

El drama de la Independencia en el Coliseo potosino, actual Teatro Alarcón. Obra de Francisco Eduardo Tresguerras

El artículo se ocupa del coliseo edificado por Francisco Eduardo Tresguerras en San Luis Potosí pocos años después del proceso independentista. Hace ver la rápida reacción del cabildo potosino ante la necesidad de sustituir el incendiado edificio donde a lo largo de varios años se habían representado numerosos espectáculos que solazaban a la población. Lo analiza como obra arquitectónica de inicios del Neoclásico e inmueble que, a pesar de haberse ajustado a un predio de escasas dimensiones, fue solucionado con pericia artística y una clara evocación al dios de la comedia. Interpreta los símbolos utilizados por el autor para compartir su dolor y quebranto ante los horrores vividos por los mexicanos durante el conflicto bélico y su gozo por las promesas que se hacían de una nación independiente.

Palabras clave: San Luis Potosí, Teatro Alarcón, Tresguerras, Neoclásico, guerra de Independencia.

El contexto

Un nuevo coliseo, que después recibió el nombre de Teatro Alarcón, vino a sustituir al que se incendió el 16 de septiembre de 1824, permitiendo que de nuevo comediantes, actores, cantantes y poetas volvieran a divertir y a conmover a la población.¹

Aquel año México cumplía tres años de vida independiente y dos de república federal. La diputación provincial de San Luis Potosí, en contra del deseo de la mayoría de los potosinos, pero ávida de autonomía como las otras autoridades de su género, se había unido al Plan de Casa Mata, encabezado por Santa Anna, para destronar a Iturbide, emperador por tan sólo nueve meses y a quien el cabildo potosino y el pueblo habían jurado fidelidad. Con la abdicación y destierro de Iturbide, el 3 de marzo de 1823 dio inicio en México el régimen republicano. El 4 de octubre siguiente se aprobó la primera

* CNMH-INAH.

¹ El cambio de nombre a Teatro Alarcón sucedió entre la quinta y sexta década del siglo XIX. Dato que agradezco al doctor Jaime Cuadriello.



Figura 1. Fachada del coliseo, después llamado Teatro Alarcón, edificado por Francisco Eduardo Tresguerras. Fotografía de Israel Katzman, Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CNWHHNAH. Agradezco al doctor Katzman su anuencia para la publicación de esta fotografía.

Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos, quedando San Luis Potosí como una de esas entidades. En consecuencia, el 21 de abril 1824, su recién elegido Congreso nombró como gobernador al antes jefe de la Diputación Provincial don Ildefonso Díaz de León.

A la sazón San Luis Potosí contaba con 12 000 habitantes y la situación económica era bastante precaria, pues tan sólo daban fruto dos de las minas de Real de Catorce. La industria era raquítica y la instrucción superior —casi desaparecida desde la salida de los jesuitas— no se había reorganizado. Respecto a la arquitectura, aún seguían en construcción las casas consistoriales que, iniciadas al final del Virreinato para ser las nuevas casas reales, pasaron a ser el palacio de gobierno del estado y sede del ayuntamiento, aunque en calidad de huésped.²

² Rafael Montejano y Aguiñaga, *El Palacio de Gobierno de San Luis Potosí*, San Luis Potosí, Academia de la Historia (Biblioteca de Historia Potosina; serie Estudios, 10), 1973, pp. 61-63.

La población inclinada más hacia el conservadurismo estaba profundamente desconcertada por los numerosos cambios en la mentalidad de los gobernantes; por ello fue importante para el cabildo continuar auspiciando ocasiones de esparcimiento donde la gente se pudiera reír, llorar o solazarse a través de obras de diferentes géneros teatrales, con las que se buscaba no sólo divertir sino también influir en la opinión del público concurrente. Fue así que tras el incendio del primer coliseo (figura 1), las autoridades, a pesar de la escasez de fondos, se dieron a la tarea de edificar uno nuevo. Para la construcción, y quizá porque había fallecido recientemente el académico Juan Bautista Crousset, encargado de la obra de las casas consistoriales, el cabildo comisionó al maestro mayor de la ciudad de Celaya, Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833). La corporación seguramente tomó en cuenta que el celayense había iniciado la fábrica de un teatro en su ciudad natal. La obra fue suspendida por los procesos de la Independencia, pero permaneció por mucho tiempo su frontispicio.³ También, según parece, Tresguerras tenía experiencia en bóvedas planas, pues ya en 1786 había hecho aquella en la que descansa el camarín de la parroquia de San Miguel Allende.⁴

A pesar del reducido tamaño del predio antes ocupado por el edificio calcinado, el terreno fue reutilizado para la nueva fábrica.⁵ Esta decisión seguramente obedeció a los pocos recursos con que contaba el ayuntamiento, pues existen datos de que se buscó otro terreno, aunque también sirvió a los intereses de Juan Guajardo, miembro del cabildo y tesorero de la Caja Nacional, a la vez que dueño del predio y empresario de la sala de espectáculos. Con el edificio se pretendió que

³ Abigail Carreño de Maldonado, *Imagen de Celaya*, Celaya, Guanajuato, Seriprint Co., 1999, p. 166.

⁴ Francisco de la Maza, "La parroquia de San Miguel Allende", en *Páginas escogidas*, selec. de Gabriela Oliva de la Maza, México, Universidad Nacional Autónoma de San Luis Potosí, 1990, p. 17.

⁵ El teatro se ubica en la calle Mariano Abasolo núm. 735, entre José María Morelos y Zaragoza.

lo invertido en el teatro resarciera al cabildo del gasto de la construcción y que los fondos de la ciudad se beneficiaran con los derechos sobre las entradas.

De aquí que —y seguramente de acuerdo con el cabildo— Tresguerras, para aumentar la capacidad de la sala, prescindió del vestíbulo y optó por escaleras angostas y escarpadas para acceder a las tribunas superiores y por palcos muy reducidos. Es probable que lo excluido de la calle donde se ubica el teatro, aunado al clima seco de San Luis Potosí, permitiera que la rúa fungiera como antesala o *foyer* del teatro. Estas limitantes no le impidieron al arquitecto hacer la fachada de cantera y al gusto que imperaba en el momento, cuando se abrevaba en modelos de tiempos pasados con una gran libertad compositiva, lo que producía edificios eclécticos inclinados a diversas modalidades estilísticas.

El celayense era un conocedor de las nuevas tendencias del arte. Durante su corta estancia en la ciudad de México había iniciado su carrera artística como dibujante cuando apenas contaba con 16 años y esta habilidad, que agradecía a la naturaleza, lo había llevado, como él mismo expresó, “de la mano para combinar la Música agradable, la Pintura corregida, la Arquitectura majestuosa, la robusta Estatuaria, el Grabado preciso y la conceptuosa Poesía”.⁶

A lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII, la sociedad aceleraba su paso hacia la permeabilidad de los estratos a través del uso del intelecto, del ejercicio de las artes y de las políticas racionales aplicadas en todas las áreas. En el campo de la arquitectura, el rococó aún convivía con los arqueologismos de diversas procedencias y con las formas “a

⁶ Francisco Eduardo Tresguerras, “Prólogo” al segundo tomo de los *Ocios literarios*, manuscrito que guarda el Museo Nacional de Arte del Instituto Nacional de Bellas Artes, *apud* Jaime Cuadriello, “Un epígono de la tradición: los emblemas en los manuscritos de Francisco Eduardo Tresguerras”, en Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, México, El Colegio de Michoacán/Conacyt, 2002, p. 263.

la griega” que poco después conducirían a la opción neoclásica por parte del Estado.

Desde que regresó Tresguerras a Celaya después de su estancia en México, ávido de aprender recurrió a numerosas láminas y tratados tanto barrocos como clásicos, así como a escritos que proponían este último estilo como el arte de la razón y de las monarquías absolutistas. De hecho, con esta mentalidad, a principios de la octava década de ese siglo, el rey Carlos III fundó la Real Academia de las Bellas Artes de San Carlos de México y decretó que toda la producción artística quedara sujeta a ella y a la Academia de San Fernando de Madrid. Nuestro arquitecto solicitó su reconocimiento en 1794, pero su deseo quedó frustrado ya que nunca fue aceptado; así lo revela el resentimiento que destilan sus escritos y dibujos.⁷

Para entonces la personalidad inquieta y modernizadora de Tresguerras lo ubicaba a la delantera del gusto de la mayoría de la sociedad celayense inmersa aún en la preferencia por las lacas y los dorados, los colores verdes y colorados, y las figuras que “campeaban” como si fueran monos, según él mismo narró.⁸ Fue por esto que, y no obstante que era un extraordinario dibujante, a mediados de la tercera década de su vida “dio de hocico en la arquitectura”, pues se percató de la conveniencia de dedicarse a este campo que le prometía una vida más satisfactoria y acorde con su pensamiento artístico. Para ejercerla, el celayense contaba con una gran

⁷ Xavier Moyssen, “Un documento y un proyecto de Francisco Eduardo Tresguerras”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 57, México, UNAM, 1986, pp. 187-188. Moyssen consultó la copia del manuscrito original propiedad del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez; véase Jaime Cuadriello, “Tresguerras, el sueño y la melancolía”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 73, México, IIE-UNAM, 1998, pp. 87-123.

⁸ Francisco Eduardo Tresguerras, “Carta autobiográfica”, trasc. por Manuel Payno, *Artículos y narraciones*, México, UNAM, 2007 [1a. ed., 1945], p. 32; véase Francisco Eduardo Tresguerras, “Carta autobiográfica”, en *Ocios literarios*, ed., pról. y notas de Francisco de la Maza, México, IIE-UNAM, 1962, p. 200.

habilidad en cualquier tipo de trazo. Además, como él mismo escribió, las mudanzas en el gusto facilitaban que “cualquiera [lo fuera], con solo quererlo ser”, ya que bastaba manejar algunos términos arquitectónicos y citar algún tratado de arquitectura, alabar algunas obras, denostar otras, y “decidir magisterialmente” para ejercer como *arquitecte*.⁹ Esta opinión de Tresguerras coincide con la expresada en uno de los papeles críticos publicados por Diego de Villanueva en el que los arquitectos defensores de las ventajas del estilo rococó decían:

Hemos multiplicado el número de excelentes arquitectos, llegando ya a innumerable; los conocimientos y perfección de este arte, que en el sistema antiguo estaban llenos de dificultades, en el nuestro es la cosa más fácil del mundo; la experiencia diaria hace ver que el albañil más ignorante de las reglas del dibujo, proporción y buen gusto, en [sic] estando bajo nuestra mano, ya se halla en estado de declararse arquitecto, y con muy poca diferencia, así de nosotros, como de los mas famosos: pudiendo añadir para nuestra gloria y la de la Patria que los extranjeros han empezado a gustar nuestro método [...].¹⁰

A pesar de que en la obra arquitectónica de Tresguerras hay resabios del rococó, se observa que Tresguerras estimó la teoría arquitectónica clásica, la apreció y la estudió con dedicación, aunque consideró que él podía ser autodidacta, es decir, independiente de los gremios, donde solía aprenderse el arte de edificar. Además, en la época anterior a la Academia, y especialmente en las provincias, no existía una enseñanza estructurada y los constructores se formaban a través de la lectura de tratados y la contemplación de láminas y grabados en forma

⁹ *Idem*.

¹⁰ Diego de Villanueva, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura remitidos por un profesor de este Arte fuera de este Reino a uno establecido en una de nuestras provincias*, pp. 57-58.

semejante a como lo hizo Tresguerras. Por otro lado, el discurso ágil y la habilidad de nuestro arquitecto para posicionarse entre las elites le franquearon la entrada a los círculos de poder celayense y los de otras ciudades del Bajío. Diez años después de haberse iniciado en este arte, y a los 33 de edad, fue comisionado por las autoridades celayenses para erigir el templo de Nuestra Señora del Carmen, obra que realizó entre 1802 y 1807, usando un estilo relativamente inclinado al clasicismo. También en ese periodo se le encomendó construir el puente de La Laja en aquella misma ciudad. De las obras que hasta entonces había realizado, aseveró Tresguerras que las había “monteado desde la primera hasta la última piedra”, y dijo: “todas son de mi invención, aunque siguiendo las huellas del antiguo, sus reglas y proporciones y demás ápices o finuras”.¹¹ Con estas palabras nos dio a conocer su preferencia por la arquitectura de la antigüedad y su interés en las proporciones que dictaba esa teoría. En reconocimiento, el cabildo lo nombró Maestro Mayor de la ciudad con facultades para dirigir, revisar, destruir, o enmendar obras, ya para su “solidez, hermosura y perfección”, así como para “precaverlas de ruinas en su construcción o disputas en los deslindes”.¹² En los años siguientes, Tresguerras fungió como miembro del ayuntamiento de Celaya, y también lo hizo durante la segunda década del siglo XIX, época ensangrentada por la guerra de Independencia; se desconoce el número de obras que intervino o edificó, salvo por las capillas para las estaciones del Viacrucis en el atrio de la iglesia de San Francisco de su ciudad natal.¹³

Después de este conflictivo periodo los jefes políticos de las urbes mexicanas y sus cabildos se

¹¹ Francisco Eduardo Tresguerras, “Carta abutobiográfica”, *op. cit.*, p. 35.

¹² Francisco de la Maza, pról. a Francisco Eduardo Tresguerras, en *Ocios...*, *op. cit.*, p. 13.

¹³ En este lapso Tresguerras escribió dos obras de carácter religioso en las que vertió su angustia ante la muerte, despertada seguramente por los acontecimientos bélicos; ambas dedicadas a acompañar a Jesús y a María en sus rutas de dolor.

dieron a la tarea, en la medida que se lo permitieron sus respectivos erarios, de proveer a sus ciudades de los edificios o monumentos útiles a la reconstrucción social y anímica de los habitantes. Fue dentro de esta mentalidad que se hizo necesario el pronto remplazo del incendiado Coliseo potosino.

El edificio

Las dimensiones escasas del predio significaron un verdadero reto para Tresguerras quien, como comentamos, ajustó el proyecto al estrecho terreno, y al no poderse dar el lujo de diseñar un pórtico como era común en los edificios clasicistas, diseñó una fachada plana compuesta de dos cuerpos y un remate que podemos considerar coincide con lo que Israel Katzman llama un “eclecticismo integrado”, es decir, que el autor no tuvo la intención de retornar a un cierto estilo, sino que proyectó con espontaneidad y una aparente libertad, aunque no le fue posible “liberarse de centenares de concepciones y formas acumuladas en mil años” (figura 2).¹⁴

El eclecticismo “muy simplificado” de Tresguerras, como lo califica el autor citado se muestra en el primer cuerpo, con las cuatro dobles pilastras, que seguramente operan como contrafuertes y que flanquean las tres entradas que dan acceso a la sala de espectáculos. Para diseñar el imafrente Tresguerras se inspiró en la fachada del costado sur del Louvre, de la que escribió en el pie del dibujo que de ella trazó en San Luis Potosí: “es pieza que ofrece unos pensamientos tan naturales como sencillos y arreglados”. En el segundo cuerpo de la fachada del edificio parisino aparecen tres vanos separados por pilastras monumentales, y las de los extremos son pareadas y unidas por un tramo de la cornisa. En ellas vemos el modelo adoptado por el celayense para las pilastras del Coliseo potosino. Para adap-

¹⁴ Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, vol. 1, México, UNAM, 1973, p. 115.

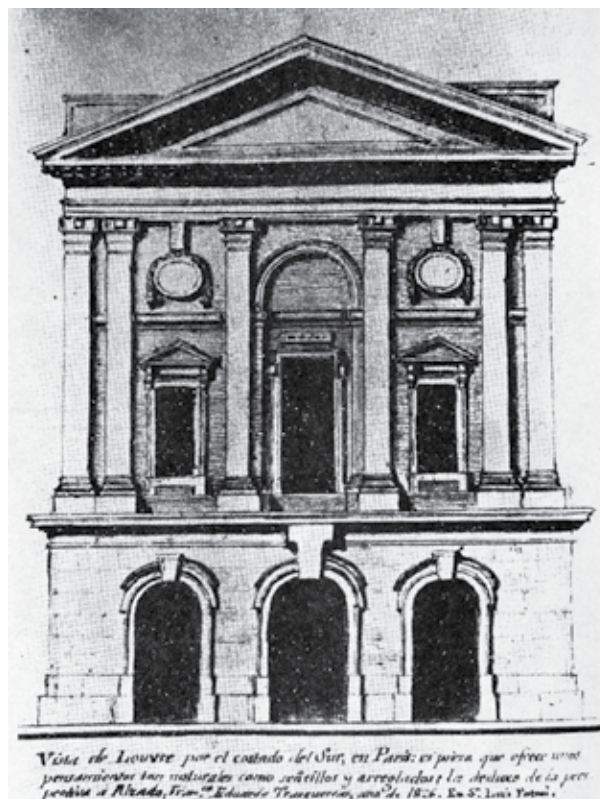


Figura 2. Vista del Louvre por el costado del Sur, en París; es pieza que ofrece unos pensamientos tan naturales como sencillos y arreglados; la dedujo de la perspectiva de Alanda, Fran.º Eduardo Tresguerras, año de 1826. En San Luis Potosí.

tarlas a la extensión del frente del predio, Tresguerras las conectó mediante tres vanos ciegos superpuestos. El recurso aligeró la anchura de los apoyos y enfatizó el geometrismo que caracteriza a todo el imafrente.¹⁵ En seguida, y hacia los extremos, una entrecalle pauta el ritmo anterior a las pilastras esquineras ornamentadas con sillares horizontales y juntas remarcadas “como las muchas que se observan en el eclecticismo y que tuvieron su origen en el Renacimiento” (figuras 3 y 4).¹⁶

En los paramentos entre las pilastras existen tres arcos ciegos que refuerzan la estructura y albergan

¹⁵ Agradezco a Jaime Cuadriello la observación del origen de esta fachada.

¹⁶ Israel Katzman, *op. cit.*, p. 140. Las usaron Tolsá y José Gutiérrez, además de otros, y tienen antecedentes italianos desde el siglo XVI.



Figura 3. Parte central de la fachada del Teatro Alarcón; en las pilastras se observa el juego de profundidades que aligera su anchura. Fotografía de Hugo Cuéllar, 2014.

las portadas. Sus curvaturas contribuyen a la ornamentación del imafrente en cuyo diseño se observan tarjas muy planas con marcos rectangulares alternados con segmentos de círculo y acentuadas con cabezas de clavos redondos semejantes a los que usó en las enjutas de la *Fuente de Neptuno*, en Querétaro,¹⁷ en su *Proyecto para entrada de capilla*, así como en el *Proyecto para altar* y en el *Proyecto para altar mayor del Carmen de Celaya*. Es de notar la importancia que dio Tresguerras a los ritmos compositivos, debido seguramente a su experiencia en la música (figuras 5 y 6).

Las cornisas sobre las portadas se hacen eco de la que remata este primer cuerpo de las horizontales del arquitrabe y de la cornisa superior unificando

¹⁷ Obra hecha en 1797.



Figura 4. Pilastras unidas y pilastra extrema del Teatro Alarcón. Fotografía de Hugo Cuéllar, noviembre de 2014.

la composición gracias a que se repiten en las pilastras extremas, cuyo diseño es semejante al que dibujó Tresguerras en su *Proyecto para portada de capilla* (figuras 7 y 8).

En el segundo cuerpo y en el remate continúa esta voluntad geometrizar hasta afectar a los mismos roleos que en su decurso presentan dos ángulos casi rectos, semejantes, los que vemos en el dibujo recién mencionado. Esta forma se repite, de modo aún más rectilínea, en los frisos sobre las portadas.

El arco ciego que alberga la imagen de la comedia rima con los del primer cuerpo, y el fuste de las pilastras que lo flanquean está ornamentado en sus dos tercios superiores con un entablado de dos canales, apoyado en sendas hojas de parra acusando



Figura 5. Fuente de Neptuno, Tresguerras, Querétaro, 1797; disponible en [<http://wikimapia.org/15884872/es/Fuente-de-Neptuno#/photo/3623110>].

ya la dedicación del teatro a Dionisio, dios patrono del teatro y de la tragedia. Estos elementos verticales están coronados por capiteles seudojónicos cuyos roleos son círculos concéntricos que se hacen eco de los utilizados en las placas. Las pilastras jónicas sostienen el entablamento superior, consistente en una insólita cinta con lazos que remplazan a la balaustrada tradicional. Sobre ella corre otra cornisa, con un jarrón central y sendas esferas sobre los ejes de las pilastras que aligeran la visual del edificio, al igual lo hacen las figuras de los extremos (figura 9).

La ornamentación de la fachada se desarrolla en dos escenarios. El que da cuenta de la función propia del coliseo edificado para las representaciones artísticas, y el que utilizó Tresguerras para hablar de los acontecimientos que marcaron la época y su postura personal ante ellos. En el primero están los

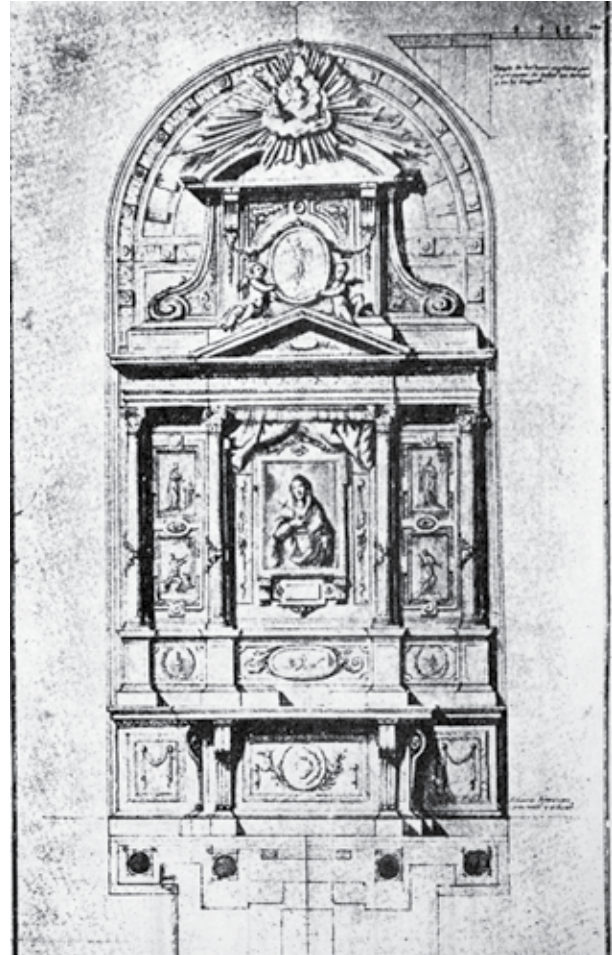


Figura 6. Proyecto para el altar, Francisco Eduardo Tresguerras; dibujo en Francisco de la Maza, "Dibujos y proyectos de Tresguerras", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, núm. 18, México, IIEUNAM, 1950, pp. 27-33, lám. 10. Imagen obtenida de Francisco de la Maza, *Obras escogidas*, op. cit., p. 220.

símbolos de la comedia y de la música, además de las hojas de parra colocadas en las enjutas que riman con las de las pilastras superiores. Son franca evocación del dios griego Dionisio, también conocido como Baco, cuya misión divina era mezclar la música del *aúlos*, o flauta doble, para dar final al cuidado y a la preocupación.

En el otro ámbito están las esculturas águilas sobre la cornisa superior, que son verdaderos emblemas alusivos al conflicto bélico que separó a nuestro país de la Madre Patria y lo independizó. La del lado diestro es enigmática y plurisemántica, pues si bien es un águila muerta (figura 10), vista



Figura 7. Proyecto para portada de capilla, Tresguerras; dibujo en Francisco de la Maza, "Dibujos y proyectos de Tresguerras", *op. cit.*, lám. 9. Imagen obtenida de Francisco de la Maza, *Obras escogidas*, *op. cit.*, p. 220.



Figura 9. Símbolos dionisiacos: las hojas de parra, la comedia y la música. Fotografía de Hugo Cuéllar, noviembre de 2014.



Figura 10. Águila herida. Símbolo de la guerra, la oración y la muerte. Fotografía de Hugo Cuéllar, 2013.



Figura 8. En el remate se aprecia el tratamiento geométrico de los roleos. Fotografía de Hugo Cuéllar, 2014.



Figura 11. Orgullosa el águila de la Independencia. Fotografía de Hugo Cuéllar, 2013.

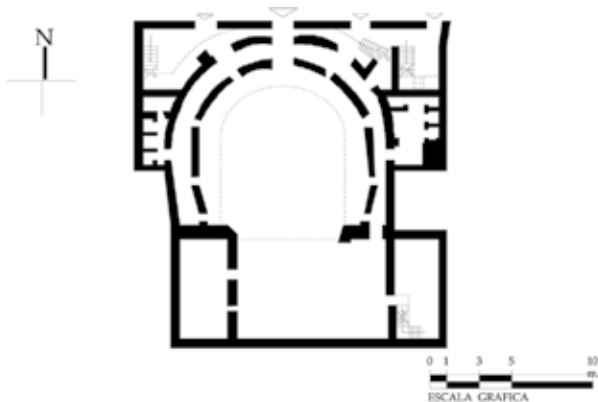


Figura 12. Planta del Teatro Alarcón. Ficha del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos del INAH, clave: 240280015110.

de costado, con su cuerpo atravesado por dos espadas cruzadas y saliendo de su pecho la embocadura de un cañón expeliendo flamas, la posición de esos elementos hacen surgir en la imaginación la figura de un orante herido; las llamas son sus manos juntas; una de las espadas su cabeza y la otra le atraviesa la espalda; además, el plumaje del ave evoca una genuflexión. En contraste, la del lado opuesto se yergue triunfante sobre un caído carcaj con flechas y ostenta gloriosa una guirnalda de hermosas flores (figura 11). Se puede presumir que estos elementos iconográficos son producto de la postura política de Tresguerras quien, si bien aplaudió el triunfo de la Independencia, se dolió y censuró el costo de la guerra.

En resumen, podemos decir que la reinterpretación angulosa hecha por Tresguerras de las fachadas barrocas da muestra de su deseo de componer con un vocabulario plástico con base en esquinas rectas y un mínimo de ornamentación figurativa de elocuente valor retórico.

Respecto al interior del edificio (figura 12), su planta muestra el partido rectangular en el que se inscribe la sala de espectáculos con forma de herradura, y el rectángulo del proscenio. Por su parte, la pintura hecha en el siglo XIX que lo muestra en uso, además de que plasma una representación de equilibristas frente a un pleno de espectadores, permite apreciar el gran arco rebajado del proscenio y

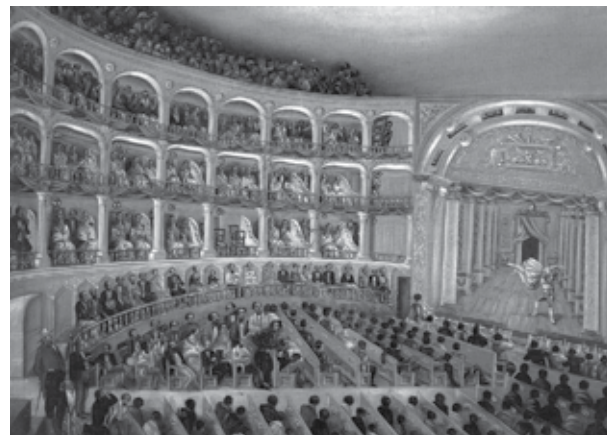


Figura 13. P. Romero, *Vista interior del Teatro de San Luis Potosí*, Óleo sobre tela, siglo XIX, 78.8 x 62.9 cm. Núm. de inventario: 10-398633, Museo Regional Potosino-INAH.

sus ornatos de estuco, así como los espacios para la concurrencia, consistentes en luneta, plateas, tres pisos de palcos y cazuela o galería alta.¹⁸ Llama la atención que en un espacio tan pequeño Tresguerras haya diseñado un teatro con la cantidad de localidades que muestra la pintura (figura 13).

Hacemos notar que del lado oriente del imahfronte existe una sección angosta con una entrada pequeña que, como se ve en el plano de la planta dibujado recientemente, comunica con las escaleras a las tribunas superiores. Quizá cuando la fábrica funcionaba como teatro era el acceso para los actores y para la tramoya, y se colige que Tresguerras no quiso incluirlo en la fachada por razones estéticas y prácticas (figura 12).

La bóveda casi plana que cubría al coliseo, se derrumbó tras el incendio ocurrido en 1900. Por ello no podemos conocer la técnica que utilizó el celayense. Se dice que, para aligerarla, la hizo a base de platitos. La cubierta se repuso al poco tiempo; con ello la sala sirvió a la población durante un total de 67 años, al cabo de los cuales, y precisamente por sus estrechas condiciones, la carencia de un espacio social para los asistentes, lo reducido de los camerinos y lo insuficiente de las bodegas para la tramoya,

¹⁸ Francisco de la Maza, *El arte colonial en San Luis Potosí*, México, IIE-UNAM, 1969. pp. 30-31.

hizo que en 1894 su función como sala de espectáculos para los potosinos se pasara al teatro de la Paz.

El Teatro Alarcón siguió en manos del gobierno hasta 1909, después lo cedió a Octavio B. Cabrera. Tres años después lo compró Pedro Barrenechia, y en 1931 se le adjudicó a Ignacia Barrenechia. Después de cuatro años, en 1935 lo adquirió Ángel Díaz de León, y a los tres años fue comprado por Alberto Díaz de León Bocanegra, quien en 1943 lo vendió a la Sección 5 del Sindicato Industrial de Trabajadores Mineros, Metalúrgicos y similares de la República Mexicana.¹⁹ El edificio quedó enlistado y ubicado en el Perímetro A en la Declaratoria de Zona de Monumentos Históricos de la Ciudad de San Luis Potosí, emitida el 19 de diciembre de 1990.

Conclusión

El coliseo construido por Francisco Eduardo Tresguerras en San Luis Potosí tiene valor histórico por haber sido el primero del México republicano, y quizá el único que conserva las características espaciales de los coliseos en nuestro país. Si bien el de Puebla (después llamado Teatro Principal) fue edificado entre 1742 y 1761, quedó reducido a escombros por el incendio de 1902 y, aunque fue reconstruido entre 1937 y 1940, no sabemos qué tanto se pudo rescatar de la estructura interior, ya que los conceptos y los materiales arquitectónicos habían cambiado.²⁰ Otra manifestación de la importancia histórica del coliseo/Teatro Alarcón son las múlti-

ples presentaciones de artistas locales y nacionales de reconocido nivel artístico que tuvieron lugar en su escenario, como lo narra Rafael Montejano y Aguiñaga.²¹ Fue además un sitio de reunión e intercambio social y cultural de la población durante casi siete décadas.

En el Teatro Alarcón se observó que tanto su forma y ornamentación externa como la estructura de su interior son producto del pensamiento ecléctico de principios del siglo XIX. Es un testimonio de que continuaba vigente la tradición clasicista que, siguiendo el gusto “a la griega”, dio lugar a esa variante del “canon”. Podemos decir que el eclecticismo tresguerriano en San Luis Potosí fue el siguiente eslabón artístico después del adoptado por Felipe Cleere, arquitecto y tesorero real, quien entre 1763 y 1806 engalanó la capital potosina con la Real Caja y el Santuario Guadalupano, obras en las que reunió formas del gótico y del clasicismo con otras del barroco y del rococó, y que introdujo el gusto por un clasicismo cercano al del alto Renacimiento con su portal de la Alhóndiga y la portada de la capilla del edificio de las Recogidas. Veinte años posterior, el vocabulario arquitectónico de Tresguerras en el Coliseo potosino, según la opinión de Israel Katzman, además de ser de un “eclecticismo integrado” porque “no destaca ningún estilo en especial”, se adelantó al que se usaría 70 años después.²² A esta importancia se aúna el que es un ejemplo meritório de las aportaciones de los arquitectos que no se sujetaron al implacable veto y estrictas reglas de la Academia, y un testimonio de la inventiva de su autor que, con una formación autodidacta, supo crear edificios singulares dentro del gusto inclinado hacia el clasicismo, dejándonos una muestra valiosa de las expresiones regionales de esta modalidad estética.

²¹ Rafael Montejano y Aguiñaga, *Los teatros en la ciudad de San Luis Potosí*, México, Ponciano Arriaga, 1995.

²² Israel Katzman, *op. cit.*, p. 115.

¹⁹ Ficha Nacional de Catálogo de Monumento Histórico Inmueble, núm. 240280015110, realizada por J. Caldera G, N. Torres R. y M. Pérez C., CNMH-INAH.

²⁰ Antonio Deana Salmerón, “El teatro Principal”, en *Tramoya*, pp. 84-90. Disponible en [<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4016/2/199336P84.pdf>]; véase Eduardo Gómez Haro, *Historia del Teatro Principal, de Puebla [Antiguo Coliseo o corral de comedias], desde los primeros pasos que se dieron para construirlo hasta su destrucción. Escrita con acopio de curiosos e interesantes datos, tomado del archivo de la ciudad*, Universidad de Harvard, Jesús Franco, 1902 [5a. reed., Puebla, Secretaría de Cultura, 1958].