





PREMIO NACIONAL  
DE INVESTIGACIÓN  
TEATRAL | 2012

MINISTERIO DE CULTURA

Colección  
**PENSAR EL TEATRO**

Dirección de Artes  
Área de Artes Escénicas



Programa Nacional de Estímulos

**Prosperidad para todos**



**Ministerio de Cultura**  
República de Colombia



Colección  
**PENSAR EL TEATRO**



**En busca del  
Coliseo Ramírez**  
Primer teatro bogotano



# Prosperidad para todos



**Ministerio de Cultura**  
República de Colombia

**Ministra de Cultura**  
**Viceministra de Cultura**  
**Secretario General**  
**Directora de Artes**  
**Asesor Grupo de Teatro**  
**Equipo Área de Teatro**

Mariana Garcés Córdoba  
María Claudia López  
Enzo Rafael Ariza  
Guiomar Acevedo Gómez  
Manuel José Álvarez  
Sonia Abaúnza Galvis  
Gina Agudelo Olarte  
Miguel Ángel Pazos Galindo  
Sonia Abaúnza Galvis

**Coordinación Editorial**

Primera edición, octubre de 2012  
Bogotá, D. C., Colombia

ISBN: 978-958-9177-76-1

© Ministerio de Cultura de Colombia  
Grupo de Artes Escénicas

© Dirección de Artes  
Área de Artes Escénicas  
Programa Nacional de Estímulos

© Marina Lamus Obregón

Juan Carlos Cancino  
Colaboración texto e ilustraciones cuarta parte

Edición y diseño editorial:

TALLER DE EDICIÓN • ROCCA® S. A.  
Carrera 4 A No. 26 A - 91, oficina 203  
Teléfono/Fax: 243 2862 - 243 8591  
taller@tallerdeedicion.com  
www.tallerdeedicion.com

Impresión y acabados:

IMPRENTA NACIONAL DE COLOMBIA

© Derechos reservados. Se prohíbe la reproducción, total o parcial de su contenido sin previa autorización por escrito del Ministerio de Cultura.

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA • PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

# Contenido

<b>PRESENTACIÓN</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>13</b>
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>EL COLISEO VIRREINAL</b>	<b>17</b>
<b>Virreinato de la Nueva Granada</b>	<b>18</b>
<b>El inicio del Coliseo Ramírez</b>	<b>21</b>
<b>Gestiones burocráticas</b>	<b>21</b>
<b>Los socios de la empresa artística</b>	<b>24</b>
<b>La construcción</b>	<b>27</b>
<b>Vía crucis de un empresario</b>	<b>29</b>
<b>Liquidación de la sociedad artística</b>	<b>37</b>
<b>Trasfondo del “fantástico proyecto”</b>	<b>41</b>
<b>Promotores del Coliseo</b>	<b>44</b>
<b>Josef Dionisio de Villar: instructor de representantes</b>	<b>45</b>
Arribo a las Indias	46
<b>Joseph Thomas Ramírez: empresario</b>	<b>50</b>
Miliciano virreinal	51
Familia Ramírez	54
Actividades económicas	56
<b>Luis Ortega y Padilla: socio oculto</b>	<b>61</b>
Santaferense de pura cepa	62
Prudencia, ¿virtud cardinal o sigilo empresarial?	64
<b>Vida espectacular del Coliseo</b>	<b>66</b>
<b>Juez del Coliseo</b>	<b>66</b>
<b>Primer reglamento teatral</b>	<b>67</b>
<b>Públicos y espectáculos</b>	<b>68</b>
<b>Se abre el telón</b>	<b>70</b>
<b>Temporadas y repertorio</b>	<b>71</b>
<b>Representantes y músicos</b>	<b>74</b>
<b>Entre bastidores</b>	<b>79</b>
<b>El Coliseo de los virreyes</b>	<b>80</b>
<b>Comienzo de una nueva vida</b>	<b>80</b>
<b>Elegantes bailes</b>	<b>82</b>
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>EL COLISEO REPUBLICANO</b>	<b>85</b>
<b>Primeros años del siglo</b>	<b>85</b>
<b>Nuevos propietarios</b>	<b>87</b>
<b>Ven-permuta teatro por esclavos</b>	<b>87</b>

Familia Pérez de Arrubla	89
En tiempos de Arrubla	90
<b>Valorización del Coliseo</b>	<b>110</b>
Teatro de propiedad horizontal	110
Polémicas sobre el gas	102
Wenceslao Pizano y Cenón Padilla	104
Vida artística	107
<b>Nuevas negociaciones</b>	<b>109</b>
Miguel Gutiérrez Nieto y Valentín García Tejada	111
Vida artística. Años 1865 a 1867	112
<b>TERCERA PARTE</b>	
<b>EL COLISEO SE TRANSFORMA</b>	<b>115</b>
Poniéndose a tono: Teatro Maldonado	115
Bruno Maldonado Meléndez	122
Su obra poética y teatral	130
Vida espectacular del Coliseo	136
Expropiación: diario oficial de un teatro	138
Últimos días del <i>Coliseum-Maldonatum</i>	147
Un teatro nacional	152
<b>CUARTA PARTE</b>	
<b>RECONSTRUYENDO LOS PLANOS AL ALIMÓN</b>	<b>157</b>
Arquitectura en palabras	157
Referentes hispanos	157
Papel del coronel Domingo Esquiaqui	158
Escudriñando en los papeles	162
Área construida	162
Fachada	162
Entrando al edificio	164
Palcos y platea	166
Arco de proscenio	172
Iluminación	172
Servicios	174
De las palabras a las líneas	174
Coincidencias entre el pasado y el presente	190
<b>BIBLIOGRAFÍA COMENTADA</b>	<b>195</b>

<b>Manuscritos. Archivo General de la Nación (En orden cronológico)</b>	195
<b>Manuscritos. Biblioteca Nacional de Colombia</b>	202
<b>Documentos Notariales. Archivo General de la Nación (en orden cronológico)</b>	202
<b>Diario Oficial</b>	206
<b>Publicaciones periódicas y hojas sueltas</b>	209
<b>Libros</b>	210
<b>Información planimétrica</b>	213
Ministerio de Cultura. Dirección de Patrimonio Centro de Documentación y Planoteca	213
<b>ANEXOS</b>	215
<b>Primer reglamento del Coliseo Ramírez</b>	215
<b>La República. Decreto sobre espectáculos públicos</b>	218
<b>Sociedad Protectora del Teatro</b>	
<b>Bases</b>	222
<b>Documentos relacionados con la expropiación</b>	228
Carta de Rafael Pombo al secretario de Fomento	228
Informe del director de obras públicas a la Secretaría de Fomento	228
Orden de la Secretaría de Fomento sobre la denuncia de Rafael Pombo	229
Carta de Bruno Maldonado al secretario de Fomento	229
<i>Diario Oficial</i> No. 7083: avalúo del edificio por parte de Julián Lombana y consideraciones del ministro de Fomento	230
Carta de Julián Lombana al periódico <i>El Orden</i> , refiriéndose a su avalúo y a las consideraciones del ministro de Fomento	237
Sala de lo Civil del Tribunal Superior del Distrito Judicial de Cundinamarca	240
<b>Segunda copia del testamento de     Bruno Maldonado</b>	248



## Presentación



**E**l Coliseo Ramírez, hoy Teatro de Cristóbal Colón, cobra vigencia con esta acertada y amplia investigación realizada por la experta Marina Lamus Obregón, quien dedicó gran parte de su estudio a indagar paso a paso la construcción de este maravilloso escenario.

El Coliseo Ramírez no solo fue concebido como espacio para el encuentro social de la época, sino que también le abrió el camino al bogotano del siglo XVIII, a una enorme variedad de información sobre lo que franqueaba en el resto del mundo. Las últimas tendencias de la moda y del desarrollo artístico, estuvieron a la orden del día en la capital cuando el teatro abrió sus puertas. Muchas de las decisiones del devenir político en Colombia se tomaron alrededor de una actividad social y cultural que aconteció en los orígenes del Coliseo Ramírez.

Desde la época en que el Coliseo Ramírez abrió sus puertas a los autores del teatro universal y a las grandes obras clásicas con todo el género del repertorio español, zarzuelas, sainetes, óperas y comedias, contribuyó a la formación del público capitalino y con ello al desarrollo de las artes escénicas nacionales, la música y la literatura; ya que a través de él se dinamizó el intercambio de experiencias artísticas.

La investigación de un hecho histórico comienza cuando se pretende entender, concebir, pensar y rescatar del pasado algún hecho o experiencia



que transformó el presente, en este caso la construcción y creación del primer teatro para Bogotá, el Coliseo Ramírez, motivo perfecto para hacer un recorrido fascinante por la historia no solo del teatro sino de la arquitectura, la política, la economía y la actividad cultural de la capital desde la época colonial y los primeros años del siglo XIX.

En esta acertada indagación, en que la autora no solo considera la naturaleza y los alcances de su estudio, sino que remonta a las nuevas generaciones a descubrir una ciudad llena de contrastes y de historia, pocas veces contada. La exploración de la historia del Coliseo Ramírez formula un enunciado simple, claro y completo sobre lo que en esa época estaba ocurriendo en nuestra sociedad.

El Ministerio de Cultura busca dar a conocer al lector las situaciones, costumbres y actitudes predominantes a través de la descripción de objetos, procesos y personas que intervinieron en la construcción y funcionamiento del primer teatro de Bogotá. La importancia de estimular la investigación contribuye al desarrollo del campo de las artes vivas, a la recopilación de la historia y con ello volverla patrimonio cultural vivo, en la medida en que el lector aprenda y se reconozca en esta historia común como parte fundamental de una tradición y de una cultura.

Presentamos esta investigación, Premio Nacional de Investigación Teatral 2012, no como una recolección de datos sino como una reconstrucción de la memoria que habita en nuestro teatro para mover a sus lectores a la reflexión y el análisis. La investigación recoge los datos sobre la base de una hipótesis o teoría y expone la información de manera cuidadosa y analítica de los resultados, a fin de extraer generalizaciones significativas que contribuyan al conocimiento.

Esperamos que esta publicación aporte al conocimiento de la historia del patrimonio cultural, arquitectónico y artístico del país, esta vez representado en la historia de la primera sala de teatro bogotano, el Coliseo Ramírez, hoy Teatro de Cristóbal Colón, un teatro de representación nacional.

MARIANA GARCÉS CÓRDOBA  
Ministra de Cultura



## Introducción



**E**ste trabajo de investigación sobre el primer teatro bogotano se basó principalmente en fuentes primarias (documentos de archivo) para la época colonial y primeros años del siglo XIX, de manera que aportara información inédita y se pudiera contrastar con la existente, que encuentra su fundamento en la anécdota y en los recuerdos de algunos cronistas decimonónicos. Con base en dichas fuentes primarias y en la de los cronistas, se compararon las versiones, se trazaron biografías de los protagonistas, quienes eran bastante desconocidos, a pesar de haber sido citados por la mayoría de los estudiosos, y se redactó una nueva historia de los apasionantes hechos ocurridos en la primera etapa de vida del Coliseo bogotano.

Para el siglo XIX se continuó con la misma metodología, esto es, se exploraron nuevos caminos bibliográficos para hallar información sobre los empresarios y propietarios del teatro. Además se resaltó la información relacionada con la arquitectura del edificio y los vaivenes que pudo haber experimentado un inmueble dedicado al arte, con acceso del público, el cual está inserto en la ciudad-capital del país y está regido por normas gubernamentales y sociales. Por este motivo, la actividad artística del Coliseo en el XIX se presenta como un resumen, con algunas anotaciones. Esta



síntesis se debe también a que la autora ya documentó dicha actividad, de manera exhaustiva, en un estudio que fue publicado en dos ediciones, una de ellas de reciente aparición, titulado *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras* (2010).

Después de infructuosas búsquedas en oficinas y archivos, los planos del viejo edificio no aparecieron. Hubiera sido el más importante hallazgo de todo el proceso investigativo y un gran regocijo para esta buscadora de documentos. Por fortuna, el arquitecto restaurador Juan Carlos Cancino se emocionó con la idea de reconstruir los planos, con base en la poca información que arrojaban las descripciones de quienes conocieron el edificio. Es por este motivo que la cuarta parte se hizo a dos manos; en el primer trecho, la autora recoge la mayoría de las menciones hechas a alguna parte del edificio y en el segundo, desde su perspectiva, Juan Carlos plantea hipótesis. Este ejercicio fue interesante porque había que convertir las palabras en líneas; y sus resultados también lo fueron, como los podrá apreciar el lector.

En la redacción del estudio se mantuvo la ortografía de los nombres propios que aparece en la documentación, durante la Colonia, y se fue actualizando a medida que el tiempo transcurría. Tal cual se puede apreciar en la bibliografía de las distintas épocas. Pero para facilitar la lectura, las citas documentales y las de la prensa se pasaron al español actual.

Se transcribieron algunos documentos y se incluyeron en la última parte del libro titulada "Anexos", de manera que puedan ser consultados en su totalidad por los lectores curiosos. Dichas transcripciones, junto con la bibliografía comentada, se constituyen en importantes documentos de consulta que podrían facilitar la labor de otros investigadores.

Varias personas me han colaborado a lo largo de los años en la paciente transcripción documental, en la búsqueda bibliográfica o en escuchar sobre este tema que, posiblemente, no era tan atractivo para sus propios intereses intelectuales. A todas ellas mi gratitud por su generosidad. No las menciono por temor a olvidar algún nombre. Hago referencia directa del economista y profesor Josué Cárdenas, quien pacientemente reconstruyó la serie del IPC, desde finales del siglo XVIII hasta el presente, de manera que se pudiera sacar la fórmula matemática correspondiente para hacer las comparaciones de la moneda entre el pasado y el presente. Sin su valiosa colaboración y sus pacientes explicaciones, esta autora no hubiera podido realizar las equivalencias. Así mismo, agradezco al personal de servicios al público del Archivo General de la Nación, cuyo jefe, Mauricio

Tovar, siempre estuvo atento a prestar su concurso, durante todo el tiempo que estuve en sus salas; a Ana Margarita Suárez, por su grata compañía en la última etapa de la investigación; al Ministerio de Cultura y su Área de Artes Escénicas de la Dirección de Artes.

Gracias a todos.

MARINA LAMUS OBREGÓN





## Primera parte

# El coliseo virreinal



**E**l XVIII se caracterizó por ser el siglo en que a lo largo de la geografía imperial española se introdujo, de manera definitiva, un nuevo sistema arquitectónico originado en Italia –el más prestigioso dentro del contexto europeo de entonces–, el cual sustituyó a los españolísimos y viejos corrales. Estos nuevos edificios, llamados al comienzo casas de comedias, después coliseos y un poco más tarde teatros, están diseñados para la representación teatral, por tanto, son distintos de los anteriores que se emplazaban sobre construcciones ya existentes y no se diferenciaban de las demás, pues su fachada no daba indicios de su finalidad, la cual era para el ejercicio artístico público. De manera simultánea, las ideas ilustradas le confieren a las artes escénicas una motivación humanista, cuyas repercusiones entrañaban conceptos que las realzaban sobre el teatro anterior. La actividad económica apoya este proceso al incrementarse en toda Hispanoamérica y propiciar riqueza, prosperidad y sustentar de manera práctica la idea de que la sociedad tenía la necesidad de edificios apropiados para el teatro.

Desde México hasta Argentina se fueron construyendo teatros y cada edificación estuvo acompañada de confrontaciones entre distintas autoridades virreinales, de cruzadas morales guiadas por monjes o sacerdotes, de



quiebras económicas, entre otros, todo lo cual generó escisiones sociales, condenas y leyendas. La lista de los coliseos levantados durante el periodo es amplia, así que unos cuantos ejemplos ilustran esta nueva e importante manifestación cultural.

La floreciente capital de la Nueva España (hoy México) contó con un coliseo en 1725, y debido a su insuficiencia para albergar a un numeroso grupo de espectadores, se determinó la construcción de otro, llamado Nuevo Coliseo, cuya inauguración se efectuó en 1753; Puebla tuvo el suyo en 1760, después de haberse aplazado el proyecto durante varios años; Lima contó con un importante edificio en 1747, por iniciativa del virrey del Perú José Antonio Manso de Velasco; luego se edificó otro en el mismo lugar, que se conoció con el nombre de Teatro Principal. La Habana tuvo coliseo en 1776, después de haberse superado grandes tropiezos; fue considerado en su tiempo como el más bello de la monarquía, por su capacidad y elegancia. En 1793 se construyó e inauguró el Coliseo de Montevideo (Uruguay). De 1794 data el primer coliseo de Guatemala y de 1796 es el de La Paz, Bolivia.

## Virreinato de la Nueva Granada

Al parecer, la primera villa en tener un coliseo en la Nueva Granada fue San Pedro de la Guaira (hoy Venezuela), a mediados del siglo XVIII, más conocido como Coliseo La Rosa. Le siguió el edificado en Cartagena de Indias en 1775, administrado por el Hospital Real de San Lázaro, encargado de albergar a los enfermos de lepra. En 1784 se inauguró el Coliseo El Conde en Caracas, que fue destruido por el terremoto de 1812.

En Santafé de Bogotá, capital del virreinato, con jurisdicción sobre los territorios que actualmente ocupan Venezuela, Colombia, Panamá y Ecuador, la primera persona interesada en establecer una casa de comedias fue el español Dionisio de Villar quien presentó formalmente la petición de autorización al virrey José de Ezpeleta, por medio de un memorial radicado en la Real Audiencia a nombre suyo, el 7 de febrero de 1792. En el texto, de Villar hace alusión a una compañía anónima que lo respaldaba, por lo cual no se tiene conocimiento, hasta el momento, acerca de los nombres y de la índole de esas personas y su participación accionaria. Sin

embargo, si se tiene en cuenta la manera como se desarrollaron los hechos unos meses más adelante, es probable que se tratara del comerciante Joseph Thomas Ramírez, el socio capitalista que después edificaría el Coliseo y sustentaría el proyecto económicamente. Algunos historiadores del siglo XIX afirman que se trataba de las mismas personas y que había sido Ramírez quien había decidido cambiar esta primera propuesta de alquilar un edificio gubernamental por la de edificar un teatro, para lo cual compró el terreno.

De Villar se hallaba en Santafé desde 1788, aproximadamente, después de haber desempeñado varios cargos dentro de la burocracia virreinal en algunas villas que hoy pertenecen al departamento de Antioquia; en Honda y en Villa de Leyva. Su último trabajo había sido en la capital del virreinato, en la Contaduría de Aguardientes, bajo las órdenes del director de Reales Rentas.

El mencionado memorial del 7 de febrero contiene nueve artículos, igual número al que pasaría tres meses más tarde junto con Joseph Thomas Ramírez. Pero aunque el número es igual, el contenido difiere sustancialmente en varias de sus proposiciones, por lo cual, son estas diferencias las que interesan por ahora. En el artículo primero, de Villar pide que se le conceda la gracia de establecer “un teatro” por el término de diez años: “y una vez fenecidos éstos, si S. M. o el honorable Cabildo de esta ciudad quisiesen tomar por su cuenta la casa de comedias se nos hayan de tomar por su avalúo los utensilios que en ésta existan”<sup>1</sup>. El punto tres se refiere al sitio en donde los socios pretenden levantar el teatro y dada su importancia, lo transcribo completo:

Que por su avalúo se nos adjudique la pieza de fundición y artillería y las demás contiguas que se puedan, pagando por ellas anualmente el rédito respectivo, y en caso que los utensilios que en ellas existen no haya donde colocarlos que se nos entreguen, si fuere del superior agrado de V. E.

1 La transcripción de este documento se publicó en dos periódicos de Bogotá. El primero fue *El Orden* (No. 194), el 7 de junio de 1890, pág. 206, bajo el título de “Res theatralis”; y el segundo fue *El Nuevo Tiempo* del 2 de octubre de 1916, bajo el título: “Origen del teatro en Bogotá”. Las comillas del presente apartado corresponden a estos artículos que son idénticos. Así mismo, la Academia de Historia en su *Boletín de Historia y Antigüedades* (1902) también reprodujo este mismo documento. Es importante informar que ambos periódicos y la revista tienen una nota en la cual especifican su origen: “reposa en el archivo anexo de la Biblioteca Nacional”. Sin embargo, a pesar de haber buscado el documento original, no lo he encontrado ni en la Biblioteca Nacional ni en el Archivo General de la Nación.



por formal inventario, los cuales custodiaremos, conservaremos y devolveremos en los mismos términos que se nos den, que para todo lo dicho ofrecemos dar las fianzas correspondientes a toda satisfacción.

Todo lo cual significa que la pretensión de los socios era que el gobierno virreinal les alquilara una o más piezas del local de su propiedad, conocido como Parque de Artillería (hoy carrera octava entre calles trece y catorce), en donde habían estado ubicadas las milicias disciplinadas de artillería, antes de mudarse a una nueva edificación. El sitio era apropiado para recibir público puesto que era amplio y al frente de su entrada había espacio suficiente. Y fue donde el coronel Domingo Esquiaqui desarrolló la labor de fundición de cañones y entrenamiento militar, encargada por el arzobispo virrey Caballero y Góngora. Como el coronel Esquiaqui había concluido esos trabajos que lo habían retenido varios años en Santafé, se aprestaba a satisfacer algunos asuntos oficiales, antes de emprender el viaje de regreso a Cartagena de Indias, que era su plaza.

Así mismo, si atendemos a que el significado de la palabra “teatro”, en ese momento todavía aludía al escenario, quiere decir que la compañía anónima aspiraba a adaptar dicho local para las necesidades del espectáculo, con un espacio para el público general, un patio de lunetas y una fila de palcos, según se desprende del artículo 6 en donde se lee que: las personas “que quieran distinguirse entrando a la luneta, donde se les dará su asiento con llave” y los “que quieran balcón, a más de la entrada primera, darán mensualmente cuatro pesos”.

Se daría una “comedia todos los domingos del año, exceptuando los de cuaresma, y arbitrarnos los demás días de fiesta de él, que lo verificamos luego que los representantes tengan toda la debida instrucción”. Meses más adelante, cuando se edifique el Coliseo, se mantendrá el mismo sistema de los dos cobradores para el pago de la entrada a los espectáculos, la propuesta de los meses para las temporadas teatrales, pero habrá dos funciones a la semana. Es interesante la información sobre los “representantes” –o elenco–, pues quiere decir que eran criollos en su gran mayoría y Josef Dionisio de Villar se encargaría de su “debida instrucción”.

El resto de las “capitulaciones” hechas por Dionisio de Villar son similares a las que presentará con Joseph Thomas Ramírez en el mes de mayo, por lo cual se expondrán más adelante, en el apartado correspondiente. Aunque no se conoce ningún documento con la respuesta de la Real Audiencia, esta debió ser negativa, pues la solicitud posterior se refiere principalmente a la

construcción de una “casa de comedias”, y todavía durante la república este lugar siguió siendo el parque de artillería, con una plazuela al frente que permitía las labores de carga y descarga.

## El inicio del Coliseo Ramírez

La construcción del Coliseo santafereño se puede constituir en un buen ejemplo de los escollos que debían afrontar los hacedores de empresas culturales y artísticas laicas durante la Colonia y, guardando las debidas proporciones, durante el siglo XIX. El Coliseo es un hecho relevante de la historia cultural del país, la pieza más sobresaliente del teatro de la época y el trágico derrumbe de una ilusión. Ilustra, así mismo, el fin del largo periodo colonial, el comienzo de la vida republicana y el difícil clima político y económico que caracterizó al país y al hoy olvidado edificio.

### Gestiones burocráticas

A diferencia de la petición anterior, un nuevo trámite se inició ante la Real Audiencia con el objeto de solicitar permiso para construir una casa de comedias, primera en su género en Santafé. El documento fue firmado por Joseph Thomas Ramírez<sup>2</sup> y por su socio artístico Josef Dionisio de Villar. Fue de Villar, el 25 de mayo de 1792, el promotor de la idea, como Ramírez lo expresará años más tarde.

El documento contiene nueve capitulaciones<sup>3</sup> referidas a: 1º exclusividad para la actividad teatral durante diez años, lapso de vigencia de la

2 Se mantiene la ortografía de los nombres y apellidos escritos por Joseph Thomas Ramírez y Josef Dionisio de Villar en sus firmas, pues siempre mantuvieron la misma ortografía; por el contrario, cuando estos mismos apellidos eran escritos por los escribanos y amanuenses, de manera arbitraria los fueron cambiando.

3 La transcripción de todos los documentos relacionados con el permiso, las cuentas, juicios y todas las comunicaciones oficiales atinentes a la construcción y primeros años de vida del Coliseo se hallan publicados en la *Revista del Archivo Nacional*, tomo VI, Nos. 63 a 65, julio a septiembre de 1944, páginas 199-275, bajo el título de “Teatro Nacional”. Todas las citas de este apartado corresponden a esta fuente, cualquier cambio lo indicaré en su momento.



compañía Ramírez-de Villar; 2º propuesta de calendario de funciones: “una comedia con su sainete y tonadilla todos los domingos y jueves del año, exceptuando los de cuaresma”; 3º solicitud de nombramiento de un Juez Económico del Coliseo, con la misión, entre otras, de presidir “las ceremonias que allí deben observar los concurrentes”, examinar las piezas antes de su representación “para que no contengan cosa alguna contra nuestra santa fe, buenas costumbres y reales regalías de Su Majestad” y que dicho juez forme parte de la “Junta de Policía y que, por consiguiente, la judicatura económica de la casa del Coliseo quede refundida en dicha Junta”; 4º plan de precios que regirá el ingreso a los espectáculos, con el objeto de ser aprobado: entrada general en la primera puerta y desglose de los costos de los otros sitios que el público puede ocupar; 5º compromiso de construir “frente del teatro tres balcones capaces y con la posible decencia”, uno para el virrey, otro “al lado derecho” para los ministros de la Real Audiencia y otro al lado izquierdo para los señores del Cabildo, “y en el paraje que se tenga por conveniente otro igualmente decente para el Juez Económico de la casa”; 6º pago voluntario, cada mes, de “cincuenta pesos a beneficio de esta República a la Junta de Policía”, exceptuando el tiempo de cuaresma, cuando no hay funciones y “que esta contribución sea menor siempre que el concurso decaiga a juicio prudencial de dicha Junta”; 7º pedido de que no se le conceda a otra persona similar autorización durante el lapso de diez años; 8º ruego al virrey para que fije la hora en que debe “principiar la comedia”; y 9º que autorice también el “auxilio de tropa”, con el objeto de vigilar la casa y a los músicos del Batallón Auxiliar para “ir a tocar a las horas de comedia, por ser casi la única útil que hay en esta ciudad”, a quienes se les pagará un salario, de común acuerdo.

La justificación teórica de Ramírez y de Villar para apuntalar el proyecto tiene la impronta de las ideas clasicistas. Estas ideas son rotundas acerca de los beneficios sociales que se derivan de tener diversiones públicas apropiadas, como el teatro:

Ante Vuestra Excelencia con la mayor veneración y respeto paremos y decimos que deseando establecer en esta ciudad una diversión pública de que tanto carecen los habitantes y que al mismo tiempo que sea útil y honesta redunde en utilidad de ella, sirviendo al público de escuela e instrucción en que sea capaz su público y adquirir nobles y útiles ideas, y conociendo que los teatros siempre son propios a este intento, hemos determinado establecer uno a nuestra costa en esta dicha ciudad (p. 199).

Las anteriores ideas, mejor expresadas y ampliamente complementadas, las seguirán exponiendo durante buena parte del siglo XIX los aficionados

al teatro, los artistas e intelectuales y algunos gobiernos. Desde la perspectiva estatal tampoco habrá diferencias entre las ideas que formula el “Fiscal de Su Majestad” –al ponerse de manera incondicional de parte de los dos peticionarios–, y la de los revolucionarios, unas décadas más tarde, cuando gobiernen la república independizada. Esto escribe el fiscal:

[...] las representaciones en teatros de comedias que no sean torpes es reputada por una diversión honesta y recreación del espíritu, que lejos de corromper las buenas costumbres conduce a desterrar los vicios y desórdenes nocivos a la sociedad, especialmente el juego inmoderado y la murmuración ofensiva al prójimo y aún al gobierno, y por eso, en muchas partes, se ha mirado como máxima política dar al público esta honesta diversión para distraerle de perniciosos desórdenes, bastando para comprobante de este concepto ver en las principales Cortes de toda la cristiandad y en las ciudades capitales de América autorizada esta práctica con muchos teatros (p. 201).

Además, al fiscal le agradó sobremanera la contribución voluntaria que Ramírez formuló porque sería un beneficio adicional para el público y jaló los proyectos que la Junta de Policía tenía trancados por falta de dinero. Al poco tiempo, esta contribución se convertirá en un dolor de cabeza para Joseph Thomas Ramírez, cuando se modifique la conformación de la Junta de Policía, intervenga el procurador general con posiciones intransigentes y disminuya el público de manera dramática. La Junta de este momento estaba compuesta por Juan Hernández de Alba, Primo Groot, Juan Salvador Rodríguez Lazo, Antonio Nariño y José Miguel Pey.

Los dos últimos nombres serán protagonistas en la lucha revolucionaria de independencia y Nariño podría haber sido amigo o familiar de Ramírez, pues este lo respaldó como fiador, por una suma bastante alta, cuando fue nombrado en el cargo de tesorero de diezmos. Según un artículo de Arturo Abella los nombres que Nariño “había presentado como fiadores y abonadores [eran] amigos y parientes suyos, vinculados algunos a sus negocios personales” (Abella, 1964: 155).

En conclusión, el fiscal estuvo de acuerdo con la sustentación teórica del proyecto y con todos los demás puntos de las capitulaciones. Pero aunque estaba persuadido de las ideas ilustradas, se mantuvo fiel a las costumbres castellanas y expresó reparos en dejar a los hombres y las mujeres del pueblo juntos, dentro del Coliseo, así que exigió separarlos, de la misma manera que se hacía en los viejos corrales : “el patio o corral se haya de disponer en tal conformidad que queden separados los hombres de las mujeres, evitándose



la promiscua concurrencia y mixtión de sexos en la plebe por los desórdenes que podría hacer”, escribió el fiscal. Es de anotar que en la primera petición, la de febrero, la cazuela con sillas estaba contemplada, pero en esta nueva había sido omitida ya fuera por olvido o por las consideraciones ideológicas que traía un edificio moderno.

La Junta de Policía asignó el dinero ofrecido por Ramírez a la limpieza de las calles de Santafé y nombró como juez del Coliseo al presidente del organismo, el oidor Juan Hernández de Alba, quien se encargará de redactar un reglamento y de supervisar todo lo atinente al teatro: cuentas, programación, comportamiento de la farándula, mediación en los litigios, autorización de los cambios de última hora en caso de ocurrir algún evento y, en fin, todo lo atinente al Coliseo y su funcionamiento. Este nombramiento oficial de Hernández de Alba ratificaba el protagonismo que había tenido desde un comienzo en el proyecto, pues los socios se habían reunido con él, en su casa de habitación, y Hernández de Alba había colaborado en la redacción del documento, según lo declarado por de Villar unos meses más tarde, durante el litigio para romper la sociedad.

De manera expedita el memorial llegó al escritorio del virrey quien aceptó los términos de las capitulaciones, ratificó la separación de sexos exigida por el fiscal, el nombre del censor; autorizó la tropa para vigilar al público y la asistencia de la banda del Batallón Auxiliar. Lo relativo a la escolta dentro del Coliseo se mantuvo durante largos años, inclusive mucho después de la Independencia.

## Los socios de la empresa artística

Una vez se recibieron las autorizaciones correspondientes, el 2 de agosto de 1792, Ramírez y de Villar firmaron una escritura pública en donde se especificaron sus obligaciones durante los diez años de vigencia del contrato y sus alcances, en caso de incumplimiento de alguna de las partes: “el uno al otro y el otro al otro, [se obligan] a cumplir bajo las penas que por su excusa o contravención les impusiesen las justicias de Su Majestad”. El texto de dicho contrato también fue aprobado por las autoridades correspondientes.

Es importante ampliar la información sobre algunas de las cláusulas de este documento para comprender los eventos que se presentarán más adelante, como la demanda interpuesta por Ramírez contra su compañero y, así mismo, enriquecer el conocimiento acerca de las alianzas empresariales

con el sector artístico en este periodo. El primer artículo se refiere a Ramírez, quien financiaba la obra arquitectónica, la dotación del edificio: “balcones, gradas, asientos” y de todos los elementos necesarios para la práctica artística como “tablados, adornos de teatro”, “utensilios, vestuarios”, “hasta poner la casa de comedias en punto de representar” y sufragaba “todos los gastos, ajustamientos y pagos, sin que el citado Villar tenga en esto que intervenir”. Por lo cual, de Villar no tenía derechos sobre el edificio ni sus accesorios, en caso de que su socio muriera. Ramírez también se encargaba de llevar la contabilidad, pero debía exponerlas al examen y aprobación de Villar. En otro artículo se anota que de las utilidades que le corresponden a de Villar, una parte iría para el “alimento de su familia a juicio prudencial” y otra para el comerciante Manuel Díaz de Hoyos, hasta cubrir una deuda que de Villar le tenía por valor de “tres mil y veintitrés pesos” con sus intereses.

El tercer punto se refiere a un segundo socio capitalista: “que es advertencia que el enunciado Ramírez va en compañía de otro sujeto (el cual no quiere suene su nombre) a costear dicho Coliseo de por ambos”. Se precisa la forma como se distribuyen las utilidades entre los dos socios capitalistas y las pertenecientes a de Villar, igual que la división de los enseres en caso de que algún comprador del Coliseo hiciera una oferta, o Ramírez muriese primero que su misterioso socio. Este mostraría a los herederos de Ramírez y a de Villar “un instrumento firmado de puño del mismo Ramírez”, para convalidar sus derechos.

Los dos socios capitalistas guardaron tan celosamente este secreto que el nombre del socio oculto ni siquiera aparece en la documentación sobre litigios y procesos jurídicos del edificio. Tal vez por este sigilo algunos historiadores del siglo XIX no mencionan el tema y otros infieren que dicho socio era el mismísimo virrey, quien no deseaba estar involucrado públicamente en el tema teatral, pero debido a sus intereses económicos se había esmerado en promover las funciones del Coliseo, cuando Ramírez no lo pudo sostener más. Con esta deducción se está desconociendo la falta de una verdadera y positiva colaboración del virrey José de Ezpeleta para con Ramírez, cuando el Coliseo se hacía agua.

Tal como estaba pactado, el nombre del socio oculto aparece solamente en la documentación de los años veinte del siglo XIX, al momento de suscribir la primera venta del edificio. Se trata de Luis Ortega y Padilla, quien siguiendo la tradición española firmaba Luis Padilla, y era el Fundidor Mayor de la Casa de Moneda. Cuando Padilla se sintió viejo y enfermo y como sabía que su nombre no estaba asociado a la construcción del Coliseo, lo hace



explícito de manera enfática en su testamento, mencionando el documento privado que él y Ramírez firmaron en su momento. Así escribe Padilla en el punto No. 17 de la escritura testamentaria:

Item Declaro por mas bienes míos: la mitad del valor del Coliseo para que como consta del documento que mantengo entre mis papeles, el señor Tomás Ramírez y yo fuimos los empresarios que lo costeamos. Igualmente declaro que jamás se me dio cuenta de su producto, y por lo mismo habiéndola pedido, me respondió Ramírez, no había habido utilidades algunas; como también que lo que hipotecó para otros créditos, fue únicamente en la parte que tenía propia y no la mía, bien que esto siempre se había entendido así. Todo consta del expresado documento, y en cuya virtud mi familia y herederos podrán repetir el derecho que nos asiste<sup>4</sup>.

Siguiendo con el documento público firmado entre Ramírez y de Villar, en el cual se especifican sus mutuas obligaciones contractuales, las cláusulas séptima y octava son las correspondientes a de Villar, esto es, las que le concernían como director artístico: “Villar ha de ser obligado a la instrucción completa de todas las personas que hayan de representar y solicitar, bien sea en esta ciudad o fuera de ella los mejores papeles que sea posible”; los sueldos mensuales de los artistas debían ser discutidos entre ambos socios. Así mismo, de Villar debía:

asistir diariamente a la dirección de la obra de dicho Coliseo hasta su total perfección, y después a todos los ensayos y demás incidencias de las comedias hasta que se cumpla el término de la compañía; y en caso de enfermedad o ausencia será de su cargo poner sujeto hábil de toda su satisfacción y la del dicho su compañero Ramírez para que desempeñe todas sus funciones, y que a éste se le pague su trabajo de la tercera parte que a Villar le toca, debiéndose entender en la misma conformidad con sus herederos [...]<sup>5</sup>.

El contrato concluye haciendo especial énfasis en que los dos socios están obligados a cumplir los puntos en todas sus partes:

Y si por su omisión, descuido o falta de diligencia resultare algún perjuicio a esta compañía, ha de ser obligado el que faltare a resarcir el daño o perjuicio que por su causa resultase; y en cuanto a la pena que se le deba

4 AGN. Testamento de Luis Padilla. Notaría 3, 14 de febrero de 1821, fols. 16-19.

5 Esta cita corresponde a *Revista del Archivo Nacional*, tomo VI, Nos. 63 a 65, julio a septiembre de 1944, páginas 223-224, documento que vuelvo a retomar para este tema del contrato.

imponer al que faltase, la dejan a arbitrio de la Real Audiencia, pero la aplicación de la que así fuese se deberá hacer a la parte obediente. Y a la firmeza de lo contenido se obligan con sus personas y bienes que tienen y tuvieren y dan poder a los Jueces y justicias de Su Majestad, y que de ello puedan y deban conocer, para que les obliguen y apremien por todo rigor de derecho y vía ejecutiva, como por contrato y sentencia pasada y no apelada, sobre que renuncian todas las leyes, fueros y derechos de su favor, domicilio, vecindad [...].

Aunque no se puede desconocer las consabidas frases que se consignan en este tipo de instrumentos públicos, en el presente caso es notorio que Ramírez tomaba precauciones frente a su socio artístico, pues era consciente de la complejidad del negocio, bastante desconocido en todas sus facetas para los socios. Antes de esta fecha ninguno de ellos se había involucrado en algo por el estilo; además, en la capital del virreinato no existían antecedentes que pudieran marcar derroteros. Mirada a posteriori la forma como se desarrollaron los acontecimientos, un par de años después, también se podría pensar que Ramírez era cauteloso frente a la personalidad altiva de su socio o a cualquier otro rasgo de su carácter, que hoy tan solo se puede intuir.

## La construcción

El 2 agosto de 1792 se comenzó la construcción del Coliseo y sin haberse terminado la obra se programó una temporada provisional, del 6 de enero al 12 de febrero de 1793. Se realizaron trece funciones, de acuerdo con las cuentas que los asentistas presentaron a la Real Audiencia y las cuales arrojaron utilidades, lo cual reafirmó el augurio de prosperidad del flamante negocio y avivó las esperanzas de Ramírez. Aunque este tenía deudas por pagar y había sobrepasado con creces la cifra planeada, reinvirtió sus utilidades en el Coliseo, en mayor comodidad para el virrey y para un sector del público, todo lo cual proyectó una imagen de opulencia, que a futuro entorpecería las relaciones con las autoridades virreinales y otros sectores de la sociedad.

En agosto de 1793, Ramírez, de Villar y el procurador de número de la Real Audiencia Antonio Maldonado –apoderado del primero en la mayoría de sus negocios– de manera voluntaria pidieron a las autoridades un peritaje técnico que certificara “la solidez” de la casa, para “satisfacción pública” y la de ellos, y así continuar los trabajos de cerramiento del edificio. Esta evaluación le fue asignada al ingeniero militar Domingo Esquiaqui, coronel de



artillería, Subinspector del Real Cuerpo de Artillería en Cartagena de Indias, quien estaba en Santafé realizando importantes trabajos.

En su informe sobre el Coliseo, Esquiaqui declara que la cimentación se había realizado de acuerdo con “los planos y perfiles” aprobados, pero que en enero de 1793 los constructores habían decidido levantar las paredes más allá de lo suscrito y de lo previsto para edificios con afluencia de público:

[...] hasta la altura que les pareció a su entender proporcionada y determinaron cubrir la obra, no como pide una construcción de tejado de veintiséis varas de ancho en toda su extensión y de cuatro aguas del modo ordinario, si a la moda que estos maestros cubren las casas sin armadura maestra de esqueletos, etc., y que llaman tejados de dos aguas, cuya construcción no estando arreglada según arte, como está insinuado, nada puedo yo decir, ni dictaminar sobre el particular respecto a que no me hallo poseído de las resultas de experiencia de los prácticos maestros carpinteros de la ciudad [...].

Maestros que, según Esquiaqui, eran experimentados en la calidad y duración de las maderas empleadas y conocedores de las prácticas constructivas al uso en la ciudad, en especial en el cálculo del peso y la seguridad de la obra, que era el motivo del informe. Como el ingeniero hace la salvedad sobre su falta de experiencia en dichas técnicas nativas, porque no estaban “arregladas según arte, como estaba insinuado”<sup>6</sup>, decide cumplir con el encargo pidiendo la opinión de reconocidos maestros de Santafé, y para tal efecto anexa certificaciones juramentadas de cuatro maestros albañiles y siete maestros carpinteros. No sobra decir que varios de los firmantes eran maestros mayores de su gremio<sup>7</sup>; por tanto, sus conceptos eran valiosos y tomados en cuenta. Para satisfacción de los constructores, todos afirmaron que se podía continuar cubriendo el techo de tejas, del modo acostumbrado en la ciudad, porque resultaba seguro y equilibrado el peso de ambos tejados.

Después de la comisión encargada al coronel Esquiaqui y de las certificaciones, los constructores terminaron la cubierta del edificio. La compañía abrió temporada el 27 de octubre de 1793 con nuevos actores. Tomás

6 Se infiere que Esquiaqui está refiriéndose a los planos del edificio.

7 Cada gremio de maestros constructores, carpinteros o albañiles, plateros, sastres, alarifes, entre otros, tenía un maestro mayor o alcalde, 2 veedores y examinadores nombrados por el gremio, maestros, oficiales y aprendices. Los maestros eran examinados para obtener el título y lo podían perder por utilizar materiales malos o por no ser legales en los contratos.

Ruiz, gracioso de origen sevillano, “salado y chistoso”, era el de mayor renombre. Mientras tanto, de aquí en adelante, Ramírez ocupará mucho de su tiempo en cuestiones que él no había previsto, ni tan siquiera imaginado, con las autoridades y con el flamante gremio artístico neogranadino. Esta estupenda novedad de un teatro en Santafé y los hechos concomitantes, darían tema para consejas, lucubraciones y simpáticas anécdotas<sup>8</sup>, que enmascararon los penosos hechos.

## Vía crucis de un empresario

Joseph Thomas Ramírez y Dionisio de Villar no habían terminado de colocar la placa conmemorativa de finalización de la obra arquitectónica y de celebrar el importante acontecimiento, cuando comenzaron las dificultades; ambos las irían sorteando de la mejor manera, con una buena dosis de terquedad y confianza. Igual ocurriría con los múltiples imprevistos económicos, los cuales Ramírez trató de enfrentar sin mucho éxito.

Después de la temporada de octubre de 1793, la cual terminó el 4 de marzo de 1794, los socios continuaron programando funciones durante el resto del año noventa y cuatro (tercera temporada) y buena parte de 1795 (cuarta temporada), con excepción de los días de cuaresma. A medida que las funciones transcurrían el público disminuía, los requerimientos de los funcionarios virreinales aumentaban y las relaciones al interior de la sociedad y de la compañía se avinagraban. Todo lo cual se reflejaba en la intolerancia e “insubordinación” de los cómicos y de los músicos –tal como el juez del Coliseo calificó la situación–, pues no actuaban bien o dejaban funciones inconclusas; de Villar incumplía con los ensayos y descuidaba el repertorio; Ramírez se hallaba ilíquido y demoraba el pago de salarios e intereses sobre las deudas, que crecían más y más. Ramírez también se ausentaba del Coliseo porque los cómicos y músicos lo demandaban continuamente ante el juez del teatro, no sin antes dedicarle unos cuantos improperios y “abochornarlo” públicamente, como Ramírez decía sentirse.

8 Las anécdotas se refieren a que el dinero para edificar el Coliseo lo ganó Ramírez en una mesa de juego una noche cualquiera, y a que el arzobispo Martínez le ofreció cuarenta mil pesos para que suspendiera su construcción y el comerciante se había negado, por eso el arzobispo había maldecido al edificio y a su dueño.



Por escrito Ramírez trataba de hacer entender a las autoridades su agobiante situación económica, la cual ya había llegado al extremo de consumir “las preesas de la decencia de mi mujer y el poseer una bien mezquina suerte”, tal como lo escribió en un documento. A pesar de su “mezquina suerte”, el empresario seguía manteniendo la ilusión de que los deudores de los palcos, que eran duros para pagar, abonaran a su obligación, la taquilla mejorara y acudiera en su auxilio. Trataba, así mismo, de hacerles comprender la especificidad de la práctica teatral y la idiosincrasia de sus gentes –que él tampoco comprendía del todo– con interesantes argumentos sobre el estado del arte dramático en la ciudad y se quejaba por “el desafecto con que a esta casa se mira”.

Además de lo anterior, el antes opulento comerciante debía responder distintas querellas jurídicas relacionadas con las deudas que venía adquiriendo y otras más, provenientes de su actividad comercial y derivadas de los cambios desfavorables que el sector venía sufriendo, debido a las circunstancias políticas del reino en general y del virreinato en particular. Para entender la profundidad de la crisis de Ramírez, a manera de las estaciones del vía crucis o de un diario, a continuación se describen unos cuantos movimientos financieros, cobros, reclamaciones y quejas que recayeron principalmente sobre él, y sus esfuerzos tendientes a ampliar plazos, a rebajar intereses o a obtener dinero y salvarse de la quiebra:

**NOVIEMBRE DE 1792.** Joseph Thomas Ramírez da poder a Josef Antonio Maldonado, procurador de número de la Real Audiencia para que sea su apoderado y lo represente en todo lo relacionado con sus negocios frente a esa institución.

**FEBRERO DE 1793.** Joseph Thomas Ramírez y Pablo Fernández, su yerno y socio en otros negocios distintos al Coliseo, dan poder a José Primo González para que realice cobros de arriendos y deudas en general.

**JULIO DE 1793.** Joseph Thomas Ramírez y Pablo Fernández dan poder general a Josef Antonio Maldonado, procurador de número de la Real Audiencia para que los represente frente a esa institución en todos los asuntos, pleitos y cobranzas.

**OCTUBRE DE 1793.** El Cabildo se queja de que el palco asignado por Ramírez a esa corporación es “común, pequeño y no decente”.

El 21 de este mes Ramírez otorga poder a uno de los procuradores para que lo represente en el juicio contra la testamentaria del difunto Carlos Sañudo.

**ENERO DE 1794.** El convento hospital de San Juan de Dios demanda a Joseph Thomas Ramírez por una deuda que este tiene con esa institución.

**FEBRERO DE 1794.** La sala capitular del Cabildo produce un documento informando al virrey sobre el incumplimiento de Ramírez: no ha cancelado el dinero prometido para la ciudad. Ramírez y de Villar contestan; piden reconsiderar la suma debido a que la taquilla no ha producido lo suficiente. Unos meses más adelante, aunque el juez del Coliseo atribuye la disminución del público a la falta de “dirección de los cómicos”, los apoya solicitando al Cabildo rebajar a treinta pesos mensuales el aporte, durante el tiempo en que el público ha decrecido. Este concepto es aceptado parcialmente por la corporación, pues la rebaja empieza a surtir efecto a futuro y no con relación a la deuda existente.

Produce extrañeza que el Cabildo desconociera las capitulaciones aprobadas por todas las instancias. En ellas se consignó, de manera expresa, la merma del aporte durante los periodos en que el público disminuía. Así mismo, que se atribuyera esta merma a un motivo artístico solamente, cuando existían otras dificultades dentro del sistema teatral y la ciudad y sus habitantes pasaban por dificultades económicas. Por lo cual se pueden intuir que motivos políticos o personales estaban afectando las relaciones entre las autoridades y Ramírez.

**AGOSTO DE 1794.** Ramírez envía la contabilidad del Coliseo al fiscal con el objeto de probar los excesivos gastos en que ha incurrido y la falta de flujo de caja; a la vez, solicita se le autorice abrir suscripciones para vender acciones del Coliseo, pues prevé su quiebra. Como Dionisio de Villar no estaba enterado de esta determinación, a través de una carta protesta ante el fiscal por esta inconsulta decisión de su compañero. En octubre, los socios llegan a un acuerdo en la venta de acciones. Entonces, el juez del Coliseo dictamina que a pesar de que los suscriptores no tendrían utilidad alguna en el corto plazo, dada la cifra consumida en la construcción, a los excesivos gastos de la casa, la poca “destreza” e “insubordinación de los cómicos” y la dificultad de cambiarlos, aprueba el proyecto para darle oportunidad a Ramírez de llevar a cabo su idea. A finales del año, el Cabildo desconoce el concepto del juez del teatro y no autoriza la venta de acciones, aduciendo la falta de “capitalistas” con suficiente dinero en la ciudad, las deudas existentes y todo lo demás que ya había acotado el juez del Coliseo.

**SEPTIEMBRE DE 1794.** Joseph Thomas Ramírez y su yerno Pablo Fernández dan poder a Manuel Alares para realizar cobros en La Mesa (rela-



cionados con sus negocios comerciales), y para representarlos en cualquier litigio que por motivo de esos cobros se llegasen a presentar.

**OCTUBRE DE 1794.** Ramírez es embargado por la suma de cuatro mil pesos por el personero general del virreinato, dentro del proceso que el oidor Joaquín Mosquera le sigue a Antonio Nariño, tesorero de la Caja de Diezmos. Ramírez formaba parte del grupo de fiadores que lo habían respaldado cuando fue nombrado, y lo hizo por dicha cifra.

En este mismo mes, Ramírez da poder a Vicente de Valdivieso y Guzmán, agente de negocios de Indias en la Corte de Madrid, y a Manuel Rodrigo y Espinosa, residente en Madrid, para encargarse de sus asuntos frente a la Corte.

**NOVIEMBRE DE 1794.** Ramírez pide a las autoridades ocho meses de plazo para satisfacer la deuda que tiene con la ciudad. El fiscal y el Cabildo le conceden únicamente cuatro.

A finales de noviembre Ramírez arrienda el Coliseo a de Villar para que este pueda realizar una temporada hasta el 17 de febrero de 1795. De Villar baja los precios de la entrada para volverla accesible a todos los públicos. Esta reducción le generaría a Ramírez una nueva dificultad porque el procurador general, no muy bien informado, interviene en febrero aduciendo defensa del público: los asentistas no habían sido autorizados por el Cabildo para cambiar los precios fijados desde la primera temporada. Ramírez envía una carta explicando la situación, aduce la no existencia de abuso ni perjuicio del público, pues los precios no habían subido sino todo lo contrario; agrega que el juez del Coliseo había autorizado la rebaja. Así mismo, se muestra extenuado debido a su situación y deja casada la disputa con el procurador, a través de unas cuantas frases irónicas sobre su intervención en asuntos que no eran de su competencia. Esto le costaría que en septiembre de 1795, el procurador recordara al fiscal que Ramírez no había pagado todavía la deuda, y recomendara ejecutarlo por la cantidad vencida más las costas del proceso. Para el procurador las pérdidas económicas del Coliseo tenían su origen en los mismos asentistas, por sus descuidos y por la falta de exigencia a los artistas; en consecuencia, no se les podía eximir del pago, como ellos seguían pidiéndolo.

**DICIEMBRE DE 1794.** Joseph Thomas Ramírez y su yerno Pablo Fernández demandan a Manuel Díaz de Hoyos, agente comercial residente en Cartagena, por cuentas que les adeuda. Este juicio se torna largo y complicado. En 1799 comprendía seis cuadernillos numerados, con la documentación correspondiente a las diferentes etapas del proceso. A comienzos del siglo XIX

el fallo será favorable a Ramírez y a Fernández. Como Díaz de Hoyos no estuvo de acuerdo con ese fallo, consigna en la Casa de Moneda la cantidad que la Fiscalía le ordena pagar, mientras él apela el fallo; de esta manera evita ser acusado de rebeldía. En octubre de 1807 la cifra asciende a \$16.000, además de \$8.000 en intereses. Ramírez muere en 1805 y no alcanza a beneficiarse de un solo peso de este litigio; igualmente Díaz de Hoyos muere y los albaceas de los herederos de ambas familias continúan el proceso, que durante los años de la Independencia se complica y retrasa mucho más por la inestabilidad política. Durante el periodo del último virrey español, Juan Sámano, el albacea de los bienes de Ramírez, Pedro Ignacio Zúñiga –yerno de Ramírez, casado con una hija del segundo matrimonio–, reclama al ministro contador de la Casa de Moneda los 16 mil pesos con sus intereses. Esta etapa cubre los años de 1818 y 1819, cuando finalmente la familia Ramírez obtiene la cantidad consignada por Díaz de Hoyos y entabla nueva demanda para reclamar los intereses.

**FEBRERO DE 1795.** Ignacio Heredia demanda a Ramírez por los salarios que le adeuda durante los siete años en que ha estado a su servicio en los almacenes de su propiedad.

**MARZO DE 1795.** Ramírez envía al virrey una larga respuesta al oficio enviado por el procurador. Algunos de sus párrafos contienen datos sobre las temporadas, sobre la vida de Santafé en este momento, y otros más son dramáticos e ilustrativos de su penosa situación. Como los testimonios sobre el teatro se irán abordando más adelante, se transcribe un fragmento conmovedor que no requiere más ampliación:

Lo cierto es, Excelentísimo señor, que después de haberme sacrificado en esta empresa que me ha dejado atrasado, lleno de fatigas, cargado de deudas y repetidamente demandado, no he conseguido otra cosa que persecuciones, menosprecios y censuras, suponiéndome una crecida utilidad cuando esperaba una gratitud de facilitar tan a mi costa una pública diversión en un lugar donde todos se quejan de que ni aun siquiera hay tertulias domésticas, y que sirva a ella de mucha ilustración, siendo increíble haberse verificado esta diversión en un país cuyos actores, ni remotamente tenían noticia ni idea de lo que son coliseos, más que unos meros aficionados que acaso dejaron sus oficios para presentarse en este teatro, y no hay otro en todo el Reino<sup>9</sup>.

9 Esta cita corresponde a la página 238 del mismo documento que he citado varias veces: *Revista del Archivo Nacional*, tomo VI, Nos. 63 a 65, julio a septiembre de 1944. La queja de Ramírez es bastante parecida a otras expresiones de pena o incompreensión manifestadas por teatristas de varias épocas o por otros constructores de edificios teatrales, a comienzos del siglo XX.



**MAYO DE 1795.** El cura rector de la Catedral, Santiago Gregorio de Burgos, demanda al comerciante Josef Ignacio Guzmán y Montenegro por dos mil pesos. Guzmán es fiador de los intereses que Joseph Thomas Ramírez le adeuda a la Catedral, correspondientes a un préstamo que esa institución le había hecho. Estos recursos provienen de un fondo especial destinado a la fiesta de San Josef. El padre de Burgos declara que demanda a Guzmán por ser el fiador de Ramírez, además, porque tiene dinero y bienes con qué responder, mientras que Ramírez está quebrado. El fiscal ordena a Guzmán responder por la deuda. Guzmán, a su vez, demanda a Ramírez para recuperar su dinero.

Por otra parte, en este mismo mes, María Ignacia Antón “doncella huérfana”, hija de “Don Domingo Antón”, antiguo “servidor del Rey”<sup>10</sup>, demanda a Ramírez por 145 pesos que le adeuda de un préstamo que ella le hizo, más 215 pesos representados en efectos provenientes de Castilla, que María Ignacia había dejado en consignación en uno de los almacenes del comerciante y este ya los había vendido y no le había dado el dinero. El fiscal ordena a Ramírez, de manera perentoria e inmediata, pagar la deuda a la señorita Antón.

**AGOSTO DE 1795.** Varios miembros del elenco, músicos y algunos empleados empiezan a entablar demandas, ante el juez del Coliseo, por el atraso en el pago de sus salarios. La deuda total asciende a trescientos pesos. Este hecho hace declarar a Ramírez que sufre “bochornos” públicos a diario por motivo de esas reclamaciones y, además, dice sentirse “apenado” por la incomprensión de que es objeto. Ramírez solicita a su socio de Villar hacerse cargo de todo lo relacionado con el Coliseo mientras llegan a la capital dos nuevas actrices y un actor, provenientes de Cartagena. Los socios están convencidos que los nuevos artistas ejercerán un mayor atractivo sobre el público y ello se reflejará en mayor aforo.

Mientras tanto, Ramírez solicita nuevos préstamos a sus pares del comercio que le son negados; es de común conocimiento el estado de sus finanzas. Entonces solicita a uno de sus amigos hacer estas diligencias a su nombre y finalmente consigue que un comerciante le preste algún dinero –escaso por lo demás–, para pagar a los artistas y que la función continúe.

10 Las frases entre comillas corresponden al folio 292 del documento: AGN. Colonia. Juicios Civiles de Cundinamarca. Tomo XXXIII, folios 290-293.

El compromiso es devolverlo al día siguiente con el producto de la taquilla, que siempre será insuficiente para las necesidades.

**SEPTIEMBRE DE 1795.** Para demostrar que el Coliseo no produce el suficiente dinero para sufragar todos los gastos y que la caja no ha recaudado todavía los arrendamientos de los palcos que algunas familias deben, Ramírez solicita al juez del Coliseo, Josef Malo, una certificación para anexarla al proceso que el Cabildo le sigue. A pesar de todos estos esfuerzos, el concepto del procurador general es admitido y Ramírez jurídicamente ejecutado: parte del Coliseo queda hipotecado a la ciudad.

**OCTUBRE DE 1795.** Ramírez apela. En este documento presenta los nombres de algunos testigos que pueden dar fe de que el Coliseo no produce, y que las utilidades recibidas durante la primera temporada fueron reinvertidas en el edificio mismo. Dichos testigos son: Josef Dionisio de Villar, Josef Vásquez Posse, cobrador del Coliseo, y Josef Ignacio Admiñaorta, escribano receptor de número de la Real Audiencia, fiel espectador de las temporadas.

En este mes también Ramírez vende una parte de su casa de habitación a Carlos de Burgos. Debido a que sobre esta casa pesa una hipoteca con el Convento Hospital de San Juan de Dios de Santafé, el procurador del convento entabla una demanda contra Ramírez, por 157 pesos de los intereses que este adeuda, correspondientes a esa parte de la casa que él está vendiendo. Unos meses más adelante, Ramírez es condenado y debe pagar, junto con las costas del juicio. El virrey ordena embargarle bienes en caso de no tener efectivo.

**ENERO DE 1796.** Relacionado con otro negocio distinto al anterior, en este mes el fiscal ordena a Ramírez pagar la deuda que tiene de 1.500 pesos, más los réditos, con el Convento Hospital de San Juan de Dios en Santafé. En un documento que Ramírez envía a la Real Audiencia textualmente escribe: “[...] me es imposible satisfacer por ahora por haberseme embargado mis bienes de superior Orden de la Real Audiencia por el gasto de cuatro mil pesos en que fié a Don Antonio Nariño por el manejo y administración de la Tesorería de Diezmos, que no estando en mi arbitrio la satisfacción de los ochenta y siete pesos [...]”<sup>11</sup>.

11 AGN. Colonia. Censos Redimibles, Cundinamarca. 1791-1796, legajo No. 4, folios 775-789- Esta cita corresponde a los folios 782RV.



Fray Emigdio de los Santos, procurador del Convento Hospital, en un aparte de su demanda recuerda al fiscal que a Ramírez la Real Audiencia le “secuestró cuatro mil pesos libres que tiene en el valor del Coliseo, pero no en los demás bienes que tiene en su casa” (fol. 785R), aseveración que, más tarde, se confirma no ajustarse a la realidad, pues Ramírez en este momento ya no tiene bienes. El 19 de enero ordena el fiscal: “líbrese mandamiento de ejecución contra los bienes de don Thomas Ramírez por la cantidad demandada” (fol. 785v) más las costas del proceso “en forma ordinaria”.

El alguacil mayor de la Real Audiencia, acompañado por el escribano de Su Majestad y por el oficial mayor de la escribanía del superior gobierno, pasan a la casa de Ramírez a cobrar los 1.500 pesos. Como este no tiene el dinero en efectivo ni tampoco bienes embargables, el comerciante jura ante Dios pagar tan pronto como le sea posible. Este procedimiento y los hechos ocurridos son muy dicentes de la precaria situación del constructor del Coliseo, los cuales son registrados por el escribano. En algunos de sus apartes dice:

[...] y a este fin se le recibió juramento que hizo conforme a ordenanza poniendo la mano derecha sobre la Cruz de su Espada, bajo del cual ofreció a Dios, y prometió al Rey bajo su palabra de honor, no ocultar ni encubrir ninguno de los que tenga, e impuesto de ello expresó que tampoco tenía bienes algunos que manifestar, porque los pocos que le habían quedado los manifestó y se depositaron en el Depositario General por el mismo Señor Alguacil Mayor cuando se le intimó el mandamiento de ejecución por la Real Audiencia, para que pagara los cuatro mil pesos en que fió a Don Antonio Nariño para ingresar a la Tesorería de Cruzadas, y con cuyo motivo hizo presente el exponente cuando ocurría en orden a su actual estado y constitución (fol. 788v).

La espada donde Ramírez posa su mano derecha para hacer el juramento es la correspondiente a su cargo como voluntario en las milicias de caballería. Así que el gesto es profundamente significativo y dramático, pues frente a las autoridades y la sociedad todavía le quedaban su palabra y su honor, en una escena que parecía salir de una obra teatral del Siglo de Oro.

**ENERO Y FEBRERO DE 1796.** Josef Dionisio de Villar, el conocedor de los intrínquilis de la escena, del carácter y las costumbres de los artistas, el instructor de la farándula novel, decide, sin prevenir a su compañero y socio, conseguir un empleo fuera de la ciudad, bien lejos de ella, en lo que hoy es el departamento de Chocó. Ser empleado en la burocracia virreinal había sido su principal ocupación en las Indias, durante los últimos veinte

o veinticinco años. De Villar había ocupado trabajos relativamente estables que requerían del conocimiento de su mecánica y de una buena dosis de relaciones públicas, pero en los cuales no se corría con los riesgos y los albuces de la vida artística.

## Liquidación de la sociedad artística

Después de la exitosa primera temporada, Dionisio de Villar, de manera paulatina, va perdiendo interés en el proyecto que largamente imaginó y estudió. Había logrado persuadir a un socio que sin muchas reservas invirtió a manos llenas. Su pionero sueño, cuyas utilidades comprendían incontables patacones, fama, ratificación de su prestigio intelectual e ingreso sin cortapisas a las páginas de la ilustración neogranadina se derrumbaba. Así que inició diligencias con el virrey José de Ezpeleta para conseguir un puesto en la administración virreinal. Y lo logró. El virrey lo nombró en la Provincia de Citará “Corregidor de indios de la Pura y Limpia Concepción de Lloró y sus anexos”.

Ramírez se enteró del hecho por terceras personas, cuando de Villar se aprestaba a dejar Santafé. Por este motivo, le dejó tres cartas en su casa de habitación, recordándole sus obligaciones contractuales. Como la respuesta se retrasaba, sin mayores dilaciones Ramírez entabló demanda por incumplimiento de contrato, con un otrosí en el cual solicitaba se le impidiera a de Villar dejar la ciudad, lo cual consiguió por unas cuantas semanas. Un año más tarde Ramírez lograría liquidar la sociedad como era su deseo. Los argumentos de uno y otro en los petitorios y apelaciones amplían aspectos de la relación de los socios, hoy excompañeros, de algunos antecedentes de la construcción del Coliseo y facetas de sus respectivas personalidades. Dichos argumentos están teñidos de congoja y enfado, contiguos al doloroso reclamo que explica el dramático final del primer teatro santafereño.

Antes, en la parte correspondiente al contrato celebrado entre los dos socios, se indicó que las cláusulas séptima y octava competían exclusivamente a de Villar. Estas estipulaban todo lo relacionado con los artistas, su organización y dirección, y preveía un reemplazo, en caso de ausencia o enfermedad del titular. Por este motivo, en la demanda Ramírez enfatizaba la obligación de Villar a dejar un encargado de la dirección y a pagar sus honorarios.

Así comienza de Villar su primer documento de respuesta: “Don Josef Dionisio de Villar Director en el Coliseo, y compañero de Don Josef Thomas Ramírez, respondiendo al traslado que se me ha conferido del escrito



presentado por este, sobre que cumpla el contrato de compañía<sup>12</sup>. Continúa afirmando que no tiene dinero para pagar un sustituto porque no ha recibido “ni un solo maravedí” de la tercera parte que le corresponde de las ganancias, aunque “es notorio a todo el público la eficacia, industria y cotidiano trabajo” que desarrolló, durante los tres años de funcionamiento del Coliseo. Este perjuicio se lo endilga a Ramírez, por haberse excedido en demasía en los costos del proyecto. Recalca que la cuantía de la empresa había sido discutida en la casa del oidor Juan Hernández de Alba, en donde él había expuesto su idea de que fuera “una casa del costo de seis a siete mil pesos” (fol. 1030v), pero después su compañero se había “empeñado” en hacer “un reembolso tan considerable” que había llegado a más de cuarenta mil pesos:

[...] que por los costos voluntarios de mi compañero no haya yo de tener la más mínima utilidad, sino un insoportable trabajo por el espacio de tres años. En fin, yo no hice escritura de esclavitud a mi compañero que es a lo que quiere reducirme en la presente demanda; pues no es otra cosa que quererme sujetar a su servicio hasta reintegrarse de cuarenta y tantos miles de pesos, que contra mi dictamen y voluntariamente dice gastó (fol. 1030v).

De Villar también se niega a cancelar la sociedad, pues mantiene la ilusión de que a futuro pueda ganar algún dinero y, de esta manera, recuperar su inversión, traducida en trabajo artístico y administrativo. Más adelante, de Villar utiliza un tono conmovedor para señalarse como el único perjudicado de todo este asunto:

Últimamente el motivo que me ha obligado a solicitar de la piedad de Vuestra Excelencia el Corregimiento de Lloró es la suma escasez en que me hallo por la falta de utilidades que debían tocarme, no dejándome el trabajo del Coliseo arbitrio alguno para buscar mi sustento y el de mi pobre familia.

Para reforzar los argumentos sobre su precario estado y obtener la dispensa del pago del director sustituto, agrega dos otrosí; en el primero, pide se le levante la sujeción a la ciudad para poder asumir su empleo y ganar algo de dinero, en el segundo, apremia la suspensión del proceso por no tener con qué pagar sus costos:

12 Las frases textuales, presentadas entre comillas, son tomadas del siguiente documento: AGN. Colonia. Fondo: Milicias y Marina, Legajo No. 46, folios: 1023-1061. Estas primeras frases corresponden al folio 1030R, a medida que los folios vayan cambiando se irá indicando.

Otrosí digo: Que para informar el superior ánimo de Vuestra Excelencia me es preciso confesar con ingenuidad y nobleza, que estoy tan escaso que no tengo para seguir la instancia, ni hacer costos procesales. Y así renuncio a todos los términos de traslado y pruebas por no haber más que alegar según el artículo 8... (fol. 1031v).

Aunque a estos argumentos Ramírez responde con datos precisos, no evita el tono emotivo ni ciertas frases suspicaces, tal como de Villar lo había hecho en su escrito, al dar a entender que no le constaba la cifra invertida con la frase: “voluntariamente dice gastó”, olvidando momentáneamente que él mismo había suscrito los balances contables del Coliseo. En su respuesta, Ramírez recuerda una noción ampliamente sabida: que en el mundo de los negocios los socios deben asumir tanto las ganancias como las pérdidas, en igual proporción a la inversión de cada uno, y todos deben sujetarse a las capitulaciones firmadas, por lo cual Ramírez no entiende “que un hombre que se precia de instruido” cometa tales errores en su petitorio.

Repasa, así mismo Ramírez, los compromisos a los cuales él mismo se había obligado y había cumplido: construyó la casa, “proporcionó su ornato y decoración hasta el estado de haberse representado las comedias con la decencia correspondiente” (fol. 1035v); en ese momento todavía “permanecía con constante ánimo en la contribución de los gastos precisos”. Tal como lo había hecho de Villar, Ramírez también culpa al socio de todos los perjuicios, “que han sido notorios, de privarse de su giro y caudal por invertirlo en una empresa a que él le indujo, aparentándole ciertas y abundantes ganancias”. Y ahora pretendía viajar sin asumir su obligación y lo dejaba “sumergido en las ruinas a que le precipitó su inconsideración”. Calificó Ramírez su situación de “tragedia”, cuyos estragos de Villar miraba con indiferencia, permitiendo que solo “llevara todo el peso del infortunio, que él mismo le preparó” (fol. 1036R), y buscara un “empleo honorífico”.

Adolorido por la suspicacia de su compañero sobre el costo total de su inversión, Ramírez escribe que de Villar pretende mostrar que todo es “aparente”, aunque él mismo ha “palpado” los “horrores de la miseria en que está sumergido”, además de continuar sin poder cancelar deudas que pesan sobre él, como la del Cabildo. También expone sus dudas sobre el director, referidas a su señorío, pues todo “caballero” debe cumplir con la palabra empeñada, ya sea verbal o escrita, no infligir mal trato ni insultos y Ramírez, en silencio, los había padecido de su compañero. Tal vez el peor indicio de su falta de nobleza, es el “provocarle a otros resultados no menos lamentables, que a los que le precipitaron las seducciones y fantásticos proyectos



del contrario” (fol. 1037R). Luego agrega: “Yo no puedo creer qué pensamientos tan bajos hay de ocupar la fantasía de una persona de honor, buscando medios, y eludir los pactos que religiosamente se han de guardar [...]”.

Ramírez desmiente que de Villar no haya recibido ni “un maravedí”, puesto que él reconoció “suplementos” para su subsistencia y el producto de una “comedia de beneficio le rindió de quinientos a seiscientos pesos”<sup>13</sup>, cuando no desembolsó “ni un maravedí”. Refutando otras “excusas” del director, Ramírez continúa su documento y lo termina pidiendo se obligue al socio a cumplir con lo pactado y de manera inmediata prosiga dando “instrucción” y “ensayo” a los cómicos.

El 9 de marzo de 1796, el fiscal falla a favor de Ramírez y ordena a de Villar cumplir con el contrato. Como se avecina su partida escribe que “está obligado a poner sujeto en los términos que en la citada cláusula octava se insinúan” (fol. 1040R). De Villar desatiende lo prescrito dentro del tiempo reglamentario y viaja después de satisfacer los requisitos para posesionarse, mientras su apoderado Luis de Ovalle presenta objeción a la sentencia. El afán de Villar también se debía a que tenía programado viajar a Cartagena de Indias a representar a su hija, Josefa de Villar, en una demanda de alimentos sobre los bienes de Fernando de Coz, suegro de ella, quien había fallecido recientemente.

Después del fallo de marzo, el procurador apoderado de Ramírez instaura otra demanda. En esta pide que a de Villar se le separe de la compañía en vista de que no ha cumplido con lo ordenado por el fiscal. Finalmente, después de un año, el virrey emplaza a Dionisio de Villar: debe hacerse presente en Santafé en el término de la distancia y firmar la cancelación del contrato, lo cual implica separarse de la compañía del Coliseo y desistir de cualquier pretensión legal y económica a futuro.

Debido a todo lo anterior, las funciones del Coliseo se suspendieron. Es en este momento –marzo de 1797– que el virrey se muestra interesado en apoyar el teatro. El 2 de abril el fiscal le entrega copia del último proceso al

13 Esta cifra es importante porque de Villar recibió ese dinero después de una corta temporada y varios altos funcionarios del virreinato ganaban la misma cantidad, pero al año. En 1790, por ejemplo, un capitán de infantería percibía 728 pesos al año y un sargento mayor 1.080. Unos años antes, en 1786, el salario más alto correspondía al Arzobispo Virrey, Caballero y Góngora, quien por sus servicios como virrey recibía 30.000 pesos al año, además de otras regalías, más 52.000 pesos que le daba la mitra. Años más tarde, en 1824 cuando el dinero valía menos, a Simón Bolívar se le ofreció una pensión de 30.000 pesos al año, que el Libertador rechazó.

juez del Coliseo para que, de acuerdo con la aspiración del virrey, ponga en marcha alguna solución. Esa obligación vuelve a recaer sobre el ministro Juan Hernández de Alba, puesto que el conde de la Torre Velarde había dimitido a dicha judicatura.

## Trasfondo del “fantástico proyecto”

Y fue así como el constructor del primer teatro de la capital se retiró, sin fortuna y desilusionado, del “fantástico proyecto”, tal como él lo calificó de manera tristemente irónica en el documento de febrero de 1796. Ramírez murió en Tocaima en enero de 1805 y quien heredó su parte en el Coliseo fue María de los Dolores, su hija mayor.

De lo expuesto hasta aquí ya se tiene un panorama de los motivos que dieron al traste con el sueño de tener funciones teatrales con regularidad, en un recinto apropiado, en la capital del virreinato, tal como estaba ocurriendo en otras urbes. También se podría decir que ya se expusieron los hechos que llevaron al fracaso económico a la compañía del Coliseo, los cuales se pueden resumir en: ninguno de los socios ni sus posibles consejeros visibles tenían experiencia en un proyecto de esta envergadura; se superó el tamaño del edificio, lo cual excedió el presupuesto inicial; estos costos se cubrieron con dinero prestado y altos intereses; Ramírez intentó salir de la crisis por medio de dineros en litigio; de Villar, además de socio, fue el perito que analizó y valoró todos los factores artísticos y económicos de la empresa; la errática taquilla incubó falsas ilusiones; se presentaron algunos eventos sensibles como resultado de la delicada situación política, que agravaron las finanzas de Ramírez y su capacidad de endeudamiento, tal como ocurrió con el caso del prócer de la Independencia Antonio Nariño.

Además de los hechos anteriores, otras circunstancias entraron a jugar un papel importante en el fracaso del proyecto, algunas de las cuales son las siguientes: en un principio, la ciudad presentaba condiciones culturales y económicas favorables, igualmente las ideas prestigiosas que acompañaron la construcción del Coliseo eran compartidas por las esferas gubernamentales, por las capas ilustradas de la ciudad, y se percibía el deseo general de la población de ir al teatro a contemplar historias, dramáticas y cómicas, de manera paralela a su realidad. La sociedad neogranadina daba manifiestas señales de adelanto cultural, mayor cobertura en la educación primaria de la población, disfrutaba del teatro, entre otros signos pródigos. Esta feliz



coincidencia se debía en gran parte a que con la llegada de los reyes borbones y su corte, muy aficionados al teatro, se habían dotado los sitios reales de locales apropiados, al estilo italiano, y los virreyes querían emular estas ideas. Todo lo cual proporcionó el espaldarazo que facilitó las autorizaciones del caso y salvó en parte los obstáculos que, previsiblemente, los clérigos interpondrían.

Santafé empezaba a cambiar, tanto el virrey como el Cabildo habían mostrado preocupación por la ciudad desde finales de los años ochenta. Para este efecto habían dictado algunas medidas en 1788, como la prohibición de las carreras de caballos en las calles, las manadas de cerdos y de perros que circulaban a cualquier hora y se amontonaban en las plazas. Más adelante, se establecerían los servicios de alumbrado y vigilancia en las calles principales del comercio y un sistema de empedrados en varias vías. Seguramente esta fue una de las motivaciones que llevó a Ramírez a ofrecer voluntariamente cincuenta pesos mensuales<sup>14</sup> a la Junta de Policía. Pero esta deuda se le fue acumulando y las autoridades de manera sistemática se negaron a negociarla, a pesar de las cláusulas contractuales y de existir circunstancias tangibles que, con buena disposición, hubiera permitido un acuerdo beneficioso para ambas partes. La cifra llegaba a \$1.020<sup>15</sup>. Se calculaba que el Coliseo en 1794 costaba \$44.373 y dos cuartillos reales<sup>16</sup>, cifra en que fue valorado cuando los socios pidieron a las autoridades permiso para vender acciones. En este momento los gastos fijos del edificio sumaban más de \$125 a la semana<sup>17</sup>.

Al poco tiempo de terminado el Coliseo, todas las manifestaciones de bienestar económico y político se acabaron. Una crisis económica se empezó a sentir en Santafé, los precios de los productos de primera necesidad

14 Haciendo las equivalencias correspondientes, 50 pesos de entonces correspondería hoy a \$3.851.310, aproximadamente. Para esta conversión y las siguientes se utilizó la fórmula del profesor Alberto Pardo Pardo, expuesta en su libro *Geografía económica humana en Colombia*, para lo cual se tomaron los índices (IPC) de precios de 1786 y de 2008. Aunque la construcción del Coliseo fue en 1792, el índice del año de 1786 es el más cercano conocido.

15 Equivaldría en la actualidad a \$78.566.724, aproximadamente. Se toman como base los índices de 1786 y 2008.

16 Haciendo las equivalencias de las dos épocas, el valor del avalúo del Coliseo correspondería hoy a dos mil ochocientos millones de pesos, más o menos. Esta cifra es aproximada y sujeta a errores porque durante esos años el costo de vida subió en Santafé y el valor del dinero bajó. La devaluación fue del 68%, por tanto, el precio del Coliseo santafereño bajó dramáticamente en 1797 y 1798, aunque más tarde volvió a estabilizarse, cuando el edificio ya presentaba deterioros por el paso del tiempo, lo cual quería decir que seguía costando menos.

17 En cifras actuales equivale a \$9.628.275, aproximadamente.

subieron y el poder adquisitivo disminuyó, hasta llegar a ser catastrófico años más tarde. Esto afectó a toda la población e influyó en la drástica disminución del público general y posiblemente en que algunos señores de los palcos no pagaran su arriendo. Por otra parte, las difíciles relaciones internacionales de España con Francia y Gran Bretaña –que se reflejaron en declaraciones de guerra y en frágiles alianzas–, afectaron el comercio de las colonias y el contrabando se incrementó, lo cual también afectó los negocios de Ramírez, ya de por sí inestables porque, según sus propias palabras, los había abandonado por atender el Coliseo.

Creyendo Ramírez que la bonanza de la primera temporada se mantendría estable, siguió invirtiendo las ganancias obtenidas en el teatro, en arreglos de lunetas y divisiones de palcos y en abrir una entrada especial para el virrey. Este hecho y la masiva asistencia de santafereños en la primera temporada fue dejando la sensación entre el público y las autoridades (especialmente en estas) de que el “negocio” del Coliseo era altamente rentable.

Es posible también que entre algunos miembros de la Real Audiencia y de otras instancias hubiera generado celos y preocupación el haber subido las paredes del edificio más allá de lo inicialmente aprobado. A pesar del resultado positivo del peritaje, un edificio tan alto no debió ser del agrado de las autoridades eclesiásticas, por los valores simbólicos que el hecho conllevaba, pues la Bogotá de entonces era una urbe de edificaciones bajas, la mayoría de un solo piso. Contadísimas tenían dos, entre ellas, la casa de los virreyes. Solo las cúpulas de las iglesias superaban en altura cualquier otra edificación civil; entonces, el Coliseo, con sus espectáculos profanos, entraba a disputar el espacio reservado a Dios. Tampoco se puede olvidar que el teatro laico era un arte perseguido por el alto clero, motivo por el cual el proyecto había tenido opositores.

Según las leyendas decimonónicas, el arzobispo de Santafé, don Baltasar Jaime Martínez Compañón, había pronosticado la ruina económica de Ramírez y una gran catástrofe en el Coliseo, el día en que hubiese mayor concurrencia. El nefasto pronóstico caía en terreno abonado y estaba a la vista de todos: la altura del edificio y el endémico y fundamentado temor de los santafereños a los temblores de tierra. Además de la difícil situación económica de la ciudad, no sería desproporcionado atribuir al arzobispo una parte del fracaso de Ramírez, al igual que a la labor de oposición de los padres capuchinos. Y conociendo hoy que uno de los acreedores más tenaces de Ramírez fue el procurador de la Catedral, se podría pensar que el enojo del arzobispo provenía también de este hecho.



El Coliseo, sin embargo, no colapsó y se mantuvo en pie a despecho de terremotos y predicamentos. Gracias a esto y al despliegue valorativo de los maestros constructores es que algunos santafereños, de comienzos del siglo XIX, se referían a él como un edificio de escasa belleza por la carencia de adornos, pero sólido y elegante en la construcción. Otros se enorgullecían de su vasto escenario, de las magníficas condiciones acústicas, de la perfecta herradura y el buen aparato tras bambalinas. Incluso, decenios más tarde, el edificio resistirá unas columnas con las que el señor Bruno Maldonado exornaría su fachada, para hacerlo lucir más imponente y moderno. Otros bogotanos definitivamente le guardaron ojeriza y con el paso de los años, el deterioro y el desgaste de los materiales y el arribo de otros estilos arquitectónicos, harían que el vetusto edificio acumulara críticas y referencias desdeñosas que pasaron, de manera expedita, a la historia y por las cuales fue más conocido que por sus cualidades.

Como telón de fondo de estos sucesos ocurrían otros que, no siendo artísticos, sí afectaban las relaciones con las autoridades, como el alegato que el Cabildo inició con el virrey Ezpeleta porque esa corporación transgredió el punto once del reglamento del Coliseo, que al pie de la letra dice: "Ningún cuerpo ni particular podrá colgar el antepecho de su palco, por ser privativa esta distinción del que ocupa el Excelentísimo señor Virrey", y el virrey vio el tapete ceremonial distintivo del ayuntamiento colgado en el palco. El Cabildo se quejaba, además, de que su palco era "común, pequeño y no decente". Pero más allá de esta disputa, yacían otros hechos que tornaban el contexto social todavía más complejo: enfrentamientos entre el oidor Joaquín de Mosquera y el fiscal Blaya con el Cabildo, imputaciones de deslealtad al Cabildo y el clima de zozobra política que se vivía por la persecución contra personalidades y miembros de familias notables, debido a la aparición de pasquines sediciosos, a la traducción de los *Derechos del hombre* hecha por Antonio Nariño, por lo cual se le confiscaron los bienes y se lo envió a España junto con otros ocho prisioneros más.

## Promotores del Coliseo

En los anteriores apartados han venido surgiendo algunos rasgos de la personalidad de los socios del Coliseo. Dionisio de Villar, español altillo, con espíritu aventurero e ínfulas nobiliarias, se preciaba de ser un

hombre instruido y un artista, estaba dedicado a la carrera burocrática y, simultáneamente, buscaba la forma de hacer negocios de diversa índole para ganar fortuna y prestigio. Joseph Thomas Ramírez, al igual que su socio, tenía grandes deseos de sobresalir dentro de la sociedad y obtener reconocimiento público pero, a diferencia del primero, era un rico comerciante, un “capitalista” como se les distinguía entonces. También era militar voluntario, alférez real, un hombre sensible que gustaba del teatro y tenía un alto sentido del honor y de la palabra comprometida, aunque a veces lo olvidaba para sacar ventaja cuando se trataba de personas humildes. Ambos socios tenían en común una alta dosis de vanidad personal, aunque dadas las circunstancias de coloniaje los separaba el origen, rasgos del carácter y algunos valores morales y cívicos. Por su parte, Luis Padilla –el socio oculto– llevaba vida monacal, tenía profundas convicciones religiosas, apegado a su trabajo, familia y rutinas, con recursos económicos provenientes de su refinado oficio artesanal y de ser empleado de confianza del virreinato.

Con el objeto de ampliar lo dicho hasta aquí, a continuación se trazan las biografías de los hasta ahora tres protagonistas de la construcción del Coliseo, de acuerdo con la documentación estudiada.

## Josef Dionisio de Villar: instructor de representantes

Josef Dionisio de Villar y Beltrán nació el 24 de marzo de 1744 en Bilbao y fue bautizado al día siguiente en la Parroquia de San Juan. Por línea paterna era de origen vasco y por la materna aragonés, de la Comarca de las Cinco Villas, al noroeste de Zaragoza. Aproximadamente en 1762, sin haber cumplido los veinte años de edad, de Villar salió de Bilbao y se fue a vivir a Cádiz, antes de emprender el viaje a las Indias.

A continuación se copia la transcripción que hace el escribano real en Santafé de unos documentos que, de manera solemne, presentó Dionisio de Villar, junto con su juramento de verdad. Uno de esos escritos se refiere a su nobleza, expedido en la villa de Bilbao, “Capital del Noble Señorío de Vizcaya”, y el otro es su “partida de fe de bautismo”. El escribano certifica que el título de nobleza es auténtico, pero no amplía la información sobre la clase de dignidad nobiliaria que de Villar poseía. La partida de bautizo se transcribe completa y es como sigue:



En la Iglesia Parroquial de los Señores San Juanes de esta Villa de Bilbao, en veinte y cinco de marzo de mil setecientos y cuarenta y cuatro años, yo Don Nicolás Antonio del Barco beneficiado y cura rector de dicha Iglesia, bauticé a un niño que nació el día antecedente a las cinco de la tarde, según declaró la comadre, y le puse por nombre Joseph Dionisio, hijo legítimo de Agustín de Villar y Chavarri y de Magdalena de Beltrán y Vriarte, naturales y vecinos de esta dicha villa, abuelos paternos Joseph de Villar y Mallagotia y Manuela Chavarri, naturales y vecinos de esta villa. Maternos, Lucas Beltrán y Abad, natural de Ejea de los Caballeros y María de Vriarte, natural de Mendata y vecina de esta villa. Padrinos, Manuel de Correa y Isavela de Vriguiaga vecinos de esta villa, a quienes previne el parentesco espiritual<sup>18</sup>.

No se ha podido establecer el nombre y el origen de la esposa de Villar; gracias a los documentos se puede deducir que tuvo por lo menos dos hijos, un varón quien lo secundaba en varios negocios y una mujer, Josefa de Villar, casada con uno de los hijos de Fernando de Coz, residente en Cartagena de Indias con su familia, y de quien se hallaba separada, por lo cual Josefa vivía en Santafé con su padre.

### *Arribo a las Indias*

El primer sitio en donde se registra la presencia de Villar en la Nueva Granada es en la villa de San Bartolomé de Honda, en 1767, en donde residía. Al parecer, conocía de leyes, pues desempeñó varios cargos que requerían de ese conocimiento, en la región que hoy corresponde al departamento de Antioquia. En efecto, a partir de noviembre de 1770 en que cumplió con todos los requisitos, de Villar comenzó a desempeñarse como capitán aguerra<sup>19</sup>, juez ordinario de comisos y administrador de Real Hacienda de Rionegro, Armas y Marinilla. En ejercicio de su cargo emprendió demandas por manejos incorrectos de bienes públicos, como el promovido contra el asentista de las rentas de aguardiente de la provincia de Antioquia, Eugenio López de Osaba.

En septiembre del año siguiente, el gobernador y comandante general de la Provincia de Antioquia puso a consideración del virrey el nombre de

18 AGN. Colonia. Empleados Públicos, Tomo XIII, fol. 57.

19 Según el Diccionario Real de la Academia Española, el “capitán a guerra” o “capitán aguerra” como está consignado en algunos documentos era la “autoridad civil habilitada para entender asuntos de guerra. Antiguamente eran los corregidores, gobernadores y alcaldes mayores”. El juez de comisos se encargaba de quitar las mercancías a quienes comerciaban productos prohibidos o lo hacían de manera ilegal.

Villar para desempeñar el empleo de corregidor de Indios del pueblo de San Antonio del Peñol y Pereira, el cual fue aceptado. Se posesionó el 20 de enero de 1772 y se le entregó el respectivo bastón de mando que portó hasta 1774, cuando cumplió el tiempo de ley. Al año siguiente, después de pedir las autorizaciones correspondientes, el Gobernador de la Provincia de Antioquia le hizo otro nombramiento, esta vez como sargento mayor de milicias de caballería de los tres Valles de Rionegro, Llano Grande y Marinilla. En septiembre obtuvo el bastón de mando.

Un par de años más tarde, motu proprio Dionisio de Villar solicitó el cargo de juez conservador y escribano de número de Antioquia. Cumplió con los requisitos de ley y el 6 de marzo de 1778 fue nombrado por el virrey. En este cargo se mantuvo hasta 1782. Como era costumbre en la época, todos los funcionarios debían solicitar certificados de su conducta al concluir sus compromisos laborales. Así que antes de abandonar la región antioqueña, de Villar solicitó a varios funcionarios que le expidieran dichos testimonios que fueron suscritos por Joseph Domingo de Izasi, alcalde ordinario del Valle de San Nicolás el Magno de Rionegro; Lorenzo de Molina y Toledo, alcalde ordinario de primer voto de la ciudad de Santiago de Arma y Pedro Biturro Pérez, capitán aguerra, teniente, justicia mayor, juez ordinario de comisos y administrador de la Real Hacienda en los tres Valles de Rionegro, Arma y Marinilla. Aunque este tipo de documentos contienen frases previsible, la transcripción de Lorenzo de Molina y Toledo da indicios sobre el nivel de estudios y forma de proceder de Dionisio de Villar:

Certifico en la manera que por derecho puedo y debo a los señores y demás personas, que la presente [...] a pedido verbal del señor don Joseph Dionisio de Villar, Juez Conservador del nuestro Ramo de Aguardiente de la villa de Medellín y sus agregados, suplicándome le diera certificación de sus procederes e idoneidad, a lo que debo decir que hace más de nueve años conozco al dicho señor de Villar, de trato y comunicación, en estos valles en donde ejerció los empleos de Capitán Aguerra, Juez Ordinario de Comisos y Administrador de Real Hacienda, el espacio de cuatro años, e igualmente obtuvo los de corregidor de los dos pueblos de San Antonio del Peñol y Pereyra, y en todos dichos empleos, me consta se ha portado con vigilancia para el mayor aumento del haber Real de Su Majestad, administrando justicia con imparcialidad a las partes, y de particular se ha portado con honrosidad y sin dar nota, dando a conocer su noble nacimiento y para su agrado, política y atenciones, ha tenido y tiene general estimación en toda esta provincia, con las personas de mayor carácter de ella, e igualmente se ha portado y porta en su empleo, que al presente ejerce de juez conservador con mucha prudencia y



celo, todo lo que precisamente dimana de la mucha práctica que tiene en los negocios judiciales. Lo que para que conste donde convenga, y obre los efectos que haya lugar en derecho, doy la presente, que certifico y firmo [...]»<sup>20</sup>.

Por su parte, Pedro Biturro declaró conocer a de Villar desde cuando vivía en la villa de Honda y adicionó un párrafo distinto a los escritos por los otros dos, lo cual complementa un poco más la personalidad de Villar, dice así:

[...] en esta provincia, sin haber sabido cosa que se oponga a su honor y también de particular; y ahora que es Juez Conservador, se ha portado y porta con honor correspondiente a su persona, y aunque con el referido, antes de ser yo Capitán Aguerra he tenido mis disgustos, no por eso puedo por menos de certificar la verdad que me es constante<sup>21</sup>.

Tener disgustos, discutir, levantar la voz, son frases comunes utilizadas por algunas personas para referirse a de Villar como funcionario y luego como director teatral. El visitador general del Reino y encargado de la Superintendencia de Indias, Juan Gutiérrez de Piñeres, nombra a de Villar como fiel de Almacenes Tercenista, en la Administración principal de las Rentas de Tabaco de la villa de Honda, en 1781. Así que debe renunciar a su cargo como juez y escribano de número de la ciudad de Antioquia. Estando en este cargo de Villar es incluido en una terna para el empleo de oficial primero de Contaduría de la Administración principal de Aguardiente de Villa de Leyva, en donde fue nombrado por el arzobispo virrey Antonio Caballero y Góngora.

Poco a poco de Villar se acerca al poder central del virreinato, como en efecto ocurrirá en 1788 cuando el virrey arzobispo lo nombra en el cargo de oficial segundo de la Contaduría General de Aguardientes, en Santafé, con un salario de 450 pesos anuales. En 1790 el virrey José de Ezpeleta le hizo una promoción dentro de la Contaduría de Aguardientes, al nombrarlo bajo las órdenes del director de Reales Rentas.

Como se puede observar, Josef Dionisio de Villar residió en Santafé desde 1788 y dada esta posición, gozaba de la confianza de otros funcionarios, tenía amistades, poseía información y conocía los intrínquilis burocráticos. Todo lo cual debió facilitar los trámites para su proyecto teatral y

20 AGN. Colonia. Empleados Públicos, Tomo XIII, fol. 59-60.

21 AGN. Colonia. Empleados Públicos, Tomo XIII, fol. 61V.

obtener la confianza necesaria de cualquier inversionista, como en la realidad ocurrió y ya se expuso antes.

Después de su frustrada aventura teatral, ocurrida desde comienzos de 1792 hasta mediados de 1796, Dionisio de Villar volvió a buscar un cargo lejos del centro del poder, dadas las circunstancias espirituales y materiales por las cuales atravesaba y de su especial interés por irse bien lejos de la capital. Tal vez estos cargos resultaban ideales para las finanzas personales de los funcionarios virreinales, pues se les presentaban mayores oportunidades de realizar negocios. En 1796 el virrey José de Ezpeleta lo nombró “Corregidor de Indios de la Pura y Limpia Concepción de Lloró y sus anexos, Provincia de Citará”. El 14 de julio se posesionó después del juramento. Estando desempeñando este cargo, en 1801, Ventura Salsas Malibrán, administrador de alcabalas de Quibdó, le siguió juicio por la introducción a Lloró de una partida de ganado porcino, eludiendo el pago de alcabala. Siguiendo el procedimiento, Salsas le decomisó parte del lote de cerdos que todavía de Villar no había comercializado. Como este se sintió perjudicado por la decisión, le entabló un juicio al administrador de alcabalas, que ineludiblemente debía pasar por la fiscalía y la oficina del virrey.

En 1803 el caso Salsas Malibrán-de Villar se dirimió por medio de una real provisión en la cual el virrey ordenaba a Ventura Salsas devolverle a de Villar los cerdos decomisados, pues aceptaba el argumento de que ya se habían pagado los impuestos correspondientes en el pueblo del Cocuy, de donde provenía el ganado; por tanto, Salsas Malibrán se había excedido infundadamente con el decomiso. Como el fiel alcahalero no creyó los argumentos de Villar ni aceptó la real provisión, aunque la acató, decidió escribirle directamente al rey para ponerlo al tanto de la resolución virreinal que, según su opinión, contravenía una cédula real, todavía vigente, por no haber sido derogada, y que él ampliamente había explicado en sus escritos a la Real Audiencia. El mismísimo rey estuvo de acuerdo con su leal y aplicado funcionario y envió una orden a la Real Audiencia de Santafé, en la cual dice:

Aranjuez, 13 de enero de 1805. Previene haber resuelto Su Majestad que esta Real Audiencia remita a aquella vía reservada los autos que formó Don Ventura Salsas Malibrán, Administrador de la Aduana de Quibdó contra Don Joseph Dionisio de Villar por introducción de una partida de ganado sin pagar alcabala, de cuyo asunto como peculiar de Real Hacienda está inhibido dicho Tribunal por Real Cédula de 20 de febrero de 1778; a fin de tomar



en su vista la providencia que corresponda en justicia; y encarga se disponga por esta superioridad el cumplimiento<sup>22</sup>.

Y todos debieron acatar la real orden sin chistar una palabra más. Después de este suceso que posiblemente disgustó a de Villar y afectó sus finanzas, la última noticia que se tiene de él, funcionario virreinal y primer director del coliseo santafereño data de 1808, cuando ejercía como justicia ordinaria, teniente gobernador de San Francisco de Quibdó, capital de la Provincia del Cauca de la Gobernación del Chocó y corregidor de los naturales del mismo pueblo, precisamente en vísperas del grito de la Independencia y de todos los acontecimientos políticos y militares que siguieron.

## Joseph Thomas Ramírez: empresario

Es interesante comprobar que la construcción del primer teatro capitalino –por haber sido un hecho extraordinario de la época– origina varias leyendas que enfatizan su carácter excepcional pero, al mismo tiempo, deja en la obscuridad muchos de los aspectos de la vida de Thomas Ramírez, entre ellos su origen. Algunas pocas fuentes decimonónicas lo señalan como “chapelón”, mientras que otros historiadores del siglo, sin presentar ninguna duda, se referían a él como el osado y visionario empresario santafereño. Todo lo contrario ocurrió a mediados del siglo xx, cuando a los estudiosos poco les importó el sitio en donde había nacido, pues contaba más el hecho de que era el empresario de esta historia, lo cual lo ubicaba en una escala teatral bastante odiosa, en contraposición con los creadores y artistas.

A pesar de todas las búsquedas de información y de los documentos estudiados, el origen de Ramírez sigue estando sin resolver. La mayoría de las hipótesis de trabajo formuladas llevan a concluir que era criollo –como lo afirmaban sin ambages la mayoría de los investigadores del siglo xix–, pero la falta de un documento primario no permite la contundencia<sup>23</sup>. Sin embargo y de acuerdo con sus propias frases, Ramírez no se sentía europeo, ni

22 AGN. Colonia. Impuestos Varios. Cartas. Tomo XVII, fol. 78.

23 La búsqueda de la partida de bautizo de Ramírez ha sido, hasta ahora, infructuosa, igual que las de matrimonio.

alude a la España peninsular como su tierra de origen. Estas son dos de esas frases, sacadas de su contexto documental, pero que se volverán a ver más adelante en extenso. La primera, refiriéndose al trabajo de su compañía, él dice: “Y como confiesan los sensatos y los que han visto los teatros de España”, lo cual lleva a la conclusión que él no conocía España, ni había llegado en los años setenta, ya adulto, como se afirmó. Con igual motivo agrega que en los teatros de las principales urbes “y en otras varias ciudades de España, y aun en los sitios reales se han visto mucho peores que las de Santafé, según aseguran varios europeos sensatos”.

En consecuencia, habría que adherir a los estudiosos decimonónicos para afirmar que Ramírez era criollo y también, parcialmente, a los teatristas de mediados del siglo xx para restarle importancia al sitio en donde él nació, porque fue en Santafé en donde vivió.

### *Miliciano virreinal*

Según la hoja de vida militar de Ramírez y tal como lo escribió Caballero en su *Diario*, Thomas Ramírez se vinculó a las milicias desde la época del virrey Messía de la Cerda –quien permaneció en la Nueva Granada hasta 1772– periodo en el cual las milicias reales coloniales fueron sometidas a una reestructuración y profesionalización que comprendió varios decenios. Dichas reformas no fueron unitarias en todo el virreinato, por motivos estratégicos y económicos tuvieron prelación las ciudades costeras.

Para comprender aún más el porqué el teatro santafereño fue construido por un comerciante, quien además pertenecía a las milicias, es necesario conocer algunos aspectos de la institución castrense colonial y la relación de sus miembros con la sociedad, en especial en las ciudades del interior. En el ejército de la América española existía preocupación mayor por la construcción de fortificaciones costeras, debido a los temores de agresiones exteriores (Inglaterra y Francia, principalmente) y por mejorar las flotas navales, para proteger el comercio (Mejía, 2008:105). Es por ello que las ciudades costeras –como Cartagena, Portobelo, entre otras– tenían milicias tácticas organizadas y entrenadas, mientras que la capacidad militar interna tenía grandes deficiencias y eran insuficientes, todo lo cual fue manifiesto en 1781 con la insurrección de los comuneros, cuando la amenaza interna comienza a ocupar un espacio en el mapa estratégico militar.

La milicia disciplinada tenía dos tipos de personal: los militares de carrera, cuyos miembros estaban sujetos a normas castrenses y los



voluntarios de la milicia urbana. El objetivo de la milicia “era desarrollar, mediante la combinación de liderazgo efectivo, entrenamiento regular y sentido de orgullo corporativo, un cuerpo de ciudadanos militarmente capaces que en tiempo de crisis pudiera compartir el peso de la defensa”, entonces “la estructura de mando consistía en un equilibrio delicado entre el personal regular y el voluntario” (Kuethe, 1993: 92). La plana mayor estaba compuesta por algunos militares con grado y otros con cargos. A la cabeza estaba “un coronel, que era voluntario de la milicia; un sargento mayor, que era un oficial veterano de planes y entrenamiento; un ayudante, también veterano [...]”. Estos oficiales veteranos servían como sargentos y cabos encargados de dar instrucción básica. En algunos batallones había sargentos veteranos y voluntarios, cabos primeros veteranos y voluntarios y así sucesivamente.

Josef Thomas Ramírez sirvió siete años de soldado y sargento de granaderos de las milicias de infantería, luego pasó a la caballería donde permaneció doce años y ocho meses como soldado y cabo. Es de suponer que se retiró del servicio activo y pasó a ser sargento voluntario. A él como a otros les beneficiaba pertenecer a las milicias y alcanzar puestos de mando, pues les proporcionaba un medio para ascender socialmente, ganar honor, fueros y prestigio. Y como todo fuero “colocaba a su poseedor por encima y a parte del resto de la sociedad en distintos grados. Esta posición constituía un incentivo fuerte para atraer individuos al servicio militar [...]” (Kuethe, 1993: 93). Todas estas excepciones y preeminencias a cambio de dedicar unos cuantos días al año para entrenar y asistir a algunas paradas militares. También podían seguir desempeñando sus oficios y atendiendo los negocios, lo cual originó varias generaciones de comerciantes militares que estaban ansiosos de mostrar su estatus, portaban sus insignias militares mientras atendían a los clientes en sus tiendas<sup>24</sup>.

Es de suponer que en razón de esos fueros militares, Ramírez se presentara, en algunas de sus demandas, como “Don Josef Thomas Ramírez subteniente de milicias”, el más alto rango que alcanzó. O como “Don Josef Thomas Ramírez vecino y del comercio de esta ciudad” para la mayoría de los negocios. Estas estratégicas posiciones debían responder

24 Anthony McFarlane. “Los ejércitos coloniales y la crisis del imperio español, 1808-1810, historia mexicana”. *Colegio de México (México)* Vol. LVIII, Núm. 1, julio-septiembre, 2008, págs. 229-285.

precisamente a las ventajas que en un momento dado el fuero militar le proporcionaba.

Cuando Ramírez alcanzó el cargo de subteniente, pertenecía a la 6ª Compañía del Regimiento de Caballería de Milicias Disciplinadas, en 1788. Un año atrás, siendo Ramírez sargento primero, fue propuesto por el comandante para ejercer el cargo de “Porta-Estandarte Voluntario”, dentro de una terna en la cual él ocupaba el tercer lugar. En dicho documento se puede leer que Ramírez servía en el Regimiento de Caballería “a S. M. desde su creación” y había manifestado “conducta y aplicación”<sup>25</sup>.

Como era costumbre entonces, se nombraba al primero de los ternados y este sitio lo ocupaba Bruno Otero, a quien el comandante Manuel de Valenzuela recomendaba de manera especial, sin desconocer las cualidades de los otros dos. Un año después el capitán del regimiento renueva la solicitud y en esta ocasión propone en primer lugar a Ramírez. Esto escribió:

Señor: Resultando vacante la sub-tenencia de mi compañía, una de las del Regimiento de Milicias en caballería disciplinadas de esta capital, en caso de que V. E. se digne nombrar al consultado en primer lugar para Teniente de la undécima compañía, y conviniendo proveerla en persona de conducta, valor y aplicación, usando de la factura que como Capitán me corresponde, propongo: En 1º lugar a José Tomás Ramírez, que sirve a V. M. diecinueve años, siete meses, tres días, los doce años y ocho meses de cabo y soldado de la Compañía de Caballería, en calidad de soldado y sargento de granaderos de las milicias de infantería y lo restante de sargento voluntario en el actual (Citado por Reyes, 2008: 204).

Se desconoce el motivo por el cual Ramírez pasó de ocupar el tercer lugar entre los ternados, al primero. La razón puede ser la citada por Caballero en su *Diario*, en el cual escribió que gracias a una alta suma de dinero había llegado a ser alférez (portaba el estandarte), lo cual era usual en la Colonia. Comprar algunos cargos militares (los voluntarios, no los de carrera) era una costumbre. Los dineros que se pagaban por ellos eran invertidos en el mismo batallón para mejorar las instalaciones, comprar uniformes y pertrechos. Además, la relación entre las milicias, los comerciantes y rentistas era de vieja data, pues estos se preocupaban “porque se completaran sus cuadros, por vestirlos e instruirlos, por hacerles un

---

25 AGN. Colonia. Milicias y Marina. Tomo 30, 1787, fols. 576-601.



cuartel, y también por pelearse con otras autoridades debido a cuestiones de rango y preeminencia en las procesiones, fiestas y saraos” (Marchena: 1992, 205).

El 14 de noviembre de 1788 Carlos III nombró a Ramírez en el empleo de subteniente. Así dice el decreto real:

EL REY. Por quanto atendiendo al merito y servicios de Don Josef Tomás Ramirez sargento voluntario del Regimiento de Milicias Disciplinadas de Caballería de Santa Fé, he venido en conferirle el Empleo de Subteniente de la sexta compañía del mismo cuerpo, vacante por ascenso de Don Juan de Uricoechea al de Teniente del propio Regimiento. Por tanto mando al Virrey Gobernador y Capitan General dé asimismo la órden necesaria para que en los Oficios principales de mi Real Hacienda se tóme razon de este Despacho, y se le forme asiento; con prevencion, de que siempre que mánde juntar Asamblea para acudir a los parages, que convenga á mi Real Servicio, se le asistirá con el sueldo que á los demás subtenientes de caballería de las Tropas regladas, en consecuencia de lo que tengo resultado. Dando en san Lorenzo a catorce de noviembre de mil setecientos ochenta y ocho. YO EL REY<sup>26</sup>.

Como puede apreciarse en este decreto, ser subteniente voluntario era un cargo y solo se les pagaba sueldo en caso de que por cuestiones del servicio, ante alguna amenaza, se tuvieran que desplazar para ir a luchar. En este caso se le reconocía el mismo sueldo de los subtenientes veteranos y de carrera.

### ***Familia Ramírez***

La primera esposa de Ramírez fue Josefa Prieto, de quien quedó viudo y con quien tuvo a María Dolores<sup>27</sup>, la única heredera del Coliseo, a pesar de que tuvo otros hijos de su segundo matrimonio. Y lo fue porque el capital del matrimonio Ramírez-Prieto ascendía a cien mil pesos al momento de morir Josefa, por lo cual, a su única hija le correspondían cincuenta mil. A Ramírez siempre le preocupó el hecho de no haberle entregado a su hija ese dinero, que en justicia le pertenecía, tal como lo dejó consignado en un escrito; por

26 AGN. Milicias y Marina. Tomo 10, 1788, fol. 531.

27 En los archivos de la Arquidiócesis de Bogotá figuran Joseph Thomas Ramírez y Josefa Prieto como padrinos de bautizo de dos niños, el primero en 1769 y el otro en 1778, así que teniendo como referencia estas dos fechas extremas, la pareja estuvo casada durante más de diez años y su matrimonio debió ocurrir antes de 1768 y la muerte de la señora Prieto después de 1778.

tanto, al momento de hacer el testamento le legó su parte del Coliseo, avaluada en ese momento en dicha suma.

María Dolores estaba casada con Pablo Fernández, servidor durante doce años de las milicias reales. Alcanzó el nivel de cabo segundo de la Compañía de Granaderos del Regimiento de Infantería, Guarnición de Santafé. Esto significa que posiblemente conoció a su suegro en el Regimiento de Infantería. Fernández pidió la baja y se la concedieron a finales de 1786, principalmente por motivos de salud: padecía “opresión de pecho”<sup>28</sup>, y por estar “casado y con obligaciones”, según carta firmada el 19 de agosto de dicho año, dirigida al comandante. En ella Fernández pedía la “licencia absoluta” pero se comprometía a “seguir de voluntario”. Una vez se retiró, se dedicó al comercio con su suegro y actuó en su nombre en algunos negocios. Ambos se declararon en quiebra al mismo tiempo.

María Dolores quedó viuda, al parecer al poco tiempo de haber perdido a su padre. Se sabe que el matrimonio Fernández-Ramírez tuvo por lo menos una hija, que en su edad adulta se casó con Saturnino María Ortiz, y quien se encargara de representar a María Dolores en los negocios de su herencia y en apoyarla en sus necesidades económicas, tal como quedó registrado en los poderes civiles que ella le otorgó a Ortiz, en los años veinte del siglo XIX.

La segunda esposa de Joseph Thomas Ramírez fue Beatriz de Sotomonte, hija de Miguel de Sotomonte y María Lombana, de la provincia de Vélez. El matrimonio tuvo tres hijos, una mujer y dos hombres: Manuela, Juan y Manuel, quienes al momento de morir el padre eran todavía unos niños, pues tuvieron como albacea a Pedro Zúñiga, encargado de finiquitar todos los asuntos económicos, en especial de cobrar a los deudores de Ramírez. Zúñiga se casó con Manuela<sup>29</sup> la hija del matrimonio Ramírez-Sotomonte y también la representaba en todos los negocios. Es probable que Beatriz de Sotomonte muriera antes de los años veinte del siglo XX, porque Zúñiga continuó siendo el representante de la familia.

La casa de habitación de los Ramírez Sotomonte –que le serviría varias veces a Joseph Thomas para respaldar los préstamos–, estaba avaluada en diez mil pesos, lo cual significa que era una casa bastante grande. Ramírez

28 AGN. Colonia. Milicias y Marina. Tomo 50, fol. 1111.

29 Es posible que Manuela Ramírez hubiese muerto bastante joven, pues firma su testamento el 9 de mayo de 1816, en la Notaría Segunda.



la había comprado en pública subasta de los bienes de Ignacio de Rojas. Tenía dos pisos, o como la denomina el anotador de hipotecas de la ciudad, era una “casa alta y baja”. El segundo piso correspondía al sitio de habitación y el primero a locales comerciales, donde tenía sus almacenes de víveres y de telas, y otro local más que arrendaba, tal como quedó expresado en un documento sobre la deuda que el señor Pedro Josef Bernal le tenía, por concepto del arrendamiento del local por tres pesos al mes. Después de comprar la casa, Ramírez le hizo varios arreglos, lo cual le permitió posteriormente adaptar otros espacios, que iría vendiendo como casas de habitación independientes, cuando las deudas lo apremiaron.

### *Actividades económicas*

Manteniendo el sino fatídico que acompañó a los constructores de edificios teatrales a lo largo del subcontinente americano, Joseph Thomas Ramírez pasó a la historia del teatro como un hombre de discutible fortuna económica y de ruidosa quiebra. Según los mitos urbanos, Ramírez hizo su capital en las mesas de juego santafereñas y, por obra y gracia de alguna loca inspiración, de la noche a la mañana decidió invertir las ganancias de una larga noche de juego en la construcción del Coliseo, que llevaría su apellido hasta 1871, cuando otro empresario, Bruno Maldonado, introdujo cambios en el edificio y remodeló su fachada, con el objeto de franquearle el paso a la modernidad y darle una nueva identidad. A partir de este momento, el Coliseo Ramírez pasó a llamarse Teatro Maldonado.

El solo hecho de construir un edificio tan alto y costoso, destinado al ejercicio artístico y no al culto religioso, no podía pasar inadvertido para ningún habitante de la ciudad y la región; produjo asombro y curiosidad. Por esto, a la par que el Coliseo iba ganando altura sobre la ciudad, las consejas sobre Ramírez se hilvanaban y deshilvanaban, se componían y descomponían, y varias de ellas son un eco desfigurado de algunos hechos relacionados con el edificio y su patrocinador, los cuales le dieron un tono jocoso y conmovedor que trascendió en el tiempo; porque el drama de Joseph Thomas Ramírez tuvo las dos caras del teatro: el gozo y el dolor, en el preciso momento en que empezaban a tañer las campanas libertarias.

Además de la leyenda sobre el origen del dinero, otra muy popular la acompaña, y es la infortunada intervención del arzobispo Martínez Compañón. Isidoro Laverde Amaya las narra así:

Don Tomás Ramírez, comerciante bogotano muy aficionado al juego, en el cual la fortuna se le mostró propicia, era dueño de un capital considerable ganado sobre el tapete verde, y se propuso edificar un teatro en Santafé, que no desmereciese en mucho del De La Cruz, de Madrid. Esto pasaba en el año de 1792, y el Arzobispo, D. Jaime Martínez Compañón, se opuso de todas maneras a la proyectada idea del coliseo, llegando en su empeño hasta ofrecerle a Ramírez que le daría de contado la suma de cuarenta mil pesos si desistía de tan loco y temerario empeño. Pero el otro ya estaba encaprichado en su proyecto y no quiso desistir, antes dio comienzo a la edificación el 20 de agosto del mismo año apuntado, logrando que para el mes de enero del siguiente, aún sin estar concluido el edificio, se diesen las primeras funciones (Laverde, 1963).

Pedro M. Ibáñez también recoge la leyenda sobre el origen de los dineros de Ramírez. Así se expresa Ibáñez:

Se ha publicado varias veces la leyenda de que Tomás Ramírez estaba arruinado por ser jugador, y que una noche el dueño de la banca de juego era un acaudalado Oidor, el cual se vio precisado a dejar la carpeta verde, poniendo en reemplazo a Ramírez, quien tuvo una suerte sostenida y reunió una gran cantidad en onzas de oro, la cual rehusó recibir al día siguiente el Oidor; onzas de oro que sirvieron para la fábrica del coliseo.

A diferencia de otros historiadores decimonónicos, Ibáñez expone sus dudas sobre la leyenda de las jugosas ganancias en el juego, dado el rango militar de Ramírez y su condición de exitoso comerciante. Así mismo, Ibáñez se refiere así al protagonismo del arzobispo Compañón:

Apenas se enteró el Arzobispo Compañón de que Ramírez llevaría a cabo la edificación de un teatro, agotó todos los recursos de su elocuencia, y le ofreció cuarenta mil pesos a condición de que suspendiera los trabajos, sin duda inspirados por Satanás. 'No sabemos, dice Vergara, si fue Satanás o el Virrey quien aconsejó a don Tomás que desechase la propuesta, pues con el teatro habría de ganar esa suma y además renombre eterno, cosa que no entraba en la propuesta arzobispal' (Ibáñez, 1951).

Pues el arzobispo no le pudo ofrecer a Ramírez una suma tan exorbitante –que además coincide con el valor real del edificio– y tan siquiera dinero alguno para hacerlo desistir de la idea. Los mecanismos que tenía el arzobispo para tratar de impedir la edificación eran otros, acordes con su real poder dentro del virreinato y su ascendencia espiritual en la comunidad. Además de coincidir la cifra con el precio real del Coliseo en 1795, como se expuso antes, la Catedral le prestó dinero a Ramírez y la comunidad de los hospitalarios de San Juan de Dios también lo hizo en dos



oportunidades, durante el periodo. Por tanto, se podría decir que Ramírez estaba hipotecado a la Iglesia, si en temas monetarios ella tuviese unidad monolítica.

Ahora bien, en cuanto al gusto de Ramírez por “la carpeta verde”, en términos generales se puede afirmar que los voluntarios de las milicias y “el soldado tenía que ser ejemplo de virtudes y espejo en el que se mirasen el total de los vasallos del rey”, (Marchena: 1992, 245), pero esto era bastante difícil de cumplir debido a las precarias circunstancias en que vivían, y a que el juego era tan normal en las guarniciones que sargentos y cabos parecían una banda de tahúres y solo se informaba de estos hechos en casos de delitos de sangre por dicho motivo. También las milicias debían tener buen comportamiento, lo cual incluía no abusar del alcohol. Pero ambas prácticas estaban extendidas entre los hombres de la sociedad neogranadina y los militares de alto rango.

Así que las dos leyendas están recogiendo algunos aspectos generales de la vida de los militares y de los hombres distinguidos de la ciudad y posiblemente, de manera específica, esté aludiendo al corto lapso que transcurrió para que Ramírez tuviera tanta notoriedad –finales de los años ochenta y comienzos del noventa–, más allá de lo que le cabría a un próspero comerciante. Y la construcción de un edificio tan costoso, fue la muestra palmaria de su opulencia.

Los documentos consultados muestran que a partir de finales de los años ochenta, siendo oficial voluntario de milicias, Ramírez contaba con suficientes recursos para firmar documentos relacionados con negocios en bienes inmuebles, tierras e importación de bienes. Se podría decir que ya en esos años era un hombre rico, tal como lo muestra la apreciable cifra de cien mil pesos que él registró a la muerte de su primera esposa, para efectos de la sucesión. En 1795 uno de sus querellantes por salarios, Ignacio de Heredia, declaró que se ganaba el sustento con “su pluma” y había sido empleado de Ramírez durante siete años “en su casa y almacenes”<sup>30</sup>, así en plural. Es posible que Heredia desempeñara funciones de escribano o contador. Caballero en su *Diario* también se refiere a Ramírez de la siguiente manera: “Compró el [¿título?] a costa de mucha plata, por venir a ser alférez de caballería de milicias. Vino a tener un almacén que cuatro cajeros no daban a basto” (Caballero, 1992).

30 AGN. Colonia. Juicios Civiles de Cundinamarca, Tomo XLIV, fol. 503-505.

La actividad comercial de Ramírez lo hacía mantener relaciones con casas importadoras asentadas en Cartagena de Indias, pues traía mercaderías de España, entre ellas “diferentes géneros y efectos de ropa de Castilla”<sup>31</sup> y harina de trigo. A su vez, Ramírez distribuía dichos productos en otras poblaciones del interior, y esta red comercial llegaba a Mérida (hoy Venezuela). Pero también invertía en otros sectores de la economía, como lo muestra un documento que data de finales de los años ochenta, época en la cual Ramírez poseía acciones en la Hacienda de Juan Amarillo y era fiador de su antiguo propietario, Bernardo García, por una importante suma.

Otro hecho confirma la solvencia económica de Ramírez y es su apoyo a Antonio Nariño como fiador, cuando el virrey Francisco Gil y Lemus lo nombra tesorero interino de la Caja de Diezmos de Santa Fe, el 22 de julio de 1789, y luego lo ratifica como titular el virrey José de Ezpeleta y Galdeano, en 1791. Dicha Caja tenía un capital líquido de \$80.000. Para el primer nombramiento como interino, Nariño presenta seis fiadores –entre ellos a Tomás Ramírez– y cada uno lo respalda por \$1.000, e Ignacio Santamaría por \$2.000. Según lo escribió Nariño en su presentación “todos eran vecinos de conocidos abonos” (citado por Santos, 1999: 85). Más adelante, para su nombramiento en propiedad, Nariño presenta veintidós fiadores para respaldarlo por la suma de \$40.000, además de cuatro nombres adicionales para cualquier descubierto que se presentara, por \$40.000 más<sup>32</sup>. Y Tomás Ramírez se halla entre el grupo de los veintidós primeros, por la cifra de \$4.000. En el escrito de presentación, Nariño se refiere a sus fiadores así: “todos los sujetos expresados son de notorio conocido abono y caudal” (citado por Santos, 1999:126).

Ahora bien, el tesorero de diezmos operaba como los bancos en la actualidad, no dejaba inmóvil el dinero en caja sino que lo hacía rendir por medio de inversiones de distinta naturaleza. El tesorero podía negociar en cualquiera de los ramos de la economía, inclusive en los que sus fiadores se desenvolvían. Formaba parte de la normal práctica de ese trabajo; todos ganaban: la Caja de Diezmos, el tesorero y los fiadores. Y Nariño se aplicó a realizar distintos negocios en cacao, azúcar, trigo, ganado y quina, entre otros. Al respecto, Santos Molano escribe que el negocio principal “y el más

31 Notaría 2ª. Vol. 180, 21 de octubre de 1791, fol. 653.

32 Según Santos Molano (1999:126) el descubierto no constituía ningún procedimiento indebido del tesorero, sino que formaba parte de las operaciones que podía hacer para no dejar los recursos en caja sin beneficios económicos adicionales.



rentable, tanto para él como para sus fiadores y para los fondos de la Tesorería de Diezmos, era el de la exportación de quinas; además, efectuaba numerosas transacciones de tipo bancario, daba y recibía dinero en préstamo, con el fin de obtener de los mencionados fondos el máximo de rendimiento” (Santos, 1999: 147).

Por todo lo expuesto hasta aquí, se puede afirmar de manera contundente que Ramírez contaba con recursos provenientes de sus actividades económicas, conocía cómo funcionaban los negocios y las personas involucradas en ellos. Así mismo, estaba expuesto a los vaivenes de la vida política interna y externa del imperio español, que producía pérdidas a unos y ganancias a otros, tanto como los altos impuestos y los monopolios.

Sin embargo, según el propio Ramírez, la inversión que lo llevó a su ruina fue la construcción del Coliseo santafereño y su actividad como empresario teatral, que le quitó tiempo para atender sus otros negocios y le exigió tener cifras altas en efectivo para atender las obligaciones inaplazables del arte y los artistas. Efectivo que no poseía dadas las circunstancias por las que venía atravesando, como ya se vio antes, y el producido de las funciones fue insuficiente a partir de mediados de 1794, cuando su situación pasó de ser difícil a volverse insalvable a finales de 1795, en que vuelve a pedir a las autoridades competentes se reconsidere la cifra de su deuda con la ciudad, de acuerdo con los términos de las capitulaciones hechas, en los siguientes términos:

[...] pero mi ánimo no es suscitar una contienda para la que mis fuerzas son ya muy débiles por haberse agotado mi substancia solamente por sostener en beneficio público una diversión que, inspirando acciones decorosas, inflama horror a los vicios, en cuya atención, haciendo el pedimiento más útil y reverente [...].

“Haberse agotado mi substancia” es la hermosa frase con la cual Ramírez traduce su estado financiero y de ánimo, que coincide con la percepción de los santafereños sobre él y fue recogido por leyendas y escritos, que palabras más palabras menos, se refieren a su pobreza, profunda tristeza y forzoso retiro en Tocaima, hasta el día de su muerte, ocurrida el 2 de enero de 1805. Así lo escribe José María Caballero en su *Diario*: “[...] Entró en fábrica del Coliseo para su perdición, pues costó muchos miles y no llegó a sacar siquiera una parte. Vino a morir en Tocaima con bastante desdicha”.

En el segundo semestre de 1796 Ramírez se declara en quiebra. En los años siguientes, antes de su muerte, los documentos públicos en los

que figura su nombre son pocos y se tratan en su mayoría de poderes para que su yerno u otra persona lo represente en cobros de dinero.

## Luis Ortega y Padilla: socio oculto

A pesar de que en los escritos notariales algunas fórmulas se repiten una y otra vez, es posible que la primera parte del testamento de Luis Ortega y Padilla refleje mucho de su talante y hable más sobre él, que la corta hoja de vida de su larga carrera como empleado de la Casa de Moneda. Por este motivo se transcriben apartes de su declaración testamentaria. Así describe don Luis su disposición frente a la muerte, que percibe muy cercana:

En el nombre de Dios Todopoderoso amén: Yo Luis Padilla oriundo de esta capital, hijo de la señora María Ortega y Padilla, vecina que fue de esta dicha ciudad, ya difunta, hallándome bueno del cuerpo pero en una avanzada edad: creyendo y confesando como firmemente creo y confieso, en el inefable Misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todos los demás que tiene, cree y confiesa nuestra Santa Madre Iglesia Católica Apostólica Romana, en cuya fe y creencia he vivido y protesto vivir y morir como católico fiel cristiano, tomando por mi intercesora a la Santísima Virgen María y por mediador al Santo Ángel de mi Guarda, a los de mi nombre y devoción, para que impetren de la Divina Majestad el perdón de mis pecados, y lleve mi alma a gozar de su Beatífica Presencia: y temeroso de la muerte que es tan material en toda criatura humana, como merecida su hora, para que cuando llegue me halle prevenido con todas las disposiciones necesarias al descargo de mi conciencia y los que [ilegible] después de mi fallecimiento ordeno mi testamento último y postrera voluntad en la manera siguiente<sup>33</sup>.

Como puede verse, Luis Padilla no nombra a su padre, lo cual podría ser un indicio de que la señora Ortega hubiese sido madre soltera o tempranamente viuda. Luis tenía una hermana, Teresa Padilla, quien murió primero que él y de quien heredó una casa en el barrio Las Nieves, pues era su único sucesor supérstite. Aunque ella había expresado en su legado que lo hacía por gratitud, porque su hermano la había mantenido y cuidado durante su vejez.

En el escrito también puede apreciarse que Luis Padilla era un ferviente católico. Más adelante esto se corrobora a través de la lista de cuadros que

33 Testamento de Luis Padilla, fol. 16. Las citas siguientes corresponden al mismo documento.



transfiere a su familia: un rico santoral que había estado colgado en las paredes de su residencia; ninguna lámina o cuadro inventariado tiene motivo profano, todos son imágenes de los santos de su devoción. Igual ocurre con sus libros, son pocos y centrados en temas píos, hagiografías y devocionarios.

Padilla continúa la primera parte de su escrito poniéndose a paz y salvo con sus asuntos espirituales y luego pasa a distribuir los bienes materiales entre sus hijos, nacidos de dos matrimonios legalmente constituidos. Su primera boda fue realizada “según mandato de la Santa Madre Iglesia” con Josefa Pontón, también santafereña, a cuya unión ella “no aportó cosa alguna”, pero entre ambos labraron un patrimonio de 20.610 pesos siete y tres cuartillos reales. Con Josefa engendraron varios hijos que murieron siendo infantes, solamente sobrevivieron José Antonio, Antonia y Manuel. Antonia estaba casada con José María Dávila y tenía un hijo, José María Dávila y Padilla. Manuel también se había casado, pero había permanecido junto a su padre para ayudarlo y cuidarlo y solamente se había ausentado del hogar paterno, con el consentimiento de don Luis, desde 1812 hasta 1817. Fue el hijo que le mereció al anciano padre la más alta confianza, dada su “dedicación y desvelos”, y a quien le dirige en el documento las frases más sentidas.

Después de quedar viudo, Padilla se volvió a casar en 1787, “con la señora Francisca Posada, natural de esta ciudad, la que no trajo dote alguna a él [matrimonio], y sólo sí pobremente vestida”. Por este motivo el novio la dotó con mil pesos, unos días antes de celebrarse la ceremonia nupcial. De esta unión nacieron dos hijos, Feliza y Mariano, quienes en el momento de suscribir el testamento, en 1821, tenían diez y trece años, respectivamente, y habían quedado huérfanos después de una larga enfermedad de su madre. Así que Luis Padilla quedaba viudo por segunda vez, y al suscribir el testamento estaba preocupado por la suerte futura de dichos hijos menores, dada su avanzada edad, el hecho de estar ciego y habersele disminuido su pensión, de manera drástica, por la situación económica de la república, lo cual le impedía hacerse cargo plenamente de ellos. Por este motivo Padilla decidió ponerlos bajo la tutela de su hijo Manuel, darle a este la administración de sus bienes y que al momento de su muerte asumiera como testamentario y fideicomisario.

### *Santafereño de pura cepa*

Luis Padilla había nacido en Santafé de Bogotá en 1751, tenía su casa “de tapia y teja, alta y baja” en el barrio La Catedral, en la Calle de los Herreros. Antes de ser empleado de la Casa de Moneda fue platero, posiblemente

con grado de maestro. Por su pulcro y delicado trabajo obtuvo reconocimiento dentro de los estamentos eclesiales. Fue el virrey arzobispo Antonio Caballero y Góngora quien lo candidatizó, en primer lugar, dentro de una terna, para trabajar en dicha Casa de Moneda, donde permaneció muchos años, hasta cuando fue pensionado, ya ciego y de avanzada edad.

Sirvió un año como sargento segundo de Milicias de Infantería y, posteriormente, cabo sin sueldo durante “las alteraciones pasadas [1794-95] del Reino”<sup>34</sup>. Este hecho debió ser prueba más que fehaciente de su fidelidad a la Corona, en un momento difícil para los criollos de cierto nivel social. Su carrera en la Casa de Moneda comenzó como fundidor mayor interino en 1783, y por Real Despacho fue nombrado en propiedad en agosto de 1784. Este cargo lo desempeñó durante “35 años, 6 meses y 22 días”, tal como está escrito en su hoja de servicios. Según palabras del virrey arzobispo, era “un sujeto de bastante opinión, afinados procederes, habiéndose desempeñado anteriormente como platero, oficio en el cual se ha ejercitado, expedito y con suficiente conducta para desempeñarlo”<sup>35</sup>.

Así mismo, por comisión, enfermedad o ausencia de sus titulares, ocupó otras dignidades dentro de la institución. Fue tesorero, juez de balanza y fiel administrador. Para este último, los aspirantes debían ser de “la mayor confianza” y saber la “forma de labrar las monedas con comprensión de los molinos, volantes, iteras y todos los demás instrumentos, según ordenanza 27 de la Real Casa”. Un verdadero experto en estas materias y además honrado y confiable: “debía ser una persona de pureza de conciencia, celoso del real servicio, del bien público y aplicado”<sup>36</sup>. Como fiel, también es nombrado por el arzobispo virrey Caballero el 14 de diciembre de 1786. Sirvió en él durante “dos años y siete meses”. Para posesionarse del cargo Padilla debió “pagar cuatro mil pesos libres” como fianza y su sueldo eran “las dos tercias partes del sueldo de seiscientos, descontando el real derecho de la media anata según cédula de 26 de marzo de 1774”<sup>37</sup>. Esto quiere decir que don Luis, como se le empieza a llamar, a mediados de la década de los años setenta tenía reconocimiento dentro

34 AGN. Sección Colonia. Fondo Monedas. Tomo II, fol. 927. Se está haciendo alusión a los hechos políticos por la aparición de pasquines en las calles de Santafé y a los posteriores hechos en los que se vio envuelto Antonio Nariño.

35 AGN. Sección Colonia. Fondo Monedas. Tomo V, fol. 404.

36 AGN. Sección Colonia. Fondo Monedas. Tomo I, fol. 20.

37 AGN. Sección Colonia. Fondo Monedas. Tomo V, fol. 404.



de la burocracia virreinal y contaba con buen respaldo económico, para soportar su fianza.

Con el objeto de ampliar las referencias sobre el ambiente laboral que vivió Ortega y Padilla, el organigrama de la Casa de Moneda tenía cuatro niveles. El primero lo ocupaba el superintendente, quien era el empleado de más alto nivel; los otros tres correspondían a: ministros, oficiales y peones. Con categoría de ministros estaban el contador, el tesorero, el fiel y los ensayadores; en el segundo grupo, los oficiales, se destaca en primer lugar el fundidor mayor. Así que Ortega y Padilla formaba parte de los empleados de mayor confianza del virreinato y de más alto nivel en la institución. Lo cual explica su capacidad económica, que lo llevaría a tener el capital suficiente para convertirse en socio del primer teatro santafereño, con un aporte de diecisiete mil pesos.

Acorde con su posición y profesión, en su edad adulta Luis Padilla vistió de manera elegante, como lo indica la lista de sus alhajas de oro, plata y piedras preciosas. Por ejemplo, en varios ítems de su testamento se hallan estos objetos: dos juegos de botonaduras de oro, botones de filigrana, “un par de botones de puño” de oro con catorce esmeraldas cada uno y un reloj de plata con cadena de oro. El resto de las joyas son aderezos de oro con piedras preciosas o semipreciosas, usadas posiblemente por las mujeres de su familia, pero de su propiedad.

### *Prudencia, ¿virtud cardinal o sigilo empresarial?*

Es inevitable enunciar algunas hipótesis relacionadas con el hecho de que Padilla hubiese querido mantenerse al margen de todos los asuntos relacionados con la construcción y la vida espectacular del Coliseo y pedir “que su nombre no sonara”. Ante todo, esta posición pudo estar relacionada con sus manifiestas creencias religiosas, las cuales lo hubieran puesto en una situación incómoda con algunos monjes y presbíteros que se opusieron al proyecto desde el principio. Está vinculado también con su talante y con el perfil que socialmente proyectó, debido al delicado trabajo que desempeñaba, lo cual lo inhibía a ser identificado como un hombre rico, y una obra arquitectónica de esa envergadura y su flamante actividad era un hecho histórico tan notable que, con toda seguridad, no le hubieran permitido pasar desapercibido.

Tampoco se puede pasar por alto un hecho importante ocurrido un año antes de que Padilla se involucrara en el proyecto teatral. Es posible que este

suceso hubiese pesado más que algunos de los aducidos antes. En efecto, Padilla afrontó un juicio en 1790, por mermas en los metales bajo su manejo y responsabilidad, iniciado por el contador comisionado Marcos de la Mar, visitador de varias Casas de Moneda del reino. Una fácil deducción para cualquier lector, sería la de concluir que don Luis manejó de manera inapropiada, y a su favor, los materiales que se le confiaban para llevar a cabo el trabajo. Sin embargo, ayer como hoy el tema es complejo, porque se trata de un asunto técnico que, además, no fue tan transparente, pues se sabe que con Carlos III se llevaba su contabilidad de manera confidencial, bajo la gravedad del juramento, y se había rebajado en secreto la ley para que la corona obtuviera mayor beneficio, y algunos funcionarios de las Casas de Moneda debían interpretar las reales cédulas, por lo cual podría darse más de una opinión entre los altos funcionarios, y el proceso técnico involucraba a varias personas. Así mismo, está relacionado de manera significativa con las disputas por los abusos de poder de algunos inspectores o con la ambigüedad de sus funciones, que generaron no pocos litigios en los virreinos.

Durante la investigación judicial sobre los procedimientos y durante el juicio que se le siguió a Padilla, se consultaron otros expertos, como el fundidor mayor de la Casa de Moneda de Popayán y se analizaron métodos llevados a cabo en Lima, por ejemplo. Los descargos de Padilla involucran estadísticas históricas de pesos y mezclas y son lo suficientemente técnicos como para ser entendidos a cabalidad por los expertos en política monetaria y en numismática. A pesar del largo proceso, Padilla salió bien librado en 1795, sin ninguna condena y con una hoja de vida impoluta, que años más tarde le ganaría la credibilidad de tirios y troyanos: patriotas revolucionarios y Morillo con su ejército expedicionario. Porque Padilla fue testigo de la transición entre el gobierno virreinal y el primer periodo republicano, de la represión de Morillo, momento en el cual pidió su jubilación. Fue testigo también de los primeros gobiernos republicanos denominados como la “patria boba”.

Las enfermedades del viejo fundidor mayor –producto posiblemente de su oficio–lo agobiaron durante un largo periodo de su existencia, pero sobrepasó la expectativa de vida de entonces. Primero perdió la visión del ojo derecho y hacia 1817, por las cataratas tenía casi perdida la del izquierdo. Don Luis murió siendo un anciano en fecha indeterminada, aunque en febrero de 1824, cuando se hizo la primera escritura de venta del Coliseo, todavía estaba vivo, pero al mes siguiente cuando el negocio se perfeccionó, quien ultima los detalles y firma es su hijo Manuel. Así que no sería extraño pensar que para este mes estuviera ya muy enfermo o hubiese fallecido.



## Vida espectacular del Coliseo

### Juez del Coliseo

De acuerdo con los temas que se han ido abordando a lo largo del presente capítulo, la figura del juez del Coliseo –o juez del teatro, o juez de comedias, o juez económico<sup>38</sup>, como se le denomina de manera indiscriminada en la documentación– ha ido revelándose una y otra vez, debido a su intervención en diferentes asuntos relacionados con la vida del flamante Coliseo. En el punto tres de la solicitud de Ramírez y de Villar para establecer el Coliseo se halla la primera alusión a esta autoridad y a sus funciones. En este mismo ítem, los dos peticionarios ruegan al virrey que la persona que nombre para desempeñar esa magistratura forme parte de la Junta de Policía. Por consiguiente, como dice textualmente el documento, “la judicatura económica de la casa del Coliseo quede refundida en dicha Junta”<sup>39</sup>. Esta frase es una alusión al oidor Hernández de Alba y, al mismo tiempo y más importante, es que los empresarios querían que en materia económica el teatro dependiera del Cabildo y no de la Real Audiencia, lo cual podría interpretarse como una posición criolla.

A manera de resumen retomo las funciones de este cargo durante el periodo virreinal, dado que durante la primera república dichas funciones cambiarán y luego se extinguirán coadyuvando a la modernización del teatro. El juez presidía los espectáculos y hacía respetar el reglamento del Coliseo; en caso de que alguna eventualidad personal le impidiera hacerse presente, debía encargar a otra persona de esta responsabilidad que, por lo general, recaía en un teniente, quien velaba por el orden y la disciplina del público. El juez ejercía la censura examinando con antelación las obras que se pondrían en escena, para que sus contenidos no contuvieran “cosa alguna contra nuestra santa fe, buenas costumbres y reales regalías de Su Majestad”, tal como fue consignado en el contrato; por tanto, era él

38 Es importante resaltar que en este momento confluyen palabras nuevas con otras viejas y tradicionales que, al poco tiempo, se volverán obsoletas y desaparecerán del vocabulario teatral.

39 La cita es tomada de la misma fuente varias veces aquí referenciada: *Revista del Archivo Nacional*, tomo VI, Nos. 63 a 65, julio a septiembre de 1944, p. 200, a la cual me seguiré refiriendo hasta que indique lo contrario.

quien aprobaba el repertorio. Autorizaba también los cambios que por los albures propios del arte se presentaban a última hora. Revisaba el libro de cuentas del Coliseo, los acuerdos económicos y contratos con su personal, artístico o no, y dirimía los desacuerdos o controversias que se presentarían al interior del teatro.

El juez del coliseo era consultado por el virrey y por otras autoridades virreinales. Así que no se tomaba ninguna determinación jurídica o relacionada con los empresarios sin que se pidiera su concepto. Parte de su magisterio también consistía en entregar certificaciones para avalar declaraciones de los empresarios o del personal del Coliseo. Todo lo cual está indicando un cerrado control sobre todos los campos del ejercicio teatral institucionalizado, esto es, sobre los espectáculos producidos por el Coliseo.

El cargo fue ejercido, por lo general, por uno de los oidores de la Real Audiencia, pero como era nombrado directamente por el virrey, este asignaba a la persona que considerara podía desempeñarlo a cabalidad. Entre las personas que ejercieron ese ministerio se hallan Juan Hernández de Alba, Josef Messia y Caicedo, José de Quijano y Velarde, conde de Torrevelarde y Pablo Ilario Chica, quien vendría a ser el último juez durante el periodo del último virrey. De todos los jueces, fue Hernández de Alba quien se involucró más en la formulación teórica del proyecto, redactó el reglamento y estuvo al frente de los asuntos atinentes a la primera etapa de la organización del Coliseo. Después de la quiebra de Ramírez y la dimisión del oidor de Torrevelarde, en 1797<sup>40</sup>, el virrey volvió a nombrar a Hernández de Alba con la misión de consolidar un plan que sacara de la crisis al Coliseo.

## Primer reglamento teatral

El primer reglamento fue expedido por Juan Hernández de Alba cuando Josef Dionisio de Villar solicitó el primer permiso para establecer una casa de teatro y permaneció sin modificaciones cuando se edificó el Coliseo Ramírez e, inclusive, hasta cuando la república expidió uno nuevo el 31 de diciembre de 1831. El único forzoso cambio que se presentó fue en la tabla de precios para el Coliseo, porque las condiciones eran distintas, había más espacio y mayor capacidad de aforo. Las nuevas tarifas quedaron

40 Colonia. Empleados Públicos. Cartas. Miscelánea, tomo VI, Santafé 1797.



consignadas en el artículo cuarto del contrato celebrado entre las autoridades virreinales y los asentistas del Coliseo, Ramírez y de Villar, que a diferencia de los precios anteriores, habían quedado estipulados en el reglamento general del teatro. Estas son las tarifas del Coliseo:

Entrada general:		2 reales
Lunetas:		
	Asientos de primer orden:	3 reales
	Asientos de segundo orden:	2 ½ reales
	Asientos de tercer orden:	2 reales
	Asientos de cuarto orden:	1 ½ real
	Asientos de quinto orden:	1 real
Palcos:		
	Palcos de primer orden:	1 peso de arrendamiento
	Palcos de segundo orden:	6 reales
Gradas:		½ real*
		*Para "los que de ambos sexos tomasen asiento en las gradas".

Como no está contemplada en la anterior lista la cazuela, no se sabe exactamente en dónde quedó ubicada. Lo único claro es que las mujeres que querían sentarse debían pagar un poco más para tener un sitio en las gradas.

## Públicos y espectáculos

Dentro del Coliseo el público debía comportarse de acuerdo con el reglamento, expedido exclusivamente para los espectáculos del Coliseo y pagar las tarifas estipuladas, que debían ser respetadas por los empresarios y por el público. Este se enteraba de los valores a través de carteles puestos en diferentes sitios públicos (tiendas ubicadas en la calle del Comercio, por ejemplo), como tradicionalmente venía ocurriendo para todo tipo de espectáculos en la ciudad.

Según la lista de precios y la cantidad de cobradores (cuatro en total: dos para las puertas de entrada, otro para las lunetas de 1ª y 2ª y otro más para las gradas), las personas distintas a las de los palcos que quisieran acceder a un espectáculo debían pagar dos reales a la entrada, en la primera puerta<sup>41</sup>, sin importar su sitio de ubicación. Los niños y criados cancelaban

41 Siguiendo la fórmula del profesor Alberto Pardo Pardo, dos reales equivalen hoy a \$19.256, aproximadamente. Desde 1797 hasta 1820, todavía se conservaban los dos reales en la primera puerta.

la mitad de esta cifra. Entonces, dos reales era el desembolso total que pagaban las mujeres del pueblo y los hombres que presenciaban el espectáculo de pies. El sitio donde se hacían estos últimos era conocido como el lugar de mosquetes o de mosqueteros<sup>42</sup>. Hombres y mujeres que desearan entrar a la gradería para poder sentarse, añadían a los dos reales de la entrada medio real más, que pagaban al segundo cobrador.

Los ocupantes de las lunetas –actual platea– pagaban un costo adicional como ya se especificó antes, según su ubicación. Contando los dos reales de la primera puerta, el total de los precios por persona serían: por el primer orden de asientos, 5 reales; por el segundo orden, 4½ reales; por el tercer orden, 4 reales; por el cuarto, 3½ reales; y por el quinto, 3 reales.

Para acceder a los palcos, es posible que se entrara por una puerta distinta a la general y el pago, o el acuerdo de pago (se consideraba un arrendamiento) para cada temporada se hiciera directamente con el empresario (en este caso Ramírez). Como se recordará, varios de estos arrendatarios quedaron debiendo el canon. A cada uno de los palcos podían asistir entre cuatro y cinco personas –al parecer en algunos cabían dos personas más–; los palcos del primer orden costaban un peso para cada función (equivale a diez reales, aproximadamente) y los del segundo orden era de seis reales por palco<sup>43</sup>.

Para tener otros valores de referencia en la vida cotidiana de los granadinos y poder deducir qué tan costosa era esta diversión, en 1801 un jornal se pagaba a dos reales, y esta cifra no se había modificado en los últimos cincuenta años del siglo XVIII. En la misma fecha, una arroba de carne costaba seis reales y una de azúcar diez reales<sup>44</sup>.

Como se vio en el texto del contrato, la autorización para las funciones fue expedida para jueves y domingos, pero al poco tiempo de comenzada la vida artística del Coliseo, esta frecuencia resultó inapropiada para la Bogotá

42 Durante el periodo republicano estos espectadores eran bastante críticos e indisciplinados. Por este motivo en México se les llamaba también reventadores, que ilustra muy bien su actitud frente al espectáculo.

43 El costo total de una función en cada una de las acomodaciones sería, en dinero de hoy, más o menos las siguientes cifras: primera fila del patio \$48.140; segunda fila \$43.320; tercera fila \$38.510; cuarta fila \$33.690; quinta fila \$28.880. El palco de primera fila costaba \$78.000 y el de segunda \$58.000. Para la comparación de precios de las dos épocas se tomaron los índices de precios de 1786 y de 2008. El índice del año de 1786 es el más cercano al año de la primera función del Coliseo que, como se recordará, fue en 1793.

44 Estas cifras de la canasta familiar de entonces fueron tomadas de la exposición permanente de numismática de la Casa de Moneda, del Banco de la República.



de entonces, por el escaso número de sus habitantes y su deficiente situación económica; por lo cual, el cambio fue imperativo. Las noches teatrales se redujeron al domingo y días feriados. El esquema se mantendrá durante varias décadas, inclusive hasta la segunda parte del siglo XIX.

El público también podía asistir al Coliseo a ver los espectáculos de los maromeros, pues era costumbre que este tipo de compañías alquilaran el teatro para presentarse allí. Esto ocurrió en 1794, cuando una de estas agrupaciones pasó por Santafé.

## Se abre el telón

Una vez el público estaba ubicado en el sitio que le correspondía debía esperar a que el virrey llegara para que iniciara la función, si acaso había avisado que asistía. De lo contrario, quien daba la orden era el juez del Coliseo o la persona que él designara. Tan pronto el virrey se hacía presente en su palco, todos los asistentes debían ponerse de pies. La orquesta iniciaba con las primeras piezas musicales de la noche, era el anuncio para la representación teatral; con el mismo fin volverá a intervenir después de los intermedios. La música y la representación teatral fueron inseparables durante este lapso y a todo lo largo del siglo XIX. Era esencial para distraer al público, acompañar los géneros teatrales que lo requerían (como la tonadilla), las canciones y danzas, parafrasear acciones cómicas o dramáticas, producir sonidos de misterio, de refriegas bélicas o actos de heroísmo; en fin, para volver más atractivas y reales las puestas en escena, como ocurre actualmente en el cine.

Las danzas teatrales, presentadas en los intermedios o al final de la función, también formaban parte integral del espectáculo y era uno de los elementos que ejercía gran atracción en el público. Si bien esta costumbre espectacular era española, los espectadores neogranadinos de todas las capas sociales la sentían como propia, la disfrutaban y eran jueces implacables de sus cultivadores. Los actores y actrices que cantaban y bailaban “con primor” eran consagrados de manera inmediata por el público.

Después de los acordes musicales se veía la pieza mayor, que era un drama o una tragedia, denominada entonces con el nombre genérico de comedia, palabra que todavía se conservaba del Siglo de Oro español, pero le quedará poco tiempo para caer en desuso. La noche concluía con una pieza corta, que podía ser una tonadilla, un sainete o un baile.

Estos últimos géneros gozaban de gran popularidad por su índole alegre y humorística, y por la forma más natural como actores y actrices los actuaban. Una función quedaba incompleta si faltaba este final, era el momento para que el público riera, acompañara las notas con movimientos, tarareara los pasajes más populares y coreara algunas partes.

## Temporadas y repertorio

En este periodo se efectuaron cuatro temporadas, contando la primera que empezó el 6 de enero de 1793 y concluyó el 13 de febrero, la cual llamaron provisional por su cortedad y porque el teatro todavía estaba sin terminar. El flamante Coliseo abrió sus puertas. Fue la temporada más exitosa, la curiosidad hizo que, literalmente, casi todos los santafereños asistieran a las trece funciones, los jueves y los domingos e inclusive la del viernes 3 de febrero.

La segunda temporada arrancó el 27 de octubre de 1793 y terminó el 4 de marzo de 1794. En total cuatro meses y siete días. Se representaron cuarenta y un obras mayores, cuatro de las cuales eran nuevas en el repertorio y, además de los días acostumbrados para las funciones, algunos lunes, martes, miércoles y viernes festivos, también hubo espectáculo. El suceso más importante de esta temporada fue la llegada de la segunda dama Patricia Ora, conocida como La Neivana, que hizo su debut el 1 de diciembre de 1793.

Después de la cuaresma y los días santos, el Coliseo abrió sus puertas para la tercera temporada, la cual comenzó el 20 de abril de 1794 y concluyó el año siguiente, el 18 de febrero de 1795. En total fueron diez meses y veintisiete días. Se representaron setenta y seis “comedias” y el cambio más significativo fue que la última parte de esta temporada (del 30 de noviembre de 1794 al 17 de febrero de 1795) estuvo a cargo solamente de Dionisio de Villar, en la parte artística y administrativa, porque este arrendó el Coliseo, según se explicó antes. Las dificultades del empresario y los disgustos entre los socios y el elenco se hicieron evidentes y afectaron el curso normal de la temporada. En un informe del juez del Coliseo, Josef Messia y Caicedo, él analizaba la situación de la siguiente manera:

En todos los teatros han sido y serán siempre desiguales las entradas, y si en el de Santafé ha decaído notablemente la concurrencia en algunas



semanas, sólo debe atribuirse a las malísimas funciones que se han dado por falta de dirección en los asentistas y abandono de los actores respecto a ser bien constante la afición decidida del público por esta diversión [...]»<sup>45</sup>.

La cuarta y última temporada de esta primera etapa se inició el 16 de marzo y finalizó el 16 de noviembre de 1795, en medio de grandes dificultades económicas, de la rebeldía e indisciplina de los cómicos, de la incesante crítica de los santafereños y de la intolerancia de las autoridades. La novedad de esta temporada, que estuvo acompañada de grandes ilusiones por parte de los asentistas y del público, fue la llegada del actor ciego Fermín Castellón y sus dos hijas actrices, expresamente traídos por Ramírez desde Cartagena de Indias.

TEMPORADA	FECHAS	FUNCIONES
1	6 de enero 1793-13 de febrero 1793	13
2	27 de octubre 1793-4 de marzo 1794	41
3	20 de abril 1794-18 febrero 1795	76
4	16 de marzo-16 de noviembre 1795	68

Como se puede apreciar en el anterior cuadro, se realizaron una cantidad importante de funciones durante cada una de las temporadas, pero infortunadamente no se han podido rescatar sino unos cuantos títulos y autores de las obras representadas. Debido a que el número es exiguo, el cuadro siguiente recoge los títulos representados en el Coliseo durante el periodo vi-reinal, lo cual permitirá una muestra un poco más amplia:

45 Esta cita corresponde al mismo documento varias veces citado aquí: "Don Joseph Tomás Ramírez y don Dionisio del Villar sobre que se conceda permiso para establecer casa del coliseo en esta capital", p. 218.

Fechas	Temporadas	Títulos rescatados
1793	Nov. 3. Comienza la primera temporada de la Compañía del Coliseo.	<p><i>El conde de Alarcos</i>. No se sabe el autor de esta obra representada en Bogotá, pues con el mismo título figuran obras de Antonio Mira de Amescua, Juan de Matos Frago y Calderón de la Barca.</p> <p><i>La fuerza del natural</i>, de Agustín Moreto.</p> <p><i>El monstruo de los jardines</i>, de Guillén de Castro.</p>
1797	Temporada de la Junta del Teatro	<p><i>El rey pastor</i>.</p> <p><i>Comedia famosa. No puede ser el guardar una mujer</i>, de Agustín Moreto.</p> <p><i>Comedia sin fama. No hay peor sordo que el que no quiere oír</i>, de Tirso de Molina.</p> <p><i>Comedia famosa. La gitanilla de Madrid</i>, de Antonio de Solís</p> <p><i>La hermosa fea</i>.</p> <p><i>Comedia nueva. El inocente culpado</i>, de Lope de Vega.</p> <p>Tonadillas más populares:</p> <p><i>El curro</i>.</p> <p><i>Zambita llora</i>.</p> <p>Baile:</p> <p><i>Torito cachón</i></p>
1803		<p><i>El cantar de Fucha</i>, de Juan Manuel García Tejada.</p> <p><i>La misantropía</i>. No se sabe si es la escrita por el alemán August von Kotzebue, traducida en 1800 en Madrid por Dionisio Solís, bajo el título de <i>Misanthropía y arrepentimiento</i>.</p>
1806		<p><i>El zagal de Bogotá</i>, de José Miguel Montalvo.</p>



## Representantes y músicos

Así como en el siglo XVIII se empiezan a introducir algunos cambios en el mundo teatral hispánico, en el léxico, los géneros, el repertorio, la arquitectura, entre otros, estos cambios también tocan a la farándula. Es en el XVIII cuando se empieza a delinear el actor moderno, aunque será más tarde, en el siglo XX, en que su condición mejorará en todos los sentidos, debido a un cambio en la conceptualización sobre su función social, cultural y artística. Esto se reflejará en una nueva categoría profesional y, por tanto, una posición más alta dentro de la sociedad en general. La terminología para denominar a los artistas del teatro también se modifica. De la cantidad de sustantivos y especialidades que existían en el pasado (representante, titiritero, matachín, cómico, etcétera), durante el siglo XIX se imponen los de cómico y cómica, actor y actriz. Estos últimos prevalecerán hasta hoy.

En el lapso y objetivo que cubre el presente capítulo, se pueden reconocer algunas condiciones laborales de los teatristas y su procedencia social. Primero que todo se hallan los aficionados, herederos del ejercicio teatral, quienes mantuvieron vivo el teatro y se presentaban durante las festividades o con algún motivo especial: los actores-artesanos, actores-campesinos, los actores universitarios y aficionados pertenecientes a las clases altas. En segundo lugar, los actores y actrices profesionales itinerantes, quienes se movían por los caminos del reino y pasaban a las colonias americanas, allende el mar.

Entre los aficionados, los actores universitarios disfrutaron de reconocimiento en Santafé. Esto se puede advertir por la cantidad de público que atraían, más que todo de las clases dominantes y letradas y porque fueron objeto de estudio de la historiografía decimonónica. En la carta dirigida por Thomas Ramírez a las autoridades, en marzo de 1795, en la cual se manifiesta desilusionado, con obligaciones económicas agobiantes, fatigado por las continuas demandas y por las “persecuciones, menosprecios y censuras” de las que estaba siendo objeto, se refiere a estos aficionados. Aunque la alusión que Ramírez hace a ellos es producto de la defensa a su labor, refleja la valoración social y artística de la que gozaban y su forma de operar. Estas son sus palabras:

Si miramos las funciones de comedias que se han ejecutado en los colegios de esta capital, veremos que por lo menos se han repartido los papeles a los actores dos o tres meses antes de su ejecución, que éstos han sido de los

más instruidos del colegio, que los han escogido apropiando el papel según el carácter del sujeto, y con todo no han faltado sujetos que los hayan criticado, sin embargo de la instrucción de los sujetos que, cotejados estos con los nuestros, hallaremos infinitas ventajas en aquellos, y en los nuestros sólo encontraremos unos hombres sin estudios, criados en el campo y ejercitados en él, que como queda dicho dejaron esta ocupación y sólo como aficionados se vinieron a esta capital<sup>46</sup>.

Esta defensa también es trascendental porque señala las profundas diferencias entre una y otra práctica artística, la comprensión que mostraba el público hacia el trabajo artístico de los estudiantes, mientras que su actitud con el teatro profesional es más exigente. Nada distinto a lo que ocurre también en la actualidad.

Por este mismo documento se puede apreciar que la compañía conformada por de Villar para las temporadas iniciales (1793-1794), no estaba compuesta en su totalidad por profesionales. Con el paso del tiempo, los cambios se fueron presentando y fue necesario vincular a algunos aficionados de zonas rurales; por lo cual, algunos miembros de la alta sociedad y las autoridades sumaron motivos para criticar la actividad del Coliseo. Además de lo ya expresado por Ramírez sobre el origen de su elenco de 1795, así lo defiende y a su empresa:

Y como confiesan los sensatos y los que han visto los teatros de España, que no esperaban de éstos ni la mitad de lo que han hecho, pues si esto es así, pregunto: ¿a quién se debe todo esto? Me parece que me han de confesar que a los asentistas, que a fuerza de esmeros y de un trabajo continuado en los ensayos y a fuerza de no perdonar fatigas, han conseguido que los cómicos hayan dado unas funciones que proporcionalmente no se darán mejores en la Europa.

También Ramírez acomete contra los críticos santafereños por sus escasos conocimientos de la práctica escénica, así sean reconocidos como cultos lectores:

En todos los teatros del Reino, los más famosos de Madrid, Cádiz, Granada, Barcelona y Zaragoza, que son los principales de la Península, se han dado y se dan bien malas en algunas temporadas, y en otras varias ciudades de España, y aun en los sitios reales se han visto mucho peores que las de Santafé,

46 Esta cita textual y las siguientes corresponden al mismo documento varias veces citado aquí: "Don Joseph Tomás Ramírez y don Dionisio del Villar..."; págs. 199-241.



según aseguran varios europeos sensatos, porque estas materias, ya se ve, no se pueden censurar sin haber visto otros teatros a fondo y tener cabal conocimiento de ellos, por ser una ciencia que se adquiere con la práctica de concurrir a ellos y no con los estudios, aunque se hayan leído autores que traten del asunto.

Estos actores y actrices de la Nueva Granada, al igual que los de las otras latitudes señaladas por Ramírez, tenían un fatigante trabajo por la cantidad de obras y de funciones que debían presentar en cada una de las temporadas –como ya se detalló antes–, por el aprendizaje de nuevas obras y el repaso de otras, ensayos de obras de diversos géneros (incluyendo canto y danza), lapsos cortos entre uno y otro montaje y carencias de diversa índole en la infraestructura teatral.

La conformación de la primera compañía del Coliseo, su comportamiento, nombres y salarios, así como los de los músicos, empleados y otros colaboradores, se debe a la misma documentación que se ha venido citando y a la contabilidad llevada por Ramírez y de Villar. Ya se vio que Ramírez se refiere a algunos actores del elenco como “hombres sin estudio, criados en el campo y ejercitados en él” y “aficionados”. Lo cual no solo fue muy criticado sino que también se les achacó parte de la culpa de la inasistencia del público, pero, sin duda, fueron motivo de orgullo por los avances que lograron. También se puede deducir la contratación de algunos profesionales, o por lo menos con mayor recorrido artístico y un nombre ya ganado en estas lides de las tablas.

Es difícil tener datos más precisos sobre la forma como estos artistas (actores y músicos) encararon su trabajo grupal y, especialmente, la crisis económica. Casi todas las alusiones al conjunto en general están dadas desde la perspectiva negativa. El juez del Coliseo se refiere a los actores de finales de 1794 que tenían “poca destreza”, eran “insubordinados” y había dificultad para cambiarlos. Tal vez esto último ayudaba a su rebeldía. El mismo juez también anota la falta de “dirección en los asentistas y abandono de los actores” que no cuidaban de su público, bastante aficionado al teatro. En uno de sus escritos, con impotencia, Ramírez se refiere a su actitud tolerante frente al grupo y el “haber [cuidado] de una especie de individuos que tienen muy distintos resortes de los demás”.

El número y composición del elenco fue cambiando de una temporada a otra, aunque su número osciló entre cinco y seis actrices, siete u ocho actores (incluyendo el sobresaliente, que hacía reemplazos), dos apuntes (consuetas) y entre nueve y once músicos. Los roles de cada uno de ellos,

con sus respectivos apelativos, pertenecen a la usanza de la época que, con algunas modificaciones, pertenecía a la tradición española desde el Siglo de Oro. La siguiente lista recoge los nombres del elenco, así hayan trabajado en una, dos o todas las temporadas, con sus respectivos roles:

ACTRICES	PERSONAJES
Nicolasa Villar	Primera Dama y cantarina
Catarina Arias	Segunda Dama
Josefa Chabur	Segunda Dama
Patricia Ora, La Neivana	Segunda Dama
María del Rosario Afanador	Tercera Dama
Damiana Zabala	Cuarta Dama
María del Campo Isabala	Cuarta Dama
María Agustina Sánchez	Quinta Dama
María Fagustina	Quinta Dama
Isabel Pérez	Graciosa
ACTORES	PERSONAJES
Vicente Ruíz	Primer Galán
Ignacio Antonio Rodríguez	Primer Barba
Esteban Bolívar	Segundo Barba
Francisco Cordero	Segundo Galán
Francisco Bolívar	Tercer Galán
Miguel Pegueros	Cuarto Galán
José Manuel Barón	Primer Gracioso
Mariano Pava	Segundo Gracioso
Tomás Ruíz	Segundo Gracioso
Pedro Sánchez	Cantarino y Representante
Juan Antonio Cámara	Cantarino
Bernabé Barasar	Sobresaliente
Josef Domingo Afanador	Soldado y Criado
Josef Manuel Gómez	Soldado y Criado
José Antonio Rugero	Soldado
Juan Eligio de Rojas	Soldado
MÚSICOS	INSTRUMENTO
Pedro Carricarte	Compositor, maestro de canto, y bajo
Lorenzo Belver	Primer violín
Agustín Velasco	Primer violín
Melchor Bermúdez	Segundo violín
José Suñer	Segundo violín
Francisco Lara	Primera flauta
Francisco Bianqui	Primera flauta
Josef de Torres	Segunda flauta



Josef Ramos	Primer clarinete
Antonio Suñer	Segundo clarinete
Mauro González	Bajo
Diego García	Trompa
Josef María Garzón	Trompa

Sus salarios concordaban con la posición dentro del conjunto y la primera dama o actriz principal percibía un salario mayor que el de cualesquiera de los galanes, barbas, graciosos e inclusive que el director de orquesta. Por ejemplo, por mes Nicolasa Villar, primera dama y cantarina, ganaba: \$40; Catarina Arias, segunda dama: \$25, mientras que las demás actrices: \$15. Vicente Ruiz, primer galán: \$30; Ignacio Antonio Rodríguez, primer barba: \$25. Los segundos galanes y barbas percibían: \$20, los terceros y el sobresaliente \$17 y 4 reales. El primero y segundo gracioso, José Manuel Barón y Mariano Pava: \$20. Igual ocurría con los dos apuntes, el primero (o principal) don Antonio Gutiérrez de la Torre ganaba \$30 y el segundo, Francisco Ramos \$12<sup>47</sup>.

El equipo artístico también recibía alimentación, pagada por el empresario, durante las largas jornadas de ensayo. Al parecer este subsidio se mantuvo durante las dos primeras temporadas, después el rubro no aparece en las cuentas, lo cual puede ser un indicativo de que esta ayuda cesó o fue omitida para incluirla en los gastos generales que implicaba el montaje de la “comedia”. Así mismo, pagaban los gastos de viaje de actores y actrices que eran invitados a integrar la compañía, tal como ocurrió con La Neivana y con Fermín Castellón y sus dos hijas, traídos desde Cartagena.

También de esta información consignada en las cuentas se deduce que por necesidades de la compañía, o por habilidades especiales de algún artista, actores y actrices podían desempeñar otros papeles. Esto fue lo que ocurrió cuando el primer barba Ignacio Antonio Rodríguez murió, Francisco Bolívar, segundo galán, desempeñó dicho papel durante el resto de la tercera temporada. A propósito de la muerte de miembros del elenco, años más tarde (30 de diciembre de 1806) murió el primer galán Vicente Ruiz, quien vio nacer el Coliseo y su compañía y se mantuvo en ella hasta la última temporada.

47 Haciendo la relación de los dos periodos, la primera dama ganaría en la actualidad, más o menos, tres millones de pesos. Los otros artistas que percibían \$30, estarían en dos millones trescientos; los de \$25, un millón novecientos; los de \$20, un millón quinientos; los de \$17-4, un millón trescientos y los de \$15 un millón cien.

Continuando con los salarios del elenco, el director Pedro Carricarte, compositor, maestro de canto y ejecutante: \$25. Claro está que el maestro Carricarte ganaba adicionalmente por mes \$16, por ensayar a los músicos y cantantes; el primer violín Lorenzo Belver: \$16, quien también ganaba \$16 adicionales por mes, por asistir a Carricarte y ensayar las tonadillas; el segundo violín Melchor Bermúdez: \$12. De aquí en adelante los demás músicos ganaban entre \$10 y \$9 pesos 4 reales.

Del grupo de músicos, el primero en fallecer fue Lorenzo Belver, primer violín. Murió el 1 de agosto de 1794, así que estuvo durante las dos primeras temporadas y una parte de la tercera. Años más tarde, el 10 de diciembre de 1809, falleció Pedro Carricarte, músico mayor del Batallón Auxiliar y director musical del Coliseo, quien había llegado a Santafé en el regimiento de la corona en 1784.

## Entre bastidores

El Coliseo contó con suficiente personal administrativo y técnico para desarrollar las actividades propias de un teatro:

- Una persona encargada de copiar los libretos de cada uno de los miembros del elenco.
- Cuatro cobradores: el cobrador principal, en la primera temporada fue Miguel Guarchi y Cores y luego lo reemplazó José Baldrio (ganaba \$15), el segundo cobrador de puerta, siempre fue Josef Vásquez Posse (ganaba \$10), el de las lunetas 1ª y 2ª y otro para las gradas.
- Iluminación a base de velas de cebo y el encendedor de esos candiles.
- “Mozos de teatro”: personal de bastidores y el telonero principal: Bernardo Herrera.
- Un guardarropa, Felipe Barón. Encargado del vestuario y en general de la ropa del teatro.
- Peluquero. Primero fue Manuel González de la Mota y luego José Callejas.
- Un “metesillas”.
- Dos Alguaciles y un Receptor, encargados de la vigilancia las noches de función.
- Portereros del teatro. El Coliseo tenía uno permanente y varios las noches de función.



- Tropa, cuando las necesidades del escenario la requería.

El Coliseo abrió sus puertas con los telones que se requerían para los espectáculos, pero para la tercera temporada el empresario mandó pintar un “telón de acampamento”, cuyo costo ascendió a \$77.

## El Coliseo de los virreyes

### Comienzo de una nueva vida

Con la quiebra de Ramírez el Coliseo cierra sus puertas y solo las abre cuando alguna compañía pasa por la ciudad y solicita permiso para presentarse. El teatro y su actividad literalmente queda en manos de las autoridades virreinales, bajo la responsabilidad directa del oidor Juan Hernández de Alba, juez de teatro con mayor tiempo en la magistratura, quien por mandato del virrey debe ingeniarse alguna manera de reactivar la actividad artística. En efecto, después de que el conde de Torre Velarde renuncia a esa judicatura, por tener otras comisiones adicionales a las que por ley le correspondía atender, el virrey lo nombra a través de un oficio, cuya transcripción permite ampliar la concepción gubernamental que sobre el espectáculo se tenía entonces:

[...] nombrar a V. S. para que la ejerza en los mismos términos que anteriormente; pero instruido al mismo tiempo de que el asentista y dueño del coliseo no se halla capaz de sostenerlo por falta de medios, y conociendo cuánto importa mantener y mejorar una diversión pública en esta ciudad en donde hay ya bastante gente y no se conoce otra especie de concurrencia de esta clase que la de la comedia, he creído conveniente a varios fines políticos fomentarle en cuanto sea posible. Con este objeto he conferido a V. S. dicha judicatura por constarme que ya ejerció anteriormente con buen suceso, lo que me hace esperar que ayudado V. S. de sus conocimientos y enterado de la destitución de medio del asentista, y de lo que a consecuencia ha decaído esta diversión, podrá V. S. excogitar algún medio fácil y pronto para restablecerla de que debe tratarla con preferencia y proponérmelo V. S. con la mayor brevedad, a fin de que examinado se entienda en su ejecución [...] 24 de marzo de 1797<sup>48</sup>.

El virrey le pedía a su juez del Coliseo una solución rápida y se comprometía, además, a prestar su concurso para estudiarla y apoyarla. Dos

48 Colonia. Empleados Públicos. Cartas. Miscelánea, Tomo VI, fol. 996-1002R.

días después, Hernández de Alba le plantea realizar una temporada, a través de una suscripción voluntaria entre las personas “principales de la capital”. Él considera que esta es la mejor solución, puesto que se acomoda “a las circunstancias del país”. Dicha suscripción estaría formada por “cien acciones de a cincuenta pesos cada una, cuya satisfacción por mitad se verifique en el principio y medio de la temporada, para que de este modo sea menos gravosa”. Ese mismo día el virrey lo autoriza a proceder en consecuencia.

Las primeras personas que se suscriben piden una Junta de Teatro, a cuyo cargo esté la temporada. Hernández de Alba propone las siguientes: Joseph Thomas Ramírez, asentista del Coliseo; Lorenzo Marroquín, tesorero; Juan Francisco Sarabia, interventor; Ignacio Sánchez de Texada, secretario, y él mismo como Juez del Teatro que es. Los suscriptores piden, además, que cuando estén vendidas todas las acciones, la conformación de la Junta y su número cambien.

La Junta de Apoyo organiza la temporada con una compañía formada por nuevos actores<sup>49</sup>, algunos miembros de elencos anteriores a los que se suman para varias funciones y aristócratas de la sociedad virreinal. Esta es la temporada más citada y comentada debido a la cantidad de público que asiste –en su mayoría perteneciente a las clases dirigentes y empresariales–, a la belleza de las damas, a las tonadillas presentadas y, en general, a la elegancia de la concurrencia. Los cronistas de la época se ocuparon de registrarlas y los tatarabuelos santafereños las recordaban con alegre nostalgia. Su protagonista principal fue María de los Remedios Aguilar, conocida como La Cómica o La Zebollino, por estar casada con el ingeniero español Eleuterio Zebollino, quienes habían llegado a Bogotá en los últimos años del siglo XVIII. Ella era una andaluza de gran belleza física, alta, rubia, graciosa y aficionada al canto, participaba en la representación de las tonadillas. Cuando comenzaron las luchas por la Independencia, la pareja Zebollino y el hermano de ella, Francisco de Paula Aguilar, seguirán la causa patriótica. El matrimonio regresó a España antes de la reconquista, pero Francisco de Paula fue fusilado, pues él se había casado con Teresa Suárez y tenía establecido su hogar en Santafé de Bogotá.

Otra recordada artista aficionada fue doña Rafaela Isaza, llamada La Jerezana por ser oriunda de Jerez de la Frontera, era esposa del segundo

49 Entre ellos estaría el actor Manuel María Mayolo, procedente de Popayán, y Mariquita, más conocida como la Piringa, quienes años más tarde se casarán, el 26 de abril de 1805.



Marqués de San Jorge, don José María Lozano y González Manrique. En 1807 los ingleses invadieron el Río de la Plata y la batalla fue ganada por los soldados argentinos; con motivo de este triunfo, en Santafé se celebró con fiestas y representación teatral. La Zebollino participó en las tonadillas y La Jerezana junto con Andrea Manrique, María del Carmen Ricaurte, José María de la Serna, los señores Palacio y Huerta y el inglés Burmani actuaron en la pieza principal.

## Elegantes bailes

El nuevo virrey, Antonio Amar y Borbón, también se interesó en darle vida al Coliseo, pero lo hizo por medio de la organización de bailes al estilo europeo, los cuales guardaban las rígidas normas protocolarias impuestas en el reino, a finales de la década de los años sesenta y muchas de las cuales ya habían caído en desuso en la metrópoli.

El reglamento que el virrey Amar publicó fue estudiado y transcrito por la historiadora Aída Martínez y se titula: *Prevencciones que se deben observar en los dos bayles de mascarar, que el comercio de esta capital ofrece al feliz arribo a ella del Excmo. señor Virrey don Antonio Amar y Borbon* (1803). Se trata de un extenso articulado con normas precisas y parte de él se refiere a que no se podía fumar en el salón “de bayle, salas de cena, refresco, palcos o corredores de adentro, y solo en los interiores se podrá fumar”. “Para que todos los concurrentes puedan divertirse según su carácter y genio, al prudente arbitrio de los directores corresponde interponer los bailes de Minué, Paspie, Bretaña, Amable, Contradanza, Fandango, Torvellino, Manta, Punta, que son las clases de los que se permiten”. Ningún concurrente podía pedir una pieza musical o un baile. Se contaba con dos grupos musicales para que uno pudiera descansar mientras el otro tocaba. Se podía comprar alimentos, dulces y refrescos, dispuestos en algunos sitios. Un médico estaba dispuesto a atender cualquier accidente o “indisposición de salud”.

Ninguna persona podía usar máscara fuera del Coliseo y para los disfraces se prohibía el uso de vestidos de clérigo, religioso, militar, uniforme de empleo, o cualquier otro que ridiculizara a alguna persona. Los que se usaran debían ser moderados, honestos y recatados. Los hombres no se podían vestir de mujeres y al contrario tampoco se permitía. Esta norma se mantendría también en los bailes de las celebraciones patrióticas, pues Manuela Sáenz se enfrentó a los vigilantes de la entrada del Coliseo porque

vestía un disfraz de oficial del ejército revolucionario. Tampoco se podía portar espada, espadín, bastón, palo ni cualquier otra arma.

Más adelante el reglamento virreinal se refiere al ropero: “Habrá a la entrada del Coliseo una sala con perchas que sirva de ropero adonde los concursantes puedan dejar con confianza las capas, sombreros, mantillas, sayas y demás que lleven, recogiendo la reseña que le franqueará la persona que para ese destino se elija y después, entregándole el mismo se le devolverá cuanto hubiese dejado, advirtiéndole que allí no podrá detenerse más tiempo que el preciso para dejar estas prendas”.

Luego se refiere a cuestiones prácticas del baile: “Se nombrarán tres directores instruidos en bayle quienes cuidaran del arreglo de la música y de instruir a las máscaras arreglando las parejas a la clase de bayle en los lugares correspondientes y si la inutilidad de alguna máscara fuese tal que impida la diversión de los demás procurarán con buenas razones políticas y urbanas, separarlo. Estos directores estarán vestidos de máscara como los demás y para que sean conocidos llevarán unas varas largas con cintas en el extremo superior de ellas de diferentes colores”.

Como se puede observar tanto el baile como la asistencia a la representación teatral contaban con normas precisas que se debían observar. La entrada al baile era la misma que para las funciones teatrales, a las ocho de la noche y ambos espectáculos contaban con un juez cuya misión era velar por la observancia de las reglas con la ayuda de una tropa al mando de un oficial, varios vigilantes parados en sitios estratégicos y una patrulla móvil.

Años más tarde, los victoriosos patriotas retomarán la costumbre virreinal de los bailes de máscara, y harán del Coliseo su escenario para celebrar hechos victoriosos. Por ejemplo, en 1828 el periódico *El Regenerador* reseñaba las fiestas celebradas en honor de la capital de la República. Así se refería a los bailes de máscara celebrados en el Coliseo: [...] Se rivalizó en el lujo y gusto de los disfraces, en las decoraciones del teatro, en las piezas que se ejecutaron, y sobre todo, en el orden establecido, se da una perfecta idea de este pasatiempo que nunca envejece. El golpe de vista de un espectáculo semejante, no hay duda, es el más pintoresco [...] <sup>50</sup>.

Durante la república también el Coliseo servirá de escenario político, puesto que algunas bulliciosas reuniones de los gremios artesanales y de los partidos políticos se darán cita allí. Las discusiones ideológicas

50 “Fiestas”, en *El Regenerador* (Bogotá), No. 6, 14 de septiembre de 1828 [s.p.]



y los hechos que se presentaron fueron la comidilla de todos los santafereños al día siguiente.

Ya para terminar este capítulo, es necesario recordar que por esta ambigua situación en que el Coliseo es asumido y programado por las autoridades, que el flamante teatro de entonces fue considerado por algunos historiadores como el primer teatro nacional. Pero no lo podía ser porque tenía dueño, quebrado y vapuleado, sí, pero dueño al fin y al cabo (o dueños, para ser más exactos). Y aunque no hubiera tenido un propietario privado, esta figura de teatro nacional se viene a dar solamente a finales del siglo XIX, cuando el gobierno lo expropia, le hace algunos arreglos y luego lo derriba para edificar el Teatro de Cristóbal Colón en ese mismo lote.



## Segunda parte

# El coliseo republicano



## Primeros años del siglo

Después de su nacimiento, lleno de buenos augurios para la cultura de la ciudad, el alto y sólido Coliseo fue perdiendo sus atributos y su destino espectacular. Mientras la Independencia política se ganaba, luego se perdía y años más tarde se reconquistaba de manera definitiva, el edificio tempranamente se avejentaba y sus indiscutibles valores se desteñían. Según unos cuantos testimonios, algunos santafereños miraban con alegría su pronosticada desventura; otros con filial reclamo reprobaban tamaña aventura en la ciudad conocida como “la joya de la sabana”, “la virgen beata” o “la ciudad de las viceversas”<sup>1</sup>, y otros más aguardaban con esperanza y codicia mejores tiempos. Aún así, el edificio seguirá todavía en pie por muchos años, cargándose de profundos símbolos sociales y artísticos, con los cuales sucesivas generaciones lo fueron resignificando, unas veces para su beneficio y otras para su vergüenza. Acompañado eventualmente por artistas nómadas del teatro, saltimbanquis y cirqueros; por músicos y

---

1 Estas caracterizaciones de Bogotá fueron tomadas de distintos periódicos.



cantantes de tonadillas de amor; por poetas y por espectadores volubles, a veces difíciles de complacer. Y tal como habían sido sus primeros años de existencia –judicialmente prescindido–, así mismo llegarán los últimos.

Con el advenimiento de la Independencia, la situación jurídica del Coliseo se resuelve, en especial cuando el Presidente Jorge Tadeo Lozano nombra a Antonio Nariño gobernador del Estado de Cundinamarca, intendente y juez de teatro. El 17 julio de 1811, Nariño convoca a sus antiguos fiadores y abonadores de la Tesorería de Diezmos, para cancelar sus acreencias. El encargado de esta operación es Andrés Otero, quien vende la mayoría de los bienes de Nariño para ponerlo a paz y salvo.

Pese a los albueros políticos del país, antes de su venta el Coliseo sigue acogiendo artistas de manera esporádica. Breves pero valiosos testimonios subsisten para comunicar acerca de dicha actividad y del edificio, como se irá viendo, durante los primeros años del siglo, cuando estudiantes, gremios de artesanos y aficionados promueven cortas temporadas. Tampoco faltaron las veladas patrocinadas por las flamantes autoridades patrióticas y las de los reconquistadores, al mando de Pablo Morillo. En una columna del periódico *El Correo de la Ciudad de Bogotá*, en 1822, se lee que el edificio era “de regular construcción y buen aparato”, pero carecía de decorados para las funciones. Otro testimonio es una acotación de Manuel Padilla –hijo de Luis Padilla, copropietario del teatro– puesta en una de las escrituras de venta y en la cual deja constancia de que se le adeudan dineros por concepto del producido del teatro. También en 1823, un poco antes de la venta, el viajero francés Gaspard-Théodore Mollien registraba sus impresiones sobre el Coliseo que, dada su importancia, se transcriben en su totalidad:

El teatro de Bogotá lo edificó hace algunos años, a sus expensas, un vecino rico aficionadísimo a las comedias. La sala no es mala, aunque resulta un poco oscura porque sólo se utilizan velas para el alumbrado. Hay varias filas de palcos; estos están cerrados por celosías de madera. El patio, que es amplio, tiene inclinación suficiente para que los espectadores puedan ver bien el escenario: allí se está de pie. La gente va a él sin distinción de clases. Es más: el patio es el único sitio al que puede ir un extranjero, ya que casi todos los palcos están tomados en abono por todo el año.

En el teatro de Bogotá me han llamado la atención algunas costumbres plenamente distintas de las de Europa. Por ejemplo, la buena sociedad va al teatro los días en que la representación es gratuita, porque el Vicepresidente, que es quien corre con los gastos, la honra con su presencia. El público exterioriza su aprobación con silbos y no con palmoteos; los aplausos al

estilo europeo harían retirar una obra del cartel. Durante los entreactos las señoras se salen de los palcos para fumar en los pasillos.

Las obras del teatro colombiano son muy medianas en general; *Bruto o Roma salvada*, tragedia que se representaba en 1823, no puede compararse con la de Hardy. Bien es verdad que los actores, que eran los sastres de la ciudad, no podían contribuir a dar un alto concepto del arte del teatro en Colombia; pero la atención con la que el público seguía la función y la satisfacción que exteriorizaba, demuestran la gran afición que todo el país tiene por esta clase de diversiones (Mollien: 1992, 217-218).

Gran afición de los santafereños al teatro es una anotación reiterada en los escritos del periodo, aunque la otra igualmente repetida es la del teatro casi vacío, sin espectadores. El público asistía masivamente cuando la función era gratuita y continuaría con esta práctica a lo largo del siglo y buena parte del siguiente, según se desprende de un artículo humorístico de los años veinte del siglo xx, en el cual se acota que “nosotros los bogotanos somos unos artistas para evitar eso de los valores fuertes”<sup>2</sup>, pues siempre se buscan estrategias para “procurar localidades gratis” y “es lo primero en lo que se piensa al llegar una Compañía. En cómo se podrá uno conseguir gratis el palco con que haya de obsequiar a la novia y a donde vaya a llevar las hermanas”.

## Nuevos propietarios

### Ven-permuto teatro por esclavos

A la muerte de Tomás Ramírez, en 1805, hereda su hija María Dolores la parte que le corresponde. Ella y Luis Padilla siguieron siendo los propietarios hasta cuando Juan Manuel Arrubla se interesó en su compra, como efectivamente ocurrió en 1824. La negociación fue larga e implicó una serie de instrumentos públicos: certificaciones, aclaraciones, contrato de compra venta y, finalmente, la escritura de ratificación de la compra en 1837. Primero que todo, el 11 de febrero de 1824, María Dolores da pleno poder a su yerno –o hijo político,

2 Las frases entre comillas de este párrafo son tomadas del artículo: “Pobres compañías”, en *La Semana Cómica* (Bogotá), No. 28, 18 de diciembre de 1920, p. 3.



como ella lo acredita— Saturnino María Ortiz, para que en su nombre negocie bienes y firme los títulos a que dieran lugar dichas operaciones. A los cinco días siguientes, en otro documento ella aclara su situación como única heredera del Coliseo, a pesar de tener otros hermanos provenientes del segundo matrimonio de su padre. Presenta los papeles correspondientes y hace un recuento histórico de los derechos que le asisten, por ser dineros heredados de su difunta madre y que su padre le adeudaba. Todo lo anterior es avalado por Pedro Zúñiga, yerno de Tomás Ramírez y albacea de los bienes de la familia Ramírez Sotomonte.

El 17 de febrero se redacta un contrato de venta a Juan Manuel Arrubla que no se firma y queda anulado. Finalmente el 21 se corre la escritura, después de que Nicolás León, maestro albañil, y J. M. Cortázar, maestro carpintero, realizan el avalúo del edificio. El primero escribe que en lo correspondiente a su ramo, el Coliseo cuesta \$17.350,00; el segundo, experto en maderas, aclara que muchas de ellas tienen bastante deterioro, así como “sus puertas, tablado, altos bastidores y telones”, por lo cual estima su valor en \$7.350,00. Así que el Coliseo vale 24.700,00 pesos. Es posible que como el precio final de venta será inferior a este avalúo y la cifra se debe prorratar de acuerdo con los montos de las inversiones, se aclare que en la construcción del edificio Tomás Ramírez invirtió \$45.500 y Luis Padilla \$17.000, y que el mal estado del teatro se debe a la falta de recursos de María Dolores para refaccionarlo, pues no tiene tan siquiera lo “necesario para su subsistencia”. En consecuencia, vende a Juan Manuel Arrubla su derecho por un valor de 11.274 pesos con seis reales, los cuales están representados en el valor de unos esclavos que le fueron adjudicados a Arrubla por una deuda que José Antonio Olaya le tenía. Entonces, “conforme a la cesión que se le ha hecho [a María Dolores], no se designa cantidad para esta venta, pues se hace por el otorgante de todo el derecho por el valor de los once mil doscientos setenta y cuatro pesos seis reales que el señor Arrubla da en el de los esclavos comprados por Olaya”<sup>3</sup>.

En marzo de ese mismo año de 1824 se redacta otro documento en el cual se hacen algunas precisiones: por una parte, Pedro Ignacio Zúñiga (albacea de los Ramírez Sotomonte) se compromete a pagar a Manuel Padilla 250 pesos por concepto de efectos mercantiles y utilidades del Coliseo, que Zúñiga le adeudaba. Por otra parte, Saturnino María Ortiz

3 Escritura de venta del Coliseo a Juan Manuel Arrubla. Notaría 2, 16 de febrero de 1824, fol. 575V.

(apoderado de María Dolores) y Juan Manuel Arrubla le deben cancelar el valor que le corresponde del edificio, por la suma en efectivo de \$4.100,00 pesos, de los \$11.274,06 en que se vendió el edificio, representados en los esclavos. Hasta su pago, dicha suma quedará respaldada con los bienes de Ortiz y con una hipoteca sobre el Coliseo, ahora de propiedad de Juan Manuel Arrubla. En junio se firma otro documento y finalmente el 19 de septiembre de 1837 se ratifica la venta y se levanta la hipoteca que pesa sobre el edificio.

## Familia Pérez de Arrubla

Los hermanos Juan Manuel y Manuel Antonio Arrubla eran hijos de José María Pérez de Arrubla (Santafé de Antioquia 1780-Bogotá 1816), político, estadista antioqueño y prócer de la Independencia. El padre de los Arrubla se había educado en el Colegio de San Bartolomé, en Santafé de Bogotá, donde cursó la carrera de leyes. Fue comerciante y poseedor de una cuantiosa fortuna, que le permitía permanecer largas temporadas en Europa. Contrajo matrimonio en la capital, en 1803, con María Ignacia Díaz de Herrera y Galvez, aristocrática dama santafereña. Participó activamente en la revolución del 20 de julio de 1810, fue políticamente centralista e hizo parte de la junta de gobierno que Antonio Nariño –presidente de Cundinamarca– dejó establecida en la capital en 1812, cuando se vio obligado a salir para Tunja con una expedición militar. El nombre de Arrubla quedó en el acta de Independencia del Estado de Cundinamarca, suscrita en 1813 por los miembros del Colegio Electoral. Cuando Pablo Morillo entró a Bogotá en 1816 y declaró el Consejo de Guerra Permanente, tomó prisioneros a prominentes figuras y confiscó sus bienes; entre ellos estaba José María de Arrubla, encarcelado y condenado a muerte por fusilamiento en la antigua plaza de San Francisco. Su ejecución ocurrió el viernes 10 de septiembre de 1816.

Los hermanos Arrubla iniciaron su actividad económica, comercial y constructora siendo muy jóvenes, en los inicios de la vida republicana y pertenecieron a los Francmasones de la Estrella del Tequendama. Ambos fueron propietarios del edificio llamado Galerías Arrubla<sup>4</sup>, considerado el

4 Galerías Arrubla estaba ubicada en el marco occidental de la Plaza de Bolívar, donde hoy queda el Palacio Liévano, despacho del Alcalde Mayor de Bogotá.



primer centro comercial de Bogotá, que sirvió de sede a la casa municipal y donde también construyeron un gran salón que arrendaban para fiestas y reuniones. Juan Manuel fue alcalde de la ciudad en 1827 y 1828. Estuvo dedicado durante muchos años al negocio de la finca raíz: compró, edificó o remodeló las principales casas del centro de Bogotá, en un lapso aproximado de treinta años. Aunque en las escrituras del Coliseo figura únicamente Juan Manuel, su hermano Manuel Antonio fue propietario de un palco doble y como era abogado se encargaba de las negociaciones y de todo lo relacionado con los contratos de arrendamiento del teatro. Es más, fue él quien negoció y vendió el Coliseo a mediados del siglo XIX. Por este motivo, la sociedad bogotana los consideraba a ambos propietarios del inmueble.

## En tiempos de Arrubla

Durante los treinta y cuatro años en que Juan Manuel fue propietario del edificio introdujo cambios, hizo arreglos y llegó a convenios con artistas y empresarios para poner el teatro en funcionamiento. Sin embargo, según opinión de varios periodistas, no hizo lo suficiente ni acometió las reformas requeridas para la comodidad de los artistas y del público, acordes con los tiempos que corrían. Esas voces contra Arrubla, con frecuencia se levantaron en tonos fuertes y orientación personal, acusándolo de tacañería, falta de perspectiva y voluntad. Según la época y el empresario a cargo de las temporadas, el teatro mostraba algunas mejoras, por lo cual, a continuación se registran testimonios que informan sobre los altibajos del edificio en estos años. Se comienza con los apuntes que hizo el viajero Charles Stuart Cochrane en 1824. Por entonces la platea tenía sillas, mientras que Mollien un año atrás, había señalado su carencia. El que se pudiera sentar se debía a las gestiones del empresario de turno, no al dueño del edificio, pues las sillas o bancas eran alquiladas por los artesanos. Esto escribe Cochrane:

El teatro está bien edificado y su interior es mucho mejor de lo que el visitante puede esperar; fue construido de tal manera que es posible escuchar perfectamente desde cualquier sitio. Todos los balcones están permanentemente alquilados por las familias, pero por dos reales se puede entrar a la platea, cuya mitad está ocupada con sillas. Un soldado vigila permanentemente el lugar paseándose de arriba abajo, pero nunca se ha presentado un altercado que requiera su intervención. Es costumbre el pasearse de la platea a los palcos para conversar con los amigos. Vale decir que todos los extranjeros respetables son asiduos visitantes al teatro. Únicamente hay función los días

de fiesta y los artistas son malos. De vez en cuando los estudiantes toman la tarea de los artistas y entonces el lugar se llena tanto de gente que da miedo. En general, por estas tierras se ama mucho el teatro (Cochrane: 1994).

En 1825 la *Gaceta de Colombia* se refería al teatro como pequeño, pero había merecido elogio de artistas y extranjeros; agregaba que era el único “sitio nocturno de la capital que debe formar parte de la carrera civilizada para que no seamos despreciables a los ojos de los extranjeros que vienen a la capital”. Comenzando el decenio de los treinta el periódico *Constitucional de Cundinamarca* se refería a la elegancia de la construcción y *El Imperio de los Principios* señalaba que la decoración no era vistosa ni variada, pero era una sólida edificación que se había mantenido en pie, a pesar de los terremotos. De esta época el viajero francés M. le Moyne, tal como antes lo habían hecho sus pares, reitera que el alumbrado se hacía por medio de “velas de sebo y de quinqués o velones”<sup>5</sup>; los palcos y el patio carecían de asientos. Así que a lo largo de estos años, a veces el patio estaba dotado de asientos y otras tantas carecía de ellos; también colocaban largas bancas de madera, hasta que al finalizar los años cuarenta se introdujeron las lunetas numeradas. Las familias que arrendaban los palcos para las temporadas, enviaban las sillas con antelación. Por este motivo, la literatura costumbrista registra el desfile de trabajadores domésticos cargando las sillas antes de la función, en las horas de la tarde. Todo un operativo presenciado por la ciudad; hoy podríamos afirmar que la función para todos los santafereños comenzaba con dichos preparativos. Años más tarde, cuando muchos de los palcos sean adquiridos por terceros, sus propietarios se encargarán de amoblarlos, dándoles un toque especial para resaltarlos dentro del conjunto.

En 1834 el empresario Juan Granados, arrendatario del Coliseo, se preocupó especialmente por la iluminación del edificio para que esta fuera menos desagradable al olfato, debido a que las velas eran hechas de cebo. Granados instaló “lámparas de aceite con aguas de colores diferentes”<sup>6</sup>, y esto produjo muy buen efecto pues la prensa aplaudió la claridad del patio y de los palcos, sin el mal olor<sup>7</sup>. Dos años después, el director español Fran-

5 Fragmento del libro *Viaje a la Nueva Granada*, traducido por el periódico *El Conservador* en la parte correspondiente al teatro bogotano. *El Conservador* (Bogotá), No. 115, 6 de junio de 1882, p. 457.

6 *El Cachaco de Bogotá*, No. 43, 5 de enero de 1834, p. 1.

7 El empresario Juan Granados estuvo vinculado con el teatro en estos primeros años de la década del treinta. En la década anterior, sus negocios lo habían llevado a adquirir acciones en las



cisco Villalba y su compañía realizaron importantes arreglos a las bambalinas, bastidores y telones, separaron los camerinos de hombres y mujeres y arreglaron la fachada. En 1838, en un balance que el editor de un importante periódico capitalino hace del teatro, escribe:

Sería de desear que los empresarios del Coliseo se decidiesen a concluir el edificio, pues tendríamos entonces hermosos salones para refresco, descanso y baile; pero mientras esto se consigue, nos atrevemos a indicarles como oportuna la incorporación al teatro de la pequeña casa que le está contigua, y en la que puede establecerse un café que, bien dirigido, conciliaría la comodidad de los aficionados al teatro con la utilidad de los empresarios. Allí entonces se podría fumar tabaco cuanto se quisiera, en lugar de hacerlo en las galerías del teatro y delante de las señoras como hoy se hace contra todo principio de cultura y civilización. Concluiremos, pues, este artículo deseando que se ponga término a tan repugnante costumbre<sup>8</sup>.

Esta anotación hecha a finales de los años treinta, es el inicio de una serie de columnas periodísticas que plasman el sentir de los espectadores sobre el teatro santafereño como un edificio inacabado, por la falta de salones para el encuentro, para socializar, tal como estaba contemplado en teatros europeos. Es en estos años de la vida teatral cuando se empieza a notar una ruptura con el pasado colonial y se hace, entre otros, con base en las carencias, no en los logros. Esta mirada a la modernidad tendrá también el matiz de la insatisfacción por lo que se tiene y, como consecuencia, el del largo reclamo por ese conjunto arquitectónico, el cual se prolongará en el tiempo y no permitirá su disfrute sino por breves lapsos. En términos prácticos también en estos años se comienza a hablar de incorporar la “pequeña casa” contigua al teatro, para hacerlo más holgado. Pues esta es la residencia de la familia del futuro poeta Rafael Pombo, la cual en los años ochenta se incorporará al nuevo proyecto del gobierno de Rafael Núñez para edificar el teatro nacional.

Después de los primeros años de la Independencia y de las celebraciones victoriosas, varias costumbres se modifican, el teatro ya no se utiliza para bailes de sociedad, por lo cual hacía falta un espacio adecuado para

---

salinas de Zipaquirá, Nemocón y Tausa. A causa de los negocios en Tausa se enfrascó en una larga disputa judicial con el gobierno nacional. Varios de sus negocios los respaldaba hipotecando su casa de habitación, ubicada en el barrio de la Catedral, la cual lindaba con la casa arzobispal.

8 “Teatro”, en *El Argos* (Bogotá), No. 56, 16 de diciembre de 1838, p. 234.

este tipo de diversiones<sup>9</sup>, las damas habían dejado de fumar públicamente en los pasillos de los palcos –tal como lo registró el viajero francés Gaspard-Théodore Mollien– y solo lo hacían los hombres. Otro cambio que también se puede apreciar, es el incremento en los precios de entrada; todavía en este momento no es claro si se reemplaza el antiguo sistema de pagar en la puerta del teatro, como sí es evidente unos años más tarde, durante la temporada de la Compañía de la Sociedad Protectora del Teatro, en 1849, cuando se sustituye el efectivo por boletas de entrada que se adquieren en un almacén. Estas son las actuales tarifas:

Entrada general:	4 reales
Palcos del patio:	2 pesos. Por temporada: 12 reales
Palcos de primer orden:	3 pesos. Por temporada: 2 pesos
Palcos de segundo orden:	12 reales. Por temporada: 1 peso

El precio de entrada general de cuatro reales, se mantiene durante varios años y las de los palcos y las lunetas se rebajaban, si un espectador o una familia compra el abono para una temporada completa, como parte de la estrategia para estimular la asistencia.

En 1841, Juan Manuel Arrubla conforma la Compañía de Teatro de Bogotá que incluye el edificio y todos sus enseres, dividida en cien acciones y las saca a la venta. Al parecer los hermanos Arrubla se reservaron para sí la mayoría de las acciones y la venta de las restantes no fue exitosa. A los pocos compradores que se interesaron en el negocio de los espectáculos se les adjudicaron algunos palcos, de acuerdo con la inversión. Estos fueron: Francisco Montoya, quien quedó con el palco doble número 1 de la segunda fila y el 3 de la misma fila fue para Emiliano Escobar; el palco doble número 63 de la primera fila, pasó a ser propiedad de Nieto Hermanos, cuyo representante legal era Fernando Nieto, y el 64 de la misma fila lo reservó para sí y su familia Manuel Antonio Arrubla, que además de ser doble tenía una pieza anexa para reposar y socializar. En 1862 se lo asignó a su hija María Teresa Arrubla.

9 Los Arrubla se encargarán de subsanar esta carencia de la ciudad construyendo un salón para bailes, como se dijo antes. Ahora bien, el futuro teatro nacional también será la sede de elegantes recepciones gubernamentales en el ocaso del siglo y comienzos del veinte.



Acción del Coliseo No. 140 perteneciente a Francisco Montoya, 1841.  
Documento del Archivo General de la República.

Para finales de la década de los años cuarenta, el edificio revela signos de deterioro y ninguna voluntad de su dueño para remediarlos, lo cual origina una seria de protestas y requerimientos, pues afectan de manera directa la vida artística de la capital. Una crónica periodística ilustra esta circunstancia:

Ya que hablamos de Teatro repetiremos lo que tantas veces se ha dicho. Si las personas de comodidades y de gusto no se interesan en levantar nuestro lánguido Teatro de la postración en que, por un raro conjunto de circunstancias, se halla hace mucho tiempo, él se acabará por consunción. Las compañías dramáticas que vienen a nuestro país no pueden ni deben hacer gastos que no les corresponden y que no han de serles reembolsados. Si los actuales dueños del Teatro no pueden, o no quieren o no les conviene, hacerse empresarios para darle impulso, es preciso que los que queremos Teatro lo sostengamos no solo con nuestra asistencia y la de nuestras familias, sino también con algún auxilio extraordinario. Sabemos que la actual compañía extendiéndose más allá de lo que en conciencia puede hacer, está dispuesta a dar una función a beneficio del Teatro. El producto de esta función, que no sería pequeño

atendido su objeto, unido a lo que voluntariamente quisieran agregar sus favorecedores, sería suficiente para adquirir siquiera dos decoraciones decentes, o para hacer cualquiera otra mejora de las muy urgentes que exige el Teatro<sup>10</sup>.

Esa idea de auxiliar al teatro y ponerlo en buenas condiciones para su funcionamiento se venía debatiendo en los círculos sociales; por ello, a finales de agosto de ese año cuarenta y nueve se oficializó la Sociedad Protectora del Teatro, a cargo de su director, Manuel Ancízar, y del secretario Juan Vengohechea, nombrados por la Asamblea de Accionistas. Así mismo, se designó una comisión conformada por Ancízar y José Caicedo Rojas para llevar a cabo las primeras acciones tendientes a mejorar el edificio y los espectáculos. Estas se pueden resumir en: 1) redacción de las bases de la Sociedad y de un borrador de contrato para organizar una compañía artística; 2) negociar con Arrubla su renuncia a seis meses de arrendamiento y con los propietarios de los palcos las nuevas circunstancias. En caso de que la Sociedad obtuviera ganancias se invertirían en decoraciones y aseo del teatro; si por el contrario tuviera pérdidas, no se exigiría el pago del arrendamiento; 3) contratar una decoración completa y una “elegante araña de cien luces con reflectores de espejos”.

Las bases de la Sociedad muestran su orientación empresarial y su misión de buscar el adelanto material y artístico del teatro y, por ende, el de la sociedad, tal como quedó consignado en dichas bases y en el último párrafo de un informe a la Asamblea, redactado por Ancízar y Caicedo Rojas. Así dice: “La Comisión no vacila en expresar aquí su convencimiento de que por poco que persevere la Sociedad en su propósito, lejos de sufrir pérdidas tendrá la satisfacción de regenerar nuestro Teatro y de echar los cimientos de una empresa grande, benéfica y lucrativa”<sup>11</sup>. Estos objetivos, característicos del medio siglo decimonónico, perseguían modernizar el país, a través de agremiaciones de distinta índole, con ideales patrióticos; así mismo, 1849 es el año que marca el comienzo de la revolución liberal, conformada por liberales radicales y por una joven vanguardia, como se puede apreciar en la lista de los suscriptores de las acciones. Entre dichos nombres se encuentran personajes que escribieron las reformas liberales del medio siglo, artistas, escritores y vinculados con el teatro de vieja data, o que dada su juventud iniciaban este nexo.

10 “Crónica-Teatro”, en *El Museo* (Bogotá) No. 2, 15 de abril de 1849, p. 32.

11 “Sociedad Protectora del Teatro”, en *El Neogranadino* (Bogotá), No. 63, 1 de septiembre de 1849.



La Sociedad Protectora comenzó a funcionar públicamente el segundo domingo del mes de septiembre, con la primera función de la compañía artística. Con el objeto de motivar la asistencia se bajaron los precios de la entrada y en general la de lunetas y palcos y se dotó de bancos el tercer palco. Este era uno de los cambios significativos, así como el acceder al teatro con una boleta, la cual se vendía en el almacén del secretario de la Sociedad, Juan Vengohechea, ubicada en los Portales de Arrubla, No. 8. Su impresión así como la de la divulgación y programas fue hecha por Antonio María Pradilla –otro de los socios– por un valor de \$117, de acuerdo con el comprobante de pago:

Ochenta pesos por los programas y anuncios de las nueve funciones que tuvieron lugar durante la empresa del Teatro, veinte pesos dos juegos de entradas generales, diez pesos las boletas de palcos y lunetas, y siete pesos los recibos para los señores de la Sociedad Protectora<sup>12</sup>.

Después de su corta vida y un legado material pobre, acorde con su existencia, con tristeza la Sociedad cesó en su funcionamiento, en vista de que “no había esperanzas de que mejorase [la situación], pues la concurrencia al Teatro era cada vez menor”. Al año siguiente, un columnista del periódico de la Sociedad de Artesanos se lamentaba de “las miserias del escenario” y el dolor de patria que él sentía al escribir sobre ese tema:

Desconsuelo nos causa ver aquellos telones sucios, borrados y rotos, de los cuales el principal debiera (por lo menos) estar limpio para no herir la vista de los concurrentes, es el mismo exactamente que se puso en el teatro desde 1832 en que se quitaron de la cornisa las armas enmohecidas de Colombia para plantar allí las de la Nueva Granada, que hoy están más raídas y feas que el antiguo mascarón del Coliseo<sup>13</sup>.

El columnista sigue protestando: Arrubla había vuelto a colgar los mismo telones que se habían utilizado a finales del siglo XVIII, para el montaje de las obras de Calderón de la Barca, los cuales parecían “trapos colgantes”, desteñidos y desagradables a la vista. Concluía sosteniendo que era inútil

12 “Comprobantes”, en *El Neogranadino* (Bogotá), 30 de noviembre de 1849, p. 410.

13 Lascario: “Teatro”, en *El Demócrata* (Bogotá), No. 1, 15 de mayo de 1850, págs. 3 y 4. Las siguientes citas pertenecen a esta misma columna.

esperar la reforma de manos del señor Arrubla, porque este señor, a pesar de las ganancias que obtiene y que obtendría después doblemente, tiene el singular capricho de no hacer gastos en esto. Está visto: los hombres de la generación pasada son deficientes para las grandes empresas, con mayor razón para la mejora de cualquier objeto de bellas artes.

Por este notable deterioro, las compañías artísticas que se presentaron durante los años 1851 y 1852 encargaron telones, asearon y limpiaron las paredes. Así lo hizo la Sociedad Dramática Auza Torres, por ejemplo, que mandó a hacer “dos nuevas decoraciones cerradas y pintadas al gusto moderno”, un telón de boca y “las galerías bajas” fueron blanqueadas. Como puede observarse, la dotación del teatro era la misma de siempre, pues los telones que las compañías mandaban pintar seguían siendo de ellas o, según los acuerdos, de propiedad de los artistas que las pintaban, quienes posteriormente las alquilaban a otras compañías.

En 1854, después de treinta años, parecía que Juan Manuel Arrubla tenía deseos de emprender las mejoras que el edificio requería. Se especulaba que todos los arreglos para modernizarlo costarían \$10.000, pues se necesitaba cambiar la fachada, ornar el edificio para darle elegancia, construir salones para tomar café y jugar billar y otros para el descanso de las damas; igualmente faltaba un salón detrás del escenario para guardar el vestuario. Se rumoraba también que Arrubla quería vender acciones del Coliseo, con el objeto de acometer esas importantes reformas.

Es posible, así mismo, que para entonces Arrubla ya hubiese pensado en la venta del edificio. Algunas de estas conjeturas fueron motivo de notas periodísticas, tal como lo hizo el redactor de *El Pasatiempo*, que además le dio inflexión política y humorística:

También sabemos que el Sr. Juan M. Arrubla, guiado por el espíritu de progreso y civilización, y pesando en su conciencia como un remordimiento el trágico y lastimoso estado del Coliseo, con sus telones más rotos que el capote de un estudiante, y sus bastidores más torcidos y retrógrados que la mayoría del Senado, va a dar una mano de obra que lo deje más inconocible que la vieja Constitución. Aplaudimos su celo y liberalidad, y le suplicamos que entre sus reformas no olvide a las pulgas, a quienes debe dar muerte a despecho de los Gólgotas<sup>14</sup>.

14 “Teatro”, en *El Pasatiempo* (Bogotá), No. 142, 1 de marzo de 1854, p. 375.



Este es el vocabulario irónico de las nuevas generaciones liberales, quienes también mostrarán su oposición a la Colonia, a sus padres republicanos y, meses más adelante, su tono romántico encontrará en el teatro uno de los espacios más apropiados.

Poco tiempo después se iniciaron las conversaciones con Lorenzo María Lleras, a la cabeza de una compañía artística, quien firmó un contrato de arrendamiento. Lleras tuvo a su cargo el Coliseo entre 1855 y 1858 y lo puso a tono con los tiempos modernos: cambió el viejo telón de boca e incrementó la dotación de telones, iluminó mejor el espacio, reparó la tramoya, reformó el escenario para que los cambios escenográficos fueran expeditos y se pudieran acortar los entreactos. Llevó a cabo otras transformaciones como introducir el estrado para la orquesta, rebajar el antepecho de los palcos de primera fila y eliminar el poyo donde la sociedad bogotana sentaba a las empleadas domésticas. Era el mismo donde las mujeres del pueblo que podían pagar, se habían acomodado, en épocas coloniales<sup>15</sup>.

Más adelante, en la misma columna, el redactor se solidariza con Lleras, quien ya había hecho bastante por el teatro bogotano:

Ojalá que los señores Arrubla, dueños del Coliseo, y en cuyo provecho redundan las reformas que hace el Sr. Lleras a impulso de su carácter emprendedor, no dejasen caer exclusivamente sobre los hombros de éste el grave peso de la empresa patriótica que tiene acometida<sup>16</sup>.

En la compañía de Lleras estaban sus amigos, artistas conocidos y jóvenes beligerantes. El agente encargado de la boletería fue el actor y cantante lírico Honorato Barriga, el popularísimo y querido cómico de los escenarios bogotanos. Existe un contrato suscrito entre los dos, de la Notaría 3, en el cual Lleras le da poder para hacerse cargo de los billetes de todo el teatro, incluyendo los palcos. La época de Lleras en el teatro se caracterizó por haber logrado unidad entre las premisas teóricas, los deseos de cambio, la política y la práctica teatral. Todo lo cual dará satisfacción a buena parte de la población joven bogotana y esto convertirá al edificio en punto de encuentro y motivo de orgullo. Pero esta felicidad será tan efímera como el carácter mismo de ella y de la representación teatral.

15 En alguna época este espacio fue conocido con el elegante nombre de palcos del patio.

16 "Teatro", en *El Tiempo* (Bogotá), No. 64, 18 de marzo de 1856, p. 2.

Para la temporada de ópera contratada en 1858, el futuro propietario del Coliseo, Cenón Padilla, acordó con los hermanos Arrubla modificar el tercer balcón. Estas transformaciones fueron registradas por el periódico *El Tiempo*: “Los palcos supremos, o de tercera fila, han cambiado su alto, siniestro pretil que los hacía parecer cosos, por un barandado franco, armónico con el de los palcos de las otras filas y que los deja ver empapelados también [...]”. Lo cual significa que el tercer balcón, La Tertulia de antes, con largos bancos para sentarse, quedó compartimentado como los otros dos. Por tanto, el Coliseo lucía su mejor cara, la que se había mantenido oculta durante décadas y décadas, después de su inauguración a finales del siglo XVIII. Debido a estos cambios y a la presentación del género más prestigioso del siglo, el precio de la boletería se incrementó sustancialmente; en algunos casos se duplicó y en otros se triplicó, si se compara con la boletería de los últimos diez años. Dada la importancia de la nota escrita por Lleras, a continuación se transcribe textualmente:

La primera temporada constará de veinte y cuatro funciones. El precio de los palcos para dicha temporada, *cualquiera que sea la fila* [énfasis del original], será de tres pesos fuertes por función. Los señores que han comprometido palcos, se servirán consignar \$72 por cada uno, en la Agencia, tres días antes de aquel en que tuviere lugar la primera función, lo cual se avisará por cartulones en las esquinas, perdiendo el derecho al palco el que así no lo verificare. Hay vacantes *hoy* cuatro palcos de primera fila, y las personas que solicitaren estos, así como los de tercera fila, se dirigirán al infrascrito. Los billetes de palcos, y los recibos de dinero, se darán por el Agente<sup>17</sup>.

Lorenzo María Lleras prosigue su escrito informando que el precio de los billetes de entrada es de ocho reales cada uno, y el de las lunetas “continuará siendo el de dos reales cada una, siempre que no se hicieren en ellas algunas mejoras”. Como puede observarse, Lleras pretendía seguir renovando la zona de la platea, si el dueño del Coliseo prestaba su concurso. Infortunadamente para él, para la compañía lírica italiana y para el teatro bogotano, en octubre de 1858, en plena temporada de ópera, los acuerdos verbales y escritos fueron incumplidos por los hermanos Arrubla quienes, de manera sigilosa, estaban negociando la venta del edificio. Empezaron por dieciocho palcos del segundo balcón, siete de ellos dobles y uno con una pieza contigua; luego, vendieron el resto del inmueble.

17 Lorenzo María Lleras. “Ópera italiana”, en *El Comercio* (Bogotá), No. 6, 15 de junio de 1858, p. 3.



Todo este traumatismo produjo comunicaciones públicas de parte de los italianos y de Lleras, quien anunciaba en tono caballeresco aunque perentorio, llevar a los estrados judiciales a Juan Manuel Arrubla. Al parecer se llegaron a los acuerdos indispensables con todos los comprometidos –vendedores, compradores, arrendatario y compañía lírica– porque la temporada continuó. Un comunicado posterior, firmado por Lleras, es un importante documento humano e histórico. Por tanto, es relevante transcribir aquí el párrafo dedicado a los futuros propietarios del Coliseo:

En mi concepto, los compradores del teatro, que no han visto sino lo exterior y que han carecido de los datos de la experiencia, han hecho un negocio malísimo, detestable, aceptando el Coliseo no solamente con quince, sino con treinta y siete palcos enajenados<sup>18</sup>. Si ellos se meten a hacer salones y asientos y cuartos tras el escenario, etc., etc., gastarán dinero y nada más, y no cogerán otro fruto que el de un arrepentimiento tardío, porque les faltará siempre lo esencial, lo que no podrán conseguir, aquello sin lo cual no hay teatro posible, a saber, artistas que trabajen así o empresario que quiera arruinarse<sup>19</sup>.

## Valorización del Coliseo

### Teatro de propiedad horizontal

La venta de los palcos y del resto del edificio se formalizó a través de las escrituras correspondientes. Primero las de los palcos, el 18 de octubre de 1858: en el balcón de primera fila fueron adquiridos dos dobles, por \$750, por Enrique París y Nazario Lorenzana. En el segundo balcón los nuevos dueños fueron: Ignacio Ospina U., José María Plata, Justino Valenzuela, Andrés Caicedo Bastida, José María Portocarrero, señores Latorre, Joaquín Sarmiento, Bartolomé Gutiérrez, Sabas M. Uricoechea, Nicanor Gálviz, Miguel

- 
- 18 Es posible que las dos cifras no las tuviera Lleras confirmadas porque él escribió su nota el 12 de octubre y algunos palcos se estaban negociando todavía. Según las escrituras notariales de propiedad, del 18 octubre de 1858, estos son los datos de los palcos vendidos: primera fila: cuatro palcos; segunda fila: dieciséis palcos, lo cual suma veinte palcos vendidos. Con la cifra de treinta y siete palcos enajenados, Lleras se debía estar refiriendo a los palcos que desde 1841 tenían propietario y a los que todavía estaban disponibles en el primero y segundo balcón.
- 19 Lorenzo María Lleras. "Remitidos. Ópera italiana", en *El Tiempo* (Bogotá), No. 198, 12 de octubre de 1858, págs. 2 y 3.

Saturnino Uribe, Emiliano Escobar y Francisco de Paula López Aldana, quienes compraron a \$950. Algunos palcos eran dobles y otros tenían la pieza anexa para descansar. A partir de este momento las compras y ventas de los diferentes palcos se ponen a la orden del día y como cualquier bien raíz, son heredados y figuran en las escrituras testamentarias.

Al momento de la venta del Coliseo el 19 de octubre de 1858, en el Anotador de Hipotecas de la ciudad de Bogotá se puede leer que: “el edificio del Coliseo, situado en el barrio de la Catedral, calle segunda de la carrera de Bolivia, propiedad del señor Juan Manuel Arrubla no tiene gravamen”<sup>20</sup>, por lo cual se podía negociar. Así que el edificio era vendido a Wenceslao Pizano y a Cenón Padilla “con todos los útiles, enseres y demás anexidades en cantidad de diez y seis mil setecientos cincuenta pesos de a ocho décimos”, sin incluir los palcos privados, cuyos dueños “o quienes los representen, no tienen más que la propiedad del palco, sin derechos ni acciones de ninguna otra clase al resto del Coliseo o de sus productos, sean de la naturaleza que fueren”.

#### LINDEROS DEL COLISEO EN 1858

Situado en el barrio la Catedral, Calle Segunda de la Carrera de Bolivia, números 35 y 37. Linda por el oriente con la casa de María del Campo Páramo y con la de Lino de Pombo; por el occidente con la de Camilo Carrizosa y Zacarías Azuero; por el norte, con casas del Ilustrísimo señor arzobispo de Bogotá, doctor Antonio Herrán y Alfonso C. Lançon; por el frente, calle de por medio, con casas de Joaquín Orrantía, Miguel Gómez y Carolina Kemble.

Los \$16.750 en que se vendió el edificio sin los palcos, se pagaron de la siguiente manera: \$4.750 pesos de a ocho décimos fueron recibidos por Arrubla antes de la firma de la escritura; los \$12.000 restantes se difirieron a dos contados. Los primeros \$6.000 pagaderos a un año y los \$6.000 faltantes a dos años, “sin crédito ni interés alguno durante el plazo, pero en caso de demora pagarán el 1% mensual sin perjuicio de la ejecución y para cuya seguridad queda el Coliseo especialmente hipotecado, así como los enseres y demás útiles que ahora se han comprado para su servicio”. De esta manera quedó cerrado el negocio y se inició una nueva etapa en la vida del único teatro capitalino.

20 Escritura No. 1.158 de la Notaría Primera del Círculo de Bogotá del Estado de Cundinamarca. Notario Narciso Sánchez. Todas las citas relacionadas con la venta se refieren a esta escritura.



Como hábil y parsimonioso empresario que fue, Juan Manuel Arrubla alcanzó a mediados del siglo lo que José Tomás Ramírez tanto ambicionó para esquivar la quiebra, y lo que el mismo Arrubla había pretendido en el año cuarenta y uno y no lo había logrado sino de manera parcial. Ahora vendía a buen precio los palcos y el resto del edificio, ya valorizado, gracias a los sueños de los teatrístas románticos, a cuya cabeza se hallaba Lorenzo María Lleras, quien se había empeñado en limpiarlo y arreglarlo y, lo más importante, tenerlo vivo artísticamente, superando la transitoriedad de una o dos temporadas y gracias, también, a la prestigiosa ópera italiana que había hecho el milagro de agotar la boletería.

Al año siguiente de la compra, Cenón Padilla vende su parte del Coliseo a su socio Wenceslao Pizano, quien ya había cancelado la cifra que se le debía a Juan Manuel Arrubla, según la escritura levantada por ambos: “cantidad con la que hubo que pagar de contado, satisfizo el señor Pizano solo, a virtud de un arreglo hecho con el señor Padilla, y consistente en ceder este a aquel todos los derechos que adquirió por la citada escritura sobre el mencionado edificio con las obligaciones que se impuso”<sup>21</sup>. Padilla se reservó para sí y su familia únicamente el palco 46 de la tercera fila, con su pieza interior.

## Polémicas sobre el gas

De manera simultánea con las negociaciones de venta del teatro se habían iniciado los trabajos para montar un gasómetro e introducir la luz a gas. Este aparato había sido presentado en la exposición de productos industriales de New York de 1857, por el norteamericano Saunders Coates. Tan pronto los vecinos del teatro se enteraron del hecho, enviaron una larga carta al alcalde de la ciudad oponiéndose al proyecto, por el peligro que para ellos representaba este tipo de iluminación, según sus propias indagaciones. Los firmantes de la carta invocaban la protección, derecho que estaba contemplado en los artículos 77 y 81 de la Ley 2, parte 3, del tratado 1 de la Recopilación Granadina. En esta se podía leer que los empleados de policía no podían permitir que los ciudadanos tuvieran pólvora o combustibles detonantes en almacenes, tiendas u otras edificaciones y lugares

21 Estado de Cundinamarca, Notaría Primera de Bogotá, escritura No. 734, 11 de junio de 1859.

dentro de las poblaciones, cuya explosión pudiera destruir o amenazar la vida de los ciudadanos, causar incendios u otros daños de gravedad.

Los firmantes, Camilo Carrizosa, Carlos M. Barriga, Alfonso Lançon, Eduviges de Gamba, María del Campo Páramo, Antonio Herrera, Joaquín Orrantía, Miguel Gómez, J. Arroyo y otros más, comienzan así la carta, fechada el 1 de septiembre de 1858:

Sabemos de un modo cierto que en el local del Coliseo o Teatro de esta capital, se están haciendo excavaciones o construyendo las fosas para la producción i depósito del gas para el alumbrado de dicho local, en las funciones públicas que en él se vean. Sabido es que tal local está situado en el centro de la población de esta ciudad, en una de sus calles más principales, en una manzana cubierta de edificios y contigua a otra no menos pobladas; y sabido es que la preparación, conservación y uso del gas para el alumbrado, es una operación riesgósísima que en las ciudades más cultas de Europa y de América, como lo son París y Nueva York, las fábricas de gas para el alumbrado, están, según se nos ha asegurado, colocadas fuera de las poblaciones, invigiladas acuciosamente por la policía y también por los agentes de los empresarios en dichas fábricas, por que son conocidas los funestos efectos del gas, bien sea como material detonante, capaz de producir una ruinoso explosión, o bien porque y esto es lo más común, puede ocasionar el incendio de las poblaciones<sup>22</sup>.

Los vecinos aducían, así mismo, que en Europa y otros países adelantados –donde se desarrollaba la ciencia y la industria, podían proporcionar seguridad–, se habían presentado incendios; entonces, qué se podía esperar del país, en que la ciencia era casi desconocida y la naciente industria no contaba siquiera con los aparatos indispensables. Era indudable que se ponía en riesgo la seguridad de personas y propiedades.

“Por ser un asunto de interés público” el alcalde pidió concepto científico a Antonio Vargas Reyes, Liborio Zerda, Ezequiel Uricoechea (químicos y profesores universitarios), Alejandro Lindig (mecánico), Tomás Reed y José Cornelio Borda (arquitectos). El informe de estos expertos fue positivo para la instalación del gas, pues todos concordaban en que la máquina y su funcionamiento no presentaba ningún peligro; es más, la recomendaban por su seguridad, economía y fácil manejo y por no producir chispas ni humo. El alcalde tampoco encontró que el alumbrado por medio del gas estuviera en

22 “Expediente sobre la reclamación hecha contra el alumbrado por medio del gas en el Teatro de esta capital [...]”, Biblioteca Nacional de Colombia: Libro 348, pieza 5, folios 48, 1 de septiembre de 1858.



contra de los artículos 77, 81 y 105 de la ley 2 de la Recopilación Granadina. Es probable que debido a los temores que el gas despertaba, a motivos de tipo empresarial o técnico, o a intereses de otra índole, el gas no se instalara en el teatro ni en las calles de la ciudad en esta época. Lo introducirá en el teatro, a comienzos de los años setenta, el propietario que tendrá el edificio en ese momento, Bruno Maldonado.

Siendo Wenceslao Pizano único propietario del Coliseo, en 1863 firma un contrato de arrendamiento con el dramaturgo Lázaro María Pérez, quien se encargará de asumir la parte administrativa y artística del teatro, tal como lo había hecho años atrás Lorenzo María Lleras. Esta no sería la única actividad que Pérez lleve a cabo como empresario teatral, también representó a algunos artistas en todos sus asuntos, incluyendo préstamos de vestuario y útiles de teatro en general. Tampoco fue la única actividad que Pizano y Pérez desarrollaron juntos, pues fueron grandes amigos y aliados en empresas económicas, políticas y culturales. En donde estaba uno de ellos con toda seguridad estaba el otro; en los negocios en donde aparece la firma de uno, al lado está la del otro.

## Wenceslao Pizano y Cenón Padilla

Wenceslao Pizano (1821-1901) nació en Antioquia pero desde muy joven se radicó en Bogotá, en donde formó parte de sus círculos aristocráticos, culturales y políticos. Hijo de Pablo Pizano Puerta, quien gozaba de gran aprecio en Medellín, y de María Josefa Gertrudis Restrepo. Se casó con Carolina Elbers Sanz de Santamaría, hija de Juan Bautista Elbers y Feliger (ciudadano prusiano) y de la aristocrática dama santafereña Susana Sanz de Santamaría. Juan Bautista fue el primer empresario de la navegación a vapor en el río Magdalena. En 1823 Simón Bolívar le había concedido el monopolio de la navegación y en 1824 trajo el primer vapor, el *Fidelidad*.

Desde muy joven, Pizano participó en iniciativas culturales o colaboró activamente en su desarrollo, como en la Sociedad Protectora del Teatro, de la que formó parte, y en el crecimiento de la Biblioteca de *La Alianza*, órgano de la Sociedad de Artesanos, en 1868. Fue miembro honorario de la logia masónica Filantropía Bogotana No. 16, con el grado 32, cuyo secretario general era José María Cordovez Moure. Fue senador por Antioquia durante varias legislaturas e intervino en la mayoría de los sucesos políticos del país. En la Bogotá de entonces se decía que desde su almacén se promovían acciones políticas o se comenzaban las

conspiraciones. Prestó su concurso al presidente Manuel Murillo para procurar la ansiada paz, pues el país estaba desangrado por la recién terminada guerra civil iniciada en 1859 y con otros ciudadanos se opuso a la rebelión de 1862, llamada de “mitaca”. Años más tarde formará parte del grupo que ayudó, dirigió e inspiró el golpe contra el presidente Manuel Antonio Sanclemente, el 31 de julio de 1900.

Como hombre de negocios, Pizano formó parte de sociedades económicas y comerciales: explotación de minas de esmeralda y transporte ferroviario, entre otros. No obstante, su principal y más estable actividad fue la del comercio, importador de textiles y de diferentes bienes. En su almacén se vendían productos nacionales e importados.

Cenón Padilla (?-1871) fue ingeniero, comerciante, alcalde del barrio Las Nieves y de la ciudad de Bogotá. Los amigos lo llamaban el “chino Padilla” y los vecinos “El terremoto de las Nieves”. Fue el principal agente del periódico *El Nacional* que sostuvo la candidatura de Tomás Cipriano de Mosquera en 1856. Se casó en enero de 1844 con Dolores Urdaneta. Conocedor como ninguno de la ciudad y sus alrededores, sus árboles, plantas y flores. Gran aficionado a cultivar jardines, cuando florecían sus hermosas camelias era un suceso que no pasaba desapercibido en la ciudad. Al final de la tarde, Padilla solía hacer largas caminatas que casi siempre lo llevaban a los cerros orientales. Por esta afición, un día cualquiera, descubrió detrás de la Quinta de Bolívar, en el sitio a donde llega a la ciudad el río San Francisco<sup>23</sup>, una corriente de aguas cristalinas que las aguateras empezaron a utilizar y en su honor llamaron el Chorro de Padilla.

Desde 1841 se había vinculado al Coliseo a través de la compra del palco No. 23 de la segunda fila, lo cual lo calificaba como aficionado al arte dramático. Luego vendió el palco a Raimundo Santamaría en 1845. Su protagonismo teatral comenzó en la temporada de ópera, cuando rebajó el antepecho del tercer balcón y delimitó los palcos, de manera que las familias de la sociedad pudieran ocuparlos. El periódico *El Tiempo* se deshizo en elogios y calificó esta actitud como patriótica y desinteresada. Estos son algunos de esos elogios:

[...] Los palcos superiores, únicos que quedaban sin regenerarse, se admitieron, pues, en la comunión de la gente culta, y sabemos que muchos están tomados por toda la temporada. Débese especialmente el honor de este

23 No se conoce el nombre que este chorro tuvo en la Colonia, pero, al parecer, en este mismo sitio existieron los primeros “baños” coloniales.



adelanto importante al desinteresado y caballeroso Cenón Padilla quien, presenciando la demanda extraordinaria de palcos, se hizo cargo de todos los del tercer orden, y con exquisito esmero los distribuyó entre personas que los honraron y rehabilitaron. Bien sabía el señor Padilla que las personas son las que honran los lugares y no los lugares a las personas<sup>24</sup>.

Unos días después, el mismo periódico volvió a aplaudirlo porque ya las damas distinguidas habían ocupado la última fila de palcos, a los cuales llamó palcos “*a la Padilla*”. Agregaba el redactor que “el nombre del señor Padilla, sobre todo, vinculado desde hoy a los anales de nuestro teatro, se hará justamente célebre, brillando al lado del ilustrado español don Tomás Ramírez que lo construyó”<sup>25</sup>. Posiblemente la labor del Chino Padilla haya sido desinteresada, como dice el periódico, y respondiera al deseo de proporcionar a los bogotanos un lugar cómodo de esparcimiento –como siempre lo demostró–, pero formaba parte de la negociación de compra del edificio, tal cual se confirmará unos días más tarde.

Padilla ha sido calificado como un hombre progresista, con un alto sentido cívico y amor por la ciudad. Sus obras civiles se encaminaban a facilitar la cotidianidad de los bogotanos y a que tuvieran lugares de esparcimiento y recreación. En Las Nieves aprovechó un riachuelo que cruzaba la plaza para formar un lago artificial y poner botes. En 1865, cuando fue alcalde de la ciudad adelantó varias obras públicas y mejoró algunos puentes sobre el río San Agustín; canalizó el río San Francisco en la parte occidental, aseó la ciudad, nombró celadores, censó y creó refugios para albergar trescientos mendigos que deambulaban por las calles y persiguió las bandas de borrachos y ladrones que asolaban la ciudad por las noches. Estos dos últimos fenómenos se debían a que a la ciudad llegaban los vencidos de las últimas revueltas y guerras civiles y no encontraban oficio en que ocuparse.

Permitió, así mismo, que se enviaran a la Escuela Privada de Medicina los cadáveres de los pacientes que morían sin asistencia médica en los suburbios de la ciudad, para que los estudiantes pudieran estudiar anatomía y otras materias médicas. Esto le significó pasar a la historia de la medicina del país. Todas esas obras le valieron que el Concejo de Bogotá y la Alcaldía

24 “Teatro”, en *El Tiempo* (Bogotá), No. 185, 13 de julio de 1858, p. 1.

25 “Ópera italiana”, en *El Tiempo* (Bogotá), No. 186, 20 de julio de 1858, p. 2. Esta es de las contadas fuentes que le asignan a José Tomás Ramírez la nacionalidad española.

en 1912 le rindiera tributo “de gratitud por los importantes servicios que prestó a Bogotá” y lo nombraron distinguido ciudadano.

## Vida artística

La vida artística del Coliseo mantenía el ritmo lento de la ciudad y el ritmo que los periodos de paz lo permitían. Todavía en este lapso la noche teatral por excelencia seguía siendo la del domingo. Los empresarios empezaban a estudiar la posibilidad de introducir una noche más a la semana, el jueves, pero esta idea se podrá poner en práctica solamente años más tarde, tal como había sido durante los últimos años del siglo XVIII, cuando José Tomás Ramírez rezaba para que los santafereños acudieran masivamente.

El esquema espectacular fue cambiando de manera paulatina y de la variedad de pequeños números de danzas y piezas breves de comienzos del siglo, se fue reduciendo a la presentación de la obra mayor y, para finalizar la noche, la puesta en escena de una pieza breve. El acompañamiento musical fue indispensable dentro del Coliseo y es una de las expresiones que dieron grandes satisfacciones al público de todos los tiempos y de todos los orígenes sociales. La pequeña orquesta se encargaba de dar inicio a la función y era la que distraía a los asistentes durante los largos intermedios, cuando la tramoya hacía más difíciles los cambios de los telones. El incumplimiento en la hora de inicio de la función fue la constante hasta la llegada de Lorenzo María Lleras, a mediados del siglo, igual que las deficiencias de la tramoya y su falta de mantenimiento, lo cual hacía que la noche teatral se prolongara hasta la madrugada.

Las descripciones sobre el comportamiento y la vida del público en el interior del Coliseo es uno de los capítulos más interesantes de la vida teatral bogotana y de la literatura costumbrista y humorística del país, por el ingenio y el estilo irónico de las frases. Es testimonio también de la vida nocturna de la sociedad bogotana, tan cuestionada por los periodistas, quienes siempre dudaban de la existencia de una vida nocturna en la capital de la República. De acuerdo con esa misma literatura, el teatro bogotano ayudó a formar la cultura artística, sentimental y sensual del público capitalino.

En el Coliseo se representaron los más importantes dramaturgos del país y muchos de los pertenecientes al canon occidental. Luis Vargas



Tejada tuvo allí su espacio, como también lo tuvieron otros escritores de tragedias y comedias, hasta llegar a los dramas románticos, época de esplendor del teatro nacional y del interior del Coliseo, así como de coadyuvar a valorar la profesión actoral y brindar mayor respeto a las mujeres que escogían la profesión de actriz.

El cuadro siguiente contiene el cronograma de las compañías teatrales más importantes que se presentaron en el Coliseo, desde los años treinta hasta comienzos de 1865, cuando termina temporada la Compañía Dramática Nacional, dirigida por Honorato Barriga. No está toda la actividad espectacular, algunas funciones teatrales, circenses o programas de aficionados de los años veinte, especialmente, los cuales no han podido ser identificados plenamente, se excluyeron del cuadro.

AÑO	MESES	COMPAÑÍAS
1832-1834		Compañías de Aficionados Empresario: Juan Granados
1835-1837		Compañía de Francisco Villalba
1837		Compañía de Romualdo Díaz
1838-1840		Compañía Torres y Martínez
1845-1846	Octubre-Febrero	Compañía de Mateo Furnier
1846	Mayo-Septiembre	Compañía de Mateo Furnier
1846-1847	Octubre-Febrero	Compañía Martínez Auza
1848	Agosto-October	Compañía de Francisco Villalba
1849	Enero-Agosto	Compañía Belaval
1849	Septiembre-Diciembre	Compañía de la Sociedad Protectora del Teatro
1850	Abril-Septiembre	Sociedad Dramática Nacional
1851-1852	Octubre-Abril	Sociedad Dramática Auza Torres
1853	Marzo-Julio	Compañía de la Unión

AÑO	MESES	COMPAÑÍAS
1853-1854	Agosto-Febrero	Compañía de la Unión
1855	Abril-Mayo	Compañía de la Unión
1855-1858	Octubre-Junio	Compañía Dramática Nacional Empresario y director: Lorenzo María Lleras
1858-1859	Junio-Junio	Compañía de Ópera Bazzani
1860	Enero-Mayo	Compañía Dramática Auza Castro
1863-1864	Marzo-Abril	Compañía Lírica Luisia-Rossi
1863	Enero-Octubre	Compañía Dramática Nacional Director Lázaro María Pérez Administrador: Honorato Barriga
1864	Enero-Mayo	Compañía Luque
1864	Junio-Octubre	Compañía Dramática Nacional Administrador: Honorato Barriga
1865	Enero-Febrero	Compañía Dramática Nacional

## Nuevas negociaciones

La vida artística y empresarial del edificio continuó y el 22 de agosto de 1865, frente al notario segundo de la ciudad, Wenceslao Pizano vendió el edificio a Miguel Gutiérrez Nieto y a Valentín García Tejada. La venta se hizo por un valor de 10.400 pesos ley, incluyendo los palcos de su propiedad y excluyendo los de propiedad “ajena”.

La escritura dice que Pizano: “vende el Coliseo con todos los útiles y muebles que con él recibió en arrendamiento el señor Lázaro María Pérez, según aparece de un instrumento privado, otorgado en esta ciudad el 24 de febrero de 1863”<sup>26</sup>. A su vez, se dedica un artículo aclaratorio de la escritura al estado material del edificio. Esto dice: “Miguel Gutiérrez Nieto y Valentín

26 Estado Soberano de Cundinamarca, Notaría Segunda de Bogotá, escritura No. 1642, 22 de agosto de 1865.



García Tejada dan por recibido a su satisfacción el edificio que se les vende, junto con sus útiles y muebles con conocimiento del mal estado en que se encuentra el enmaderado o cubierta de dicho edificio”.

LINDEROS DEL COLISEO O TEATRO EN 1865

Situado en el barrio la Catedral, por el oriente con las casas de Juana Durán y de los herederos de Lino de Pombo; por el occidente con las casas de Camilo Carrizosa y Zacarías Azuero; por el norte con las casas del Ilustrísimo señor arzobispo de Santa Fe de Bogotá, doctor Antonio Herrán y del señor Alfonso Lançon; por el sur, calle de por medio, con las casas de Carmen Pizano de Gómez y Carolina Kemble y de los herederos de Joaquín Orrantía.

Como es corriente en este tipo de transacciones, los nuevos compradores entregaron de contado una parte del valor, que en esta oportunidad fue de 5.000 pesos de ley, y quedaron debiendo 5.400 pesos que se comprometieron a pagar “a los ocho meses contados desde la fecha de la presente escritura, en moneda de talla mayor y sin interés alguno, a menos de demora [...]”; para respaldar la deuda se hipoteca el edificio.

Tal como venía ocurriendo en la sociedad, que se reflejaba en la prensa periódica y en algunos otros escritos, la palabra “coliseo” empezaba a caer en desuso y este tránsito se manifiesta en la escritura misma, en donde se aclara que se vende “el edificio denominado Coliseo o Teatro”. Pero esta diferente denominación no solo respondía a los cambios generacionales, a que los jóvenes modificaban las costumbres y el léxico, y para quienes la palabra coliseo empezaba a ser una curiosidad de los tiempos de los abuelos; también se debía a que el interior del edificio se había ido renovado, modernizándose y la palabra ya no lo calificaba plenamente, como se ha visto hasta aquí.

Dos años después de la anterior transacción, el 27 de marzo de 1868, en la misma Notaría Segunda, Miguel Gutiérrez vende la parte que le corresponde del Coliseo o Teatro a Timoteo Maldonado, por valor de “cuatro mil pesos de ley, que confiesa tener recibido en dinero sonante a su entera satisfacción”<sup>27</sup>. El 3 de abril del mismo año y por la misma suma, Maldonado le compra a Valentín García. Finalmente, Timoteo Maldonado, el 10 de agosto

27 Estado Soberano de Cundinamarca, Notaría Segunda de Bogotá, escritura No. 570, 27 de marzo de 1868. Libro de registros No. 1.1865.

de 1871, vende el edificio a su hermano Bruno por valor de \$20.000<sup>28</sup>, exceptuando los palcos de propiedad de otras personas.

#### LINDEROS DEL COLISEO O TEATRO EN 1868

Situado en el barrio la Catedral, por el oriente con las casas de Clotilde Gómez y de los herederos de Lino de Pombo; por el occidente con las casas de Camilo Carrizosa y Zacarías Azuero; por el norte con las casas del Ilustrísimo doctor Antonio Herrán y del señor Alfonso Lançon; por el sur, calle de por medio, con las casas de Carmen Pizano de Gómez y Carolina Kemble.

## Miguel Gutiérrez Nieto y Valentín García Tejada

Miguel Gutiérrez, uno de los nuevos propietarios del teatro, era oriundo de Nemocón, fue reconocido como un hombre de ideas liberales. Cuando había espectáculo teatral, acostumbraba a llegar al Coliseo por las tardes, y se le veía paseándose por los pasillos del edificio, ultimando detalles antes de iniciar la función. Sus amigos y familiares le tenían el apodo de Gurrumé, mientras que Gurrumino le decían sus enemigos políticos, que eran muchos. Los más conocidos fueron del partido Conservador y los asociados a los periódicos de su misma línea política *La Opinión* y *El Conservador*, este último órgano del partido. Las críticas de ambos periódicos lo obligaban a imprimir hojas sueltas para defenderse o para aclarar acciones que le atribuían.

Esa enemistad databa de 1863, cuando siendo alcalde de Bogotá debió cumplir la orden del decreto de la república que ordenaba expulsar las monjas. Medida antipopular que generó disgusto en la mayoría de la población y por la cual se ganó terribles odios que casi le cuestan la vida, pues del barrio Egipto bajó un grupo de hombres armados con la misión de asesinarlo. Gracias a que le avisaron a tiempo pudo esconderse y salvarse.

A finales de 1863 fue nombrado prefecto nacional por el Presidente de la República, con el objeto de colaborar a afianzar la paz y lograr la reconciliación social. Fue un momento difícil para la ciudad porque Bogotá se incorporaba a Cundinamarca, medida poco popular, y después de la guerra siguieron llegando a la ciudad los vencidos, quienes formaban bandas para asaltar pueblos circunvecinos.

28 Estado Soberano de Cundinamarca, Notaría Segunda de Bogotá, escritura No. 1209, 10 de agosto de 1871. Tomo 388, fols. 108-109.



En el *Almanaque de Bogotá y guía de forasteros para 1867*, en el párrafo correspondiente al teatro, se puede leer que:

Para la representación de piezas dramáticas tiene esta ciudad únicamente un edificio llamado antiguamente coliseo que fue comenzado en 1792 por el señor Tomás Ramírez, bajo el amparo y apoyo del virrey Ezpeleta. Pertenece actualmente al señor Miguel Gutiérrez Nieto, el cual se prepara a reformarlo con una nueva serie de palcos, dos salones y un buen piso de baldosas de granito hasta la plaza Bolívar (Vergara: 1866, 353).

Estos arreglos que anunciaba la publicación no fueron hechos por Gutiérrez Nieto en este momento, solo se harán cuando Bruno Maldonado sea su propietario. Y esta será la última parte de la existencia del primer teatro bogotano, el Coliseo Ramírez.

De Valentín García de Tejada poca información se tiene, estuvo casado con Rosa Castillo Sáenz de Santamaría, quienes eran los padres de Anselmo García de Tejada, considerado el primer grabador de la nación.

## Vida artística. Años 1865 a 1867

Estos años corresponden al periodo en que el Coliseo estuvo a cargo de Miguel Gutiérrez Nieto y Valentín García Tejada, aunque en términos reales fue una actividad al que el primero de ellos le dedicó más tiempo que el segundo. En 1867 Timoteo Maldonado compró el Coliseo y este entra en una nueva etapa. Por tanto, a continuación se encuentra un resumen de los espectáculos presentados, antes de la remodelación.

AÑO	MESES	COMPAÑÍAS
1865	Marzo-Noviembre	Compañía de Ópera Sindici-Isaza
1865	Noviembre-Diciembre	Compañía Nacional de Juvenal Castro
1866	Febrero-Agosto	Compañía Castell
1866-1867	Noviembre-Septiembre	Compañía de Ópera Cavaletti
1867	Octubre	Prestidigitador Delfino

Como puede observarse, a medida que transcurre el siglo, después de que Lorenzo María Lleras contrató la primera compañía de ópera, la capital de la república empieza a ser un destino en los recorridos de

compañías italianas, puesto que antes itineraban por la costa Atlántica, pero no entraban al interior del país. Inclusive, empresarios italianos se asentaron en Bogotá durante largas temporadas y en los siguientes años conformarán nuevas compañías. Otro importante hecho es la organización de una nueva compañía nacional a cargo del actor y ahora director Juvenal Castro, quien había hecho el debut en los años cuarenta y había formado parte de otras compañías nacionales: la de Lleras, la de los Isázi-ga y la de Lázaro María Pérez y Honorato Barriga.

Ahora bien, en relación con los propietarios que tuvo el Coliseo, como se ha visto hasta el momento, todos fueron hombres de negocios, para quienes la organización de compañías importadoras o exportadoras, anónimas de transporte o de explotación de recursos naturales, entre otras, era la razón de su actividad empresarial. El teatro fue una inversión más, lo cual no les quita el mérito de haber creído que la actividad artística podría beneficiar a la sociedad. Así mismo, tuvieron protagonismo en la vida política y cultural de la capital y del país; pertenecieron a las distintas divisiones del liberalismo o tuvieron un pensamiento progresista y democrático, amantes de las artes. En su mayoría fueron alcaldes o jefes políticos de Bogotá, con difíciles problemas que afrontar por la situación de conflicto que se vivía en el país, como se ha visto en sus cortas biografías.

En las transacciones de compra y venta del edificio, su precio nunca alcanzó la cifra invertida en su construcción. Esto no se debió solamente a sus deterioros naturales causados por el paso del tiempo, a su uso en actividades públicas y a los largos cierres, a la percepción del teatro como edificio inacabado y sin adornos, también contó la azarosa vida política del país, el valor del dinero en el siglo y a la poca oferta de compradores en este ramo de las artes.





## Tercera parte El Coliseo se transforma



### Poniéndose a tono: Teatro Maldonado



Teatro Maldonado. Grabado de Antonio Rodríguez.  
Publicado en *Papel Periódico Ilustrado*, 1885.



El 10 de agosto de 1871, Timoteo Maldonado vende el edificio a su hermano Bruno por valor de \$20.000<sup>1</sup>, exceptuando los palcos de propiedad de terceros. La firma del documento era una formalidad, porque ambos hermanos gestionaban negocios de manera conjunta y porque desde cuando Timoteo compró el teatro, en marzo de 1868, Bruno asumió los trabajos de modernización del edificio. Durante la temporada de la compañía de la señora Romeral de Iroba, los críticos teatrales empezaron a registrar los visibles cambios que se estaban produciendo en el escenario y en el edificio. Rafael Estévez de *La República* escribía que era preciso hacer justicia a los hermanos Maldonado:

[quienes] no omiten gasto ni diligencia alguna con tal de arreglarlo y decorarlo del mejor modo posible, habiendo comenzado por suprimir todas aquellas rancias y roídas decoraciones tan vetustas como de mal gusto, sustituyéndolas por elegantes bastidores. Antes tenía el pobre director de escena que entenderse con uno para que le alquilara la decoración de jardín, con otro para que le facilitara el telón de foro en la decoración de salón regio, con el de más allá para que le diera el aparato de cárcel, con el dueño de las butacas, con el de las lunetas y, en fin, con más de diez personas tenía que tocar para ver de conseguir las decoraciones, útiles y asientos del teatro, mientras que hoy los señores Maldonado dan escenario completo, todos los asientos del patio y el alumbrado<sup>2</sup>.

Como puede observarse, los arreglos no eran de poca monta, pues Maldonado cambió las prácticas anteriores de los antiguos propietarios y efectuó cambios importantes: dotó el escenario de decoraciones, arregló la tramoya, introdujo las sillas en el patio, de esta manera equipaba al teatro con elementos indispensables, facilitaba los montajes y removía algunas dificultades.

Más adelante Estévez califica el sistema de propiedad de los palcos como una rémora que impedía un manejo ágil y moderno del aforo. Esos palcos eran muy solicitados por el público por ser los mejor ubicados, pero no le producían renta a las compañías ni a sus empresarios. Se valorizaban como propiedad, si el dueño del edificio mejoraba las instalaciones y el escenario, pero ellos no contribuían económicamente ni coadyuvaban a llevar a cabo las ideas. Este tema se convertirá en un verdadero dolor

1 Estado Soberano de Cundinamarca, Notaría Segunda de Bogotá, escritura No. 1209, 10 de agosto de 1871. Tomo 388, fols. 108-109.

2 Rafael Estévez. "Teatro", en *La República* (Bogotá), No. 102, 22 de septiembre de 1869, págs. 23-24.

de cabeza para Bruno Maldonado, al no poder llegar a acuerdos con ellos, más allá del aseo de sus propios espacios y de acondicionarlos para su comodidad individual.

Estévez anuncia que Maldonado se preparaba para “hacer la fachada del edificio”, aumentar las puertas de entrada al edificio y construir dos salones, “uno para descanso de las señoras y otro para fumar”, todo lo cual le parecía muy bien, aunque para él una de las prioridades era la compra de un piano: “el cual no puede jamás ser suplido por el armonio, cuyas débiles y melodiosas voces se ahogan con los retumbantes golpes de orquesta”. Estévez no se refiere al techo, cuyo deterioro era notable y en alguna de las escrituras de venta había quedado registrado.

Otra exigencia era la de suprimir “la cantina” que producía inconvenientes por “la estrechez de los corredores” e impedía el libre tránsito de los espectadores. Con el paso del tiempo, el teatro no tendrá una sino dos cantinas. Sobre estos espacios recaerán las críticas más severas y con seguridad justas. Uno de los censores más constantes de Maldonado, el periódico *El Conservador*, en una de sus columnas se refiere así al tema:

La costumbre de poner cantinas a la entrada del patio, no sólo es poco decente, sino en extremo embarazosa: los que no vamos a beber ni a fumar, además de presenciar los espectáculos repugnantes que se presentan en aquel lugar, y en los cuales se siente humillado un caballero, sufrimos extraordinariamente por la dificultad de entrar y salir de aquellas termópilas en que hay riesgo de asfixia, pisotones, codazos y empellones. Malo es poner cantinas en el teatro, en vez de establecer un café decente y cómodo, como hay en todos los teatros del mundo; pero ponerlas en la puerta misma de entrada, en la única y estrechísima entrada que tiene la platea, es el colmo de la falta de civilidad<sup>3</sup>.

Para marzo de 1871, literalmente el Coliseo mostraba su mejor cara y se le rebautizaba como Teatro Maldonado. Esta fue otra de las buenas épocas del edificio, antes de que, con el paso del tiempo, las críticas al edificio y su propietario adquirieran ribetes de campaña en su contra. La persona encargada de las refacciones fue el maestro Julián Lombana, bastante conocido en la ciudad por haberse ocupado de la construcción de muchas residencias bogotanas. Según información de Maldonado, la inversión total tuvo un valor aproximado de \$80.000, sin contar el mobiliario y

3 “Teatro”, en *El Conservador* (Bogotá), No. 168, 17 de octubre de 1882, p. 670.



los arreglos del escenario. Años más tarde, en un informe redactado por Lombana en julio de 1887 –con motivo de las controversias suscitadas por la expropiación del teatro–, escribía que antes de iniciar las reformas de la fachada se había practicado “un examen minucioso para resolver si se podría sin riesgo cargarle el peso que era menester del frontispicio”<sup>4</sup>, y se encontró que no existían inconvenientes para introducir las columnas que Maldonado deseaba tuviera la fachada.

Se incorporaron en el segundo y tercer pisos “ocho columnas estriadas de orden dórico, con sus respectivos capiteles, que remataban en una cornisa hecha con todas las reglas del arte. En este intercolumnario se aprecian dos balcones corridos de hierro, que dan sobre unos salones allí construidos” (Cantini: 1990, 184). Dos salones fueron introducidos en el segundo piso, el mismo que ocupaban los palcos de segunda fila y otro en el tercer piso. Pero ni las aristocráticas damas ni los caballeros de la segunda fila los utilizaron. Al cabo de un tiempo, el sentido empresarial de don Bruno lo llevará a buscar una solución bastante discutible: acondicionarlos para vivienda y arrendarlos, lo cual acrecentará la inconformidad. No se conoce cuántos apartamentos acondicionó en esos nuevos espacios, pudieron haber sido entre tres y cuatro. Meses más tarde construyó seis palcos en la embocadura del escenario y dos bajo la primera fila.

Algunos periodistas aplaudieron las reformas e hicieron llenar de vanidad al orgulloso dueño del teatro; por el contrario, para otros bogotanos no fueron satisfactorias y lo subrayarán a la menor oportunidad que se les presente. En un artículo sobre Bogotá, en donde se señalaban sus carencias como ciudad, se referían al teatro en los siguientes términos:

En cuanto a teatro, hay como tal un edificio ruinoso construido a fines del siglo pasado, al que quiso agregarle el señor Maldonado unos elegantes salones, que quedaron como retazo nuevo en vestido viejo, y que hasta ahora han sido completamente inútiles, pues no han tenido ocupación: determinándose al fin el dueño a destinarlos para piezas de habitación. El edificio eternamente vacío, se halla en completo abandono y es destinado a veces para reunir la sociedad democrática y a veces para escuela de artesanos. En años pasados hubo el pensamiento de convertirlo en casa de ejercicios espirituales, y no se llevó a cabo, porque esa institución tenía dos hermosos y cómodos locales<sup>5</sup>.

4 Lombana, Julián. “Teatro Nacional”, en *El Orden* (Bogotá), No. 40, 20 de julio de 1887, p. 319.

5 “Teatro”, en *Revista de Colombia* (Bogotá), No. 14, 24 de mayo de 1873, págs. 106-107.

Bastante desalentador el anterior panorama, aunque no extraño, pues el tono de las críticas durante estos años tienen ese matiz. Maldonado, sin embargo, seguirá haciendo cambios, según sus aspiraciones, algunos de los cuales resultarían ser desacertados, mientras que los relacionados con el escenario, su dotación o la iluminación con gas serían indispensables. En algunos periodos de la vida del Teatro Maldonado los críticos se silencian y las columnas teatrales muestran un panorama esperanzador; pero en 1878 las críticas arrecian y de allí en adelante ya no se detendrán. El periódico conservador *El Zipa*, a partir de septiembre de ese año, empieza a mostrar de manera sistemática los problemas del edificio y la falta de iniciativa de su propietario para solucionarlos. Es importante reseñar aquí estos juicios porque el periódico sostuvo durante varios años una importante columna crítica; así mismo, sus páginas acogerán las opiniones de personas que al poco tiempo estarán de acuerdo con la expropiación del edificio. La siguiente nota muestra la forma como se transcribían los rumores que circulaban en la ciudad, posiblemente con doble intención:

Se nos asegura que el dueño del teatro exige por él un arrendamiento exorbitante, fabuloso, a la compañía de ópera. No lo podríamos afirmar: pero si es así, lo que no es creíble en un caballero que tiene prendas de probidad, y que apoya toda empresa de progreso y civilización, si esto es así, decimos, muy bien pudiera hacer los gastos que demanda urgentemente la reparación de decoraciones, mejora del alumbrado, reforma del techo, &c. La sociedad entera se lo agradecería<sup>6</sup>.

Dos años más tarde, el periódico publica un duro y largo artículo, cuyo título es ya ilustrativo de su contenido: “Me dio vergüenza”, escrito bajo el seudónimo de Perico el de los Palotes, que corresponde a Ricardo Carrasquilla. A lo largo de su escrito el autor mezcla la opinión sustentada con el sarcasmo y el humor. El siguiente párrafo es solo una muestra:

[...] Bruno Maldonado que, abandonando la anticuada propensión de *edificar para arriba* [énfasis del original], ha puesto en práctica la suya peculiar, de personal invención de *edificar para abajo*; y, en consecuencia, ha cavado y descarnado y socavado tanto los cimientos, que hoy los asistentes a la platea pasamos alegremente las cinco o seis horas de una función sobre ancha

6 “Revista de Teatro”, en *El Zipa* (Bogotá), No. 12, 17 de octubre de 1878, p. 179.



meseta rodeados de profundos fosos, donde en caso necesario, podremos escondernos la noche de algún siniestro [...] <sup>7</sup>.

Es posible que esos “profundos fosos” a los que se refiere el articulista hayan sido abiertos con el objeto de observar las bases del edificio, pues Maldonado había encargado a Pietro Cantini estudiar una reforma para hacerlo más cómodo. Claro está que la referencia a los fosos, también tiene una doble intención y es la de señalar el lugar donde algunas “fieras” se esconden, lo cual hacía referencia a que allí sesionaban opositores políticos al gobierno. El concepto solicitado por Maldonado a Cantini, el plano y su presupuesto se desconocen, aunque como se verá más adelante, respondían al positivo interés del dueño del edificio por remodelar su interior.

Terminando el artículo, Carrasquilla “suplica” a la “municipalidad regeneradora y al Congreso regenerador” ir a mirar “nuestro desmantelado y mal concluido teatro”. Afirma de manera contundente que la falta de asistencia de los bogotanos a los espectáculos se debía a que el teatro era “una pocilga asquerosa, una peligrosa trampa de ratones, donde el día o la noche menos pensado puede representarse a lo vivo *El terremoto de la Martinica*, aludiendo al título de una obra teatral muy popular. Este será el argumento que más adelante se seguirá esgrimiendo para demolerlo: está viejo, ruinoso, representa un peligro, sus paredes ya no resisten, nunca fue concluido, entre otros del mismo tenor. Es a finales de esta década de los setenta cuando se sepultan las viejas cualidades que acompañaron al edificio como eran su solidez, su buena construcción, resistencia a terremotos, buena acústica y visibilidad desde cualquier sitio. Carrasquilla remata su artículo con otra idea que igualmente se afianzará, cuando el gobierno muestre voluntad política por colaborar con el arte teatral: no se trata de subvencionar una compañía española, se necesita “fundar el teatro nacional, es decir, el teatro propio, el teatro colombiano; y de ahí para adelante comenzaremos a desempeñar nuestro rol de pueblo civilizado”.

Para el estreno de la ópera del maestro Ponce de León, el mismo periódico reitera las solicitudes, escritas por los periodistas: incrementar el alumbrado y hacer “las demás mejoras” que tantas veces la prensa de

7 Perico el de los Palotes. “Me dio vergüenza”, en *El Zipa* (Bogotá) No. 31, 4 de marzo de 1880, p. 489.

la capital había solicitado “sin resultado alguno”<sup>8</sup>. “El olor a progreso asfixia” era la frase para indicar que algunas veces se sentía olor a gas en el interior del edificio; el “teatro huele a mal” cuando se referían al caos generado por la acumulación de materiales o residuos por demolición, pues Maldonado tenía la costumbre de no recogerlos rápidamente, lo cual daba un aspecto lamentable de desaseo y desaliño.

Al poco tiempo de la nota de Carrasquilla, el periódico *El Pasatiempo*<sup>9</sup>, dirigido por Ignacio Borda, se sumaba a las críticas y a los pedidos para arreglar algunos problemas al interior del edificio. Pero a diferencia de otros, el redactor lo hace de manera diplomática pues, según él, Maldonado era “un caballero condescendiente” y con toda seguridad se apersonaría de las soluciones. Contra su costumbre, Maldonado responde dicha nota a través de una carta, en la cual explica las razones por las cuales las modificaciones que le solicitaban, de manera continua, no eran de fácil realización, puesto que los dueños de los palcos no colaboraban. Así mismo, contesta a los otros requerimientos, en análogo orden al expuesto por *El Pasatiempo*. El primer punto se refería a que las puertas de la entrada al edificio siempre estaban cerradas y no se podían “abrir hacia fuera como se usaba en todos los teatros y como antes se abrían las de este mismo teatro”. A lo cual Maldonado contestó que sí se podían abrir: “Las puertas del Teatro desde que se construyó la nueva fachada se abren indistintamente para adentro o para afuera”<sup>10</sup>. En el segundo punto se le pedía construir unas “ramblas de madera o de ladrillo” y suprimir “los enormes, enormísimos e hiperbólicos escalones de la entrada y los de la bajada de la segunda galería hacia la puerta”. La respuesta a este punto es más completa:

Según el plano de reformas que debe hacerse al edificio, hay que construir una doble escalera que dé comodidad y adorno al mismo tiempo, y la rampla que se construyera hoy, no solo sería perdida sino que además de lo corto del espacio, la dejaría demasiado peligrosa y forzada hasta la vista. La de la entrada al Parque donde se va a bajar todo el terreno de la platea, no puede construirse porque quitaría muchas localidades; o al extenderla

8 “Teatro”, en *El Zipa* (Bogotá), No. 10, 5 de noviembre de 1880, p. 228.

9 El Fisgón. “Teatro”, en *El Pasatiempo* (Bogotá), No. 24, 4 de junio de 1881, p. 192. El seudónimo de la firma corresponde a José David Guarín.

10 Todas las respuestas de Maldonado son tomadas de su carta, enviada al periódico, cuya referencia es: “Teatro”, en *El Pasatiempo* (Bogotá), No. 25, 11 de junio de 1881, p. 199.



hacia fuera, el alto de los palcos de 1ª fila no daría el espacio suficiente para que cupiesen las personas.

En este momento Maldonado se muestra cauteloso en sus comentarios porque ya se había empezado a promover la suscripción de acciones para edificar un nuevo teatro, lo cual a él le parecía una interesante novedad, pero al mismo tiempo le debía preocupar, más de lo que demostraba, pues ese teatro se iría a convertir en su competencia. Pocos años después, dicho proyecto se canalizará hacia el teatro del italiano Francisco Zenardo, que terminará siendo el Teatro Municipal de la ciudad.

Para agosto de 1881 las autoridades municipales intervienen y hacen una serie de requerimientos que Maldonado debe acatar si desea tener el teatro abierto. Estas son las exigencias: 1º retirar los materiales que estaban debajo del proscenio y de algunos palcos de primera fila; 2º desinfectar todo; 3º los asientos del patio debían tener una separación de 60 centímetros entre uno y otro; 4º levantar la puerta de entrada al patio (luneta), suprimiendo el piso del palco que se había construido sobre ella; 5º abrir los salones de segunda fila para que en los entreactos se pudiera ir a fumar allí; 6º suprimir las cantinas y las habitaciones con cocina en el interior del edificio, y 7º asear los palcos y el piso del patio.

Como se puede observar en el informe, don Bruno estaba convirtiendo el edificio en un prospecto de inquilinato. Es imposible saber qué pretendía en este momento, si su insatisfacción iba más allá de la pelea con los dueños de los palcos o la construcción de otro teatro, cuyo proyecto tendría el apoyo económico del gobierno, según se rumoraba, mientras que él solo había asumido el funcionamiento del local y, en muchos casos, el mecenazgo.

## Bruno Maldonado Meléndez

Es posible que el primero y el último propietario del teatro bogotano compartieran algunas características: ser un tanto excéntricos, osados y utópicos; el gusto por la representación escénica y nociones similares sobre su importancia en la sociedad; suficiente dinero para invertir en el arte de Talía sin olvidar hacerlo rentable; deseos de notoriedad y reconocimiento dentro del medio que les correspondió vivir; ingentes esfuerzos para salvar sus respectivos planes frente al gobierno de turno. A ambos

las leyendas les atribuyeron un origen poco elegante del dinero: Ramírez, como ya se vio, lo obtuvo en el “tapete verde” de una casa de juegos santafereña; Maldonado “se topó un santuario” en la vieja Bogotá, que en términos coloquiales actuales significa haber hallado “una guaca”. Nada extraño dentro de la cantidad de mitos urbanos que se han formado alrededor de los grandes capitales de estos periodos, en la mayoría de las ciudades del país. A ambos la muerte los encontró desilusionados, tristes e impotentes frente a su situación, después de haber librado pequeñas y grandes batallas.

Al igual que los empresarios que le precedieron, Bruno Maldonado fue un hombre con vocación política, interesado en los destinos de la ciudad, en el comercio y los negocios. Pero a diferencia de ellos, no pertenecía a la alta sociedad bogotana, ni había nacido en un hogar adinerado, por lo cual no había encontrado la puerta expedita para entrar en algunos círculos sociales. Dado su origen y forma de ser, fue objeto de jocosas anécdotas ampliamente difundidas.

Las fuentes están en desacuerdo sobre algunos aspectos de su vida, pero hay consenso en sus cualidades y en las apreciaciones sobre su figura y talante. Que fue educado por profesores privados (esto no parece coincidir con su origen humilde); que por el contrario, estudió en el Colegio del Espíritu Santo, de Lorenzo María Lleras, o de los jesuitas del San Bartolomé, lo cual parece más factible. En lo que todos coinciden es en su sentido del humor, gran corazón, generosidad afectiva y económica con enfermos y pobres, y en el amor a Dios, a la patria y a la familia, como él mismo lo escribió.

José María Rivas Groot dice que Bruno Maldonado nació en Bogotá, en algún año de la década del cuarenta; otros lo datan de manera precisa en 1840 y es factible que esta fecha sea correcta; no obstante, es la misma que erróneamente se ha señalado como la de compra del Coliseo, por parte de los hermanos Maldonado. Entonces, despierta algunas dudas. Se casó con Salomé Pinillos y no tuvo hijos; además de su hermano Timoteo, quien fue su compañero de negocios y heredero universal, tenía dos hermanos más: José María y Juan Nepomuceno. Se sabe que amó entrañablemente a su sobrina Micaela, por lo cual le legó parte de sus bienes. Según su testamento, al momento del matrimonio Salomé “no aportó capital o bienes” y, por el contrario, él aportó dos mil pesos y por herencia de su padre “un derecho pro-indiviso por valor de tres mil pesos en una casa situada en la carrera novena” de Bogotá. Don Bruno –al igual que sus hermanos



y familiares cercanos–, llegó a ser un hombre rico, poseía bienes raíces, terrenos e incursionaba en diferentes negocios, en el comercio y fabricaba velas y cigarrillos. Con su hermano Timoteo eran dueños de la mayoría de las casas de la primera calle San Miguel (hoy calle 11) hasta más abajo de la actual carrera novena; de la botica Arroyo y Maldonado, la Gallera, “globos de tierra” en Suba, algunas quintas y predios del barrio Las Mercedes –terrenos en donde hoy está ubicado el Parque Nacional– y parte de la localidad de Sans Façon (Estación de la Sabana).

Maldonado fue buen lector, poeta, dramaturgo y aficionado a los viajes, de los que él decía aprender mucho porque le enseñaban de manera práctica. El Teatro fue uno de sus bienes más preciados y le tuvo gran afecto. Allí pudo hacer confluír su mecenazgo con su gusto por las artes y los deseos por figurar. En algunas funciones o estrenos de obras nacionales se le veía exultante, ejerciendo su don de gentes como anfitrión. Los periodistas no evitaban el comentario sobre su visible emoción, tal como lo reseñaron durante la temporada de zarzuela de abril de 1876, después de la presentación de *El Valle de Andorra*, en que todo había salido a pedir de boca y los cerrados aplausos habían sellado la noche: “El señor Bruno Maldonado merece por ello una expresión de encomio y de estímulo para que continúe contentando su propio gusto y el de los amantes del teatro”<sup>11</sup>.

En 1864 Maldonado figura en las listas de la logia masónica, como miembro activo de la Estrella del Tequendama No. 11, en grado 1. Fue miembro de la Asamblea del Estado de Cundinamarca y ocupó los cargos de regidor y de tesorero (1880). Después de haber reformado el Coliseo, Maldonado fue nombrado jefe político de la ciudad. Una vez se conoció la noticia, varios medios lo retaron a ejercer un gobierno cuya prioridad fuera la construcción de escuelas, verdadero y encomiable fenómeno de la modernidad, acorde con su mentalidad progresista, y no limitarse a dar órdenes a la policía o dedicarse solamente a recoger los animales que deambulaban por las calles y a perseguir los vagos, temas que habían ocupado el tiempo de algunos de sus predecesores.

11 “Zarzuela” en *Diario de Cundinamarca* (Bogotá) No. 1906, 17 de abril de 1876, s. p.



Bruno Maldonado. Óleo sobre tela de Epifanio Garay. 67,5 x 56,5 cm.  
Teatro de Cristóbal Colón. Foto de Carlos Mario Lema.

Joaquín Pablo Posada –el famoso Alacrán– propuso el nombre de Maldonado para presidente de Cundinamarca, desde las páginas de un periódico apoyado económicamente por el empresario y donde Posada era el redactor principal. Por esto no se sabe si la motivación fue sincera, o por complacer coquetamente la vanidad de don Bruno, o tan solo hacer una de sus acostumbradas bromas, para escandalizar a la Bogotá aristocrática.

Como decía antes, varios contemporáneos suyos lo describieron, por tanto, se hace necesario transcribir algunas de esas apreciaciones, cuyo tono de época y testimonio directo las hace más interesantes y pintorescas. Francisco de Paula Borda escribió que Maldonado había sido un hombre humilde y pobrísimo y “más tarde víctima de la manía de popularidad cuando ya fue rico, disque por haberse encontrado un santuario”. Construyó una casa “en lugar visible, con fantasías de piedra, hizo pintar paisajes, figuras griegas al desnudo, la gente pasaba y se tapaba los ojos”. También se refiere a que gastaba el dinero en fiestas oficiales, como una forma de



colaborar con entes gubernamentales. “Su nombre y su retrato se veían por todas partes, inclusive en paquetes de cigarrillo”. En cuanto a su figura, Borda manifiesta que era:

Hombre pequeño, muy moreno, barba apostólica, ropas flojas ordinarias, calzado grueso y manos descuidadas. Muy cortés y bondadoso. Era un tipo popular, original, que se contemplaba con curiosidad. Patriota, caritativo, generoso, bueno (Borda, 1974).

La casa a la que Borda se refiere, esa que hacía a la gente taparse los ojos al mirar su fachada, era conocida por los bogotanos como la *Casa de las Monas*. La construyó en 1875 el arquitecto italiano Amadeo Mastellari, ocupaba una extensa área sobre la Calle de San Miguel (hoy calle 11) con carrera novena; tenía tres pisos y una amplia vista sobre la ciudad y la sabana hacia el occidente. Una glorieta elevada ocupaba la entrada principal y en el jardín se cultivaban exóticas plantas. En la parte de abajo de la casa, por uno de sus costados, tenía dos amplios locales que eran arrendados. Allí quedaba la afamada Peluquería Española, del “chapelón” José Oliva y el almacén de zarazas y telas, de un comerciante de apellido Martínez. La anterior información y la siguiente, es tomada de un artículo escrito por un sobrino nieto de don Bruno, publicado en el periódico *El Tiempo*. Como la descripción es pintoresca y retrata bastante bien al dueño del teatro, aquí se transcribe una buena parte:

En esa época, los descubrimientos efectuados en Pompeya habían influido el arte y todo estaba a la moda pompeyana: la casa de tres pisos de don Bruno Maldonado se edificó en ese raro estilo que distingue las pinturas y otros objetos de arte hallados en las excavaciones de la sepultada ciudad romana bajo la lava y las cenizas del Vesubio.

Todas las piezas de habitación del frente del primer piso podían, dado el caso de una fiesta, transformarse en un amplio salón; inmensos canceles y bastidores de madera, adornados de sederías, colocados entre las columnas podían ser plegados como decoración teatral y daban suficiente espacio para poder bailar. Los cielos rasos y los muros fueron pintados por los mismos artistas italianos que habían decorado en el mismo estilo pompeyano el Palacio de San Carlos, haciendo derroche de figuras mitológicas, bastante osadas para la época gazmoñera de la sociedad, que consideraba el desnudo como obsceno y necesitaron de retoques de gasas y tapujos.

En el salón principal aparecía Apolo en su carro, con la Aurora y demás atributos fulgurantes; en el comedor, Venus en su concha de nácar arrastrada

por los Tritones, saliendo del espumoso mar con el único ropaje de sus cabellos de oro salpicados por el agua [...]

Las vigas principales del salón, que aparecían a la vista, eran las mismas que habían servido de tirantes en la iglesia del Humilladero, derribada hacía poco tiempo, de amarillo de peña, con su original labradura, pintadas de flores y dibujos de estilo barroco, y fueron adquiridas por don Bruno Maldonado como curiosidad histórica.

La fachada de la casa, toda de piedra labrada, entre sus columnas hexagonales uno de los artistas pintó cuatro musas: Caliope, Euterpe, Melpómene y Talía, que correspondían a las aficiones artísticas del Mecenas santafereño, propietario del único teatro, construido por Tomás Ramírez. El tímpano que remataba el frontón del edificio, de forma triangular, ostentaba a Juno recreándose en su espejo y acompañada del eréctil pavo real.

El público denominó estas mitológicas figuras “Monas”, que era la mejor seña que se daba a las sirvientas para llevar los recados en usanza en ese tiempo [...] <sup>12</sup>.

Cerca de la *Casa de las Monas* se encontraba el llamado Café de los Italianos, que era un gran almacén en donde se vendían productos importados de Italia, de propiedad de Guido Malenchini. Este era el centro de reunión con sus compatriotas, entre ellos Silvio y Mario Lambardi, Sassalini, Darío Achiardi, Faccini, Egisto Petrilli, la mayoría de ellos vinculados con los espectáculos teatrales, líricos y musicales.

En el epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo, Ángel se refiere así al dueño del teatro: “Verdad de Pero Grullo: de Bruno Maldonado, que creo deben ser de la misma familia. Pero Grullo y Maldonado Bruno todo es uno”. A esta conclusión llega Ángel después de contar una anécdota ocurrida en un baile en la población de Guaduas, en que uno de los invitados hacía los pasos del vals mientras los demás bailaban contradanza, que era la música que estaba sonando. A los reclamos de los bailarines por el error, Maldonado acotó: “Nada, amigos, aquí cada uno baila según le dicta su conciencia. Así cada pueblo debe bailar según le dicta su conciencia, sin estar con tamaña boca abierta esperando lo que le vaya del extranjero. Si allá se ve que es mejor que las calles sean cóncavas,

12 Carlos Rodríguez Maldonado. “Estampas del viejo Bogotá. La Calle San Miguel del siglo pasado”, en *El Tiempo* (Bogotá), domingo 2 de julio de 1944, segunda sección, p. 3.



háganlas cóncavas, y si convexas, háganlas convexas” (Epistolario, 1974: 80). Esta es la anécdota que hizo ganar a don Bruno el calificativo de Perogrullo, pero muestra bien su concepto de lo nacional, lo autóctono, lo propio.

Como se ha visto antes, el redactor del periódico *El Conservador* con frecuencia escribía algunas irónicas frases al referirse a Maldonado. En una de esas ocasiones, aludiendo a la temporada de la compañía Jiménez, publicó:

Otra novedad merece mencionarse: no se nos escaseó el gas, y por consiguiente no hubo eclipse de las estrellas y luceros que ocupaban los palcos, como en las noches anteriores. El dueño del Teatro, a quien suponemos amigo de la luz y de las luces, compartirá con las señoras Plá los aplausos del público que lo favorece, y brillará él mismo como un mechero de gas o como el actual cometa anónimo, si continúa dándonos luz y más luz<sup>13</sup>.

Escrito y dicho con evidente sorna: “Amigo de las luces”, es un calificativo reiterado para don Bruno, y no alude precisamente a las ideas de la ilustración a las cuales él era afecto, sino a sus excentricidades, producto de su gusto por la teatralización de la cotidianidad. Algunos atribuían la invención de la frase a Joaquín Pablo Posada, a quien el empresario admiraba. Y es posible que hubiese sido una ingeniosa variación de alguna frase que identificaba popularmente a Maldonado, desde años atrás, como por ejemplo, “el señor de las luces” u otras similares, pues él tuvo ese negocio, el de vender luz por medio de velas y lámparas de petróleo. En 1868 Maldonado era quien suministraba el alumbrado, tres noches por semana, a la Cámara de Representantes<sup>14</sup>. Así que los lunes, miércoles y viernes, antes de las siete de la noche se le veía iluminar el recinto y mantenerlo en esas mismas condiciones hasta cuando salía el último senador.

José María Pinzón Rico, prologuista del libro *Fantasías* de autoría de Maldonado, tiene una visión distinta de las actitudes del empresario, la cual contrasta con las opiniones anteriores y dan un matiz diferente de su talante. Pinzón dice que cuando don Bruno nació “encontró que carecía de bienes de fortuna, de valiosas protecciones y de otros elementos

13 “Teatro”, en *El Conservador* (Bogotá) No. 174, 2 de noviembre de 1882, p. 694.

14 Contrato de abril 20 de 1868 entre J. David Guarín, oficial mayor de la Secretaria de la Cámara de Representantes, y el señor Bruno Maldonado por valor de \$20 pesos semanales. AGN Sección República, Fondo Congreso. Mayo 7 de 1868. Tomo 4, fols. 193-194.

apropiables a hacer con holgura y rapidez lo que, en nuestra sociedad se llama una *lucida carrera*; pero halló que poseía lo que falta a muchos: espíritu recto, carácter vigoroso, clara inteligencia, voluntad enérgica y corazón susceptible de apasionarse, hasta el sacrificio” (Maldonado, 1881: VII). Agrega que luchó contra todas las dificultades, incluyendo las sociales, y en la medida de sus posibilidades las venció:

Hoy goza de una fortuna limpia de sospecha, y si no cuantiosa, suficiente para sus parcas aspiraciones; es jefe querido de un hogar respetado; la industria fabril y el comercio le cuentan entre sus mejores operarios, como la Patria entre sus más fieles y desinteresados amadores; la amistad se enorgullece de él, la caridad le bendice, y apenas habrá familia en nuestra sociedad artificialmente heterogénea, que no admitiese complacida la alianza de la suya (Maldonado, 1881: VIII).

Pues la generosidad de la que habla Pinzón Rico tuvo en Maldonado varias expresiones, como la de auxiliar económicamente a los enfermos del lazareto y a las personas del asilo de indigentes, a quienes también dedicó sentidos poemas. En algunas ocasiones ofreció sin costo las instalaciones del teatro para colaborar con los artistas<sup>15</sup>, allí funcionó la escuela de declamación y de canto y también prestó su concurso, en octubre de 1879, cuando surgió la iniciativa de organizar una Academia Dramática de Autores Colombianos. Ambas instituciones, si lograban tener futuro, trabajarían unidas con el objeto de poner en escena obras de dramaturgos nacionales. Todo se quedó en la enunciación de propósitos.

Sobre su sentido del humor, Cordovez Moure recuerda que cuando pertenecía a la Asamblea de Cundinamarca, Maldonado quiso ser su presidente y solicitó el voto a sus compañeros, quienes prometieron apoyarlo. Cuando se contaron los sufragios, ninguno de ellos lo favorecía. Sorprendido don Bruno solicitó la palabra y, según Cordovez, dijo: “Señor presidente, la mayoría de los miembros de la Asamblea se comprometieron conmigo a votar a mi favor para ocupar la presidencia. Convengo que fui engañado por mis colegas, pero ¿qué se hizo el voto que dí a mi favor?” Todos rieron a carcajadas y “Don Bruno, después de lo cual obsequió a los burladores con sendas libaciones como buen hombre de mundo” (Cordovez, 1962: 85).

15 Una de ellas fue de zarzuela, dirigida por José A. Jiménez, que era muy grande, compuesta por 33 personas, coros y orquesta y venía teniendo problemas desde su llegada a Honda.



Muchos años más tarde, Juan Peñalosa, director del Teatro de Cristóbal Colón, y quien obviamente no había conocido a Maldonado, escribió sus impresiones mientras miraba su retrato, pintado por Epifanio Garay: “hombre recio y emprendedor, había extendido la partida de defunción al Coliseo Ramírez, que, al cambiar de dueño y de piel, surgió de los andamios con el nombre de Teatro Maldonado” (Peñalosa, 1956: 20). Agrega más adelante que “Don Bruno no hacía las cosas a medias. A juzgar por el retrato de Garay que tengo aquí delante, su fuerte personalidad no deja dudas. Y bajo esa frente combada debían germinar ferozmente las ideas, que el gesto imperioso convertía en hechos, sin vacilar”.

Bruno Maldonado murió el 11 de julio de 1890 y en su testamento, firmado el 17 de mayo de ese mismo año, en la cláusula tercera, en la cual explica el por qué no aceptó la negociación que el gobierno le propuso, después del largo proceso de indemnización por la expropiación del teatro, deja constancia de su estado de ánimo y de sus convicciones como ciudadano. Así dice:

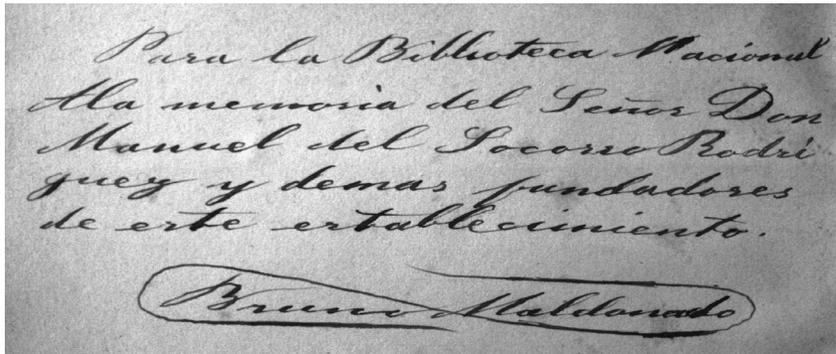
Declaro, hoy que me creo al borde del sepulcro, que estoy convencido de que en gran parte mi enfermedad ha sido causada por el atropello de que he sido víctima en una propiedad a la cual tenía especial afecto, y que mi inflexibilidad en este asunto no proviene de malas pasiones, sino de que he estimado que mi deber de ciudadano me obliga a no coadyuvar a que se establezca el funesto precedente de que a los particulares pueda arrebatar-seles su propiedad inmueble por decreto ejecutivo, mayormente cuando no se aduce siquiera para ello un grave motivo de necesidad o de conveniencia pública<sup>16</sup>.

## Su obra poética y teatral

Maldonado era aficionado a la lectura de poesías, de obras de teatro y se interesaba también en los avances científicos y los temas que envolvieran algún misterio. Gustaba de asistir a reuniones y veladas literarias e intercambiar ideas sobre arte y literatura. En una tertulia con el poeta Rafael Pombo y Manuel Briceño, fue él quien puso el tema de la obra

16 República de Colombia. Departamento de Cundinamarca. Notaría Cuarta, Escritura No. 840, testamento del señor Bruno Maldonado, 24 de diciembre de 1890.

del dramaturgo francés Jean Racine: *Esther, tragedia bíblica* y los motivó a realizar una versión del tema. La idea fructificó después de un tiempo bajo el título de *Ester. Ópera bíblica* en tres actos, con música del maestro Ponce de León, estrenada el 2 de julio de 1874 por la Compañía Italiana Florellini en el Teatro Maldonado, con gran emoción de su propietario, quien esa noche se lució con todos los detalles.



Dedicatoria de Bruno Maldonado a la  
Biblioteca Nacional de Colombia en el libro *Fantasías*

Escribió poesía desde muy joven, pero tímidamente publicó solo una parte de ella en su edad adulta, en el libro titulado *Fantasías*, junto con *Engaño sobre engaño. Zarzuela en un acto* (1867), y *Andina. Ópera en tres actos* (1870). El libro fue dedicado a los enfermos del lazareto y a los indigentes, a quienes llama “mis amados y verdaderos amigos de quienes nada tengo que temer ni que esperar”. Este libro también recoge las inscripciones escritas por el autor para ponerlas en los cuatro frentes del monumento levantado en la Plaza de los Mártires. Así les rindió homenaje Maldonado a los héroes de la patria:

I

En sangre ve de los dilectos hombres  
La patria de los libres fecundada,  
JUSTICIA Y LIBERTAD guardan sus nombres,  
Su gloria es todo, el monumento – nada.

II

CALVARIO fue de ilustres redentores  
La altiva plaza del imperio afrenta,



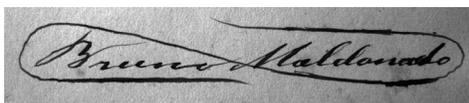
Hoy sacro templo de virtud y honores  
Que al universo el patriotismo ostenta.

## III

Los que la muerte al deshonor prefieren  
Eterna gloria en el martirio exhiben;  
Los que en cadalso por la patria mueren  
En la mansión de los ilustres viven.

## IV

SALUD aquí! Los mártires que fueron  
Honor y gala de la patria historia  
PAZ a Colombia con sus tumbas dieron  
Y un sol de fama, de esplendor y GLORIA.



Inicialmente el gobierno las aceptó y después de haberlas grabado en mármol y colocado, fueron retiradas al día siguiente. A Maldonado le explicaron que las habían quitado porque este tipo de inscripciones debían ir en latín; declaración oficial que él no creyó y sin aspavientos esperó el momento para hacer evidente que existían ejemplos en otros países de este tipo de grabados, redactados en los respectivos idiomas oficiales y no en latín “que era la lengua de la Iglesia”, como lo escribió. Y para agregar que: “Si este es un repudio que merezco, hoy me descubro, lo acepto y me resigno”. Dándole públicamente la razón a la elite intelectual y social bogotana, pues sentía que su poesía adolecía de defectos y no había encontrado todavía la cuerda más alta, esa que distingue a los “genios”, como se decía entonces. Tal vez la escritora Agripina López del Valle tenía razón cuando le escribió una carta pública en la cual lo consolaba, diciéndole que su canto pecaba “por ser demasiado clásico”<sup>17</sup>, pero sus versos eran “muy bonitos”.

En concepto de Maldonado, una buena forma de servirle a la patria era a través de la literatura y de las bellas artes, por esto canalizó su patriotismo en la escritura de poesías a la Independencia, a Simón Bolívar, a

17 Agripina Montes del Valle, “Una carta” en: *El Pasatiempo* (Bogotá), No. 47, 13 de enero de 1882, págs. 375-376.

la bandera, a los mártires patriotas, a Nariño, al 20 de julio. Dicha idea de servicio patrio por medio de las artes estuvo en boga durante casi todo el siglo y en reiteradas ocasiones se ratificaba por convicción o por salir del paso para eludir la crítica literaria. Maldonado creía firmemente en ella y lo demostraba cada vez que podía, pero los periódicos la utilizaban como un comodín para quedar debiendo el juicio crítico. Con relación a *Fantasías*, el redactor de *El Zipa* se acerca un poco a la idea, y después de excusarse por no tener tiempo sino para hojearlo, escribe que la obra “revela un nuevo y generoso esfuerzo en bien de la literatura patria y su autor merece, por lo mismo, aplauso y estímulo”<sup>18</sup>.

Siguiendo el ejemplo de otros poetas, inclusive de quienes ocupaban el puesto más alto del canon literario del país, que versificaban por cualquier motivo y ocasión (inclusive en los discursos en el parlamento), Maldonado escribió poemas a la Virgen María, a su madre, a su esposa, a varios de sus amigos y a los pobres y necesitados. El análisis realizado por José María Pinzón, prologuista de *Fantasías*, es bastante justo acerca de la poética y de la forma de expresión del autor:

... los que espereis que allí resalten el colorido de Castelar, la concisión de Heyne, lo gráfico de Chateaubriand, lo profundo de Lamartine, lo abundante de Zorrilla, cerrad el libro; pero vosotros, los hombres de corazón; vosotras, las dignas madres de familia que pedís para los que son risueñas esperanzas del hogar cristiano, enseñanza noble y deleite saludable, no vacileis en dejarlo abierto sobre el pupitre de vuestros hijos, en la mesa de costura de vuestras niñas, bien seguros de que ellos tomarán allí fáciles y bellas lecciones, al alcance de sus inteligencias; lecciones de aquellas que, recibidas al rosado calor del sol de primavera, jamás se olvidan (Maldonado: 1881, ix).

Como agradecido hijo y amante esposo, dedicó poemas a su mamá y a su esposa Salomé. Coincidentalmente en dos de esos poemas resalta en ellas la cabellera; en la primera las canas y en la segunda su belleza, temáticas que se encontraban en la cultura popular y que hoy todavía se mantienen en poemas y canciones bastante conocidos. Un fragmento de “A las canas de mi madre” dice así: [...] Más que los bucles de amoroso hechizo, / Más que de blondo ó que de negro rizo / Con que el ardid me intenta alu-

18 “*Fantasías* por Bruno Maldonado Meléndez” en: *El Zipa* (Bogotá) No. 47, 23 de julio de 1881, p.740.



cinar, / Son para mi alma y corazón de bellos / Tus cándidos y límpidos cabellos / Imagen fiel del espumoso mar./

El cabello de la amada sí tiene el ardid alucinante que no puede tener el de la madre. Este es un fragmento: [...] Sobre tu blando y perfumado rizo, / En tu negra y brillante cabellera / Te derramó su nocturnal hechizo / La diosa de las gracias lisonjera. En otro poema dedicado a ella, revela sus profundos deseos de reconocimiento social. Así le escribe (fragmento): Tuya es mi mano, tuyo mi nombre, / Tuyas mis glorias, tuya mi fe. / Si Dios me diere fama y renombre / Te pertenecen, mi Salomé. /

La zarzuela en un acto *Engaño sobre engaño*, fue escrita por Maldonado en 1867 y musicalizada por el maestro Daniel Figueroa. Fue representada en 1872 por la Compañía Zafrané y debido al éxito alcanzado estimuló a su autor a incursionar en la ópera. La zarzuela es una graciosa y aguda pieza con desenlace inesperado, cuyo tema central es el matrimonio. A lo largo de las doce escenas, los cinco personajes: cuatro hombres y una mujer, tramán una serie de ardidés y engaños para burlar o lograr el casamiento.

De acuerdo con las convenciones poéticas de la época, las piezas breves, líricas o recitadas, contenían variados elementos de las culturas nacionales y regionales. Por ello, la composición musical incluye instrumentos autóctonos como bandolas, tiples y chuchos, así como las españolísimas guitarras y panderetas. De igual manera, en la pieza se pueden encontrar alusiones humorísticas e irónicas a las costumbres y la política del momento, y los personajes son característicos de la vida nacional. El padre enfermo y sin dinero, de nombre EUDALDO, pero quien aparenta ser un hombre adinerado para poder casar bien y lo más rápidamente posible a su hija CUITARIA. Esta también quiere casarse con un hombre rico, como se lo confirma al padre: “Yo anhelo como ninguna / Encontrar algún galán; / Con tal que tenga fortuna, / Aunque sea de baja cuna / Y descienda de gañán. / Tal es, padre, mi sentir, / Lo declaro aquí oportuno; / Yo no podría consentir / Que me llegara a decir: Hija, fía el desayuno”. Sin embargo, la dama quiere coquetear un poco y pasarla bien, por eso atiende los requiebros amorosos de tres modestos caballeros, cuyas profesiones son características de la época, por lo cual fueron teatralizadas en otras obras: VARI, el poeta; BLAS, abogado y político, y FERRER, el militar. Finalmente la dama cae en brazos del poeta, quien resulta ser más hábil para convencerla que sus otros competidores.

*Andina. Ópera en tres actos* fue escrita y publicada en 1872, según anotación de Pinzón, aunque por error en el libro aparece la fecha de 1870.

Siguiendo la tradición romántica, exaltada (Maldonado tenía esta visión estética), el autor ubica la acción dramática en tierra americana, más precisamente en la selva y en playas marinas; pero esta América no es la real, sino la ya dramatizada en el teatro europeo desde los autores neoclásicos. Es un mundo remoto, idealizado y poético en donde ocurre la conquista española, con hermosas vírgenes del templo del sol (tema que había sugerido e inspirado a dramaturgos europeos), sacerdotes, jóvenes danzantes, tribus salvajes y nobles caciques europeizados. En ese paraíso, los coros de la primera escena cantan: Felices y libres / La vida pasemos, / Danzando cantemos / Sin pena ni afán./ Prodigia natura / Riqueza y favores, / Deleites y amores / Sus hijas nos dan.

ANDINA, la heroína del drama lírico, es la hija del cacique DURURÍ y cuando llega la expedición española al mando de ORTUN, ambos se enamoran con solo mirarse, mientras él descabalgando ella le ofrece sabrosas viandas, frutas y una hamaca para descansar, después de tan largo viaje, como si fueran viejos conocidos. Él es un noble español de corazón y de estirpe, igual que ella, una noble salvaje que se dirigen “miradas afectuosas”, como está escrito en las acotaciones escénicas. Él con “gallardía y compostura” acepta el ofrecimiento, mientras dice: En selvas agrestes / Belleza tan rara / No creí que encontrara / Con tanto esplendor; / Cual rayo en el pecho / Sacúdese mi alma, / Sin fuerzas ni calma, / De súbito amor./

Igualmente ANDINA dice, *Aparte*: ¿Por qué así me mira? / Turbada me siento, / Me embriaga su aliento, / Yo voy á espirar. / Demente y perdida / Sin duda en sus brazos, / De amor en los lazos, / Tendré que acabar. / Con este comienzo del primer Acto ya se puede deducir que en la ópera prima el amor, es la fuerza poderosa que forma parte del conflicto y termina resolviendo el drama, junto con la verdad y el amor patrio. Esta última idea es expresada principalmente por los jefes nativos, como una proyección de los criollos independentistas: por encima de cualquier otra consideración está la patria, aunque haya que sacrificar los amores filiales. La patria así lo exige sin que quepa la menor duda. Cuando el cacique DURURÍ, padre de ANDINA, decide atacar las filas españolas, en donde su hija se halla retenida, sin pensarlo, sabe que su deber y amor patriótico exige grandes sacrificios. Ese mismo amor mueve las acciones de otro héroe indígena, PARIZA, perteneciente a otro cacicazgo y enamorado de ANDINA. Este es un fragmento de un monólogo suyo en la Escena 3ª, del Acto 3:



El patrio amor mi corazón inflama,  
Amor, y solo amor, mi ser respira;  
De amor me envuelve la flotante llama,  
De amor me abrasa la quemante pira;  
Siento que bulle en mi profundo arcano,  
De ardiente fe, de vívida esperanza;  
Por la Patria jamás se lidia en vano;  
Doquiera el triunfo el sacrificio alcanza.

Debido a que las fuerzas en conflicto no están presentadas entre el mundo europeo y el indígena, sino entre seres humanos nobles e innobles de ambos bandos, la división en las filas españolas se hace evidente por la forma brutal como algunos quieren obtener el oro de los nativos. Igual ocurre entre los nativos que son “civilizados” y los salvajes antropófagos, quienes destruyen todo a su paso. De esta manera el conflicto dramático se resuelve. Los salvajes acaban con la brutal disidencia española y los nobles nativos realizan las alianzas necesarias con los conquistadores europeos. El amor pasional y el patriótico triunfan.

## Vida espectacular del Coliseo

Bruno Maldonado tuvo relaciones con varios empresarios que se encargaron de traer espectáculos o de organizar compañías dramáticas y operísticas. Entre ellos se encuentran: Enrique Rossi Guerra, Simón Ospina, Elías Garay, Pablo E. Figari, Pedro Paffetti, Sinforoso Cáceres y Silvio Lambardi. Años más tarde, cuando el Coliseo entre en receso por el proceso de expropiación y después sea demolido, otros empresarios como Francisco Zenardo en el Teatro Municipal y Augusto Azzali en el Colón se encargarán de seguir alimentando el gusto por la ópera, hasta cuando la Guerra de los Mil Días y el caso Cerruti, en especial este último, se encarguen de cerrarles las puertas a los artistas italianos, durante veinte años aproximadamente.

Es en esta época en que los bogotanos comienzan a disfrutar de dos funciones a la semana de teatro o de ópera. Los empresarios se arriesgaron un poco más, en vista de que la población aumentaba, las vías de comunicación mejoraban, Bruno Maldonado se mostraba bastante activo y las nuevas estrategias de divulgación llamaban la atención del público.

A continuación un resumen del grueso de la programación artística y espectacular que tuvo el Teatro, desde el momento en que Maldonado estuvo al frente como empresario. No está toda la actividad, algunos

espectáculos o programas de aficionados, que no han podido ser identificados plenamente, no se incluyen.

AÑO	MESES	COMPAÑÍAS
1868	Enero-Julio	Compañía Lírica Dramática Franco y Sánchez
1868-1869	Septiembre-Febrero	Compañía de Ópera Visoni
1869		Compañía Lírica Dramática Cavalletti Empresario Juan del Diestro
1869	Septiembre-Noviembre	Compañía Romeral de Iroba
1870	Enero-Marzo	Compañía Dramática Toral
1871		Compañía de Variedades y Miscelánea. Empresario Nicolás Pontón
1871		Compañía Lírica Tholier
1871	Agosto-Noviembre	Compañía de la Academia Dramática. Directores: José María Gutiérrez de Alba y Lázaro María Pérez.
1872	Junio-Octubre	Compañía Zafrané
1873	Junio-Diciembre	Compañía Lírica Dramática Director: Lázaro María Pérez
1874	Enero-Julio	Compañía de Ópera Rossi-D'achiardi
1874	Octubre-Noviembre	Compañía de la Pepa Fernández
1874	Noviembre-Diciembre	Compañía Ortiz y Tapia
1875	Enero-Marzo	Compañía Dramática Montés
1875	Marzo-Abril	Profesor Morey. Prestidigitador Norteamericano
1875	Abril	Compañía Gimnástica. Profesor Francisco Cebale
1875	Julio	Compañía de Aficionados
1876	Marzo-Mayo	Compañía de Zarzuela Colomé
1877	Julio-Noviembre	Compañía Dramática Nacional. Directores: Honorato Barriga y José Leocadio Camacho
1878	Febrero	Prestidigitador. Profesor Herrmann
1878	Marzo-Abril	Compañía Dramática Nacional. Directores: Honorato Barriga y José Leocadio Camacho
1878	Agosto-Septiembre	Compañía Dramática de Matilde Duclós



AÑO	MESES	COMPAÑÍAS
1878-1879	Agosto-Marzo	Compañía de Ópera Petrilli (Albieri)
1879-1880	Noviembre-Marzo	Compañía Dramática de Ceferino Guerra
1880	Marzo-Julio	Compañía Dramática de Gonzalo Duclós
1880	Julio	Prestidigitadores. Compañía Bosco
1880-1881	Septiembre-Febrero	Compañía Lírica de Sanctis
1881		Compañía Dramática Jiménez-Escobar
1881-1882	Julio-Enero	Compañía Dramática Annexy
1882		Compañía de Zarzuela Jiménez
1882		Compañía Dramática Torres-Escobar
1884	Abril-Agosto	Compañía Fernández Birelli
1884	Sept-Diciembre	Compañía Ortiz y Tapia

A pesar de las críticas hechas al edificio y a su dueño durante los años setenta, gracias a las actividades espectaculares y a algunas representaciones teatrales, muchos bogotanos sintieron que la ciudad progresaba y la sociedad estaba asumiendo un papel importante, que permitía ejercer una benéfica influencia sobre el país entero. En el teatro se presentaban artistas consumados de música, canto y teatro y, además, tenía las puertas abiertas para los principiantes.

Gracias también a que en algunos sectores de la sociedad había renacido el gusto por el arte pictórico griego, gusto compartido por Bruno Maldonado, en el teatro tuvieron acogida las pantomimas de cuadros alegóricos: *El cuadro de Venus*, *Las cuatro estaciones*, *Las Ninfas en la tumba de Adonis*, entre otras, así como los cuadros de costumbres nacionales, presentados por la Compañía de Variedades y Miscelánea, del empresario Nicolás Pontón. Otro de los acontecimientos artísticos importantes fue el estreno, el 2 de julio de 1874, de la ópera *Ester: ópera bíblica en tres actos*, del maestro José María Ponce de León, cuyo libreto fue escrito por Manuel Briceño y Rafael Pombo.

## Expropiación: diario oficial de un teatro

Hasta este punto se ha expuesto la última etapa de vida artística y empresarial del Coliseo, desde el momento en que empezó a llamarse Teatro

Maldonado, la forma como el edificio y su propietario fueron percibidos por los bogotanos. A partir de aquí se presenta la última etapa del teatro que –por efectos de la expropiación– pasará a llamarse Teatro Nacional y los sucesos que sobrevinieron, los cuales tendrán orden cronológico a manera de diario.

**14 DE SEPTIEMBRE DE 1885.** Este día, por medio del decreto No. 601, el presidente de los Estados Unidos de Colombia, Rafael Núñez, “teniendo en consideración que es conveniente propender al fomento de la pacificación social a que tanto contribuyen las cultas distracciones teatrales; y con el propósito de hacer posible la pronta y adecuada mejora del único edificio existente en esta capital destinado a tal objeto”, declara propiedad de la Unión al Teatro Maldonado, “con todas las anexidades y dependencias necesarias para que el local preste convenientemente los servicios a que se le ha destinado”. El decreto también ordena pagar al señor Maldonado el valor del edificio, sus dependencias y anexidades, igual que a los dueños de los palcos el valor correspondiente.

El presidente nombra peritos valuadores a Miguel Gutiérrez Nieto, Wenceslao Pizano (antiguos propietarios del edificio) y a Pietro Cantini (arquitecto nacional); conforma la Junta Administrativa del Teatro de Bogotá y nombra sus miembros, bajo la dirección del Departamento de Fomento, encargado de recibir por inventario el Teatro, realizar un presupuesto para las reparaciones indispensables del edificio y dejarlo listo para su funcionamiento. Los nombres de los integrantes de la Junta son: Felipe F. Paúl, Lázaro María Pérez, Vicente A. Vargas, Manuel J. Pardo, Daniel Valenzuela, Alberto Urdaneta y José María de Francisco. Para las apropiaciones presupuestales correspondientes a este proceso, el presidente ordena abrir un crédito extraordinario y se compromete a contribuir con la suma \$1.500 para subvencionar a las compañías que en el futuro lleguen del exterior y permanezcan, por lo menos, cuatro meses en la ciudad.

**16 DE SEPTIEMBRE DE 1885.** Las personas nombradas por el presidente para integrar la Junta Administrativa del Teatro aceptan el encargo. Algunas lo hacen de manera efusiva, como Manuel J. Pardo, quien aplaude “con positivo entusiasmo los términos del citado decreto que contiene tan importante y progresiva medida para honra del país”, y que tantas personas estaban deseando, “y ha tenido la gloria de llevarla a cabo la ilustrada Administración ejecutiva que hoy rige los destinos de la República”.

**25 DE SEPTIEMBRE DE 1885.** Por medio del oficio 6.998 de la Secretaría de Fomento (Sección 1, Ramo de Negocios Generales), se comisiona al alcalde de la ciudad para ocupar y tomar a la fuerza el Teatro Maldonado,



con sus dependencias y anexidades; y ordena un avalúo de los palcos del Teatro que son de propiedad de particulares. Acatando la orden, el alcalde realiza las diligencias correspondientes y como Bruno Maldonado se niega a entregar las llaves del edificio, el alcalde impone su autoridad. Maldonado deja constancia de su protesta por las disposiciones y órdenes emanadas del Ejecutivo Nacional y de la Secretaría de Fomento y por los procedimientos empleados: “Concurrí en efecto al llamamiento que se me hizo; el señor alcalde asociado de dos testigos y de su secretario me condujo al Teatro y una vez allí fui obligado, por la fuerza, a entregar las llaves del local” (Maldonado: 1888, 7). A partir de este momento el teatro se empieza a llamar Teatro Nacional.

**28 DE OCTUBRE DE 1885.** El presidente de los Estados Unidos de Colombia, Rafael Núñez, y el secretario de Fomento, Julio E. Pérez, firman el decreto No. 732 por medio del cual se abre un crédito extraordinario al presupuesto de gastos, para la vigencia 1885 y 1886, por la suma de \$120.000, con el objeto de dar cumplimiento al decreto 601, atinente a la expropiación del antiguo Teatro Maldonado, relacionado con el pago del inmueble y “para atender los gastos de las obras que sea necesario emprender para su completa reparación”.

**17 DE NOVIEMBRE DE 1885.** El secretario de Relaciones Exteriores de la Unión, señor Vicente Restrepo, envía una comunicación a los agentes diplomáticos y consulares de Colombia, informando que “el Gobierno ha comprado el Teatro de Bogotá, y se propone agrandar y reparar el edificio...”, lo cual produce una declaración por parte de Bruno Maldonado, quien considera que el gobierno no ha comprado el teatro sino que “se ha apoderado de él por medio de la fuerza, sin pagar precio alguno a su dueño, según aparece en los documentos oficiales, y no solamente contra la voluntad de éste sino a pesar de su resistencia y de sus reiteradas protestas contra semejante acto de violencia”.

**9 DE DICIEMBRE DE 1885.** La Secretaría de Fomento publica en *el Diario Oficial* el avalúo realizado por los peritos nombrados para este efecto: el arquitecto Pietro Cantini, Miguel Gutiérrez Nieto y Wenceslao Pizano. Según estos, el valor del Teatro Maldonado con todos sus muebles, decoraciones y demás objetos necesarios para el espectáculo tiene un valor de \$34.600; cada palco de los quince pertenecientes a diversos propietarios a \$600 cada uno; los dos palcos dobles de segunda fila con cuartos interiores a \$1.500 cada uno; un palco doble de primera fila con cuarto interior a \$800; dos palcos de primera fila a \$300 cada uno.

**17 DE DICIEMBRE DE 1885.** Después de haber compartido durante muchos años la vecindad, sin explicación alguna el poeta Rafael Pombo decide tumbar una parte del muro superior de su casa que colinda con la culata oriental del Teatro Maldonado, por lo cual esa parte del muro queda en situación peligrosa. Esta era la pequeña casa que los hermanos Pombo habían heredado de su padre, Lino de Pombo, ubicada al oriente del teatro. El poeta le escribe al secretario de Fomento, para comunicar el hecho:

[...] a denunciar a Ud., el inminente peligro que parece correr el Teatro. Examinado por el lado de mi casa resulta que la parte nueva o delantera no tiene pared propia en toda su culata oriental, sino una altísima citara de adobe que el Sr. Maldonado hizo montar sobre la orilla de la pared de tierra privada de mi casa (cubierta por mi tejado) ... Cercenada mi pared, como lo he hecho, queda dicha citara poco menos que montada al aire [...]

**22 DE DICIEMBRE DE 1885.** El secretario de Fomento envía un inspector, quien le informa lo siguiente: “Me traslado en esta fecha a la casa del peticionario, y en su presencia practiqué un examen minucioso en la obra denunciada, y en consecuencia debo informar que el señor Pombo cercenó la pared medianera entre el Teatro y su casa, por lo menos treinta centímetros, y se ha debilitado dicha pared de manera que si no se construye una de ladrillo y cal, pelagra la culata del Teatro, como también la casa al recibir lo que se derrumbe, advirtiendo que dicha culata está construida en menos de la mitad de la pared, pues si no fuera así, que se habría caído indudablemente. Es necesario que sepa que sin ese cercene que ha practicado el señor Pombo no habría riesgo ninguno enteramente, y podría mantenerse perfectamente en buen estado la obra a que me refiero”.

**24 DE DICIEMBRE DE 1885.** El secretario de Fomento le hace llegar a la Junta del Teatro el informe del visitador y le pide que resuelva a la menor brevedad posible este asunto “para que cese el peligro de ruina y profundizando la averiguación de las causas de él, proceda a remediar el daño a costa del que resultare responsable de él. La honorable junta dará cuenta a este despacho del resultado, por si fuere necesario que tengan conocimiento de él los altos empleados de policía nacional”.

**18 DE ENERO 1886.** Se inician algunas obras de demolición del Teatro Maldonado hoy Teatro Nacional, con el objeto de remodelarlo.

**4 DE FEBRERO DE 1886.** El Presidente de la República dicta el decreto número 59, por medio del cual se expropian terrenos situados alrededor del Teatro Nacional para la reconstrucción del edificio. Esta decisión



se debe a que los encargados de los trabajos de reparación, encontraron “que el edificio amenazaba ruina”, por lo cual se “vieron forzados a desistir del pensamiento de una simple reparación y a acometer el trabajo de una total reconstrucción”. Por tanto, se declaran propiedad “de la República de Colombia por causa de utilidad pública los terrenos contiguos al Teatro Nacional en la extensión y localidades que determine el arquitecto nacional”, en los costados Norte, Oriente y Occidente. Dichos terrenos serán avaluados por Miguel Gutiérrez Nieto –quien ya había formado parte del grupo de valuadores del Teatro Maldonado– y Valentín Perilla.

Según la carta suscrita por el arquitecto nacional el 9 de febrero de 1886, dirigida al Secretario de Fomento y cuyo texto reviste gran importancia, los terrenos “que por ahora” se deben expropiar son:

1º Una faja de 5 metros de ancho, libre de los muros, por todo el largo del solar de propiedad de la familia Mateus y que linda con la pared occidental del Teatro; 2º una faja de todo el ancho del solar y de largo hasta la prosecución de la línea del muro exterior del escenario de un terreno de propiedad del señor Manuel María Zaldúa, situado en el ángulo noroeste del mismo Teatro<sup>19</sup>.

**10 DE FEBRERO 1886.** A las 2:00 p. m. se practican las diligencias de expropiación de los terrenos aledaños al Teatro Nacional que son necesarios para su ampliación. Dichos terrenos son de propiedad de Manuel María Zaldúa y del general Juan N. Mateus. Están presentes en la diligencia el alcalde de la ciudad Higinio Cualla, Manuel Solanilla su secretario, los peritos Miguel Gutiérrez Nieto y Valentín Perilla. El general Mateus está de acuerdo con todo el procedimiento; por el contrario, Manuel María Zaldúa no lo acepta y se niega a firmar los documentos. En su calidad de testigos firman Luis G. de Piñeres, Pietro Cantini, el alcalde y su secretario. Toda la diligencia se publica en el *Diario Oficial* el 22 de febrero.

**17 DE FEBRERO 1886.** Con respecto a la pequeña casa de Rafael Pombo la situación queda resuelta: el gobierno también la compra. Estos eventos quedan consignados en una carta que el poeta envía a los hermanos Ángel y Rufino Cuervo, quienes residen en París:

19 “Secretaría de Fomento. Diligencia de expropiación de los terrenos...” en *Diario Oficial* (Bogotá) No. 6.603, 22 de febrero de 1886, p. 180.

Sigo la historia de mi casa con sus peripecias. Sentencia del alcalde H. Cualla de tumbar toda la pared, y rehacerla pagando yo 1/3 de mi altura, pero el gobierno los cimientos. En esto me ayudó el insigne general Reyes. En seguida el gobierno toma mi casita para el Teatro, y me concede que nombre yo uno de los dos peritos evaluadores, y hoy avisé que nombro a Eloy B. de Castro. Entre tanto, avalúos enormes de las fajas que toman al general Mateus y al doctor M. M. Zaldúa, al primero 84 metros interiores y sin edificio por \$4.000; al segundo 30 metros idem por \$1.800! En tal proporción lo mío valdrá \$17.400! Me conformaría con \$8.600. Pero en qué pagarán?" (Epistolario: 1974, 38).

Más adelante, en otra carta fechada el 5 de octubre, Pombo les cuenta a los hermanos Cuervo que su casa "chica" no ha sido pagada y él está enfermo.

**MARZO DE 1886.** El Consejo Nacional de Delegatarios pide al secretario de Fomento toda la documentación relacionada con el Teatro Maldonado, sus anexidades y dependencias. El Consejo quiere recabar sobre "la legalización de sus actos en este particular". El Secretario del Consejo aclara en su comunicación que a pesar de que el Ejecutivo obtuvo concepto favorable del Procurador General de la Nación, sobre la legalidad de sus actos, en uso de las "facultades extraordinarias" de las cuales estaba investido por la situación de guerra. El cuerpo colegiado quiere revisar especialmente la designación de los peritos evaluadores, pues ellos fueron nombrados solamente por una de las partes (el gobierno), pero no por las otras involucradas, tal como lo dispone la ley.

**5 DE ABRIL DE 1886.** El secretario de Fomento, Julio E. Pérez, remite al secretario del Consejo Nacional de Delegatarios los documentos relacionados con la expropiación del Teatro Maldonado. En su carta expone los motivos que llevaron al gobierno a utilizar el procedimiento de la expropiación, dado que "Bogotá ha venido careciendo de espectáculos teatrales regulares y baratos, por la circunstancia probablemente única en que se ha hallado entre nosotros el Teatro, debido a los altos precios de arrendamiento que, por falta de competencia, han pedido a las compañías" los antiguos dueños del único teatro y por ser los palcos de propiedad de particulares, lo cual llevó a la ruina a varias de ellas. Todo lo anterior había incidido en el alejamiento de los elencos artísticos y en la falta de estímulo para su arribo a la capital. Indica también Pérez que la mayor parte de los gobiernos del mundo apoyan las representaciones teatrales "por causas obvias de bienestar público".

Agrega, así mismo el Secretario de Fomento, que el Presidente de la República se separó del largo procedimiento ordinario, detallado en el



Código Judicial, y acudió a sus facultades extraordinarias de las cuales fue investido por la situación de guerra. En relación con el nombramiento de peritos valuadores, escribe que el Presidente de la República no autorizó el de los dueños de las “cosas expropiadas, porque creyó que la respetabilidad y número de los designados por él eran garantía suficiente, pues todos ellos, menos el señor Cantini, fueron un tiempo dueños del edificio” y, además, tienen propiedades raíces en la ciudad, son de pública notoriedad y respetables ciudadanos. Aclara al Consejo que la obra “de reparación y adaptación” ya está comenzada y “aún bastante adelantada” y no tendrá un “gasto mayor de doscientos mil pesos” y dotará a la ciudad de un buen teatro que, “de otra suerte, no habría podido erigir con menos de medio millón de pesos”. Esta comunicación gubernamental es transcrita en el *Diario Oficial* del 12 de abril.

**18 DE JUNIO 1886.** El Secretario de Fomento, Julio E. Pérez, solicita al arquitecto nacional Pietro Cantini un informe sobre los trabajos que se están ejecutando en el Teatro Nacional, con su respectivo presupuesto. Ordena que este informe debe entregarse todos los sábados para ser publicados en el *Diario Oficial* los lunes, pues es “conveniente tener al corriente al público de los trabajos que se están ejecutando en el Teatro y de las sumas que en ellos se invierten”. Con fecha 1 de julio, el arquitecto nacional presenta un informe, que es publicado en el *Diario Oficial* del 6 de julio.

**8 DE AGOSTO DE 1886.** El doctor Simón de Herrera, miembro del Consejo de Delegatarios, encargado de estudiar el caso de la expropiación emite su concepto: defiende la propiedad privada como un “precioso derecho”, que junto con el “de la libertad y el de la vida constituyen los elementos más importantes ante el orden social y el porvenir de toda Nación civilizada”. Para sustentar estas tesis, cita importantes jurisprudencias. De Herrera critica la forma como el gobierno llevó a cabo todo el proceso, el cual violó, en algunas de sus partes, la ley: “El despojo no sólo lleva el desaliento al hombre trabajador, sino que siembra un odio inextinguible en el corazón del despojado y prepara represalias cada vez más desastrosas”. Concluye diciendo que cuando el “Poder público se ve impulsado por una necesidad militar o de fuerza mayor a ese repugnante recurso, no causa tan gran daño como cuando obra simplemente determinado por el deseo de satisfacer necesidades de lujo”.

**23 DE AGOSTO DE 1886.** El presidente de la Junta del Teatro Nacional recibe de la Secretaría de Fomento un contrato firmado con el señor Bernardino Medina, sobre la expropiación y pago de un área aledaña del

teatro. Se trata de una faja de tierra que mide 37m. 70cts. de longitud por 3m. de ancho, fuera del grueso de los muros.

**12 DE SEPTIEMBRE DE 1886.** Bruno Maldonado se dirige al Consejo Nacional de Delegatarios para pedir se amparen sus derechos de propiedad que le garantiza la Constitución.

**14 DE OCTUBRE 1886.** El Consejo Nacional de Delegatarios expide la ley 25 de 1886 por medio de la cual se ordena al gobierno: 1º mandar hacer un nuevo avalúo, tanto del Teatro Maldonado como de los palcos y demás terrenos y edificios expropiados para la construcción de un nuevo teatro; 2º incluir en el Presupuesto de Gastos la partida necesaria para pagar las expropiaciones conforme al nuevo avalúo. La ley es firmada por el presidente de la Corporación Juan de Dios Ulloa, el vicepresidente, José María Rubio Frade, y los secretarios Julio A. Corredor y Roberto de Narváez. Para Bruno Maldonado esta ley se queda corta por no poner todo “el negocio en el terreno de las leyes comunes” para que se le otorgue una “restitución suficiente”.

**24 DE NOVIEMBRE DE 1886.** En un oficio dirigido al ministro de Fomento, catorce propietarios de palcos manifiestan su inconformidad por el avalúo dado a sus respectivas propiedades, por lo cual solicitan “se haga una nueva estimación”, permitiéndoles la oportunidad de nombrar sus propios peritos valuadores, según el derecho a la equidad que todos tienen.

**8 DE MARZO DE 1887.** El Poder Ejecutivo expide el decreto número 186, por medio del cual se ordenan nuevos avalúos, dentro de los treinta días siguientes a la fecha. En consecuencia, cada propietario debe nombrar su perito y el gobierno hace lo propio al designar como su valuator al maestro Julián Lombana; los dueños de los palcos eligen a Luis M. Pardo y todas las partes a un “tercero en discordia”: Enrique Vargas; quien no acepta el encargo.

**11 DE ABRIL 1887.** Bruno Maldonado envía una comunicación al ministro de Fomento, J. Casas Rojas, en la cual le dice que: “En guarda de mi derecho y del derecho de propiedad vulnerado más o menos gravemente por todos estos diferentes actos, no aceptaré otro expediente ni otro arreglo para satisfacer mi derecho, que una decisión judicial y una restitución efectiva y suficiente”. El ministro le contesta que el gobierno no puede derogar la Ley 25 de 1886, acorde con la cual se dictó el decreto 186, que debe cumplirse al pie de la letra.

**14 DE ABRIL 1887.** El gobierno dicta el decreto número 266, por medio del cual se prorroga hasta el 30 de abril el término fijado para hacer nuevos avalúos.



**27 DE ABRIL DE 1887.** El gobierno entrega a los peritos un pliego de instrucciones con los parámetros que deben seguir para realizar los avalúos. El primer punto dice que se debe proceder “bajo la regla de verdad sabida y buena fe guardada”, en vista de que el edificio ya no existe; en el segundo se les indica que no deben guiarse por los “precios altos o bajos que el gobierno haya pagado por las propiedades que ha adquirido con destino al Teatro”; en el tercero se les pide revisar las escrituras de compra venta y seguir “su leal saber y entender”; en el cuarto el gobierno explica que confía en que el precio sea equitativo, “teniendo presente que, según opiniones competentes, el antiguo edificio del Teatro amenazaba ruina” y al caerse, los palcos hubieran perdido su valor. Y así el edificio no se hubiera derrumbado, las compañías lo habrían declarado en desuso por los peligros y la inseguridad que podría representar. Los valuadores también debían considerar el evento de la edificación de un nuevo teatro en otro sitio, por parte del gobierno, por lo cual el valor del Maldonado y de sus palcos hubieran bajado de manera considerable, igual que hubiera sido costosísima la refacción del edificio para darle seguridad.

**20 DE MAYO DE 1887.** Julián Lombana pasa al ministro de Fomento su avalúo del antiguo edificio, igual lo hace Luis M. Pardo. Ambos se muestran de acuerdo con el valor del metro cuadrado que el gobierno debería pagar a los expropiados.

Bruno Maldonado no está de acuerdo con los avalúos hechos hasta el momento, porque en ninguna de esas cifras se consideraba la renta que él derivaba del edificio, como por ejemplo: alquiler del teatro a las compañías artísticas; arriendos de los apartamentos que daban contra la fachada y alquiler de los asientos en los días en que no había función. Estos son los puntos que él pasa al juez del circuito de Bogotá en donde presenta una demanda.

**17 DE JUNIO DE 1887.** El ministro J. Casas Rojas deja constancia en un oficio de lo ocurrido hasta el momento: enumera leyes y decretos promulgados por el gobierno y los actos administrativos y judiciales que se han derivado del hecho, los cuales ya están enunciados antes, en el presente estudio. Aclara que algunos de los propietarios de los bienes y terrenos, entre ellos Bruno Maldonado, no cumplieron con lo ordenado por la ley al no nombrar sus peritos; por tanto, perdieron todo derecho a un reavalúo. Su silencio llevó al gobierno a deducir que estaban satisfechos con el primero de ellos.

El ministro Casas no acepta el avalúo del maestro Julián Lombana ni el de Luis M. Pardo, entre otros motivos porque no siguieron las instrucciones

del pliego guía. El valor por metro cúbico de mampostería que Lombana asigna, para el gobierno es demasiado elevado, considerando que el “edificio amenazaba ruina”. En consecuencia, resuelve improbar los dictámenes de los dos peritos por razón de “error esencial, dolo o ignorancia” y dispone que Pietro Cantini, José María Munévar, Eufemio Moreno, Antonio Clopatofsky, José Segundo Peña, Manuel Ponce de León y Manuel H. Peña declaren ante un juez de la república sobre los siguientes puntos: si conocieron el estado del Teatro Maldonado y si el edificio estaba en perfecto estado de seguridad. Todas estas personas están involucradas en la nueva edificación. Los testigos que intervinieron en la demolición también declararon lo que les constaba sobre el estado del edificio. Pide al ministro, así mismo, al Procurador General de la Nación intervenir en todas estas diligencias.

**12 DE AGOSTO 1887.** El Presidente de la República Rafael Núñez firma el decreto No. 527 de 1887, sobre los avalúos de “las propiedades tomadas para construir el Teatro Nacional”. Decreta que los antiguos propietarios del Teatro Maldonado y sus anexidades deben presentarse con sus escrituras y sus valuadores. Quienes no se presenten en la forma como lo dispone este decreto, significa que están conformes con el avalúo del 25 de septiembre de 1885.

De común acuerdo entre las partes, el gobierno paga a los propietarios de los palcos con quienes no habían llegado a los arreglos económicos pertinentes. Sigue quedando pendiente la solución con Bruno Maldonado, el dueño del edificio, quien no cambia su posición.

## Últimos días del *Coliseum-Maldonatum*<sup>20</sup>

Como ya se vio, la idea inicial del presidente Rafael Núñez era mejorar las instalaciones del Coliseo, pero después de iniciados los trabajos de refacción se decidió construir un nuevo edificio en el mismo sitio. A partir del decreto No. 601 de 1885, por medio del cual se expropia el Teatro Maldonado con todas sus anexidades, el Coliseo bogotano pasó a convertirse en el Teatro Nacional de los Estados Unidos de Colombia. O poniéndolo en las dolorosas e impotentes palabras de su antiguo propietario:

20 En tono jocoso, el periódico bogotano *La Escuela Liberal*, se refería así al Teatro Maldonado en marzo de 1884: “nuestro *Coliseum-Maldonatum*”.



El señor Alcalde abrió las puertas, penetró en el edificio y en nombre del Gobierno se apoderó de él y de todo lo que allí había, quedando así cumplidas las órdenes del Excelentísimo señor Presidente de la República y yo despojado de mi propiedad por los Ministros de la ley, de quienes yo debía esperar amparo y protección (Maldonado: 1888, 7).

A partir de esta diligencia el Teatro Maldonado dejaría de existir oficialmente; pero de manera física subsistirá un poco más. Primero se derribó una parte de los muros y a partir del 18 de enero de 1886, de manera sistemática se irá demoliendo el edificio. A los tres meses de comenzado este proceso, una gacetilla del periódico *El Semanario*, con alegría informaba sobre el avance de la obra:

Dentro de un año y medio se tendrá un teatro moderno, cómodo. Los trabajos se están haciendo. Los fondos no escasearán porque el Gobierno parece dispuesto a hacer los mayores esfuerzos en tal sentido. Ya están los cimientos, los materiales son de mejor calidad que los antiguos. El número de trabajadores no disminuye de cien y han llegado a ciento cincuenta. El inspector general de la obra es Eufemio Moreno<sup>21</sup>.

Un año después, el 21 de mayo de 1887, todavía quedaba en pie una parte del viejo edificio, pues en el avalúo que hizo el maestro Julián Lombana, escribió que para hacerlo con “justicia y equidad” debía acudir a su libreta de apuntes de 1871, en vista de que “el edificio estaba ya demolido en gran parte”. Así que la vieja matriarca de las artes escénicas bogotanas llevaba trece meses expirando lentamente. Entre junio y julio de ese año ochenta y siete, al parecer el Teatro Maldonado dejó de existir, según se desprende de una crónica sobre Bogotá, publicada en el periódico *El Orden*, la cual registra con orgullo el nuevo edificio que allí mismo se levanta:

En días pasados tuvimos el placer de visitar los trabajos que se están ejecutando en el Teatro. Generalmente se juzga de las cosas por lo que se ve; y en esta obra casi nada sale exteriormente a lucir. Lo fuerte, el fruto de la ciencia del señor Cantini está por dentro. El nuevo Teatro quedará construido sólidamente, y en su forma será de los más notables teatros del mundo, atendida la acústica, la comodidad del público y de los actores, y la necesaria prevención contra los peligros. Bogotá construye con lentitud pero con solidez. Aquí no se hacen, como en Caracas, teatros y capitolios con huesos de

21 “Suelos”, en *El Semanario*. Periódico de literatura, ciencias y noticias (Bogotá), No. 4, 29 de abril de 1886, p. 27.

hierro y piel de yeso, que se arman en un día; se hacen capitolios y teatros con huesos de piedra y piel de piedra. El señor José María Munévar, albañil bien conocido entre nosotros, ha secundado hasta donde era necesario y sus conocimientos lo permiten, al buen desempeño de los planos de Cantini<sup>22</sup>.

La partida de defunción oficial la expidió la Sala de lo Civil, del Tribunal Superior del Distrito Judicial de Cundinamarca, cuando en 1889 resolvió la demanda presentada por el gobierno nacional. En efecto, en el punto número 8 escribió: “No existe ya la edificación en el suelo del prenombrado inmueble denominado Teatro Maldonado”. A pesar de la contundencia de esta afirmación y de la seriedad de la institución, de los argumentos sobre la fragilidad de los viejos materiales y de los litigios que inclinaban la balanza a favor de derrumbar todo, es posible que alguno de los muros y las bases del Coliseo formen parte de la estructura del actual Teatro Colón.

Como se recordará, en los comienzos del Coliseo Ramírez su solidez había llenado de orgullo a los santafereños, aunque hubiese nacido bajo el sino de su inminente destrucción, causada por un eventual terremoto, según la execración del arzobispo. Noventa y cuatro años después terminaba sus días el edificio con un concepto similar al pronóstico de marras: no resistiría un terremoto, según los expertos consultados por el gobierno. Y como ya se vio, tanto los hechos suscitados por su construcción como los de su demolición entraron en las esferas jurídicas, en largos litigios, en inflación de documentos oficiales, en claroscuros, en codicia, dolor y felicidad. Julián Lombana, el maestro albañil que había hecho los arreglos en 1871, era el único que públicamente seguía sosteniendo que el edificio no se iba a caer, tal como lo hacían otros en privado. Por ello, cuando es acusado por el ministro de haber cometido un error esencial, por dolo o ignorancia, se defiende a través de una carta, en la cual expresa que su avalúo fue hecho de acuerdo con su conocimiento directo del edificio, y no le mentía al gobierno ahora ni lo había hecho antes, cuando Bruno Maldonado le había encargado la modificación de la fachada. En doloroso tono Lombana se refiere al juicio del ministro así:

Palabras hay, como ha dicho con sobra de verdad un sabio, ‘que dividen los corazones más de raíz que las más afiladas espadas; palabras cuya herida hace sufrir para siempre’, y que me ha colocado en esta dura alternativa o cometí dolo con el dueño del Teatro, cuando me solicitó para que le

22 “Crónica de Bogotá. Cosas del Día”, en *El Orden* (Bogotá), No. 23, 4 de mayo de 1887, p. 183.



construyera el frente, que por ignorancia o de mala fe no le indiqué que el edificio estaba en mal estado para que perdiera lo que iba a gastar en esa gran fachada de dos altos con mirador y extensos balcones, muy conocidos del público, o lo cometí ahora con el Gobierno porque en mis cálculos no tuve en cuenta que el citado edificio amenazaba ruina; pues ni en uno ni en otro caso tuve tal intención de faltar a mi deber como hombre honrado<sup>23</sup>.

Por su parte, Bruno Maldonado emprendió las acciones judiciales que consideró necesarias para reclamar equidad en relación con sus derechos económicos. En marzo 31 de 1888 le remite un largo oficio<sup>24</sup> al ministro de Fomento, quien ya no era Casas Rojas. En él expone sus ideas y refuta varios de los decretos dictados bajo el “estado de guerra”; expone los motivos que lo llevan a no aceptar los peritajes, en especial el de Miguel Gutiérrez, Wenceslao Pizano y Pietro Cantini y hace sus cuentas acudiendo a la historia del edificio. Se basa para ello en los gastos en que él había incurrido a lo largo del tiempo y en el valor que le costó a Tomás Ramírez edificarlo. Señala la injusticia que el gobierno está cometiendo al pagarle el precio más barato, por metro cuadrado, que el pagado a otros expropiados contiguos al teatro:

Algunos metros de los solares contiguos al Teatro, que el Gobierno ha adquirido para darle ensanche al nuevo edificio, parece que le cuestan ya una suma mayor que la del avalúo dado al edificio de mi propiedad. Entiendo que el Gobierno ha pagado algunos de esos solares a más de sesenta pesos el metro. En esa proporción la sola área de mi edificio, que mide aproximadamente 1.300 metros, valdría \$78.000, que sumados con lo que costó la construcción primitiva, \$56.310 y lo que costaron las nuevas obras que yo hice, \$30.000, darían un total de \$164.310. Compárese el valor dado a la casita del señor Pombo, contigua al Teatro y que también fue expropiada, con el que se pretende dar a la finca de mi propiedad, compárense los dos edificios entre sí, y yo aseguro a S. S. que por ese medio se pondrá también de manifiesto la falta de equidad en los avalúos que se han hecho del Teatro (Maldonado: 1888, 11).

Maldonado hace evidente que el gobierno, con el pliego de instrucciones a los valuadores, pretendía quitarles libertad de opinión y obtener un previsible resultado a su favor. Al no acatar esas instrucciones, Lombana había sido acusado. Además hace notar que no se ha considerado en ninguno de los avalúos los ocho palcos de su propiedad, “ni el mobiliario, enseres y útiles, ni los

23 Julián Lombana. “Teatro Nacional”, en *El Orden* (Bogotá), No. 40, 20 de julio de 1887, p. 319.

24 Este oficio lo editará Maldonado en forma de cuadernillo, en la Imprenta de Ignacio Borda, bajo el título de *Expropiación del Teatro Maldonado*.

daños y perjuicios”. Concluye el documento de dieciocho páginas, protestando frente a las intimidaciones y órdenes que ha recibido y que se han llevado a cabo contra su propiedad, las que se están ejecutando en el presente y las que en el futuro se puedan realizar, porque entre el gobierno y él no se ha firmado ningún contrato, por lo cual no otorgará escritura pública sobre la propiedad del Teatro Maldonado y tampoco reclamará la cifra que el gobierno, de manera unilateral, designe y consigne en algún juzgado de la ciudad. En fin, es un importante documento escrito bajo una óptica distinta a la del gobierno y a la de sus colaboradores y áulicos. Es nada menos la visión de quien se sentía perdedor y no estaba de acuerdo en la forma de proceder del gobierno.

Además de las leyes y decretos promulgados, el gobierno no se quedó quieto y por intermedio del abogado Emilio Ruiz Barreto, presentó demanda “por los trámites de la vía ordinaria contra el señor Bruno Maldonado”, ante el Tribunal Superior del Distrito Judicial de Cundinamarca, para que se declarara en sentencia definitiva el valor del inmueble, el perjuicio de lucro cesante y los provenientes de daño emergente. Maldonado no se presentó, tampoco se hizo representar ni envió los documentos que le solicitaron. La Sala de lo Civil del Tribunal, el 15 de noviembre de 1889, lo declaró en rebeldía y en nombre de la república declaró por autoridad de la ley que: 1.º el edificio había pasado a ser propiedad de la Nación desde el mes de septiembre de 1885; 2.º la Nación debía pagar al señor Bruno Maldonado la cantidad líquida de \$24.800 que fijaron los peritos como indemnización; 3.º si la sentencia no era apelada se consultaría con la Corte Suprema de Justicia.

Como era previsible, la sentencia no fue apelada y esta siguió su curso hasta la Corte Suprema, que en 1891 ordenó practicar otro avalúo, para lo cual nombró a dos peritos: el arquitecto Mariano Santamaría y el poeta Rafael Pombo. Estos estimaron el valor del inmueble en \$150.000, tomando como base el producto anual del Teatro, a razón del 6%. Luego la Corte resolvió en su sentencia del 31 de octubre de 1891 que no era al Poder Judicial a quien correspondía dar una solución definitiva, puesto que había sido una ley la que había dado autorización especial al Poder Ejecutivo. Bruno Maldonado ya no se pudo enterar de este concepto de la Corte porque había muerto hacía más de un año, el 11 de julio de 1890.

Con el objeto de destrabar de manera definitiva este asunto, el Congreso de la República expide la Ley 17 de 1892, por medio de la cual faculta al gobierno para arreglar con los herederos de Maldonado. En 1894 la Ley de Presupuesto ordena incluir en el rubro de Gasto la suma de \$150.000 para que el gobierno diera cumplimiento a la Ley 17. El Ministro de Hacienda resuelve



que gira dichos recursos, una vez los herederos del antiguo Teatro Maldonado otorguen una póliza y luego una escritura pública de propiedad al gobierno.

Estando de acuerdo los herederos de Maldonado con los anteriores términos y teniendo las leyes necesarias para que el gobierno pueda proceder, el 30 de agosto de 1895 se firma el Contrato No. 8, por medio del cual el gobierno –representado por el Ministro de Hacienda, Carlos Uribe, con aprobación del Vicepresidente de la República encargado del Poder Ejecutivo, señor Miguel Antonio Caro– compra todos los derechos y acciones que los herederos tienen sobre “el inmueble que se llamó Teatro Maldonado”.

Al momento de redactar la póliza, el Procurador General de la Nación encuentra todavía una dificultad de orden jurídico; pide, entonces, concepto al Consejo de Estado para resolver el nuevo punto muerto. El Consejo destraba una vez más este asunto y de aquí en adelante, para perfeccionar la póliza, Esta pasa por los escritorios de todas las partes implicadas. En esos irs y venires se hacen acotaciones y se piden modificaciones. Finalmente, la larga y complicada disputa termina con la firma del Contrato No. 1 del 22 de enero de 1897, redactado por la Sección 5ª de Hacienda y oficializado en la Notaría Cuarta. En nombre del gobierno firma el nuevo ministro de Hacienda, señor Manuel Esguerra –autorizado por el Vicepresidente de la República– y los herederos de Bruno Maldonado: Salomé Pinillos de Maldonado, cónyuge sobreviviente, Timoteo, Micaela, Juan Nepomuceno y Buenaventura Maldonado.

## Un teatro nacional

### LOS VECINOS HISTÓRICOS DEL TEATRO

El edificio o inmueble denominado antes Coliseo, más tarde Teatro Maldonado y ahora Teatro Nacional, situado en el Municipio de Bogotá, en el costado sur de la Calle Décima de esta ciudad y deslindado así: por el Oriente con casa que fue de la señora Juana Durán y luego del señor Rafael Pombo, y con casa que fue del señor Lino de Pombo y posteriormente del señor Bernardino Medina; por el Occidente con casa del señor Camilo Carrizosa, que pasó a ser del señor Luis María Pardo, y casa del señor Zacarías Azuero, que luego fue de los hijos del señor Vicente Mateus; por el Norte con casa que fue del Ilustrísimo señor arzobispo Antonio Herrán, y luego del señor Manuel María Zaldúa, y con casa de los herederos de Alfonso Lançon; por el Sur, calle décima de por medio, con la casa de la señora Carmen Pizano de Gómez, Carolina Kemble de Acosta y de los herederos del señor Joaquín Orrantía, la de la señora Antonia Orrantía de Ospino, pasó a ser de propiedad de la Nación desde el mes de septiembre de 1885, fecha en que fue destinado a uso público por el decreto del señor Presidente de la República.

La sentida necesidad de que Bogotá tuviera un edificio teatral, acorde con los tiempos modernos, se venía ventilando desde el decenio de los setenta. En las gacetillas sobre la vida de la ciudad –omitiendo nombres– se registraban los rumores sobre las conversaciones que se llevaban a cabo entre quienes deseaban organizar una compañía anónima para edificar un teatro, cuyo precio de las acciones estarían al alcance de todos los ciudadanos. Además, dichas personas estudiaban las probabilidades de colaborar con las compañías, en vista de las dificultades que presentaba el arribo a la ciudad, la cual estaba “fuera del camino de la civilización universal, a trescientas leguas del mar”.

El periódico *El Zipa*, reiteraba que: “El teatro bien dirigido era una verdadera escuela de buen gusto y de moralidad, y una diversión necesaria para un pueblo como el nuestro que padece de tristeza y de hastío. Además, nuestra literatura, sin un teatro donde ejercitarse nuestros escritores, jamás saldrá de lo poco que es hoy<sup>25</sup>. Mientras tanto, algunos intelectuales y artistas discutían varios temas relacionados, como el de un teatro subvencionado por el gobierno, o por lo menos con un interés real para abolir el gravamen de cuatro pesos que, por función, cobraba el municipio de Bogotá. En las lucubraciones del momento tampoco faltaron los deseos de que las personas con recursos económicos e ilustradas tomaran parte activa en “esta grata diversión civilizadora”. El tema era reiterado cada vez que se pensaba en el país, con una capital sin “un teatro decente”<sup>26</sup>. Era la única de América del Sur que no tenía un edificio apropiado. Caracas contaba con el “suntuoso” teatro de ópera, Quito había construido uno que cualquier europeo podía envidiar, los gobiernos de todas partes los habían construido “como medida civilizadora” y países como Francia subvencionaban el teatro con cifras considerables.

Bruno Maldonado no había estado ajeno a dichas ideas, por el contrario, su mecenazgo no había sido solamente producto de su generoso corazón: detrás estaban esas mismas ideas ilustradas. En su último documento así lo expresó:

Lejos de negar la conveniencia de propender al fomento de la pacificación social de que habla el decreto, y de poner en duda la influencia benéfica

25 “Nuevo teatro”, en *El Zipa* (Bogotá), No. 15, 7 de noviembre de 1878, p. 223.

26 Las comillas de este párrafo corresponden a un artículo que fue publicado en el periódico *La Escuela Liberal* (Bogotá) No. 22, 29 de marzo de 1884, p. 87.



de las cultas distracciones teatrales, estoy perfectamente de acuerdo con las miras del Gobierno, siendo por eso por lo que compré el Teatro mencionado, lo refaccioné convenientemente, sostuve la empresa en cuanto me fue posible... (Maldonado: 1888, 5).

Pero a don Bruno no se le olvidaba que él era un empresario, tal como lo habían sido los anteriores propietarios del teatro y lo seguirían siendo otros, en la eventualidad de que se conformara una sociedad anónima para construir un nuevo teatro. Inclusive él también se estaba preparando para dicha posibilidad, pues significaba que le surgía competencia, por esto había pedido al arquitecto de la nación, Pietro Cantini, trazar un plano con las reformas requeridas.

Al iniciarse la década de los años ochenta, más exactamente en 1884, se promulgó una ley, en la cual ordenaba al Poder Ejecutivo promover la formación de una compañía que se encargara de la construcción del edificio y, más tarde, de su administración y manejo empresarial; autorizaba apropiarse del presupuesto nacional una partida de \$40.000, como auxilio para un teatro "digno de la cultura de esta capital". Para alcanzar el objetivo, la ley también permitía la utilización del costado sur del viejo convento de Santo Domingo, que había servido antiguamente como sede de la Universidad de Santo Tomás de Aquino<sup>27</sup>. En concordancia con lo anterior, el ejecutivo pidió a Cantini realizar los planos y el presupuesto respectivo. El arquitecto encontró que el lote resultaba inapropiado debido a su tamaño, se requería uno más grande pues el proyecto gubernamental incluía los espacios para las escuelas de pintura y música. Así mismo, se examinaron otras opciones como la de construir en un lote ubicado en la carrera octava, frente al Observatorio Nacional. Se trata del mismo terreno en donde un tiempo después Francisco Zenardo construirá el teatro que luego se convertirá en Teatro Municipal.

Los hechos anteriores llevaron a la decisión, tomada por el gobierno de Rafael Núñez, de expropiar el Teatro Maldonado, ubicado en uno de los más importantes sitios de la ciudad histórica. Como el viejo teatro tenía un área de 1.299 metros cuadrados y para los nuevos planos se requerían 2.400, se expropiaron los terrenos aledaños necesarios, tal como se ha tratado en este capítulo.

27 El antiguo convento estaba ubicado en el costado norte de la Plaza de Bolívar, carrera octava entre calles once y doce, donde hoy está construido el edificio Murillo Toro y el Palacio de Justicia.

Como una coincidencia histórica, al final de la vida colonial el Coliseo fue programado por las autoridades, como si se tratara del teatro de propiedad del virreinato, gracias a una hipoteca, a la quiebra de su propietario y al interés del virrey por no dejarlo morir, cuando apenas iniciaba su travesía. Casi cien años después, en los últimos días de su existencia, gracias a una ley de la república pasó otra vez a ser un teatro oficial, con el título de Teatro Nacional, antes de ser sustituido de manera definitiva por el Teatro de Cristóbal Colón, el teatro de la nación que hoy tiene más de cien años. Y tal vez por esas especiales circunstancias las leyendas han extendido la creencia que en ese espacio de la ciudad siempre ha estado el teatro nacional, que el Colón es una suerte de trinidad porque el corazón del edificio, ese ámbito en donde conviven por unas cuantas horas los artistas y el público ha estado siempre allí, pues ese también fue el corazón del Coliseo Ramírez-Maldonado.





## Cuarta parte

# Reconstruyendo los planos al alimón



## Arquitectura en palabras

### Referentes hispanos

Con la construcción de los coliseos, estos se fueron constituyendo en pequeños cosmos que reflejaban la sociedad en que el edificio se insertaba. Cada individuo ocupaba el lugar que le correspondía de acuerdo con su clase social y posibilidades económicas. Según los cronistas del siglo XIX, el Coliseo de Santafé era un “remedo” del Coliseo de la Cruz, lo cual significa que era una adaptación del modelo italiano seguido en la metrópoli.

El Coliseo de la Cruz fue el primer teatro público de Madrid, construido entre 1736 y 1737 en el solar del viejo corral de comedias que llevaba ese mismo nombre, Corral de la Cruz, inaugurado en 1579, cuyo deterioro y arquitectura escénica no se prestaba para los requerimientos de la nueva dramaturgia y de los flamantes montajes con decorados en perspectiva. Para la elaboración de los planos se aprovechó la presencia del arquitecto italiano Filippo Juvarra en Madrid, quien tenía a su cargo el proyecto del Palacio Real. Sin embargo, el proyecto definitivo fue realizado por



españoles y guardó algunos elementos de los viejos corrales de comedias, como la cazuela para las mujeres. Esto explica también la exigencia que el fiscal de Santafé hizo a los constructores del Coliseo Ramírez de mantener dicha cazuela, dados los antecedentes madrileños. En 1859 el Coliseo de la Cruz fue derribado para hacer expedito el tránsito en la Puerta del Sol.

Los otros coliseos españoles del periodo que, de igual manera, tuvieron la nueva arquitectura fueron los de Caños del Peral y el Príncipe. El primero levantado entre 1737 y 1738 y el segundo en 1745. El rey Felipe V intervino en todo lo atinente al lote y a la construcción de Caños del Peral, aunque este fue posible gracias al mecenazgo de un rico hombre de negocios, Francisco Palomares (Fernández: 1988, 59). Todo lo cual significa que el estilo italiano sustituyó de forma definitiva los antiguos corrales y que en el mundo hispánico se instauró una nueva tipología arquitectónica para el espectáculo teatral –la cual ya estaba desarrollada en otras latitudes europeas– y se mantendrá hasta el siglo XIX.

## Papel del coronel Domingo Esquiaqui

Pedro M. Ibáñez junto con otros cronistas decimonónicos e historiadores modernos heredaron algunas particularidades del Coliseo Ramírez, realizadas a partir de los años treinta del siglo XIX. Dichas crónicas se refieren al Coliseo desde los tiempos de Juan Manuel Arrubla hasta cuando Bruno Maldonado lo compró y remodeló. En la actualidad no se conocen los planos seguidos por los maestros contratados por Tomás Ramírez, así que su reconstrucción depende del informe hecho a las autoridades virreinales por el teniente coronel Domingo Esquiaqui, a las descripciones antes aludidas, a algunas frases entresacadas de distintas fuentes y a los documentos originados por concepto de la expropiación, en 1883.

Se ha afirmado que la dirección de la obra corrió a cargo de Domingo Esquiaqui, pero esto no concuerda con la documentación, como se vio en el primer capítulo y se ampliará en el presente. Él era oficial de carrera, pertenecía a las milicias del rey en Cartagena de Indias, servía como comandante de artillería de la plaza y percibía un salario por dicho trabajo, por lo cual no podía asumir proyectos de particulares y el Coliseo lo era. Esquiaqui se hallaba en Santafé desde mediados de 1784, por mandato del arzobispo virrey Antonio Caballero y Góngora, quien le había enviado una carta el 24 de marzo con la siguiente orden:

Sin pérdida de tiempo suba a esta capital, donde lo necesito para la fundición de varios cañones, pudiendo conducir los sujetos que considere necesarios para que le ayuden y los utensilios a propósito al merito que aya, deviendo V. S. facultarle un champan de a veinte y quatro<sup>1</sup>.

Los trabajos oficiales no le dejaban ningún tiempo libre, como él lo expresó en su último informe cuando terminó la comisión en la capital y se aprestaba a regresar a Cartagena. En dicha memoria escribió que desde su llegada a la capital había prestado el servicio como “jefe, director, maestro, operario”, en el principal encargo que se la había encomendado, como era el de fundir cañones, trabajo muy laborioso y “penosísimo”, según sus palabras. Dejó constancia, además, de que las autoridades virreinales lo habían empleado en otros quehaceres, en los cuales sirvió con “la mayor aplicación y deseos de acertar”. Entre esas labores se encuentran las siguientes: medición del cerro de Guadalupe, reconstrucción de la torre de la Iglesia de San Francisco destruida por un terremoto, reconstrucción de la Casa de la Aduana, levantamiento del plano del Salto de Tequendama por orden del virrey José de Ezpeleta y el plano de Santafé, la capital del virreinato; construcción de un taller de artes y oficios en el nuevo hospicio de pobres de Bogotá, estudio de los distintos cobres de varias minas y reconocimiento del Coliseo y su seguridad.

Para la inspección e informe sobre el teatro, el coronel tuvo como base los planos seguidos por Ramírez y de Villar, la observación directa y las preguntas hechas a los maestros encargados de su construcción: Alonso Morales, maestro mayor de albañilería, y Josef Antonio Suárez, maestro mayor de carpintería. Si Esquiaqui hubiese dirigido la construcción del teatro no se le habría encomendado esta labor de inspección, pues se habría constituido al mismo tiempo en juez y parte. Juez encargado de conceptuar sobre las dudas técnicas que se estaban suscitando y de responder ante el Cabildo acerca de la buena observancia de las normas, por parte de los maestros de obra. De su informe también se deriva que él no conocía algunas técnicas de construcción nativas, que fueron las utilizadas para levantar el Coliseo.

---

1 AGN. Milicias y Marina. Tomo 45, 1794, fol. 989.



Tal como había ocurrido con los trabajos adicionales que se le habían encargado, Esquiaqui recibió la orden directa del virrey para la inspección del Coliseo:

Santafé y agosto 20 de 1793. Se comisiona al Coronel de Artillería don Domingo Esquiaqui para que haga el reconocimiento pedido por don Josef Tomás Ramírez y don Josef Dionisio de Villar, dándosele noticia de esta providencia por la escribanía, siguen dos firmas (p. 205) <sup>2</sup>.

El informe del coronel al virrey aporta información valiosa y suscita nuevas preguntas, que por ahora se mantienen sin respuesta. Aquí se transcribe tal cual lo redactó Esquiaqui. Así dice:

Excelentísimo señor: Para complacer en justicia bajo de aquellos conocimientos científicos que puedan alcanzarse en una obra, que habiéndose cimentado con todas las reglas conformes a sus planos y perfiles en proyecto, que admitieron su construcción los citados suplicantes [Ramírez y de Villar] en esta instancia, como efectivamente se ejecutó así hasta la altura no correspondiente a las justas dimensiones de la ordenanza para semejantes edificios de concurrencia pública en Coliseo, etc., que es necesaria e indispensable, parece que los interesados no la admitieron, variando la altura competente a que estaba arreglada, sin duda, según se explicaron el año antecedente, su ánimo no era subir más la obra, y que de cualquiera manera la cubrirían, como en efecto de dirección y ciencia propia, por en enero de este año continuaron levantando las paredes hasta la altura que les pareció a su entender proporcionada, y determinaron cubrir la obra, no como pide una construcción de tejado de 26 varas de ancho<sup>3</sup> en toda su extensión y de cuatro aguas, del modo ordinario, si a la moda que estos maestros cubren las casas sin armadura maestra de esqueletos, etc., y que llaman tejados de dos aguas [p. 205].

Con base en lo anterior y lo expuesto en el primer capítulo, los constructores decidieron en enero de 1793, después de la primera temporada teatral, conocida como temporada provisional, elevar las paredes más

2 Mientras no se indique lo contrario, todas las frases entre comillas de este apartado son tomadas de la documentación sobre el Coliseo Ramírez, publicados bajo el título de "Teatro Nacional" en: *Revista del Archivo Nacional*, Tomo VI, Nos. 63 a 65 (Jul.-Sep. 1944), págs. 199-241.

3 La equivalencia contemporánea de una vara es de 80 centímetros, lo cual significa que las 26 varas de ancho, espacio entre uno y otro muro, hoy corresponde a 20.8 metros. Sin embargo, para ilustración de los lectores, en algunos sitios del Reino español la vara correspondía a 88.82 cms, o a 89 cms. Esta información fue tomada del libro de Luis E. Páez (1940). *Historia de las medidas agrarias antiguas*, Bogotá: Editorial y Librería Voluntad.

allá de lo permitido en edificios públicos y, además, hacer el tejado a dos aguas que era lo acostumbrado por estas tierras. Esquiaqui reconoce que “nada puedo yo decir, ni dictaminar sobre el particular respecto a que no me hallo poseído de las resultas de experiencia de los prácticos maestros carpinteros de la ciudad [...]”, porque la construcción no estaba “arreglada según arte, como está insinuado”. Por este motivo, el coronel buscó respaldo en el concepto de otros maestros mayores de Santafé, distintos de los responsables de la construcción.

Es posible deducir también que los planos fueran una adaptación, en algunas de sus partes, de los mismos que de Villar había presentado el 7 de febrero de 1792, cuando pidió permiso para acondicionar uno de los locales del parque de artillería a las necesidades del teatro. En dicho momento, la pretensión de los socios era construir el escenario con su tramoya, la platea y una sola fila de palcos. Lo cual puede aproximarse a una casa grande de dos pisos, tal cual era la costumbre para los contadísimos edificios públicos existentes en la ciudad. Pero después, los socios decidieron construir dos filas más de palcos y por esto el coronel Esquiaqui hace la anotación de que ellos habían subido las paredes más allá de lo que estaba en los “perfiles”.

Entonces, en la práctica constructiva los planos posiblemente fueron acondicionados por los dos maestros, Alonso Morales y Josef Suárez; pero no se sabe quién los realizó o cómo se obtuvieron. Dentro de las hipótesis que se pueden establecer aquí está, en primera instancia, la formulada por algunos historiadores de la arquitectura en España, quienes han escrito que en el mundo hispánico, el XVIII fue el siglo de los arquitectos italianos y muchos de sus planos fueron copiados una y otra vez y circulaban, de manera expedita, por las Indias. No se puede olvidar tampoco que Cartagena, antes que Santafé, tuvo primero un teatro y, según la escasa información, fue bastante pequeño y adaptado a un espacio ya existente. Por este motivo, Tomás Ramírez en uno de sus escritos hacía énfasis en que él había construido el primer coliseo del virreinato. Ambos socios, Ramírez y de Villar, tuvieron relaciones con esa ciudad, el primero por motivos comerciales y el segundo familiares. Pero, lo más factible es que de Villar fuese el poseedor de los planos, pues fue él quien tomó la iniciativa de establecer un teatro en la capital y durante su construcción se hizo cargo de la supervisión de obra.

También se puede optar por creer en la tradición oral que explica la pérdida de los planos, después de haberse construido el Coliseo, a que fueron robados tal como lo recoge Ibáñez en su libro:



Sin haberse concluido el edificio se usó sin cielo raso –que se reemplazó con un lienzo–, sin vestíbulo y sin cuartos para los artistas, y así quedó para siempre. Puede decirse con Gutiérrez Ponce, que esto hacía creer a ciertas gentes, ‘que el diablo se había robado los planos, como en otro tiempo los de la Catedral de Colonia, lo cual hasta hace poco era creído por las sencillas gentes de las orillas del Rin’ (Ibáñez, 1951).

Durante la Colonia y todavía en el siglo pasado, la intervención demoníaca ha explicado la falta de planos o la arquitectura de alguna casa que se sale de lo tradicional, de alguna iglesia o de tal cual torre inconclusa o estilísticamente diferente al conjunto.

## Escudriñando en los papeles

### *Área construida*

Hay consenso en que el teatro era pequeño, sólido, edificado en mampostería, sobrio en su construcción, pero de “escasa belleza” por la carencia de decorados que lo ornaran y lo hicieran un teatro elegante. Su acústica y visibilidad eran buenas, pues se podía escuchar y ver el escenario desde cualquier sitio. El “escenario era vasto”, “perfecta la herradura” y “buen aparato tras bambalinas”. También hay consenso en el área construida; según el maestro Julián Lombana, tenía 1.299 metros cuadrados; por su parte Bruno Maldonado se refiere a que su edificio medía aproximadamente 1.300 metros y en la documentación relacionada con la expropiación, el Procurador General de la Nación escribió que el “llamado Teatro Maldonado, está situado en un terreno que mide 25 metros de frente por 52 de fondo”.

### *Fachada*

Según la descripción hecha por el viajero Isaac F. Holton entre 1852 y 1854, en ese momento la entrada del Coliseo tenía una reja:

[...] hay un edificio grande separado de la calle por una reja alta y fuerte, posiblemente la construcción más fea que hay en Bogotá. Es nada menos que el teatro, donde los vendedores, los empleados y las guarichas se convierten en actores los domingos y otros días festivos por la noche, cuando la gente tiene tiempo de ir al teatro y ellos de actuar. Como nunca fui, no puedo decir si el interior es tan feo como la fachada, pero sí observé que se tuvo en

cuenta la ventilación, pues el techo posee las mismas aberturas que dejan escapar el humo y el vapor de las cocinas (Holton: 1986, 167).

A Holton definitivamente no le gustaron muchas costumbres y manifestaciones del país, entre ellas el teatro, al que nunca asistió, pero habría que abonarle en sus observaciones el detalle de las aberturas en el techo del Coliseo para su ventilación. La siguiente nota data de 1850, aunque en sentido estricto corresponde solamente a una deducción sacada de un artículo –el cual se volverá a citar más adelante para mayor aclaración–, en que se alude a un mascarón que adornaba la fachada del Coliseo. El articulista se refiere a dicho mascarón de manera indirecta, para hacer una comparación entre su lamentable estado y el de los símbolos que adornaban la boca del escenario, puestos allí, cuando el nombre del país cambió al de Nueva Granada. Esta es la alusión: “[...] se quitaron de la cornisa las armas enmohecidas de Colombia para plantar allí las de la Nueva Granada, que hoy están más raídas y feas que el antiguo mascarón del Coliseo”<sup>4</sup>.

Hasta el momento, esta es la información existente sobre la primera fachada del Coliseo, antes de que Bruno Maldonado introdujera las ocho columnas y que el maestro Julián Lombana describiera como “gran fachada de dos altos con mirador y extensos balcones”, la cual es ampliamente conocida gracias al grabado de Antonio Rodríguez, publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*. Como ya se vio en el capítulo anterior, con base en este grabado Jorge Ernesto Cantini describe las columnas así: “ocho columnas estriadas de orden dórico, con sus respectivos capiteles, que remataban en una cornisa hecha con todas las reglas del arte” (Cantini: 1990, 184). Detrás de estas columnas se hallaban los nuevos salones que Bruno Maldonado introdujo para que los espectadores pudieran ir a descansar y a departir, y que al poco tiempo convirtió en piezas de habitación, como lo anotó un periodista de la *Revista de Colombia*: “En cuanto a teatro, hay como tal un edificio ruinoso construido a fines del siglo pasado, al que quiso agregarle el señor Maldonado unos elegantes salones, que quedaron como retazo nuevo en vestido viejo”.

Antes de acceder a las puertas de entrada del edificio, en la calle, había una alta y fuerte reja, según la acotación del viajero Holton, como ya se vio. Esta reja después fue eliminada, tal vez por Maldonado para hacer expedita la entrada y salida de los espectadores y a los locales comerciales

4 Lascario: “Teatro”, en *El Demócrata* (Bogotá), No. 1, 15 de mayo de 1850, págs. 3 y 4.



del primer piso que eran también de su propiedad. Después de traspasar la reja, debía haber unas altas gradas, las cuales se deducen de la carta enviada por un lector de *El Pasatiempo*, publicada en junio de 1881 –citada en el anterior capítulo–, donde el corresponsal pide a Maldonado suprimir “los enormes, enormísimos e hiperbólicos escalones de la entrada [...]” Un tiempo después, en el grabado de Rodríguez, publicado en el *Papel Periódico Ilustrado*, los escalones ya no figuran.

El viejo Coliseo solo tenía dos entradas para acceder al interior del edificio, una para el público general que abría hacia fuera y otra puerta exclusiva para el virrey, cuando asistía a las funciones. Estas puertas en la nomenclatura urbana de mediados del siglo correspondían a los números 35 y 37, de la Calle Segunda de la Carrera de Bolivia, del barrio La Catedral, según las escrituras públicas. Después de la reforma de Bruno Maldonado se aumentó su número, de acuerdo con el grabado ya citado. Estas puertas se podían abrir hacia adentro o hacia afuera para facilitar la entrada o salida de los espectadores.

Según el libro de Catastro<sup>5</sup> de 1878, en el registro #1827, de la calle 1 (Bolivia), cuadra 2, figura el Teatro y cuatro tiendas de propiedad de Bruno Maldonado. Pero el registro no es claro en que todas estuvieran ubicadas a la entrada del teatro, o si también se estaba haciendo referencia a las cantinas internas.

### ***Entrando al edificio***

Durante la Colonia, cuando alguna persona o familia quería asistir a una función, sin excepción todos debían pagar al primer cobrador el valor de la entrada, y si se deseaba ocupar un asiento en el patio o un sitio en la gradería, se pagaba al segundo cobrador una cantidad adicional. En términos generales, la existencia de varios cobradores se debía a la distribución del dinero entre la compañía de actores (asentista) y la administración del teatro (el dueño del inmueble), de acuerdo con los pactos suscritos entre ambas partes. Según una escritura de compra venta del Coliseo, en 1859 este sistema de distribución del dinero todavía se mantenía, aunque ya se

5 *Catastro de la propiedad inmueble del Estado de Cundinamarca, formado por la Comisión de Revisión nombrada por la Asamblea Legislativa. Año de 1878.* Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1879. El viejo ejemplar revisado en la Biblioteca Luis Ángel Arango está firmado en la primera página por su antiguo propietario, el señor A. Lara, y tiene algunas tachaduras y correcciones hechas a mano. Una de esas tachaduras está precisamente en parte de la información del Teatro.

había pasado al sistema de la boleta impresa o “billete” –según la denominación de la época–. Como la diferenciación persistía, de alguna manera la debían dejar explícita para su control. El documento al cual se hace referencia dice:

Así lo dicen lo otorgan y firman siendo testigo Francisco Maldonado y Marcelino Castillo, vecinos, en este estado advierte el señor Pizano que no cede al señor Padilla más derechos que a la propiedad del palco arriba expresado con su pieza interior, tal como hoy están, con la vista y respiradores que tienen, sin derechos de ninguna otra clase al resto del Coliseo y de sus productos, sean de la clase fueren; tanto en el estado actual en que se encuentra hoy el edificio como en las nuevas construcciones que se le hagan en lo sucesivo; *dándole si el derecho de entrada desde la puerta de la calle sin pagar más derechos que los que el público pague por esta entrada*<sup>6</sup> [el énfasis es mío].

Después de la primera puerta, o de entrada, seguía el patio abierto, según se desprende de lo escrito por Pedro María Ibáñez: “El teatro no tenía peristilo, una puerta ordinaria daba entrada a un patio que lo reemplazaba”. Esto también se deduciría de una nota escrita por Lorenzo María Lleras en 1858 y dirigida al público que estaba interesado en asistir a la primera temporada de ópera. El objetivo de dicha nota era la de informar el nombre del elenco artístico, el de los músicos, la venta de billetes para la temporada, pero al final escribe lo siguiente, que también da indicios del mencionado patio:

Siendo nocivo el humo del tabaco para los cantores, y especialmente para las damas, en términos de poderse interrumpir alguna función por accidentes producidos por el humo, el infrascrito tiene la pena de advertir a los fumadores que sólo es permitido fumar en el patio de la entrada, y de ningún modo en la platea, los palcos y las galerías de estos. Hace esta advertencia con anticipación a fin de evitarse cuestiones y disgustos, pues el que no pueda abstenerse de fumar, se abstendrá de concurrir a la ópera [...]. Lorenzo María Lleras<sup>7</sup>.

Después del patio existía “un estrecho corredor por donde se entraba a la luneta y a los palcos”<sup>8</sup>, según lo anotó un redactor de un periódico capitalino, al criticar a los grupos de personas que se hacían en ese

6 Estado de Cundinamarca, Notaría Primera de Bogotá, escritura No. 734, 11 de junio de 1859.

7 Lorenzo María Lleras. “Ópera italiana”, en *El Comercio* (Bogotá), No. 6, 15 de junio de 1858, p. 3.

8 “Teatro”, en *El Argos* (Bogotá), No. 56, 16 de diciembre de 1838, p. 234.



sitio y no dejaban paso expedito; en especial dificultaban la salida de los espectáculos, por lo cual la hacían “también difícil, molesta y dilatada”.

Para entrar a la platea debía haber una puerta donde se ubicaría el segundo cobrador y es posible también que para acceder a los palcos de tercera fila existieran dos puertas más, pues en el decreto sobre espectáculos públicos expedido en Bogotá en febrero de 1839 y el cual está transcrito en la última parte del presente estudio, el artículo 15 habla de dos puertas ubicadas arriba, a la entrada del tercer balcón, que permitían dirigirse al corredor del primer piso: “Art. 15. Para toda función en el teatro de esta capital, las dos puertas que se dirigen al corredor de abajo se abrirán a la entrada y salida del público [...]”. Para subir a los palcos de segunda se construyeron unos escalones que eran enormes “e hiperbólicos”, según los calificó un espectador.

Desde la época virreinal el Coliseo debía tener a la entrada del edificio espacios cubiertos para la oficina en donde despechaba el juez de teatro o se desarrollaban las labores administrativas. Serían los mismos en donde Maldonado instaló sus tiendas (no se sabe si los anteriores propietarios también los utilizaron con el mismo fin). Dichas habitaciones son señaladas por el virrey Amar y Borbón cuando las acondicionó para guardar las capas de los participantes a los bailes. Así escribió el virrey en el reglamento: “Habrá a la entrada del Coliseo una sala con perchas que sirva de ropero adonde los concursantes puedan dejar con confianza las capas...”.

### *Palcos y platea*

El Coliseo bogotano tenía capacidad aproximada para 1.200 espectadores; el primer piso comprendía el escenario, el patio (actual platea) en forma de herradura, y la gradería. Como se puede apreciar por la forma de herradura de la platea el estilo del Coliseo era italiano y, por tanto, no consideraba la separación de hombres y mujeres. No obstante, cuando el Coliseo fue construido, el fiscal virreinal exigió dicha separación de géneros, por lo cual Ramírez y de Villar debieron asignar un espacio para las mujeres que no tuvieran acceso a los palcos familiares, que eran la mayoría. Según la información de un aficionado, quien conoció el teatro a comienzos del siglo XIX, pero escribió sus recuerdos a mediados de ese siglo, la cazuela para las mujeres formaba parte del primer balcón. Esto evoca el diletante:

[...] refaccionó el Sr. Lleras los palcos de la fila baja, y lo que antes se llamara *cazuela* lo llamaríamos hoy *ramillete*, si el espíritu de extranjerismo

no nos hubiera hecho el favor de proscribir tan bella palabra, obsequiándonos en cambio la de *bouquet* que, aunque no la entendemos, es francesa y con eso no hay más que decir. Los palcos de abajo quedaron definitivamente incorporados entre los de la gente de buen gusto, que representa en nuestra sociedad el solo *tono* compatible con el espíritu nacional<sup>9</sup>.

Como el primer reglamento del Coliseo virreinal señala el pago de un precio alto en ese primer balcón y las mujeres solo cancelaban el precio de la entrada, es posible que durante la Colonia se hubiese dividido en dos: una parte para la cazuela y otra para los palcos de particulares. Sin embargo, es posible también que el aficionado estuviera haciendo alusión a las gradas que quedaban cerca de esta primera fila, en donde se podían sentar las mujeres que pagaban el precio adicional. Pero en el mismo escrito, el cual se volverá a citar más adelante, el mismo aficionado recuerda que al mirar los palcos de arriba “columbrábamos el travieso palmito<sup>10</sup> de una que otra hija del pueblo”. Esto lleva a deducir que, durante la Colonia, las mujeres del pueblo se ubicaban en el último balcón (o tercera fila), sitio que no tenía asignado en el reglamento ningún costo adicional al que se pagaba en la primera puerta, por lo cual lo hace mejor candidato para deducir que allí quedaba la españolísima cazuela.

Según la época, en la parte delantera del patio se ponían las sillas individuales (lunetas) o las largas bancas de madera –de acuerdo con la época–, en donde se sentaban los hombres solos, distinguidos, y no alquilaban palco. Para acceder a estas lunetas no se debía entrar por la puerta de acceso a la platea sino por una puerta pequeña ubicada en el costado oriental de la herradura. En este punto es factible que se hiciera otro cobrador, quien recibía el valor de luneta según la fila que escogiera cada espectador. La parte de atrás era un espacio abierto, despojado de mobiliario, donde los hombres del pueblo podían ver el espectáculo de pie. Inmediatamente después quedaba la gradería para hombres y mujeres que pagaban un sitio más cómodo. Los hombres estarían a un lado, separados de las mujeres.

Como ya se ha visto, el Coliseo tenía tres órdenes de palcos y en el segundo, enfrente del escenario, se construyó el palco reservado al virrey,

9 “Teatro”, en *El Tiempo* (Bogotá), No. 185, 13 de julio de 1858, p. 1. Los énfasis del párrafo no son míos son de la fuente.

10 Según el DRA, palmito en sentido figurado y familiar es: 1. “Cara de mujer. Buen palmito. 2. Talle de mujer.



que era el mejor de todos, y a cada uno de sus lados se asignó uno para la Audiencia –lado derecho– y otro para el Cabildo –lado izquierdo–. En otro palco, con buena visibilidad para observar el espectáculo y el público, se sentaba el juez del teatro, máxima autoridad al interior del Coliseo. Así que desde los inicios coloniales del edificio y durante su historia, la segunda fila de palcos estuvo siempre ocupada por la aristocracia de la ciudad.

Algunas otras fuentes del siglo XIX permiten ampliar la información sobre la disposición interna del edificio. Retomando la descripción del dilectante antes citado, sobre el Coliseo de los años treinta, él recuerda el interior del edificio así:

[...] y en fin lo dábamos por lleno hasta los topes cuando las familias de *tono* ocupaban los palcos del *medio*, encabezados por el del *buchón* Santander, los de *abajo* servían de asilo a grupos de los cachacos de entonces, que de verdad lo eran, y en los de arriba, apurando la óptica, columbrábamos el travieso palmito de una que otra hija del pueblo, que se desternillaba de risa con la más leve andaluzada del *Curro* o con el gesto menos zalamero de Rendón.

Más adelante, remata la idea así:

[...] Decíamos que los palcos del *medio* eran, con total exclusión de los otros, los de la gente de *tono*; y añadiremos que los de *abajo* formaban parte de la *cazuela*, y que de los de *arriba* se componía el *gallinero*. No se busque la explicación de estas jerarquías en los vestigios, aún existentes de aquella época, de la aristocracia colonial española y de la oligarquía militar de Colombia, sino más bien en que, para las pocas personas de gusto y despreocupadas que concurrían entonces al Teatro, los palcos del medio ofrecían más que suficiente espacio<sup>11</sup>.

A la información anterior habría que agregar que los palcos del medio estaban separados entre ellos por celosías de madera y era en los corredores de esa fila segunda en donde los amigos se encontraban para conversar durante los intermedios. Allí subían los jóvenes que estaban en la platea y con la disculpa de comentar sobre la representación, podían departir con las jóvenes damas.

Pedro María Ibáñez escribe a finales del siglo diecinueve, pero se refiere al edificio que él conoció varias décadas atrás:

11 "Teatro", en *El Tiempo* (Bogotá), No. 185, 13 de julio de 1858, p. 1. Los énfasis de los dos párrafos son del autor del artículo.

El teatro no tenía peristilo; una puerta ordinaria daba entrada a un patio que lo reemplazaba; por el frente no tenía la menor belleza artística; por dentro era un remedo del teatro de La Cruz de Madrid; tenía tres órdenes de palcos; un escenario incompleto, y la platea, en forma de herradura, medía 22,50 metros de largo por 15 de ancho; todo el local podía contener mil doscientos espectadores.

Como se puede observar, es Ibañez quien informa las medidas de la herradura. La descripción clásica y tal vez más citada por lo pintoresca, es la que contiene el libro de José María Cordovez Moure (1835-1918), *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá*, publicada en ocho volúmenes entre 1899 y 1913. Algunas de estas particularidades son producto de su experiencia y otras tomadas de la tradición oral, en especial las que aluden a los años cuarenta, pues el autor era un niño en ese momento. Así que el Coliseo descrito por Cordovez es el republicano, el que ya estaba perdiendo todos los distintivos coloniales, en especial el relacionado con la separación de los géneros:

Tenía tres órdenes de palcos, todos con antepecho de lienzo del Socorro, blanqueados con cal y adornados con festones pintados al temple, pertenecientes a diversos dueños y arreglados según el capricho de cada uno. A la fila primera o de abajo concurría la clase media y, de cuando en cuando, algunas traviatas; a la fila segunda o del medio, la aristocracia, y a la fila tercera o gallinero, lo que su nombre indica, personas de ambos sexos de la clase baja. La platea no tenía asientos de luneta; cada cual tomaba asiento donde podía, sobre unas bancas patibularias. Fue en el año de 1846 cuando se dividió el patio por la mitad y se inauguró, por primera vez, el servicio de parques de orquesta, durante las representaciones que dio la compañía Fournier. Alrededor de los palcos de primera fila, en la planta baja, había un poyo de material para que las criadas presenciaran la función, mediante el pago de un real por cabeza. El cielo raso era una maravilla de los tiempos primitivos: consistía en un gran toldo de lienzo ordinario todo manchado y remendado, sostenido por el centro por un florón de madera dorada, del cual salían radios de cuerdas forradas en percal amarillo y atados a las columnas de los palcos de gallinero. Sobre ese Olimpo vivían en paz octaviana un cuatrillón de ratas que se alimentaban con los espléndidos festines que les proporcionaban los restos de las grasas empleadas en el alumbrado, y los despojos que quedaban por todas partes de las empanadas, tamales y demás fiambres que llevaba el respetable público. El alumbrado y los aparatos adecuados al efecto no le iban en zaga al cielo raso. Una gran araña, hecha por el insigne hojalatero Francisco Jiménez con prismas y alcayatas de hoja de lata y espejitos, se veía suspendida en el centro del techo. Momentos antes de alzar el telón, se la hacía descender para encender las ciento o más velas de sebo que contenía, y hecha la operación, se la volvía a elevar. Desde



ese momento empezaba una llovizna de sebo derretido que era el tormento de los que quedaban debajo y el deleite de los que estaban fuera del radio de semejante aguacero. En cada columna de los palcos había suspendidos un farol en forma de cono, hecho de lata y tiras de vidrio con su correspondiente vela de sebo, y al frente del proscenio unos cuantos candiles de barro, desplegados en guerrilla, repletos de gordana y sebo, con la correspondiente mecha de trapo que, al carbonizarse, despedía un olor nauseabundo, del cual se impregnaba todo el edificio (Cordovez, 1962).

Por su parte, Isidoro Laverde Amaya (1852-1903) así lo describe:

Poseía un escenario muy vasto, en el que cabía cuanto se quisiera poner y en el que las bambalinas se movían con increíble facilidad, y magníficas condiciones acústicas, de modo que llenaba perfectamente su objeto. Los espectadores no tenían que estar buscando ventajosos puntos de vista, porque la herradura de la sala era perfecta y de cualquier punto se dominaba el escenario. En cambio, la techumbre la formaban unas enormes vigas muy cubiertas con lienzo, que, dañado con el agua de las goteras, presentaba partes rotas de feísimo aspecto a la vista; los palcos estaban defendidos a una altura de un metro, por barandas de adobe, que no dejaban ver sino el busto de las señoras, y la araña del centro fue por muchos años una armazón cuasi monumental de madera y chusque, en la que ardía un centenar de nauseabundas velas de sebo. El patio, que así se denominaba la platea, apenas tenía escaños durísimos de madera hasta la mitad de la sala; el resto quedaba a disposición de las sirvientas que llevaban sus amos con el farol que debía encenderse a la salida, y que era indispensable para poder atravesar el caño o acequia, las noches de lluvia (Laverde, 1963).

Por la lista de los precios de entrada, publicada por la Sociedad Protectora del Teatro en 1849, se deduce que en este año se seguían utilizando los tres órdenes de balcones y la platea, pero con algunos cambios. El tercer balcón o La Tertulia –como se le conoce en este momento– fue dotado por la Sociedad con asientos individuales de madera, de acuerdo con el pago que se le hizo al carpintero Julián Heredia, por valor de 31 pesos 2 reales, por la adquisición de maderas y la “hechura de los asientos”<sup>12</sup>. Así mismo, en una crónica periodística sobre una función teatral, el redactor dejó sus impresiones sobre este sitio:

12 “Sociedad Protectora del Teatro. Comprobantes”, en *El Neogranadino* (Bogotá), 30 de noviembre de 1849, p. 410.

La “Tertulia” desierta: sin duda la gente alegre e independiente no sabe que allí tiene asientos cómodos, o anda ocupada en aburrirse por otra parte. Entre los señores del patio ha renacido con vigor la bárbara costumbre de fumar en los pasadizos para llenar de humo la sala, sin respeto ni consideración a las señoras<sup>13</sup>.

En 1855, Lorenzo María Lleras emprende labores de modernización en el escenario y en la platea. Elimina el poyo o las gradas en donde se sentaban las empleadas del servicio que tenían como misión alumbrar las calles o servir en el teatro alguna vianda o bebida, a sus respectivos patronos. Según Lleras, en 1858 la platea contaba con 236 lunetas. Así mismo, a partir de 1855 y hasta 1858 a los balcones de la primera y tercera fila se les rebajó los antepechos y la tercera fila fue dividida en palcos para unificarla con los otros dos, todo lo cual fue considerado un gran avance para el teatro y para las ideas, un signo revolucionario de las nuevas épocas. De esta manera, el teatro tenía un aire moderno, aunque seguían faltando más comodidades para el público y los artistas.

A partir de los años setenta, cuando Bruno Maldonado compra el teatro, el tercer balcón se convirtió en “la galería superior”, sin las divisiones de los años cincuenta y parte de los sesenta, y era allí en donde se producía el mayor bullicio y “las faltas de respeto” o “incivildades”. Contra la fachada de la segunda y tercera fila introdujo dos salones y después construyó seis palcos en la embocadura del escenario y dos bajo la primera fila.

Al momento de la expropiación estas son las medidas de los palcos que figuran en las escrituras de ventas al gobierno. Primera fila: veintinueve palcos pequeños y dos palcos dobles con piezas anexas. Cada uno de estos últimos tenía 3.60 metros de frente y 1.46 de fondo fuera de la pared. El número 63 pertenecía a los herederos de Fernando Nieto y el otro, el número 64, a los de Mariano Serrano. Aunque este había sido de Manuel Antonio Arrubla, desde 1841, y en 1862 lo cedió a su hija María Teresa, quien asistía con Juan Agustín Codazzi, su hijo. Segunda fila: veintinueve palcos pequeños y dos dobles, también con cuartos interiores. Los palcos pequeños en ambas filas medían 1.54 de frente y 1.46 de fondo libre fuera de pared. Estos palcos de primer y segundo orden estaban separados por una división de madera, movable, que para los bailes se quitaban.

13 “Crónica. Teatro”, en *El Neogranadino* (Bogotá), 28 de septiembre de 1849, p. 338.



En la tercera fila no existían palcos en el sentido estricto de la palabra. Era un espacio abierto que, como ya se vio, a finales de los años cuarenta tuvo sillas individuales y años más tarde, en la época de la primera compañía de ópera, se dividió para formar palcos. Sin embargo, en esta fila de manera permanente tuvieron un palco doble con cuarto interior; Cenón Padilla y Wenceslao Pizano, el cual después ocuparía Timoteo Maldonado y familia, a partir de 1868.

### *Arco de proscenio*

Según se deduce de un artículo periodístico de mediados del siglo XIX, cuando la república se independizó de España, en la cornisa de la boca del escenario estaban figurados los símbolos de la Gran Colombia<sup>14</sup>, los cuales fueron removidos en 1832 para sustituirlos por los de la Nueva Granada, como se denominó al país después de la Convención Granadina de 1831. Esta información la proporciona un artículo: [el telón de boca] “es el mismo exactamente que se puso en el teatro desde 1832 en que se quitaron de la cornisa las armas enmohecidas de Colombia para plantar allí las de la Nueva Granada, que hoy están más raídas y feas que el antiguo mascarón del Coliseo”<sup>15</sup>.

En 1840, el redactor de un periódico agradecía a los empresarios teatrales las comodidades que ya habían prodigado a los espectadores; sin embargo, anotaba la necesidad de que les “procurasen también mayor abrigo evitando la comunicación del aire que sopla por la puerta interior del teatro, con la del proscenio cuando se levanta el telón. Esta circunstancia, combinada con el humo del tabaco, hace muchas veces insoportable el asiento en los palcos y más en la luneta”<sup>16</sup>. Así que esta puerta interior es la ya señalada en el costado oriental en el presente estudio, que daba acceso a las lunetas.

### *Iluminación*

Durante el día la luz natural, bastante tenue, entraba por la puertas del patio y las de los palcos, también se aprovechaba la que entraba a través de los largos balcones de la fachada, los tragaluces del techo y los del muro testero.

14 Gran Colombia es el nombre con el cual se identificó al país, Venezuela y Ecuador en el periodo posterior a la Independencia, entre 1819 y 1831. Su primer presidente fue Simón Bolívar y su vicepresidente Francisco Antonio Zea. Se disolvió ante la negativa de Venezuela de suscribir la Constitución de 1830.

15 Lascario: “Teatro”, en *El Demócrata* (Bogotá), No. 1, 15 de mayo de 1850, p. 3 y 4.

16 [“En esta pascua...”], en *El Observador* (Bogotá), No. 32, 26 de abril de 1840, p. 132.

La iluminación de la noche y la de los espectáculos, como se ha podido apreciar, desde su inauguración hasta cuando se introdujo el gas se hizo principalmente con velas. La diferencia radicaba en la cantidad que se instalaban, su tamaño y los soportes que se utilizaban, lo cual hacían que el interior del teatro se viera más o menos oscuro. De los años treinta se tienen los testimonios del viajero francés M. le Moyne, quien habla de “velas de sebo y de quinqués o velones”. De estos años también se halla la innovación del empresario Juan Granados, con luz originada por “lámparas de aceite con aguas de colores diferentes”, lo cual producía un agradable efecto visual en el patio y los palcos, sin el mal olor. Es posible que esta solución resultara costosa porque no se vuelve a tener noticias de este sistema.

Para septiembre de 1849 la Sociedad Protectora del Teatro aumentó la iluminación a través de una araña que pendía del centro del techo de la platea, la cual es descrita como “elegante araña de cien luces con reflectores de espejos” y a la que posteriormente se refieren todos los cronistas del siglo (como ya se vio) y el periódico *El Neogranadino*, cuando fue estrenada el 23 del mismo mes de septiembre: “En la función del 23 tuvimos la novedad de una lucerna, que para ser provisional, según la intención y las esperanzas del Directorio, es más decente y por sí sola ilumina la sala sin necesidad de los venerables faroles de antaño. Todo es comenzar”<sup>17</sup>. Es posible que esta araña que el periódico especifica como “provisional” haya sido la definitiva, pues su costo estaba presupuestado en setenta pesos y este es el valor pagado el 16 de noviembre, cuando la Sociedad se liquidaba por su mala situación económica. Así que esta es también la descrita por Cordovez Moure en su libro; la única diferencia entre la información de Cordovez y la contenida en la contabilidad de la Sociedad, es que la lámpara fue pagada a Fernando Hernández y Cordovez escribe que fue hecha por el “insigne hojalatero” Francisco Jiménez. Posiblemente haya alguna equivocación en el historiador decimonónico o Jiménez tenía un importante taller compuesto por varios artesanos.

Si se tiene en cuenta que Bruno Maldonado tenía el negocio de iluminar por medio de velas y lámparas de petróleo, es deducible que así mismo alumbrara el Coliseo, más aún cuando él fue su propietario. A finales del decenio de 1870, posiblemente en 1879 o 1880 Bruno Maldonado

17 “Crónica. Teatro”, en *El Neogranadino* (Bogotá), No. 67, 28 de septiembre de 1849, p. 338.



introdujo la iluminación con gas, pues varios periódicos bogotanos aplauden las mejoras introducidas en la iluminación. Ya el público podía mirarse y apreciar a las “beldades bogotanas”.

### *Servicios*

En el Coliseo había dos retretes, tal como se señalan en el reglamento del virrey Amar para los bailes: “Habrá para las necesidades humanas dos retretes destinados uno a hombres y otro a mujeres y se prohíbe absolutamente la entrada en ellos de personas de ambos sexos”. Para el funcionamiento normal del edificio, es muy posible que estos retretes estuvieran destinados al personal artístico que permanecía mucho tiempo dentro del Coliseo, en época de ensayos, y para el administrativo, no para el público, pues en el periodo ese concepto de servicios sanitarios públicos no existía; inclusive la mayoría de las viviendas carecían de ellos. Además, hubiera sido inmanejable para cualquier empresario y para las autoridades, ubicar dos retretes de la época y dar acceso a la cantidad de público que podía albergar el edificio, más de mil espectadores.

## De las palabras a las líneas

Por Juan Carlos Cancino Duarte<sup>18</sup>

Como ya se ha visto, la primera solicitud presentada por Dionisio de Villar al virrey José de Ezpeleta, a través del memorial radicado en la Real Audiencia el 7 de febrero de 1792, se pudo establecer que la pretensión inicial era acondicionar para las representaciones teatrales uno o varios locales ya existentes en la antigua sede de las milicias disciplinadas de artillería. Por no haberse concretado esta iniciativa, tres meses después Joseph Thomás Ramírez y su socio Josef Dionisio de Villar presentaron una nueva solicitud, esta vez con la intención de obtener permiso para la construcción de una casa de comedias.

18 Arquitecto restaurador, profesor de la Pontificia Universidad Javeriana, en la carrera de Arquitectura y la Maestría en Patrimonio Cultural y Territorio.

No obstante que la solicitud tenía como propósito lograr el beneplácito para la levantar un edificio en la ciudad con destino a las representaciones teatrales, en ninguna de las nueve capitulaciones que hacían parte del documento se incluyeron detalles de cómo sería el nuevo edificio ni en dónde se construiría. Tampoco se hace alusión a los planos del edificio aunque, como ya se vio en la investigación, para acometer esta tarea se sabe que sí existían, según la afirmación hecha por Domingo Esquiaqui en su informe. En este, él declara que la cimentación se había hecho siguiendo los “planos y perfiles” aprobados.

Según concepto del fiscal a la solicitud, pide que en “el patio o corral se haya de disponer en tal conformidad que queden separados los hombres de las mujeres, evitándose la promiscua concurrencia y mixtión de sexos en la plebe por los desórdenes que podría hacer”. En esta frase se encuentra la primera referencia espacial que se hace a cómo se debía modificar la disposición interna del Coliseo, con el objeto de separar las mujeres del pueblo de los hombres. Esta petición del fiscal fue ratificada posteriormente por el virrey.

Con la autorización se dio inicio, en agosto de 1792, a la materialización del proyecto, es decir, a la construcción del edificio. Por no contar con esos planos y perfiles, las referencias que permiten trazar las primeras líneas son, entonces, aquellas que hablan de un vasto escenario, un buen aparato tras bambalinas y una buena herradura. Lo cual deja en claro que el modelo seguido era el italiano. El paso siguiente fue determinar el tamaño del predio en el que se aplicó y al respecto, no cabía ninguna duda de que la construcción tenía 1.300 metros cuadrados, con 25 metros de frente por 52 de fondo. Con esta información y sabiendo que el actual Teatro de Cristóbal Colón ocupa el mismo predio, se procedió a reconstruir el plano catastral de 1858, sobre la manzana catastral actual, así:

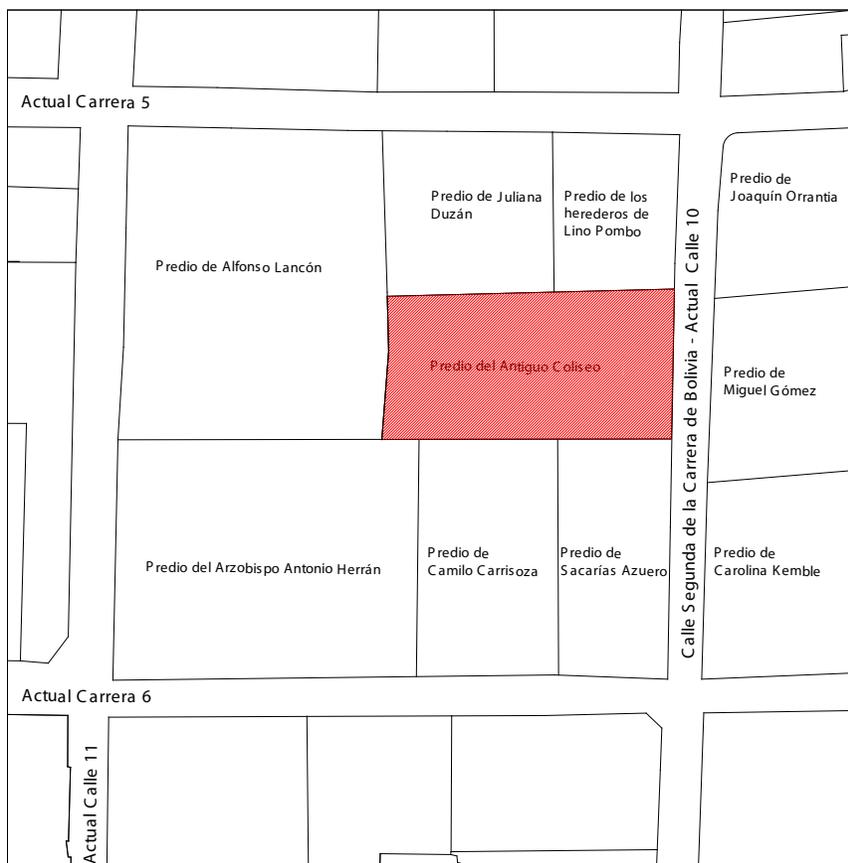


Ilustración 1. Plano de la manzana en 1858. Se reconstruye sobre la manzana catastral actual teniendo como base las descripciones de los linderos vecinos encontradas en las escrituras. También se señalan en el plano los predios colindantes con el Coliseo, con los nombres de sus respectivos propietarios.

No se encontraron registros que permitieran establecer si para la construcción del Coliseo, Joseph Thomas Ramírez adquirió uno o varios predios, o si optó por demoler algunas construcciones existentes. Lo que sí se puede inferir, es que la nueva construcción ocupó completamente el predio, sin dejar áreas libres, lo cual resulta un tanto extraño en una manzana en que los patios y solares predominaban.

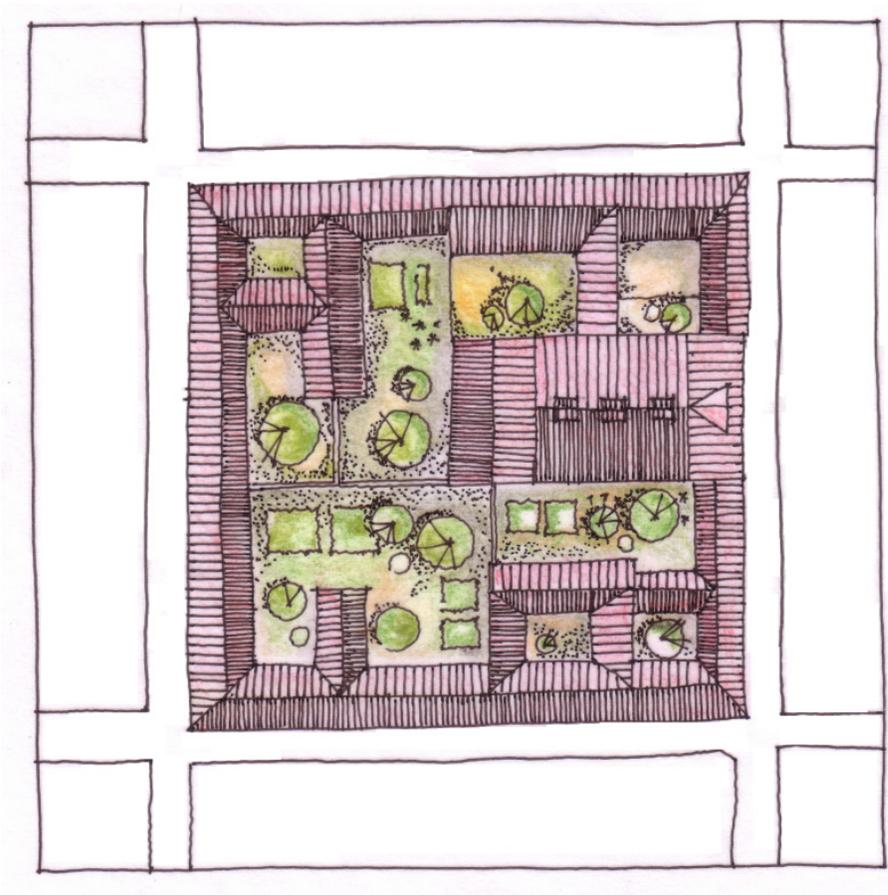


Ilustración 2. Plano de cubiertas de la manzana en la que se localizaba el Coliseo Ramírez. 1858.

Ubicado el edificio en la manzana, se traza el plano del teatro teniendo en cuenta las descripciones arriba mencionadas, las cuales se refieren a que el “escenario era vasto”, tenía “perfecta su herradura” y un “buen aparato tras bambalinas”.

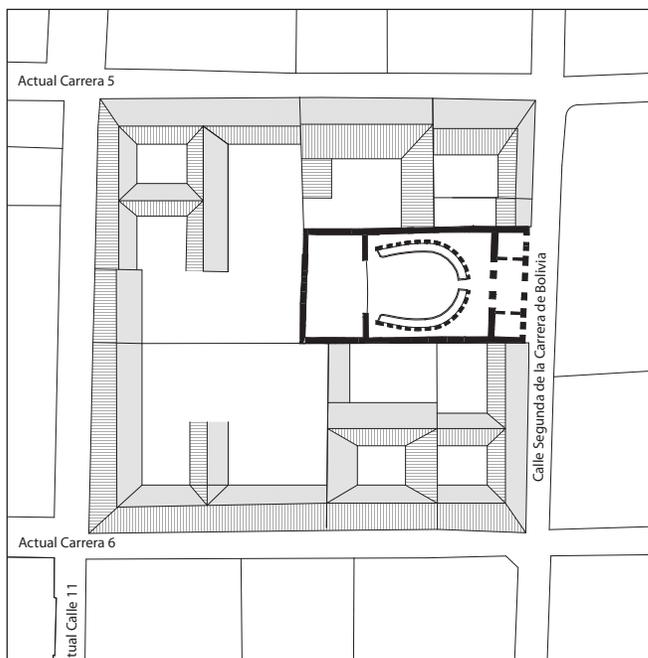


Ilustración 3. Planta típica de un teatro de herradura. Con tres cuerpos principales, se traza teniendo en cuenta las medidas reales, tomadas de los documentos.

El plano propuesto, simétricamente dispuesto a lo largo del predio, está conformado por tres partes: un primer cuerpo con vestíbulo para el acceso y espacios con frente sobre la calle, el segundo correspondiente a la herradura y la platea que esta conforma y el tercer y último cuerpo correspondiente al escenario con su tramoya.

Teniendo ya esta versión “genérica” del Coliseo surgen las primeras preguntas que deben ser respondidas. ¿Cuál es la dimensión de la herradura?, ¿existía efectivamente un primer cuerpo con espacios o locales a los que se podía acceder desde la calle?, ¿el vasto escenario tenía otros espacios alternos o complementarios para su funcionamiento, tales como camerinos, bodegas, etcétera? Estas preguntas y otras más encuentran respuestas bastante incompletas en las descripciones hechas por viajeros, alguno de los propietarios y funcionarios. Buena parte de estas narraciones, como se ha visto, se refieren a la construcción como inconclusa, de escasa calidad estética, pero de sobresaliente estabilidad estructural que había, incluso, resistido sismos. Otras cuantas hablan de las condiciones

del edificio, las dificultades con las cuales se encontraban los espectadores para acceder a su interior a través de un estrecho vestíbulo, desde el cual también, posiblemente, se entraba a locales como las cantinas –que no armonizaban con las funciones propias del teatro– y la existencia de unas únicas escaleras de desproporcionada altura.

El paso siguiente fue ajustar el plano a las condiciones particulares del Coliseo. En la Colonia, el edificio tenía dos accesos diferentes, uno para uso exclusivo del virrey y otro para el público en general. Este último daba a un corredor estrecho que también permitía el acceso a una pieza que podía ser utilizada como oficina y que para los bailes virreinales servía como ropero para guardar capas y abrigos, según se desprende del reglamento redactado para reglar dichos bailes. Este espacio y aquellos en los que funcionaban las cantinas –los cuales deslucían y dificultaban la entrada al Coliseo–, permiten suponer que el cuerpo de la construcción que daba sobre la calle segunda, de la carrera de Bolivia, estaba plenamente ocupado, al menos en el primer nivel.

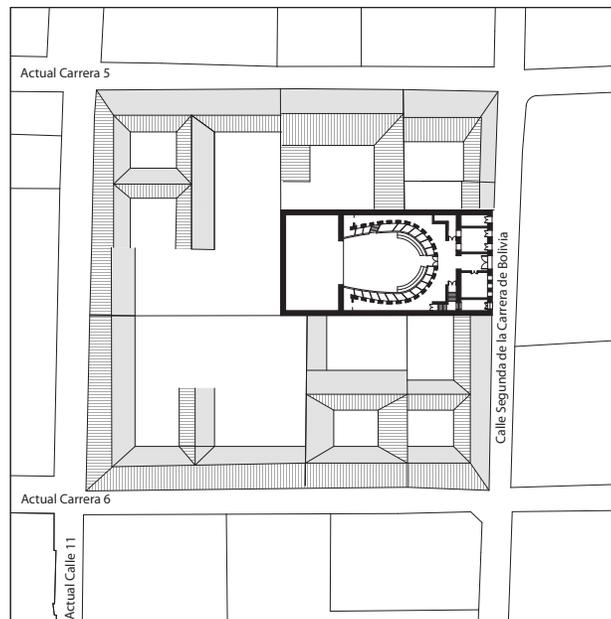
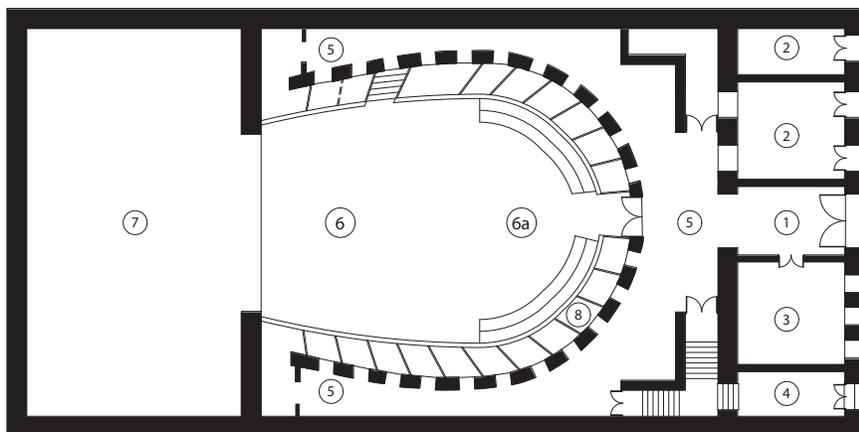


Ilustración 4. Hipótesis del plano del Coliseo Ramírez en la manzana. Sobre el plano típico de un teatro de herradura presentado en la ilustración anterior, se hacen los ajustes de acuerdo con las descripciones documentales.



No obstante la estricta simetría del esquema, el Coliseo tenía una sola escalera que, como ya se dijo, era incómoda, estrecha y de gradas desproporcionadamente altas. Es probable que frente a estas escaleras, se aprovecharan los muros que, por razones estructurales, debía haber en el punto más ancho de los corredores, y allí se hubiera acondicionado una tienda que podía abastecer de bebidas a los asistentes al teatro desde el interior, originando tumultos que hacían difícil la circulación, como lo señalan algunas descripciones.

En el patio o platea había unas escalas en las que durante la Colonia se sentaban quienes pagaban un precio adicional al general, el de la entrada en la primera puerta. No se conoce el número de escalones y es de suponer que los hombres se acomodaran a un costado y las mujeres al otro. Se sabe que durante la República dichos escalones quedaron reducidos a uno solo y por este motivo se le identificaba como el poyo en donde se sentaban las mujeres de la servidumbre. Posteriormente, a mediados del siglo XIX, este fue retirado en una de las sucesivas modificaciones hechas al edificio.



- |                       |                          |             |
|-----------------------|--------------------------|-------------|
| ① Vestíbulo de acceso | ④ Entrada Virrey         | ⑥a Cazuela  |
| ② Tiendas o cantinas  | ⑤ Vestíbulo y corredores | ⑦ Escenario |
| ③ Oficina             | ⑥ Platea o patio         | ⑧ Palcos    |

Ilustración 5. Distribución de espacios y funciones en el primer piso del Coliseo.

No se encontraron descripciones detalladas del escenario pero sí de los palcos. Estaban separados por celosías de madera entre ellos, y separados de la platea por un antepecho de mampostería y pañete, algunas veces decorados por sus propietarios. Al ubicarlos sobre el plano, en el número y las proporciones que se describen en las escrituras de compra y venta, se tiene el siguiente resultado:

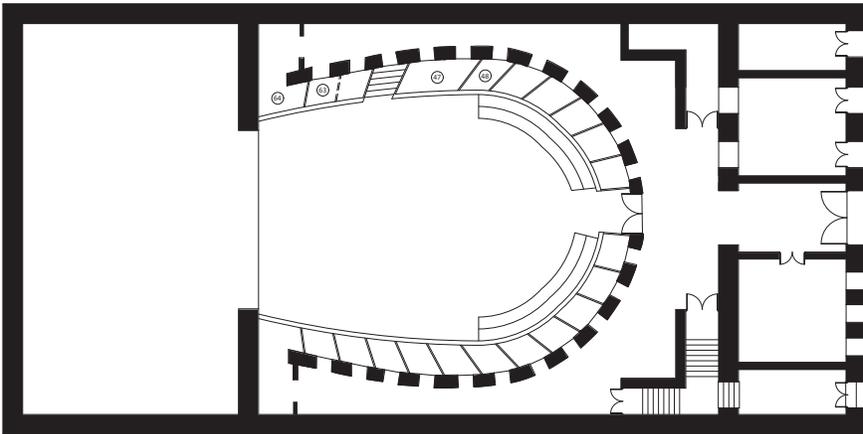


Ilustración 6. Primer orden de palcos.

Número de palco	Propietarios (Año 1858)
47 doble	Enrique París
48 sencillo	Nazario Lorenzana
63 doble con pieza	Eusebio Umaña y Fernando Nieto (Nieto Hermanos y Cía.)
64 doble con pieza	Manuel Antonio Arrubla

Al analizar los linderos de los palcos de primero y segundo orden, de propiedad de personas distintas al dueño del teatro, empieza a llamar la atención la existencia de una puerta que comunica la platea con los corredores. Sin embargo, estaría plenamente justificada, si se piensa que durante la Colonia y posiblemente al comienzo de la República, allí se debía hacer uno de los cobradores, el que controlaba el precio adicional para



sentarse en los bancos de la platea. Y por qué no, punto de comunicación entre la platea y los palcos a los que se refiere uno de los viajeros, cuando dice que, durante los descansos, los caballeros podían departir con quienes estaban en los palcos.

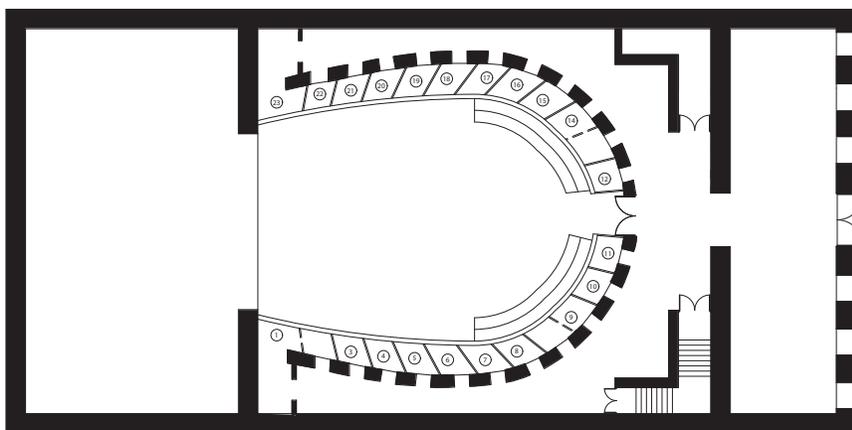


Ilustración 7. Segundo orden de palcos.

Número de palco	Propietarios (Año 1858)
1 doble	Francisco Montoya
3	Emiliano Escobar
4	Ignacio Ospina U.
5	José María Plata
6	Justino Valenzuela
7	Andrés Caicedo Bastida
9 doble con pieza	José María Portocarrero
10	Familia Latorre
11	Joaquín Sarmiento
12	Bartolomé Gutiérrez
14 doble	Francisco María Valenzuela y Diego Suárez Fourtul
15	Sabas M. Uricoechea
16	Nicanor Gálviz

Número de palco	Propietarios (Año 1858)
17, 18 y 19	Miguel Saturnino Uribe
20	Emiliano Escobar
21	Francisco de Paula López Aldana
23	Raimundo Santamaría

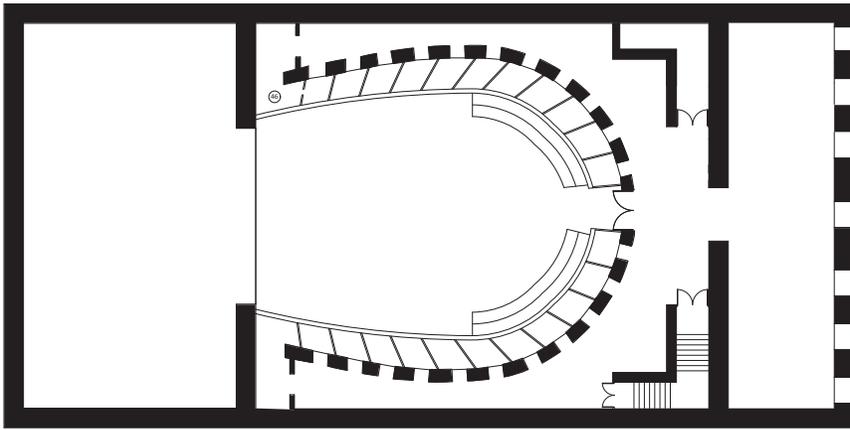


Ilustración 8. Segundo orden de palcos.

Número de palco	Propietarios
46 doble con pieza	Cenón Padilla y Wenceslao Pizano

Teniendo una hipótesis de la distribución espacial del Coliseo, el paso siguiente era hacer lo propio con la fachada. Se sabía que el edificio terminó siendo más alto de lo que se había proyectado, por lo cual fue objeto del peritazgo del ingeniero Domingo Esquiaqui y de los maestros constructores.

De la altura de la construcción informa el conocido grabado que se hizo después de la reforma introducida por Bruno Maldonado. Analizando dicha ilustración, se puede trabajar la hipótesis de que el Coliseo Ramírez siempre había tenido la misma altura y que las transformaciones hechas al exterior del edificio cambiaron notablemente su fachada, especialmente la parte correspondiente a los niveles dos y tres.

Las columnas de estricto orden dórico incorporaron con su arquitrabe un ático que ocultó el alero, el cual probablemente remataba la fachada inicial. Evidencia de esta modificación son las gárgolas de desagüe y la



huella de la cubierta, la cual se observa sobre el muro colindante con la casa de Rafael Pombo, claramente registradas en el grabado. En el caso de que dicha huella correspondiera a la cubierta inicial del edificio –y no habría razón para suponer que no fuera así–, bastaría con extenderla para conocer la altura de la fachada antes de esta intervención.

Con relación a los vanos, su distribución, altura y tamaño, el asunto es diferente, pues no se encontraron pistas que indiquen o permitan suponer cómo era la fachada antes de la modificación, al menos en los niveles dos y tres. Para el primer piso, por el contrario, se puede decir que las puertas y ventanas que muestra el mencionado grabado corresponden, así mismo, a las que se deducen por las alusiones en los escritos: una entrada principal para el público, al centro del edificio, una más pequeña, exclusiva para el virrey y los accesos a las tiendas y a las cantinas. De los pisos dos y tres no se tienen referencias hasta el momento, ni se mencionan de manera indirecta, como sucede con otros espacios o elementos del edificio. Esta ausencia, podría estar indicando que eran zonas inconclusas o inacabadas, a las que siempre se referían los críticos del edificio. La posterior destinación de estos espacios, en especial la del segundo nivel, primero como sala para fumar y descansar y luego como piezas de arriendo, sugiere lo mismo.

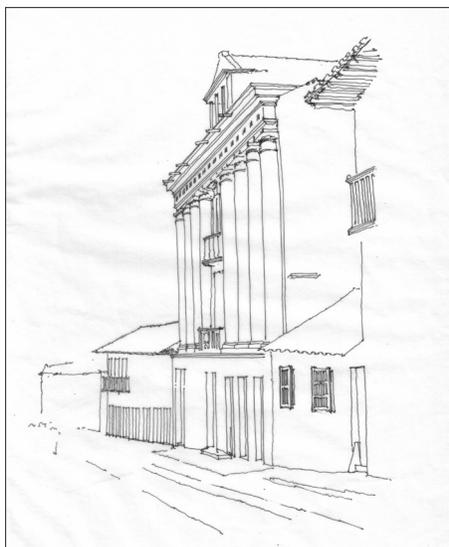


Ilustración 9. Fachada del Teatro Maldonado. Dibujo hecho sobre el grabado de Antonio Rodríguez. *Papel Periódico Ilustrado*, 1885.

Ahora bien, en la actualidad se podrían entonces plantear dos hipótesis diferentes con relación a la fachada inicial del Coliseo, antes de convertirse en Teatro Maldonado. La primera sería que en los niveles dos y tres no hubiera ventana alguna, solo un muro de importantes proporciones, sobre el que se verían apenas las perforaciones resultantes de desmontar los andamios de madera, utilizados para la construcción del mismo. Esta imagen, se compadecería con aquella que algunos viajeros presentan del antiguo Coliseo, señalándolo como “posiblemente la construcción más fea que hay en Bogotá” (Holton:1986, 167).

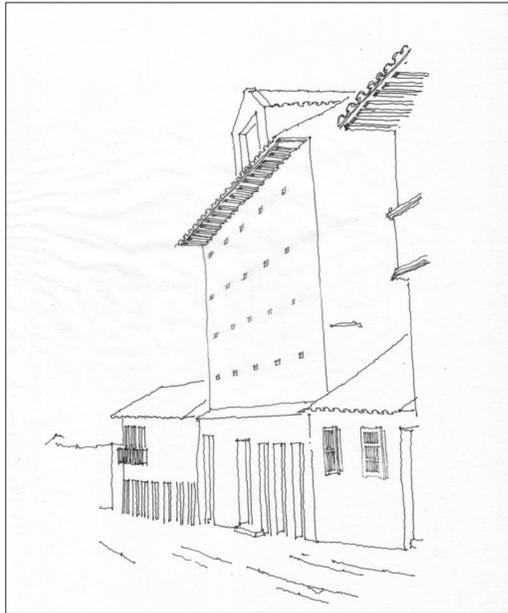


Ilustración 10. Primera hipótesis de la fachada inicial del Coliseo.  
Dibujo realizado sobre el grabado. Se presenta un edificio  
sin ventanas en los niveles dos y tres.

Una segunda alternativa sería la de suponer que, tanto en el segundo como en el tercer piso, se hubieran previsto algunos vanos para la iluminación y ventilación de los espacios ubicados en esa parte del edificio. El número y tamaño de dichas aperturas habría que establecerlos sobre lo que podría llamarse la práctica común. Para el momento de construcción del Coliseo, en las fachadas de los edificios predominaban las superficies



llenas. Los vanos eran de proporciones verticales y su ancho solía ser dos o tres veces su alto. Algunas veces estos vanos daban paso a balcones que sobresalían de la fachada y, otras tantas, simplemente tenían una baranda o un antepecho. Ante las evidentes dificultades enfrentadas por Ramírez durante la construcción del edificio, es de suponer que los artilugios ornamentales y las carpinterías en madera fueran abandonadas, para dar paso a unos sencillos vanos simétricamente dispuestos que permitieran posteriormente una fácil adecuación de los espacios interiores.

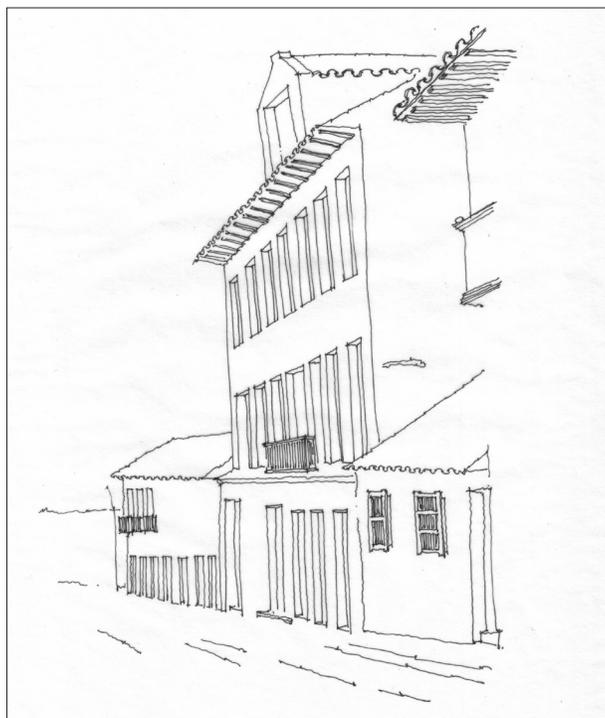


Ilustración 11. Segunda hipótesis de la fachada del Coliseo Ramírez. Dibujo realizado sobre el grabado. Se presenta un edificio con ventanas simétricamente dispuestas y con las proporciones verticales que recurrentemente fueron utilizadas en la época de construcción. No se incorporan elementos ornamentales.

En conclusión, ambas hipótesis tienen fundamento, sin embargo, sobre la base del sentido común, se opta por la segunda hipótesis, pues no sería lógico desaprovechar la fachada sobre la calle en los dos pisos, la

posibilidad de iluminación e incluso la conveniencia de tener muros menos pesados, como lo son aquellos que tienen aperturas. Hay que aclarar que tanto el número como las dimensiones de los vanos son propuestas y no tienen soporte diferente al de la práctica común, como ya se mencionó. Podría agregarse también que la modificación hecha a esta fachada por Maldonado, consistente en la incorporación de ocho columnas, sería coincidente con la modulación propuesta.



Ilustración 12. Hipótesis de la fachada del Coliseo. Dibujo realizado sobre el grabado. Se presenta un edificio con ventanas simétricamente dispuestas y con las proporciones verticales, recurrentemente utilizadas en la época de construcción. No se incorporan elementos ornamentales. Arriba se mantiene el mirador.



Ilustración 13. Hipótesis de la fachada del Teatro Maldonado. Dibujo realizado sobre el grabado. Se presenta un edificio con ventanas simétricamente dispuestas y con las proporciones verticales, recurrentemente utilizadas en la época de construcción. Se incorporan las ocho columnas y el arquitrabe de remate que oculta el alero. Arriba se mantiene el mirador al que se le incluyen cornisas.

Con relación al mirador, del análisis del grabado se puede deducir que a esa parte de la fachada también se le incorporaron algunas molduras, lo cual permite suponer que el primer edificio tenía el mirador y que Maldonado optó por conservarlo, haciéndole las correspondientes mejoras estéticas. Al ser un edificio considerablemente más alto que la arquitectura doméstica que lo rodeaba, la vista que debía tener el Coliseo desde ese nivel no era despreciable. Parados en el mirador se podrían ver las cubiertas de la mayoría de las construcciones, inclusive más allá de los límites mismos de la ciudad y su presencia en el paisaje debía ser notoria.

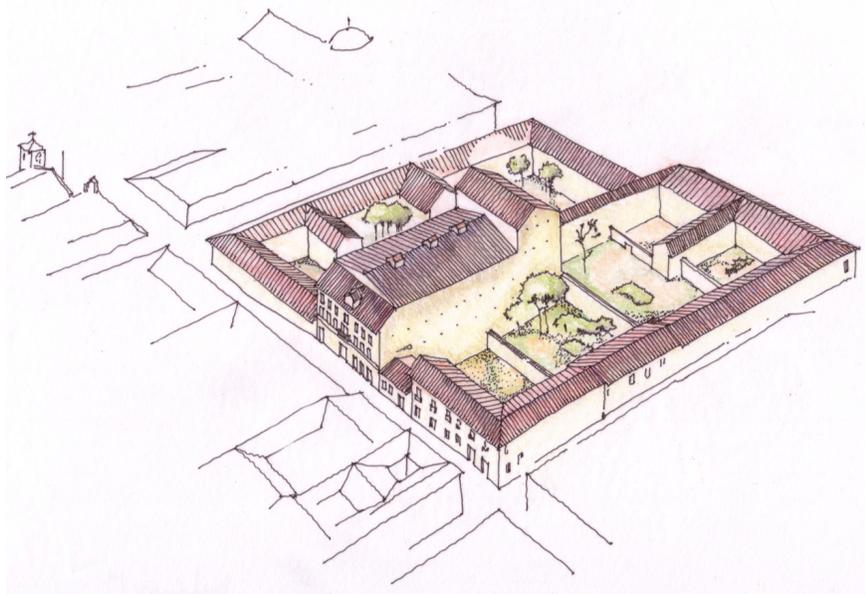


Ilustración 14. Hipótesis de cómo se vería la manzana y el Coliseo Ramírez. El Coliseo ocupa completamente el predio, a diferencia de las construcciones circundantes que conformaban una manzana en la que predominaban las áreas libres y verdes de patios y solares.

En cuanto a la conformación de las cubiertas, se puede partir del mirador; del que se sabe con certeza tenía una a dos aguas que se encontraba con aquella que cubría el primer cuerpo sobre la calle y fue modificada, para dar cabida al arquitrabe de la fachada de Maldonado. Este primer cuerpo bien podría tener una cubierta a dos aguas o a una sola. Se opta en este ejercicio por una cubierta de una sola agua, en razón a los inconvenientes técnicos y de manejo de las aguas lluvias, que significaría tener un segundo faldón que se estrellaría con la cubierta de la platea. El encuentro entre estas dos cubiertas, la del primer cuerpo y la de la platea, se daría entonces sobre un muro hastial que marcaría la inclinación del tejado que protegía además de la platea, los palcos y los corredores. Al costado norte, sobresaldría la tramoya para la que se asume una cubierta a dos aguas también, en razón de la descripción hecha por Domingo Esquiaqui en su informe al virrey.

Como se tiene certeza de la existencia de una suerte de chimeneas para la ventilación del Coliseo, tal como lo menciona en la descripción del techo uno de los viajeros, la cual dice que poseía las “mismas aberturas que dejan escapar el humo y el vapor de las cocinas”. No se especifica su forma, localización ni número, pero se puede suponer que dichas aberturas estarían sobre la parte más alta de la cubierta, donde se logra su mejor funcionamiento, sin ser necesario prolongarlas en altura.

En cuanto a las estructuras de madera que soportaban los tejados, su conformación y geometría se desconocen. Según Domingo Esquiaqui fueron hechas “no como pide una construcción de tejado de 26 varas de ancho en toda su extensión y de cuatro aguas del modo ordinario”, pero “si a la moda que estos maestros cubren las casas sin armadura maestra de esqueletos, etc, y que llaman tejados de dos aguas...”.

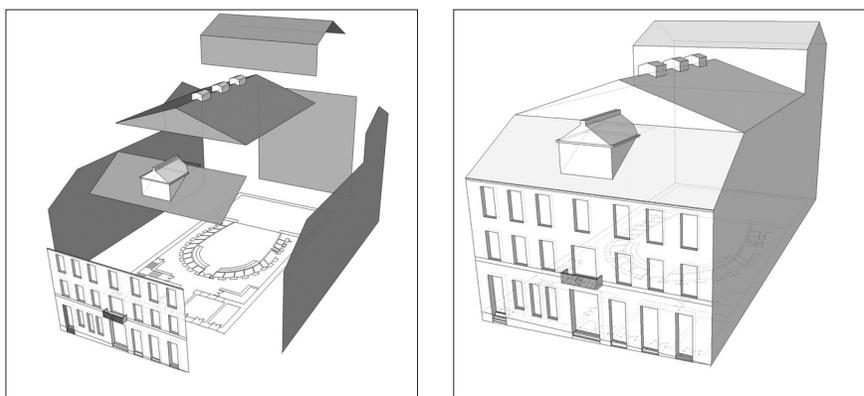


Ilustración 15. Hipótesis de la composición volumétrica y de cubiertas del Coliseo.

La señalada ausencia de una armadura maestra, probablemente está haciendo referencia a que en su inspección no encontró una armadura de pares y nudillos, o pares e hilera, con o sin soleras atirantadas, proporcionada en su altura según la luz que se estaba cubriendo, cumpliendo las directrices dadas por los manuales de construcción de la época colonial. Dichas estructuras mencionadas se encuentran en buena parte de las construcciones de Cartagena de Indias, sitio donde servía Esquiaqui, y se utilizaban tanto para las cubiertas de los tendales en los baluartes de las fortificaciones, como para la arquitectura religiosa y doméstica.



Se podría suponer entonces que la mayoría de las estructuras que formaban los tejados, a una y dos aguas del antiguo Coliseo, eran cerchas de irregular geometría, con puntales, algunas veces compuestas, y en el caso del cuerpo central, seguramente variaban su dimensión en función del recorrido de los muros que formaban la herradura sobre la cual se apoyaban.

Teniendo prevista la construcción de un cielo raso que nunca se realizó, se deduce que la estructura de la cubierta no se concibió para estar a la vista, y a juzgar por el estado del lienzo que se tendió para reemplazarlo, los problemas de filtraciones de agua, resultado del desacomodo del tejado, fueron recurrentes.

En conclusión, el antiguo Coliseo podría definirse como una construcción suficientemente sólida ante los ojos de quienes no tuvieran interés en demolerla. Ortodoxa en su trazado y construcción pero de importantes limitaciones funcionales y estéticas, como puede serlo cualquier edificio inconcluso.

## Coincidencias entre el pasado y el presente

En este punto del ejercicio es inevitable preguntarse qué tanto queda hoy del antiguo Coliseo. Las difíciles circunstancias en las que se construyó, funcionó y fue cambiando de propietarios hasta su demolición, harían pensar que fue muy poco lo que del antiguo edificio pudo llegar hasta nuestros días.

La robusta estructura fue demolida en su totalidad según los escritos, pues a pesar de haber soportado sismos, pareció no ser suficientemente digna, noble y funcional para albergar el nuevo gran teatro de la ciudad, hoy Teatro de Cristóbal Colón.

Los documentos dan cuenta de que para la construcción del nuevo teatro fue necesario adquirir parte de los predios vecinos que colindaban con el antiguo edificio, pues siempre se encontró que no había espacio suficiente para albergar otros servicios y dependencias propias de un edificio destinado a las artes escénicas. La definición de las áreas a comprar se le delegó al arquitecto nacional, Pietro Cantini, y como efectivamente sucedió se compraron los terrenos correspondientes a la pequeña casa de Rafael Pombo y una franja de cinco metros de ancho a lo largo del muro

occidental del teatro. Estas certezas documentales se llevaron a un plano del actual Teatro Colón, en el que se señalan las áreas compradas junto con la localización del predio original del Coliseo Ramírez. El resultado es el siguiente:

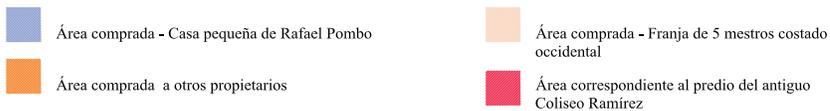
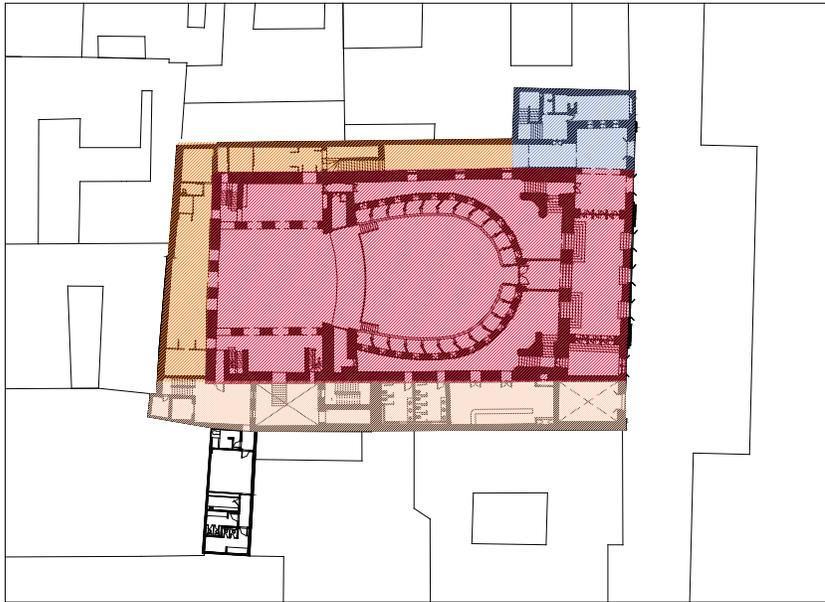


Ilustración 16. Plano del primer piso del actual Teatro Colón. En rojo el predio del antiguo Coliseo Ramírez. En otros colores las áreas compradas al momento de expropiar el Teatro Maldonado (1886).

Como se ve en la ilustración anterior, la parte central del actual Teatro Colón, coincide de una manera precisa con el predio del antiguo Coliseo. Las franjas perimetrales corresponderían entonces al ensanche propuesto para el nuevo Teatro Nacional. No deja de llamar la atención esta coincidencia, pues de acuerdo con el plano de levantamiento del primer piso del Teatro Colón para el año 2008, la estructura principal, o al menos la mayor parte de los muros de mayor sección, se encuentran en la zona



correspondiente al predio antiguo. Esto podría sugerir que la estructura espacial de los tres cuerpos, planteada desde los tiempos del Coliseo Ramírez, pareciera subsistir hasta nuestros días. Esto no quiere decir que los muros que hoy vemos sean los mismos del viejo Coliseo, pero la proporción de la platea, el escenario y los espacios sobre la calle podrían ser, sino los mismos, al menos muy similares a los de la construcción inicial. Debe notarse también la proporción de los muros ubicados en las franjas de los terrenos adquiridos, que no a pesar de tener la misma altura, son mucho más esbeltos. Seguramente, al no estar destinados a albergar al gran número de personas que se ubican en los palcos y la platea, no requieren ser estructuras igual de robustas, pero podría ser evidencia también de momentos constructivos diferentes.

Detallan los documentos que el Teatro Maldonado, antiguo Coliseo Ramírez, fue demolido en su totalidad, que no había estructura visible después de su demolición, ni al momento de dar inicio a los trabajos de construcción del nuevo edificio, pero cabe preguntarse si estas coincidencias indican que al menos las cimentaciones, el trazado y la proporción del Coliseo se mantuvieron a la hora levantar el actual teatro.

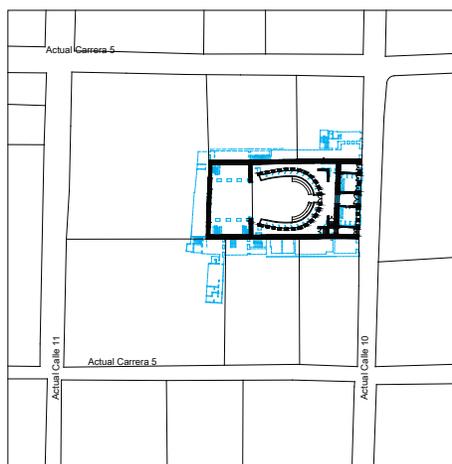


Ilustración 17. Montaje de la hipótesis propuesta para el plano del antiguo Coliseo Ramírez y el plano del actual Teatro Colón.

Con relación a la fachada, evidentemente se trata de edificios muy diferentes. Ya Bruno Maldonado se había encargado de modificar de manera

notoria la fachada del antiguo Coliseo. La actual fachada del Teatro Colón, completamente nueva, muestra una única construcción e integra los diferentes predios que fueron adquiridos. En la ilustración siguiente se muestran las partes correspondientes al predio antiguo y las áreas compradas para la construcción del nuevo teatro más amplio.

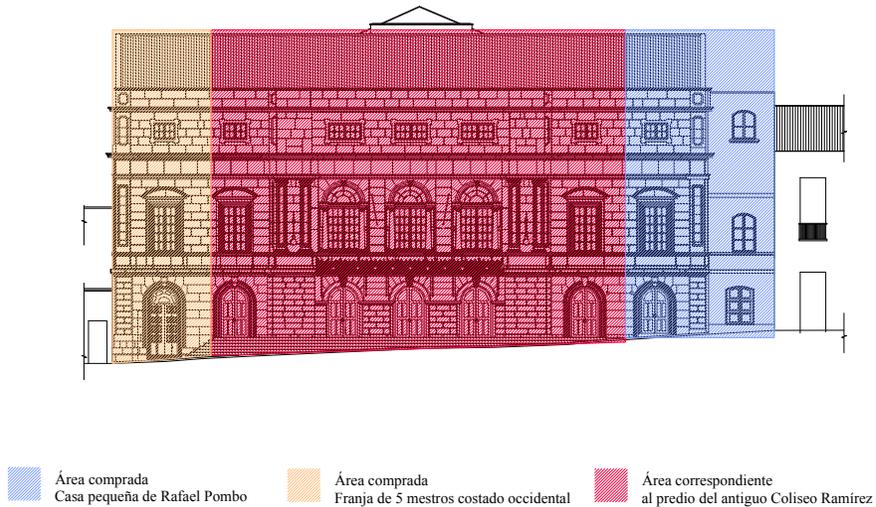


Ilustración 18. Plano de la fachada actual del Teatro Colón. En rojo el predio del antiguo Coliseo Ramírez. En otros colores las áreas compradas al momento de expropiar el Teatro Maldonado (1886).

La evolución de la fachada norte de la actual calle 10, antigua Segunda calle de la Carrera de Bolivia sería la siguiente:



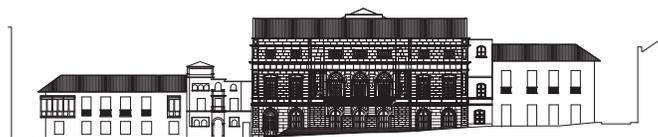
Fachada sobre la segunda calle de la carrera de Bolivia

Costado norte - Hipótesis propuesta basada en descripciones  
Estructura predial reconstruida sobre la manzana catastral actual



Fachada sobre la segunda calle de la carrera de Bolivia

Costado norte - Hipótesis propuesta basada en descripciones  
Estructura predial reconstruida sobre la manzana catastral actual



Fachada actual sobre la calle 10 entre carreras 6 y 7

Costado norte - Antigua segunda calle de la carrera de Bolivia



Montaje de la hipótesis de la fachada del antiguo Coliseo Ramírez  
y la fachada actual del Teatro Cristóbal Colón

Costado norte - Antigua segunda calle de la carrera de Bolivia

Ilustración 19. Hipótesis y transformación de la fachada del Coliseo Ramírez y del Teatro Maldonado. Al final, montaje de las fachadas del Coliseo y el actual Teatro Colón.

En conclusión, este trabajo antes de sentar certezas absolutas propone inquietudes e ilustra posibilidades, sobre la conformación espacial y volumétrica del Coliseo Ramírez que hoy, parecería estar en el corazón del Teatro de Cristóbal Colón.



# Bibliografía comentada



## Manuscritos. Archivo General de la Nación (En orden cronológico)

### **Colonia. Miscelánea. 1769-1770. Legajo 64, folio 418.**

Solicitud del español Dionisio de Villar, residente en Honda, al procurador para que lo nombre capitán aguerra en Rionegro. El cargo se encuentra vacante por habersele cumplido el tiempo a Ignacio Mejía, quien se desempeñó en dicho oficio durante dos años. El legajo tiene una larga anotación en que se autoriza su nombramiento en los mismos términos de su antecesor.

### **Colonia. Fondo Virreyes. 1770-1803. Legajo 16, folios 495-523.**

Este documento se originó por solicitud verbal de Josef Dionisio de Villar al escribano real, Josef Rodríguez Molano y por tal motivo abarca tantos años. Se trata de una completa certificación de los cargos desempeñados por de Villar en el virreinato, desde el primero, como capitán aguerra, juez ordinario de comisos y administrador real de hacienda de los Valles de Rionegro, Armas y Marinilla, hasta el nombramiento en julio de 1796 como corregidor de indios en Lloró y sus anexos, provincia de Citará, cuya capital era Quibdó.



## **Colonia. Empleados Públicos de Antioquia.**

### **1770. Tomo XIII, folios 1-132.**

Josef Dionisio de Villar obtiene por remate la escribanía pública de la ciudad de [Santafé de] Antioquia, la cual obtuvo por trescientos patacones. La puja había comenzado en doscientos patacones. Después de la renuncia a este cargo, de Villar lo dejó valorizado y el nuevo proponente debió hacer una oferta superior, por lo cual de Villar, después de un tiempo, hizo la reclamación del excedente. Por este motivo el expediente es voluminoso y con amplia información sobre los trabajos que de Villar desarrolló en la región antioqueña.

En los dos primeros folios de este documento el virrey Manuel Antonio Flores da la orden de asignar por remate los cargos de escribanos de número en varias villas de la provincia de Antioquia, entre ellas Remedios, Zaragoza y Antioquia. Del folio 4 hasta el 43 se transcriben todas las etapas que la ley exige para rematar el cargo de escribano de la población de Antioquia, entre ellas los pregones y declaraciones de testigos de la forma como se procede.

A partir del folio 43 después del pregón 14, se presenta Enrique de Villa y Toro, quien representa a Josef Dionisio de Villar, quien lo postula para entrar en el remate. Todo este proceso con sus correspondientes pasos abarca hasta el folio 53. Luego se transcribe la puja entre dos participantes. De Villar hace la mejor propuesta y gana la escribanía. A partir del folio 56 y hasta el 72, los encargados del proceso llenan los requisitos de ley, como son: datos personales de Dionisio de Villar (partida de bautizo y distinciones) y tres recomendaciones personales que se envían a Santafé para que el virrey lo ratifique.

El folio 73 corresponde a la renuncia que, al cabo del tiempo, de Villar hace de este trabajo, firmada en la Villa de San Bartolomé de Honda. A partir del folio 74 se encuentran las certificaciones del alcalde de Honda y de supervivencia. Del folio 78 hasta el 127 se repite el procedimiento para rematar la escribanía dejada por de Villar y poder asignarla a otro proponente.

Del folio 128 al 132 se halla una solicitud de Dionisio de Villar pidiendo la mitad del dinero (345 pesos) en que se remató la escribanía. Él considera que por ley tiene derecho pues el nuevo remate alcanzó la cifra de 690 pesos, pagados por el nuevo titular, Miguel Palacios y Navarro, precio mucho más alto del que se había valorado (400 pesos) cuando él se presentó.

**Colonia. Fondo Aguardiente de Antioquia.****1773. Tomo I folios 123-175.**

Este es un documento relacionado con las funciones que como capitán aguerra del Valle de Rionegro, Josef Dionisio de Villar debe desempeñar. De manera específica se trata de un pleito entre Eugenio López de Osaba, asentista de las rentas de aguardiente de la Provincia de Antioquia, y de Villar por el manejo incorrecto del primero, del bien público.

**Colonia. Milicias y Marina. 1786. Tomo 50, folios 1111-1112.**

Pablo Fernández, cabo segundo de la guarnición de Santa Fe, solicita su retiro por causa de enfermedad.

**Colonia. Milicias y Marina. 1786. Tomo 68, folios 1064-1065.**

Se le concede licencia absoluta a Pablo Fernández, cabo segundo de la guarnición de Santa Fe.

**Colonia. Fondo Monedas. 1786. Tomo I, folios 19-26.**

Luis Ortega y Padilla sucede a Juan Espinosa de los Monteros por fallecimiento de este.

**Colonia. Fondo Monedas. 1786. Tomo v, folios 375-405.**

Luis Ortega y Padilla sucede a Juan Espinosa de los Monteros en la administración de la Casa de Moneda.

**Colonia. Milicias y Marina. 1787. Tomo 30, folios 576-601.**

Regimiento de Caballería de Santa Fe. Informe de Anastasio Zejudo, visitador militar del reino.

**Colonia. Juicios Civiles de Cundinamarca.****1787. Tomo XLIX, folios 363-370.**

Petición judicial. Josef Thomas Ramírez, fiador de Bernardo García, presenta demanda por la cantidad de 4.000 patacones y sus réditos.

**Colonia. Milicias y Marina. 1788. Tomo 10, folios 522-533.**

Nombramiento de Joseph Thomas Ramírez como subteniente en la Guarnición de Santa Fe.

**Colonia. Fondo Monedas. 1790. Tomo v, folios 232-318.**

Se enjuicia a Luis Ortega y Padilla, Fundidor Mayor, por mermas en los metales a su cargo.

**Colonia. Censos Redimibles. Grupo Cundinamarca. 1791-1796. Legajo #4, código 10-15, folios 775-789.**

Juicio ejecutivo seguido en Santa Fe por el procurador del convento de San Juan de Dios, fray Emigdio de los Santos, contra Joseph Thomas Ramírez, por los réditos de un dinero que la comunidad le había prestado a Ramírez y este había dejado de pagar.

**Colonia. Empleados Públicos. Miscelánea.****Cartas. 1792. Tomo II, folios 503-504.**

Se solicita permiso para imprimir más boletas para la lotería de Santa Fe. Esta lotería entra en circulación en Santa Fe en la misma época que lo hacen otras loterías en Europa.

**Colonia. Milicias y Marina. 1794. Tomo 45, folios 988-996.**

Domingo Esquiaqui, coronel de artillería de Cartagena, demanda el pago de una gratificación pecuniaria que le otorgó el virrey por su viaje a Santa Fe.

**Colonia. Milicias y Marina. 1794. Tomo 117, folios 555-558.**

Convento Hospital de Santafé. Demanda contra Josef Thomas Ramírez por suma de pesos.

**Colonia. Fondo Monedas. 1795. Tomo II, folios 917-939**

Casa de Moneda. Nómina de operarios y funcionarios con sus respectivos salarios.

**Colonia. Fondo Monedas. 1795. Tomo v, folios 319-361**

Petición de Luis Ortega y Padilla a la Superintendencia sobre fenecimiento de sus cuentas.

**Colonia. Juicios Civiles de Cundinamarca.**

**1795. Tomo xxxiii, folios 290-293.**

Ejecución por suma de pesos, seguida por María Ignacia Antón e Insinilla (¿?) contra Joseph Thomas Ramírez.

**Colonia. Juicios Civiles de Cundinamarca.**

**1795. Tomo xliv, folios 503-505.**

Demanda de Ignacio de Heredia contra Joseph Thomas Ramírez por sus sueldos como empleado.

**Colonia. Fondo Real Audiencia Cundinamarca.**

**1795-1796. Tomo v, folios 1016-1043.**

Ignacio Montenegro pide a Thomas Ramírez que le releve de la fianza de los réditos y de la deuda principal de dos mil pesos que reconoció a favor de los curas rectores de la Iglesia Metropolitana.

**Colonia. Real Audiencia Cundinamarca. 1796. Tomo 20, folio 200.**

Causa sobre una cuenta seguida por Joseph Thomas Ramírez y Pablo Fernández contra Manuel Díaz de Hoyos.

**Colonia. Milicias y Marina. 1796. Tomo 46, folios 1023-1061.**

Joseph Thomas Ramírez, subteniente de milicias, contra Josef Dionisio de Villar, director del Coliseo de Santafé, para que este cumpla los términos de la escritura pública que ambos suscribieron para conformar una compañía de construcción del Coliseo y organizar una compañía de comediantes.

**Colonia. Empleados Públicos. Miscelánea. Cartas.**

**1797. Tomo vi, folios 994-1004.**

El Conde de la Torre Velarde dimite de la judicatura de comedias por tener a su cargo otros trabajos importantes y prioritarios, por lo cual el virrey nombra a Juan Hernández de Alba quien ya había desempeñado esta labor. Hernández de Alba asume esta judicatura y propone un plan para reabrir el Coliseo y brindar al público una temporada.

**Colonia. Fondo Policía. 1797. Tomo v, folios 280-284.**

Don Miguel Cortés, alias “El Florentino”, pide licencia para presentarse con su compañía de volatines en el Coliseo. Se le concede el permiso pero no se acepta su lista de precios por ser alta –excede las aprobadas en años anteriores– y además porque no se trata de una compañía de teatro.

**Colonia. Milicias y Marina. 1798. Tomo 8, folios 99-121.**

Joseph Thomas Ramírez, subteniente de Caballería de Santafé, hace una petición para que Francisco Gravete, capitán del Batallón Auxiliar, reconozca una carta con una demanda de suma de pesos contra Juana de Soto, esposa de Gravete.

**Colonia. Milicias y Marina. 1798. Tomo 19, folios 889-903.**

Joseph Thomas Ramírez, subteniente de Caballería, su demanda por suma de dinero contra Francisco Gravete, capitán del Batallón Auxiliar.

**Colonia. Real Audiencia Cundinamarca. 1799. Tomo 20, folio 58.**

Copia del auto proveído en la causa seguida a Manuel Díaz de Hoyos con Joseph Thomas Ramírez y Pablo Fernández, sobre cuentas de comercio.

**Colonia. Miscelánea. 1803. Tomo I, folios 340-347.**

El virrey declara, por medio de una real provisión, que Josef Dionisio de Villar no debe pagar alcabala por la introducción de ganado a Citará; por tanto, el teniente de esa villa se excedió y, en consecuencia, es responsable de todas las costas.

**Colonia. Impuestos Varios. Cartas. 1805. Tomo xvii, folios 74-78.**

Ventura Salsas, Administrador de la Aduana de Quibdó, se queja de la Real Audiencia por su concepto en el negocio de introducción de ganado, de propiedad de Josef Dionisio de Villar, sin pagar los derechos de alcabala.

**Colonia. Empleados Públicos del Cauca.****1808. Tomo xxi, folios 152-169.**

En este documento Josef Dionisio de Villar firma como justicia ordinaria, teniente gobernador de la provincia de San Francisco de Quibdó y corregidor de naturales. De acuerdo con sus funciones, el 30 de diciembre

de 1808 acusa la elección de un alcalde de barrio, por muerte del titular. En 1809 acusa las elecciones de José Baldrich y Manuel Escarpetta como alcaldes de barrio.

**Archivo Anexo. Fondo: Particulares. 1818. Tomo ix, folios 708-709.**

El director Manuel Antonio Rincón pide permiso para iniciar funciones en el Coliseo y es autorizado. Se nombra como juez del teatro al oidor Pablo Hilario Chica.

**Colonia. Testamentarias de Cundinamarca.**

**1818-1819. Tomo 39, folios 549-653.**

Este voluminoso documento es una demanda presentada por José González Llorente, ministro contador de la Real Casa de Moneda, contra los comerciantes José Andrés Urquinaona y Manuel Fuenmayor. Dichos señores no han cancelado una deuda, por valor de 16.000 pesos en doblones y sus respectivos intereses, pactados en 1807 entre ellos y don Bernardo Gutiérrez, antiguo ministro de la Casa de Moneda. Este dinero pertenece a Josef Tomás Ramírez (constructor del Coliseo) y a Pablo Fernández (socio y yerno de Ramírez), quienes habían entablado una demanda contra Manuel Díaz de Hoyos, comerciante de Cartagena de Indias, por una deuda. El fallo judicial se dio en contra de Díaz de Hoyos y este no estuvo de acuerdo con él, por lo cual apeló la cifra que se le había impuesto. Sin embargo, como debía obedecer lo ordenado por la ley, para cumplirla y, además, para poner a salvo el dinero, lo consignó en la Real Casa de Moneda.

Dicho litigio estaba en curso al momento de morir Ramírez en 1805, así que la deuda quedó registrada en su mortuoria y durante la época de Juan Sámano, último virrey español, el albacea de los bienes de Ramírez reclamó al ministro contador ese dinero. El ministro entabló demanda contra los comerciantes, a quienes se les había prestado en su momento el dinero, mientras la justicia fallaba la apelación.

El documento está dividido en tres partes: la primera es la demanda propiamente dicha y el fallo de Juan Sámano en contra de los comerciantes, a quienes obliga a devolver el dinero a la Casa de Moneda. Esta parte ocupa los folios 549R a 614v; la segunda parte es una nueva demanda de José González Llorente contra los mismos comerciantes por no haber consignado los intereses que se habían pactado: folios 613R a 634v; la tercera y última parte son las pruebas que anexa Llorente para desvirtuar todo el alegato de José Andrés Urquinaona y Fuenmayor: folios 635R a 653R. Los argumentos



de quien acusa y los de la defensa tocan la época de la revolución de independencia declarada en julio de 1810, por lo cual se pueden apreciar los sentimientos y los conceptos adversos acerca de los revolucionarios, la inestable coyuntura que permitió el robo o la pérdida de caudales y otros aspectos económicos y políticos atinentes al momento.

**República. Fondo Congreso. Mayo 7 de 1868. Tomo 4, fols. 193-194.**

Contrato de abril 20 de 1868, suscrito entre J. David Guarín, oficial mayor de la Secretaría de la Cámara de Representantes, y el señor Bruno Maldonado por valor de \$20 pesos semanales, con el objeto de suministrar el alumbrado a la Cámara de Representantes.

## Manuscritos. Biblioteca Nacional de Colombia

*Expediente sobre la reclamación hecha contra el alumbrado por medio del gas en el Teatro de esta capital, dirigida por diferentes personas, conteniendo a la vez los informes de varios profesores y la evolución que sobre ella recayó. Libro 348, pieza 5, folios 48-58. 1 de septiembre de 1858.*

*Joseph Thomas Ramírez y Dionisio de Villar. Solicitud de construcción de un coliseo en esta ciudad... Libro 341 piezas 1 y 2, folios 1-84.*

## Documentos Notariales. Archivo General de la Nación (en orden cronológico)

**Notaría 2ª. Vol. 180, folios 50-57. 19 de mayo de 1791.**

Joseph Thomas Ramírez se subroga a favor de las Cajas Matrices por la suma de 4.000 pesos que tiene en acciones sobre la Hacienda de Juan Amarillo.

**Notaría 2ª. Vol. 180, folios 651-680. 21 de octubre de 1791.**

Oposición de Joseph Thomas Ramírez contra los bienes de la mortuoria de Pedro Josef Bernal. Este documento muestra algunos aspectos de las relaciones que se establecían entre los comerciantes de Santa Fe y los encargados de las importaciones de mercaderías desde el reino.

En especial a partir del folio 653 se indica parte de las mercancías que Ramírez vendía en su establecimiento.

**Notaría 2ª. Vol. 184, folios 524-526. 14 de agosto de 1792.**

Joseph Thomas Ramírez da poder a Francisco de Villavicencio para que se encargue de sus pleitos.

**Notaría 2ª. Vol. 186, folio 318. 11 de septiembre de 1794.**

Joseph Thomas Ramírez y Pablo Fernández dan poder a Manuel Alarez y Muñoz.

**Notaría 2ª. Vol. 185, folios 403-404. 27 de octubre de 1794.**

Joseph Thomas Ramírez da poder a Vicente de Valdivieso y Guzmán.

**Notaría 2ª. Vol. 188, folios 233-234. 8 de julio de 1795.**

Poder general de María Dolores Ramírez, legítima mujer de Pablo Fernández, a cualquiera de los procuradores de número de la Real Audiencia para que la represente en cualquier pleito que se le presente.

**Notaría 3ª. Vol. 342, fol. 105. 18 de agosto de 1807.**

Beatriz de Sotomonte, viuda de Joseph Thomas Ramírez, da poder a Nicolás Parra para cobro de dineros a los herederos de Domingo Osuna, deudor de Ramírez.

**Notaría 2ª. Fol. 381-382. 9 de mayo de 1816.**

Testamento de Manuela Ramírez Sotomonte.

**Notaría 3ª. Vol. 362, fols. 16 a 19. 14 de febrero de 1821.**

Testamento de Luis Ortega y Padilla.

**Notaría 2ª. Escribano José María Mutienz. Fols. 572, 575-576, 579-583. 16 de febrero a 6 de marzo de 1824.**

María Dolores Ramírez y Luis Padilla venden el Coliseo a Juan Manuel Arrubla. La escritura tiene el avalúo del edificio, expedido por dos maestros mayores.



**Notaría 1ª. Escribano José María Mutienz. Vol. 350, folios 539-540. 13 de noviembre de 1857.**

Escritura 1.135. Rifa del palco 14 de la segunda fila del Coliseo, hecha por Juan Manuel Arrubla. Ganadores: Diego Suárez y Francisco María Valenzuela.

**Notaría 1ª. Notario Narciso Sánchez. 18 de octubre de 1858.**

Escritura 1.144. Juan Manuel Arrubla vende varios palcos. Los compradores son: Ignacio Ospina, José María Plata, Justino Valenzuela, Andrés Cai-cedo Bastida, Bartolomé Gutiérrez, Nicanor Gálviz, Miguel Saturnino Uribe, Eusebio Bernal, Francisco de Paula López Aldana y Nazario Lorenzana.

**Notaría 1ª. Notario Narciso Sánchez. Tomo 353, folios: 388-389. 19 de octubre de 1858.**

Escritura 1.158. Juan Manuel Arrubla vende el Coliseo a Wenceslao Pizano y Cenón Padilla.

**Notaría 1ª. Notario Narciso Sánchez. Tomo 355, folio 369. 11 de junio de 1859.**

Escritura 734. Cenón Padilla vende sus derechos en el Coliseo a Wenceslao Pizano.

**Notaría 1ª. Notario Narciso Sánchez. Tomo 356, folio: 446. 26 de noviembre de 1859.**

Escritura 1367. Emiliano Escobar da en venta a Wenceslao Pizano el palco número 20 de la segunda fila en el teatro de la ciudad.

**Notaría 1ª. Notario Narciso Sánchez. Tomo 359, folios: 540. 24 de noviembre de 1860.**

Escritura 1.269. José María Plata vende a Wenceslao Pizano el palco 5 de la fila 2 en el Coliseo.

**Notaría 1ª. Notario Narciso Sánchez. Tomo 362, folios: 448-450. 30 de abril de 1862.**

Escritura 144. Nazario Lorenzano vende a Wenceslao Pizano el palco 48 de la primera fila.

**Notaría 1ª. Notario Suplente. 23 de febrero de 1863.**

Escritura 218. Enrique París vende a Wenceslao Pizano el palco 47 de la primera fila.

**Notaría 2ª. Notario Narciso Sánchez. 7 de julio de 1864.**

Escritura 405. Se aclara que el dominio, propiedad y posesión del palco 64 de la primera fila es y ha sido de Teresa Arrubla, hija de Manuel Antonio Arrubla.

**Notaría 2ª. Notario Narciso Sánchez. Tomo 319, folios 898-899. 22 de agosto de 1865.**

Escritura 1642. Wenceslao Pizano vende a Miguel Gutiérrez Nieto y Valentín García Tejada el Coliseo.

**Notaría 2ª. Notario Narciso Sánchez. 27 de marzo de 1868.**

Escritura 528. Miguel Gutiérrez Nieto vende la parte que le corresponde en el Coliseo a Timoteo Maldonado.

**Notaría 2ª. Notario Narciso Sánchez. Tomo 342, folios 1143-1144. 3 de abril de 1868.**

Escritura de venta del Coliseo de Valentín García Tejada a Timoteo Maldonado.

**Notaría 2ª. Notario Narciso Sánchez. Tomo 358, folio 871. 3 de julio de 1869.**

Escritura 1080. Cenón Padilla vende a Timoteo Maldonado el palco 46 de la tercera fila del Coliseo.

**Notaría 2ª. Notario Narciso Sánchez. Tomo 388, folios 108-109. 10 de agosto de 1871.**

Escritura 1209. Timoteo Maldonado vende a Bruno Maldonado el teatro por valor de \$20.000.

**Notaría 3ª. Notario Francisco Ramírez Castro. 18 de septiembre de 1882.**

Escritura 1483. María Teresa Arrubla, esposa de Agustín Codazzi y sin revocar el poder general que tiene conferido a su hijo Juan Agustín



Codazzi Arrubla, vende a Mariano Serrano el palco 64 de la primera fila, con un cuarto interior accesorio, del Coliseo.

### **Notaría 3ª. Notario Francisco Ramírez**

#### **Castro. 3 de diciembre de 1887.**

Escritura 1187. La familia Serrano, Carmen Torres de Pereira, Alfredo y Matilde Rubiano aceptan el avalúo dado al palco 64 de la primera fila del antiguo Teatro Maldonado y lo dan en venta al Gobierno Nacional. Existen 14 escrituras más, expedidas en diferentes fechas, de propietarios de palcos que los otorgan en venta al Gobierno Nacional. Debido a su cantidad no se relacionan aquí.

### **Notaría 4ª. 20 de diciembre de 1888.**

Escritura 1086. El ministro de Fomento confiere poder al doctor Emilio Ruiz Barreto para que represente al gobierno en la demanda contra Bruno Maldonado.

### **Notaría 4ª. 14 de agosto de 1890.**

Escritura pública No. 840. Testamento de Bruno Maldonado. En la partida sexta está inventariado el Teatro Maldonado.

## **Diario Oficial**

*Diario Oficial* No. 6469, martes 15 de septiembre de 1885. Decreto No. 601 de 1885 (14 de septiembre), por el cual se expropia un edificio por causa de utilidad pública. Firmado por el presidente de la Unión, señor Rafael Núñez y el Secretario de Fomento Julio E. Pérez. Decreto de expropiación del Teatro Maldonado, compuesto por 9 artículos.

Secretaría de Fomento. Junta Directiva del Teatro de Bogotá. *Diario Oficial* No. 6474, martes 22 de septiembre de 1885. La Secretaría de Fomento publica las cartas de respuesta de las personas nombradas por el decreto presidencial como miembros de la Junta Administrativa del Teatro.

*Diario Oficial* No. 6.506, martes 3 de noviembre de 1885. Decreto No. 732 de 1885 (28 de octubre), por el cual se abre un crédito extraordinario

al Presupuesto de Gastos para la vigencia económica de 1885 a 1886 y se determina el modo de efectuar el pago de una deuda. El artículo No. 2 “destina dos unidades del producido de las Aduanas del Atlántico y de Cúcuta al pago de la deuda proveniente de la expropiación”. Firmado por el Presidente de los Estados Unidos de Colombia y el Secretario de Fomento.

*Diario Oficial* No. 6.524, del 17 de noviembre de 1885. Circular No. 1072 dirigida por el Secretario de Relaciones Exteriores a las Misiones Diplomáticas informando sobre la compra del teatro de la ciudad.

Secretaría de Fomento. Junta Administrativa del Teatro Nacional. *Diario Oficial* No. 6.535, miércoles 9 de diciembre de 1885. Se publica el avalúo del Teatro Maldonado, junto con los muebles, decoraciones y demás objetos necesarios para los espectáculos.

*Diario Oficial* No. 6.588 del 4 de febrero de 1886. Decreto No. 59 por medio del cual se expropián varios terrenos situados en los costados Norte, Oriente y Occidente del Teatro Nacional, por causa de utilidad pública. La extensión de los terrenos los determina el Arquitecto Nacional, Pedro Cantini, de acuerdo con los planos aprobados por el Poder Ejecutivo. Los avalúos los harán Miguel Gutiérrez Nieto y Valentín Perilla. El precio se pagará de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 2 del decreto No. 601 del 14 de septiembre de 1885.

Secretaría de Fomento. *Diario Oficial* No. 6.603. 22 de febrero de 1886. La Secretaría de Fomento publica la diligencia de expropiación de los terrenos de propiedad de Manuel María Zaldúa y del general Juan N. Mateus, contiguos al Teatro Nacional.

Secretaría de Fomento. *Diario Oficial* No. 6.647 del 12 de abril de 1886. Se publica la carta del Secretario de Fomento enviada al Consejo Nacional de Delegatarios, con la cual se remiten los documentos relacionados con la expropiación del Teatro Maldonado.

Secretaría de Fomento. *Diario Oficial* No. 6.726, del 6 de julio de 1886. Se publican los informes del arquitecto nacional sobre los trabajos que se están ejecutando en el Teatro Nacional.



*Diario Oficial* No. 6.783, del 31 de agosto de 1886. Decreto No. 538 por el cual se abre un crédito adicional al Presupuesto de Gastos para la vigencia económica de 1885 a 1886. Se publica también la carta del Presidente de la Junta del Teatro Nacional en la cual pide se expropie al señor Bernardino Medina una faja de terreno de su huerta que es necesaria para el Teatro. Se redacta un Contrato entre Antonio Roldán, Ministro de Hacienda y Bernardino Medina para que este venda una faja de tierra que mide 37m. 70cts. de longitud por 3 m. de ancho, fuera del grueso de los muros.

*Diario Oficial* No. 6.785, del 2 de septiembre de 1886. Informe de Simón Herrera, del Consejo de Delegatarios, sobre el Teatro Maldonado.

*Diario Oficial* No. 6.833 del 19 de octubre de 1886. Se expide la Ley 25 por medio de la cual se ordena al Gobierno: 1) mandar a hacer un nuevo avalúo del Teatro Maldonado, de los palcos accesorios y de los demás terrenos y edificios expropiados para la construcción de un nuevo teatro; 2) incluir en el Presupuesto de Gastos la partida necesaria para pagar las expropiaciones conforme al nuevo avalúo.

*Diario Oficial* del 8 de marzo de 1887. Para ejecutar la Ley 25 se dicta el Decreto No. 186 del Ministerio de Fomento, por medio del cual se ordena un nuevo avalúo de las propiedades que había en el Teatro Maldonado. Dicho avalúo lo realizará un perito del gobierno (Julián Lombana) y un delegado de los propietarios de los palcos. Se publica la lista de los propietarios.

Ministerio de Fomento. *Diario Oficial* No. 7.017 del 18 de abril de 1887. Decreto No. 266 por medio del cual se hace una adición al decreto No. 186 del 8 de marzo, con el objeto de incluir a la señora Herminia Hotz de Galvis, quien tenía un palco en el antiguo Teatro Maldonado.

*Gaceta Judicial* No. 310 del 31 de diciembre de 1891. Sentencia proferida por la Suprema Corte de Justicia. Se ordena a Mariano Santamaría y Rafael Pombo hacer un nuevo avalúo.

*Diario Oficial* No. 7.083 del 22 de junio de 1887. Informes y avalúo del Teatro Maldonado hecho por Julián Lombana y Luis María Pardo.

*Diario Oficial* No. 7.140 del 17 de agosto de 1887. El Presidente dicta el decreto No. 527 que complementa la Ley 25 de 1886 sobre nuevos avalúos del Teatro Maldonado, de los palcos y de las anexidades.

Otros oficios internos del Ministerio de Obras Públicas, que no fueron publicados en el *Diario Oficial*, relacionados con el Teatro de Cristóbal Colón reposan en el Archivo General de la Nación en el fondo correspondiente. Así mismo, en este fondo se hallan otros documentos del Ministerio de Hacienda, de abogados y borradores de los contratos entre el Gobierno y los herederos de Bruno Maldonado. Debido a su cantidad no se relacionan aquí.

## Publicaciones periódicas y hojas sueltas

Además de los artículos de prensa especificados en los diferentes capítulos del presente estudio, también se tuvieron en cuenta los siguientes:

Abella, Arturo. “El proceso de Nariño se agravó con el descubierto de la tesorería de diezmos”, en *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario* (Bogotá), Año LVIII, No. 467, julio-agosto 1964, págs. 153-156.

Aguilar, Francisco José de. “Curioso reglamento dado al Coliseo Ramírez por el oidor Hernández de Alba, en *Teatro Colón* (Bogotá), Vol. 1, No. 2, marzo 1952, págs. 4-5.

Consejo Municipal del Cantón de Bogotá. Decreto del Consejo Municipal sobre espectáculos públicos (Hoja suelta). Bogotá: Imprenta Juan Vanegas, 1839.

Forero Benavides, Abelardo. “El proceso de Nariño tuvo un carácter eminentemente político”, en *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario* (Bogotá), Año LVIII, No. 467, julio-agosto 1964, págs. 129-151.

“Gas en Bogotá”, en *El Tiempo* (Bogotá), No. 195, 21 de septiembre de 1858, p. 1.



Maldonado, Bruno. "Informe del tesorero del distrito a la municipalidad de Bogotá, referente a la situación del tesoro y publicado por orden de esta corporación. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1880, 1h.

"Origen del teatro en Bogotá", en *Boletín de Historia y Antigüedades* (Bogotá), Órgano de la Academia de Historia Nacional, Año I, No. 3, págs. 138-142.

"Origen del teatro en Bogotá", en *El Nuevo Tiempo* (Bogotá), 2 de octubre de 1916 [s.p].

"Res theatralis", en *El Orden* (Bogotá), No. 194, 7 de junio de 1890, p. 206.

Restrepo Sáenz, José María. "Don Juan Hernández de Alba", en *Boletín de Historia y Antigüedades* (Bogotá), Vol. 15, No. 170, diciembre de 1925, págs. 117-124.

"Teatro Maldonado", en *La Época* (Bogotá), No. 424, 8 de febrero de 1897, p. 3.

## Libros

*Atlas histórico de Bogotá: 1538 a 1910* (2004). Alcaldía Mayor de Bogotá, Planeta y Corporación La Candelaria.

Borda, Francisco de Paula (1974). *Conversaciones con mis hijos*. Bogotá: Talleres Gráficos del Banco Popular.

Caballero, José María (1992). *Particularidades de Santafé*. Bogotá: Editorial Bedout.

Cane, Miguel (1992). *Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia*. Santafé de Bogotá: Biblioteca v Centenario, Colcultura.

Cantini Ardila, Jorge Ernesto (1990). *Pietro Cantini. Semblanza de un arquitecto*. Bogotá: Corporación La Candelaria.

*Catastro de la propiedad inmueble del Estado de Cundinamarca*, formado por la Comisión de Revisión nombrada por la Asamblea Legislativa. Año de 1878. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1879.

- Cochrane, Charles Stuart (1994). *Viajes por Colombia 1823 y 1824*. Cap. XVI. Bogotá: Banco de la República.
- Cordovez Moure, José María (1962). *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá*. Madrid: Aguilar.
- Cortés Ahumada, Ernesto (1982). *El barrio de La Candelaria*. Bogotá: Banco Central Hipotecario, 1982.
- Delgado, Susana (2005). “Entre murmullos y penurias: el teatro novohispano del siglo XIX”, en: *Historia de la vida cotidiana en México. Bienes y vivencias. El siglo XIX*. Tomo IV, coordinadora: Anne Staples. México: El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica.
- Epistolario de Ángel y Rufino José Cuervo con Rafael Pombo* (1974). Edición, introducción y notas de Mario Germán Romero. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Archivo Epistolar Colombiano VII.
- Fernández Muñoz, Ángel Luis (1988). *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: Editorial El Avapies.
- Holton, M.A., F. Isaac (1986). *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes* (trad. Ángela de López), Bogotá: Archivo de la Economía Nacional, Banco de la República.
- Ibáñez, Pedro M. *Crónicas de Bogotá* (1951). Tomo II. Bogotá: A. B. C.
- Kuethé, Allan J (1993). *Reforma militar y sociedad en la Nueva Granada 1773-1808*. Bogotá: Banco de la República.
- Lamus Obregón, Marina (1998). *Teatro en Colombia: 1831 – 1886. Práctica teatral y sociedad*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Ariel.
- Lamus Obregón, Marina (2010). *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Medellín: Tragaluz editores.
- Laverde Amaya, Isidoro (1963). *Ojeada histórico crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana*. Bogotá: Banco de la República.



- Maldonado, Bruno (1888). Expropiación del Teatro Maldonado. Bogotá: Imprenta de Ignacio Borda.
- Marchena Fernández, Juan (1992). Ejército y milicias en el mundo colonial americano. Madrid: Fundación Mapfre América.
- Marchena Fernández, Juan (1982). La institución militar en Cartagena de Indias en el siglo XVIII. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Martínez Carreño, Aída. “Un baile de máscaras en el coliseo de Santafé, 1803 una reglamentación del virrey fijó todos los detalles”, publicado en la Biblioteca Virtual del Banco de la República el 16 de mayo de 2005. La autora lo consultó en la Biblioteca Nacional de Colombia: Fondo Pineda, Sala 1, pieza 12785.
- Mejía Argüello, Jairo Emilio (2008). “Arquetipos y paradigmas históricos en los militares colombianos. Exploración desde la Conquista al siglo XXI”, en: De milicias reales a militares contrainsurgentes: la institución militar en Colombia del siglo XVIII al XXI, editores César Torres del Río y Saúl Rodríguez Hernández. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, págs. 93-116.
- Mollien, Gaspard-Théodore, conde de (1992). Viaje por la República de Colombia en 1823. Bogotá: Presidencia de la República, Instituto Colombiano de Cultura.
- Ojeda Pérez, Robert (2008). Ordenar la ciudad. Reforma urbana en Santafé de 1774 a 1801. Bogotá: Archivo General de la Nación.
- Páez, Luis E. (1940). Historia de las medidas agrarias antiguas. Bogotá: Editorial y Librería Voluntad.
- Pardo Pardo, Alberto (1972). Geografía económica y humana de Colombia. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Peñalosa, Juan (1956). El Teatro Colón. Bogotá, D. E: Ministerio de Educación Nacional. División de Extensión Cultural.

Reyes Posada, Carlos José (2008). El teatro en el Nuevo Reino de Granada.  
Medellín Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Santos Molano, Enrique (1999). Antonio Nariño. Filósofo revolucionario.  
Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S. A.

Vejarano, Jorge Ricardo (1972). Nariño: su vida, sus infortunios, su talla  
histórica. Bogotá: Edición de la Caja de Crédito Agrario, Industrial y  
Minero.

Vergara y Vergara, José María y Gaitán, José Benito (1866). Almanaque de  
Bogotá y guía de forasteros para 1867. Bogotá: Imprenta Gaitán.

## Información planimétrica

*Ministerio de Cultura. Dirección de Patrimonio  
Centro de Documentación y Planoteca*

Proyecto de Restauración Integral del Teatro de Cristóbal Colón (2005).  
Arquitecto Rafael Rincón Calixto.

Restauración Integral del Teatro de Cristóbal Colón, Contrato No. 1800/07,  
Ministerio de Cultura –FONADE– Contratista Unión Temporal TC. Di-  
rector de Obra y Estudios. Arquitecto Max Ojeda Gómez.





# Anexos



## Primer reglamento<sup>1</sup> del Coliseo Ramírez:

Manda el Superior Gobierno, y en su nombre el señor don Juan Hernández de Alba, del Consejo de S. M. Oidor y Alcalde de parte de esta Real Audiencia y Juez del Coliseo de Comedias de esta capital, que en la concurrencia a ellas se observen las reglas siguientes:

- 1<sup>a</sup>. Para gozar completa y honestamente del fruto que ofrece la representación en los teatros, es indispensable que los concurrentes guarden entre sí moderación, decoro y respeto;

---

1 El reglamento fue publicado por los mismos dos periódicos de Bogotá que están mencionados en la cita número uno y son los siguientes: *El Orden* (No. 194), 7 de junio de 1890, pág. 206, bajo el título de "Res theatralis"; y *El Nuevo Tiempo* del 2 de octubre de 1916, bajo el título de "Origen del teatro en Bogotá".



- 2<sup>a</sup>. Fuera imposible recrear el ánimo con esta diversión, si en ella no se observara quietud y tranquilidad por medio del silencio que a todos se encarga, como preciso en semejantes actos;
- 3<sup>a</sup>. Interesa al buen orden que todas las personas que asistan al teatro satisfagan su atención, sin que unas a otras lo impidan y embaracen, por cuya razón cada uno permanecerá en el lugar o asiento que hubiese tomado mientras durase la representación, y sólo en los intermedios usarán de la libertad de levantarse y desahogarse;
- 4<sup>a</sup>. Conviene a la decencia de iguales espectáculos el respeto debido al jefe que los preside y a la atención que merece el público, que la concurrencia sea en traje decente, cada clase usará del suyo según sus facultades, pero no se permitirá que los que vayan con ruana ocupen los asientos de las lunetas, inclusive las últimas;
- 5<sup>a</sup>. Aunque no se prohíbe el uso de gorros o pañuelos en la cabeza a los hombres, se espera que los que concurren a las lunetas y palcos principales no los lleven durante la representación, y que quieran dar este ejemplo al resto del pueblo, para que poco a poco se vaya desimpresionando de la necesidad de este abrigo, que dentro del teatro no se considera preciso y menos ahora con las nuevas comodidades que se han procurado para evitar el aire y el sereno;
- 6<sup>a</sup>. Se espera igualmente que las señoras mujeres que ocupasen los palcos, y usaren la mantilla, no la mantengan sobre la cabeza durante la representación, pudiendo sí conservarla sobre los hombros para su abrigo y comodidad;
- 7<sup>a</sup>. Para precaver un incendio se prohíbe fumar dentro del Coliseo y sólo se permite el uso del tabaco en los corredores y patios que están a la entrada;
- 8<sup>a</sup>. Se previene, para evitar cualquier desorden, que en la entrada y salida del Coliseo se guarde la mayor quietud, sin causar tropelías ni incomodidades unos a otros;
- 9<sup>a</sup>. Para mantener el buen orden se repartirán centinelas en los parajes convenientes, las que cuidarán de observar las prevenciones que se crean justas, y todos los concurrentes obedecerán ciegamente, sin excepción alguna;
- 10<sup>a</sup>. En los corredores, callejones y tránsitos que hay para la mejor comunicación, sólo se permite la detención precisa a colocarse los concurrentes en sus respectivos lugares, y aunque en los intermedios

- podrán salir las gentes a desahogarse en ellos, se espera que luego vuelvan a sus puestos, por no convenir de modo alguno lo contrario;
- 11<sup>a</sup>. Ningún cuerpo ni particular podrá colgar el antepecho de su palco, por ser privativa esta distinción del que ocupa el Excelentísimo señor Virrey;
- 12<sup>a</sup>. Para que el público tenga el debido conocimiento de los precios que ha de pagar a la entrada, como por asientos y palcos de todas clases, se pondrá la correspondiente razón al pie de estas advertencias;
- 13<sup>a</sup>. Si además de las comedias que se darán el público los domingos y jueves de cada semana, hubiere alguna otra extraordinaria, se avisará de ello con anticipación por carteles para que llegue a noticia de todos;
- 14<sup>a</sup>. Ninguna persona podrá quitar las luces que se ponen dentro del Coliseo, ni en los tránsitos, aun después de concluida la comedia, sobre lo que se tendrá particular cuidado, por los inconvenientes que resultarían de tolerarse esta arbitrariedad;
- 15<sup>a</sup>. Por el Oficial de guardia se prevendrá a los centinelas que se coloquen en los corredores, los recorran de cuando en cuando a derecha e izquierda para celar cualquier desorden, con arreglo a las prevenciones antecedentes.

Razón de los precios de entrada, palcos y asientos de todas clases:  
Entrada, 2 reales. Palco principal, 8 reales. Palco segundo, 6 reales. Lunetas principales, 1 real. En las restantes, ½ real. Asientos de la cazuela, 0. Nada lugar para los mosquetes que queden en pie.

Es copia de su original.  
Don Francisco Josef Aguilera.



## La República. Decreto sobre espectáculos públicos

*El Consejo municipal del cantón de Bogotá, en uso de la facultad que le confiere la atribución 24 del artículo 124, a que es referente la 16, del artículo 156 de la ley de 19 de 1834, y considerando:*

1. Que la experiencia ha hecho sentir la necesidad de un reglamento, que organice y ordene los espectáculos públicos, que se presenten en el teatro de esta capital, y demás que puedan presentarse en el cantón, que haga guardar el orden debido, y evite, o castigue las demasías y escándalos que puedan cometerse; proveyendo así a todo lo relativo a la policía de orden y salubridad de las casas en que se den espectáculos.
2. Que es conveniente prevenir los delitos especificados en los artículos 434 y siguientes, hasta 437 del código penal; usando de la atribución 21 del artículo 156 de la ley 19 de mayo de 1834, que confiere al consejo municipal la facultad de imponer multas desde una hasta cien pesos, y la pena de prisión desde uno hasta cuatro días,

### **Decreta:**

- Art. 1. Los jefes políticos de los cantones del circuito municipal, son los designados para supervigilar los espectáculos públicos, o diversiones que se den por los particulares.
- Art. 2. Toca a esta autoridad conocer de las infracciones del presente reglamento, y aplicar las penas correccionales que él señala a los contraventores.
- Art. 3. En defecto del jefe político, toca a los alcaldes parroquiales, en su distrito, ejercer las funciones de aquel empleado.
- Art. 4. El jefe político nombrará un inspector de conocida probidad, para que examine las piezas que deben representarse en público, y permita o no su representación según la moralidad del argumento, y de las frases que puedan contener.

- Parágrafo único.* Igual inspección deberá ejercer en cualesquiera otros espectáculos o diversiones públicas de que habla el artículo 1.
- Art. 5. El jefe político asistirá a las representaciones teatrales desde el principio hasta el fin para hacer observar el presente reglamento. Cuando por algún impedimento legal le fuere imposible concurrir, dará orden escrita al alcalde parroquial respectivo para que presida en su lugar, debiendo ocupar en este caso el palco del jefe del teatro.
- Art. 6. Se prohíbe a los concurrentes en los lugares de los espectáculos públicos usar de movimientos, gritos y palabras que ofendan la decencia, sosiego y diversión de los concurrentes.
- Art. 7. Luego que se levante el telón, todos los concurrentes, sin excepción alguna, se quitarán el sombrero para no impedir la vista los unos a los otros, y permanecerán sentados los que hayan ocupado asientos en el patio durante el espectáculo; pero podrán cubrirse durante los entreactos.
- Art. 8. No se gritará a persona alguna que esté en palco determinado, ni a cómico alguno en el proscenio.
- Art. 9. El público espectador solo usará de palmoteos para aplaudir la función, al actor o las frases que le gusten, y de silbos para manifestar su desaprobación.
- Art. 10. Cuando la desaprobación sea a la pieza representada, se esperará a que el telón baje, y cuando sea a los actores por su mal desempeño, no se esperará a que el telón haya bajado.
- Art. 11. No se repetirán en la misma noche los bailes, tonadillas ni otra especie de cantos, o diversión que se disponga para recreo del público, a fin de que así no se hagan molestas, ni demasiado largas las funciones, ni se grave a los espectadores, ni a los actores, causándoles una detención o trabajo con que no contaban.
- Art. 12. Desde que se abren los teatros para la diversión hasta que se cierran, es prohibido fumar en el proscenio, en el patio, o lunetas, en los palcos y en los corredores bajos de la entrada.
- Art. 13. No se podrá arrojar sobre el proscenio, a algún actor, sino dinero o flores en señal de aprobación.
- Art. 14. No se permitirá en las puertas ni en la parte interior o exterior de ellas, reunión de personas que impidan el paso, y molesten a los que entran y salen del teatro.
- Art. 15. Para toda función en el teatro de esta capital, las dos puertas que se dirigen al corredor de abajo se abrirán a la entrada y salida del



público. En los distritos parroquiales donde se hagan funciones de espectáculo se proveerá también de entrada y salida cómodas, que eviten el tropel y molestia de los que asistan.

Art. 16. La autoridad pública cuidará de que el alumbrado sea suficiente, y de una materia que no moleste a los espectadores.

Art. 17. Es prohibido encender fuego dentro de los teatros, en las cantinas y cualquiera otro lugar, exceptuando solamente aquellos que se necesitan para la representación del espectáculo.

Art. 18. Toda representación o función pública debe principiar precisa e indispensablemente a la hora anunciada en los carteles, y los intermedios no podrán durar más de diez minutos, a no ser que a juicio del jefe político, o alcalde que la preside, sea indispensable prorrogarlo hasta por veinte minutos; pero jamás podrá exceder de este tiempo.

Art. 19. Ninguna persona puede entrar a las tablas durante las representaciones e intermedios, exceptuando solamente los actores, actrices y los sirvientes del mismo teatro.

*Parágrafo único.* Cuando el jefe político, o los alcaldes en su caso, tengan que dar alguna orden o hacer cumplir el presente reglamento, pueden entrar a las tablas con los comisionados de policía que juzguen indispensables.

Art. 20. Ninguna representación se anunciará, ni representará, sin haber sido antes examinada y aprobada por el inspector. En caso de no conformarse la compañía con la decisión de este, podrá ocurrir al jefe político, quien decidirá si la pieza debe representarse o no.

Art. 21. El jefe político, el alcalde en su caso, y el inspector tienen derecho a asistir a los ensayos cuando lo tengan por conveniente, e impedir la representación si no la creen conforme a las reglas de la moralidad, y la decencia en cuanto al modo con que se va a ejecutar.

Art. 22. Cuando se ha ofrecido una función, está obligada la compañía representarla o ejecutarla, sin que le sea permitido alterarla en nada, a menos que le estorbe algún caso grave e imprevisto, que calificará el jefe político.

Art. 23. Ninguna temporada se abrirá sin el permiso correspondiente del jefe político o del alcalde en su caso, y cuando llegue al cantón cualquiera compañía o individuo que pretenda divertir al público, no podrá principiar a hacerlo, sin el correspondiente permiso del jefe político en el lugar donde este resida, o de los alcaldes en los lugares donde se halle esta autoridad.

- Arte. 24. Ningún actor, o ejecutor de espectáculo público podrá presentarse al público en un traje que ofenda el pudor o la decencia.
- Art. 25. Cuando contra la prohibición expresa del inspector, se presente al público alguna función que pueda ser inmoral bajo cualquier aspecto, sufrirán los que la representen una de las penas de que habla el artículo 30.
- Art. 26. Toda compañía dramática o cualquiera otra reunión que venga de fuera, o se organice en el país con objeto de divertir al público, nombrará un director con quien se entenderán la autoridad y el inspector.
- Art. 27. El director puede acudir al jefe del teatro para obligar a los actores a cumplir con los compromisos que voluntariamente hubieren contraído con la compañía.
- Art. 28. Es prohibido a los actores el agregar palabras que no estén en el papel que representan, y el suprimir versos o palabras de las que contenga la composición o pieza que se represente.
- Parágrafo único.* Se exceptúan de la disposición anterior las frases o palabras que el inspector haya censurado.
- Art. 29. Para que el jefe político, o alcaldes en su caso, puedan hacer ejecutar y cumplir el presente reglamento, distribuirán en los lugares donde lo estimen conveniente, comisarios de policía que observen quienes son los primeros que quebrantan sus disposiciones, a fin de imponerles la pena de que habla el artículo siguiente.
- Art. 30. Las infracciones que se cometan contra el presente reglamento serán castigadas con prisión de uno a cuatro días, o con multas de uno a cincuenta pesos.
- Art. 31. Si el jefe político, o el alcalde en su caso, juzgaren que no son suficientes para hacer cumplir el presente reglamento los agentes de policía, podrán disponer de la fuerza armada, en uso de sus facultades naturales.

Dado en la sala de las sesiones. Bogotá, febrero 14 de 1839. El presidente del consejo: Francisco de P. Santander. El secretario: José M. García.

Jefatura política del cantón. Bogotá 15 de febrero de 1839.

Ejecútese y publíquese. Alonso Acevedo. El secretario José M. Junguito.

Bogotá: Impreso por Juan Vanegas, 1839.



# Sociedad Protectora del Teatro

## Bases<sup>2</sup>

1. Se crea un fondo indefinido, pero que no ha de bajar de \$1.000 permanentes, mediante acciones de a 10 pesos.
2. El valor íntegro de cada acción se entera al contado en la Tesorería de la Sociedad.
3. Forma el Activo de la Sociedad el producto total de las funciones dramáticas.
4. Forma el Pasivo de la Sociedad el monto total de gastos de Teatro y devoluciones, incluso los sueldos de la Compañía dramática.
5. Al fin de cada mes se hace balance entre el Activo y el Pasivo. Si hubiere déficit se repartirá entre los accionistas, quienes lo cubrirán al contado, de manera que nunca esté disminuido el fondo de \$1.000 indispensables por ahora, atendidos el personal de la Compañía y los gastos ordinarios presupuestos.
6. Se fija el valor de la entrada general en 3 reales; el de los palcos altos en 4 reales; el de los del medio en 2 pesos; el de los bajos en 1 peso; el de las lunetas para los que no sean accionistas en 1 real. El asiento en bancos es gratis.
7. Los accionistas tienen derecho a una luneta, cuya posesión no puede quitárseles aun cuando no asistan a la función dramática. Esta luneta puede ser transmitida a un tercero.
8. Al fin de cada mes enterarán los accionistas en Tesorería 12 reales, valor de sus entradas al Teatro, sean más o menos de cuatro las funciones dramáticas que se hubieran dado; salvo si las funciones extraordinarias fueron en beneficio de algún actor, pues entonces tendrán que comprar la entrada.

2 "Comprobantes", en *El Neogranadino* (Bogotá), 30 de noviembre de 1849, p. 410.

9. La Sociedad funciona por medio de un Directorio compuesto de tres miembros elegidos por ella cada seis meses. Uno de los miembros del Directorio es el Tesorero de la Sociedad.
10. Son atribuciones del Directorio:
  - 1°. Administrar e invertir los fondos de la Sociedad, dando cuenta documentada de todo al concluir sus funciones.
  - 2°. Celebrar los contratos con los actores dramáticos, organizar la Compañía, mantenerla en orden y hacer que llene sus compromisos.
  - 3°. Examinar y fijar las piezas que deban representarse, de acuerdo con el Censor público.
  - 4°. Ejecutar en el Teatro las mejoras urgentes, empleando en ellas el exceso del Activo sobre el Pasivo.
  - 5°. Designar el individuo o los individuos de la Sociedad que hayan de presenciar los ensayos y denunciar al Directorio las faltas de los actores.
  - 6°. Imponer a los actores las multas en que hubieren incurrido según el contrato celebrado con ellos.
  - 7°. Y en suma, todo lo que propenda al buen orden, fomento y mejora del Teatro.
  - 8°. Al fin de cada semestre se reunirá la Sociedad para residenciar al Directorio cesante, nombrar al que ha de sucederle y modificar estas bases de asociación si lo creyere conveniente.
  - 9°. En caso de enfermedad o separación de algunos de los miembros del Directorio, quedan facultados los otros dos miembros para nombrar de entre los socios el tercero.

Bogotá, 28 de agosto de 1849.

El Director, MANUEL ANCÍZAR.

El Secretario, JUAN VENGOHECHEA.



## Sociedad Protectora del Teatro Suscriptores que han contribuido<sup>3</sup>

NOMBRE	NÚMERO DE ACCIONES	CAPITAL (\$)	NOMBRE	NÚMERO DE ACCIONES	CAPITAL (\$)
Manuel Ancízar	1	10	Elías Uribe	1	10
Antonio María Pradilla	1	10	Rafael Mora	1	10
Carlos Martín	1	10	Francisco A. Uribe	2	20
José María Samper Agudelo	1	10	Aparicio Salazar	1	10
Eustacio Santamaría	1	10	Domingo Maldonado	1	10
Salvador Camacho Roldán	1	10	Juan Rubinat	1	10
José Caicedo Rojas	1	10	Andrés Tian	1	10
Juan Vengohechea	1	10	Ignacio Rovira	1	10
Gregorio Obregón	1	10	Diego Suárez	1	10
Patricio Pardo	1	10	Benigno Guarnizo	1	10
Emiliano Escobar	1	10	Marco de Urbina	1	10
Fernando Párraga	1	10	Valentín Calvo	1	10
Luis María Montoya	1	10	José Hilario López. Presidente de la República	3	30
Anselmo Restrepo	1	10	Gavino Liévano	1	10
Wecenceslao Pizano	2	20	Thomas Reed	1	10
Miguel Bracho	1	10	Fernando Conde	1	10
Miguel Broz	1	10	Ernesto del Villar	1	10

3 "Comprobantes", en *El Neogranadino* (Bogotá), 30 de noviembre de 1849, p. 410.

NOMBRE	NÚMERO DE ACCIONES	CAPITAL (\$)	NOMBRE	NÚMERO DE ACCIONES	CAPITAL (\$)
Hilario Novoa	1	10	Proto Rodríguez	1	10
Tomás Rodríguez	2	20	Manuel Castro	1	10
José Baza Cásares	1	10	Raimundo Santamaría	3	30
Joaquín Guarín	2	20	Melitón Escobar	2	20
Lorenzo María Lleras	1	10	Francisco de Paula López Aldana	1	10
Francisco de P. Restrepo	1	10	Aquilino Quijano	1	10
José Belaval	1	10	Sabas Uricoechea	1	10
Francisco Villalba	1	10	Vicente Lombana	1	10
Francisco González	1	10	Antonio Abadía	1	10
José María Peix	1	10	Francisco M. Valenzuela	1	10
Bernardino Figueroa	1	10	Andrés Sandino	1	10
Manuel Restrepo M.	2	20	Víctor Tamayo	1	10
Bernabé Torres	2	20	Francisco Montoya	3	30
Rafael E. Santander	1	10	Miguel Vargas	1	10
Manuel José Pardo	1	10	Januario Triana	1	10
Valentín Ferro	1	10	Bernardo Herrera	1	10
Rafael Laverde	1	10	Juan Gutiérrez	1	10
Juan Alsina	2	20	José María Montoya	1	10
León Echeverría	1	10	Jacinto Echeverría	1	10
Cecilio Echeverría	1	10			



## Suscriptores que no han pagado (a la fecha)

NOMBRE	NÚMERO DE ACCIONES	CAPITAL (\$)	NOMBRE	NÚMERO DE ACCIONES	CAPITAL (\$)
Medardo Rivas	1		Ramón Palau	1	
Evaristo Escobar	1		Santiago Izquierdo	1	
Wenceslao U. Ángel	1		José María Portocarrero	1	
Mariano Manrique	1		Eusebio Umaña	1	
Bernardo Pardo	1		Camilo Sarmiento	1	
Pedro Vera	1		José María Melo	1	
José María Hinestrosa	1		Manuel Laverde	1	

Bogotá, noviembre 16 de 1849.

## Propietarios de los palcos, año de 1858

PALCOS 1ª FILA #	PROPIETARIO
47 - doble	Enrique París
48 - sencillo	Nazario Lorenzana
63 - doble con pieza	Eusebio Umaña y Fernando Nieto (Nieto Hermanos y Cía.)
64 - doble con pieza	Manuel Antonio Arrubla
PALCOS 2ª FILA #	PROPIETARIO
1 - doble	Francisco Montoya
3 - sencillo	Emiliano Escobar
4 - sencillo	Ignacio Ospina U.
5 - sencillo	José María Plata
6 - sencillo	Justino Valenzuela
7 - sencillo	Andrés Caicedo Bastida
9 - doble con pieza	José María Portocarrero
10 - sencillo	Familia Latorre
11 - sencillo	Joaquín Sarmiento

12 - sencillo	Bartolomé Gutiérrez
14 - doble	Francisco María Valenzuela y Diego Suárez Fourtul
15 - sencillo	Sabas M. Uricoechea
16 - sencillo	Nicanor Gálviz
17, 18 y 19 - sencillos	Miguel Saturnino Uribe
20 - sencillo	Emiliano Escobar
21 - sencillo	Francisco de Paula López Aldana
23 - sencillo	Raimundo Santamaría
<b>PALCOS 3ª FILA #</b>	<b>PROPIETARIO</b>
46 - doble con pieza	Cenón Padilla y Wenceslao Pizano

### Propietarios de los palcos, año de 1887 Proceso de expropiación

PALCOS 1ª FILA #	PROPIETARIO
63 - doble con pieza	Fernando Nieto (Nieto Hermanos y Cía.)
64 - doble con pieza	Herederos de Mariano Serrano
PALCOS 2ª FILA #	PROPIETARIO
1 - doble	Francisco Montoya
4 - sencillo	María de Jesús Camacho de Ospina
5 - sencillo	José María Plata
6 - sencillo	Justino Valenzuela
7 - sencillo	Mercedes Saravia
8 - sencillo	Bruno Maldonado
9 - doble con pieza	Ricardo y Antonio Portocarrero
10 - sencillo	Familia Latorre
11 - sencillo	Sucesión de Joaquín Sarmiento. Felicia Ibáñez de Ferro
12 - sencillo	Dolores Manrique de Mejía y Aparicio Mejía
13 - sencillo	Bruno Maldonado
14 - sencillo	María del Rosario de Valenzuela y Diego Suárez Fourtul
15 - sencillo	Adela y María Luisa de Uricoechea
16 - sencillo	Ana Jesús y Herminia Hotz - Herminia Gálviz de Rocha
17 - sencillo	Francisca Uribe
18 - sencillo	Eusebio Bernal
19 - sencillo	Carmen Uribe de Michelsen, Elvira Chapul de Murillo, Felisa Murillo González
20 - sencillo	Bruno Maldonado
21 - sencillo	Emilia López de Hinestroza
22 - sencillo	Bruno Maldonado



24 - doble	Eugenio Umaña
PALCOS 3ª FILA #	PROPIETARIO
46 - doble con pieza	Timoteo Maldonado

## Documentos relacionados con la expropiación

### R. No. 30.959 Diciembre 17 Sn. 1ª.

Bogotá, Diciembre 17 de 1885

Señor Secretario de E. Del Despacho de Fomento.

Por cuanto se prolonga la ausencia de Bogotá del Sr. Arquitecto del gobierno, me [?] respetuosamente a denunciar a Ud., el inminente peligro que parece correr el Teatro. Examinado por el lado de mi casa resulta que la parte nueva o delantera no tiene pared propia en toda su culata oriental, sino una altísima citara de adobe que el Sr. Maldonado hizo montar sobre la orilla de la pared de tierra privada de mi casa (cubierta por mi tejado), esperando sin duda comprar dicha casa y prolongar sus salones hasta la que es hoy del Dr. Bernardino Medina. Cercenada mi pared, como lo he hecho, queda dicha citara poco menos que montada al aire; y un temblor, el peso fuerte de los entresuelos o la vibración de grandes pesos en la calle pueden derrumbar tan débil fábrica y cortar al gobierno el valor de esa parte de su edificio. Creo pues que convendrá ordenar al Sr. Director de Obras Públicas que reconozca el punto y lo haga de ladrillo, la pared suficiente para asegurar y sostener el edificio por ese lado, con lo cual, a ciencia cierta, se salvará una propiedad considerable.

Dios guarde a Ud.

RAFAEL POMBO.

### R. No. 31.030. Diciembre 23. Sn. 1ª.

Bogotá 22 de diciembre de 1885

Señor Oficial Mayor de la Secretaría de Fomento.

Presente

En vista del memorial del señor Rafael Pombo y lo resuelto por Ud., me trasladé en esta fecha a la casa del petionario, y en su presencia practiqué un

examen minucioso en la obra denunciada, y en consecuencia debo informar que el señor Pombo cercenó la pared medianera entre el Teatro y su casa, por lo menos treinta centímetros, y se ha debilitado dicha pared de manera que si no se construye una de ladrillo y cal, peligra la culata del Teatro, como también la casa al recibir lo que se derrumbe, advirtiendo que dicha culata está construida en menos de la mitad de la pared, pues si no fuera así, que se habría caído indudablemente. Es necesario que sepa que sin ese cercene que ha practicado el señor Pombo no habría riesgo ninguno enteramente, y podría mantenerse perfectamente en buen estado la obra a que me refiero.  
Dios guarde a Ud.

El Director de Obras Públicas, VALENTÍN PERILLA.

### **Secretaría de Fomento**

Bogotá, diciembre 24 de 1885

Trascríbase con copia del memorial No. 30959 que dio origen a esta nota, a la Junta del Teatro excitándola a que resuelva a la mayor brevedad para que cese el peligro de ruina y profundizando la averiguación de las causas de él, proceda a remediar el daño a costa del que resultare responsable de él. La honorable junta dará cuenta a este despacho del resultado, por si fuere necesario que tengan conocimiento de él los altos empleados de policía nacional.

Por el señor Secretario,  
El Oficial mayor, CARLOS EDUARDO CORONADO.  
Cumplido No. 7.225 Sn. 1<sup>a</sup>. Diciembre 29.

### **R. No. 35.378, abril 11 de 1887**

Señor Ministro de Gobierno en el Departamento de Fomento.

Bruno Maldonado, represento con el respeto debido lo siguiente:

Cuando por un acto violento que salía no sólo del derecho civil, sino hasta de lo que se llama el derecho de la guerra, fui despojado de la propiedad y uso del edificio conocido en esta ciudad con el nombre de Teatro



Maldonado, protesté contra aquel acto ante el señor Alcalde, que fue el encargado de llevarlo materialmente a ejecución.

Luego, habiendo sido sometido al Consejo de Delegatarios el Decreto que me había arrebatado mi propiedad, hube de manifestar que yo no había aceptado en nada la expropiación, y menos el avalúo, y solicité de aquella Corporación que me hiciera justicia, poniendo mi derecho bajo el amparo de las leyes comunes, y otorgándome una restitución suficiente.

Mi petición halló eco en el consejo, y se dio la ley 25 de 1886 (de 14 de octubre). Pero aquella ley fue apenas una incompleta reparación. Se mandaba por ella hacer un nuevo avalúo, pero no se ponía el negocio en el terreno de las leyes.

Ahora, el Poder Ejecutivo ha dispuesto por su decreto de 8 de marzo próximo pasado, número 186, que se hagan los avalúos de que se ocupa la ley citada, dentro de los treinta días siguientes a la publicación del memorado Decreto, y por el artículo 3º del mismo, declara que los individuos que no nombren el perito que les corresponda, dentro de los dichos treinta días, se considera que aceptan el primitivo avalúo.

En guarda de mi derecho y del derecho de propiedad vulnerado más o menos gravemente por todos estos diferentes actos, no aceptaré otro expediente ni otro arreglo para satisfacer mi derecho, que una decisión judicial y una restitución efectiva y suficiente.

Entre tanto esperaré, confiado en que llegará la hora en que se me haga la debida justicia.

(firmado) BRUNO MALDONADO.

### **Ministerio de Fomento**

Bogotá, abril 13 de 1887

Dígase al Señor Don Bruno Maldonado en contestación a su anterior memorial que el Gobierno no puede derogar la Ley 25 de 1886, en cumplimiento de la cual se dictó el Decreto No. 186 del presente año, que debe cumplirse tal como está escrito y salvo los obstáculos...

J. Casas Rojas.

*Diario Oficial* (Bogotá), No. 7083, 22 de junio de 1887, págs. 695-696.

## Ministerio de Fomento

### Teatro Nacional

Señor Ministro de Fomento

Por Decreto Ejecutivo, No. 186, de 8 de marzo del presente año, fui nombrado por parte del gobierno perito avaluador de la propiedad que tenían varios particulares en el Teatro Maldonado.

Para saber el valor de cada palco necesité hacer el avalúo parcial y total del edificio en referencia, atendiendo al valor y comercio en que hoy las cosas, y teniendo en cuenta la garantía que da la Ley 25 de 1886 (14 de octubre).

En cumplimiento de mi deber tengo el honor de poner en conocimiento de S. S. que según mi humilde leal saber y entender, las fincas que, como perito avaluador por parte del Gobierno debo avaluar, según el citado Decreto, y en la forma que expresa el aparte segundo de este memorial, tiene los siguientes valores.

Los mil doscientos noventa y nueve metros cuadrados de que consta el área de dicho edificio, los avalúo a razón de \$35 pesos, cada uno \$ 45.465.

Los mil seiscientos sesenta y cuatro metros cúbicos de cal y canto que tiene el referido edificio, los he avaluado a razón de \$20, cada uno \$ 33.280.

El enmaderamen, los tejados y varias cosas de carpintería del citado edificio las he avaluado en \$ 8.640.

Las fachadas o sea los salones del frente (obra posterior al edificio) la he avaluado en \$ 8.800.

### **SUMA TOTAL \$ 96.185**

Esta suma, según mi humilde opinión se descompone así:

Diez y seis mil ochocientos pesos, por valor de 21 palcos pequeños de primera fila, que he avaluado a razón de \$800 cada uno \$ 16.800.

Tres mil doscientos pesos, por valor de dos palcos dobles de primera fila, que he avaluado a razón de \$1.600 cada uno \$ 3.200.

Veintitrés mil cien pesos, por valor de 21 palcos de 2ª fila, pequeños, que he avaluado a razón de \$1.100 cada uno \$ 23.100.

Cuatro mil doscientos pesos, valor de dos palcos grandes, de 2ª fila, que he avaluado a razón de \$ 2.100 cada uno \$ 4.200.



## **TOTAL \$ 47.300**

Esta suma de cuarenta y siete mil trescientos pesos, es el valor total de los cuarenta y dos palcos pequeños y cuatro grandes, de que consta el antiguo Teatro Maldonado; y esta suma deducida de la de noventa y seis mil ciento ochenta y cinco pesos, valor total del edificio, queda como residuo la cantidad de \$48.885, que según mi opinión corresponde al dueño del resto del edificio.

Estas apreciaciones las hice no tomando por norma, la enorme suma en que fueron valuadas y pagadas las zonas de terrenos expropiadas a los señores Mateus, Pombo, &c., &c., &c., sino a como ha vendido en estos días el señor don Manuel Ponce de León, en sitio semejante; o como ha comprado la señorita Sarabia.

Según los documentos que he visto ha costado a la Nación, más de \$40.000, por menos de la tercera parte del área del Teatro, incluyendo las obras hechas a favor del señor doctor Medina y del señor don Luis María Pardo.

Además, creo que tratándose de verdadera justicia y rectitud de conciencia, debe agregarse hoy al pago el veinte por ciento más, con motivo a la baja del papel moneda.

Bogotá, mayo 20 de 1887

Dios guarde a S. S. JULIÁN LOMBANA

## **Ministerio de Fomento**

Vistos los anteriores documentos el Gobierno y teniendo en consideración:

1. Por decreto No. 601 de 1885 dictado por el Gobierno, se declaró que, por causa de utilidad pública, pasaba a ser propiedad de la Nación el edificio conocido con el nombre de Teatro y sus anexidades.
2. Para el efecto de pagar equitativamente el valor de dicho edificio y de sus anexidades se dispuso por tal decreto que peritos idóneos justipreciaran las fincas expropiadas y fueron nombrados peritos los señores Miguel Gutiérrez Nieto, Wenceslao Pizano y Pedro Cantini.

3. Estos peritos, en desempeño de su encargo expusieron el 25 de septiembre su dictamen, que puede verse en el *Diario Oficial* No. 6535 y conforme al cual las fincas expropiadas tienen un valor de \$48.000.
4. El Decreto No. 601 citado arriba no dispuso la total reconstrucción sino simplemente la reparación y adaptación de aquel edificio a su objeto, de modo que pudiese prestar decentemente y lo más pronto posible sus servicios; pero habiendo los encargados de dicha reparación encontrado que el edificio amenazaba ruina, según ellos afirman, se vieron forzados a desistir del pensamiento de una simple reparación y acometer el trabajo de una total reconstrucción.
5. Fue por esto por lo que el decreto número 59, de 4 de febrero de 1886, al disponer la expropiación de ciertas áreas de terreno situadas alrededor del Teatro, no habló ya de reparación sino de reconstrucción.
6. Habiendo el H. Consejo Nacional Legislativo expedido, con fecha 14 de octubre de 1886, la ley 25, por medio de la cual ordena al Gobierno que proceda a hacer nuevo avalúo de aquellas partes del edificio cuyos dueños no se hubiesen conformado con las indemnizaciones ya acordadas, se dictó por el Gobierno el decreto número 186 de 1887 (8 de marzo), por el cual se ordena practicar un nuevo avalúo respecto de aquellas partes del Teatro cuyos dueños no habían aceptado el anterior, y se fijó un término durante el cual los interesados debían nombrar un perito, advirtiéndose que los que no lo nombraran daban con ello a entender que se atenían al avalúo ya verificado.
7. Algunos de dichos interesados, y entre ellos el Sr. Bruno Maldonado, no cumplieron con el deber de nombrar perito con lo cual perdieron todo derecho a que sus antiguas propiedades teatrales fuesen revaluadas.
8. Por decreto número 266 de 1887 (14 de abril), se prorrogó hasta el 30 del mismo mes el término fijado para hacer el nuevo avalúo, y algunos de los interesados desaprovecharon este nuevo término que se les concedía para nombrar sus peritos y para pre-



sentar sus títulos; de lo cual el Gobierno deduce que ellos están satisfechos con el avalúo primitivo.

9. Nombrados peritos los señores Julián Lombana y Luis María Pardo, el primero por parte del Gobierno y el segundo por parte de varios interesados, ellos nombraron como tercero en discordia al señor Enrique Vargas, pero habiéndose éste excusado de desempeñar el encargo, no lo reemplazaron, como debían haberlo hecho, por otro individuo que desempeñase las funciones de tercero; de lo cual resultó que aún cuando los señores Lombana y Pardo no lograron ponerse de acuerdo en su juicio pericial, no ha sido posible acudir al recurso legal de oír el dictamen decisivo del tercero.
10. Por dificultades que los señores Lombana y Pardo mostraron hallar para desempeñar su encargo dentro del término fijado, se concedió una segunda prórroga de término que expiró el 31 de mayo último; de modo que el Gobierno ha procedido de la manera más liberal, abundando en todos los medios de que los interesados podían necesitar para hacer valer sus derechos a fin de que se practicara un avalúo de todo en todo equitativo.
11. Con fecha 31 de abril, el Gobierno pasó el siguiente pliego de instrucciones: (Aquí el pliego).

Instrucciones que da el Gobierno a su perito, el Sr. Julián Lombana, para evaluar las propiedades que tenían en el Teatro Maldonado las personas que han hecho uso del derecho que les concede la Ley 25 de 1886.

Como la propiedad que debe ser evaluada no existe hoy en la forma que antes tenía, pues con los trabajos del teatro nacional ha sido destruida por lo menos en parte, no es posible fijar el valor de ella por el estado en que se encuentra; y en consecuencia el evaluador deberá proceder bajo la regla de verdad sabida y buen fe guardada.

El evaluador deberá prescindir en absoluto de los precios altos o bajos que el Gobierno haya pagado por las propiedades que ha adquirido con destino al teatro.

En vista de las escrituras primitivas y según su leal saber y entender fijará el precio en que estime aquellas propiedades.

El Gobierno confía en que los peritos consultarán los datos más precisos que sea posible obtener sobre todo aquello que sirva para fijar un

precio equitativo, teniendo presente que, según opiniones competentes, el antiguo edificio del Teatro amenazaba ruina, y que si se hubiese caído, los palcos habrían perdido completamente su valor. Acerca de este punto principal, deben los evaluadores cerciorarse de la verdad en que se funde el concepto de la supuesta ruina del edificio, y averiguar, hasta donde posible esto sea, si dicho peligro era más o menos próximo. Igualmente tendrán presente que, aun supuesto el caso de que el Teatro no hubiera venido a tierra, estando sin embargo vencido o desplomado o inseguro, no era muy probable que las compañías que solían ocuparlo, tuviesen bastante confianza en él, y habría bastado la noticia de la inseguridad del edificio para que él cayera en desuso.

Si el gobierno hubiera edificado un teatro en otro sitio de la ciudad, gastando probablemente algo menos de lo que gasta hoy en esta reconstrucción ¿cuánto habría sido después de algún tiempo el valor del antiguo teatro como teatro y cuál el de los palcos?

Ahora bien, una refacción del edificio, destinada a darle seguridad, cuánto habría valido?

Bogotá, abril 27, 1887

El Ministro, J. CASAS ROJAS.

12. El Gobierno ha mostrado y tiene el propósito de no pagar por vía de indemnización de los objetos expropiados menos de lo que en ley de estricta equidad ellos valgan; pero tiene el deber indeclinable de proceder de tal modo que no se le obligue a pagar más de lo que esos objetos valgan. La justicia es una medida según la cual está prohibido todo lo que de ella se separe, sea en menos o sea en más. Si es ilícito dar a un expropiado menos de lo que le corresponde, también lo es darle más, porque ese más que se le da afecta una renta de que el Gobierno es simple administrador.
13. El adjunto dictamen expuesto por el perito del Gobierno, señor Julián Lombana, adolece de los siguientes defectos:
  1. Al formularlo no se tuvieron en cuenta las instrucciones que el Gobierno había comunicado (compárense los dos documentos). Es principalmente notable en este dictamen el haberse prescindido en absoluto de averiguar si realmente había motivo para creer que el antiguo teatro amenazaba ruina.



2. El señor Lombana avalúa el metro cúbico de mampostería, en un edificio que se afirma amenazaba ruina, a razón de veinte pesos, y arquitectos de reconocida reputación sostienen que el metro cúbico de mampostería se construye hoy con muy buenos materiales con un gasto no mayor de diez pesos; y
  3. El señor Lombana no tenía razón ninguna para comprender en su avalúo la propiedad del señor Bruno Maldonado, quien, según se ha indicado, aceptó tácitamente el avalúo primitivo.
14. El dictamen del señor Lombana difiere sustancialmente del dictamen del señor Pardo y no hay aquí tercero en discordia que decida.
15. El artículo 591 del código judicial de la República prevé el caso de que el dictamen de los peritos sea desacertado por razón de error esencial, dolo e ignorancia, y el modo como debe en tal caso procederse.

En vista de las anteriores consideraciones, se resuelve:

1. Impruébense los dictámenes de los señores Julián Lombana y Luis María Pardo, presentados el 30 de mayo último, en desempeño de su encargo como evaluadores del Teatro Maldonado y sus anexidades.
2. Antes de proceder a hacer avalúo se dispone que los señores Petro Cantini, José María Munévar, Eufemio Moreno, Antonio Clopatofsky V., José Segundo Peña, Manuel Ponce de León y Manuel H. Peña, declaren con juramento, ante uno de los jueces nacionales sobre los siguientes puntos:
  1. Si ellos conocieron el estado del Teatro Maldonado cuando fue expropiado por el Gobierno.
  2. Si por el conocimiento que de dicho edificio tenían, creen ellos que estaba en perfecto estado de seguridad y solidez o si al contrario había motivo para juzgar que amenazaba ruina. Expresen aquí los testigos la razón de su dicho; y
  3. Los testigos que intervinieron en la demolición del antiguo teatro o la presenciaron, digan todo lo que les conste acerca

del estado en que se hallaba el edificio cuando se dio principio a los trabajos.

3. Excítese a S. S. el Procurador General de la Nación para que por sí o por medio de sus agentes y de acuerdo con el inciso 15 del artículo 118 del Código Judicial, intervenga en la práctica de estas diligencias.

Publíquese la presente resolución con todos sus antecedentes,

El Ministro, J. CASAS ROJAS.

*El Orden* (Bogotá) No. 40, 20 de julio de 1887

### Remitidos. Teatro Nacional

Señor Editor de *El Orden*:

Deseando el que suscribe, que en uno de los órganos de la prensa periódica se de publicidad a los siguientes razonamientos que por deber a mi conciencia y buena reputación, en que me han tenido mis compatriotas hasta el presente, escojo su muy respetable hoja, por ser de mis simpatías en todo, y también, por ser yo conocido de usted hace mucho tiempo.

El *Diario Oficial* número 7.083, publica el informe del avalúo del Teatro Maldonado, que en asocio del señor Luis María Pardo, presentamos al Ministerio de Fomento. Su Señoría, el Ministro del ramo, improbó nuestro dictamen. En horabuena está en su derecho Su Señoría como defensor de los intereses y honra de la Nación; pero el artículo 591 citado en el considerando 15 que dice: “El Código Judicial de la República, prevé el caso de que el dictamen de los peritos sea desacertado por razón de error esencial, dolo o ignorancia, y el modo como debe en tal caso procederse”. Y como *dolo*, según el Diccionario de la lengua, es: “engaño, fraude, simulación, mentira, superchería y la intención astuta y maliciosa de dañar”, y si en todo esto o en parte es en lo que yo incurrido por haber acertado a satisfacer los deseos del Honorable Ministro, no ha sido otra la causa que mi ignorancia, como se lo manifesté cuando me nombró perito evaluador del Teatro Maldonado; no me valió excusarme repetidas veces, pues siempre insistió, y aunque varias ocasiones le hice presente que yo no era arquitecto ni ingeniero sino un simple albañil; que en la capital había personas muy competentes que podrían desempeñar con lucimiento esa comisión,



no cedió y me vi obligado a aceptar con previa condición, eso sí, que no me sometería al pliego de instrucciones, y Su Señoría convino, haciéndome algunos elogios, que no merezco: esto pasó en presencia de los señores Carlos Michelsen y Luis María Pardo, quienes podrán certificarlo.

Una vez que me hice cargo de prestar este servicio al Gobierno, y bajo la promesa que se exige en estos casos, no podía obrar sino según el dictado de mi conciencia y el carácter honrado que no puedo traicionar. Varias reflexiones me hacía ¡de el por qué yo debía ser el evaluador y no ningún otro, una vez que el edificio estaba ya demolido en gran parte! Entonces me vino a la mente que el Gobierno, para obrar con justicia y equidad, sabía que yo era el que había construido o levantado la gran fachada del Coliseo o sea Teatro Maldonado, y por consiguiente yo lo conocía mejor que otros; resuelto este enigma, procedí con mayor cuidado y escurpulosidad, según mi leal saber y entender, y bajo la verdad sabida y buena fe guardada a hacer mis cálculos, trayendo a la vista mis apuntamientos que con curiosidad guardo en mi cartera, de todas las obras que bajo mi dirección se han hecho en esta ciudad desde que me han creído capaz los que me ocupan, y hallé datos exactísimos de lo que deseaba; por ejemplo: lo que puede costar un metro cúbico de calicanto en un muro, con todas las minuciosidades, que se gasta en la obra de mano, cuya cuenta con números publicaré algún día.

Bien quisiera terminar; pero un grato recuerdo y una dulce satisfacción siento al recordar estos apuntes de cartera, que en la lucha del trabajo de treinta y cinco años me traen a la memoria las diversas peripecias por las que he pasado, y no puedo por menos que hacer este parangón: muy satisfactorio será para uno de esos Generales veteranos, cuando recuerdan que han llegado al grado más alto en la carrera de las armas, empezando desde soldado hasta saberse parar o cuadrarse, limpiar sus armas, relevar las guardias, mandar, maniobras, en fin, saber obedecer para después saber mandar, y si con estos recuerdos contempla las cicatrices por donde ha derramado su sangre en defensa de la Patria, quedará más satisfecho de haber cumplido con su deber; igualmente recuerdo yo, que mi carrera de albañil la empecé desde muchacho *cuerero, mezclero, palustre-ro*, etc., hasta que me denominaron oficial, y hoy soy lo que se llama entre nosotros maestro; y en esta larga campaña del trabajo material perdí una mano y se me baldó una pierna, mi cuerpo se desfiguró, pero mi conciencia y mi modo de proceder no.

Hoy se me presenta un nubarrón que intranquiliza mi espíritu: son esas cuatro letras que forman la palabra *dolo*, y que Su Señoría el Ministro

de Fomento, señor doctor Casas Rojas, cita para fundar su resolución; palabras hay, como ha dicho con sobra de verdad un sabio, “que dividen los corazones más de raíz que las más afiladas espadas; palabras cuya herida hace sufrir para siempre”, y que me ha colocado en esta dura alternativa: o cometí dolo con el dueño del Teatro, cuando me solicitó para que le construyera el frente, que por ignorancia o de mala fe no le indiqué que el edificio estaba en mal estado para que perdiera lo que iba a gastar en esa gran fachada de dos altos con mirador y extensos balcones, muy conocidos del público, o lo cometí ahora con el Gobierno, porque en mis cálculos no tuve en cuenta que el citado edificio amenazaba ruina; pues ni en uno ni en otro caso tuve tal intención de faltar a mi deber como hombre honrado. Con el dueño del Teatro practicamos un examen minucioso para resolver si se podría sin riesgo cargarle el peso que era menester del frontispicio, y hasta entonces no le hallamos daño ni inconveniente que impidiera la obra. Si mi cálculo ha sido erróneo, por haber avaluado el metro cúbico de mampostería a un metro de altura; a dos o a ocho, y si mientras más se va elevando el muro los gastos son mayores por los fuertes andamios que son necesarios, el mayor número de peones, sobrestantes y otra multitud de gastos y de tiempo perdido en estas maniobras de elevar materiales, que no se necesitan cuando se está trabajando a un metro y medio de altura; es decir, que mientras más en algo se vaya trabajando más costoso es el metro cúbico de calicanto u otras materias.

Mi intención en este escrito es, pues, manifestar que si erré en este asunto del avalúo del Teatro Maldonado, fue por suma ignorancia, mas no porque fuera sobornable en ningún caso. Pero a mí me ha pasado lo que se cuenta del labriego que tuvo el honor de ser visitado por el rey con toda su comitiva de caza, y aunque al siguiente día le preguntara su Majestad, si pedía alguna gracia por el buen deseo de servirle, él le contestó con dignidad: que ojalá no se volviera a acordar de él ni a pernoctar en su casa. El campesino tuvo razón, pues si no perdió su honra sí perdió sus intereses.

Bogotá, Julio de 1887

JULIÁN LOMBANA



## Tribunal Superior del Distrito Judicial de Cundinamarca

### Sala de lo Civil

Bogotá, Noviembre quince de mil ochocientos ochenta y nueve.

**VISTOS:** El señor doctor Emilio Ruiz Barreto, en su carácter reconocido de apoderado del Gobierno de la República, según consta del poder especial conferido por S. S. el Ministro de Fomento, y que lo constituye la escritura pública de fecha veinte de diciembre del año pasado, otorgada ante el Notario cuarto del Círculo de Bogotá, bajo el número mil ochenta y seis (1.086), la cual se ha exhibido en copia auténtica registrada, inició demanda por los trámites de la vía ordinaria contra el señor Bruno Maldonado, vecino de esta ciudad, donde tiene su residencia habitual, para que con su audiencia y previo el cumplimiento de las ritualidades del juicio, se declare en sentencia definitiva:

**PRIMERO:** Que el edificio o inmueble situado en este Municipio de Bogotá, antes llamado Coliseo, más tarde Teatro Maldonado y ahora Teatro Nacional, pasó a ser propiedad de la Nación desde el mes de septiembre de 1885 en que fue destinado a uso público por el Decreto del Presidente de la República, número 601 de dicho año (*Diario Oficial* número 6.469 de 15 de septiembre de 1885), inmueble que en el libelo primitivo se puntualiza por su situación y linderos (folio 5 de este cuaderno).

**SEGUNDO:** La cantidad líquida que al señor Bruno Maldonado corresponda como indemnización por la parte que en dicho inmueble tenía él en propiedad y que la Nación haya de pagarle como a expropiado.

El derecho, causa o razón de la demanda se sustenta en las siguientes disposiciones constitucionales y legales: a) Artículo 15, numeral 5, inciso 2 de la Constitución de 1863; b) Decreto número 601 de 1885, por el cual se expropia un edificio por causa de utilidad pública; c) Artículo L transitorio de la constitución de 1886; d) Ley 25 de 1886; e) Artículo 18 de la ley 153 de 1887; y f) las leyes del C. J. de la Nación relativas a la materia de expropiaciones por causa de necesidad pública. Además se alega como motivo determinante para entablar el presente juicio el hecho de que el demandado no se ha conformado con los avalúos del Teatro expropiado, en la parte que a él corresponde ni se ha prestado a arreglos de ninguna clase, a pesar de la buena voluntad de que ha estado animado el Gobierno, en el sentido de favorecer los intereses del señor Maldonado, dentro de los límites de la equidad y la justicia.

El libelo de demanda se fundó en los siguientes hechos:

1. En septiembre de 1885 se apropió el Gobierno de la República el inmueble denominado Teatro Maldonado antes Coliseo y que hoy hace parte del edificio de propiedad nacional denominado Teatro Nacional;
2. El señor Bruno Maldonado era el propietario del edificio expresado y deslindado en esta demanda y sus accesorios, excepto lo siguiente: quince palcos de segunda fila, dos palcos dobles de segunda fila, dos palcos de primera fila y un palco doble de primera fila.
3. Los muebles y enseres existentes en el Teatro Maldonado, cuando fue ocupado por orden del gobierno formaban parte del establecimiento denominado Teatro Maldonado, adherente al suelo y pertenecían al señor Bruno Maldonado, dueño y empresario del expresado Teatro;
4. El valor de la indemnización que había de pagarse al señor Bruno Maldonado por la parte que le correspondió en la expropiación del edificio prenombrado fue determinada en la forma que previno el decreto No. 601 de 1885, ya citado.
5. El señor Bruno Maldonado no se conformó con ese avalúo.
6. El inmueble expropiado, tantas veces citado, en la parte que correspondía al señor Bruno Maldonado estaba avaluado en el Catastro del extinguido Estado Soberano de Cundinamarca en la cantidad que en dicho Catastro consta; avalúo que fue consentido por el demandado señor Bruno Maldonado, que era el existente al tiempo de la expropiación.
7. No se ha fijado judicialmente el valor de la indemnización que al señor Bruno Maldonado corresponda por la parte que él tenía en el expresado inmueble y sus accesorios; y
8. No existe ya la edificación en el suelo del prenombrado inmueble denominado Teatro Maldonado.

De la expresada demanda se corrió traslado al demandado señor Bruno Maldonado, quien no la contestó en forma alguna; y por ello, en cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 941 del Código Judicial, se



dieron por probados todos los hechos expresados en la demanda, y se llamó la causa a prueba por el término común de diez y nueve días, con el fin de que el demandado pudiese probar contra esos hechos. En tiempo hábil el demandante pidió y obtuvo las pruebas que se enumeran en seguida:

1. Un certificado expedido por el señor Recaudador de la Sección 2<sup>a</sup> de Hacienda, referente a la inclusión y avalúo del Teatro Maldonado en el Catastro del extinguido Estado de Cundinamarca; 2) presentó las escrituras públicas siguientes: las marcadas con los números 1.642, 528, 570 y 1.209, otorgadas ante el Notario Segundo del Circuito de Bogotá, en los días veintidós de agosto de mil ochocientos sesenta y cinco, veintisiete de marzo y tres de abril de mil ochocientos sesenta y ochocientos sesenta y ocho y diez de agosto de mil ochocientos setenta y uno, las cuales rezan las ventas sucesivas que del inmueble expresado se hicieron a Miguel Gutiérrez Nieto y Valentín García Tejada, a Timoteo Maldonado y, por último, a Bruno Maldonado; 3) viene a los autos un certificado expedido por el señor Registrador de Instrumentos públicos y privados y Anotador de hipotecas del Círculo de Bogotá, en el cual se hace constar que desde el diez y nueve de agosto de mil ochocientos setenta y uno hasta el doce de marzo de mil ochocientos ochenta y nueve, fecha del documento auténtico, el señor Bruno Maldonado no había transferido a nadie el dominio que tenía en la parte que le correspondía del edificio Teatro Maldonado; 4) se pidió que el demandado absolviese unas posiciones, y como no se presentó a declarar en el lugar y tiempo señalados, se le declaró confeso en todos los hechos pertinentes del interrogatorio respectivo, previa la tramitación de la articulación del caso; y 5) se practicó por medio de los peritos señores doctores José María Rubio Frade y Mariano Santamaría una prueba pericial encaminada a fijar el valor de la cosa expropiada y el de los perjuicios causados.

La parte demandada no adujo una sola prueba ni ha personado en el juicio para hacer valer sus derechos, y de ahí el que se hubiera dado por acusado la rebeldía en la primitiva demanda de expropiación, iniciada por trámites breves y sencillos.

Ultimado el término probatorio, y surtidos los demás trámites del juicio, ya es tiempo de dictar el fallo definitivo de primera instancia que incumbe al Tribunal de conformidad con lo dispuesto en los artículos 18, ordinal 9 de la ley 143 de 1887 y 73, ordinales 2 y 3 de la ley 147 de 1888; y a ello se procede mediante las consideraciones siguientes:

A raíz de la última guerra civil que afligió al país, el excelentísimo señor Presidente de la entonces llamada Estados Unidos de Colombia, expidió el siguiente decreto:

DECRETO No. 601 de 1885 (14 de septiembre), Por el cual se expropia un edificio por causa de utilidad pública. “El Presidente de los Estados Unidos de Colombia, en uso de las facultades extraordinarias de que se halla investido, y Teniendo en consideración que es conveniente propender al fomento de la pacificación social a que tanto contribuyen las cultas distracciones teatrales, y con el propósito de hacer posible la pronta y adecuada mejora del único edificio existente en esta capital destinado a tal objeto,

#### DECRETA

- Art. 1. Declárase propiedad de la Unión, por causa de utilidad pública, el edificio conocido en esta ciudad con el nombre de Teatro Maldonado, con todas las anexidades y dependencias necesarias para que el local preste convenientemente los servicios a que se le ha destinado.
- Art. 2. El Gobierno de la Unión pagará al señor Bruno Maldonado o a cualesquiera otros dueños o condueños, apenas se restablezca el orden público en Colombia, el valor del edificio expropiado y de sus dependencias y anexidades, valor que se fijará por peritos idóneos.
- Art. 3. Nómbrase peritos evaluadores a los señores Miguel Gutiérrez Nieto, Wenceslao Pizano y Pedro Cantini.
- Art. 4. El Teatro se administrará por una junta de cinco individuos, que se denominará Junta Administrativa del Teatro de Bogotá, bajo la dirección y dependencia del Departamento de Fomento de la Unión.
- Art. 5. La Junta Administrativa procederá a recibir el Teatro por riguroso inventario y a hacer los presupuestos de los gastos indispensables para la reparación del edificio de manera que preste decentemente y lo más pronto sus servicios.
- Art. 6. En el Presupuesto nacional de gastos para la vigencia económica en curso se abrirá un crédito extraordinario para atender inmediatamente a las erogaciones que expresa el artículo anterior.
- Art. 7. Nómbrase miembros de la Junta Administrativa del Teatro a los señores Felipe F. Paúl, Lázaro M. Pérez, Vicente A. Vargas, Manuel J. Pardo, Daniel Valenzuela, Alberto Urdaneta y José María de Francis-



co, quienes tomarán posesión de su cargo el día 19 de los corrientes, ante el Secretario de Fomento de la Unión.

Art. 8. Las obras de reparación y adaptación del edificio expropiado serán dirigidas por el arquitecto nacional.

Art. 9. Fuera de los gastos que hablan los artículos precedentes, el Gobierno de la Unión contribuirá con una suma hasta de mil quinientos pesos (\$1.500) para los gastos de transporte de las Compañías de artistas que vengan del extranjero a trabajar en el Teatro, siempre que su permanencia en la capital sea, por lo menos, de cuatro meses. Para dar este auxilio es indispensable la solicitud de la Junta Administrativa, a cuyo favor se girará.

Dado en Bogotá a 14 de septiembre de 1885. Rafael Núñez. El Secretario de Fomento Julio E. Pérez.

En cumplimiento y desarrollo de este decreto se dictaron varias resoluciones que dieron el resultado siguiente: a) se organizó por cuenta del Gobierno una Junta encargada de dirigir los trabajos de mejora y refacción del Teatro Maldonado; y b) Se hicieron dos avalúos del expresado inmueble; y como con ninguno de ellos conviniese el señor Bruno Maldonado, el Gobierno, celoso del honor de su crédito y de su palabra empeñada y apoyado en la Ley 25 de 1886 (14 de octubre), por la cual se ordena el pago de una indemnización ha establecido el presente juicio, entre otros fines, con el de que se pague al expresado señor Maldonado lo que se le deba por el valor del edificio expropiado y de los perjuicios que haya sufrido por causa de la expropiación.

Exótico es entrar en el examen de las siguientes cuestiones que se rozan más o menos directamente con la materia de la presente controversia: 1) la propiedad privada, fruto del libre ejercicio de las facultades del hombre, considerada como la extensión de la existencia corporal de los individuos, según la feliz expresión de un publicista, pertenece a cada uno de los miembros de la colectividad que la ha hecho suya mediante los medios reconocidos por la ley que garantiza el uso y goce del derecho de propiedad, tan antiguo como el mundo; de forma que el Estado no puede en manera alguna disponer de la propiedad de los particulares, sino en ciertos casos, muy limitados, por vía de excepción; 2) Las legislaciones modernas fundadas en el principio generalmente administrativo ... que los derechos públicos en conflicto con los derechos privados individuales deben triunfar, reconocen en el Estado el derecho de expropiar por causa de necesidad o

utilidad pública mediante una completa indemnización, como único medio de hacer expedita la vía del progreso.

Estos principios salvadores de la sociedad se hallan consagrados así en la nueva Constitución que se ha dado el país como en la abolida de Rionegro (artículos 31, 32, 33 y 34 de la Constitución de 1886). El artículo 15 de la desusada Constitución de 8 de mayo de 1863, decía en su parte conducente:

Art. 15. Es base esencial e invariable de la Unión entre los Estados el reconocimiento y la garantía, por parte del Gobierno general y de los gobiernos de todos y cada uno de los Estados de los derechos individuales que pertenecen a los habitantes y transeúntes en los Estados Unidos de Colombia a saber:

1º ... 2º ... 3º ... 4º ...

5. La propiedad; no pudiendo ser privados de ella sino por pena o contribución general, con arreglo a las leyes, o cuando así lo exija algún grave motivo de necesidad pública, judicialmente declarado y previa indemnización.

En caso de guerra la indemnización puede no ser previa, y la necesidad de la expropiación puede ser declarada por autoridades que no sean del orden judicial.

Lo dispuesto en este inciso no autoriza para imponer pena de confiscación en ningún caso.

La eficacia de estos principios tutelares para obrar el bien general no se puede poner en duda pero en el caso que nos ocupa no hay necesidad de inquirir si fueron estrictamente obedecidos por el excelentísimo señor Presidente de la República al expedir el decreto mencionado sobre expropiación del Teatro Maldonado, o si al dar ese paso extralimitó sus facultades legales, porque la expropiación es hoy un hecho consumado, como que el viejo edificio que amenazaba ruina próxima, según la confesión ficta del demandado, se ha derribado, y dentro de poco tiempo se encontrará reemplazado por un bello y cómodo teatro, construido a todo gasto, y de acuerdo con las reglas de arquitectura moderna que consultan la solidez a la par que la elegancia, y porque el legislador, cuya potestad está por encima de todos los poderes reconocidos en la República, lejos de improbar el procedimiento, lo ha aceptado; con efecto el artículo 4º que encierra una disposición transitoria de la nueva Constitución, dice “Los actos de carácter legislativo expedidos por el Presidente de la República antes del día en que se sancione esta Constitución, continuarán en vigor, aunque sean contrarias a ella, mientras no sean expresamente derogadas por el Cuerpo Legislativo o revocados por el Gobierno.



Ahora, como el decreto de que se ha venido hablando no ha sido derogado por el Poder Legislativo ni revocado por el Gobierno, antes bien se le ha mandado dar cumplimiento por la Ley 25 de 1886 (14 de octubre), por la cual se ordena al Gobierno proceda a mandar hacer nuevo avalúo del Teatro Maldonado, de los palcos accesorios y de los demás terrenos y edificios expropiados para la construcción de un nuevo teatro, siempre que los respectivos dueños no se conformen con las indemnizaciones ya acordadas, debe mantenerse en toda su fuerza y vigor, ya se le considere por el aspecto de ley o de resolución aprobada por medio de ley, pues lo mismo da para el efecto de tener en cuenta el decreto en el caso que nos ocupa, porque sabido es que el juzgador no puede dejar de aplicar la ley, aun cuando la crea anticonstitucional, mientras no haya sido abrogada o anulada por el Cuerpo Legislativo, único poder que tiene facultad para ello, o suspendida por autoridad competente, de acuerdo con la Constitución (artículo 6 de la ley 153 de 1887). Esta doctrina tiene en su abono los antecedentes históricos legislativos del país, como puede verlo quien estudie las leyes sobre manumisión de bienes desamortizados.

Consumada como está la expropiación, según se lleva dicho, resta sólo examinar la indemnización que, como medida de equidad, debe acordarse a favor del expropiado para salvar de este modo el derecho individual.

El artículo 18 de la Ley 53 de 1887 dice en su parte conducente lo que en seguida se transcribe: "Las leyes que por motivos de moralidad, salubridad o utilidad pública restrinjan derechos amparados por la ley anterior, tienen efecto general inmediato.

Si la ley determinare expropiaciones, su cumplimiento requiere previa indemnización (en tiempo de paz), que se hará con arreglo a las leyes preexistentes..." Esto quiere decir que la indemnización debe regularse, en el caso concreto que se analiza, de acuerdo con las disposiciones que reglamentan el juicio de expropiación en el C. J. nacional, que eran las vigentes a la sazón; y efectivamente así se ha hecho, pues los peritos que intervinieron en la diligencia pericial tuvieron en cuenta al fijar la indemnización lo estatuido en el artículo 1.362 del C. J. que dice así en su última parte: "En todo avalúo por causa de expropiación, además del valor de la cosa expropiada, se estimarán también los perjuicios, si los hubiere".

De acuerdo los peritos han fijado el total de la indemnización en la cantidad de veinticuatro mil ochocientos pesos (\$24.800), que se descomponen así:

Precio del inmueble expropiado, según el avalúo dado en el Catastro, diez y seis mil pesos... \$16.000

Por perjuicios de lucro cesante, cuatro mil ochocientos pesos... \$4.800

Por perjuicios provenientes de daño emergente, cuatro mil pesos... \$4.000

### **SUMA \$24.800**

El Tribunal acepta en todas sus partes el anterior dictamen pericial porque está fundado en hechos que constan del proceso, y porque puesto de noticia de las partes no fue objetado por ninguna de ellas.

Es posible que el señor Maldonado ha sufrido por causa de la expropiación perjuicios de otra naturaleza o de mayor monta, pero sí así fuere, cúlpase así mismo por no haber hecho valer sus derechos de juicio.

En mérito de lo expuesto, el Tribunal administrando justicia en nombre de la República y por autoridad de la ley declara: 1) El edificio o inmueble denominado antes Coliseo, más tarde Teatro Maldonado y ahora Teatro Nacional, situado en el Municipio de Bogotá, en el costado Sur de la calle décima de esta ciudad y deslindado así: por el Oriente con casa que fue de la señora Juana Durán y luego del señor Rafael Pombo, y con casa que fue del señor Lino de Pombo y posteriormente del señor Bernardino Medina; por el occidente con casa del señor Camilo Carrizosa, que pasó a ser del señor Luis María Pardo, y casa del señor Zacarías Azuero, que luego fue de los hijos del señor Vicente Mateus; por el Norte con casa que fue del Ilustrísimo señor arzobispo Antonio Herrán, y luego del señor Manuel María Zaldúa, y con casa de los herederos de Alfonso Lançon; por el sur, calle décima de por medio, casa de la señora Carmen Pizano de Gómez, Carolina Kemble de Acosta y de los herederos del señor Joaquín Orrantía, la de la señora Antonia Orrantía de Ospino, pasó a ser de propiedad de la Nación desde el mes de septiembre de mil ochocientos ochenta y cinco, fecha en que fue destinado a uso público por el Decreto del Excelentísimo señor Presidente de la República, número 601 de dicho año; 2) La Nación debe pagar al señor Bruno Maldonado la cantidad líquida de veinticuatro mil ochocientos pesos (\$24.800) que han fijado los peritos como indemnización que le corresponde por la parte que en dicho inmueble tenía él en propiedad. Si esta sentencia no fuere apelada se consultará precisamente con la Corte Suprema de Justicia.



Publíquese, notifíquese y cópiese.

JESÚS MARÍA QUINTERO P. JUAN EVANGELISTA TRUJILLO, NICOLÁS ENCISO. IGNACIO SAMPEDRO, secretario en ppd.

## Segunda copia del testamento de Bruno Maldonado

REPÚBLICA DE COLOMBIA  
DEPARTAMENTO DE CUNDINAMARCA

NOTARIA CUARTA

No. 840

SEGUNDA COPIA DEL TESTAMENTO DEL SEÑOR BRUNO MALDONADO

Número ochocientos cuarenta. En el Municipio de Bogotá Departamento de Cundinamarca, República de Colombia, a catorce de agosto de mil ochocientos noventa, yo, el infrascrito Notario cuarto de este Círculo, en presencia de los testigos instrumentales, señores Manuel Angulo y Octavio Angulo, varones, vecinos del mismo Círculo, y mayores de edad, de buen crédito y en quienes no concurre ninguna causal de impedimentos, dando cumplimiento a lo ordenado por el señor juez cuarto el Circuito de Bogotá en su auto de fecha ocho de los corrientes mes y año, protocolizo en la oficina de mi cargo el testamento del señor Bruno Maldonado junto con las demás diligencias que le precedieron para su apertura, todo lo cual consta de ocho fojas útiles y registrado, aquí se agrega y dice: ...

“Yo Bruno Maldonado, natural y vecino de la ciudad de Bogotá del Departamento de Cundinamarca, procedo a otorgar mi testamento cerrado, al tenor de las cláusulas siguientes: **Primera.** Declaro que soy casado con la señora Salomé Pinillos y que en mi matrimonio no he tenido sucesión. Por esto y porque todos mis ascendientes fallecieron ya, no dejo legitimarios o herederos forzosos. **Segunda.** Declaro que mi consorte no aportó capital o bienes a nuestro matrimonio, y que yo aporté unos dos mil pesos (\$2.000) y adquirí, además, durante él, por herencia de mi padre, un derecho proindiviso de valor de tres mil pesos (\$3.000) en una casa situada en la carrera novena de esta ciudad de Bogotá. **Tercera.** Ordeno y ruego a

mis herederos que no consientan en recibir suma alguna por causa de la expropiación que, de hecho o sin formalidad legal ninguna, hizo el Gobierno de la República de la finca de mi propiedad llamada comúnmente Teatro Maldonado, situada en la calle décima de esta ciudad, sino cuando el Gobierno se allane a celebrar un arreglo con mis herederos, por el cual reconozca y pague el justo valor de esa finca y los perjuicios que me ha causado. Mientras eso no suceda, mis herederos reservarán vivo é intacto su derecho, y la esperanza de que algún día se les haga justicia. En el juicio que últimamente promovió el Gobierno para que se decretase la expropiación ya consumada, me abstuve de entrar; porque juzgué, por (varias) razones que no es del caso expresar aquí, que no podría hacer respetar en él mis derechos. Declaro, hoy que me creo al borde del sepulcro, que estoy convencido de que en gran parte mi enfermedad ha sido causada por el atropello de que he sido víctima en una propiedad a la cual tenía especial afecto, y que mi inflexibilidad en este asunto no proviene de malas pasiones, sino de que he estimado que mi deber de ciudadano me obliga a no coadyuvar a que se establezca el funesto precedente de que a los particulares pueda arrebatárseles su propiedad inmueble por decreto ejecutivo, mayormente cuando no se aduce siquiera para ello un grave motivo de necesidad o de conveniencia pública. **Cuarta.** Lego a mi hermano José María Maldonado el usufructo, durante su vida, de la parte alta de la casa que tengo esta ciudad en la calle décima, en el barrio de Egipto. **Quinta.** Lego a mi hermano Juan Nepomuceno Maldonado la plena propiedad de la décima parte de lo que el Gobierno pague, previo arreglo con mis herederos, por el valor de la firma de que trata la cláusula tercera. Sólo mi consorte y hermano Timoteo tienen facultad para intervenir en el arreglo expresado y para resolver sobre su conveniencia: nadie puede, por consiguiente, obligarlos a celebrarlo o aceptarlo. **Sexta.** Lego a mi sobrina Micaela Maldonado la plena propiedad del derecho que tengo a la mitad de la casa situada en la carrera novena de esta ciudad, a que se refiere la cláusula segunda de este testamento. **Séptima.** Instituyo herederos universales a mi consorte señora Salomé Pinillos y a mi hermano Timoteo Maldonado, así: dejo a mi consorte el usufructo, durante su vida, de todos mis bienes, con excepción de los que lego en las cláusulas quinta y sexta. También tendrá mi consorte el usufructo de la parte alta de la casa de que trata la cláusula cuarta, después de la muerte de mi hermano José María, si tuviere lugar antes que la de mi consorte. Y a mi hermano Timoteo le dejo la propiedad de todos mis bienes, con excepción de los que lego en las mismas cláusulas



quinta y sexta. El usufructo de mis bienes lo tendrá mi hermano Timoteo desde el día del fallecimiento de mi consorte; con excepción del de la parte alta de la casa del barrio de Egipto, el cual no le corresponderá sino desde el día de la muerte de mi hermano José María, si este muriese después que mi consorte. **Octava.** Las asignaciones que hago en este testamento se entenderán hechas con la condición de que los respectivos asignatarios no impugnen la validez ni se opongan al cumplimiento de él, ni de ninguna de sus cláusulas. El asignatario que falte a esta condición perderá su asignación. **Novena.** Nombro albaceas de la sucesión y partidores de la herencia a mi consorte y a mi hermano Timoteo Maldonado, a quienes dejo la tenencia de los bienes hasta que se haga la partición de ellos. **Décima.** Por el presente testamento revoco todos los que antes de hoy haya otorgado. Lo firmo en Bogotá a diez y siete de mayo de mil ochocientos noventa. Bruno Maldonado”.

Oficina de Registro del Círculo. Bogotá, siete de agosto de mil ochocientos noventa. En la fecha se inscribió este instrumento en el libro de registro número segundo, a la página quince del tomo cuarto, bajo el número mil ochocientos cuarenta y nueve.

El Registrador, Leopoldo Barón. Oficina de Registro del Círculo de Bogotá, agosto catorce de mil ochocientos noventa. En la fecha se inscribió este instrumento en el libro de registro número primero, a la página doscientos cincuenta y seis del tomo tercero, bajo el número mil ochenta y cuatro.

El Registrador, Leopoldo Barón.

En consecuencia, desde ahora y para siempre inserto en el libro protocolo del año en curso las relacionadas diligencias y testamento en el lugar y bajo el número que les corresponden para que hagan parte integrante de él, para que en todo tiempo los interesados puedan obtener las copias que les convengan y para que el acto surta todos los demás efectos que le asignan las leyes.

Se pagó el derecho de registro como aparece de la boleta que se agrega y dice: “República de Colombia. Departamento de Cundinamarca. Número doscientos veintiuno. Administración general de Hacienda. Bogotá, catorce de agosto de mil ochocientos noventa. El señor Daniel Ortega ha enterado cuatro pesos, con arreglo a la ley treinta y cuatro de cinco de marzo de mil ochocientos ochenta y siete, por el derecho de registro de la protocolización del testamento del señor Bruno Maldonado. El Administrador general de Hacienda Carlos Cortés”.

En fe de lo cual se firma la presente diligencia por los testigos arriba mencionados y el infrascrito Notario, de todo lo cual doy fe. Firmados: Manuel Angulo, Octavio Angulo. El Notario cuarto, Eustacio Ortega. Testado = mos = varias, no vale. Entrelineado= del Círculo, vale.

Es segunda copia fielmente compulsada de su original a que me remito; y la expido en cuatro fojas útiles destinada al señor Timoteo Maldonado.

Bogotá, diciembre veinticuatro de mil ochocientos noventa. El Notario Cuarto. Eustacio Ortega.







Este libro  
se terminó de imprimir  
en la ciudad de Bogotá  
en el mes de octubre de 2012.  
La tipografía utilizada fue  
Cambria y Myriad Pro.