



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LAS COMEDIAS DE MUÑECOS
EN NUEVA ESPAÑA
DURANTE EL SIGLO XVIII
TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA

REY FERNANDO VERA GARCÍA

DIRECTOR
DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN

MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA, ENERO 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta es mi ofrenda y mi sangre. La hecatombe que no necesitas, porque me amas como sea, a pesar de mis errores y de los males. ¿Cómo podrías amarme ciego desgarrado, si te he ofendido si he sido borracho, disoluto si te he vendido, si he quemado en tu altar la palabra circular de tu canto, si he orado sin sentido? Quizá por eso te compadeciste; tu piedad es infinita. Será esto la humilde ofrenda que no quieres porque no sabes de lenguajes humanos, los ignoras y eres mudo. No necesitas de ensalmos, ni de perfumes, ni de enseres. Te basta mi voz viva y doliente y sincera (ya bien sabes que los hombres sólo nos revelamos verdaderos cuando sufrimos.)

Y aún así te la doy. No tengo más. Porque me diste consuelo a mi pobre corazón caído a mi enfermo rostro viejo a mis manos palpitantes de olvido. Porque avivaste mis ojos con la luz del entendimiento y me sostuviste en las pesadas horas de vacío y en las noches de profunda hambre cuando la soledad no me daba tregua bajaste y acariciaste mi rostro y mi nombre no fue más mi nombre sino el tuyo. Y me llamaste. Te seguí. Y era tu camino lleno de abrojos como solían describirlo. Y había en él dos dragones de cola ardiente y un sol que me abrazaba. Y la sed, ¿recuerdas al sed que padecemos? Quizá no la habrás sentido. Me acerqué a ti, para descansar, para hallar consuelo.

Y dije:

Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre, venga tu reino, hágase tu voluntad, como en el cielo, así también en la tierra. El pan nuestro de cada día, dánosle hoy. Y perdona nuestras deudas, así como nosotros perdonamos a nuestros deudores. Y no nos dejes caer en tentación. Más libranos del mal.

La única oración que aprendí, pues al igual que mis hermanos, también yo soy rústico e ignorante. Y me gusta comer el pan simple en la mesa del buen amigo. Y tomar aguardiente y decir, ea pues menos mal estoy vivo.

Aquí está mi esfuerzo, estos meses de agonía, de café y de nervios en punta, de llanto. Son todos tuyos. Te los regalo. Y es mi ofrenda.

Porque mi fe es inquebrantable aún si dicen que no eres tal. Aún si el sepulcro no está vacío.
¡Llamadme necio, bruto, enloquecido! Lo soy, pero lleno de amor y de consuelo.

Amen

P.D.O.H.G.P.S.S.



Una vez tuvimos una higuera. Y en la higuera vivía una araña. O quizá era una familia de arañas. Yo era niño, entonces y no podría decirlo ahora. Y junto a la higuera, mi madre llena una pocillo de negros frutos. Y nos mira, porque sus hijos somos dos y uno salió negro y el otro blanco. Aunque ahora seamos del color del cobre. Al parecer somos ambivalentes o discordantes o vaya a saber qué cosa. Uno bueno y por tranquilo y el otro malo y por travieso. Y los dos niños y muy hermanos.

Mi madre deja correr el chorro de agua sobre el pocillo y los higos se inflaman y pierden gravidez y flotan vuelan, impulsados por el mar creciente que les sale bajos sus barrigas. Y sonríen. Ah, me gustan los higos, porque sonríen. Mi hermano y yo los comemos y también flotamos, convidados por esa mágica sonrisa que tienen los higos cuando los abrimos por la mitad. Pero unos brazos amorosos nos sujetan ante la huida. Y nos conservan y nos procuran, porque nos aman. Esos brazos son los de mi madre que casualmente se llama Socorro.

Ningún sacrificio es suficiente, querida, pero, vamos, para ti son estas palabras.



Cuando no llegábamos a la primaria deambulábamos por las calles en busca de cartón, de ese cartón bueno que en manos hábiles se vuelve dinero. Y luego nos sentábamos en cualquier parte, a llenar

tortillas con cualquier cosa, a disfrutar el dinero siempre escaso, ganado con trabajo siempre duro. A mí me dejaba la mejor parte de lo que comiéramos, porque él fingía no darse cuenta de que había escogido la parte más pequeña.

Un día, aún siendo niños, nuestros caminos se separaron. Él, sin quererlo, se volvió el soporte de la casa, entonces, no permitió que faltaran las tortillas sobre la mesa, ni los centavos en los bolsillos, ni que yo dejara la escuela.

A mi hermano Felipe, un hombre bueno, de dolorosas manos de cemento y semblante inteligente, dedico esta obra.



De mi padre me vienen el gusto por las bicicletas y la necesidad de contar historias. Unas, incluso han llegado a ser verdad. Para ti, tata querido, hasta allá, lejos de casa, donde ya no existe más el ruido:

*Padre: lo único cierto
es que tú no estás muerto.
Otros tienen sus dioses, sus amigos lejanos;
otros tienden las manos
abiertas hacia verdes promesas imposibles,
y esperan, recostados sobre la piedra dura
de la paciencia, el pan de la dicha futura
y el agua de venturas risibles.
Están sobre el camino polvoriento
deshojando sus preces en el viento;
encendiéndoles velas a los santos
y adulando una suerte de seres vengativos
a quienes, desde luego,
les da lo mismo, en suma, ser amables o esquivos.
(Eso, si es que conocen todos nuestros quebrantos.)*

*Yo, no. Yo sólo tengo
tu sombra inteligente;
tu sombra que vigila
con atenta pupila
todas las tempestades que rugen tras mi frente;
tu sombra que me enseña las sendas en la Senda;
la que lleva mi potro cerrero de la brida,
la que acampa conmigo después junto a mi tienda
y mis camellos y tesoros cuida.
Quizás no sepas, padre, que cuando tú partiste
yo empezaba a ser triste.
Ya estaba frente al basto pizarrón de las cosas,
con su sistema de ecuaciones odiosas,
la tiza que me diste, en la mano,
y la frente fruncida,
tratando de arrancarle en vano,
su incógnita a la vida.
Pero yo sé que ahora me estás viendo, querido.
Sé que estás a mi lado,
seguramente empeñado
en que aprovechemos el tiempo perdido.
Por eso eres, padre, el único a quien pido.
Lo que yo quiero es esto
(bien poco; ya tú sabes que siempre fui modesto):
Tú que no duermes, vela mi pobrecito sueño;
tú que eres fuerte, dame tu ayudita en la carga;
tú que eres ágil sobre tu propia senda larga,
ponme fibras de amianto para mi duro empeño.*

*Hazme franco, sencillo luminoso, risueño,
ya si el placer me aniña, ya si el dolor me embarga;
vierte tu miel de abejas sobre mi copa amarga
¡y sobre todo, pade, hazme mi propio dueño!*

*Tenme siempre a tu lado como antes me tenías,
disimula mis faltas, vibra en mis alegrías;
cuida que nos dure para siempre mamá.
Envuélveme en ti mismo, ya que no puedo verte,
y espérame en la hora confusa de la muerte
para que me acompañes...*

¡Hasta luego, papá!

(Nicolás Guillén, Canción Filial, en Poemas de transición, 1927-1931)



A Norman Iván, mi sobrino, por su sonrisa franca, por haber llegado hace 11 años a inundar este mundo con nuevos sueños.



Y a Perla Rocío, mujer de extraños ojos entre verde y entre ausencia

ÍNDICE

I. Introducción-----	8
II. La comedia de muñecos ante la crítica -----	13
III. Teatro y Sociedad en Nueva España durante el Siglo XVIII	
1. Antecedentes: el teatro comercial del siglo XVII-----	19
2. El Teatro Dieciochesco-----	30
3. Teatro y Sociedad en Nueva España durante el siglo XVIII-----	42
IV. Características Generales del espectáculo de la Máquina Real de Comedia de Muñecos	
1. Las diversiones populares-----	53
2. La Máquina Real de Comedia de Muñecos-----	54
3. Las compañías de la legua dedicadas a montar Comedias de Muñecos-----	61
4. Muñecos, títeres y otras figuras para representar-----	68
5. El espectáculo de la Máquina Real de Comedias de Muñecos-----	76
V. Las comedias de muñecos en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México.	
1. Descripción de los documentos-----	89
VI. Conclusiones-----	115
VII. Los documentos-----	117
VIII. Biblihemerografía-----	167

I. INTRODUCCIÓN

Cuando yo comencé a escribir lo que tienes en tus manos, anónimo lector mío, me encontraba asido por los únicos impedimentos a que todo investigador debería tener miedo: el hambre y la desnudez. Con apenas unos centavos, que más ruido hacían en mis bolsillo de lo que realmente me eran de provecho, me empeciné en encontrar cuanta información fuera pertinente sobre el teatro de Calderón de la Barca representado en el Coliseo Real de la Ciudad de México durante el siglo XVIII.

En un primer momento mi objetivo era hacer una suerte de estudio sobre la recepción del teatro calderoniano en Nueva España; algo en apariencia sencillo, sólo era cuestión de encontrar, fichar y presentar, y listo. Un hallazgo que se convertiría en referencia obligada para los estudiosos del teatro mexicano; sin embargo, la cosa no marchó del modo deseado. Luego de una tortuosa búsqueda a ciegas, caí en cuenta de que los papeles del Coliseo, referentes a las temporadas teatrales de 1756 a 1810 habían desaparecido, o bien, se escabullían a mis primerizos pasos como investigador.

Revisé los repositorios documentales que la desesperación y la oportunidad me pusieron enfrente; así pues, entusiasmado por la noticia de que don Juan José de Eguiara y Eguren había rescatado de un incendio los papeles de la administración del Coliseo Real y los había llevado, movido por su amplio sentido de conservación, al Real Colegio de San Ignacio de Loyola, del que era fundador, me aventuré a indagar en este archivo que actualmente se llama Archivo Histórico José María Basagoiti Noriega.

La sorpresa y el desencanto viajaron en ambos sentidos: la amable directora del recinto me miró consternada y en todo momento negó que en el archivo existiera cosa alguna relacionada con el Coliseo Real de México; sin embargo, dijo, si el dato te llegó a través de un comentario hecho por el doctor Germán Viveros, algo de verdad debe haber. De modo que, me empeciné largas horas en martirizar los catálogos con mi búsqueda. No encontré nada.

Tiempo después, movido por la indicación de la maestra Dalia Hernández, fui en busca de las temporadas teatrales al Archivo Histórico del Museo de Antropología e Historia. La deficiente catalogación del acervo, aunado a mi mala fortuna, impidieron que encontrara algo trascendental para el objetivo que perseguía.

Finalmente, luego de revisar sin éxito el Archivo Histórico del Distrito Federal y la Biblioteca Nacional, terminé en las frías y quietas galerías del Archivo General de la Nación. Ya sin centavitos en los bolsillos y sin la menor esperanza de hallar lo que buscaba, decidí cambiar el tema de la investigación.

Cada vez que buscaba en los repositorios información acerca del Coliseo Real de México y el

teatro dieciochesco aparecían noticias sobre las Comedias de Muñecos. ¿Qué eran? Entonces no lo sabía y no tenía humor para averiguarlo. Debo confesar que debido a esta actitud dejé ir valiosa información; sin embargo, la casualidad y mi atormentada paciencia, me orillaron a poner atención, finalmente, a este tema. Al saber que se trataba de obras teatrales para marionetas, las comedias de muñecos me entusiasmaron de tal manera que decidí dedicarles este trabajo.

Durante un año me dediqué a recolectar información acerca de este curioso espectáculo dieciochesco. Y confíé demasiado en mi entusiasmo: esperaba encontrar alguna comedia, pero no fue así; en cambio, lo que hallé fueron montones de actas acerca de los permisos concedidos a cómicos de la legua para llevar acabo esta diversión en la Ciudad de México.

Estos textos fueron localizados en tres ramos del Archivo General de la Nación. La mayor parte se encuentra en General de Parte, el fondo donde se encuentran todas las actas producidas a raíz de las peticiones y reclamaciones de instituciones y particulares relacionadas con las disposiciones y órdenes virreinales. Este grupo documental lo conforman las quejas, demandas, etcétera, que se presentaban al virrey o a la Real Audiencia, por escrito, con el fin de que se dictara un resolución. Tan pronto se terminaba el trámite, dichos asuntos eran asentados en actas por un escribano real.

Algunos documentos de vital importancia fueron encontrados en Media Anata, el grupo documental donde se encuentran las actas redactadas por el escribano real o de audiencia a propósito del impuesto que se pagaba por cualquier tipo de beneficio económico recibido por algún particular o institución. El pago del impuesto era registrado por los alguaciles de la Contaduría Mayor y Real Hacienda. Por último, los restantes textos fueron hallados en el ramo Indiferente Virreinal, un grupo de documentos referidos a asuntos comunes y corrientes de la vida novohispana, en general actas y reales cédulas que carecen de fecha o de índices y que están en notable desorden.

La naturaleza de las marionetas volvía complicado encontrar los textos de las comedias. Varias razones influyen en esto. Existe la idea de que los cómicos que las montaban eran analfabetas, por lo que las obras eran aprendidas de manera oral y no era necesario fijarlas por escrito; sin embargo sabemos por las noticias que da Juan Manuel de San Vicente al público del Coliseo Real a finales del siglo, que las marionetas representaban las mismas comedias que se montaban con personas, hecho que nos hace creer que las comedias para muñecos se valían de los mismos libretos; no obstante, según se puede apreciar en las dos obras que John Earl Varey dedicara a los títeres en España, muchos de los cómicos escribían o adaptaban obras para marionetas. Además, durante el siglo XVIII en Nueva España, el asentista llevaba un registro de lo que se presentaba en el Coliseo, de modo que deben existir

noticias sobre las obras que los cómicos de la legua montaban con títeres y, también, algunos libretos. Según lo que descubrí al paso, toda esta información debería encontrarse en el Archivo Histórico del Museo de Antropología e Historia en el ramo Hospital de Naturales y Colegio de San Gregorio. La estrechez económica me impidió ir a cerciorarme de esto, pero no dudo un sólo momento de que sea verdad.

Debido a la ausencia de los libretos, podría ser objeto de reproche la importancia que podría tener mi estudio. A favor sólo puedo decir que la importancia de este trabajo consiste en el hallazgo de poco más de una docena de documentos referentes a un tema que ha sido poco estudiado, y al decir poco, me refiero exclusivamente al único estudio comprometido que existe hasta ahora, la tesis doctoral de Yolanda Rojas Jurado. Por lo que a mi caso atañe, creo que esta investigación bien puede contribuir a la historia y crítica de nuestra literatura dramática dieciochesca. Además, la labor paleográfica que realicé de los documentos, permitirá a futuros investigadores valerse de mi trabajo para emprender nuevos estudios o, en el mejor de los casos, refutar este mismo.

Ahora bien, por una parte he utilizado la palabra *marioneta* y *muñeco* de manera indistinta, pues considero que ambas palabras se refieren al mismo objeto. La voz *títere* ha sido empleada casi siempre para referirse a un tipo especial de maniquí (de rodilla) que era manipulado por acróbatas y que no se ocupaba dentro de la comedia de muñecos por sus limitaciones escénicas. Por otra parte, empleo las palabras *diversión*, y *espectáculo* referidas a las marionetas de manera arbitraria. Aunque existe una diferencia de carácter social entre ambos términos, debido a las características propias de las marionetas, ambas palabras terminan por ser lo mismo en este estudio. Sobre esta misma línea, es importantísimo advertir que he empleado términos del tipo *género chico*, *género menor*, *teatro menor*, etc., para referirme, del modo en que lo hace Alejandro Ortiz, a cierto tipo de manifestaciones dramáticas que, sin ser menos importantes, ocupaban un lugar marginal o bien, dependiente de la existencia de la Comedia que se montaba en el Coliseo Real de la Ciudad de México.

Ahora bien, debido a las limitaciones informativas de las actas encontradas, se ha optado por utilizar un método histórico para la presentación de las mismas. Se describió de manera puntual la información más importante de cada documento, añadiendo datos útiles obtenidos de las fuentes secundarias, con el fin de lograr una visión global del espectáculo que nos ocupa.

A lo largo de esta investigación, nunca se ha dudado que las comedias de muñecos formaron parte del teatro que se realizó en México durante el siglo XVIII y por lo tanto, estaban delimitadas por las tendencias de la época, así pues no creemos que haya sido atrevido tratarlas en relación con el teatro

de grandes proporciones. En lo que respecta a las características generales del espectáculo de muñecos, éstas han surgido de la lectura atenta que se hizo de las actas de cabildo. Lo que no han arrojado los documentos, se obtuvo de otras fuentes, especialmente de los estudios de Jonh E. Varey y de Yolanda Rojas Jurado.

En consecuencia, se parte de la idea de que el teatro cumple con la obligación social del entretenimiento y que, como un hecho comercial, sólo puede darse en un ámbito urbano. Ahora bien, surgido en su esencia espectacular, de la fiesta barroca, el teatro del siglo XVIII tiene por objeto maravillar al espectador. Debido a esto, fue el siglo de las óperas y las zarzuelas, pero también de los acróbatas y seudocientíficos charlatanes y, por supuesto, de las comedias de muñecos. Todos ellos espectáculos totales o, mejor dicho, completos que incluían música, bailes, fuegos de artificio, magia, etc.

Dada la complejidad escénica de la comedia de muñecos, las autoridades virreinales vieron en ellas un buen negocio y un medio de suplir la falta del entretenimiento que existía en las regiones alejadas. Aunque, debemos destacar que generalmente las compañías de marionetistas por lo regular se presentaban en las ciudades o barrios prósperos y casi nunca en las zonas marginadas, ello debido al hecho de que formaban parte de ese nuevo teatro comercial.

La gran fama que obtuvieron los muñecos se debió a que eran un reflejo de lo que acontecía en el Coliseo Real de México. Los cómicos de la legua montaban las mismas comedias y los mismos espectáculos, además con las marionetas iban músicos, magos, acróbatas y demostraciones extraordinarias de mil tipos. Y pese a que las autoridades del Coliseo llegaron a alegar el gran perjuicio que estas figurillas les causaban, el Virrey siempre se mostró sensible con los cómicos de la legua, pues reconocía el gran beneficio que obtenía la corona por concepto de las licencias y porque era manifiesto que las comedias de muñecos era un teatro para el populacho.

No obstante que se reconoce a los muñecos como un teatro popular, debemos señalar que durante el siglo XVIII, esta manifestación dramática operó en dos niveles. Tanto en el teatro culto que se presentaba en Coliseo, como en las variopintas calles de las distintas intendencias de Nueva España. Esto debido, como ya se señaló, por su complejidad escénica tan gustada por ricos y pobres.

Dado que no me ha sido posible encontrar los libretos, he abordado el tema de los muñecos hasta donde me fue posible, pues, lo reafirmo, hasta la fecha se carecen de estudios que traten a las marionetas en el siglo XVIII de una manera conjunta y comprometida, intentando dilucidar todas sus características y su naturaleza.

Un especial reconocimiento a la doctora Lilian Camacho Morfín por todo el apoyo y la comprensión que me brindó durante la difícil tarea de darle vida a este curioso trabajo. Y por decir, esta tesis tiene que salir. Y salió. Gracias infinitamente a ella por haberme aceptado como asesorado en momentos de desesperanza. También merece una mención especial el señor Teodoro Espinoza Hernández, bibliotecario encargado del área de Tesis de la Biblioteca José Revueltas de la Facultad de Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, quien amablemente me facilitó diversos materiales sin los cuales este trabajo no hubiera podido terminarse. Además quiero agradecer al personal del Archivo General de la Nación, que pese al sobrado trabajo que tienen, se dieron tiempo para facilitarme los documentos necesarios. Del mismo modo agradezco al personal del Archivo Histórico de la Ciudad de México y a los responsables del Archivo de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia. Finalmente quiero considerar a mi compañera de Seminario y amiga Violeta quien con gran amabilidad, y sin merecerlo yo, puso en mis manos grandes recursos para continuar elaborando mi trabajo. También merece un enorme agradecimiento la doctora Thelma Camacho Morfín que, sin obligación alguna, se tomó la molestia de revisar mi trabajo y brindarme valiosas indicaciones para llevarlo a buen fin. Para terminar me veo obligado a reconocer el apoyo que, a través de sus estudios, me brindaron el doctor Germán Viveros Maldonado y a la doctora Yolanda Rojas Jurado. Así mismo, reconozco el apoyo moral y académico que me brindó la doctora Mariana Ozuna Castañeda a lo largo de mi vida como estudiante y egresado.

En dichosos días de epifanía de 2010

II. LA COMEDIA DE MUÑECOS ANTE LA CRÍTICA¹

Las Comedias de Muñecos no son simplemente teatro de títeres o marionetas. En nuestros días no parece existir una verdadera diferencia entre un concepto u otro, sin embargo, en el México del Siglo XVIII, existía una diferencia contundente. Las Comedias de Muñecos eran un espectáculo complejo y perfectamente estructurado, cuyos alcances escénicos dependían de las posibilidades económicas de la compañía. Una jornada, en el mejor de los casos, podía incluir bailes, títeres, actos de magia, ilusionismo y equilibrismo, acrobacias, exhibiciones de prodigios y rarezas naturales, etc. En verdad tenían material para competir con los espectáculos que se daban en el Coliseo Real.

A pesar de lo aparatoso, el evento estaba marcado por la marginalidad y lo que ello implicaba. Los cómicos, por lo general, eran personas desposeídas: viudas solitarias y cargadas de familia, ancianos, antiguos farsantes de los coliseos que por alguna desventura habían dejado su carrera, comerciantes u obreros oportunistas que veían en la manipulación de muñecos un medio mucho menos cansado de ganarse la vida, embaucadores y estafadores hábiles en la prestidigitación, entre otros. Los libretos, es decir, las comedias propiamente dichas, que se utilizaban eran sencillas como el nacimiento de Jesucristo, la vida de algún santo o algún acontecimientos histórico, además estaban las de tenor cómico y de tonos muy subidos y escatológicos, aunque, también sabemos que se llegaron a adaptar algunas piezas de Cervantes Saavedra, Calderón de la Barca, Mira de Amescua, Zorrilla y Rojas, Cáncer.

El interés de estas comedias no era ennoblecer al género dramático, ni dar cuenta de ninguna estética en particular. Eran obritas cuyo fin era el entretenimiento de la plebe que lo observaba y el sustento económico para sus autores. Quizá por ello, los historiadores del teatro han puesto mayor atención en el arte dramático de personas.

Luego de consumada la Independencia de México, la Comedia de Muñecos alcanza la importancia tan deseada, esto debido a que los escenarios destinados a festividades reales o religiosas se convierten, gracias a las nuevas leyes, en espacios públicos arrendables para los espectáculos masivos. Los cómicos de la legua, entonces, hacia la segunda mitad del XIX y principios del XX, especialmente durante el porfiriato, abandonan las calles, en cuanto que estas significaban espacios marginados y anónimos, para especializarse y adquirir un renombre a costa de una actividad dramática bien remunerada, dentro de un espacio claramente definido: la plaza pública, llámese ésta Alameda Central

¹Para la ficha bibliográfica completa de las obras citadas en este apartado, consúltese la bibliografía

o Plaza de la Constitución; sin embargo, este crecimiento no venía dado en un sentido artístico o estético sino, económico. Definitivamente, fueron grandes, porque había más dinero.

La Independencia de México había logrado que todos fuéramos iguales ante la ley y que, derivado de ello, cualquiera pudiera acceder a todos los espectáculos. No obstante, la ley no garantizaba que todos tuvieran el dinero suficiente para ingresar a las diversiones de élite. Así que los pobres siguieron siendo muchos. Eso lo supieron bien los cómicos de la legua. De ahí que tanto en el siglo XVIII como a principios del XX, las diversiones callejeras hayan sido un negocio redondo y acariciado por muchos.

Durante los primeros años del Porfiriato surgen los grandes circos nacionales y las grandes compañías de títeres como la Rosete Aranda. El espectáculo de marionetas se profesionaliza a tal grado, que las viejas historias del XVII y XVIII se refunden, se adaptan y se vuelven escénicamente complejas: el vestuario es más rico, los escenarios se mueven, hay iluminación, música, etc.

Y pese a todo lo anterior, los historiadores y demás estudiosos del teatro, no han vuelto su mirada hacia los géneros menores, siendo que en ellos podrían encontrarse luces sobre algunos aspectos escabrosos del teatro de personas. Es posible llenar varias salas con la bibliografía que sobre el teatro legítimo se ha hecho, incluyendo a los textos curiosos y la información ociosa. Sobre nuestro tema, sin embargo, apenas contamos con unos cuantos estudios. La primera historia del teatro de títeres fue escrita por Charles Magnin, titulada *Histoire des marionnettes en europe depuis l'antiquité jusqu'a nos tours*, se publicó en Paris en 1852². Los estudios que le siguen se basan más o menos en lo dicho por Magnin y agregan dos o tres particularidades acerca de los títeres de su patria, pero no aportan realmente nada nuevo.

Después de Magnin, vino el único estudio de conjunto que posee el mundo hispánico sobre el tema. Escrito por el filólogo inglés John Earl Varey, la *Historia de los títeres en España, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* tiene por objetivo darle un escenario histórico a los espectáculos de marionetas, a través de la recolección de datos dispersos en diferente archivos.

Además de esto, Varey intentó dar una visión general de las vicisitudes de los títeres españoles desde sus inicios hasta mediados del siglo XVIII, de modo que, su *Historia* comienza no en los orígenes más remotos del títere, es decir, como un artefacto religioso, sino en aquellas figuritas profanas, consolidadas como objetos para el entretenimiento del pueblo. Así entonces, los títeres españoles tendrían sus orígenes en las marionetas francesas traídas por los juglares desde los reinos italianos durante los siglos X, XI y XII y no en los muñecos romanos y griegos encontrados en la

² Magnin, Charles, 1857, *Histoire des marionnettes en Europa*, Slatkine : Paris

península.

En el fondo, sugiere Varey, el espectáculo de títeres intenta imitar al hombre en aquello que lo hace precisamente distinto a todo lo demás del mundo, el uso de razón. Y esto a raíz de que junto a las marionetas, se acostumbraba exhibir animales prodigiosos que hacían diversas suertes de inteligencia, especialmente monos adivinos. “Y el mono y el títere nos presentan una parodia grotesca y diminuta de la vida. Ambos parecen seres humanos y no lo son.” (Varey, *Historia*, 12)

La *Historia de los títeres* termina en 1758, cuando empieza a publicarse el *Diario de Madrid*, año en que surgen en España los entretenimientos de corte pseudocientificista, tales como, las linternas mágicas, las sombras chinescas, los juegos de óptica, etc. El año de 1758 no es gratuito. Para Varey, que comiencen a anunciarse los espectáculos de muñecos en las gacetillas y en especial en el *Diario*, significa que estos fenómenos dramáticos han adquirido una importancia y renombre tan grande que sería necesario estudiarlos por separado. Digamos, entonces, que su *Historia* es la traducción a lenguaje académico y erudito de un espectáculo que antes de 1758 sólo existía escrito “en el fondo de la mente del pueblo y no en los libros”

Después de la *Historia*, hubo que esperar 15 años más para que Varey publicara el estudio con el cual su visión de conjunto acerca de los títeres en España quedara completa. Me refiero a *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid*, libro en el que recolecta poco más de 200 documentos relacionados con el espectáculo de marionetas, además de varios carteles de la época que se utilizaban para anunciar montajes de equilibrismo y magia, así como máquinas reales y acrobacias.

El estudio es de carácter general y descriptivo, aunque nos da detalles importantísimos sobre la administración de los teatros principales, la composición de las compañías de la legua, el repertorio de los teatros menores cuando éstos eran arrendados por los cómicos trashumantes, además de explicarnos los diversos espectáculos de acrobacia y destrezas físicas, lo mismo que de prestidigitación. Es significativo, además, apuntar las menciones acerca de los títeres y los nuevos entretenimientos de la época: las ilusiones ópticas, sombras chinescas y demás novedades científicas. Finalmente, Varey menciona la relación que existía entre las autoridades y las representaciones dramáticas menores. En este último apartado, el filólogo inglés menciona que el desprestigio de las diversiones populares se debe a la actitud ilustrada y paternalista del gobierno. Dato que merece atención, pues será significativo para contrastar la manera de actuar de las autoridades borbónicas en Nueva España.

En 1981 aparece *Titelles teatro popular*, obra de Francisco Porrás, acerca del teatro catalán de marionetas. La obra sigue casi en todo a la *Historia*, pero el autor anota algunas particularidades no

vistas por el estudioso inglés. El libro comienza con una revisión sobre el origen de la palabra *títere*. Luego, sin mucho acierto, habla acerca del lugar que ocupa el títere dentro de la historia; más tarde, pasa muy rápidamente por el siglo XVIII y XIX, mencionando detalles técnicos acerca de las representaciones de títeres en Cataluña, el tipo de figurilla empleada, etc. Finalmente hace una revisión general acerca del teatro de títeres durante el siglo XX en Cataluña y transcribe un extenso repertorio de comedias.

En la escena americana el documento que intenta ser el más completo sobre nuestro tema es *The Puppet Theatre in America a History*, de Paul McPharlin³ en el que el autor ofrece una brevísima descripción del teatro de títeres en varios países hispanoamericanos. Aquí mismo, cabe señalar *Títeres y titiriteros en el Buenos Aires Colonial*, de Alfredo S. Bagalio una aproximación de carácter general en la que, a partir de una docena de documentos, del espectáculo de títeres en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX se busca legitimar las Comedias de Muñecos como uno de los grandes espectáculos dramáticos aparecidos en Argentina. Cabalmente, su librito no ofrece nada nuevo. Muchos de los datos históricos se muestran como meras anécdotas, por lo que la cuestión de las Comedias de Muñecos no queda esclarecida. La hubo, parece decir S. Bagalio, y eso debería ser suficiente para demostrar que fue un espectáculo importantísimo durante el siglo XVIII y XIX, sin embargo, cómo funcionaban, qué representaban, con qué lo hacían, cómo eran las Comedias de Muñecos, no lo sabemos.

A propósito de la historia del teatro de títeres en México, es extrañamente inquietante la carencia de estudios. Las primeras noticias desinteresadas al respecto, las debemos a Guillermo Prieto y Manuel Gutiérrez Nájera⁴. Ambos literatos narran cómo fueron las Comedias de Muñecos, sin embargo, a ninguno de los dos parece interesarle mucho cubrir todo el funcionamiento del espectáculo.

En el siglo XX, el pionero será, Armando de María y Campos quien publicó en 1942 dentro de la revista *Divulgación Histórica* un artículo titulado “Comedias de títeres o muñecos durante el primer tercio del siglo XVIII”. Obrita que narra las peripecias que tuvo Thomasa María Casiana con las autoridades virreinales a propósito de una demanda hecha por un don José Vasconcelos. En tal demanda, se pedía a la señora Thomasa que cesara de montar su Máquina Real de Comedia de

³Paul McPharlin, 1949, *The Puppet Theatre in America a History: with a List of Puppeteers*. 1524-1948, Harper Brothers Publisher: New York

⁴Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, y Gutiérrez Nájera, Manuel, *Espectáculos. Teatro, conciertos, ópera y zarzuela. Tandas y títeres. Circo yacrobacia. Deportes y Toros. Gente de teatro. El público La prensa. Organización y locales*

Muñecos, pues ésta traía muchos perjuicios al Coliseo. Al termino de un lío burocrático, después que la demandada hubo pagado su derecho de Media Anata, impuesto exigido por las autoridades virreinales a todo aquel que quisiera dedicarse a algo, se estableció en convenio que doña Thomasa representaría su Máquina Real en los días y en las horas permitidas por el asentista, esto con el fin de evitar daños a las entradas del Coliseo Real.

El valor del documento de María y Campos está en presentar los aspectos clave de las Comedias de Muñecos, por ejemplo, el derecho de Media Anata que debían pagar los farsantes, el daño que causaban al coliseo, las horas de la función, los espacios, etc. No obstante, habremos de ver en su sitio, casi todos estos aspectos, no se cumplían y otros eran de muy distinta manera.

Tiempo después, en 1945, Angelina Belof publica *Muñecos animados*, una obra que intenta ser una veloz revisión de los títeres en México. Seguirán trabajos como el de Juan Pablo Viqueira (1987), *¿Relajados o reprimidos?*, que se ocupa de las diversiones populares hacia la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. El apartado que dedica a la Máquina Real de Comedias de Muñecos no es particularmente significativo. Además de exagerar y generalizar muchos datos, los textos que utiliza son insuficientes para hablar de la totalidad del espectáculo de títeres, no obstante, llama la atención la reflexión sociológica que hace sobre las marionetas, además de reseñar el documento que habla acerca de la primer escuela dramática novohispana que incluía en su plan de estudios, por llamarlo de algún modo, el arte de manipular muñecos y montar comedias con ellos.

En ese mismo año, Sonia Iglesias y Guillermo Murray, publican una historia de los títeres, en el que no se ocupan del repertorio teatral, ni entran en detalles técnicos ni relevantes. En este mismo sentido están las menciones de Germán Viveros.

Finalmente, los dos únicos trabajos comprometidos con el tema que nos incumbe son *El teatro de títeres durante el Porfiriato* y *Comedia de Muñecos, Circo y Teatro en las Ciudades de México y Puebla*, ambos de Yolanda Rojas Jurado. Aunque estos dos últimos textos están muy completos, no agotan el tema y dejan muchos huecos, uno de los cuales ocupa este trabajo.

El primer libro de la doctora Jurado es un estudio histórico acerca de la compañía titiritera Rosete Aranda. Incluye un brevísimo estudio literario acerca de las obras de muñecos de la compañía, así como una revisión biográfica. Su segundo libro tiene por objeto examinar la situación del teatro de títeres, así como de los otros espectáculos que giraban en torno de él hacia mediados del siglo XVIII y principios del XIX. Intenta, además, describir el cambio de las sociedades novohispana a la porfiriana y su relación con las diversiones callejeras.

Como hemos visto, es poca la bibliografía que existe sobre el tema y en gran medida parece desinteresada en exponer el fenómeno de manera íntegra, es decir, no describe su funcionamiento ni sus características. Por ello, lo que me propongo realizar, es un estudio que exponga de manera íntegra el fenómeno de la Comedia de Muñecos, a través de una descripción detallada de los documentos que se han encontrado sobre el tema en los repositorios documentales.

III. TEATRO Y SOCIEDAD EN NUEVA ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII

1. Antecedentes: El teatro comercial del siglo XVII

Durante el siglo XVII, en España, el teatro se había establecido como un hecho comercial a consecuencia de la aparición de los corrales madrileños del Príncipe y de la Cruz. No obstante que estos nuevos espacios para la representación poseían una moderna estructura, la esencia de las jornadas seguía siendo la festividad popular; en efecto, el teatro servía como vehículo para la liberación de las tensiones, a su vez que permitía reforzar la disposición estamentaria con la que funcionaba la política de entonces.

En este sentido, para José Antonio Maravall en el teatro existe una libertad de expresión y de pensamiento que no existe o no es evidente, en ninguna otra manifestación artística. Esta libertad se da, incluso, en un sistema político represor. El teatro, debido al fuerte impacto de la representación que produce imágenes directas sobre la conciencia del espectador, tiene una eficacia de persuasión y sujeción muy efectivas. De ahí que en el teatro se pueda hablar de un pensamiento de masas. Es cierto que durante la representación cada espectador mantiene su individualidad, pero también es cierto que como parte de esa colectividad de personas que miran, llega a aceptar mediante el contagio de las emociones, la manifestación ideológica que la obra dramática tiene.

En la esencia de la comedia barroca subsiste la intención puramente educativa de los exempla medievales. El teatro barroco forma parte de la política dirigista de los Austrias. En la opinión de Maravall, en la comedia del XVII se da un dirigismo que intenta restaurar y mantener el elevado grado de inmovilismo social, esto es, hacer presente en la población que la pirámide social tiene una estructura invariable y determinada.⁵

El siglo XVIII también desarrollará un teatro enajenador, sin embargo, al contrario de la comedia barroca, la intención de los dramas ilustrados es reformar al pueblo, esto es, se pretendía llevar a cabo, en palabras de Maravall, un dirigismo renovador de las costumbres que reclamara la participación del teatro en la empresa de educar a la gente para un futuro de vida social más recomendable. El siglo XVIII instaurará un dirigismo educativo e impulsor “que con frecuencia, a fin de hacerse compatible con el alza de los deseos de libertad, se presenta como provisional, aplicable tan sólo en tanto que los individuos conozcan sus propios y verdaderos intereses”⁶

⁵Maravall, Jose Antonio, 1990, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica: Barcelona, véase introducción

⁶Maravall, *op. Cit.*, pag170

En el XVII, la comedia lopesca hace creer al pueblo que el estado social no se contrapone a las leyes de la naturaleza, por lo que no implica problema alguno, de modo que todos están obligados a aceptar este hecho. Tal actitud derivó de la expansión y movilidad renacentista, en la que los grupos dominantes temen verse desplazados por las crecientes oleadas de inconformes adinerados y sin títulos nobiliarios que intentan subir por la escala social hasta hacerse del gobierno.

No obstante, Lope de Vega sabía muy bien que la tendencia a conservar la sociedad tradicional no era cierta.

“De ahí que casi toda su obra se dedique a plantear problemas de estratificación social y paralelamente de jerarquía del poder, aproximando al cúspide de éste al cielo, con un sentido que se puede llamar epifanía, al modo del Egipto dinástico, aunque transitorio, porque en él cada rey nuevo encarna una divinidad, si bien efímeramente, por que cuando muere no tiene lugar ninguna apoteosis: el rey muerto queda reducido a la medida humana”⁷

En esta línea, las obras de Pedro Calderón de la Barca, tenían la intención educativa de hacer aceptar al pueblo conscientemente su inferioridad, dada por mandato divino y buena. En las complejas obras calderonianas el pueblo estaba obligado a no intentar aspirar a cambiar su posición social.

Crear en la colectividad una ideología favorable al orden establecido sólo podía llevarse a cabo mediante una fiesta teatral, porque el teatro posee las mismas características que las de una fiesta barroca. Mediante los actos coercitivos y las violencias no es posible llevar al pueblo a contemplar y aceptar el orden establecido. Se necesita de algo con lo que se identifiquen y gocen por entero. Algo que les pertenezca y les resulte fuera de lo convencional. La comedia confirmaba que el estamento gobernante era el correcto y que la situación social era la adecuada. “En la fiesta pública barroca lo que sucede es que, aunque siempre quede un aspecto de diversión, su objetivo es la ostentación, la cual en alguna medida puede hallarse en la fiesta popular. Hasta el punto de que el predominio de aquélla llega a tanto que más que divertir, la fiesta pública busca asombrar.”⁸

La fiesta barroca tiene por objeto causar asombro. De otro modo no se explicaría que el público del siglo XVII se alegre al contemplar desfiles de carrozas, desfiles militares y otros motivados por algún acontecimiento cívico. Pero la fiesta, según Antonio Maravall, también puede ser dolorosa y edificante “llamando a la penitencia al pueblo, que como en el cristiano, siempre se siente pecador y celebra con tal acto despojarse de culpas que encienden la ira del Altísimo”.⁹

La casa gobernante durante el siglo XVII había delegado sobre la fiesta barroca la función, ya

⁷*Ibid.*, 171

⁸*Ibid.*, pag. 178

⁹*Ibid.*, págs. 178-179.

fuera ésta alegre o plañidera, de imponer sobre la conciencia colectiva el poder inamovible del estamento nobiliario gobernante; la fiesta, de este modo, revela la capacidad de ostentación a que había llegado la autoridad civil y la autoridad eclesiástica. En el espectáculo de la fiesta barroca se manifestaba la potestad del rey a la que el pueblo estaba sometido.

Por otra parte, las representaciones de palacio tenían un carácter privativo, pues pertenecían solamente a los estamentos altos. Para el pueblo existían los corrales o los acontecimientos civiles y eclesiásticos de gran espectáculo, es decir, la fiesta barroca. Ahora bien, en un principio, las fiestas acuáticas de fuegos artificiales y de gran ingenio servían para festejar la grandeza de la monarquía; sin embargo, tan pronto era entretenido el rey, estos festejos se abrían al pueblo, y tenían por objeto distraerlo de la monotonía diaria. “Por esa vía se le aturde y se le atrae, empujado por un último sentimiento que surge por detrás del asombro, un sentimiento de adhesión extrarracional, hacia los que pueden ordenar tanto esplendor o diversión gozosa.”¹⁰ Esto significa que el acto benévolo de ofrecer al pueblo los grandes espectáculos servía para confirmar en su conciencia la estabilidad del Estado.

Ahora bien, “la fiesta del Barroco no era espartana sino de un ascetismo brutal, inhumano, no se pretendía adormecer, sino anular primero toda autonomía en la conciencia del pueblo, para dominarla después”.¹¹ De ahí que Antonio Maravall llame a la fiesta barroca *fiesta por contemplación*, pues se engarzaba a la mentalidad que deseaba la corona en la sociedad del siglo XVII.

Por el contrario, en el siglo XVIII existe la *fiesta por participación*, en la cual interviene directamente el pueblo y tiene por objeto moldear la conciencia para una mejor sociedad a futuro. Es el caso de las diversiones públicas. En el siglo XVIII el teatro y todas las manifestaciones que giran en torno a él son públicas, pertenecen al pueblo, y el pueblo las determina.

En este sentido, Maravall hace una distinción entre diversiones y espectáculos a partir de la participación del pueblo; espectáculos, para él, son todos aquellos fenómenos dramáticos en los que el pueblo no tiene un papel activo, sino que se limita a mirar, con lo que establece una separación entre él y el escenario “como él [el pueblo] no forma parte del pequeño número de quienes tienen a su cargo el cuidado del espectáculo [...] acuden en actitud de estricta pasividad. A lo sumo le queda con sus muestras de aprobación, dar manifestación externa de su juicio sobre lo contemplado”.¹²

Todos los aspectos y posibilidades de la fiesta barroca se dan con igual o mayor intensidad y eficacia en el teatro.

¹⁰ Ibid., pág. 180.

¹¹ Ibid., pág.182.

¹² Ibid., pág.184.

“Como es sabido en el Buen Retiro después de algunas representaciones para el rey y la corte, aquel permitía la entrada del pueblo. Quienes dan cuenta de esto, lo atribuyen a la magnanimidad real, [...] lo que confirma nuestra tesis de que con tal concesión lo que se buscaba era llevar a sus más altos niveles la función manipuladora del teatro a base de promover el asombro y la adhesión atemorizada”¹³.

A diferencia de lo que ocurría en el siglo XVIII, en el que el teatro intentó ser una herramienta educativa y no de sujeción.

A propósito de esto, Maravall dice que el teatro en el siglo XVII era “una fiesta para admirar, asombrarse y espantarse, pero siempre en actitud pasiva respecto al desarrollo de la acción, aunque no respecto al sentir que despierta, el cual en ocasiones sonaba con estrépito promovido por el vulgo”.¹⁴

En definitiva, ninguna de las artes visuales tiene la fuerza de persuasión de la que goza el teatro. En la escena barroca se desarrollaba con ímpetu el propósito adoctrinante a través de una vía emotiva que descubría y fijaba en la conciencia colectiva la grandeza del estamento nobiliario gobernante, legitimando sus acciones y revelándolo como bueno, justo y de acuerdo a las leyes naturales.

Por otra parte, al teatro se iba galantear y a enterarse de las últimas novedades de la vida pública y privada de las personas. Más que la obra misma, tenía importancia el ambiente que se generaba dentro de los corrales. El teatro era un punto de encuentro y permitía la interacción de la gente. Es por ello que, José Deleito Piñuela dice que el teatro barroco puede verse también “como lugar de esparcimiento, en sus peculiares usos, su ambiente especial, y en el modo típico de vivir sus más genuinos representantes.”¹⁵

Como una diversión, el pueblo intervenía activamente. Más allá de los escándalos entre el público y los cómicos, la interacción de estos dos no era en absoluto pasiva, pues ambas partes se mantenían integradas al hecho teatral ya como poeta o autor, ya como actor mismo. De ahí que no sólo las compañías legítimas hicieran teatro, sino también lo hacían señores principales y gente del pueblo.

Así pues, la jornada de teatro era un hecho no convencional que irrumpía en la monotonía de la vida popular. Era, en todo caso una festividad. Esto intenta decir que si bien los corrales eran la sólida imagen de un producto comercial, éste no abandonaba sus orígenes populares. El teatro del siglo XVII mantenía la espontaneidad y el regocijo de las fiestas.

Aunque, se trata de un teatro profesional, no existe la distancia solemne entre el actor y su

¹³ *Ibid.*, 185.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Deleito Piñuela, José, 1944, ...*También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos)*, Espasa-Calpe:Madrid, 70

espectador. José Deleito Piñuela escribe, en consonancia con esto, que las representaciones del XVII se daban en edificios toscamente contruidos que conservaban el nombre de corrales de los primeros sitios fijos para la representación que se dieron en el siglo XVI. En cuanto al espectáculo, según el autor, los corrales del XVII no tenían ninguna diferencia con los tablados portátiles “que se armaban en las plazas públicas en tiempos de Lope de Rueda. Y no estaban muy lejos de seguir mereciendo igual calificativo.”¹⁶

Pese a lo mucho que podrían esforzarse en ennoblecer los espacios de representación del siglo XVII, la verdad es que eran construcciones que carecían de muchos elementos escenográficos que facilitaran el espectáculo. El corral era un edificio de madera al descubierto con ligeras construcciones especializadas para facilitar algún acto en específico, como el vuelo de algún personaje. Al describir un corral, Deleito Piñuela apunta que “De sus cabeceras, la una ocupaba el escenario (que era un tablado adosado al muro y cubierto por pintarrajeada cortina), y la de enfrente, algo curva, destinábase a la localidad de las mujeres (un anfiteatro llamado cazuela o jaula). A uno y otro lado, pero a cierta altura, estaban las gradas, anfiteatro distinguido para hombres.”¹⁷

Debido a las deficiencias escénicas de los corrales, los géneros menores tuvieron una notable presencia durante todo el siglo XVII, pues sobre ellos muchas veces caía la obligación de asegurar la asistencia del público, lo que significaba asegurar los ingresos del asentista, del teatro y del hospital al que éste estuviera adscrito. Los géneros chicos, en su gran mayoría, tenían temáticas cómicas y simples relacionadas con el público que las miraba con gusto y que se sentía identificado con ellas. Echaban mano de lugares comunes, así como de tipos identificables a primera vista.

El fenómeno del teatro menor quizá hable menos de una suerte de pereza intelectual por parte del espectador del XVII, como de una deficiencia en la estructura escenográfica de los corrales. En efecto, durante el Siglo de Oro, existía un doloroso contraste entre los teatros públicos, rudimentarios y mezquinos, y los lujosos coliseos o lugares de representación que había en Palacio. Los espacios para el teatro que existían en el Alcázar de Madrid, por ejemplo, o en el Buen Retiro estaban dotados de tramoyas y maquinarias capaces de producir los más sorprendentes efectos escénicos de las más exigentes y grandiosas obras, sobre todo las calderonianas.

De modo tal, los corrales tenían un decorado mediocre. La indumentaria y la maquinaria, cuando la había, muchas veces era incongruente con la obra. La pobreza del teatro público sencillamente contrastaba con la suntuosidad del coliseo regio. Al respecto, Deleito Piñuela apunta que en los

¹⁶*Ibidem*, pag. 174

¹⁷*Ibidem*, pag. 176

modestos corrales, “los mismos lienzos servían de sala, bosque, calle u otro punto cualquiera. Con decir el personaje: <<ya estamos en el jardín>>, <<ya hemos llegado a Palacio>> u otra frase análoga, el público se trasladaba con la imaginación al sitio indicado, sin que fuesen menester mutaciones ni cambio[s] escénicos. El pacto tácito entre el público y el actor permitía que mediante la palabra, las cortinas de indiana o damasco que eran el decorado de los corrales se convirtieran en los lugares corrientes de las escenificaciones. Más aún, si había que mostrar algún jardín o bosque, simplemente se pintaba algún lienzo de verde, y ello era suficiente. “En el fondo del escenario había una parte elevada y practicable, que servía para usos diversos, como para figurar los muros de una ciudad, un monte, una torre o un balcón.”¹⁸

Como vemos, los efectos escénicos durante el siglo XVII eran muy elementales. La pobreza de las representaciones se debía a la falta de recursos para hacerlo mejor. Diferente será la escena del siglo posterior. Tan pronto se halla popularizado el teatro que se hacía en los coliseos reales, la escena será muy distinta. La entrada del nuevo siglo sugiere la idea de que el teatro tendrá plenitud de recursos artísticos, mecánicos y económicos, para realizar puestas escenográficamente más complejas, aunque ello comprometa la riqueza conceptual.

En definitiva, el teatro de los Siglo de Oro no mostraba un gran desarrollo tecnológico; por ello, Deleito y Piñuela escribe que si el argumento de la obra era complicado, como en el caso de las obras religiosas o alegóricas representadas en Carnestolendas y Navidad, se utilizaba algo de maquinaria (cosa que aumentaba el precio de las localidades), casi siempre ineficiente y pobre. A pesar de ello, con todo y las carencias, en los corrales se estrenaron las obras maestras del teatro español “que han quedado como clásicas. El público no deseaba más, y, acostumbrado a suplir con su fantasía lo que no se presentaba ante sus ojos, seguía mentalmente las evocaciones del poeta, prendido en el hilo de oro de sus versos”¹⁹

A tal grado llegaron a gustar los ardides de los que se valían los asentistas del siglo XVII para garantizar la asistencia del público, que ello motivará el desarrollo escénico dieciochesco. Los géneros menores durante el siglo de la Ilustración serán independientes de la comedia principal. Además, dadas las restricciones que sufría el teatro barroco durante la Cuaresma, los actos de acrobacia y prestidigitación e ilusionismos, así como espectáculos de muñecos y títeres tomarán fuerza y se perfeccionaran a tal grado que dejarán de ser fenómenos aislados y formarán parte de las manifestaciones teatrales del XVIII.

¹⁸*Ibidem*, pag 217-218

¹⁹*Ibidem*, pag. 219-221

Por otra parte, el teatro es una manifestación social, por lo tanto nace de la imitación del acontecer del hombre en sociedad, y su finalidad es hacer que ese hombre social se sienta identificado con el objeto que el teatro es, para poder, con ello, liberarse de aquellas pasiones que en la vida real aparecen inhibidas o controladas. El teatro es un ente mimético y social. Mas, para que exista de ese modo es necesario que tenga un lugar preciso en el espacio en donde funcionar. Y si el teatro no posee ese lugar especializado, no será un ente social y, por lo tanto, el hombre no podrá sentirse identificado con él. Veamos por ejemplo, el caso del teatro religioso. En un sentido estricto no deja de ser una manifestación dramática, pero no ocurre en un lugar que sea propio del hombre, ni trata de acontecimientos humanos, ni de relaciones humanas, sino de cosas divinas.

El nacimiento del teatro profano como un hecho comercial, es decir, como un hecho social, sólo puede darse cuando se sustituye la protección eclesiástica o nobiliaria por la profana de una comunidad citadina, esto supondría que el teatro comercial existe únicamente en un ambiente urbano con aglomeraciones humanas, pero sobre todo, en un ambiente en donde la Iglesia o cualquier otra entidad espiritual ha dejado de tener control directo sobre el modo de operar del teatro.²⁰

En consecuencia, una vez hecho profano, el teatro necesita de un lugar fijo para su funcionamiento. La existencia de ese sitio permitiría el desarrollo del actor y de las obras. Al respecto, Diez Borque señala que una vez construido el espacio fijo del teatro, el actor se profesionaliza y se agrupa en gremios autónomos dotados de una jerarquía interna, económica y administrativa bien definida.

Antes de que el teatro se volviera comercial, es decir, aquel teatro anterior, salvo algunas excepciones, el siglo XVI tiene un teatro esporádico y ocasional. De modo que, las agrupaciones de actores se caracterizan por ser provisionales, en vez de profesionales. Ello se puede advertir en la manera de cobrar por sus servicios. El teatro no comercial está sometido al donativo y no a un contrato de trabajo. La reglamentación de los lugares fijos permitió esa profesionalización del teatro, sin embargo, ese proceso fue lento y nunca llegó a ser total.

En este contexto, podemos preguntarnos por la situación de las Compañías de la Legua, o sea, por las agrupaciones de actores que deambulaban por las ciudades sin una reglamentación y sin una licencia. A pesar de la inestable situación de las compañías viajeras, éstas no dejaban de estar inmersas en el ambiente del teatro social, es decir, no por andar errabundos, abandonaban los medios en los que sobrevivía en teatro de título. El teatro realizado por las Compañías de la Legua no era un teatro

²⁰A propósito, véase Schilling, Hildburg, 1958, *Teatro Profano en la nueva España*, México: UNAM

distinto al de título, no era tampoco rebelde, sino que en la época de la comercialización de la comedia, estas compañías eran depositarias de las viejas estructuras de la organización teatral de los siglos precedentes al XVII y que cubrían la falta de teatros fijos, que seguían exigiendo las ciudades pequeñas. “Las compañías de cómicos de la legua” señala Diez-Borque “solían regirse por el sistema de partes y no por el salario fijo, habitual en las compañías de título, y esta diferencia también la imponía, naturalmente, el carácter esporádico de las representaciones que llevaban a estos actores a poblaciones pequeñas, o a Portugal, Italia, Flandes e incluso, a América”²¹

En esta misma línea, es necesario describir una compañía de título y una compañía de la legua con el objeto de demostrar que la ordenación legal es el concepto clave mediante el cual se explica el teatro del siglo XVII. Así, por ejemplo, Diez Borque nos dice que

La compañía de título de M. De Vallejo estaba compuesta por el autor, 10 actores, 6 actrices y un cantante, de ellos 5 hombres y cinco mujeres saben tocar instrumentos y 6 hombres y 6 mujeres danzar. La forma de enumerar los componentes de la compañía nos sirve hoy, para deducir la estructura jerárquica de la misma; se enumera, por orden 1a, 2a, 3a, y 4a actriz y lo mismo para los actores; el resto estaba formado por el gracioso, barba, papeles menores, etc²²

Por fuentes directas, sabemos que las compañías de la legua tenían una estructura y composición muy similar a las compañías de título. No obstante este hecho, Diez Borque nos sugiere que durante el siglo XVII la relación de estos tipos de compañía estaba dada en un nivel de desigualdad. Al parecer, sin importar sus composición, la diferencia que había entre ambas era la organización administrativa interna y la estructuración jerárquica “Mientras que las primeras contaban, como vimos, con un número fijo de actores a los que debía dar su aprobación el Consejo y, entre estos actores, había una gradación puramente profesional con su cofradía que los aproxima al gremio; las compañías ambulantes se formaban por un aluvión de gentes sin aptitud o por lo menos sin vocación para el teatro.”²³

No podemos negar la conducta de los cómicos de la legua y mucho menos aventurarnos a descalificar la afirmación dada por Diez Borque; sin embargo, sí podemos decir que las compañías de la legua, quizá no todas, pero sí un número representativo, estaban bien compuestas por un determinado número de actores y de actrices así como de gente encargada de los papeles menores. A pesar de ello, en el siglo XVII estas agrupaciones nómadas carecen de una regulación y una legitimación

²¹ Diez-Borque, José María, 1978, *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, Antonio Bosch: Madrid, pag.

²²*Ibid.* 35

²³*Ibid.*, 35

gubernamental por medio de la cual podríamos considerarlas profesionales y, a su vez, partícipes del teatro como un hecho comercial.

El motivo por el que Diez Borque insiste en comparar las compañías legales (de título) y las compañías ambulantes consiste en hacer evidente la idea de que la organización y la reglamentación son conceptos clave para analizar el teatro del siglo XVII como un fenómeno estable, comercial y humano que, a pesar de todo, coexiste con una forma distinta de teatro, la ilegal, o sea, la de las compañías de la legua.

En consonancia con lo anterior, nuestro autor escribe que

mientras que en el teatro comercial estable los autores tienen que comprar sus obras a los poetas, [...] lo que supone una relación mercantil perfectamente tipificada; los cómicos de la legua se apoderan, fraudulentamente, de las comedias que representan en los teatros fijos y las representan, perpetuando así una situación previa al nacimiento del teatro como hecho comercial.²⁴

En definitiva, el teatro como un hecho comercial durante el siglo XVII no incluía las diversiones callejeras. El éxito del teatro de los Siglos de Oro fue el resultado de un lento proceso de profesionalización que comenzó con la secularización del fenómeno dramático, la construcción de un recinto especializado para las representaciones, la posterior profesionalización de los actores y su agrupación en gremios y finalmente, con la adaptación de las obras a hechos sociales con los que los espectadores se veían identificados.

Tal parece sugerir Diez-Borque que el teatro de título durante el siglo XVII no es un espectáculo público del modo en el que se entenderá un siglo después, es decir un fenómeno conocido por todos. Las manifestaciones dramáticas públicas para nuestro autor son algo diametralmente opuesto a lo que ocurre en los corrales, pues en los espectáculos públicos, si bien no carentes de espectadores, si existe una interacción directa y activa entre el espectador y el actor, lo que anula la posibilidad de una mera contemplación.²⁵

Sin embargo, el teatro del siglo XVII necesitaba renovarse constantemente para atraer el mayor número de espectadores. El afán de novedades afectaba tanto a las comedias como a las compañías de actores. Al parecer, cada treinta días se renovaba la cartelera de los corrales. A pesar de esto, el estreno más esperado, según Diez-Borque, era “el de segundo de pascua, que después pasó al mismo domingo de Resurrección, ya que los títeres y marionetas no parecían suficiente compensación durante tan largo cierre de los teatros”²⁶ Y ello definitivamente debido a que durante el siglo XVII operaban distintos

²⁴*Ibid.*, 37

²⁵*Ibid*, pag. 248

²⁶*Ibid*, pag. 173

códigos de apreciación estética.

De este modo, durante el siglo XVII, el teatro era a su vez un acto social como cultural. Ello quería decir que lo importante era el ambiente que se daba en la comedia. Es decir, la comedia estaba estrechamente relacionada con el acontecer diario de la vida urbana e íntimamente ligado con las circunstancias externas de la representación como los costos de la entrada, la vendimia, los lugares por donde se llegaba al corral, las personas que uno encontraba, etc. De ahí que nuestro autor diga que la comedia debe tomarse como un aglomerado de espectáculos en el cual la comedia era la más representativa, pero no indispensable. Así pues, “la comedia constituía la base extensa de la representación y su texto era la apoyatura del espectáculo visual y auditivo que atraía a los espectadores, junto a otros componentes (loa, danza, música, relaciones sociales)”²⁷.

Ahora bien, dado que el teatro es un acto social al mismo tiempo que un fenómeno mimético, es comprensible que pueda estudiarse desde el punto de vista semiológico, es decir, a partir de la comunicación o del acto comunicativo del teatro. De modo que visto desde la comunicación, el teatro, podría ser definido como la ejecución verbal y no verbal de un texto A que necesita mediaciones del texto B (actor, escenografía...,etc.). “El elemento textual (texto A) está unido, indisolublemente, al elemento escénico y de esta unión resulta la representación (esencia del hecho teatral) Dicho de otro modo: es la acción la que determina la fusión de la palabra, decorado, vestido, etc en un conjunto orgánico”²⁸

Puesto lo anterior, resulta permitido pensar en que la comunicación del texto A tendría una base lingüística, y en consecuencia debería ser estudiado como una entidad de la lengua. Sin embargo, este texto A no es estrictamente lingüístico, aunque pertenezca al ámbito de la lengua, sino que es un texto (un tejido conceptual) que sólo puede existir en relación con un texto B que lo hace posible en una realidad fáctica. Ese es el hecho teatral, como decir que “la comunicación del texto A tiene como base la lingüística aunque no sea estrictamente lingüística; la comunicación del texto B es una comunicación visual-acústica.”²⁹ Y ambos textos se complementan y se permiten la existencia porque pueden llegar a ser uno mismo.

Sobre este apartado, hay que decir que cada época mantiene y articula signos específicos del texto B que están supeditados a una ideología y a una coherencia lógica propia de la época. Así por ejemplo, mientras que el teatro del XVII era eminentemente simbólico, el del XVIII será espectacular

²⁷*Ibid*, pag. 184

²⁸*Ibid*, pag. 209

²⁹*Ibid*. Pag. 210

La esencia de la representación la constituye el hecho de que el signo escénico es signo de otro signo y no de cosa alguna tangible y fáctica puesta en un tablado. Es aceptado, el hecho de que dentro de una representación los objetos del decorado han sido despojados de su convencional significado y pueden representar cosas distintas. Por ello aceptamos el axioma de que las realidades de la escena representan obligadamente otras realidades ya fantásticas o puramente imitativas. Esta característica que parece poseer exclusivamente el teatro permite que “una galería elevada (lo alto) pueda significar, por ejemplo el mundo sobrenatural”³⁰

Parecería, entonces, que el teatro juega al mundo de las realidades absurdas y los equívocos, pero no es así. Los signos escénicos persiguen una univocidad, pues están guiados por una lógica argumentativa. Su significado no es arbitrario sino que se mantiene dentro de una red semántica. A pesar de la tensión hacia la univocidad del teatro del XVII, el espectador no busca encontrar nada fuera de su entorno, ni novedoso, mucho menos raro y extravagante. El espectador de los Siglos de Oro no encuentra novedad en la puesta en escena, “sino que va a ver lo conocido, es decir hay un acuerdo tácito entre escenario y espectador con lo que se reduce la equivocidad esencial del signo escénico, a la vez que se aumentan las posibilidades de reconocimiento”³¹

Es interesantísimo lo anterior, pues permite aportar sin mucho esfuerzo el modo de valoración estética que se encontrará en el siglo XVIII, particularmente en la segunda mitad. Como bien dice Díez Borque, los espectadores peninsulares no buscaban ver en el teatro la novedad, nada nuevo, todo tenía que ser conocido. En cambio, para el XVIII, al menos, con la apertura de un nuevo espacio, mucho más moderno y con avanzadas posibilidades tecnológicas, el espectador va en busca de novedades, de lo novedoso que está en consonancia con el nuevo espacio y con el nuevo orden de las ideas. El teatro se iba a pique con facilidad si carecía de novedades. Las temporadas de teatro lo evidencian. Y no sólo el gusto por las obras nuevas, sino además el gusto por otro tipo de espectáculos. El siglo XVIII será el siglo de los espectáculos menores.

El teatro es diferente en cada época, no porque en esencia sea distinto, sino porque pone como eje ordenador e intención comunicativa distintos elementos de la representación. Así el teatro del siglo XVII será un teatro simbólico porque pone de relieve el uso de la palabra. Díez-Borque señala que esto es importante, cuando se quiere analizar el teatro de Lope Vega como el hecho comunicativo que es:

En el Siglo de Oro el elemento axial es la palabra, a la que se subordina en el texto un repertorio

³⁰*Ibid.* Pag. 212

³¹*Ibid.* Pag. 212

cerrado de estereotipos, donde cada vez el mismo elemento estilizado significa la misma cosa, constituyendo un código. Pero la primacía de la palabra determina que esta pueda sustituir signos escénicos en la medida de la parquedad de recursos del código del texto b”³²

Concluamos pues que cuando hablamos del teatro del siglo XVII, hablamos de una puesta en escena carente de recursos para llevar a plenitud el texto b sobre el tablado; sin embargo esto no representa problema alguno. La deficiencia en el texto espectacular, se suple mediante la utilización certera de la palabra, de ahí que el teatro del XVII sea simbólico, antes que espectacular y que no haya necesidad alguna de decorados. Ahora bien, hubo casos en los que el texto b era preponderante, pero quizá eran los menos, fue el caso de las representaciones palaciegas, cuyos temas, sin embargo seguían siendo simbólicos.

2. El teatro dieciochesco

Durante el siglo XVIII, la escena teatral estará dominada por las diversiones populares y las obras de magia, guerra y temas simples cercanos al espectador. Será el siglo del espectáculo y la innovación escénica. Debido a esto, muy pocas veces nos encontraremos con obras simbólicas y abstractas de profundidad intelectual del tipo de los grandes dramas áureos; y si los llegamos a encontrar, serán aquellas cuyas características son semejantes a las del teatro dieciochesco. Es decir, se representarán las obras “que necesitan o pueden ocasionar una puesta en escena importante y variada y que poseen protagonistas de alta esfera, con los consiguientes lances fuera de lo común, en los que no suele intervenir un mero galán de comedia de capa y espada.”³³

Para René Andioc, el siglo XVIII no parece ser un periodo oscuro en la historia del arte español, sino que es una época en la que se transforman los códigos y la manera de apreciar el arte. En específico, el arte dramático evolucionará en la medida en la que evoluciona su tecnología. Si bien en el siglo precedente los términos de vuelo, balancín, rastrillo, escotillón, etc aparecen subordinados al axioma de la palabra, en el Siglo de las Luces estos elementos serán la esencia misma de la comedia, y ello se debe, en gran medida a la revolución científica que acaece por entonces y que entra en España, venida de Francia, en el momento en que toma el poder Felipe V, que es decir, entra a reinar la casa Borbón. Si bien, durante la primera mitad del siglo, este cambio no parece evidente, es innegable que empezará a influir sobre el orden de las cosas. En lo que nos atañe, ocurrirá un interesante fenómeno: comienzan a popularizarse, en el sentido estricto de la palabra, los coliseos³⁴. Los corrales de comedias

³²*Ibid.*, 212

³³ANDIOC, René, 1988, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, 2a ed., Castalia:Madrid, pag. 23

³⁴En un sentido práctico podemos decir que los coliseos eran espacios novedosos para la representación, modernos

no dejan de existir, pero empiezan a declinar al no poder competir contra estos nuevos recintos dotados de una ingeniería novedosa y de elementos escénicos de gran avanzada.

Al respecto, René Andioc señala que aunque son conocidos los términos de las máquinas que componen la tramoya, durante el siglo XVIII se hallarán con mayor frecuencia que en el siglo anterior: los encontramos regularmente en las cuentas relativas a la puesta en escena de las obras las de magia y maquinismo. “Todos ellos designan las máquinas destinadas a que los personajes o los objetos se burlen de las leyes de la gravedad: los protagonistas suben por los aires o desaparecen bajo tierra; carros, naves e incluso palacios y montes evolucionan por encima del escenario.”³⁵

Las puestas en escena dieciochescas eran complejas. Las obras de magia y maquinismo, lo mismo que las de guerra y las de santos eran verdaderamente atractivas porque mezclaban los elementos constitutivos de las obras populares y de las diversiones callejeras. Esto quiere decir, que la puesta en escena del XVIII tenía por objetivo entretener a un grupo más amplio y mucho más diverso que el que había asistido a los corrales un siglo antes. En el siglo XVIII el teatro deberá gustar a todas las clases de público porque no parece tener la hegemonía de las diversiones y el entretenimiento.

El axioma que rige el teatro dieciochesco es el espectáculo. Aquellos personajes que en el siglo anterior tuvieron un peso simbólico y por consiguiente un significado crítico, en el XVIII se convierten en simples decorados exóticos y en formulismos del espectáculo que debían seguir las obras. Las representaciones de temas mitológicos o religiosos se ven afectadas por esta nueva vía, ya que importa menos el simbolismo mitológico o religioso que su calidad como meros adornos sobrenaturales. Es bien sabida la posición que toma la Iglesia sobre la representación de la vida de santos, pues ha advertido que la valoración es distinta por parte del público. Los santos importan menos como personajes ejemplares que como seres fantásticos poseedores de un poder paranormal. Así pues, el objetivo del teatro en el Siglo de las Luces es divertir al pueblo. Más tarde, las autoridades verán el poder que tiene el teatro y a ese objetivo añadirán el elemento educativo. De modo que hacia finales del siglo, el objetivo del teatro será el de educar mediante la diversión honesta. Entonces habrá nacido el teatro neoclásico, que sin embargo, no parecía atraer a nadie.

Ahora bien, René Andioc señala que las obras de magia, de santos, pero sobre todo las de guerra satisfacen las aspiraciones del pueblo, lo mismo que lo involucran en la idea de la distancia

y con nuevos componentes tecnológicos; además, se esperaba que fuesen construidos con materiales más resistentes como la cantera y que tuviesen cimientos. Es decir, los coliseos debían ser espacios fijos y duraderos. Idealmente eso se esperaba de un coliseo, aunque en la práctica no fuera así.

³⁵*Ibid.* Pag. 50

infranqueable que separa a los gobernantes de los gobernados³⁶. Pero sobre todo, este tipo de comedias satisface las aspiraciones elementales del pueblo. De allí que el teatro sea ante todo espectacular. René Andioc nos dice que las obras de corte calderoniano que no se adaptaban a las exigencias del siglo XVIII continuaban atrayendo espectadores, pero no podían luchar contra la fidelidad del público a las obras cuyos elementos se correspondían de manera conjunta en un *espectáculo completo*. Es el caso por ejemplo, del *Don Juan de Espina en Madrid* que seguía atrayendo a no pocos aficionados, pero no conseguía competir con el éxito obtenido en el Príncipe por la obra *Todo lo vence el amor o la pata de cabra*, calificada de melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo;³⁷

Por otra parte, las diversiones populares que se ofrecían en el coliseo durante la Cuaresma, no carecían del factor espectacular y, en contra de lo que podría pensarse echaban mano de los mismos elementos escénicos de los que se valían las comedias de título. Sobre esto, René Andioc sostiene el argumento de que los madrileños gozaban de los espectáculos marginados porque éstos poseían las características principales de las comedias de magia, maquinismo, y de santos. Como es sabido, nos dice el hispanista francés, durante el periodo que el Coliseo se mantenía cerrado a las comedias, “actuaban regularmente otros artistas que parecen burlarse de las leyes físicas: los volatines, esencialmente acróbatas y equilibristas [...] Pero las funciones de Cuaresma no se reducen a los ejercicios acrobáticos [sino a] experiencias y demostraciones de física y matemáticas”³⁸

Así pues, vemos que lo interesa en el teatro dieciochesco es el espectáculo, o mejor dicho el conjunto de elementos escénicos que no conservan una relación directa con la poesía dramática. Esta situación se intensificará a tal grado que incluso puede llegar a ser secundario el texto dramático o, bien, innecesario. Las diversiones callejeras que tenían permitido representar en Cuaresma (casi siempre a partir de la segunda mitad de ésta) equivalían estéticamente al teatro porque “constituían distracciones de igual valor con relación a la monotonía de la vida cotidiana, dice René Andioc.³⁹

En definitiva, debemos aceptar que la manera de ver el teatro en el siglo XVIII es muy distinta a la manera en que se hacía durante los siglos precedentes. Y esto debido a que el público se sentía particularmente atraído hacia las representaciones complejas y aparatosas ya que le era dable presenciar ciertos acontecimientos excepcionales que rompían la cotidianeidad del mundo como las ejecuciones, los juicios de guerra, etc. Pero estos acontecimientos reflejan también, “ a nivel de la estética dramática, una forma de concebir la historia antigua o moderna heredada del pasado y que sigue

³⁶*Ibid.* Pag. 57

³⁷*Ibid.* Pag. 68

³⁸*Ibid.* Pag. 69

³⁹*Ibid.* Pag. 75

imperando en la época, la llamada historia-batallas”.⁴⁰ Esto querría decir, que el público iba a verse identificado a través de la representación, porque tenía la posibilidad de ver y experimentar realmente lo que ocurría en escena, tanto en las comedias de batallas como en las representaciones menores y cómicas pues en ellas se identificaba con facilidad con los personajes, que vale la pena decirlo, eran estereotipos mismos de la sociedad.

René Andioc justifica esta actitud del público español hacia los *espectáculos completos* diciendo que desde la infancia, el español se familiariza con lo maravilloso a través de la educación religiosa, “la única materia que los maestros, clérigos o seglares, son susceptibles de enseñar sin capacitación particular, pero también porque las ciencias de la naturaleza no han arrebatado a la metafísica el inmenso dominio que todavía indebidamente ocupa.”⁴¹

Así pues, la afición por el arte dramático no disminuyó con el cambio de siglo ni con el cambio de casa gobernante y, en consecuencia, el teatro continuó siendo la diversión más importante. Pese a ello, en la época no hubo ningún autor capaz de competir con los poetas antecesores, salvo Moratín, hacia finales del siglo. En compensación por el escaso desarrollo poético, se constituyen y perfeccionan nuevos géneros, se perfecciona la técnica de la puesta en escena y se abre el mercado teatral a las innovaciones extranjeras en materia de maquinaria y repertorio.

Si bien el teatro dieciochesco adolece de grandes figuras poéticas, en cambio, mantiene la tendencia de las grandes escenificaciones dramáticas llenas de una infinidad de recursos y efectos visuales. Ocurre, entonces, el empeño de los decorados alcanza tal magnitud que los mismos personajes pierden su significación simbólica y se convierten en extensiones espectaculares del argumento.

Desde principios de siglo pueden encontrarse ejemplos de lo que será el teatro dieciochesco. No obstante el siglo XVIII para el teatro parece iniciar con el reinado de Carlos II (1759). Entonces, la escena dramática será objeto de una polémica entre los partidarios de dos filosofías estéticamente dicotómicas. Había una desventaja evidente en la discusión. Por una parte, el estamento nobiliario ejercía su poder sobre el teatro y comenzaba a exhibir las puestas en escena que correspondían con su estética particular y con lo que estaba acostumbrado a apreciar. Por otra parte, los viejos modelos del barroco dejaban de funcionar y eran rápidamente abandonados, o bien, adaptados a la nueva óptica. Se trataba de hacer del teatro un espectáculo total y un medio eficaz de control y promoción de las ideas. A propósito de lo anterior, René Andioc señala que todos entre todas las manifestaciones sociales, el teatro tenía un lugar privilegiado como medio de comunicación, de ahí que las autoridades lo hayan

⁴⁰*Ibid.* Pag. 80

⁴¹*Ibid.* Pag. 90

tomado como instrumento cómodo de difusión de las ideas y a veces medio para modelar las conciencias y educar al pueblo en los más importantes valores de convivencia.⁴²

Como hemos dicho, durante el siglo XVIII, lo que importa en un puesta en escena es el espectáculo. Las nuevas técnicas teatrales y la revolución en los decorados ponía en segundo plano la palabra, con lo que los aspectos simbólicos tan caros para el barroco comienzan a decaer. El progreso técnico de la maquinaria escénica garantizó la permanencia en cartelera de obras de magia, santos y maquinismo. Si bien, el origen de las historias mitológicas, de santos habían formado parte de un entramado religioso, durante el siglo XVIII, son parte del decorado espectacular.

El progreso técnico del teatro dieciochesco está muy alejado de nuestra visión realista del mundo. Los Coliseos no gozaban, sin embargo, de efectos especiales sorprendentes, pero la maquinaria, con todo y su falta de discreción, permitían audacias escénicas de toda índole, por ejemplo, metamorfosis, vuelos, apariciones o desapariciones, etc. De modo tal estos recursos eran explotados que las temáticas más aplaudidas durante el siglo fueron aquellas que hablaban de gigantescas proezas militares, aparatosos milagros de santos y fantásticas aventuras mitológicas, todo ello acompañado de un elemento musical de considerable magnitud y alcance. Esta categoría de obras “ofrece una gama bastante ampliada de los elementos constitutivos de todas las obras apreciadas por un amplio público”⁴³

Las puestas en escena del XVIII serán de corte aristocrático y cortesano. Una de las afortunadas medidas de la corona fue la de abrir al público el teatro cortesano. Durante el siglo XVIII, además, los corrales del Príncipe y de la Cruz se convertirán en modernos coliseos. Establecidos esos nuevos recintos, comenzarán a popularizarse los espectáculos totales y demás géneros sorprendentes, por ejemplo la zarzuela y la ópera. La primitiva ópera española está impregnada de los recursos calderonianos, por ello elige protagonistas entre los dioses y héroes de la antigüedad. Pero ello motivado por la demanda de espectáculo e innovación que por el juego conceptual y abstracto de teatro barroco. Es necesario dejar en claro que “una puesta en escena compleja y lujosa contribuía a crear la atmósfera que mejor se adaptaba a esa superhumanidad, cuyo lenguaje era la música. A esa vena pertenecen en su mayoría las obras musicales representadas en el Buen Retiro y en los sitios reales, de 1738 hasta la llegada de Carlos III”⁴⁴

En otro sentido, el teatro del siglo XVIII a simple vista puede resultar infértil en poetas y

⁴² René Andioc, “Teatros”, en *Historia de la literatura española*, IV, 1995, Jean canavaggio director, Ariel: Barcelona pag. 89-90

⁴³ *Ibid.* Pag. 92

⁴⁴ *Ibid.* Pag. 95

dramaturgos. Y aún esta afirmación podría causar extrañeza. A fuerza de costumbre hemos aceptado que del teatro dieciochesco sólo podemos decir dos cosas: era neoclásico y era poco afortunado para llenar teatros; sin embargo, muy bien a demostrado René Andioc que el panorama teatral del XVIII no era del todo estéril y las reformas neoclásicas no se implementarán sino hasta finales del siglo, y principios del XIX. Y en esencia, las manifestaciones teatrales dieciochescas seguían manteniendo la espectacularidad y festividad del barroco. Dentro del gusto del público el teatro de grandes lances tenía un lugar preferente. Ello originado en la consumación del teatro espectacular palaciego del XVII como un hecho comercial, factible de ser visto por un número mayor de personas. Los nuevos recursos visuales de que gozaba el teatro fueron a tal grado aceptados que, de los mismo echaron mano las compañías de farsantes, acróbatas, titiriteros y manipuladores de marionetas que actuaban en las calles cumpliendo la necesidad de asombro y maravillas del pueblo.

A propósito de todo esto, Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del Teatro*, afirma que el éxito de los espectáculos dieciochescos, recayó en los efectos escénicos que causaban excitación en la imaginación popular al presentar en el tablado complicadas y difícilísimas suertes como las mutaciones rápidas, los cambios de decorado, las aparatosas desapariciones y la aparición de extrañas criaturas. En definitiva, el teatro dieciochesco y demás manifestaciones dramáticas gozaron de una gran variedad de decorados y sobre todo de una maquinaria perfeccionada para las complicadas puestas en escena de magia y maquinismo, guerras y santos. Además de estos elementos, señala Ruiz Ramón, se unirá “la creciente importancia que la música irá adquiriendo hasta hacer de tales obras una especie de espectáculo total en el que culmina, como ha demostrado en páginas magistrales René Andioc, la tendencia del espectáculo completo que caracteriza al público mayoritario de la segunda mitad del siglo XVIII.⁴⁵

En lo que respecta a la pervivencia de teatro barroco, las obras que se mantenían en cartelera eran sólo aquellas que podían ser espectacularmente escenificables. Esto quiere decir que las obras de los Siglos de Oro, para el ambiente teatral dieciochesco, tienen menos importancia por su significado como por sus posibilidades escénicas. Así que, aunque sigan representándose con notable frecuencia, han dejado de ser populares y de sentirse como un teatro vivo con el que el público se sienta identificado. De ahí que Ruiz Ramón señale la existencia de una curva decreciente de representaciones, de permanencia en cartelera de asistencia del público. Y que “la importante particularidad de que aquellas piezas que siguen representándose, lo son menos por sí mismas -tema significación- que por sus

⁴⁵ Ruiz Ramón, Francisco, 2000, *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, 10a ed, Cátedra: Madrid, pag. 87

posibilidades de ser espectacularmente escenificadas”⁴⁶

Ahora bien, la moda, por decirlo de algún modo, de las representaciones espectaculares y los grandes lances escénicos-musicales, espectáculos completos como los llama René Andioc, no es privativo del estamento bajo. Es decir, las representaciones visuales complejas gustaban en todos los niveles de la sociedad. El siglo XVIII, cabe recordarlo, es el siglo de las grandes óperas y las complicadas zarzuelas. Y no sólo en la península de daban óperas, zarzuelas y comedias de magia, incluso en las colonias americanas. Es el caso del la *Ópera Americana La Púrpura de la Rosa*, con libreto de Calderón de la Barca y música de Torrejón.

De este modo queda aceptado que la “pasión por lo espectacular no será privativa, ni mucho menos sólo del vulgo ni del público inculto, como así lo hace ver la afición entusiasta de las clases más elevadas por la ópera y sus fastuosos montajes, que deleitaba tanto el sentido de la vista como del oído”.⁴⁷

Los géneros teatrales del siglo XVIII iban más allá de la simple representación de maravillas, sino que también cumplían con una función social muy importante. Además de la recurrente cita al teatro como escuela de modales y conductas, debemos señalar que las comedias de magia, guerra y maquinismo, junto con los otros espectáculos menores como las Comedias de Muñecos que se valían de los mimos temas servían para dar al espectador la ilusión de una total realización de su ser, mediante un placer estético. Francisco Ruiz Ramón, siguiendo a René Andioc, explica esto diciendo que mediante el espectáculo el público conseguía rehusar el orden social existente y colocarse en un estado donde tenía algún tipo de poderío. Esta ilusión “le hace trascender su mediocre condición ayudándole a evadirse de ella como de las leyes sociales que constriñen sus más hondas aspiraciones y a identificarse con cierto modo de enajenación, con los héroes-magos o grandes generales – al que el dramaturgo popular ofrece a la admiración de su auditorio.”⁴⁸ Cosa similar pasa en la actualidad con los héroes fantásticos del cine y de la televisión. Ciertamente su fin es muy otro, pero los medios parecen ser los mismos.

Si recapitulamos podemos afirmar que durante el siglo XVII el teatro es una manifestación social de masas, es decir, sirve para cohesionar al pueblo, pero no se entiende como un medio educador del pueblo. Ahora bien, tan pronto llega la casa Borbon al poder, con el ascenso de Felipe V, el teatro participará en las reformas entrantes. Se convertirá en un instrumento educativo en donde el pueblo

⁴⁶*Ibid.* Pag. 288

⁴⁷*Ibid.* Pag. 287

⁴⁸*Ibid.* Pag. 289

aprenderá las formas adecuadas de vida, mediante ejemplares escenificaciones. Esta concepción del teatro está en plena consonancia con la idea que los ilustrados tenían de la cultura. El objetivo del gobierno borbónico será subsanar a la España moribunda y salvar a su pueblo de la penumbra educativa que cae sobre él. El gobierno sabía que la base del éxito económico y social dependía del grado educativo de su gente. Por eso proclamó que el pueblo aprendiera, que se divertiera honestamente y fuera un conjunto de hombres de bien. Era una reforma cultural notable y en esencia benévola; sin embargo, irónicamente, no incluía al pueblo, después de todo. Había iniciado el despotismo ilustrado, es decir, el Estado tomaba las decisiones del pueblo, tomando en cuenta que su decisión nunca podría estar equivocada.

De ahí se desprende que el teatro no fuera concebido más como mera diversión, sino como un arma educativa mediante la cual se podía someter al vulgo y convertirlo en ciudadanos nobles y preclaros. No obstante, la idea no prosperó. Las reformas teatrales no se llevarán a cabo, a pesar del cambio en la apreciación estética, sino hasta la segunda mitad del siglo. Cuando, en 1800, se consigue poner en marcha el nuevo teatro, la maquinaria falla, y el resultado es detestado por los espectadores, pues si al teatro popular “se le quita el aspecto más puramente espectacular, y se convierte sólo en escuela de costumbres y moral, el público se desentiende, porque ya no es su teatro, es otra cosa que le intentan imponer en contra de su voluntad”⁴⁹

En efecto, el teatro es una manifestación social, y como tal, representa la vida humana en sociedad. Visto así, la comedia dieciochesca es la transcripción de aquello que rodea y que vive el poeta, porque de otro modo, el espectador no entendería lo que ve en el tablado, o simplemente le parecería ajeno. El teatro en el XVIII tiene por objeto actuar sobre la psique del espectador. El sentido es mucho más práctico y de ahí que precie el espectáculo, antes que la palabras, pues la transcripción que hace el poeta de su acontecer diario es realista, pues echa mano de los mismos elementos que lo rodean y no, metafórica, como en el siglo anterior.

El teatro es una manifestación de lo social en la medida en que existe una identificación de los espectadores con los personajes que se representan en escena. El hecho del teatro como algo comercial sustenta la identificación, pues ya no pertenece como en siglos anteriores a un orden religiosos y ritual o nobiliario y propagandista del orden monárquico, sino que ahora es parte del pueblo, pues éste lo considera como un bien con el que se puede comerciar. El fenómeno teatral del XVIII se explica a partir de este hecho. De ahí que tenga sobrada importancia los datos que se poseen sobre los elementos

⁴⁹ Herrera Navarro, Jerónimo, 1993, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española:Madrid, pag. XII

externos de la comedia.

El teatro incidió en la sociedad y condicionó algunas actitudes y comportamientos del mismo modo en que la televisión lo hace en nuestros días. Había una identificación efectiva entre el espectador y el actor. Precisamente este reconocimiento llevó a los asentistas a desarrollar el teatro de modo que éste influyera directamente en la vida social, es decir, además del peso que se le dará al juego de tramoya, el teatro durante el siglo XVIII será cercano al pueblo mediante piezas simples de temáticas sencillas. Así pues, la labor del dramaturgo estaba “condicionada por una serie de factores que es preciso valorar para conseguir una correcta interpretación del texto. Son fundamentalmente factores de orden económico, religioso, político y social [...] para analizar la interrelación entre obra literaria y sociedad y específicamente entre espectáculo teatral y público”⁵⁰ Por ello, para conocer a plenitud la historia del teatro en una época, es indispensable tener presentes los elementos que precisamente definen y explican el hecho teatral, a saber, el modo de representar, los dramaturgos, el costo de las entradas, los actores, la puesta en escena, etc.

Al parecer hemos dejado de tener presente que durante el periodo que nos ocupa, el centro de la actividad teatral ya dejaba de estar en los corrales y comenzaba a surgir en los coliseos y demás teatros cortesanos. Es bien sabido que en los recintos palaciegos, se llevaban a cabo comedias que tenían una espectacularidad y una vistosidad que sobrepasaban a la ofrecida en los corrales. “De esta manera, el teatro cortesano va ganando en espectacularidad y vistosidad, y el pueblo, que a veces tiene entrada en los teatros reales, va modificando su gusto, por ese afán de emular los hábitos y modas de la clase superior.”⁵¹ Como era de esperarse las compañías de los corrales no pueden competir contra estos costosos espectáculos. La escasez de medios influyó sobre los cómicos para que atrajeran al público mediante la novedad. Si bien no les era dable presentar grandes producciones, sí podían echar mano de los espectáculos marginales que curiosamente poseían los mismos elementos de las obras fastuosas.

Así por ejemplo, la música comienza a tener un importante papel dentro de las representaciones populares. La moda de ofrecer música durante la representación surge de las representaciones palaciegas que se hacían en el Coliseo del Buen Retiro. “Al espectáculo escenográfico” nos dice Jerónimo Herrera Navarro “se une la música y juntos constituyen los dos grandes pilares sobre los que descansa el gusto popular”.⁵²

El teatro en el siglo XVIII es sobre todo un espacio de diversión popular porque

⁵⁰*Ibid.*, XIX

⁵¹*Ibid.*, XII

⁵²*Ibid.* Pag. XVIII

en contra de lo que después propugnarán los ilustrados, el teatro es concebido antes que nada como diversión popular, y éste es el objetivo a conseguir. Los dramaturgos, los empresarios teatrales o autores y los cómicos sirven por naturaleza y con naturalidad a este principio básico, que además se encuentra en el mismo origen del teatro. Las autoridades, únicamente, deben velar para que esta diversión no se salga de los justos límites permitidos, e incluso, la Iglesia, a pesar de su larga lucha, no consigue totalmente su objetivo de que sean prohibidas las comedias.⁵³

El teatro que se hace en la primera mitad del siglo XVIII es un teatro popular. La división entre teatro culto neoclásico y representaciones populares no será evidente sino hasta finales de la centuria. Y a pesar de esto, las manifestaciones dramáticas populares seguirán teniendo un papel importante en la actividad teatral de la época. En definitiva, debemos aceptar que el teatro hecho durante el Siglo de las Luces es una manifestación social que apuesta por la novedad.

Así nos dice, Herrera Navarro al señalar que desde el punto de vista de que el teatro fuera para el pueblo, la obligación de los autores será encontrar novedades que más puedan gustar al público y con las cuáles se siente involucrado. De modo que cuando encuentran el tema, el argumento o la manifestación dramática, la explotan hasta el máximo. De allí que las temporadas estén plagadas de mágicos y mágicas, y santos y segundas parte, adaptaciones y refundiciones, pero también de obras menores, rápidas y espectaculares como los volantines, acróbatas, títeres y muñecos. Este hecho, concluye Herrera Navarro, lo podemos ver desde una perspectiva actual en los seriales o las sucesivas partes de grandes producciones cinematográficas que están a la orden del día y que nos parece muy normal.⁵⁴

La carencia de medios y la obligación de suministrar al pueblo una diversión que pudiera acercarse a lo que éste veía en los Coliseos Reales, fue lo que llevó a los autores a buscar novedades que muchas veces no coincidían con el hecho teatral, pero que estaban más cerca del pueblo y por consiguiente gustaban más. De este modo, el siglo XVIII verá crecer y desarrollarse plenamente espectáculos menores de toda índole relacionados con el teatro. Será la época de los acróbatas, maquinistas, magos y muñecos. Herrera Navarro, lo explica diciendo que “La necesidad de suministrar obras que diviertan al público explica que los dramaturgos cultiven géneros dramáticos variados tanto mayores como menores, y que se vayan renovando con nuevos elementos que se van intercambiando y combinando entre sí, creando a su vez nuevos géneros o subgéneros.”⁵⁵

No obstante, los corrales no podían seguir compitiendo contra los Coliseos. Debido a esto, en

⁵³*Ibid.*, XXV-XXVI

⁵⁴*Ibid.*, XXVI

⁵⁵*idem*

1743 y 1745, los del Príncipe y de la Cruz, se convierten finalmente en modernos Coliseos ”preparados con los más recientes adelantos mecánicos que amplían las posibilidades escenográficas y pueden producir sorprendentes atractivos efectos visuales, tanto por los juegos de luces como por los sofisticados y complejos juegos de tramoya: apariciones desapariciones, vuelos transformaciones o mutaciones, sensación de movimiento, cambio de decoraciones, etc. “⁵⁶

Una vez operado este cambio, los espectáculos que sólo se encontraban en los palacios, ahora son accesibles al vulgo. Este es el hecho de mayor trascendencia en cuanto a la historia del teatro en el siglo que nos ocupa, pues ahora el pueblo siente al teatro como algo suyo y ello permitirá el fenómeno que hemos apuntado con insistencia: el teatro popular, en cuanto pertenencia del pueblo. El teatro dieciochesco, dice Herrera Navarro, es la diversión del pueblo “y esta cualidad esencial es admitida por todos. Por tanto, el dotarle de coliseos cómodos y modernos, significa elevarle a una condición superior. A partir de ahora va a tener acceso, como algo normal, a un nivel de espectáculo antes reservado sólo a la clase privilegiada.”⁵⁷

Así pues, el objetivo primordial del teatro durante el XVIII es divertir al pueblo. No interesan las representaciones metafóricas, pues el pueblo no se siente identificado con ellas. De tal suerte que prefiere aquellas obras menores, simples y nada graves que le proporcionan un placer inmediato y en las cuales no debe pensar demasiado. A pesar de ello, no debe creerse que el teatro del siglo XVIII fuera incorrecto o estéticamente inferior al producido en la centuria pasada. Sino que este teatro tenía objetivos distintos y relacionados con el avance tecnológico de la época.

Por esto mismo, Herrera Navarro nos dice que el autor dieciochesco cuenta con más recursos para atraer al público y conseguir el fin propuesto. Las piezas montadas durante la cuaresma y el carnaval son concebidas según el esquema de lo espectacular, de modo que los elementos fuera de lo común son recurrentes.

Por último, en cuanto a los géneros menores, la evolución técnica de la escena teatral tanto en temas como en recursos del decorado permitía la natural adhesión de éstos a los postulados del neoclasicismo; sin embargo, los temas y los autores siguieron durante mucho tiempo sirviendo a los intereses del público acostumbrado al gran repertorio de temáticas y argumentos de las representaciones barrocas. Dada la vulnerabilidad de los géneros menores parece difícil no creer que hayan acogido los postulados teóricos del neoclasicismo. Aquello que dice Salla Valldaura a propósito de los Sainetes de la segunda mitad del siglo XVIII, bien puede aplicarse a todo el resto de géneros

⁵⁶*Ibid.*, XVII

⁵⁷*Ibid.*, XXIX

menores entre los que figuran nuestras Comedias de Muñecos:

Sin embargo, parece muy difícil que la permeabilidad del género entremesil [...] no acogiera de buen grado aquellas novedades doctrinarias de la comedia neoclásica que pudieran resultar populares o popularizables; [...]; y de que el complejo de inferioridad de los autores de comedias de santos o de magia y de los entremesistas favorecía la apropiación teórica de los postulados neoclásicos, aunque, luego, en la práctica, se continuara sirviendo las preferencias más o menos (post) barrocas y (pre) románticas del pueblo.⁵⁸

El éxito de las manifestaciones dramáticas dieciochescas estaba en su espectacularidad. En la época hubo varias disposiciones que ordenaban mejorar la situación de las representaciones en cuanto al comportamiento del público y de actores, pero sobre todo en cuanto a la remodelación del espacio de la representación, la exigencia de novedades (muchas veces ligadas con la utilización de recursos no verbales) y cambios en el decorado y la indumentaria. Parecería buscarse un teatro mucho más real o al menos verosímil. Si viéramos con atención los textos espectaculares de Eusebio Vela, Cayetano Cabrera Quintero y Fernando de Gavila, poniendo especial atención en sus acotaciones, probaríamos con facilidad lo anterior.⁵⁹ Sobre esta misma línea, Sallla Valdaura, al hablar de la espectacularidad de Ramón de la Cruz, dice que las disposiciones regias que intentaban modificar las compañías teatrales influyeron notablemente en el modo en que se comenzaron a representar los sainetes. Hubo una mejora en el público y en los actores. Pero sobre todo, se dieron cambios en la indumentaria. La influencia fue positiva para el espectáculo teatral, en cuanto a recursos escénicos no verbales. Para dar ejemplo de lo anterior, Salla cita unos versos de *Templo de amor y placer* Ramón de la Cruz:

Pus supuesto que tu pagas
teatros, baile y orquesta;
dispopngamos contradanza,
mutación y tonadillas
para que de la eficacia
de nuestro amor se asegure
el concurso⁶⁰

La cita no podría ser más oportuna. Durante el siglo XVIII el beneficio económico de los asentistas estaba por encima del valor escénico de la obra. Además, como ya ha demostrado René

⁵⁸ Sala Valldaura, Josep Maria, 1994, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía*, Ensayos/Scripta, 3 Edicions de la Universitat de Lleida: Catalunya, 10

⁵⁹Véase la introducción que realizó Claudia Parodi a Cabrera Quintero, Cayetano Javier de, *Obra Dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*, UNAM: México

⁶⁰*Ibid.*, 12

Andioc, el recurso más socorrido para asegurar la asistencia al teatro era el uso de la espectacularidad. En lo que respecta a los géneros menores, el ambiente no cambiaba mucho. Varey ha dicho con notable acierto que los Muñecos se valían de los mismo recursos escénicos que las obras de título.⁶¹ De este modo, las diversiones populares se movían en consonancia con las tendencias de la moda escénica del XVIII.⁶²

En el caso de las máquinas reales, éstas ofrecían los mismos espectáculos que se podían montar en los coliseos. Nunca faltaba música y bailes. Además se incluían prestidigitación y acrobacias. Y el plato fuerte, la comedia bien podía ser la misma que se montaba en el coliseo. Por ejemplo, en 1739 Antonio Farfán, cómico manipulador de títeres es llevado a juicio inquisitorial, acusado por sus colegas músicos. Más allá de la anécdota lo que me interesa destacar es el hecho de que Farfán era acompañado por una pequeña orquesta, mientras él ofrecía ejercicios de prestidigitación y magia. Durante el siglo XVIII el elemento musical fue demasiado importante.⁶³

En conclusión hemos visto que el teatro dieciochesco se movía entre las actividades populares y las de título del coliseo mediante la liga que era el espectáculo, pues ambos lados gozaban de las mismas características. Esto fue el resultado de una búsqueda por nuevos modos de comunicación dramática, motivada por la presión que ejercía un público mucho más heterogéneo que no paraba en demandar espectáculos cercanos a él y muy de su gusto, de ahí que en el siglo XVIII el elemento axial sea la puesta en escena, es decir el espectáculo.

3. Teatro y Sociedad en Nueva España del Siglo XVIII

A decir de Pablo Gonzalbo Escalante, Nueva España gozaba en el siglo XVIII de una muy buena estabilidad económica. Las restricciones comerciales que había impuesto la Corona a sus propiedades en América había posibilitado el desarrollo del comercio local. En pocos años, las principales ciudades (Veracruz, México, Guadalajara, Puebla, Zacatecas) entraron en un periodo de bonanza. A falta de productos importados, los productores nacionales comenzaron a crecer. Existía un mercado cerrado del cual se beneficiaban todos los sectores. Si bien España por entonces entraba en una depresión económica de la que ya no saldría, Nueva España comenzaba a crecer y a fortalecerse.

La población de la principal colonia americana en 1750 era cercana a los cuatro y medio millones

⁶¹Véase de John Earl Varey *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840 y Historia de los Títeres desde sus orígenes hasta 1750*

⁶²Véase Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, “Esplendor de las Formas Cómicas Breves en el Teatro Novohispano: Entre la Ilustración, los Fulgores de la Independencia y la Expresión del Populacho”, *Humaniverso*, 1

⁶³“Proceso inquisitorial contra Antonio Farfán, titiritero 1739”. Boletín del Archivo General de la Nación, VII, No. 1 (1936): 46-87

de habitantes. De esa cantidad una gran mayoría seguía siendo tributaria y dependiente, caso de los pueblos de indios. El resto estaba constituido por población criolla y mestiza o perteneciente a alguna casta. Con respecto a los grupos de individuos africanos ya libertos o esclavos “rondaban los 10 000 en total, y los españoles peninsulares no rebasaban en un momento dado la cifra de 20 000. En ciertas áreas, en particular el Bajío, Nueva Galicia y el norte, los mestizos constituían la mayoría.”⁶⁴

En el panorama social de la segunda mitad del siglo XVIII ya no era posible distinguir ciertas categorías sociales, como el caso de los indígenas y los conquistadores. Había llegado a tal punto la mezcla y la movilidad social que la ley comenzó a reconocer sólo dos categorías: la de los ricos y la de los pobres. En esta etapa de la historia colonial surgirían clases sociales determinadas por su posición económica y no por sus títulos nobiliarios. De modo que será la época de los grandes hacendados mestizos o criollos, poseedores de todos los recursos.

Las diferencias socioeconómicas estuvieron motivadas por las nuevas políticas operantes. Con el ascenso de los borbones, la corona española “se alejó de su interés por mantener el principio de legitimidad basada en la justicia y se preocupó más por afirmar su poder y saciar su apetito fiscal.”⁶⁵ En efecto, las nuevas medidas económicas tenían por objetivo obtener de las colonias americanas todos los recursos necesarios para subsanar las desgastadas arcas reales.

De este modo, la idea del despotismo ilustrado era la de exaltar a un gobierno que mediante el autoritarismo promulgaba un centralismo eficiente y racional que propiciara el avance material y la renovación de su situación fiscal. En 1759, toma el trono Carlos III que se encargará de “llevar a cabo un sinnúmero de ajustes y reformas, juntamente con un relevo de las personalidades del gobierno. Una nueva generación de funcionarios oriundos de España y muchos de ellos con formación militar y experiencia en las duras condiciones del Septentrión, habría de sustituir a la burocracia colonial.”⁶⁶

Las llamadas Reformas Borbónicas pretendían sanear las finanzas de la Corona Española mediante la sujeción de sus territorios de ultramar. De modo que, el nuevo sistema político quitó fuerza al clero y a los rancios mandatarios que habían perpetuado su poder mediante el uso de sus títulos nobiliarios y sus derechos reales. Además, “las reformas borbónicas procuraron reforzar el ámbito militar y una reorganización en la burocracia e intentaron mejorar las condiciones sociales de los menos favorecidos.”⁶⁷

⁶⁴Gonzalbo Escalante, pablo et al., 2004, *Nueva Historia Mínima de México*, COLMEX:México, 106

⁶⁵*Ibid* 110-111

⁶⁶*Ibid*, 113

⁶⁷Gómez Naredo, Jorge, 2006, *El coliseo de comedias tapatío: sus protagonistas y sus temas*, Universidad de Guadalajara/CUCSH: Guadalajara, pag. 66

Pues bien, las reformas borbónicas que a partir de mediados del siglo XVIII comenzaron a implantarse en todo el imperio español tenían por objetivo remodelar la situación fiscal y cultural de la península, pero además, replantear su relación con las colonias americanas. “Ambos propósitos respondían a una nueva concepción del Estado que consideraba como principal tarea reabsorber todos los atributos del poder que había delegado en grupos y corporaciones y asumir la dirección política, administrativa y económica del reino.”⁶⁸ La nueva política hacía predominar los intereses del monarca y del Estado sobre los individuos y corporaciones. Tal sistema ideológico brindó un impulso a los sistemas de producción. De modo que durante el siglo XVIII la agricultura, la industria y el comercio fueron el principal motor económico de la Corona; así mismo hubo un crecimiento en el ámbito tecnológico y científico y en las artes.

En Nueva España, las reformas borbónicas eran mucho más amplias. El aparato administrativo buscaba recolectar fondos para la corona incluso en los espacios menos verosímiles, recuperar los poderes que habían sido delegados a particulares de estamento noble y obligar a la colonia a participar en el financiamiento de la Metrópoli. En este sentido, y en lo que a nuestro tema respecta, las autoridades virreinales vieron un campo fértil en los permisos y las licencias. El dinero reunido mediante el pago de las licencia iba directamente a las arcas de la hacienda real. Y dada la obsesión por las diversiones, las peticiones de licencia para montar espectáculos en la calle eran significativas.

Mientras se pagara el impuesto correspondiente, a las autoridades no parecía importarles nada más, salvo que se observara respeto a las buenas costumbres y a la fe católica. El impuesto pagado por los cómicos era el de Media Anata, que se pagaba por concepto de ingresos. Tal impuesto equivalía a la mitad del valor obtenido por la realización del trabajo durante el primer año. Sabemos que durante el siglo XVIII el valor de dicho impuesto se fijó en 13 pesos y seis reales.

Así pues, las intención de la corona española en las colonias americanas era la de sujetarlas al nuevo modelo político y administrativo. “Recuperar los hilos que con independencia de la metrópoli movían desde hacia más de un siglo los mecanismos económicos, políticos y administrativos de la colonia, colocarlos bajo la dirección y vigilancia de hombres adeptos a la Metrópoli, y hacerlos servir a ésta por sobre cualquier otra consideración, tal fue el triple propósito de estas reformas”⁶⁹

Con respecto a la literatura, la que se realizó durante el siglo XVIII estuvo caracterizada por su afrancesamiento y por su academicismo, según opinión del doctor Germán Viveros Maldonado. Ello

⁶⁸ Enrique Florescano e Isabel Gil Sanchez “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico 1750-1808” Cosío Villegas, (coord.), 1981, *Historia general de México*, 1 / 2 El colegio de México, pag. 488

⁶⁹ *Ibid*, 492

provocó la falta de originalidad y de espontaneidad. En lo que atañe a la literatura dramática, el célebre filólogo señala que durante el XVIII no se dejaron de representar a Calderón y a Lope, pero su aparición no fue muy satisfactoria, pues España atravesaba, entonces por un clima poco relevante, al menos teatralmente hablando. Quizá haya sido eso lo que originó la aplastante influencia francesa. Ahora bien, la tendencia neoclásica, según el investigador, comenzó, en teatro, en el segundo tercio del siglo, “considerado éste en su aspecto [sic] monitorio, tanto de orden individual como social”⁷⁰

Sin embargo, no olvidemos que el teatro dieciochesco era un hecho comercial masivo y como tal, se regía por las demandas de los espectadores. Como bien ha demostrado la maestra Dalia Hernández⁷¹ con regularidad ocurría que los textos dramáticos representados en el XVIII eran prolongaciones del teatro barroco del XVII. Pero, estas prolongaciones operaban en un sentido estrictamente espectacular, muy del gusto de los espectadores.

El neoclasicismo era una estética que estamento nobiliario. Así pues, parece cierto afirmar que el teatro español del siglo XVIII fue asimilador de sus perspectivas, en cuanto a que los poetas seguían las reglas establecidas por las clases sociales gobernantes. De este modo, “La labor de creación dentro de la ficción dramática no importaba tanto como debía importar”, señala Germán Viveros, “ni tampoco la verosimilitud de los argumentos ni de las incidencias particulares que configuraban una trama escenificable.” Lo que interesaba a los autores más cuidadosos era la correcta imitación y el seguimiento preciso de los paradigmas teatrales de la antigüedad, todo ello fundado en el manejo habilidoso de la técnica dramática para conseguir el efecto deseado, a saber, un teatro elegante y correcto. En consecuencia, el hecho teatral del XVIII estaba fundamentado en la técnica.⁷²

No cabe duda de que el hecho teatral en Nueva España era muy parecido al peninsular. Hacia 1740, la Ciudad de México había entrado en el movimiento de la ilustración. Durante ese tiempo, ejercieron el poder, nos dice el doctor Germán Viveros, “dieciséis virreyes y cuatro audiencias: desde el primer conde de Revillagigedo (1746-1755) hasta don José de Iturrigaray (1803-1806). También fue la época en que nueva España vio ampliado su territorio con el sometimiento de Texas y de nuevo Santander, e incrementada su población”. Además, durante el XVIII ocurrió uno de los acontecimientos políticos más importantes. Se reestructuró la organización políticoadministrativa del virreinato, con el surgimiento de las intendencias (1786). De modo que “la vida económica de Nueva España mostraba

⁷⁰Viveros, Germán, 1990, Teatro dieciochesco de Nueva España, BEU, 111, UNAM: México, pag XVIII-XIX

⁷¹“La recepción del teatro de Agustín de Moreto en la Ciudad de México del Siglo XVIII”, en prensa, documento proporcionado por la autora para este trabajo

⁷²*Ibid.*, XXIII

una situación creciente y próspera, aunque asumida por una minoría pudiente de españoles y criollos”⁷³

La consecuencia inmediata de la prosperidad económica del siglo XVIII fue la urbanización de los territorios productivos más importantes. Así, se establecieron las primeras instituciones culturales orientadas, en un principio a las minorías españolas y criollas.

Estos hechos, aunados a la circunstancia de que el 16% de la población novohispana estaba constituido por descendientes de andaluces y extremeños (llegados en los siglos XVI-XVII, pero también por colonos venidos -al inicio del siglo XVII- de las provincias vascongadas, de Asturias y de Galicia, hacen explicable -en otro orden de cosas, el que las diversiones urbanas, a las que eran muy afectos los poderosos novohispanos dieciochescos, no tuvieron otra índole que la afrancesada, y en esta quedaba incluida la comedia de corte neoclásico.⁷⁴

Por otra parte, el término diversión urbana habla de que el fenómeno de las diversiones populares sólo son posible en un ámbito urbano con una economía medianamente estable. Las Comedias de Muñecos, según nuestros datos, sólo se representaban en los poblados económicamente activos, pues sería ridículo creer que los cómicos de la legua representaran en lugares en donde no hubiera posibilidad de retribución por parte de los espectadores. La Capital del Virreinato siempre era una de las opciones más demandadas por los cómicos trashumantes. Tal como lo evidencia el siguiente pasaje del tesorero Gutierrez de la Real Hacienda en 1793, en el que recuerda que a todos los cómicos con licencia para representar en la Ciudad de México siempre se les ha pedido 13 pesos por concepto del Derecho de Media Anata:

A todos los que obtienen licencia del superior Gobierno para hacer comedias de Muñecos en esta Capital o fuera de ella y exercitar habilidades de Maromas y Títeres, se les ha regido y exigen siempre trece pesos seis y medio reales para el Ramo de Media Annata y los dros de oficinas.⁷⁵

Pese a ser un espectáculo popular cuya escenificación se daba en las calles, las Comedias de Muñecos no pertenecían al grueso del pueblo, esto es, su técnica no era del dominio popular ni mucho menos sus temas. Como imitador del teatro de grandes proporciones, la Máquina Real sólo se montaba en lugares urbanizados y se adscribían a las tendencias dramáticas de la época, a saber, las comedias de magia y de maquinismo.

A propósito de la moda por los hechos científicos y mágicos, Germán Viveros señala que quizá estos afanes hayan sido alentados por la actividad positivista de la época, en consonancia plena con los ideales educativos de la ilustración. En el teatro español se daba la misma situación, y ésta continuó

⁷³*Ibid.* XII

⁷⁴*Ibid.*, XXIII

⁷⁵(Media Anata, 59, S/F, 146-163fs)

hasta el primer tercio del siglo XIX.⁷⁶

Sobre esta tendencia espectacular, se desarrollaban en Nueva España durante el siglo XVIII dos tipos de teatro. Por un parte estaba el teatro neoclásico, “con sus tonos individualistas o intimistas, sugerentes, monitorios y con algo de historicidad o de mito. Por otra parte estaba el teatro popular o popularizante representado por los géneros menores y espectáculos marginales que operaban entorno a las actividades del Coliseo. Estas manifestaciones teatrales ponían gran énfasis en las circunstancias simples y los temas sencillos. Era teatro para entretener y muchas veces su esencia estaba en la novedad y la rareza antes que en la calidad literaria. Ejemplo de ellos son los sainetes, entremeses, tonadillas, zarzuelas, maromas, títeres y, por su puesto, Máquinas Reales de Comedias de Muñecos. Era teatro simple que se utilizaba para “distraer o mover a risa; creaciones escénicas que, aunque acaso algunas contuvieran motivos de reflexión, en su realización teatral probablemente carecían de efectos de tal índole.”⁷⁷

El auge de las manifestaciones teatrales marginales así como de los géneros menores se explica mediante la obsesión de los autores por ofrecer al público novedades muy de su gusto. Además, todos estos nuevos modos de expresión habían nacido debido al agotamiento de las potencias artísticas del barroco y por la popularidad que los espectáculos palaciegos habían obtenido. El teatro como un hecho comercial masivo era un acontecimiento que demandaba demasiado esfuerzo a sus creadores, pues había un público más amplio, hambriento de nuevas obras cada día.

A diferencia de lo que podía pensarse, las obritas de carácter popular eran promovidas en México por las autoridades. La corona estaba consiente de que el pueblo necesitaba diversiones que lo alejaran de las ideas peligrosas de libertad y democracia. Aunque estas obras se mantenían distantes del teatro de título, inevitablemente se permeaban de él, pero la tendencia neoclásica se quedaba solamente como decorado y muchas veces en la práctica el código de la estética neoclásica no era aceptado por el público quien se quedaba únicamente con la trama simplona y la comicidad. Los géneros menores en el siglo XVIII se mostraban independientes ya de la comedia. Las carteleras guardadas en los repositorios documentales dan muestra de cómo en el siglo XVIII sainetes, tonadillas, loas y bailes convivían con la comedia neoclásica y gran número de veces se mantenían separadas de ésta. El público lo prefería de este modo. Así, por ejemplo, en 1814 se anuncian las piezas que se tratan de representar los días de Folla o si fuera posible, para completar las funciones de ópera⁷⁸:

⁷⁶*Ibid.* Pag XXVIII

⁷⁷*Ibid.*, Pag. XXXV

⁷⁸Ramo Hospital de Naturales, Tomo 107, del Fondo Reservado de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia

Lista de las pzas que se trata de representar en los días de Folla o para completar las funciones en las de óperas:

Saynete titulado Fiera

Las astucias de Marlín

Synete titulado Engañado que engaña

Locos enredos y ninguno con razón

El manolo

Los Modos

La esposa amable

El padre abariento

La hija embustera

La astucia de la alcarreña

El tonto alcalde discreto

Así pues, las piezas que más gustaban al público novohispano eran las piezas cortas y jocosas, pero además las que iban acompañadas de una compleja tramoya y música. Germán Viveros, dice al respecto que las piezas cortas eran especialmente atractivas debido a todos los elementos no verbales que se ponían en escena, a saber, la música y el baile, los juegos de tramoya y los decorados. Aunque todos estos elementos significaban un gasto extraordinario y aumentaban considerablemente el costo de la entrada, parecían valer la pena, ya que “hacia más seductor el espectáculo, sobre todo para el auditorio que no se entusiasmaba con posibles planteamientos intelectuales del teatro de matiz neoclásico.”⁷⁹

Ahora bien, dentro de este panorama de las obras menores, también se encuentran los fenómenos teatrales callejeros. Fueron gustados por un auditorio más amplio y de raigambre popular. A pesar de estar estrictamente prohibida la representación en lugares cerrados y casas particulares, los cómicos de la legua no vieron impedimento para poder ocupar los espacios públicos. De este modo, volatineros, titiriteros y máquinas reales fueron apreciados por el vulgo. Curiosamente, estas diversiones empleaban los mismos recursos escénicos y ardidres dramáticas que se usaban en las grandes producciones del coliseo. Así pues, si en el coliseo se presentaba un zarzuela de maravillosos decorados, las Máquinas Reales montaban zarzuelas en miniatura, acompañadas de una orquesta nada despreciable.

Finalmente, debemos recordar que el fenómeno del teatro no puede darse en otro medio que no sea el urbano. La dramaturgia dieciochesca novohispana se llevó acabo en dos planos. Uno era el teatro

⁷⁹*Ibid*, Pag. XLI

popular que se daba en las calles y demás sitios públicos masivos; otro, el teatro legítimo (porque estaba adscrito a la corona) que se daba en los Coliseos de las ciudades más importantes, Puebla, Veracruz, Guadalajara y la Ciudad de México.

Así pues las comedias intelectuales neoclásicas y formadoras de conciencia y espíritu convivían con las obras menores de carácter popular sustentadas en elementos escénicos apegados a la realidad del espectador. De este modo el teatro legítimo utilizaba la música, los bailes, los gallos y los toros, para garantizar las entradas. Así mismo los volatineros, titiriteros y Máquinas Reales de Comedias de Muñecos usaban también la música, los bailes, los gallos y los toros, para asegurar su sustento.

El Coliseo de la Ciudad de México, permanecía abierto todo el año, incluso en cuaresma, tiempo en que estaban vetadas las comedias, mas era permitido el acceso a los cómicos de la legua en un afán de no dejar que las arcas del Coliseo, que es decir las del Hospital Real de Naturales se vieran afectadas. El teatro del Coliseo de México, según Germán Viveros era un espectáculo exclusivamente ético y no artístico, pero también considerado como un medio de entretenimiento o desahogo de las tensiones sociales. “Con todo también es dable pensar que una podía ser la intención gubernamental, más o menos realizada, y otro el gusto popular, que sabía como ejercer su fuero y, de paso, beneficiar las finanzas del Coliseo nuevo.”⁸⁰

Las comedias novohispanas sencillamente parecen responder a la necesidad que el público de la época tenía por el espectáculo. El hecho es totalmente explicable. Si bien durante el siglo XVII el teatro se convirtió en un elemento importante dentro de la vida cotidiana y éste evolucionó hasta convertirse en un objeto de comercio, el espacio de representación, los corrales, no fueron las estructuras más afortunadas para soportar los enormes lances que significaban las comedias de ilustres poetas barrocos, Calderón, principalmente. Los corrales de Comedias, a decir de Guerra León, eran más bien espacios poco favorables para llevar a buen fin las representaciones, siquiera las que exigían un decorado pobre. Ello queda comprobado, "sobre todo en la temporada de lluvias, que obligaba a los dramaturgos a suspender las funciones ya que los corrales se hallaban al aire libre"⁸¹

El teatro del siglo XVIII representa un avance frente al que se hacía un siglo anterior, no en la calidad poética, sino en la calidad decorativa y en el uso de lo espectacular. No podemos afirmar que el Coliseo Nuevo de la Ciudad de México haya sido un teatro moderno ni de altos vuelos visuales, del modo en que lo eran, entonces, los teatros italianos, sino más bien nos referimos, como señala Guerra

⁸⁰*Ibid.*, LXXVI-LXXVII

⁸¹ GUERRA LEON, Vanesa, 2006, *La estética teatral de Eusebio Vela*, tesis presentada para obtener el grado de licenciado en letras hispánicas, inédito, la autora, México, 22

León, a que posee una compleja organización administrativa, encargada de pagar el arrendamiento del lugar a las instituciones correspondientes, además, ese arrendamiento permitía la distribución de las ganancias entre los actores y el autores, ganancias que se pensaban justas, aunque en la práctica parece que nadie ganaba; además, la Administración del Coliseo fijaba los precios de la entrada y vigilaba que se cumpliera con ella, estructuraba una programación de espectáculos y comedias, y finalmente, expedía contratos a actores y demás gente de teatro, hacía pagos de la utilería y las reparaciones. En resumen, el Coliseo tenía “una compleja organización administrativa que convierte al hecho teatral en un fenómeno comercial”⁸²

El contraste entre los corrales y los coliseos se hace más claro cuando ponemos énfasis en la modo en que eran tratados los espectáculos menores por las autoridades del teatro. Debido a la pobreza y la austeridad del decorado, para asegurar la asistencia del público a las comedias, los responsables de los corrales introdujeron espectáculos que hacían más atractiva la jornada.

“Loas, entremeses, bailes, jácaras, mojigangas sainetes” dice Guerra León, “junto con la música, el bailes y, por su puesto, las comedias, formaban parte del espectáculo totalizador del barroco, que satisfacía las expectativas del disímil público español.”⁸³ A pesar de que la jornada teatral pareciera mucho más vistosa y compleja, los distintos espectáculos no dejaban de ocupar un sitio a parte a la comedia, que, sin lugar a dudas, seguía ocupando un lugar primordial dentro de los corrales.

El recurso pareció afectar positivamente a los espectáculos menores, pues durante el siglo XVIII, en los coliseos llegaron a ser independientes a la Comedia y a contar con su propio público, además de contar con una gran aceptación en las calles. Así pues, el siglo XVIII acogió de buen grado a los espectáculos marginales, e incluso los agregó, mediante acciones coercitivas, a operar dentro de los límites que ponía el Estado.

Por otra parte, en la Nueva España, los espacios de representación durante el Siglo de las Luces son la Calle y el Coliseo. Fuera de éstos no parecen existir otros. Los espacios que durante el siglo XVII habían desarrollado modalidades teatrales diferentes como el teatro evangelizador que se realizaba en las iglesias y el académico, efectuado en colegios y conventos, habían perdido terreno. No se dejaron de hacer, pero como hecho comercial nunca funcionaron. El gusto del pueblo era atraído por las innovaciones.

A decir del Coliseo Real de la Ciudad de México, éste se ubicó, en un principio, dentro del claustro del Hospital de Naturales. La medida la había tomado la corona para, al igual que sus

⁸²*Ibid* pag. 24

⁸³*Ibid.* Pag 25

homónimos peninsulares, garantizar la entrada de recursos al Hospital. Sabemos que el tablado duró muchos años en tal lugar⁸⁴.

En Nueva España, pese a todo, el teatro no será un hecho comercial sino hasta 1752, año en el que la Ciudad de México tendrá un espacio especializado para las representaciones. El coliseo Nuevo de la Ciudad de México intentaba superar a los antiguos lugares de teatro que, vale la pena decirlo, no dejaban de ser espacios emergentes, improvisados y de ocasión. Con el Coliseo Nuevo, comienzan a manifestarse las nuevas tendencias dramáticas. Guerra León señala que empieza a mostrarse la influencia del teatro francés, aunque debemos recalcar que aún se representaban con gran éxito las comedias de corte barroco. Lo anterior debido a que el pueblo que asistía a los corrales o Coliseos se resistía a las innovaciones extranjeras y prefería aparatosas funciones barrocas.

Si bien las comedias barrocas seguían en el gusto del público, no debe pasarse por alto que estas comedias no operaban como lo habían hecho en el siglo anterior. Es decir, mientras que en el XVII el público iba a escuchar, según podemos inferir de la importancia que se le daba al texto dramático⁸⁵, en el siglo XVIII el elemento axial será el texto espectacular. De ahí, creo yo, la importancia que los reglamentos y avisos de todo tipo ponen en el acto de la representación.

De este modo, en los coliseos novohispanos se procuraba poner en cartelera espectáculos que pusieran un gran empeño en el aparato escenográfico; además, se incluían actos sofisticados de acrobacia, maquinismo y prestidigitación y música. Por ejemplo, aunque sabemos que el Iris de Salamanca, del comediógrafo Cayetano de Cabrera y Quintero nunca llegó a representarse,⁸⁶ destaca por el uso excesivo del aparato escenográfico. De ahí que Guerra León Afirme que “Esta comedia incorpora, para el agrado del público, los necesarios episodios de carácter extraordinario que requieren del uso de tramoyas especializadas.”⁸⁷

Ahora bien, curiosamente este gusto por lo espectacular era patente en el público desde hacía mucho tiempo atrás. Las manifestaciones teatrales callejeras siempre habían garantizado sus subsistencia mediante el uso de complicadas suertes visuales y arriesgados actos. Por ello no es raro que el asentista del Coliseo con el fin de obtener mayores ganancias hurtara la ostentación visual de las representaciones callejeras y las montara dentro del Coliseo

⁸⁴Véase ZEDILLO CASTILLO, Antonio, 1984, *Historia de un hospital. El Hospital Real de Naturales*. México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 458 pp.

⁸⁵Véase Diez-Borque, 1976 José, *Sociología de la Comedia española del siglo XVII*

⁸⁶Véase la Introducción que hace Claudia Parodi a Cabrera y Quintero, Cayetano Javier de, 1976, *Obra Dramática. Teatro Novohispano del siglo XVIII*, UNAM: México

⁸⁷*Ibid.* 30

En definitiva, el Coliseo Nuevo tenía la finalidad de atraer un público numeroso mediante el montaje de manifestaciones teatrales aparatosas y complicadas. Por ello, dice Guerra León

se empleó este diseño de localidades separadas para albergar a todas los estratos sociales y se presentó una variada programación para regocijar al disímil público. No obstante, es importante recalcar que las modificaciones a este espacio teatral continuaban para la comodidad de los asistentes y, más importante aún, para que el teatro pudiera albergar los distintos espectáculos que acompañaban las funciones, como podrían ser incluso las peleas de gallos o las corridas de toros.⁸⁸

Por otra parte, dadas las circunstancias sociales en las que se desenvolvía el teatro en la época, a saber, el predominio de un público acostumbrado a la espectacularidad de las piezas barrocas palaciegas y a los actos temerarios y fascinantes de los cómicos callejeros, impidieron el establecimiento temprano de las reformas neoclásicas. La estética del estamento nobiliario no llegó a proliferar sino a finales del siglo y como sea nunca llegó a tener una influencia considerable en el gusto del público. Del mismo modo piensa Guerra León al escribir, a partir de las ideas de Emilio Palacios, que el teatro en la Nueva España, a causa del predominio de una antigua estética barroca y de un público vulgar que decidía sobre el modo en que debía funcionar el Coliseo, “aún no mostraba indicios de un incipiente neoclasicismo, debido a que la intención de los comediógrafos no consistía en innovar, sino en elaborar productos culturales agradables a los espectadores.”⁸⁹

En conclusión, el crecido afecto del pueblo por las las formas teatrales simples benefició en gran medida el crecimiento de un teatro alternativo que, no obstante, echaba mano de los componentes comunes a las piezas montadas dentro del coliseo. Las comedias de marionetas fueron uno de los más importantes espectáculos y el más claro ejemplo de todo lo anterior, tal como lo veremos enseguida.

⁸⁸*Ibid.* 47

⁸⁹*Ibid.* Pag. 45

IV. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ESPECTÁCULO DE LA MÁQUINA REAL DE COMEDIAS DE MUÑECOS

1. Las diversiones populares

Para el historiador Jorge Gomez Naredo el teatro cumple con una función social. Los espectáculos dramáticos sirven para liberar a los espectadores de ciertas tensiones provocadas por la represión de que impone el estamento gobernante a los instintos del hombre. Las reglas morales, sencillamente, se quiebran en el espacio y el tiempo de la diversión. En este sentido, el teatro es la mayor de todas las actividades para el entretenimiento de la plebe. El teatro es un acto mimético, como tal sirve para recrear el ánimo y liberar de las tensiones mediante el reconocimiento y la compasión. Así pues, las reglas morales y administrativas que se imponía al teatro del siglo XVIII se explican porque buscan “mantener el orden en un actividad recreativa donde las emociones experimentaban un liberación muy grande, en especial si tomamos en cuenta que se trataba de una sociedad llena de candados morales impuestos por la iglesia, que tenían hegemonía en todos los aspectos de la vida cotidiana.”⁹⁰

Así pues, el teatro es una actividad social, una diversión pública. Ello implica, que era conocido por todos, aunque no todos participaran de él. Respecto a lo que se debe entender por *público*, Gómez Naredo, siguiendo a Annick Lemperiere⁹¹, afirma que durante el siglo XVIII el público novohispano poseía dos acepciones de la palabra público. Una se refería a todas aquellas cosas que le pertenecían por derecho al pueblo, entiéndase pueblo llano, clase estamental baja. La segunda acepción hacía de *publico* un adjetivo referido exclusivamente a aquellas cosas que estaban dadas a la vista, es decir que podría fácilmente ser conocidas por todo mundo. Puesto lo anterior, se podría aventurar una definición de las diversiones públicas, entre las que está la Máquina Real de Comedias de Muñecos, como una actividad dramática que era conocida en las ciudades por la gente toda.

Ahora bien, existe otro significado para la palabra público. Y esta es: todo aquello que pertenece al pueblo por derecho y que es conocido por él, a su vez, también está dado por el Estado. Esto significa, que público es aquello administrado por el estamento gobernante. “Aquí tenemos que el coliseo era una diversión pública también en dicho sentido, ya que a pesar de estar administrado por particulares, las licencias eran concedidas por la Audiencia Real y era considerado, como asiento, un bien de la administración, aunque las escenificaciones fuesen practicadas y ejecutadas por otras

⁹⁰Gómez Naredo, Jorge, 2006, *El coliseo de comedias tapatio: sus protagonistas y sus temas*, Universidad de Guadalajara/CUCSH: Guadalajara, pag. 36-39

⁹¹ *Los espacios públicos en Iberoamérica*, 1998

personas que no formaban parte de la burocracia”.⁹² A partir de esto, nuestro autor llega a la conclusión de que la diversión de la comedia era pública en dos sentidos: primero, como un hecho comercial sabido por el pueblo que iba a presenciar la comedia, y también como uno de los tantos bienes administrativos cuyo origen era público y estaba administrado por el Estado, pero cuya representación recaía en particulares.

No obstante que el teatro durante el siglo XVIII es una diversión pública, debemos aceptar, que la construcción del Coliseo como un espacio inamovible, hace del teatro una diversión privatizada en cierto sentido. Como ya no se representa en plazas y atrios y conventos, el teatro deja de ser un acto extraordinario solapado por el Estado para convertirse en un negocio habitual de la iniciativa privada.

2. La Máquina Real de Comedias de Muñecos

Las Máquinas Reales de Comedias de Muñecos eran habituales en las jornadas y jornadas extraordinarias del Coliseo de la Ciudad de México. También gozaban de gran aceptación en los coliseos peninsulares. Tal cual afirma Varey al hacer un breve recuento de los manipuladores de marioneta y de títeres del siglo XVIII en los teatros de Madrid.⁹³ Fueron en la época uno de los principales representantes de las diversiones populares, además de ser una de las principales manifestaciones dramáticas del siglo XVIII.

Las marionetas durante el siglo XVIII habrán sido en esencia muy distintas a las que ahora vemos. Se movieron con pasos muy otros, habrán bailado en tonos disímiles y picantes y, seguramente, hablaban con acentos rotos y de cosas muy de su época. Porque las marionetas en el XVIII diferían en mucho del espectáculo actual. Mientras que el títere o mejor dicho, muñeco dieciochesco, era un espectáculo para un público heterogéneo, el títere del siglo veintiuno, se ha conformado, generalmente, con un público infantil.

En el siglo XVIII se le llamaba Máquina Real de Comedia de Muñecos a cierto aparato con una ingeniería más o menos complicada y compleja cuanto complicada y compleja fuera la compañía que lo construyera. Servía para montar Comedias en miniatura. El título del espectáculo hacía referencia a la imitación y su esencia era el prodigio. Era un trabajo poiético en su más estricto sentido.

En teatro, Máquina es una denominación poco socorrida para referirse a una obra teatral de grandes proporciones⁹⁴ De modo que, cuando nos referimos a una Máquina Real de Comedias de

⁹²*Ibid.* Pag. 44

⁹³Varey, John Earl, 1972, *Los Títeres y Otras Diversiones Populares de Madrid: 1758-1840*, Tamesis Books Limited: Londres

⁹⁴Rojas Jurado, Yolanda, 2008, *Comedias de Muñecos, Circo y Teatro en las Ciudades de México y Puebla*

Muñecos, apelamos a un escenario, a un tablado, donde se montan obras teatrales que imitan ya la realidad del teatro mismo, ya la realidad fáctica del acontecer cotidiano, mediante operaciones mecánicas llevadas a cabo por figurillas, y que utiliza recursos, en el mejor de los casos, escenográficos excesivamente sofisticados. Así pues, la Máquina, recurrirá al asombro y a la maravilla y será su sustento y su interés valerse del prodigio, tal como lo hacían por entonces las obras de título representadas en lo coliseos por personas.

Hemos insistido mucho en decir que el siglo XVIII, es el siglo del espectáculo. A partir de esto, es sencillo comprender porqué en esta época, los espectáculos con muñecos eran una novedad no sólo adscrita al entretenimiento infantil, sino a un público heterogéneo y generalmente adulto. En efecto, gente de toda condición podía disfrutar de ellos. El atractivo de la Máquina consistía en hacer posible todo lo que en el Coliseo no tenía cabida o era imposible, y no porque no lo hubiesen indicado y querido así los Autores, sino porque muchas veces se carecía del aparato escénico necesario, es decir, no se tenían los juegos de maravillas, los recursos escénicos de tramoya. Así lo confirma Germán Viveros al decir que la calidad del espectáculo se veía menoscabada por las limitaciones y carencias del Coliseo que “según el alcalde de corte Manuel del Campo y Rivas, estaba mal situado, y construido contra las reglas de policía y principios de óptica y acústica”⁹⁵

Lo que no podía hacer un actor de carne y hueso, un muñeco lo alcanzaba sin mucho problema: volar, transformarse en animales, resucitar después de haber recibido una mortal estocada, ir a la luna, etc. En las Máquinas Reales eran utilizados fuegos artificiales, luces de gas, música y otros tantos juegos ópticos que se renovaban constantemente. Ello con la intención de captar la atención total del público. Con las oportunas distancias guardadas, podemos decir que el espectáculo de muñecos tendría su equivalente actual en la animación por computadora, pues, lo sabemos, el cine de grandes proporciones y tramas fantásticas se vale de medios visuales para recrear escenarios y personajes que de ningún modo existen en la realidad fáctica y concreta.

En este particular, es decir en cuanto a tramoya y escenografía se trata, John Earl Varey nos dice que las comedias de muñecos, podían hacer más que las compañías legítimas: “Una Comedia de santos, de magia, de transformaciones de vuelos y de acontecimientos sobrenaturales puede hacerse más fácilmente con muñecos que con seres humanos. El títere puede transformarse verdaderamente en cosas que al actor humano no le permiten las limitaciones del cuerpo”⁹⁶

(1770-1830; 1830-1910), tesis presentada para obtener el título de doctor en Historia, la autora: Puebla, pag. 38

⁹⁵Viveros Maldonado, Germán, 1990, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, UNAM: México, pag. XLIX

⁹⁶Varey, J.E., 1957, *Historia de los Títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente: Madrid, pag. 134

En Nueva España, el desinterés de las autoridades hacia las actividades del pueblo hizo imposible que se conservaran noticias directas que nos digan cómo eran exactamente las diversiones callejeras en general y la Máquina Real de Comedias de Muñecos en particular. No obstante, podemos reconstruir el aparato si aceptamos que lo que pasaba en Madrid, era muy similar a lo ocurrido en México, al menos en lo que atañe a nuestro tema.

Esta distancia puesta por el gobierno virreinal entre el pueblo llano (las castas) y las minorías gobernantes, hizo que gran parte de los documentos que citaremos, se refieran a los permisos concedidos a los farsantes trashumantes o las multas que se les imponían, y no, como hubiésemos esperado a noticias que nos hablen directamente de nuestro teatrillo de muñecos. En consecuencia, cuando las autoridades virreinales aprobaban una máquina real de comedias de muñecos, no tenían presente, o al menos no lo sabemos, insisto, qué tipo de armatoste estaba siendo aprobado para que anduviera por los barrios y lugares del virreinato, entreteniendo a la gente común. De lo que sí tenemos noticia es que en esencia, no les preocupaba mucho, ya que estaban seguros de que los muñecos no hacían daño a nadie, ni eran un entretenimiento deshonesto. Así lo indica la aprobación que hace el virrey a Gabriel Angel Carrillo para que pueda montar su Máquina Real en lo Barrios de México:

De por mí visto [...], mando a los jueces de puertas de San Angel o de las partes donde representare este despacho por parte de Gabriel Angel Carrillo que con ningún pretexto le impidan el que pueda exercitarse en la maquina real de comedias de muñecos de que usa por ser ocupazion esta de ningún perjuicio⁹⁷

En la España del XVIII existía un verdadero control y preocupación por lo que fuera y llegara a ser las diversiones callejeras. Como bien apunta Juan Pablo Viqueira Albán⁹⁸, las comedias eran revisadas y censadas por la inquisición y debían llevarse dentro del coliseo o locales especiales, pues estaba prohibido hacerlo en la calle. Por el contrario, en México el lugar más adecuado para montar muñecos era la calle misma o los patios de las vecindades. Es cierto que también las máquinas cupieron en los Coliseos durante ciertas temporadas, como veremos más adelante, sin embargo eran su espacio vital los barrios, las plazuelas, los callejones. Al ser un espectáculo menor, para la plebe, las autoridades se limitaban a reprimir aquellas conductas de los cómicos que juzgaran inapropiadas, sin detenerse a revisar en qué consistía lo que hacían o qué era. Al parecer la costumbre estaba dada y no tenía la menor importancia dejar noticia de ello. Quizá sea esta la razón, insisto, que no se hayan todavía encontrado mencionadas las características de una máquina real y su funcionamiento, como

⁹⁷ Genral de Parte, 23, 202, Foja, 218

⁹⁸Viqueira Albán, Juan Pablo, 1995, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. 1a reimpresión. Fondo de Cultura Económica: México, pag 222

tampoco hemos dado con algún grabado que nos diga cómo pudieron haber sido.

A diferencia del teatro del Coliseo, lo que se monta en la Máquina Real no parece ser sujeto de abstracciones. El nombre mismo hace referencia a algo artificial, sacado a fuerza de práctica y que debe cumplir con un objetivo útil, a saber, el de causar admiración y entretener. Este tablado en miniatura es técnica en el más estricto sentido de la palabra, esto es “una ordenación especial de actos y objetos cuya especialidad consiste en ordenarlos no por una razón o logos, sino por un fin del orden de los fines de una utilidad”⁹⁹

Ahora bien, lo que sucede sobre una Máquina Real es una imitación de cosas fingidas, de cosas imposibles y sobrenaturales. En efecto, lo que sucede en el estrecho espacio del tablado miniatura está desligado del universo real, nada de lo que muestre actuará como se esperaría que lo hiciera. Lo muñecos no sentirán el frío, ni el calor, no morirán, los árboles no crecerán, etc. Todo será mimesis. Uno podrá decir que las Máquinas Reales de Comedias de Muñecos son teatro. Y en un sentido práctico y general, lo son. Siguen la naturaleza del teatro (y con teatro me refiero exclusivamente a las Comedias Montadas en los Coliseos Reales), son reflejo de éste, lo imitan, son una reproducción imitativa, y en consecuencia, tienen un nuevo ser y obran según ese ser nuevo que son.

A pesar de todo, la interrogante sigue presente. ¿De qué modo pudieron haber sido las Máquinas Reales de Comedias de Muñecos? Pudieron haber sido de muchas formas, puesto que los cómicos de la legua fueron los depositarios de los espectáculos medievales. De Italia vinieron los títeres, pasaron por Francia de manos de los juglares y llegaron a Cataluña y a Provenza para desperdigarse por toda España ya como un espectáculo para divertir, por allá del siglo XII.

En un primer acercamiento, el origen de las Máquinas estaría en el espectáculo de *bavastels* medievales. Estos títeres eran figurillas montadas sobre carros y manipuladas desde abajo por algunas personas, mientras que músicos y narradores iban contando una historia. Muchas de las escenas que se montaban con los *bavastels* eran de guerra. La defensa de algún castillo, de un fuerte, una escena histórica, la toma de una ciudad, etc.

Si los *bavastels* asaltaban castillos, es de presumir que otras figuras los defenderían, y no es inverosímil que entre los bandos opuestos hubiera parlamentos que, con el tiempo, vinieron a ser más importantes que la misma pelea, decayendo el interés de ésta hasta no quedar más que los diálogos de las figurillas dentro del castillo. Así, puede ser que de esta manera de representar una fortaleza defendida por títeres se derivase el teatrillo de títeres moderno.¹⁰⁰

⁹⁹ García Bacca, Juan David, Introducción, Aristóteles, *Poética*, UNAM: México, pag. XIV

¹⁰⁰ VAREY, John Earl, 1957, *Historia de los títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente: Madrid, pag 21

A pesar de ello, sería excesivamente fácil suponer que la Máquina Real hubiese sido un simple tablón más o menos adornado con algún detalle, pues como se puede advertir por la cantidad de actores que actuaban en una Comedia de Muñecos, la Máquina Real seguramente era mucho más complicada. Así pues, para darle permiso de montar su Máquina Real a José Sanz (en 1795, las autoridades novohispanas le exigen una lista de las personas que actuarán en ella. Sanz entrega la lista de sus compañeros en la que , además, indica la ocupación de cada uno de ellos:

Autor y gracioso, José Sanz
Galán 1o: Atanacio Ceballos
Dama 1a: [laguna en el texto]
Galán 2o: Francisco Espindolla
Dama 2a: Ana María Manola
Galán 3o: Francisco Saldaña
Barba 1o: José Manzano
Dama 3a: María Alcantara
Baraba 2o: Luis Rios
Criada 2a: Ana Vocando
Cantarina: Agustina Otañez
Galán 4o: Juan Hernández
Tambor: Alejandro Barbosa¹⁰¹

Además de lo anterior, es indispensable advertir que siendo los *bavastells* figurillas para montarse sobre un escenario y no para moverse sobre él, sus acciones resultaban limitadas y sin dinamismo. A pesar de ser figurillas articuladas y de que su escenografía, música y luces fueran complejas, los *bavastells* tenían una gran limitación: se movían mediante una maquinaria fija que se encontraba por debajo o detrás del escenario. Un cómico narraba la historia y los *bavastells* la representaban. No era propiamente una Comedia, sino un retablo, o mejor dicho una representación gráfica de lo cantado por el ejecutante.¹⁰²

Ahora bien, ¿de qué otro modo pudieron haber sido las Máquinas Reales? Pudieron haber sido simples cajones cerrados con una boca en lo alto, por donde el farsante asomaba a los muñecos de guante, pues, como nos dice Francisco Porrás, “Aparte de su acción dramática espontánea y directa, aparte de su su puesta en escena tan simple, exigiendo pocos medios, el teatro de marionetas de guante

¹⁰¹ General de Parte, 73, 124

¹⁰²Véase Varey, *Op. Cit*, capitulos I y II

está particularmente indicado para los comediantes cuya profesión les obliga a ir de población en población”¹⁰³

No dudo que, dadas las condiciones de los cómicos de la legua, el guiñol fuera una de las técnicas más socorridas para montar Comedias de Muñecos. Como bien dice el filólogo catalán, su versatilidad, la agilidad en el montaje, su poco peso y las mínimas condiciones que exigen hacen del muñeco de guante una forma teatral idónea para compañías que iban y venían de un lugar a otro. No obstante, como lo podemos constatar, de nuevo, en el permiso concedido a José Saenz, en el que se lee que el farsante traía consigo además de una nutrida compañía, su familia, *varios muebles y figuras de teatro*, uno se imagina a los los farsantes como verdaderas caravanas cargadas de cosas¹⁰⁴. Y por si esto no fuera poco, recordemos que el carácter maravilloso de la Máquina Real era el sustento de la Comedia de Muñecos, y el guiñol hubiese agotado rápidamente este recurso.

Sí utilizaron el guante, en efecto, pero la mayoría, me atrevería a decirlo, se valió de figuras de mayor tamaño, articuladas y movidas de un modo distinto, necesitadas de bambalinas y demás cosas de la tramoya. Veamos, sino, como al pedir su licencia, el mismo José Sanz dice que se ha valido desde muy niño de los muñecos y que ha sido tal la aceptación del público que en 1782 fue su Máquina Real motivo para que el vecindario de Veracruz se esforzase en fabricar el coliseo. (General de Parte, vol 73, exp 124) No creo que un espectáculo tan simple como el guiñol haya movido al pueblo entero de Veracruz a construir un Coliseo.¹⁰⁵

Ahora bien, el espectáculo dominó el siglo XVIII a tal grado que el público poseía un vivo interés por lo nuevo y lo fantástico. De allí que el siglo de las luces haya movido a cientos de pseudo científicos o verdaderos inventores, tanto en Madrid como en México, a realizar hazañas de ingeniería mecánica, a jugar con las leyes de la física y a inventarse máquinas complicadas y ruidosas sin mayor utilidad sino la de alimentar la frivolidad del pueblo. Tal fue el caso del sombrío Mister Falcon, inmigrante italiano, que se anunciaba como un célebre físico, maquinista y matemático, y que 1786 montó cierto espectáculo de burdas ilusiones, prestidigitación, dentro del Coliseo Real de México. “El engaño fue denunciado al día siguiente en un pasquín que apareció pegado en las puertas del Coliseo”¹⁰⁶ Tiempo después, Falconi sería hecho preso por las autoridades inquisitoriales a causa de

¹⁰³Porras, Francisco, 1981, *Titelles teatro popular*, Editora Nacional: Madrid, pag. 62

¹⁰⁴Véase la reconstrucción que sobre esto hace Rojas Jurado, *Op. Cit*, capítulo III

¹⁰⁵ Al hablar de los títeres empleados durante el siglo XVIII en México, Sonia Iglesias y Guillermo Murray presentan las figuras de hilo de Don Folias y el Negrito, maniqués que dada su técnica de manipulación son bastante complicados, además de necesitar, a diferencia del guiñol, cambios de vestuario y de utilería, así como de decorado. Todas estas cosas, elementos no verbales válidos en la estética espectacular del teatro dieciochesco. Iglesias & Murray, 1995, *Piel de papel, manos de palo. Historia de los títeres en México*, FONCA/Espasa-Calpe: México Pag. 70 y sigts.

¹⁰⁶Viqueira, *Op. Cit*. Pag 228

ciertas estampas que se dio a vender por las calles, barrios y demás lugares cercanos al Coliseo. Los dibujos de aquellas tarjetas exhibían simplemente a mujeres y hombres en posturas muy sugerentes.

En cuanto a nuestro tema, las Máquinas Reales pudieron haber sido, también, increíbles artefactos compuestas por androides, movidos ya por vapor o por agua, como es el caso de los eolípes. Tal hecho estaría en consonancia con la inquietud positivista de la época. A propósito, Porras dice que un eolípe es una bola hueca de metal de la que sale un pequeño tubo. La bola es llenada con agua y calentada. Cuando el agua hierve el vapor puede ser lo suficientemente fuerte como para servir de motor. “Se obtiene con la ayuda de este instrumento un movimiento de rotación con sólo colocar, en vez de un tubo, dos curvados, saliendo de un eje central.”¹⁰⁷

Ahora bien, en el espectáculo de muñecos, una eolípe hubiera servido para accionar figuras mediante el vapor. Sus movimientos hubieran sido independientes, pero repetitivos y sin gracia. Este tipo de espectáculo apela a la maravilla inventiva y tecnológica propia del XVIII, sin embargo, nada versátil ni ligera para ser desplazada.

Por otra parte, quiero pensar que las clepsidras fueron muy utilizadas, pero quizá no para representar Comedias de Muñecos, como sí para el espectáculo de títeres, en el que, ya veremos más adelante, autómatas mecánica y repetitivamente realizaban una acción para ilustrar aquello que cantara o declamara el farsante, parecidos a los *bavastells* y muy al estilo juglar. Siendo teatro mínimo este espectáculo, no alcanzará, sin embargo, el título de comedia, ni lo que ella implicaba. La comedia de muñecos, en definitiva, era algo mucho mayor.

He señalado líneas arriba que la Máquina Real era una diversión que ofrecía un entretenimiento basado en las representaciones del teatro de grandes escalas, esto es, una miniatura, una reproducción imitativa, poiética, de tal modo que, un autor de máquinas reales llamado Londoño, las llamará miniaturas del teatro y más aún, el mismo Varey señala que la escenografía de estas miniaturas, era la adecuada para toda comedia de Santos o de Magia, con sus tramoyas de vuelos granadas y escotillones.¹⁰⁸

En conclusión, al igual que en el Coliseo, la Máquina Real podía presentar con muñecos todo un programa de atracciones teatrales que incluían loas, jácaras, mojigangas, coloquios, bailes y corridas de toros, además de destrezas físicas, prestidigitación, magia, ilusionismo y peleas de gallos. El público ponía su asombro y su alegría y la fiesta estaba dada. Con estas características y posibilidades, podemos concluir que la Máquina Real de Comedias de Muñecos debió de ser un tablado más o menos

¹⁰⁷ *Ibid.* Pag 64

¹⁰⁸ *Ibid.*, pag. 180

grande, dotado de bambalinas, bocas, puentes, almas, fosas, luces, escotillones, trampas, telones, corredores y demás cosas tocantes de la tramoya, idéntico en todos los sentidos a un coliseo. Así, finalmente, es dibujada por un tramoyista en 1772, y así, debió haber sido:

Primeramente un tablado de 24 pies de largo y 10 de ancho con sus almas y sus puentes , con dos bastidores para la enbocadura y un tablado por detás del mismo largo y sus dos subidas para jugar la dicha máquina.¹⁰⁹

3. Las compañías de la legua dedicadas a montar Comedias de Muñecos

El teatro en el siglo XVIII era un espectáculo íntimo en el que convivían las personas de todas clases. Los límites que se tendían entre el actor y el público eran devastados a menudo por la torpeza y rusticidad de las personas. La concurrencia de los coliseos se conformaba por la plebe que gozaba de las peleas de gallos, las corridas de toros, los volantines, los farsantes prestidigitadores y los vendedores de fritangas, aguamiel y demás dulces, que no por ser sabrosos, en la época dejaban de ser representantes de la comida de las clases bajas¹¹⁰. No obstante, una jornada teatral, también era visitada por la realeza y demás personajes de la corte, quienes, abusando de los locales, se daban al coqueteo, los bailes y la comidilla. Ahí, en el Coliseo o Teatro Real de México, convivían “las ideas, y las creencias de la sociedad, sus mitos y sus esperanzas, el pueblo y la élite, el poder del dinero y las tradicionales jerarquías, el afán de ilustrar y la coerción física, la moralidad y la desfachatez, el orden y el relajo, la legitimidad y la rebelión, la norma y la anomia”¹¹¹

La cercanía existente entre los actores y el público, además de menguar considerablemente el espectáculo, hizo del teatro de la época un esclavo de los temas, más o menos picantes y sencillos, relacionados con la cotidianidad. A resueltas, el público novohispano gustaba de verse reflejado en el tablado, gustaba, además de que los temas tratados fueran cercanos a él, es decir simples. “La casi ausencia de temas clásicos y de autores ejemplares, nos dice Germán Viveros, era suplida por el tratamiento teatral de de argumentos relacionados con la cotidianidad e intimidad de gente más o menos trascendente que los abordados en épocas anteriores tanto en la vieja como en la Nueva España.¹¹²

Además de la decaída calidad de los espectáculos del Coliseo, la estrechez de actuación entre el público y los actores provocaba múltiples desordenes que estos últimos, dada la desventaja social en

¹⁰⁹Varey, *Op. Cit.*, 29

¹¹⁰Véase Rubial García, (Coord.), 2005, *Historia de la vida cotidiana en México*, III, FCE:México

¹¹¹Viqueira, *Op. Cit.*, 53

¹¹²Viveros, *Op. Cit.*, XLIX

que se encontraban, debían pagar. De modo que vinieron a ser considerados como gente de la peor calaña, inmoral, disoluta y corrompida. Eran un grupo en desventaja debido al mal trato que les daba el gobierno virreinal. En el siglo XVIII un actor no valía más que un toro de lidia, esto es, que sólo eran tomados como instrumentos de diversión para las masas. La subestimación de su trabajo se debía a que estaban adscritos al Coliseo, por lo tanto, eran asalariados del gobierno virreinal y, en consecuencia corrían una suerte similar a la de los sectores que trabajaban para hacer crecer la economía virreinal: o carecían de sueldo, o el que tenían era escaso y su trabajo sobrepasaba sus posibilidades físicas.

Los intentos de la Corona por hacer prosperar el teatro siempre fueron acciones coercitivas, tal como lo evidencia el hecho de que el Virrey ordenara que si el actor no aprendiese el libreto, le pusieran sencillamente en la cárcel. Del mismo modo, reaccionó el Virrey ante el intento de renuncia de los actores movida por un reajuste en sus retribuciones, alegando que ninguno de los cómicos levantiscos tuviera derecho de actuar en ningún Coliseo de la Nueva España y que además, siendo desempleados se les considerase como vagos, ociosos y mal entretenidos.¹¹³ Como ya se sabe vagos, ociosos y demás gente que causaba lástima y era de poco provecho tenía un desenlace poco feliz. Eran puestos en prisión o tomados por la fuerza para trabajar en los ingenios o mandados a hospicios insalubres que poco diferían de las cárceles más horrendas.

Estas situaciones obligaban a los cómicos a buscar medios alternativos para subsistir. “Era usual verlos trabajar en las noches, en las que no tenían función en el Coliseo y aún en las otras después de la representación, en las casas en que se daban comedias de muñecos”¹¹⁴ Como era de esperarse, las autoridades encargadas del teatro comenzaron a ejercer presión contra los actores, además de aplicar varias leyes represivas para mantenerlos dentro del Coliseo. Esto se puede deducir de la investigación que realizara el escribano Mariano Zepeda por mandato de Don silvestre Díaz de la Vega, juez del hospital y del Coliseo de México, que tenía por objeto saber qué individuos del Coliseo iban a trabajar en las representaciones de muñecos.¹¹⁵

Bajo esta opresión, muchos actores decidían correr suerte por las calles de los distintos poblados de Nueva España. Montaban con mayor o menor éxito las comedias que hubieron aprendido en el Coliseo. Todas las rentas eran para sus bolsillos. Sin embargo, en 1769, una orden del Virrey prohibió que los espectáculos de comedias se montara fuera del Coliseo. Así, muchas de las compañías de farsantes fugitivos, se convirtieron en proscritos con lo que tuvieron, en el mejor de los casos, que

¹¹³ABMNAH, Ramo Hospital Real de Naturales. Vol 101, exp. 11

¹¹⁴Viqueira, *Op. Cit.* pag. 86)

¹¹⁵Rojas Jurado, *Op. Cit.* pag. 95

modificar su repertorio o bien, desintegrarse. Como fuera, se volvían artistas trashumantes, sujetos a casi ninguna ley y libres de llevar su vida como mejor les viniera en gana, es decir, cómicos de la legua como quien dice de ningún sitio.

Por otra parte, el término *de la legua* era aplicado a las compañías itinerantes. No necesariamente todas estas agrupaciones se dedicaban a la Comedia de Muñecos. Muchos eran sencillamente equilibristas, maromeros (acróbatas), prestidigitadores, bailarines, magos ilusionistas, charlatanes y merolicos o simples truhanes apostadores y tahúres o bien titiriteros. Además, no todas las compañías tenían su origen en el escape. Las compañías más prestigiosas, es decir, las que llegaban a tener un público frecuente y poseían recursos considerables, eran españolas avecindadas en la Colonia.

Dado que el espacio de actuación de estas compañías era una área carente de muchas de las restricciones establecidas por el gobierno virreinal para el Coliseo, sus puestas podían incluir cualquier cosa. Aunque casi nunca faltaba la Comedia de Muñecos, pues esta como ya hemos dicho, fue muy popular debido a que era novedosa y exhibía lo mismo que pasaba en los grandes coliseos.

Así la cosa, las compañías de la legua lograron consolidar un espectáculo de actores y mantuvo diversas actividades culturales hasta evolucionar y pasar de ser una empresa comunitaria o familiar a una comercial “es decir se creó la concepción del espectáculo independiente, en donde el arrendador del Coliseo de Comedias, no intervenía en la programación del mismo. Por consiguiente, los comediantes independientes tuvieron cierta autonomía, y como consecuencia de esa libertad, aumentaron los sujetos dedicados a este oficio.”¹¹⁶

Los cómicos de la legua gozaban de la misma fama que los actores del coliseo, sin embargo a diferencia de éstos, los primeros tenían una gran libertad. Todas las ganancias iban para sus bolsillos y fácilmente burlaban las leyes de la corona. Iban y venían por los pueblos, muchas veces sin la licencia, o con una vencida o haciendo cosas que no se indicaba en los permisos concedidos. No obstante, sufrían abusos y eran obligados a actuar para el Coliseo Real como requisito para la renovación de su licencia, sin contar el hecho de que el asentista podía disponer de ellos arbitrariamente. De tal modo, el 27 de septiembre, con motivo del refrendo de su licencia, se le pide a la compañía de Mariana González que:

ha de entrar con dicha compañía en esta ciudad pa presentar al asentista del coliseo qe debe tomar razon de las qe sale con licencia a fin de qe pueda escogerlas havilidades qe hallare se utiles al teatro de esta capital, a los q no podran escuzarse ¹¹⁷

¹¹⁶Rojas Jurado, *Op. Cit.* Pag. 97

¹¹⁷Genral de Parte, 77, 32

Otro ejemplo de los abusos. En el mes de octubre de 1793 se le pide Mariano Casabona, autor de una compañía de Comedias de muñecos, 50 pesos para obtener la licencia de representación. El pago por el derecho de actuar en las calles resultó ser excesivo, así que Malpica replicó al Virrey

con el mayor rendimiento y respeto que debo hago presente a la superioridad de V. E. como habiendo transitado por varios lugares de este Reyno , haciendo en ellos comedias los días que en cada uno me he detenido con la licencia que primero he pedido a los respectivos juezes de cada lugar, según costumbre jamas he tenido embarazo ni se me ha exigido estipendio alguno ni ha llegado a mi noticia que alguna de varias compañías de esta naturaleza que transitan por todo este reyno haya tenido que pagar dro de Media Anata ni que pedir licencia ante la superioridad de V.E. hasta ahora que Dn domingo de la Torre Administrador de Reales Rentas en este Pueblo me ha exigido y echo exivir cincuenta pesos pr dho Real Dro de Media Anata y licencia.¹¹⁸

Enterado de esta situación el Virrey por medio del Juez Gutierrez de la Hacienda Real, dice que

A todos los que obtienen licencia del superior Gobierno para hacer comedias de Muñecos en esta Capital o fuera de ella y exercitar habilidades de Maromas y Títeres, se les ha regido y exigen siempre trece pesos seis y medio reales para el Ramo de Media Annata y los dros de oficinas.¹¹⁹

Finalmente, el gobierno ordena que se le restituyan los 50 pesos que Casabona había dado, además de advertirle que si desea refrendar la licencia deberá cuidar su comportamiento y el de los demás actores de su compañía y que en adelante sólo pagará trece pesos con seis reales por derecho de licencia Media Anata.

Por tanto V.E. puede mandar siendo servido, de pase a dho sor gobernador intendente para que disponga se notiofque a Casabona por el subdelegado del lugar en que se hallare ocurrir a este superior gobierno. A refrendar la licencia para el año venidero recogiendo al efecto la que tenga y que se guarde lo mandado tambien por punto gral sobre que no se premitan semejantes diversiones sin precedente licencia de este supor gobierno como consultaron los Ministros de las Cajas Generales en 5 de Octubre ultimo a cuyo fin convendra circular a todos los Sres Intendente la Orden Oportuna de oficinas.¹²⁰

Del mismo modo que sus homólogos, los actores trashumantes trabajaban durante un año cómico, tiempo en que duraba su licencia, es decir, comenzaban la segunda semana de cuaresma y terminaban por las mismas fechas del siguiente año. Este modo de trabajo es interesante, pues si apuntamos que durante la cuaresma el Coliseo Real permanecía cerrado, los Cómicos de la Legua acaparaban el medio de los espectáculos. No podrá decirse, sin embargo, que esta situación les haya

¹¹⁸Media Anata, 59, S/F, Fojas 146-163

¹¹⁹*Idem.*

¹²⁰*Idem.*

favorecido a tal grado que hubiesen conformado un gremio especializado en el que todos sus miembros crecen económicamente y se arraigan sobre un sólo sitio.

Ellos, al igual que muchos de los histriones callejeros actuales, obtendrían suficientes y nada despreciables ganancias, pero la dureza de la rutina, los peligros del viaje, los constantes pagos de peajes y sueldos a los actores, no posibilitaban el crecimiento. Véase por ejemplo como el citado Casabona se queja con el Virrey de la injusticia que se ha cometido en contra suya al obligarle a pagar 50 pesos:

El expresado Adminor me graduó cincuenta pesos por dho Real Dro, que considerada mi pobreza, el transito que tengo que hacer de unos pueblos a otros, pagando Bagages y manteniendo doce personas de que se compone mi compañía con la contingencia de que se hagan [...] Comedias pues en varios lugares no se verifican, y en ootros con bastante escasas, de modo que muchas ocasiones salgo empeñado de algun lugar para que con lo que adquiriera en otro [...] desempeñe; tener que sentir y reponer los Muñecos que con el continuo exercicio se rompen, me hacen considerar ser excesiva esta cantidad que por este Administrador se me ha hecho pagar; y lo hago presente a la notoria y Superior Justificación de V.E. para que se sirva determinar lo que halle por conveniente.¹²¹

No tenemos en nuestro poder un censo que nos diga cuántos actores itinerantes había en Nueva España hacia principios del siglo XVIII, no obstante, podemos deducir que había muchas desperdigadas por todas partes. A tal grado había llegado su número que en 1715 Gabriel Ángel Carrillo al tramitar su licencia pide al Virrey le conceda libertad de impedir que otra compañía similar a la suya ejerza las diversiones en el territorio donde él estuviere. Dado que el autor ofreció de su bolsa pagar 20 pesos a las cajas reales, el Virrey no tiene ningún inconveniente en darle el superior permiso y concederle sus peticiones:

conformidad conzedo lizenzia el dicho garbiel angel carrillo para que assi en efta ciudad como en ttodas las jurisdicciones de mi governacion que pueda jugar la diverzion de comedias de muñecos sion que en ello se le ponha embarazo no impedimento de qualquoe eftado q sean le conzedo facultad para que pueda impedir el que otro lo haga.¹²²

Ahora bien, la característica primordial de las compañías de la legua dedicadas a montar Comedias de Muñecos era su composición y su estructura. A diferencia de lo que se podría creer, estaban muy bien organizados y muy pocas veces se tenían malas noticias de ellos. Si bien se les relacionaba directamente con muchos disturbios, con facilidad ellos podían alegar que no era culpa

¹²¹*Idem*

¹²²General de Parte, 24, 1, 1

suya y que no eran responsables del comportamiento de los asistentes. Para ejemplificar esto, veamos como responde el gobierno a las quejas de unos curas de la la Villa de Atlixco:

Las comedias de la última venida, aun realcen los perjuicios que podian tener, los curas no deven atribuirse a ellas sino a la mala disposicion de los concurrentes con la qual no podian ebitarles ni aun en misa y q ya se sabe que no es justo que por la perversa disposicion de algunos se priven los demas de un recreo honesto.¹²³

En las comedias de muñecos, se guardaban las reglas necesarias de comportamiento y convivencia. Muchas compañías cuidaban que existieran lugares para hombres y para mujeres, además que al termino de la función, cada sexo saliera por una puerta distinta. Además de esto, el gobierno virreinal esperaba de las compañías itinerantes de comedias de muñecos que se apegaran a las tendencias y leyes teatrales de la época; además, quería que las escenificaciones “resultaran no sólo solemnes, sino hechas a partir de textos de Comedias muy buenas y de mucho ornato; para el caso, el Virrey Gaspar Zúñiga expidió un decreto que garantizara tal (sic.) índoles en los espectáculos teatrales callejeros”¹²⁴ Así, por ejemplo cuando se le concede licencia a Francisco Cortés para hacer Comedias de Muñecos en la Villa de Atlixco el 13 de enero de 1775 se le advierte que las comedias se “executaran sin exeso en parajes dichos proporcionados y con la devida honestidad asi en la materia como en el modo de la comedia.”¹²⁵

Es cierto, por una parte, que quizá los farsantes no tenían en cuenta, al momento de actuar, ninguna tendencia estética ni nada parecido, sin embargo, también es cierto que se buscaba de manera ideal que la tuvieran, pues pese al medio y al público los cómicos buscaban un interés económico y un reconocimiento social que era indispensable tener para que los justicias de barrio les dieran cabida dentro de las demarcaciones del Virreinato. Además, esta idea de la propiedad con la que debían actuar nos confirma una vez más que las Comedias de Muñecos eran el reflejo mismo de las comedias fidedignas de personas y que, seguramente, hacían actuar a las figurillas utilizando los mismos temas y reglas empleadas por los asentistas del Coliseo.

Al intentar hablarnos de la estructura de la Comedia, la doctora Rojas Jurado nos recuerda que los dramas del siglo XVII en su gran mayoría seguían los lineamientos impuestos por Lope de Vega en su *Arte Nuevo de Hacer Comedias*.¹²⁶ De tal suerte que la comedia barroca se dividió en tres actos. La división tripartita es el resultado de una forma dramática, cuyo elemento de primera importancia es

¹²³General de Parte 53, 268, 180-180v

¹²⁴Viveros, *Op. Cit* LXXIV

¹²⁵General de Parte, 53, 368, 180-180v

¹²⁶ *Op. Cit.* Pag. 378

la intriga. Sin embargo, las obras de títeres no conservarían esta división, pues solamente contendrían un acto con tres o cinco escenas. “Por lo general, las tandas de títeres se componían de tres pequeñas obras de muñecos, en medio de las que se intercalaban otros espectáculos como la escena de la pelea de gallos o el cuadro *El proyectil humano*, que podía ir acompañado de algún acto acrobático.¹²⁷

No podríamos decir hasta qué punto esta aseveración es precisa y abarcaría sin más a las comedias de Muñecos del XVIII. En lo que atañe a mi opinión, me temo que la doctora ha generalizado los datos, o peor aún, ha dado por hecho que la estructura de las Comedias de Muñecos hacia finales del siglo XIX eran exactamente las mismas que en el siglo XVIII. La ausencia comedias propias del siglo que estudiamos nos impide ofrecer una reconstrucción exacta de la estructura de la Comedia y por extensión de la estructura de las compañías de la legua, no obstante, acerquémonos de manera ideal. Si los farsantes respetaron o no la división tripartita impuesta por Lope de Vega es algo que desconocemos, tampoco podemos decir con precisión cuánto duraban y de cuántas escenas y actos se componían. Pero, sí tenemos presente que una jornada de Maquina Real incluía muchos espectáculos y que las Comedias formaban parte de ese aglomerado casi circense en un lugar privilegiado. Además de esto, tenemos la noticia de que una compañía de la legua podía ser muy compleja. Tal cual lo evidencia el hecho de que se buscara que las representaciones siguieran un libreto, tal como lo hemos visto líneas arriba y que estuvieran formadas por actores especializados en un sólo personaje. Así lo ejemplifica la lista que hace Josefa Vargas de los Actores que componen su compañía:

Mugeres: Josefa Vargas, primera dama y autora; María de la Luz Montesinos, segunda dama; Maria Rita Moreno, tercera dama. Hombres: Juan Nepomuceno VArg, hermano de Josefa Vargas y Marido de Rita Moreno, galan primero; Luis Rios, segundo galan; Manuel VArg, tercer galan, hermano de Josefa vargas y de Juan Nepomuceno Vargas; Manuel Piña, gracioso; Dalmasio Vargas, cuarto galan y hermano de Josefa vargas y los anunciados bragas; pedro Acevedo quinto galan¹²⁸.

Concluamos en definitiva que la estructura de una compañía de legua era similar a la que se veía en el Coliseo Real, por lo que le permitía montar toda clase de obras y tratar todo tipo de temas, además cada individuo tenía un trabajo específico dentro del tablado y en consecuencia, los personajes, es decir, los muñecos, seguían en todo a los personajes de la Comedia clásica. Véase otro ejemplo de esto, para conceder licencia a Josefa Morales, el gobierno le exige que de cuenta de las personas que la acompañan. Ella, sin ningún reparo, entrega el 13 de septiembre de 1799 la lista de los actores de su compañía:

¹²⁷ *idem*

¹²⁸ General de Parte, 77, 33

Lista de los actores para las Comedias de Muñecos pertenecientes a Da Josefa Morales.

Hombres: Viudo, José Carvajl, Galán; Casado, José Aragón, segundo Galán; Soltero, José Martinez, Tercero Galan; Soltero, Jose Antonio Flores, Gracioso; Casado, Jose Bolaños, Barba; Casado, Manuel Beltran, cuarto galán. Mugerres: Viuda, Mariana Gonzalez, Dama; Doncella, Tomasa Carbajal, segunda dama; Casada, Rosa Berdesa, Cantarina; Viuda, Josefa de Jerusalem, Graciosa; Doncella, Mariana Jerusalem, tercera dama.

4. Muñecos, títeres y otras figuras para representar

En 1811, Ignacio Miranda solicitó permiso a las autoridades virreinales para abrir una escuela y una casa de Comedias de Muñecos en el calle del Puente de la Aduana. La idea fue bien vista por los justicias y demás gente de gobierno, quienes respondieron que el plan era muy idóneo, pues se proponía ofrecer una diversión honesta, además de capacitar a futuros actores para el teatro de la ilustrada Ciudad de México. La escuela además de enseñar el arte de la manipulación, la construcción de Máquinas Reales y el juego de tramoya, daría algunas representaciones cuyo costo por asiento no rebasaría los 3 pesos.¹²⁹ No parece haber prosperado la academia, porque no tenemos más noticias de Ignacio Miranda, ni nada relacionado con su casa de Comedias, sin embargo, el dato nos sirve para indicar la fama que los teatritos en miniatura y los muñecos habían conseguido durante el siglo XVIII.

Lo que hizo de los muñecos un espectáculo favorecido por el público seguro debió haber sido su maravillosa complejidad y fascinante tramoya, pero sobre todo se debió a que La Máquina Real de Comedias de Muñecos era un vivo reflejo de lo que ocurría en el Coliseo Real. Con una Máquina se podía representar cualquier comedia, sainete o entremés. Las mejores compañías de la legua estaban compuestas por españoles avecindados en Nueva España, de modo que recreaban el espectáculo tal cual lo habían hecho en los coliseos de la península. Es el caso, por ejemplo, del ya citado José Sanz quien desde chico se ha dedicado a la Comedia de Muñecos:

José Sanz *Español* del país, avecindado en esta ciudad ante la supa de V.E con el mas reverente respeto compareasco y digo qe el mucho arbitrio con que desde mi mocedad he mantenido las obligaciones de mi estado ha sido el de formar la diversion de muñecos teniendo pa ello las correspondientes figuras y a penas necesarios pa dar completo gusto al publico.¹³⁰

También son españolas las compañías de Mariana Gonzalez y la de su Madre Josefa Morales, así como la de Josefa Vargas, tal como lo indican las actas de los permisos concedidos:

Exmo sor, doña Josefa Morales, *Española*, viuda y vecina de esta corte con la veneracion y

¹²⁹AHRACM, Diversiones Públicas, 1811, Vol 796, exp. 21 y Rojas Jurado, *Op. Cit* pag. 110

¹³⁰General de Parte, 73, 124, el subrayado es mío

acatamiento debido ante la superioridad de V.E. Parezco¹³¹...

Exmo sor, Josefa Vargas *española*, Casada y vecina de esta corte, puesta a los piedi de V.E. Con mi mayor rendimiento paresco...¹³²

De allí que pensar en las obras para muñecos como reflejos de las representadas por los teatros fidedignos, no sea nada descabellado. Y no ya apelando al supuesto de que lo ocurrido en España, se reflejaba directa o indirectamente en México sin más ni más. En este particular, Varey nos dice que

“La máquina real mantuvo su popularidad en los teatros públicos de Madrid desde 1654 hasta el fin de la época que estudiamos [1758]. Durante este periodo hubo innovaciones tales como los títeres italianos; pero, los madrileños permanecieron fieles a su amor hacia las marionetas. Y la razón de esto, a mi parecer, se halla en que los teatritos representaban comedias que eran el vivo reflejo de las que ofrecían las compañías legítimas de carne y hueso.”¹³³

Ahora bien, como es sabido, los espectáculos callejeros, es decir, aquellos que tienen por espacio vital las zonas de concentración de gente (plazas, callejones, vecindades, alamedas, parques, etc.), deben recurrir constantemente a la innovación al cambio, no obstante, sin desvincularse de aquello, sea lo que fuere, que guste al pueblo y que confirme a esa diversión como miembro perteneciente al ámbito popular, pues de lo contrario moriría. Siendo un espectáculo masivo, en el más simple sentido de la palabra, las comedias de muñecos estaban ligadas al pueblo mediante un lenguaje común y le ofrecían cuanto el pueblo pidiera, generalmente obras cómicas, de magia y de santos, pero también, comedias mayores, propias del Coliseo, muchas veces adaptadas ya que los muñecos tienen que corresponder en sus “funciones con un profundo sentido popular. Sus héroes tienen la vida que les inculca el medio en que se hallan y encarnan lo que es más cercano y más comprensible a este medio. Cuando el títere pierde conexión con el medio, con la época o con el momento, ya no interesa al pueblo y los animadores buscan otros espectáculos, a veces de un pésimo gusto, intentando atraerlos”¹³⁴

La búsqueda constante por permanecer en el gusto del espectador, propició la evolución del muñeco y el muñeco evoluciona no en cuanto a personajes o materiales del que está hecho, sino en la manera de ser manipulado. Así pues, la evolución de los muñecos está dada en su articulación, lo que conduce a diferentes técnicas de manipulación, y son estas técnicas el modo de clasificarlos.¹³⁵ Como en casi todo el mundo, la nomenclatura de las distintas figuras para representar se hace complicada en cuanto que cada una de ellas funciona y se mueve de acuerdo a su propia naturaleza, la intención del

¹³¹General de Parte, 77, 32

¹³²General de Parte, 77, 33

¹³³Varey, *Op. Cit.*, 134)

¹³⁴Beloff, Angelina. 1945, *Muñecos animados*, SEP: México, pag. 45

¹³⁵

manipulador y lo dispuesto en los libretos. De tal modo no existe una definición única, a pesar de ello, en lo que atañe a nuestro estudio, este problema se reduce a dos posibilidades, a saber, los títeres y los muñecos. Ambos convivieron en el XVIII, ambos tuvieron la misma fama y sufrieron los mismos descalabros. Tan juntos estaban que sencillamente pasaron a la historia como la misma cosa, aunque la voz *títere* opacó a la de muñeco y ésta última terminó convertida en otra cosa.

Covarrubias dice que la voz *muñeca* era cierta figurilla hecha de trapo o de madera que semejaba una dama y que la utilizan las niñas para jugar y que al parecer era movable. De ahí que se le viniera a decir muñeca a la articulación que une la mano con el brazo.¹³⁶ En el caso de *muñeco*, el Diccionario de la Real Academia hace derivar la palabra de la voz *muñeca*, con lo que parece respetar a Covarrubias. Dice que es una figurilla con figura de hombre, (es decir humanoide), hecha de madera, pasta, trapos u otra cosa que es móvil y que sirve para jugar. En ambas definiciones existen dos elementos constantes, a saber, que los muñecos deben de tener un figura humana y además estar articulados o bien, ser móviles. En relación con nuestro tema, los novohispanos del siglo XVIII entendían por muñeco ciertas maniqués manipulados muy parecidos, sino es que iguales, a lo que ahora comúnmente llamamos marionetas o títeres de hilo y que, montados en las Máquinas Reales, servían para representar Comedias en miniatura. Muy cercanos, sin lugar a duda, eran estos muñecos a los títeres, pero la gente del XVIII mexicano parecía hacer una diferencia, si se quiere muy tenue, entre el muñeco de comedias y el títere de las maromas. Ya veremos esto último más adelante, por ahora definamos muñeco.

No poseemos una poética de los muñecos propia del XVIII, pero sin intención de cometer un anacronismo bien podemos decir de los muñecos de máquina real lo mismo que se diría de los títeres de hilo o marionetas del XX:

“Un títere, de acuerdo con la acepción de este vocablo es un personaje, una figura teatra- de hombre de animal y aun de cosas que se mueve o es movida por medio del control humano. Es esa cualidad esencialmente teatral y el hecho de ser movido por medio del control o de la acción humana lo que hace de esa figura y en concreto de ese muñeco animao un títere un personaje con un significado y un sentido dramático”¹³⁷

A su vez, Guillermo Murray y Sonia Iglesias definen títere de hilo como un objeto animado que se encuentra dentro de cualquier situación dramática y cuyo propósito será el de transmitir algún tipo

¹³⁶Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Edic. De Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Iberoamericana: Madrid. 2006

¹³⁷PÁEZ RAMÍREZ, Gerardo, 2002, *El teatro occidental de títeres y su teoría literario dramática, aplicado en la obra : Amor de Don Perlimplin con Belisa en su Jardin de Federico García Lorca*, inédito, tesis presentada para obtener el grado de maestro en Letras, UNAM:México, 15

de emoción pensamiento, idea o vivencia a un espectador.¹³⁸ En esta misma línea, el maestro Gerardo Páez Ramírez escribe que un títere es “un objeto que representa, ya sea una figura humana, animal o cosa y que es animada de manera directa o indirecta por un manipulador [...] de acuerdo a una personificación previa dentro de una situación dramática. En pocas palabras es un objeto personificado que animado actúa.¹³⁹

Hacer coincidir al muñeco de la máquina real con la marioneta o títere de hilo, no ha sido una tarea arbitraria. Como ya hemos anotado insistentemente, la Máquina Real era un aparato complejo dotada de una gran gama de posibilidades escénicas para las figuritas, tal como lo dice Varey:

el teatro de marionetas es el más complejo, y en el siglo XVIII se le denominaba [...] una *machina real, presepio de figuras*, término éste que se deriva del Nacimiento, por se uno de los asuntos predilectos del marionetista las escenas del Nacimiento de Jesucristo¹⁴⁰

Es comprensible que títere se use de manera indistinta en español para referirse a cualquier objeto que represente una obra teatral o se vea en una situación dramática, sin embargo en nuestro caso es de vital importancia hacer una distinción entre títere y muñeco.

Según Varey, los tres tipos de figuras que se veían en los teatros principales de Madrid eran el títere de guante, accionado por la mano del animador que se escondía detrás de un cajón tan alto como él; la marioneta, “que depende de hilos o de hilos y alambres y que actúa en un teatro provistos de frontispicio, bambalinas, alumbrado y plataformas desde donde los titiriteros manejaban sus títeres”, y , finalmente, la sombra chinesca, figura recortada cuyo perfil se proyectaba en una pantalla a contraluz, manejada por debajo mediante varillas.¹⁴¹ Todas estas figuras eran los muñecos que actuaban en una Máquina Real, pues en el siglo XVIII un títere es una figura estrechamente relacionada con las suertes de manos, maromas y demás habilidades circenses y no con la comedia, pues un títere simplemente no se podía mover con grandes vuelos sobre escena ya que la técnica empleada hacía visible al animador, lo que destruiría la esencia imitativa del Coliseo de la Máquina Real. Así parece indicarlo la orden que expiden los jueces de Real Hacienda sobre que no se deje trabajar a los cómicos de la legua sin que hayan pagado la obligada licencia y en la que hacen una clara distinción entre Comedias de Muñecos, maromas y títeres:

La circular de dn Abel ultimo que dirigi a V.S sobre que previniere a los justicias del Distrito de esta [intendencia] se abstuvieran de dar licencias en lo sucesivo pa hacer *Comedias de Muñecos* y

¹³⁸ *op. cit*, pag. 16

¹³⁹ Páez Ramírez, Roberto, *Teatro Occidental*, Tesis de maestría el autor: México

¹⁴⁰ Varey, J.E. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Tamesis Books Limited: Londres, 27

¹⁴¹ *Ibidem*, pag. 27-28

exercitar las habilidad de maromas o títeres no consintiendo en [los] territorios semejantes invenciones sin que los interesado presenten la lica a este supor. Gobierno ¹⁴²

Los títeres del XVIII eran figurillas manipuladas por una cuerda que pasaba a través de su cuerpo y dotados con ciertas articulaciones, de modo que al tirar de las cuerdas se moverían a placer del operante: “se sujetan por cuerdas suspendidas entre un objeto fijo, como un pequeño poste, y la pierna del titiritero, quien las hace bailar al son del instrumento que toca.”¹⁴³Dadas esas características, tales figuras están en el siglo XVIII mexicano ligadas estrechamente con las maromas, acrobacias de todo tipo, especialmente aquellas llevadas acabo sobre un trapecio. Así por ejemplo cuando se le entrega a don Abel su licencia, el justicia hace coincidir el oficio de maromero con el de manipulador de títeres:

La circular de dn Abel ultimo que dirigi a V.S sobre que previniere a los justicias del Distrito de esta [intendencia] se abstuvieran de dar licencias en lo sucesivo pa hacer comedias de Muñecos y exercitar las habilidad de maromas o títeres no consintiendo en [los] territorios semejantes invenciones sin que los interesado presenten la lica a este supor. Gobierno s fin de evitar perjuicio a la RI Hacienda en el cobro de l Media Annatta.¹⁴⁴

Figuras semejantes a los títeres dieciochescos aún pueden verse. Por ejemplo, en la Ciudad de México, aún es posible toparse con algún *farsante* que hace bailar mágicamente, con los ritmos populacheros y de moda un diminuto esqueleto de plástico, alegando que éste no está sujeto a ningún hilo o medio mecánico y que baila por puro gusto y para entretenimiento de los niños bien portados y por arte de magia.

Esta diferenciación entre muñeco y títere la tenían presente las autoridades virreinales como se ha apuntado líneas arriba. Al parecer, mientras el muñeco estaba relacionado con la Comedia, en una Máquina Real, el títere se ligaba más a las maromas y destrezas corporales. Así se nota en el permiso dado a Juan Antonio Sárate el 14 de noviembre de 1795 para hacer *maroma y títeres* en los barrios de la capital, a las horas más adecuadas, es decir antes de las oraciones (ocho o nueve de la noche) y sin escándalo.¹⁴⁵

Así mismo, del permiso concedido el 28 de marzo de 1799 a Mariano Malpica y del dado a Pedro Morales el 22 de marzo de 1822 se vuelve a inferir una diferenciación entre muñecos de máquina real y títeres:

Sor Mariano Malpica, vesino de esta ciudad ante la superioridad de V.E, como mejor proceda,

¹⁴² Media Anata, 59, sin folio, Fojas 146-163

¹⁴³Varey, *Historia*, pag. 17

¹⁴⁴ Media Anata, 59, sin folio, Fs 146-163

¹⁴⁵General de Parte, 73, 158

digo que para poder subsistir y coadyubar al tormento de mi pobre y dilatada familia, me he ejercitado siempre en la *diversion teatral de muñecos y otros juguetes de la misma clase* para cuyo efecto he impetrado permiso de vuestra superioridad¹⁴⁶

V.E concede licencia a Pedro de Morales habilidades de maromas y títeres en los lugares fuera de esta capital por tiempo de dos años en la forma que se expresa¹⁴⁷ (

En definitiva, al referirnos a muñeco estamos hablando de una figura movida por hilos, desde arriba, casi un autómatas. Y aunque hemos aceptado que los títeres guante y las sombras chinescas se montaban en la Máquina Real, no hemos dicho que estas se utilizaran para hacer comedias. Esto por una sencilla razón. Al momento de hacer aparecer a personajes en el aire o sobre las nubes, estos tipos de maniqués no lo hubieran podido hacer sin arruinar la fantasía, pues en ambos casos se vería en escena o el brazo del animador o la varilla. Mención aparte merecerían estas dos técnicas, pues tuvieron un lugar en los espectáculos de la Máquina Real, mas por ahora urge dejar en claro el tipo de figura y la técnica empleada para las comedias de muñecos.¹⁴⁸

Yolanda Rojas Jurado dice que el manejo de los muñecos era ejecutado por el volantín o el titiritero y que la escena se representaba al aire libre, por las calles donde el manipulador divertía a los de su clase social.¹⁴⁹ Aunque en general el pasaje es acertado, no debemos confundir a los titiriteros y volantines con manipuladores de muñecos, aunque ambos pudieran convivir en la Máquina Real. Mientras que el primero, como vimos al hablar de la figura, animaba títeres de rodilla y *bavastells*, el segundo, volantín, era una persona dedicadas a las suertes aeróbicas. Por desgracia, no hemos dado con el nombre preciso para los animadores de muñecos, sin embargo, no creo que haga falta para los fines que persigue este estudio. Finalmente, con la palabra titiritero se termino designando a toda persona encargada de animar figuras dramáticas, sean éstas de cualquier tipo, *bavastells*, sombras, muñecos, etc. A pesar de lo anterior, he querido resaltar el tipo de figura empleada por las Máquinas Reales para dar una visión más precisa sobre este tipo de espectáculos. Y en efecto, los muñecos eran objetos dramáticos casi idénticos a las marionetas, pues éstos últimos son los que mejor se adaptan a obras de grandes proporciones y complejas tramas. Para ilustrar esto, veamos un pasaje, de la pluma de Guillermo Prieto, que reconstruye el espectáculo que venimos tratando y que transcribo íntegramente por su belleza. Ahora bien, si es cierto que este pasaje pertenece a la primera mitad del siglo XIX, no por ello deja de retratar las comedias de la Máquina Real, pues los personajes narrados y su modo de

¹⁴⁶General de Parte, 77, 79

¹⁴⁷General de Parte, 78, 74

¹⁴⁸Véase Páez Ramírez, *Op. Cit.*

¹⁴⁹*Op. Cit.* Pag. 39

operar corresponden a una tradición nacida en el XVIII:

Los títeres de la calle de Venero, en donde se llevaba el arte a la perfección, me sacaban de quicio, materialmente me endiosaban.

Aquel negrito enamorado y batallador, que desenlazaba a puntapiés todas las escenas; aquel Don Folias que prolongaba el pescuezo y la enorme nariz con asombro de los niños; aquella Mariquita querida del Negrito, dulce con el prójimo, bailadora y gazmoña; aquel panadero que tenía ciertas inconveniencias con el público y aquellos coristas rezanderos y terrones frente al guardián y pícaros, fandangueros y tremendos de desvergüenza en su ausencia, eran para mí seres reales, amistades entrañables, afectos a que me habría sacrificado gustoso.¹⁵⁰

Todos los personajes narrados por Guillermo Prieto se originaron en la Europa dieciochesca y su representación teatral se hacía con muñecos de hilo. Dado que a la Nueva España del XVIII no le eran ajenas las diversiones más a la moda de Europa, probablemente el siguiente pasaje nos ayude para esclarecer el porqué un muñeco de máquina real debe entenderse como una marioneta o títere de hilo o algo muy cercano a esto. La imagen es de 1801 y nos llega del ingenio de Henrich von Kleist y la reproduzco en su totalidad, pues con un parafraseo o con una síntesis se perdería la intención del pasaje, que por cierto, es de una extremada belleza. Al hablarle a un amigo bailarín, Von Kleist dice:

Inquirí el mecanismo de esas figuras, y cómo resultaba posible gobernar cada uno de sus miembros y de sus articulaciones, según las exigencias del ritmo de los movimientos o de la danza, sin tener que manejar miríadas de hilos. Respondió que yo no debía figurarme que el titiritero, en los distintos momentos de la danza, accionase cada miembro en particular y tirase de él. Cada movimiento dijo, tenía su centro de gravedad; bastaba con gobernar ése, en el interior de la figura; los miembros, que no eran sino péndulos, por sí mismos seguirían el movimiento, de manera mecánica. Añadió que tal movimiento era muy sencillo; que cada vez que el centro de gravedad se movía en línea recta, los miembros describían directamente curvas; y que a menudo todo el mecanismo, meneado de manera meramente casual, se ponía en movimiento rítmicamente de manera semejante a la danza.¹⁵¹

Como vemos, las figuras de las que habla el filósofo alemán haber sido marionetas. Con respecto a su manipulación, el amigo de Von Kleist dice que los movimientos del maniquí se relacionan con los movimientos de los dedos del animador, de manera tan precisa y estrecha que semeja a la manera en que se fijan “los números a sus logaritmos o la asítona a la hipérbola”¹⁵²

¹⁵⁰Prieto, Guillermo, *Memorias*, Edición facsimilar disponible en www.cervantesvirtual.com, 30

¹⁵¹KLEIST, Heinrich Von, 2005, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayo de arte y filosofía*, Hiperion: Madrid, pag 28

¹⁵²*Ibidem*, 29

En este mismo sentido, debemos advertir que las marionetas actuales funcionan de manera parecida a las dibujadas por Von Kleist en 1801. Su peso es más o menos de un kilogramo y su cabeza es sostenida por un alambre o hilos. Tres hilos posibilitan el equilibrio de la marioneta: un hilo sujeta la espalda; dos, los hombros. Otros hilos se encargan del movimiento de manos, codos, rodillas, pies, etc. Todos estos hilos terminan en cruces de madera que son los controles de la figura. En el siglo XVIII, los muñecos eran de madera, articulados con pedazos de manta o cuero. Los pies y las manos eran más pesados para poder andar sobre la tarima. Muchas veces carecían de controles de cruz, por lo que los hilos terminaba atados directamente a los dedos del animador. Los muñecos eran de unos 40 centímetros de alto.¹⁵³

Como hemos dejado claro, la Máquina Real constaba, en el mejor de los casos, con telón, bambalinas y escenografía, por lo que la figura más adecuada era el muñeco, marioneta o títere de hilo, pues con él, el manipulador podía representar comedias más complejas que las simples canciones de los *bavastels* o las *engañifas* de los títeres, con muñecos se podía llevar a escena las peripecias de los santos, las guerras más cruentas, los prodigios mágicos más espectaculares, las corridas de toros, las peleas de gallos, la vida cotidiana del borracho y del panadero, del galán enamorado y de su dama.

Dado lo anterior, admitamos que la Máquina Real de Comedia de Muñecos en el XVIII se valía de títeres de hilo pues éstos eran los más idóneos para las comedias de magia o de santos que tan del gusto novohispano eran, y que requerían una figura con un máximo de efectos dramáticos y habilidades escénicas. El títere de mano y la sombra chinesca tienen sus posibilidades, con ellos podemos recrear y parodiar el acontecer del hombre, sin embargo más elevadas emociones y toda su belleza poética permanecen fuera de sus límites.

Finalmente, debemos apuntar que no todas las Máquinas Reales tenían el mismo alcance, pues no todas las compañías eran solventes; por eso, con cierta arbitrariedad se ha dicho que una comedia de muñecos se hubiera podido montar con muñecos de guante, marionetas o autómatas y que las máquinas reales eran meros espectáculos de títeres. Pero la cosa, creo yo, no puede tomarse tan a la ligera, pues las Máquinas Reales compitieron en serio con el teatro de personas y muchas de las compañías de cómicos de la legua que las montaban estaban tan especializados que hacían protestar a los asentistas del Coliseo Real. Y no era para más, a pesar de su condición paupérrima, los cómicos de la legua llegaban a ganar más y en menos tiempo, que un autor del coliseo, como se puede ver del permiso concedido a Antonio Trujano para representar Comedias de Muñecos en los días de feria por el que

¹⁵³ Belof, 30; Páez, 26; Iglesias & Murray, 61

paga 50 pesos, que en la época era mucho dinero:

En la villa de san Phelipe el Real en 29 dias del mes de noviembre de mil setecierntos treinta y siete años estando en esta sala capitular los señores don Juan de Orranate alcalde ordinario del primero ... de ella y el señor dn Alexandro de Bustamanate Regidor alguazil y escusador por enfermo el sor sargento maior don antonio de ... y santa colma alcalde de ordinario seguido soto en turno. Don eujeno ramires calderon rexidor sindico procurador general y ..se presento este escrito por el contenido en el qe visto por su señoria lo havian y huberion por presentado y ... quedando cinquenta pesos para lo propio de la concedela lizencia que pide con tal de no se exercida por persona alguan de los dias que representa y para qie se le condea la licencia y las otras¹⁵⁴

Expuesto todo lo anterior, concluyamos, siguiendo a Varey, que las compañías de la legua se pueden dividir en dos categorías: “las compañías pequeñas, que presentaban al aire libre o en mesones unas veces el retablo mecánico y otras teatritos de títeres de mano y *las compañías más complejas que actuaban tanto en las calles como en los coliseos y que utilizaban marionetas por ser estas las más adecuadas para las comedias en miniatura.*¹⁵⁵

5. El espectáculo de la Máquina Real de Comedias de Muñecos

El entretenimiento durante el siglo XVIII mexicano fluctuaba entre dos realidades. Por una parte estaba el coliseo, monopolizador de los espectáculos y por la otra, las diversiones populares que habitaban en las calles y demás espacios públicos.

Durante el Siglo de las Luces la calle era la matriz de la vida social. Entrar en ella era entrar en movimiento y comenzar a vivir, lo que sea que ello signifique. En los últimos años del XVIII, los espacios públicos habían alcanzado una importancia desmedida, ocasionada, en gran parte, por las Reformas Borbónicas. Hacia 1786, el virrey, segundo conde de Revillagigedo decretó que la Ciudad de México fuese dividida en Barrios y que cada barrio, en consecuencia, contara con un Alcalde. La medida hacía derivar de los responsables de barrios a otros encargados de la impartición de justicia y la vigilancia de las leyes, con lo que, naturalmente, se creó una suerte de burocracia. Como consecuencia de esto, en la vida social dejó de concebirse la propiedad privada y fue inconcebible replegarse hacia el interior, esto es, todo debía verse a plena luz y existir en constante interacción¹⁵⁶ con el resto de la población. De ahí, creo yo el aparente desorden que reinaba en la Capital de la Nueva España.

Alejandra Moreno Toscano dice que el sistema nobiliario español comienza a debilitarse en la

¹⁵⁴Indiferente Virreinal, Caja 2230, Expediente 12

¹⁵⁵Varey, *Historia*, Pag. 242, el subrayado es mío

¹⁵⁶Para ahondar en esto se puede consultar Viqueira Albán, Op. Cit

Colonia, debido a la relación comercial existente entre la metrópoli y su virreinato, pues la política borbónica intentaba recuperar todos los beneficios económicos y concentrarlos en la Corona con el fin de tener los recursos necesarios para subsanar las deudas y demás descabros, de ahí que las nuevas reformas, atacaran los intereses corporativos concentrados en la Capital de la Nueva España, al mismo tiempo que abría un sendero amplio a los grupos marginados por el que caminaron con gran provecho. Comerciantes, mineros, agricultores y artesanos, entonces, comenzarían a enriquecerse y a tener un papel dominante en la vida política y económica de la Colonia.¹⁵⁷

Así las cosas, el gobierno virreinal no dudó un sólo segundo en mantener vigilado a los sectores crecientes de la población mediante la abolición de la privacidad. Precisamente, la división de la Ciudad de México, en alcaldías y barrios era una forma de mantener vigilado a todo el orbe, pero sobre todo, era una medida administrativa que tenía como fin reorganizar la hacienda pública y mantener ligado directamente los recursos económicos a la Corona.

En este sentido, era de esperarse la prohibición hecha a las Máquinas Reales de Comedias de Muñecos en 1749. La ley decía que para evitar “los notables exesos, escandalos quimeras y pecados públicos que se cometen en las Casas de Comedias de Muñecos con motivo de su nocturna representación”, se prohibiera “esta diversion con apercebimiento que se procedera con todo rigor contra los transgresores.”¹⁵⁸ Los muñecos, así, perdieron su pequeño espacio de representación, pero a cambio ganaron el mundo de los espacios públicos.

Cabe señalar en este momento que los primeros en dedicarse a las comedias de marionetas de manera profesional, es decir, que vivían de ello, fueron los actores mismos del Coliseo quienes por las noches, al termino de la jornada, en sus casas o en otras preparadas para tal fin, comenzaban a manipular muñecos. Sus puestas en escena seguro eran rápidas ejecuciones cómicas o algunos otros motivos conocidos por los asistentes: El Nacimiento, pasajes bíblicos, alguna batalla histórica de mediana importancia, etc. Como sea, estas representaciones eran el pretexto para que las animadas fiestas comenzasen, y hubiera, entonces, bailes, música y bebidas.

Los desordenes no eran culpa de los manipuladores ni de las marionetas y, mucho menos, de las obras que montaban, sino de un gusto creciente del pueblo por las diversiones populares motivado por muchos factores, pero en gran medida por el afrancesamiento y la relajación de las costumbres, además de la notable deficiencia del teatro legítimo. “En las décadas finales de la centuria”, nos dice Miranda

¹⁵⁷Toscano Moreno, Alejandra, 1977, *El sector externo y la organización espacial y regional de México*, UAP:México, pag.24

¹⁵⁸E. Ventura Beleña, 1981, Prlg, a Eusebio Ventura Beleña, Recopilación sumaria de Todos loss Autos acordados de la Real Audiencia y Sala de crimenes de eEsta N.E, IHH/UNAM: México

al respecto, el afrancesamiento mezclado con el gusto por las diversiones populares, habrá cambiado casi por completo el semblante de la vida de relación en la ciudades mexicanas¹⁵⁹

Como hemos señalado, las Comedias de Muñecos eran bien vistas por las autoridades y con regularidad las defendían de las injurias a las que eran sometidas. Así se desprende de lo que dice el justicia de Atlisco al defender a Francisco Cortés de las acusaciones imputadas por unos curas sobre que su diversión causa escándalos:

no deven atribuirse a ellas siono a la mala disposicion de los concurrentes con la qual no podian ebitarles ni aun en misa y q ya se sabe que no es jisto que por la perversa disposicion de algunos se priven los demas de un recereo honesto¹⁶⁰

Sin embargo, pese a que el gobierno aceptaba los muñecos como una diversión sana y honesta, no reparó en absoluto el aventarlas a la calle junto con las demás suertes del mismo tipo, por las razones arriba citadas. Los muñecos dejaron su escenario privado y se convirtieron en una pública diversión. De modo tal, que durante la segunda mitad del XVIII y las primeras décadas del XIX, el escenario vital de las Comedias de Muñecos será la calle. Hacerlos parte de los espacios públicos garantizó su desarrollo y los dotó de fuerza. Pero también, dadas las condiciones del teatro dieciochesco entrarán dentro de los espacios de representación especializados, como fue el caso de sus actuaciones regulares dentro del Coliseo Real.

Ahora bien, en otro tema, el proceso de producción de la obra dramática para marionetas es sofisticado y requiere de una maquinaria escénica compleja. Elementos de los que, al parecer, carecía el teatro expuesto en el coliseo que seguía pactando con el espectador una convención en la que los signos lingüísticos de un *texto a* se convirtieran arbitrariamente y forzosamente en un *texto b*, es decir, que el elemento axial del conjunto teatral que preponderaba era el mismo del siglo anterior, a saber, la palabra. La primacía de la palabra sobre el resto de los elementos teatrales (acción, escenografía, tramoya, música, etc) hacía que pudiera sustituir signos escénicos siempre y cuando se apelara a la bondad del espectador.

Claro ejemplo de ello es el hecho de que

en los dos primeros tercios del siglo XVIII se continúa asegurando la rentabilidad de la taquilla con el éxito consolidado de la fórmula barroca y sus continuadores dieciochescos; hecho que obedecía, por supuesto, a la demanda y gusto del público. En el último tercio, a pesar de las medidas reformistas de un minoritario grupo de ilustrados (literatos y funcionarios novohispanos), encabezados sobre

¹⁵⁹MIRANDA, José, 1995, *Humboldt y México*, UNAM/IIH: México, 19

¹⁶⁰General de Parte, 53, 268, fojas 180-180v

todo por los virreyes Bernardo de Gálvez (1785-1786) y Juan Vicente Güemes Pacheco y Padilla, conde de Revillagigedo (1789-1794), que pretendían la purga del teatro a través de la aplicación de los principios de la poética neoclásica y el establecimiento de una nueva política administrativa que, a la vez que procuraba la mejora material de los coliseos, contemplaba prohibir la representación de obras nocivas al bien común y a las buenas costumbres, lo cierto es que los dramaturgos barrocos (acusados de haber pervertido el arte dramático y de abonar en el espectador sentimientos alejados de la virtud) continuaban dominando los escenarios de los principales coliseos novohispanos (el de la Ciudad de México y el de Puebla).¹⁶¹

Lo anterior resulta interesante, pues permite ver un cambio en la valoración estética que ocurre en el siglo XVIII, quizá con mayor notoriedad en la segunda mitad de la centuria. Si bien, los espectadores de Lope de Vega no buscaban ver en el teatro lo novedoso, en el Siglo de las Luces, al menos en la Ciudad de México, el Coliseo debía ofrecer cosas nuevas. El teatro se iba a pique con facilidad si carecía de ellas. Las temporadas de teatro lo evidencian¹⁶². Y no sólo el gusto por las obras nuevas, sino además el gusto por otro tipo de espectáculos como nuestras Comedias de Muñecos, a las que, por cierto, se les exigía que también fuesen novedosas y que no repitiesen las comedias que las compañías de título habían ya montado previamente. Así lo señala el aviso que diera en 1786 el asentista don Juan Manuel de San Vicente al público: "...siendo siempre distintas las comedias que se representaren de éstos (de los muñecos) a las que ejecutarán por la compañía de personas"¹⁶³

El factor social posibilitó el auge de los Muñecos, pues su representación estaba destinada a un público mucho más amplio y mucho más heterogéneo del que podía hallarse en el Coliseo. Sin contar, por cierto, que si comparamos los precios del espectáculo culto con el popular, existe una gran diferencia. Por razones económicas las clases populares asistían masivamente al teatro de títeres.

Pero sobre todo, el auge de las diversiones populares se debió al gusto que tenía el pueblo por ellas. Y era de esperarse si tomamos en cuenta la estrecha situación por la que atravesaba nuestro teatro. En este sentido, Alejandro Ortiz señala que durante el siglo XVIII hubo un crecimiento de los géneros menores motivado sencillamente por ser éstos los de mejor ingenio durante las jornadas teatrales, además de ser cercanos al público:

Pero los espacios naturales de representación de sainetes, entremeses, y demás espectáculos

¹⁶¹Dalia Hernández, "La Recepción del Teatro de Agustín de Moreto en la Ciudad de México del Siglo XVIII", en prensa, versión electrónica proporcionada por el autor, pag. 3

¹⁶²Véanse los artículos de A. Leonard Irving, "The 1790 theater season of the Mexico City Coliseo", *Hispanic Review*, 1951, XIX y "The Theater season of 1791-1792 in Mexico City", *The Hispanic American Historical Review*, 1951, XXXI, No. 2

¹⁶³Viveros Maldonado, Germán, 1990, *Teatro Dieciochesco de Nueva España*, BEU, 111, UNAM: México, 245

populares no los constituía el edificio teatral, sino la misma plaza pública. En forma paralela a las compañías instituidas y contratadas para trabajar en el Coliseo, existían muchas más que con permiso de las autoridades o sin él, representaban las obras de su repertorio; el gobierno novohispano se veía en la necesidad de aceptar un hecho irrefutable: el teatro que gustaba al populacho estaba en la calle y no en forma exclusiva en el Coliseo.¹⁶⁴

No obstante, es un hecho que durante el último tercio del siglo XVIII las autoridades pensaban que el teatro era la mejor arma que poseían para educar al pueblo. Debido a esto, buscaban con ahínco que todas las manifestaciones dramáticas estuviesen ordenadas por las nuevas tendencias estéticas y cuando no fuera posible, al menos, por el más estricto orden y observancia de la mejor conducta. El teatro, en definitiva, era una diversión necesaria para el sano esparcimiento del pueblo.

Por lo anterior, se advierte que era fomentada toda clase de espectáculos como las corridas de toros, las peleas de gallos, los volatines, los juegos de pelota, pero, de modo muy especial, también el teatro, no sólo para responder a la necesidad de diversión para la vida humana, sino también porque las autoridades civiles pensaban que el teatro era un buen espacio donde forjar héroes y reformar costumbres, aun a riesgo de que aquél propiciara la corrupción de los pobladores, según pensaba la gente de autoridad.¹⁶⁵

De la misma manera eran fomentadas nuestras Comedias de Muñecos porque su naturaleza les permitía llegar a los lugares que carecían de Coliseo. Ya hemos anotado que estas comedias podían ser el vivo reflejo de las montadas en el los teatros de título. Es poco probable que las marionetas representaran un peligro real a los asentistas y a su ganancia, a pesar de que los cómicos de la legua obtenían suficientes ingresos para vivir con cierta comodidad. Lo que debe destacar del hecho de que las Comedias de Muñecos se representaran en la calle no es el citado perjuicio que significaban al Coliseo, sino la necesidad del gobierno virreinal de que incluso el vulgo contara con una forma de entretenimiento sano y honesto, pero sobretodo educativo. Ejemplifiquemos esto con la siguiente acta de cabildo:

Mande pasarlo con los documentos los documentos qe a el se acompañaron a informae del mayordmo admón. del Hspl RI de Nats de esta capl a quien me expuse el qe seigue. Sro regte delgo del exmo sor virrey: el admón. interino del Hosp.. RI de Indig no encuentra embarazo en qe se conceda a la suplicante la licencia qe solicita connta de que haga sus comedias en laas arrabales de cuya suerte se aleja el perjuicio qe podría acrrrearle al colicieo; bien qe esta clase de

¹⁶⁴ Ortiz, Alejandro, “Esplendor de las formas cómicas breves en el teatro novohispano: entre la ilustración, los fulgores de la independencia y la expresión del populacho”, consultado el 26 de mayo de 2009, disponible en http://www.tribunalqro.gob.mx/humaniverso/leeDoc.php?nid_articulo=1244.

¹⁶⁵ Viveros Maldonado, Germán, 1996, *Talia Novohispana. Espectáculos, Temas y Textos Teatrales Dieciochescos*, Anejos de Novohispania, 3, UNAM: México, pag 28

diversiones son de la infima plebe y por lo mismo cocquero no perjudicara [realmente] por igual conto si les franquea en el mosquete del coliseo mejor diversion. Mex. Nov 17 del 1806. Pedro Galindo.¹⁶⁶

En resumen, el auge de las comedias de muñecos estuvo motivado por el cambio de siglo y el cambio de la valoración estética por parte del público. Los espectadores preferían lo nuevo, pero cercano a ellos. Así crecieron los géneros menores y las curiosidades dramáticas. Las autoridades virreinales no desprestigiaron el teatro de marionetas, sin embargo, reconocían que su habitat, por decirlo de algún modo, debía ser en las calles. Los cómicos vieron en la calle una manera de crecer, pues las ganancias resultaban ser considerables. Dado esto, los reclamos de los asentistas no se dieron a esperar. A pesar de que las críticas de la gente del coliseo y sus valoraciones negativas de las diversiones callejeras, el gobierno no veía un serio problema en ello. Alentaba toda diversión mientras fuera honesta y resultara en provecho de la Hacienda Real, como veremos enseguida.

5.2 La calle y el Coliseo, escenarios de representación para las Comedias de Muñecos. Los espectáculos populares en general y en particular nuestras comedias de muñecos tenían dos espacios para la representación. Por una parte estaba el Coliseo Real de la Ciudad de México y, por la otra, las calles, los mercados, las plazas o el interior de algún convento. En el primero, actuaban los cómicos de la legua un martes cada dos semanas, los miércoles y los sábados, que eran los días en los que no había función teatral, de acuerdo a una lectura de los programas teatrales reconstruidos por Leonard Irving¹⁶⁷ y como se desprende de las palabras dichas por Juan Manuel de San Vicente en su *Noticia al Público*, documento en donde se puede leer lo siguiente:

Los tres días de cada semana que hasta ahora han quedado libres, sin hacerse en ellos comedia, se destinan en lo venidero para comedias de muñecos, a fin de que haya diversión diaria para los aficionados, respecto a que la compañía no es capaz de soportar este trabajo.¹⁶⁸

Desconocemos la causa por la cual nos se montaban obras de título en el Coliseo durante esos días, pero los asentistas no se podían permitir pérdidas y para subsanar el hueco, estaban las representaciones dramáticas menores. El modo utilizado para conseguir actores y demás gente hábil

¹⁶⁶General de Parte, 80, 154, fojas 208-208v

¹⁶⁷LEONARD, Irving A., "The 1790 theater season of the Mexico City coliseo", *Hispanic Review*, 19, pp. 104-120.

———, "The theater season of 1791-1792 in Mexico City", *The Hispanic American Historical Review*, 31: 2 (May), pp. 349-364.

———, "La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, pp. 394-410.

¹⁶⁸Viveros Maldonado, Germán, 1990, *Teatro Dieciochesco de Nueva España*, BEU, 111, UNAM:México, 245

para el teatro era un tanto chusco en cuanto que evidencia un descalabro en la administración. Sencillamente los asentistas salían a las calles a buscar personas con alguna habilidad que pudieran ser de provecho para el espectáculo. Tal como lo indican las palabras de Josefa Vargas, autora de una compañía de comedia de muñecos:

mi hija Mariana Gonzalez en el año pasado de setecientos ochenta, trabajando de torcedora en la real fabrica de puros y cigarros de esta corte, la solicito la orden del exmo sor Virrey qe era entonces D Martin Mayorga, el autor del coliseoo noticioso de su havilidad y aptitud pa trabajar en el teatro en los destinos de cantarinas y de graciosa los qe desempeño por espacio de dos años muia agusto del publico.¹⁶⁹

Si esto era común, entonces quiere decir que muy pocos de los artistas del coliseo realmente habían nacido para ello. Eran reclutados por los asentistas y por consiguiente, los espectáculos capitalinos más gustados eran los que tenían un fuerte componente popular.

En otro sentido, ya se ha anotado lo suficiente acerca de la relación estrechísima que existía entre el Coliseo Real y el Hospital de Naturales¹⁷⁰. Con relación a nuestro tema debemos continuar en la misma línea. El administrador del hospital exigía al asentista del coliseo que los espectáculos fueren modernos y de gran gusto, para que así, asistieran más personas a verlos y en consecuencia hubiese más dinero.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII esta actitud lleva a los asentista a reclutar a personas con alguna habilidad, como ya hemos dicho al citar el caso de Mariana Gonazález. Además de la enigmática torcedora de cigarros, seguramente se dieron infinidad de casos. Y es curioso este fenómeno, pues todo indica que después de abierto el Coliseo Nuevo en 1752 comenzó una modificación en los requisitos para el refrendo de permisos de Comedias de Muñecos.

Era obligación del autor de una compañía de la legua dedicada a la Comedia de Muñecos, presentarse la segunda semana de cuaresma en el Coliseo Real de la Ciudad de México, y representar. El asentista podía escoger a los cómicos de la legua que destacaran en su arte y usarlos a conveniencia dentro de los espectáculos del coliseo; así, ningún día se dejaba de representar. Pese a que no hubiera comedias legítimas durante la cuaresma, dentro del Coliseo se comenzaron a ver, volantines, peleas de gallos, títeres, espectáculos de maquinismos e ilusión y por supuesto, Comedias de Muñecos. Los cómicos de la legua de ese modo terminaban siendo asalariados de la corona.

Poseo muchas actas que dan cuenta de lo anterior, sin embargo, citemos sólo algunas para

¹⁶⁹General de Parte 77, 32

¹⁷⁰ VÉASE ZEDILLO CASTILLO, Antonio, 1984, *Historia de un hospital. El Hospital Real de Naturales*, (Instituto Mexicano del Seguro Social: México

ejemplificar. El 28 de marzo de 1799, el virrey, a través del justicia Ignacio Negreiros y Soria concede una licencia para montar Comedias de Muñecos a Mariano Malpica, luego que éste ha comprobado el pago hecho a la Real Hacienda por derecho de Media Anata. Recordemos que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, pero en especial durante el último tercio, el Virrey concede permisos con cierta facilidad siempre y cuando se pague el derecho para ello, ya que éste impuesto era un modo de obtener recursos. A los cómicos de la legua se les cobraba trece pesos y 6 reales por concepto de Derecho de Media Anata y gastos generados, y una condición para el refrendo de la licencia era que se presentaran la segunda semana de cuaresma:

Hemos sentado la parte siguiente. Son cargo 17 pesos 6 qe entero a Dn Jose Amria Capos a nombre de Marno Malpica a los 13 pesos al ramo de Media anata para la expresada licencia a Mariano Malpica para que por el termino del ao cómico execute comedias de muñecos y otros juguetes de esta clase en los Barrios de esta capital con la calidad de que cumplido este termino si quiere seguir ha de ocurrir a estra superioridad a que se le reffrende el nuebo citado permiso y que en 2a semana de la enida cuaresma deve presentarse con su compañía al asentista del coliseo de esrta ciudad a fon de que de los individuos de ella elija el qe le acomodare pa el citado teatro siendole util pa el y amndo de los jueces y justicias de S:M no le impidan no embaracen al expresado Mano Malpica el uso de esta licensa a menos de qe de especial motivo pa ello nio qe practique la citasa comedias con su comália u en caso de que lo pida le franquearan los certificados qe acrediten su buena conducta.¹⁷¹

Otro caso similar fue el de José Sánchez, cómico que en 1795 obtiene una licencia para representar comedias de muñecos por los barrios de la ciudad de México y otras villas y ciudades. El ejemplo es importante, pues termina de confirmar que las Comedias de Muñecos se ejecutaban también en el Coliseo Real de México. Hacer esto era una condición para refrendar la licencia, además de que el asentista se beneficiaba de ello:

Anta le doy y concedo mi supor permiso pa qe pueda exercer la diversion de comedias de muñecos de qe se hace mencion en las ciudades, villas, y lugares de esta governacion se presenta a los juntas de los territorios a q tiene q teniendo conocimiento de su persona y sus compañeros, certifiquen de su conducta qda paren de unos de otros parajes y de que la 2a semana de quaresma han de entrar el autor con toda su compañía en esta ciudad para mostrarles al asentista del coliceo qe debe tomar razon de la compañía qe sale con lica a fin de qe pueda escoger las havilidades qe hallare ser utiles pa el teatro de la Capital a lo qe no podran escusarse en [...] de qe para refrendar la lica ha de comprobar también el autor con las certificaciones haver cumplido la indicada condicion de cuyo

¹⁷¹General de Parte, 77, 80

cumplimiento están a la mira de los justicias.¹⁷²

Obtener permisos y licencias para montar diversiones callejeras, entre las que encontramos Comedias de Muñecos, era considerablemente sencillo, esto gracias a que los permisos estaban ligados a un beneficio económico nada despreciable que obtenía el gobierno virreinal por medio del derecho de Media Anata. Dado esto, una de las obligaciones que adquirirían los cómicos de la legua era la de retribuir el favor dado por la corona, en los días de Cuaresma. Las ganancias de su representación iban directo al bolsillo del asentista y de ahí a las arcas del Hospital de Naturales.

Expuesto lo anterior, parece diluirse el argumento sobre que nuestras comedias de muñecos debían mantenerse alejadas del coliseo. En relación con esto, Yolanda Rojas Jurado nos dice que:

El desarrollo histórico de la comedia de muñecos muestra que el espectáculo creció; varias familias de origen español ejercieron el espectáculo en las ciudades de México y Puebla a finales del siglo XVIII. A la comedia de muñecos se le ubica como un espectáculo masivo y marginado en los primeros años del virreinato; es necesarios comentar que hubo varios intentos de los autores de comedia por difundir su espectáculo, para lograr su objetivo se organizaron y asociaron varios maromeros y actores, algunos de los cuales habían trabajado en el Coliseo. Sin embargo, a los cómicos que ya no pertenecían a este gremio se les mantuvo alejados del Teatro de la ciudad de México por el perjuicio que ocasionaba a las finanzas del mismo. Los cómicos trabajaban en los barrios de la ciudad y fuera de ésta atrayendo a un público numeroso en sus representaciones.¹⁷³

Desconocemos si en verdad hubo un gremio de cómicos dedicados a la Comedia de Muñecos o si los carentes de la protección de este gremio, debían ir por el mundo, procurando alejarse del Coliseo. De lo que sí tenemos noticia es de los recursos, poco éticos, ocupados por las autoridades del Coliseo para hacerse de nuevos espectáculos. Con insistencia hemos dicho que el asentista tenía libertad y derecho real para disponer de las personas que fueran útiles al teatro de la Capital. Y ello, nos hace pensar en una estrecha relación existente entre las diversiones populares y las de título.

En definitiva, luego de citar tantas veces el supuesto de que las Máquinas Reales debían de estar a 5 leguas de distancia de cualquier Coliseo o bien alejadas lo suficiente de éste para evitar cualquier perjuicio, parecería que así fue realmente. Sin embargo, tal afirmación no lo es del todo. Incluso puede ser imprecisa. Los autores de comedias de muñecos, tenían el derecho de representar sus obras sin ningún impedimento, una vez que hubiesen cubierto el derecho de Media Anata, y no sólo eso, sino que

¹⁷²General de Parte, 73, 124

¹⁷³Rojas Jurado, Yolanda, 2008, *Comedia de muñecos, circo y teatro en las Ciudades de México y Puebla (1770-1830;1870-1910) Estudio histórico y literario del teatro de títeres*, Tesis presentada para obtener el grado de doctor en historia, la autora: Puebla, pag. 6

la licencia los protegía de ser molestados o impedidos en su trabajo por ninguna autoridad. Un ejemplo preciso de esto es el permiso concedido en 1744 a Antonio Meneces:

servir de su magestad en cada un año; y obtener a fianza ante oficiales reales Della, el que ha de hacer dicho ent[rego de dinero] por adelantado por el presernte le doy, y concedo licencia sin prejuicio [al] real coliseo de esta corte, para que a sí en esta Ciudad como en las demás villas y lugares de esta gobernación pueda usar de la maquina real o comedia de muñecas y mando a los jueces y justicias de su magestad ante quien este despacho juzque presentado y pedido su cumplimiento el que con ningun pretexto ni motibo se le ponga embarazo ni impedimento alguno en el uso de esta licencia pena de doscientos [pesos] irremisibles y de real interes para cuio logro y que del suplicante no se le [...] juicio alguno por otro que [...] practicar esta misma maquina en el mismo partido que el citado meneces la executare procedera la justicia a cuio distrito tocare el puntual cumplimiento de esta resolucion a notificarle se abstenga vajo la misma pena de hacerlo sin que primero le haga constar tener expresa licencia de este superior gobierno.¹⁷⁴

Esta supuesta ley que los retenía fuera de la ciudad, es un invento curioso de los asentistas del Coliseo que generalmente eran empresarios acaparadores de los espectáculos. Es curiosa, digo, porque no sabemos qué la originaba. Bien se ha dicho que las Comedias de Muñecos quitaban ingresos al Coliseo, que es decir, quitaban ingresos al Hospital Real de Naturales o a cualquier otra institución de salud pública. Lamentablemente, este malestar era originado por algún otro motivo desconocido para nosotros. Los recursos del Coliseo quedaban íntegros pese a cualquier Máquina Real que anduviere por la Ciudad, esto simple y sencillamente, porque la gente que asistía a las funciones de compañías legítimas no era la misma que acudía a la Comedia de Muñecos. Puede haber sucedido que la nobleza y demás gente adinerada se haya regocijado con alguna obrita de muñecos, pero no por ello dejaban su lugar en el coliseo. Si vemos, por ejemplo, las cláusulas de arrendamiento del Coliseo Real, este asunto quedará definitivamente más claro.

Clausula 5a: quinta que en los días que no haya comedia pueda a la dicha hora tener en el coliseo otras diversiones como consiertos, musicos, titeres, juegos de manos, maromas, muñecos y otras semejantes.

Clausula 6a: sexta: que estas diversiones y otras que de nuevo puedan inventarse no se puedan hacer en la calle por ninguna persona que lleve estipendio por ellas y [...] si en el coliseo se da cuenta del asentista.¹⁷⁵

Hemos comprobado que en los días sin actividad escénica, el Coliseo no permanecía cerrado,

¹⁷⁴General de Parte, 78, 74, 100v-111

¹⁷⁵Indiferente Virreinal, 1262, 12, foja 10

sino que se destinaba a entretenimientos menores. Los Muñecos entraban al Coliseo a montar su espectáculo, inofensivo y honesto que no significaba un perjuicio para nadie. La famosa ley de las cinco leguas, en mi investigación, no es representativa. Ocurrió, pero quizá no en todas partes o, mejor dicho, como sucedía con frecuencia no era acatada. Para el caso de mis textos, sólo la encuentro citada una vez en un permiso concedido a Don Luis Josph de Arana en la Ciudad de Zelaya hacia finales del XVIII (General del Parte, 45, 207, 236v-238):

V.E. Concede liza a Dn Luis Jph de Arana vez de la Ciudad de Zelaya pa q pueda ser autor de una maquina real pr el tpo de dos años y representar comedias de Muñecos en cualesquiera lugar distante en lo menos cinco leguas de esta Ciudad.

[...] Jph vezo de la ciudad de zelaya paresco ante V.E. con el mas honesto rendimiento y digo q mi pto? Se halla con todo la presin necesaria pa poder ser autor y poder representar comedias de Muñecos la qual diversion pretende [...] ern el lugar q eligiere con tal sea cinco leguas distante al contorno de esta SV.E. C pa no se prejudiq el [...] el coliceo [...] q hubiere pr como en poniendo un [...] de respto de los del partido a q pagaria su salario [...] el lugar en q el suplicante se allare sin q primero manifieste mi liza en toda forma y q en q consten pagados los Rs dros de S M sin compelerle ninguna de las justicas a q les contribuia a excepción de sus personas [...] familias sin q pagen lo q corrsponda. Mexco diez y seis de octt de mil te sesenta y uno.

Fuera de este ejemplo, los datos recogidos del Archivo General de la Nación no nos hablan de esta ley. Por el contrario, todos son permisos concedidos para representar comedias de muñecos en la Ciudad de México y sus barrios colindnates.

Por otra parte, el teatro de las calles es obligadamente un teatro popular, en el sentido más simple. Pertenece al pueblo, porque el espacio de la representación es el espacio en el que vive la popularidad. Un teatro callejero es un teatro masivo, muy probablemente desprovisto de la gravedad intelectual que un espectador serio esperaría, pero adaptado a las circunstancias dadas, con la finalidad de causar el mismo efecto. En este sentido, al hablar de teatro callejero, o mejor dicho, espectáculos dramáticos populares, no estaríamos necesariamente hablando de manifestaciones escénicas imposibilitadas de, en su momento, tener una consideración estética y una perspectiva crítica culta.

El medio de transmisión de las Comedias de Muñecos entre los profesionales que las montaban, pudo haber sido oral, y ello propiciaría el desinterés por fijar los textos de las Comedias por escrito, fueran éstas largas o cortas. Actitud, por cierto, que además de potenciar y enriquecer el espectáculo, también lo llevaría a su ruina, al agotarse el artesano, es decir el dueño de la técnica, y no quedase nadie más, moriría. Las marionetas viven gracias a una técnica y no son potenciales, esto quiere decir

que su proceso de producción es más sofisticado “y de ahí su gran problema para subsistir en el tiempo”¹⁷⁶

El teatro de marionetas, a pesar de formar parte de un texto espectacular masivo y gozar de la tradición a la que se suscribe y no solo eso, sino alimentarse de ella y ser íntima, no forma parte de la masa, porque su técnica no es un conocimiento asequible al espectador, como lo sería una canción, y en eso radica su originalidad y su naturaleza. Recordemos como en el siglo XVIII, la curiosidad novohispana buscaba con ahínco las novedades, las curiosas rarezas y los portentos mágicos. Las máquinas prodigiosas y los milagros científicos. Ya hemos revisado la curiosa vida del señor Falconi, pero no hemos apuntado que del prurito científico también gozaron nuestras comedias en miniatura. Eran la novedad, lo curioso, eran el vivo reflejo de las Comedias de título, tanto en su hechura como en su arreglo y, por consiguiente, guardaban las composturas y seguían las modas y los recatos del teatro dieciochesco XVIII, tal como lo podemos confirmar por las palabras del dramaturgo Juan Manuel de San Vicente:

En estas comedias se observará inviolablemente que comiencen a la misma hora que las otras; que las habilidades para la representación y canto serán las mejores; que no se ejecutarán en cortinas, sino a teatro abierto, y los muñecos serán de la mejor talla y más proporcionada estatura, vestidos con las galas correspondientes a su papel, siendo siempre distintas las comedias que se representaren de éstos a las que se ejecutaran por la compañía de personas¹⁷⁷

Además, junto a los muñecos viajaban siempre, aunque no pertenecieran a la compañía, actos de acrobacia, prestidigitación, adivinos, embaucadores y acróbatas. El teatro de marionetas del XVIII es un teatro que sigue las estructuras del teatro culto, pero que se adapta de tal forma al ambiente popular, que termina por pertenecer a éste. Viendo lo anterior, quizá nos resulte un poco desconcertante afirmar que “durante el virreinato, la documentación de obras dramáticas escritas para muñecos no existe.”¹⁷⁸

No lo sabemos aún, falta mucho camino por recorrer en los archivos. Además, aunque, “Como todo espectáculo popular, fue creado por personas que en su gran mayoría eran analfabetas” bien sabemos por los estudios de Varey y por algunas pistas que nos arrojan los documentos de cabildo y otros papeles del Coliseo, había cómicos que sí sabían leer y escribir y adaptaban obras de grandes autores para muñecos, como lo hizo el español Francisco Londoño que adaptó *Caer para levantar*, *El*

¹⁷⁶Jurado Rojas, Yolanda, 1999, *El teatro de títeres durante el Porfiriato*. CONACULTA:México

¹⁷⁷Viveros, *Teatro*, 245

¹⁷⁸ Jurado Rojas, Yolanda, 2008, *Comedia de muñecos, circo y teatro en las ciudades de México y Puebla. 1770-1830; 1870-1910*, inédita, Tesis presentada para obtener el grado de doctor en Historia, la autora: Puebla, pag. 385

*monstruo de la Fortuna y Los encantos de Medea*¹⁷⁹ Es necesario recordar la composición de las compañías de Cómicos para argüir que los textos de Comedias de Muñecos existen, pero aún están a la espera de ser descubiertos.

¹⁷⁹Varey, *Historia*, pag. 393

V. LAS COMEDIAS DE MUÑECOS EN EL ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

1. Descripción de los documentos

Ignoramos qué haya sido el Teatro del siglo XVIII en Nueva España. A juicio de casi todos, fue una prolongación del teatro barroco del siglo precedente, del que, sin embargo, tampoco conocemos mucho. Aunque se hayan encontrado en los últimos años varios textos de comedias dieciochescas, éstas no forman un corpus representativo de la tendencia dramática de la época. A juicio del doctor Germán Viveros la falta de piezas dramáticas es lo que imposibilita un estudio de conjunto.

Y sin embargo, durante la época hubo una actividad teatral incommensurable. Las temporadas del Coliseo Real de México reconstruidas por Leonard Irving, los trabajos de recepción de las obras de autores españoles representados en la Ciudad de México y las investigaciones sobre la importancia de los Coliseos en Nueva España, así como los estudios sobre las características de la dramaturgia dieciochesca son caros ejemplos de la intensa producción dramática mexicana de entonces.¹⁸⁰

A pesar de la extensa bibliografía que existe sobre el tema, no se ha prestado interés a las manifestaciones dramáticas menores. El objetivo de los estudiosos siempre ha sido el teatro de grandes proporciones y parecen haber olvidado que durante el siglo XVIII mexicano hubo una producción muy grande de géneros chicos, por llamarlos de algún modo, y diversiones populares. Y estas últimas eran

¹⁸⁰Véase al respecto

Dalia Hernández Reyes, “La recepción del Teatro de Agustín de Moreto en la Ciudad de México del Siglo XVIII”, en prensa, documento proporcionado por el autor para la presente investigación.

PEÑA, Margarita, “El teatro novohispano en el siglo XVIII” [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17504>.

——— (2006), “El teatro novohispano en el siglo XVIII”, *Bulletin of the Comediantes*, 58: 1, pp. 155-172.

LEONARD, Irving A. (1940), “El teatro en Lima, 1790-1793”, *Hispanic Review*, 8: 2 (April), pp. 92-112.

———, “The 1790 theater season of the Mexico City coliseo”, *Hispanic Review*, 19, pp. 104-120.

———, “The theater season of 1791-1792 in Mexico City”, *The Hispanic American Historical Review*, 31: 2 (May), pp. 349-364.

———, “La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, pp. 394-410.

VIVEROS, Germán, 1990, *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 258 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 111).

———, 1993, *Talia novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 275 pp. (Anejos de Novohispania, 3).

———, 1996, “Estudio introductorio”, a *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia, t. 9. Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 11-33.

———, 2005, *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 214 pp. (Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 22).

consideradas verdaderos espectáculos dramáticos, muchas veces oponentes del teatro de título.¹⁸¹

Las actas:

Una de las tantas facultades del Virrey de la Nueva España era la de dar solución a las quejas y peticiones que el pueblo expresaba por escrito ante la Real Audiencia. La jurisdicción privativa del virrey era delegada a un oidor que, investido de la autoridad real, se encargaba de resolver cada petición y asentarla por escrito. En el caso de las manifestaciones dramáticas de la época, las peticiones para montar diversiones en las calles del reino fueron frecuentísimas durante todo el siglo XVIII y principios del XIX. Entre tales peticiones figuran aquellas que se pedían para montar Máquinas Reales de Comedias de Muñecos.

El 6 de octubre de 1715, se firma la licencia que permitiría realizar un espectáculo de marionetas a Gabriel Ángel Carrillo en el barrio de San Angel (?). Las máquinas reales, durante los primeros años del siglo XVIII eran frecuentes en Palacio y en gran medida el pago de las entradas se quedaba en manos de la Corona. Sin embargo, no parece haber beneficiado a Gabriel Angel Carrillo esa situación, pues suplica al Virrey le sea concedido el permiso para salir de la Ciudad de México, con la finalidad de montar en el barrio de San Ángel (?) su diversión de muñecos. Con frecuencia los manipuladores de marionetas estaban cargados de familia, por lo que la búsqueda de nuevos lugares para ejecutar la diversión se hacía recurrente. Dado que por entonces había llovido con gran abundancia¹⁸², las personas preferían no salir de sus casas, lo que afectaba directamente el espectáculo. Carrillo, entonces, se vio obligado a dejar la Ciudad de México con el permiso del Virrey para que ninguna autoridad le pusiera embarazo alguno, es decir, que lo dejaran montar la máquina real sin ningún impedimento.

Esto indicaría que durante los primeros años del siglo XVIII bastaba que el manipulador de marionetas entregara una parte de las ganancias obtenidas por la representación en Palacio como pago por el permiso para trabajar fuera de la Ciudad de México. Las autoridades veían de buena manera el espectáculo de marionetas, por ello, el duque de Linares, virrey de la Nueva España ordena que con ningún pretexto le impidan a Ángel Carrillo “exercitarze (sic.) en la maquina real de comedias de muñecos de que usa por ser ocupazion (sic.) en esta de ningún perjuicio.”¹⁸³

Durante la primera mitad del siglo XVIII se puede decir que los cómicos dedicados a la diversión de la Máquina Real aún conservaban cierta espontaneidad y nomadismo sin reglas de los antiquísimos

¹⁸¹El único trabajo que ha llegado a mis manos sobre los géneros menores del teatro dieciochesco mexicano ha sido “Esplendor de las formas cómicas...” de Alejandro Ortiz disponible en www.tribunalqro.gob.mx/humaniverso/leeDoc.php?nid_articulo=244

¹⁸²Para la situación del drenaje y el agua en la Ciudad de México del siglo XVIII véase Musset, Alain, 1992, *El Agua en el Valle de México: Siglos XVI-XVIII*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos: México

¹⁸³(General de Parte, vol 23, exp 302, fj 218)

juglares. No parecían sujetos a una reglamentación ni debían ofrecer un pago por el derecho a trabar en las calles. Prácticamente todas las ganancias iban a sus bolsillos. Así, por ejemplo, cuando el 9 de enero de 1716, Gabriel Ángel Carrillo regresa a la Ciudad de México, pide nuevamente una licencia para laborar por las calles de la ciudad. Como sabe que las autoridades están enteradas de su fama y su buen trabajo se compromete dar 20 pesos anuales a la Real Hacienda como tributo por dejarlo laborar con entera libertad. Se lamenta, el manipulador, en este sentido, de no poder ofrecer más dinero a la Real Hacienda por no tenerlo, pero el que piensa donar, lo hará cada año por adelantado.

En este sentido, debemos anotar que era obligación de los autores de compañías de muñecos presentarse a las autoridades de la localidad en la que tuvieran intención de representar con el fin de que éstas verificaran la honestidad y rectitud del espectáculo. No han sido encontrados los documentos que nos confirmen que las compañías de muñecos cumplían con este requisito. No obstante, sabemos bien, por las actas presentadas (en especial Media Anata, 59, sin folio, Fs 146-163) que con frecuencia tal obligación era olvidada por los autores. No obstante, existieron otros que no pasaban por alto las leyes del Virrey.

Ejemplifiquemos la cuestión de los pagos de derecho con el caso de Antonio Trujano. El 29 de noviembre de 1737, el señor Antonio Trujano, originario de la Capital, fue a entrevistarse con el cabildo de la Villa de San Felipe del Real con el propósito de obtener el permiso para montar una máquina real y representar en ella comedias de muñecos. Delante de los “justicias” alegó que un mandato del virrey lo obligaba, en la Ciudad de México, a dar 25 pesos para el mantenimiento del Hospital Real de Naturales, de modo que, en atención a las órdenes reales, prometía dar la misma cantidad “para propios desta villa”.¹⁸⁴

Contrario a la idea de que las Comedias de Muñecos estaban en el margen de la actividad dramática de la época es el hecho que dentro de la Ciudad de México representaban fácilmente tanto en el coliseo real como en las calles y en días específicos impuestos por las autoridades virreinales. Prueba de ello es el permiso solicitado por nuestro Antonio Trujano en el que, después de ofrecer los 25 pesos que siempre ha pagado, se puede leer:

Por horden de su ma que ds gde ms as que eran 25 ps para el mantenimiento del Hospital real de los yndios los q hofresco dar consediendome la lisencia q llevo pedida con la misma propiedad que se egecutnan en dicha ciudad de mexico son los domingos de fiestas de guardar con lunes y jueves de la semana por lo que A VS pido y suplicole prover y determinar como pido q en haserlo recibier

¹⁸⁴ Indiferente Virreinal, 2230, 12

merced. Con justicia juro en forma y en lo nesario¹⁸⁵

Al no encontrar impedimento alguno a esta petición, el 29 de noviembre de 1737, el cabildo de Villa San Felpe del Real, compuesto entonces por Juan de Orranate, Alejandro de Bustamante, Antonio de Santa y Eugenio Ramirez Calderón, todos ellos alguaciles, conceden la licencia para representar comedias de muñecos como se ha indicado en la solicitud del demandante. Sin embargo, trasgrediendo las leyes¹⁸⁶, en vez de 25, exigen a Antonio Trujano 50 pesos de depósito que, al parecer, el autor pagó sin objeción alguna.

En relación con los pagos que se hacían a la Real Hacienda por concepto de comedias de muñecos, es interesante señalar que a finales del siglo XVIII existía una preocupación de las autoridades por el estado de la Real Hacienda. Como sabemos, las reformas borbónicas tenían por objetivo recaudar fondos para subsanar la crisis económica que la corona tenía. A raíz de eso, no es difícil imaginar que a las autoridades, antes de la calidad escénica o la honestidad de los espectáculos, les interesase el beneficio económico que obtenían de ellos. Sólo de este modo se podrían explicar las circulares que envió el gobierno virreinal a los encargados de las distintas intendencias con la orden de que no se dieran licencias para hacer comedias de muñecos, ni diversiones de títeres ni maromas sin que los interesados hubiesen cubierto el impuesto de media anata. Así mismo, se señala que no se permita en ninguna intendencia la representación de títeres, ni maromas, ni máquinas reales sin que los ejecutantes presenten la licencia correspondiente. La medida tenía por objeto evitar perjuicio a la Real Hacienda en el cobro de Media Anata.

Si el autor de una compañía de marionetas no hubiese pagado el impuesto de media anata al momento de representar en alguna de las intendencias del virreinato, los “justicias del distrito, tenían la facultad suficiente para reclamar el pago. Así, por ejemplo, el 21 de mayo de 1794, el intendente de Oaxaca responde que cumplirá con el arreglo de no dar licencia ni permitir que se representen comedias de muñecos sin la licencia correspondiente y, además, promoverá toda acción que beneficie a la Real Hacienda.

De manera similar, los intendentes de Guadalajara y de Yucatán respondieron que prevendrían a las autoridades civiles de sus intendencias para que no permitieran el ejercicio de las representaciones de comedias de muñecos, cuya compañía no mostrara la licencia del superior gobierno. Y si los cómicos de la legua carecieran del permiso correspondiente, el intendente podría reclamar el pago del

¹⁸⁵*Ibidem*

¹⁸⁶A propósito de la tasa fijada por derecho de media anata para representar comedias de muñecos en la Ciudad de México y otros lugares de la Nueva España véase Archivo General de la Nación, Ramo Media Anata, Volumen 59, S/F, 146-163fs

impuesto de media anata, para con ello, evitar cualquier perjuicio a la Real Hacienda.¹⁸⁷

Por otra parte, una de las preocupaciones de las autoridades civiles y de los asentistas del Coliseo Real era si las diversiones de marionetas provocaban algún perjuicio a las entradas del teatro de título, que era decir, a los fondos del Hospital Real de Naturales.

Ejemplo de ello es el caso de José del Rincón, administrador del Hospital Real de Naturales y Coliseo Real de México. Los primeros locales para la comedia se establecieron por mandato de la corona española dentro del Hospital de Naturales de la Ciudad de México¹⁸⁸. Con la medida se intentaba recaudar fondos para la atención médica tanto de los españoles empobrecidos como de indios. En un principio, una parte del dinero que se pagaba por cada entrada era destinado al Hospital y el resto se repartía entre los miembros de la compañía. Sin embargo, incendios, malentendidos entre los autores y los mayordomos del hospital y la brutal demanda de entretenimiento, provocaron que finalmente el teatro se separara del hospital, pero manteniendo una relación de sometimiento económico promovido por las autoridades virreinales.

En efecto, para librarse del mantenimiento del Hospital, el virrey, a imitación de lo que ocurría en España, decidió poner en renta el Coliseo Nuevo. Así pues, en una de las cláusulas del contrato de arrendamiento se exigía al asentista que pagara al Hospital la cantidad necesaria para que éste se sustentara. Debido a esto, no es nada extraño que los asentistas del coliseo y mayordomos del hospital vieran con malos ojos el creciente desarrollo de los espectáculos y diversiones populares que se efectuaban en las calles y no dentro del Coliseo.

De acuerdo con la cláusula quinta del contrato de arrendamiento, dentro del coliseo se podían llevar a cabo conciertos, títeres, maromas, juegos de manos, comedias de muñecos y otras diversiones, siempre y cuando fuera en los días que no había comedia, es decir, durante la Cuaresma y los lunes, jueves y domingos de cada semana, según podemos inferir de una lectura detallada a las temporadas de teatro reconstruidas por Leonard Irving.¹⁸⁹ Además, la sexta cláusula del contrato exponía que no era posible montar espectáculos de ninguna clase fuera del coliseo:

¹⁸⁷Media Anata, 59, sin folio, Fs 146-163

¹⁸⁸ Véase al respecto Zedillo, Castillo, Antonio, 1995, *Historia de una hospital. El hospital de Naturales*, IMSS:México y Viqueira Albán, Juan Pablo, 1995, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, 1a Reimp. FCE:México

¹⁸⁹Irving, Leonard, "The 1790 theater season of the Mexico City coliseo", *Hispanic Review*, 19, pp. 104-120.

—— "The theater season of 1791-1792 in Mexico City", *The Hispanic American Historical Review*, 31: 2 (May), pp. 349-364. Véase también Archivo General de la Nación, Ramo Indiferente Virreinal, 2230, 12

—— "La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, pp. 394-410.

Clausula 6a: sexta: que estas diversiones y otras que de nuevo puedan inventarse no se puedan hacer en la calle por ninguna persona que lleve estipendio por ellas y [...] si en el coliseo se da cuenta del asentista.

Es muy probable que la presión económica del asentista del Coliseo, lo haya llevado hacia finales de 1793, ha recordarle al virrey las disposiciones en las cuales se había llevado el contrato de arrendamiento del Coliseo Real. Las cláusulas 5a y 6a del contrato permitían expresamente que el Coliseo poseyera un poder absoluto sobre los espectáculos y diversiones, es decir que mantuviera una hegemonía sobre el entretenimiento que se daba en la capital de la colonia.¹⁹⁰

En una circular fechada el 18 de noviembre de 1793, las autoridades civiles responden al asentista que conocen muy bien las cláusulas 5a y 6a del contrato de arrendamiento, por lo que siempre han tenido presente que las diversiones de la capital debían hacerse exclusivamente dentro del coliseo y por cuenta del asentista. Además, hacen saber al quejoso que el virrey es consciente de que la administración del Coliseo corre a cuenta del mayordomo del Hospital de Naturales, por lo tanto atenderán la demanda de que sean suprimidas la comedias de muñecos que se realizan por las calles, siempre y cuando esto fuese del superior agrado del señor virrey:

Es muy debido q se observe en los propios terminos, la expresada condicion en las actuales circunstancias de hallarse el coliseo pr administracion de cuenta del hospital rl y en esta parte ha sido justo el reclamo del mayordomo.

V.E se servirta mandar si fuese de su superior agrado se observe dha prohibicion de no poderse hacer tales diverisiones en el casco de esta capital sin anuencia del administrador del coliseo y q se le haga saber la determinacion pa q vea si hay en la actualidad algunas de ellas en cuyo caso lo represente pa que se tomen las providencias oportunas a efecto de suprimirlas.¹⁹¹

El 20 de noviembre de 1793, el fiscal de lo civil redactó un documento por el cual ponía al tanto al virrey sobre el reclamo que había hecho don José del Rincón, administrador general del hospital de naturales y del Coliseo Real, sobre que se suprimiesen las licencias a los cómicos de la legua debido a que las representaciones que ejecutaban por las calles de la Ciudad de México eran perjudiciales a los intereses del Teatro.¹⁹²

El documento llega a manos del virrey el 31 de enero de 1794, en él el fiscal expone que desde 1792, año en que la Ciudad quedó a su cargo, había pedido que las diversiones de maromas y comedias de muñecos que se realizaban en “el casco” de la ciudad, no se llevaran a cabo sin el expreso

¹⁹⁰Indiferente virreinal, 1262, exp. 12, foja 10

¹⁹¹Indiferente Virreinal. 1262, exp 12, fs 11

¹⁹² Indiferente Virreinal, 1262, exp 12, fs 12

consentimiento de los asentistas del Coliseo Real. El interés de que todos los espectáculos se montaran dentro del recinto teatral regio no era otro sino garantizar a los paupérrimos autores y compañías de título su único medio de vida.

Al parecer, en un primer momento el virrey fue conmovido por la certeza de las cláusulas del contrato de arrendamiento y, debido a ello, calificó como justo el reclamo del fiscal, de tal suerte que mandó se prohibiesen las diversiones que no fueran aprobadas por el administrador del Teatro Real. Y en caso de que existieran algunas compañías trabajando al momento de la publicación de la orden, les fuese impedido representar, tomando las medidas necesarias para suprimirlas del todo.

Esta orden, según el fiscal de lo civil era sumamente necesaria, pues las compañías de comedias de muñecos hacia 1794 eran tan numerosas que despojaban al Coliseo de los necesarios espectadores:

Son tantas las que hay en el día q se hace increíble el que no hayan dejado mas de lo que se ha notado las entradas del coliseo: y para no errar en el numero de ellas omito señalarlas suplicando a V.E. Se instruya por medio de informe del señor corregidor de cuya orden las exersen y a quien se dignara V.E comunicar de dha supor resolucion de 23 de noviembre para que con arreglo d ella retire las licencias que se haya dado y suspenda la concesion de otras para en adelante o lo que fuere del superior adreado de V.E

Don José del Rincón, el 17 de abril de 1794, continúa su denuncia en contra de los cómicos de la legua. En un oficio enviado al señor virrey,, dice que ha sido el interés de todos los asentistas del Coliseo quitar las diversiones públicas de las calles de la Ciudad de México, pues según consta en el contrato de remate y arrendamiento del Coliseo es obligación del asentista reclamar que se supriman las licencias a las personas que hacen comedias de muñecos, maromas y demás suertes semejantes.

A través de la preocupación del asentista José del Rincón, podemos comprobar que para finales del siglo XVIII las compañías de marionetistas y acróbatas eran abundantes en la Ciudad de México. Representaban dentro de las calles principales (el casco de la ciudad) y conseguían el aprecio y la aprobación del pueblo. Debido a esto, según nos cuenta Del Rincón, los “productos” que se ofrecían dentro del Coliseo en la última temporada de 1794 bajaron considerablemente, y en Cuaresma a penas hubo cierta concurrencia. En definitiva, las Comedias de Muñecos y demás diversiones satisfacían de tal manera al público novohispano que sencillamente dejaban de acudir al teatro.¹⁹³ Y no era para menos, pues, la esencia de las diversiones populares de la época consistía en la innovación y el asombro. Curiosamente empleaban los mismos recursos escénicos que se utilizaban en las

¹⁹³*Idem*, Foja 15

producciones musicales y fantásticas¹⁹⁴. Maravillas y proezas eran el principal atractivo de las Comedias de Muñecos, por la simple razón de que lo que no podía hacerse en escena con personas, las marionetas lo lograban sin mayor problema. Ahora bien, es necesario llamar la atención sobre la sensibilidad de la época: en 1794, las comedias con marionetas resultaban atractivas y novedosas y no estaba restringidas, en lo absoluto, a un público infantil, sino que gozaban el aprecio general por la mayor parte de la población¹⁹⁵.

En este sentido, para las autoridades virreinales, la fama de las comedias de muñecos, se traducía en ingresos por concepto de pagos a la Real Hacienda. Las abundantes actas, aquí presentadas, sobre permisos concedidos a compañías de la legua así los demuestran. Una vez efectuado el pago por derecho de media anata, el virrey no tenía ninguna objeción contra los marionetistas. De este modo se explica que la queja de José del Rincón, finalmente se haya pasado por alto. Si bien el virrey se había puesto del lado de los asentistas, se reservó la obligación de cumplir con sus exigencias de manera total.

En consecuencia, durante el mes de abril, a través de la facultad del corregidor de la Ciudad de México, el virrey contestó de manera definitiva a José del Rincón de siguiente modo:

sobre que se impida a las compañías de maromeros y autores de comedias de muñecos y personas trabajar en esta capital por se perjudicial al hospital real esta especie de diversiones que minoran los productos el teatro de ... expediente en el qual he determinado que VS *cuide de que con ningun motivo ni pretexto se empiesen dhas diveriones despues de la oracion que en las casa en donde se executen haya la iluminacion competente para evitar desordenes y qe con el mismo fin se le el respectivo alcalde de barrio con la exactitud y vigilancia qe corresponde el buen orden del concurso sin que se supriman las licencias a las compañías por qe la clase de gente qe concurre a maromas y comedias de muñecos no es de lo comun de la que nicas de la diversion del coliseo por consiguiente no ceden en perjuico de este quellas recreaciones lo que participo a V.S su inteligencia y cumplimiento¹⁹⁶*

Al respecto de al atención que había manifestado tener el Virrey, en un principio, hacia la queja de José del Rincón, el corregidor de la Capital dice que no ha sido de su agrado retirar la licencia a ningún cómico de la legua, antes bien señaló los siguiente (Indiferente Virreinal 1262, 12, 18, el subrayado es mío):

¹⁹⁴Véase Andioc, René, 1988, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, 2a ed., Castalia:Madrid

¹⁹⁵Sobre el asunto de la recepción de los títeres véase Jurado Rojas, Yolanda, 1999, *El teatro de títeres durante el Porfiriato*. (Conaculta: México)

¹⁹⁶*Idem*, foja 16. El subrayado es mío.

En el expediente instruido a representación de [...] ¹⁹⁷ de 29 de enero último he determinado que el corregidor de esta capital cuide de que con ningún motivo ni pretexto empiesen las maromas y comedias de muñecos después de la oración que en las casas en donde se ejecuten estas diversiones haya la iluminación competente para evitar desórdenes y que con el mismo fin cele el respectivo alcalde de barrio con la exactitud y vigilancia que corresponde [...] ¹⁹⁸ *el concurso sin suprimir a las compañías las licencias para trabajar en consideración a que la gente que concurre a esta especie de representaciones no es pro lo común a la que frecuentan el teatro y por consiguiente no puede disminuir su producto.*

Así pues queda cerrado el caso de la queja de José del Rincón. El 19 de abril de 1794, el virrey ordena al corregidor de la Ciudad de México que sea estricto sobre las condiciones que se han puesto a las compañías de marionetistas y acróbatas: deben terminarlas antes de las oraciones y en todo momento deberán manifestar un honesto comportamiento. En atención al Virrey, el corregidor responde que

Aun antes que recibiera el oficio del 6 del corriente relativo al buen orden que se le debe observar a la compañía de maromeros, autores de comedias de muñecos y de personas y a los que se encuentran a verla tenía por mi parte fundadas las providencias correspondientes al mismo fin a que confirman las impresiones de V.E. excepto la parte de la hora de que entendido vigilare sobre su puntual cumplimiento. ¹⁹⁹

De este modo, advertimos que los manipuladores de marionetas, cargados de familia, pobres y trotamundos, no representaban ningún inconveniente para el Hospital. Antes bien, sus espectáculos eran aplaudidos por el pueblo y promovidos por la autoridad. Ejemplo de ello fue la compañía de Gabriel Ángel Carrillo, una de las más famosas de la primera mitad del siglo XVIII. Su espectáculo, según palabras del autor, era demandado por un público nutrido que, no obstante sus errores, lo llamaban y lo pedían con mucho gusto.

El éxito de las compañías de marionetas durante el siglo XVIII fue desbordante. Y durante los primeros años parece haber habido mucha competencia en las calles de la Ciudad de México. Cuando demanda su licencia, Carrillo exige de las autoridades la facultad de poder impedir, si los encontrar por su camino, a otras compañías el ejercicio de la Máquina Real de Comedias de Muñecos. Esto nos sugiere que en los primeros años del XVIII, en cuanto al espectáculo de marionetas, tenía preferencia aquel que voluntariamente pedía un permiso y donaba cierta cantidad a las arcas de la Corona. Siempre

¹⁹⁷Ininteligible en el texto

¹⁹⁸Ininteligible en el texto

¹⁹⁹*Idem*, foja 19

y cuando las autoridades se vieran beneficiadas no tenían ninguna objeción de licencias a las compañías. De este modo, al saber que Gabriel Ángel Carrillo está a punto de entregar los veinte pesos prometidos, firman la licencia y la entregan para que pueda montar la Máquina Real en toda la *gobernación* sin que ninguna autoridad u otra compañía de marionetas puedan impedirselo.²⁰⁰

En cuanto a esta última obligación de las autoridades, durante la primera mitad del siglo XVIII, se hacía multar con 200 pesos a la persona que impidiera a un autor con licencia el ejercicio de la Máquina Real de Comedia de Muñecos. Así aparece en el acta que fue redactada el 6 de marzo de 1744 por el conde de Guevara a propósito del permiso que pidiera al Virrey el señor Antonio Meneses para montar una Máquina Real de Comedias de Muñecos en las calles de la Capital y demás barrios del reino. Los autores de maquinas reales, durante los primeros años del XVIII, no estaban obligados a pagar un impuesto fijo a las autoridades virreinales por el ejercicio de su profesión, sino que ofrecían cierta cantidad anual para que la Real Hacienda resultara beneficiada. Así, por ejemplo, Antonio Meneses entregó a las cajas reales 25 pesos. Y desde 1723 había entregado cada año la misma cantidad con el fin de que las autoridades no le impidieran trabajar como manipulador de marionetas. Junto con su esposa, Nicolasa González, se había dedicado a manipular marionetas desde los primeros años del siglo sin que en ello hubiera el menor reclamo ni por parte de las autoridades civiles, ni de las personas del Coliseo Real, antes bien, el corregidor de la Ciudad de México le otorgó la facultad de impedir que los marionetistas sin licencia pudieran actuar. Una vez que fue certificado el pago de 25 pesos y en vista de la buena conducta de Meneses, el Conde Guevara firma el permiso por un año para que Meneses monte Comedias de Muñecos en la Capital de la Nueva España y demás demarcaciones del virreinato.²⁰¹

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, las autoridades vieron en los espectáculos populares un negocio que no podían rechazar. Las demandas de permisos se hicieron más recurrentes y éstas venían no sólo de cómicos profesionales, sino también de personas ajenas al teatro que, sin embargo, veían en la manipulación de marionetas una forma de obtener recursos y solventar su estrecha existencia.

El primero de septiembre de 1775, se le concedió licencia a Francisco Cortés, para que en la Villa de Atlisco montara su espectáculo de marionetas. En los últimos años del siglo, las autoridades civiles regulan de cierto modo los espectáculos callejeros, condicionando la entrega de licencias a ciertas reglas. Por ejemplo, debe evitarse cualquier tipo de exceso y debe informarse a las autoridades del

²⁰⁰General de Parte, 24, 1, foja 1

²⁰¹General de Parte, 34, 26, fojas 37-38

lugar donde representaren, así como la obligación de comenzar la temporada del espectáculo la segunda semana de Cuaresma y terminarla por las mismas fechas del siguiente año.

Para conceder licencia de Comedias de Muñecos, el manipulador debía acudir a las autoridades civiles con un escrito en el que diera testimonio de su buena conducta y explicara el motivo por el que necesitaba valerse de la diversión. Francisco Cortes, a propósito, dice ser un honrado y respetable labrador de la villa de Atlisco que, aprovechando las fiestas próximas intenta montar su espectáculo de marionetas para librar a las personas del perjudicial ocio. Ayudado de algunos colegas, a quien él llama republicanos, recurre al virrey para suplicarle le sea concedido una licencia para que en esos días de fiesta pueda montar Comedias de Muñecos dentro de una casa de la calle principal que ha sido adaptada para tal caso con las “devidas atenciones a la gente” para evitar “escuras de escandalos y pecados.”²⁰²

Según se desprende de su testimonio, la casa sería usada durante todo un año y confía que le sea renovado el permiso para sucesivos años. Con el fin de que las autoridades acepten, Francisco Cortes promete entregar a la Hacienda Real veinte pesos y quedarse para sí el pago de las entradas. Todo esto estará a la vista de las autoridades que informarán sobre la renta y demás gastos concernientes a su espectáculo.

Una vez leído el documento que presenta Cortés, el oidor resuelve expedir la licencia. Cortés deberá pagar los veinte pesos prometidos en los tiempos propuestos. De este modo, el Virrey Bucarelli concede permiso de que monte Comedias de Muñecos en la Villa de Atlisco y regiones colindantes siempre y cuando éstas sean honestas y no provoquen ningún desorden.

Tiempo después de que le es otorgada la licencia a Francisco Cortes, las autoridades son avisadas por los curas de la región de que en la casa donde se representan las Comedias de Muñecos se han cometido excesos y faltas graves a la moral cristiana. Enterados de esto, las autoridades comienzan la investigación correspondiente. Labrador de la Villa de Atlisco, Francisco Cortes había prometido veinte pesos a la Real Hacienda por concepto de la licencia que le permitía realizar comedias de muñecos los días de Fiesta. En efecto, el dinero lo entregó a tiempo y pidió otro permiso para representar marionetas en un paraje cercano. Sin embargo, los curas de la región observaron que dentro de las casas de representación, debido a la pobreza y mala educación de los asistentes, pero sobre todo porque las representaciones se ofrecían por la noche, ocurrían faltas y excesos.

Fuera del alcance de las autoridades, Francisco Cortés hacía peleas de gallos y otras cosas que no

²⁰²General de Parte, 53, 215, foja 151

estaban cubiertas por los veinte pesos que contemplaba la licencia. Además, terminadas las fiestas, el labrador continuaba con las representaciones, cosa que iba en contra del acuerdo al que había llegado con las autoridades. Debido a esto, el gobierno le retira la licencia.

Para defenderse de esas acusaciones, Cortes apela a la honestidad de su persona, desligándose de los descabros que se hubieron dado en su casa de representación. Si ha representado por la tarde e inclusive por las noches, como afirman los curas, ha sido porque los asistentes lo demandaban de ese modo. Tanto mujeres y hombres que concurrían por las noches a su casa, demandaban un espectáculo frenético y ruin, debido a su mala educación y rusticidad. A pesar de que Cortés separó a mujeres de hombres y los hizo sentar a cada uno en lugares alejados, no consiguió evitar que se juntaran y se hablasen. De modo que él hizo cuanto estuvo en sus manos y no es responsable de los escándalos cometidos.

Sin embargo, las autoridades no parecían conformes con la respuesta de Cortes. Es verdad, decía, la deshonestidad resulta del mal ocio de los concurrentes, sin embargo, el manipulador de marionetas había promovido eventos que no figuraban en su licencia. Quizá los curas exageraban, pero no podía perdonarse que las representaciones de marionetas se hayan dado durante la tarde y parte de la noche. Ello era una falta grave, pues significaba un perjuicio al orden real. Aunque no parece justa la remoción de la licencia, pues no parece acertado que debido a las perversas conductas de unos cuantos se privara del espectáculo de marionetas a toda la Villa de Atlixco, las autoridades prefirieron suprimir la licencia de Cortés, con el fin de promover la moderación entre los pobladores.

Las autoridades civiles fueron muy precisas en el caso de Atlixco. Todas las representaciones deberán darse los días de fiesta y a horas regulares, es decir, antes de las oraciones, de modo que se siguiera lo que se había acordado con el consejo del curato: dar dos representaciones en invierno y otras cuatro en verano que podían acabar antes de anochecer, para que los concurrentes se retirasen a sus casas aún con luz de día para evitar los infortunios que ocurren por las noches.

En otro sentido, las autoridades recomendaron a los manipuladores de marionetas evitar el tambor que se utilizaba para anunciar las funciones, pues causaba mucho escándalo. Además, las localidades debían estar perfectamente separadas por sexos a modo de evitar tentaciones y desavenencias. Y, por último, ordenan que nunca deje de haber luz en el interior y que la salida se haga por puertas distintas.

Por otra parte, debido a que el Cabildo reconocer la pobreza del lugar, hace caso omiso de la demanda del asentista de gallos, el dueño del palenque en el que se liaban estos animales, que alegaba

haber tenido graves perjuicios por las peleas clandestinas que organizaba Cortes. A éste se le ordena que en lo sucesivo se restrinja a hacer lo que su licencia indica.²⁰³

Las autoridades virreinales nunca vieron en las Comedias de Muñecos un peligro para los ingresos del Coliseo Real. Antes bien, dicha diversión era promovida y aceptada, pues no sólo el pago del impuesto de Media Anata que hacían los Cómicos de la Legua era benéfico para la Real Hacienda, sino que las marionetas cumplían con la difícil tarea de llevar el teatro a las localidades en que no había o bien, ofrecer una diversión sana y noble a las personas que no podían pagar su entrada en los Coliseos Reales. De tal suerte, el 14 de noviembre de 1795, el conde del Valle de Orizaba firma la licencia que permitiría a Juan Antonio Zárate montar títeres y maromas en los barrios de la Ciudad de México y el resto de las intendencias del Virreinato.

A propósito de esta licencia, el asentista del Coliseo alegó que tanto él como sus antecesores hubieron demandado que cualquier tipo de actividad dramática se desarrollara exclusivamente dentro del Coliseo Real para evitar cualquier perjuicio al hospital de naturales, así como para evitar los excesos y crímenes que se han cometido en las representaciones callejeras. Además de esto, hacen constar al Virrey que los títeres y muñecos, así como las maromas y demás suertes de diversiones son gravosas y perjudiciales a los autores de las compañías de título. Debido a esto demandan que la licencia de Zárate se le conceda bajo la condición de que no puede representar en las Calles de la Ciudad de México. El documento lo firmó el 17 de septiembre de 1795 Jose Bernabé de Yuita.

A su vez el fiscal de lo civil, pese a las supuestas pruebas contundentes que presenta el asentista Yuita, no encuentra reparo alguno en conceder a José Antonio Zárate la licencia que solicita para hacer maromas y títeres en la Ciudad de México y demás intendencias de Nueva España, con la condición de que sea por un año cómico, que sea liquidado en impuesto de Media Anata y que muestre, antes de cada representación, la licencia concedida a las autoridades correspondientes a fin de que hagan constar que el espectáculo es honesto y justo.²⁰⁴

Ahora bien, en los territorios de Nueva España había grandes compañías de marionetistas españolas que se habían avecinado en el virreinato por razones desconocidas, pero que podemos inferir: los cómicos de la legua, como parte de la vida trashumante y siempre buscando nuevos terrenos en los que su arte no estuviera agotado, se aventuraban en lugares lejanos. Sabemos que durante el siglo XVIII, una gran oleada de compañías emigraron a América en busca de nuevas oportunidades.²⁰⁵

²⁰³General de Parte, 53, 268, fojas 180-180v

²⁰⁴General de parte, 73, 158, fojas 119v-200

²⁰⁵Véase por ejemplo el caso de Argentina en S. Baglio, Alfredo, 1972, *Títeres y titiriteros en el Buenos Aires Colonial*, Ediciones ATA: Buenos Aires

Conviene señalar que a diferencia de las compañías de ocasión, como la de Francisco Cortés, estas compañías extranjeras eran complejas: poseían una composición semejante a la de las compañías de teatro del Coliseo, lo que les permitía mostrar espectáculos más vistosos.

En 1795, José Sanz (apócope de Sánchez) pide permiso al superior gobierno para ejecutar la diversión de Comedias de Muñecos por los lugares en donde se encuentre con la condición de respetar en todo momento las buenas costumbres. Como era habitual, para que la petición se formalizara José Sanz presenta un escrito en el que detalla su conducta y la razón por la que desea ejercitarse en la Máquina Real.

Desde pequeño José Sanz se dedicó al ejercicio de las marionetas y no parece saber hacer otra cosa. El documento sugiere que el autor poseía una gran cantidad de figuras, las necesarias, junto con los muebles y demás utensilios con que montar las Comedias para gusto de las personas. Ha llegado a tal maestría su arte que tanto en las localidades pequeñas como en las grandes ciudades en las que se ha presentado con su compañía ha sido bien recibido. Incluso, llega a afirmar, que en la Ciudad de Veracruz llegó a tal grado la aceptación del público que fue causa de que el *vecindario* se decidiera a construir el Coliseo de Teatro en 1785. Qué tan cierto haya sido esta afirmación, no lo sabemos, pero nos habla, sin duda, de la fama y gloria que las Comedias de Muñecos tuvieron por entonces.

Al momento de solicitar el permiso, José Sanz presentó las constancias correspondientes a cada lugar en el que se ha presentado, con lo que intenta dar testimonio de su buena conducta y de la manera en que ha sido recibido. Muchas veces los marionetistas apelaban a la piedad del virrey, mostrándose empobrecidos y cargados de familia o, bien, enfermos como lo hizo nuestro autor. Llevaba varios años inválido, además tenía dos niñas pequeñas y mujer. En tal situación, espera del bondadoso virrey la licencia para ejecutar las Comedias.

Enterados de la situación de Sanz, las autoridades le demandan una lista de las personas que trabajan en su compañía. La lista que ofreció el cómico es un testimonio fidedigno de la complejidad que podían alcanzar las Máquinas Reales. Los colegas del autor eran trece personas: 5 mujeres y 7 hombres. Cada individuo realizaba un papel específico en las comedias, tal como lo demuestra la lista presentada:

Compañeros de José Sanchez, Autor Garcioso:

Galán 1o: Atanacio Ceballos

Dama 1a: [...] ²⁰⁶

²⁰⁶Laguna en el texto original

Galán 2o: Francisco Espindolla
Dama 2a: Ana María Manola
Galán 3o: Francisco Saldaña
Barba 1o: José Manzano
Dama 3a: Maria Alcantara
Baraba 2o: Luis rios
Criada 2a: Ana Vocando
Cantarina: Agustina Otañez
Galán 4o: Juan Hernández
Tambor: Alejandro Barbosa

El autor de la compañía de marionetas se hacía responsable de cada uno de sus colegas. Afirmaba que ninguno de ellos estaba inculpaado de delito alguno o ni tenía mala conducta. A su vez, los miembros de la compañía aseguraban no estar impedidos de ningún modo para seguir al autor.

Por su parte, las autoridades acreditan que toda la información que ofreció Sanz es fidedigna, por lo tanto, todos los sujetos que le acompañan “por los pueblos [sic] pa el exercisio de comedias de muñecos y cuya lista tiene prestada no son viciosos y si de una conducta honesta.” Derivado de esta certificación, el virrey aprueba la licencia bajo las siguientes condiciones:

se presente a los justas de los territorios a q tende q teniendo conocimiento de su persona y sus compañeros, certifiquen de su conducta qda paren de unos de otros parajes y de que la 2a semana de quaresma han de entrar el autor con toda su compañía en esta ciudad para mostrarles al asentista del coliceo qe debe tomar razon de la compañía qe sale con lica a fin de qe pueda escoger las havilidades qe hallare ser utiles pa el teatro de la Capital a lo qe no podran escusarse en [...] de qe para refrendar la lica ha de comprobar también el autor con las certificaciones haver cumplido la indicada condicion de cuyo cumplimiento estan a la mira de los justicias.²⁰⁷

En otro sentido, los documentos que contienen información acerca de las Comedias de Muñecos, muchas veces arrojan datos sobre la vida de los marionetistas, además, tocan cuestiones interesantes sobre la manera en la que se constituían los espectáculos dramáticos de la época. Por ejemplo, el permiso que pide el 13 de septiembre de 1798 Josefa Morales para que su hija, Mariana Gonzalez pueda representar comedias de muñecos por los barrios de la Ciudad de México.

En 1780, Mariana González era torcedora de puros en la Real Fábrica de Puros y Cigarros de la

²⁰⁷General de Parte, 73, 124

Ciudad de México y parece ser que poseía un gran talento y habilidad para el baile y el canto. Enterado de ello, el asentista del Coliseo, Martín Mayorga, solicitó al virrey una orden por la cual pudiera enajenar en beneficio del Teatro de México las aptitudes de Mariana González. La creciente demanda de espectáculos nuevos, movió a las autoridades virreinales a aceptar la demanda del asentista. De este modo, la torcedora de puros trabajó en el Coliseo Real como cantarina y graciosa por dos años.

En 1782, según el escrito de Josefa Vargas, el Coliseo de la Ciudad de México cerró. A consecuencia de esto, Mariana González emigró al Teatro de Puebla. Allí laboró como danzarina y cantadora y fue muy estimada. Tiempo después, regresó a la Ciudad de México, pero ya no pudo colocarse dentro del Coliseo Real debido a problemas con algunos “malquerientes, sin embargo de que jamás ha dejado de cumplir con exactitud y eficacia los referidos destinos a que se le aplicaba, manejándose como es constante con arreglada conducta.”

Despojada de su trabajo como torcedora de puros y sin empleo como bailadora en el Coliseo, Mariana González y su madre tuvieron que vender sus vestidos y las pocas alhajas que llevaban, de modo que se vieron reducidas a un miserable estado. Debido a esto, Josefa Vargas suplica al Virrey

se sirva conceder a mi expresada hija Mariana Gonzalez su superior licencia para que pueda hacer comedias de muñecos en los lugares que le acomoden fuera de esta capital, obligándose a que la compañía sea de las circunstancias requirientes a observar la mejor conducta en sus operaciones y las disposiciones y providencias que se han dictado de el particular librandosele a este fin (si V.E se digna de referir a su solicitud) el competente reado para que no se le ponga embarazo alguno por los respectivos justicias.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII las autoridades, movidas en gran parte por las reformas políticas de los borbones, pusieron mayor empeño en intentar regular y controlar las actividades públicas. La medida, como podía suponerse, tenía por objeto captar recursos para la Real Hacienda. Ello sugeriría que antes de la construcción del Coliseo Nuevo, en 1752, las diversiones públicas no pagaban ningún tipo de impuesto y podían representarse gracias a la benignidad del virrey.

Las dolorosas peticiones de los autores de comedias de muñecos, hacia la segunda mitad del siglo, formaron parte del formalismo burocrático que debían seguir para obtener la licencia. Sin embargo, para entonces las compañías de marionetistas habían adquirido un gran prestigio y se habían conformado en verdaderos empresarios del espectáculo y la diversión. A pesar de esto, supongo que la manera en que vivían, asehados por los peligros de una vida trashumante, les impidió convertirse en un gremio y crecer económicamente. Siempre fueron personajes marginales, constructores de una Nueva España de la que sabemos muy poco.

Así pues, como era costumbre en la solicitud de licencia, las autoridades civiles ordenan a Josefa Vargas que certifique la buena conducta y honradez de su hija, así como de las personas que la acompañan. Para cumplir con el requisito, Josefa Vargas se vale de tres testigos que afirman que tanto Mariana González como las personas que la acompañan son honradas y no han sido detenidas por delito alguno. Acto seguido se entrega la lista de actores que componen la compañía:

Lista de los actores para las Comedias de Muñecos pertenecientes a Da Josefa Morales.

Hombres:

Viudo, José Carvajl, Galán

Casado, José Aragón, segundo Galán

Soltero, José Martinez, Tercero Galan

Soltero, Jose Antonio Flores, Gracioso

Casado, Jose Bolaños, Barba

Casado, Manuel Beltran, cuarto galán

Mugeres

Viuda, Mariana Gonzalez, Dama

Doncella, Tomasa Carbajal, segunda dama

Casada, Rosa Berdesa, Cantarina

Viuda, Josefa de Jerusalem, Graciosa

Doncella, MAriana Jerusalem, tercera dama

Como hemos señalado, las autoridades virreinales comenzaron a regular las diversiones callejeras con el objeto de obtener recursos para la Real Hacienda. De este modo, en el caso de Josefa Morales, los ministros de Hacienda certifican que han expedido un billete que comprueba el pago del derecho de Media Anata. “La media anata era el impuesto que se pagaba por el ingreso de cualquier beneficio eclesiástico, pensión o empleo, y correspondía a la mitad de su valor durante el primer año.”²⁰⁸ El pago del impuesto hecho por Josefa Morales quedó certificado en la hoja 593 del partido 2529 del Manual. El costo por derecho de media anata era de 17 pesos y tres reales, además de 6 pesos más si el marionetista montaba comedias fuera de la Ciudad de México.

Tan pronto el oidor del virrey tiene noticia del pago de derechos de Josefa Morales, no tiene mayor objeción que entregarle la licencia para que su hija, Mariana González, pueda hacer Comedias de Muñecos en

²⁰⁸HERRERA HUERTA & SAN VICENTE TELLO, (Coords. Grales.), 1990, *Archivo General de la Nación. México. Guia General*, AGN:México, pag. 123

los lugares que le acomoden fuera de de esta capital baxo condicion de que antes de esecutar en cada uno de ellos la referida diversion se presente la nominada Mariana Gonzalez con su compañía a los justicias de los territorios a fin de que teniendo conocimiento de su persona y sus compañeros certifique de su conducta quando pasen de unos a otros parajes y de que la segunda semana de quaresma ha de entrar con dicha compañía en esta ciudad pa presentar al asentista del coliseo que debe tomar razon de las que sale con licencia a fin de que pueda escogerlas havilidades que hallare se utiles al teatro de esta capital, a los q no podran escuzarse en [...] de q pa refrendar esta lica la q debiera ser concluida el año comico [...] eñ autor con el correspondiente certificado haver cumplido la nominada Mariana Gonzalez con la indicada condicion de que procuraran imponerse los justicias por donde trnasite a quioenes mando no pongan embaraso den la execusion de las dichas Coemdias de Muñecos a menos de que motivo para ello la mala conducta de los actores o haya algunos particulares que lo impidan.²⁰⁹

Los documentos que poseemos dan cuenta de la manera en que procedían las autoridades al momentos en que era solicitado un permiso para montar comedias de muñecos en la Ciudad de México o cualquier otro lugar del virreinato. Así, por ejemplo, el 2 de octubre de 1798 se le concedió la licencia a Josefa Vargas para que durante 6 meses hiciera Comedias de Muñecos en los barrios de la Ciudad. Semejante a los casos anteriores, la autora presentó una lista de las personas que la acompañan:

Lista de los sujetos que ha ocupar la compañía y máquina de comedias y es como sigue

Mugeres

Josefa Vargas, primera dama

Manuela de la luz Montesinos, segunda dama

Maria Rita Moreno, Tercera Dama

Hombres

Juan Nepomuceno Vargas, harmano de josefa vargas y marido de Rita Moreno, primer galán

Luis Dios, segundo galañ

Manuel Vargas, tercer galán hermano de josefa vargas y de juan nepomuceno vargas

Manuel Piña, Gracioso

Donaciano Vargas, cuarto galán y hermano de josefa vargas y los antes dichos vargas.

Pedro Acevedo, quitno galán

Componese esta lista de III mugeres todas hermandas y de 6 hombres , tres son hermanos y los otros tres extraños, pero de arreglada conducta.

2 de octubre de 1798

²⁰⁹General de Parte, 77, 32

Aunque sabemos que los autores de las compañías eran personas empobrecidas y humildes, ello no significaba necesariamente que usaran la manipulación de marionetas como un medio desesperado para sobrevivir. Todo indica que eran profesionales del espectáculo. Incluso los asentistas del Coliseo llegaban a sentir comprometidas sus ganancias al enterarse que una compañía de marionetistas se encontraba cerca. La mayoría de las veces no existía un perjuicio real sobre las entradas del Coliseo, sin embargo, para evitar confrontaciones con las autoridades del Teatro Real y como una garantía de que la licencia fuera aprobada, se pedía permiso para realizar las Comedias en los lugares distantes al Coliseo. De este modo, Josefa Vargas apela a la piedad del Virrey y le pide que le conceda su superior permiso para trabajar como manipuladora de marionetas.

El oidor del Virrey manda que se investigue a la interesada, con el fin de corroborar su buena conducta, su honradez y la veracidad de lo que ha expuesto. El alcalde del cuartel asegura que Josefa Vargas es de arreglada conducta y honradez y que nunca ha dado ni una nota leve de mala conducta o proceder injusto. Finalmente, para liberar la licencia se verifica que Josefa Vargas haya realizado el pago por derecho de media anata. Esta vez ha sido por 13 pesos y ha quedado asentado en la página 500 en la partida 2560 del libro de la Real Hacienda, por José Maria Lazo y José de Vilozola, ministros de las Reales Cajas.

Con el pago hecho, el virrey otorga su superior permiso a Josefa Vargas para realizar comedias de muñecos en los barrios de la Ciudad de México y fuera de ella por un lapso de 6 meses. Y le recuerda que deberá presentarse la segunda semana de cuaresma al asentista del Coliseo Real con el fin de que éste disponga de las “hablidades (sic.)” de la compañía para beneficio de la Corte.²¹⁰

Las licencias que se otorgaban a los autores duraban un año cómico, es decir, comenzaban en la segunda semana de Cuaresma y terminaban por idéntica fecha del año siguiente. De este modo en la Capital del Virreinato no dejaba de haber entretenimiento ningún día del año. Sabemos que en la Cuaresma las actividades dramáticas se suspendían, pero esto sólo con respecto a la Comedia, porque los muñecos así como los otros géneros menores se representaban sin restricción alguna. De ahí que fuera una condición para el refrendo de la licencia que los cómicos de la legua encargados de manipular marionetas debieran representar en Coliseo durante la segunda semana de cuaresma.

De este modo, el 28 de marzo de 1799, al entregar la licencia a Mariano Malpica para que pueda hacer Comedias de Muñecos en los barrios de la Ciudad de México se le recuerda que debe presentarse la segunda semana de cuaresma al asentista del coliseo, a fin de que este pueda escoger a los individuos

²¹⁰General de Parte, 77, 33

de la compañía que mejor convengan para el espectáculo. Esto significaba que el asentista del coliseo podía enajenar arbitrariamente a cualquier miembro de la compañía para que laborara en el Coliseo, sin que hubiera protesta alguna. El éxito que obtenían los cómicos de la legua con las Comedias de Muñecos permitía soportar tales abusos. Así lo confirma, por ejemplo, el hecho de que durante años Mariano Malpica haya refrendado su licencia y, en consecuencia, haya estado sujeto a las mismas leyes. Por este documento sabemos que desde 1792, Malpica ha refrendado su licencia.

Finalmente, hecho el pago de 17 pesos por derecho de Media Anata el Virrey concede licencia el 27 de marzo de 1799:

En esta atención he resuelto conseqte a mi decto espedir el presente pr el q doy y concedo licenza a Mariano Malpica pa que por el termino del año comico execute comedias de muñecos y otros juguetes de esta clase en los barrios de esta capital con la calidad de qe cumpdo este termo si José Ygnacio Negreiros y Sozia
V.E. Concede licencia.²¹¹

Las Comedias de Muñecos se representaban durante el siglo XVIII en las principales ciudades del Virreinato, lo que hacia del espectáculo una de las manifestaciones dramáticas más importantes. Sería justo seguir creyendo que la existencia de esta diversión pública significaba algún problema para los asentistas del Coliseo. Pero todo indica que no causaban el menor problema, antes bien eran aceptadas y promovidas. Sabemos por los documentos que se podían encontrar máquinas reales con mucha frecuencia en los barrios de la Ciudad de México, incluso cerca del Coliseo mismo. Tal era la competencia que había por entonces que muchos de los marionetistas se reservaban la oportunidad de trabajar dentro de la Ciudad, aunque ello significara pagar 4 pesos más para una licencia, digamos foránea.

El caso de Marinao Malpica ejemplifica lo anterior. Este autor de Comedias de Muñecos y otros juguetes de la misma clase, tal como él se presenta ante el Virrey, fue licenciado el 17 de marzo de 1799. Según su relato, ha trabajado como manipulador de marionetas desde 1792, año en que se obtuvo su primera licencia. Desde entonces, no ha cometido acto que amerite la suspensión del derecho para trabajar, por lo que suplica al Virrey le permita montar Comedias de Muñecos durante un año.

La Ciudad de México y sus barrios aledaños estaban abiertos para las representaciones, sin embargo, debido a la constante actividad y a la competencia, los autores preferían salir de la Capital a probar suerte en otras regiones. Entonces, además de los 13 pesos por derecho de media anata, debían

²¹¹General de Parte, 77, 79

pagar 4 pesos más para laborar fuera de la Ciudad de México y 6 reales por cargos administrativos. Así pues, una licencia constaba 17 pesos con 6 reales. A mi juicio, era una suma considerable, pues si tomamos en cuenta que con un solo peso se podía comprar poco más de dos kilogramos de carne, pan y cereales,²¹² entonces la cuota anual por licencia nos sugiere que los Autores de Comedias de Muñecos obtenían los recursos suficientes para vivir del arte.

Además de la acostumbrada investigación acerca de su conducta y la de las personas que lo acompañan, la solicitud de Malpica posee un interesante dato. Se ha pedido al Asentista del Coliseo que otorgue su consentimiento por escrito, para que Malpica puede montar las Comedias de Muñecos. Y éste contestó que no hallaba ningún impedimento para que el demandante ejecutara las famosas Comedias de Muñecos, toda vez que había cumplido con el pago del impuesto de Media Anata.

De este modo, los ministros de la Real Hacienda y los Intendentes Generales certificaron que Malpica había dado 17 pesos 6 reales a Don José Amirna Campos, encargado del ramo de Media Anata como pago por la Licencia para ejecutar por un años Comedias de Muñecos y otras juguetes de esta clase. A su vez, el Virrey ordena que la compañía del autor debe presentarse en la segunda semana de Cuaresma al Coliseo, con objeto de representar para que el asentista pudiera elegir a los artistas que mejor acomoden para el teatro regio. Así pues, el virrey otorga la licencia.²¹³

El 6 de abril de 1799, se le concede nuevamente licencia para hacer Comedias de Muñecos en los barrios de la Capital a Mariana González, la famosa torcedora de puros. El permiso arroja noticias de gran interés. Desde la última vez que le fue otorgado un superior permiso, La González no ha dado motivo para que las licencias le sean canceladas. Es más ha entrado en los parajes y regiones con gran beneplácito de las autoridades y gran gusto de las personas que iban a sus espectáculos.

En la Cuaresma de 1798, regresó a la Ciudad de México, una vez concluida la temporada, para actuar con sus compañeros dentro del Coliseo Real, con el fin de cumplir con el requisito para el refrendo de la licencia y para que el asentista del Coliseo tomara para sí algún cómico que le fuera de utilidad. Según el testimonio de Mariana González, las compañías de marionetistas se iban descomponiendo en el camino, de modo que nunca eran los mismos:

Me he regresado a esta corte, concluido la pasada temporada y aunque no con todos los yndividuos de la compañía por haverse me estraviado alguno en el camino me presento con lo que quedarn al Asentiste de este Real Coliseo, quien ha hallado alguno entre ellos que le adapte.

²¹²Para ahondar en el tema véase el tercer tomo de Varios Autores, *Historia de la Vida Cotidiana en México*, 5 vols. COLMEX/FCE: México

²¹³General de Parte, 77, 80

Las compañías de marionetistas recorrían las principales ciudades del virreinato, de ahí que se les llamara cómicos de la legua, es decir, cómicos del camino que no tenían residencia fija en ninguna parte. Tal hecho mermaba considerablemente sus ingresos, sobre todo era perjudicial al autor que además de pagar los sueldos de las personas que lo acompañaban, debía velar por su familia. Fue el caso de la González quien ha tenido que representar fuera de la Ciudad de México, cosa que ha puesto en peligro de muerte a su madre y en ocio perjudicial a su familia. Debido a esto, apeló a la piedad del virrey para que durante el año de 1799 pudiera realizar su trabajo en las calles de la Capital del virreinato:

En cuyos terminos a V.E rendidamente suplico se sirba concederme su superior licencia para continuar en dicho exercicio dignandose ampliarmela parq que pueda hacerlo en los barrios de Esta Capital en los terminos devidos en obvio de los perjuicios que llevo expuestos, juro en forma y lo reservo a Vuestra Exelencia.²¹⁴

Por su parte, las autoridades civiles no encuentran impedimento alguno para refrendar la licencia a Mariana González. Los ministros del Ejército y Real Hacienda de la Tesorería General testificaron que se había hecho el pago de 17 pesos 6 reales del derecho de Media Anata. En consecuencia, el virrey concede el superior permiso para que la autora ejecute las Comedias de Muñecos en las calles de la Ciudad de México, con la condición de que la segunda semana de Cuaresma del año siguiente se presente con su compañía al Asentista del coliseo, con el fin de que éste elija a los individuos que mejor le acomoden. Además de esto, el virrey hace saber a los justicias y demás autoridades que no deben impedir el ejercicio de Mariana González, a menos que diera especial motivo para ello. Este documento fue firmado por el oidor Azanza, mandado por José Ignacio Negreiros y Soria el 6 de abril de 1799

Con forme el siglo avanzaba, el espectáculo de marionetas se hacía más complejo y dinámico. Muchas compañía de marionetistas incluían diversiones ajenas a la Comedia de Muñecos, pero visualmente sorprendentes y agradables, como fue el caso de las acrobacias de jugos de prestidigitación. Así por ejemplo, el 22 de marzo de 1802 se le concedió licencia a Pedro Morales para que realizara habilidades de maromas y títeres en las intendencias del virreinato. No sabemos en qué momento la palabra títere y muñeco llegaron a significar la misma cosa, es decir, una figura articulada puesta en una situación dramática. Lo que si sabemos es que la voz *títere* con frecuencia se ligaba a las diversiones de acrobacia y prestidigitación, a diferencia de la voz *muñeco* que era utilizada para referirse a representaciones dramáticas sobre un pequeño escenario en miniatura.

El caso del Pedro Morales, a diferencia de los permisos presentados hasta ahora, carece de la

²¹⁴General de Parte, 77, 80, fojas 80-96v

arenga que se hacía para mover a piedad al Virrey. Sencillamente en el acta sólo se tratan asuntos comerciales, relacionados con el pago del derecho de media anata, lo que nos hace pensar que durante los primeros años del siglo XIX, el trámite de la licencia era mucho más ágil, debido a la profesionalización de las diversiones populares. Además, tampoco se le exige a Morales que regrese durante la segunda semana de Cuaresma a la capital a fin de representar en el Coliseo, y tan sólo se le recomienda que se dirija con orden y honestidad.

Finalmente, luego de pagar 18 pesos con 6 reales, a Pedro Morales se le otorga el superior permiso para hacer habilidades de equilibrios, maromas y títeres en las diferentes intendencias del virreinato por un periodo de 2 años. El acta fue firmada por un oidor a las órdenes de José Ignacio Negreiros el 22 de marzo de 1802.²¹⁵

El escribano don Feliz de Marquería fue el encargado de asentar por escrito el acta del permiso que se le concedió en 1802 a Juan Josefa Vargas para que pudiera montar comedias de muñecos en los barrios de la Ciudad de México.

La autora de la compañía manifestó que debido a su viudez y estrecha condición económica, no tenía otro medio con qué procurarse el sustento diario, sino con las comedias de muñecos. Cuando su esposo vivía, el señor Bruno Florido, antiguo regente urbano de caballerías de la corte, solía ejecutar esta diversión fuera de la Capital, sin embargo, muerto su marido y cargada de familia, suplicó al Virrey le permitiera hacer uso de sus muñecos por las calles de la Capital.

Como prueba de su honestidad y rectitud, afirma que el virrey Miguel José de Azanza, duque de Santa Fe, se ha servido en concederle la licencia en 1800, y por ello mismo suplica que de nueva cuenta le sea otorgado el superior permiso para montar comedias de muñecos. La autora prometió que los actores serían de honrada conducta, que las comedias serían representadas a horas regulares y que sus temas serían útiles y honestos.

En atención a la solicitud de Josefa Vargas, las autoridades se ven obligadas a investigar la vida y costumbres de la autora, así como de las personas que la acompañan. Además, exigen que sean presentados tres testigos que certifiquen ante el señor José Arues Villafañe, oidor real, la buena conducta de la expresada Josefa Vargas y que se muestre la lista de las personas que trabajan con la autora:

Lista de sujetos que han de ocupar la compa y Maquina de Comedias de Muñecos y es como sigue:
Mugeres: Josefa Vargas, primera dama y autora; María de la Luz Montesinos, segunda dama; Maria Rita Moreno, tercera dama.

²¹⁵General de Parte, 78, 74, fojas 100v-111

Hombres: Juan Nepomuceno VArg, hermano de Josefa Vargas y Marido de Rita Moreno, galan primero; Luis Rios, segundo galan; Manuel VArg, tercer galan, hermano de Josefa vargas y de Juan Nepomuceno Vargas; Manuel Piña, gracioso; Dalmasio Vargas, cuarto galan y hermano de Josefa vargas y los anunciados bragas; pedro Acevedo quinto galan.

Compone esta lista tres mugeres todas hermanas y de los 6 hombres tres son hermanos y los dichos tres estraños pero de arreglada conducta.

Según se cuenta en el acta, se ha concedido licencia a Josefa Vargas desde 1799. Y como en esa ocasión fueron presentados los documentos necesarios y fueron cumplidos los requisitos exigidos por las autoridades, se le permite continuar con las representaciones de Comedias de Muñecos:

Exmo Sor. Esl Asesor gral no halla embarazo en que V.E. se sirva conceder su superiores licencia a Josefa Vargas previos los requisitos de estilo pa que pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de esta capl respectro a que de la información resivida pr el sor alcalde del crimen dn jose arias villafañe resulta ser de una rregalda conducta y sostener con [...] ²¹⁶ a su familia.

Para que le fuera expedida la licencia en el año de 1802, Josefa Vargas pagó a la Real Hacienda 18 pesos con 2 reales por concepto de Media Anata y cargos administrativos. El pago quedó asentado en el billete número 2977 y fue certificado por José María Lasso y José Vildosola, encargados de las cajas reales.

Finalmente, a las autoridades civiles le recuerdan a la autora que para poder hacer las comedias de mueñecos, antes habrá de

manifestar este Despacho al sor Dn Jose Arias Villafañe y a su civil y asesor gral del virreynato en sus insertas exposiciones y la de que la segunada semana de cuarema la a de presentar tambien al asentista del coliceo de esta capl para que pueda escoger las habilidades que hallare pr utiles al Teratro y lo que no podran escusarse en inteliga de que para refrendar esta licencia a de comprobar la expresada Josefa Vargas con el certificado conrrespondiente hacer cumplido con lo que se le presione y [...] a los sres jueces y juisticias de esta capital no pongan embaraso ni impedimento a esta interesada en la execusion de dichas comedias a menos de que den motivos pa ello la conducta y mal manejo de los Actores o haya algun otro particular que lo impida. Mexico a 23 de octre de 1802. Marquina. Por mandato de su excelencia. José Ignacio Negreiros y Soto. ²¹⁷

²¹⁶Ininteligible en el texto

²¹⁷General de Parte , 78, 108, 165-166v

Cuando las Máquinas Reales de Comedias de Muñecos se presentaban en el Coliseo Real, lo hacían en la parte del mosquete, es decir, en la zona de menor precio, ocupada generalmente por las plebe y demás personas del estamento bajo. A pesar de que las autoridades reconocían a los Muñecos como una diversión honesta, no dejaban de verlos como un entretenimiento propio de las personas de ínfima condición y debido a esto, no figuraban como una amenaza a las entradas del Coliseo ni a los recursos del Hospital Real de Naturales.

Ejemplo de ello es el acta que se redactó a propósito del permiso concedido a Juana Josefa Vargas en 1806 para montar Comedias de Muñecos en los barrios de la Ciudad de México. Como requisito para que el virrey aprobara la licencia, se le pidió a la autora que fuera a visitar al asentista del coliseo y al administrador del Hospital de Naturales, a fin de que ellos decidieran si era conveniente dar la licencia. Al confirmar que no existe ningún perjuicio en contra del Coliseo ni del Hospital Real de Naturales y habiéndose efectuado el pago del impuesto de Media Anata, el virrey concede su superior permiso por un año a la autora:

En esta atención he resuelto como delegado del exmo sor virrey de este reyno espelir el presente pr el ql doy y concedo lica. a Juan Josefa Vargas para qe con arreglo a mi dto. Insererta pueda en el resto de este año comico y el proxo venidero de 1807 hacer comedias de Muñecos en los Barrios de esta capl. Siendo obligada dha interesada a cuvrir antes con este depto al sor juez mayor del respectivo cuartel en qe haya de ejecutarse la expresada diversion pues a los indicados en mi citado dto. Mexico 21 de Nvre de 1806. Manuel Castillo y Negrete. Por mandato del sor Regte de esta RI Auda Delegdo de S.E., José Ignacio Nirey²¹⁸

El acta del permiso concedido a José de Arana para realizar comedias de muñecos en la Ciudad de Zelaya, no es muy distinto de las anteriores actas. Contiene una arenga al virrey, la respuesta de éste, la investigación acerca de su buena conducta y las recomendaciones y condiciones de uso de la licencia, etc. No obstante que es muy parecida a las actas anteriores, la de José de Arana nos ofrece un dato sumamente importante: la famosa ley de las cinco leguas.

Según los estudiosos del teatro del siglo XVIII²¹⁹, las Comedias de Muñecos y demás diversiones populares de la época no podían representarse cerca del Coliseo de la Ciudad, esto es, debían estar

²¹⁸General de Parte, 80, 154, fojas 208-208v

²¹⁹Me refiero especialmente a Viveros Maldonado, Germán, 2005, *Manifestaciones Teatrales en Nueva España*, UNAM: México y a Jurado Rojas, Yolanda, 2008, *Comedias de Muñecos, Circo y Teatro en las Ciudades de México y Puebla (1770-1830; 1870-1910)*, Tesis presentada para obtener el grado de doctor en historia, El autor: Puebla

alejadas de la Ciudad por lo menos 5 leguas. Como sabemos, la legua era una medida algo arbitraria y bien a bien no podemos decir a cuántos kilómetros equivalía. En el antiguo sistema español cada legua equivalía aproximadamente a 5572.7 metros, lo que significaría que los marionetistas debían estar alejados poco menos de 28 kilómetros de la ciudad, lo que ha decir verdad parece absurdo, si tomamos en cuenta que por entonces las ciudades eran notablemente pequeñas²²⁰, pero sobre todo, si aceptamos que el teatro comercial, en donde está incluida la comedia de muñecos, sólo puede existir en un medio urbano.²²¹ Además de esto, conviene recordar que en todos los permisos concedidos para representar comedias en la Ciudad de México, nunca pareció interesarle al oidor real que éstas se llevasen acabo cerca o lejos del coliseo, lo que le preocupaba era que el impuesto de media anata fuera cubierto. De este modo, queda en duda si las comedias de muñecos representaron una verdadera competencia para los coliseos.²²²

²²⁰Sobre las características geográficas de las ciudades de Nueva España véase Miño Grijalva, Manuel, 2001, *El mundo novohispano: población, ciudades y economía. Siglos XVII-XVIII*, (FCE/COLMEX: México)

²²¹A propósito de esto véase Viveros Maldonado, Germán, 1993, *Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*, Teatro mexicano, historia y dramaturgia 9, CONACULTA: México, libro que resume espléndidamente las ideas de René Andioc sobre el teatro del siglo XVIII.

²²²General de Parte, 45, 207, fojas 236v-238

VI. CONCLUSIONES

El propósito central de esta investigación fue rescatar de la indiferencia y del desconocimiento una de las principales manifestaciones dramáticas del siglo XVIII, que a juzgar por los escasos críticos pertenecía al mundo marginal de la Nueva España y por eso mismo era imposible de ser estudiada. Acercarse a este tema fue complicado, pues como lo hemos podido apreciar en el estado de la cuestión son muy pocos los estudios realizados, y los que existen, tienden a abordar el tema de manera poco precisa, además, las limitaciones propias de las actas de cabildo nos impedían arriesgarnos a afirmar como ciertas, meras suposiciones.

Debido a esto, nuestro objetivo fue exponer las características generales de las comedias de muñecos, así como presentar y describir los documentos que existen en los repositorios documentales sobre el tema. Hemos decidido seguir la lectura de los textos, para no caer en generalidades y abordar de una manera original el tema. Así pues, constatamos que las Comedias de Muñecos fueron uno de los principales atractivos en la escena dramática dieciochesca. Para llegar a esta conclusión apelamos a la abundancia de actas sobre permisos para montarlas en las calles de la Ciudad de México. Ahora bien, de modo parecido, llegamos a afirmar que las marionetas obtuvieron gran popularidad gracias a que utilizaban los mismos recursos escénicos que las grandes obras montadas en el coliseo. En consecuencia, la lectura de las actas de archivo permitió confirmar la idea de que el teatro del siglo XVIII se movía entre la comedia de título y las obras menores. Así mismo, al presentar los textos, pudimos comprobar que las Comedias de Muñecos alcanzaron gran renombre y fama gracias a que eran espectáculos completos que iban en el sentido de la tendencia dramática de la época.

Para llegar a estos resultados, primero se expuso que el teatro mexicano del siglo XVIII es una diversión pública y comercial, en el sentido de que cumple una obligación social (entretener) y es un fenómeno objeto de compra/venta. En términos generales, una vez expuesto lo anterior, se intentó llegar a una definición precisa de la Máquina Real de Comedia de Muñecos. Después de revisar los conceptos expuestos por distintos investigadores, se concluyó que la Máquina fue un tablado en miniatura, construida, en el mejor de los casos, con los mismos elementos de los que disponía el teatro del Coliseo.

En seguida, se describieron las compañías de la legua dedicadas a montar comedias de muñecos. Se escribió acerca de su origen, su composición, la manera de ejecutar las comedias, así como los costos que pagaban por ellas, las multas que se les imponía. En pocas palabras, se buscó describir a una compañía de la legua. Finalmente se abordó el tema de las figuras que se empleaban para representar.

Al comparar los distintos tipos de títeres se concluyó que debieron haber sido marionetas, es decir, títeres de hilo, los empleados para las comedias de muñecos, pues la naturaleza propia de estos maniqués lo permitía.

La última parte de este trabajo consistió en una descripción pormenorizada de los documentos encontrados en el Archivo General de la Nación. Todos ellos son permisos concedidos a cómicos de la legua y marionetistas para montar en las Ciudades de México y barrios circundantes Comedias de Muñecos. En total son 21 documentos: 17 pertenecen al Ramo General de Parte; 3 a Indiferente Virreinal, y 2 a Media Anata. Los textos encontrados se limitan al siglo XVIII (1715-1806) exclusivamente, por lo que las noticias sobre las marionetas en siglos posteriores o precedentes han quedado excluidas. Ahora bien, se ha intentado describir con fidelidad el contenido de las Actas, pues, como se deduce, el intento consistió en descubrir de manera íntegra el funcionamiento y las características de el espectáculo dramático de marionetas, de modo que ha evitado todo tipo de cuestiones filológicas o lingüísticas de las Actas de Cabildo que no tenían la menor importancia para el desarrollo de la investigación

Debemos llamar la atención sobre la naturaleza de los documentos. Todos ellos pertenecen al ámbito jurídico de la Nueva España, y por consiguiente, sus contenidos son muy similares, sino es que, en varios casos, idénticos; sin embargo, cada uno aporta detalles importantísimos acerca del espectáculo de marionetas del siglo XVIII mexicano.

Intenté describir los documentos de manera cronológica, parafraseando los pasajes más importantes y resumiendo su contenido. He utilizado como modelo, con las respectivas limitaciones y distancias, la descripción de los Programas de Mano Ilustrados por José Guadalupe Posada que hiciera Aurelio de los Reyes en 2005, de modo que hice una reseña de cada documento, enriqueciéndola con datos obtenidos de la lectura atenta de la bibliografía empleada durante la investigación, de manera que el resultado final ha sido un sólo texto que bien podría ser una suerte de síntesis panorámica acerca del espectáculo dramático conocido como La Máquina Real de Comedias de Muñecos.

VII. Los Documentos

Los documentos que aquí se presentan han sido transcritos tal y como fueron encontrados. De modo que se conservaron sus peculiaridades léxicas y gramaticales. Los corchetes señalan lagunas o partes ininteligibles que, a pesar de todo, no obstruían la comprensión general del texto. Además de esto, los documentos se presentan según fueron hallados, es decir, no necesariamente ordenados de manera cronológica. Finalmente, antes de cada acta, se colocará la ficha apropiada del documento, para facilitar su futura localización.

Acta. De Gabriel Ángel Carrillo. Ciudad de México 6 de octubre de 1715. Licencia concedida para montar una Máquina Real de Comedias de Muñecos en el barrio de San Ángel(?). Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 23, Exp. 302, Fj. 218.

Para que los jueces [y] justicias de San Angel donde presentan [...] por parte de Gabriel Angel Carrillo, no le impidan [...] en la máquina real comedias de muñecos. Don Fernando [...] Gabriel angel Carrillo Vez. De esta ciudad que ehta a los pies de V.E en la mejor forma que aya lugar digo q [...] yo alimentarme a mi mujer e hihos he ocupadome en el exezizio de la maquina real de comedias de muñecos ocupando esta como es notorio a V.E que ha quitado de ella [...] q la corte [...] entradas.

Para ocasion de llubias en ehta ciudad no son vastantesa ago apuntar que no tengo para sustentarme las mi obliaciones, mejor sería la urgente necesidad q salir fuera de ehta ciudad a exerzitar ocupación pasa que a los jueces y justicias de qualesho quiera paeertes no le impidan a V.E suplica sirva demandar a ninguna justicia me ponga escusa no enbarazo, espero rezivir merced.

Gabriel Angel Carrillo.

[Respuesta del Virrey]

De por mi visto[...] mando a los jueces de puertas de San Angel a las partes donde representare este despacho por parte de Gabriel angel Carrillo que con ningún pretexto le impidan el que pueda exercitarze en la maquina real de comedias de muñecos de que usa por ser ocupazion en estta de ningún perjuicio

México octubre 6 de mil settz y quinze.

El duque de Linares, por mandato del señor Carlos Romero de la Vega

Acta. De Gabriel Ángel Carrillo. Ciudad de México 9 de enero de 1716. Licencia concedida para montar la diversión de muñecos en la Ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 24, Exp. 1, Fj. 1.

Se le conzede lizenzia a Gabriel Angel Carrillo para que puda jugar la diversion de muñecos en toda la gobernación sin que se le ponga embarazo y que no se le pueda executar objeccion.

Don Fernando de Ancas [...] porque antte [...] el memorial siguiente. Gabriel Angel Carrillo vez de ehta ciudad parezco ante V.E como mas aya lugar y digo que para mantener a una honrrada familia con la lizenzia de V.E me ocupo en jugar la diverzion de comedia de muñecos de parte de noche sin perjudicar al Hospital y porque la mayoria de los hombres ha procurado remdar mi avilidad en que con imperfecciones de quererme [...] que perjuicio por lo que al [...] es mi animo que la real hacienda tenga algun usufructo desde luego ofrezco y eftoy dispuesto a servir a su majestad (dios guarde) con veinte psesos cada año adelantados al prinzipio de cada uno por no poder con más cantidad por lo corto de lo que ganara y diello pgar permizos y costos que cada comedia tiene siendo nuestro sevicio ofrecido con la conduzzion en el lugar donde yo me hallare dandoseme facultad de poderlos impedir y quitar sirviendose V.E para ello de mandar se me libre [...] nevezario conque mas a las justizias para su obzervanzia porttanto aV.E suplico que atentto a mi juta representacion se sirva su gandezza de mandar hacer determinar en todo como llevo pedido en prezzencia [...] y juro en devida forma este mi pedimento no ser de mal uso.

Gabriel Angel Carrillo

[Respuesta]

Y haviendolo remitido al sr juez a la [...] fue de sentir que allanandose el en cada un año se le conzediese la lizenzia que pedia con lo cual me conforme y hecho notorio digo eftar prompto a entregar los veynte pesoso pedidos por el sr fiscal como con efecto se le dio villete y los entters y formo pliego de carga para los años venideros en cuya a conformidad conzedo lizenzia el dicho garbiel angel carrillo para que assi en ehta ciudad como en ttodas las jurisdicciones de mi governacion que pueda jugar la diverzion de comedias de muñecos sion que en ello se le ponha embarazo no impedimento de qualquo eftado q sean le conzedo facultad para que puieda impedir el que otro lo haga.

Mexico y Heneronuebe de milsettesienso y diez y zeis.

El duque de Linares, por mandato de S.E Carlos Romero de la Vega.

Acta. De Francisco Cortés. Ciudad de México. 1º de septiembre de 1775. Licencia concedida para representar Comedias de Muñecos en la Villa de Temisco por un año cómico. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 53, Exp. 215, Fj. 151

Se concede licencia a Franco Cotes para que pueda representar comedias de muñecos en la villa de Temisco en los terminos que porpone en su [escrito] por tiempo de un año p q devera comenzar desde pasqua de resurrección del presente hasta otro tal del venidero. Y me da [...] y jueces y cuia se villa cuiden ebitar todo exceso informando y tengan por como se [..]

El 13 [de enero] Dn Ant Bucarelli ante mi se presento [el señor] franco Cortes vez. Y labrador de la villa de Temisco [Atlisco?] a los pies de VE con el mas sumiso respeto digo que es notorio en aquel vezino el conocimiento en mi persona y honrrados procedimientos de la misma suerte que lo es la ninguna divernos que ay en el [...] en los días mas festivos de que provienen los desaciertos que en el ocio de las gentes suele precipitar segun las lizenia y facultades. En este concepto y con algun proporcion que tengo de entreber el honesto parato de comeidas de muñecos atiedolo parlado con algunos republicanos y [...] recurro a V.E suplicando le me conseda lizenzia para que en los días de fiesta pueda poner y hacer las ocmedias de muñecos en una casa ubicada en calle publica con las devidas atenciones ala gente y escuras de escandalos y pecados. De la que pueda usar desde las [proximaas venideras] pascua de resurreccion admitiendoseme en la casa [...] veinte pesosprometo de entregar como [...] en mi primer año que comiense hasta otro tal dia el venidero, otro del cual pueda experimentar a mi avertura y atractibo las concurrencias que para lo subjercio merecas [...] y entonces a al cavildo junta y regmnto qe ha de estar a la vista podra informar sobre el mas o menos d ela renta y sobre lo concerniente o deformable siendo siempre y en todo sujeto a las superiores justificadisimas discusiones de V.Exa.

[...]

he resuelto expedir el presente por el que respecto a tener enterados en la V. Casa de efta corte veinte psoso que orcio dar don fraco costes le concedo lizenzi en los tiempos ue porpone y quedan insinuados en el escrito incerto pa qe pueda representar en la villa de Atlisco comedias de muñecis cin toda honestidad en tiempos y parajes y otras regiones cuia dicha deveria comenzar desde la proxima venida de pasqua de resurrección del presente año hasta otro tal del venidero y mda al cavdo y jueces de dicha villa y juez o encargado al cura el que cuioden de evitar todo exceso informando qto [...].

Méxoico Primero de setbre de mil setts cetenta y cinnco.

[...] Bucarelli

Acta. De Francisco Cortes. Ciudad de México. 17 de julio de 1775. Orden por la cual se pide al ayuntamiento de la ciudad de México que suprima la licencia para montar comedias de muñecos. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 53, Exp. 268, Fjs. 180-180v

Para que el ayuntamiento de Mexico haga cesar a Fanco Cortes en el permiso de Hacer comedias de muñecos y le recoxa el despo que se le libro el Fa qn Antes Maria Bucareli en vista del expediente formado a [...] Fanco de Cortes Vesino de cilla de Atlisco sobre que se le consediese lica par hace comedias [aquellos días de feria] pr del tiempo de treinta de marzo del precente año y de los informes producidos por el cabildo y curas de la propia villa mande darla e el [...] quien media esta rep. Exio sea servido.

Fanco Cortes vesiono y labrador de la villa de Atlisco a venido a los veinte y dos me marzo solisitando la lizenzia devida para hacer comedias muñecos en los días de fiesta [...] efecto y manifestando qe se abra de entender l licencia por un año ofresio entregar puntualmente en Real] caxas la cantidad de veinte epsoso. Se srivio V.E pr [...] de mismo mes de conformidad de pedimentos del responde admitir otro servisio y concederle la otra lizenzia verificandose la representacion en paraje sy tiempos porporcionados y con lo honestidad correspondiente y otro vajo la calidad depr aora [...] con informar q deveria hacer el cabildo de aquella villa y de luego y encargo el cura se determinare si conbeia continuar tal lizenzia y la [...] cantidad con q devia servir dicho cortes y asi mismo mando la [...] deve qe es despo que se librago a este [...] entendiera tambien pa q los jueces asi q como este 2o cuidase de ebitar todo exeso y de me informar en todo tipo lo que tubuiera por conveniente a consecuencia de lo asi prevenido informa el cabildo de los inconvenientes que entendiendose uno pulia y se reducen a la pobresa que padese aquella villa los leperos qe son de temer representandose tales comedias denoche ey el prerjucio qe de presentarse por la tarde puede seguirse a el. [...]

Gallos concluyen en q auqne se continuase la lizenzia no contempla cuanto por el servisio de los veinte pesos los cuales informando que dicho cortes contra lo q puso y se le conzedio por este superiro gobierno cerca de q la representacion fuese en los días de feria y en horas regulares y contra lo prevenido pr dicho cabildo a quenta a q esta se entendiesen las de la tarde ha executado de noxe en doas de trabajo comedias ain en tioempo q si representacion ja sido de doa fiera de esta esperiencia tratan de persiadior la furia espiritual que se sigue conta ocacion de solicitudes y escandalos qie presta a esa mala carne el objeto de la representacion la concurrencia de hombres y mugeres aunq con separacion de asientos en una misma sala y la unión de todos a el tipo desahi sin embargo de todo puesed oponerse que como nada se diga ni pouede decisrse de nuevo contra la naturaleza de tales

representaciones a como en conocer los curas del suio son indiferentes y por incongruencia del lugar tpo materia o modo antes son convenientes no solo por lo q escucian de ociosidad resulta sino por la necesidad de alivio y delectacion honesta q tiene el alama parese solo deviera inferir q representandose en Atlisco las comedias en la tma devida aun realsen los perjuicios que podian los curas no deven atribuirse a ellas siono a la mala disposicion de los concurrentes con la qual no podian ebitarles ni aun en misa y q ya se sabe que no es jisto que por la perversa disposicion de algunos se priven los demas de un recerec honesto y la Reakida d elos servicios y rentas q puedan proporcionarsele a por eso parecia dever estimarse dichos perjuicios por efecto muy remoto de tales representaciones consideradas en si segun naturaleza q pr estre motivo [...] a que la permizon q tienen en toda christianda no obstante q siempre han temido grandes [...] con mas suma consideracion de regular perjuicios tambien puede daverse q como asi mismo se aya estimado q estos solamente pueden ser mjos de la moderacion espero desorden estarn estras se ha procurado contar y las debe desde luego contarse en Atlisco habiendose q solo pueda tener lugar la licencia concedoia por parte en los dias de fiesta a horas regulares de la tarde manaera que empesandose conforme acto acordado del sonsejo en curato de dar en ynvierno y otras cuatro en veranno se pueden acabar antes de anochecer y retirarse los concurrentes con la luz del día a sus casas ebitandose el toque del tamborcito cpor las calles pres el abiso de la comedia se puede dar por otro medio con el de cartel fjo de a la puerta de la casa de la representacion en q se berifique particular inquietud de los q esta y deben estar bie ayado en esta diverzion y cuidadno {sic] sobre la reparacion y asientos de hombre y muhgeres y de que no aian de salir todos a un tiempo o por una misma pieta aya asi mismo luz dentro de q asi se cumpla. Que con total paermiso enb estos dias [...] ya se be q contienen su informe q tampoco son del medio y competente peso las del cabildo en que antes a la pobresa que padese el lugar y el reclamo del asentista de gallos pues deve reflexarse cortes lo primero q a mas de q la pencion de estas diversiones regularmente es muy corta en semejantes poblaciones y siendo solo en los dias de fiesta no deve servir en consideración a nadie se compele a q baia a la comedia y q sobre lo segundo de deve también reflexar entre otras cosas q pres comoo asentista el cabildo el reclamo del asentista fue verdad y abiendosele dicho que esprimenta la primera el perjuicioq podia resultarles y despues de [...] no ha formalizado ninguno bien manifiesta este silencio q no es de atencionn su reclamo sin embargo de q asi pudiera adquirirse a favor de la solicitud de Franco Cortes pa q se le confirme el permiso de Hacer comedias de muñecos en la cilla de atlisco pro el año de termino que pedio y seria de aseder a su instancia supuesta la indiferencia de estas diversiones y de que se executaran sin exeso en parajes dís tpo proporcionado y con la devida honestidad asi en la materia modo de la comedia

q fueren los tipos que se le habian conzedido la lizenzia aunque con calidad de pa ura y entanto informaba el cabildo de dicha villa y los curas pero resultando delitos informes a han echo no solo algunos inconbenientes par las constancias del lugar sino qe desde los principio y luego q comenso la diversion falto a las [...] q previno el despo q se le [...] y q se le notifico opa q el cabildo cumphera opara que desde luefo ha efectuado la divezion de noche y en dias de trabajo a mas de lso festibos q feu lo q unicamente proprio cuia fuerza [...] precion lo hace indigno de la gozar. Y es de reselar q continuando en ella se berifique los perjuicios q temen dichos cabildos curas y pa los quales se abran prebenido aquellas referidas cautelas correspondientes q se sirva mandar cerrar el permiso en torno de hacer comedias q se abia consedido a Franco Cortes recojiendosele el [..] q se le hizo aviso efecto y para que se le notifique [...]

Mexico y [...] doce de mil setezcentos setenta y cinco

[...] Con la que me conforme en decto de treze del mismoo en cuia virtud pr el presente mdo a el justa de la villa de Atlisco proceda luego q se le presento este dspo a hacersele suspender el permiso interino de hacer coemdias q conzedia a Franco cortes en su consecuencia le recojiera el q mande labrar y notificasersele en esta goivernacion.

Mexico y Julio diez y siete de mil setezientos stenta y cinco.

Bucareli

Acta. De José Sánchez. Ciudad de México. 9 de mayo de 1795. Licencia concedida para representar comedias de muñecos en los barrios de la ciudad de México. Archivo General de la Nación. General de Parte. Vol. 73, Exp. 124

V.E concede su superior permiso a jose sanz para q pueda hacer comedias de muñecos en los lugares de esta gobernacion bajo las condiciones que se expresan.

[...]

haviendose presentado ante mi supor el escrito del tenor sigte:

josé sanz españos del pais avecindado en esta ciudad ante la supa de V.E con el mas reverente respeto compareco y digo qe el mucho arbitrio con que desde mi mocedad he mantenido las obligaciones d de mi estado ha sido el de formar la diversion de muñecos teniendo pa ellas las correspondientes figuras y a penas necesarios pa dar completo gusto al publico asi en las poblaciones cortas como en las grandes pues en la de Veracruz tube tanta aceptacion ahora diez años qe fui causa q aquel vecindario se esforzase a fabricar el coliceo q hoy existe con la constancia de qe la gente q e me ha acompañado co ha dado la menor nota pr q al paso qe nos han recibido con mucho gusto hemos tenido muchas satisfacciones dejando abiertas las puertas de los vecindarios en que hemos convivido. En esta atención y en la de qe habia quatro años qe estoy tullido como claramente la moanifiesta mi presencia en cuya curacion he gatado todo qto tenía, quedando solo con los muebles y figuras de teatro sin otro asilo pa mantener a mi esposa , una hija de 8 años y otra de 7 y demás familia ni tener conqe subsistir en lo sucesivo suplico de lanotria justificacion de V.E se digne por un efecto de su bondad concederme su supor lica a continuacion de este memorial pa que los SS yntendentes y subdelegados de los pueblos por donde tencitarse no me embarazaen con pretesro alguno poner en practica dicha diversion en los días y pr el tiempo qe me conviniere cuya gracia espero recibir del Ytre [...] de V.E propenso a beneficiar a todos los pobres qe tenemos el honor de entrar debajo de sus oroes por tanto: A v.E suplico asi se sirva mandarlo q en ello resivire bien y merced Va.

En su vista mandó intimerse a jose sanches presentarse lista de los sugetos de su compañia en la dibernon de comedias de muñecos qe expresa y qe produjese al mismo tiempo la informacion de estilo y hechole la notificacion presentola adjunta lista:

Compañeros de José Sanchez, Autor Garcioso

Galán 1o: Atanacio Ceballos

Dama 1a: [...]

Galán 2o: Francisco Espindolla

Dama 2a: Ana María Manola

Galán 3o: Francisco Saldaña

Barba 1o: José Manzano

Dama 3a: Maria Alcantara

Baraba 2o: Luis rios

Criada 2a: Ana Vocando

Cantarina: Agustina Otañez

Galán 4o: Juan Hernández

Tambor: Alejandro Barbosa

Y habiendo justificado el mismo Sanz su buen porte y el de sus compañeros en el ejercicio de la citada diversión y a estos no se hallan impedidos para esgrimir por alguna condenación que hayan motivado algún particular delito suyo y que no son viciosos escandalosos ni de irregular conducta mandé dar lista con todo al señor fiscal de lo civil [quien] quien pidió lo que se persiva de esta renpta

Exmos, la información que ha dado últimamente José Sánchez en lo posible y substancial acredita que los sujetos que pretende le acompañan por los pueblos para el ejercicio de comedias de muñecos y cuya lista tiene prestada no son viciosos y si de una conducta honesta. En esta Uro y en lo de que se instruye que el expreso San ha librado siempre su subsistencia y la de su miserable familia en la ocupación expresada, auxiliode que hoy más que nunca se halla necesitado y mediante de encontrarse en no poca parte tullido, puede V.E, siendo de su supor agrado concederle la lica que solicita bajo las mismas condiciones de traer reimen con que en iguales casos se haya verificado con otro y con el aditamento de que no solo deba ponerse al pie del documento despacio de estilo que se le entregue por cada uno de los jueces de los lugares en que se ejecuten las comedias haberse manejado allí con arreglo y compostura, sino que deben el juez respectivo de las poblaciones a que sucesivamente acudan cerciorándose extrajudicialmente de qual ha sido el territorio en que últimamente han existido, permitiéndoles solo ejercitarse en el suyo, en la referida ocupación en el cabbo de que positivamente lleve la expresada constancia del encargado de junta

México 30 de octubre de 1795 Borbon

Y confirmandome con ella por decreto del 5 corriente he resuelto en su consecuencia expedir el presente el qual y respecto a haberme enterado por el presente del mencionado José Sánchez [...] que se le regularon deben del [...] concuerda con [...] Anta le doy y concedo mi supor permiso para que pueda ejercer la diversión de comedias de muñecos de que se hace mención en las ciudades, villas, y lugares

de esta governacion se presenta a los juntas de los territorios a quienes tendiendo conocimiento de su persona y sus compañeros, certifiquen de su conducta y de que la 2a semana de cuaresma han de entrar el autor con toda su compañía en esta ciudad para mostrarles al asentista del coliseo que debe tomar razón de la compañía que sale con licencia a fin de que pueda escoger las habilidades que hallare ser útiles para el teatro de la Capital a lo que no podrán excusarse en [...] de que para refrendar la licencia ha de comprobar también el autor con las certificaciones haber cumplido la indicada condición de cuyo cumplimiento están a la mira de los justicias. México 9 de Mayo de 1795 Branciforte, por mandado de S.E. El conde del Valle de Orizaba.

Acta. De Josefa Morales. Ciudad de México. 27 de septiembre de 1798. El virrey concede licencia a Mariana González para que pueda hacer comedias de muñecos fuera de la ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 32

V.E. concede licencia a Mariana Gonzalez para que pueda hacer comedias de muñecos en los lugares que le acomoden fuera de esta capital bajo las condiciones que se esperan
[...]

Haviéndose presentado en este superior gobierno el escrito del tenor siguiente:

Exmo. sor, doña Josefa Morales, Española, viuda y vecina de esta corte con la veneración y acatamiento debido ante la superioridad de V.E. Parezco y digo que hallándome mi hija Mariana Gonzalez en el año pasado de setecientos ochenta, trabajando de torcedora en la real fábrica de puros y cigarros de esta corte, la solicito la orden del exmo. sor Virrey que era entonces D. Martín Mayorga, el autor del coliseo noticioso de su habilidad y aptitud para trabajar en el teatro en los destinos de cantarinas y de graciosa los que desempeño por espacio de dos años muía gusto del público.

A consecuencia de haberse cerrado aquel coliseo se transportó a el de Puebla con el mismo acomodo ni demérito en su habilidad y estimación concluida allí la contrata se restituyó a esta capital en que volviéndola a solicitar en este real coliseo, suplico algunos días, pareció lograr entonces su colocación en propiedad a [...] de algunos malquerientes, sin embargo de que jamás ha dejado de cumplir con exactitud y eficacia los referidos destinos a que se le aplicaba, manejándose como es constante con arreglada conducta.

Dos años ha que se halla sin destino ni con que proporcionarse la manutención mía y de mi [...] por lo que le ha sido inexcusable deshacerse y malbaratar su ropa y alhajas y reduciéndonos en su comeja al deplorable estado de miseria y abatimiento en que nos hemos. Bien se haga cargo la superior discreción de V.E. que si mi referida hija hubiera continuado su primera ocupación de torcedora en la fábrica, ni que

por los motivos, y en [...] los expuestos se le hubiera separado de ellas no nos beriamos por sin duda en el desamparo que experimentamos y acaso por su antigüedad y merito colocada alli mi hija en mejor destino disfrutaramos algun alivio.

Esta misma pericia y necesidad de buscar por medios diverzos nuestro socorro, y la justificada bondad de V.E nos mueben a ocurrir como curro a su superioridad, representando todo lo expuesto y suplicando, rendida y en la [...] se sirva conceder a mi expresada hija Mariana Gonzalez su superior lizenzia par qe pueda hacer comedias de muñecos en los lugares que le aomodén fuera de esta capital, obligandose a qe la compañía sea de las circunstancias requirientes a observar la mejor conducta en sus operaciones y las disposiciones y providencias qe se han dictado de el particular librandosele a este fin (si V.E se digana de referir a su solicitud) el competente reado para qe no se le ponga embarazo alguno por los respectivos justicias.

Por tal motivo, A V.E suplico se sirva conferirme esta gracia como espero de su acreditada benevolencia , juro en forma y lo necesario lo de.

En su mando a la interesada ocurriere formacion de su vida y costumbres y q presentara lista de los sugetos qe havian de servir en la representacion de las Comedias de Muñecs pa lo cual pide licencia . En cuio cumplimiento justifico con tres testigos de identidad qe ella y su hija Mariana Gonzalez pa qn importaba la licencia se havian manejado con la conducta y honrradez propia del no. Estado sin dar la más leve nota con sus procederes en el tiempo qe la hija sirvio en lo coliseos qe ezpresaca el escrito inserto, mi posterior mte despues de haver cesado en estos desimos y qe hallandose a hora sin ninguno parecia ser acreedora a la licencia qe solicitaba y haviéndose remitido ota informacon del sor don Manuel Jose de Urizaba qe es el juez mor a qe correspondio presento la interesada la lista qe sigue:

Lista de los actores para las Comedias de Muñecos pertenecientes a Da Josefa Morales.

Hombres:

Viudo, José Carvajl, Galán

Casado, José Aragón, segundo Galán

Soltero, José Martinez, Tercero Galan

Soltero, Jose Antonio Flores, Gracioso

Casado, Jose Bolaños, Barba

Casado, Manuel Beltran, quarto galán

Mugeres

Viuda, Mariana Gonzalez, Dama

Doncella, Tomasa Carbajal, segunda dama
Casada, Rosa Berdesa, Cantarina
Viuda, Josefa de Jerusalem, Graciosa
Doncella, Mariana Jerusalem, tercera dama

México y Spte 13 de 1798. No save firmar.

En vistas de la q y q va relacionado, tube a bien por decreto de qe sige, deferir a la solicitud de la expresada da Josefa Morales en cuia virtud se expidio el villete del estilo pa el entero de lo respectivo al dro de Media Annata

qe verifico su hija Marian aGonzalez como se persige de esta certificacion.

Los ministros generales del exercito y Real hacienda de este Reyno certificamos qe hoy dia de la fha en partido numero 2529 a foxas quinientos noventa y tres, Manual, hemos formado cargo de diez y siete pesos [...] qe entero Mariana Gonzalez los 13 [...] 6 requeridos de media Antata por la licencia pa hacer comedias de fuera de esta capital y los 48 restantes de los pesos dio de conta. Y pa qe conste donde convenga damos la presente en México a 26 de spre de 1798. Jorge Maria Lazu, Jose de Vildosa.

En esta atencion he resuelto conseste a mi decreto y acitado conceder a esta mi superior permiso pa qe pueda hacer comedias de muñecos en los lugares qe le acomoden fuera de de esta capital baxo condicion de qe antes de esecutar en cada uno de ellos la referida diversion se presente la nominada Mariana Gonzalez con su compañia a los justicias de los territorios a fin de qe teniendo conocimiento de su persona y sus compañeros certifique de su conducta quando pasen de unos a otros parajes y de qe la segunda semana de quaresma ha de entrar con dicha compañia en esta ciudad pa présenter al asentista del coliseo qe debe tomar razon de las qe sale con licencia a fin de qe pueda escogerlas havilidades qe hallare se utiles al teatro de esta capital, a los q no podran escuzarse en [...] de q pa refrendar esta lica la q debera ser concluida el año comico [...] eñ autor con el correspondiente certificado haver cumplido la nominada Mariana Gonzalez conm la indicada condicion de qe procuraran imponerse los justicias por donde trnasite a quoienes mando no pongan embaraso den la execusion de las dichas Coemdias de Muñecos a menos de qe motivo para ello la mala conducta de los actores o haya algunos particulares que lo impidan.

México a 27 de sep. De 1798.

Acta. De Josefa Vargas. Ciudad de México. 2 de octubre de 1798. Licencia para que pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de la Ciudad de México por seis meses. Archivo General de la Nación. Ramo General de parte. Vol. 77, Exp. 33

V.E. Concede licencia a Josefa Vargas pa qe pr el termino de 6 meses pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de esta capital baxo las condiciones qew se expresan.

Dn Migk Jose de Azaza declara:

Haviendose presentado en este superior gobierno el escrito del tenor sigta

Exmo sor, Josefa Vargas española, Casada y vecina de esta corte, puesta a los pieda de V.E. Con mi mayor rendimiento paresco y digo qe hallandome en el dia cargada de familia y llena de necesidades pr las continuas y cresidad enfermedades de mi esposo qe el cual se halla mui sumamente agrabado de una contagiosa y arresgada enfermedad por lo q me hallo como llevo dho con las mayores necesidades sin tener absolutamente donde ganar un medo para alimentarme yo y mi familia y savedora de la mucha caridad y venignidad de V.E me obligo a ocurir a su notoria piedad, suplicandole se digne concederme su superior licencia pa podewr hacer unas comedias de muñecos con la promesa de hacerlas con el mayor arreglo, comenzandolas a las horas regulares, como también protesto hacerlas en los Barrios distantes del Coliseo y q los representantes sea de arregalda conducta, pa qe con este util socorrer mis necesidades pues no tenfo otro arvitrio ma qe el de hacer esta comedias pues auqne quisiera ecmo sor, el irla a hacer como las hacen otros fuera de esta capital me loimpide la gravosa enfermedad de mi esposo y la crecida familia qe tego pues me hallo en la mas deplorable situacion. Por tanto, a V.E suplico se sirva concederme gracia qe pido en qe recibire merced . No save firmar.

En su visita, mandé a la interesada ocurriere al juez del cuartel donde vive para que produjere información de la vida y las costumbres y que presentare lista de los sujetos que habrán de servir en la representación de las Comedias de Muñecos, para lo cual pide licencia.

En cuio cumplimiento justifico con testigos de identidad e informe del Alcalde del quartel, haverse manejado con la conducta y honrades propia de su estado sin dar la mas leve nota con sus procederes y q pr esto parecia ser acreedora a la licencia qe solicitaba y haviendome remitido dicha informacion el Sco Misl Batalles qe en l juez mor a que correspondio presento la interesada la lista qe sigue:

Lista de los sujetos qe ha ocupar la compañia y máquina de comedias y es como sigue

Mugeres

Josefa Vergas, priemra dama

Manuela de la luz Montesinos, segunda dama

Maria Rita Moreno, Tercera Dama

Hombres

Juan Nepomuceno Vargas, hermano de Josefa Vargas y marido de Rita Moreno, primer galán

Luis Dios, segundo galán

Manuel Vargas, tercer galán hermano de Josefa Vargas y de Juan Nepomuceno Vargas

Manuel Piña, Gracioso

Donaciano Vargas, cuarto galán y hermano de Josefa Vargas y los antes dichos Vargas.

Pedro Acevedo, quinto galán

Componese esta lista de III mugeres todas hermandas y de 6 hombres, tres son hermanos y los otros tres extraños, pero de arreglada conducta.

En vista de la que y de lo que va relacionado tube a bien por decreto del 24 del inmediato sepre deferir a la solicitud de la expresada Josefa Vargas en una virtud se expidió el villete del escrito a entero de lo respectio al derecho de media anta que berifico como se persive de esta certificacion:

los ministro grales de exercito y Real Hacienda de este reyno certificamos que en este día en partida numero dos mil quinientos sesenta a foxas 500 del manual, nos hemos formado cargo de diez y siete pesos que entrego Juana Josefa Vargas. Los 13 pesos causados de la Media Anata con la licencia de hacer comedias de muñecos y los representantes de los Rs de del Conra. Y pa que conste donde convenga damos la presente en México a primero de octubre de 1798.

José Maria Lazo, José de Vilozola. En esta atención he resuelto consistente a mi decreto ya citado conceder a la referida Josefa Vargas mi supor permiso oa que pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de esta capital por el termino de 6 meses bajo la condicion de que antes de executar la referida diversion ha de manifestar este escrito al alcalde ordinario mas antiguo dell y su compañía pa que teniendo conocimeito de su persona y a lade sus compañeros pueda calificar su conducta quanto se aconvenoente u al de que la segunda semana ha de presenta su compañía la referida Josefa Vargas al asentista del coliseo a fdin de que pueda escoger las havilidades que hallaer ser utiles al teatreo de esta capital a lo que no podran escuzarse en intelliga de que para refrendar esta licencia de devbera ser cumplido dichos 6 meses (si se tuviere por conveniente) ha de compribar la nominada Josefa Vasrgas con el certificado correspondiente haver cumplido con la indicada condicion y amndo no pongan embarazo ni impedimento a esta interezada en la execusion de dichas comedias a menos de que de motivo pa ello la mala condicta de los actores o haya alguno particular que lo impida.

México 2 de octubre de 1798.

Acta. De Mariano Malpica. Ciudad de México. 28 de marzo de 1799. Licencia concedida para montar en los barrios de la Ciudad de México comedias de muñecos y otras habilidades parecidas. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 79

[V.E concede licencia] para que pueda hacer en los barrios de esta capital comedias de Muñecos y otras habilidades desta clase como se previene

Don Miguel José de Azanza, v.

Haviendose presentado en este superior gobierno el escrito del tenor siguiente :

Sr Mariano Malpica vesino de esa ciudad ante la superioridad de V.E como mejor procedea digo que para poder subsistir y coadyubar al tormento de mi pobre y dilatada familia me he exercitado soiempre en la diversion teatral de muñecos y otros juguetes de la misma clase para cuyo efecto he impetrado permiso de vuestra superioridad que en consecuencia me ha conzedido no menos que por el año de noventa y dos en que obtuve el ultimo y necesitando aora de V.E para continuar aquellos le supco encarecidamente tenga la bondad de dispensarmelo por un año con reserba a los barrios de esta ciudad *o en los terminos* que sean de su justificado superior arbitrio. Por tanto, a V.E ruego asi lo mande pues en ello recibire *ran caridad vuestra*. No se firmar.

En su vista mande ocurriese Marina Malpica al Juez de su cuartel pa que priduxiese ante la respectiva informacion de vida y costumbres a los qual se prosedio en cumplimiento de mi decto de 27 [...] y resultando de dicha información el buen arreglo, porte, irreprehensible conducta de cita malpica dvo qta con ella el corrgr en turno de esta N.C a cuyo cuartel toco la vecida de interes con año en que asevera la hombria de bien al mismo malpica y buen manejo en el exerciso que ha tenido en hacer comedias de muñecos uy otros juguetes de esta clase. En cuya consecuencia y havdo manifestado el asentista del coliseo se entra a la capital en diligencia de 19 del propio mes su consentimiepmtto en que se conzediera a Malpica la lizencia pa hacer las expresadas comedias tuve a buen concederla en decto de 16 y en virtud se le expidio el villete [...] pa que enterase lo correspte al dro de meda anta como lo executo y se percive de esta certificacio:

Los jueces de exto y RI Hacienda de la tesoreria gral de mexico certificamos que hoy dia de la [...] diho Manuel de Arso de la misma Tesoria Gral hemos sentado la parta sgte son cargo 17 pesos que entero D Jose M.Campos a Marno Malpica los 13 [...] Ranmo de Edia Anara para la licencia de hacer comedias

y los pesos restantes al de los Rls derechos de [...] damos la presente. México 27 marzo 1799.

José Maria Lazo. José de Vilalora.

En esta atención he resuelto conseqte a mi decto espedir el presente pr el q doy y concedo licenza a Mariano Malpica pa que por el termino del año comico execute comedias de muñecos y otros juguetes de esta clase en los barrios de esta capital con la calidad de qe cumpdo este termo si quiere seguir ha de ocurrir a esta superioridad a qe se le refrende de nuebo el cito permiso y qe en la segunda semana de la benida quaresma deve precentarse con su compañia al asentista del coliseo de esta ciudad a fin de qe de los yndividuos de la [compañia] elija ek qe ke acomode pa el cito. Teatro siendole util pa el y mando a los jueces y justicias de S.M no impidan ni embarazen al expreoso Mariano Malpica el uso de esta licencsa a menos de que de especial motivo pa ello ni qe practique las citadas comedias coin su compa y en caso qe lo pida le franquearan los certificados qe acrediten su buena conducta.

México 28 de mayo de 1799.

José Ygnacio Negreiros y Sozia

V.E. Concede licencia

Acta. De Mariano Malpica. Ciudad de México. 28 de marzo de 1799. Licencia concedida para representar comedias de muñecos y demás habilidades parecidas en los barrios de Ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 80

[V.E concede licencia] a Malpica para que pueda hacer en los barrios de esta capital Comedias de Muñecos y otras habilidades desta clase como se previene

Don Migeul José de Azanza a Vuersta merced, Habiendose presentado en este superior gobierno el escrito del tenor siguiente. Exmo Marno Malpica vezino de esta ciudad ante la superioridad a V.E como mejor proceda digo que para poder subsistir y coadyubar al tormento de mi poible y dilatada fmailia me he exercito spre en la divercion teatral

de muñecos y otros juguetes de la misam clase para cuyo efecto he empetrado permiso desta superioridad que en consecuencia se me ha consedido no menos que por el año de noventa u dos en que obtuvbe el ultimo i y no estando aora de do V.e paa continuar aquellas le supco encarecidamente tenga la bondad de dispensarmelo pr un años con reserva a los Barriocs de esta ciudad io en los terminos que sean de su justificado suiperior arvitrio. Por tanto. A.V ruego asi lo mande pues en ello recibiere gracia vuestra.

No sé firmar.

En su vista mande ocurriese Marno Maplica al juez mayor de su cuartel pa que produxese ante el al respectiva información de su vida y costumbres a lo qual se prosedio en cumplimiento de mi decreto de 27 se limmedto Febo. Y resultando de dicha informacion el buen porte arreglo e irreprehensible conducta del citado malpica dio quenta con ella el corregidor en turno de estra NC a cuyo quartel toco la vendia de el interesado con [...] del corte acompañado una carta del Rey [...] en qe asevera la hombria de bien del mismo Malpica y buen manejo en el exerciso que ha tendio otras ocasiones en hacer comedias de muñecos y otros juguetes de esta clase. En cuya consecuencia y haviendo manifestadop el Asentista del Colieso de esta copital en diliga de 14 de enero propio mes su consentimiento en qe se diera a Malpica la lisencia que en su escrito incerto impetra pa jacer las esperesadas comedias tuve a bien consedersela en ecto de lo y en su virtud pa qe enterase lo correspte al dro de Mda Anta como lo executo y se persive desta certificacion.

Los ministros de esta RI Has y de la Tes gral de Mexico certifiacoma qe hoy dia de [...] hemos sentado la parte siguiente. Son cargo 17 pesos 6 qe entero a Dn Jose Amria Capos a nombre de Marno Malpica a los 13 pesos al ramo de Media anata para la expresada licencia a Mariano Malpica para que

por el termino del ao cómico execute comedias de muñecos y otros juguetes de esta clase en los Barrios de esta capital con la calidad de que cumplido este termino si quiere seguir ha de ocurrir a estra superioridad a que se le reffrende el nuebo citado permiso y que en 2a semana de la enida cuaresma deve prsentarse con su compañía al asentiusta del coliseo de esrta ciudad a fon de que de los individuos de ella elija el qe le acomodare pa el citado teatro siendole util pa el y amndo de los jueces y justicias de S:M no le impidan no embaracen al expresado Mano Malpica el uso de esta licensa a menos de qe de especial motivo pa ello nio qe practique la citasa comedias con su comália u en caso de que lo pida le franquearan los certificados qe acrediten su buena conducta.

Mexico 28 de marzo de 1799.

Ygnacio Negreiros y Soria

V.E concede liza.

Acta. De Mariano Malpica. Ciudad de México. 28 de marzo de 1799. Licencia concedida para representar comedias de muñecos y demás habilidades parecidas en los barrios de Ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 80

[V.E concede licencia] a Malpica para que pueda hacer en los barrios de esta capital Comedias de Muñecos y otras habilidades desta clase como se previene

Don Migeul José de Azanza a Vuersta merced, Habiendose presentado en este superior gobierno el escrito del tenor siguiente. Exmo Marno Malpica vezino de esta ciudad ante la superioridad a V.E como mejor proceda digo que para poder subsistir y coadyubar al tormento de mi poible y dilatada fmailia me he exercito spre en la diversion teatral

de muñecos y otros juguetes de la misam clase para cuyo efecto he empetrado permiso desta superioridad que en consecuencia se me ha consedido no menos que por el año de noventa u dos en que obtuvbe el ultimo i y no estando aora de do V.e paa continuar aquellas le supco encarecidamente tenga la bondad de dispensarmelo pr un años con reserva a los Barriocs de esta ciudad io en los terminos que sean de su justificado suiperior arvitrio. Por tanto. A.V ruego asi lo mande pues en ello recibiere gracia vuestra.

No sé firmar.

En su vista mande ocurriese Marno Maplica al juez mayor de su cuartel pa que produxese ante el al respectiva información de su vida y costumbres a lo qual se prosedio en cumplimiento de mi decreto de 27 se limmedto Febo. Y resultando de dicha informacion el buen porte arreglo e irreprehensible conducta del citado malpica dio quenta con ella el corregidor en turno de estra NC a cuyo cuartel toco la vendia de el interesado con [...] del corte acompañado una carta del Rey [...] en qe asevera la hombria de bien del mismo Malpica y buen manejo en el exerciso que ha tendio otras ocasiones en hacer comedias de muñecos y otros juguetes de esta clase. En cuya consecuencia y haviendo manifestadop el Asentista del Colieso de esta copital en diliga de 14 de enero propio mes su consentimiento en qe se diera a Malpica la lisencia que en su escrito incerto impetra pa jacer las esperesadas comedias tuve a bien consedersela en ecto de lo y en su virtud pa qe enterase lo correspte al dro de Mda Anta como lo executo y se persive desta certificacion.

Los ministros de esta RI Has y de la Tes gral de Mexico certifiacoma qe hoy dia de [...] hemos sentado la parte siguiente. Son cargo 17 pesos 6 qe entero a Dn Jose Amria Capos a nombre de Marno Malpica a los 13 pesos al ramo de Media anata para la expresada licencia a Mariano Malpica para que

por el termino del ao cómico execute comedias de muñecos y otros juguetes de esta clase en los Barrios de esta capital con la calidad de que cumplido este termino si quiere seguir ha de ocurrir a estra superioridad a que se le reffrende el nuebo citado permiso y que en 2a semana de la enida cuaresma deve prsentarse con su compañía al asentiusta del coliseo de esrta ciudad a fon de que de los individuos de ella elija el qe le acomodare pa el citado teatro siendole util pa el y amndo de los jueces y justicias de S:M no le impidan no embaracen al expresado Mano Malpica el uso de esta licensa a menos de qe de especial motivo pa ello nio qe practique la citasa comedias con su comália u en caso de que lo pida le franquearan los certificados qe acrediten su buena conducta.

Mexico 28 de marzo de 1799.

Ygnacio Negreiros y Soria

V.E concede liza.

Acta. De Marina González. Ciudad de México. 6 de abril de 1799. Licencia concedida para representar muñecos por un año cómico en los barrios de la Ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 80, Fj. 96V

[...] a Mariana Gonazañes para que por termino de el año comico pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de esta capital como se previene.

Dn Miguel José de Aranza G[Vuestro]Haviendose presentado en este superior Gobierno el escrito del tenosr siguiente:

Mariana Gonzalez Vezina de esta Corte con la devida sumicion ante la siperioridad de V.E digo que por las adjuntas certificaciones que entregué devidamente acompaño, se hará cargo la discrecion de V.E del arreglo y buena conducta con que me he manejado en los parajes en que he entrado con mi compañía representando Comedias de Muñecos, exercisio q que me he dedicado y de que subsisto con mi honesta familia.

Me he regresado a esta corte, concluido la pasada temporada y aunque no con todos los yndividuos de la compañía por haverse me estraviado alguno en el camino me presento con lo que quedarn al Asentiste de este Real Coliseo, quien ha hallado alguno entre ellos que le adapte.

En cuyas circunstancias me es inescusable continuar en el dicho exercicio pero hago presente a la notoria piedad de V.E que aman de no adeantar cosa alguna fuera de esta capital en este exercicio de mos que las mas vezes he tenido que gravarme para habilitar y pagar a las compañía se me origina otro daño aún de mayor conziderar y es que saliendo fuera de esta ciudad sin poder asentar fixa residencia en paraje alguno la familia pequeña que tengo pierden el tiempo y devan aprovechar en los primeros rudimiento y mi pobre madre enferma y de avanzada edad que no tiene más auxilio que el de mi trabajo se espone al peligro de perder la vida con la fatiga de seguirme en los caminos o quedar sola en esta corte sin el socorro y asistencia que necesita su enferma decrepitud.

En cuyos terminos a V.E rendidamente suplico se sirba concederme su superior licencia para continuar en dicho exercicio dignandose ampliarmela parq que pueda hacerlo en los barrios de Esta Capital en los terminos devidos en obvio de los perjuicios que llevo expuestos, jurto en forma y lo reservo a Vuestra Exelencia.

En su vista por decreto de 16 de Marzo se ve a bien servir a la solicitud de Mariana Gonazalez en cuya virtud se le expidio el villete de estilo para que enterase lo correspondiente al Derecho de Media Anata como lo executoo y se percibe de esta certificación:

Los ministros de Exersito y Real Hacienda de la Tesoreria General de méxico, certificamos que hoy día de la... 212 de lo MAnnual de Cargo de las misma Tesorería General hemos sentado la pertida siguiente: Son cargo ... que entera Mariana Gonzalez los pesos por lo que ha causa al Real Derecho de Media Anata contra proroga de licencia que s ele ha concedido por hacer comedias de muiécos en los barrios de esta capital y los restantes de los Reales Deresjps de Cortada y para que conste donde conbenga damos la presente pae el quie doy y consedo mi superior permiso a Marian Gonzalez par que por el término del años cómico execute Comedias de Muiecos en los barrios de esta Capital con la calidad de que cumplido este termino si quiere seguir ha de ocurrir a esta superioridad a que se le refrende de nuebo el citado permiso y auqe en la segiunda semana de la bendita cuaresma debe de presentarse con su compaña al Asentista del Coliseo de esta Ciudad afin de que de los individuos de ella elija el que le acomodare para el citado teatro siendole útil para él y mado a los jueces y justicias de S.M ni impidan ni embarazen a la expresada Mariana Gonzalez en el uso de esta licencia a menos que dé especial motivo para ello ni que paractique las citadas comedias con su compaña y en caso que lo pida le franquearan los certificado que acrediten su buena conductca.

México 6 de abril de 1799

Azanza por mandato de S.E. José Ygnacio Negreiros y Soria.

Acta . De Pedro Morales. Ciudad de México. 22 de marzo de 1802. Licencia concedida para hacer maromas y títeres fuera de la Ciudad de México por dos años. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 78, Exp. 74, Fjs. 100v-111

V.E concede licencia a Pedro de Morales habilidades de maromas y títeres en los lugares fuera de esta capital por tiempo de dos años en la forma que se expresa:

[...] habiendose presentado en este superior gobierno el escrito del tenor siguiente:

Exmio sor Pedro los Ramos que se expresaran con la licencia concedida para ejercitar en los lugares fuera de esta capital en hacer maromas =Vte. No 781= A media Anata 13, 6, 6 [...] a los de la oficina suma total 18, 2, 6 y para que conste donde sigue. En cuya [...] por el cual concedo pmi superior permiso a Pedro Morales para que pueda ejercer sus haviliddes de equilibrios, maromas y títeres en los lugares fuera de esta capital por periodo de 2 años el que pasado devera ocurrir de esta superioridad a que se refrende la expresada licencia si por las [...] de los justicias de donde lo practique se instruye su buen porte a cuyo efecto el interesado presentara [el documento?] al justicia de [...] el lugar en donde haya de hacer sus diversiones y para que este mira de que no haya desorden y señale el paraxe y hora en que devan verificar las referidas diversiones, en que desde luego devera observarse el buen [decoro] honrado y policia que en iguales casos se requieren.

México a 22 de marzo de 1802. marui[...] por mandato de V.E. Jose Igno Negreiros.

Acta. De Antonio Meneces. Ciudad de México. 6 de marzo de 1744. Licencia concedida para que pueda representar comedias de muñecos en tanto en la Ciudad de México como en cualquier provincia. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte, Vol. 78, Exp. 74, Fjs. 100v-111

V. E. Concede licencia a Antonio Meneces para que en esta corte o fuera de ella pueda usar de las Maquina real o comedia de muñecos en forma que se expresa:

Don Pedro Cebrian(?) y Ang Vuesa. Por quanto ante mi se presento este escrito:

Exmo sr. Dn Antonio meneses vecino de esta ciudad en la mejor forma que aia lugar paresco ante V.E. y digo que del año pasado de mil setecientos veinte y tres se concedio licencia por el exmo señor marques de casafuerte a Nicolas Gonzales mi deuda para que usara de la maquina real de comedia de muñecas asi en esta ciudad como en las demás villas y lugares de la gobernación de esta nueva España de que no se sigue perjuicio como le informo en aquel entonces el corregidor de esta nobilísima ciudad como todo consta y parece de dicho despacho que con las solemnidad y juramento necesario presento en dos [...] y para que otro alguno no pueda usar de semejante cosas en el parage que lo recidiere sin expresa licencia de V.E. sirviendose su grandeza de concederme el uso de dicha maquina estoy prometo a servir a su majestad que Dios Guarde con veinticinco pesos anuales, entendiendose puestos con anticipación en cada un año en la real caja de esta corte, que todo A V.E. suplico se sirva haciendo por presentado despacho, de concederme la lisencua que impetzo (?), mandandoseme libre el correspondiente para que ninguna justicia o persona se me impida el uso y exercisio de la referida maquina, que la execute otro cualesquiera sin expresa licencia como refiero cin graves penas para que cumpla en que recibiré bien y merced; y en lo necesario [Vuestro] Antonio de Meneces.

En cuia bista mande darla el señor fiscal de su majestad y conformandome con lo pedido en respuesta de once del corriente por decreto de trece del mismo, respecto a no dejarse inconveniente alguno en la concesión que Antonio Meneces solicita se haga de poder usar de la Máquina Real o Comedia [de muñecos] en la forma que expresa en su yncerto escrito, y ha haver entrado en la real caja de esta corte los veinte y cinco pesos [...] servir de su magenta en cada un año; y obtener a fianza ante oficiales reales Della, el que ha de hacer dicho ent[rego de dinero] por adelantado por el presernte le doy, y concedo licencia sin perjuicio [al] real coliseo de esta corte, para que a sí en esta Ciudad como en las demás villas y lugares de esta gobernación pueda usar de la maquina real o comedia de muñecas y mando a los jueces y justicias de su magestad ante quien este despacho juzque presentado y pedido su

cumplimiento el que con ningun pretexto ni motibo se le ponga embarazo ni impedimento alguno en el uso de esta licencia pena de doscientos [pesos] irremisibles y de real interes para cuio logro y que del suplicante no se le [...] juicio alguno por otro que [...] practicar esta misma maquina en el mismo partido que el citado meneces la executare procedera la justicia a cuio distrito tocare el puntual cumplimiento de esta resolucion a notificarle se abstenga vajo la misma pena de hacerlo sin que primero le haga constar tener expresa licencia de este superior gobierno. México dies y seis de ,arzo de mil setecientos cuarenta y quatro. El conde de Guevara Por mandato de su excelencia Don Joseph de Gorraes

Acta. De Juan Antonio Zarate. Ciudad de México. 14 de noviembre de 1795. Licencia concedida para representar comedias de muñecos en la Ciudad de México y cualquier otra parte de Nueva España. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte, Vol. 73, Exp. 158, Fjs. 119v-200

V.E concede du dperior licencia Juan Antonio Zarate para qe pueda ejecutar sus diversiones de maromas y titeres en los barrios de esta capital y demás lugarers fuera Della por el tiempo que falta pa completar el año comico en los terminos qe se expresa.

Mig.l la Grera VSA.

Haviendose presentado ante mi psup.d el escrito del tenor siguiente.

Exmo Sor Juan Antono Zarate vecino de esta ciudad como mejor proceda digo: que hallandome cargado de crecida familia y no teniendo mas [...] pa mantenerla qe es la de hacer maroma y titeres, suplico a la notoria caridad y justificación de V.E. se digne concederme su superioro licencia para hacer dichas suertes ya sea en esta ciudad o fuera de ella. Por tanto= a V. Esupñlico provea como pido qe os junta [...]. Juan Antonio Zarate.

En su vista pedi informe al asentista del colicoe de esta capital, quien me expuso el qe se inserta:

Exmo sor :

Todos los arrendatarios de la casa del colicoe mis antecesores han continuado poniendo por etopresa? Concidir qe en eestra ciudad solo en el colicoe o con su consentimiento se representen Comedias (aún de muñecos) maromas, títeres²²³ y demás diversiones en qe se page pre? Pa verlas pr qe la experiencia le ha manifestado son gravosas al Autor y aunque al parecer en so uno o dos días no disminurirpe la utilidad, si lo hace en conciderable haver al fin de año su continuación a mas de los muchos excesos y crímenes qe han acaecido y pr cuyas resultas aun pr Bandos de la RI sala del crimen se han prohibido ; pero pr lo qe a mis haveres puedo tocar e impuesto de la gran piedad de V.E. convengo en qe si fuese de su supor. Agrado conceder al supcte la lica qe solicita se pa en los Barrios fuera del sentro de esta ciud o lo qe sea del supor anuncio de V.E. qe tanrto venero pr mejor y mas acertado.

Mexico Sep 17 de 1795. Jose Bernabé de Yuita.

Y dada vista con todo al sor fiscal de los civil pidio lo qe se percive de esta renpta. Exmo sor el Fiscal de lo Civil ¿dice qe no halla reparo mediante el allamiento del asentista del colicoe en qe siendo del supror agrado de V.E se conceda a Juan Antonio Zaratre la lica qe solicita pa hacer maromas y títeres con tal qe uno y otro se execute en los Barrios de esta capital pr el tpo qe falta pa completar el año comico, y enterando previamte lo qe se regulara correspder al RI dro de Media Annata y con la precisa

²²³ Mírese cómo aquí hacen una diferencia entre muñecos y títeres.

[...] de deber presentar antes la lica. al sor corregidor o a uno de los Alos ordinarios pa que ademas de la obligaci3n que tienen todas las juscas de estra Capl de selar y remediar los reordenes, cuiden particularmente de que no se verifiquen en la diversion de maromas y titeres y de se1alar el parage y hora en que deben ejecutarse con el buen orden de honestidad, y policia que en iguales casos se requiere. En inteliga. De que queriendo Zarate usar de la lica fuera de esta capl ha de ser con la precisa condicion de presentarla a las juntas de los lugares donde fuere a hacer las maromas, y titeres pa que esten a la mira de su conducta y la de los que le acompa1aron de lo qual deberan darle certificaci3n quando pasare de un pueblo a otro y que cumplido el termino do ha de poder usar mas de la lica sin acudir a que se le refrende or este Pupor Govno si pr las [...]fijaciones hiciere contar haver usado bien de ellas. Mexico Ocre. 31 de 1795. Borbon. Con la que me conform3 pr decto de S. de corrte en cuya conseja he resuelto expedir el preste pr el qual respecto a haverme enterado pr aprte del expresdp Juan Antonio Zarate [13 pesos 6 reales] que se le regulo deber al Rl derecho de Media Ananta, le concedo mi superior permiso pa que puede ejercer las diversiones de maromas y titeres pr el tpo que falta para completar el a1o comico en los Barrios de esta Ciudad con la condicion de que no podrea ejecutar las dhas diversiones en las horas de la del teatro; debiendo el expresado Zarate presentar en este Dpo al sor corregidor de esta Capl o a uno de los Alcs ordinarios pa que por si o sus encargados y demas Juntaas Della cuiden y celen de los sedordenes y de se1alar el parage y oras en que pueda verificar las referidas diversiones con el buen orden de honestidad , y policia que en iguales casos se requiere y que pueda usarse esta lica en los demas lugs de esta Gobernaci3n con la precisa calidad de presentarla a los jueces de ellos para que esten a la mira de sus conducta y la de los que le acompa1an , de lo qual deberan dar a Zarate certifi qdo pasare de un pueblo a otro; los que le se1alaran dias en la semana en que pueda hacer sus maromas y titeres sin que se distraigan los Artesanos y labradores y que cumplido el termino de lo que falta del a1os comico no pueda hacer uso de esta lica. sin acudir a que se le refrende pr este Supor Govno, haviendo coinstar haver mandado a si Exa.

El conde del Valle de Orizaba.

Acta. De Juana Josefa Vargas. Ciudad de México. Noviembre de 1806. Licencia concedida para montar comedias de muñecos en los barrios de la Ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 80, Exp. 154, Fjs 208-208v

[...]Delegdo de S.E. conceda licencia a Juana Josefa Vargas [...] resto de este año comico y el que entra de 807 pueda [hacer] comedias de Muñecos en los barrios de esta Capl bajo la [...] al decreto invento.

Don Manuel del Castillo y Negrete Sta. Habiendose presentado en este supor. Govno el [escrito] del tenor sigte:

Exmo sor. Da Juana Josefa Bragas viuda de Dn Bruno Florido vecino de esta capl ante los superiores de V.E.. como mas haya lugar [...] digo qe de resultar de hacer fallecido mi citado marido me presento al exmo sor Virrey anterior de N.E. representandole la lastimosisima situación en qe me hallo y en conseqa. Le pedi me concediera su supor. Lica pa hacer comedias de Muñecos en los Barrios o suburbios de esta capital por el preciso termino de un año.

La supor. Integridad de S. E. se sirvio de deferir a mi solicitud previas las formalidades necesarias como consta del documento qe [...] debidamente presento: mas aunque me halle con este supor permiso no pude hacer las comedias asi por lo calamitoso del tiempo como tambien pr no haver encontrado sujetos qe desempeñaran las precisas ocupaciones del teat[ro]. De lo expuesto resulto qe me quedase en mas lamentable situación qe la que antes padecía pues erogados los gastos de Meda. Anta [...] necesarios pa la constitución del teatro es visto qe lejos de acudir [...] sugerencia a mas las aumente en la manera qe ua llegan a grado de miserables. En esta atención y pr lo demas meritos qe resultando el del documento presentado pa redimirme de las congojas en qe me hallo supco a la supor integridad de V.E. se sirva refrendarme las antes dicha superior licencia pr el preciso termino de los dos A S pues en ellos resivire merced y gracias. A. V. E. supco así lo determine [...] Mande pasarlo con los documoon los documtos qe a el se acompañaron a informae del mayordmo admón. del Hspl Rl de Nats de esta capl a quien me expuse el qe seigue. Sro regte delgo del exmo sor virrey: el admón. interino del Hosp.. Rl de Indig no encuentra embarazo en qe se conceda a la suplicante la licencia qe solicita connta de que haga sus comedias en laas arrabales de cuya suerte se aleja el perjuicio qe podría acrrrearle al coliceio; bien qe esta clase de diversiones son de la infima pleve y pr lo mismo coccidero no perjudicara [realmente] pr igual conto si les franquea en el mosquete del coliceio mejor diversion. Mex. Nov 17 del 1806. Pedro Galindo.

Y con presencia de todo provey el dto sigta: Mexco Nov. 18 de 1806. Consusltando al S. Juez mayor del cuartel la regularidad devida y costumbres de los comicos y siendo de su responsabilidad el cuidado y arreglo del orden publico se le concede el permiso. Proveyolo el sor regte de esta Al Aud. Delegdo de su Exca y lo rubrico, señalando con una rubrica. Espedido el vilette oportuno para qe la inrteresada[laguna en el texto] Acredito haverlo ejecutado con esta certificación los ministros[...] de esto rl Dtaca: Certificamos qe haga [...] 66s del libro manl de cargo hemos sentado la partida sigte: son carga 1ª stoms [...] qe en tonno da Juana Josefa Vargas por la proorroga de lica parfa hacer comedia de muñecos en los barrios de esta capl y corresponde dha cantidad a los ramos sigtes: Vnpte [...] A media Anatta con el [8 pesos] [ininteligible en el texto] Mexico a Novre de 1806. José Maria Sosa. José de Nildosola? En esta atención he resuelto coimo delgdo del exmo sor virrey de eeste reyno espeir el presente pr el ql doy y concedo lica a Juan Josefa Vargas para qe con arreglo a mi dto. Insererta pueda en el resto d eeste año comico y el proxo venidero de 1807 hacer comedias de Muñecos en los Barrios de esta capl. Siendo obligada dha interesada a cuvrir antes con este depto al oe juez mayor del respectivo cuartel en qe haya de ejecutarse la expresada diversion pues a los indicados en mi citado dto. Mexico 21 de Nvre de 1806. Manuel Castillo y Negrete. Por mandato del sor Regte de esta Rl Auda Delegdo de S.E., José Ignacio Nirey

Acta. De Josefa Vargas. Ciudad de México. 23 de octubre de 1802. Licencia para hacer comedias de muñecos en la Ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de parte. Vol. 78, Exp. 108, Fjs. 165-166v

Licencia a Josefa Vargas pa que pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de esta Capl bajo las condic qe se espresn .

Dn Felix [...] de Marqueria [...] gral de la Rl Arma, Virrey VA haviendose presentado en este supor govn es esto del tenor siguiente:

Exmo sor: Josefa Vargas viuda de Bruno Herido? Munico? Qe fue del Regto urbano de caballeris de esta [corte] puesta a los pieda de V.E. con mayor rendimto digo: que hallandome en el dia viuda y cargada de familia sin tener en lo absoluto con qe poderme mantener sino es con la corta havidad de hacer comedia de miñecos en esta corte pues aunqe quisiera salir sor exmo los pueblos fuera de esta ciudad a hazarlas me lo embarasa mis continuas enfermedades y el hallarme sola y cargda de familia y lo mas es qe no podia trasncitar los caminos como antes pr la falta de mi espoco. El exmo sor antecesor de V.E se sirvio con concederme su supor licencia qe en la qe debidamente presento un [informe en el] que se persive mi buena conducta y honrrades. Por lo qe ocurre a la notoria integridd de V.E. suplicando se sirva su [notoria] piedad de concederme su supor licencia pa poder hacer dichas comedias de Muñecos en los Barrios de esta Capl con la protesta de hacerlas a las horas regulares y qe los actores sean de honrrada conducta y con el util de dhas comedas. Exmo sor si sirven mis necesidades y la de mi familia qe se halla en la deplorable situación y asi espero del benigno corazon de V.E se sirva de concedermela ayudandome pr pobre pr la suma miseria en qe me hallo qe es notoria. Por tanto: A V.E. suplico s e sirva concederme la gracia qe pido en qe recibiere merced [vuestra].

No sabe firmar.

En su vista mande por Dto de la de mayo de este año acurriere la intensidad al dor juez mayor del cuartel a qe le revisr la justificación de su vida y costumbres y diere cuenta con ella en suyo cumplimto produco tres testigs ante el sor Dn Jose Arues Villafañe qe expusiera conforme en esto a la buena conducta de la espresada Josefa Vargas y honesto modo de vivir qe havia enviado; la qe remitida pr el expresado sor ministro mande pasar el espte corr el Despa qe se le havia expedido el año de 99 ,al sor fiscal de lo civil, y asesor gral del virrey quienes me expusieron lo qe se persibe del pedmto y dietermine qe se incertan cuyo tenero y el de la lista de los sujetos de la compa qe

acompañan a la espresada Josefa Vargas y el del [...] de conformidad que en conseqa preses? En como se asienta.

Lista de sujetos que han de ocupar la compa y Maquina de Comedias de Muñecos y es como sigue:

Mugeres: Josefa Vargas, primera dama y autora; María de la Luz Montesinos, segunda dama; Maria Rita Moreno, tercera dama.

Hombres: Juan Nepomuceno VArgs, hermano de Josefa Vargas y Marido de Rita Moreno, galan primero; Luis Rios, segundo galan; Manuel VArgs, tercer galan, hermano de Josefa vargas y de Juan Nepomuceno Vargas; Manuel Piña, gracioso; Dalmasio Vargas, cuarto galan y hermano de Josefa vargas y los anunciados bragas; pedro Acevedo quinto galan.

Compone esta lista tres mugeres todas hermanas y de los 6 hombres tres son hermanos y los dichos tres estraños pero de arreglada conducta. Exmo sor el fiscal de lo civil dice que mediante a resultar de la justificación que ha recibido como juez mayor de cuartel Alcalde del crimen el sor Dn Jose Arias Villafañe ser la viuda de Josefa vargas muger de arreglada conducta ; al mismo tiempo que libra su subsistencia y la de los que la acompañan en el ejercicio de hacer Comedias de Muñecos; no ocurre reparo en que previos los enteros devidos y bajo el supuesto de que su compa la forman las misma personas de que presenta lista en el año pasado de 99 se le expida en los terminos que entonces se hizo la licencia necesaria pa que desde luego pueda usadno de ella en los suburbios de esta capl continuar dhas representaciones si bien debera ser con la condicion de que resente la licencia a el expresado sor ministro a fin de que en quanto al parage en que deba hazerlo [...] buen orden con que se deba conducir , adapte las medidas que su notoria prudencia estime oportunas. Mexco 13 de octre de 1802. Borbon.

Exmo Sor. Esl Asesor gral no halla embarazo en que V.E. se sirva conceder su superios licencia a Josefa Vargas previos los requisitos de estilo pa que pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de esta capl respecro a que de la información resivida pr el sor alcalde del crimen dn jose arias villafañe resulta ser de una rregalda conducta y sostener con [...] a su familia.

Asi podrá v.E. decretarlo si lo tubiere a bien y mandar se le expida la licencia necesaria que presentara al expresado sor alcalde de corte a fin de que en auanto al paraje en donde deba hazerlas, horas, y buen orden adopte las reglas que estime oportunas. Mexco 2º octre de 1802 . Bachiller. Mexco 8 de octre de 1802. Como pide el sor fiscal de lo civil y parece al ascensor gral. Selakado con una rubrica y expedido el villete de estilo pr el entero de la respectiva al dro de Media annata, procedio a el la ynteresada según manifiesta esta certificación: Los ministros de la Tesoreria Gral de Exto y Real Hacienda, certigficamos que hoy a [...] del lio manual de cargo hemos sentado la partida sgte: son cargo 18 [pesos] 2 [reales] que enteró Josefa Vargas [...] a los ramos que se diran con la liucencia

para hacer comedias de muñecos en los Barrios de esta Capital. Villeta número 2977. A media Annata: 13[pesos] 6[reales] 6gs. A Emplumados de oficinas incluso cuatro pesos de los de Media Annata.[2 pesos] . 18 [pesos 2 reales] lasso. [...] Josefa Vargas. Y para que conste donde convenga damos presente en Mexico a 22 de octubre de 1802. Jose Maria Lasso, Jose Vildosola. En esta atención he resuelto consiguiente a mi incerto decreto expedir el presente por el qual concedo mi Superior permiso a la referida Josefa Vargas para que pueda hazer comedias de Muñecos en los Barrios de esta capital bajo la calidad que antes de ejecutarlo ha de manifestar este Despacho al Sr Dn Jose Arias Villafañe y a su civil y asesor gral del virreynato en sus insertas exposiciones y la de que la segunda semana de cuarema la a de presentar tambien al asistente del coliseo de esta capl para que pueda escoger las habilidades que hallare por utiles al Teatro y lo que no podran escusarse en inteligencia de que para refrendar esta licencia a de comprobar la expresada Josefa Vargas con el certificado correspondiente hacer cumplido con lo que se le presione y [...] a los sres jueces y justicias de esta capital no pongan embaraso ni impedimento a esta interesada en la execucion de dichas comedias a menos de que den motivos para ello la conducta y mal manejo de los Actores o haya algun otro particular que lo impida. Mexico a 23 de octubre de 1802. Marquina. Por mandato de su excelencia. José Ignacio Negreiros y Soto.

Acta. [ca. 1794]. Varios asuntos relacionados con el cobro del impuesto de media anata a cómicos de la legua. Archivo General de la Nación. Ramo Media Anata. Vol. 59. Sin Folio. Fjs. 146-163.

La circular de dn Abel ultimo que dirigi a V.S sobre que previniere a los justicias del Distrito de esta [intendencia] se abstuvieran de dar licencias en lo sucesivo pa hacer comedias de Muñecos y exercitar las habilidad de maromas o títeres no consintiendo en [los] territorios semejantes invenciones sin que los interesado presenten la lica a este supor. Gobierno s fin de evitar perjuicio a la Rl Hacienda en el cobro de l Media Annata. Se debio pasar a los mitros de esa casa a fin de que huviere constancia y pudieren reclamar dho rl dro. Caso de no haverse erigido en esta capital. De qe advierto a V. conforme a mi Dto de [...] de la corte y qe [...] lo mismo en todas las ordenes que se expidan sobre dros Rls cuiu cumplimiernto toca a los mitros assi pa su arreglo en la exacción como pa promover oportunamente lo que convenga a beneficio de la Rl Hazda. Intendente de Oaxaca.

D. Vra. Mayo 21 de [17]94

Con esta (y conforme a mi decreto de A. del Corte) advierto a los intendentes de esta proba. Que devio pasarse a la caja de cargo de Ums? La circular que le diriji con fha de 9 de abril ultimo sobre que los justicias de Rl distrito se abstuvieran de dar licencia pa hacer Comedias de Muñecos y exercitar la habilidad de maromas o titeres, no permitiendo semejantes diversiones sin que se presente licencia de este supor gno a fin de que huviere constancia y pudieren [...] reclamar el dro de Media Anata caso de no haverse exigido en esta Capl y que practique lo mismo en toda las ordenes que se expiden sobre dros Reales cuiu cumplimto toco aun a mi pa su arreglo en la exacción como para promover oportunamente lo que convenga a beneficio de la rl Hazda de que [...] 22 del mes de abril.

D. Vra. Mayo 21

Estando esa presencia en posesión de conceder licencia pa comedias de Muñecos y otras diversiones de igual clase segn expone V.S en consulta del 16 de Abl ultimo N 360 continua en ella con la calidad de que se exija pr los mitros de Rel Hzda el dro correspondiente de Media Annata tomandose al efecto raz de todas las que se expidan antes de entregarse a los interesados lo que asi he declarado en Dto de [...] corte y lo aviso a V.S en contestación a su citada consulta.

D. Vra. Mexico 21 de mayo de [1]794

Presto intennnte de Guadalajara

Intendente de Yucandice prevendra a los s ias en un distrito no per hacer comedias de [...] sin que los sujetos [no muestren] ls competente licencia para evitar los perjuicios que se expresan:

Prevendré a las Justicias de esta Provincia no permitan hacer Comedias deMuñecos ni exercitar la habilidad de maroma o títeres a ninguna persona que no obtenga la competente licencia para evitar perjuicio a la real Hacienda en el pago de Media Annata que deben ejecutar.

Dios que a V.E Ms Ams. Merida Yuctan a 2º de Mayo de 17923

Exmo señor Conde rde Revillagigedo

Ramo de Media anta. Año de 1794:

Ocurso de Mariano CasaBona Autor de una Compañía de Farza de Muñecos sobre la Meda Annta qe se le cobro en Feziutlan. Y q se le conceda licencia p transitar el Reino don dha compañía:

He recibido de Mariano Casavona, autor de una compañía de frasa de muñecos residente en este pueblo la cantidad de cincuenta pesos qe por mi oficio de 31 del anterior agosto y diligencias posteriores. Lo ha hecho escribir el juez subdelegado de este partido aplicables a el real derecho de media annata que no provo traer satisfecha por las comedias que dha coimpañía ha representado y sigue en esta cavecera ; cuia cantidad en esta misma Fha. Grio en libranzaa segura a favor de los ministros de real hacienda de las cadaas rfeales de la ciudad de Puebla, dirijida con consulta al sor dn Manuel Flor intendente de esta provincia y mientras recibo la contestación de su señoria estiando este recibo provisional para constancia y resguardo de dho Autor.

Feintlan 2 de setiembre de 1793

Domingo Antonio de la Torre.

Dn Lozario Josef Figueroa Yañez Juez subdelegado pr el señor Don ;anuel de Flor Ferviente Coronel de los Reales Exercitos de Governador Politico y militar de la Ciudad de Puebla Intendente de su

Provcí

Certifico en cuanto puedo devo y pr dro me es permitido como Dn ;ariano Casabona Autor de una Compa Comica de Muñecos Tiene entregacion a D Domingo Anto de la Torre admor de Rs Rentas de este Partido la Cantidad de cincuenta PS pr lo perteneciente a el RI derecho de Media anata de la q tiene dha execuicion y apersebido el recibo correspondte el qe me consta ser de Dho Sr [...] a cuio pedimto se de esta parte doy la presente pa lo ocursos qe le conbengan. Fecha en este pueblo de Tenzintlan en tres días de el mes de septiembre de mil cetecientos noventa y tres; actuando ante mi como juez receptor con los testigos de mis assa p rectoria a falta de escrivio pubco com RI qe no lo ay en esta jurisdicción ni en el termo q previenen el dcro de qe doy fe.

Juan Mendieta

Exmo Señor

Mariano Casabona autor de una compañía de farza de muñecos, vecino de esta capital y residente en este pueblo de Santa Maria Tezintlanm Puesto a los pies de V. E. con el mayor rendimiento y respeto que debo hago presente a la superioridad de V. E. como habiendo transitado por varios lugares de este Reyno , haciendo en ellos comedias los días que en cada uno me he detenido con la licencia que primero he pedido a los respectivos juezes de ecada lugar, según costumbre jamas he tenido embarazo ni se me ha exijido estipendio alguno ni ha llegado a mi noticia que alguna de varias compañías de esta naturaleza que transitan por todo este reyno haya tenido que pagar dro de Media Anata ni que pedir licencia ante la superioridad de V.E. hasta ahora que Dn domingo de la Torre Administrador de Reales Rentas en este Pueblo me ha exijido y echo exivir cincuenta pesos pr dho Real Dro de Media Anata y licencia; con lo acredita su recibo de esta cantidad y la certificación que el Juez Subdelegado del Partido me dio para su constancia que acompaño el juramento debido.

El no saber era preciso, impetrar la licencia de V.E, y pagar el mencionado Real Dro antes de Salir con mi Compañía, y e[...] cierto de quie quintas corren por el Reyno lo hacen sin este requisito, me escusa de la culpa que pudiera tener poir no haverlo procurado hacer con la anticipación que correspondia.

El expresado Adminor me graduó cincuenta pesosos por dho Real Dro, que considerada mi pobreza, el transito que tengo que hacer de unos pueblos a otros, pagando Bagages y manteniendo doce personas de que se compone mi compañía con la contingencia de que se hagan [...] Comedias pues en varios lugares no se verifican, y en ootros con bastante escasas, de modo que muchas ocasiones salgo

empeñado de algun lugar para que con lo que adquiriera en otro [...] desempeñe; tener que sentir y reponer los Muñecos que con el continuo exercicio se rompen, me hacen considerar ser excesiva esta cantidad que por este Administrador se me ha hecho pagar; y lo hago presente a la notoria y Superior Justificación de V.E. para que se sirva determinar lo que halle por conveniente; sirviendose V.E. al mismo tiempo concederme la licencia necesaria para que con mi expresada compañía transite libremente por los lugares de este Virreynato y para que en lo sucesivo no se me vuelva a poner igual embarazo, y se me sigan quebranto y atrasos como ahora por ser un pobre atendido a este genero de vida que me ha dispuesto la suerte; en el concepto de que todos los Justicias de los lugares por donde ha transitado podran informar a la superior Justificación de V.E., Que no he dado con mi Compañía el más leve motivo de queja, que somos unos miserables y que nuestra infelicidad nos ha reducido a este modo de solicitar nuestra subsistencia. Por tanto A V.E. suplico rendidamente se sirva mandar decretar como llevo pedido en que recibiere bien y merced de la notoria piedad y grandeza de V.E.

Exmo Señor.

Mariano Casabona.

A todos los que obtienen licencia del superior Gobierno para hacer comedias de Muñecos en esta Capital o fuera de ella y exercitar habilidades de Maromas y Títeres, se les ha regido y exigen siempre trece pesos seis y medio reales para el Ramo de Media Annata y los dros de oficinas.

Esta cantidad es la que unicamente debe cobrarsele al interesado respecto a que la lic de los justicias es en mio concepto bastante [laguna en el texto] que antes del establecimiento de int[endencia] finzaban el cobro de semejantes gracias para que el Ramo no se defraude como sucede el dia por no contribuir a el aquellos que las [...] dellos. Nos parece será muy oportuno sirva V.E. mandar a todos los señ Reyno por m[...] de los respectivos intendentes se abstengan de las en lo subcesivo y que no consientan en sus jurisdicciones se practiquen semejantes diversiones sin que los interesados presenten la licencia de este superior reyno a donde deben ocurrir por ella para que asi se evitan perjuicios a la Rl Hacienda y tal vez al Publico[...] V.E. estime por mas acertado. Tesoreria Gl de Exto Hacienda de Mexico 7 de octubre de 1793

Gutierrez

Dice que V.Exa puede declarar que Mariano Casabona ha causadi al Real Dro de Media anata trece

pesoso seis y medio rrs, según exponen los ministros de las Cajas Generales en su informes de este Mes, y mandar al Sor Intendente de Puebla que aquellos ministros dispongan se le devuelva la cantidad restante hasta cincuenta pesos que se le exigieron por el Administrador de Alcabals de Tentitlán Dn Domingo Antonio de La Torre, según su recibo de 2 de septiembre proximo el informe dicho Dor Intendente de la naturaleza y conducta de Casabona y personas que trae en cu compañía y con el pase del sor fiscal de lo civil para que sobre la licencia que pide para caminar libremente por los lugares del reino y lo que proponen los ministros generales sobre estas comedias de muñecos y semejantes diversiones sin licencia de este superior gobierno pr que estime conveniente. Mexco 12 de Oct d[...]

Mexico 14 de octubre de 17983 como pide el sor fiscal de RI Hacienda.

En 2 de sepre ultimo Mariano Casabona, Autor de una Compa de fraza de Muñecos recdte en el pueblo de Tencitlan enteró so ps a el Admón. de Rentas de aquel partido qe le hizo exhivir el subdelegdoo aplicables al RI derecho de Media Anata por las Comedias qe la Compa había representado y seguia en aquella cavezara cuia cantidad quizo dho administrado en libranza a favor de los ministros de la RI Haz de esa casa principal.

En vista del [oficio] qe me dirigió el ynteresado declare en decreto del 4 del corte haver camiado? De Media Annata solo [13 pesoso 6 reales y medio] y los dros de oficinas. Por lo qe prevendra V.S a dhos Mitros dispongan se le debuelva la cantidad restante hasta 50 pesos que se le exigieyqualmte informara V.S de la naturaleza y conducta de Casabona y Personas que trahé en su compa.

D. Vra. Mexco 16 de Octe de 1793

Con Fecha de 16 de octubre ultimo dirigi a V.S el oficio siguiente Fs 6

Y no habiendo tenido contestación lo recuerdo a V.S para que lo verifique

Dios Vra. Enero 23 de 94

[Oficio recordado]:

En cumplimiento del Decreto de S. E. y orden de V.S. sobre los cincuenta pesos que le exigieron a Mariano Casbona autor de una compañía de farza de Muñecos imaginando fuera esa la Media Anata por lo que se les remitieron a los Sres Ofes Rls de esas cajas los que me consta le presto Dn Manuel Toledano vecino de esta Pueblo al nominado Autor quien quedo a i[...]elos satisfaciendo conforme hciere sus comedias y solo le tiene entregados en cuenta de la enunciada cantidad quince pesos y le resta lo demas. Esto mismo le consta al al Admón. de Rs rentas de este Partido Dn Domingo Antonio de La torre que fue el quien ñops percibio para remitirlos.

Por lo que respecto a la naturaleza y conducta de Casabona y demás de su compañía la que se componia de ocho hombres con eñ, una muger que traia con so titulo de suya como casados y otras dos muchachas hijas en realidad de uno de ellos, lo que haviendose sacada de cierto que no eran tales casados, mande por ambos y haviendo calificado con ellos la verdad me respondieron que como libres estabn pronto a correr sus negocios y casarse con suya razon los mande alior. Cura de esta cabezaera Dn Jose Mariano Loizaga con quien quedo iba pa ese obispo a correr sus diligencias y con efecto se fue quedando ella depositada en estas Cajas Reales en compa de mi familia y Niñas por mayor seguridad.

La nominada compa de fasa viendo el que ya tenia poca entrada y que no se costeaban determinaron irse a hacerlas al pueblo de Xalacingo a dos leguas de distancia de este.

Pero en la noche del dia 12 del que termina como a las [...] de ella escalo las paredes de estas casas Rs la expresada depositada Franca Ortega y se huyo por lo que haviendo llegado a mi noticia que estaban ambos aq dos complices en el ya citado Jalacoingo libre el correspondte exorto al juez subdelegado del pa que aali en perote o Nalapa se consiguiera a su aprension según llevaba su ruta a suyo éxito no le dio el giro debido por cuya causa faltó el logro de su efecto y cumplimiento.

Los demás sujetos o individuos de esta compañía comica es cierto que en el tiempo que recidieron en estre pueblo no dieron la más minima nota dde sus personas a excepcion del referido Casabona.

Con Todo lo qual doi documenta a V.S. como me previene pa su inteliga.

Dios que la vida de V.S mos a os Fesiutlan y Octubre 31 de 1793. Lazaro Jose Figueroa Yañez. Sor Gov, Ynte Dn Manuel de Flor.

Anps a 26 de Febrero de 1794.

Manuel de Flor.

Reconocido el expediente instruid a consecuencia de la superiur orden de 16 de octubre ultimo sobre haver dispuesto V.e. se le exigisen a Mariano Casboina autor de una compañía de farse de Muñecos

trece pesos seis reales y medio de Media NAtan y los derechos de Oficinas, devolviendosele la cantidad restante hasta cincuenta ps que remitió a estas cajas Rs el administrado de Tabacos de Teusitlán e informara de la naturaleza y conducta de Casabona y personas que traía en su compañía; resulta que desde el día 18 del propio octubre entregue al Escribano de Intendencia para su debido cumplimiento copia de la citada orden cuya ejecución previene por Auto del mismo día: que en su consecuencia se pasaron oficios a los ministros de esta caja con insecion de la resolución de V.E. para la devolución prevenida y al subdelegado para que informase sobre la conducta de la compañía el qual en respuesta de 31 del referido mes instruyo de la desarreglada vida de Casabona y muger con quien se acompañaba, según manifiesta la copia que incluyo a V.E. contestando a lo que se sirve prevenirme en 23 de Enero ultimo.

Dios que a V.E. mos aos commo Angas a 27 de Febreo de 1794.

Exmo Sor.

Manuel de la flor.

Dice que el informe del subdelegado de Jeustitlan de 31 de octubre ultimo de que acompaña Copia de Dor Intendente Gobernador de Puebla en 27 de Febrero proximo instruye de la mala conducta de Mariano Casbona, Autor de una compañía de Muñecos que estuvo en aquel pueblo y además la licencia ha terminado por punto gral y por la superioridad de V.E. en correspondiente a esta calse.

Por tanto V.E. puede mandar siendo servido, de pase a dho sor gobernador intendente para que disponga se notiofque a Casabona por el subdelegado del lugar en que se hallare ocurrir a este superior gobierno. A refrendar la licencia para el año venidero recogiendo al efecto la que tenga y que se guarde lo mandado tambien por punto gral sobre que no se premitan semejantes diversiones sin precedente licencia de este supor gobierno como consultaron los Ministros de las Cajas Generales en 5 de Octubre ultimo a cuyo fin convendra circular a todos los Sres Intendente la Orden Oportuna.

Mexco 12 mzo de 1794

Mexico 17 de Marzo de 1794, como pide el dor fiscal de lo civil y RI Hacienda

El informe del subdelegado de Jeusitlan de a 31 de octubre ultimo que acompaña a V.S con un oficio de 27 de Febo proximo pasado [...] instruye de la mala conducta de Mariano Casbona Autor de una compañía de Muñecos que estuvo en aquel pueblo y además la licencia ha terminado con el año comico con formme a lo que tengo resuelto por punto gral. En expedientes de esta clase por lo que consecuente

con mi decreto de 17 del corriente disponda V.S se notifique a casabona pr el subdelegado del lugar en que se hallare ocurra a este superior gobierno a refreder la licencia para el año benidero recogindose al efecto la que tenga y guardandose lo mandado tambien por punto gral sobre que no se permitan semejantes diversiones en presedente licencia del mismo superior Govo lo que hara V.S entender a los Justicias del distrito de esta Intendencia.

Dios V.S Marzo 9 de 1794.

Para que no se defraude el Ramo de Media Annata de la cantidad con que deben contribuir los sujetos a quienes se concede la licencia pa hacer comedias de muñecos y exercitar la habilidad de maromas o títeres prevendra a los justicias de l distrito de esa yntendencia (conforme a mi decreto de 17 del correiente) se abstengan de dar dhas licencias en lo subcesibo y que no consientan en sus territorios se practiquen semejantes diversiones sin que los interesados presenten laq licencia de este superior gobierno a Donde deben ocurrir por ella pa que asi se eviten prejuicios a la Rl Hac y tal vez al publico.

Dios V.S Marzo 9 1794

Acta. De Luis José de Arana. Ciudad de Celaya. 6 de octubre de 1761. Licencia concedida para montar una máquina real de comedas de muñecos en cualquier lugar distante cinco leguas de la ciudad. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 45, Exp. 207, Fjs. 236v-238

V.E. Concede liza a Dn Luis Jph de Arana vez de la Ciudad de Zelaya pa q pueda ser autor de una maquina real pr el tpo de dos años y representar comedias de Muñecos en cualesquiera lugar distante en lo menos cinco leguas de esta Ciudad.

[...] Jph vezo de la ciudad de zelaya paresco ante V.E. con el mas honesto rendimiento y digo q mi pto? Se halla con todo la presin necesaria pa poder ser autor y poder representar comedias de Muñecos la qual diversion pretende [...] ern el lugar q eligiere con tal sea cinco leguas distante al contorno de esta SV.E. C pa no se prejudiq el [...] el coliceo [...] q hubiere pr como en poniendo un [...] de respto de los del partido a q pagaria su salario [...] el lugar en q el suplicante se allare sin q primero manifieste mi liza en toda forma y q en q consten pagados los Rs dros de S M sin compelerle ninguna de las justicas a q les contribuia a excepción de sus personas [...] familias sin q pagen lo q corrsonda. Mexco diez y seis de octt de mil te sesenta y uno.

Acta. De Isabel Estrada. Ciudad de Orizaba. 12 de julio de 1798. Licencia para que pueda hacer comedias de muñecos por los barrios de la capital. Archivo General de la Nación. Ramo Indiferente Virreinal. Caja 2230, Exp. 12

Ynstanca de ysabel estrada sobre que se le permita hacer comedias de muñecos en los barrios de esta capital. Agosto 7 de 97 informe el asentista del coliseo de esta capital y con lo que diga el señor fiscal de lo civil

para en 1o de septiembbre informe anuente con la solicitud de la interesada

spt 4 97

al señor fiscal de lo civil

paso??}En 17 respondi manifestando se consediera lizencia necesaria a la estrada para representar las comedias bajo las condiciones de que previamente exprese el bariio y casa en que haya de executar la diversion

orizaba octubre 14 de 97

Como pide el señor fiscal de lo civil,

Nota: vino a la mesa en 26 de mayo de 98

El exmo señor virrel anterior concedio a la estrada un mes de licencia pa que hiciese la dibversion en la forma y terminos que pide el fiscal de lo civil La ynteresada no se presento en oportuno a saver la resolucion y pr lo propio no se puede hoy comunicar al ... ,ayor que preceda el consentimiento de. Julio 12 98

Acta. De Isabel Estrada. Ciudad de México. 6 de abril de 1789. Licencia concedida para montar comedias de muñecos. Archivo General de la Nación. Ramo Indiferente Virreinal. Caja 1280, Exp. 4

Da Ysabel de estrada española de estado viuda ante la justificacion de V.E con el debido respeto expongo de la vondad de ve se srivio concederme en quanto de junio del año ásado de setesieonto ochenta y ocho su supor licencia a pedimento del sor fiscal de los civil pa que en los lugares de este

virreinato pudiese con las personas qe me acompañanba representar comedias de muñecos con tal de q todos nos portaramos con la regularidad correspondiente sin dar mala nota en nuestra conducta y q sienpre huviera de continuar esta devesion despues de la quaresma huviese de ocurrir por nuevo permiso pa ello presentando certificacion q lo acreditase a los justicioas respectivos de los publos en que se executasen las dhas comedias.

En este supuesto y a que los de tlalmanalco amecameca y quantla amilpaas certifican nuestro buen proceder y manejo segun consta en dhas certificaciones que a continuacion de la misma licencia presento aV.E ya que es el unico arbitrio que tengo pa sostenerme con mi numerosa familia.

A V.e suplico tenga a bien concedeme el expresado permiso pa que libremnte pueda usar de el como hasta hasta aqui a cuio efecto se me debuelva todo origl para mi resguardo por ser todo conforme a lo qe v.e tiene resuelto y en qe recibiere bien y merced.

Exmo señor fiscal de lo civil dice que las certificaciones que isabel de estrada ha acomparado a si antecedente escrito conforme a lo que se le previno en la licencia, que así mismo exhive, an[...] la regularidad de la conducta de los comicos que llevo en su compañía para hacer comedias de muñecos fuera de esta capital.

Y aunque no expresa, si ha de ser los los mismos que solicita llavar en esta nueva licencia que pide, podrá V.E si fuere servido consedersela con esta calidfad, y todos las de más que se contienen en la procedente que ha exhibido y entendiendose precisamente por el término de este presente año hasta el días de carnestolendas de venidero.

México 22 de abril de 1789

México 5 de mayo de 1789. Al sor asesor general. Bonilla

Exmo sor:

El asesor gral subscribe la respuesta del sor fiscal de los civil fha 22 de abril ultimo en el expdte de ysabel de estrada impetrando licencia para hacer comedia de muñecos. Mexico mayo 12 de 1789.

Valenzuela.

México 19 de mayo de 1789

Como pide el sor fiscal de lo civil, y parece al sor asesor general.

Antonio Bonilla

[ttexto ininteligible 4-4v]

En el pueblo de teposotlán a seis de mes de nobiembre yo el en birtud de la lisencia qe antes dada por el Exmo sor birrey capitan [...] don mariano flores a fer de qe se cumpa con su superior orden en qe consede la licencia a la mencionada ysabel de estrada para qe edta use de sus ejercicios comicos asta cumplido el año de ochenta y nueve mande qe por mi facilite y amplace le a la lizencia coorrespondiente lo cual asi probei firme con los de mias doy fe.

Mariano Calapis.

En veinte y tres de nobiembre de mis setesientos ochenta y nueve años, yo Dn mariano Carpio, teniente encargaDfo para la administracion de justicia de este pueblo por el alcalde mayor de la jurisdiccion de quautitlam dn miguel martinez de moya subdelegado de intendencia en eella Vsa

Certifixo en toda forma como dña ysabel estrada en el termino de quinse días que estubo en esta de mi cargo haciendo comedioas de muñecos cumplio con lo mandado y ordenes dadas por mi lo qual y a pedimento de la mencionada doy la presente que firme con los de mi asistencia con quienes actuo por resptoria a [...] de esta rl o publico al no lo hai en los terminos del derecho doy fe.

Mariano Calapis

Dn ygnacio de la parra tnte de este pueblo de Huehuetoca por d miguel de molla alcalde mayor subdelegado de intendencia de sta jurisdiccion que actuo como juez receptor con dos testigos de asisa

por no hacer escriba no en la jurisdiccion ni en los terminos qe la ley prebiene

Certifico en quanto puedo y el derecho me permite que da ysabel estrada y la compañía comica qe conduse no han dado nota ni escandalo en el tiempo que han estado en este pueblo protandose con harreglo a la ordenanza y para qe coste lo frime con los de assa en beinte y dos de sbre de mil setesientos ocehnta y nuebe

Ygancio de la parra, pedro prufos jose farra

Mexco 14 de marzo de 1790 Al sr fiscal de lo civil

da ysabel de estrada española de estado viuda ante ve como mejor proceda digo que segun acreditan los documentos que debidamente presento en tops y jus tengo permiso de los exmo ss antecerozer de V.E para hacer comedias de muñecos fuera de esta capital pero con la calidad de ocurrir a este superior gobierno cada año por nueva licencia y respecto a que en el proximo pasado me he manejado con la conducta que acreditan las certificaciones que corren en dhos documentos suplico a V.E se digne concedermela pa el presenta año y que se me admita este papael por pobre.

A.V E. Pido asi lo mande en que recibiere merced.

No sabe firmar

Exmo seor, el fiscal de lo civil dice

que de las tres certificaciones qe se han puesto a consecuencia de la licencia concedida a ysabel de estrada pa hacer comedias de muñecos fuera de esta capital la primera acredita qe la suso diha no cumplio con la importante prevencion de qe las empezase a la oreacion de noche acabaren a las diez.

Tambien es notable y aun sospechoso qe no sean mas de tres las insinuadas certificaciones pudiendo haver susedido qe las tuvieren hecho en otras partes como qe la licencia fue por todo el tiempo corrido desde mayo del año proximo pasado hasta las carnestolendas de el presenta

.Ve,E si fuere servido poda mandar se notifique a la referida estrada diga si ha hecho comedias en otras aprtes distintas de las qe se asientan en dhas certificaciones y si ha sido por qe no han presentado las qe corresponden a los respectivos justicias y qe con lo qe dixere vuelva a darse sita al q responde. Mexico

25 de marzo de 1790

Mexico 27 de marzo de 1790

Como dice el sr fiscal de lo civil. Revilla gagedo???

En Mexico en veinte y siete de marzo de noventa presente ysabel estrada a quien hize saver el supor decreto de S.E co nlo pedido por el señor fiscal y dixo que o ha hecho comedias en otros lugares mas que en los que consta por las certificaciones loq ue esta pronta a hacer con star en caso necesario y esta respomio y no firmo por no saver escribir. Doy fe.

[firma]

Exmo Sor el fiscal de lop civil dice

que sin embargo de los inverosimil que es la expresion de la nombrada dña ysabel de estrada sobre no haver ido a otras partes a hacer comedias de muñecos y de lo que resulta de la primera de las certificaciones qe presento podra V.E si fuere servido concederle la licencia q pide de nuevo para el indicado fin. Entendiendose precisamente para le año comico y con todas las demas calidades y condiciones de las q anteriormente de le han concedido y a si mismo la de qe en las certificaciones que ha de presnetar de los justicias se aviente?? además del porte de los de su compañía y horas en que se comienza y acaban las comedias el dia en qe entrase al lugar y el en q saliese de el para otro parte ues de esta forma se excusara la dificultaf que ahora se ha ofrecideo y ... el lugar de su residencia y sha hechoi o no comedias y aun el motivo d elas suspensiones que tenga en su exercisio Mexico 9 de abril de 1790

México 13 de abril de 1790

como dice el sr fiscal de lo civil librandose la ynteresada el corrspdete decreto con debolucion del documnto con que principia este expedte

México 14 de abril 1790

En consecuencia de lo que he determinado decto de ayer concedo lica a da ysabel de estradapa que pueda hacer comedias de muñecos fuera de esta capital hasta carnes tolendas del venidero en el presenta año pero con las calidades y condiciones que refiere la lica que le concedio mi antecesor el exmo so dn manuel anto flores con fha de 14 de junio de 788; la qual debera la ynteresada presentar con este decto a los justicias a loa quales mando no le pongan embarazo y que esten a la mira de que se observe puntualmente quanto dispone y que en las certificaciones que den a la referida sobre su conducta y la de los que la acompañan asierten a mas de la hora en que comienzan y acaban las comedias el dia en que entrare al lugar y el en que saliese pa que conste si las ha hecho o no y el motivo de las im0resiones que tenga en su ejercicio.

Acta. [ca. 1794]. Archivo General de la Nación. Ramo Indiferente virreinal. Caja 1262. Exp. 12
[Foja 10]

Clausula 5a: quinta que en los días que no haya comedia pueda a la dicha hora tener en el coliseo otras diversiones como consiertos, musicos, titeres, juegos de manos, maromas, muñecos y otras semejantes.

Clausula 6a: sexta: que estas diversiones y otras que de nuevo puedan inventarse no se puedan hacer en la calle por ninguna persona que lleve estipendio por ellas y [...] si en el coliseo se da cuenta del asentista.

Concuerdan con sus originales que son la quinta y sexta condiciones de la escritura del subarriendo que otorgo don Manuel Lozano a Geronimo Maranis, ultimo arrendatario en doze de marzo de mil setecientos noventa, e iguales a las que en las anteriores escrituras otorgadas por el espresado Lozano y susu antecesores en el arrendamiento de la saca de teatro se han puesto y constan en los años (?) [...] publicos que por ante mi han pasado de donde hize sacar el presente para cumplir con lo mandado.

México Noviembre quinze de mil setesientos noventa y tres.

Mariano Zepeda.

[Foja 11]

Dice q pr la copia puesta de las clausulas 5a y 6a de la escritura del ultimo arrendamiento del coliseo se instruye q en efecto ha sido capitulado pr los ympresarios q las diversiones de marmas, comedias de muñecos u otras semejantes no pudieran hacerse en la calle sino precisamente en el teatro de cuenta del asentista.

Es muy debido q se observe en los propios terminos, la expresada condicion en las actuales circunstancias de hallarse el coliseo pr administracion de cuenta del hospital rl y en esta parte ha sido justo el reclamo del mayordomo.

V.E se servirta mandar si fuese de su superior agrado se observe dha prohibicion de no poderse hacer tales diverisiones en el casco de esta capital sin anuencia del administrador del coliseo y q se le haga saber la determinacion pa q vea si hay en la actualidad algunas de ellas en cuyo caso lo represente pa que se tomen las providencias oportunas a efecto de suprimirlas.

México 18 de noviembre de 1793

[Foja 12]

[Portada del oficio]

En México en veinte de noviembre de setecientos noventa y tres años presente en la casa de la morada don José del Rincon administrador del real hospital general de yndios del coliseo de esta capital de quien hize saver el antecendente superior decreto con lo pedido por el señor fiscal de los civil y dixo lo oye y queda entendido y lo firmo.:

Exmo señor

[México 31 de enero de 1794]

Señor fiscal de lo civil

En el mes de septiembre del año pasado de 92 hice presente a VE los perjuicios que se seguian al teatro de esta capital que ya corría a mi cargo, de que se permitiesen en el casco de ella o sus contornos las diversiones de maromas o comedias de muñecos o personas y en puesta esta verdad expuse q VE que los asentista del coliseo habían pactado siempre la calidad de que no se admitiese la execucion de semejantes habilidades sin expreso consentimiento de ellos, concluyendo yo con pedir que debiendo esta costumbre observarse con más razón en el presente tiempo por recaer el daño que de lo contrario se seguia en la spersonas más miserables y por eso justamente recomendables se sirviese V.E. Mandar se abstubiesen de travajar las compañías que por entonces habiann ocurrido, negando el permiso a las

que en lo sucesivo ocurriesen.

V.E tubo a bien pasar esta representacion del sor fiscal a lo civil quien a vista de la certeza de las clausulas puestas generalmente por dhos asentistas de que a pedimento de S. Sria de extendio copia certificada, califico justo mi reclamo y pudio a V.E por ultimo se observase dha prohibicion de no poder hacerse aquellas diversiones en esta ciudad sin anuencia del administrador del teatro RI de ella y que se me hiciese saber la determinacion para que viendo si en la actualidad habia algunas lo representase a efecto de que se tomaran las providencias oportunas para suprimirlas con lo qual se conformo V.E. En 25 de noviembre proximo pasado noviembre

Son tantas las que hay en el dia q se hace increíble el que no hayan dejado mas de lo que se ha notado las entradas del coliseo: y para no errar en el numero de ellas omito señalarlas suplicando a V.E. Se instruya por medio de informe del señor corregidor de cuya orden las exersen y a quien se dignara V.E comunicar de dha supor resolucion de 23 de noviembre para que con arreglo d ella retire las licencias que se haya dado y suspenda la concesion de otras para en adelante o lo que fuere del superior adreado de V.E

Nuestro señor que a V.E ms ds Mexico 29 de enero de 1794

Exmo -señor

Joseph del incon

[Foja 15]

Exmo señor, el fiscal de lo civil

Exmo sñor:

fundado en el interes que todos los asentistas del coliseo han tomado en quitar quialquiera diversion publica del casco de esta capital segun se ve en las escrituras de remate me parecio se de mi obliacion el reclamar pra que se suprimiesen las licencia de los que hacian maromas y comedias en las ultima temporada maormente quando era ya tanto lo qe abundavan esas habilidades que se llevo a esperas fuesen causa de la vaja de productos en el teatro y acabó de confirmarse ese presentimiento en la presente cuaresma, viendo que apenas habría quien concurriese a la maroma del coliseo quiza por lo satisfecha que la gente se hallaba de esta y semejantes diversiones.

Sin embargo, quedo entendido de lo qe en el pasrticular ha determiado V.E y me servirpá de gobierno para lo [...] que es quanto puedo decir en contestacion de su supor oficio de ayer.

Dios que a V.E. Ms as mexico 17 de Abl d 1794

Exmo señor

Joseph del Rincon

[Foja 16]

A representacion del H. Administrador del coliseo de 29 de enero ultimo sobre que se impida a las compañías de maromeros y autores de comedias de muñecos y personas travajar en esta capital por se perjudicial al hospital real esta especie de diversiones que minoran los productos el teatro de ... expediente en el qual he determinado que VS cuide de que con ningun motivo ni pretexto se empiesen dhas diveriones despues de la oracion que en las casa en donde se executen haya la iluminacion competente para evitar desordenes y qe con el mismo fin se le el respectivo alcalde de barrio c on la exactitud y vigilancia qe corresponde el buen orden del concurso sin que se supriman las licencias a las compañías por qe la clase de gente qe concurre a maromas y comedias de muñecos no es de lo comun de la que nicas de la diversion del coliseo por consiguiente no ceden en perjuico de este quellas recreaciones lo que participo a V.S su inteligencia y cumplimiento

... Mexico 16 de abril de 1794

Sor corregidor de esta capital

En el expediente instruido a representacio de .. de 29 de eero ultimo he determinado que el sor corregidor de esta capital cuide de que con ningun motibo ni pretexto empiesen las maromas y comedias de muñecos despues de la oracion que en las coasa en donde se executen estas diversiones haya la iluminacion competente para evitar desordenes y que con el mismo fin cele el respectivo alcalde de barrio c on la exactitud y vigilancia qe corresponde al buen .. el concurso sin suprimir a las compañias las licencia pa travajar en consideracion a qe la gente que concurre a esta especie de representaciones no es pro lo comun a la que frecuentan el teatro y por consiguiente no puede disminuir su producto; lo que participa all ... su inteligencia

Dios guarde a V.E. Abl 16/94

[Foja 18]

Dice que la precedente solicitud del administrado del hospital y coliseo de esta capital es consiguiente a lo que su V.F tiene determinado en el superior decreto de 19 de noviembre ultimo pa hacer la efectiva execisuion de el.

En cuya atencion V.E se servira mandar si fuere de su superior agrado se comuniquen orden de sor corregidor como pide dho administrado la resolucion dictada por el citado duperior decreto con orden de que procede a suprimir las diversiones de comedias qe expresa el administrador haber y suspender la consecionn de licencia pa otras en adelante avisandomse del sor jose del roincon la determinacion de V.E en contestacion a su anterior representacion mexico 5 de febrero de 1794

[Foja 18v]

Mexico 1o de abril de 1794

prevengase al señor corregidor de esta capital se cuide de que con ningun motivo ni pretexto empiesen estas diversiones despues de la oracionn que haya la iluminacion competente para evitar desordenes y que con el mismo fin sele el respectivo alcalde de barrio con la vigilancia y exactitud que corresponde.

[Foja 19]

Exmo sor.

Aun antes que recibiera el oficio del 6 del corriente relativo al buen orden que se le debe observar a la compañia de maromeros, autores de comedias de muñecos y de personas y a los que se encuentren a verla tenia por mi parte fundadas las p providencias corrspondientes al mismo fin a que confirman las impresiones de V.E ecepto la parte de la hora de que entendido vigilare sobre u puntual cimplimiento

Dios que a V. E G. Ms As

mexico 19 de abril de 1794

Bernardo Boncuron

Exmo Sor Virrel de N. España:

VIII. BIBLIHEMEROGRAFÍA

Archivos

Acta. De Gabriel Ángel Carrillo. Ciudad de México 6 de octubre de 1715. Licencia concedida para montar una Máquina Real de Comedias de Muñecos en el barrio de San Ángel(?). Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 23, Exp. 302, Fj. 218.

Acta. De Gabriel Ángel Carrillo. Ciudad de México 9 de enero de 1716. Licencia concedida para montar la diversión de muñecos en la Ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 24, Exp. 1, Fj. 1

Acta. De Francisco Cortés. Ciudad de México. 1º de septiembre de 1775. Licencia concedida para representar Comedias de Muñecos en la Villa de Temisco por un año cómico. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 53, Exp. 215, Fj. 151

Acta. De Francisco Cortes. Ciudad de México. 17 de julio de 1775. Orden por la cual se pide al ayuntamiento de la ciudad de México que suprima la licencia para montar comedias de muñecos. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 53, Exp. 268, Fjs. 180-180v

Acta. De José Sánchez. Ciudad de México. 9 de mayo de 1795. Licencia concedida para representar comedias de muñecos en los barrios de la ciudad de México. Archivo General de la Nación. General de Parte. Vol. 73, Exp. 124

Acta. De Josefa Morales. Ciudad de México. 27 de septiembre de 1798. El virrey concede licencia a Mariana González para que pueda hacer comedias de muñecos fuera de la ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 32

Acta. De Josefa Vargas. Ciudad de México. 2 de octubre de 1798. Licencia para que pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de la Ciudad de México por seis meses. Archivo General de la Nación. Ramo General de parte. Vol. 77, Exp. 33

Acta. De Mariano Malpica. Ciudad de México. 28 de marzo de 1799. Licencia concedida para

montar en los barrios de la Ciudad de México comedias de muñecos y otras habilidades parecidas. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 79

Acta. De Mariano Malpica. Ciudad de México. 28 de marzo de 1799. Licencia concedida para representar comedias de muñecos y demás habilidades parecidas en los barrios de Ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 80

Acta. De Marina González. Ciudad de México. 6 de abril de 1799. Licencia concedida para representar muñecos por un año cómico en los barrios de la Ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 80, Fj. 96v

Acta . De Pedro Morales. Ciudad de México. 22 de marzo de 1802. Licencia concedida para hacer maromas y títeres fuera de la Ciudad de México por dos años. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 78, Exp. 74, Fjs. 100v-111

Acta. De Antonio Meneces. Ciudad de México. 6 de marzo de 1744. Licencia concedida para que pueda representar comedias de muñecos en tanto en la Ciudad de México como en cualquier provincia. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte, Vol. 78, Exp. 74, Fjs. 100v-111

Acta. De Juana Josefa Vargas. Ciudad de México. Noviembre de 1806. Licencia concedida para montar comedias de muñecos en los barrios de la Ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 80, Exp. 154, Fjs 208-208v

Acta. De Josefa Vargas. Ciudad de México. 23 de octubre de 1802. Licencia para hacer comedias de muñecos en la Ciudad de México. Archivo General de la Nación. Ramo General de parte. Vol. 78, Exp. 108, Fjs. 165-166v

Acta. [ca. 1794]. Varios asuntos relacionados con el cobro del impuesto de media anata a cómicos de la legua. Archivo General de la Nación. Ramo Media Anata. Vol. 59. Sin Folio. Fjs. 146-163.

Acta. De Luis José de Arana. Ciudad de Celaya. 6 de octubre de 1761. Licencia concedida para

montar una máquina real de comedas de muñecos en cualquier lugar distante cinco leguas de la ciudad. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 45, Exp. 207, Fjs. 236v-238

Acta. De Isabel Estrada. Ciudad de Orizaba. 12 de julio de 1798. Licencia para que pueda hacer comedias de muñecos por los barrios de la capital. Archivo General de la Nación. Ramo Indiferente Virreinal. Caja 2230, Exp. 12

Acta. De Isabel Estrada. Ciudad de México. 6 de abril de 1789. Licencia concedida para montar comedias de muñecos. Archivo General de la Nación. Ramo Indiferente Virreinal. Caja 1280, Exp. 4

Acta. [ca. 1794]. Archivo General de la Nación. Ramo Indiferente virreinal. Caja 1262. Exp. 12

Acta. De Juan Antonio Zarate. Ciudad de México. 14 de noviembre de 1795. Licencia concedida para representar comedias de muñecos en la Ciudad de México y cualquier otra parte de Nueva España. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte, Vol. 73, Exp. 158, Fjs. 119v-200

Fuentes Primarias

JURADO ROJAS YOLANDA, 2008, *Comedia de muñecos, circo y teatro en las ciudades de México y Puebla. 1770-1830; 1870-1910*, inédita, Tesis presentada para obtener el grado de doctor en Historia, BUAP: Puebla

_____, 2004, *El teatro de títeres durante el porfiriato*, BUAP: Puebla

VAREY, John Earl, 1957, *Historia de los títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente: Madrid

_____, 1972, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y Documentos*, Fuentes para la historia del teatro, VII, Tamesis Books Limited: Londres

Fuentes secundarias

ANDIOC, René, 1988, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, 2a ed., Castalia:Madrid

_____, "Teatros", en *Historia de la literatura española tomo IV el siglo XVIII*, 1995, Jean Canavaggio director, Ariel: Barcelona

- BELOFF, Angelina. 1945, *Muñecos animados*, SEP: México
- DIEZ BORQUE, José María, 1978, *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch: Barcelona
- FLORESCANO & GIL SANCHEZ, “La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico 1750- 1808” Cosío Villegas, (coord.), 1981, *Historia general de México*, 1 / 2 El Colegio de México: México
- GARCÍA BACCA, Juan David, 2000, (introducción), Aristóteles, *Poética*, UNAM: México
- GÓMEZ NAREDO, Jorge, 2006, *El coliseo de comedias tapatío: sus protagonistas y sus temas*, Universidad de Guadalajara/CUCSH: Guadalajara
- GONZALBO ESCALANTE, Pablo et al., 2004, *Nueva Historia Mínima de México*, COLMEX: México
- GUERRA LEON, Vanesa, 2006, *La estética teatral de Eusebio Vela*, inédita, tesis presentada para obtener el grado de licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM: México
- HERNÁNDEZ, Dalia, “La Recepción del Teatro de Agustín de Moreto en la Ciudad de México del Siglo XVIII”, en prensa, versión electrónica proporcionada por el autor para esta investigación
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, 1993, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española: Madrid
- IGLESIAS & MURRAY, 1995, *Piel de papel, manos de palo. Historia de los títeres en México*, FONCA/Espasa-Calpe: México
- IRVING, Leonard A. “The 1790 theater season of the Mexico City Coliseo”, *Hispanic Review*, 1951, XIX
- _____ “The Theater season of 1791-1792 in Mexico City”, *The Hispanic American Historical Review*, 1951, XXXI, No. 2
- KLEIST, Heinrich Von, 2005, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Hiperion: Madrid
- MARAVALL, Jose Antonio, 1990, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica: Barcelona
- DELEITO PIÑUELA, José, 1944, *...También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos)*, Espasa-Calpe: Madrid

MIRANDA, José, 1995, *Humboldt y México*, UNAM/IIH: México

ORTIZ, Alejandro, “Esplendor de las formas cómicas breves en el teatro novohispano: entre la ilustración, los fulgores de la independencia y la expresión del populacho”, disponible en http://www.tribunalqro.gob.mx/humaniverso/leeDoc.php?nid_articulo=1244

PÁEZ RAMÍREZ, Gerardo, 2002, *El teatro occidental de títeres y su teoría literario dramática, aplicado en la obra : Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín de Federico García Lorca*, inédito, tesis presentada para obtener el grado de maestro en Letras, UNAM:México

PORRAS, Francisco, 1981, *Titelles. Teatro Popular*, Nacional: Madrid

PRIETO, Guillermo, *Memorias*, edición facsímil disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91361618545703619754491/ima0033.htm>

“Proceso inquisitorial contra Antonio Farfán, titiritero 1739”. Boletín del Archivo General de la Nación, 1936, VII, No. 1: 46-87

RUIZ RAMÓN, Francisco, 2000, *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, 10a ed, Cátedra: Madrid

SALA VALLDAURA, Josep Maria, 1994, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía*, Ensayos/Scripta, 3 Ediciones de la Universitat de Lleida: Cataluña

S. BAGALIO, Alfredo, 1972, *Títeres y Titiriteros en el Buenos Aires Colonial*, Ediciones ATA: Buenos Aires

TOSCANO MORENO, Alejandra, 1977, *El sector externo y la organización espacial y regional de México*, UAP:México

VENTURA BELEÑA, E, *Recopilación sumaria de Todos los Autos acordados de la Real Audiencia y Sala de crímenes de Esta N.E*, Prólogo de Eusebio Ventura Beleña, 1981, UNAM/IIH: México

VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, 1987, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, 3a reimpresión, FCE: México

VIVEROS MALDONADO, Germán, 1990, *Teatro Dieciochesco de Nueva España*, BEU, 111, UNAM: México

_____, 1996, *Talía Novohispana. Espectáculos, Temas y Textos Teatrales Dieciochescos*, Anejos de Novohispania, 3, UNAM: México

_____, 2005, *Manifestaciones Teatrales en Nueva España*, UNAM:México