

ARQUITECTURA TEATRAL

Escenarios que dan forma a la historia de
Cartagena de Indias

Fortalecemos la identidad cultural recuperando olvidos, incorporándolos a la memoria colectiva de nuestras sociedades. Descubrir imágenes a través de las palabras nos lleva a reconocer la historia de la arquitectura teatral.

María del Pilar Chaves Mantilla
Asesor: Dr. Gustavo Villegas
Maestría en Historia del Arte Trabajo de
grado – 2019
Universidad de Antioquia – Facultad de
Artes en convenio con Institución
Universitaria Bellas Artes y Ciencias de
Bolívar.
Cartagena de Indias

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION	3
EL TEATRO EN LA CIUDAD: COMO MEMORIA, IMAGEN Y MONUMENTO	8
La ciudad como objeto y como cotidianidad.	9
El monumento: lo que se ve y lo que no se ve.	13
La imagen como medio transmisor.	17
Consistimos en memoria.	20
La arquitectura teatral: ciudad, monumento imagen y memoria en Cartagena de Indias.	22
TEATRO EL COLISEO	29
Una crisis de salubridad que termina en teatro	29
Un lugar que marcó referencia en la ciudad	36
La arquitectura del Retazo	41
La imagen a partir de las palabras	46
Un monumento que emerge del olvido	48
TEATRO MAINERO	51
Un nuevo teatro sobre las ruinas del Coliseo	51
El fortalecimiento del lugar de la memoria.	54
La arquitectura de un teatro corral	58
La imagen a partir de las palabras	64
El ocaso	65
TEATRO HEREDIA	69
De iglesia a Teatro	71
La culminación de un proyecto	80
La arquitectura del teatro	83
El Teatro Municipal	84
Generalidades sobre la arquitectura republicana	85
La planta del Municipal	87
La Fachada del Municipal	95
Su espacio interior	102
La Restauración	112
El Monumento	137
CONCLUSIONES	143

*La memoria, a la que atañe la historia, que a su vez
la alimenta, apunta a salvar el pasado sólo para
servir al presente y al futuro. Se debe actuar de modo
que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a
la servidumbre de los hombres.*

Jacques Le Goff

A Eder, Sara y Adriana con amor

INTRODUCCION

Ha sido apasionante para mí introducirme en el mundo de la historia del arte, volver a las aulas, y profundizar en el proceso evolutivo del arte y sus implicaciones culturales. Paralelamente y como parte de los requisitos de la maestría, era necesario escoger un problema de investigación que fuera evolucionando a través de los semestres. Fue así como, partiendo de mi campo profesional como arquitecta, divagué sobre varios temas hasta que llegué al Teatro Heredia y su valor de monumento para la ciudad de Cartagena de Indias. Así comenzó un camino que me llevó a descubrir mucho más allá del teatro que hoy conocemos, a retroceder en la historia y buscar cuándo y porqué los escenarios teatrales entraron a hacer parte de la vida del cartagenero.

Más interesante aun fue ampliar mi punto de vista desde la arquitectura que era mi visión hasta el momento, hacia la historia del arte. Y por consiguiente sumergirme en los conceptos de monumento, memoria, imagen y olvido, auténticos soportes de la evolución humana, que ha buscado cimentar su cultura en el conocimiento de su propia transformación.

Los diferentes descubrimientos que fui realizando a través del tiempo me hacían cuestionar permanentemente: ¿por qué desconocemos tantas cosas de nuestro pasado y caminamos como autómatas por las calles que con sus nombres nos cuentan historias? ¿Por qué tendemos a olvidar lo que pierde valor o interés por ser opacado por modas o nuevas tecnologías? ¿Por qué en vez de perpetuar el olvido, no buscamos perpetuar la memoria?

Empecé entonces pensando en el teatro Heredia como objeto de investigación, como monumento arquitectónico y como escenario de las artes escénicas. Pero descubrí con el tiempo que ese no era el principio sino el final de la historia, pues en Cartagena la arquitectura teatral había comenzado en 1775 con el primer teatro construido para las artes escénicas llamado El Coliseo. Éste, al igual que el Heredia, seguramente también portaba un valor histórico y cultural para la sociedad del momento y para la ciudad de Cartagena de Indias.

Así sucesivamente nacieron preguntas, todas en torno a los escenarios teatrales, que hasta el momento tenían nombre y algunos datos que se repetían libro tras libro, pero que carecían de formas e imágenes que nos mostraran cómo eran y cómo se desarrollaban sus vivencias. Fue

por eso que dirigí mi norte a investigar ¿Cuál ha sido entonces, el desarrollo histórico y el aporte arquitectónico de los escenarios teatrales en Cartagena de Indias entre 1775 y 1998?

Un tiempo marcado por el nacimiento del primer teatro y finalizado con la segunda apertura del último teatro construido para las artes escénicas en la ciudad. Esta última edificación aún continúa sirviendo a los procesos culturales de la sociedad cartagenera y, por lo tanto, podría pensarse que este es el inicio de un trabajo de investigación que puede proyectarse y sumarse a acontecimientos e investigaciones futuras.

Generalmente las imágenes llevan a transmitir sus historias en palabras, pero en el caso de los primeros escenarios teatrales las palabras llevaron a buscar sus imágenes. Los nombres de las calles, los libros, las escrituras públicas, los periódicos, y múltiples documentos, fueron sumándose y entrelazándose para construir la imagen de cómo y en dónde se desarrollaban las artes escénicas en la ciudad, cuál era su forma y qué sucedía dentro de sus edificaciones.

Se conocía inicialmente, que el primer escenario teatral de la ciudad había estado ubicado en lo que hoy conocemos como el Edificio Mogollón y todo su terreno. Pero de acuerdo a los planos urbanos actuales, este era un terreno que alguna vez había sido conformado por tres lotes y tres edificaciones diferentes. Una de ellas había sido el teatro y otra, de acuerdo a la placa que descansa actualmente en el muro de fachada del edificio, la casa de nacimiento del expresidente Rafael Núñez. Era pues necesario buscar en planos, documentos y escrituras que aclararan cual había sido el lugar del teatro y cual su extensión de terreno. Por lo que resultaba muy importante profundizar en fuentes primarias como manuscritos, escrituras, acuerdos distritales, englobes y muchos aspectos legales y formales de la vida cotidiana de la ciudad, relacionada con estos espacios y lugares de cultura.

Identificar por ejemplo el lugar exacto del teatro y el área de terreno, se tornaba muy difícil al entender que la propiedad de la tierra y las escrituras públicas no contaban con medidas para aquella época, pues los lotes iban hasta donde comenzaba el del otro, por lo que los linderos estaban representados por el apellido de las familias que habían tenido propiedad sobre el inmueble vecino. Sumando linderos e identificándolos se pudo conformar el terreno de los primeros teatros, y sobre él comenzar a construir la imagen olvidada de lo que no

solamente fue el primer teatro de Cartagena, sino el primer teatro del Virreinato de la Nueva Granada.

Con la ubicación clara, la búsqueda e identificación de palabras, se fue conformando la imagen del teatro El Coliseo y su evolución formal a través del tiempo, demarcando el momento de inicio de la historia de las edificaciones arquitectónicas teatrales como parte del proceso de ciudad y de sus caracterizaciones sociales, culturales y estéticas.

Partiendo del teatro El Coliseo y utilizando una operación de rastreo documental parecida, la historia del teatro en Cartagena de Indias continúa con la recuperación de la vida teatral y sus formas en lo que posteriormente fue el Teatro Mainero. Así como también los procesos sociales y cambios formales del actual Teatro Adolfo Mejía anteriormente Heredia. Los tres de una u otra forma afectaron el desarrollo y la transformación de la ciudad.

Se estructuró entonces el trabajo en cuatro capítulos. El primero introduce al lector en las teorías que nos explican el alcance de la memoria, la imagen, y el monumento dentro del contexto de la ciudad y sus implicaciones en Cartagena de Indias. Entendiendo la ciudad como un ente físico conformado por lo que se ve y lo que no se ve, puesto que sus propias transformaciones como respuesta a momentos culturales específicos moldearon unas formas sobre otras, creando permanencias y olvidos. De mantener con vida las persistencias y rescatar los olvidos para introducirlos en la memoria colectiva, se trata en este trabajo, el manejo del monumento y la imagen como perpetuadores de historia.

Los tres capítulos siguientes desarrollan los tres teatros que conformaron la arquitectura de los escenarios en esta ciudad: El Coliseo, El Mainero y El Teatro Heredia hoy Adolfo Mejía, constituyen 250 años de escenarios teatrales, construidos exclusivamente para las artes escénicas. Para sumergirnos en sus formas y vivencias profundizaremos en sus antecedentes, su localización e influencias urbanas, su arquitectura y su significado para la ciudad, pero todos estos aspectos vistos desde la singularidad de cada escenario y su propio espacio-tiempo. Resaltando las caracterizaciones que identificaron su evolución y que hicieron más interesante su singularidad. Es decir la estructura de cada capítulo apunta a los mismos

aspectos descritos anteriormente pero se resaltan o se reconocen de acuerdo al despliegue de cada edificación.

Dentro de los procesos de investigación hubo que enfrentarse a documentos ilegibles por las inclemencias del tiempo, a escrituras trastocadas que hacían parte de la historia de otros terrenos, otras calles y otras manzanas de la ciudad, pero que seguramente por errores humanos y negligencias institucionales terminaron haciendo parte de la titularidad de terrenos que no correspondían. Problemas muy difíciles de solucionar en la tramitología y la indiferencia de las entidades públicas. También fue común encontrar citas erróneas que no llevaban a ningún lado e información que debía ser pública en las manos privadas de unos pocos. Sin embargo y a pesar de las vicisitudes se construyó esta investigación con el objeto de moldear la arquitectura teatral, y ampliar su visión del campo de lo formal al campo de la historia cultural, pues su simbiosis da vida a la arquitectura teatral como parte de la historia de Cartagena de Indias.

Finalmente y como soporte fundamental para la configuración de esta investigación está el apoyo incondicional de mi esposo quien puso en mi camino esta idea maravillosa de estudiar, y mis hijas que disfrutaron muchas veces del trabajo de campo requerido y de charlas al respecto que lograron sumergir en sus memorias la arquitectura teatral de su ciudad.

Adicionalmente agradezco al profesor Carlos Arturo Fernández representante de la Universidad de Antioquia y artífice de la Maestría que me ha llevado a culminar con este trabajo y que me ha cambiado la forma de ver la vida, el arte, la cultura y la sociedad en que vivimos. Al profesor Jairo Montoya que con sus teorías e inmersiones filosóficas, me sumergió en la pasión por la memoria y la búsqueda de las huellas que soportan las identidades culturales. Al profesor Efrén Giraldo por sus conocimientos en el arte moderno y contemporáneo que amplió rotundamente mi visión, Y finalmente al profesor Gustavo Villegas quien además de llevarnos a la antigüedad –una de mis grandes pasiones- me apoyó y me guio desde el principio con su inmensa generosidad a configurar esta investigación. Finalmente a Unibac por multiplicar el arte y la cultura en la ciudad y acercar oportunidades como esta maestría a los ciudadanos y a mis queridos compañeros que disfrutaron conmigo

cada clase y sufrieron igual que yo cada ensayo escrito, juntos conquistamos esta meta y a partir de ahora comenzaran los retos para darle continuidad a lo aprendido.

EL TEATRO EN LA CIUDAD: COMO MEMORIA, IMAGEN Y MONUMENTO

El teatro como contenedor o como espacio que envuelve las vivencias cotidianas de una sociedad, representa un lugar, un objeto y un arte. Y subyace a los muros de su arquitectura los momentos de los que se extraen esencias e identificaciones culturales. No solo son arte las representaciones y mensajes que en él se transmiten, su arquitectura es un hecho histórico susceptible de valor e indistintamente de su estado de conservación ha sido partícipe de las transformaciones de ciudad.

La ciudad es un hecho urbano que se deriva de unas decisiones que por regla general, producen efectos lejanos y duraderos en su conformación física y para la sociedad que la habita. Es por esto que “el espacio de la ciudad es el espacio de la historia”¹ y, entre sus elementos urbanos, se construyen las memorias individuales y colectivas². Muchas de ellas extraviadas en el camino y posiblemente olvidadas y muchas otras permanentes en el tiempo y conservadas, que ofrecen a la ciudad un perfil de carácter histórico, donde se revitaliza constantemente el valor de lo antiguo y se inyecta el valor de lo nuevo.

Por lo general, la ciudad permanentemente se modifica o se expande, dándole lugar a las nuevas tendencias y buscando mantener las viejas, que por su valor histórico-estético, se han declarado monumento y patrimonio de la ciudad. Entonces, podríamos decir que: “Lo que califica y caracteriza un contexto urbano es el *monumentum*, un edificio que es histórico porque es antiguo y está destinado a durar, expresa valores históricos que son comunes a todos los integrantes de la comunidad urbana y determinan su cohesión”³. Y los objetos arquitectónicos o esculturas que no permanecen, por deterioro u olvido, se pueden identificar

¹ ARGÁN, Giulio Carlo, Historia del arte como historia de la ciudad, Barcelona, Editorial Laia, 1984.p. 110

² Maurice Halbwachs, sociólogo Alemán. En una publicación póstuma (1950) llamada Memoria Colectiva, incorpora el término al estudio de la memoria en las conformaciones grupales. La memoria colectiva retiene del pasado lo que está vivo en la realidad y lo que está vivo en la conciencia grupal. Ahora bien la transmisión y enlazamiento de las memorias grupales dan origen a la memoria colectiva. AGUILAR, Miguel Angel. Fragmentos de la memoria colectiva. Revista de cultura psicológica, Año 1, # 1, México, UNAM-Facultad de psicología 1991. [En línea] Athenea digital. No 2. Otoño 2002.
<https://ddd.uab.cat/pub/athdig/15788946n2/15788946n2a5.pdf>. Consultada Diciembre 10 de 2018.

³ ARGAN, OP. Cit., P. 119.

a través de vestigios y ser reconstruidos con base en el discurso académico o a través de la imagen, pudiendo así poner en evidencia su valor histórico.

Dada su mayoría cuantitativa, tal vez la calle es el elemento más representativo en la memoria colectiva de las ciudades y en muchos casos el nombre de una calle tiene un sentido dado por esa misma memoria, convirtiéndose en la punta del hilo del cual tirar para recordar algo; es un “monumento” no percibido, pero es la forma que encontró un evento, un lugar, un personaje para perdurar. Ese nombre lleva, tras de sí, múltiples acontecimientos, perfiles urbanos cambiantes, usos privados o colectivos que afectaron las vivencias de la ciudad y las memorias sociales revitalizadas con el tiempo. En Cartagena de Indias, la placa que nombra “Calle del Coliseo”, es el vestigio, es el hilo que se debe halar para conformar relato o para construir historia e involucrarla en la memoria de ciudad. Esa placa se ha sometido a la indiferencia del tiempo y hoy la mayoría ciudadana que la mira y la lee, puede ignorar su origen, como el turista que la recorre diariamente. Hay desconocimiento sobre las circunstancias que le dieron el nombre y está en el olvido el lugar, su forma y su contenido.

Pero más allá de los nombres que adquieren ciertas calles y edificios, la ciudad es un entramado mucho más complejo que contiene multiplicidad de fenómenos e ideas. Ciudad, monumento, imagen y memoria, son conceptos utilizados a lo largo de este trabajo, que envuelven y soportan los fenómenos por medio de los cuales se funden la arquitectura y la sociedad. Esta compleja red de relaciones es lo que compone la ciudad.

La ciudad como objeto y como cotidianidad.

Los objetos arquitectónicos con historias, que incluyen monumentos, murallas o casas, museos o instituciones constituyen un universo que abarca, bajo los límites del espacio-tiempo, la historia del arte de la ciudad. Son muchos los objetos que generan memoria. Pero también son muchos los lugares que cargan un valor simbólico en la historia por su contenido y su vivencia, aunque no presenten, hasta el momento, la materialidad de otros.

La ciudad está compuesta entonces por dos destinos de elementos arquitectónicos, los que por una u otra razón han visto interrumpido su rumbo y, por otros fijos dentro de la dinámica urbana que conservan muchas veces un carácter permanente como signo de voluntad

colectiva. Estos hechos urbanos van ligados a un lugar, unos acontecimientos acaecidos y a una forma, dándole un sentido a la ciudad.⁴

Es decir, la ciudad no solo está compuesta por los objetos arquitectónicos o unidades espaciales de carácter urbano, también está constituida por toda la cotidianidad propia en diferentes temporalidades. “El espacio figurativo, [...], no está compuesto solo por lo que se ve, sino por infinitas cosas que se saben y se recuerdan, por noticias.”⁵. Es así como la importancia del monumento arquitectónico, de la silla del parque, del nombre de la calle, la puerta de la casa y todo lo que está dentro de ella, adquiere igual valor cuando se trata de entender la ciudad “como una gran representación de la condición humana”⁶. Es por esta razón que, según Argan, la ciudad es un “producto artístico en sí mismo”⁷, porque lleva cargado en sus componentes una “artisticidad”⁸ propia que va entrelazando la identidad local.

Pese a este carácter artístico, o quizá gracias a él, la ciudad histórica es también un ejemplo perfecto de lugar de la memoria. En ella el tiempo ha dejado monumentos heredados, conmemorativos, históricos y culturales; muchos convertidos a través del tiempo y dado su valor arquitectónico, en monumentos patrimoniales. Todos, de una u otra forma, hacen parte de la memoria colectiva de la ciudad. Según Pierre Nora⁹ es un pasado siempre presente. Convirtiéndose en un lugar donde la memoria actúa, donde es necesario desbordar su capacidad de perdurar, donde se revitaliza constantemente la presencia pasada, donde los vestigios permanecen en espera de ser reconocidos y estudiados. Mientras subsista la condición de centro histórico involucrado a las vivencias de los ciudadanos que ahora habitan las periferias, podrá rescatarse el lugar de la memoria.

⁴ ROSSI, Aldo. La arquitectura de la ciudad. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 2015. P. 11-20

⁵ ARGÁN, Op. Cit., p. 44.

⁶ ROSSI. Op. Cit. P. 22

⁷ Ibíd. P. 73

⁸ La artisticidad como palabra que expresa el valor estético intrínseco en los objetos componentes de ciudad.

⁹ ERLIJ, Evelyn. Entrevista a Pierre Nora: “El historiador es un árbitro de las diferentes memorias”. Letras Libres, [en línea], i de Febrero de 2018, <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/entrevista-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-las-diferentes-memorias>. (página consultada el 13 de Mayo de 2018).

Para permanecer atado a la memoria como identidad cultural se requiere necesariamente vivirla, identificarla y conocerla. Su permanencia en el tiempo hace del centro histórico un lugar ideal para desenterrar identidades o reconstruir historias. Lo esencial para llegar a esto es traer a flote las memorias sumergidas y visibilizarlas, para así ampliar el panorama y activar el interés colectivo, reviviendo la memoria bajo la reconfiguración de lo existente y la exposición de lo oculto. Para Pierre Nora¹⁰ esta memoria debe ser emotiva, pues parte de la individualidad como ser humano y se involucra en las múltiples memorias grupales. Lo que significaría que no todos nos apoyamos en las mismas memorias. Es por esto que la relación entre ciudad y memoria involucra diversos modelos de ciudad; para los efectos de este trabajo, es de considerar una ciudad histórica, una ciudad conservada, una ciudad archivo y una ciudad museo.

Toda ciudad es un ser histórico pues tiene la condición de actualización en el tiempo. Está moldeada entre olvidos y permanencias y carga multiplicidad de objetos, imágenes y formas que adquieren vida bajo las cotidianidades de una cultura. Su transformación representa las influencias culturales de una determinada época y se proyecta en esas mismas condiciones hacia el porvenir. “Al fin y al cabo, el que la historia se haga en la ciudad obliga a que la ciudad se haga en la historia.”¹¹

Pero para que la ciudad contenedora de historia logre traspasar las consecuencias del deterioro, es necesario la intervención del hombre permitiendo su permanencia y su sostenibilidad temporal. Por eso surge la ciudad conservada, que logra permanecer después de haberse sometido a una intervención tecnológica, para ofrecer continuidad a sus edificaciones, sin afectar, hasta donde es posible, su aspecto formal original. La permanencia de su “imagen” en un contexto actual, es evocadora, pues despierta una conservación que desata la subsistencia de múltiples huellas y vestigios, susceptibles de ser estudiados e incorporados a las memorias culturales de una sociedad.

¹⁰ Ibíd. <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/entrevista-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-las-diferentes-memorias>. (página consultada el 23 de Noviembre de 2018).

¹¹ CHUECA, Goitia Fernando. Breve historia del urbanismo. Alianza Editorial S.a., Madrid. 2013. P. 34

Esta permanencia en el tiempo de la ciudad conservada puede reflejarse en: hechos urbanos que mantienen una vitalidad continua y otros, que extinguen su alma quedando representados solamente por sus formas. Formas que son tomadas por los quehaceres de la ciudad revitalizándolas e incorporándolas en su propia evolución, porque “la forma de la ciudad siempre es la forma de un tiempo de la ciudad, y existen muchos tiempos en dicha forma.”¹²

La ciudad archivo es un contenedor de información que suele estar compuesto por dos facetas, una que se somete a la consulta y uso permanente y otra que se guarda bajo la indiferencia y el olvido. Este dispositivo contiene todo lo que vemos y lo que no vemos, funcionando como el lugar de las memorias, las que hacen parte de una colectividad y las que están a la espera de ser consultadas, rescatadas, encontradas y estudiadas. Una ciudad que continuará archivando a través del tiempo.

Ahora bien, la ciudad museo, se desencadena de las condiciones anteriores. Es una ciudad conservada, que representa la historia de un momento específico de su propia evolución, dispuesta bajo las condiciones de la habitabilidad temporal y desprendida de la vida cotidiana del ciudadano. Es una ciudad para recorrer, para contemplar con la misma actitud que se visita y se disfruta un museo, una ciudad que peligrosamente comienza a hacer parte de un universo foráneo y se aleja de las memorias cotidianas de los ciudadanos.

Todos estos conceptos de ciudad son aplicables al centro histórico de Cartagena de Indias, reconocido en este trabajo como el lugar de la memoria. Una ciudad histórica revitalizada en el presente, puesto que “la ciudad histórica no se da nunca como un fósil sino como una realidad que se desarrolla hace tiempo, según procesos valorativos y selectivos que no sería difícil individualizar y descubrir”¹³. Esa es precisamente la memoria, que permanece en evidencia y que pretende no quedarse en el olvido, buscando insistentemente perdurar. No podemos asumir que la memoria reside solamente en los objetos que han quedado, puesto que la mirada, el descubrir y visibilizar olvidos, fortalece la identidad. Mientras más conozcamos de nosotros mismos, somos más conscientes de nuestra existencia. En esta medida, la ciudad implica la expresión de diversos puntos de vista sobre la historia. De alguna

¹² ROSSI, Op. Cit. P. 45.

¹³ ARGÁN, Op. Cit., P. 76.

forma, estos adquieren sentido por medio del monumento, que representa una interpretación y una mirada particular sobre el pasado.

El monumento: lo que se ve y lo que no se ve.

El monumento es un objeto que implica varios aspectos: significa, hace cultura, genera lugar, demarca y conforma territorio. Es una de las formas que la humanidad encontró para perdurar, como un objeto y/o espacio que mantenga la presencia de algo que ya ha desaparecido para que traspase el tiempo y evite el olvido. Sin embargo, esta objetualización de la memoria ha sido en muchos de los casos selectiva e impositiva, lo que ha suscitado indiferencias y desconocimientos obligados acerca de nuestra propia cultura.

Es por esto que los vestigios y las trazas¹⁴ que en la actualidad buscan artistas e historiadores para revivir orígenes perdidos. Son como ya hemos descrito, la punta de un hilo que aún no ha desaparecido por efectos del sistema evolutivo, y que sirve finalmente para extraer memorias olvidadas, que hacen parte de la historia y de la memoria colectiva de un lugar.

Existen entonces dos clases de monumentos: unos intencionados que fueron colocados para obligar a las sociedades a recordarlos y por consiguiente involucrarlos en sus memorias culturales. Y otros, que adquirieron por diferentes hechos su condición de monumento. Su valor de antigüedad, histórico, de uso y artístico son algunos aspectos que fueron adquiriendo importancia en las sociedades. Determinando el valor de monumento en edificaciones, acontecimientos, expresiones culturales, objetos y documentos que guardan la identidad cultura de una sociedad. Es por esto que el monumento no solo abarca lo que se puede ver, son muchos los objetos, espacios y edificaciones que podrían calificarse como monumento, por haber sido determinantes en la vida de una ciudad y en la conformación cultural de una sociedad, pero que se perdieron bajo el deterioro, bajo la edificación de nuevas formas y por la pérdida de su valor ante la imposición de nuevas tecnologías.

Las edificaciones restauradas y conservadas, pueden calificarse como monumento por diferentes condiciones dadas a través de su permanencia. Pudieron ser monumentos desde

¹⁴ La traza es entendida aquí como huella, como vestigio, como elemento que guarda tras de sí información olvidada de la cotidianidad de una cultura.

su creación, gracias a un valor artístico que resaltó su importancia como elemento arquitectónico conformador de ciudad. También pudieron adquirir un valor de antigüedad dado por la permanencia en el tiempo, transformando el objeto de un elemento cotidiano a uno que representa e identifica los valores estéticos de una determinada temporalidad. A estos dos aspectos valorativos podríamos adicionar el valor de uso, que a pesar de no implicar un detrimento al valor de monumento, sí permite resaltar sus mayores rasgos de originalidad, es decir, su uso permite de alguna forma que la edificación se conserve de acuerdo a su estado inicial.

Ahora bien, no podemos condicionar el monumento a solamente uno de los valores descritos, Aloïs Reigl nos involucra el valor artístico como componente indisoluble del monumento cuando nos dice:

“Aquí es verdaderamente importante tener presente que todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico, pues representa un determinado estadio de la evolución de las artes plásticas, para el que, en sentido estricto, no se puede encontrar ninguna sustitución equivalente. Y a la inversa, todo monumento histórico es también un monumento artístico, pues incluso un monumento escrito tan insignificante como, por ejemplo, una hojita de papel con una leve nota intrascendente, además de su valor histórico sobre la evolución de la fabricación del papel, la escritura, los materiales para escribir, etc., contiene toda una serie de elementos artísticos: la forma externa de la hojita, la forma de las letras y el modo de agruparlas.”¹⁵

Es por eso que la “artisticidad” del monumento representa, la forma y la estética de un determinado momento histórico. Sobre la mezcla que se funde entre forma y cotidianidad se enmarca las memorias de un determinado grupo social.

La visión de monumento mucho más allá de la intención de permanecer en el tiempo, se amplió y comenzó a involucrar otras formas de ser representados, por lo que “Así como hubo un tiempo para enterrar o preservar memorias, ahora parece haber llegado el tiempo de

¹⁵ REIGL, Aloïs. El culto moderno a los monumentos. Visor Distribuciones S.A. Madrid. 1987. P. 25

desenterrar identidades, resucitar historias, construir nuevos monumentos y deconstruir o transformar, mediante la apropiación los antiguos”¹⁶. Es la búsqueda incesante de la memoria perdida, de la que por ningún motivo pudo ser perpetuada, pero que ha dejado huellas sobre las que indagar. Así pues, mientras se producen memorias vivas, recuperamos memorias enterradas que se podrían catalogar como monumentos inmateriales.

Es necesario despegarse del monumento o la monumentalización como el patrimonio único. Las viejas edificaciones conservadas no son las únicas productoras de memoria, por el contrario, estamos rodeados de múltiples trazas históricas que baten su mano permanentemente para ser rescatadas del olvido. Mientras nos debatimos en mantener solamente lo que se toca, lo que implica materialidad, dejamos perder hechos que enriquecerían la historia de la ciudad y que podrían adherirse a la memoria colectiva fortaleciendo los soportes culturales de una sociedad.

En lo que respecta al patrimonio arquitectónico de Cartagena de Indias, destacado en monumentos declarados patrimonio nacional y local, se puede sumar nuestro patrimonio antropológico¹⁷, haciendo de los múltiples vestigios objetos de conservación destinados al estudio de la cultura local. En otras palabras, existe una estrecha relación entre el patrimonio material, expresado en los monumentos y el patrimonio inmaterial, que amplía una revitalización de la ciudad. Por tanto la cuestión es simple: mientras más se diversifique el patrimonio, más campo de estudio tendrá la ciudad histórica, hoy abierta a las diferentes fuerzas de la globalización. Es decir, mientras más se fortalezca el patrimonio, como parte de la identidad local, más se prepara la ciudad para enfrentar los vectores negativos de la contemporaneidad. La consolidación de las diferentes formas de memoria colectiva local nos permite llegar con mayor efectividad a las memorias turísticas de carácter universal.

¹⁶ ACHUGAR, Hugo. 2003. El lugar de la memoria: a propósito de los monumentos (motivos y paréntesis). En JELIN, Elizabeth, Langland Victoria. Monumentos, memoriales y marcas territoriales. Siglo XXI de España, 2003 p. 154.

¹⁷ El patrimonio antropológico como las creaciones culturales de una sociedad, que se consolidan en expresiones, haceres, rasgos y costumbres dispuestas a permanecer. Y que la hacen, propia e identificable ante otras culturas.

Ahora bien, el monumento muta de un culto de carácter individual, identificado como la permanencia de la vida sobre una lápida, a un objeto de interés colectivo, cuando se manifiesta en el sujeto y su grupo la conciencia de ser individuos históricos, identificando un pasado distante que se manifiesta en la permanencia de objetos, imágenes, documentos, noticias y narraciones orales o escritas, que sirven para mantener una inclinación común a defender la identidad de un territorio, de una sociedad y su conformación histórica. Así, el objeto, imagen o palabras que difunden y transmiten dejan de ser netamente funcionales y toman un carácter estético¹⁸ que da forma a las sensibilidades humanas. Por lo tanto abre las puertas a la historia del arte, a la exaltación del monumento histórico, y a la protección del patrimonio cultural que adhiere a lo material la categoría de lo inmaterial.¹⁹

Es por eso que el monumento va mucho más allá del objeto material que se puede ver. Hace perdurar y mantiene en sí mismo el recuerdo o conserva las trazas y -en consecuencia- mantiene la memoria. Pero, para que todo esto realmente perviva, se exterioriza el objeto y lo visible debe permanecer para poder transmitir lo invisible, pues el objeto en sí no es nada sin la carga simbólica subyacente. El monumento transmite, es un vestigio y es una huella que permite que algo no desaparezca.

De ese elemento trasmisor podríamos desplegar diferentes formas de concebirlo: i) como mensaje, porque se encarga de perpetuar un personaje ilustre, una acción, un lugar insigne, o acontecimientos que marquen la vida de una colectividad; ii) como forma, porque se desprende de un hecho arquitectónico o espacial, contenedor de cualidades de orden estético o decorativo; y iii) como traza, porque se mezcla con lo cotidiano, así como con los rasgos de vida de una sociedad. Y con la transmisión de emociones culturales y de identidad colectiva.²⁰

¹⁸ Los objetos toman un interés y un carácter estético, cuando entendemos que de sus formas, color, olor, tamaño y sensaciones se desprenden rasgos que identifican un determinado momento cultural, ayudando a conformar y a entender los procesos identitarios de una sociedad.

¹⁹ DEBRAY, Régis, Les cahiers de médiologie; la confusion des monuments; No7. Traza forma y mensaje? P.2-3

²⁰ *Ibíd.*, P. 4-5.

Hoy, la traza es la más relevante constructora de monumentos. Lo ordinario, lo representativo como cultura, determina un valor de conservación, de memoria, y de transmisión, tan destacado como lo ha sido el “monumento mensaje”²¹ para las culturas pasadas. Lo importante es saber que todas son huellas constructoras de historia, todas se entrelazan y se preservan como memoria y mantienen el lazo entre generaciones, solidificando la identidad colectiva.²²

El monumento, no solo es el objeto que perdura, es su imagen la que se difunde, desprendiéndose del objeto para sellarse en la memoria de una colectividad. Sería una imagen que busca permanecer como soporte. Pues, es la imagen soporte de la memoria, y permite la presencia de algo que ya está ausente.

La imagen como medio transmisor.

La memoria se consolida a través de la imagen como medio transmisor; es en ella que se inscribe y se registran las memorias de los grupos, que pretenden perpetuar su identidad cultural. Una imagen que busca ser vista, y ser escuchada, pretendiendo un efecto en el espacio de la memoria de una urbe que logre su objetivo de perdurar, y que permita permanecer como elemento de remembranza, siendo reconocida como parte esencial de la construcción de una cultura.

Sin embargo, la imagen logra cumplir con su objetivo mientras que el tiempo no se congele en ella pasando a representar solo una figura estética. Justamente por esto, se hace necesario buscar más allá de lo que se ve, de lo que se encuentra oculto para los ojos. “Siempre ante la imagen, estamos ante el tiempo”²³. Un tiempo no necesariamente lineal que puede mostrar intermitentemente la esencia de la imagen, la cual puede construirse con memorias enterradas que buscarán visualizarse a través de ella.

No siempre lo que logra permanecer de una cultura está representado en imágenes. Es probable que sean muchas más las memorias que están ocultas aún y carecen de imagen, que

²¹ El monumento mensaje se relaciona con un evento o personaje pasado, colocado en un lugar destacado para transmitir su valor simbólico a la sociedad que lo circunda.

²² DEBRAY, Op. cit., P. 13-14.

²³ DIDI- HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editores, 2006. P. 11

las que aún perduran por contar con ella. Así que buscar las imágenes no veladas, las que no tuvieron la oportunidad de persistir, nos llevan a fortalecer la memoria colectiva, pues traen a la luz múltiples historias, cotidianidades, espacios, o personajes que alimentaron -de manera importante- los momentos de vida de las formas sociales antecedentes y que, por lo tanto, fundamentan con solidez nuestro presente. Mientras más robusta y sólida sea esa memoria, más fortalecida se encontrará la cultura del conglomerado urbano.

Adquiere gran relevancia la búsqueda de las imágenes perdidas que, en muchas circunstancias sabemos que existieron pero no cómo fueron, ni cómo se dieron en su propio espacio y tiempo. De hecho las cosas pueden adquirir mucho más valor cultural cuando se conoce la esencia y la razón de ser de su existencia.

Las imágenes entonces las visibilizamos desde el objeto y desde las palabras; el primero como la memoria material y el segundo como la memoria inmaterial. De las dos se extraen recuerdos que configuran historia y que soportan identidad.

Las ciudades están conformadas por objetos, que se convierten en imágenes en la percepción de los humanos. Imágenes cambiantes como respuesta a las alteraciones del perfil urbano y que en ocasiones se compactan quedando comprimidas en capas sedimentarias, perdurando a través del tiempo y arrastrando un valor histórico-estético que eventualmente puede comenzar a adquirir el mismo valor de monumento.

Puede considerarse la arquitectura como el resultado artístico de un objeto, sometido a escalas de valor e interpretaciones de la comunidad urbana. En ocasiones las edificaciones nacen como monumento, con un valor estético relevante en el contexto urbano, que genera reconocimiento y valor referencial en la comunidad que lo utiliza. El tiempo y su vida útil le adicionan un valor histórico, incorporándoles no solo la antigüedad del objeto, sino sus cotidianidades. Este objeto marca una imagen de reconocimiento en la sociedad y genera normalmente el apego a la conservación. Existen edificaciones no reconocidas, ni valoradas ya sea porque su valor estético, o el histórico se hayan deteriorado con el tiempo, o porque fueron sometidos a la indiferencia de lo obsoleto. Muchas de ellas han quedado registradas

como imágenes en fotografías o noticias o en las memorias orales de los pueblos. Y otras se han perdido en el olvido.

La arquitectura es un elemento generador de imágenes, además cambiantes, pues toma la imagen del contexto urbano que la envuelve, y es así como una edificación puede perdurar centenares de años, pero su imagen nunca será la misma, dependerá de la temporalidad que transcurre. La conservación y el contexto siempre generarán cambios relevantes sobre la edificación mantenida. Es por eso que algunos historiadores se refieren a la pérdida del valor de la antigüedad, pues al conservar el objeto arquitectónico, se interviene la imagen que ha generado el deterioro debido al tiempo depositado en ella y se actúa tratando de devolver una imagen original, pero que, realmente, no será la misma, pues ya ha sido tocada por las nuevas tecnologías y la nueva imagen que adquiere el contexto que lo circunda.

Las imágenes son esenciales en las memorias colectivas de los pueblos. Ellas han sido utilizadas como método didáctico durante todos los procesos evolutivos de la humanidad, y, gracias a las imágenes perdurables, hoy en día conocemos información que lleva a muchos años atrás, donde ni siquiera se había contemplado retroceder. Esa relevancia de la imagen, y su incorporación a los procesos sociales, es la que nos permite en muchas ocasiones robustecer las memorias colectivas de los pueblos. Es por eso que la recuperación de las imágenes escondidas tras las palabras enriquecen los soportes culturales de la sociedad.

Lo que no permanezca en el tiempo, puede ser conservado con base en el discurso o tras la imagen, antes de perderse en el olvido. Sin embargo esas imágenes pueden desdibujarse a través del tiempo, es decir, se superponen sobre otras imágenes anteriores. El recuerdo está basado en una imagen que se modificará cuantas veces, a través de la vida, vuelva a verse, esa nueva imagen diluirá la anterior y así sucesivamente.

Ese recuerdo convertido en imagen responde a reconstrucciones de memorias nuestras o de otros, “las imágenes nuevas se esbozan sobre lo que en esos otros recuerdos permanecían, a falta de ellas, indeciso e inexplicable, pero no menos dotado de la realidad.”²⁴ Podríamos

²⁴ HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective. Paris, PUF, 1968. P. 211. Traducción de un fragmento del capítulo II.

entonces plantear que las imágenes de los recuerdos son afectadas por múltiples situaciones, pero que a pesar de no corresponder exactamente a la imagen original, será una imagen cargada de realidades, las de un momento espacio temporal determinado.

Entonces, la ciudad está compuesta por todas esas imágenes que se conservan en los recuerdos y que se desdibujan tras otras nuevas imágenes. En consecuencia, durante su tiempo de vida, un hecho arquitectónico mutará de acuerdo a su realidad contextual y en función de la “imagen”. Los centros históricos atraen precisamente por la memoria que cargan y despiertan la curiosidad de cómo fueron sus anteriores realidades.

Consistimos en memoria.

Nuestra memoria se compone de una red compleja de pequeñas memorias que perduran a través de huellas, trazas, objetos y símbolos, que Achugar²⁵ llama “congeladas”, y otras que son memorias vivas, constitutivas de nuestra identidad en nuestro propio espacio-tiempo. Unas soportan la individualidad de cada ser y otras que nos hacen seres sociales o como lo denominó Maurice Halbwachs que hacen parte de una memoria colectiva.

La humanidad consiste en memoria y busca perpetuarse para evitar el olvido. Ese ha sido uno de los códigos que la ha movido a través de los siglos. Es el paradigma que ha llevado a la memoria a fortalecerse desde diferentes perspectivas: la memoria como continuidad de la vida, la memoria como soporte histórico, la memoria desde lo político, lo social, lo tecnológico y lo global, la memoria como constitutiva del ser, cimentando su pasado y enlazando su futuro, o como afirma Achugar²⁶ “la memoria como el lugar desde donde se habla”.

Es por eso que el lugar de la memoria es cualquier espacio-tiempo que se manifiesta y que busca permanecer en evidencia. La memoria es constitutiva de la vida y de la permanencia; un pasado presente que interactúa y soporta los acontecimientos actuales, al contrario de la historia concebida como una caracterización de lo acontecido, de la acumulación de hechos acaecidos, de lo que ya fue en una sucesión cronológica de eventos que nos anteceden y que

²⁵ ACHUGAR, Op. Cit., P.145

²⁶ *Ibíd.* P. 142

eventualmente narran el pasado. Memoria e historia son conceptos que alternativamente caminan juntos y se bifurcan, pues a pesar de que Pierre Nora afirma que son conceptos opuestos²⁷, podemos afirmar que constantemente se tocan y se funden en uno solo. Sin embargo, la memoria busca insistentemente permanecer indagando su valor en las culturas o grupos sociales existentes, mientras la historia se vislumbra desde la perspectiva de lo que ya fue, de lo que ya terminó, de un relato sucesivo de acontecimientos que recorren las sociedades sin necesariamente sumergirse en su relación con la cotidianidad. Ahora bien, los dos se nutren de manifestaciones como el monumento o la imagen, que juegan el papel de narradores de sucesos pasados construyendo así historia. Y por el otro lado, como elementos que perpetúan el pasado construyendo memoria.

Es por eso que según Argan²⁸, la historia del arte podría diferir de la historia común, porque cuando nos sumergimos a través de un vestigio para hallar memoria en las cotidianidades pasadas, encontramos la artísticidad de los objetos, de las edificaciones, y de las obras que con su forma y estilo transmitieron la esencia de su tiempo, evidenciadas en capas sedimentarias de lo visible y de lo no visible. La historia del arte no busca cronologías, ni sucesión de eventos. Busca la relación del objeto revitalizado en su entorno genuino, y los soportes culturales registrados en los acontecimientos artísticos; busca las memorias que permitan fortalecer y sustentar las identidades culturales que se impregnan a través del tiempo en las manifestaciones artísticas.

Precisamente de esto se trata el lugar de la memoria. No solamente de la ubicación de un sitio geográfico, sino de la conjugación de lugar, cotidianidad y tiempo, “la memoria se constituye en el campo de batalla en donde el presente debate el pasado como un modo de construir futuro”²⁹ Un pasado presente en los centros históricos, como es el caso de Cartagena de

²⁷ De acuerdo a Pierre Nora son conceptos opuestos. En Nora, Pierre (dir.); *Les Lieux de Mémoire*; 1: La République Paris, Gallimard, 1984, pp.XVII-XLII. Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof.Fernando Jumar C.U.R.Z.A. - Univ. Nacional del Comahue. P.2

²⁸ ARGAN, Op. Cit., P. 25-28

²⁹ ACHUGAR, Óp. Cit.. P. 161.

Indias, donde la ciudad, el monumento y la imagen se registran como soportes conformadores de memoria.

Es así como, la memoria colectiva es un instrumento que soporta la identidad cultural de una sociedad, permaneciendo constantemente en la lucha por el dominio del recuerdo y la tradición. Llegamos al encuentro de la memoria a través de la investigación de las palabras, las imágenes, gestos, rituales y fiestas entre otros, involucrándolos al fortalecimiento del archivo que la soporta, es decir a nuestra memoria colectiva.³⁰

La arquitectura teatral: ciudad, monumento imagen y memoria en Cartagena de Indias.

Una ciudad también es una forma o dispositivo en movimiento, que está en permanente cambio. Se compone de elementos que reemplazan a otros, enterrando memorias bajo nuevas formas que buscan anclarse en la identidad cultural de su tiempo, para así convertirse en nuevas memorias. Es por eso que vivimos sobre múltiples estratos y sobre diversas capas sedimentarias, que alguna vez fueron valorados e hicieron parte de la identidad cultural del pasado, fortaleciendo la sociedad del momento y su legado. Mientras más se conozcan las vetas del tiempo más consolidada estará la estructura cultural que sobre ellas se viene construyendo.

En el caso que aquí atañe, se trata entonces de configurar memoria en un dispositivo urbano llamado centro histórico, contenedor de monumentos visibles e identificables; y de otros que se encuentran sumergidos en diferentes temporalidades, a través de documentos, recuerdos, noticias y vestigios que permanecen latentes en espera de ser visibilizados. Cuando emerge la conciencia del significado de ciudad como mecanismo que contiene e integra tanto objetos materiales como inmateriales, y valoramos tanto los unos como los otros para la conformación de identidad, se consolida la memoria colectiva de un grupo social.

El centro histórico de Cartagena de Indias lo conforman muchos vestigios y monumentos. Este trabajo dirige la mirada hacia el teatro, no como arte escénico, más específicamente

³⁰ LE GOFF, Jacques. El orden de la memoria. Ediciones Paidós. Barcelona, 1191. P. 181-183

hacia su arquitectura y sus diferentes formas de perdurar. El teatro, como arte, como forma de representar la vida en sus diferentes modos de expresión, hace parte fundamental del dispositivo que la contiene, enriquece, le da valor y significado a la arquitectura teatral, a los escenarios que han dado forma a la historia de la ciudad.

En el teatro se concentran todas las artes: la arquitectura como el objeto y el espacio conformador y contenedor que las agrupa, la pintura, la música y las escenificaciones que ponen a disposición del público las obras escritas en un momento de la historia, configurando temporalidades culturales. Cada espacio teatral, cada escenario construido a través del tiempo y de la historia encierra dos obras al tiempo: la que fue preparada y montada por un equipo de artistas y por la que el público paga una entrada; y la que se ve del escenario hacia el público, como otra obra teatral, no preparada ni pagada, pero que podría titularse “Las escenas de la vida”. Estas dos representaciones revitalizan el dispositivo arquitectónico llamado teatro, enriquecen su forma y su contenido.

Las edificaciones teatrales cargan con un carácter civilizatorio desde Grecia y por lo general han sido espacios arquitectónicos construidos para proyectar cultura a través del arte: obras teatrales, musicales, danzas, recitales son parte de la exhibición de expresiones sociales, étnicas y culturales que se han ido entrelazando a través de la historia y se han convertido en testigos y huellas de diferentes épocas. Al teatro lo conforma tanto la edificación construida para exhibir, como todos los acontecimientos que se desarrollan en su interior, y las relaciones que se conforman como parte de una ciudad en movimiento. El teatro penetra la realidad del momento y a través de su escenario expresa y exhibe los acontecimientos de la misma sociedad que asiste a identificarse con los personajes en escena. Las obras teatrales arrastran las historias de la vida y las edificaciones teatrales son el espacio que las contiene, dentro de ellas las sociedades desbordan sus fantasías, sus sentimientos y sus realidades.

Las edificaciones teatrales son comúnmente un símbolo referencial en las conformaciones urbanas. A través de la historia, buena parte de las ciudades en el mundo cuentan entre su lista de monumentos y de referencias culturales con un teatro que muestra la imagen de su pasado, una imagen que “a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que

la mira”³¹, permanentemente se reconfigura a través del tiempo y trae consigo múltiples historias.

El edificio teatral ha sido el lugar de encuentro de diferentes culturas para difundir ideas, conocimiento, creencias, entre otros. Es el espacio construido para convocar comunidad y provocar en ellas sensibilidades, inquietudes, agrados y diferentes estados que civilicen la sociedad, mediante nuevos descubrimientos traducidos en conocimiento. Dentro de las edificaciones teatrales las sociedades identifican sus gustos y sus experiencias colectivas, conocen las culturas lejanas y exploran e identifican las propias.

Para Cartagena de Indias esa imagen está representada por el Teatro Heredia³², como se conoce popularmente, hoy rebautizado como Teatro Adolfo Mejía, en honor a este músico. Esa es la imagen que se conoce, la que guarda un pasado que representa la base de la conformación de su presente, es la perfecta imagen del pasado presente. Su edificación ha sido revitalizada y no solamente hace parte de un objeto que hoy en día rememora sino que hace parte de la vida cultural actual de la ciudad, y por tanto significa que este monumento continúa albergando memoria.

Pero en esta ciudad, los escenarios destinados para la vida teatral comienzan mucho más atrás de la construcción del teatro Heredia; hoy son edificaciones demolidas y reemplazadas por otro elemento arquitectónico que aún perdura. Representan para la ciudad las raíces de la vida teatral organizada y son tan valiosos y tan importantes como lo fue y como lo es, su sucesor: el Teatro Heredia.

Parte de este trabajo desplegará la recuperación de la arquitectura teatral en las memorias olvidadas de la ciudad. No se cuenta con objeto, ni con imagen; pero hay palabras, con vivencias escritas que nos hacen vivir espacialmente los acontecimientos sucedidos y las

³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de las imágenes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora. 2006. P.12

³² El teatro Heredia como se va a nombrar para los efectos de este trabajo, nació con el nombre de Teatro Municipal. Posteriormente fue nombrado Teatro Heredia y finalmente su nombre se cambió a Teatro Adolfo Mejía, nombre que aún no ha ingresado a la memoria colectiva por lo que en la cotidianidad continúa llamándose “Teatro Heredia”, tal vez como consecuencia que en su fachada aún permanece en alto relieve este nombre.

formas que los contuvieron. Es por eso que la historia del arte no solo se conforma de evidencias físicas. También lo hace de la recuperación de huellas y vestigios que pueden develar imágenes, formas, espacios y vivencias que adquieren un valor en el presente muy diferente al valor que tuvieron en su tiempo de vivencia original. Pero para llegar a este valor es necesario hurgar en el pasado y entender lo que ese objeto significó para la ciudad de entonces, ya que la arquitectura no solo le dio cuerpo y estructura al teatro sino que se convirtió en su elemento visible.

En Cartagena de Indias, las edificaciones construidas especialmente para el género teatral, comenzaron su curso en 1775³³ y finalizan en 1911 con la apertura del Teatro Municipal posteriormente llamado Heredia, que desde entonces ha sido el único teatro como objeto arquitectónico individual construido para este género en la ciudad³⁴. Son cerca de 250 años hasta hoy, en los que los teatros han participado en la vida cultural de la ciudad que ha sido testigo de su evolución urbanística y arquitectónica.

Hay dos lugares³⁵ que marcaron la arquitectura teatral de la ciudad, alrededor de los cuales se crearon referencias espaciales y culturales. El primero representado en el teatro El Coliseo y el Mainero sucumbió al desarrollo y a la modernidad y el segundo representado en el teatro Heredia tuvo la fortuna de permanecer; sin embargo, el primer lugar estuvo vigente durante casi 150 años (1775-1918), ofreciendo contenido cultural a varias generaciones, tiempo en el cual la ciudad debió tener múltiples cambios en su trazado, su perfil urbano y sus vivencias. A pesar de ello, siempre estuvo ahí, cambiando con la ciudad misma y ofreciendo las actividades culturales del momento, algunas de ellas de talla internacional. El otro lugar ha permanecido durante poco más de 100 años (1.911-2.019) y podría pensarse que seguirá haciéndolo durante muchos años más. También le ha dado a la ciudad un espacio para el

³³ En 1775 abrió el primer teatro de la ciudad de Cartagena de Indias llamado El Coliseo.

³⁴ Los teatros construidos posteriormente al Teatro Heredia para presentaciones culturales, fueron en su mayoría Teatros para el cine, diseñados con escenarios que suplían las necesidades para presentaciones culturales. Posteriormente en 1982 se construye el Centro de Convenciones de la ciudad que alberga como parte de sus instalaciones un teatro moderno que sirve a la vida cultural, pero que de cierta forma no le resta la importancia histórica y arquitectónica que adquirió el Teatro Heredia.

³⁵ Tal como señalaremos más adelante, la noción de lugar, de acuerdo con Rogelio Salmons, va más allá de la mera consideración de lo espacial.

desarrollo de las artes; representado en múltiples eventos que a través del tiempo se han realizado en su escenario. Los dos, son lugares de la memoria, y por tanto poseen un valor rememorativo; fueron y han sido testigos de los procesos culturales de la ciudad y han sido soportes de identidad. Por lo mismo su valor no se puede medir en presencia física; fueron tan valiosos los primeros 150 años del primer lugar para un escenario teatral y todas sus afecciones, como lo ha sido el segundo lugar con el Teatro Heredia en sus casi 100 años de funcionamiento. La diferencia radica en sus diferentes temporalidades.

Un lugar es objeto, imagen y memoria; en contraste, el otro es palabra y olvido. Se trata entonces de sacar del olvido las palabras y convertirlas en imágenes; se podría denominar entonces, una arquitectura construida con base en palabras, que contiene la información necesaria para generar unas imágenes formales que puedan traer a flote los escenarios que con anterioridad al Teatro Heredia, ofrecieron a la ciudad la vida cultural, desde un lugar en la memoria llamado calle del Coliseo.

La construcción de estas imágenes, la restitución de los escenarios a la memoria física y cultural de la ciudad desde la arquitectura, responde a la integridad de su campo artístico; es decir, la arquitectura es más que forma, es contexto, es lugar, y responde a una memoria grupal que va desde la escala de calle, barrio o ciudad. La arquitectura es memoria no por su forma o estilo; es porque está inmersa en la vida social de una cultura. Por eso “la noción de lugar, en arquitectura, trasciende el hecho geográfico e incorpora necesariamente el paisaje, la naturaleza y la historia, el vecindaje, las formas y hasta la actividad humana y social del entorno. Entendido así, el “lugar” determina la arquitectura y le es inseparable, como es inseparable el hombre de su medio”³⁶. Entonces, desde la arquitectura teatral encontramos el lugar de la memoria, en escenarios que dan forma a la historia de Cartagena de Indias.

Son dos lugares y tres escenarios, construidos exclusivamente para la difusión del arte escénico y todo lo que se desprende de este: obras teatrales, ópera y zarzuelas, entre otros, que han hecho parte de las presentaciones locales e internacionales que han pasado por estos

³⁶ Rogelio Salmona, “Prólogo” en: Téllez German y Moure Ernesto. *Arquitectura domestica Cartagena de Indias*. Universidad de los Andes-Escala. Bogotá. 1983. s/p

dispositivos arquitectónicos durante sus años de funcionamiento y han respondido a realidades sociales y urbanas específicas a sus momentos de edificación.

Ahora bien, los espacios de carácter colectivo como los escenarios teatrales, traen sobre sí múltiples memorias que pueden enfocarse desde diferentes perspectivas. La arquitectura, como contenedor de todas ellas, entrelaza su forma a los despliegues artísticos, a los despliegues sociales y a cada influencia generada en la ciudad y su colectividad. Entonces surgen las preguntas ¿Cómo eran? ¿En dónde eran? ¿Cómo funcionaban? ¿Por qué fueron importantes para la ciudad? Son múltiples cuestionamientos que se despliegan ante el desconocimiento de sus imágenes.

Para los primeros escenarios es necesario sacar a flote lo que alguna vez quedó enterrado. No obstante, para el caso del Teatro Heredia, aunque sí se tienen imágenes, hay que hacer un ejercicio similar: no se trata de registrar solo lo que se ve y que por lo tanto es evidente. Se trata de conocerlo integralmente, teniendo en cuenta siempre que la arquitectura no solo es forma, sino también entre otras cosas las diversas maneras de ver el objeto en sus múltiples temporalidades. En este sentido la forma de hoy no es igual a la de ayer, pues habita momentos históricos diferentes. Para los dos casos es necesario entender su relación interna, como objeto arquitectónico, con una determinada función teatral y su relación externa, como elemento arquitectónico, dentro de un dispositivo llamado ciudad.

Muchas veces es necesario y posible rescatar las imágenes a partir de las palabras que perduran y que cuando se escuchan o leen, dibujan la forma en el pensamiento del sujeto que adelanta la acción. De eso se trata la “arquitectura en palabras”; de entender espacialmente objetos que dan vida a una colectividad, que para este caso es el teatro. Hacia 1775 con la apertura del primer escenario en la ciudad de Cartagena de Indias, el teatro era la actividad cultural por excelencia. Todos los dispositivos de transmisión escénica que hoy conocemos tales como el cine y la televisión entre otros, en ese entonces estaban concentrados en un solo espacio, que ofrecía esparcimiento a los ciudadanos y servía a la vez como elemento conector con las culturas extranjeras, dado que a través del teatro, los residentes en Cartagena de Indias conocían las realidades de otras culturas.

El teatro no solo ha sido un dispositivo de esparcimiento social. Ha sido un medio de transmisión de conocimiento. Y ha involucrado a las ciudades y sus sociedades en los ámbitos internacionales, pues las obras se desenvuelven bajo los parámetros de una época, contando historias extraídas de los acontecimientos acaecidos en un lugar y tiempo determinado. Es un espacio para exhibir o para exponer no solo relatos propios, sino de múltiples culturas que vienen de diferentes partes del mundo a mostrar sus esencias, es la forma que durante muchos siglos encontró la humanidad para expandir conocimiento.

Así entonces, entendiendo la importancia de los escenarios teatrales en las diferentes culturas, se pasa a develarlos y eventualmente integrarlos a la memoria colectiva de la ciudad de Cartagena de Indias.

TEATRO EL COLISEO

Una crisis de salubridad que termina en teatro

Hacia 1775 las presentaciones teatrales o musicales en la ciudad se realizaban en plazas, iglesias y en general en espacios públicos o privados que se adecuaban para tales eventos. Además estos eventos se limitaban a exhibiciones locales, pues las compañías de talla internacional sólo se presentaban en otras ciudades de América, como México y Lima, que ya contaban con teatros.

En aquellos días nació en Cartagena la posibilidad de tener un teatro, cuando el administrador del entonces Real Hospital de Leprosos de San lázaro, decidió construir un teatro que financiara la vida de los leprosos, como ya se hacía en otros virreinos. Para tal fecha la cantidad de enfermos ascendía a 120 aproximadamente e iban en aumento. Para esa época estos leprosos se habían trasladado fuera de las murallas al camellón del puente de Getsemaní, donde se les adecuaron sus viviendas; sin embargo, requerían de donaciones para su manutención. Por tal motivo, el administrador del hospital, señor Rafael Antonio Tatis, decidió construir un teatro para asegurar la financiación constante del sustento de los leprosos con el valor de las entradas.³⁷

Se construyó entonces el teatro de comedias llamado El Coliseo, en la calle que en ese entonces se denominaba Calle de Nuestra Señora de Belén.³⁸ Nace así el primer teatro del Virreinato de la Nueva Granada, en el que muchos años después se harían las primeras presentaciones de talla internacional de famosas compañías teatrales, óperas y múltiples manifestaciones de tipo cultural, que capturaron el tiempo de esparcimiento de los ciudadanos cartageneros. Esto se puede corroborar en el siglo XIX en los avisos y comentarios de los periódicos de la ciudad, pero no se encuentra documentación del siglo XVIII que nos enseñe qué tipo de presentaciones se hacían en El Coliseo, sin embargo

³⁷ REYES Posada, Carlos José, El teatro en el Nuevo Reino de Granada, Fondo editorial Universidad Eafit, Medellín. 2008. P 136-139

³⁸ PORTO, del Portillo Raúl. Plazas y Calles de Cartagena de Indias, Sáenz impresores del Caribe, Barranquilla. 1997. P. 163. Nombre sacado del plano "Playa y Arrabal de Cartagena de Yndias" del Coronel D. Manuel de Angüiano.1808.

podemos suponer que en principio existían presentaciones de inspiración local, donde debieron tener oportunidad los talentos de la ciudad, que muy posiblemente como sucedió en Santafé de Bogotá después de 1792 con la aparición del Teatro Coliseo Ramírez, los talentos locales ofrecían montajes de obras internacionales como Lope de Vega y Calderón de la Barca que recrearon de una manera nueva e inspiradora al público que los visitaba. Posteriormente ya entrando el siglo XIX vendrán compañías internacionales con dirección a Bogotá, que seguramente harían una escala en el puerto de entrada para presentarse en el Teatro El Coliseo de Cartagena.

Cartagena a finales del siglo XVIII era un puerto próspero de gran importancia estratégica para España, una ciudad “de gran vitalidad demográfica, económica y social.”³⁹ En 1777, dos años después de la apertura de El Coliseo, se realizó un censo que determinaba que la ciudad contaba con 13.690 habitantes, entre eclesiásticos, blancos, indígenas, negros libres y esclavos. Para este momento el 68.2% de la población era negra o descendiente de negro (mulatos), estando el 49.3% en condición de ciudadano libre, muchos de ellos ya se habían ganado el título de “don o doña”, siendo reconocidos como ciudadanos respetables. La ciudad tenía una importante dinámica social, que se reflejaba en la cantidad de habitantes de la provincia de Cartagena que para entonces ocupaba el segundo lugar en cantidad de habitantes en el Virreinato de la Nueva Granada.⁴⁰

Ese vigor, esa energía social que para entonces nutría la ciudad de Cartagena, debió ser reflejada en la aceptación y asistencia del público en general al teatro El Coliseo. Aunque existen pocos datos y testimonios con relación al género teatral y sus vivencias en el siglo XVIII, es de suponer que debió generar mucho entusiasmo pues era casi la única opción para distraerse en la ciudad. Además consta en el manuscrito⁴¹ que se encuentra en la Biblioteca Nacional y que describe Carlos José Reyes Posada en su libro *El teatro en el nuevo Reino de Granada*, que se entabló una demanda entre el administrador del hospital de San Lázaro y

³⁹ AGUILAR Díaz, María, Meisel Roca Adolfo, Tres siglos de historia demográfica de Cartagena de Indias. Banco de la República. 2009. P 47

⁴⁰ Ibid. P. 15-22

⁴¹ Fondo Quijano Otero. El Cabildo de Cartagena sobre que debe entrar al coliseo de comedia sin contribuir cosa alguna 1780. registro RM 179. Biblioteca Nacional de Colombia

mentor del teatro contra los miembros del cabildo que deseaban asistir al teatro sin pagar como reconocimiento a su estatus. En las declaraciones de parte y parte en dicha demanda se entreluce la actividad constante del teatro.

Para los Cartageneros el teatro como edificación, como lugar de disfrute y de distracción debió ser tan relevante y tan importante como lo fue el teatro en otras ciudades de América y Europa, pues significaba la consolidación de un espacio que connotaba permanencia y el abandono de los lugares improvisados en la plaza pública, que se usaban entonces para la presentación de las obras teatrales. La gran diferencia radicaba en el momento teatral que vivía cada uno. Mientras en la Europa del siglo XVIII en las ciudades se habían desarrollado teatros barrocos que expresaban en su arquitectura la exuberancia del momento, haciendo parte fundamental del perfil urbano y de la vivencia cultural, en Cartagena comenzaba nuestra historia teatral en términos de escenarios en un modesto teatro tipo corral⁴², lo que indicaba una anacronía⁴³ evidente de casi dos siglos de diferencia, pues el teatro tipo corral había tenido sus inicios en Europa en el siglo XVI y apenas llegaba a Cartagena a finales del siglo XVIII a alegrarle la vida a los ciudadanos de entonces, con una tipología del teatro consecuente con lo que la ciudad, su arquitectura y su momento socio cultural podía ofrecer.

Es evidente que la falta de recursos y la tipología de teatros utilizados en América⁴⁴ fueron influencia fundamental para definir lo que en aquel terreno de la calle Nuestra Señora de Belén en el barrio Santa Catalina de la ciudad amurallada se construiría a partir de 1775 y que estuvo al servicio de la ciudad durante casi 100 años. Desde entonces Cartagena cuenta en su historia con un teatro corral de comedia llamado El Coliseo.

⁴² Generoso Jaspe en el Boletín historial N4 describe el teatro “El Coliseo” como los primitivos teatros madrileños llamados “corrales”.

⁴³ Como anacronía entendemos que el tiempo del teatro corral en su lugar de origen ya había sido sustituido por otras tipologías, sin embargo apenas estaba llegando a América como única y posible opción ante las posibilidades económicas del continente.

⁴⁴ Los corrales fueron muy populares en Nueva España. Desde 1597 comenzaron a construirse en lo que hoy es ciudad de México y otras ciudades. Actualmente hacen parte de sus monumentos restaurados. El Teatro Corral de Tecali. TERAN, Bonilla José Antonio. El corral de comedias en Tecali de Herrera. Revista Bitácora Arquitectura, No 20, México, 2010. Pág. 72-74 [En línea] <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/viewFile/25191/23679> consultado 8 de diciembre de 2018.

Cabe anotar que, aunque en 1775 en Europa ya habían pasado los fulgores del barroco, los excesos y los ornamentos del barroco en América persistían bajo la forma de una sociedad con facetas eminentemente teatrales. Así, en el caso de Cartagena los rasgos se desplegaron sobre la sociedad, más que en el desarrollo urbano y arquitectónico. En este orden de ideas, la incidencia del barroco en las relaciones sociales y los estilos de vida, exigiría una investigación cuidadosa que dé cuenta de la presencia del barroco en la sociedad Cartagenera.

Retomando la historia de los escenarios, el teatro tipo corral nació en España y su construcción proliferó entre 1560 y 1620 viviendo todo el esplendor de Lope de Vega. Nuevamente la arquitectura generó cambios en el rumbo de la historia: cambios en el mundo teatral que pasó de la informalidad a compañías teatrales organizadas y fijas, cambios en la morfología urbana y vivencias de ciudad y, más importante aún, transformación en las costumbres culturales. Todo eso lo generó la conformación de un espacio con un uso especializado: *el teatro*. Ese espacio tipo corral comenzó a conformarse en el interior de un patio rodeado de casas, en donde las ventanas y balcones que miraban a ese espacio conservaban la privacidad de un palco, un patio que hacía las veces de platea o patio de butacas y una plataforma de madera como escenario. Estos elementos arquitectónicos fueron complementándose con el tiempo y con las necesidades de la puesta en escena. Poco a poco se fueron incluyendo tramoyas, telones y escenario, configurándose el teatro corral de comedias que para entonces hacía parte fundamental de pueblos y ciudades en España, llegando muchos años después a América por Nueva España y Perú.

El teatro tipo corral fue evolucionando, pasando de patios rodeados de casas a edificaciones construidas exclusivamente como teatro. Estas construcciones manejaban el mismo concepto de patio como platea y unos corredores o galerías rodeándola en el primer y el segundo piso haciendo las veces de palcos, al fondo del patio se encontraba el escenario con sus tramoyas y telones. Algunos de estos teatros construidos en madera aún se conservan, fueron rescatados del olvido e incluidos en las memorias colectivas de muchas ciudades adquiriendo un valor histórico y arquitectónico que muestran los haceres artísticos de una época. En Colombia aún se conserva el teatro Peralta en Bucaramanga construido en 1888, casi 100

años después del teatro el Coliseo, declarado Bien de Interés Cultural de la Nación, por medio del decreto N° 292 del 24 de noviembre de 1975, y preserva la tipología del teatro corral.



Teatro Peralta Bucaramanga - 1888 – declarado bien de interés cultural de la nación en 1975.

No es de extrañar entonces que la elección de la tipología del teatro en Cartagena tuviera que ver con varias situaciones: en primer término, era el modelo común en las diferentes ciudades de América; en segunda instancia, es importante advertir que la arquitectura colonial en Cartagena, con su patio interior rodeado de circulaciones, se prestaba perfectamente para adecuar un teatro corral; en tercer lugar, el hecho de ser una adecuación arquitectónica se adaptaba mejor a las posibilidades presupuestales del Hospital de San Lázaro que frecuentemente sufría una difícil situación financiera.

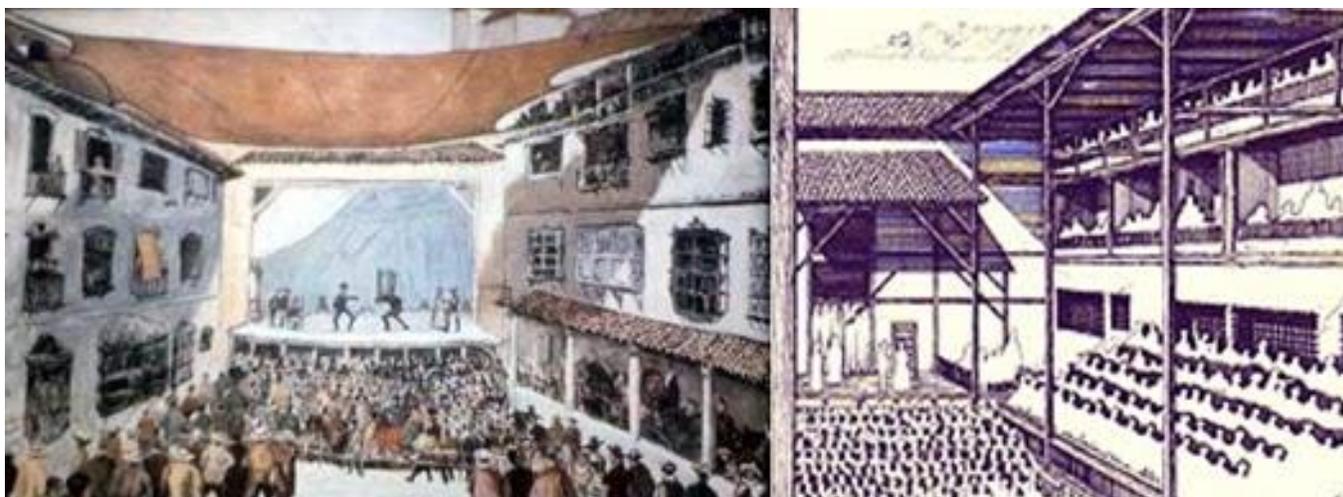
La Calle de Nuestra Señora de Belén, donde estaba ubicado el teatro, hacía parte de uno de los barrios más conformados de la ciudad denominado Santa Catalina. Para entonces y hasta hoy la calle contaba con casas altas⁴⁵ (tipo de 2 a más pisos), un colegio que había sido hospital en la primera etapa de la colonia y sólo una casa baja que era parte del perfil urbano

⁴⁵ Según el plan de ordenamiento territorial de Cartagena de Indias las viviendas del centro histórico de Cartagena están clasificadas en 3 tipologías: Casa Baja, Casa Alta y Casa de Dos Altos.

del costado nororiental de la cuadra, y que fue adecuada para que funcionara el teatro El Coliseo.

Allí, en esa calle destapada como lo eran todas las calles de Cartagena en 1775, se edificó el teatro El Coliseo el cual Generoso Jaspe recordaba muchos años después en su artículo “El antiguo Coliseo y el nuevo Teatro municipal” viéndolo con una mirada futura, pero describiendo su pasado:

[...] los primitivos teatros madrileños que en sus principios llamáronse corrales de «La Pacheca» y de «El Príncipe», complácenos en gran manera la lectura de las costumbres de aquellas épocas, pues que en más de un punto guardan semejanzas con nuestro viejo «Coliseo» de hace más de media centuria, que de niños conocimos, guardadas, desde luego, proporciones de tiempo y de lugar.



Corrales de la Pacheca y del Príncipe

Fueron en sus comienzos aquellos primitivos templos de Talía corrales, como su denominación indica, o patios a cielo abierto, bautizándolos con el nombre de su poseedor las más de las veces. Sin escena o tablado, ni decoraciones o vistas, y sirviéndoles a modo de los modernos palcos, los balcones y ventanas que circundaban el corral que llamáronlos «aposentos».

Lo que hoy conocemos con el nombre de sala, platea, o patio o luneta, carecía de localidades demarcadas y cada cual se acomodaba para asistir al espectáculo como podía y le permitían los demás concurrentes igual que entre nosotros.

Al dar comienzo a cada acto o jornada como entonces se decía, y por carecer de decoraciones como ya indicamos, aproximábase lo más posible al público un actor anunciando el lugar en que la acción se desarrollaba, diciendo: «palacio», «choza», «bosque», etc., según el caso, a fin de que el espectador supliese con la imaginación la ausencia del lugar nombrado.

Tal fue la aurora del teatro español:

Éramos muy niños cuando por primera vez nos llevaron al «Coliseo» y su recuerdo, sin embargo, permanece impreso en nuestra memoria.⁴⁶

Ahora bien, no contamos con la imagen del teatro El Coliseo, pero contamos con las palabras como constructoras de imagen. La imagen como memoria, como evocadora de un origen perdido, como instrumento que ofrece continuidad a la memoria cultural.⁴⁷ Una imagen que buscaremos tras las palabras. Como el objetivo es sacar a flote la arquitectura teatral, la imagen es el elemento principal de partida, es la imagen quien nos muestra la forma y la interpretación figurativa del objeto, sin embargo, para el caso de El Coliseo es necesario buscar la imagen en las memorias de la historia y hacerla emerger. Debemos buscar lo oculto, lo que está más allá, lo que nos dice la palabra en las memorias sumergidas, en las grietas del tiempo, creando una imagen que haga parte de la memoria cultural del teatro.

Es una historia que puede partir del reconocimiento cronológico de la existencia del teatro a través del tiempo en la ciudad, sin embargo es una historia que atraviesa diferentes tiempos, que en algunos casos parte de una imagen, un objeto, un espacio, y en otros casos de documentos escritos y palabras. Algunos aún perduran como objeto arquitectónico, otros solo como documentos y otros están casi completamente olvidados. De estas discontinuidades, de

⁴⁶ JASPE, Generoso, El antiguo Coliseo y el moderno teatro Municipal, Boletín historial N4, Julio de 1915. P. 109-110

⁴⁷ HUBERMAN, Op. cit. P. 12-26

estos tiempos que se cruzan y de esta reconstrucción de las imágenes se alimentará la historia de la arquitectura teatral en Cartagena de Indias. Sin embargo, no solo es la imagen la que le da forma al punto de partida o al punto de llegada, son las diferentes perspectivas, las diferentes miradas, la apertura del enfoque, los saberes culturales que se proyectan desde y hacia la imagen-objeto-espacio que en este caso nos atañe.

Revivir el origen perdido de un objeto arquitectónico en términos visuales, necesariamente parte del estudio de sus diferentes temporalidades, de sus huellas físicas y documentales, de su contexto urbano y social. No será la imagen la que nos dé los rasgos de una época, serán esos rasgos los que construyan la imagen de un objeto espacial cimentado en memorias colectivas. Como veremos más adelante, los teatros que sí conocemos en imagen y en objeto, también han transcurrido ante el tiempo, y cada una de esas temporalidades están estrechamente entrelazadas, en una red de tiempos del teatro, una red que se entrecruza con el arte, con la sociedad y con la ciudad que la contiene.

Así pues, las palabras serán constructoras de imágenes y las imágenes constructoras de historia del arte. La arquitectura como imagen de los escenarios que por siglos han entregado a la ciudad y a la sociedad parte de su fuerza vital.

Un lugar que marcó referencia en la ciudad

Como señalamos anteriormente, ubicamos la edificación teatral en la calle de Nuestra Señora de Belén, en uno de los barrios más populosos del centro de la ciudad de Cartagena de Indias llamado Santa Catalina. Calle que cambiaría de nombre a lo largo de la vida del teatro, nombres que saldrán precisamente de su contexto y su perfil urbano.

Sobre la mitad de la cuadra, en la acera nororiental frente al colegio de San Carlos, se adecuó la edificación como teatro tipo corral al que se denominó El Coliseo. Como la construcción fue promovida por el Hospital de San Lázaro en periodo colonial (1775) pero bajo expensas del director del hospital, es de suponerse que no fue una edificación nueva, sino una adecuación de una casa, que arquitectónicamente se prestaba para acondicionar un espacio especializado para el teatro. Era común en aquellos tiempos que las casas de personas que no tenían familia fueran entregadas a la Corona o a la Iglesia después de la muerte del

propietario; por tal motivo, es posible que la edificación fuera un predio entregado a las arcas del hospital y el director encontrara en él las características perfectas para desarrollar su proyecto teatral, para lo cual declaró haber contratado unos albañiles y un carpintero.⁴⁸ La participación de un pequeño número de trabajadores permite concluir que los trabajos desarrollados en el predio implicaron una adecuación, más que una construcción nueva.

Desde entonces funcionó en ese sitio el teatro El Coliseo, aunque desde 1775 a 1846 no se conoce jurídicamente a quien perteneció. Durante este periodo es de suponer que en sus inicios perteneció a los lazaretos pero que por alguna razón llegó a manos de la ciudad, pues en 1846 el abogado José Pablo Rodríguez de la Torre adquirió el teatro por remate público y posteriormente, en 1849, fue vendido a José María Amador, quien lo vendió en 1851 al señor Manuel González Brieva, para entonces vecino del teatro, quien lo conservó hasta 1872 cuando fue comprado por la señora Leonor Bossio esposa del señor Juan B. Mainero, extranjero residente y destacado comerciante de la ciudad, quien posteriormente desarrollaría sobre este mismo predio una nueva edificación, para un nuevo escenario teatral que detallaremos en el segundo capítulo.

Para entonces los predios no contaban con número de identificación, ni con área de terreno o de construcción, las casas eran nombradas como se las conocía de acuerdo a una actividad, color o característica destacada del inmueble. Así, era descrita la edificación que ya se había negociado en varias oportunidades y que albergó al teatro El Coliseo hasta que fue adquirida por la escritura pública No de 131 del 10 de diciembre de 1872 de la notaría primera:

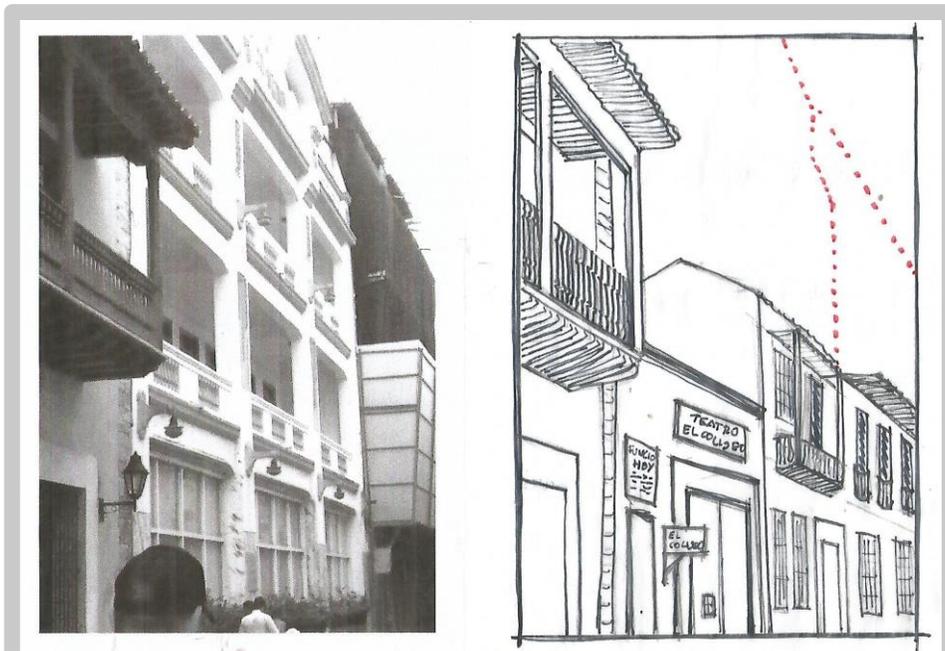
“Casa baja de piedra, madera y teja, libre de realengo, situada en la calle conocida con el nombre de Antiguo Seminario de San Carlos, y cuya casa nombran “El Coliseo”, con todo lo concerniente al teatro, vistas, palcos, tabladros, bancas y demás anexidades.”⁴⁹

⁴⁸ REYES Posada, Carlos José, El teatro en el Nuevo Reino de Granada, Fondo editorial Universidad Eafit, Medellín. 2008. P 138.

⁴⁹ Escritura pública 131 del 10 de Diciembre de 1872 notaria primera.



A la izquierda perfil de la calle del Coliseo, alrededor de los años 80. A la derecha construcción de una propuesta de la imagen del perfil de la Calle el Coliseo cuando el Teatro El Coliseo funcionaba. Acercamiento de la imagen tras las palabras escritas. (Era la única casa de la cuadra de 1 piso. (1775-1892)



Vista propuesta desde el otro costado de la cuadra: A la izquierda perfil actual de la calle Del Coliseo. A la derecha construcción del perfil de la calle Del Coliseo en funcionamiento del Teatro. Disposiciones de acuerdo a palabras escritas.

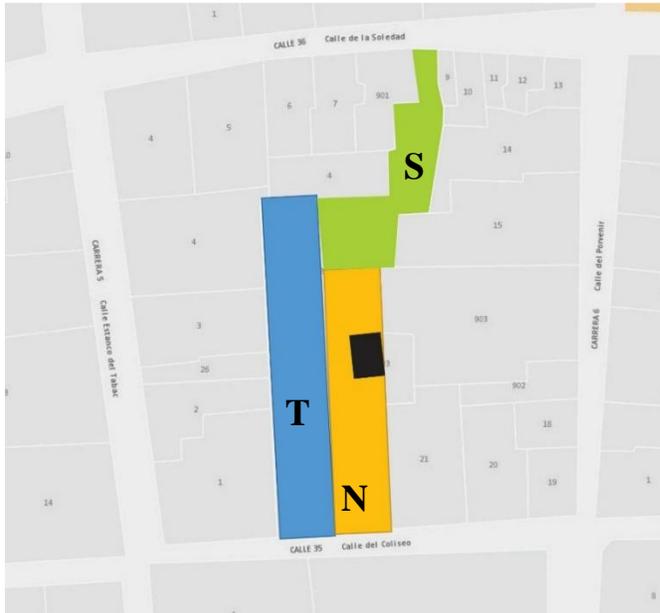
Tampoco se contaba con un área de terreno o de construcción, se describía la tipología a la que pertenecía la casa y sus linderos que correspondían al nombre del propietario del predio vecino:

“Linda con el frente calle de por medio con el costado del colegio seminario de San Carlos, hoy de la propiedad del señor Juan B. Mainero Trucco, por su derecha a la entrada con casa alta de la propiedad de la señora Andrea Prieto de Henriquez y por su izquierda con casa también alta de la propiedad de los herederos del Señor Manuel Gonzales Brieva [...]”⁵⁰

Es de extrañar que en el caso particular de este predio no se describía ningún predio al fondo, lo que en principio dificultaba determinar la extensión del mismo, puesto que hoy en día ese predio hace parte de una propiedad de mayor área. Ya que alrededor de 1926 el señor José Vicente Mogollón adquirió la casa donde nació Rafael Núñez, vecina del teatro, así como el teatro y, posteriormente, la casa que colinda por detrás con uno de los dos predios y que tiene fachada a la Calle de La Soledad, para conformar un terreno de 1.714 m² de área que catastralmente se conoce con el número 22 de la manzana 86 del centro histórico de Cartagena. En este predio se construyó un edificio de características republicanas que hoy en día es objeto arquitectónico de conservación y que para algunas generaciones se conoce como el Edificio Mogollón, para otras como el Sears y finalmente para las nuevas generaciones como la Universidad Rafael Núñez.

A pesar de no contar con el lindero del fondo del predio como se describió anteriormente, se constató a través de las escrituras públicas de las casas que presentan fachada a la Calle del Estanco del Tabaco y todas ellas tienen como lindero de fondo al teatro el coliseo, lo que nos demarca perfectamente el fondo del terreno donde se construyó el teatro y su localización dentro del terreno hoy englobado. Aún no contamos con el ancho del terreno pero podemos determinar que de los 22 metros con los que hoy cuenta, una parte correspondía a la casa teatro El Coliseo y otra parte a lo que fue la casa de nacimiento de Rafael Núñez, probablemente la mitad, medida acorde a varios predios de la zona.

⁵⁰ Escritura pública 131 del 10 de Diciembre de 1872 notaría primera.



Plano # 1: Terreno hoy englobado. Nació de la unión de los 3 lotes. En el terreno T funcionó el **TEATRO EL COLISEO**



Localización de la manzana 86 en el centro de la ciudad, donde se ubica el predio.

El plano No 1 muestra el terreno que se conformó posterior a la compra de los tres predios y que debió englobarse en un solo terreno y numero catastral a partir de 1948 según certificado de libertad⁵¹. Sobre una parte de este gran terreno se desarrolló el teatro al que llamaremos “terreno T”, por otro lado la casa de nacimiento de Rafael Núñez a la que llamaremos “terreno N” y por otro lado una casa con fachada a la calle opuesta denominada en ese entonces Calle de Nuestra Señora de la Soledad hoy en día Calle de La Soledad, terreno que denominaremos “S”.

También hace parte de este análisis la tipología de casa baja colonial⁵² que está descrita hoy en muchos trabajos históricos y hace parte integral del plan de ordenamiento territorial de la ciudad. Presenta dos variantes en fachada: casa baja con acceso lateral – siendo la más

⁵¹ El certificado de libertad parte de una escritura de 1948 cuando el señor José Vicente Mogollón traspasa sus inmuebles a sus hijos y con la cual la oficina de Registro de Instrumentos Públicos de Cartagena registra y abre un número de matrícula inmobiliaria 060.33333 el 17/12/1976

⁵² Generoso jaspe la describe como “El Frente tenía el aspecto ruinoso de cualquiera de las casas bajas de la ciudad” Boletín historial No 4. julio de 1915.P.110

frecuente- y casa baja con acceso central. Sus dependencias giran alrededor de uno o más patios y pueden presentar plantas construidas en L, C, U y O. Al fondo del patio puede existir una crujía o dos cuando hay traspatio, generalmente destinadas a actividades de servicio, y en muchas ocasiones esta sesión puede presentar dos pisos para incrementar el área de habitaciones de la vivienda.⁵³

Esta clasificación arquitectónica fundamenta aún más la descripción del teatro que en el capítulo siguiente convertirá las palabras en imágenes de una edificación teatral que llevó el arte más popular del momento al alcance cotidiano de los ciudadanos de Cartagena.

La arquitectura del retazo

Para la definición de la arquitectura de El Coliseo, contamos entonces con la localización del teatro, con la tipología teatral que para entonces se desarrollaba, con el testimonio de un personaje muy influyente en el campo de la cultura Cartagenera como lo fue Generoso Jaspe⁵⁴ y con las descripciones que se entreveran en un manuscrito encontrado y nombrado por el señor Carlos José Reyes en su libro “El teatro en el Nuevo Reino de Granada” y que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Colombia.

El manuscrito comprende el proceso de una demanda entablada entre el promotor del teatro y los señores del cabildo por no querer pagar la entrada a los eventos, como lo hacían todos los espectadores. Se describe que cuando en 1776, el entonces administrador del Hospital de San Lázaro y promotor del teatro El Coliseo, entrega en arriendo el manejo del mismo al señor Antonio Francisco Rodríguez, en “**el teatro tan solo existía un palco**, destinado al gobernador y capitán general y a unos pocos jueces de la gobernación que asistían en su compañía.”⁵⁵ Estos personajes de la alta autoridad, no cancelaban la entrada pero dejaban siempre una limosna que era entregada a Juan Bautista de la Hoz, **carpintero ejecutor del escenario, tramoya y palco de honor**. Mientras transcurrió la administración del señor

⁵³ Plan de Ordenamiento territorial, Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias D.T.y C. p. 148

⁵⁴ Generoso Jaspe: Pintor, fotógrafo, historiador. 1851-1942

⁵⁵ REYES, Op. Cit. P. 139. Las negrillas son mías.

Rodríguez **se levantaron diferentes palcos** a expensas de quien lo fuera a utilizar. Así fueron adicionándose poco a poco **palcos decorados según el gusto de sus “propietarios”**.⁵⁶

Este teatro tipo corral que inició en 1775 con un patio, un escenario con tramoya y un palco destinado únicamente a lo más alto del gobierno local, según descripción anterior, fue complementándose arquitectónicamente con el aporte de quienes querían y les era permitido su propio espacio. Así pues, fue configurándose a retazos, como respuesta a la vivencia colectiva que finalmente fue lo que dio vida a este espacio arquitectónico, que sirvió al arte y a la cultura durante casi 100 años.

Cuando Generoso Jaspe asistía de niño con sus hermanos y padres al teatro El Coliseo ya habían pasado aproximadamente 80 años desde su edificación. Años en los que constantemente ofreció vida teatral, de acuerdo a periódicos y gacetas de la época, y que para entonces y bajo la mirada de un niño aun causaba admiración, más exactamente por el concepto global que contenía la vivencia del teatro: una edificación que encierra en un espacio una obra teatral en el escenario y una vida teatral del otro lado.

“El Frente tenía el aspecto ruinoso de cualquiera de las casas bajas de la ciudad, excepción hecha de un **enorme portalón** que permanecía cerrado desde antes de comenzar la función hasta terminada esta, en cuyo momento sus hojas abríanse de par en par hacia fuera, como puerta cochera, para dar libre paso al “respetable” que salía en despedida.

Aún nos parece estar al pie del mencionado portalón en una de cuyas hojas había un **boquete a guisa de taquilla**, tras el cual se alcanzaba a distinguir el rostro del expendedor de billetes de localidades, el que se nos antojaba, un ser poderoso, dispensador de la entrada a aquel paraíso, igual o un poco menos que el príncipe de los apóstoles o santo portero del cielo.

⁵⁶ *Ibíd.* P. 139-140. Las negrillas son mías.

Emtrábase [sic.] al teatro por una **exigua puertecilla**, a la izquierda, dotada de un **estrecho zaguán** [...].”⁵⁷

Cuando uno lee esta descripción y la enfrenta a la especificada por el Plan de Ordenamiento Territorial de Cartagena de Indias en el capítulo III artículo 427 que dice: “Presenta dos variantes dependiendo de la ubicación del acceso: casa baja con acceso lateral (que es la más frecuente) y casa baja con acceso central”. Podríamos pensar que el teatro el coliseo se adecuó en una casa con acceso lateral, pero su fachada fue modificada en la primera adecuación, para colocarle un portón grande, de puerta cochera, y al lado quedó un zaguán al que le dejaron una puerta pequeña.

“Torcido a la derecha de ese que llamaremos vestíbulo, se hallaba un **patio abierto circundado de cuartuchos bajos y cerrados**, cubiertos de polvo y otros excesos [...]. **En el piso alto situado sobre los referidos cuartos de la izquierda, había un gran salón que servía de cantina o restaurant.**”⁵⁸

De esta descripción podríamos inferir que después de ingresar el público por ese estrecho zaguán descrito, se encontraba con un elemento que lo obligaba torcer a la derecha, para dirigirse al primer patio. Este patio con sus cuartuchos llenos de materiales, simplemente enmarcaban la circulación que obligatoriamente debía realizar un visitante para lograr acceder finalmente al culto de Talía. Adicionalmente nos describe un segundo piso con restaurante que nos enmarca la casa baja dentro de las que según el Plan de Ordenamiento Territorial podían contar con doble altura en la zona de patio para ampliar la cantidad de alcobas necesarias.⁵⁹ Segundo piso que en esta ocasión terminó siendo restaurante para los asistentes al teatro.

“Inmediatamente después del patio descrito, estaba como en la actualidad, **el acceso a la platea y escenario** teniendo a cada lado de la estrecha entrada un **pequeño palco** con piso más alto que aquella, palcos que tomaron el nombre de una familia que los

⁵⁷ JASPE, Op.Cit., P. 110-111

⁵⁸ *Ibíd.* P. 111

⁵⁹ Plan de ordenamiento territorial. Decreto 0977. Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias D.T.y C. 2001. P. 148.

ocupaba con frecuencia; después, **el patio en descenso, amplio y libre**, tan libre que cada quisque que allí iba solo o acompañado había de enviar durante el día los asientos necesarios previamente marcados, y allí era ella; haciendo los más vivos igual que en nuestras elecciones políticas evoluciones y trueques para tomar el mejor puesto: era aquello una especie de gallera en la que el respetable se repartía a su gusto, ya sedente o de pie.”⁶⁰

Sabemos después de analizar esta descripción que la entrada al teatro, estaba localizada al fondo del patio; pero no podía ser totalmente lateral pues describe que al ingresar había localizado un palco a lado y lado de la entrada lo que hace suponer que el acceso era más bien situado hacia el centro de la pared del fondo del patio y que construyeron un sobre piso para que los palcos estuvieran más altos que el nivel de la platea, que se desarrolla en descenso lo que nos hace suponer que al final de este se encontraba el escenario.

“Luego, **los destartalados palcos en dos filas superpuestas y más arriba la denominada cazuela**, hoy paraíso por eufemismo, la que en el primitivo teatro madrileño solo podía ser ocupada por mujeres no muy correctas ellas. La de nuestro coliseo era un **desván del tamaño de la sala y servía de techumbre a la última fila de palcos**, llena de polvo a habitación perpetua de murciélagos, a la cual subían solo algunos muchachos menos con intención de asistir al espectáculo que con la aviesa de hacer ruido estrepitoso y rociar con polvo y algo más a los ocupantes de los palcos subyacentes.”⁶¹

Después la escena cuya boca y telón fueron pintados por un inglés de apellido Atkinson, exornada la primera con los atributos del teatro y el segundo con enorme lira sobre oscuro cielo sembrado de constelaciones.”⁶²

⁶⁰ JASPE, Op.Cit., P. 111

⁶¹ Este documento cita que: Los altos pilares de madera sobre los que descansa toda la armazón de palcos y paraísos, fueron los que antes sostuvieron la techumbre del derruido templo de San Francisco Formando las tres naves.

⁶² JASPE, Op.Cit., P. 111-112.

Los destartados palcos son adiciones que a través de los años fueron sumándose hasta llegar a dos filas superpuestas, lo que demuestra la gran acogida y asistencia a esta edificación teatral que representaba cultura y esparcimiento ciudadano. De acuerdo a la tipología teatral y a los materiales de construcción de la época, esta estructura representada en columnas y entresijos debía estar construida en madera, como se puede constatar al estar afirmando que se utilizaron las columnas originales de la iglesia de San Francisco.

En resumen entonces, y de acuerdo a las descripciones de los espacios que nos cuenta Generoso Jaspe, que el teatro se desarrollara en una casa, la cual se adecuó cerrando el frente y dejando un lugar de entrada y otro de salida, e interiormente se conservaron cuartos y salones que sirvieron para almacenamiento de materiales y la prestación de otros servicios como restaurante. En su segundo patio o traspatio como el POT lo denomina se construyó o adecuó en rampa la platea para dar visibilidad al público y, de tener un palco cuando abrió sus puertas, pasó en el transcurso de 80 años a tener dos filas de palcos superpuestas.

Debieron ser muchas las intervenciones arquitectónicas en el tiempo de vida del teatro, así como muchos los altibajos que debió presentar su funcionamiento. Sabemos, como lo describimos anteriormente, que el teatro a finales del siglo XVIII funcionaba bajo una Cartagena próspera; pero también sabemos que la Cartagena de la primera década del siglo XIX, estuvo diezmada y agonizante, sufrió las barbaries de Pablo Morillo y terminó con una ciudad desolada, con hambre y con temor. Sin embargo “ya desde 1816 la Gaceta Real de Cartagena de Indias anunciaba y comentaba obras de teatro, lo que indica que ni aún el sitio de Morillo, con su devastadora secuela de hambre y muerte acabó con el gusto del cartagenero por el teatro.”⁶³ Debía encabezar la lista en las alternativas recreativas de la ciudad y debió seguir siendo así durante los siguientes 50 años.

El valor arquitectónico del teatro El Coliseo, no está dado solo por su edificación, sino por lo que él significó en la vivencia colectiva de la ciudad, un punto de referencia geográfica de la cual se desprende el cambio de nombre que adquiere su calle. Un lugar de reunión social, un lugar de esparcimiento que perduró por varias generaciones y que encontró en 1872 una

⁶³ DIAZ, Quintero Jaime. Historia del teatro en Cartagena: de la colonia a nuestros días, Instituto distrital de cultura de Cartagena, Editorial Lealón, Medellín, 2002. P. 39

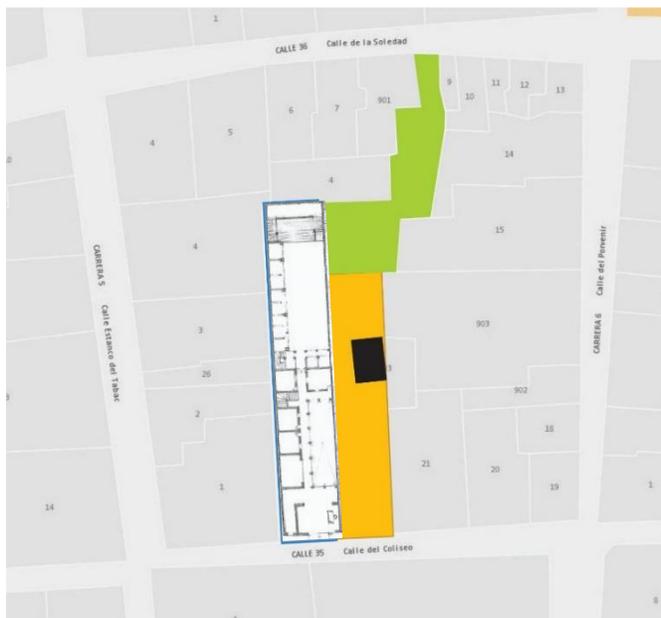
renovación arquitectónica que le aseguró vida por 50 años más cuando la señora Leonor Bossio esposa del comerciante y adinerado señor Juan B. Mainero lo adquirió por escritura pública.

La imagen a partir de las palabras

Con base en las descripciones del teatro el coliseo, los comentarios con relación a sus vivencias, y las realidades arquitectónicas del momento (1775-1872) se reconstruye a través de la imagen lo que pudo haber sido su planta arquitectónica y sus cortes longitudinales que muestran un momento inicial cuando el teatro era solo un patio y un escenario hasta cuando fue vendido y contaba para entonces con dos filas de palcos superpuestos y un paraíso.

Así se puede conformar una visión más cercana a lo que pudo haber sido el Teatro el Coliseo como espacio de cultura, como elemento arquitectónico y como parte de la condición humana que para entonces representaba un hecho urbano relevante.

Para una mejor ubicación dentro de la manzana, retomamos el Plano #1 presentado en la página 40 como soporte a la descripción del mismo, para entender la forma y la ubicación del teatro en el centro de manzana.

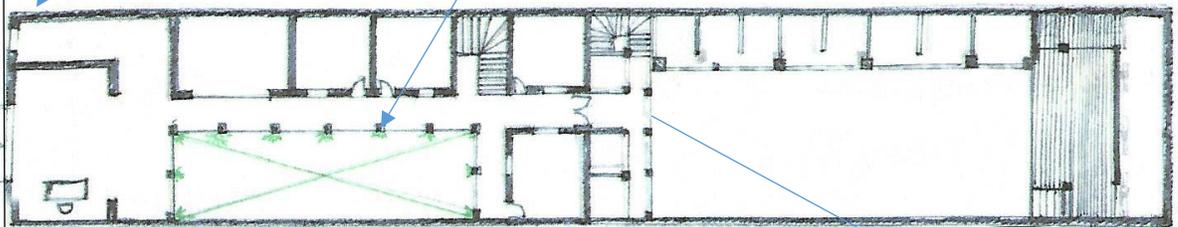


Localización del teatro en la manzana 86 del Centro histórico de Cartagena de Indias

Calle Nuestra Señora de Belen

Emtrábase [sic.] al teatro por una **exigua puertecilla**, a la izquierda, dotada de un **estrecho zaguán**

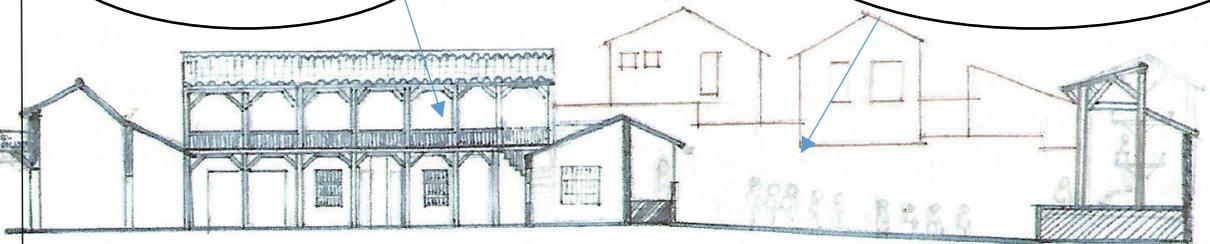
Torcido a la derecha de ese que llamaremos **vestíbulo**, se hallaba un **patio abierto circundado de cuartuchos bajos y cerrados**



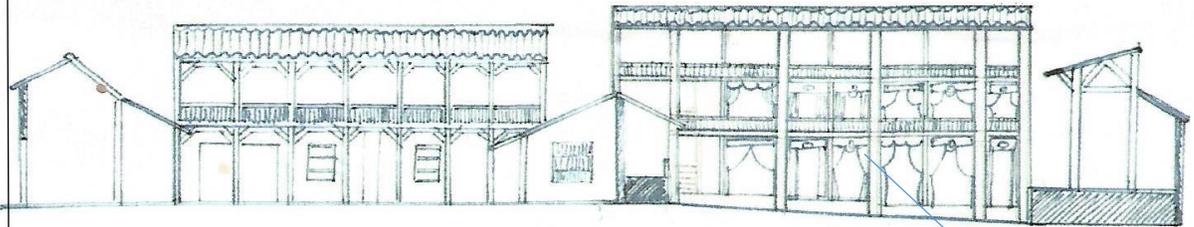
En el piso alto situado sobre los referidos cuartos de la izquierda, había un **gran salón que servía de cantina o restaurant**.

Planta propuesta Teatro El Coliseo.

Inmediatamente después del patio descrito, estaba como en la actualidad, el **acceso a la platea y escenario** teniendo a cada lado de la estrecha entrada un **pequeño palco** con piso



Corte longitudinal propuesto: En 1775 cuando comenzó la vida del Teatro, no había sino un patio, un escenario y un palco para el Gobernador.



Corte Longitudinal propuesto: en 1872 cuando el Teatro fue vendido ya tenía tres pisos, se había construido a retazos, porque cada familia hacía su palco a su gusto.

Luego, los **destartalados palcos en dos filas superpuestas** y más arriba la denominada **cazuela**,

Un monumento que emerge del olvido

El centro histórico de Cartagena de Indias guarda tras sus muros y bajo sus cimientos historias olvidadas, pero tras algunos vestigios que han permanecido vivos, traspasando las memorias, tratan de permanecer a flote, como si se sujetaran con todas sus fuerzas para no caer al vacío del olvido absoluto. Es así, como bajo el nombre de una calle se guarda la conmemoración a un espacio, a un elemento que algún día la conformó y que le dio una vida y carácter especial.

Es el caso de la calle del Coliseo, que tras de sí trae una historia desconocida para la mayoría de quienes la transitan y la han transitado a través de los años. El Coliseo fue un elemento arquitectónico que le dio vida al teatro como espacio exclusivo para su desarrollo, materializando la posibilidad de la organización teatral en la ciudad. Una ciudad que para entonces no contaba con edificios especificados para el esparcimiento, más allá de las plazas o las calles mismas como puntos de encuentro. Es así como un elemento arquitectónico precario que emulaba los teatros extranjeros le dan vida a las artes a través del género teatral permanente que se exhibe en este dispositivo arquitectónico.

El Coliseo fue el primer escenario teatral de la ciudad de Cartagena y de todo el Virreinato de la Nueva Granada lo que le da un valor memorable. Fue un escenario con características específicas de teatro corral de comedias que si aún existiera entraría a la lista de inmuebles conservados por su valor formal e histórico, como muchos otros han permanecido, y fue un escenario que desplegó entre sus muros toda la vivencia de una sociedad en sus diferentes temporalidades a través de un siglo de existencia.

Podríamos calificarlo como un monumento, dentro de los conceptos manejados por Régis Debray, pues cumple con las características que desarrollamos en el primer capítulo y que valdría la pena repetir, puesto que fortalece su significado cuando entendemos que el teatro El Coliseo fue un elemento transmisor: es mensaje porque se encarga de perpetuar un lugar insigne para los cartageneros de entonces, a pesar de no existir físicamente en la actualidad su nombre lo ha perpetuado. Es forma porque se desprende de un hecho arquitectónico o espacial contenedor de cualidades de orden estético o decorativo, una forma recuperada en la imagen. Es traza porque se mezcla con lo cotidiano, con los rasgos de la vida de una sociedad, con la transmisión de emociones culturales y de identidad colectiva.

El Coliseo, como muchos otros espacios, sufrió el deterioro del tiempo y la ausencia de recursos. Es probable que se hicieran algunas adecuaciones, pero que no fueron lo suficientemente contundentes para que el daño material no lo hubiera llevado a la demolición. Por esta razón es un monumento no material pero vivo por su historia, por la importancia que adquirió convirtiéndose en un referente urbano, por ser un espacio artístico inmerso en una ciudad. Una ciudad que mutó y dejó atrás muchos elementos conformadores de historia, pero que deben ser valorados con la misma trascendencia que han sido apreciados personajes del pasado que han desaparecido. Es así como en la calle del Coliseo a cinco o a seis metros de la placa donde figura “Aquí nació Rafael Núñez” debería figurar otra que dijera: “Aquí funcionó durante casi un siglo el primer teatro de la Nueva Granada denominado El Coliseo, 1775-1872”. Esa es una forma de conservar la historia para los que caminan por allí, la otra es construyendo este relato a través de los vestigios que el teatro El Coliseo dejó para nosotros.

Uno de los grandes vestigios corresponde a la imagen que en palabras escritas se tiene de este lugar, el presente trabajo ofrece una interpretación y es probable que no corresponda plenamente a la realidad o a la verdad, pero es en la memoria donde se adaptan los recuerdos, donde se configuran las imágenes pasadas. Generoso Jaspe describe su realidad, una realidad que generó en él recuerdos espaciales, cabe anotar desde su propio mundo y desde su propia perspectiva, pero que salen de una realidad que fue determinante para su vida y que marcó en él su futuro artístico. Son palabras que funcionan como huellas, como trazas, como signos que se entrelazan y desbordan imágenes. Imágenes que nos reviven la forma, la espacialidad de un objeto arquitectónico que marcó la vida social del cartagenero y que dio vida a la apropiación del arte teatral como un elemento cotidiano que no solo capturó a quienes lo visitaban, sino a quienes día a día hacían realidad el montaje de obras teatrales que materializaban su propia existencia y los sucesos o verdades del otro lado del Atlántico, pues en este escenario se desplegaron obras locales e internacionales muy seguramente de Lope de Vega o Calderón de la Barca, entre otros.

Rescatar sus imágenes es traer a flote memorias sumergidas o memorias enterradas como las denomina Didi Hubermman⁶⁴ e incorporarlas a través de la recuperación de la imagen espacial a la memoria colectiva de la ciudad. Así, adquiere “forma” un recuerdo olvidado. Es entregarle a la ciudad y a sus coterráneos un monumento para afianzar su historia para hacer parte de su ciudad archivo, y por supuesto para fortalecer los cimientos de la historia teatral de la ciudad.

⁶⁴ DIDI HUBERMAN, Op. Cit.. P. 53

TEATRO MAINERO

Un nuevo teatro sobre las ruinas de El Coliseo

El teatro corral El Coliseo perduró por varias generaciones y le entregó a la ciudad 100 años de actividad cultural, en medio de múltiples eventos sociales, políticos y económicos que marcaron el desarrollo y futuro perfil de la vida Cartagenera. Encontró su fin en 1872 cuando la señora Leonor Bossio esposa del comerciante y adinerado señor Juan B. Mainero⁶⁵, adquirió por escritura pública el teatro en ruinas, lo que implicó la demolición de lo que hasta ahora había sido el centro de la vida cultural de la ciudad, según recuerda Generoso Jaspe en su artículo del Boletín historial de julio de 1915 en donde se refiere así al estado del teatro: “Poco a poco el tiempo hizo su trabajo y quedó el teatro en estado que era ya más que poco decoroso, imposible asistir a aquel lugar. [...] Corría el año de 1892 si mal no recordamos y el coliseo en completo abandono y total ruina con harto dolor de los aficionados al culto de Talía, amenazaba venirse abajo.”⁶⁶

Por tal razón, la solidez económica que presentaba el señor Juan B. Mainero y su conocimiento y vivencia del mundo teatral europeo, como inmigrante italiano que fue, y seguramente un gusto especial por las artes escénicas, fueron varias de las razones por las cuales dedicó una parte de su fortuna a demoler y construir un teatro totalmente nuevo para la ciudad, utilizando a personajes destacados como el arquitecto Juan Felipe Jaspe para su decoración, quien muchos años después continuaría su historia edificadora con el Teatro Municipal.

Cabe anotar que el teatro fue cerrado y no se conocía con exactitud cuál era el destino y uso de la nueva edificación, por lo que se especulaba de múltiples formas como lo expresa Generoso Jaspe en su relato: “Adquiriolo entonces el señor J. B. Maynero con objeto, según

⁶⁵ Juan Bautista Mainero de origen Italiano llegó a Cartagena a mediados del siglo XIX, teniendo un soporte económico y familiar con su tío Juan Trucco Lanfranco que ya residía en esta ciudad muchos años atrás. Se casó con una cartagenera, pero hizo su fortuna en un triángulo empresarial formado entre Choco, Antioquia y Bolívar, que lo convirtió en un multimillonario y propietario de casi media ciudad.

⁶⁶ JASPE, Óp. Cit., P. 116-117. “La fecha de 1892 que incluye Jaspe parece ser un error. De acuerdo a la escritura pública este se vendió en 1872”.

supimos privadamente, de reformarlo de un todo; mas como él no lo dijese a nadie y guardarse absoluto silencio sobre el destino que pensase dar al edificio, vinieron las conjeturas y opiniones como es costumbre en semejantes casos aún en aquellos que a nadie interesa.”⁶⁷

Fue el momento entonces en el que el teatro El Coliseo había muerto físicamente, su escenario, tramoya, y los múltiples palcos que se construyeron a través de los años por las familias adineradas de la ciudad y que debieron adquirir y transmitir la imagen de sus respetados apellidos, habían llegado a su fin. Sin embargo recibir un teatro nuevo y en perfectas condiciones seguramente era la esperanza que muchos de sus asistentes y compañías teatrales esperaban.

Aunque se especulaba el destino de su arraigado teatro, en ese mismo lugar y terreno se desarrollaba para la ciudad un nuevo teatro corral construido para tal fin y seguramente con las especificaciones que se veían entonces en diferentes escenarios del país. Quedaría atrás la arquitectura retaceada que había generado el construir cada palco al gusto e imagen familiar, y quizás sin poderlo asegurar terminarían reutilizando los grandes pilares de madera que sostuvieron la estructura de los palcos del Teatro El Coliseo y que anteriormente habían sostenido la nave del Templo de San Francisco. De no haberlo hecho, pudieron haber reutilizado su madera o haberla trasladado de sitio para otro uso, pues es difícil pensar que semejantes pilares fueran desechados.

La ciudad pasa entonces por dos años sin un espacio cultural, que permitiera a sus habitantes recrearse como lo habían venido haciendo durante casi 100 años. Dos años en que debieron haber regresado al uso de las plazas públicas, utilizar sus casas para presentaciones, o que definitivamente fueron ausentes de arte escénico, a la espera de un milagro que les devolviera el espacio que tanto les había aportado como ciudad, sociedad y cultura.

⁶⁷ *Ibíd.*, JASPE. P. 117

Así pues, se inauguró en el año 1874, el nuevo teatro corral denominado Mainero y más que sepultar el teatro El Coliseo lo que hizo fue darle continuidad, pues se desarrolló en el mismo lugar y en la misma área de terreno.

Casualmente para esta misma época y 100 años después también se realizó un censo que coincidió con la reiniciación del nuevo teatro, así como había sucedido en El Coliseo y como nombramos en el primer capítulo. Durante este siglo de vida teatral se hubiera esperado que la ciudad creciera y el teatro finalmente le quedara pequeño, pero eso no sucedió. Como se especificó anteriormente según el censo de 1777, época muy cercana al inicio del Teatro El Coliseo, Cartagena contaba con 13.690 habitantes y se encontraba en un momento de crecimiento acelerado. Para 1810 ya contaba con 25.000 habitantes, pero a raíz de las guerras de independencia y el sitio de Pablo Morillo en 1815, Cartagena quedó reducida a la mitad de la población y disminuyó paulatinamente debido a múltiples sucesos durante los siguientes 60 años. Cuando finalizó la vida de la edificación del teatro el Coliseo en 1872 la ciudad contaba con 8.603 habitantes. A partir de entonces cambió nuevamente el rumbo de la ciudad, su población gradualmente se incrementó en respuesta al movimiento económico que fue adquiriendo y que trajo como consecuencia, por ejemplo, la inversión por parte de un nuevo adinerado inmigrante en un nuevo y cómodo teatro corral que adquirió su propio apellido: “Mainero”.⁶⁸

Es así como a partir de entonces se descongeló el tiempo del teatro, que había sobrevivido a los momentos más aterradores de la historia de la ciudad, ofreciendo recreación y cultura a los habitantes que por una u otra razón continuaban residiendo en ella. Una ciudad que debido a sus dificultades económicas continuaba igual en tamaño a la de 1811 cuando logró su independencia, pero que había sumado a través de las décadas un evidente deterioro y abandono, situación que la hizo asequible a los capitales que comenzaban a crearse o a llegar del exterior, destinados a la compra de inmuebles y creación de nuevos negocios. Esta es la Cartagena de 1872, cuando comenzó la nueva edificación teatral, que cambiaría la imagen del teatro en la ciudad.⁶⁹

⁶⁸ . AGUILAR Díaz, Op. Cit p. 59-60.

⁶⁹ Ibid., p. 59

El fortalecimiento del lugar de la memoria.

La continuidad dada por el Teatro Mainero se va evidenciando con el tiempo y con la permanencia del nombre El Coliseo en los diferentes aspectos que marcan la vida del teatro. La calle por ejemplo que como lo vimos en el capítulo anterior comenzó en 1775 llamándose Nuestra Señora de Belén cuando se inauguró por primera vez el teatro, terminará denominándose calle “Del Coliseo”.

Sin embargo entre el primer nombre y este último y durante algún lapso de tiempo desconocido la calle toma otro nombre, puesto que cuando en 1872 Leonor Bossio compró el teatro se reflejó en la escritura pública que la calle era llamada de otra forma: “*casa baja de piedra, madera y teja libre, realenga, situada en la calle conocida con el nombre de Antiguo Seminario de San Carlos.*”⁷⁰ Este nombre evidentemente fue dado por el funcionamiento del Seminario de San Carlos Borromeo en esta misma calle. Sin embargo cuando la misma señora vende el inmueble en 1918 la escritura debía describir que la casa baja se encontraba ubicada en la Calle Del Coliseo, situación que no fue posible corroborar puesto que la escritura pública 193 del 8 de Diciembre de 1918 de la notaria Primera de Cartagena ubicada en el Archivo Histórico de la ciudad, donde la señora Bossio enajena el inmueble al señor José Vicente Mogollón, se encuentra actualmente en mal estado y resulta ilegible. Sin embargo el señor Mogollón compró bajo la escritura pública 90 del 20 de febrero de 1926 en la notaría segunda de Cartagena la casa alta colindante con el teatro denominada entonces Casa Roja y que en alguna ocasión fue la casa de nacimiento y de infancia del señor Rafael Núñez, probablemente el más distinguido ciudadano de Cartagena para entonces.

Esa escritura describe una “casa alta de piedra, madera y tejado con el solar que está construida y le corresponde por sus linderos ubicada en la Calle Del Coliseo”⁷¹

Es bastante probable que así como la calle tomó el nombre del Antiguo Seminario de San Carlos como lo describe la escritura pública de 1872, posteriormente tomó el nombre Del Coliseo cuando fue construido el teatro Mainero, es así como en los periódicos se anunciaba

⁷⁰ Escritura pública 10 de Diciembre de 1872 Notaria Primera de Cartagena (AHC)

⁷¹ Escritura pública 90 del 20 de Febrero de 1926, Notaria segunda (AHC)

la función en el Teatro Mainero, pero la ciudadanía referenciaba el lugar como Calle Del Coliseo. Desde entonces la calle continua denominándose igual y a pesar de la desaparición del Teatro su nombre ha permanecido durante aproximadamente 140 años. Ha quedado como huella, como el vestigio principal de lo que alguna vez se vivió allí en términos culturales y sociales, en una edificación teatral que marcó testimonio de su presencia.

Así como la calle toma su nombre y fortalece el lugar de la memoria, el teatro permanece en las escrituras con la denominación El Coliseo. En aquellos tiempos, como lo describí anteriormente, los predios no se distinguían con un número o dirección como lo hacemos ahora, los predios se denominaban como casa baja o alta y el nombre o familia propietaria. Además de eso, si se distinguía por alguna característica física en especial, esta era nombrada en la escritura. Es así como la señora Bossio compró en 1.872 como describí anteriormente una casa baja ubicada en la calle del Antiguo Seminario de San Carlos “ *y cuya casa nombran El Coliseo, con todo lo concerniente al teatro, vistas, palcos, tablados bancas i demás anexidades* ”⁷² Con su esposo lo convierten en el Teatro Mainero y sin embargo cuando lo venden en 1918, debió quedar en la escritura pública “una casa nombrada como El coliseo”, pues todas las escrituras colindantes a este predio a través del siglo XX continúan colindando con El Coliseo y no con el Teatro Mainero.⁷³

Con esto no quiero quitarle valor al Teatro Mainero, solamente quiero reforzar la teoría de que esta nueva edificación fue una forma de perdurar del teatro El Coliseo, fue esencial para fortalecer la memoria del teatro y para que sucedieran cosas como el nombramiento de la calle. Es bastante probable que sin esta designación su nombre no hubiera pasado por la boca de todo cartagenero, quedando grabado en la memoria colectiva de una sociedad que en su mayoría no conoce el porqué del nombre de la calle.

El Teatro Mainero debió representar un cambio relevante para la ciudad y su gente, pues a pesar de permanecer en el mismo lugar, pasó de un teatro hecho de retazos y en ruinas, a una

⁷² Escritura pública 10 de Diciembre de 1872 Notaria Primera de Cartagena (AHC)

⁷³ Cabe anotar que Coliseo significa una sala para espectáculos públicos y que en consecuencia los teatros eran nombrados permanentemente con ese término. Eso es parte importante para que el nombre del primer teatro continuara nombrándose a través de la historia.

edificación construida exclusivamente para las artes escénicas, con todas las características del teatro corral que venían multiplicándose en las diferentes ciudades de América.

Fue tan impactante que en su inauguración el 6 de septiembre de 1874 que, “apenas fue alzada la cortina por vez primera después del largo eclipse de la escena, estalló estruendoso aplauso de parte del público para el renovador y dueño del teatro llamándolo insistentemente a escena; apareció al cabo de algunos minutos empleados por él en obligar a acompañar ante “el respetable” al artista decorador señor Luis F. Jaspe, con quien quiso compartir la inesperada y espontánea ovación que se le tributaba.”⁷⁴ Por primera vez el público cartagenero asistía a una edificación teatral construida para tal fin, y debió ser motivo de celebración, como de noticia ciudadana, recibir en su nuevo Teatro una función de talla internacional como bien lo vemos en su anuncio:

TEATRO.

En la noche de mañana 6 de Setiembre, tendrá lugar la primera función de abono de la compañía lírica italiana, habiéndose escogido para su ejecución la muy afamada ópera trágica, en cuatro actos, música del Maestro Verdi, titulada

HERNANI, O SEA EL HONOR CASTELLANO.

Las boletas de entrada i de localidad, se expendrán frente al Teatro en la casa del Sr. Juan B. Mainero i Trucco el mismo día de la función; i lo mismo sucederá en las funciones posteriores.

Cartajena, 5 de Setiembre de 1874.

El Ajente de la Compañía, *Eugenio Luisón.*

Periódico El porvenir 5 de Septiembre de 1874

Es evidente que la nueva edificación teatral, debió consolidar más el lugar, la referencia de la calle, y la vida cultural de la ciudad, pues las compañías de talla nacional e internacional no dudarían en asistir a temporadas de presentaciones con un teatro que les prestaba toda la seguridad y el espacio adecuado para la calidad de su trabajo. Y así como ofrecía un buen estándar para las compañías teatrales, también lo hacía para el público, quienes gustosamente asistirían a un teatro que les brindaba la comodidad y organización que el antiguo teatro no les había ofrecido y que a pesar de eso habían visitado constantemente.

⁷⁴ JASPE, Op. Cit. P.117.

El teatro Mainero representó un espacio de muchas vivencias para las generaciones que pudieron disfrutar de él. Daniel Lemaitre Tono, por ejemplo, Nacido en 1884 y amante de su tierra o corralito de piedra como denominaba a Cartagena, escribió una poesía llamada DEL TEATRO MAINERO, en la que expresa de una forma divertida un acontecimiento cotidiano vivido en el trascurso de una función en el teatro. Lo que nos muestra una vivencia jocosa, muy propia de los pueblos del caribe y que sin duda debieron ser múltiples y continuas las situaciones similares vividas, que debían andar en los corrillos de la ciudad.

Hace ya más de un Enero,
antes del jabón Sarrapia,
que yerno fue Antonio Tapia
de Don Ricardo Cordero.
Era Antonio un extranjero
de procedencia Gallega,
Quien, varado aquí, en la brega
mientras tocara otro pito
trapicheaba un negocito
de novelas por entrega.

Y así como era sabido
que Tapia estaba en el cobre,
era cordero tan pobre,
que a veces “ni pa’ el cocido”.
Pero el yerno, hombre advertido
y cómico de afición,
en llegando la ocasión,
si algún artista enfermaba
bien o mal lo reemplazaba
por ganarse “un camarón”.

Y una noche en el Mainero
que estaba de bote en bote
salió con un chafarote⁷⁵
en “tambor de granaderos”
cazoleta y gallinero
contra toda previsión
escuchaban la función
con la mayor compostura
cuando de pronto ¡diablura!!
se estremeció el almendrón:

⁷⁵ Sable ancho que suele ser curvo hacia la punta

Tapia de muchos galones
 Y aquel espadón tremendo
 Pensativo iba diciendo:
 - ¿Qué haré con tantos millones?
 - ¿Qué haré con tantos millones?
 Cuando, en esto, un resalado
 Gritole en tono aflautado
 allá desde el gallinero:
 - Lléveselos a Cordero,
 que tu suegro esta fregado!⁷⁶

Una vivencia en poesía, que nos refleja una cotidianeidad jocosa, permanentemente vivida a través de los siglos en las calles y espacios de esta ciudad. Entreverado en la poesía podemos extraer la imagen espacial del actor en el escenario y el resalado o a mejor entender, un personaje con mucha gracia y donaire en el gallinero, espacios que hacen parte de la arquitectura teatral del momento.

De situaciones como esta se fortalecen las memorias culturales, pues la edificación transmite no solo lo que llega del exterior, sino las adaptaciones u obras propias de la ciudad. El Teatro Mainero fue un espacio abierto a las presentaciones locales, exaltando las dotes artísticas de muchos ciudadanos que encontraban en este escenario la forma de transmitir su arte. La publicación de un “gran concierto” en el periódico local, organizado por damas de la sociedad debió despertar el interés general: “Esta noche se verificará en el teatro Mainero el organizado por las señoras Doña Concepción Micolao de Alandete y Doña Adriana Zubiría de Franco, bajo la dirección del maestro don Alfonso Bardi.”⁷⁷

La arquitectura de un teatro corral

Se parte de una nueva edificación, cuya construcción duró aproximadamente dos años y que se desarrolló en el mismo lugar y espacio en el que anteriormente funcionó El Coliseo, en un terreno que contaba con 69 metros de largo aproximadamente y que, como vimos anteriormente, no ha sido posible certificar su ancho, pero que no debió pasar del promedio

⁷⁶ LEMAITRE, Tono Daniel. Corralito de Piedra tomo II. Editora Bolívar. 1949. P. 221-222

⁷⁷ Periódico El Porvenir. Gran Concierto, Octubre 12 de 1911

de una casa baja de dos vanos y que daría aproximadamente la mitad del terreno, es decir de unos 11 metros. Claro está que ese ancho no necesariamente era igual al frente y al fondo del terreno, podría ir abriéndose hacia atrás, y ser un polígono como lo eran otros lotes del centro de la ciudad. Lo que sí asegura G. Jaspe es que “El lugar ocupado actualmente por el teatro Mainero es el mismo en que estuvo el «Coliseo» con algunas variantes del frontispicio y del interior hasta donde lo permitió el espacio del terreno.”⁷⁸ Pero más adelante enfatiza que el señor Mainero había logrado su reconstrucción “Hasta donde lo permitió el estrecho local, que no podía ampliarse.”⁷⁹

No eran muchas cosas las que podían modificarle a la fachada, era necesario mantener un portalón grande para salir y una puerta de ingreso, seguramente la remodeló para que se viera nueva y presentable reflejando en su imagen la nueva construcción del teatro, dejando atrás esa imagen ruinososa que por muchos años tuvo El Coliseo. Ahora el Mainero era la nueva imagen del teatro.

A lo largo de este terreno estaba localizada la casa baja que se describió en el primer capítulo y que al parecer el señor Mainero mantuvo con algunas remodelaciones y modificaciones, puesto que el señor G. Jaspe en su artículo menciona que “Abierto al público en el año apuntado, sus apartamentos delanteros hoy⁸⁰ ocupados por establecimientos diversos, **fueron entonces salones de billar y estableciöse en el interior de las galerías que circundan el patio de entrada un café.**” Lo que indica que la construcción hasta el primer patio se adecuó arquitectónicamente a las nuevas actividades; pero espacialmente continuó existiendo el patio abierto circundado anteriormente por cuartuchos, como se refería Jaspe y ahora con espacios donde funcionan el billar y el café. Lo que se demuele y se reconstruye es la construcción del segundo patio que es donde se desarrollaba el teatro.

Cabe anotar que tanto en El Coliseo, como en el Mainero, esta casa se utilizó para otras actividades recreativas, lo que se podría imaginar casi como el primer centro recreativo de Cartagena, en donde se encontraba billar, café y teatro en un solo lugar. Muchas otras

⁷⁸ JASPE G. Óp. Cit., p.110.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 117.

⁸⁰ La palabra hoy en tiempo es realmente el año 1915, cuando se publica el artículo.

actividades debieron realizarse en esta edificación que llevaba recreación y cultura a la ciudad.

Así pues, se destaca que mientras en El Coliseo la antesala al teatro eran unos cuartos llenos de materiales de construcción y elementos guardados que rodeaban un patio, en el Mainero se contaba con el mismo espacio abierto pero con servicios de billar y café, toda una antesala de actividades recreativas o de esparcimiento que debieron ocupar el tiempo de los visitantes al teatro antes de las largas funciones y los intermedios que se ofrecían de acuerdo a la obra o función presentada.

El teatro fue demolido en su totalidad y construido un nuevo teatro corral, cuya estructura debió haber sido edificada en madera de acuerdo a los teatros de la época y con las comodidades de las que careció el anterior teatro, es decir, butacas para el público, palcos, paraíso, y servicios como el de la iluminación para todos, eran características del nuevo teatro. Ya el público no dependía de llevar la silla o su lámpara de corozo, y por consiguiente dejaba de ser el símil de un paseo de campo como lo refirió Jaspe, para ser más la asistencia a una edificación teatral, que ahora prestaba todos los servicios de los que careció durante casi 100 años.

Se puede afirmar estas características anteriormente descritas puesto que el señor José P. Urueta en su libro “Cartagena y sus cercanías” escrito en 1886 se refiere de la siguiente manera al teatro Mainero: “Es menos espacioso que el anterior y carece de ornamentación, pero con todo qué diferencia! El aspecto es más alegre y brinda a los espectadores, sino todas las comodidades de los teatros de otros países, si algunas que eran totalmente desconocidas. Por lo menos, ya los que lo frecuentan no tienen que pensar en llevar asientos”⁸¹ Estos asientos podemos afirmar que son butacas, de acuerdo al artículo que nos describe que el día 20 de Noviembre de 1910, se realizó en el Teatro Mainero un evento que convocó a todas las damas prestantes de la ciudad, y que con mucho ánimo describe de la siguiente forma: “Que

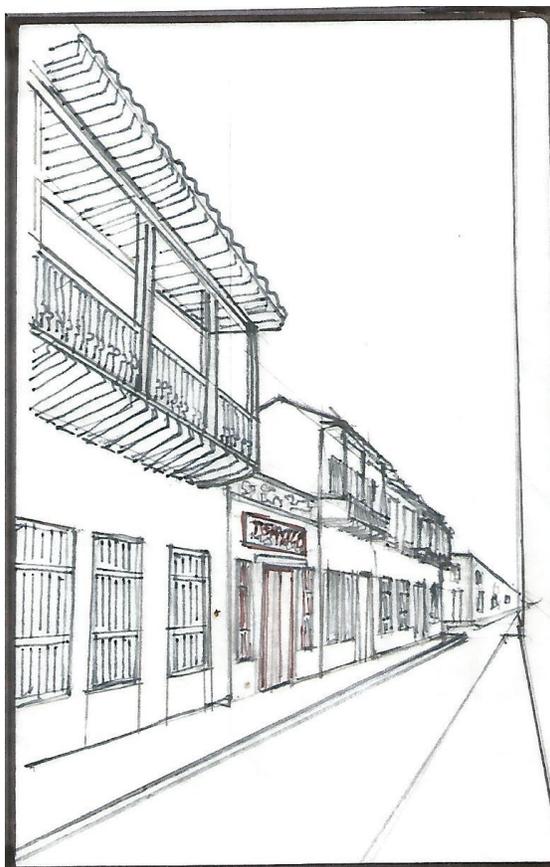
⁸¹ URUETA, P. José y Piñeres Eduardo, Cartagena y sus cercanías. Cartagena, Universidad de Cartagena- Instituto Internacional de Estudios del Caribe-Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias- Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, 2011. P. 637

bello estaba el teatro esa noche! Y más bello aún por el colorido que prestase, en los palcos y **butacas** de platea, el selecto conglomerado de espectadores.”⁸²

Es bastante probable que el teatro Mainero aparentara ser más pequeño que El Coliseo como lo describe Urueta, puesto que a pesar de haber ocupado el mismo espacio su estructura de teatro corral debió haber achicado la platea. Recordemos que el teatro El Coliseo fue construido de acuerdo al primer concepto de teatro corral: un patio o centro de manzana con un escenario y una platea, y en el caso de El Coliseo un palco. Mientras que el Mainero al construirse como teatro corral debió tener galerías a lado y lado que funcionaban como palcos y una platea más angosta.

Lamentablemente, como sucede con el teatro El Coliseo, el teatro Mainero tampoco cuenta con imágenes conocidas a la fecha. Es probable que sí existan en las fotos privadas de algunas familias, pues la fotografía ya era parte de la vida social Cartagenera por el año de 1870, pero no fue posible recuperarlas para esta investigación. Por esta razón es necesario armar en palabras la imagen de esta edificación y con estas palabras construir una imagen que nos muestre como debió haber sido la edificación del nuevo teatro corral.

Se conoce que su fachada presentó algunas modificaciones que la hicieron ver como nueva: se debió ingresar por el portón o puerta cochera a la que se referían en El Coliseo como puerta de evacuación, ya que el acceso que utilizó El Coliseo y que Jaspe describe como “exigua puertecilla” y “estrecho zaguán” se



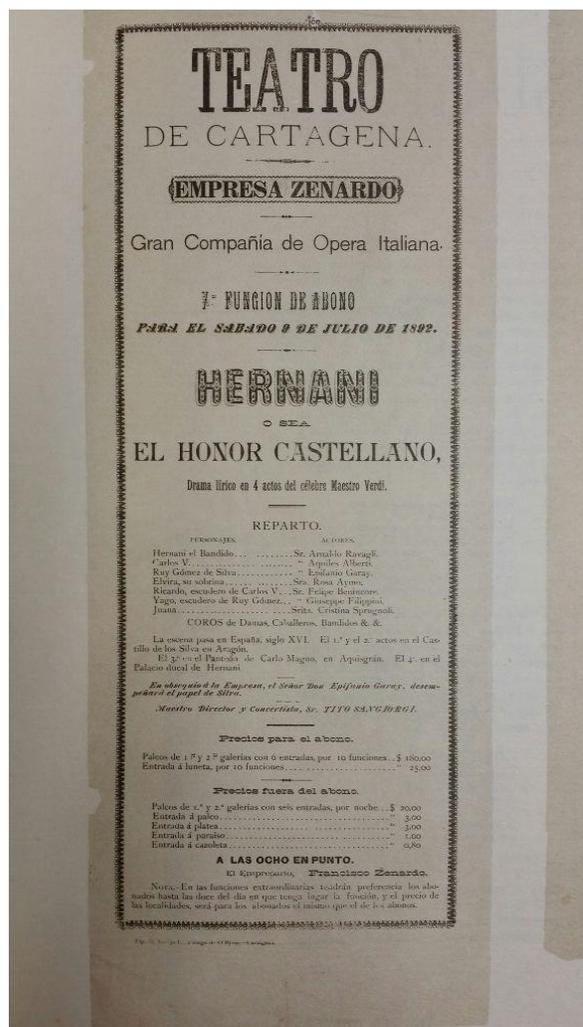
Propuesta del perfil Calle del Coliseo cuando funcionaba el Teatro Mainero. Continuaba la casa de 1 piso con algunas modificaciones del Frontispicio.

⁸² Diario de la Costa, 30 de Mayo de 1958

convirtió en el local de una peluquería.⁸³ Por lo que al “complejo” recreativo-cultural se accedía y se salía por dicho portalón.

También se sabe que al ingresar a la edificación del Mainero encontrábamos un primer patio como en El Coliseo, pero esta vez con servicios de billar y café, que debieron ofrecer un ambiente de alegría y encuentro social como preámbulo a la presentación teatral que finalmente era el objetivo de la asistencia. Pasando este patio y seguramente atravesando un vano o puerta se accedía al teatro, que debió edificarse en la misma dirección del anterior, puesto que en El Coliseo la platea se desarrollaba en descenso hacia el escenario, lo que debió dar al terreno la dirección correcta para la construcción del nuevo teatro.

Definitivamente este era un teatro que cumplía con todas las especificaciones de un buen teatro corral de la época, que se había acomodado al espacio de terreno que había dejado el antiguo teatro. Contaba con platea, palco, paraíso y cazoleta de acuerdo a una boleta de entrada de 1892 que se conserva en el libro *La Opera en Colombia* y que nos muestra que había posibilidad de comprar las boletas para estas 4 localidades, todas dotadas de butacas.⁸⁴



Boleta para Opera 1892 – Libro *La Opera en Colombia*.

La transformación arquitectónica, debió generar una innovación social en el uso y asistencia a este lugar, pues quedaban atrás las incomodidades, los parches arquitectónicos y la

⁸³ JASPE, Op. Cit. P.111.

⁸⁴ PERDOMO, Escobar José Ignacio. *La ópera en Colombia*. Litografía Arco, Bogotá, 1979

apropiación de áreas que eran utilizadas casi como propiedad privada (recordemos que los palcos en El Coliseo eran construidos y apropiados por las familias). Para entonces con el nacimiento del teatro Mainero, el arte escénico y su arquitectura ofrecían comodidad, unidad visual, y un valor estético que se desprendía del lenguaje arquitectónico de teatro. Un lugar formal y espacialmente construido para las artes escénicas.

Esta edificación entregada a la vida cultural desde el 5 de septiembre de 1874, comenzó a llenarse de eventos y situaciones cotidianas que resaltaban su valor como unidad espacial, es decir en un espacio conformado arquitectónicamente se desencadenó una variedad infinita de circunstancias que fortalecieron su existencia, pues se arraiga a la vida social y en consecuencia a la memoria colectiva. Ese valor de cotidianidad consolida su valor arquitectónico.

Allí transcurrieron cotidianidades que no solo reflejaban lo acontecido, sino el espacio que los contuvo, y a través de ellas vemos imágenes que develamos a través de las palabras. Cuando Daniel Lemaitre nos cuenta “recuerdo una invitación hecha por Don Eladio Ferrer a mis hermanas Regina y Teresa, para una función a fines del pasado siglo. Ellas me hablaron de una mesita con jarra de hielo y cajas de exquisitos bombones colocadas en el palco por orden de tan amable anfitrión.”⁸⁵ Imaginamos la escena en un cómodo palco de madera en un ambiente refinado.

En contraste, nos describe lo que sucedía a las afueras del teatro cada vez que había una función: “Las buñoleras alineaban sus fogones frente a la puerta y hacían buen negocio. El Foyer del Mainero era una azotea “Under the Stars” y desde allí me distraía viéndolas. Todas eran enormemente gordas.”⁸⁶ Una imagen que se repite en la actualidad, los fritos ocupan calles y aceras generando lugares de referencia.

Ahora bien, lo que me interesa de esta escena, descrita por Lemaitre, es la descripción espacial. Quiere decir que si el foyer del Teatro Mainero era una azotea al aire libre y desde allí lograba ver las ventas de fritos, significa que en la restauración del teatro debieron

⁸⁵ LEMAITRE, Daniel, Op.Cit.. P. 210

⁸⁶ *Ibíd.* P. 210

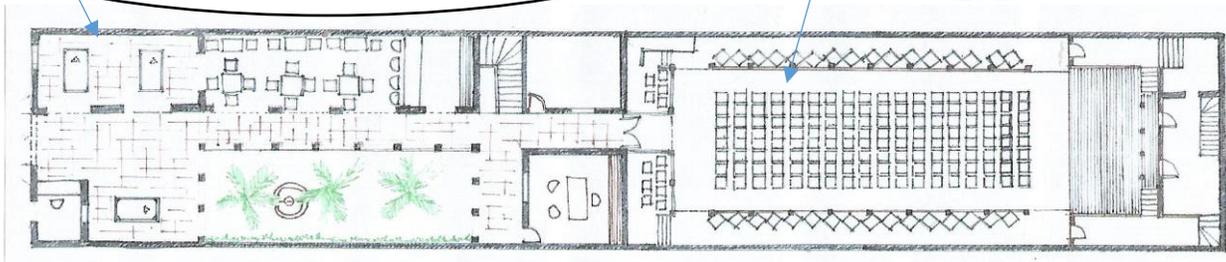
continuar el entrepiso, fue probable que demolieran el techo a dos aguas que se presenta en la tipología de casa baja sobre la zona de la fachada y dejaron un antepecho. Los palcos del segundo piso salían directamente al foyer a tomar el fresco y descansar y como dice Lemaitre desde allí contemplaban lo que sucedía en la calle.

Podemos recordar que en la descripción del Coliseo había un segundo piso sobre los cuartuchos que rodeaban el patio donde en alguna ocasión funcionó un restaurante. Es bastante probable que ese entrepiso se hubiera continuado hasta la fachada y al mismo tiempo hubiera dado acceso a los palcos del segundo piso.

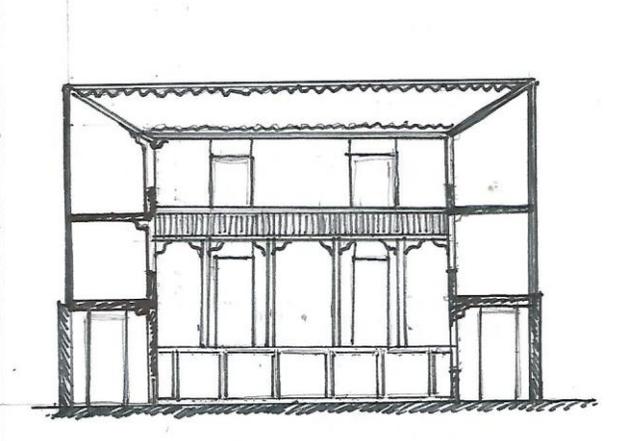
La imagen a partir de las palabras

Abierto al público en el año apuntado, sus apartamentos delanteros hoy ocupados por establecimientos diversos, fueron entonces salones de billar y estableciöse en el interior de las galerías que circundan el patio de entrada un **café**.

El aspecto es más alegre y brinda a los espectadores, sino todas las comodidades de los teatros de otros países, si algunas que eran totalmente desconocidas. Por lo menos, ya los que lo frecuentan no tienen que pensar en llevar asientos



Posible distribución. Teatro Mainero, inaugurado en 1874: Un lugar de entretenimiento donde había billar, café y teatro. Un Teatro Corral que debió albergar alrededor de 300 personas.



Posible escenario del Mainero: Jaspe afirma que fue impactante el cambio entre el Coliseo y el Mainero y que tenía todo lo de un Teatro Corral.

El ocaso

El teatro Mainero revivió y dio continuidad a la vida del teatro El Coliseo, casi que podríamos pensar que nunca la gente lo dejó atrás o en el olvido, pudieron sentir una renovación arquitectónica que les entregaba un espacio adecuado para continuar cumpliendo con la cita teatral, pero el hecho de ocupar el mismo lugar permitió mantener “el teatro” como un todo, como un espacio de esparcimiento en la memoria colectiva independiente del letrero que debió fijar su nombre en la fachada de la edificación.

Mainero y Coliseo fueron dos edificaciones de características similares en términos de ofrecer un espectáculo y albergar un público, pero de sensaciones espaciales diferentes. La primera casi que fue armada a través de los años por el público, la segunda fue hecha para el público. Sin embargo, a pesar de sus dos edificaciones el teatro como arte escénico y sus espectáculos musicales fueron uno solo, participaron de casi 150 años de continuidad cultural en el desarrollo de la ciudad y esto se dio por el hecho de haber construido un teatro que albergara la pasión por este arte, siendo para ese momento la forma de socializar, de transmitir cultura y de obtener conocimiento más popular de la época.

Sin embargo, Cartagena para principios del siglo XX estaba en franco grado de recuperación, después de un siglo XIX bastante difícil en términos económicos y lleno de altibajos como consecuencia de la Independencia y todos sus efectos. Comenzaba el campo de la vida teatral a descubrir otros horizontes en un proyecto que cada vez tenía más forma y que generaría definitivamente una competencia para el querido teatro Mainero que hasta el momento tenía el privilegio de ser el único en la ciudad. Se concretó entonces la edificación de un nuevo teatro que será tema del cuarto capítulo de esta investigación y que de cierta forma sella el principio del fin de un teatro y un lugar que marcó a Cartagena y sus múltiples generaciones, que invirtieron muchos de sus días en disfrutar de las diferentes presentaciones desde alguna de las localidades que les ofrecía la edificación del teatro Mainero o El Coliseo en épocas anteriores.

Adicional a la construcción de un nuevo teatro que le competía desde todos los frentes, el teatro Mainero se enfrentaba a la modernización de la ciudad de Cartagena en términos recreativos y culturales, pues ya el teatro como arte escénico y las presentaciones musicales

habían dejado de ser la única opción de los cartageneros y a finales del siglo XIX comenzaron las presentaciones cinematográficas, bajo las primeras técnicas del cine como el kinematógrafo. El Mainero era para entonces el escenario por excelencia y abrió su registro para incluir poco a poco las maravillas de lo que posteriormente sería el séptimo arte.

Así pues, las nuevas actividades culturales van al pie del desarrollo que emprende Cartagena a finales del siglo XIX, lo que implica no solo la apertura de un nuevo teatro para las artes escénicas y presentaciones de talla internacional, sino también nuevos teatros cuya especialización será el cine. Enfrenta entonces el Mainero a sus casi 40 años de vida la competencia a la que nunca antes había sido sometido.

En 1905 aparece el Teatro Variedades, en 1911 el teatro Municipal, en 1912 y 1913 múltiples salones en clubes o edificaciones construidos por empresas ya dedicadas al cine como el

Salón Cartagena, que posteriormente se convertiría en el Teatro Rialto. Vale la pena agregar que el Teatro Rialto, inaugurado en 1927, fue un referente muy importante de las vivencias culturales de la ciudad y que merece un trabajo de investigación que rescate su significado y su imagen.

A partir de entonces el Mainero continuó vida teatral como nos muestran los periódicos. En 1911 a pesar del Teatro Variedades y la

apertura del teatro Municipal se evidencia su funcionamiento en este pequeño artículo del periódico el Porvenir del 9 de Diciembre de 1911, donde se alaba una función anterior y se anuncian nuevas funciones con programaciones diferentes.

Teatro Mainero.
Con gran concurrencia, —lento completo,—entre la cual se mostraban hermosamente nuestras damas, se verificó, en la noche del jueves, el beneficio de la primera actriz dramática de la Compañía Pellicer, doña Emma Soler.
Subió a escena, por segunda vez, el hermoso drama de Echegaray, «El Loco Dios».
Del mérito de la obra y del modo como la interpretan los artistas que actúan en el «Mainero» ya dijimos en la anterior crónica cuanto había que decir, y no podemos quitar nada de lo dicho, sino antes bien añadir que sobresalieron más aún.
Repetir que la señora Soler y el señor Pellicer trabajaron sus papeles superiormente, y que los demás artistas cooperaron inteligentemente al mejor éxito de la obra; que el público los ovacionó frenéticamente, que la señora Soler y el señor Pellicer fueron llamados repetidas veces a la esce-

na; que la señora Soler fué agasajada con ramos de flores, y que el público salió complacidísimo no es decir ni nada nuevo ni nada inesperado.
La primera tiple doña Altargracia Oñon en obsequio de la beneficiada cantó, entre grandes aplausos, dos hermosos números musicales escogidos de entre su extenso repertorio con acierto y buen gusto.
Para mañana está anunciado «Diego Corrientes», drama de gran efectos y vistoso traje.
Para el domingo, el drama «De mala raza» que es obra de hermosísima factura.
El público que conoce ya el trabajo de Pellicer y que sabe que es artista, llenará de seguro las localidades, pues, sin exageración, puede decirse, que de los actores que han trabajado últimamente en nuestro teatro, ninguno lo supera.

Periodico el Porvenir, 9 de diciembre de 1911.

El Mainero comenzó a verse como el viejo teatro. Las nuevas construcciones y nuevas tecnologías desplazaron la grandeza de un lugar que para 1911 ya cumplía con 37 años de funcionamiento, sumado a la vida de El Coliseo, realmente cumplía con casi 137 años de tradición teatral. Pero no será sino hasta 1918 que su propietaria Leonor Bossio decide venderlo al señor José Vicente Mogollón, propietario para entonces de la tipografía más destacada de la ciudad y quien más tarde en 1926 adquiriera la casa vecina al teatro para conformar un terreno mayor y construir en él “El Edificio Mogollón” conocido posteriormente como el Sears, después como La Escuela Taller y ahora como parte de la sede de la Universidad Rafael Núñez.

Llega entonces a su fin la tradición teatral de la Calle del Coliseo. Pero siempre y hasta hoy quedará en su nombre una huella que ha dado un punto de partida a este trabajo de investigación, o como hemos argumentado anteriormente, un hilo de donde halar para encontrar lo que por alguna razón fue olvidado, después de haber hecho parte fundamental de la memoria colectiva de la sociedad cartagenera por más de un siglo. Este lugar y su construcción teatral reposan como monumento bajo las construcciones actuales que dieron fin a su forma física pero que no pudieron enterrar las memorias de las experiencias vividas, ni tampoco desaparecer su nombre.



Nombre de la calle tomado a finales del siglo XIX y que aún se conserva.

Un nombre que funciona como el único vestigio real que hace parte de la memoria colectiva, que ha permanecido en el lenguaje común de la gente, que ha sido parte de todas las generaciones posteriores y que ha permitido conservar en él la memoria de lo que fue.

Es así, como el Teatro Mainero en el ámbito teatral es el segundo monumento desaparecido, pero que perdura para la ciudad y su sociedad bajo las formas del documento; ya sea escrito, imagen o hablado, se presenta como una alternativa para involucrarlo en los archivos de una sociedad, valorizando su memoria colectiva y organizando su patrimonio cultural.⁸⁷



**En este lugar
funcionaron los Teatros**

Coliseo y Mainero

1775-1918.

**Dando nombre a la calle
Del Coliseo.**

**El Coliseo primer Teatro
del Virreinato de la
Nueva Granada**

Imagen actual de la calle del coliseo. Lo que alguna vez tuvo un perfil urbano de casas altas (2 pisos) y una baja (1 piso) fue reemplazado por edificaciones de 3 pisos en el periodo republicano y a lo largo del siglo XX. Actualmente El edificio Mogollón (blanco con amarillo) es un referente urbano, que podría llevar en su fachada una placa que destaque el lugar del primer teatro de la ciudad y del primer teatro de la Nueva Granada.

⁸⁷ LE GOFF, Óp. cit., 227-232.

TEATRO HEREDIA

Realmente su nombre actual es Teatro Adolfo Mejía, pues desde el 9 de julio de 1998, mediante el Acuerdo Distrital No 30, adquirió dicho nombre con el propósito de hacer un homenaje al gran músico Adolfo Mejía originario de Sincé, cuando este aún pertenecía al departamento de Bolívar. Sin embargo, y bajo diferentes puntos de vista, su nombre anterior, Teatro Heredia, no ha dejado de ser el nombre utilizado por los cartageneros de todos los niveles, quienes en varias ocasiones han protestado y han expresado que el cambio de nombre “Es un verdadero despropósito en el sentido literal de la palabra. Para rendir un homenaje (en este caso a Adolfo Mejía) no es preciso maltratar la memoria y la voluntad de los abuelos ni ofender la tradición. Que es, exactamente, lo que ha hecho el Gobierno distrital para exaltar la memoria del notable músico y compositor.”⁸⁸ Otros opinan lo contrario y creen que el despropósito es conmemorar la memoria de una persona que invadió el territorio, arrasando con todo lo que había sobre este.⁸⁹ También existe una tercera opinión en la que se afirma que el nombre del teatro fue puesto en honor al poeta Cubano- Francés José María Heredia quien compuso un poema dedicado a la Heroica.⁹⁰

Sin embargo, para aclarar esta última teoría; en septiembre de 1931 el consejo de la ciudad bajo el acuerdo municipal No 43 aprobó que: “como homenaje a la memoria de Don Pedro de Heredia, fundador de Cartagena, se dará en adelante el nombre de TEATRO HEREDIA al edificio que hoy ocupa el Teatro Municipal, situado en la Plaza de la Merced”⁹¹. Lo que demuestra y aclara que el nombre era en honor al fundador de la ciudad, reflejando el pensamiento colonial que aún se vislumbraba en las altas esferas políticas.

⁸⁸ MARTINEZ, Vicente. Insisto: se llama “Heredia”, El Universal (Cartagena) 1 de Febrero de 2010. [En línea]<http://www.eluniversal.com.co/opinion/columnas/insisto-se-llama>

⁸⁹ OLIVEROS, Acosta Orlando. El culto al bandido. Columna de Opinión. Caracol Cartagena.1 de Junio de 2018 [En línea]http://caracol.com.co/emisora/2018/06/01/cartagena/1527872135_844194.html (Consultado el 24 de Noviembre de 2018)

⁹⁰ Opinión (a instancias del historiador Eduardo Lemaitre) de la historiadora María Teresa Ripoll. Redacción del Tiempo. Polémica por designación de nombre del principal centro cultural de Cartagena. El Tiempo. 11 de Junio de 2009[En línea]www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5421289 (Consultado el 24 de Noviembre de 2018)

⁹¹ Gaceta Municipal, No 1122. 1931.

Su primer nombre, como ocurría en muchas otras ciudades de América, fue Teatro Municipal. Con ese nombre se inauguró y fue conocido hasta 1931 cuando comenzó a llamarse Teatro Heredia. Sin embargo, es de anotar, que este nuevo nombre venía sonando para el Teatro desde antes de ser inaugurado, puesto que en el periódico *El Porvenir* del 5 de agosto de 1911 se publicó una nota periodística titulada “**Teatro Pedro de Heredia**” escrita en primera persona, que decía: “Galantemente invitados por el señor don Luis F. Jaspe arquitecto constructor, tuvimos el placer de ir en compañía de algunas otras personas a ver las obras ya terminadas del interior del teatro «**Pedro de Heredia**»”⁹². Lo que nos indica que es posible que el nombre que finalmente tomó a partir de 1931 y que figura como parte de su historia en la misma fachada del edificio venía rondándolo desde sus inicios.



Nombre anterior del Teatro y fecha de inauguración en piedra.

Es por eso que de acuerdo al arraigo de su nombre en la memoria popular y al permanecer en su fachada como testigo de su historia, el Teatro no ha dejado de ser Heredia en el imaginario de la población. Actualmente tenemos un teatro con dos nombres que descansan en su fachada “Teatro Heredia” tallado en piedra y localizado en el arquitrabe encima de la primera cornisa de remate y que por su visibilidad es el nombre del teatro para quien circula por su calle y su plaza. Y Teatro Adolfo Mejía representado en unas letras iniciales “T.A.M.” localizadas en el tímpano encima de la puerta principal central. Cabe anotar que para cualquier ciudadano o turista que cruce por delante del teatro y no conozca la historia de sus nombres, se llevará en la memoria el de Teatro Heredia, pues no podrán identificar las iniciales de su nombre actual.

⁹² Periódico *El Porvenir*, 5 de Agosto de 1911, P. Las negrillas no son parte del texto original, se resaltan para destacar el nombre que para entonces se publicaba en los periódicos de la ciudad. Las negrillas son mías.

Antes de introducirnos en el mundo de las transformaciones del Teatro Heredia, daremos un vistazo a las teorías que la restauración como concepto y actividad moderna aplicado en edificaciones y ciudades.

En un principio bajo la visión de *Viollet Le Duc* (1814-1879) la restauración se concebía como la reconstrucción de monumentos, aplicando sobre ellos lo que la actualidad del momento podía ofrecerle y restando importancia a la fidelidad histórica que iría concebida desde sus materiales hasta su forma y función. Bajo este concepto de aplicar las sensibilidades propias del momento a las viejas edificaciones, se intervinieron muchas construcciones arquitectónicas. Sin embargo y como suele suceder, surgió la teoría opuesta bajo la visión de *Ruskin* (1819-1900) quien veía la reconstrucción como una falsificación de lo antiguo y una forma de anular lo que las edificaciones antiguas nos ofrecían. Según Ruskin lo antiguo debía permanecer en su estado original, pues esa era realmente la forma pura de transmitir lo original. Las ruinas serían entonces testigos del pasado y la arquitectura más que un valor artístico mantendría un valor evocador.⁹³

Fue así, como entre los dos extremos surge una ideología más prudente, en cabeza del arquitecto italiano *Camilo Boito* (1836-1914) que busca el medio sobre las anteriores teorías, evitando las reconstrucciones excesivas y buscando la consolidación de los monumentos, generando reconstrucciones sobre lo antiguo que reflejen su originalidad y plasmando una huella visible sobre las adiciones ocasionadas. Esta teoría más prudente es la que finalmente sentó los criterios con los que se ha manejado la restauración hasta la actualidad y la que ha quedado plasmada en las *cartas de Atenas*.⁹⁴

Basados entonces en los criterios modernos desarrollados a escala mundial y aplicados de acuerdo a reglamentaciones y estados específicos de las regiones, la mayoría de las restauraciones están encaminadas a respetar las construcciones, dentro de unos parámetros generales: pueden hacer uso de materiales modernos, debe preservarse el carácter y la fisonomía de la ciudad, se recomienda dejar clara la diferencia entre lo nuevo y lo viejo, es decir, evidenciar las acciones realizadas, como por ejemplo exponer las partes o elementos

⁹³ González, A. (1983). El tapiz de Penélope, apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica. *Arquitectura*, (244), 24-34, en oa.upm.es/4412/

⁹⁴ *Ibid*, p. 24-34

originales no utilizados por alguna razón en la restauración. Sin embargo y a pesar de los organismos, normas y criterios de conservación, establecidos por las diferentes ideologías, lo cierto es que la modernidad abrió el campo de acción y busca senderos que interpreten y evoquen el eco de lo antiguo moldeando “una trabazón lógica y bella con lo antiguo”⁹⁵, aún hay casos en los que predomina la reconstitución de monumentos o *revivals*, en donde los materiales, la tecnología y la estética de la modernidad se funden con el objeto de reproducir la obra antigua.

Ahora bien, la reconstitución o *revivals* van desde el vaciamiento de inmuebles y conservación de la fachada bajo la aplicación de nuevas actividades o tipologías arquitectónicas, hasta la reconstrucción de monumentos que guardan el mismo tipo y los mismos elementos evocadores de su condición original bajo nuevas tecnologías que ofrecen comodidades tecnológicas, es decir espacios que escenifican el pasado bajo condiciones similares en términos decorativos, de color, de forma y de uso.

Son pues múltiples las alternativas en el campo de la arquitectura restaurada, diversidad que comúnmente causara polémica sobre el medio o la forma de mantenerla. Lo importante finalmente será conservarla para la ciudad y su memoria colectiva, ojala siempre de la manera más acertada, aunque es probable que para muchos nunca lo sea. Finalmente la última intervención que se haga sobre el monumento se sumará a las muchas que anteriormente habrá tenido a través de su historia.

De iglesia a Teatro

Cartagena de Indias a finales del siglo XVIII era una ciudad pujante, ocupaba el segundo lugar⁹⁶ en cantidad de población en el Virreinato de la Nueva Granada después de Tunja, y su conformación urbana iba en franco crecimiento: murallas, casas, iglesias, eran algunas de las construcciones que se edificaban finalizando el siglo, a pesar de los múltiples ataques a los que había sido sometida. Sin embargo, con la llegada del siglo XIX se produjeron una

⁹⁵ Ibid, p. 28

⁹⁶ AGUILERA Díaz, María y Meisel Roca, Adolfo. Tres siglos de historia de Cartagena. Banco de la Republica. Cartagena. 2009. P. 16

serie de luchas y revoluciones internas, desencadenando la tan anhelada independencia el 11 de noviembre de 1810.

Desde entonces hubo momentos difíciles para Cartagena, pues en represalia a sus actos heroicos de independencia llega a sus costas el comandante militar Pablo Morillo -el Pacificador- en agosto de 1815, con el objeto de someter nuevamente a la ciudad. Muerte, hambre y abandono fueron las constantes durante 105 días en los cuales la ciudad se encontraba totalmente asediada, hasta su rendición. Ya para entonces Cartagena no era ni la mitad de lo que había llegado a ser a principios del siglo XIX.

Quedó entonces una ciudad abandonada, pobre y en decadencia, que continuaría su decrecimiento hasta llegada la década de 1870, momento en que la población comenzó nuevamente a crecer, la economía de la ciudad a moverse y el perfil urbano a cambiar. Muchas de las edificaciones abandonadas desde la llegada del Pacificador fueron sometidas a restauraciones, cambios de uso y adecuaciones, que permitían renovar la cara de la ciudad.

Durante todos estos años de crecimiento y decrecimiento de la ciudad, como lo vimos en los capítulos anteriores, el teatro continuaba haciendo parte de la vida del cartagenero en lo que ya conocemos como Calle del Coliseo. Sin embargo, un grupo de la elite de la ciudad, encabezado por el Presidente de la Republica, doctor Rafael Núñez, desearon la construcción de un teatro público⁹⁷ y a partir de 1883 se encaminaron en la lucha de conseguir a través de la ciudad un lugar y un presupuesto para construirlo.⁹⁸

Es importante recordar que Rafael Núñez había nacido en 1825 en la casa colindante al Teatro El Coliseo y que, a pesar de que no lo digan los textos, es muy posible que su amor por el teatro naciera de esa relación constante en sus primeros años de vida, con las funciones

⁹⁷ Hasta ese momento los teatros en la ciudad habían sido privados por lo que se busca desde 1883 la posibilidad de construir un teatro público para la ciudad.

⁹⁸ La Asamblea legislativa del Estado Soberano de Bolívar produjo la ley 28 el 23 de noviembre de 1883, que disponía que una vez se hubiese constituido legalmente la compañía para construir un teatro, se procedería a tomar en acciones la cantidad en que se estime la antigua capilla de La Merced, en cuyo edificio debía construirse. Por este motivo se constituye legalmente la Compañía del Teatro de Variedades de Cartagena, con el objeto de iniciar los trámites de tan anhelado proyecto. Esta compañía estaba compuesta por 61 accionistas de la más alta representación de la sociedad. Todos encaminados a conseguir la aprobación para la construcción de un Teatro Público.

desarrolladas al otro lado del muro del solar de su casa. Era tan importante el teatro para Núñez que en la misma época en la ciudad de Santafé de Bogotá “concibió la idea de la construcción del teatro de Colón.” Al efecto escribió con fecha 24 de marzo de 1885 una carta al señor Máximo Nieto en la que le decía:

“... Anoche tuvo lugar en palacio una reunión animada, con el exclusivo fin para acordar las bases para la edificación de un teatro. Si acaso me alejo un poco de la política, para entregarme a asuntos puramente artísticos, lo hago inspirado por el amor que siento por el teatro, ya que el hará olvidar un poco nuestra situación angustiosa y contribuirá al fomento del teatro colombiano, el cual poco a poco irá abriéndose paso a través de las demás repúblicas hermanas...”⁹⁹

Así nació el Teatro Colón en Bogotá y, con ese mismo entusiasmo, Núñez trabajó para la construcción del teatro en Cartagena. A pesar de que murió en 1894, antes de concretar la edificación del teatro, su esfuerzo e insistencia, junto con la del grupo que lo siguió, dieron frutos en 1904, veinte años después de haberse constituido la Compañía del Teatro de Variedades de Cartagena, sociedad para impulsar la construcción del teatro; aunque, finalmente, cuando el teatro ya era un hecho, la Compañía había dejado de existir.

Como el abandono de la ciudad había dejado por todas partes edificaciones desocupadas y en real deterioro, fueron varias las iglesias que anteriormente habían sido parte del proceso de desamortización de manos muertas¹⁰⁰ y que habían quedado en propiedad de la gobernación, que se presentaron como alternativa para el desarrollo del proyecto, eligiendo finalmente la iglesia de la Merced, que había sido abandonada por los mercedarios en la época de la Independencia y de los fusilamientos que Morillo realizó en la plaza frente a ella.

⁹⁹ PERDOMO, Op. Cit. P. 70.

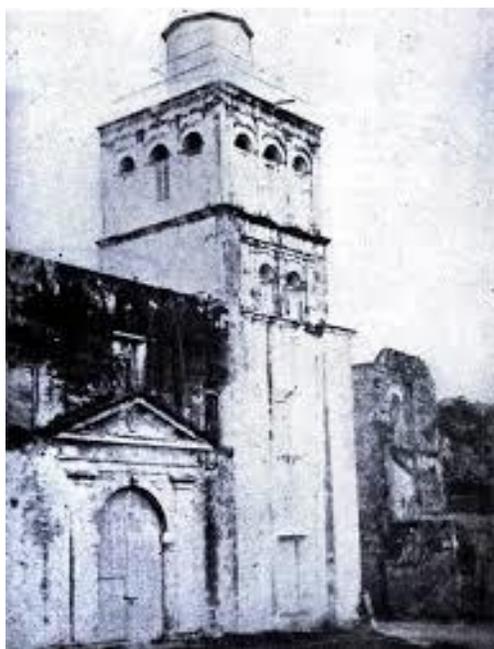
¹⁰⁰ El proceso de desamortización se realizó en Colombia entre 1861 y 1881. la mayoría de los bienes desamortizados en la Costa Caribe fueron edificaciones ubicadas en el recinto amurallado de Cartagena y construidas durante el periodo colonial. Como la ciudad pudo comercializar libremente los inmuebles, constituyeron un factor relevante en la recuperación económica finalizando el siglo XIX. Muchos de los capitales extranjeros ingresaron al país mostraban interés en estas edificaciones abandonas. JARAMILLO, Roberto Luis y Meisel Adolfo. Más allá de la retórica de la reacción, análisis económico de la desamortización en Colombia, 1861-1888, Cuadernos de historia económica No22. Banco de la Republica. Cartagena. 2008.

Dicha iglesia entonces, había sido elegida para cambiar su uso y entregarle a la ciudad una edificación cargada de historia y dispuesta a convertirse en el teatro de la ciudad.

La iglesia era una gran alternativa formal para la adecuación de un teatro, pues compartían de cierta forma espacios con características similares. Ambos requieren de una zona amplia para recibir un público que está atento a lo sucedido en el altar o en el escenario. Todas estas características hacían de la iglesia la mejor alternativa para reducir costos en la construcción del teatro. Del mismo modo, era importante lograr la consolidación de la ciudad, ocupando y dando vida a tantos inmuebles abandonados que dieron a la ciudad un aspecto de deterioro durante décadas.

Esta situación le da al teatro un valor histórico adicional puesto que no podríamos partir de 1904 como año de inicio del mismo, pues sus paredes, columnas y techo anteceden casi 300 años a la nueva edificación, dado que la iglesia de la Merced se construyó en el año 1625, sirvió a los mercedarios durante 200 años, fue abandonada alrededor de 1815 y a partir de entonces estuvo desocupada o alquilada como local, o utilizada como faro marino hasta que fue destinada a que se convirtiera en teatro.

Las únicas imágenes que se conservan de esta iglesia son de la época en la que la torre era utilizada como faro. Construida en cal y canto como se acostumbraba en la época, con un acceso compuesto, como era usual en la arquitectura colonial, por un portón enmarcado en dos columnas talladas que sobresalían solamente unos centímetros del muro, apoyando un friso y sobre este un frontón, como remate del acceso. La torre, como también sucedía en la época, tenía un acceso independiente y más pequeño, y sobre la torre donde alguna vez tocaron las campanas de la iglesia se encontraba un faro desde el año 1882, que fue trasladado al baluarte de



Fachada Iglesia de la Merced- Fototeca UTB. Sobre ella se visualiza el faro.

Santo Domingo cuando se concluyó que este era el lugar perfecto para adecuar el Teatro Municipal.

Fueron varios los lugares que se escogieron para erigir el teatro, cabe anotar que todos fueron iglesias, pues Cartagena en este periodo contaba con muchas de estas edificaciones abandonadas. En principio, tal como quedó estipulado en el acuerdo No 15 publicado por la Gaceta Municipal de Bolívar en su edición 344 de agosto 31 de 1904, donde se aprobó finalmente la edificación del teatro, la construcción se realizaría en los espacios que ocupaban la capilla de la Veracruz y la Iglesia de San Francisco. Sin embargo, finalmente fue escogida la iglesia de La Merced por motivos de eficiencia en el funcionamiento: tenía tres fachadas libres hacia la calle, lo que permitía tener acceso de público independiente al movimiento que se genera en el montaje de una obra y sus artistas. Adicionalmente se encontraba en el centro de la ciudad, en un lugar de fácil acceso para la mayoría de cartageneros que aún vivían entre las murallas. La capilla de la Veracruz y la iglesia de San Francisco se convirtieron posteriormente en teatros que albergaron la magia del cine.

El mismo acuerdo No 15 determinó que se debía conformar una junta de miembros civiles que contrataran y realizaran el seguimiento a la edificación, de tal manera que se controlara la ejecución de sus planos, la construcción, la escogencia de acabados y todas las actividades necesarias para la terminación del mismo. Ya para esta fecha la Compañía de Variedades conformada en 1883 había desaparecido y por lo tanto no lideraron la construcción del teatro.

Es así como nombrada esa junta presidida por Henrique L. Román¹⁰¹, se contrata al señor Luis Felipe Jaspe¹⁰², para realizar los planos y la ejecución total de la obra. Según muchos

¹⁰¹ Henrique Román, inició su carrera política en 1886 como ministro plenipotenciario en Venezuela, luego en Bélgica en 1906. Secretario de gobierno del doctor José Manuel Goenaga en 1887, ejerció la gobernación del departamento en cuatro ocasiones: 1890, 1892, 1906 y 1922; elegido congresista en 1898, además fue varias veces concejal en Cartagena y senador por Bolívar y Magdalena. Ver BOSSA HERAZO Donald. Cartagena independiente. Tradición y desarrollo, Bogotá, Tercer Mundo, 1967, p 188. Fue Presidente de la junta del Teatro Heredia desde la aprobación en 1904 hasta que se retiró alrededor de 1.920. Cabe anotar que durante las tres primeras décadas del teatro, fue posible mantenerlo en pie, gracias al trabajo insistente del señor Román por realizar los trabajos que el teatro requería para su conservación.

¹⁰² Luis Felipe Jaspe Fue toda una celebridad en la ciudad de Cartagena (1846-1918) Amante de las bellas artes, dedicó su vida a ser pintor, arquitecto y docente. De él tenemos un legado extenso entre los cuales están pinturas, el parque centenario, la biblioteca Bartolomé Calvo. Siendo el Teatro Heredia su obra insigne. En ella no solo dejó su arquitectura sino sus pinturas.

historiadores de la ciudad el señor Jaspe visitó la ciudad de la Habana para conocer su famoso y espectacular Teatro Tacón, con el objeto de utilizarlo como inspiración y fortalecimiento de los conocimientos que tenía en el área. Sin embargo, y a pesar de que pudo haberse inspirado como lo hacen muchos arquitectos, realizó en la ciudad de Cartagena de Indias un diseño único, que no reflejaba ningún tipo de copia. Debía partir formalmente de una estructura ya edificada y moldearla para que con sus diseños y acabados dieran el resultado esperado. Tal vez podríamos inferir que los dos teatros cuentan con tres puertas de acceso, sobre un volumen que sobresale. Pero realmente esa es una característica de muchos teatros alrededor del mundo, sin embargo, esa idea pudo salir de su recorrido teatral.



Teatro Tacón de la Habana y Teatro Heredia de Cartagena de Indias

Teniendo en cuenta que de la edificación de la iglesia aún existía como una estructura y elementos constructivos vigentes a pesar de su abandono, Jaspe y la junta del teatro debieron estudiar lo que podría conservarse y lo que era necesario demoler, situación que disminuyó el presupuesto requerido para la edificación del teatro. Así por ejemplo, los muros perimetrales conformadores del contorno de la iglesia se encontraban en buen estado, lo que implicó mantenerlos en pie como parte futura del teatro. De esas decisiones constructivas se puede concluir que la obra podría estar clasificada, de acuerdo con las asignaciones actuales en obra tipo adecuación o modificación¹⁰³. Es decir, el hecho de haber conservado diferentes

¹⁰³ De acuerdo a la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura, las obras tipo adecuación funcional son las que requieren obras necesarias para adaptar un inmueble, garantizando la preservación de sus características. Permite modificar las instalaciones y optimizar el uso del espacio. La obra tipo modificación se define como obras que varían el diseño arquitectónico o estructural de una edificación existente, sin incrementar su área construida. INTERVENCIONES MÍNIMAS: (Artículo 27 de la Resolución 0983 del 20 de mayo de 2010). Ministerio de Cultura. [en línea] <http://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/preguntas->

partes de la iglesia, le otorga a la edificación un carácter arquitectónico y un valor histórico diferente a si se hubiera tomado la decisión de ejecutar una obra nueva.

Pero hablar de tipología nos lleva mucho más allá de las transformaciones formales sufridas por el objeto mismo, que lo llevaron de un estado inicial llamado iglesia a un estado final llamado teatro.¹⁰⁴ El tipo es en esencia un principio ordenador, una forma de develar el origen de la humanidad y sus comportamientos sociales representados en unas formas y unos espacios, que respondían a sus necesidades de vida. Es decir, las actividades humanas conseguían un justo acomodo y se formalizaban, dando como resultado una arquitectura que los cobijaba.¹⁰⁵ “Desde esta perspectiva, la arquitectura sería poco más que aquello que hace posible el rito, un simple escenario dispuesto para el acontecer humano.”¹⁰⁶

La basílica por ejemplo se desprendió de la necesidad de congregación de las comunidades, en un lugar común para realizar actividades grupales. De esta estructura elemental se desencadenan múltiples transformaciones formales que responden a diferentes objetivos de agrupación. Es así como la arquitectura continúa partiendo de un esquema primario que funciona como base de múltiples alternativas que responden a nuevos requerimientos sociales en el devenir humano.

Precisamente de la necesidad de congregación surge la iglesia, como un lugar para la enseñanza de la fe. Partiendo de ese principio ordenador que la basílica había encontrado para agrupar comunidad, la iglesia lo aplica como esquema, para la gradual conversión de los hombres a la fe cristiana. De la misma forma el teatro se estructuró bajo los principios de organización social congregada en torno a un espacio para la contemplación, con la diferencia que se configuró en espacios abiertos. En algún tiempo histórico, seguramente cuando el momento cultural lo exigió, se integraron diversos componentes de estas dos tipologías, permaneciendo la esencia de agrupar comunidad bajo la estructura primaria de la basílica y

[frecuentes/Documents/REQUISITOS%20PARA%20AUTORIZAR%20INTERVENCIONES%20EN%20BICN-tipos%20de%20obras.pdf](#) consultado Diciembre 7 de 2018.

¹⁰⁴ MARTÍ, Arís Carlos. Las variaciones de la Identidad. Ensayo sobre tipo en Arquitectura. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993, 125 p.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 87

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 90

la esencia del teatro como sistema de contemplación. Surge entonces una nueva alternativa para dar forma a lo que en esencia seguiría siendo el mismo tipo. A partir de entonces el teatro corral se transforma y nacen las múltiples formas del teatro como respuesta a una determinada temporalidad.¹⁰⁷

Más concretamente, de la neutralidad que se desprende del concepto tipo en contacto con los procesos humanos, se van desencadenando las modificaciones formales que la actividad del artista desarrolla sobre ellos, en un momento y un lugar determinado.¹⁰⁸

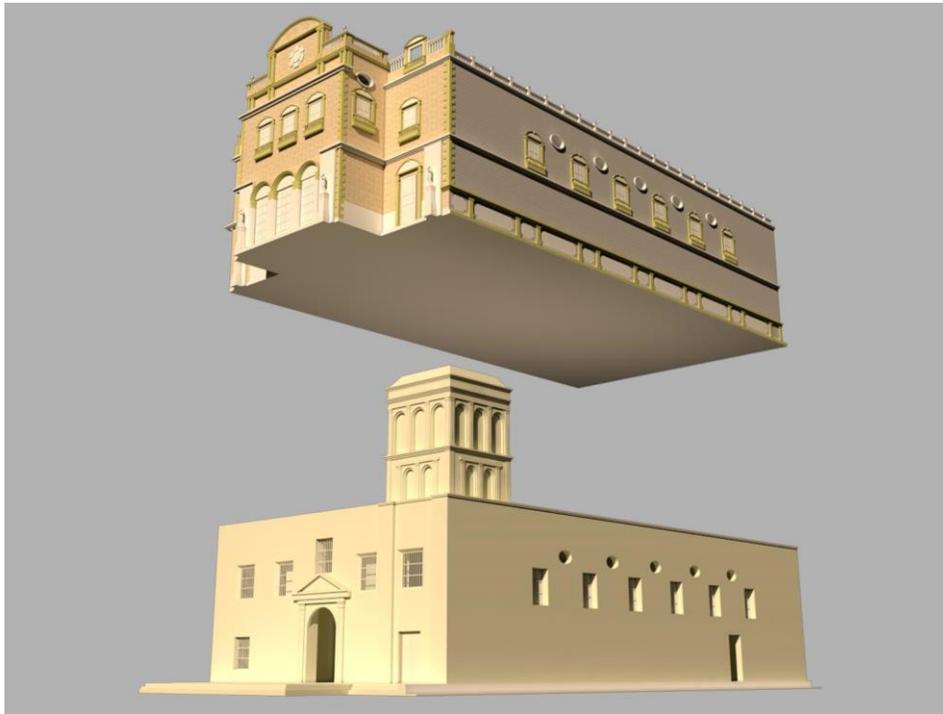
Es así como Jaspe y quienes tomaron la decisión de que el lugar del teatro partiera de una iglesia, entendían consiente o inconscientemente que su estructura primaria respondía a un mismo núcleo capaz de desplegar múltiples posibilidades de configuración, y que sus elementos arquitectónicos constituían herramientas básicas para la transformación del objeto.

Entre iglesia y teatro “existe una profunda afinidad tipológica, los dos se basan en la misma estructura formal,”¹⁰⁹ sin embargo cada uno responde a acontecimientos culturales diferentes y a resultados formales independientes. Sobre cada uno de ellos a pesar de estar estructurado sobre un mismo tipo se desencadenan resultados estéticos impuestos por el artista. En este caso el Teatro Heredia tomo la fisionomía que Jaspe moldeó sobre el objeto inicial llamado iglesia de la Merced. En la que aplicó las tendencias historicistas de la arquitectura para conformar sobre un hecho urbano netamente colonial, una edificación con características eclécticas enmarcadas en un estilo republicano.

¹⁰⁷ ARGAN, Giulio Carlo. El concepto del espacio arquitectónico, desde el barroco a nuestros días. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, 32-36 p.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 35

¹⁰⁹ MARTÍ. *Óp. Cit.*, P. 134



Sobre la Iglesia de La Merced se desarrolla el Teatro Heredia. Un enlace de tipología, tiempo, historia, arquitectura, memoria, lugar y actividad humana le han dado al Teatro Heredia la denominación de Monumento.

La culminación de un proyecto

El Teatro Heredia lleva inmersa una herencia arquitectónica entre sus muros, que a pesar de haber sido conservados por decisiones de tipo económico, traen consigo un recorrido de casi 400 años; es decir, parte de lo que posteriormente sería el Teatro Heredia, sin una intención deliberada nació en 1625 cuando por otras circunstancias se estaba erigiendo la iglesia de la Merced. Este valor de antigüedad que tienen sus muros y su imponente arco en el escenario es contundente para afirmar que desde el momento en que se inició su obra como teatro ya cargaba con un valor de rememoración. Aunque no intencionado desde el punto de vista de monumento, los muros y los arcos permanecen para dar testimonio de lo que alguna vez sucedió en su interior, de sus materiales y formas, constitutivas de un momento cultural determinado, independiente y lejano a la vida del Teatro. Pero que logró permanecer al entrelazarse en su conformación física. Ese carácter de rememoración que le da los muros y arcos de la iglesia, impregnan la edificación de un valor de permanencia, al que

posteriormente se irán sumando los valores que se desprendieron del para entonces nuevo Teatro Heredia.

La obra tardó casi dos años en iniciarse formalmente, entre otras cosas porque había que dar espera a la finalización del contrato de arriendo del faro¹¹⁰ para demoler la torre o campanario que no haría parte del diseño planteado por el arquitecto Jaspe. Sin embargo, mientras esto sucedía “emprendieron con ahínco los trabajos preparatorios de demolición de las gruesas columnas que aún permanecían en pie”¹¹¹ y que hacían parte de las tres naves de la iglesia, pues se requería un espacio libre que abarcara toda la platea. Las únicas columnas y arcos que se conservaron fueron las del altar y el crucero que servirían para enmarcar y sostener toda la zona del escenario, tramoyas y servicios.



Arco del crucero de la Iglesia, como parte del escenario. Foto en reseña Arq. Alberto Samudio

Para 1906, en los inicios de lo que sería el teatro Heredia, ya se contaba con los muros de cerramiento y “el amplio, elevado y poderoso arco”¹¹² que sería posteriormente la boca del escenario. Lo demás comenzaría un largo camino de construcción, que llevaría el mismo ritmo de los desembolsos presupuestales, alargando su construcción hasta 1911, cuando deciden colocar como límite el mes de noviembre, fecha del primer centenario de la Independencia de Cartagena.

¹¹⁰ Vale la pena nombrar que el contrato del Faro estaba firmado entre Juan B. Mainero y Trucco y Darío Henríquez, por una parte, y la Nación, por la otra. El mismo propietario del Teatro Mainero y quien antes de designar la iglesia de La Merced como localidad del futuro teatro trató de comprarla a la Nación recibiendo una negativa ante la propuesta presentada. Poco tiempo después comenzaría la obra del teatro.

¹¹¹ JASPE, Óp. Cit.,P. 119

¹¹² DEL REAL TORRES, Antonio. Biografía de Cartagena .Volumen No 8. Cartagena: Dirección de Educación pública de Cartagena, 1946, 267 p.

El año 1911 debió haber sido intenso para Jaspe y su grupo de trabajo, pues debía culminar el teatro bajo las restricciones presupuestales que siempre había tenido, por lo que debió ser importante decidir qué hacer primero para poder enfrentar la inauguración y qué podía esperar para terminar después. Testimonios publicados en *El Porvenir* se refieren así, a una visita realizada 3 meses antes de su inauguración por parte de integrantes del periódico: “Cuando embelesados contemplábamos las exquisitas obras, don Luis nos sorprendió sutilmente abriendo la corriente eléctrica del alumbrado.[...] El aspecto que presenta el teatro con sus doscientos focos de gran potencia, cuya blanca luz hace caprichosas combinaciones de colores al reflejarse en las delicadísimas pinturas y dorados que lo decoran, es fantástico.”¹¹³ Podemos inferir que las decoraciones y pinturas de Jaspe ya debían estar casi terminadas para que el reflejo de la luz y el recuerdo de los asistentes se centraran en ese comentario, profundizándolo aún más y detallando su percepción del momento con las siguientes palabras: “Como un ensueño, cual calenturienta visión de hachich mirase, allá en los alto del cielo raso, un tropel de aladas figuritas que parecen sumergirse blandamente entre las blancas nubecitas, mujeres de encarnadura venusina, veladas por delicados cendales surgen del azul glorioso y van deslizándose por el cóncavo espacio como una desbandada de palomas”¹¹⁴.

Así se concretaba el proyecto que le cambió la cara a la edificación teatral en Cartagena, comenzaba entonces a marcarse el fin del teatro tipo corral y el nacimiento de una edificación con características europeas que hacía del teatro un evento de distinción, para los que seguramente ya les parecía que el Mainero no respondía a sus expectativas, y que se había quedado en el tiempo. Por lo que, a pesar de haber sacado provecho durante tantos años del viejo teatro, ya se publicaban comentarios como:

“Desde la primera función que dio allí la bien organizada compañía Adams, se nota el entusiasmo de las damas y la complacencia de los caballeros; y ¿cómo no? Si se puede ir al teatro a gozar cómodamente, sin el sacrificio de nuestro olfato, ni el maltrato de nuestras carnes!... [...] Terminó la nube de polvillo sutil que hacía

¹¹³ Periódico El Porvenir. El Teatro Heredia, 5 de Agosto de 1911

¹¹⁴ *Ibíd.* Porvenir

estornudar a los espectadores, terminó el alumbrado de Kerosene deficiente y peligroso, terminaron las telas de araña de los palcos altos y por último, salimos quizás para siempre, del eterno Neptuno, ese Neptuno que fatigaba ya al público con su olímpica actitud de más de cuarenta años. Gracias a Dios!”¹¹⁵

La edificación que alguna vez fue motivo de celebración y de aplausos para el señor Mainero, ahora se tornaba obsoleta y era criticada ante la imponentia del nuevo teatro. Esta nueva edificación reflejaba la forma como Cartagena enfrentaba su entrada al crecimiento y al desarrollo, modificando su perfil urbano con la presencia solemne de una arquitectura republicana.

Para su inauguración, la edificación ya era para muchos en la ciudad “monumento de gloria y de arte para Cartagena”¹¹⁶. Así que el Teatro, apenas entró en uso ya era monumento. Traía un valor de antigüedad, y nacía con un valor artístico no solo por su valor como objeto arquitectónico, sino por su contenido, representado en múltiples objetos decorativos y arte pictórico. Su permanencia en el tiempo arrastró con las vivencias de una sociedad, por lo que fue sumando a todos sus valores de nacimiento, otros que se conformaron con el tiempo y que se sumaron para robustecer su carácter de monumento.

La arquitectura del teatro

Antes de entrar a mirar la arquitectura del teatro es importante resaltar que, así como el teatro Municipal fue una edificación que impactó positivamente, no solo la vida social, sino también la conformación del perfil urbano de la ciudad, paralelamente cargó con el lastre de la obra que nunca finalizó. Desde que el teatro abrió sus puertas hasta que las cerró alrededor de 1972 por estar en mal estado y ser un peligro para la sociedad, el teatro se enfrentó al eterno problema presupuestal. En principio la falta de dinero no permitió terminarlo en un 100%, pero tampoco facilitó mantenerlo, así que fue una lucha constante por aprobar cifras para arreglar los deterioros permanentes. Cuando ya se encontraban ejecutados los arreglos aprobados en un determinado acuerdo municipal, no demoraban en salir nuevamente las

¹¹⁵ CRITICANDO, Periódico El Porvenir. Apuntes del Teatro, Febrero 24 de 1912. El Neptuno se refiere al telón de boca del Mainero

¹¹⁶ Periódico El Porvenir, El Teatro Heredia. Agosto 5 de 1911

quejas en los periódicos de la ciudad por nuevos, viejos y permanentes problemas, como la temperatura interna, grietas, deterioro de muros o exigencias de seguridad industrial.¹¹⁷

Constantemente se vio sometido a arreglos y maquillajes para continuar su vida útil, por lo que es imposible asegurar que el teatro que llegó a la última y definitiva restauración fue exactamente igual al que abrieron el día 13 de noviembre de 1911. Sin embargo, a través de este trabajo miraremos su arquitectura y sus posibles modificaciones.

El Teatro Municipal

No podríamos clasificar la volumetría del teatro en ninguno de los estilos del momento, puesto que es el resultado de la forma de una iglesia colonial, que el arquitecto moldea para conseguir formalmente su diseño, de tal forma que respeta varios de sus muros, pero desplaza la nave central de la iglesia hacia adelante, generando un movimiento determinante para darle un atributo solemne a la fachada principal. Lo que sí podemos clasificar dentro de un estilo arquitectónico republicano sería la forma final que toma el teatro después de todas sus adecuaciones y por supuesto todos los elementos arquitectónicos y decorativos que lo envuelven.



Teatro Heredia- desplazamiento de fachada

¹¹⁷ Jeneroso Jaspe en el Boletín Historial #4 en Julio de 2015, P.18. Afirma que “Fue abierto aunque no concluido todavía”

Su localización sobre una plaza y su posición en un nivel mayor a la calle accediendo por unas escaleras al nivel de ingreso al teatro, es un aporte de Jaspe, entregándole a la edificación un carácter imponente, un perfil monumental, que le permite al edificio y su arquitectura lucir de una manera contundente durante todos sus años de vida. Fue una forma de enmarcar la edificación dentro de un contexto que se encontraba abandonado; pero que sus formas y trazas revitalizaban la zona y la integraban a las alteraciones del momento. La edificación teatral debió haber dado un empuje al contexto circundante, generando nuevas transformaciones arquitectónicas y despertando el mantenimiento de los elementos coloniales.

Para efectos de esta investigación conoceremos arquitectónicamente el Teatro Municipal desarrollado por Luis F. Jaspe y a través del avance encontraremos detalles, modificaciones espaciales y de especificaciones que se presentaron a través de la historia.

Generalidades sobre la arquitectura republicana

Después de 1815, y cuando la región trataba de levantarse de la decadencia a la que fue abocada, las ciudades quedaron congeladas en el tiempo hasta alrededor de 1835, cuando en diferentes ciudades de la República los desarrollos arquitectónicos comenzaron a tomar una fisionomía ecléctica, que venía de las influencias foráneas, representadas en estilos Europeos: Francia, Italia, Inglaterra y hasta Estados Unidos fueron tomados como referentes arquitectónicos, que convergieron en un estilo muy neoclásico combinado con características de múltiples lugares. Dado también, seguramente, por la llegada de extranjeros al país. Sin embargo, en Cartagena durante el siglo XIX había tantas edificaciones abandonadas que no era necesario realizar otras construcciones para albergar a nuevos habitantes, sumándose a la cantidad de conflictos militares y epidemias que asediaron la ciudad. Es por eso, que este nuevo proceso constructivo realmente comenzó a suceder a finales del siglo XIX cuando Cartagena comenzaba su línea de ascenso en el desarrollo económico y adicionalmente por la residencia de extranjeros que revitalizaban de una u otra forma la ciudad.

Estas influencias foráneas tienen mucho que ver con los historicismos que influenciaron la arquitectura en el siglo XIX, consistente en tomar formas y arquitectura pasada como referente para la conformación de la arquitectura del presente. Fue así como el

reconocimiento de edificios tipos, la utilización de motivos ornamentales y estilísticos se convirtieron en elementos fundamentales de diseño para los arquitectos de entonces, quienes libremente mezclaban elementos para otorgar el carácter que querían reflejar en su diseño arquitectónico.

De esta pluralidad de alternativas que ofrecían los historicismos en la época, surgieron varias arquitecturas entre las que se destacaban, el neoclásico, el neogótico y el eclecticismo entre otros. Este último permitía al arquitecto tomar los ornamentos de cualquier estilo arquitectónico de la historia y aplicarlos bajo su criterio a la nueva edificación, el éxito finalmente estaba en la representatividad de la obra en el contexto en el que se daba.

Ahora bien, América latina y en específico Cartagena de Indias también entró al *revival* arquitectónico que se expresaba en Europa. Después de la creación de la República y la lucha por una estabilidad económica, la arquitectura fue fundamental para expresar los aires de cambio y de progreso de una sociedad en construcción.

En las dos primeras décadas del siglo XX la ciudad adquirió un acelerado movimiento, se consolidó el barrio Manga, Pie de la Popa, El Cabrero y nacieron barrios más populares como Torices. Todos ellos con una arquitectura ecléctica a la que se denominó Republicana. El centro amurallado, donde la arquitectura colonial prevalecía, comenzó a presentar edificaciones republicanas que reemplazaron las coloniales, quedando así enterradas por las nuevas tendencias. Este fue el caso del teatro Mainero expuesto en el capítulo anterior, demolido junto con su casa vecina para ser edificada una nueva e imponente estructura republicana que también cargó consigo un gran valor histórico y arquitectónico para la ciudad.

Así pues, las influencias extranjeras combinadas con la propia identidad cultural desencadenaron un movimiento arquitectónico que invadió todos los rincones del país llamado arquitectura Republicana. Estilo que representó no solo un movimiento arquitectónico sino también cultural.

Esta mezcla de estilos arquitectónicos, se extendió a lo largo de la ciudad en múltiples edificaciones que se conservan hasta hoy y que han sido parte de muchos trabajos de

investigación, editados en hermosos libros que involucran el valor arquitectónico de los inmuebles en la memoria colectiva de la ciudad.

El Teatro Heredia es un ejemplo de arquitectura Republicana que, como en algunos otros casos, lleva en su estructura algunos componentes coloniales. Lo que lo hace un caso especial como afirma Francisco Angulo Guerra en su libro *Tipologías arquitectónicas coloniales y republicanas*: “[...] un caso de especial interés,[...] el de las edificaciones con transformaciones republicanas sobre colonial, que en parte conservan la estructura y espacialidad colonial y en parte la modifican o la hacen crecer con la nueva tecnología y un sello ecléctico, generalmente neoclásico.”¹¹⁸

Así pues, el teatro Heredia está enmarcado en una arquitectura republicana -sobre colonial-, que el mismo arquitecto Jaspe imprimió en muchas de sus obras arquitectónicas realizadas en las dos primeras décadas del siglo XX. Para entonces las importaciones eran posibles y llegaban a la ciudad todo tipo de acabados arquitectónicos que enriquecían las edificaciones del momento, y el Teatro Heredia no sería la excepción. Su diseño contemplaba mármoles, yesos, ornamentación y muebles traídos del extranjero que enaltecían la arquitectura del teatro.

El período republicano en Cartagena finalizó alrededor de 1940 con la construcción del edificio Nacional. Sin embargo, ya el movimiento moderno estaba generando desarrollos arquitectónicos en toda la ciudad.¹¹⁹

La planta del Municipal

Se sabe que el contorno del teatro estaba delineado por los muros, y la localización del escenario estaba dada por los arcos y columnas del altar de la iglesia. Al demoler las columnas que separaban las tres naves de la iglesia, se dio la amplitud necesaria para trabajar el diseño de planta del teatro, que fue planteado con forma de herradura de acuerdo con los teatros europeos de la época y al Teatro Colón de Bogotá, único de estas características que

¹¹⁸ ANGULO GUERRA, Francisco, *tipologías arquitectónicas coloniales y republicanas*, Bogotá, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2008. P. 52.

¹¹⁹ SAMUDIO TRALLERO, Alberto, *Arquitectura republicana de Cartagena*, Banco de la Republica, Cartagena, 2001. P. 6

se había construido hasta la fecha en el país. Sin embargo, es de resaltar como se hizo anteriormente, que el arquitecto Jaspe tomó un volumen fijo y le dio movimiento cuando decidió adelantar unos metros el módulo que le daría acceso al teatro, inmediatamente rompió con el plano de fachada y conformó un nuevo y amplio vestíbulo al cual le imprimió un carácter de fachada principal, dándole movimiento no solo al volumen sino a la plaza que lo precede.



Planta del Teatro en forma de Herradura

A este nuevo volumen le adicionó tres puertas iguales como acceso principal del teatro. A través de ellas se accedía y se accede al vestíbulo amplio e imponente con unas escaleras en mármol “adornada por dos leones, también de mármol”¹²⁰ que llevaban al nivel de acceso de palcos y desde donde partía en descenso la platea en forma de herradura. Sobre el mismo nivel del vestíbulo encontrábamos los espacios conformados por las dos naves laterales, en el de la derecha se desarrolló la cafetería y el de la izquierda era totalmente independiente, porque daba acceso únicamente a la galería o paraíso por una escalera de madera que evitaba involucrarse con la sociedad que ingresaba a otros lugares del teatro. Vale la pena recordar que en aquel entonces, a pesar de ser el teatro una actividad recreativa mucho más popularizada que hoy en día, constantemente reportaban en periódicos la mala conducta de muchos de los asistentes al teatro, quienes por ejemplo arrojaban piedras¹²¹. Es de suponerse

¹²⁰ Son varios los historiadores que nombran los dos leones de mármol en las escaleras de acceso. Estos leones llegaron a la última remodelación y fueron guardados en un almacén de la obra, para ser restaurados y colocados al final de la construcción, pero lamentablemente un conato de incendio que afortunadamente fue controlado a tiempo, dañó de una manera significativa estos leones, que hoy se encuentran guardados en un almacén del teatro, pues su restauración no fue posible. Este dato fue extraído de la entrevista a Deany Nieves el 25 de Septiembre de 2018, arquitecta residente de la obra de restauración y que continua vinculada a la estructura administrativa del teatro.

¹²¹ Periódico El porvenir. En el Teatro. Enero 24 de 1911. P.3. Decía así la nota: “Durante la última función[...] fueron arrojadas desde el Paraíso algunas piedras, que golpearon a espectadores de la platea afortunadamente sin daño para ellos. [...]”

que el arquitecto Jaspe, además de diferenciar el nivel social con esta doble entrada, trataba de evitar que se presentaran desórdenes al ingreso de los espectáculos, pues el teatro debía dar oportunidad recreativa a toda la sociedad y el arquitecto debía solucionar espacialmente su momento cultural.

Regresando al vestíbulo, en una imagen de 1920 que reposa en la fototeca de la Universidad Tecnológica de Bolívar, encontramos unas escaleras de mármol para acceder al nivel de palco y sobre las que se apoyan dos columnetas redondas y delgadas que sostenían una arcada en madera con un trabajo de estilo morisco, seguramente en juego con todo el detalle de palcos. Esta arcada por razones que desconocemos pero que probablemente se relacionaron con la conservación de la madera, no perduró en el tiempo y hoy en su reemplazo tenemos unas columnetas en concreto y unos arcos rebajados.



Vestíbulo del Teatro 1920. Fototeca UTB



Arcada del vestíbulo actual.

Sobre el nivel de palcos a lado y lado en las esquinas se encuentran aún las escaleras de mármol de carrara que Jaspe importó de Italia, y que diseñó en forma circular con una balaustrada decorada y tallada del mismo material. En la primera escalera a lado y lado sobre la balaustrada reposan dos musas que enmarcan el ambiente artístico y el estilo clásico que el arquitecto impregnó en la edificación. Sobre las escaleras del costado de la derecha las musas son: Terpsícore, Musa de la danza y el canto, representada con una lira y coronada con flores y por Erato, Musa de la poesía lírica y amorosa, representada con un pandero e instrumentos musicales en su pedestal. Sobre las escaleras del costado de la izquierda las

musas son: Talía, Musa de la comedia y la poesía pastoril, representada por un rollo en sus manos y una viola pequeña que en este caso está en su pedestal y por Polimnia, Musa de los himnos históricos, la retórica, y la elocuencia, representada con un órgano portátil. El material, el estilo y la decoración utilizada responden y reflejan la clase social para la cual fueron diseñados los palcos del primer y el segundo nivel.



Escaleras y musas de mármol – Son los elementos originales que Jaspe importó de Italia.

Por el contrario, las escaleras que continuaban del segundo al tercer nivel donde se desarrollaba el balcón, las diseñó en madera, más pequeñas y discretas que las del primer piso, lo que reflejaba la diferencia social de quienes asistirían a los palcos del primer y segundo piso y quienes asistirían al balcón; muy posiblemente también fue en respuesta a un presupuesto muy reducido. Para subir al cuarto nivel o paraíso, como vimos anteriormente, se hacía desde la puerta de entrada de la izquierda sobre la nave lateral de lo que fue la iglesia. Por ello, las personas que entonces pagaron para entrar al teatro en esta localidad, realmente no conocieron todo el teatro, pues su recorrido iba directamente por unas escaleras de madera al cuarto nivel y la imagen del teatro era la que desde allá alcanzaban a ver.

La edificación del teatro permite entrever las diferencias entre los niveles de palco, balcón y paraíso en términos de acabados y decoración, han sido evidentes a través de este capítulo, y exponen al mismo tiempo, las diferencias sociales existente como la inclusión de las clases bajas en el arte y la cultura.

En el primer y segundo nivel se distribuían los palcos alrededor de la forma de herradura de la platea. “Los palcos eran de madera, en celosía por el clima, tenían la entrada a través de

una cortina, cada palco tenía la capacidad para siete sillas y una baranda forrada en felpa de color rojo”¹²². El trabajo de madera, hoy en día conservado en un 80%¹²³ es un tejido en celosía con apariencia totalmente morisca, lo que afirma nuevamente la arquitectura ecléctica utilizada por su diseñador, que tomó influencias a su alcance y le dio forma al teatro. Desde antes de finalizar las



Celosías en madera conservadas en un 80%. - Evoca la arquitectura morisca.

obras los periódicos se expresaban así: “Y en los palcos, al través de las caladas rejecillas, evocadoras de La Alhambra, la crudeza de la luz sobre la pompa de la floración tropical que los decora, nos hace fingir las siluetas de moriscas sultanas.”¹²⁴. Ese trabajo calado en madera que conforman los palcos, en un comienzo no tenía puerta como asegura Lemaitre en su cita; sin embargo, en algún momento de su vida útil y en alguna de las tantas obras y arreglos a los que fue sometido, le colocaron las puertas haciendo juego con el calado morisco de las divisiones. Así llegan a la última remodelación, cuando son desmontadas y restauradas, para continuar siendo parte fundamental de la edificación.

Sobre el vestíbulo de doble altura se desarrollaba el foyer del tercer nivel, ofreciendo un lugar de descanso e interacción social para los asistentes al teatro. Su piso era de mármol “era lujoso, tenía lámparas como de bacarat”¹²⁵. Tal vez era uno de los lugares más frescos de teatro, pues contaba con cinco puertas hacia los balcones de la fachada principal, tres al frente y dos laterales a lado y lado, decoradas con un marco en madera rodeado de molduras y arriba

¹²² LEMAITRE ROMÁN, Eduardo. Citado por Jaramillo Ospino Carmen y Negrete Genes José Rafael. Tesis de grado titulada Vida y obra de Luis Felipe Jaspe Franco. Universidad Jorge Tadeo Lozano seccional caribe. Cartagena, 1992. P. 77-78. De acuerdo al texto de la tesis, las descripciones atribuidas a Eduardo Lemaitre Román las tomaron de conversaciones directas con el autor.

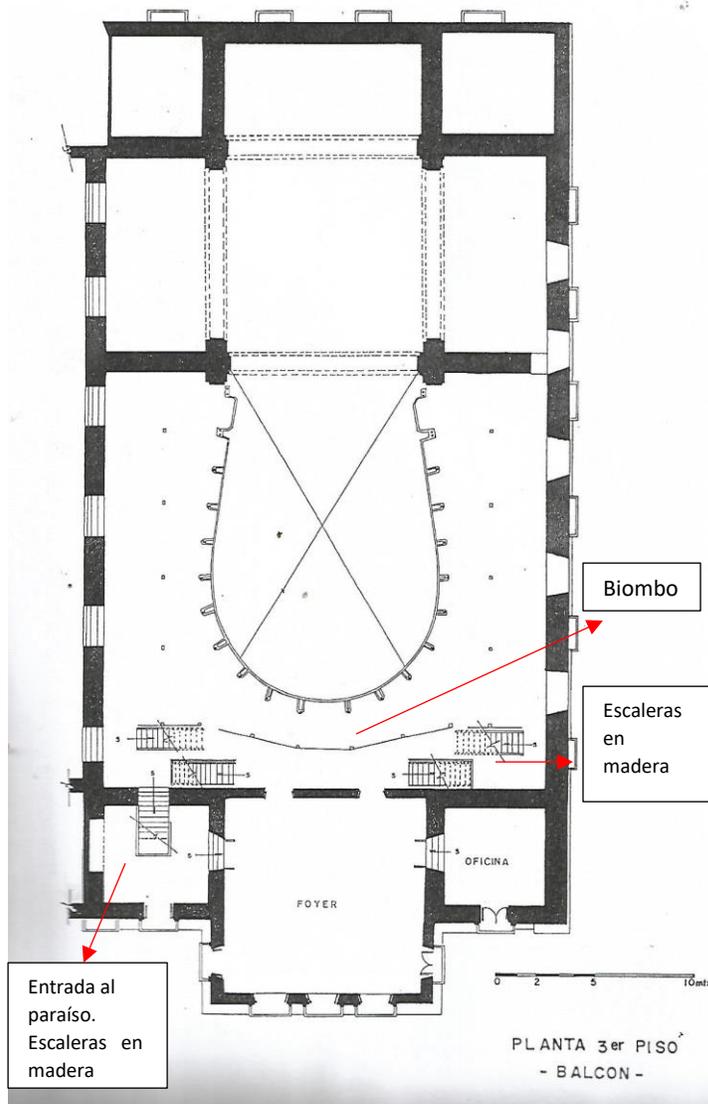
¹²³ Declaración entregada por el Arquitecto Alberto Samudio en conferencia realizada en el Teatro Heredia en Septiembre 14 de 2017

¹²⁴ Periódico El Porvenir. El Teatro Heredia. 5 de Agosto de 1911.

¹²⁵ LEMAITRE, Op. Cit., P. 78

sobre el dintel de cada puerta un trabajo de talla en madera lleno de formas curvilíneas, volutas, hojas que llenaban el espacio. Para decorar la sala, unas finas cortinas que debieron ser de terciopelo rojo, caían a lado y lado recogidas a mitad de altura.¹²⁶

El tercer piso al que se accedía por la escalera en madera era del mismo tamaño del segundo,



Planta original tercer piso Teatro Heredia.

era un espacio libre con su balcón en herradura hacia el escenario, el cual debió contar con sus sillas tipo butaca como se usaba en la época. Tenía un biombo o cancel que dividía la zona del balcón de la circulación. Ese biombo no fue diseñado con el mismo trabajo morisco de los palcos era simplemente una rejilla en diagonal. Cabe anotar que esa diferencia en nivel, en material y forma de la escalera, y en el valor de la boleta, también se reflejaba en el trabajo de los antepechos del balcón, que presentaba un diseño diferente a los dos primeros niveles de palcos y así mismo se diferenciaban los del tercer y cuarto nivel o galería.

¹²⁶ Estos datos fueron tomados de unas fotos de colección privada que muestran el teatro antes de ser demolido. Se evidencia en ellas la lámpara de bacarat que nombre Eduardo Lemaitre en su libro y que se cita anteriormente. Fueron expuestas al público en conferencia dictada por el Arq. Alberto Samudio, acerca del Teatro en Septiembre de 2017

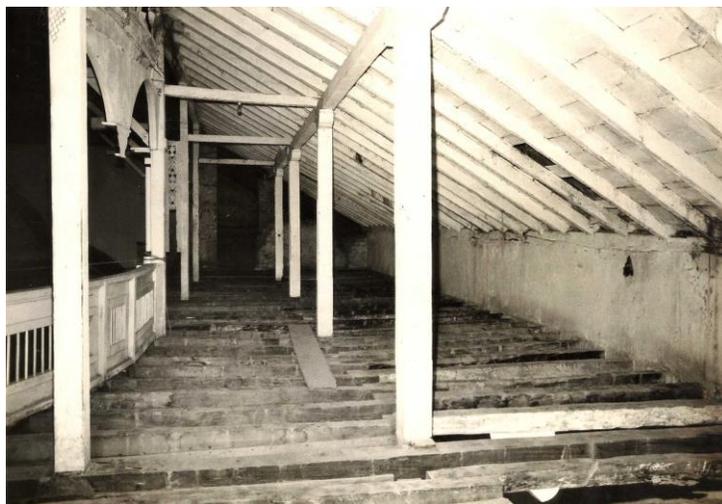
Los dos primeros antepechos con balcones muy transparentes, con barandas finas blancas y doradas adornadas con enchapes de flores que conformaban cada balcón, retrocediendo en cada pilar, demarcaban perfectamente el área del palco y daban un movimiento que se percibía al interior del teatro. Como cité anteriormente, Eduardo Lemaitre afirmaba que las barandas de los palcos estaban forradas de felpa roja, un material que daba comodidad pero que debió deteriorarse fácilmente con el uso y el tiempo. En algún momento de su historia debieron ser retiradas y haber sido pulida y pintada la madera que tenía bajo ella. Esas barandas en madera fueron las que llegaron con el teatro en la última restauración y sobre la que, presumiblemente, aún nos apoyamos.



Detalle de balcones y barandas de los cuatro pisos del teatro.

Los antepechos de los dos últimos niveles eran continuos, más cerrados y con menos trabajos decorativos. Es así como a través del diseño también se da lectura a los espacios y a quienes los habitan.

Finalmente, en la cuarta y última planta se desarrollaba la galería, el lugar más económico y más sencillo del teatro. Era un balcón hacia el escenario con unas bancas sin espaldar. Se sentía la inclinación del techo, lo que achicaba el espacio, y contaba, como nombramos anteriormente, con una entrada independiente.



Galería antes de la restauración. Se observa como el techo a dos aguas daba forma al espacio. Foto archivo reseña Arq. A. Samudio

Sobre el otro costado de la edificación estaban los diferentes niveles destinados al servicio y compañías artísticas. En el primer nivel se desarrollaban los accesos de la fachada posterior y los camerinos, en el segundo nivel se encontraban el escenario, las tramoyas y las estructuras de soporte. Al fondo del primer nivel de palcos, “al lado del escenario habían unos orinales para hombre, no habían para mujeres. Este lugar se convirtió en un desastre, porque con el tiempo imperaba un mal olor en sus alrededores. Encima de esos camerinos había una escalera enorme, que llevaba a un mezzanine bastante alto, donde había una vivienda para el celador.”¹²⁷ Posiblemente estos elementos fueron adaptados en remodelaciones posteriores, pues se percibía en las notas periodísticas de los primeros años de vida la solicitud de vigilancia para ayudar con el mantenimiento día a día del teatro. Ya que, permanecía cerrado durante largas temporadas acumulando mucho mugre, lo que sumado a la salinidad del ambiente deterioraba su decoración interna. Solía encontrarse en el periódico solicitudes como esta: “Ojala que la junta del teatro se ocupe de ver el modo de poner un celador que lo cuide y se encargue de limpiarlo y conservarlo, porque de lo contrario sufrirá un detrimento doloroso cuanto allí hay.”¹²⁸

¹²⁷ LEMAITRE, Op. Cit. P. 78

¹²⁸ El porvenir 11 de Junio de 1913. P.3

La Fachada del Municipal

Indudablemente la fachada del teatro es uno de los elementos que resaltan su carácter republicano, compuesta por una serie de características clásicas distribuidas en una composición totalmente simétrica. Simetría que parte inicialmente del volumen de la iglesia dividida en tres naves, cuya nave central sobresale de las otros dos que aparentemente retroceden, pero que preservan su posición inicial cuando era una iglesia. Sobre esa nave central está la entrada principal, distribuida en tres puertas iguales bordeadas por columnas en mármol y tres arcos rebajados.



Fachada principal Teatro Heredia

A lado y lado de las tres puertas sobresalen dos columnas lisas en mármol que demarcan con más jerarquía el acceso al teatro. De su capitel parte una cornisa tallada que continúa demarcando el primer piso del edificio y que remata finalmente en otra columna de las mismas características de la primera. La cornisa funciona como cordón que ata toda la fachada en el primer piso y remata en las columnas. Recostadas sobre cada una de estas

columnas se encuentran cuatro musas de la mitología grecorromana, representativas del arte. La primera musa, localizada en la primera columna colindante con el claustro de La Merced, es Polimnia, musa de himnos heroicos, representada como una mujer vestida de velo blanco inspirando un carácter sagrado. La cornisa parte de esta columna donde reposa Polimnia y circunda la fachada a la altura de un piso, hasta llegar a la segunda columna donde muere la cornisa y nace Terpsícore la musa de la danza y el canto, representada con un instrumento de cuerda, en este caso una lira, en sus manos. Recostada a la columna del lado derecho del acceso principal se encuentra Melpómene, musa de la tragedia representada por una mujer de mirada severa, con una máscara trágica en una mano y un puñal en la otra. Del capitel de la columna donde se recuesta esta musa, nace nuevamente una cornisa tallada que recorre la otra parte de la fachada hasta llegar a la columna de Calíope, musa de la poesía épica, representada como una mujer de velo blanco con una corona de laurel y un pergamino en la mano.

También es importante resaltar en la fachada el zócalo almohadillado, utilizado frecuentemente en el Renacimiento. Recorre los mismos tramos de las cornisas. Van desde la columna de las musas laterales hasta la columna de las musas centrales localizadas a lado y lado de las puertas del acceso principal. Una forma muy común en el Renacimiento, que fragmentaba la fachada horizontalmente pero siempre generando un lazo de unión a través del volumen de la edificación.



Zócalo almohadillado - bordea la fachada principal.

Un segundo nivel en términos de fachada, son los vanos o ventanas que se abrieron sobre la fachada principal y sobre cada una de las puertas del primer piso. Es decir, sobre las tres puertas principales se encuentran tres vanos y sobre las puertas laterales una a cada lado que tienen como función iluminar y ventilar el foyer del segundo nivel de palcos. Debió haber sido muy utilizado en los intermedios, puesto que el

teatro de acuerdo a diferentes testimonios siempre fue caluroso, quizás el defecto más contundente que se evidenció a través de las diferentes épocas.



Imagen del Teatro y de la iglesia de la Merced - las dos construcciones cuentan con cinco ventanas en segundo piso y dos puertas laterales.

Cabe anotar que la iglesia La Merced contaba con cinco ventanas en el segundo nivel de la fachada principal, lo que hace pensar en el respeto y valor histórico que pudo haber sentido Jaspe en la elaboración de su diseño. No sería de extrañar, ya que Jaspe era artista y seguramente su sensibilidad iba mucho más allá de la poca valoración sobre lo histórico o antiguo frecuente en aquella época. Estas ventanas representan lo clásico: un pequeño balcón con balaustrada en cemento que reposa sobre unas ménsulas talladas, con unas pilastras en altorrelieve estriadas a lado y lado del vano, que terminan en un capitel del cual hace parte un ángel sin brazos, cuya cabeza sostiene la parte final del capitel rectangular, de donde parte una cornisa que hace la forma de arco rebajado, rematado en su centro por una flor tallada en forma de acantos, muy utilizados en la época renacentista. Todos estos trabajos decorativos fortalecen el estilo



Detalle de ventanas o balcones.

neoclásico así como su repetición y total simetría, tanto en el elemento individual como en la composición de la totalidad de la fachada.

El segundo nivel está rematado por una cornisa con un friso tallado que recorre toda la fachada principal y que rodea todo el volumen del edificio, a excepción de los dos laterales del volumen central, en donde la cornisa se detiene frente a un óculo con una celosía, y posteriormente continúa. Sin embargo, y a pesar de esa discontinuidad, la cornisa es un elemento que recorre y remata toda la edificación. Sobre esa cornisa se desarrolla un antepecho a lo largo de toda la fachada con ocho hiladas de ladrillo. Sin embargo, sobre el módulo principal este antepecho es interrumpido de una forma simétrica por pequeñas pilastras que sostienen el friso y la cornisa de remate, y al mismo tiempo enmarcan el nombre tallado en piedra de “Teatro Heredia”. Sobre esta última cornisa se desarrolla una balaustrada que recorre todo el volumen del edificio y continúa el recorrido por El Claustro de la Merced, su edificio vecino, con el que alguna vez formó una unidad arquitectónica colonial albergando a los mercedarios, y que ahora, a pesar de tener dos usos diferentes, conservan la arquitectura a la que fueron sometidos ambos en el siglo XX y por la que ahora son tratados como patrimonio arquitectónico.



Vista del claustro de la Merced y el teatro. Inicialmente la iglesia y el claustro representaban una unidad arquitectónica. Unidad que se trata de conservar después de la construcción del teatro

Cabe anotar, que la fachada lateral en la edificación de Jaspe remataba con la cornisa, hasta donde llegaba la cubierta a dos aguas que tenía la edificación original. La cubierta se alcanzaba a sentir espacialmente en la galería como se describió anteriormente, pero por la altura del teatro y lo estrecho de las calles es posible que no fuera visible, en el exterior, desde una perspectiva peatonal.

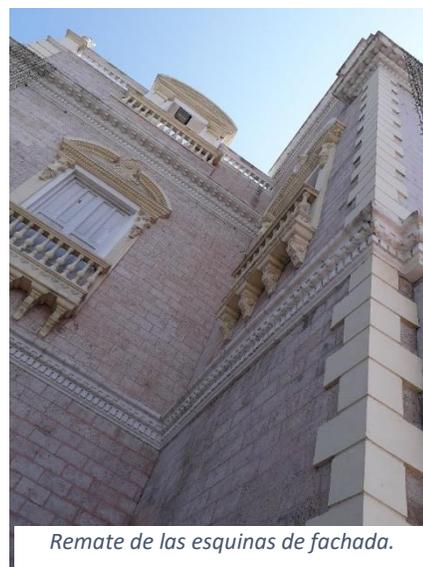


Remate fachada principal Teatro Heredia

Como remate de la fachada principal está un frontón que alberga la fecha de inauguración del Teatro (1911) y remata con un arco rebajado. Esta pared que se prolonga verticalmente y que sobresale al volumen, se conoce como espadaña, y ha sido utilizada por ejemplo como

remate en iglesias para colocar las campanas. Sobre las esquinas y concluyendo su imponencia clásica descansa un busto a cada lado, representativo a Verdi, compositor de ópera italiana, fallecido en 1901 y Zorrilla, poeta y dramaturgo español, fallecido en 1893.¹²⁹ Es probable que estos frontones fueron diseñados para esconder la cubierta a dos aguas.

Toda la composición de la fachada tiene un remate que se extiende a las esquinas y muros colindantes de una forma vertical, trabajando con modulación de ladrillos más grandes o enchapes que asemejan ladrillos, de tal forma que todos los planos de la fachada encuentran un contorno o límite, una característica muy renacentista. Es así como el neoclásico recuperó características clásicas que el Renacimiento incorporó en su estilo.



Remate de las esquinas de fachada.

¹²⁹ JASPE, Jeneroso, Op. Cit., P. 121.



Fachada lateral.

La fachada lateral sobre el Callejón de La Merced tiene un aspecto secundario en importancia, es decir, le deja todo el carácter imponente a la fachada principal. Es de una sola textura y tiene un zócalo que continúa el que inicia en la fachada principal, pero con otras características: ya no es un almohadillado sino dos vigas largas, una que continúa la altura que demarcaba el zócalo principal y otra a ras de piso; sobre esta viga, funcionando como basa, parten unas pilastras que sobresalen de la fachada y terminan en la viga superior. Pilastras que marcan un ritmo cada determinado metraje, generando diferentes paneles que hacen perder

la longitud del plano de fachada. Es decir, continúa usando ritmos, simetrías, columnas, vigas y ventanas que conservan el mismo tamaño y diseño de las de la fachada principal, pero haciendo sentir su posición de fachada auxiliar.

Se destacan sobre esta fachada secundaria los óculos, que fueron parte del diseño de la iglesia y cuya función era iluminar y ventilar el recinto. Se mantuvieron en fachada, probablemente para iluminar, puesto que para la acústica del teatro no era conveniente mantener estos vanos abiertos. Estaban localizados solo en la fachada de la calle de la Merced y, por su altura, quedaban sobre el balcón o tercer nivel. A la última restauración llegaron abiertos, sin ningún tipo de ventana o protección¹³⁰. Jaspe utiliza este elemento para colocarlo en la fachada principal que desplazó hacia adelante, abriendo unos óculos sobre las ventanas laterales del



Óculos laterales abiertos por Jaspe. Este elemento le da continuidad a la fachada lateral sobre el volumen nuevo.

¹³⁰ Información suministrada por Deany Nieves, residente de la restauración del Teatro. Aún se encuentra vinculada al mismo. Entrevista septiembre 25 de 2018.

foyer del segundo piso y los cuales nombramos anteriormente. Esta decisión en términos de diseño generó unidad volumétrica y, por supuesto, unidad de fachada. Un ingrediente más para su arquitectura ecléctica, que hasta el momento contaba con elementos clásicos, moriscos, coloniales y algunos detalles formalmente barrocos.

No existen fotos laterales de la iglesia de La Merced, pero es bastante probable que la localización de las ventanas de la fachada lateral, que tuvo el diseño de Jaspe, fueran originales de la edificación religiosa, pues se conservaron estos muros y constructivamente era lo utilizado en ese tipo de edificaciones, tal como se evidencia en las diferentes iglesias coloniales que permanecen en pie. Jaspe respetó también la puerta lateral de la iglesia y debió mantenerla para ingresar a los camerinos o la zona de servicios. Esta puerta desapareció en la última restauración, se mantuvo solamente la entrada posterior que está en servicio hasta la fecha.

La fachada posterior sobre la calle de la chichería, como la fachada lateral, no compite formalmente con la principal, pero evidentemente hace parte de un solo conjunto arquitectónico. La iglesia no contaba con la esquina de la calle de la merced con la calle de la chichería, porque volumétricamente la iglesia sobre el altar terminaba en forma de cruz como muchas edificaciones religiosas a través de la historia, por lo que Jaspe continúa los dos muros y los une en esta esquina.¹³¹ La fachada posterior es la continuidad de los balcones, con sus balaustradas y decoraciones, sobre una pared que contempla trabajos en el zócalo combinando el almohadillado y el ladrillo.

El edificio fue recibido para la última restauración con la fachada y la pintura en estado de deterioro. Sobre sus muros reposaban múltiples capas de pintura que hicieron parte de los diferentes mantenimientos realizados a través de su vida útil. Se desconoce cómo inició la fachada del Teatro: si con la textura del material original, como se encuentra hoy, o pintada en blanco como solía suceder en la época. Sin embargo el rescatar el material original

¹³¹ Según testimonio de Deany Nieves, arquitecta residente de la restauración del teatro cuenta que cuando recibieron el teatro en ruinas se evidenciaba una grieta que dividía el muro antiguo de la iglesia con el muro construido por Jaspe.

elaborado especialmente para el teatro, complementó su carácter particular y le entregó a la edificación una característica única en la ciudad.

Su espacio interior

El teatro Heredia abrió sus puertas en 1911 con una capacidad aproximada de 500 a 700 personas¹³² en una ciudad que, de acuerdo con el censo de 1912, contaba con 36.632 habitantes. El día de su inauguración, 13 de noviembre de 1911, el periódico *El Porvenir* se expresaba así del teatro:

“A las 8 y media p.m., inauguración del GRAN TEATRO MUNICIPAL. Está construido con las más estrictas reglas del Arquitectónico moderno; sus cajas armónicas se ajustan debidamente a las exigencias escenográficas; su acústica es admirable, el reparto de sus localidades obedecen a un plano científicamente trazado y sus desniveles en lo que respecta a los pisos de luneta y escenario son correctos. Tiene cuatro localidades altas ò sea palcos primeros, segundos, palcos de galería y galería y el lunetaria perfectamente cómodo.”¹³³

Estos comentarios demuestran la confianza plena sobre la técnica aplicada por el diseñador. Fue para él tan importante su desarrollo arquitectónico como el funcionamiento del teatro dentro de los parámetros internacionales. Pues era de conocimiento público que a partir de entonces continuarían llegando figuras de talla internacional, probablemente con más frecuencia de la que hasta ese momento se había presentado en el Teatro Mainero.

Sobre su decoración y utilización de detalles, el mismo artículo decía: “Está ornamentado al estilo del Renacimiento, y a base de blanco y oro con sus golpes al rojo vivo.”¹³⁴ El interior del teatro era totalmente blanco: sus palcos, barandas, estructuras de madera y muros eran

¹³² El número 21 de la revista *Rapsodia* publicado en marzo de 1948, afirma que por estar limitada la capacidad del Teatro Heredia a 500 personas, el festival de Pro arte se realizará en el Teatro Cartagena con capacidad de 2.200 asientos. Sin embargo, un inventario realizado en 1927, y que recoge todos los bienes muebles del Teatro, establece que en él hay: 333 butacas de madera para platea, 38 butacas de balcón, 326 sillas de paja de los palcos y 60 sillecitas de bejuco, que no están asignadas a ningún espacio en particular pero que podrían ser de galería. Si todas estas sillas estuvieran en funcionamiento la capacidad del teatro habría sido de 757 lugares. Anexo a la memoria del secretario de Gobierno. Cartagena 1928 P. 147-149

¹³³ El porvenir. Crónicas de las fiestas del Centenario. (Cartagena), 28 de Noviembre de 1911.P.2.

¹³⁴ *Ibíd.* Porvenir. P. 2

blancos, sobre los cuales reposaban adornos dorados en formas de hojas, flores y diferentes figuras. Sus barandas eran en felpa roja. De allí los tres colores a los que se refieren en el comentario periodístico y que acompañaron al teatro mucho tiempo, puesto que en el desmonte en 1981, que mencionaremos más adelante, los palcos eran blancos, los adornos conservaban el dorado, pero el color rojo de las barandas ya no estaba presente.

El artículo continuaba diciendo: “El estilo y variedad de las CARIATIDES que adornan las galerías altas y la embocadura del proscenio es admirable y caprichoso, y el plafón del cielo raso, una obra maestra en pintura. Igualmente la ornamentación del arco da mucho gusto y mucho arte. En el frontis del arco, se muestra en relieve el Escudo Plástico de Cartagena, obra digna de toda admiración.”¹³⁵ Era evidente que el teatro nacía entonces con un valor estético representado en su arquitectura y su decoración. La conjugación de elementos, materiales y colores hacían magnificente la edificación y otorgaban un carácter diferente a lo que hasta ahora se había conocido como teatro. Esta nueva edificación le va dejando un sentido de obsolescencia al teatro Mainero que va desplazándose a un último lugar en la lista de los escenarios con que la ciudad cuenta.



Cariátides que adornan la embocadura del proscenio

Toda su estructura interior era en madera: entresijos, columnas, viguetas, algunas escaleras y muchas de las molduras. Lo que puede suponer una vivencia interior muy diferente a la actual. Los pasos en los pisos superiores, los movimientos del público y alguno que otro desorden debían sentirse en toda la sala, puesto que sabemos que los entresijos en madera permiten retumbar el sonido de quien camina. Por el contrario, el vestíbulo debió presentar espacialmente una sensación muy similar pues tanto en el teatro original como en el actual

¹³⁵ *Ibíd.* Porvenir. P.2

estaba enchapado en mármol carrara, la única diferencia estaba en el tamaño de la tableta del mármol que en tiempos de Jaspe eran más grande.

El yeso fue utilizado en otras decoraciones que llegaron directamente del extranjero, como lo afirma *El Porvenir*: “Llegarán el 3 del próximo mes, en el vapor Italiano, 16 cajas que contienen mascarones y algunos otros adornos de yeso. También hemos sabido que se ha recibido ya los asientos para la platea, de conformidad con los que se estilan en los teatros yanquis.”¹³⁶



Detalle y variedad de yesería dorada. Durante la restauración se documentan los elementos originales y se elaboran de acuerdo a su diseño original.

Mascarones y adornos pintados en dorados engalanaron el proscenio y las fachadas de los palcos, complementando el ambiente de elegancia que se debió respirar en la sala.

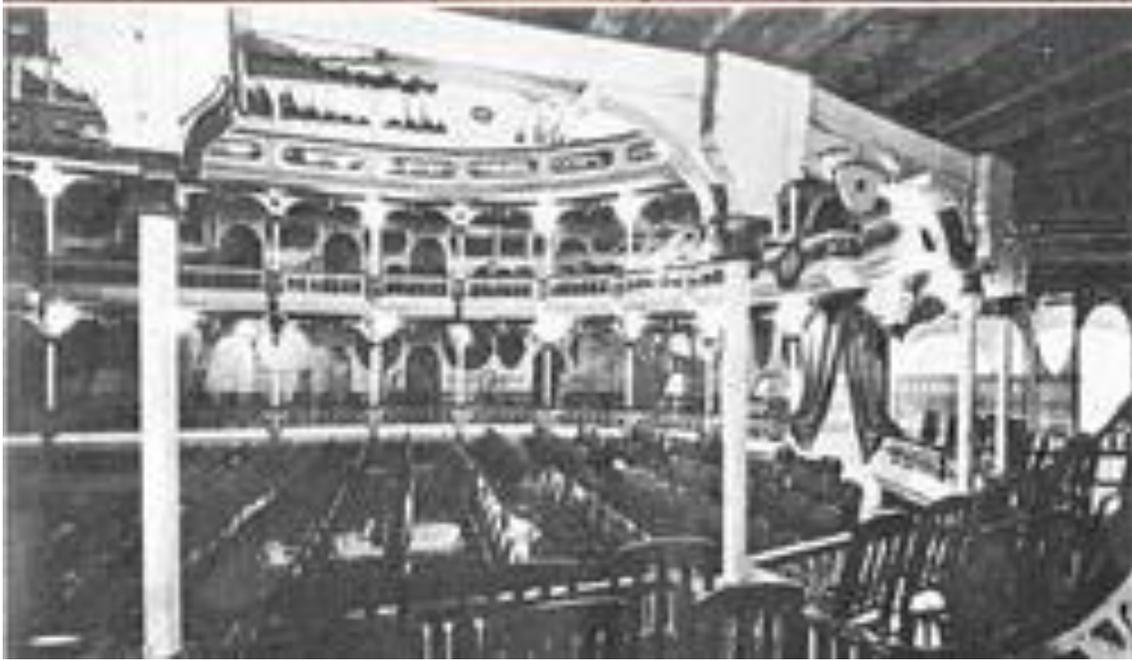
Muy seguramente las sillas que llegaron a la última restauración no fueron las originales, de acuerdo con lo que se alcanza a entrever en las diferentes intervenciones que se realizaron a través del tiempo. Las sillas que llegaron a 1972, cuando se cierra el teatro, estaban divididas en dos estilos: las de la platea tenían espaldar y asiento en madera, brazos y patas metálicos elaborados en forja con arabescos, las de los palcos eran todas en madera con bolillos en el espaldar.¹³⁷

Actualmente el rojo que se perdió de las barandas de felpa está reflejado en las sillas. Es por eso que el ambiente sigue llenándose de un juego de luces que circundan por los colores de la madera, el blanco de las barandas, el dorado de los adornos y el rojo de las sillas. Son sensaciones espaciales distintas dadas por los elementos de decoración, colores y

¹³⁶ Periódico *El Porvenir*, Para el Teatro Pedro de Heredia, 28 Septiembre de 1911. P. 3.

¹³⁷ Testimonio entregado por Deany Nieves, residente de la obra de restauración.

amoblamiento que se dieron en cada una de las etapas del teatro, pero conserva ese halo de magia que se siente cuando las luces atraviesan barandas y celosías.



Interior del Teatro 1960. Fototeca UTB. Se pueden detallar las sillas de los palcos



Interior del teatro actual

Para complementar las percepciones del espacio interior, están las obras de arte que adornaron el cielo raso y la boca del escenario. En 1911 fueron pintadas y donadas por el mismo arquitecto del teatro, Luis F. Jaspe, quien era un reconocido artista. Plasmó su arte no solo en el desarrollo espacial de la edificación, sino también en cada elemento que fue conformando el teatro hasta su inauguración. Inclusive mucho más allá, pues el teatro para esa fecha aún no se encontraba terminado. Jaspe murió en 1918 por lo que no vivió el deterioro al que se enfrentaría su obra muchos años después. Sin embargo, no había pasado un año de su inauguración, y ya en los periódicos informaban que la obra de restauración que se estaba haciendo en su edificio vecino (en ese momento palacio de Justicia, anteriormente Claustro de la Merced) estaba afectando el teatro, pues lamentablemente estaba recibiendo todo el polvo de la obra a través de las ventanas que se conservaron y que en alguna ocasión hicieron parte de la comunicación entre el claustro y la iglesia.¹³⁸

Una de las razones para que se presentaran este tipo de situaciones, y algunas otras que comenzaron a salir en los periódicos para defender la integridad de su monumento, es el tiempo que transcurría entre unas funciones y otras. Podía fácilmente pasar un año entre una temporada teatral y otra.¹³⁹ Lo que permite comenzar a entrever algunas diferencias en el uso de la edificación entre los anteriores teatros y el nuevo Teatro Municipal. Pareciera que con este nuevo y suntuoso teatro tocará esperar compañías de talla internacional para asistir a él.



Muro colindante con el teatro. En él se observan las puertas que comunicaban con el claustro, hoy selladas.

Retomando la comunicación entre el claustro y la iglesia, esta consistía en unas puertas, en

¹³⁸ En el Porvenir el 12 de Mayo de 1912 se publica que “al comenzar las refacciones del edificio de La Merced, no se tuvo cuidado de cerrar las ventanas que dan al teatro, por lo cual las nubes de polvo que se desprenden de los techos y paredes van empujadas por las brisas a depositarse en las molduras, los artesonados, los dorados, pinturas, peluches, asientos, etc, del Teatro Municipal...”

¹³⁹ ALVAREZ, Marín Moisés. El Teatro Heredia/ Adolfo Mejía de Cartagena de Indias (1911-1960) P.30. Investigación realizada por el director del Museo Histórico de Cartagena y artífice del Archivo Histórico. Inédita.

primero y segundo nivel, que comunicaban el claustro con la iglesia y que Luis F. Jaspe no eliminó para su diseño del teatro. Él mantuvo estas puertas, aunque debían permanecer cerradas, pues para entonces el Claustro y el Teatro eran dos edificaciones que ejercían actividades independientes, por lo que no podía generarse esa servidumbre entre los dos inmuebles. Seguramente Jaspe como lo ha demostrado a través de este análisis, al tomar la decisión de utilizar los muros de la iglesia, resaltó su valor de antigüedad no habiéndole ocasionado modificación alguna.

Por otro lado, el deterioro debido al tiempo destruyó la obra original del cielorraso del teatro, pero perduró la pintura sobre la boca del escenario, como legado pictórico de Luis F. Jaspe, donde estampó el paisaje de la bahía de Cartagena de Indias bajo un arco trilobulado construido en madera. Una forma de arraigar y hacerle homenaje a la ciudad.



Telón de boca del Teatro Heredia.
Arriba: Escudo de Cartagena de Indias.



A la mano izquierda, arco trilobulado pintado por Jaspe y telón de boca original. A la derecha Arco y pintura de Jaspe restaurada y Telón de boca actual, donado por Enrique Grau.

El Telón de Boca de tela roja incombustible con el que inició el teatro fue donado por un respetable comerciante de origen alemán, llamado Edmundo Víctor Sperling. Traído de Europa y de muy alta calidad pues en 1966 en un escrito del Teatro se expresaban así: “Cómo

sería de buena la calidad del telón, que ha durado hasta estos días!”¹⁴⁰ Su mantenimiento fue una de las preocupaciones de los amantes del teatro, pues se puede vislumbrar como muy recién inaugurado el Teatro, en 1913 de acuerdo con *El Porvenir* solicitaban su mantenimiento puesto que el polvo caía constantemente sobre él.¹⁴¹



El Triunfo de las musas- Enrique Grau- 1998

Según Jeneroso Jaspe “las del plafón (techo) [...] son copia de decoraciones de Domínguez y Sorolla, artistas y decoradores españoles de reputación europea”¹⁴². Como no era posible restaurar esta obra que dejó Jaspe en el cielo raso del teatro por el deterioro total del techo del mismo, y no se conservaba una imagen clara sino solamente palabras como estas que nos llevan a transformarlas en imágenes bajo nuestras mentes: “su bello plafond decorado con alegorías mitológicas que aparentaba ser sostenido por enormes águilas doradas, con las alas extendidas. Del Pico de estas águilas colgaban luminarias que complementaban la iluminación que proyectaban una bellas lámparas colgantes de cristal de bacarat...”¹⁴³. Fue entonces, necesario plasmar la obra artística de otro pintor. Enrique Grau maestro cartagenero

¹⁴⁰ PANOPTES, escrito del Teatro conservado en el álbum de recortes de Maruja de León-Ospina, Tomo 2. Cartagena.

¹⁴¹ Periódico El Porvenir, 11 de Junio de 1913

¹⁴² JASPE, Jeneroso. El Teatro Municipal, Boletín historial # 58. Academia de la Historia de la ciudad de Cartagena de Indias. Noviembre de 1929. P. 299

¹⁴³ PANOPTES, Op. Cit.. Cabe adicionar a esta nota que en el escrito Panoptes señala que conoció el Teatro en los años veinte. Anexo

nacido en 1920 y de reconocidísima trayectoria, y quien seguramente asistió muchas veces al Teatro, decidió donar la pintura del telón de boca y del cielo raso, plasmando la imagen de las nueve musas del arte en ese mismo cielo que casi 100 años atrás lo había hecho Jaspe. Estas musas representan el arte y sus figuras como fueron descritas las figuras de Jaspe, flotan entre nubes como seres fuera de este mundo, solamente que las musas de Grau son figuras características de su arte, su imagen, su aspecto formal son musas salidas del pincel de Grau, flotando con sus máscaras, coronas de laurel, instrumentos musicales, mantas y libros sobre un cielo muy cartagenero por el cual vuelan sus características María Mulatas. Su obra realizada en 1988 lleva el nombre de *El triunfo de las musas*, descritas de la siguiente forma:

“Polimnia, musa de la poesía lírica, con su manojito de hojas al viento; Erato, musa de la poesía elegíaca, con su candorosa cítara; Calíope, musa de la poesía épica, con su imbatible trompeta; Euterpe, musa de la música, con su flauta de dos cuellos; Melpómene y Talía, musas de la tragedia y la comedia; Clío y Urania, musas de la historia y la astronomía, y la gestual Terpsícore, musa de la danza y a quien el maestro ha dibujado como una sensual mulata elevadora de cometas, han ido tomando forma y color en lienzos enormes que luego el maestro suspenderá en el techo en un cenit de nueve metros de diámetro, dispuesto especialmente para provocar la ilusión de una gran cúpula.”¹⁴⁴

La mitología griega transmitida bajo el lenguaje pictórico de Enrique Grau, así podemos darle lectura al cielo raso que hoy acompaña las vivencias interiores del teatro.

El telón de boca es otra obra de arte que recibe el nombre de *Un regalo a Cartagena*, es una ofrenda floral a una ciudad que se reconoce por su perfil urbano: iglesias, murallas y monumentos arquitectónicos, delimitados por un hermoso mar. Del interior de esta histórica ciudad salen por los aires varias de las esculturas que la identifican, dentro de las cuales hay algunas del propio maestro Grau.

¹⁴⁴ Iluminado por las Musas, Revista semana, (En línea), www.semana.com/cultura/articulo/luminado-por-las-musas/35276-3 (página consultada el 14 de Octubre de 2018)



Telón de boca- Un regalo a Cartagena- Enrique Grau 1998

Ahora bien, en 1911 el cielo raso era el de Jaspe y bajo él se suscitaba toda la vivencia interior del teatro que se expresaba en palabras como: “Don Luis F. Jaspe ha hecho con el teatro «Pedro de Heredia» obra imperecedera. [...] La amplitud y elegancia de sus dimensiones; la delicadeza del trabajo de los carpinteros; la aristocracia de sus mármoles y sus pinturas exquisitas; así lo pregonan.”¹⁴⁵

La magia que se desprendía de las palabras que para su apertura describían al teatro como una edificación magnificente, llena de sensibilidades y valores estéticos inigualables, que reflejaban el significado del teatro para la ciudad y su gente. Sin embargo, a partir de entonces, con el uso y las vivencias del teatro, esas palabras estuvieron dirigidas ya no a exaltar sus valores estéticos sino a la falta de mantenimiento de la edificación y a su temperatura interna, que agobiaba al público en cada presentación.

Este fue su talón de Aquiles, por lo que recibió las críticas más constantes y recias, pues era un factor que su arquitecto tuvo presente, por las altas temperaturas de la ciudad y que con la

¹⁴⁵ Periódico El Porvenir. El Teatro Heredia, Agosto 5 de 1911.

acústica se convirtieron en los dos grandes retos a superar, como lo expresa su hermano Generoso Jaspe en las siguientes palabras:

“Difícil es por tanto, llegar a concertar en lo posible la ventilación del local a la vez que retener y repartir convenientemente los sonidos en todo el ámbito del mismo. [...] Merced a las medidas tomadas en lo que fue iglesia de la misma—actual Teatro Municipal—la parte esencial del problema fue vencida felizmente. Se oye distinta y perfectamente en todas partes lo que se canta o habla en la escena, la que dicho sea de paso, fué provista debajo y en toda su extensión con un foso de dos metros de profundidad, que sirve de caja armónica para hacer más sonoras las tablas. La segunda parte no lo ha sido del todo.”¹⁴⁶

Es decir, Jaspe no logró superar en términos arquitectónicos la ventilación y la temperatura interna del teatro, por lo que a partir de su inauguración fue la crítica más reiterada. Solamente es necesario imaginarse el recinto cerrado, con 500 personas o más, respirando y vestidos ellos con frac y ellas en vestido largo, sombrero y seguramente manga larga.¹⁴⁷ Las ventanas que para entonces daban hacia el claustro y hacia la calle de La Merced no podían ser abiertas en plena función, pues la acústica del teatro se perdía, y por ellas entraban los olores y los gritos de las múltiples vendedoras de fritos que continuaban su tradición y su subsistencia. Seguramente vencidos por el calor, las ventanas se abrían, generando comentarios que vislumbran el teatro y las afecciones que producían sobre él, las cotidianidades externas. Al respecto “un espectador de segunda fila de palcos” decía: “del lado de la calle, nos comunica que la bulla de los vendedores de frescos y buñoleras que se sitúan en la estrecha callejuela de La Merced, resulta una verdadera lata. La otra noche por ejemplo, cantaba el tenor en “Lucia aquello del alma enamorada” con todo el sentimiento del caso, mientras se oía una voz en la calle: “Refrésquese usted, a peso el vaso de chicha!”.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ JASPE, Op. Cit. P. 119-120

¹⁴⁷ En el escrito de Panoptes, localizado en el álbum de recortes de la señora Maruja de León de Luna-Ospina, Tomo 2. Se expresaba así de esta situación: “Menciono los trajes de etiqueta porque, no sé si los caballeros de antes eran héroes, o en Cartagena había menos calor; pero lo cierto es que entonces se iba al Teatro de smoking o de frac. Por cierto que se destapaba un olor a naftalina que daba Mareos.”

¹⁴⁸ Periódico El Porvenir, 6 de Agosto de 1912

La arquitectura entonces había dado un vuelco a la forma de asistir al teatro. Esto era lo que se vislumbraba bajo las palabras de quienes asistían: “Pasó, pues, la época detestable en que se llevaban al Teatro el traje más deteriorado, el calzado más deformado, una vieja cachucha desteñida y en la mano un bordón grueso y pesado como quien se apresta para empuñar bronca con el gremio de cocheros.”¹⁴⁹ Así se había asistido hasta entonces a los teatros tipo corral que durante 150 años habían deleitado al público cartagenero. Pero iniciando el siglo XX, y gracias a la arquitectura, la visión era otra. A esa edificación magnificente que emulaba a los teatros europeos y que desprendía un ambiente de elegancia y alcornia ya no se podía llegar mal trajeado, su nueva edificación había generado un giro en la vivencia y por supuesto en el perfil urbano, pues cambiaba rotundamente el carácter de la zona.

Así pues, cambiaba la lectura de la asistencia al teatro, pasaron de sus peores ropas a las más elegantes y finas, reflejadas en las notas periodísticas de la época: “El Teatro Municipal; en la noche del jueves último lucía en sus pasillos una concurrencia aristocrática, bien trajeada, jovial y gallarda. Los palcos, bellamente adornados con rostros de mujer frescos y lozanos; y en las lunetas un algo de palenque cortés de galantería y buen tono.”¹⁵⁰ Para entonces la sensación de cambio debió ser radical, Cartagena comenzaba a conformar otra cara, una más nueva y renovada que mostraba el desarrollo que traía el siglo XX. Y tras las palabras además de vislumbrar una “concurrencia aristocrática” se percibía la discriminación y las diferencias sociales cuando al pueblo se le denominaba “algo de palenque”.

La Restauración

El teatro se enfrentó desde su inauguración a la falta de presupuesto para su mantenimiento, adicional a que su obra nunca terminó. Esto generó que a través de los años, su junta, en cabeza del director H.L. Román, luchara constantemente por partidas presupuestales para el arreglo de diferentes daños. Lamentablemente los valores aprobados solo alcanzaban para lo estrictamente necesario, de tal manera que el teatro, arreglo tras arreglo, continuaba siempre demandando presupuesto para su mantenimiento.

¹⁴⁹ Periódico El Porvenir. Apuntes del Teatro. 24 de Febrero de 1912.

¹⁵⁰ *Ibíd.* Porvenir p. 3

Al año de su apertura, ya había preocupación en el ambiente, pues el teatro al no tener uso constante se enfrentaba a largos periodos de inactividad, desencadenando deterioro por la falta de limpieza y mantenimiento. Sin embargo, el teatro continuó su curso y presentó un periodo bastante activo de compañías internacionales entre los años 1913 y 1917, compañías que lucharían a través de sus presentaciones por obtener la suficiente asistencia del público cartagenero, desafiando las nuevas actividades que había traído la tecnología entre las cuales se encontraba el cine, actividad que por su costo y variedad competía con el Teatro Municipal y su arte escénico.¹⁵¹

Entre los años 1917 y 1920 no se presentaron compañías de talla internacional y el teatro solo se utilizó para una que otra actividad no siempre de carácter escénico. Estos años representaron para el teatro y su director la lucha por la consecución de presupuesto, para por fin terminar las obras inconclusas y todos aquellos deterioros presentados en sus nueve años de funcionamiento. Puesto que sin funciones dejaban de percibir los ingresos recaudados en un día de entradas en beneficio del teatro, por cada ciclo u obra que se presentara. Es decir, se realizaban acuerdos entregando a las compañías el valor de las entradas por siete días y un día le correspondía al teatro, por ejemplo. Por esta razón, sin funciones y sin ingresos, el teatro entraba en un deslustre obligado. Por tal motivo, su director continuó buscando ayuda en el distrito, logrando la aprobación de tres acuerdos municipales en los años 1917, 1918 y 1919, que contemplaron montos entre doscientos y cuatro mil quinientos pesos para acometer las obras necesarias para su terminación. Obras que no representaban soluciones definitivas sino arreglos urgentes que permitieran la continuidad de su uso.¹⁵²

No había pasado más de un año y en enero de 1920 ya los periódicos informaban que “la pared del Teatro Municipal que da hacia el hotel Americano (antiguo cuartel de fijo), está agrietada en toda su altura. [...] De cualquier manera, el hecho es que el teatro tiene un nuevo y más urgente daño que reparar, lo que debe hacerse cuanto antes”¹⁵³, y que seguramente se hizo para sumarse a las tantas intervenciones que se realizaron y continuarían haciéndose a

¹⁵¹ ALVAREZ MARIN, Op.Cit., P. 32-34

¹⁵² *Ibíd.* P. 63-64

¹⁵³ Diario de la costa 31 de Enero de 1920 p.

través de los años. Vale la pena recordar que este era el muro adicional que había construido Jaspe para complementar la esquina de la iglesia que terminaba en cruz. La unión del muro antiguo con el muro nuevo debió generar problemas de agrietamiento.

Más adelante en el mismo año es reportado que “Después de varias gestiones para conseguir que se hiciera en el teatro municipal la renovación de la instalación para el alumbrado eléctrico que se encuentra en mal estado y ofrece el peligro de incendiar el edificio, lo que no se ha logrado conseguir por razones que desconocemos, [...] anuncian que dicho espectáculo no vendrá a Cartagena.”¹⁵⁴ Ya se veía entonces cancelación de funciones como consecuencia del mal estado del teatro. Los daños y deterioros abarcaban desde la decoración hasta la estructura física del mismo, generando peligros incalculables, pues de haberse prendido una chispa por el mal estado eléctrico, todo el teatro construido en madera hubiera quedado en cenizas.

De comentarios, solicitudes y críticas como la anterior cita, estuvo compuesta la historia de la edificación del Teatro Municipal, sometida como tantas edificaciones a la política de la indiferencia, en donde el mantenimiento no hacía parte de ningún tipo de planeación municipal, siempre encubierto bajo la excusa de la escasez presupuestal o la urgencia de otros gastos.

Para 1924 *El Porvenir* aseguraba que “es justo que a tiempo se provea lo necesario para el arreglo de este edificio medio destruido por la acción del tiempo y la poca atención de que ha sido objeto, sin duda por falta de medio para ello”.¹⁵⁵ Sin embargo, más adelante en 1925, se evidencia una intervención cuando se asegura que “los trabajos que merecieron el aplauso de la junta fueron “la composición de los techos, paredes, planchas y llaves nuevas. Reposición de las piezas de madera podrida en otros sitios. Reparaciones y limpiezas generales y la extirpación del comején.”¹⁵⁶ Todas actividades fundamentales para que el teatro continuara en pie, demostrando que su edificación y su presencia física era parte fundamental de la vida de los cartageneros, pues a pesar de la indiferencia generalizada,

¹⁵⁴ Diario de la Costa. 28 de Septiembre de 1920.

¹⁵⁵ Periódico El Porvenir. Enero 11 de 1924

¹⁵⁶ Informe del prefecto de la provincia al secretario de gobierno. 1925 P.

existía un grupo de la sociedad que comprendía su valor. Y con tesón, palabras y argumentos encontraban siempre la forma de mantenerlo a flote.

Continuó la vida del teatro, después de todas sus intervenciones; pero no habían pasado más de 3 años y en 1927 Henrique L. Román, ya como Gobernador de Bolívar, continuó trabajando por mantener en pie su querido teatro y logró la más grande intervención que se había alcanzado hasta el momento:

“El antiguo techo de tejas, que debido a las fuertes brisas marítimas formaba innumerables goteras, se cambió por láminas de fibro cemento. En la parte interior se arreglaron los pisos en general, se reemplazaron muchas columnas de madera y se trabajó intensamente en toda la ornamentación de los cuatro pisos, instalación de alumbrado eléctrico con un juego de pantallas pedidas directamente de Alemania. Se mejoró el escenario y se arreglaron adecuadamente los camerinos.

A pesar de la intervención realizada, el edificio continuó en proceso de deterioro y el calor continuaba siendo la queja más constante. Para finales de 1929 una nota periodística afirmó que:

“Nuestro teatro Municipal va camino a la ruina, lo que va a suceder si no se toman medidas para defenderlo de ese peligro amenazante desde su inauguración, por defectos de construcción, a producir bronquitis, pulmonía y otras dolencias fulminantes, ha sido causa de permanente aversión por parte del público que teme adquirir cualquiera de esas enfermedades a la salida del teatro después de haber soportado los intensos calores que produce aquel edificio sin ventilación natural o artificial [...]”¹⁵⁷

Para esa época el teatro ya contaba con 20 años de funcionamiento y no dejaban de aparecer críticas a su estado físico y al calor que guardaba en su interior, por lo que Jeneroso Jaspe, hermano de Luis F. Jaspe, arquitecto del teatro, en el boletín historial número 58 analizó uno

¹⁵⁷ La Patria, 31 de octubre de 1929.

de los tantos juicios realizados hasta ese momento contra el teatro y resumiendo el problema en lo que se hizo evidente con el tiempo:

“Si en vez de lo reducido de las sumas que a duras penas pudieron reunirse *al cabo de algunos años* con tesón y constancia a través de vicisitudes de penurias, guerras civiles etc., en que el gobierno echó mano en más de una ocasión de lo acumulado en los bancos para llevar a efecto esta obra de ornato y de civilización, así como los fondos destinados para la estatua del Libertador; si en vez de esas dificultades, tropiezos y relativa pobreza--- cosas que seguramente ignora el censor como quizá otras tantas; si en vez de todo eso, decimos, hubiese sobrado el dinero, seguramente el Municipal sería un monumento rival de todos los conocidos por el censor y se habría dado el lujo la junta directiva de construcción y por ende la ciudad, de ofrecerle a todos los visitantes de la misma, incluso el crítico, el más amplio, cómodo y magnífico Coliseo.”¹⁵⁸

Fue así como el Teatro se vio afectado con el mismo y permanente problema desde su construcción y su paso a través de los años se veía marcado entre un halo de deterioro y un logro de recursos, situación que se veía reflejada en todo lo que para entonces se desarrollaba alrededor de la cultura, pues ésta ocupaba casi que el último renglón dentro de los intereses políticos del Municipio. Es por eso que el Teatro debe su existencia a personajes que amaban la cultura, como Rafael Núñez o como Henrique L. Román,¹⁵⁹ quien se mantuvo en pie de

¹⁵⁸ JASPE. Op.cit. p. 298-299

¹⁵⁹ En los anexos a la memoria del Secretario de Gobierno, dirigida al señor Henrique L. Román. Edición Oficial. Cartagena 1928. P.72 Se expresa hacia él de la siguiente forma: “Como el acuerdo N1 del año en curso, orgánico de la administración municipal, coloca el Teatro en el departamento administrativo a mi cargo, debo decir a usted algunas palabras al respecto: Si no conociera su habitual modestia yo no solo diría que el Teatro Municipal lo ha salvado el interés y el celo de usted sino que en esta obra de orden material y cultural, un dinamismo, una voluntad constante como la suya eran las únicas que podían hacer que aquel ruinoso coliseo, sombra dolorosa de lo que fue, un Teatro nuevo, con reformas y mejoras que lo han dejado mucho mejor que cuando se construyó. Si estas afirmaciones mías, que son de toda la ciudad, causan en su ánimo algún enojo, yo ruego a usted excusarme, en atención a que al dejar estas constancias apenas cumplo un deber de estricta justicia y me hago vocero, aunque muy modesto, de toda la opinión social.

Es bien cierto que su inmediato e inteligente colaborador el señor secretario de obras públicas ha sido factor importante en la reconstrucción de nuestro Teatro y que él puso en esta obra su férrea voluntad y sus energías todas, pero la iniciativa, el empuje, el eje, a no dudarlo, ha sido del jefe del gobierno municipal.”

lucha desde su cargo de director de la junta del teatro y desde cualquiera de los cargos que ocupó en su vida política.

En los años 30 el edificio continuó su curso con muy pocas presentaciones internacionales y algunas nacionales. El Teatro permaneció en agonía a la espera de ser rescatado y valorado como el monumento arquitectónico que era y como el espacio más representativo de la cultura escénica. Sin embargo, sin presentaciones que generaran recursos, y con el deterioro avanzando, el Concejo aprobó la presentación de cine en el Teatro, después de estudiar un informe presentado por una comisión escogida exclusivamente para analizar el tema. Fue tanta la desesperación por contar con presupuesto para su conservación, que finalmente en 1936 llegó el cine al entonces llamado Teatro Heredia, a pesar de las manifestaciones de rechazo de algunos intelectuales y defensores del templo de la cultura. Esta actividad cinematográfica tampoco resultó ser la solución a los problemas económicos y no superó la década de los treinta.

La década de los 40 inició con los últimos juegos florales de la historia, nacidos como vimos anteriormente en la inauguración del teatro en 1911, continuó con presentaciones nacionales de renombre y llegó a mediados de la década con notas periodísticas que ponían en evidencia el lamentable estado de la edificación:

“Definitivamente parece haberse abandonado el Teatro Heredia. Lentamente se va cayendo éste, pedazo a pedazo, sin que nadie haga por detener el desastre que ya se siente próximo. El Coliseo que en un tiempo fue orgullo de Cartagena, será dentro de poco tiempo otra de sus ruinas históricas. Lo que en un principio pudo hacerse con unos cientos de pesos, ahora necesita mil y mañana decenas de miles, no obstante que el Concejo hace algún tiempo destinó una partida para la reaparición de este templo del arte. Pero parece no revestir importancia que el Teatro Heredia exista o no, cosa que si debe preocupar a la Dirección de Educación Pública, porque no hay sitio como el Heredia para que la Extensión Cultural haga una buena labor.”¹⁶⁰

¹⁶⁰ Diario de la costa. 7 de marzo de 1945. P.

A través de los años, el Teatro siempre encontró quien luchara por su permanencia y en 1945, en un momento en el que el teatro estaba agonizando, nació un nuevo proyecto cultural llamado Sociedad Pro Arte Musical que movió al Consejo y a toda la sociedad amante del arte a trabajar en pro de la cultura. Sin embargo, su lanzamiento y primer festival realizado en abril de 1945 no pudo desarrollarse en el Teatro Heredia por el lamentable estado en el que se encontraba, por lo que fue necesario acudir al nuevo Teatro Cartagena, recién construido por Cine Colombia y que, como todos los teatros de cine de entonces, contaba con escenario y una gran cantidad de sillas para albergar un mayor público.

Comenzó entonces el Teatro Cartagena, construido para el cine, a ser el lugar de muchos eventos a partir de entonces, generando la competencia que el Teatro Heredia no podía igualar en términos de estado físico, pues como había pasado durante su historia, se invertía en él algunas sumas aprobadas en el Consejo que ayudaban a duras penas a realizar arreglos y a maquillar su aspecto para continuar ofreciendo funciones.

Más desalentador aún, resultaba la propuesta que para entonces Pro Arte Musical tenía en pie: la de construir un nuevo teatro al aire libre. El Consejo de Cartagena la aprobó mediante acuerdo Municipal No 2 del 15 de enero de 1946, destinando una cifra para este fin. Lamentablemente esta cifra reducía lo hasta entonces asignado al Teatro Heredia, ofreciéndole un panorama bastante oscuro, pues si hasta el momento su permanencia había costado tantas luchas, ¿cómo podría sobrevivir con otro teatro nuevo para la ciudad? Cada vez era más desalentador pensar en un futuro promisorio para el Teatro, pues no solo se tenía que enfrentar a la falta de dinero sino a las nuevas construcciones que de una u otra forma le quitaban funcionalidad y permanencia.

Mientras en 1945 Pro Arte Musical, presenta sus festividades en el Teatro Cartagena, el Teatro Heredia era sometido a uno de sus tantos mantenimientos parciales:

“pero es bueno advertir al público que con esa suma tan pequeña apenas se ha podido reparar o mejor dicho, construir totalmente nuevo el piso del escenario; vaciar el techo del vestíbulo donde descansa el foyer. [...] Se ha lavado íntegro el salón de plateas y los palcos; se han apuntalado varios sectores dañados, se arreglaron los ventiladores

hasta donde ha sido posible. Se adecentaron los camerinos y se dotaron de los implementos los servicios sanitarios para los artistas. Se ha hecho una nueva instalación eléctrica y, en fin, mediante una titánica labor del ingeniero Doctor Bozzi, hoy podemos con relativa tranquilidad ofrecer al selecto público nuestro la actuación del Ballet Ruso, [...]”¹⁶¹

Vislumbramos que el calor se trató de corregir con ventiladores, y que para ese momento seguramente la madera del entepiso entre el vestíbulo y foyer ya había fallado, por lo que fue necesario vaciar una placa. Cada vez que el teatro era intervenido para actualizarlo técnicamente se alejaba más de su estado original. Muchas capas de pintura debieron llegar a la última restauración, y muchos arreglos que desvirtuaron el estado original del mismo.

Sobre las sillas, por ejemplo, en este mismo año, se decía: “Falta la silletería. Ya estamos en tratos con los ebanistas para la dotación de las sillas”¹⁶², lo que indica muy seguramente y como es lógico, que con el desgaste del uso y el tiempo las sillas fueron modificadas después de tener alrededor de 40 años de funcionamiento.

A solo un año de esos arreglos continuaron realizando otros que le permitieron al teatro permanecer en pie y continuar con las actividades culturales que para entonces se fortalecían, con la existencia de una nueva compañía teatral local dirigida por Jorge Núñez Bossio y que ganaban en forma ascendente prestigio y consolidación en las artes escénicas locales. Cabe anotar que la permanencia de estas compañías locales revitaliza el funcionamiento del teatro y fortalecen la cultura teatral propia.

Cada año se intervenía un piso diferente, una parte del techo o cielo raso, servicios públicos necesarios, pintura internamente y en fachada, y siempre quedaban trabajos pendientes por elaborar. En 1946 se hizo más evidente la proximidad a superar el calor interno, pues dentro de los planes a desarrollar en espera se encontraba en lista un equipo moderno de aire acondicionado, que como afirma el artículo: significa la vida del teatro.¹⁶³

¹⁶¹ Diario de la costa, 9 de Junio de 1945.

¹⁶² *Ibíd.* P.

¹⁶³ Diario de la costa 29 de enero de 1946

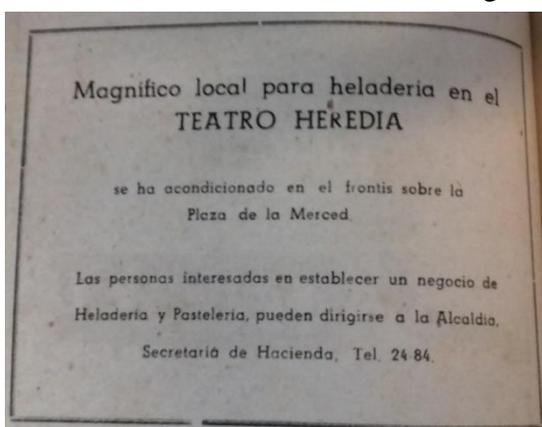
Así pues, a partir de 1945 son constantes los intentos por recuperar el teatro y es de celebrar los comentarios positivos que se publicaron por ejemplo en la revista de Pro Arte Musical:

“Se ha publicado constantemente por la prensa las reformas que desde el año 1945 se han venido introduciendo en el Teatro “Heredia” y que ha convertido ese Coliseo en uno de los mejores del país. No lo digo yo, lo dicen y lo repiten todos los artistas que actúan en él, e infinidad de turistas de dentro y fuera del país que lo visitan.

Actualmente se acaba de acondicionar un magnifico Camerino a todo lujo y a todo costo, como que cuesta más de **\$2.500.00** sin mobiliario, para cedérselo a artistas de categoría que nos visiten. [...]

[...] También se trabaja intensamente -hasta donde los permitan las capacidades financieras de que disponemos- en la reconstrucción del foyer y del tocador de señoras.”¹⁶⁴

Recobraba vida el teatro con las constantes intervenciones para ponerlo en el mejor estado posible, y por aquella época permanecía abierto al público para que los amantes del arte apreciaran la labor de rescatar dicho monumento de la ruina. Entre ellas estaba aumentar la capacidad que hasta entonces era de 500 personas, pues la alta asistencia a los espectáculos que organizaba Pro Arte Musical hacía necesario un recinto de mayor envergadura, como lo ofrecía su nuevo rival: el Teatro Cartagena.¹⁶⁵



Aviso en la revista Rapsodia. 26 de Septiembre de 1948.

De todos esos trabajos de remodelación que se hicieron entonces apareció una nueva alternativa que daría al Teatro un nuevo ingreso: un local situado a la derecha del vestíbulo y que daba a la fachada principal, teniendo independencia total con el teatro.

¹⁶⁴ FULMINANTE, Revista Rapsodia No 26, Septiembre de 1948 p. 5. En biblioteca U.T.B.

¹⁶⁵ *Ibíd.* P.5

Así pues, entre arreglos y búsqueda de alternativas para la financiación de los gastos del teatro, pasaban las décadas y el teatro cada vez estaba en peores condiciones. Los planes de salvarlo, de adecuarlo a las expectativas de cada época, sobre todo a la deficiencia de ventilación y al calor sofocante en su interior, pasaban sin solución. En él se presentaba todo tipo de actividad, por lo que a veces se perdía realmente la perspectiva para la que fue construido, y el arte escénico se veía solo eventualmente dentro de las diferentes presentaciones que se realizaban.

Mientras que en la década del 40 se respiró un leve aire de satisfacción, por las grandes intervenciones que lograron salvar el teatro, nos encontramos de nuevo, desafortunadamente, con las malas críticas a finales de los años 50:

“Nuestro viejo Teatro Municipal está necesitando urgente atención, especialmente en lo relacionado con el calor. En estos modernos tiempos cuando todo se vuelve aire acondicionado y refrigeración, es increíble que una ciudad como Cartagena le ofrezca a compañías extranjeras un teatro en las condiciones del nuestro. Sin un solo ventilador que refresque la sofocante atmosfera de estos días de intenso y asfixiante calor. [...]

[...] El Director de Espectáculos Públicos, nuestro amigo y popular cronista Fulminante, [...] Piensa arreglar la cuestión climática a fin de evitar que se repita el penoso incidente recientemente ocurrido, cuando una de las artistas en el momento de salir a escena, cayó desvanecida por el calor. La idea de Fulminante [...] es la de colocar unos grandes ventiladores convenientemente distribuidos, que al refrescar aquel lugar, lo conviertan en un sitio de grato esparcimiento.”¹⁶⁶

Pero como sucedió a través del tiempo, la edificación como tal no pareció tener mucha importancia o mucho valor para la ciudad, sus críticas y notas siempre se destacaban por el deterioro de la edificación y sus efectos culturales, pero su sentido de monumento no era percibido como algo relevante. Sin embargo, gracias a esas críticas constantes y a algunos

¹⁶⁶ El Universal, 1 de Julio de 1958 p.

pocos personajes representativos de la sociedad y la cultura de la ciudad, el teatro sobrevivió año tras año.

Cuando se destaca y se conserva el simbolismo de un elemento arquitectónico en la ciudad, es porque aún tienen un significado relevante para la sociedad.¹⁶⁷ En el caso del Teatro ese significado de monumento artístico que algunos identificaban y exaltaban a través del tiempo, le dio fundamento a su permanencia y mantuvo la edificación a pesar de estar enfrentada a la indiferencia y a las inclemencias del clima costero.

En 1966, cuando Daniel Lemaître Jr. Desempeñaba el cargo de director, repartió seguramente a los asistentes al teatro en formato de programa de mano, un escrito que explicaba los trabajos a realizar con una partida conseguida para el Teatro. También plantea la posibilidad de colocar aire acondicionado y proyección cinematográfica. A falta de presupuesto se dirige al público con la frase: “en que puede Ud. Ayudarnos?”. Una forma desesperada de buscar presupuesto para invertir en el mantenimiento del Teatro que viene desmoronándose con el tiempo.

Así, en esas mismas condiciones, llegó a 1968 un teatro que pasó, durante 57 años de funcionamiento, a estar en cabeza de la Junta, después del Departamento y después de la Alcaldía. Así las cosas, entre la Alcaldía y la Gobernación



Entregado junto con programa de mano. Hace parte del álbum de recortes de la señora Maruja De León de Luna-Ospina, Tomo 2.

¹⁶⁷ ARGAN, Op cit. p. 86.

mantuvieron el manejo del teatro hasta su cierre. Sin embargo, y como podemos ver, en ninguno de los dos casos el Teatro logró mantenerse como era debido para su pleno funcionamiento.

Por lo tanto, ya estando *ad portas* de cerrar el teatro definitivamente al inicio de los años 70, el periódico *El Universal* se expresó de la misma manera como se venía generando opinión alrededor del teatro, entre problemas, ruina y falta de dinero transcurrió su vida hasta entonces:

“El Teatro Heredia es incómodo y sucio. El palco escénico y el escenario son reducidos, mal equipado y antitécnicos. La acústica es pésima y en cambio se oyen desde cualquier sitio todos los ruidos exteriores y del foyer. Carece de aireación y es muy caliente. Necesita una remodelación total en su funcionalidad, su estética y sus servicios. Su remodelación no debe confiarse a los poetisos, sino a arquitectos expertos. Los precios elevados marginan y alejan a las grandes masas. La Escuela de Bellas Artes debe trasladarse al palacio de justicia y a esta escuela debe agregarse el teatro Heredia, modernizado, como teatro experimental y para presentar ballet, conciertos etc. Cartagena necesita un teatro grande y bello, equipado perfectamente para ofrecer a los turistas o “heroicos”, grandes espectáculos a precios racionales.”¹⁶⁸

Sucedió el cierre inevitable del teatro, y comenzó entonces la interminable tarea de conseguir fondos para la restauración definitiva del mismo. Esa tarea comenzó en 1972 cuando los montos presupuestales aprobados por el distrito debían ser invertidos por la Corporación Nacional de Turismo de Cartagena, teniendo como una de sus funciones la restauración de inmuebles públicos de interés patrimonial. Cabe anotar que para entonces su director era el Arq. Alberto Samudio, quien posteriormente realizará la última restauración del Teatro.

Así pues, los montos presupuestales aprobados por el distrito debían ser invertidos por esta entidad, que en los años setenta hizo una inspección ocular del sitio y realizó trabajos de pisos, celosías de madera, baños y camerinos; sin embargo, como había sucedido

¹⁶⁸ El Universal 17 de septiembre de 1968

anteriormente, estas partidas no volvieron a ser aprobadas y el teatro continuó cerrado toda la década del setenta.¹⁶⁹

La década de los 80 será definitiva para el destino del teatro. En 1980 se firmó un contrato de comodato entre el Municipio de Cartagena y la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano, entidad adscrita al Banco de la República, con el objeto de que esta entidad restaurara la totalidad del teatro, iniciando con un plazo no mayor a 6 meses para la entrega del diseño y cumpliendo con la conservación de los estilos arquitectónicos y decorativos, pero dotándolo de la tecnología actual.

Los periódicos ya se referían a la salvación del Teatro, titulando en primera página “Se salva el Teatro Heredia”¹⁷⁰ pensando que después de tantos años el Teatro se iba a recuperar. Pero la realidad era otra, o más bien, era la misma desde 1911. En esta ocasión tampoco hubo presupuesto sino para hacer una que otra cosa, pero era imposible con cuenta gotas, salvar realmente el teatro.

En 1981 la fundación contrató con la compañía del arquitecto Samudio, dedicado entonces a su empresa particular, el levantamiento de los planos arquitectónicos y la documentación de todo el inventario existente. El proyecto Arquitectónico de restauración fue solicitado al arquitecto German Téllez¹⁷¹, destacado y respetado arquitecto restaurador nacido en la ciudad de Bogotá.

Para 1982 el periódico anunciaba “La próxima semana se iniciarán los trabajos de remodelación del Teatro Heredia, obra auspiciada por el Banco de la Republica. [...] con esta obra pretendemos devolver el Teatro a Cartagena”¹⁷². Pero realmente aún no se encontraban contratadas las obras, solamente se había realizado por parte de la fundación un contrato con la firma Alberto Samudio T & Cía. Ltda. para el desmonte del teatro. Se inició esta labor el día 11 de junio de 1982, retirando los elementos arquitectónicos y decorativos que pudieran

¹⁶⁹ SAMUDIO, Alberto. Reseña de la restauración del Teatro Heredia. P.2. Este documento fue escrito por el arquitecto y me fue entregado para colaborar con esta investigación. Se encuentra inédito.

¹⁷⁰ El Universal, Se Salva el Teatro Heredia. Junio 1 de 1980. P.1

¹⁷¹ Arquitecto, Maestro en Bellas artes de la Universidad de los Andes. Restaurador de Monumentos e historia de la arquitectura de la Universidad de Paris. Historiador y Fotógrafo.

¹⁷² El Universal. El Banco de la Republica inicia una obra en Cartagena. Junio 1 de 1982. P.5.

preservarse para su futura restauración. Fueron guardados en una bodega, con las medidas necesarias para mantenerlos. Y allí permanecieron a la espera de ser restaurados e instalados en su lugar de origen.

No llevaban más de un mes de iniciar estos trabajos y en el periódico ya se publicaban comentarios que hacían percibir la poca credibilidad acerca de un proceso de restauración definitivo.

“El Teatro Heredia sigue durmiendo el sueño de los más justos. A las obras de construcción, que estuvieron paralizadas por más de diez años, no se les ve avance notable por ningún lado. Los viejos tiempos, de los que se vanagloria cierta crónica local y que estuvieron signados por la presentación de Tita Ruffo y luego por obras de teatro – de creadores locales-, no tiene ganas ni condiciones para volver”¹⁷³

Así inicia otro largo recorrido, pues los materiales guardados deberían esperar muchos años para encontrar el objetivo que se esperaba. El desmonte de los objetos internos del teatro, el movimiento de obra y la instalación del campamento, junto con los anuncios del periódico crearon una expectativa sobre un inicio de obra. Pero la realidad era otra, solamente había una contratación de desmonte y nada más.

El desmonte fue otro motivo para controvertir acerca de la restauración del Teatro. Puesto que desde la Sociedad Colombiana de Arquitectos se calificaba como una demolición. Ya que, de acuerdo a publicaciones del periódico, el desmonte era de tal proporción que habría que ejecutar una obra nueva. Esta postura generó un enfrentamiento entre la empresa contratada para el desmonte y la



El Banco de la República reinició recientemente la restauración del Teatro Heredia que cumplió este año una década de permanecer cerrado. La Revista "Proa", en su próxima edición, publica una nota en la que califica de desacierto la restauración que cumple actualmente el Banco Emisor para "convertirlo en lo que nunca fue: una sala moderna y perfecta". [Foto Marrugo]

*El universal 5 de Agosto de 1982. P. 1
Campamento de obra.*

¹⁷³ El Universal. El Teatro Heredia vive de sus recuerdos. 3 de Julio de 1982. P.3.

S.C.A. seccional Boliva, donde la primera aseguraba no ser una demolición sino un desmonte de elementos que se habían guardado en bodega y la segunda aseguraba que contra toda norma se demolía el teatro internamente, pues de su interior no quedaba nada, solamente algunos elementos guardados, lo que implicaría hacer una obra nueva dentro de unos muros originales.¹⁷⁴

El diseño que hasta entonces se tenía había generado una gran polémica, por las modificaciones sustanciales a las que se debía someter formalmente el teatro para recibir las nuevas tecnologías. Cartagena de Indias era, para 1982, un lugar perfecto para el análisis del significado de restauración. Entrando en la discusión la vieja polémica de *¿hasta dónde se debe mantener la forma arquitectónica original y todos sus componentes, cuando se somete a la afección de las nuevas tecnologías?* Tema que viene desarrollándose a través del siglo XX y que pone sobre la mesa los valores y respeto por la antigüedad y la originalidad de las edificaciones, el valor histórico y el valor de uso como aspectos fundamentales para la conservación de monumentos.

Este tema es absolutamente relevante en un momento (1982) en el que comienzan a desarrollarse en el centro histórico de Cartagena de Indias proyectos aislados de conservación, que se valorizan en términos históricos; y plantea la “necesidad de que la ciudad cuente con una política estructurada de restauración a cuya falta se debe en mucho el estado lastimoso, cuando no de ruina, en que se encuentran la mayoría de sus casonas coloniales”.¹⁷⁵

Esa visión, que comienza a darle forma al centro histórico, también comienza a reflejarse en los comentarios y análisis que hacen arquitectos o ciudadanos a través de los medios escritos y que enfrentan el valor de antigüedad con el valor de una edificación restaurada. Se refleja así la opinión acerca del proyecto arquitectónico del Teatro:

¹⁷⁴ EL UNIVERSAL, Rafael Tono Lemaitre pone final a controversia. 14 de agosto de 1982. P. 3

¹⁷⁵ El Universal. Cartagena y sus restauraciones. 22 de Junio de 1982. P.4. Citando un artículo de la Revista Proa, escrito por el arquitecto Lorenzo Fonseca, titulado: Restauración Vs antigüedad: el Teatro Heredia de Cartagena.

“El caso del Teatro Heredia, actualmente en proceso de “restauración”, es interesante de ser analizado. El Teatro nació de la adecuación de la antigua iglesia de la Merced [...] se logró un teatro que en esta medida y dentro de los esquemas vigentes de la época (1911) fue un acierto. Todavía más, la gracia de sus canceles¹⁷⁶ de madera de baja altura y la unidad de su espacio interior, hicieron parte de ese acierto. Curiosamente su calidad acústica (imperfecta para los aparatos norteamericanos de medición, pero atractiva para los amantes no solo de los espectáculos sino también de la arquitectura) derivó de sus aparentes incongruencias de diseño.

Ahora este Teatro es sometido al inevitable proceso de restauración. Se trata de convertirlo en lo que nunca fue: una sala moderna y perfecta. Para ello se le destruirá interiormente y se reconstruirá una réplica destinada a perdurar y a ser eficiente: concreto, divisiones sólidas, alfombras, cristales, aire acondicionado. Los canceles en madera serán ahora una simple decoración, las columnas en hierro habrán desaparecido y en su lugar unas de concreto (menos esbeltas) que sostendrán los entrepisos que no transmiten el ruido de los pasos”.¹⁷⁷

El diseño encomendado no respondía a la restauración del inmueble. De acuerdo con los parámetros que imponía el hecho de respetar su originalidad. Incluir las nuevas tecnologías enfrentaba a la edificación a modificaciones en las diferentes formas de percepción espacial de ella. Realmente era una forma de transmitir el pasado, pero sobre un objeto actual. Una forma muy particular de análisis que vislumbraba un rechazo al diseño de restauración arquitectónico.

“El futuro Teatro Heredia así concebido llegará a ser una especie de robot o teatroide, que simulará el original, sin sus imperfecciones y a la vez sin su personalidad, para Proa es de antemano un desacierto, es la deformación de un hecho histórico para convertirlo en moderno sin tomar en consideración que las condiciones originales no

¹⁷⁶ Según el diccionario de la Real Academia Cancel es: Armazón vertical de madera u otra materia, que divide espacios en una sala o habitación.

¹⁷⁷ FONSECA, Lorenzo. Restauración Vs antigüedad: el Teatro Heredia de Cartagena. Revista Proa. Julio de 1982. Citado por el Universal. Restauración. Agosto 5 de 1982. P. 2A

fueron ni mucho menos impedimento para que cumpliera correctamente su labor durante casi 70 años. [...]

“Es evidente que, a lo largo del camino, se perdió la intención original, válida por cierto, de restaurar el teatro y colocarlo en un término razonable de adecuación, sin hacerle perder sus valores originales. Su vejez era uno de estos. Si los restauradores consideran que la vejez en la arquitectura es un defecto, que sean ellos quienes deben cambiar de oficio.”¹⁷⁸

La polémica continuaba exponiéndose en periódicos, el desmonte total del interior del teatro, hacía percibir la intención de no restaurar en términos de conservar lo original, sino de construir una obra nueva que buscara la forma espacial del Teatro. Por lo que conceptos como el del arquitecto Rafael Luna Franco¹⁷⁹ defendiendo la bandera del respeto por lo original se publicaban así:

“Cualquier intervención que en él se proponga debe de tener como objetivo principal, la conservación de su estado físico y sus materiales originales, respetando sus estructuras y elementos decorativos y restituyendo los que se encuentran deteriorados. [...]

Sin embargo lo que se está haciendo actualmente es un trabajo de demolición porque están tumbando los elementos que se van a utilizar de nuevo y se están demoliendo los que ya no se van a usar más” [...]

El proceso de demolición que se viene adelantando con una rapidez inusitada por la firma Alberto Samudio T. & cia Ltda., ha reducido a escombros lo que había construido la Corporación Nacional de Turismo¹⁸⁰ [...] desmontando los palcos y elementos decorativos que serán reimplantados en el nuevo Teatro, pero dejando sin

¹⁷⁸ *Ibíd.* P. 2A

¹⁷⁹ Integrante de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, seccional Bolívar.

¹⁸⁰ Cabe recordar que mucho de esos trabajos fueron construidos por el mismo Arq. Samudio cuando fue Gerente de la Corporación Nacional de Turismo.

protección adecuada la madera, yesería, autorrelieves y pinturas que enmarcan el telón de boca y el foyer, faltando por demoler la estructura de madera.”¹⁸¹

Es evidente a través de las publicaciones que era casi un hecho que la restauración se tornara en una obra nueva, construida al interior de un cascaron original, y en la cual se trataría de instalar parte de los elementos decorativos que se encontraban preservados en una bodega.

Mientras el diseño encargado inicialmente generaba polémica, y fue finalmente rechazado por parte del Consejo Filial de Monumentos Históricos de Cartagena¹⁸², el arquitecto Alberto Samudio, conocedor del teatro, inició por cuenta propia un nuevo diseño de restauración de la edificación. Lo donó y entregó a la junta del Banco de la Republica para su aprobación.¹⁸³

El diseño proponía respetar la forma interna y externa de la edificación, pero bajo especificaciones técnicas diferentes. Es decir, mientras la forma de herradura y la distribución de los diferentes niveles se respetaban, se cambiaría toda la estructura de madera a una mixta que utilizaría concreto y metal. Las razones principales para no utilizar la estructura de madera original, tenía que ver con el estado de deterioro en el que se encontraba y lo que implicaba su posterior mantenimiento y durabilidad. Además de la necesidad de instalar ductos para el aire acondicionado, que bajo una estructura en madera quedaría visible. Por ello, el diseño contempló fundir los entrepisos en concreto, colocar enchape de madera recia Guatambú del Paraguay,¹⁸⁴ encima y un cielorraso debajo que ocultara todos los recorridos que servían técnicamente a la edificación.

Otros cambios, planteados para la funcionalidad del edificio pero que modificaban la forma del diseño original, tenía que ver con las escaleras y sus circulaciones originales. Se eliminaron las escaleras que iban directamente del vestíbulo a la galería o paraíso, así como las escaleras de madera originales que comunicaban el segundo piso de palco con el balcón. En reemplazo se colocaron escaleras iguales a las que Jaspe había colocado en el primer piso, pero se elaboraron en madera, generando una circulación vertical continua y eliminando la

¹⁸¹ El Universal. Contra el Patrimonio cultural de la ciudad. Agosto 19 de 1982. P.3.

¹⁸² Esta entidad fue creada en 1980

¹⁸³ SAMUDIO. Op. Cit. P. 5

¹⁸⁴ El Universal. El Teatro Heredia en la recta final. 2 de febrero de 1998. P 3C.

discriminación social que reflejaban las anteriores escaleras. Una característica que transmitía las condiciones sociales del momento y que exponían lo que debieron haber sido las cotidianidades vividas dentro de la edificación. Esa vivencia espacial del Teatro original se perdió con la nueva circulación; pero de acuerdo a los argumentos del Arq Samudio: Esta decisión mejoró la funcionalidad del Teatro y su



Escalera de segundo a tercer nivel. Diseñada en la última remodelación.

aspecto estético, ya que la escalera de madera detrás de los palcos que llevaba al balcón era incómoda y dificultaba la circulación, así como la escalera que llevaba a galería liberó un espacio que fue utilizado como museo.¹⁸⁵

Otra de las modificaciones que fue necesario realizar tenía que ver con la adecuación de baños para el público. Cabe recordar que el teatro inicial no contaba con este servicio y que a través de las tantas remodelaciones a las que fue sometido, se adecuaron baños, que llegaron a la actualidad de una forma muy precaria. Había que dotar de baños para cumplir con los requerimientos de un establecimiento público que de acuerdo con el nuevo diseño podría dar cabida a alrededor de 700 personas.

Toda la zona detrás de escenario fue modificada con el objeto de entregar eficiencia a la funcionalidad del teatro, así como bienestar y comodidad a las compañías y sus presentaciones.

“Los cambios importantes desde el punto de vista arquitectónico se realizaron a nivel de semisótano y en los pisos tercero y cuarto, alrededor del vacío del escenario. En el semisótano se proyectó el acceso de artistas, una recepción con un pequeño vestíbulo, las oficinas de la administración, la subestación eléctrica con sitio para la planta eléctrica con capacidad suficiente para energizar todo el teatro a excepción del aire

¹⁸⁵ SAMUDIO. Op. Cit. P.5-6.

acondicionado, taller de reparaciones y utilería y servicios sanitarios para empleados y público. En el tercero y cuarto piso se resolvieron camerinos y baños de primeras figuras y colectivos, modistería y baños para público.”¹⁸⁶

Ahora bien, las intenciones de restaurar el teatro continuaban, pero sin fecha de inicio. A pesar de todo, sobre Cartagena seguían rondando las miradas conceptuales de monumento y patrimonio cultural. Las políticas de patrimonio histórico en Colombia comenzaron a crearse con la ley 163 del 30 de diciembre de 1959; sin embargo, como vimos anteriormente solo hasta los años ochenta se creó en Cartagena un organismo que velara por el control del patrimonio histórico de Cartagena. Era evidente que el centro histórico requería de políticas y normas para un proceso de conservación que estaba iniciando entonces y que continuaría sumando valor histórico a la ciudad.

Para 1984, el teatro continuaba en las mismas condiciones; pero el interés por resaltar el patrimonio de la ciudad llegó a la Unesco. Quienes basándose en la siguiente apreciación: “Los españoles la dotaron del sistema de fortificaciones defensivas más extenso e imponente de cuantas ciudades fundaron en el Nuevo Mundo y construyeron, además, uno de los conjuntos arquitectónicos más representativos del período colonial, plasmado en edificaciones civiles y domésticas, iglesias y claustros, calles y plazas que le dieron un carácter único a nivel mundial”¹⁸⁷, determinaron que Cartagena de indias “Fuera declarada Patrimonio Histórico de la Humanidad por la UNESCO en noviembre de 1984 (código C-285), siendo el primer lugar colombiano en entrar a formar parte de la Lista del Patrimonio Mundial Cultural y Natural con la denominación de «Puerto, Fortaleza y Conjunto Monumental de Cartagena.”¹⁸⁸

Para entonces, bajo los controles no solo de una entidad nacional como el Consejo Filial de Monumentos Históricos de Cartagena, sino también sobre un organismo internacional como la UNESCO, Cartagena de Indias continuaba su camino hacia la restauración del centro, a

¹⁸⁶ *Ibíd.* P.6.

¹⁸⁷ UNESCO, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Cartagena de Indias. 27 de Mayo de 2003. [en línea] http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=12573&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Consultada el 29 de Noviembre de 2018

¹⁸⁸ *Ibíd.*

pesar de los grandes tropiezos encontrados hasta el momento. La atribución de valor histórico y artístico ya no solo se daba a los monumentos, también se daba al resto del tejido urbano antiguo. Lo que consolidaba el centro histórico como un gran objeto a la espera de ser restaurado.¹⁸⁹

Solo hasta el 8 enero de 1988, después de 26 años de intervenciones constructivas y diversas polémicas acerca del concepto de restauración, se firmó el acta de inicio de obra entre La Alcaldía de Cartagena y La Fundación para la Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano¹⁹⁰. Fue aprobado el diseño presentado por el arquitecto Alberto Samudio y contratado para su ejecución. “Con este acto se espera se cumpla en realidad los anuncios de inicios de obra, ya que en muchas oportunidades se ha asegurado lo mismo y, sin embargo, no se ha cumplido”.¹⁹¹

De acuerdo con el cronograma inicial “las obras de restauración duran aproximadamente dos años y medio. En ese periodo se debe devolver al teatro la misma imagen que cuando fue construido solo que le incluirán algunos elementos necesarios de la vida actual como aire acondicionado.”¹⁹² Así pues, terminó la polémica de la conservación original del teatro. Ya el desmonte estaba hecho y las cajas guardadas desde hacía seis años. El teatro se construiría de nuevo internamente, pero se buscaría que al finalizar, su aspecto formal, decorativo y espacial fuera el mismo o muy similar al inicial.



Muros perimetrales del Teatro. Inicialmente de la iglesia de la Merced. Interiormente se refleja la demolición total del Teatro original. Fotos tomadas de la reseña entregada por el Arq. Alberto Samudio.

¹⁸⁹ ACHUGAR. Op. Cit. P. 76

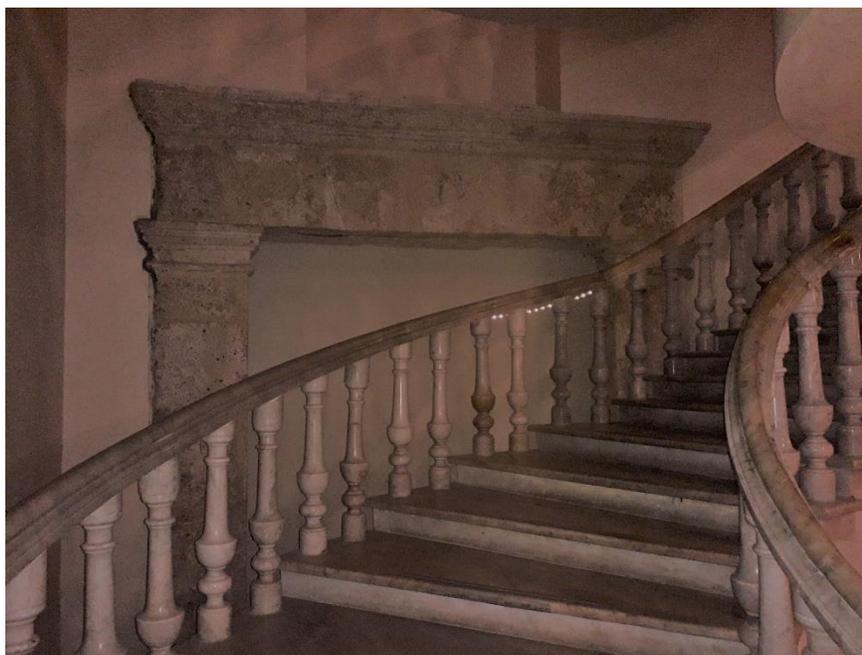
¹⁹⁰ Institución patrocinada por el Banco de la República, constituida para la conservación restauración del patrimonio cultural colombiano desde 1976.

¹⁹¹ El Universal. Hoy firman acta de iniciación de obras del Teatro Heredia. 8 de Enero de 1988. P. 1

¹⁹² Ibid. El Universal. P.1

A partir de entonces el proceso de obra del teatro entró en la etapa constructiva: cimentación. Estructura en concreto, cubierta y en general toda la obra civil se desarrolló como se venía haciendo desde los inicios, por temporadas, puesto que tampoco se consiguió el monto requerido para la totalidad de las obras, así que en una primera etapa que duró aproximadamente dos años, se ejecutó la cimentación y se acometieron actividades que se dirigían a mantener en pie los arcos del crucero y del atrio de la iglesia, ya que habían presentado en el momento de la construcción algunas fallas.

Cabe anotar que durante la ejecución de esta primera etapa, despejando el área de cimentación nueva, se encontró con la puerta original de la iglesia, que hoy reposa en el primer nivel de palcos sobre el muro que colinda con el Claustro de la Merced y detrás de las escaleras de mármol. Este sitio se escogió para dejar una huella en un lugar donde originalmente existió una puerta de comunicación entre el Claustro, y la iglesia y que Jaspe conservó cuando ejecutó el Teatro, pero que la nueva restauración no lo hizo, ya que como, anteriormente se mencionó era importante eliminar cualquier tipo de comunicación entre los dos inmuebles. Fue por esto que el arquitecto Samudio, eliminó las puertas pero sobre el muro dejó las huellas de lo que algún día fueron.



Al fondo se visualiza la puerta original de la iglesia colocada como huella donde alguna vez existió una comunicación entre Claustro e Iglesia.



Estos vanos quedaron como huellas de las comunicaciones que tuvo la Iglesia con el Claustro, y que Jaspe conservó. Fueron cerradas para asegurar una mejor acústica y eficiencia en el aire acondicionado. Los elementos con los que se trabajó para dejar huella son originales del teatro. Por un lado las columnas metálicas que sostuvieron el entrepiso de madera y las rejas que tenía cada puerta.

En una segunda etapa que duró aproximadamente un año, se fundió toda la estructura en concreto, se levantaron mamposterías y se acometieron actividades de tipo técnico. Para entonces, era mayo de 1991 y la obra ya cumplía con tres años de desarrollo. No había sido posible cumplir con los tiempos inicialmente establecidos, porque se construía al ritmo de los desembolsos presupuestales.

Y así sucedió cada año, se desarrollaban algunas actividades constructivas que iban dando forma nuevamente al Teatro. En el año 1992 se ejecutó la cubierta y los arreglos de fachada, para dar inicio a las actividades de acabados en mayo de 1993. A partir de entonces, retornaron al teatro las cajas que llevaban enguacaladas 12 años, para restaurar por parte de los carpinteros y decoradores los trabajos de madera de los palcos, así como cualquier elemento decorativo que hubiera podido salvarse del deterioro del tiempo.

A partir de 1993 y hasta 1998, año de inauguración del teatro, se ejecutaron todas las actividades decorativas: la restauración de los lienzos de Jaspe sobre la boca del escenario, yesería dorada, enchapes de madera, mármoles de muebles y decoraciones de vestíbulo y

actividades técnicas como la red de aires acondicionado, la red de incendios y todo lo que fue necesario para dotar al teatro de la más alta tecnología del momento.

Fue así como año tras año y durante diez años, se fue moldeando el teatro, entrelazando la construcción interna, la conservación y restauración de los muros de contorno, y la restauración y mantenimiento de los arcos del crucero, conformando los elementos que finalmente dan forma al actual Teatro Heredia. Para el 2 de febrero de 1998 *el Universal* anunciaba:



Para entonces, se trabajaba en los últimos detalles. El maestro Enrique Grau dedicaba sus días a pintar el plafón del cielo raso y el telón de boca. Enriqueciendo el valor artístico del teatro, así como lo hizo Jaspe en 1911. No tener las pinturas de Jaspe, a excepción del arco tribulado de la boca del escenario, alejaba un poco al Teatro de su originalidad, pero la riqueza pictórica del Maestro Grau, engrandecía el teatro fortaleciéndolo como símbolo de los Cartageneros.

Así como Jaspe dejó su obra pictórica como parte de la artísticidad y estética del Teatro en un momento histórico determinado, para el disfrute de muchas generaciones. Grau también lo hizo, como legado artístico a la ciudad y como parte de la memoria cultural.

“La ciudad se ha expresado de distintas maneras en la pintura de Grau, en un deseo de atrapar en su totalidad la historia viviente de Cartagena: Está la muchacha mulata convertida en virgen de la candelaria, están las frutas y las flores, los paisajes y sus personajes, no en un sentido patético, sino también simbólico.”¹⁹³

Así llegó, el día en el que el Teatro estuvo completamente terminado, pero ya no era el mismo que fue inaugurado el 13 de Noviembre de 1911. Ahora, el Teatro Heredia restaurado, era un evocador y buscaría transmitir bajo sus muros, sus decoraciones y la adaptación de las nuevas tecnologías las sensaciones espaciales pasadas. Una forma de mirar la historia: bajo la revitalización del patrimonio arquitectónico.

El 31 de Julio de 1998, se inaugura por segunda vez el Teatro Heredia. La diferencia estaba en lo que representó para la ciudad y la sociedad cartagenera su apertura en 1911 y lo que en 1998 representaba. Ahora la visión y el valor de la edificación se centraban en la conservación histórica, en 1911 la edificación representaba el desarrollo y la modernidad. Sin embargo, los dos momentos verían en el Teatro Heredia, el lugar de la cultura y del arte. Y los dos, encontraron en él, su valor de monumento.



El Universal. 5 de Julio de 1998. P. 1C. Reconocimiento a la obra de Enrique Grau.

¹⁹³ El Universal. Los secretos de Enrique Grau. 5 de Julio de 1998. P. 1C.

“El Teatro Heredia, por fin, se inaugura hoy, aunque su hermosa silletería no ha llegado de España y deberán alquilar otras para su primera función. La ciudadanía está a la expectativa. El público espera, aunque por el momento deberá hacerlo de pie.

El mayor reto será mantener abierta sus puertas durante este año, durante el próximo, y más allá del 2000. Para lograrlo, los sectores culturales, las autoridades, la empresa privada, y todos los habitantes de Cartagena deberán hacer su mejor esfuerzo para sacar adelante esta obra maestra de la arquitectura.”¹⁹⁴

Llego entonces el teatro a su reinauguración con un valor intrínseco de monumento y de obra de arte y así como estipula Argan: “Las obras de arte –se trata de monumentos o de objetos móviles- constituyen aún el tejido ambiental de la vida moderna. Si las conservamos, o sea que toleramos o deseamos su presencia, es porque todavía tienen un significado.”¹⁹⁵ Es así, como el teatro tiene un significado determinante para la ciudad de Cartagena de Indias como objeto urbanístico y como cultura e identidad.

El Monumento

Si entendemos que el monumento nació en relación con la muerte, teniendo como objeto el perpetuar en un elemento físico un hecho o personaje del pasado, podemos decir que en él la humanidad encontró una forma de permanecer en la memoria colectiva de las sociedades, manteniendo recuerdos y tradiciones que fundamentan los procesos históricos.

El Teatro Heredia nació como monumento, aunque sus creadores y la sociedad que lo impulsó no planearan esta condición histórica. Su condición de perpetuador de los muros y arcos de una iglesia de principios del siglo XVII hizo que cargara en su interior con una historia que ya había sido abrigada bajo sus muros y arcos. El Teatro fue entonces, desde su creación, un perpetuador del valor de antigüedad por el tiempo transcurrido, de valor histórico porque representó una etapa determinada de la vida de la ciudad y de un valor conmemorativo porque permitió, por el hecho de permanecer, que ese momento se preservara vivo en la conciencia de la posteridad.

¹⁹⁴ El universal. Todos a la expectativa. 31 de Julio de 1998. P. 5A

¹⁹⁵ ARGAN, Op. Cit. P. 86

Ahora bien, el hecho de que sus muros estén ocultos y sus arcos y columnas cubiertos por el proscenio o boca de la escena, hace que se pierda la percepción física del valor de antigüedad de la iglesia para el común de las personas. Pero realmente se encuentra ahí a la espera de ser identificada por todos, si no es posible como imagen visual, sí como palabras, como parte de múltiples documentos escritos que hasta la fecha hablan del Teatro Heredia.

A pesar de haber sido denominado como monumento desde el instante que se concibió “[...] Monumento de gloria y de arte para Cartagena [...]”¹⁹⁶, el Teatro Heredia no es actualmente monumento y patrimonio arquitectónico solo por esa condición. Todo lo que posteriormente le da forma, le da vida social y cultural y lo demarca como referencia urbana, hace parte fundamental de su condición de monumento.

Es tan válido su grado de antigüedad como su obra artística, su estilo arquitectónico, sus acabados, su lugar y su función como teatro para enriquecer su memoria. Se constituye pues en un monumento permanentemente revitalizado, se afianza cada vez más en la memoria colectiva de la ciudad y nunca ha perdido su valor histórico y conmemorativo, el mismo que le da a Cartagena un carácter de ciudad antigua abierta al turismo mundial. Una ciudad que vive los avatares de la modernidad tratando de mantener la imagen del pasado bajo las condiciones del presente, una manera de afianzar la identidad cultural.

A todo ese valor arquitectónico, dado por su estilo republicano sobre una estructura colonial, que representa la identidad cultural de una época, y a los valores antes mencionados, podemos adicionar otros como: valor de conservación representado en la restauración actual y valor de uso por el hecho de continuar siendo Teatro.

Luis F. Jaspe, su arquitecto, debió tener muy claro que este era el segundo teatro de este tipo en la República después del Colón en la ciudad de Bogotá y que, por lo tanto, marcaría a la ciudad no solo en términos urbanos sino sociales, por lo que a pesar de sus limitaciones económicas siempre apuntó a entregar un teatro con aire europeo en una ciudad caribeña.

¹⁹⁶ Periódico El Porvenir. El Teatro Pedro de Heredia, Agosto 5 de 1911. “Para él (Luis F Jaspe) un caluroso aplauso de felicitación, lo mismo que para los demás artesanos que ha colaborado en la erección de este monumento de obra y de arte para Cartagena y que tan bien han sabido interpretar su creación.”

Fue un aporte definitivo a una Cartagena que dentro de sus restricciones entraba al desarrollo y a la modernidad. Un aporte que sus coterráneos el día de su inauguración veían así:

“Esta obra, es pues, por mil títulos digna de inmortalizar el nombre de su arquitecto constructor: se debe al genio indiscutible del eminente artista de conocimientos generales, don Luis F. Jaspe, quien ha llevado a cabo, teniendo como objetivo principal, como aspiración única dotar a Cartagena de un edificio de primer orden, y lo ha conseguido no sin dejar de vencer obstáculos y tropezar con dificultades”¹⁹⁷

Noviembre de 1911 fue muy importante en términos de legado arquitectónico y de ciudad para la Cartagena de hoy: parques, plazas, monumentos y edificaciones hicieron parte de la celebración de los 100 años de independencia. Hoy todas ellas hacen parte de nuestra ciudad histórica, de la ciudad que permanece y se conserva en el tiempo, de la ciudad revitalizada y abierta al mundo globalizado.

A pesar de que el Teatro Heredia fue construido para las artes escénicas, nunca logró permanecer activo solo para eso. Fue necesario, desde sus inicios, buscar múltiples actividades para su viabilidad presupuestal, abriendo el abanico de posibilidades hasta el punto de ser, hoy en día, un lugar para la celebración de bodas.

Sin embargo, independientemente de las actividades allí realizadas, fue una edificación que nació como teatro en 1911 y hoy, 108 años después, permanece como teatro en una ciudad histórica que vive de la conservación de sus monumentos, lo que permite pensar que el teatro continuará cargando con un valor histórico y de uso mientras el centro y esta edificación en particular continúen ofreciendo vida cultural al ciudadano.

Dentro del valor histórico que lleva consigo el Teatro Heredia, lleva también un valor artístico que representa la estética de la arquitectura de un momento evolutivo determinado, una estética que preserva la identidad cultural del centro histórico de la ciudad y que se mantiene bajo la conservación de su propio uso. Estética y uso son dos valores inmersos en la restauración de la edificación y en su valor como monumento.

¹⁹⁷ Periódico El Porvenir. Fiestas del Centenario, día 13. Noviembre 28 de 1911. P.2

El teatro como monumento original en términos arquitectónicos, fue sufriendo modificaciones en las innumerables intervenciones de conservación a las que se sometió. El deterioro de los materiales generó, a través del tiempo, la instalación de otros que llevaron consigo características de su propia temporalidad; es decir, los materiales evolucionan, cambian las modas, se desarrollan tecnologías nuevas que poco a poco comienzan a incorporarse y a hacer parte de una edificación que lucha por permanecer en el tiempo como testigo de la historia de la ciudad en términos físicos y cotidianos.

Desde su concepción el teatro siempre representó un monumento para la ciudad, su deterioro nunca dejó de ser una preocupación. Permanentemente hubo críticas a su abandono y siempre hubo luchas de algunos personajes ilustres para buscar su permanencia. Todo eso le impregnó un valor de propiedad ciudadana. Algunos, como Henrique L Román, Daniel Lemaitre, Fulminante, vislumbraron en su monumento un valor artístico y un valor de uso determinantes y no permitieron que se hundiera en la indiferencia. Hoy esos valores hacen parte fundamental de su valor histórico que junto con su valor de uso permiten a la sociedad actual ingresar al teatro y deleitarse con un legado artístico representado en sus sensaciones espaciales. Un espacio que guarda múltiples cotidianidades que fortalecen la historia de la vida cartagenera.

Actualmente los monumentos sometidos a la restauración involucran la dinámica de entrelazar la edificación original, resultado de las intervenciones del tiempo con las tecnologías actuales que nivelen su uso a las exigencias de un nuevo público. Cuando la restauración se aplica a un monumento simplemente conmemorativo que no tiene uso más que su contemplación, el restaurador lo dejará en su estado original. Pero cuando el uso del monumento debe competir con las comodidades actuales por ejemplo, el monumento sufrirá ciertas modificaciones que permita acceder a ellas, respetando su forma y su apariencia y las características por las cuales se encuentra impregnado en la memoria colectiva de los ciudadanos. Sin embargo no es de desconocer, que en el Teatro Heredia su originalidad interna fue reemplazada por una espacialidad evocadora. Es decir, la originalidad del Teatro representada en su estructura de madera y todo lo que con ella venía, fue reemplazada por una estructura totalmente nueva en la que se reinstalaron algunas piezas originales que

ayudaron a mantener su aspecto, apariencia y sensación espacial original. Es por eso que en este trabajo se denomina “espacialidad evocadora”.

Ahora bien, el teatro Heredia fue conservado en términos urbanos. Su volumen, fachada y espacio exterior, permanecieron prácticamente iguales, con algunos cambios de cubierta o de fachada lateral, imperceptibles para la vivencia de ciudad. Es así como el monumento arquitectónico a escala urbana sigue siendo el mismo, pero su interior fue sometido a otro tipo de concepto sobre restauración, pues prevaleció la inclusión de la tecnología sobre la conservación de su estructura y materiales originales. Sin embargo, y a pesar de ser una obra nueva, se buscó respetar su forma espacial interna representada en niveles, alturas, tamaño de platea, de palcos, decoraciones, colores, de tal forma que la sensación espacial evoca la original.

Todo el trabajo realizado en el interior del teatro para su inauguración el día 31 de julio de 1998 permitió al asistente de hoy vislumbrar, como lo hicieron en 1911, “La amplitud y la elegancia de sus dimensiones; la delicadeza de los trabajos de los carpinteros; la aristocracia de sus mármoles y sus pinturas exquisitas”¹⁹⁸. Efectivamente no son los mismos teatros, porque el estado de la edificación no permitió solamente restaurar, sino que fue necesario reconstruir. Así que hoy el teatro que permanece pone en evidencia su valor conmemorativo que, como vimos anteriormente, va mucho más allá del teatro como objeto.

Finalmente, el Teatro Heredia es el *perfecto lugar de la memoria*, es decir, en él se evocan acontecimientos, objetos y representaciones pasadas, adicionalmente, abarca todas las presentes y contempla todas las futuras que se irán adhiriendo a este trabajo como continuidad de su memoria.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Periódico El Porvenir. Teatro Heredia, Agosto 5 de 1911.

¹⁹⁹ LE GOFF, Jacques, op. Cit., P. 159d



Perspectiva interna actual del teatro Heredia.

CONCLUSIONES

La ciudad está compuesta por dos fenómenos que interactúan y se entrelazan permanentemente. El primero es una composición física, objetual, cargada de formas e imágenes en donde se ubica la arquitectura; y el segundo es un conjunto de costumbres, sentimientos y tradiciones que muchos han denominado el alma de la ciudad. La forma como estas dos entidades se entrelazan, se afectan y se moldean constituyen la vida de la ciudad, y de esta vida se desencadenan todos los actos que establecen la historia de la misma.²⁰⁰

Este organismo llamado ciudad, que se implanta y crece sobre terrenos con características particulares, genera un tercer factor a mezclarse con el objeto que se desarrolla sobre sí y con el alma que la habita. Es decir: lugar, objeto y alma interactúan y se funden generando una identidad cultural, una memoria colectiva, y una historia propia.

Es por esto que las ciudades están sometidas al olvido y a la permanencia. Cada etapa evolutiva trae un objeto, un rasgo, una anécdota o algo que identifique su momento histórico para sumarse a las que logran permanecer y conformar la ciudad del momento. Pero son más las que quedan en el olvido, enterradas bajo la edificación de memorias nuevas, relegadas a las indiferencias y obsolescencias de un momento histórico determinado. Es decir, lo que se desechó perdió valor al surgir novedades que capturaban el interés de la sociedad, quitándole a los objetos su valor de uso y sometiéndolos al olvido y al abandono. Fue así como bajo la pérdida del valor de uso se perdieron los valores culturales, históricos, de antigüedad o tantos otros que podrían rescatarse de múltiples olvidos.

La ciudad histórica de Cartagena de Indias, como todas las ciudades, se ha ido moldeando bajo la interacción de su lugar, sus objetos y su cultura, enfrentada al deterioro del tiempo y la obsolescencia de las novedades. Su valor histórico comenzó a ser realmente apreciado a finales del siglo XX, rescatando de la destrucción y del olvido lo que hoy constituye el centro histórico de la ciudad. Desde entonces ha sido permanentemente revitalizada y se encuentra

²⁰⁰ CHUECA, Goitia Fernando, Breve historia del Urbanismo. Alianza Editorial S.A. Madrid. 2013. P. 36-37

abierta a encontrar en ella diversas historias olvidadas que hacen parte de la memoria colectiva de una sociedad, tal como lo hizo esta investigación.

Recorrer la historia de las edificaciones teatrales y entrelazarla bajo las vivencias de las diferentes épocas, despertará la inquietud y la posibilidad de sacar a flote otra infinidad de historias que se esconden bajo edificaciones, nombres, esculturas y personajes que hicieron parte de la evolución de Cartagena pero que por algún motivo quedaron inmersos en el olvido. Conocerlas fortalecerá la historia de la ciudad y de la sociedad que la habita.

En Cartagena, como en todas las ciudades del mundo, el teatro constituyó no solamente el templo del arte escénico como tal, sino también el lugar de la recreación, de la interacción social, y un lugar de conocimiento, pues las obras teatrales, además de diversión, escenificaban las realidades de otras tierras, las costumbres lejanas, las historias de acontecimientos universales. Dentro de la edificación teatral las sociedades se divertían y ampliaban su mundo. Muy seguramente la sociedad hubiera tomado un rumbo diferente sin la posibilidad de vivir las experiencias teatrales que les ofrecieron lugares como El Teatro El Coliseo, que prendió la chispa de un lugar para el arte escénico en la ciudad, El Teatro Mainero que amplió contundentemente el universo teatral y El Teatro Heredia que los sumergió en la fastuosidad del teatro europeo del momento y cuya conservación hace parte de lo que significa hoy Cartagena como ciudad histórica.

Sus edificaciones son el reflejo de un momento cultural y económico de la ciudad y seguramente fueron olvidadas y perdieron su valor tras el calificativo de la obsolescencia; sin embargo, haberlas rescatado del olvido, mostrar su valor temporal bajo las experiencias vividas en una edificación y lugar determinado y tratar de revivir su imagen perdida en las memorias individuales de quienes vivieron su espacialidad, son el aporte que esta investigación entrega a la ciudad, sus habitantes y a todas las personas interesadas en las memorias culturales y de las artes escénicas.

La evolución de la arquitectura teatral no solamente es el reflejo del desarrollo de las artes escénicas de la ciudad, es también el reflejo de la ciudad como objeto, de su transformación urbana, de su interacción con el devenir social y la conformación de una identidad cultural.

Es por esto que el objeto arquitectónico, además de su valor individual estético, representa el espacio de la historia: el lugar de la memoria.

Ahora bien, la historia del arte se construye en palabras y se refleja en imágenes. Es por esto que la arquitectura teatral de Cartagena nace de las palabras que quedaron a través de los múltiples documentos y que se juntan para conformar una imagen desconocida, una imagen olvidada, un espacio del cual se conoce su lugar aproximado, pero no su tamaño, ni su forma. De traer a flote todas las palabras que muestran sus descripciones parciales, de buscar en el terreno y su conformación de lugar bajo planos y escrituras públicas, se transformaron los lugares actuales en lo que alguna vez pudieron haber sido. Así nacen: tamaño, aspecto e imagen de las edificaciones teatrales que habían quedado en el olvido y que le dan una base histórica a nuestro teatro actual, pues de la caducidad de un teatro nace el otro, hasta llegar al Teatro Heredia que después de 100 años continúa siendo la imagen de nuestro teatro.

Así pues, la memoria de las edificaciones teatrales se amplía, deja de ser el Teatro Heredia como única imagen conocida y se da forma a las transformaciones estéticas de los escenarios que dieron fundamento a esta investigación. Un aporte que enriquece no solo a las artes escénicas, sino a la ciudad como ser histórico.

El recorrido realizado bajo la mirada de la arquitectura teatral fue una construcción de historia, develada bajo la relación de la ciudad y teatro como objeto y la sociedad como el alma. Esta interacción nos mostró formas y cotidianidades olvidadas, que hoy se incorporan a la memoria de quien lea esta investigación. Adicionalmente podrá ser el punto de inicio para los acontecimientos que a partir de 1998 hasta hoy han sucedido al interior de la edificación y a su relación con el contexto. Así como también podrá alimentar su continuidad mientras perdure el Teatro Heredia y cualquier otro sucesor si lo hay.

Ahora bien, lo anterior pensando en el futuro. Pero, si regresamos al pasado, tendría un gran valor histórico esta investigación, si adicional a ella, se logrará ubicar la placa dedicada a Rafael Núñez, hoy colocada tanto en la calle del Coliseo como en la calle de la Soledad, en el lugar real, y adicionar una placa que especifique que en ese lugar de la calle del Coliseo estuvieron ubicados los Teatros El Coliseo y El Mainero desde 1775 – 1918. Quienes dieron

el nombre a la calle. Así estos monumentos saldrían del papel para depositarse como parte del perfil urbano, del cual alguna vez hicieron parte.

Dar imagen a los teatros antecesores del Teatro Heredia, es relevante desde cualquier punto de vista: el arquitectónico porque bajo su forma, refleja los perfiles urbanos pasados y las expresiones estéticas del momento, el cultural porque despierta bajo sus espacios la cotidianidad de una época, el conmemorativo porque se involucra a la restitución de memorias olvidadas y el histórico porque cada uno de los anteriores son parte de la historia de la ciudad.

Así pues, las edificaciones teatrales, a pesar de todos los acontecimientos trágicos que afectaron a Cartagena de Indias durante su historia, se mantuvieron en pie para tratar de dar vida a una ciudad agobiada. Los Teatros que para entonces se denominaban coliseo de comedias, debieron funcionar en los momentos difíciles como mantenedores de ánimo social, como aglutinantes, como soporte, como un lugar de renovación del espíritu. Nunca perdieron su importancia, porque siempre funcionaron como lo que son: espacios de cultura.

Paralelamente, a través de las transformaciones arquitectónicas teatrales, se van mostrando las transformaciones sociales y culturales, representadas en lenguajes y cotidianidades vividas. Seguramente, la segunda no es producto de la primera, ni la primera de la segunda, son las dos, resultado de una interrelación constante que permiten construir la historia. Así, se entrelazó la historia que nos muestra la importancia de los escenarios teatrales en la historia de la ciudad.

Finalmente es importante destacar la importancia del patrimonio arquitectónico para Cartagena de Indias, muchas veces vilipendiado por la búsqueda de la explotación de los lugares históricos para usos comerciales, o la falta de control del contexto urbano donde se encuentran. Las afectaciones visuales y materiales deben estar enmarcadas en leyes de protección, con el objeto que el desarrollo no termine devorando y afectando la conservación de los lugares históricos con importancia arquitectónica y patrimonial.

Es importante buscar y mantener el equilibrio donde patrimonio y desarrollo actual convivan, donde los ciudadanos reconozcan y transiten su centro histórico y donde el desarrollo no violenta los lugares preservadores de memorias colectivas. El teatro por excelencia es un

elemento convocador de ciudadanía, un objeto evocador de historia y un escenario provocador de cultura. El teatro Heredia y sus antecesores ayudan a mantener el equilibrio entre la protección al patrimonio y el desarrollo cultural de la ciudad.

BIBLIOGRAFIA

ACHUGAR, Hugo. El lugar de la memoria: a propósito de los monumentos (motivos y paréntesis). En: Jelin, Elizabeth y Langland Victoria. Monumentos, memoriales y marcas territoriales. Madrid. España. Siglo XXI, 2003.

AGUILERA Díaz, María y Meisel Roca, Adolfo. Tres siglos de historia demográfica de Cartagena de Indias. Cartagena. Banco de la República. 2009.

ALVAREZ Marín, Moisés. El Teatro Heredia/ Adolfo Mejía de Cartagena de Indias (1911-1960). Trabajo de Investigación inédito.

ANGULO Guerra, Francisco. Tipologías arquitectónicas coloniales y republicanas. Afinidades y oposiciones. Bogotá. Universidad Jorge Tadeo Lozano- Bogotá. 2008

ARGAN, Giulio Carlo. Historia del Arte como historia de la ciudad. Barcelona. Editorial Laia. 1984

BALLESTAS Morales, Rafael. Cartagena de Indias: Relatos de la vida cotidiana y otras historias. Cartagena de Indias, Universidad Libre de Colombia. 2008.

BOSSA Herazo, Donaldo. Nomenclator Cartagenero. Bogotá. Banco de La República. 1981

CALVO Stevenson Haroldo y Meisel Roca, Adolfo. Cartagena de Indias en el siglo XVIII. Cartagena, Banco de la Republica. 2005.

CHUECA GOITIA, Fernando. Breve historia del Urbanismo. Madrid, Alianza Editorial S.A, 2013.

DEBRAY, Régis. ¿Traza, forma o mensaje? Tomado de: Les cahiers de mediologie; la confusión des monuments; No7 en: www.mediologie.com/numero7/art3.htm . Traducción de Manuel Bernardo Rojas López.

DEL REAL Torres, Antonio. Biografía de Cartagena 1533-1945. Cartagena Dirección de educación pública de Bolívar. 1946.

DIAZ Quintero, Jaime. Historia del teatro en Cartagena: de la colonia a nuestros días. Cartagena. Instituto Distrital de Cultura. Medellín Editorial Lealon. 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el Tiempo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. 2006

FREEDBERG, David. El poder de las Imágenes. Madrid. Ediciones Cátedra S.A. 1992

González, A. (1983). El tapiz de Penélope, apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica. *Arquitectura*, (244), 24-34, en: oa.upm.es/4412/

JARAMILLO Ospino, Carmen y Negrete, José Rafael. Vida y obra de Luis Felipe Jaspe Franco. Cartagena. Tesis de grado. Universidad Jorge Tadeo Lozano, Facultad de arquitectura. 1992.

LE GOFF, Jacques. El orden de la memoria: el tiempo como imaginario. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1991

LEMAITRE, Daniel. Corralito de Piedra. Cartagena. Editora Bolívar. Tomo II.

MARCO Dorta, Enrique. Cartagena de Indias. La ciudad y sus monumentos. Sevilla Escuela de estudios Hispanoamericanos. 1951.

MARTÍ, Arís Carlos. Las variaciones de la Identidad. Ensayo sobre tipo en Arquitectura. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993

PERDOMO Escobar, José Ignacio. La ópera en Colombia. Bogotá. Litografía Arco. 1979

PORTO Cabrales, Raúl. Génesis y evolución del cine en Cartagena. 1897-1960. Cartagena. Documento de investigación para optar al cargo de miembro de la Academia de Historia de Cartagena de Indias.

PORTO, del portillo Raúl. Plazas y calles de Cartagena. Cartagena. Sáenz impresores del Caribe. 1997.

REDONDO Gómez, Maruja. Cartagena de Indias. Cinco siglos de evolución urbanística. Cartagena. Universidad Jorge Tadeo Lozano. 2004

REYES Posada, Carlos José. El Teatro en el Nuevo Reino de Granada. Medellín. Fondo Editorial Universidad Eafit. 2008

RIEGL, Alois. El culto moderno a los monumentos. Madrid, Visor Distribuciones S.A., 1987

ROSSI, Aldo. La arquitectura de la ciudad. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 2015.

SAMUDIO Trallero, Alberto. Arquitectura republicana de Cartagena. Banco de la República, Cartagena, 2011

TELLEZ, German y Ernesto Moure. Arquitectura doméstica Cartagena de Indias. Fundación Mario Santo Domingo. Bogotá. Escala, 1982

URUETA, Jose P. y Eduardo G. De Piñeres. Cartagena y sus cercanías. Vol 1 y 2. Cartagena de Indias, Universidad de Cartagena. 2011.

FUENTES PRIMARIAS

POT, Plan de Ordenamiento Territorial Cartagena de Indias.

Periódico El Porvenir 1911, 1912, 1913, 1924

Diario de la costa 1945, 1946

Periódico el Universal 1980, 1981, 1982, 1985, 1986, 1988, 1998

La Gaceta Municipal, Cartagena, 1904,1931

Boletín Historial. Órgano de la Academia de la historia de Cartagena de Indias. 1915,1929

Revista Rapsodia, Órgano de Pro-Arte Musical de Cartagena. 1947, 1948, 1949

Anexos a la Memoria del Secretario de Gobierno. Cartagena. Imprenta departamental. 1928

Escrituras públicas 1872, 1918,1926. Archivo Histórico de Cartagena de Indias.

OTRAS FUENTES

SAMUDIO TRALLERO, Alberto .Reseña de La restauración del Teatro Heredia, inédita. 2018.

NIEVES, Deany. Entrevistas realizadas en el Teatro, Septiembre de 2018

