



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Letras
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas



Perfil y Muestra del Teatro para Muñecos en México
*(Siglos XVIII al XX)**

TESIS

Que para optar por el grado de:
Maestro en Letras (Letras Mexicanas)

presenta:

Rey Fernando Vera García

Asesor: doctor Germán Viveros Maldonado,
investigador emérito del Instituto de Investigaciones Filológicas.

México, D.F. Septiembre, 2015

*El presente trabajo ha sido posible gracias a un apoyo otorgado por el Programa de Becas de la Coordinación de Estudios de Posgrado.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

***Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te,
Benedicimus te,
Adoramus te,
Glorificamus te,
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine fili unigenite, Iesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius patris,
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus,
Tu solus Dominus,
Tu solus Altissimus, Iesu Christe,
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.***

Para Tania Mitanni Navarrete Madrid. No tengo las palabras para agradecer tanto cariño y comprensión, el amor. Pero acéptame estas pocas en abono. Mira, ya tu sabes que estoy escaso de pensamiento. Uno crece y le sale la amargura hasta por los ojos. Pero si esperas a mi lado, algún día podré escribirte un poema, y será cursi y será grandioso y sabrás por voz de la belleza lo mucho que te estoy queriendo.

Con cariño a mi familia: a doña Socorro García, por la crianza y el amor infinito; a don Felipe Vera, mi hermano, por todo lo bueno. Para ellos son estas palabras. En memoria de Mario Vera García, mi padre.

¡Amigos míos, estamos vivos y aún hay juventud en los ojos! Levantemos las copas y que la sonrisa del cielo sea suficiente motivo para celebrar: Edith Vargas Jiménez, Jaina Mata González, Luis Gutiérrez, Juan Carlos Torres, Guillermo Plata, Víctor Mendoza, Luis Plata.

Agradezco profundamente a mis maestros, tanto a quienes de viva voz guiaron mi trabajo, así como a aquellos a quienes conocí a través de sus brillantes libros. A todos ellos mi más profunda admiración y respeto:

Doctor Germán Viveros Maldonado
Doctora Mariana Ozuna Castañeda
Doctora Carmen Leñero,
Doctor Alejandro Ortíz Bullé-Goyri
Doctora Lilián Camacho Morfín
Doctor Francisco Javier Cornejo
Doctora Yolanda Jurado Rojas
Doctora Maya Ramos Smith

Índice

Introducción.....	4
I. El perfil.....	11
1. Las comedias de muñecos durante el siglo XVIII.....	12
1.1 Generalidades sobre la Máquina Real de Comedia de Muñecos en época virreinal.....	12
1.1.1 Un posible repertorio dramático para muñecos.....	25
1.1.1.1 El caso de La loa [Sermón al pueblo de San Miguel].....	26
1.1.1.2 La mojiganga Un casamiento de indios.....	37
1.1.1.3 El entremés Sancajo y Chinela.....	52
1.1.1.4 La viuda y el sacristán.....	64
2. Las comedias de muñecos en el siglo XIX.....	72
2.1 El nuevo espacio.....	72
2.2 De la calle a los espacios cerrados: los títeres en el siglo XIX.....	84
2.2.1 Los títeres de don José Soledad Aycardo.....	84
2.3 Estructura y forma de las Comedias de Muñecos durante el siglo XIX.....	100
2.4 El repertorio de Comedias de Muñecos durante el siglo XIX.....	105
2.4.1 La isla de San Balandrán.....	105
2.4.2 La rosa encantada.....	121
2.4.3 Los gendarmes.....	154
2.4.4 Los novios.....	167
2.4.5 La revoltosa.....	175
2.4.6 Los celos del Negro con don Folías.....	188
2.4.7 Los chascos de un enamorado.....	204
3. El teatro de títeres del siglo XX anterior al Gran Teatro de Guiñol del INBA, el caso de Constancio S. Suárez e Ildelfonso Teodoro Orellana.....	208
3.1 Los espacios de representación.....	208
3.2 Las comedias de muñecos y su relación con el teatro de carpa y el teatro de revista.....	215
3.3 Los títeres y los niños.....	224
3.4 Constancio S. Suárez, un autor de comedias de muñecos del siglo XX.....	233
3.5 Ildelfonso Teodoro Orellana, prestidigitador, titiritero, autor de comedias de muñecos y empresario del juguete de fines del XIX y principios del siglo XX en México.....	253
3.5.1 Breve semblanza de Ildelfonso Teodoro Orellana.....	253
3.5.2 Las comedias de muñecos de Ildelfonso T. Orellana.....	261
4. Apéndice de imágenes.....	268
II. La muestra.....	275

1.	Probables Comedias de Muñecos pertenecientes al siglo XVIII.....	276
1.1	Loa Sermón [al pueblo de San Miguel El Grande].....	276
1.2	Un casamiento de indios [Mojiganga en un acto].....	282
1.3	La viuda y el sacristán. Zarzuela en un acto.....	294
1.4	Sancajo y Chinela.....	303
2.	Comedias para muñecos del siglo XIX.....	312
2.1	La isla de San Balandrán.....	312
2.2	La rosa encantada.....	327
2.3	Los gendarmes.....	348
2.4	Los novios.....	360
2.5	La revoltosa.....	373
2.6	Los celos del Negro con don Folías.....	387
2.7	Los chascos de un enamorado.....	395
3.	Comedias de Muñecos del siglo XX anteriores al Gran Teatro de Guiñol del INBA.....	399
3.1	La fotografía Instantánea.....	399
3.2	Policarpito o el Maestro de escuela.....	413
3.3	El santo de mi papá.....	423
3.4	Por fingir espantos.....	437
III.	Conclusiones.....	443
IV.	Hemerobibliografía.....	446
1.	Fuentes primarias.....	446
2.	Fuentes secundarias.....	451

INTRODUCCIÓN

Cuando me preguntan si me gustan los títeres, les respondo que mi interés ha estado en aportar algo al estudio del teatro mexicano, lugar que no considero olvidado, sino más bien remoto y de difícil acceso para el estudio y crítica de las letras mexicanas. ¿Pero entonces, te gustan los títeres? Lo que a mí en verdad me gusta es el teatro. Digo, ¿a quién podría disgustarle los títeres?, son un espectáculo maravilloso, pero nunca ha sido mi objetivo hablar de ellos. Es decir, hablar de los espectáculos escénicos con muñecos es de hecho una forma de abordar el desarrollo en sí del teatro mexicano.

No hablo por supuesto de un desarrollo progresivo y lineal del fenómeno y tampoco puedo referirme a todo el teatro, sino tan sólo a aquel que forma parte de la industria del espectáculo en nuestro país, el teatro popular. No se piense que con ello desprestigio al teatro para muñecos, al contrario, intento colocarlo en el sitio que por justicia le corresponde, a saber, al lado de todas las otras manifestaciones escénicas. El teatro de muñecos no es un teatro de segunda, quizá marginal, pero no por falta de méritos estéticos, sino por los ambientes donde solía desarrollarse.

Curioso tal vez resulte que el teatro para muñecos, en efecto, no haya sido aún considerado como una pieza clave en el estudio de los espectáculos escénicos en México. El estudio del teatro por la ciencia literaria ha obviado la existencia de fenómenos escénicos que superan por muchas razones la existencia única de un libreto y que, sin embargo, son de hecho el teatro mismo. El doloroso prejuicio, aún latente, de la inexistencia de un teatro de calidad previo al siglo XIX se revela, con la aparición de las recientes investigaciones sobre teatro popular, como una omisión imperdonable en el campo de las letras mexicanas. Las limitaciones de material literario no pueden seguir tomándose como una coartada para no exigir la revisión de fenómenos escénicos en el territorio mexicano desde el siglo XVIII.

Los muñecos, en este punto, son por ahora la pieza clave para comprender cabalmente el desarrollo del teatro en México, incluso desde la ciencia literaria. Son parte de la dinámica del teatro comercial que inició con la inauguración del Coliseo Nuevo de la Ciudad de México en 1753 y que tuvo su mayor auge en el siglo XIX, prolongándose aún hasta nuestros días con el teatro de Mireya Cueto, en tiempos muy cercanos al nuestro.

No obstante, la demanda es justa por parte de la crítica literaria que exige sustento documental. Pero debemos comprender que la naturaleza del texto espectacular no siempre requiere de un sustento documental. Sobre la existencia de libretos para marionetas en época virreinal y el periodo romántico mexicano, sólo podemos decir, con plena seguridad, que dichos libretos existieron, pero por las circunstancias de vida de quienes los utilizaban, no han llegado a nosotros. Las colecciones de los Orellana y de Vanegas Arroyo de principios del siglo XX, en este sentido, deben servir como punto de partida para iniciar un camino hasta ahora muy poco recorrido. Porque el material de esas colecciones, aunque impreso desde finales del XIX y reproducido hasta bien entrada la década de 1960, no pertenece por entero a esos periodos, sino que se remonta a fechas antiguas donde es posible pensar que ya figuraba como teatro de muñecos.

En época virreinal, el expediente de José Macedonio Espinosa, cómico de la legua y empresario activo en la intendencia de Zacatecas desde 1802, tenga quizá más que decirnos sobre la actividad dramática en Nueva España que sobre el teatro literario mismo. Yo considero que el teatro de Coliseo no excluye la revisión de otros tipos de teatro y poner atención en el que se realizaba en las calles podría arrojar más luces acerca de la literatura dramática y espectacular escrita y representada en nuestro territorio.

Como sabiamente lo ha dejado expuesto Germán Viveros, el teatro en periodo virreinal no puede limitarse a la búsqueda desesperada de poetas que puedan sacar la casta por Nueva España, en contraposición con los poetas españoles del periodo barroco o del Siglo de las Luces. Las listas de

representaciones de las temporadas del Coliseo Real ofrecen datos acerca de piezas menores hasta ahora poco estudiadas. Y son precisamente esas piezas relegadas a segundo sitio las que nos permitirían comprender cabalmente qué fue del teatro en nuestro territorio. Y más aún, todo el teatro que no tuvo espacio fijo de representación, aquel que se daba en las calles y en los pueblecitos abandonados resulta ser, de manera natural, el más verdadero de los teatros hechos en nuestro territorio.

Los títeres, en este sentido, ofrecen una buena noticia acerca del desarrollo de la industria del espectáculo, en primer orden, pero también sobre la historia del teatro en segundo sitio. Aunque tormentosa, la relación del teatro convencional, montado en los coliseos con los muñecos no fue excluyente. Los títeres entraban al Coliseo Real de México durante la cuaresma, de ahí salían con nuevos actores y con nuevas piezas y quizá por ello el teatro también se escribió en los caminos y en las rancherías más lejanas y no sólo detrás de un escritorio como ha pretendido encontrárselo.

El siglo XIX, por otra parte, fue el más nutritivo para los títeres. Durante este periodo encontraremos noticias suyas sobre prácticamente todos sus componentes, desde los espacios de representación, animadores y costos de entrada, así como datos acerca de los temas, géneros y personajes contenidos en sus libretos. En el Porfiriato, los títeres alcanzaron su mayor esplendor con la construcción de recintos cerrados, dotados de sillería y palcos, orquestas, cantantes y otros espectáculos que atraían no sólo al operario humilde de los talleres, sino a toda la sociedad decimonónica. Siguieron existiendo, no obstante, las representaciones en la calle y en los pueblos remotos, pero los jacalones fueron en gran medida el recinto representativo del teatro en la época. Y los títeres tuvieron gran influencia en su desarrollo, tanto así, que incluso llegaron a ser la palabra genérica con la cual la naciente clase media llamaba al teatro en general. “Vamos a los títeres”, solían decir, aunque en la función sólo hubiera actores de carne y hueso.

En el XIX se confirmó la tendencia imitativa de los títeres, que ponía en personajes de palo, tela y papel lo que pasaba en los teatros convencionales. Así, por ejemplo, se llevarían a cabo diversas adaptaciones de óperas, zarzuelas y comedias de magia, que habían sido un éxito rotundo y lo siguieron siendo en los jacalones, a los cuales acudían las clases menos privilegiadas.

Durante este siglo, el crecimiento de la industria del espectáculo adquirió dimensiones insospechadas, debido a una suerte de democratización de los espectáculos. Lo cual ocurrió, por una parte, gracias a las imprentas y talleres de impresión que ponían a la venta manuales de música, canto y baile, libretos y partituras, entre otros documentos; por otra parte, también fue de gran ayuda la posibilidad otorgada por el gobierno de abrir recintos para montajes escénicos en casas particulares, plazas y atrios de iglesias, y algunos otros lugares públicos. El Ayuntamiento de la Ciudad de México continuaría, sin habérselo propuesto, con la dinámica de la Real Hacienda borbona: obtener ganancias en materia de impuestos gracias a los permisos concedidos para montar espectáculos públicos. Junto con demostraciones científicas y vuelos en globos aerostáticos, el siglo XIX tendría en los títeres uno de las más acabadas y brillantes demostraciones de ingenio dramático.

La primera treintena del siglo XX, periodo con el cual finaliza el presente trabajo, no fue esencialmente menos decimonónica que los primeros años del Porfiriato. Se continuaron usando los mismos espacios de representación, temas y motivos; aún había comedias de magia, óperas, zarzuelas y sainetes de costumbres. Las innovaciones en materia de teatro de muñecos no estarán en los temas, sino en las tecnologías que los acompañaban. En vez de recurrir a un decorado pintado a mano, por ejemplo, algunas compañías solían mostrar panoramas creados con cinematógrafo.

Lo que hubo durante los primeros años del XX fue una infantilización plena del teatro popular, es decir, una suerte de degradación de los temas y los principios del teatro popular que se daba en los jacalones. El espectáculo que

años antes había sido magnífico fue interpretado por la crítica periodística de la época como una técnica en abandono que tan sólo sería tomado en serio por la infancia. Qué injustos fueron esos críticos que no pudieron ver que los temas frívolos de los títeres comenzaban a decaer en los jacalones de la Ciudad de México debido a la constante competencia entre teatros; sin embargo, los títeres iniciaban con una fuerza mayor su desarrollo. Sólo debe recordarse el auge que tuvo la compañía Rosete Aranda que persistió varios años aun incluso con la popularización del cine. Y más allá de esto, instaurada la educación socialista con el triunfo pleno de la Revolución en la figura del general Lázaro Cárdenas, los muñecos iniciarían un periodo muy fructífero con el movimiento del Gran Teatro de Guiñol del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Este último periodo, no obstante, ya no es revisado en este trabajo, debido a su particular naturaleza; tratar de exponer al Teatro Guiñol del INBA requeriría su propia investigación. Quizá más adelante tengamos oportunidad de explicar cómo es que el teatro guiñol de Germán List Arzubide, los Cueto y demás intelectuales de principio de siglo XX contribuyó al crecimiento nacional y al teatro mexicano. Por ahora, nuestro recorrido dará cuenta, de manera general, de por lo menos dos siglos de títeres en nuestro territorio.

Este trabajo es el resultado de dos años de investigación en algunos de los principales repositorios documentales de la Ciudad de México, como lo son el Archivo General de la Nación, el Archivo del Colegio de las Vizcaínas, el Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), El Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de la Universidad y el Archivo Histórico del Ayuntamiento de la Ciudad de México. La perspectiva con la que he abordado el tema ha querido ser de conjunto, sin embargo, se debe reconocer que las generalizaciones no hacen sino minar el trabajo. Sobre el tema, reconozco que hace falta ahondar más en otros repositorios históricos, pertenecientes a entidades distintas, por ejemplo Puebla, Zacatecas, Tlaxcala, Estado de México, Nuevo León, etcétera.

He dividido mi trabajo en dos partes. La primera, pertenece a la descripción del fenómeno de los títeres desde el siglo XVIII hasta los primeros treinta años del siglo XX. Junto a la descripción histórica, se han puesto los argumentos a favor de una dramaturgia para títeres durante esos periodos. Así, por ejemplo, se propone para el caso novohispano un repertorio dramático posible, más no enteramente confirmado, debido, como ya lo indiqué, a la falta de documentación, pero no a la ausencia de rigor en la investigación. En cuanto al siglo XIX y principios del XX, hemos encontrado, en los periódicos de la época, notable información sobre el teatro y los títeres. Los grandes cronistas como Manuel Gutiérrez Nájera y Guillermo Prieto también han sido de gran apoyo.

La segunda parte de esta investigación consiste en la transcripción anotada de piezas dramáticas para muñecos. Salvo *Sancajo y Chinela* y *la Loa al Pueblo de San Miguel el Grande*, todos estos libretos fueron impresos durante los primeros años del siglo XX, pero ello no indica que realmente hayan pertenecido a esa época. Como lo demuestro en su sitio, cada pieza pertenece a una época en particular; así, por ejemplo, *Un casamiento de indios* es una mojiganga novohispana que se conservó hasta llegar a las imprentas de Vanegas Arroyo, quien la fijó definitivamente hacia 1889. En el caso de las obra de Ildefonso Teodoro Orellana, en cambio, nos encontramos con un material único, producto del ingenio de su autor y que representan el tipo de dramaturgia para muñecos de las primeras décadas del siglo XX, pese a haber sido impresas durante los últimos años del siglo anterior.

Para terminar, explicaré algunos términos que emplearé en el presente trabajo y en cuyo significado no me detengo. El primero de ellos es la palabra *muñeco*, que referirá a cualquier tipo de figura empleada en montajes escénicos. Como mi estudio se centra en la literatura dramática, quedan en segundo lugar las cuestiones técnicas sobre el espectáculo; así pues, el término novohispano *muñeco* abarca de manera general cualquier figura en situaciones dramáticas espectaculares. Existe en el mundo de los títeres una problemática acerca de la

nomenclatura correcta, pues existen variedad inmensa de figuras que se pueden emplear en una puesta en escena. No es el mismo teatro el que se muestra con títeres de guante que el que se pone en escena con títeres de hilo. Pero ambos tienen características esenciales que se pueden abarcar si los designamos con la palabra *muñeco*. Incluso el teatro de sombras o de miniaturas cabe en esta designación: teatro para muñecos.

El segundo término es *teatro de título* que es una denominación genérica para referirse a cualquier otro recinto que, por el tipo de espectáculos ofrecidos, público que asistía a ellos y algunos otros factores sociales, resultaban opuestos al teatro popular llevado a cabo en jacalones y en las calles. Pero no sólo me refiero al recinto donde se realizaban los montajes, sino también a la literatura dramática que se escribía especialmente para este tipo de espacios a los que asistía la clase media y clase burguesa de la ciudad.

Considero que el teatro es una manifestación de la cultura que integra diversos elementos lingüísticos y espectaculares, los cuales deben ser revisados para poder comprender las obras. En el caso de la literatura dramática para muñecos, resulta importante revisar los espacios de representación, el público y algunas otras cuestiones parateatrales para comprender el libreto que, por sí mismo, quizá diga poco o podría ser considerado nada importante o de calidad literaria dudosa, pero inmerso en su contexto resulta de una complejidad insospechada.

El lector tendrá a bien determinar si mi empeño por demostrar el valor de este tipo de teatro se ha cumplido. Lo que no cabe en duda es que los muñecos fueron posiblemente el espectáculo escénico más democrático, honesto y humilde que se haya dado nunca y que en ellos se podría cimentar la historia del teatro en México.

¡Vale!

I.El perfil

1. LAS COMEDIAS DE MUÑECOS DURANTE EL SIGLO XVIII

1.1 GENERALIDADES SOBRE LA MÁQUINA REAL DE COMEDIA DE MUÑECOS EN ÉPOCA VIRREINAL

Una de las mayores interrogantes en el estudio de la dramaturgia para muñecos en época virreinal es, sin dudas, la existencia de literatura dramática escrita especialmente para este género. Debido a la abundancia de testimonios, casi todos de carácter técnico y administrativo, conocemos a la perfección que los espectáculos con muñecos eran socorridos en todo el territorio de la Nueva España. Así pues, la pregunta sobre los libretos con los cuales los animadores montaban sus espectáculos es más que pertinente y su respuesta es necesaria.

Para Yolanda Jurado Rojas, la explicación sobre la ausencia de libretos es sencilla: no hacían falta. El conocimiento de las piezas era un conocimiento que se pasaba de manera oral y empírica.¹ Además de esto, deberíamos recordar que los cómicos de la legua, como eran llamados entonces, en su mayoría debieron ser personas analfabetas, atacadas constantemente debido a la casi gratuita idea de ser individuos inmorales y facinerosos. Las noticias documentales sobre las rencillas y problemas civiles en los que se veían inmiscuidos estos sujetos, aunado a las noticias sobre su vida cotidiana, que los sitúa como personas proclives a la promiscuidad, el latrocinio y el salvajismo, aumenta en gran medida el prejuicio sobre su incapacidad de producir textos que, en nuestros días, podríamos considerar como literatura dramática para muñecos. En efecto, los testimonios documentales nos alientan a creer que los actores, en general (¡cuánto más los animadores de muñecos!), eran “gente muchas veces

¹ Jurado Rojas, Yolanda, *Comedia 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, Puebla: BUAP, 2008, p. 385.

discrepantes y conflictivas [...] La mayor parte de las compañías teatrales estaba constituida por escasos miembros que en general se caracterizaban por su ignorancia y hasta analfabetismo”.²

En este punto, debemos colocar a las compañías de animadores de muñecos junto con las compañías teatrales que representaban en el Coliseo, en su calidad de actores, debido a que su origen era el mismo, es decir, muchos de los cómicos de la legua que jugaban la diversión de la Máquina de Muñecos habían sido cómicos del Coliseo. Así, por citar un ejemplo, fue el caso de Mariana González que había sido cantarina (cantante), bailarina y graciosa tanto en el Coliseo de México como en el de Puebla y que debido a rencillas con sus compañeros de oficio, se vio en la necesidad de formar junto con su madre una compañía de muñecos para lograr subsistir.³

Pues bien, ciertamente, el discurso acerca la inmoralidad y analfabetismo de los cómico de la legua se fundamenta en evidencias muy bien documentadas, pero no puede servir como argumento a favor de la ausencia determinante de literatura dramática para muñecos, y además, es una visión un tanto sesgada sobre la historia del teatro en México durante época virreinal. Maya Ramos Smith ha salido más que a defender a los artistas callejeros y trashumantes en Nueva España, a colocarlos en sus justas dimensiones, acentuando que sus lugares de representación eran sitios donde los problemas estaban a la orden del día, además la misma naturaleza de su trabajo les impedía en la época alcanzar una mediana garantía de seguridad de ningún tipo y los mantenía en lugares insalubres, víctimas de todo tipo de atropellos. Su vida, en efecto, no era fácil, amén de que en el camino conocían a multitud de otros peregrinos, jugadores de manos, estafadores, etc., y entre todos solían montar diversos espectáculos. Comenzaba a darse el circo. En fin, vivían al día, a veces en condiciones paupérrimas y otras veces con gran bonanza, sin embargo, su vida estaba

² Viveros Maldonado, Germán, *Manifestaciones teatrales en el Nueva España*, México: UNAM, 2010. p. 66.

³ Archivo General de la Nación, General de Parte, Vol. 77, Exp. 32.

marcada por riesgos de todo tipo y es más que lógico pensar que su actitud y comportamiento diferiría considerablemente del refinamiento afrancesado tan en boga por las clases aristocráticas de la época.⁴

Pese a los riesgos que corría su profesión, que iban desde las enfermedades hasta los ataques violentos a su persona, los cómicos de la legua no cesaron un momento y por extensión las Comedias de Muñecos continuaron durante todo el virreinato y gran parte del siglo XIX. La vida de los animadores de marionetas estaba plagada de peligro. Así, por ejemplo, el percance ocurrido en 1762 a una compañía de cómicos de la legua que visitó la Ciudad de Querétaro, atacada de peste por esos días. La compañía tuvo a bien montar su espectáculo en la plaza, sin embargo, por entonces se realizaban de continuo peregrinaciones para mitigar los daños que la peste estaba causando. De este modo fue que el pueblo, azuzado por unos misioneros, consideró como una falta gravísima de respeto la pretensión de los cómicos de montar su espectáculo y determinaron expulsarlos de manera violenta. Los titiriteros se resguardaron en el Coliseo local y no salieron en varios días, por temor a ser linchados. Los peregrinos de las procesiones aporreaban y lanzaban piedras a las puertas del teatro.⁵ En efecto, como vemos, su trabajo era de alto riesgo, sin embargo la recalcitrante moral novohispana no estaba blindada por todos los flancos y pese a la existencia de gravísimas persecuciones a los titiriteros, lo cierto es que el espectáculo con muñecos prosperaba e incluso había compañías muy bien ordenadas que, si bien no eran lujosas, al menos parecían tener un gran aparato escénico, como fue el caso de las compañías de José Sánchez (conocido por las autoridades como José o Joseph Sáenz) y Josefa Morales, empresarios ambos que trabajaban con una verdadera *troupe* que sobrepasaba la docena de personas, entre bailarines,

⁴ Véase Ramos Smith, Maya, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, México: Conaculta, 2010.

⁵ AGN, Ramo Inquisición, Vol. 1235, Exp. 15, ff. 304-315. Véase también la descripción que hace de este Expediente Caterina Camastra en “Los muñecos y la peste: desventuras de unos titiriteros en Querétaro (1762)”, en *Revista de literaturas populares*, Año VII, No. 1, 2007.

graciosos, cantantes, músicos y actores. Además, el mismo Sáenz mencionó haber cagado con varios muebles y figuras de teatro con los que montó un espectáculo tan bien hecho y de sobrada calidad que incluso, jura el cómico, llevó a los ciudadanos de Veracruz a construir un teatro sólo para la compañía de este empresario.⁶

Con esto en mente, podemos señalar que la persecución, el desprestigio y los prejuicios que sufrieron los cómicos de la legua en general y en particular los dedicados a las funciones de títeres debían estar motivados por factores ajenos al teatro, tales como envidias o rencillas de carácter personal. Tengamos presente, al respecto, que en la época el teatro que se montaba en el Coliseo debía sostener al Hospital Real de Naturales, además de pagar otros impuestos, así que la presión económica en la que se veían inmersos los asentistas (empresarios teatrales) era mucha, de ahí que sea más que comprensible su deseo por eliminar cualquier competencia. El teatro de primer orden, es decir, el montado en el Coliseo Real, era sumamente costoso, en tanto que los espectáculos de la calle eran demasiado baratos. Por esto mismo, podemos suponer que las prohibiciones y restricciones a los titiriteros eran por intereses económicos y en absoluto por cuestiones acerca de la calidad de su espectáculo, que por lo demás suponemos tan suntuoso y espectacular como cualquier otro.

En efecto, los muñecos no eran ningún desperdicio, quizá hayan en realidad sido el espectáculo dramático de la época, superando en asistentes al mismo teatro de primer orden. Y esto debido en gran medida a su capacidad de imitación, pues ciertamente el teatro de muñecos se asemejaba al ofrecido por las compañías del Coliseo, no sólo en la estructura misma de la jornada teatral, que incluía una comedia, entremeses, sainetes, bailes y otros espectáculos, como destrezas físicas y juegos de manos, sino en el montaje de las mismas obras. Es decir, que con muñecos se representaban piezas idénticas a las que se habían

⁶ AGN, General de Parte, Vol. 73, Exp. 24, y Vol. 77, Exp. 33.

montado previamente en el Coliseo pero con personas. Precisamente por esto, Maya Ramos Smith señala que:

[...] el espectáculo que, aunque fuera remotamente, se asemejaba más al ofrecido por las compañías del Coliseo, eran las comedias de muñecos. Sus programas estaban integrados por obras dramáticas en cuyos intermedios, entre jornada y jornada, los muñecos cantaban, bailaban o presentaban entremeses siguiendo los patrones del escenario oficial.⁷

La tendencia imitativa de los muñecos superó el periodo virreinal y, en el México independiente, calcar los espectáculos de los recintos teatrales de primer orden era una actividad muy bien establecida. Así, Jesús Isaías Téllez Rojas lo confirmó al hablar del Calco, lugar de representaciones de espectáculos callejeros en el Ciudad de Toluca y de origen virreinal, donde se montaban muñecos. El nombre del recinto no era gratuito, pues en él, además de llevarse a cabo espectáculos dramáticos, estaba situada la imprenta del lugar. Ahí se imprimían diversos materiales, pero también se imitaban los espectáculos del teatro de primer orden, es decir, se *calcaban*. La imitación no era parodia, sino una emulación en un espacio alternativo.⁸

En este mismo sentido, estaríamos autorizados para confirmar nuestra idea⁹ acerca de la imitación que cometían los muñecos, a veces poco competitiva con el teatro de primer orden. Esto quiere decir que sus espectáculos contemplaban la representación con muñecos de piezas dramáticas montadas previamente en los Coliseos y que de algún modo habían significado un éxito. De ahí, entonces, que sostengamos que el repertorio para muñecos estaba, en parte, conformado por

⁷ Ramos Smith, Maya, *Los artistas de la Feria y de la Calle: espectáculos marginales en la nueva España (1519-1822)*, México: Conaculta, 2010, p. 84.

⁸ Téllez Rojas, Jesús Isaías, “Calco. Espacio escénico de espectáculos itinerantes”, ponencia presentada para el 2º Coloquio El Títere y las Artes Escénicas, Xalapa, Veracruz, el 29 de abril de 2014. Documento Inédito. Véase además del mismo autor *Artes escénicas en Toluca, México. 1867-1876*, tesis para obtener el grado de Maestro, Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2012, recurso disponible en <http://www.uv.mx/mae/files/2012/11/Artes-Escenicas-en-Toluca-Tesis.pdf>

⁹ Véase Vera García, Rey Fernando, *Las comedidas de muñecos en Nueva España durante el siglo XVIII*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Letras Hispánicas, México: UNAM, 2010, p. 79.

adaptaciones de obras de la época, espectáculos escénicos diversos y posiblemente piezas originales.

La parquedad descriptiva de los documentos de archivo acerca de los muñecos imposibilita nuestra salida del ámbito de la especulación, sin embargo, la lógica nos orilla a pensar que la literatura dramática para marionetas existió; al menos en algún momento, uno de los actores tuvo en sus manos un libreto, es decir, hubo un momento inicial en que el texto necesariamente estuvo presente. Ahora bien, la pregunta sería: ¿qué tipo de textos fueron estos?

Existen muchos otros factores relacionados con la ausencia de libretos para muñecos durante el periodo virreinal, mucho más pertinentes que el supuesto analfabetismo de los cómicos de la legua, que sin embargo era generalizado en toda la población, y no es contundente. En efecto, había muchos factores por los que las piezas no han sido localizadas; por ejemplo, la dificultad de imprimir o realizar copias manuscritas debido al costo del papel y la tinta; o el desinterés de los asentistas por registrar el tipo de espectáculo que realizaban los cómicos de la legua. Se les exigía que montaran sus espectáculos en el Coliseo durante los días en que la ley obligaba la suspensión de dramas con personas, como durante la Cuaresma, pero no se hacía registro de ello.

A propósito de esto último, convendría detenernos en los tiempos de la representación para las compañías de espectáculos de muñecos. Todo parece indicar que los espectáculos con marionetas no tuvieron cabida en los teatros de primer orden. Esta idea tiene su origen en un prejuicio y una ordenanza virreinal. El Papa Inocencio XI fue el autor del añejo prejuicio, en el que proclamó que los títeres eran un espectáculo nocivo, e incluso intentó regularlos mediante una normativa para el tipo de vestimenta que debían usar y las obras que podían montar. La ordenanza virreinal, por su parte, establecía que los títeres eran inmorales y que resultaban perniciosos para el público, además de ser una carga para el Coliseo Real. Esta última ordenanza fue la más restrictiva, ya que establecía que, debido a los perjuicios que causaban los muñecos, estos no

podieran entrar en la ciudad y mucho menos realizar sus representaciones en sus calles o en el Coliseo.

Todos sus espectáculos debían ocurrir en las pequeñas rancherías y lugares distantes, que mantuvieran una lejanía de por lo menos de cinco leguas con respecto a la ciudad.¹⁰ Sin embargo, la documentación conservada en los archivos puede llegar a ser contradictoria entre sí y demostrar lo opuesto a lo que hasta ahora se toma como un acuerdo. Por ejemplo, en el caso de ser los muñecos un espectáculo trashumante del todo, relegado a las provincias y comunidades remotas, hay un matiz que debemos señalar. Los muñecos han sido siempre producto de un teatro comercial, es decir, que han estado inmersos en la competencia de la industria del espectáculo, así que sus mejores lugares de representación serán las ciudades, donde como sea se aglomera la mayor cantidad de personas con posibilidades de gastar en entretenimiento. Es un hecho que los títeres representaron en la Ciudad de México y no sólo eso, sino que llegaron a presentarse dentro del mismo Coliseo Real.

Como ya lo he demostrado en otro sitio,¹¹ dentro de las obligaciones a las que se comprometía una compañía de la legua para representar con muñecos estaba la de regresar al Coliseo Real de México durante la Cuaresma y presentar su espectáculo para que la actividad teatral no se detuviera, pero sobre todo para que el asentista en turno tuviera la posibilidad de granjearse nuevo talento y nuevos espectáculos. Sencillamente, el empresario podía hacerse del talento y de los actores que la compañía de la legua tuviera, tomando a su placer a tal o cual galán o cantarina. Quizá por eso las compañías solían deshacerse en el camino de regreso a la Ciudad de México. Pues bien, la entrada al Coliseo queda confirmada, si atendemos la cláusula 5ª del arrendamiento del Coliseo Real, en donde se obliga al asentista a que no suspenda la representación durante la

¹⁰ Véase Viveros, Germán, *Manifestaciones Teatrales en la Nueva España*, México: UNAM, 2010, pp. 76-80; y Ramos Smith, Maya, *Op. Cit.*, p. 54.

¹¹ Vera García, Rey Fernando, “Las comedias de muñecos en Nueva España”, en *Fantoche*, Año VI, No. 5, pp. 63-90.

Cuaresma, tiempo en el que está autorizado a presentar otros espectáculos como conciertos, habilidades físicas, acrobacias y, por su puesto, muñecos:

Clausula 5a: quinta que en los días que no haya comedia pueda a la dicha hora tener en el coliseo otras diversiones como conciertos, músicos, títeres, juegos de manos, maromas, muñecos y otras semejantes.¹²

En la medida en que hemos visto la complejidad del espectáculo de muñecos, llamado durante la época “Máquina Real de Comedias de Muñecos”, es que debemos comprender que no se trataba de un acto restringido a las masas pobres, sino de un espectáculo activo, instalado en las ciudades y producto del teatro comercial y de la competencia que se tenía con el Coliseo Real por el entretenimiento. Es decir, las comedias de muñecos eran un fuerte competidor dentro de la industria del entretenimiento en la Nueva España, no se restringían a ningún estrato y menos a un cierto sector de la población; eran, ante todo, un espectáculo masivo que congregaba a todos los sectores del virreinato. Prueba de ello sería la petición de permiso elaborada por Angel Carrillo en 1715, en la que se suplica al virrey que concediera la libertad de trabajar en los pueblos aledaños a la Ciudad de México, tomando en cuenta que su diversión es inocente, pero de gran calidad. Esto lo afirma asegurando que ha tenido el privilegio de montar su espectáculo de muñecos en palacio y ante el Virrey mismo.¹³

Debido, entonces, a la complejidad escénica que suponía el espectáculo de muñecos, parecería inviable la idea de la inexistencia de un texto primitivo que haya motivado el espectáculo. La ausencia de textos en los repositorios documentales, no implica que necesariamente estos no hayan existido. Y la marginalidad de los cómicos de la legua tampoco es prueba suficiente para considerar al espectáculo de marionetas como algo ajeno al campo literario. Por el contrario, sin la presencia de la palabra escrita es evidente que entonces el

¹² AGN, Indiferente Virreinal, Vol. 1262, Exp. 12, fj. 10.

¹³ AGN, General de Parte, Vol. 23, Exp. 302, fj. 218.

problema de la dramaturgia para marionetas en el siglo XVIII corresponde al estudio de la literatura oral.

No obstante, como manifestación dramática en la Nueva España, sometida a los avatares de las calles, los muñecos eran el escenario para conflictos sociales de toda índole. Convocaban, como quedó dicho, a multitudes que no siempre observaban las mejores conductas. Y aún con esto en su contra, a los muñecos jamás se les censuró el contenido del espectáculo.

En realidad las críticas a la máquina de muñecos tenían que ver más con los desórdenes que ocasionaban que con su esencia espectacular. Lo que sí se procuraba era que los titiriteros fueran gente honesta que no tuviera antecedentes penales y que sus representaciones no concluyeran hasta horas avanzadas de la noche.¹⁴

Ahora bien, como lo señala Germán Viveros, todo apunta a que la censura que se hiciera a los libretos con los que contaban los animadores de muñecos dependía de la autoridad civil o eclesiástica, que en dado momento se sintiera autorizada a opinar al respecto. Sabemos que los animadores de muñecos tenían la obligación de presentarse ante la jefatura que tuviera control sobre el pueblo en el que pensaban representar. El oficial encargado de dicho puesto ejercía cierto control, casi siempre aprobando sin ninguna restricción los espectáculos. De este modo, por ejemplo, cuando se otorgó licencia a la animadora Mariana González se le puso como condición que se presentara ante las autoridades civiles correspondientes para que fueran estas las que certificaran su buena conducta y la de sus acompañantes:

[...] 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 qe teniendo conocimiento de su persona y sus compañeros certifique de su conducta quando pasen de unos a otros parajes.¹⁵

¹⁴ Viveros Maldonado, Germán, *Manifestaciones teatrales en Nueva España*, México: UNAM, 2005, p. 79.

¹⁵ AGN, General de Parte, Vol. 77, Exp. 32.

Los muñecos animados fueron una de las tantas modalidades en que se dio el teatro en la Nueva España. Al escribir aquí sobre muñecos, debe entenderse casi exclusivamente el espectáculo conocido como Máquina Real de Comedia de Muñecos (a veces citada en los documentos como juego de muñecos, Máquina Real, comedia de muñecos o simplemente *muñecos*), por ser éste propiamente la manifestación en la que se presentaban comedias en toda la extensión de la palabra. Es decir, la Máquina Real de Comedias de Muñecos hacía alusión en primera instancia al espacio de representación. Era éste un escenario de proporciones considerables que contaba con bastidores, embocaduras, bambalinas y un espacio para la maquinaria, además del fondo oculto donde los animadores daban movimiento a los títeres. En efecto, la Máquina Real era “primeramente un tablado de 24 pies de largo y 10 de ancho con sus almas y sus puentes, con dos bastidores para la embocadura y un tablado por detrás del mismo largo y sus dos subidas para jugar la dicha máquina”.¹⁶

El escenario era de un tamaño considerable. Se trataba de una estructura de poco menos de tres metros de alto por seis de ancho. Incluía prácticamente todos los elementos del escenario italiano de la época. Ahora bien, las figurillas medían entre 30 y 40 centímetros,¹⁷ aunque podrían incluso llegar a ser poco más grandes; se trataba de figurillas que poseían un peso que servía como centro de gravedad y había otros que estaban sostenidos de la cabeza por una varilla. Sus acciones si bien no eran muy refinadas y precisas, sin embargo, podían andar con soltura y representar movimientos complicados, como quitarse el sombrero, sacar la espada y andar por el escenario, dando verdaderos pasos.¹⁸

¹⁶ Varey, John Earl, *Historia de los títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Revista de Occidente, 1957, p. 29.

¹⁷ Viveros, *Op. Cit.*, p. 78.

¹⁸ Véase Cornejo, Francisco J., “Un siglo de oro titiritero: los títeres en el corral de comedias”, en *XVII-XVIII Jornadas del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012, pp. 11-37.

Por otra parte, conocemos que en Europa,¹⁹ el repertorio para muñecos dependía en gran medida de las cualidades de la compañía y de su capacidad de montaje. Así por ejemplo, los muñecos guiñol casi siempre fueron exclusivos de las compañías pequeñas, trashumantes, de pocas personas y con posibilidades de montaje mínimas. Solían representar escenas mitológicas, bíblicas o de la tradición cristiana. Su espectáculo era el más parecido al ya célebre pasaje quijotesco del retablo de maese Pedro, es decir, algo más bien rústico donde un actor fungía como narrador, mientras que unos muñecos accionados mecánicamente iban ilustrando lo narrado, sirviendo más como refuerzo visual de la palabra que como teatro. En cambio, la Máquina Real fue un espectáculo que involucraba muñecos de hilo, es decir, marionetas, ya que las piezas que montaban resultaban ser más complejas. Las figuras no ilustraban, sino que representaban las acciones en tiempo presente, o sea, actuaban una situación dramática.

Para la Máquina Real el repertorio consistía, sobre todo, en obras de magia y de santos, pese a que en la época, tanto en España como en la Ciudad de México, estaban prohibidas las comedias de santos y de magia. Sin embargo, dicha prohibición no incluía a los muñecos, quienes gozaban de plena libertad para representar las piezas más gustadas por el público y no se veían sujetos a la censura previa. John E. Varey, para el caso de España, ha realizado la identificación de 21 obras, todas ellas de magia o de santos, representadas por Máquina Real desde finales del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XVIII. Dicha lista, en años recientes, ha sido confirmada de manera involuntaria por Francisco J. Cornejo, por lo que no podríamos dudar que, en efecto, ese haya sido el repertorio para la Máquina Real durante esos años.

¹⁹ Sobre el repertorio para títeres en Europa, particularmente en España, los siguientes autores llegan a conclusiones similares, afirmando que el repertorio estaba compuesto por escenas bíblicas o de la tradición cristiana, pasajes de relatos medievales, pasajes históricos, pero sobre todo comedias de santos y de magia: McCormick y Pratasik, *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 161-205; Cornejo, Francisco J., *Op. Cit.*, y Varey, *Op. Cit.*, pp. 123-187.

A pesar de la abundancia de documentos referentes a la Máquina Real en Nueva España, sin embargo, no existe hasta ahora ninguna lista del repertorio que usaban. Ninguno de los documentos encontrados hasta el momento habla de ello. Por las relaciones comerciales, sociales y culturales entre la metrópoli y su colonia, debemos suponer que las Máquinas Reales eran parecidas en todos los sentidos, de un lado al otro del Atlántico, y que su repertorio, entonces pudo haber sido el mismo.

En el particular caso de la Nueva España, no ha sido posible localizar un documento sobre los temas y las obras que eran montadas por la Máquina Real durante el siglo XVIII. Sin embargo, en un expediente de permisos para montar comedias de muñecos y maromas en las calles de la Ciudad de México, se puede leer que a un hombre de apellido Vega se le concedió la venia de representar *El desdén con el desdén* en el curato de S de Acatlán. Evidentemente se trata de la comedia de Agustín de Moreto, que durante la segunda mitad del siglo XVIII fue varias veces representada en el Coliseo Real.²⁰ No podemos afirmar, empero, que se haya representado dicha obra con muñecos, pero resulta lógico pensarlo, dadas las dos razones siguientes: la primera, la noticia forma parte de un expediente exclusivo sobre permisos para muñecos y maromas, en el cual no se hace alusión a ningún otro tipo espectáculo; la segunda, las representaciones de comedias de primer orden estaban exclusivamente limitadas al Coliseo Real. Sería imposible pensar que la autoridad civil permitiera a una compañía de cómicos representar con personas dicha pieza fuera del Coliseo.

Tanto en la metrópoli como en Nueva España, las Comedias de Muñecos eran el espectáculo predilecto entre el público durante la Cuaresma, tiempo en que la comedia de primer orden estaba prohibida.²¹ Ciertamente, este éxito se debía a la espectacularidad que significaban los muñecos, que indudablemente podrían hacer los cambios y retruécanos que las comedias exigían, sin tener de

²⁰ Archivo Histórico del Distrito Federal, Diversiones Populares, Vol. 796, Exp. 9.

²¹ Véase Varey, *Op. Cit.*, p. 133; y Vera García, *Las comedias de muñecos en Nueva España durante el siglo XVIII*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Letras Hispánicas, México: UNAM, 2010, p. 82.

por medio las limitaciones que tendría un cuerpo humano. Además, era menor el costo y se trataba de un espectáculo en lo esencial idéntico al que montaba la compañía de personas, es decir, lo principal seguía siendo la comedia, pero había loas, además entre los actos se presentaban entremeses y solía terminar todo con un baile y la imitación de una corrida de toros.²²

Según podemos deducir del reglamento teatral de 1786, las piezas que se montaban con muñecos al interior del Coliseo eran regularmente las mismas que se hacían con personas. Por razones obvias, el reglamento exigió que dicha práctica se erradicara, pues no tendría mucho sentido montar con muñecos lo que el público había visto previamente con personas. El reglamento aclaraba que, dado que la compañía del coliseo se encontraba detenida por la Cuaresma, las piezas con muñecos debían ser mejores en todo sentido y “siempre distintas [...] a las que se ejecutarán por la compañía de personas”.²³ Sabemos, además que las piezas del Coliseo se montaban con regularidad en las calles de la Ciudad de México y en otros pueblos del virreinato porque muchos de los actores del Coliseo huían para crear compañías teatrales autónomas e itinerantes. Son muchos los ejemplos que existen sobre esta costumbre en los repositorios documentales. Pero, sin duda alguna, la prueba irrefutable de la relación que existía entre el Coliseo Real de México y el teatro popular callejero será el caso del maromero José Espinosa Macedonio a quien el Santo Oficio recogió sus papeles de teatro (libretos) en 1803, en la ciudad de Zacatecas. Entre las obras que dicho cómico llevaba se encontraban por lo menos dos de las que tenemos constancia eran, desde 1790, obras pequeñas representadas en el Coliseo Real de México, nos referimos a *El alcalde chamorro*, y *Sancajo y Chinela*.

Dicho lo anterior, podemos suponer que el repertorio de la Máquina Real en Nueva España se componía, en parte, de las piezas que la compañía de personas del Coliseo representaba. Así pues, cuando terminaba la Cuaresma y los cómicos

²² Varey, *Op. Cit.*, pp. 128 y siguientes.

²³ “Reglamento de Teatro”, en Viveros Maldonado, Germán, *Teatro Dieciochesco de Nueva España*, México: UNAM, 2010, p. 243.

de la legua reiniciaban su andar por las distintas demarcaciones del virreinato, es posible que hayan llevado consigo las novedades del Coliseo. Sin embargo, a diferencia del espectáculo en Coliseo, en las calles todo parecía más libre, incluso la forma de anunciarlo.

El espectáculo de la Máquina Real comenzaba en las calles desde el momento en que uno de los animadores paseaba por los caseríos anunciando con gran algarabía y bastante ruido la llegada de la Máquina. Regularmente se servían de instrumentos musicales, sobre todo del tambor.²⁴ Pero también sucedía que como adelanto a la comedia que traían, los animadores tomaban algún detalle interesante de la misma para hacerla recitar por algún muñeco o, en otros casos, con la misma técnica se componían algunos versos jocosos, lascivos o subidos de tono para que alguna figurilla los recitara y así crear expectación en el público para que asistiera a la función, que por lo regular se llevaba a cabo entrada la tarde. Precisamente esto fue lo que pareció haber ocurrido en San Miguel El Grande, Querétaro, hacia 1768, cuando un grupo de cómicos de la legua pretendieron montar su espectáculo de muñecos, pero debido a que el lugar estaba atacado por la peste, no lo consiguieron del todo.

²⁴ AGN, General de Parte, Vol. 53, Exp. 268.

1.1.1 Un posible repertorio dramático para muñecos

1.1.1.1 El caso de La loa [Sermón al pueblo de San Miguel]

Como ya lo hemos mencionado, ningún documento localizado hasta ahora en los principales repositorios documentales de la Ciudad de México ha dado noticias sobre el repertorio de la Máquina Real de Comedia de Muñecos, por lo que nos hemos limitado al estudio de las particularidades técnicas y administrativas, tales como los costos por entrada, los horarios de representación, los lugares, las dimensiones del escenario y de los muñecos, la vida de los cómicos y sus andanzas por Nueva España, etc. Todos estos aspectos, en efecto, son valiosos al momento de reconstruir el espectáculo de la Máquina Real y en gran medida nos irán informando sobre el tipo de repertorio con el cuál actuaban los muñecos. Es necesario considerar que la Máquina Real de Comedias de Muñecos era un espectáculo similar a la comedia del Coliseo, es decir, poseía los mismos elementos.²⁵

Lo más importante, por supuesto, era la comedia, sin embargo, ésta solía acompañarse de otros atractivos. Entre cada acto se ponían en escena entremeses, sainetes y otros juegos escénicos. Al final, casi siempre había bailes u escenas de corridas de toros. En entreactos solía haber juegos de manos, prestidigitación, ilusionismo y magia, música, danzas, volatines y maromas. Es decir, la Máquina era todo un acontecimiento escénico que involucraba todo un conjunto de espectáculos diversos. Por eso, resulta interesante cómo es que

²⁵ Francisco J. Cornejo ha reconstruido con notable acierto una Máquina Real, siguiendo las descripciones que se tenían de ella durante la época, con el fin de hacer representaciones contemporáneas. Su estudio merece ser tomado en cuenta pues representa un verdadero hallazgo para el teatro durante los siglos XVII y XVIII. Véase Cornejo, Francisco J., “Un siglo de oro titiritero: los títeres en el corral de comedias”, en Barrón Carrillo, Inmaculada, García-Lara Palomo, Elisa y Martínez Navarro, Francisco (Coords.), *XVII-XVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Colección Letras, No. 72, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012, pp. 11-36.

durante la segunda mitad del siglo XIX, precisamente en los saloncitos de títeres, se gestará el circo.

La Máquina Real de Comedia de Muñecos iniciaba con una procesión por las calles del pueblo al que llegara. Precisamente esto servía como anuncio del espectáculo que se daría por la tarde y que duraría más allá de las once de la noche. Los actores iban por las calles haciendo ruido y barullo con clarinetes, trompas, pero sobre todo tambores. Hacían tal alharaca que llegaban incluso a ser molestos para los más conservadores del lugar, pero seguramente resultaban divertidísimos y asombrosos para el pueblo común. Muchas veces uno de los animadores tomaba a alguna figurilla, la más graciosa, y la hacía recitar versos por las calles, o la hacía bailar, cantar o cualquier otro acto para hacer notar que la Comedia había llegado. Como iban acompañados de acróbatas y prestidigitadores es pertinente creer que estos artistas también se sumaban al anuncio general. La procesión terminaba en la casa de representación del poblado, si es que la tenía y si no se hacían lugar en algún descampado. Allí comenzaban a armar el tablado, es decir el escenario, mismo que, como dejamos anotado, era para la época bastante más complejo que el teatro guiñol. Y por las noches comenzaba la función.

La comedia de muñecos empezaba generalmente después de las oraciones, es decir, poco antes de que oscureciera, lo que coincidía con el momento en que terminaba el horario laboral. Esto indica que los muñecos eran una diversión, digamos, nocturna. Precisamente por esto, las autoridades civiles, temerosas de los desórdenes que se daban en la oscuridad de la noche, recomendaban y exigían (según fuera el caso) que las funciones de muñecos y maromas no comenzaran después de estas horas, ya que generaban desbarajustes de cierta consideración. Así, puede verse en la demanda levantada por cierto asentista del Coliseo Real de México, José del Rincón, que pide al Virrey cese a todos los cómicos de la legua que han llegado a la ciudad porque son perjudiciales a las entradas del Coliseo, además de generar notables problemas. A lo que el

gobierno, a nombre del virrey, contesta que es circunstancial la demanda e insuficiente para retirar la licencia a los cómicos de la legua, quienes, por mucho, llevan diversiones honestas a las personas que no tienen posibilidad de entrar al Coliseo Real:

Sobre que se impida a las compañías de maromeros y autores de comedias de muñecos y personas travajar en esta capital por ser perjudicial al hospital real esta especie de diversiones que minoran los productos el teatro [...] he determinado que VS cuide de que con ningun motivo ni pretexto se empiesen dhas diversiones 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 cumplimiento como la de personas iniciaba con una loa, es decir, con una recitación.²⁶

La Comedia de Muñecos daba inicio con una loa en la que se agradecía al público su asistencia y se hacía apología del pueblo. En el caso de la loa que aquí tratamos, el pueblo de San Miguel es exhibido como tacaño, pues tuvo un comportamiento poco favorable para la compañía, debido a que apenas asistió a la representación y, si lo hizo, fue con bastantes reservas al momento de pagar su entrada. Francisco J. Cornejo, siguiendo a John Earl Varey, menciona que, en efecto, la comedia de muñecos iniciaba con una loa, dado que el espectáculo seguía muy de cerca la dinámica de las comedias que se daban en los coliseos y corrales, así pues comenzaban los muñecos con una loa, una pieza breve en:

[...] la que la compañía elogiaba a la ciudad y solicitaba del público asistente su silencio, benevolencia y aplauso ante el espectáculo que se iba a representar. Estas loas, cuya función era la de captar la atención y simpatías del público asistente, se componían para la ocasión.²⁷

²⁶ AGN, Indiferente Virreinal, Caja 1262, Exp. 12.

²⁷ Cornejo, *Op. Cit.*, p. 19.

Justo después de la loa, seguía la comedia.

Caterina Camastra, en la edición que hace del *Sermón* [al pueblo de San Miguel] pone de manifiesto que debido a la parquedad de los documentos de archivo, la imposibilidad de afirmar categóricamente que dicha pieza haya sido representada por muñecos y no por personas.²⁸ La duda es prudente, dado que durante el siglo XVIII era común encontrarse con compañías que pedían el permiso para representar con muñecos y terminaban montando teatro con personas. En el caso de la representación del *Sermón* tal parece que el actor que hacía de gracioso en la compañía, era el encargado de recitar la loa. Así puede haber la posibilidad de que un actor diera inicio a la función de muñecos, declamando fuera de la Máquina:

[...] dice ser verdad el que, en una de las comedias que se relacionan, hubo el exesso de que, en tono de misión, el que re-presentaba el papel de grasejoles exortó, con palabras de acto de contrissión y arrepentimiento, de no aver assistido a las comedias que antes avían representado.

No obstante, pudo haber ocurrido en modo distinto y ser el actor a través de un muñeco quien declamara la loa, pues las afirmaciones de los misioneros no pueden tomarse como plenas, dado que no fueron testigos de ninguna de las representaciones y escriben al Tribunal del Santo Oficio, valiéndose de información de terceros. En gran medida, dicha actitud se debía a que los muñecos eran ciertamente solapados por las autoridades civiles, ya que no eran considerados, siquiera por su contenido, perniciosos para la sociedad. El muñeco, precisamente, era de menor categoría, de ahí que lo que profiriera no tuviera realmente importancia. En cambio, a los actores no se les podía permitir actitudes o comportamientos fuera de lo establecido; a ellos no les era concedido el privilegio de la ficción, tanto así que incluso cuando hacían el papel del villano, eran violentados a la salida de los teatros.

²⁸ Camastra, *Op. Cit.*, Nota.

En efecto, el documento no indica en ningún sitio que el *Sermón* se haya representado con muñecos, sin embargo, el expediente indica rotundamente que se trataba de una compañía de cómicos con licencia del virrey para representar con muñecos. Y tal parece, además, que el inquisidor de Querétaro y compañía constataron que los cómicos eran de muñecos y esto está confirmado por los testigos a los que se hace alusión. En diversas partes de todo el expediente, se alude a una compañía de cómicos animadores de muñecos y no de personas. No hay razón, entonces, de creer que fuera de manera distinta:

Con el motivo de haver relación, en este Santo Officio, de cierto papel que, con el nombre de sermón, produjeron públicamente en el teatro los farsantes de una compañía de muñecos que ha poco tiempo salió de essa villa.

Además, dentro del *Sermón* mismo parece estar aludida la construcción de la Máquina y el alquiler del lugar que, como ya lo señaló Francisco J. Cornejo,²⁹ era el distintivo de las compañías de títeres que tan pronto llegaban a los pueblos iniciaban la construcción de su tablado que incluía, además, las butacas para los asistentes:

Aquí se sube de punto
la quexa que el pecho hirió:
un palo neseditamos,
pero no se consiguió,
porque sin lei, sin consiensa,
quien lo tenía nos pidió
del alquiler cada día un rial,
y si no, que entraran dos.

El *Sermón* fue representado en el contexto de la misteriosa aparición de un papel en la picota del pueblo donde podía leerse “¡Viva la vandera de el Demonio y sus comedias en esta ciudad infeliz, y muera la de Jesuchristo!”. Es muy poco probable que alguien del pueblo supiera leer a parte de los misioneros que

²⁹ *Op. Cit.*

iniciaron la demanda. Lo cierto es que las autoridades eclesiásticas por entonces fueron poco amigables con el teatro, así que la aparición del blasfemo papel, pudo haber sido una creación facinerosa redactada para echar fuera del pueblo a la compañía dramática. Y también es más que probable, que los misioneros mismos hayan redactado la herética consigna que ponía en muy difícil situación a los cómicos.³⁰ En efecto, los marionetistas llegaron en un momento en el que el pueblo debía antes bien permanecer grave y contrito y no proclive a la alegría, y sin embargo, no les fue del todo mal, pues el expediente sugiere que lograron representar con normalidad varias piezas antes de que se iniciara el proceso en su contra, incluso ya comenzado el juicio todavía “dos o tres comedias representaron, y luego se fueron”.³¹

Hemos tratado al *Sermón* como una loa, toda vez que los cómicos de la legua lo anunciaron varias veces como preámbulo a la comedia:

Y me dicen que en la villa de San Miguel, donde estuvieron, representaban, antes de la comedia, esse que llamaban sermón.

El texto es bastante insolente y el tono mismo en el que al parecer lo reclamaron tenía connotaciones burlescas en detrimento de los misioneros. Parece ser que mientras estos se encargaban de echarlos fuera del pueblo, acusándolos de herejes y causantes de la peste, aquellos por su parte no se medían en sus inquinas y chanzas. Así pues, el *Sermón* fue una parodia del oficio religioso. El tono y la intención aludían a los trabajos de los eclesiásticos. Los mismos misioneros no pueden asegurarlo, pero creen que el actor incluso se daba golpes de pecho, mientras insultaba a los presentes por no haber asistido a las funciones, lo cual era una blasfemia a todas luces.

³⁰ Sobre la actitud que mantenían en general las autoridades eclesiásticas acerca del espectáculo de muñecos, véase “Capítulo V. La Iglesia”, en Ramos Smith, Maya, *Op. Cit.*, pp. 221-287, y también Viveros, Germán, *Manifestaciones Teatrales en Nueva España*, México: UNAM, 2010, pp. 78-79.

³¹ Camastra, *Op. Cit.*

El *Sermón* está formado por 115 versos octosilábicos de rima vocálica. La estructura es evidentemente la de un romance. Siguiendo la naturaleza de las loas hispánicas más primitivas, por ejemplo, las de Torres Naharro o Juan del Encina. El *Sermón* sirve como introducción a la comedia. Es una composición lírica que quizá no tuvo mayor afinidad con la comedia que precedía sino la de narrar el contexto de su recepción por parte de los asistentes. Ciertamente sirve como un testimonio de las costumbres con las que eran recibidas algunas Comedias de Muñecos. Se trata prácticamente de un ejemplo de poesía oral novohispana que, dada la enorme conmoción que causó entre los religiosos del pueblo de San Miguel el Grande, tuvo la fortuna, para nosotros, de ser fijada por alguno de los asistentes a la comedia. Evidentemente fue una obra escrita para la ocasión.

Su tono parodia al de un sermón religioso y tiene la intención de amonestar al público. Es una burla rampante hacia los misioneros que estaban en el pueblo, a quienes los habitantes suelen dar dinero sin poner mayor reclamo en ello. Los mismos cómicos se quejan de ser ésta una actitud hipócrita, tomando en cuenta que el trabajo que ellos realizan también tiene un gran mérito. Así pues, el *Sermón*, de tono que supera por mucho lo burlesco, hace parodia del oficio religioso y censura la tacañería de los pobladores:

Hagan, pues, aquí conmigo
un acto de contrición,
o sea, tirándole un peso
a el padre predicador
(y si fueren quatro o sinco,
será mucho que mejor),
diciendo: —Me pesa, padre,
de que esso no sea un doblón,
pero prometo, prometo
con todo mi corazón
de venir a las que faltan
antes que dé el oración,
y si acaso no pudiere,
por alguna ocupación,
embiaré mui prompto el rial,

como usted me lo encargó.

Por otra parte, siguiendo su naturaleza de *introito*, el *Sermón* no pudo haber durado más de diez minutos. Ciertamente, no pertenece al tipo de loa compleja y, en diálogo que en el siglo XVIII, estaba ya muy bien desarrollada; no obstante, sirve como introito, pues está siempre presente el modo imperativo, lo que supone un diálogo directo con el público. O sea, se trata de una presentación. Así pues, lo que asumimos como cierto, es una marca de diálogo con el público asistente. Además, consideremos que las loas pretendían establecer una relación directa, inmediata entre los cómicos y su público mediante un texto que servía de saludo. En efecto, Germán Viveros señala que:

Ante todo se pretendía establecer relación directa, inmediata y amable entre representantes y público espectador, mediante el texto de salutación que venía de parte del autor mismo de la loa o de su escenificador o escenificadores, quienes enseñuando solían invitar al auditorio a guardar silencio, a permanecer atento y a ser benevolente con la obra dramática que vendría después de la loa.³²

Aunque el tono del *Sermón* no es en absoluto amable, su contenido grosero seguramente sirvió de escarnio y mofa, no del público asistente, sino precisamente de los que no habían concurrido. Todas las actitudes que evidencia seguramente causaron hilaridad entre los espectadores por lo ciertas que resultaban. Todo el discurso sirve para identificar y crear tensión a través de la identificación con las acciones censuradas. En efecto, el espectador, en su calidad misma, podría advertir que había entre el público quien no había pagado su entrada, quien entraba a robar o quien daba moneda falsa. Se mencionaban todas esas acciones para evidenciarlas, pero también para quitar peso moral a aquellos que no recurrían a ellas:

¿Es posible que, sitando

³² Viveros Maldonado, Germán, *Loas Populares Mexicanas. Siglo XIX*, México: Seminario de Cultura Mexicana, 2008, p. 16.

a esta honesta diversión
lo más temprano que puedan
por precepto superior,
quieran venir, como es bisto,
después que da el oración?
Si la yntensión es venir
a traer el rial, ¿por qué no,
en dando las seis y media,
no bienen? Quisiera yo
no desirlo, pero es fuerza:
no he hallado yo más razón
sino quieren ymitar
aqueste ynfame traidor
en lo mesquino. Y aunque bien
tocan clarín y tambor,
se ynquietan y están pensando:
“¿Si iré a la comedia o no?”,
agar[r]ándose del rial
como si fuera un doblón.
¡Malditos sean los mesquinos,
benditos los que no son!
Otros, pues, que, no contentos
con parace de montón
en la puerta, a registrar
las bolsas a la que entró,
entran con riales falsos:
¿habrá mayor sinrazón?
¿No será muy bien, señores,
desir a el que executó
tal ynfamia, que malaya
la puta que los parió?

Esta loa, a nuestro entender, funciona como un monólogo que, sin embargo, necesita de un espectador para funcionar. Esto hace que tenga particularidades dramáticas claras, como el tono en que debe ser expresada, a saber, el mismo que se usa en un sermón religioso. Y siendo un tanto más audaces, podríamos ver también que muy posiblemente el actor pudo haber ido vestido imitando las galas de un misionero:

Hagan, pues, aquí conmigo
un acto de contrisión,

o sea, tirándole un peso
a el padre predicador
(y si fueren quatro o sinco,
será mucho que mejor),
disiendo: —Me pesa, padre,

Así pues, suponemos que debió tener un carácter espectacular el *Sermón*, pues las loas eran un espectáculo bastante complejo por la época, que incluían música, canto y baile y presencia burlesca de tipos de la sociedad, lo que las hacía testimonio de la vida cotidiana de su tiempo.³³ Al respecto, el *Sermón* nos da noticias tanto del espectáculo mismo de la Máquina Real de Comedia de Muñecos como de la recepción que tuvieron los cómicos en su particular momento. Por ejemplo, podemos aventurarnos a confirmar la idea de E. Varey sobre que la función comenzaba siempre con una loa o *introito*. Lo anterior lo suponemos de los primeros versos en los que se alude a que nunca antes la compañía se ha visto en situación parecida a la de la representación en San Miguel El Grande:

Jamás, o billa famosa,
tan arrojado se bio
lo tosco de mi discurso
que en la precente ocasión.
Mas, no obstante, yo quisiera
que quanta juente encerró
la villa de San Miguel
concurrieran a oýr mi bos

Otro aspecto que queda confirmado por el *Sermón* son los horarios de la función. Hemos anotado que la Máquina Real de Comedia de muñecos era un espectáculo prácticamente nocturno, sin embargo, debemos señalar que había leyes civiles que las obligaban a actuar antes de las oraciones, es decir, a las seis de la tarde. Así pues, el actor dice que su compañía ha respetado dicho mandato con toda la intención de que la gente acuda a la función y siquiera así lo ha conseguido:

³³ Viveros, *Op.Cit.*, pp. 12-18.

¿Es posible que, sitando
a esta honesta diversión
lo más temprano que puedan
por precepto superior,
quieran venir, como es bisto,
después que da el orasión?

Otras características que deja en claro el texto presentado son el costo por ver la Máquina Real de Comedia de Muñecos, así como la forma en que anunciaban por las calles el espectáculo. El costo era de un real, sin embargo, tal parece, como hasta nuestros días, que el pago era voluntario, es decir, los asistentes se aglomeraban en el tablado y daban la cantidad que consideraran justa por lo que veían. Por otro lado, como ya anotamos, la Máquina Real se anunciaba utilizando tambor y clarinete y hacían pequeñas exhibiciones por las calles para llamar la atención de los concurrentes:

Si la yntensión es venir
a traer el rial, ¿por qué no,
en dando las seis y media,
no bienen? Quisiera yo
no desirlo, pero es fuerza:
no he hallado yo más razón
sino quieren ymitar
aqueste ynfame traidor
en lo mesquino. Y aunque bien
tocan clarín y tambor,
se ynquietan y están pensando:
“¿Si iré a la comedia o no?”,
agarrándose del rial
como si fuera un doblón.

En conclusión, no sabemos si el *Sermón* se montó utilizando marionetas o era el *gracioso* de la compañía quien lo recitaba, pero en cambio sabemos que formó parte del repertorio de una función dada por cómicos de Máquina Real, lo que supone sin duda alguna un avance en el conocimiento de los libretos de los que se valían estos actores para montar su espectáculo, que en muchos casos debieron

haber sido exclusivamente con muñecos de hilo y a imitación de lo montado en el Coliseo Real. Además, según se dio cuenta, el *Sermón* tiene algunas cualidades dramáticas de monólogo y sugiere cierta intención sobre la forma y tono en que debe representarse, amén de su estructura discursiva y su métrica particular. En definitiva, se trata de un documento valioso para el conocimiento cabal del teatro de muñecos en periodo virreinal.

1.1.1.2 *La mojiganga* Un casamiento de indios

La pieza que aquí presentamos forma parte de la *Galería del teatro Infantil, colección de comedias para títeres o niños*, impresa por Antonio Venegas Arroyo desde finales del siglo XIX y, al parecer, plenamente constituida hacia 1922. De las obras que forman dicha colección, quizá la nuestra sea la única que presenta tema y personajes indígenas en ámbitos rurales. La mayoría de las piezas son de ambiente urbano y carácter frívolo. De ahí que *Un casamiento de indios* llame particularmente la atención.

A diferencia de algunas obras que conforman la *Galería*, por ejemplo, *La viuda y el sacristán* o *La revoltosa*, esta obra no se encuentra en los anuncios teatrales publicados en los diarios durante el siglo XIX ni a principios del siglo XX. Por lo que para rastrear su origen, debemos pensar en espacios de representación diferentes a los de primer orden. En efecto, todo parece indicar que la pieza se montó siempre de manera espontánea y en lugares abiertos, es decir, que formaba parte del teatro de la calle, de carácter popular y masivo. Así pues, debió haber llegado a la *Galería* no a través de la resonancia proveniente de los teatros grandes, sino por ser una pieza recurrente en las representaciones de teatro itinerante y callejero y que, de alguna manera, se conservaba en el imaginario cultural de la Ciudad de México.

Por ser un espectáculo marginal, no se puede tener pleno conocimiento de la forma, estructura, argumento de la obra o siquiera del nombre exacto que esta pieza pudo haber tenido en su más remoto origen. Tal parece que a lo largo de su existencia tuvo un tema central, pero que los argumentos pudieron haber variado al paso de los años. Por ejemplo, María Sten señala la existencia de una pieza titulada *Nuevo romance o el Casamiento de los Indios*, impresa por Luis Avediano Valdez en 1839, que por desgracia no ha llegado hasta nosotros y que supondría un tema de costumbres indígenas.³⁴

Del mismo modo, el historiador teatral Luis Reyes de la Maza menciona, como parte de un listado de piezas de autores mexicanos montadas en el siglo XIX y primeros años del siglo XX,³⁵ una obra titulada *El casamiento de los indios o una boda en Ixtacalco* escrita cerca de 1860. Desgraciadamente no ofrece mayores datos sobre el contenido de la misma, no menciona su argumento, así que podríamos inferir por el título que quizá sea una obra temáticamente afín a la mojiganga que presentamos ahora.

Por su parte, Armando de María y Campos, revisando algunos de los programas teatrales de todo un siglo desde 1800 hasta la primera década de 1900, registra la existencia de un baile escénico anónimo en un sólo acto, titulado “Una boda en Ixtacalco”, cuya afinidad con nuestra pieza consiste en la representación de un casorio de indígenas cristianizados que culmina con el baile *El Jarabe*. Dicho baile, según el cartel mismo donde se anuncia, pertenece a 1857, no obstante también parece indicar que para ese año no se trataba de un baile novedoso sino de un espectáculo bastante bien arraigado en el imaginario colectivo. Dice Armando de María y Campos, al describir el medallón que sirve de ilustración al baile escénico:

³⁴ Sten, María, “Estudio Introductorio”, en *Teatro Mexicano: historia y dramaturgia*, XIII, Dramas Románticos de Tema Prehispánico (1820-1886), México: Conaculta, 1994, p. 11.

³⁵ Reyes de la Maza, Luis, *Circo, Maroma y Teatro (1810-1910)*, México: UNAM, 1984.

[...] representa una escena mexicana de la pieza en un acto de autor anónimo “Una boda en Ixtacalco” aquella en que al celebrarse una boda de indios, se bailaba con los trajes propios el jarabe mexicano. La escena es de una extraordinaria fuerza típica y creo que sea una de las primeras que se refiere a nuestro baile tradicional y el mejor documento para la suntuaria de los primeros pasos del jarabe mexicano como baile de teatro. Él, de calzonera abierta y manta sobre los hombros, tocado con sombrero bajo de copa y ala dura; ella, de amplia falda de tela almidonada, rebozo y peinado bajo a dos bandas; dos músicos, uno tocando el arpa mexicana, el otro un bandolón; tocados ambos con sombreros bajos, duros; observan el baile una india sentada en cuclillas; otra, de rebozo, y un hombre embozado en una frazada mexicana que recuerda la capa española.³⁶

Por la semejanza contundente con el ambiente y el argumento, parecería que *Una boda en Ixtacalco* descrita por María y Campos es, de hecho, la mojiganga *Un casamiento de indios*. Sin embargo, en el mencionado cartel al cual alude el egregio historiador, no se menciona cabalmente que la pieza haya sido representada, tan sólo se dice que se dará una función extraordinaria el día 15 de febrero de 1857 a beneficio del actor Juan López, quien a su vez la dedica al presidente de la República don Ignacio Comonfort. En la esquina inferior izquierda del cartel, hay un grabado con una imagen de tema mexicano, que para María y Campos es la representación del mencionado baile *Una boda en Ixtacalco*. Haciendo a un lado las omisiones de fuentes y licencias argumentales que se concede María y Campos, lo cierto es que se puede entender que la pieza *Una boda en Ixtacalco* no era del particular año en que se montó, sino que era ya un espectáculo recurrente; además, sigue una línea particularmente costumbrista de México.

José Francisco Coello Ugalde,³⁷ por su parte, al hacer la crónica de una corrida de toros efectuada en la Plaza de Toros de Tlalnepantla en 1886, menciona que en el cartel del día se anunciaba además de la corrida una

³⁶ María y Campos, Armando de, *El Programa en cien años de teatro en México*, Enciclopedia Mexicana de Arte, 3, México: Ediciones Mexicanas S.A., 1950, p. 25.

³⁷ Coello Ugalde, José Francisco, “Una fiesta en Ixtacalco en 1886”, en *Anotaciones Históricotaurinas Mexicanas*, blog personal, recurso disponible en <http://ahtm.wordpress.com/2011/10/04/%E2%80%99Cuna-fiesta-en-ixtacalco%E2%80%9D-en-1886/> Consultado el 20 de mayo de 2014.

mojiganga titulada *Una boda en Ixtacalco* que, tal parece, fue representada por los toreros mismos. Después de la lidia, los asistentes pudieron sorprenderse y reírse con una pieza que trataba las peripecias que sufrían los indios en México cuando tenían la pretensión de casarse.

De lo dicho por este brillante historiador taurino se deduce que el espectáculo de las mojigangas era recurrente en las corridas de toros, al menos desde 1863, a tal grado que pasaban a ser la misma cosa, pues algunas corridas no se anunciaban como tales, sino precisamente como mojigangas, debido al carácter festivo que suponía una lidia y que estaba ligado con la naturaleza un tanto carnavalesca que ha caracterizado a las mojigangas. Parecería, entonces, que la representación de costumbres de indígenas cristianizados era uno de los temas de las mojigangas de lidia durante el siglo XIX y que el tema del casamiento era más recurrente. Quizá cambiaba el argumento y la trama, pero el tema se mantenía, es decir, la forma de representar la boda entre indios cristianizados podía cambiar, mas en esencia se trataba de causar hilaridad mostrando los vericuetos que dicha ceremonia suponía. Es por esto que *Una boda en Ixtacalco* guardaba relación con la pieza titulada *Una boda de indios en Tlalnepantla* y estas dos, a su vez, tenían que ver con aquellas otras tituladas *Una boda en Tehuantepec* y *Un casamiento en Hoschimalapa*.

Como vemos entonces, durante el siglo XIX, las manifestaciones teatrales que representaban costumbres de indios fueron exhibidas para crear hilaridad en espacios muy distintos a los teatros de primer orden, espacios que mantenían cierta raigambre popular e intimista. Las mojigangas de lidia eran más cercanas a la fiesta y el carnaval de lo que pudieran estar del teatro frívolo de la época, que hacia la segunda mitad del siglo seguía las tendencias francesas del arte. La ausencia de la figura o temas indígenas seguramente debió haberse debido a las circunstancias políticas por las que atravesó el siglo XIX. Entre guerras, imperios y luchas por el poder, se mantenía entre liberales y conservadores, a pesar de la disparidad de los procedimientos, la idea del progreso y la pretensión de llevar a

México a constituirse como una nación a la altura de las principales metrópolis de Europa. Debido a ello, habrá un carácter marcadamente nacionalista, representado por el criollo o el mestizo, que desechará cualquier reminiscencia al pasado colonial y más aún a la herencia y bagaje indígena. Por ello, la figura del indio será expulsada tanto de las letras como de la política.

Salvo por personajes nobles y principales, recreados arquetípicamente al modo europeo occidental, la figura del indio no estará presente en la literatura dramática del siglo XIX. Su existencia en manifestaciones teatrales callejeras no es necesariamente una excepción a esta regla pues, como ya dejamos dicho, la exposición de sus costumbres tenía por objetivo mover a risa, causar hilaridad, exhibir el ridículo, solazarse en su ignorancia y bestialidad, oponerlo en todo sentido a la clase dominante y progresista. El siglo XIX tratará al indígena como algo secundario y sin voz, casi como un menor de edad, una bestia de trabajo, proclive al vicio y a la superstición.

Es por esto que María Sten señala que durante este siglo se harán esfuerzos en diferentes ámbitos ideológicos para que la palabra *indio* desaparezca de las discusiones acerca del destino de la Nación. Tanto liberales como conservadores dejarán constancia de que la vida del indio, sus costumbres, su pasado y su lengua no interesan para el desarrollo del país. De hecho, su existencia es contradictoria al discurso nacionalista, pues supondría aún una relación con el pasado más remoto que supone un atraso científico y tecnológico y una vinculación con un pensamiento supersticioso y equívoco; además, el indígena, supone la marca de la conquista española y la permanencia de la época colonial de dominio y sumisión. Por eso, la nación mexicana no se fundamentará en la figura del indio, sino en la del criollo y del mestizo.³⁸

En efecto, dicha actitud de desprecio hacia los pueblos originarios de México influyó considerablemente en el teatro. A partir de 1821, el indígena desaparecerá prácticamente de los escenarios y del ambiente cultural del país. Aunque existen

³⁸ Véase Sten, María, *Op. Cit.*, p. 10-14.

obras dramáticas cuyos personajes y ambientes son indígenas, sin embargo, éstas no exhiben al indio común, aquél que, por ejemplo, engrosaba la población del país. No hay ciertamente temática indígena, sino modelos arquetípicos europeos de comedia, melodrama o tragedia.

Ahora bien, la figura de estos indios nobles y de alta alcurnia, sin embargo, aparecerá hasta 1867, lo que indicaría que durante prácticamente todo el siglo no hubo mención ni del pasado indígena, ni de la figura del indio común. Las obras románticas que se dieron a partir de esta última fecha son producto del sentimiento nacionalista, por lo que el tono de las obras es altamente patriótico. Es decir, la figura del indígena es usada como un motivo, una imagen que marcará tan sólo la diferencia entre la nación mexicana y sus tantos invasores. “En ninguna de las obras aparece, aun en un papel secundario un indígena del pueblo”.³⁹ Esto supone una tendencia a destruir el pasado colonial y el pasado remoto prehispánico. La figura del indio sólo será utilizada en su naturaleza arquetípica e ideal.

Como se deduce de lo señalado hasta ahora, la pieza que aquí nos ocupa, *Un casamiento de indios*, tendría una relación temática demasiado estrecha con todas aquellas obras que trataran acerca de bodas entre indios, particularmente con la titulada *Una boda en Ixtacalco*, por lo que es congruente pensar que se trata de piezas decimonónicas. No obstante, la figura del indio no fue utilizada durante el siglo XIX en el teatro. La aparición de mojigangas con temas y ambientes indígenas, empero, no pueden ser tomadas como argumentos contrarios a lo que aquí afirmamos, toda vez que dichas manifestaciones, en su carácter popular, guardan relación con un tiempo muy anterior al momento en que se presentan, es decir, son producto de una tradición y de ningún modo constituyen novedades de su tiempo.

Con lo expuesto con anterioridad, intentamos sostener que la mojiganga *Un casamiento de indios*, cuya edición nos ocupa, aunque guarda similitud temática y

³⁹ *Ibid.*, p. 13.

argumental con las piezas sobre indios del siglo XIX, debe tener un origen evidentemente virreinal, particularmente de la segunda mitad del siglo XVIII, en el que se tiene constancia documental de la existencia de manifestaciones teatrales callejeras y de carácter popular, cuyo tema es el indio campesino cristianizado.

Así, tenemos noticia que a partir de la segunda mitad del XVIII surgen manifestaciones teatrales de temas campesinos o plenamente indígenas. Por ejemplo, la Pastorela Mexicana provista de los elementos que la caracterizarán, particularmente de la figura del indio campesino que lucha contra el demonio para lograr adorar al Niño Dios. Además, en una revisión de las formas breves teatrales, podemos advertir que, en sainetes, mojigangas y bailes, las costumbres indígenas son un tema recurrente. Y, por último, diversos bailes escénicos representados en el Coliseo Real tenían temas indígenas, tal es el caso de *Moctezuma* y *El tianguis* del coreógrafo italiano G. Marani.

Es por esto que Alejandro Ortiz Bullé-Goyri señala con bastante acierto que una constante en las formas teatrales cómicas breves del dieciocho novohispano son las escenas y personajes de indios, “o como se dice de manera festiva y en ocasiones peyorativa en México, de inditos”. Posteriormente, añade que esta figura derivará en la consolidación de obras dramáticas festivas en torno a la Navidad, particularmente la Pastorela. Finalmente, afirma que un gran número de sainetes y entremeses representados en la época giran en torno a esto, lo que indica que había una inquietud por explotar teatralmente a este tipo popular.⁴⁰ Entonces, la explotación del indio y de su ambiente como un tipo dramático será expuesto con bastante regular en las Pastorelas, debido a la naturaleza misma del espectáculo, su tradición y, sobre todo, porque uno de sus orígenes fueron los coloquios que los mismos indios hacían por la Navidad. Realmente, durante la segunda mitad del dieciocho, el tipo aparecerá de manera constante, pues es por

⁴⁰ Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, “Esplendor de las formas cómicas breves en el teatro novohispano: entre la ilustración, los fulgores de la Independencia y la expresión del populacho”, en *Teatro y Vida Novohispanos. Siete Ensayos*, México: UAM-Azc, p. 150.

entonces cuando se forman las costumbres de la fiesta mexicana⁴¹ y del folclor popular.

Ahora bien, en el caso particular de la pieza que nos ocupa, *Un casamiento de indios*, tenemos fuertes razones para inclinarnos a pensar que se trata de la versión de una obra netamente novohispana que, debido a su popularidad entre el público que asistía tanto al Coliseo como a las fiestas y manifestaciones dramáticas populares y de la calle, llegó a oídos de Venegas Arroyo, quien la fijó hacia finales del siglo XIX. Justamente la cantidad de representaciones de piezas menores, sobre todo, sainetes y entremeses con temas indígenas nos hacen estar casi seguros de lo anterior, pero en especial un sainete titulado *Casamiento de Indios*, que se representó durante las temporadas teatrales de 1790 a 1794 en el Coliseo Real de México, como consta en un documento conservado en el Archivo Histórico del INAH.⁴²

Aunque aceptamos que conocer el argumento de la citada obra novohispana es casi imposible debido a que prácticamente ningún libreto de las temporadas teatrales del dieciocho se conservó, estamos obligados a creer que se trata, por lo menos, de obras similares, al menos en el tema y que quizá el argumento pudo haber sido ligeramente distinto. En esencia, estamos casi seguros de que se trataría de la misma pieza.

No obstante que nuestras afirmaciones, contradictoriamente, están situadas en el ámbito especulativo, hay demasiadas coincidencias entre las características de *Un casamiento de indios* y otras obras dieciochescas de temática similar, conservadas y conocidas. Enrique Olavarría y Ferrari menciona una pieza en la que los *inditos* se ven en complicaciones y malentendidos debido a su particular forma de hablar el castellano, el cual deforman y mezclan por rasgos léxicos y sintácticos del náhuatl:

⁴¹ Véase al respecto Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de las Luces*, México: FCE, 1987.

⁴² Véase, Archivo Histórico del INAH, *Colegio de San Gregorio*, Tomo 151.

Pascual: Yo soy aquel buen Pascual,
 que *ostied* habrá *oído* mentado
 He sido *Gobernador*,
 agora Alcalde parado.
 Este es *el pora* verdad
 como tres y dos son cuatro.
 No soy indio *carbunero*;
 los soy algo españolado.
 [...]
 Monigote: Aquí llega Encarnación
 Encarnación: cómo *lo está ostied*, Magrina
maquim, momachim, señora.
 Monigote: Habla la lengua de castilla.
 Juan de la Cruz: Yo lo soy maestro de capilla,
 yo lo soy hombre de bien.⁴³

Pareciera que uno de los rasgos distintivos de las piezas novohispanas de temática campesina o de indios era reflejar caricaturescamente, casi hasta llegar a lo grotesco, su forma de hablar. Por su puesto que debe tratarse de una reconstrucción demasiado occidental y hasta cierto punto peyorativa sobre la forma en que el criollo y mestizo escuchaban hablar al campesino indígena —en este punto, resulta interesante señalar que en una pieza como *Los gendarmes*, ya del siglo XX, el campesino continúa sin poder darse a entender por las limitaciones que tiene su particular forma de producir el español—. Así pues, contrástense los ejemplos expuestos por Olavarría y Ferrari con el siguiente pasaje de *Un casamiento de indios*:

Madre: *Güenos días, pagresito*:
 ¿Cómo está su mercé?
 ¿Cómo lo pasó la noche?
 ¿Cómo se lo sienta usted?
 Cura: Muy bien, hija mía, muchas gracias
 Madre: *Yo te lo vengo visar*.
 que mi'ja María Chepita,
ya te lo quiere casar.
 Cura: ¿Y con quién va a ser la boda?

⁴³ Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, México: Porrúa, 1961, pp. 92-93.
 Los subrayados son míos.

Madre: Con el hijo de tío Cleto
Con el mocho Colás
[...]
Colás: *tú con la magrina;
tu pagrino con Jusefa.*
Y yo porque tengo gusto
le voy a bailar con to suegra.
*De hay en jueras caduno
apepene so pareja.*

Es patente que existen entre ambos ejemplos un interés por imitar el habla cotidiana de los indios a partir de la exageración de errores sintácticos, el uso de barbarismos y palabras derivadas del náhuatl, o sea, se ridiculiza la falta de concordancias de género y número y se abusa del uso inapropiado del pronominal *lo*. Esta manera de recrear el habla de los indios campesinos se mantendrá durante todo el dieciocho y llegará incluso al siglo XIX, pues Germán Viveros, al estudiar algunas loas, señala que una de sus características es precisamente la recreación de un habla coloquial:

[...] que asume a veces matices indígenas, es el caso de la falta de concordancias de género y de número, o el empleo del pronominal *lo*. La loa II ofrece ejemplos de esto: *lo habla bien los naturales, lo mesmo que el españoles, porque el pera y la cirgüela, debajo de un mal capa*, etcétera.⁴⁴

Como lo indican las temporadas del Coliseo Real, la obra *Casamiento de Indios* formaba parte de las *pequeñas*, es decir de los entremeses y mojigangas que se presentaban entre actos o bien al final de la jornada cómica. El *Casamiento*, por lo regular, solía representarse un día antes de otra obra titulada *Los Indios Cantores*, o bien, ambas formaban parte de la misma jornada, pero siempre el *Casamiento* se representaba primero. Se trata de una mojiganga porque es evidente su tono burlesco y cómico, representa un cuadro de costumbres de tipos populares, ridiculizándolos y exhibiendo sus excesos, pero ante todo, porque es

⁴⁴ Viveros Maldonado, Germán, *Loas Populares Mexicanas. Siglo XIX*, México: Seminario de Cultura Mexicana, 2008, p. 27. Los subrayados son míos.

marcadamente musical y termina en baile. Además, como ya vimos, así fue como llegó a representarse en el siglo XIX, particularmente en las corridas de toros. Sin proponérselo, Germán Viveros expone ciertas características de las mojigangas novohispanas con las que el *Casamiento* concuerda, a saber, dada su estructura métrica, es más que posible que haya sido una pieza cantada y bailada; además, la ficción representa situaciones cotidianas simples, pero caricaturizadas, ridiculizadas y llevadas a cabo por personajes grotescos.⁴⁵

Ciertamente, el final en baile nos confirma que se trata de una mojiganga. A propósito, a diferencia de lo que apunta María y Campos, el jarabe es un ritmoailable proveniente de la Colonia, basado en otros tantos ritmosailables que llegaron con la conquista. Se particulariza por ser un baile en pareja. Para la época era asociado con las fiestas populares y de hecho era un baile muchas veces prohibido por considerarse lascivo y perjudicioso. Así, en 1791, se denuncia una reunión un tanto carnavalesca y festiva en la que los asistentes fingían ser religiosos de diferentes órdenes y hacían parodia del oficio misionero, todo en un ambiente de risa y chacota. La reunión finalizaba precisamente con un jarabe, el tan temido Pan de Jarabe:

El sr. inquisidor fiscal del Santo Oficio contra Andres, sacristan de las monjas de sta. clara, Araujo, Mendoza, Castro y complices. en la calle del burro, hay una capilla en la que los domingos por la tarde, desde las cuatro hasta las oraciones o despues de la noche se juntan varios sujetos de ambos sexos, en la que se aparentan dos religiones, fingiendose unos dominicos y otros franciscanos, los que celebran sus fiestas revistiendose, confesando a las mujeres y predicando, terminando todo esto con un baile de pan de jarabe, etc. asisten a esta capilla, indios, negros, españoles y gente de bajos oficios. comisario del sto. oficio, dr. d. alonso martinez tendero. notario del sto. oficio, ignacio de mediavilla. Queretaro.⁴⁶

Un casamiento de indios presenta los problemas a los que una atribulada madre se enfrenta para casar a su hija. Como es costumbre el festejo del casorio, corre

⁴⁵ Véase Viveros Maldonado, Germán, *Talía Novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, México: UNAM, 1996. p. 209.

⁴⁶ AGN, *Ramo Inquisición*, Vol. 1326, Exp. 61.

siempre a cuenta de la familia de la novia, es por esto que para casar a María Josefa con el niño Colás, la madre de la primera va de un lugar a otro, presurosa, por tratar de conseguir la mejor fiesta al menor costo. El primero en ser consultado es el Cura del pueblo quien, con asombro, acepta casar a la joven, pero exige un pago sustancioso por la ceremonia, toda vez que la Madre pretende una boda bastante suntuosa con repique de campanas, quemazón de *cuetes* y cantos. Todo aquel espectáculo, señala el Cura, no cuesta menos de cuarenta duros. Pese a que la Madre suplica que se haga un descuento en el precio, e intenta cambiar el servicio por un pago en especie de aves de corral, el Cura se mantiene inamovible, pues no puede colocar en el altar a esos animales, en lugar de “lámparas y ciriales”. Convencida, la Madre acepta muy a su disgusto, y finalmente se lleva la ceremonia como se había acordado. Ya en la casa del novio, la Madre hace todo lo necesario para agasajar a los invitados, sobre todo a los padrinos. Manda a traer la suntuosa comida y las botellas de aguardiente. Todo lo sirve en abundancia y con mucho ánimo. Mientras la comida se sirve, llega José Antonio, hermano de la novia, con los músicos que le ha encargado traer la Madre. Entonces comienza otro regateo. Por ser fiesta, los músicos pretenden cobrar demasiado, a lo que la mujer se niega. Todo queda en paz cuando la señora fija en una peseta el servicio, además de dar de comer hasta la saciedad a los integrantes de la orquesta. Puesta ya la gran comilona, el hijo Antonio comienza a beber hasta que pierde conciencia de lo que hace. Así que para cuando padrinos y madrinas están felicitando a los novios, se vuelve imprudente y necio, a tal grado que, completamente embrutecido por el alcohol, ofende a todo mundo, en especial a los novios. Intenta abrazar y besar a María Josefa, por lo que Colás intervine. Aquello termina en riña entre el novio y el cuñado, quien al final, beodo y sangrante, es llevado a dormir la mona. La obra termina en baile.

Siendo una pieza popular, *Un casamiento de indios* posee notables descuidos en la composición. Por ejemplo, la versificación es imperfecta. Aunque nos encontramos ante una obra en versos octosilábicos, sin embargo, muchos de

ellos son de 7 o 9 sílabas. Además, en dos partes de la obra, un solo verso es el parlamento de dos personajes, es decir, el verso lo comienza uno y se completa con la respuesta del otro:

Madre: Te lo emburrachas dimoño
de mochacho

Antonio: *No lo creas*

Magresita, sólo bebes...

.....
Cleto: Ya lo estamos bien alegres

¡Vivan los novios!

Todos: *¡Que vivan!*

La estructura indica que se trata de un romance. La rima es preponderantemente silábica y no parece seguir ningún esquema. El ritmo de los versos, constante en la tercera y cuarta sílaba, sumado al hecho de tratarse de metros populares, nos hace creer que la pieza debió tener algún acompañamiento musical, incluso pudo haber sido cantada.

La obra, pese a su sencillez, tiene cohesión entre sus partes y es congruente con la trama. Los diálogos de los personajes son breves y no hay grandes lances. Todo se reduce a la acción. El discurso narrativo se comprende, pues está ordenado en momentos claros que se indican a través de cambios en el decorado y en el espacio. Sin embargo, la sencillez argumental de la pieza debió, en parte, ser suplida espectacularmente por cantos y bailes. Así, por ejemplo, cuando en la segunda escena se ha llevado a cabo la boda, está indicado que deben oírse música, repiques y el estallido de cuetes. En el caso de la fiesta en la casa del novio, debe verse a la orquesta tocando y el correr de personas llevando la comida y la bebida. Se entiende que la orquesta no dejará de tocar hasta el final de la obra, en el que tocará para mover a baile el *Jarabe*. Por último, el final a palos, con la riña entre Antonio y Colás, también demuestra el tono desenfadado y espectacular de la obra. Toda la pieza en sí misma es la representación de una

fiesta, de un jolgorio abundante en música, baile y comida. Precisamente esto es lo que la hace una mojiganga.

Los personajes no poseen cualidades especiales, son tipos que representan lo que enuncian. No poseen un pasado, sino que muestran el estereotipo de un personaje real que los espectadores fácilmente identificaban. A propósito de esto, era patente tanto en época virreinal como en los siglos posteriores el abuso en el consumo de alcohol por los indígenas campesinos. En esta pieza, esa costumbre es llevada a sus límites más absurdos y perniciosos, por ejemplo, cuando Antonio, hermano de la novia, borracho, intenta abusar de ella. Otro de los aspectos que explota la obra es la supuesta tendencia lasciva y promiscua de los campesinos indígenas, manifiesta en los dobles sentidos de María Josefa y en la mención a la procreación de sus primeros hijos:

Padrino: *(Levantándose con una jícara de pulque en el mano)*

Pos señores ahijados

Yo voy a brindar porque sean

los esposos más dichosos

que en este mundo se vean

y que lo menos lo menos

nuestro Señor les conceda

entre hijos, hmebras y machos,

siquiera cuatro docenas.

María: Ya te lo golvió el virgüenza.

Colás: No seas tonta, Mariquita,

sólo tendremos tres gruesas.

María: Magre, miusté a Colás

lo que dice.

Madrina: No lo creas,

te lo dice de juguete

María: *(Aparte)* Yo quiero que sea deveras.

Para finalizar, debemos señalar que la pieza tiene posibilidades espectaculares propias del siglo XVIII, como su métrica popular y la exhibición de costumbres. Se trata de una pieza breve en un solo acto de carácter festivo y que por el contenido, además, podría servir como documento histórico o sociológico. Las cualidades de

la pieza nos indican que se trata de literatura popular que se difundió de manera oral; los rios de la versificación incluso podrían confirmar que se trata de piezas improvisadas que, sin embargo, se arreglaron al momento de fijarse por escrito. En resumidas cuentas, no es posible determinar que la pieza se haya representado con marionetas en época virreinal, debido a que no ha sido encontrado documento probatorio de esto, ; sin embargo, el tema y el argumento llegaron al siglo XIX como un espectáculo muchas veces representado por títeres, tal como lo señala Antonio García Cubas quien, al reseñar el espectáculo que don Soledad Aycardo ofrecía en su Teatro de la calle del Reloj, se toma el tiempo de brindar una sinopsis de la pieza que nos ocupa, no sin antes señalar que en general todas las piezas montadas ahí eran con títeres en la mayoría de los casos:

El casamiento de los indios, pieza en la cual después de insulsas peripecias y como final resultado, salían los cónyuges de la iglesia y atravesaban en procesión el palco escénico, bajo enramadas y arcos de tule, precedidos por los tocadores de tambor y chirimía, acompañados del padrino y la madrina y seguidos de toda la indígena comitiva la que cerraba el indio del torito y otro que iba quemando una rueda chispera y tronadora. A poco aparecían en el escenario una vieja de enaguas de lanillas azul listada de blanco paño en la cabeza y *quichquemel*, [...] que guiaba a los indios que llevaban para el festín, unos sobre la cabeza grandes cazuelas de mole y otros a las espaldas las ollas de los tamales, *quimiles* y *chiquiluites* con tortillas de maíz y el cuero con el pulque curado. Todas estas escenas tenían la particularidad de representar muy a lo vivo, las que en sus pueblos desarrollaban los indios en sus matrimonios.⁴⁷

Todo lo anteriormente dicho, hace de la mojiganga *Un casamiento de indios*, cuya edición presentamos, un valioso testimonio de un posible teatro dieciochesco popular, probablemente ya montado con títeres desde su origen, que trascendió de manera soterrada más allá de los horizontes mismos de su representación, hasta colocarse dentro de la dinámica del teatro frívolo de principios del siglo XX.

⁴⁷ García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México: Imprenta de Arturo García Cubas, 1904, p. 258.

1.1.1.3 *El entremés Sancajo y Chinela*

El expediente inquisitorial formado a raíz del arresto, y posterior decomiso de los papeles de trabajo, del titiritero y maromero José Macedonio es, sin duda alguna, uno de los más valiosos recursos documentales para comprender cabalmente y en sus justas dimensiones el auténtico teatro popular novohispano del siglo XVIII.⁴⁸ En efecto, es patente que uno de los mayores problemas al momento de escribir acerca del teatro novohispano dieciochesco es la ausencia de material dramático/literario que nos permita alejarnos del terreno de la especulación lógica y de las comparaciones ociosas con el teatro peninsular. El expediente de este memorable hombre de teatro, y cómico de la legua, confirma una actividad teatral abundante y poco estudiada, lejana al tipificado teatro acaecido en el Coliseo Real de la Nueva España. Así pues, el presente trabajo tiene por objetivo proponer que la versión del entremés titulado *Sancajo y Chinela*, de los papeles incautados a José Macedonio, podría ser una pieza para muñecos.

El entremés incautado es una versión libre de otro peninsular con el mismo nombre. Este último debió imprimirse muchas veces como suelta durante el último cuarto del siglo XVIII, pero su fama era ya patente desde a la segunda mitad del siglo anterior. Caterina Camastra ha podido rastrear la primera edición de este entremés en la antología de García de la Iglesia *Tardes apacibles de gustoso entretenimiento* de 1663.⁴⁹ Pues bien, la pieza tuvo buena recepción entre el público desde sus remotos orígenes hasta, por lo menos, el siglo XVIII, así lo demuestran los impresos conservados. He tenido noticia de al menos dos de ellos. El primero es resguardado en la Biblioteca de Navarra, aunque se trata de un impreso sevillano; el segundo forma parte del Fondo de Teatro Antiguo Español de

⁴⁸ El expediente completo está en proceso de edición dentro del proyecto Conacyt “Literaturas y culturas populares de la Nueva España”, a cargo de la dra. Mariana Masera Cerutti.

⁴⁹ Camastra, Caterina, “‘Varios y notables inconvenientes para dexarlos correr’. El repertorio de la compañía de maromeros de José Macedonio Espinoza”, en Masera, Mariana y Flores, Enrique (Eds.), *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*, México: UNAM, 2009, p. 243.

la Biblioteca Marcelino Menéndez Pelayo. En el primer caso, el pie de imprenta señala a Joseph Padrino, de la Calle de Génova, como impresor y no tiene fecha; el segundo, a Matheo Barceló, de la Puerta del Ángel, y señala 1779 como el año de publicación. Ahora bien, para ambos casos, los impresos están basados en la obra de Sebastián de Villaviciosa quien lo diera a la imprenta con el nombre de *El sacristán Chinela* y que debido a su fama circuló en suelta bajo el título de *Entremés de Zancajo y Chinela*.⁵⁰ Para efectos de este estudio y edición, hemos tenido oportunidad de revisar sólo el impreso navarro.

Ahora bien, el manuscrito decomisado a Macedonio estaba ya escrito para el 30 de enero de 1802, tal como se indica al calce de la obra. Esta versión sólo sigue temáticamente al original español de Villaviciosa, pero en realidad se trata de una versión libre, pues tiene variaciones considerables en la trama. Esto nos hace pensar que debe tratarse o bien de una reconstrucción hecha de memoria, o bien, de una copia hecha al momento a partir de otro ejemplar. Como sea, el mismo manuscrito indicaría que fue compuesto por un tal Pedro Charies en Béjar, ciudad de León, antiguo nombre de San Antonio Texas.⁵¹ Caterina Camastra no acepta a Pedro Charies como autor, pues asume que el manuscrito novohispano es copia del entremés de Villaviciosa, lo cual es posible, pero ciertamente, debido a las variantes entre las obras, lo más justo sería darle crédito a Charies como autor, tanto más que en sí toda la pieza busca ser un obra derivada, con el mismo argumento pero con una trama muy particular y congruente con las temáticas, modos y formas en que la compañía de Macedonio Espinosa representaba sus entremeses. Además de esto, considero importante señalar que la pieza está dedicada a un tal “Querido Zyriaco”, lo que le otorga, hasta donde conviene creerlo, un estatus de originalidad.

⁵⁰ Cotarero y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, jácaras, bailes y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granda: Universidad de Granada, 2000, p. CII.

⁵¹ Al reconstruir brevemente los sitios por donde pasó la compañía de Macedonio Espinosa, Caterina Camastra puntualiza que “Béjar, en León” era antiguamente el nombre que se le daba a la actual ciudad de San Antonio, en Texas. Véase Camastra, Caterina, *Op. Cit.* p. 222.

Como sea, lo cierto es que, nos encontraríamos ante una versión bastante original que puede tomarse como auténtico teatro popular novohispano. Además, la existencia de todo el expediente de Macedonio, maromero, titiritero, autor y poeta, activo en la intendencia de Zacatecas⁵² desde el último cuarto del siglo XVIII, revela que este hombre sabía leer, lo cual, para la época y en cuestión de actores y gente del espectáculo en Nueva España, es bastante significativo, pues nos estaría indicando que el teatro novohispano del siglo XVIII era, de algún modo, un ejercicio intelectual y artístico complejo y quienes lo hacían eran más que trotamundos analfabetas y rústicos, como suele afirmarse sobre ellos dadas las convenciones sociales de la época que los emparentaba con criminales y gente disoluta.⁵³

Con el manuscrito de navarra, aunque impreso en Sevilla, el novohispano *Entremés de Sancajo y Chinela* sólo guarda relación con el argumento y tema central, pero resulta mucho más ágil y hasta cierto punto menos elaborado que el primero. Digamos que es espontáneo, las acciones son rápidas y los diálogos en suma breves. Aunque éstas en sí resultan ser algunas de las características que casi todos los entremeses tienen, lo cierto es que en *Sancajo y Chinela* son bastante acentuadas. Basta, por ejemplo, comparar sólo el inicio para caer en cuenta de ello.

El impreso de Joseph Padrino comienza con la salida del *Vejete y la Graciofa* y su posterior discusión sobre la necesidad de ésta por tomar a un marido letrado, siendo ella “ignorante”:

Vejete:	Qué notable locura!
Graciofa:	Padre mio!

⁵² Resulta conveniente señalar que luego del arresto y decomiso de sus materiales de trabajo, ocurrido en 1803, la compañía de José Macedonio Espinosa siguió en activo, tal como lo demuestra el hecho de que desde 1810 hasta 1818 solicita licencia para trabajar en la Ciudad de Guadalajara. Véase Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Archivo de la Real Audiencia Ramo Civil y Criminal, Caja 403, 416 y 426, expedientes 7, 5 y 1, respectivamente.

⁵³ Véase Viveros Maldonado, Germán, *Teatro Dieciochesco de Nueva España*, México: UNAM, 2010, p. LXVI-LXXIII.

No juzgue mi pafsion á defvario;
 porque no he de cafarme con perfona,
 que no beba del agua de Elicona,
 y ha de faber Latin, que mi cuidado
 eftima folamente a el que ha eftudiado;
 Vejete: siendo ignorante tu, por que codicias
 hombre Latino?
 Grafiofa: No ay que darme alcances
 que no quiero marido de Romances:
 Latin mefecito, padre, efte es mi gufto, que
 yo no he de cafarme a mi difgufto,
 Vejete: Hija, para tener lleno el talego,
 es mejor fea fimple, fordo y ciego.
 Graciofa: Padre, la verdad es; mas mi capricho
 bien lo fabrá cegar. Lo dicho, dicho.
 Vejete: Dos sacristanes, vienen al examen.
 Graciofa: Sientome, pues prefido en el certamen.⁵⁴

Lo primero, la mención de tópicos, digamos, cultos, que supondrían un código especial entre el actor y el espectador, como en el caso de “agua de Elicona”, dotan al entremés de mayor rigor en el pensamiento. Los personajes, pese a ser tipos bien definidos por la sociedad, tienen una configuración precisa. Así, el Vejete tiene el carácter de sabio y mesurado, mientras que la Graciofa es caprichosa y espontánea. Finalmente, el endecasílabo es de manufactura adecuada.

En tanto, el manuscrito de Macedonio Espinoza no plantea los caracteres de los personajes, además, los diálogos son más bien parcos. La acción comienza prácticamente *in media res*, lo cual le otorga mayor velocidad a la pieza. En este inicio no existen las menciones de tipo culto, ni los pasajes moralinos del *Bejete*, cuyas escuetas advertencias quedan de inmediato sofocadas. El desarrollo de la acción sucede sin rodeos y de manera llana. Aunque el verso también es endecasílabo, lo cierto es que no parece meditado como en el impreso:

Bejete: siendo ygnorante tu porque
 codisias hombre latino

⁵⁴ *Entremés de Zancajo y Chinela*, Sevilla: Imprenta de Joseph Padrino, s/f.

Laurensia: no hay que darme alcances
 que yo no e de casarme con rromance
 latín necesito padre este es mi gusto
 Bejete: dos sacristanes bienen al examen
 Laurensia: sientome pues presido en el dictamen
 Bejete: mira lo que ases que son suficientes
 Laurensia: tu no puedes hablar entre las gentes

Pues bien, entrando en el asunto del presente trabajo, *Sancajo y Chinela*, en contraste con el resto de los entremeses incautados a la compañía, tiene una estructura considerablemente menos compleja. Este entremés se mantiene dentro de límites de un entremés y, más aún, dentro de las características de los entremeses propios de la compañía,⁵⁵ a saber: un sólo acto, personajes tipo que se repiten en varias obras con las mismas características (e incluso con los mismos nombres), tonalidad cómica, entre 3 y 6 personajes, dobles sentidos, alusión a cuestiones de género y picardías, que debieron ser bastante explotadas en el montaje, y ausencia de elementos teatrales tales como decorados o acotaciones.

No obstante que su estructura es similar al resto de las piezas, tiene rasgos que las otras no tienen. En principio, es la única en la que aparece una indicación sobre la escenografía, la cual no está en el impreso navarro: “Abrá cuatro sillas”. Esto indicaría, al menos, que habrá personajes presentes en escena, pero sin intervenir en la acción o haciéndolo sin necesidad de tener un movimiento demasiado expresivo. Y así, precisamente resulta: toda la acción de la obra se da por pares en diálogos cortos y espontáneos y transcurre prácticamente con todos los personajes, salvo quien hablara en su momento, ocupando las sillas (y hablando desde ahí), es decir, prácticamente inmóviles. Esto es interesante, porque la pieza no tiene tanto movimiento de entradas y salidas de personajes, gesticulaciones o trabajo en la actuación, como lo tendría, por ejemplo, *El alcalde chamorro*. Esta dinámica en la acción de los personajes coincide con las

⁵⁵ Véase, a propósito de las características del teatro que hacía la compañía de Macedonio, Caterina Camastra, *Op. Cit.*, 224-247.

características que Yolanda Jurado Rojas ha establecido para el teatro de títeres, particularmente con la brevedad y agilidad de los diálogos que supone pocos personajes en escena.⁵⁶ Curiosamente, en el aspecto de la cantidad de personajes, *Sancajo y Chinela* cumple con las características que siglos más adelante indicaría como ideales para el teatro de muñecos el poeta Arqueles Vela:

Los personajes se calcularán según el número de personas que puedan moverse libremente en el escenario; 2 personajes, sino puede trabajar más de una persona; 4, si pueden trabajar 2 personas, etc. La acción de la obra se basará en la posibilidad móvil de los muñecos y el texto debe ser simple comprensible y alegre.⁵⁷

Ciertamente, la poética utilizada para los muñecos guiñol de la década de 1930 podría resultar anacrónica, sin embargo, debemos reconsiderar el hecho de que la tecnología de los muñecos no evolucionó demasiado en su animación o su montaje desde el siglo XVIII y muchas técnicas se mantuvieron;⁵⁸ además, el guiñol, a juicio del mismo Arqueles Vela, resultaba aún menos complejo que el títere de hilo o de vara, que era el usado comúnmente en las comedias de muñecos y demás juegos de títeres del siglo dieciocho.⁵⁹

Desgraciadamente, el manuscrito no revela ninguna otra marca que nos sugiera que se trata de una pieza para muñecos, es decir, no viene una indicación como tal. No obstante, siendo el teatro de muñecos muchas veces el mismo que se llevaba a cabo en los Coliseos, los libretos eran similares. Esto quiere decir que no existía una literatura expresamente para títeres, sino adaptaciones que se

⁵⁶ Jurado Rojas, Yolanda, *El teatro de títeres durante el Porfiriato*, Puebla: BUAP/Conaculta, 2004, p. 119. En una conferencia magistral dictada en el Instituto de Investigaciones Filológicas, dentro del marco del curso Mito y Rito: Herramientas para la interpretación literaria y teatral, a cargo de la Dra. Carmen Leñero, la doctora Yolanda Jurado habló incluso de no más de dos personajes sosteniendo un diálogo en escena.

⁵⁷ Vela, Arqueles, *Introducción, organización e interpretación del teatro de muñecos guiñol*, México: SEP, 1957, p. 6.

⁵⁸ Véase McCormick, John y Pratasik, Bennie, "Puppet actors II- the figures", en *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 127-146.

⁵⁹ Sobre la descripción de los títeres empleados, por ejemplo, en las Comedias de Muñecos, véase Cornejo, Francisco J., "Un siglo de oro titiritero: los títeres en el corral de comedias", en Barrón Carrillo, Inmaculada, García-Lara Palomo, Elisa y Francisco Martínez Navarro (Coords.), *XVII-XVIII Jornadas del Siglo de Oro*, Colección Letras, No. 72, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2002, pp. 11-36.

hacían al momento de la representación, huelga decir con libretos que poseían los actores, libretos, por cierto, que muchas veces resguardaban después de haber huido de las condiciones de vida deplorables a las que se veían obligados al trabajar para los Coliseos.⁶⁰ Siendo esto así, cabría preguntarse si no es que cualquier otro de los entremeses del repertorio de la compañía de Macedonio Espinosa fue lo mismo montado con muñecos. La respuesta es afirmativa, pero pertenece al ámbito de la especulación. Lo que hace diferente a *Sancajo y Chinela* del resto de entremeses es su parquedad y precisión en el diálogo, lo que se manifiesta en una velocidad en la acción. A diferencia, por ejemplo, del *Entremés del Alcalde Chamorro*, por seguir citando el más conocido de los entremeses, o *El mulato celoso*, la acción de *Sancajo y Chinela* es muy breve, es una pieza que no pasaría de los 20 o 30 minutos de representación. Además de esto, hemos visto que la acción se daría pareada con figuras inmóviles. Es la más sencilla de todo el repertorio y no necesitaría mayor tinglado que las cuatro sillas del inicio.

Conforme a lo anterior, habría que señalar que la documentación del siglo XVIII sobre muñecos sugiere la existencia de dos tipos de espectáculos estrechamente relacionados, pero con variantes al momento de su ejecución. Por una parte estarían las Comedias de Muñecos que eran, como su nombre lo indica, espectáculos dramáticos con marionetas que poseían varios de los elementos de los cuales estaban dotadas las representaciones en los Coliseos. A decir de Francisco J. Cornejo que sigue a John Varey, La máquina real de Comedia de Muñecos era, de hecho, una imitación de lo que ocurría en el Coliseo y, por ello mismo, necesitaba de un complejo aparato escenográfico y de elementos parateatrales realmente complicados, como música e iluminación. Además, las compañías de Comedias de Muñecos rebasaban la docena, por lo que las piezas eran mucho más complejas que sólo un entremés o sainete, es más, las mismas

⁶⁰ Sobre los actores, véase Ramos Smith, Maya, *El actor en el siglo XVIII. Entre el coliseo y el principal*, Colección Escenología, México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

Comedias de Muñecos se dividían en actos y entre cada acto se presentaba una pieza breve.

En cambio, los juegos de títeres, parecen haber sido simples representaciones de escenas cómicas o de acciones tipificadas hechas con muñecos, asociadas por la destreza física que requería la animación de muñecos, a las maromas y los volatines. Así queda sugerido en una circular cercana a 1794:

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 [licencia] a este [superior gobierno].⁶¹

Los títeres, como consta en la documentación de la época, eran casi siempre asociados a las maromas y los volatines, es decir, a espectáculos más espontáneos, rápidos, que no necesariamente significaban la construcción de un escenario ni la utilización de grandes recursos, sino tan sólo la demostración de la habilidad física del animador de muñecos. Los títeres parecían ser escenas dramáticas, como monólogos, bailes, representaciones de corridas de toros, peleas de gallos o piezas cortas. Y, precisamente, la compañía de José Macedonio Espinosa era de maromas, volatines y títeres, es decir, de una gama enorme de espectáculos en los que cabían los equilibrios, las proezas físicas y las representaciones dramáticas con personas o muñecos. Por esto es que Ramos Smith menciona que la compañía de Macedonio era de aquellas compañías mixtas que lo mismo mezclaban títeres con maromas y volantines en sus espectáculos:

Otros grupos mixtos podían combinar títeres y volantines, como el que se presentó en 1715 en Metepec, el de Mariano Villaverde a fines del siglo XVIII y principios del XIX, o los ya mencionados en Zacatecas: el de Joaquín Gamboa en 1797 y el de José Macedonio Espinosa en 1803. Estos muestran la actividad dramática practicada

⁶¹ AGN, Ramo Media Anata, Vol. 59, Sin Folio, ff. 146-163.

por algunos volatineros con sus repertorios de entremeses y demás peizas cortas. También hay ejemplos de artistas que cambiaban su especialidad, como sucedió con Ignacio Estela Jerusalén quien después de diecisiete años de trabajar como acróbata, dirigió en 1800 una compañía de comediantes.⁶²

Aunque hemos anotado que *Sancajo y Chinela* sigue puntualmente al entremés de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, lo cierto es que el argumento no le es privativo, sino que forma parte de la tradición hispánica del teatro. Por ejemplo, Alberto del Campo Tejedor, al describir el argumento del *Entremés del Poeta* nos evidencia que es muy parecido al de nuestro entremés:

Así en el Entremés del Poeta, de Lope, una rica mujer ha venido de las Indias con la intención de desposar al más diestro versificador que encuentre, para lo cual ha pregonado por doquier que los aspirantes han de batirse en oposición para competir por ella [...] (1963, 194-97). La pretendida manda a cada uno de los tres poetas que se han dado cita a que escriba su mejor poesía en alabanza, cada uno de ellos a una parte de su cuerpo, ojos, boca y manos, como era común en el género de los retratos. Cuando éstos se van para redactar sus versos, aparece un improvisador que logra encandilar con sus dotes repentísticas y acaba apabullando a los otros contendientes cuando acuden con sus poemas escritos.⁶³

En *Sancajo y Chinela* encontramos la *pulla* entre ambos sacristanes para ganar el favor de la hermosa Lucrecia. Sin embargo, a diferencia del estilo popularizante de Lope, el libreto de Macedonio Espinosa, por la deficiencia del verso y síntesis de la acción, sería mucho más directo con el público espectador y aún más incisivo e incluso crítico. Pongamos por muestra la valentona de Chinela de compararse nada más y nada menos que con las grandes autoridades de la poesía española. Ciertamente, este pasaje, no dicho en el impreso valenciano, es una marca de espontaneidad e incluso de improvisación, propia del teatro popular:

Chinela: Calderon, Moreto, Montalban, y Soria

⁶² Ramos Smith, Maya, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, México: INBA, 2010, p. 157.

⁶³ Campo Tejedor, Alberto de, “Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro”, en *eHumanista*, Vol. 4, 2004, p. 129.

los quatro en la poesia son pura escoria
no ay cosa para mi qe sea cuidado
pues en el dia soy poeta el mas nombrado

Así pues, una marca más de la naturaleza popular de este entremés, sería la crítica social, plasmada en la absurda aparente cultura de los sacristanes. Al igual que en el *Entremés de la manta*, otra obra de los papeles de Macedonio, el personaje del sacristán representa una figura vanidosa de pretensiones fuera de lo normal y precisamente criticables en su época. A propósito de esta figura, debemos recordar que fue satirizada con regularidad, como evidencian las obras breves del teatro español, por ejemplo, *El sacristán Chinchilla* o más cercano al asunto que tratamos sobre teatro de muñecos la tonadilla escénica del *Sacristán y la viuda*. Pues bien, según Camastra:

[...] el entremés desarrolla la contienda entre los dos sacristanes y su comicidad estriba en la sátira feroz de ciertas pretenciosas costumbres sociales, que buscaban legitimarse a través de las fanfarronadas, los latinajos absurdos y las glosas ridículas que los pretendientes componen para demostrar su «vena de poeta».⁶⁴

Otra marca importante de teatro popular callejero en la obra, sería la picardía e insinuaciones de género, puestas en la acción final del *Bejete*. El teatro de la calle, muñecos incluidos, tenía más probabilidades de burlar el celo de las autoridades. Así pues, era más probable que ocurriera entre las calles más que en los coliseos, este tipo de bromas de indeterminación sexual:

Laurensia: Sancajo ablad con mas tiento,
porque chinela es mi esposo
Sancajo: yo cantare de profundis
Chinela: yo alelulla y acabemos
Sancajo: pues con quien me caso yo?
Que me e de qedar soltero
Bejete: con quien te abeis de casar
a qui estoy yo majadero
Sancajo: Yo casarme con un biejo?

⁶⁴ Camastra, *Op. Cit.*, p. 244.

A palos muera primero

Claramente, este último recurso era empleado por la compañía de Macedonio Espinosa, pues aparece de nuevo, pero mucho más elaborado en *El alcalde chamorro*.⁶⁵ Y, aunque esta última pieza se representó en el Coliseo de México, tal como lo demuestra un cartel de teatro de finales del XVIII,⁶⁶ las noticias sobre la censura teatral que nos otorga Germán Viveros, nos señalan que las partes que no se apegaran mucho al deseo educativo y reformador que se tenía del teatro, sencillamente debieron haberse suprimido.⁶⁷ No sucedía así, sin embargo, con el teatro callejero que escapaba muchas veces del ojo represor de los guardianes de las buenas costumbres y se permitía muchas licencias de las cuales, desgraciadamente, tenemos muy pocas noticias, tal sea el caso de *La loa al pueblo de San Miguel*, una diatriba a los clérigos y pueblo de San Miguel, casi a modo de monólogo, probablemente montada con títeres a finales del XVIII.

Ahora bien, si el teatro de las calles solía moverse con libertad, los títeres lo hacían aún más, sobre todo porque desde la óptica de las autoridades no representaban un peligro serio, pese a las demandas y persecuciones que siempre tenían. Así queda establecido en una sentencia a favor de las comedias de muñecos, que tuvo a mal entablar un asentista del coliseo, argumentando que los títeres le eran perjudiciales:

[...] 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 diversiones 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

⁶⁵ Véase al respecto Rivera, Octavio y Guerra, Humberto, “Representación del personaje sexodiverso en la dramaturgia mexicana”, en *Latin American Theatre Review*, 43, 2, 2010, pp. 26-28.

⁶⁶ Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, Colección Manuscritos, Vol. 1412, Fol. 289r. También citado por Camastra, *Op. Cit.*, p. 221.

⁶⁷ Viveros, *Op. Cit.*, pp. 59-66.

la clase de gente que concurre a maromas y comedias de muñecos no es de lo común de la que nicas de la diversion del coliseo por consiguiente no ceden en perjuicio de estas aquellas recreaciones lo que participo a V.S su inteligencia y cumplimiento.⁶⁸

Hasta este punto, debemos ceder al hecho de que no poseemos mayores argumentos a favor de que *Sancajo y Chinela* haya sido una representación con muñecos, sencillamente porque en el libreto no se establece dicha indicación. Sin embargo, como ya lo mencionamos, tampoco era necesario hacerlo, pues entre el teatro convencional y el teatro de muñecos había una diferencia más bien técnica y muchas veces los libretos eran los mismos, pero los actores diferentes. A nuestro favor, señalaremos que considerar este entremés como una pieza para muñecos es una posibilidad lógica y pertinente, dado el caso de que hay evidencia documental que la compañía de Macedonio Espinosa jugaba títeres por los pueblos de la intendencia de Zacatecas.

Amén de todo lo anteriormente dicho, debe servir de desagravio a los errores cometidos en este ensayo el hecho de que la documentación ocupada corresponde a la encontrada en repositorios documentales de la Ciudad de México y nos resta indagar en aquellos otros donde sería mucho más oportuno encontrar nuevas menciones sobre el tema, por ejemplo, en la Biblioteca del Estado de Jalisco.

1.1.1.4 *La viuda y el sacristán*

Aunque el adaptador la presenta como “zarzuela”, lo cierto es que *La viuda y el sacristán* es propiamente una tonadilla escénica proveniente del siglo XVIII español. Fue cantada y bailada en la Ciudad de Barcelona por Francisca Martínez

⁶⁸ Indiferente Virreinal, Caja 1262, Exp. 12, fj. 12.

y Francisco Ramos como parte de la comedia *El sacrificio de Efigenia*, montada hacia 1773.⁶⁹

La pretensión del subtítulo se debe quizá a la versatilidad que se permitía este tipo de piezas donde se mezclaban, ciertas veces con bastante abuso, música, recitado y baile. Pero también se debe a que durante el siglo XIX, con el término *tonadilla* se hacía referencia a un género que de alguna manera combinaba aspectos de la zarzuela romántica y el juguete cómico. Por esto, el término servía para designar todo tipo de teatro lírico breve de carácter popular.⁷⁰

Tal parece que en el mundo hispánico, esta tonadilla tuvo una presencia de consideración. Por ejemplo, fuera de España, su más temprana representación ocurrió el 5 de diciembre de 1790 en la Habana.⁷¹ En México, debemos creer que se montó por vez primera hacia 1792, si asumimos que esta tonadilla era parte constitutiva de la jornada en que se presentaba la comedia *El sacrificio de Efigenia*. Sin embargo, no podríamos precisarlo ciertamente, pues no aparece registrada como tal dentro de las temporadas teatrales.

Es hasta el 13 de enero de 1860 que tenemos noticia de la pieza en sí, pues fue representada en el Teatro Iturbide por la “Compañía Dramática de Puebla”. A partir de ese momento se pondrá en escena regularmente como cierre o *encore* de las funciones. En ese mismo año, tuvo al menos cuatro representaciones y en todas se daba en último lugar como cierre de toda la jornada.⁷² La pieza no parece haber tenido un éxito tan acentuado, sin embargo, solía mantenerse en el gusto del público, pues aparece en las carteleras teatrales durante el Segundo Imperio y hasta bien consolidada la República. Así, por ejemplo, lo demuestran las funciones

⁶⁹ Pessarrodona Pérez, Aurèlia, “Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII”, en *Recerca Musicològica*, XVI, 2006, p. 55.

⁷⁰ Pessarrodona, Aurèlia, “Impressio de llibrets de tonadillas a les terres de parla catalana: d’el Sacristán y la Viuda (1773) a Cheroni i Bartoleta o la Viuda I l’escola de Josep Bernat I Baldoví (1860)”, en Marcillas, I., y Santamaria, N. (Coords.), en *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, Valencia: Universitat de València, 2013.

⁷¹ Padrón, Carlos, “Los primeros anuncios de teatro en la prensa habanera”, blog personal, s.f., recurso disponible en http://mail.uneac.co.cu/index.php?module=columna_autor&act=columna_autor&id=212 Consultado el 16 de febrero de 2014.

⁷² Véase *La Sociedad*, del 28 de enero y 25 de noviembre de 1860.

anunciadas en los diarios para el Teatro Iturbide, Oriental, e Imperial (teatro Nacional) y Arbeu de 1866 a 1880.⁷³

La pieza tuvo momentos de gran esplendor e incluso llegó a figurar como fuerte competidora del teatro artístico, así como la responsable de la ausencia de público y más aún, como una obra capaz de “sustituir las obispantes piezas de Riva Palacio y Mateos”.⁷⁴

Aunque con cierto encanto, *La viuda y el sacristán* envejeció prematuramente. A tan sólo 20 años de su estreno era ya considerada como una pieza anticuada y más bien pasada de moda, propia de los teatros de dudosa calidad artística. Por esto, precisamente, un tal Orlando se preguntaba si el público asistiría a la temporada teatral de Pascua propuesta por la compañía del teatro Arbeu, en la que las piezas a representar eran las más viejas que hasta ese momento se hubieran representado:

El teatro Arbeu, terror del arte, también se empavesará en la Pascua y según parece ya están sacudiendo del polvo y las telarañas las obras más viejas que se hayan ejecutado.

La compañía mutilada cantará *La viuda y el sacristán*, *El duende*, *El tío caniyitas* y otras novedades por el estilo. La empresa hace preparativos con cuanto trapo viejo encuentra a la mano para uso de la escena.

¿El público acudirá?

Ignoramos realmente que haya sido de la temporada de Pascua del Teatro Arbeu. En cuanto a la tonadilla que nos interesa, le perdemos la pista en 1880 año en que, al parecer, concluyen sus representaciones en la Ciudad de México.

El original barcelonés de 1773 es anónimo. Pese a esto, en la revisión que hace Carlos Padrón de los anuncios teatrales aparecidos en *El papel periódico de la Havana* afirma ser Antonio Rosales el autor de la pieza, lo cual no podría ser del todo cierto, pues Rosales sólo compuso la música de *La viuda y el sacristán*, pero

⁷³ Véase *Diario del Imperio*, del 23 y 24 de julio y del 16 de agosto de 1866, *La Iberia* del 30 de mayo y 6 de diciembre de 1868, y *El Siglo Diez y Nueve* del 5 de diciembre de 1868, como también *El Libre Sufragio* del 20 de marzo de 1880.

⁷⁴ Véase “Crónica Teatral”, en *La Orquesta* del 21 de diciembre de 1867.

lo hizo hacia mediados del siglo XIX.⁷⁵ En México, ha llegado hasta nuestros días una hoja volante con la tonadilla, firmada por un Manuel Flores.⁷⁶ Y también, en un anuncio de las diversiones públicas para el 28 de enero de 1860, aparecido en el periódico *La sociedad*, se anota como autor de la pieza a un tal José Antonio Vargas.

La diversidad de autores nos inclinaría a pensar que en realidad se están citando a los músicos que hicieron algún arreglo a la pieza, pero dado que no se han localizado las partituras, esto sólo son conjeturas. También se podría tratar de versiones particulares de la tonadilla, lo cual es más probable, pues entre la composición de Manuel Flores y la publicada en la *Galería del teatro infantil* hay algunas variantes. Lo cierto es que debieron circular docenas de versiones, debido al éxito de la pieza entre el público.

En cuanto a la estructura, tenemos elementos suficientes para considerar como arbitrarias las partes en las que fue dividida. Creemos que el adaptador hizo cortes por escenas sin tener en cuenta ningún recurso válido para ello. El subtítulo no es más que un recurso fácil que dotaba de cierta importancia a la obra. Pero, como vimos, es una tonadilla y, como tal, está escrita en un sólo acto y sin división alguna. Además, a lo largo de la pieza no sucede ningún cambio en el decorado ni en los personajes. Todo ocurre en una sola acción, en un mismo tiempo y en un idéntico lugar.

Precisamente por esto último, debemos señalar las virtudes compositivas de la pieza. Se trata de una tonadilla muy bien escrita, sin pretensiones intelectuales, naturalmente, pero con cualidades compositivas que le otorgan un valor estético. Por ejemplo, siguiendo la naturaleza propia del género, se encuentra dividida en tres partes que son indicadas por los personajes y cuyas divisiones no tienen por

⁷⁵ Pessarrodona, Aurèlia, “Impressio de llibrets de tonadillas a les terres de parla catalana: d’el Sacristán y la Viuda (1773) a Cheroni i Bartoleta o la Viuda I l’escola de Josep Bernat I Baldoví (1860)”, en Marcillas, I., y Santamaria, N. (Coords.), *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, Valencia: Universitat de València, 2013, pp. 54

⁷⁶ Esta versión ha sido editada. Véase López Mena, Sergio, “Una tonadilla del siglo XIX”, en *Literatura Mexicana*, 1993, Vol. 4, No. 2, pp. 499-505.

qué aparecer en el libreto. Así pues, tiene un entable, una tonadilla y las seguidillas finales.

Siendo un tipo de teatro lírico, la tonadilla se organizaba en un sólo acto repartido en varios números cerrados e independientes. Razón por la cual, hacia finales de 1780, el género comenzó a incluir toda clase de músicas bailadas y espectáculos varios que nada tenían que ver con el argumento central de la pieza. Afortunadamente, en el caso de *La viuda y el sacristán*, esto no ocurre de manera evidente.

La primera parte de la pieza, correspondiente al entable, sirve como presentación de los personajes, sus cualidades, sus características habituales, así también es utilizada para dar entrada a la situación dramática. El entable de *La viuda y el sacristán* tiene la estructura métrica más regular. Está formada por cuarenta versos decasílabos de rima vocálica acentuados en la 4ª y 9ª sílaba. Cada cuatro versos forman un grupo semántico independiente, por lo que es lógico creer que están formando coplas. Así pues, el entable queda hecho por coplas decasílabas de ritmo ternario.

El entable permite conocer la trama de la pieza. En nuestro caso, Bartola es una mujer joven y atractiva que ha enviudado recientemente. El amor que profesa a su marido la lleva a guardar estricto luto y penitencia. Todos los días acude al sepulcro con el fin de encender una lámpara para el descanso eterno del finado. No obstante que es sincero el dolor de Bartola, pronto se descubre que el luto es menos por la propia muerte del esposo como por la protección social y económica que éste le brindaba:

¡Ay mi Marquitos, si estás en gloria,
ruégale a Dios por tu Bartola!
Ruégale, ruégale que me depare
otro Marquitos... para consolarme.

Conocedor de la ligereza de la viuda, el sacristán que la ha espiado durante días finalmente se ha decidido a confesar su amor. Pero, inseguro de sus diligencias, pretende engañar a Bartola antes de conquistarla honestamente:

Aquestas horas, por estos campos
viene solita, y yo he pensado
un cierto enredo que según hallo
dueño ha de hacerme hoy de su mano.

Siendo la naturaleza de la tonadilla preponderantemente cómica y costumbrista, tenía la intención de plasmar de manera casi grotesca los peores defectos de la sociedad de su época. Así, por ejemplo, en nuestro particular caso, sabemos que la viuda es tan ligera como afecta al vino y que su duelo, si bien real, no es en estricto sentido por la muerte de su marido, sino por ser éste el solapador de sus vicios. Sin embargo, para el Sacristán, dichas cualidades morales son de hecho lo único que podría garantizarle algún triunfo en sus pretensiones:

Viuda: Ya quedó ardiendo la lamparita
.....
Y pues que sola aquí me encuentro
tomar quisiera un refrigerio,
.....
Salga la bota, salga el torrenzo,
y a mi Marquitos, Dios le dé en el cielo.

Bebe un trago de vino. [Y aparte] el Sacristán desde un bastidor.

Sacristán: ¡Dígola chula qué tal le sopla!
Para mi enredo, famosa cosa.

Los versos 41 a 50 corresponden a un recitado que el adaptador ha marcado como una parte hablada, sin embargo, se mantiene la métrica del entable y obviamente la rima, por lo que creemos más acertado referirnos a él como un recitado lento que serviría de preparación para las posteriores partes en que el ritmo se vuelve más frenético. Luego que el entable haya llevado cierta velocidad

rítmica, este recitado serviría para frenar la pieza y así crear cierta expectación sobre la música que iniciaría después. Se trataría de un silencio en la música y, por lo tanto, de 2 coplas. La primera formada por un conjunto de 4 versos trisílabos; la segunda, 6 decasílabos. Argumentalmente, sirve para que el Sacristán y la Viuda se encuentren por vez primera.

La parte de la tonadilla es la menos regular en cuanto a la métrica y posee evidentes errores de composición. Existen diferentes tipos de versos, por lo que los ritmos cambian abruptamente, aunque la rima vocálica se mantiene. Por ejemplo, existen versos demasiado largos de 12 sílabas que necesitarían de un hemistiquio para entrar dentro del ritmo, pero también hay otros que sirven como pies sueltos y que crean un refuerzo en el ritmo.

Todo este aparente desorden en la estructura métrica se debe en primer lugar, al considerable descuido del impresor. Según ha señalado John B. Nomland,⁷⁷ *La galería del teatro infantil* continuó imprimiéndose desde 1889 en las mismas planchas y jamás hubo ningún cuidado ya que se trataba de textos populares y considerados poco importantes. Pero también debemos insistir en que este tipo de piezas eran musicalizadas y, como ya ha apuntado Aurèlia Pessarrodona, dependían enormemente de la música; es más, ésta era su característica más importante.⁷⁸ Tanto la tonadilla como las *seguidillas* finales son las partes en que la secuencia narrativa deja de tener presencia y comienza a importar más la acción y la música. En el caso de la tonadilla, la forma más recurrente es el verso octosilábico, aunque va intercalado con versos de 7, 5 y 3 sílabas. Sin embargo, tanto en el inicio como en el final, es decir, los versos 50-54 y 99-105, regresa el habitual decasílabo.

Aunque es la parte principal de la pieza, la tonadilla tiene escasa lógica argumental. Las acciones suceden muy rápido y sin ningún formalismo. El

⁷⁷ Nomland, John B., *Teatro mexicano contemporáneo*, México: INBA, 1967, pp. 25.

⁷⁸ Pessarrodona, *Op. Cit.*

sacristán declara su amor y es aceptado. Se descubre que el marido, Marcos, la tomaba a golpes con Bartola y de ahí que Bartola necesite a otro protector.

Finalmente, las seguidillas, que eran la parteailable de la pieza, intentan seguir la forma básica del género, a saber, versos de siete y cinco sílabas intercalados. Aunque en nuestro caso existan versos de 12, 10 y 11 sílabas, lo cierto que se trata de versos con hemistiquio, pues de lo contrario no guardarían relación métrica. Las seguidillas es la parte más cómica de *La viuda y el sacristán*. Ya consumado su cariño, ambos personajes se amenazan con los castigos que seguirían a los más que seguros engaños. Confirmamos que Bartola es una mujer inconstante y que el Sacristán, además de necio, es tan poco brillante como rudo y violento como el primer esposo, Marcos. En general, la pieza es una obra bien lograda en cuanto a la composición y la estructura. La deficiente métrica se vería mejorada con el espectáculo musical. Es graciosa y tiene un acento burlesco y costumbrista que despertaba la simpatía del público. Como hemos visto, se mantuvo durante largo tiempo dentro de las carteleras del teatro frívolo, por lo que debemos creer que poseía cualidades escénicas alentadoras. Evidentemente, el libreto que presento es decimonónico, pero como quedó asentado, el argumento casi idéntico pertenece al siglo XVIII y es muy probable que se haya mantenido inalterado desde entonces hasta que fue fijado de nuevo por la imprenta Vanegas Arroyo.

2. LAS COMEDIAS DE MUÑECOS EN EL SIGLO XIX

2.1 EL NUEVO ESPACIO

No podríamos afirmar que las Máquinas de Comedias de Muñecos novohispanas, de amplia tradición en México durante el siglo XVIII, hayan desaparecido con el nuevo siglo. Sin embargo, entrado el XIX, ocurrió un fenómeno de particular interés para el estudio de la literatura de muñecos, nos referimos al cambio de espacio de la representación. Las compañías trashumantes, los famosos cómicos de la legua, comienzan a perderse en los pequeños poblados, mientras que en las grandes ciudades surgen los espacios cerrados, casas particulares adaptadas para funciones de títeres, bailes, comedias y otras diversiones.

En 1811, Ignacio Miranda comienza el trámite para establecer una escuela de teatro en las cercanías de la Ciudad de México. Con la consabida fórmula de los cómicos de la legua que alegaban pobreza extrema y desnudez, suplica al virrey le sea concedida la gracia de montar una academia en la que se formen cómicos con las suficientes habilidades para actuar en el Coliseo Real de México. La idea de Miranda es novedosa. Nunca antes México había tenido una escuela teatral donde se formaran actores de comedias. Como lo señala Maya Ramos Smith, la Ciudad de México carecía de actores con suficiente preparación. Para entonces, el arte teatral consistía en representación y declamado, antes que interpretación. Aún estaban lejanas las teorías sobre la construcción de personajes, los actores se limitaban a los postulados de la retórica clásica:

Partiendo de los teóricos y críticos renacentistas, la teoría de la actuación fincó sus bases en Aristóteles y Horacio y en lo que se conocía —o se suponía— sobre las

prácticas escénicas de la antigüedad clásica, apoyándose también en sus oradores —Demóstenes, Quintiliano y Cicerón— en lo referente a declamación y retórica.⁷⁹

Por eso, precisamente, la intención de Ignacio Miranda es importante para comprender la evolución no sólo del arte teatral en México, sino particularmente de la evolución de las comedias de muñecos. Esto último se debe a que Miranda contemplaba dentro de su academia el entrenamiento en animación de muñecos. Con este testimonio, podemos creer con bastante seguridad que las comedias de muñecos comenzaban a dejar atrás el conocimiento empírico y se comenzaban a fundamentar en un método específico.

Miranda había sido cómico de la legua y del Coliseo durante años. Mozo aún, había tenido la oportunidad de representar en los espectáculos que se montaban dentro de los hospitales del Ayuntamiento de la Ciudad de México. Sin embargo, dado que esos espectáculos eran más bien extraordinarios, corrió mejor suerte como asentista de los coliseos de la ciudad de Veracruz, Xalapa y Puebla, donde tuvo una gran aceptación por parte del público. Venido a menos y con una familia extensa, Miranda no encontró otro remedio que echar mano de sus aptitudes para ganarse la vida. Pero a diferencia de muchos otros de sus colegas trashumantes que con empeño siguen su carrera como cómicos de la legua, Miranda decide establecerse en la Ciudad de México para abrir una academia de actuación que sirva para dotar de buenos cómicos al siempre necesitado Coliseo Real.

En su larga carrera, se hubo percatado de las graves faltas de los actores, su incapacidad para ofrecer un espectáculo decente y apegado a las normas imperantes. Para Miranda, la razón del deterioro del espectáculo teatral se debe a la ineptitud de sus cómicos, quienes no han tenido un entrenamiento adecuado. La experiencia en el tablado es fundamental para lograr efectos positivos y dicha capacitación sólo se obtiene mediante la representación constante. Precisamente

⁷⁹ Ramos Smith, Maya, *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y El Principal*, Colección Escenología, México: Grupo Editorial Gaceta, 1994, p. 27.

uno de los espacios de representación que servía como semillero de nuevos talentos era, indiscutiblemente, la calle. En época novohispana, los espacios abiertos de representación son donde se produce el auténtico teatro, que más tarde se verá en el Coliseo. Así, los actores iniciaban su carrera en las calles, manipulando títeres o representando sainetes. El proceso de formación del actor, entonces, iniciaba y terminaba en la calle:

La única escuela que los actores tenían para prepararse a esos retos eran los ensayos, la práctica privada ante el espejo, las funciones, la observación creativa o la simple imitación de los más experimentados. Su duro aprendizaje empezaba por lo general en las modestas compañías volantes de donde los más talentosos pasaban al Coliseo Nuevo. Uno de ellos fue Miguel Meneses, cuya larga carrera se inició en la legua durante la década de 1770. En 1776 figuraba como autor, segundo galán apuntador y sainetero de una compañía con base en Valladolid (Morelia); para 1786 ya era apuntador en el Coliseo de México, actuando ocasionalmente como suplente y continuando con ese puesto durante los años noventa, al tiempo que su hijo —del mismo nombre— iniciaba su carrera como tercer galán. De igual forma se podía recorrer el camino inverso, y a un actor o actriz que por edad, incapacidad o falta de talento dejaba de ser útil al Coliseo podía terminar su carrera en una compañía de la legua, manipulando títeres o como conserje de un teatro.⁸⁰

Miranda, quizá sin proponérselo, está reconociendo de alguna forma al receptor de la obra como parte fundamental en el proceso de escenificación de una obra. Para él, el actor se formaba mediante la experiencia de escenificación ante un público masivo, juicioso, proclive a la denostación e incluso a la violencia. Marca de fuego era representar en las calles y lograr conmover y convencer al público necesitado de entretenimiento. Y los dos campos de operación para un actor eran la comedia de la legua y la Comedia de Muñecos. Así es como lo expresó el mismo Miranda:

No cuento en el día con arbitrios bastantes para hacerme útil al público en toda la extensión de este giro conveniente a la sociedad cuanto lo sabe US, pero tengo oportunidad de emprender bajo su benéfica protección el establecimiento útil y de que hasta el día ha crecido esta capital opulenta de una Escuela Teatral donde se

⁸⁰ Ramos Smith, Maya, *Op. Cit.*, p. 180.

crien y formen habilidades capaces de llenar después de algún tiempo sus deberes en el único Coliseo que tenemos. El cómico, como lo sabe US no se hace aunque tenga competente disposición sino después de una dedicación y ejercicios con la práctica y disciplina que adquiere ya en la comedia que llaman de la legua o ya en las de Muñecos.⁸¹

En el alegato a favor de su demanda, Miranda estableció diversos puntos rescatables en el estudio de las comedias de muñecos. Así por ejemplo, expresó que los prejuicios que pesan sobre los espectáculos de marionetas se debieron a la falta de juicio y preparación de sus animadores, personas advenedizas en el arte que nunca se tomaron la molestia de tener una cierta preparación. Precisamente en este punto, hemos expuesto que los animadores de muñecos solían ser antiguos actores de los coliseos, pero también personas de orígenes diversos que encontraron en la naciente industria del entretenimiento, particularmente en la animación de muñecos, un modo honesto de subsistir.⁸²

Caso ejemplar, a propósito de esto último, sería el de Mariana González quien, junto a su madre, formó una Máquina Real de Comedia de Muñecos de lo más completa y afortunada, que incluía cerca de una docena de personas, entre cómicos y músicos. Esta empresaria teatral o asentista, para usar el término de la época, siendo niña trabajaba como torcedora de cigarros en la Real Fábrica de Puros y Cigarros de la Ciudad de México. La casualidad permitió que se le reconocieran ciertas habilidades en el canto y el baile, por lo que fue a parar al Coliseo Real con el puesto de cantarina, graciosa y bailadora. Ascendió en tal sitio y todo indica que tuvo una fama notable, lo que por desgracia generó rencillas con sus compañeros. Debido a estas maledicencias tuvo que salir prácticamente en huida hacia la ciudad de Veracruz. Pasó algunos años como graciosa en el Coliseo de aquella ciudad sin que realmente su carrera pudiera retomar un buen camino. Ya adulta, y quizá sin la juvenil gracia como actriz, tuvo que refugiarse en

⁸¹ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 797, Exp. 21.

⁸² Véase Vera García, Rey Fernando, *Las comedias de muñecos en México durante el siglo XVIII*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, México: UNAM, 2010, pp. 61-68.

empleos esporádicos, hasta que finalmente decidió iniciar la empresa de una Máquina Real de Comedia de Muñecos.

Con mayor o menor fortuna, muchos de los cómicos dedicados a animar muñecos habían tenido un origen similar al de la torcedora de cigarros. Y precisamente esta disparidad hacía que unos espectáculos fueran sobremanera afortunados y otros siquiera respetaran las reglas básicas del espectáculo. Miranda, por su larga experiencia como cómico de la legua, sabe que la falta de entrenamiento actoral ha dañado la imagen del espectáculo de muñecos considerablemente. Y aunque señala como culpables sólo a los *indios*, lo cierto, como vimos, es que cualquier persona podía hacerse de una compañía de títeres debido a que la incipiente industria del entretenimiento era un negocio demasiado rentable. Basta con recordar que, pese al formalismo y lugar común sobre la pobreza de los cómicos de la legua, lo cierto es que todos ellos pagaban por adelantado las licencias y multas que el gobierno establecía, además de ello, considerando que las entradas eran multitudinarias, dado el tipo de público, ciertamente el negocio del espectáculo era redondo:

Éstas [las Comedias de Muñecos] comunmente se han visto con poca estimación por la suma miseria de los Indios que las han emprendido y de aquí ha resultado, por desgracia, no surtan los felices efectos que ha debido procurar su sistema, a saber la iluminación que debe fomentarse y el entretenimiento agradable y honesto de la gente que se trata de complacer.

Otro aspecto que pone en evidencia la demanda de Miranda es, sin duda, el espacio de la representación de las comedias de muñecos. A lo largo del siglo XVIII, el monopolio del entretenimiento lo ejercía el Coliseo Real de la Ciudad de México y sus homólogos en las principales provincias del virreinato. No obstante, existían casas particulares donde se ofrecían, por las noches, funciones de coloquios, representaciones, comedias y otros espectáculos, solía venderse comida y bebida y por tal motivo faltaban a todas las normativas cívicas que imponía la corona. Eran espacios marginales de entretenimiento donde no se

hacía separación de sexos, se podía beber y bailar sin ninguna restricción. Debido a esto siempre fueron censuradas, atacadas y la ley fue especialmente rigurosa con ellas. Por ejemplo, las *jamaicas* que eran fiestas en casas particulares donde concurrían diversidad de personas y cuyo eje era un baile escandaloso. Estas fiestas no tenían ningún otro pretexto sino la diversión de las personas. Había venta de alcohol y músicaailable, sobre todo de ritmos prohibidos y censurados como *La llorona*, *El rubí*, *El pan de manteca*, *Las lanchas*, etc. Todo esto hizo que “fueran atacadas desde el púlpito por la Iglesia y prohibidas por la Real Audiencia en un bando de 1761 que fue luego repetido en 1780”.⁸³ Sin embargo, no se logró nunca su erradicación, antes bien prosperaron a tal grado que llegaron, junto con el entretenimiento callejero e informal, a ser un medio alterno, capaz de competir con el Coliseo Real, al que de cualquier forma le estaba prohibido el acceso a la mayoría de la población novohispana.

Así pues, Miranda, al solicitar su permiso para montar una escuela de actuación, señaló el hecho contundente de la propagación de las casas de comedia, todas ellas, obviamente, marcadas con por el problema de la indecencia y la nula ventaja que representan a quienes asisten a ellas. Dotar al Coliseo de cómicos capaces y bien entrenados, que atiendan las reglas del decoro y buen juicio además de las sabidas normas de la ilustración, hubiera evitado el nacimiento de sitios tan funestos como los espacios particulares de comedias. Así es como lo parece afirmar Miranda:

Por el contrario se advierte con dolor que en los pocos establecimientos de esta naturaleza que hemos visto hasta el día, no se logra otra cosa que una ratera utilidad de los emprendedores, con notable perjuicio de la sociedad que ya reclama la consideración y respetos que se la deben.

La indecencia de las casas en que suelen establecerse estas Comedias [de muñecos], la indolencia de los que por necesidad [se] hacen cargo del espectáculo, la ignorancia que nunca se corrige y el orden que jamás cuidan de establecer

⁸³ Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de las Luces*, México: FCE, 1987, p. 163.

prodce necesariamente las resultas que hace estos espectáculos inútiles, desagradables y tal vez perjudiciosos.

Otro de los apartados de gran interés para el teatro de muñecos que plantea la demanda de Miranda es la cuestión del espacio de representación. Los documentos sobre las comedias de muñecos anteriores a 1811 nunca dan cuenta con tanto detalle del espacio de representación. Y aunque el documento de Miranda es parco al respecto, lo cierto es que pone en evidencia un aspecto sustancial, a saber, el hecho de que con la llegada del nuevo siglo, las comedias de muñecos comenzaron con mayor rigor a utilizar espacios cerrados y de carácter privado. El cambio de escenarios fue una tendencia que comenzó a finales del XVIII y que partía de las ideas ilustradas y del influjo francés en el arte dramático. Maya Ramos Smith resume este proceso en el cambio de escenarios efectuado durante el siglo XVIII y mediante el cual debe comprenderse el siglo siguiente, de este modo:

La instalación de los Borbones en el trono con Felipe V en 1700 marcó para España el inicio de una época de profundos cambios culturales que, inscritos bajo la bandera del neoclasicismo, afectaron singularmente a las artes escénicas. En todos sus aspectos, el trato dieciochesco español sufrió cambios de gran trascendencia, que abarcaron desde la arquitectura de los teatros hasta la dramaturgia y la actuación. Los teatros madrileños destinados al arte dramático —el de la Cruz y el del Príncipe— abandonaron su estructura de corrales para con vertirse —en 1743 y 1745 respectivamente— en teatros a la italiana mientras que el de los Caños de Peral, después de albergar intermitentemente compañías italianas de *Commedia dell'Arte* ópera y ballet, fue destinado oficialmente a estos últimos ente 1786 y 1800.⁸⁴

Así pues, el mismo Miranda señaló la disposición de las autoridades mexicanas por encontrar locales de representación y de espectáculo que observen las tendencias de la época. Es evidente que la necesidad de entretenimiento de los ciudadanos llevó a la corona a aceptar los espectáculos que tan sólo cinco

⁸⁴ Ramos Smith, Maya, *Op. Cit.*, pp. 54-55.

décadas atrás el gobierno civil y eclesiástico virreinales atacaban con bastante rigor. Para 1810, los títeres habían ganado un espacio en el teatro:

Por ventura logramos hoy la Vigilancia y Autoridad de un Gobierno Ilustrado: el notorio celo de US no ve con indiferencia esta desidia grosera y detestable; por el contrario es muy plausible y pública la dedicación con que en medio de sus graves laboriosas ocupaciones procura a [...] establecimientos sociales todo el gusto, arreglo y perfección de que son susceptibles. Alentado de esta experiencia me [dispongo] de presentarme aUS proponiéndole establecer el sistema de que necesitamos no en su perfeccionalisima [...] para ello serían indispensables más arbitrios de aquellos con que cuento, pero si de un modo que desde luego haga patentes las ventajas que hasta ahora no se han visto, México tendrá la satisfacción de palparlas en la sencilla diversión de una Comedias de Miñecos. Al efecto he solicitado casa de capacidad y decencia donde con reparación de entradas y división oportuna de asientos pueda el público disfrutar sin mezcla **ni desdoro de sus diversas clases, una honesta racional diversión.**

El salón al que se refería Miranda tendría la mayor comodidad y ornato posible, capaz de albergar a una nutrida concurrencia. Posiblemente se tratara de un salón con un escenario a la italiana. Las marionetas con las que pretendía representar estarían bien dispuestas con notables trajes, además, los decorados serían perfectos, suponemos que concienzudamente estudiados y elaborados para que las funciones fuesen un encanto. El experto cómico insiste en todo momento que su amplia experiencia lo dota de cualidades suficientes para montar espectáculos perfectos y útiles para la corte. La mención de la última frase indica la instauración de la moda ilustrada francesa:

[...] se ha de presentar con la comodidad y ornato que lo hagan digno de la concurrencia de los espectadores. Las estatuas son las más escogidas. El teatro y su decoración perfectas y la reunión de habilidades de esta especie la más completa que yo he podido hacer aprovechando de mis antiguos conocimientos en la materia con la principal mira de que se proporcionen como he a la perfección dicho que los haga útiles a beneficio del teatro de esta corte.

La aventura de Miranda, sin embargo, no gozó de la luenga fortuna que se esperaba. En efecto, la academia de actuación se montó en la Calle del Puente de

la Aduana y funcionó por lo menos durante tres años, mas debido a problemas internos y dificultades con los miembros de la compañía, Miranda tuvo que desistir del proyecto hacia junio de 1814. Cabe señalar que, aunque dicha academia de teatro se basaba en buenas intenciones corrientes con la ideología cultural de la Ilustración, el propósito principal era el de ofrecer diversiones de muñecos, para competir en la naciente industria del entretenimiento en la Capital. El negocio del entretenimiento, sobre todo el teatral, garantizaba a la Real Hacienda, desde el siglo XVIII, enormes ganancias en expedición de permisos, impuesto de Media Anata y renta de espacios. El caso de la escuela de teatro no era, en esencia, distinto a las otras diversiones populares de la época, así queda evidenciado en la aprobación que se hace a Miranda en la que se señala el tiempo en que darán comienzo sus funciones, el pago que deberá realizar a la Tesorería General, además de algunos otros requisitos ya sabidos, como no crear alboroto anunciando las comedias con instrumentos musicales, como tampoco prolongarse más allá de las 10 de la noche:

Atento a que el plan que esta parte detalla es muy idoneo al fin loable que propone de proporcionar una recreación honesta y al mismo tiempo habilitar con el uso y buenas disciplinas actores hábiles para el teatro, objetos todos que llaman la atención de un Gobierno Ilustrado como el que exige y ha tenido siempre esta Metrópoli accedes a su solicitud en los términos que la expone por el tiempo de un año y bajo la contribución de los ciento cincuenta pesos por tercios que se han de extender adelantados entregándolos en la Tesorería general y corriente desde el día en que comience sus funciones que ha de ser el primero de la próxima pascua. Estos deberán certificarse con sugesión a los precios que se estampan sin exceder en manejo cuidado en la firmeza del teatro, gradas, y en que no faltare las correspondientes iluminaci como en que la diversión no pase de las diez de la noche sin que en ella ni para convocar espectadores se use de instrumentos musicales dadno aviso cuando la casa esté en disposición para su reconocimiento. Lo proveyó y firmó el señor intendente Jefe político de esta Capital Don Ramón Gutiérrez del Mazo.

No ha sido posible rastrear los resultados de la escuela de Miranda durante los años que estuvo en funcionamiento. Lo que parece ser evidente es que operó

durante algunos años más después de la salida de su principal promotor, quien para continuar subsistiendo retomó su carrera de empresario teatral. En 1814, rentó al gobierno el teatro de Gallos para montar un jacalón de comedias de muñecos. Esta actitud revela, desde principios de siglo XIX, un aspecto en los títeres, a saber, los nuevos espacios de representación. Como lo hemos venido anunciando, durante el siglo XIX, quizá el aspecto más representativo en cuanto al teatro para marionetas sea el cambio de espacios. De la Máquina Real de Comedias de Muñecos, que era un escenario móvil e itinerante, se pasa a los jacalones o salones de títeres que poseían un escenario italiano, con hileras de asientos para el público, se contaba con un foso para la orquesta, así como bambalinas y demás espacios para una maquinaria teatral. Los jacalones y salones de títeres constaban por lo menos de una salida y una entrada, aunque podría haber más de modo que se facilitara el flujo de personas por el recinto, tenían iluminación, y el edificio en sí mismo trataba de ser congruente con la estética arquitectónica de la época.

Ahora bien, la pomposidad con la que se construyeran dependía mucho más de las condiciones económicas de la compañía teatral y de su empresario y menos de los asistentes a ellas. Es decir, iniciado el siglo XIX, parece haber una democratización en los espectáculos y aunque el acceso a los teatros de título seguía vetado para la mayoría de los habitantes de la ciudad, la aparición de salones, cafés y jacalones permitió el desarrollo de una democratización en el entretenimiento. Para la naciente clase media de la Capital, que muchas veces tenía vetado el teatro, menos por su condición racial que por su posibilidad adquisitiva, los jacalones fueron un medio accesible y bien aceptado. Así, por ejemplo, se puede suponer del cartel con el cual Juan Camilio Mendévil, hace anunciar sus ficticias *Seis noches de títeres mágicos*:

Muy ilustres ciudadanos y ciudadanas de este arrabal.

Se os suplica amorosamente concurráis en gran número todas las noches de los dominfos y jueves, comenszando desde esta noche, á divertiros por el corto estrupendio de medio real con los asombradísimos títeres májicos del muy afanado maistro Ambrosio Prunela, natural de su tierra que está adelante de la alta California; cuya diversión honesta se ha planificado con todas las ceremonias de niva y costrumbres, en el suntuoso callejón del vinagre, casa de las lechugas, junto al molino de aceite: comienzan a la oración.⁸⁵

Pese a la ironía con la que se manifiesta el cartel, lo que nos importa rescatar es el hecho de que este supuesto anuncio estuvo, sin duda alguna, basado en los muchos anuncios que durante todo el siglo XIX comenzaron a surgir, a propósito de los jacalones y salones de títeres.⁸⁶ Más adelante, el narrador de las *Seis noches májicas* acepta el hecho de que el cartel de Prunela no es diferente a los que se encuentran por la ciudad. En parte, estamos obligados a pensar que el influjo del cartel se debió a las normativas gubernamentales que impedían el excesivo ruido en la ciudad. Desde el siglo XVIII, era obligado para las compañías que intentaban montar espectáculos por la ciudad, anunciarse con carteles en vez de con algarabías y procesiones musicales:

¡Ensalada de títeres tenemos! Dijo mi amigo y estuvimos un rato riéndonos a dúo sin quitar la vista del cartel, que es muy parecido a muchos de los que diariamente se ponen en el portal y otros puntos de esta ciudad.⁸⁷

A diferencia de lo que ocurría un siglo antes, el XIX estará más interesado en los contenidos del espectáculo, en la propiedad con la que se lleven a cabo y en el tipo de obras que se representan. Aunque en los bandos y normativas virreinales siempre estaban establecidas las obligaciones que tenían los cómicos con la moral y las buenas costumbres de la época, lo cierto es que estos actuaban con

⁸⁵ Mendévil, Juan Camilo, *Seis noches de títeres májicos en el callejón del vinagre*, Impreso por Doña Herculana del Villar y Socios en la Calle de Capuchinos No. 1, México, 1823, *apud* Mendévil, Juan Camilo, *Seis noches de títeres en el callejón del vinagre*, Edición de Juan Leyva y Rosalina Ríos, Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM, 23, México: UNAM/IISUE, 2014, p. 44.

⁸⁶ Sobre el Cartel en México, véase María y Campos, Armado de, *El Programa en Cien Años de Teatro en México*, México: Ediciones Mexicanas S.A., 1950.

⁸⁷ *Id.*

una ventajosa libertad a diferencia de lo que ocurría en el Coliseo, exhibiendo y montando diversiones de lo más diverso. El siglo XIX, en cambio, se muestra mucho más interesado en la esencia de los espectáculos y de alguna forma, reconoce la urgencia por incentivar las diversiones públicas, sobre todo porque éstas seguían sosteniendo los costos de la seguridad pública. Así lo sugiere el expediente de Miranda, donde se establece que parte del dinero del arrendamiento y licencia de la Plaza de Gallos está destinado a los “pobres de la cárcel”. Pues bien, los documentos de archivo revelan el interés de las autoridades por fomentar distintas diversiones públicas como paseos, ferias, festividades religiosas y por supuesto, teatro, dentro del que se incluyen las comedias de muñecos. Lo anterior puede comprobarse del mismo caso de Miranda, al que se le señala las obligaciones que debe cumplir para llevar a cabo sus funciones de muñecos en la Plaza de Gallos:

Concedese la licencia que se solicita para Comedias Teatrales y Muñecos en la plaza de gallos, psupuesto el consentiumiento que se presenta del Asentista Don Rafael Ortiza Valladares. Entiéndase este permiso pro el tiempo de seis mese bajo las calidades de que ha de solicitar y costear la custodia correspondiente para impedir todo desorden de que no han de ser menos de dos óperas semanarias e igual número de piezas cómicas. Que no han de ser de Santos, coloquios, ni otras que no sean las permitidas para cuya calificación ha de presentarme cada mes lista puntual de todas las funciones que en el han de hacerse en concepto de que no han de pasar d elas diez de la noche faltar a lo que se anuncie al público por los carteles precisamente han de expresar los precios siguientes de que en ninguna manera ha de exceder a saber las Jaulas tres reales por asiento y tres pesos tomándose por entero]; el patio en que se incluyen las gradas a dos reales a real el precidio o cazuela y a medio la zotea. Últimamente el interesado ha de dar adelantados teinta pesos menmsuales que ha de poner en poder del presente escribano de Policía quien es Tesorería aplicados a los gastos de los pobres de la carcel hágase así saber a la parte y explidasele el resguardo oportuno.

El arrendamiento de la Plaza de Gallos por Miranda es un caso sin precedentes. Nunca se había tenido mención de que un viejo cómico de la legua, convertido ahora en pleno empresario, tuviera la capacidad de hacerse de un espacio especialmente destinado para llevar a cabo su trabajo. Anteriormente, el éxito de

las compañías de la legua se manifestaba en la calidad de su trabajo y en el convencimiento de la población para que se les asignara un espacio dentro de la ciudad o bien, terminaban adscritos al Coliseo Real. Así por ejemplo, el expediente de Miranda sobre el arrendamiento de la Plaza de Gallos señala que se trata plenamente de un teatro y que como tal se atiene a las especificaciones de estos recintos, como otorgar la lista de las funciones, cubrir los costos por remodelación, etcétera:

En el día he logrado suerte. Franquee para dicho efecto la Plaza de Gallos de esta Capital en la cual es el público ha de disfrutar mayor comodidad para su atención y adecuado paraje en cuyo concepto suplico a US se sirva concederme su permiso para esta variación de lugares bajo las protestas que hado de expresar todos los arbitrios posibles a que se verifique con el mayor lucimiento y que a lo menos haya dos óperas semanarias y para llevar mejor acierto en elas disposiciones teatrales presentar a US el día primero de cada mes lista puntual de todas las funciones que en el han de hacerse para su calificación y por último de que sin embargo de que en el palenque forzosamente se [...] erogar mayores costos de los que he tenido en el puente de la aduana estoy pronto a constribuir con aquellas cantidad que califique justa este ilustre ayuntamiento, devolviéndo como lo hago la anterior licencia y acompañando para mayuor apoyo de mi solicitud con la puntualidad debida el papel de contenta del asubarrendamiento de dicha plaza de gallos. Por tanto AVS suplico así lo determine que es justiciacia y en ello recibiré merced. Ignacio Miranda.

2.2 DE LA CALLE A LOS ESPACIOS CERRADOS: LOS TÍTERES EN EL SIGLO XIX

2.2.1 Los títeres de don José Soledad Aycardo

La gran innovación en la comedia de muñecos y el espectáculo con marionetas parece ser producto de un solo ingenio, a saber, el de don José Soledad Aycardo. A él se le atribuyen la introducción del teatro por tandas y de las compañías líricas

de niños. Ambas cosas potenciaron enormemente el desarrollo de manifestaciones teatrales diversas y permitieron el desarrollo del circo en México.

Se ignora el lugar de nacimiento, pero quizá sea verdad que durante su juventud, ocurrida en la primera mitad del siglo XIX, se dedicara a la animación de marionetas como un cómico trashumante. Sus personajes más famosos serían El Negro, don Folías y Juan Panadero. Los dos primeros con sus esposas, doña Procopia y doña Margarita. Estos personajes provenían del ingenio popular surgido a raíz de las luchas contra los invasores franceses. De alguna manera, involucrado estrechamente en la naciente industria del espectáculo, a edad madura poseía diversas habilidades histriónicas con las cuales sorprendía a sus espectadores. Sería en la década de los 40 del siglo XIX cuando Soledad Aycardo arriba a la Ciudad de México y se establece en la Calle del Reloj (actual Calle Seminario en el Centro Histórico), cerca de la Catedral Metropolitana y del Antiguo Seminario, espacio, por cierto, donde se montaban comedias de títeres y otros espectáculos. El éxito de Aycardo fue sencillamente arrollador. En pocos años se ganó el cariño de prácticamente todo el pueblo. Sus funciones de variopintos espectáculos incluían rutinas de payaso con sus habituales graciosadas y por supuesto títeres, que fue lo que más se le reconoció durante décadas.

Los espectáculos de Aycardo fueron ganando presencia en la ciudad debido a la calidad y buen tono con que los llevaba a cabo. Tanto Ignacio Manuel Altamirano como Guillermo Prieto coincidieron en otorgarle a Soledad Aycardo un papel preponderante en sus crónicas y recuerdos sobre teatro y títeres. Altamirano, incluso, señaló que sus títeres llenaban los locales no sólo con el arrabal, sino que la misma aristocracia acudía a divertirse con las ocurrencias de don Folías y el Negro, personajes célebres de Aycardo.

Don Chole tuvo un éxito loco. Su teatro se llenaba todas las noches, y las bribonadas de su negrito, de sus catrinas y de sus leperillos, eran aplaudidas por manos cubiertas con guantes blancos, y reídas por bocas embadurnadas con el

carmín que usa la aristocracia de aquí.⁸⁸ En efecto, don Chole rápidamente simpatizó entre el populacho mexicano decimonónico. Antonio García Cubas, a propósito recuerda que este hombre se dio a estimar por su carácter afable sobre todo con los cócoras, grupos de jóvenes que se reunían en su teatro con el propósito de hacer travesuras y chistes a costa de quien fuera más que a admirar el espectáculo. A tal grado llegaba la picardía e ingenio de estos jóvenes que muchas veces lograban crear un espectáculo admirable, más aún que el llevado a cabo en el escenario. Pues bien, don Soledad Aycardo, a pesar de la marginalidad en que se hallaba su teatro, supo construir toda una empresa teatral, cuyo éxito sería imitado posteriormente incluso por los teatros de título. Merece reproducir casi íntegra la crónica de García Cubas, pues es puntual para explicar el Teatro de la Calle del Reloj:

Seguiré Reseñando paciente lector, las funciones teatrales que se organizaban bajo la dirección del famoso Don Chole Aycardo, a fin de que no ignores ciertos pormenores de ese teatro del Reloj que era, como quien dice, el polo opuesto del Coliseo de Vergara.

Los actores que formaban la compañía dramática de Don Soledad, poseían esta notable cualidad: cuando fingían el llanto en el teatro hacían reír y cuando sonreían exponiendo sus miserias fuera de él, hacían llorar. Diminuta por demás era la compañía en los concerniente a características, pero tal circunstancia no era de tomarse en consideración por cuanto a que contaba aquella con un Cuervo, es decir un actor de este apellido, ya muy entrado en años y como la voz de éste era igual a la del cuervo ave, y la de este pajarraco idéntica a la de las viejas suegras gruñonas, he aquí por qué el individuo Cuervo desempeñaba a las mil maravillas los papeles de la característica, para lo que no le faltaban sus sayas y pañolones propios de color de ala de mosca ni esas ligeras protuberancias de carne que a las espaldas de las gentes echan los años.

Don Soledad Aycardo y quien habla de él, habla de toda su compañía, dióse a estimar por su carácter afable y complaciente con todo el mundo, pero muy en particular con los cócoras que capitaneados, no por un truhán, sino por un individuo simplemente alegre y decididor y a quien por ciertos defectos de su mirada llamaban el tuerto Suárez, concurrían en gran número a los espectáculos. Esos cócoras con sus travesuras y chistes de buena ley atraían al humilde Coliseo la concurrencia más selecta de nuestra sociedad, para la que llegaron a escasear las localidades, hasta el punto de pagarse dos onzas de oro por un palco.

⁸⁸ Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras completas*, VIII, Crónicas, 2, México: SEP, p. 538.

La triste y tranquila cuarta calle del Reloj veíase muy animada en las noches y recorrida por hermosos carruajes de los que se apeaban elegantes damas que sin pararse a escuchar los versos que cantaba un truhán pastelero a la entrada del edificio, proseguían impávidas su camino por un extenso patio descubierto, en cuyo fondo estaba la puerta del teatrillo de madera.

Era éste de planta cuadrada, con mal pavimento, pues era el que, quitando las bancas o lunetas servía para el circo y la maroma. Los palcos y galerías, contruidos de fuertes maderos y tablazón, se hallaban embadurnados de mala pintura, de lo que en absoluto carecía el techo de tejamanil, del que pendían dos o tres armazones de hoja de lata, con quinqués de aceite. El palco escénico, que ocupaba el lado oriental de la sal, tenía su telón pintado con alegorías y con el siguiente dístico:

*Con falso brillo y con diversos nombres,
lecciones de moral doy a los hombres.*⁸⁹

Con el tiempo, Soledad Aycardo se convirtió simplemente en don Chole. Don Chole Aycardo y sus títeres fueron célebres y bien aceptados por todo mundo. Después de dar funciones en la Calle del Reloj, estuvo en la plaza de Armas, para finalmente convertir el patio del antiguo Seminario en un teatro en toda regla. Su éxito contagió a otros tantos que probaron suerte imitándolo. A la larga, hubo un crecimiento desmedido de saloncitos y jacalones, todos ansiosos y urgidos por ganar clientela. En esa lucha frenética por captar espectadores, se fueron produciendo más y nuevos espectáculos, al grado que para 1870 en los salones de títeres ya no sólo las marionetas representaban, sino había comedias líricas, zarzuelas, equilibristas, suertes a caballo, etc. Si bien la competencia hizo perder la sencillez de los títeres, permitió el desarrollo del circo y el nacimiento de una furiosa industria del entretenimiento que se mantendría, al menos, durante el primer tercio del siglo XX.

Con la popularización de los títeres de don Chole Aycardo, fueron surgiendo otros tantos salones que añadían a las comedias con muñecos otros tipos de espectáculos. El sistema de tandas, por otra parte, permitía el crecimiento de los recintos, al mantener un corriente flujo de entradas durante el día. Los salones improvisados, generalmente de manta, carpas móviles que duraban un par de

⁸⁹ García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México: Imprenta de Arturo García Cubas, 1904, p. 254.

meses y después tenían que mudarse a otros sitios, se convirtieron en teatros fijos. Las marionetas tuvieron que ceder su espacio a nuevos espectáculos. El mismo Chole Aycardo formó una compañía lírica de niños, para montar óperas y zarzuelas, además de comedias. Al respecto dice Altamirano:

Los jacalones de madera se abandonaron a los gimnásticos, y don Chole organizó una pequeña compañía dramática y convirtió el patio del antiguo seminario en un teatro popular, al que se entraba pagando una cantidad muy pequeña y que estaba al calce de las clases pobres. Como siempre, afortunado en sus empresas, don Chole no tuvo que arrepentirse de haber proporcionado al pueblo un solar inocente y poco costoso. Ganó sendos doblones.⁹⁰

A juicio de muchos amantes del arte dramático, el sistema de tandas destruyó por completo los teatros principales, debido a que la heterogeneidad de los espectáculos, siempre urgidos de innovaciones que causaran asombro, permitió el ingreso de charlatanes y demás farsantes que no tenían mucho que ofrecer salvo la risotada fácil:

[...] las tandas echaron a perder los teatros principales, deshonraron el arte dando entrada en las tablas a farsantes desgraciados que se propusieron verdaderamente ser el hazmereír de los ociosos del mundo elegantes, y en resumen han contribuido mucho a pervertir el gusto.⁹¹

Consumada la Guerra de Independencia, los títeres gozaron de las libertades que la lucha armada trajo a la población. En lo administrativo y cultural, México seguía, sin embargo, siendo tan novohispano como en los últimos años del siglo XVIII, mas en materia de diversiones públicas, al menos en la Ciudad de México, las cosas parecían estar cambiando. Una de las últimas menciones a la Máquina Real de Comedias de Muñecos ocurre en 1806, cuando la cómica Juana Josefa Vargas solicita licencia para montar muñecos en la Ciudad de México.⁹² Más adelante, en

⁹⁰ *Op. Cit.*, p. 539.

⁹¹ *Id.*

⁹² AGN, General de Parte, Vol. 80, Exp. 154, fjs. 208-208v.

1811, Ignacio Miranda cambia definitivamente el panorama cuando abre su academia para actores, que incluye entrenamiento para la animación de muñecos.⁹³ A partir de esas fechas los títeres abandonan su estilo trashumante de vida y comienzan a situarse en los salones, casas y jacalones de la ciudad. Con mayor o menor calidad en el espectáculo, diversas personas, algunas altamente especializadas en el espectáculo y otras tantas advenedizas, abrieron por todas partes salones de títeres, es decir, adaptaron su vivienda para montar espectáculos con muñecos, o bien alquilaron accesorias o, aún más sorprendente, arrendaron directamente con el gobierno, espacios públicos y construyeron sobre ellos verdaderos teatros.

Los espacios más socorridos para dichas diversiones eran la Alameda y la Plaza de Armas, pero en todas las calles de la ciudad se podía encontrar salones para títeres. Los nuevos espacios, no obstante, no pudieron quitar del todo las marcas y los prejuicios sociales que asociaban a los títeres con la marginalidad y la pobreza. Muchos de los nuevo salones de títeres, quizá los más concurridos por la población, serían aquellos que estaban en las márgenes de la Ciudad. Caso este el de Rafael Nuñez quien instala un teatro provisional en la Calle de La Verónica (hoy Avenida Melchor Ocampo, parte del Circuito Interior) para dar funciones de títeres por las noches:

Rafael Nuñez ante V. como mejor haya lugar, dice: que habiendo puesto un teatro o salón provicional en la 1a calle de la Verónica, No. 1 para dar unas funciones de títeres, las que deben comenzar en la noche del día de la fecha, solcito la licencia necesaria para poner en práctica este sencillo espectáculo. Los precios establecidos en esta función son a un real en general y medo real los niños.⁹⁴

El caso de Rafael Nuñez no es un hecho aislado, ciertamente hubo innumerables salones de títeres en las zonas donde radicaban sectores empobrecidos de la población. Así, no es extraño que Juan Camilo Mendévil estableciera sus

⁹³ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 797, Exp. 21.

⁹⁴ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 800, Exp. 331.

fantásticas funciones de títeres en el Callejón del Vinagre, un sitio alejado por completo de la traza de la ciudad, conflictivo, inseguro y poco amigable. De ahí que sea comprensible la reticencia que manifiesta el narrador de *Las seis noches de títeres* de asistir al saloncito del titiritero Prunela, pese a que a todas luces parecía ser un espectáculo formidable:

Yo tenía buenas ganas, pero le hice presente que nos esponíamos a un lance con los ilustrísimos ciudadanos de aquellos andurriales, pues todos andaban armados de excelentísimos tranchetes robado y matando impunemente porque no hay quien los castigue. A esto me contesto diciendo: [prescienda] vd. de ese temor, pues vd. con su espada y yo con la mía dejaremos escamentados a cuantos ciudadanos de estos tengan osadía de acometernos. Pues sea como vd guste, le dije, y vamos a los títeres.⁹⁵

Ahora bien, el interior de los jacalones dependía del sitio donde se edificara. Precisamente tenían este nombre porque en principio eran estructuras de madera provistas de un techo donde se iban colocando tablonas a modo de sillería y un escenario provisto de telón y maquinaria cubierta por manta. El teatro del gordo Prunela de las *Seis noches de títeres mágicos* puede ilustrar acertadamente cómo era un jacalón de vecindad. Estaba éste levantado en el patio de una casa de vecindad, por lo que el tamaño era considerable, por lo menos para sostener un flujo de 300 personas por función. El escenario contaba con bastidores y contaba con un fondo de manta que ocultaba a los manipuladores. Las figuras que representaban iban bien vestidas y podían mudar de atuendo. Su tamaño no rebasaba el metro e incluso podían ser más pequeñas. Todo el teatro era iluminado por hachones de ocote:

En el patio de la casa, que era de buen tamaño, había un jacal competente y debajo de él estaba el teatro, bien construido y con fondo proporcionado: entre dos bastidores una repiza pequeña, algo elevada para que no estorbase el paso, y sobre ella una linterna triangular con vidrios claro, encarnado y verde; vela verda, vela negra, chica gruesa y dura como piedra. Los títeres eran muchos, vestidos con gusto

⁹⁵ Mendévil, *Op. Cit.*, p. 44.

y lujo y si estatura media vara: el patio estaba bien iluminado con lámparas de ocote y los asientos cómodos y colocados con orden.⁹⁶

El particular caso de *Seis noches de títeres mágicos* se trata de un espectáculo con linterna mágica. Lo que miran los narradores son proyecciones animadas creadas por un juego de luces que refractan la figura de los títeres que son manipulados por el animador Prunela detrás de una pantalla. Se trata de títeres mágicos precisamente porque se valían de una linterna mágica. No hay constancia de que los espectáculos de títeres se llevaran de ese modo y debemos creer que, para este caso la naturaleza fantástica de las funciones, fue sólo un recurso que otorgaba mayor dinamismo y verosimilitud a las obras que se describen en el folleto. Tomemos en cuenta que el objetivo primordial de Juan Camilo Mendévil fue hacer apología política y su escenario son los títeres. Por otra parte, no podríamos afirmar que los títeres no hayan echado mano de otros recursos más vistosos. Precisamente por la época eran socorridas las sombras chinescas. Quizá en algún momento, en efecto, las linternas mágicas se utilizaron.

Pues sí, a lo largo del XIX, la proliferación de jacalones y salones teatrales diversificó los espectáculos de títeres, haciéndolos cada vez más complejos. Quizá los títeres nunca gozaron del beneficio de la duda y conforme avanzaban hacia su declive, fueron profesionalizándose más, nutriéndose directamente de los espectáculos de los teatros principales. Así como ocurrió con el negocio de Soledad Aycardo, que con el tiempo no sólo entretuvo a las clases más humildes, sino que llegó a impactar a la naciente clase media o, para usar un término de la época, al “pobre de levita”, los títeres tuvieron que ampliar sus horizontes y adaptarse al tiempo.

Hacia 1863, lejos habían quedado las andanzas de los cómicos de la legua, el espectáculo de títeres se había fincado muy bien, al menos en la Ciudad de México. Los títeres ya no sólo representaban cuadros de costumbres mexicanas,

⁹⁶ *Id.*

zarzuelitas y comedias de magia, sino que se habían especializado en espectáculos cultos como la ópera. Así lo atestigua el permiso que don Miguel Oláez pide para montar en la Plaza de Armas, un salón para títeres, donde dará lugar a las “óperas en miniatura”:

Los que suscriben ante V.S respetuosamente esponen: que habiendo sido los inventores de las óperas en miniatura (títeres); así como el de haberse situado desde hace dos años en la Plaza de Armas en el lugar frente al Palacio y Catedral [...] local se dio a D. Miguel Olaes, pedimos en acción siga a esta respetable Gobernacion se nos seda el mismo local con cuarenta varas de longitud por doce de longitud.⁹⁷

Dicho salón tenía por nombre “Salón Zócalo” y, dadas sus dimensiones, es posible asumir que fue un recinto con una afluencia considerable. Su tamaño, poco más de treinta metros de largo (público) por diez de largo (escenario), anuncia de alguna manera la cantidad de público con el que gozaba. Las tales óperas en miniatura consistían en la representación de óperas, pero con títeres. Durante el espectáculo, había una pequeña orquesta y cantantes contratados, provenientes de los teatros principales, ejecutaban los parlamentos. Los cantantes y animadores, permanecían ocultos por medio de una cortina, justo detrás del escenario. Ignacio Manuel Altamirano creía que las óperas en miniatura eran una imitación pobre y, desgraciadamente, pretenciosa, producto del agotamiento al que habían llegado los títeres durante la segunda mitad del siglo XIX. Sobre estos espectáculos “menos ingeniosos que [los] de don Chole”, afirmaba:

Al año siguiente, ya no fue el teatro de don Chole el único que se levantó junto a la tienda. Otros empresarios de esos segundones que siempre están espiando al que acierta en cualquier cosa para imitarle, plantaron también sus teatrillos y menos ingeniosos que don Chole, aunque más pretenciosos, hicieron representar óperas a sus títeres para lo cual alquilaban a una cantatriz acatarrada y a un barítono de esos que cantan en las posadas y en los altares de Dolores, y los ocultaban tras de las

⁹⁷ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 800, Exp. 332.

sábanas. De este modo hicieron perder a los títeres su antigua sencillez, su donaire popular y su agudeza que tan bien había sabido conservarles don Chole.⁹⁸

En *miniatura* se montaban piezas monumentales como la *Traviata* de Giuseppe Verdi sin recurrir a ningún tipo de adaptación, sino tan parecidas a como eran representadas en los teatros principales. Los cantantes que daban voz a los títeres solían pertenecer a las mismas compañías líricas de los teatros de título y se prestaban a estas funciones para obtener una ganancia extra. Las funciones eran por tandas de una hora y había entre actos de prestidigitación o de algún otro tipo.

Ya para la segunda mitad del siglo XIX, las comedias de muñecos eran un espectáculo frecuente en las calles de la Ciudad de México. Había salones por todas partes. Ciertamente es, sin embargo, que no se limitaban a comedias de marionetas, sino que estos espacios incluían el sistema por tandas y por lo representaban casi cualquier cosa que representara novedad o asombro. Con relativa facilidad, el gobierno de la ciudad otorgaba los permisos necesarios para abrir salones y dar funciones en casas particulares. El procedimiento era simple: se levantaba una demanda a favor del caso por parte del empresario, éste esperaba la respuesta y posterior visita al recinto de los inspectores del departamento de diversiones públicas, y si el inmueble cumplía con los requisitos de la dependencia, no había mayor problema con permitir su funcionamiento. Así por ejemplo, en 1864 se abriría un salón de títeres en la calle del Sapo No. 7, y para ello, el demandante tan sólo aprobó los requisitos que el departamento de Diversiones Públicas pedía. De manera similar, Dionisio Valderas [sic] en 1866 cumple con lo que el mencionado departamento exigía y sin mayor problema obtiene el permiso para establecer, dentro de una casa particular, un salón de títeres en el barrio de San Cosme:

Señor prefecto ante su señoría con debido respeto espongo: que necesito abrir una casa pública de diversiones de títeres en la calle del Sapo No. 7 y que necesito la

⁹⁸ Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras completas*, VIII, Crónicas, 2, México: SEP, 1987, p. 538.

licencia de la señoría para que con arreglo al rreglamento de las dibersiones públicas cumpla con los rrequisitos que estos previenen sirviendo al mismo tiempo se me considere por [...] por lo que rcibiré gracia. México Febrero 4 de 1864

[Respuesta del gobierno]

Habiendo visto el local a que se refieres este ocurrente y estando arreglado a las disposiciones dadas para el arreglo de esta calse de establecimientos, no encuentra la comiacion de Diversiones Públicas inconveniente en que se condeca al interesado la licencia que solicita. México Febrero 12 de 1864.⁹⁹

Al exmo ayuntamiento de esta capital suplico si lo tiene a bien consederme el permiso para dar una función de títeres el domingo 22 del presente en la colonia de la Ribera de San Sosme en una casa particular No 4 en lo que recibiré gracia. Dionicio Valderas. México Septiembre 19 de 1866.¹⁰⁰

Dicho reglamento de diversiones públicas consistía en liquidar el precio del permiso, respetar los tiempos de representación (procurando que estos no fueran en la noche), los precios y ventas de los boletos, la moralidad de dichas piezas; o sea, que no atentaran contra las buenas costumbres y el cuidado del recinto. El caso de Eugenio Bridal ejemplifica los requisitos que debían cumplirse para abrir salones de títeres. En 1861, Eugenio Bridal solicita permiso al Ayuntamiento de la Ciudad de México para ocupar un viejo café que estaba en el Paseo de la Alameda, con la finalidad de montar algunas funciones de títeres. Bridal era un empresario del espectáculo que ya tenía una compañía de títeres en la calle Victoria y, al darse cuenta que el local del café de la Alameda se encontraba ocioso, no dudó mucho en solicitarlo en arrendamiento para expandir sus funciones de títeres. La Comisión de Paseos de la Ciudad de México no encontró ningún inconveniente para que se le otorgara a Bridal el permiso que solicitó. Siendo de este modo, entonces el Cabildo de la ciudad accedió al arrendamiento del viejo café para convertirlo en salón de títeres, no sin estipular las siguientes disposiciones:

1. Los señores comisionados de Diversiones Públicas y Paseos señalarán el lugar donde deba erigirse el teatro de títeres.

⁹⁹ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 800, Exp. 344.

¹⁰⁰ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 800, Exp. 395.

2. Por el arrendamiento, Bridal estaba obligado a pagar doce pesos mensuales. El arrendamiento comenzaría tan pronto el arrendador ocupara el local con sus útiles y demás cosas de trabajo.
3. "Las representaciones serán en la mañana y en la tarde y por ningún motivo de noche, pues a a hora que se cierra la Alameda deberán ya haber concluido las funciones".
4. Bridal sólo podría vender la cantidad de boletos correspondiente a los lugares disponibles en el teatrillo. Además, las obras no deberían durar menos de media hora.
5. El precio del boleto será de medio real.
6. Ninguna pieza deberá ser inmoral en ninguna de sus escenas o partes. Si las autoridades tuvieran noticia de que se contravino esta orden, Bridal se hará acreedor a una multa y a la suspensión del espectáculo.
7. Las puertas del teatrillo debían abrir hacia afuera.
8. Con dos meses de anticipación el ayuntamiento avisará a Bridal que es necesaria su salida de la alameda y el desmantelamiento del teatro.
9. Bridal es el responsable del comportamiento y buena conducta de su espectáculo así como de los asistentes.
10. Será un hombre, nunca una mujer, quien cuide por las noches el teatrillo.¹⁰¹

Uno de los espacios públicos más codiciados por las compañías de títeres era la Alameda Central, que por aquel entonces era un paseo boscoso donde solían instalarse cafés y carpas. Era un espacio particularmente conveniente por la afluencia de personas, pero que probablemente generaba demasiados gastos a los dueños de cafés y saloncitos. Las construcciones de viejos cafés eran puestas en renta por la municipalidad al mejor empresario. Algunos de estos hábiles comerciantes del espectáculo lograban sostener aparatosos salones. Así fue el caso del teatro de la Compañía Oláez.

Miguel Oláez, luego de que su compañía se viera en algunos aprietos económicos, tuvo que variar el tipo y estilo de sus representaciones. Así pues, decidió construir un salón de títeres en la Alameda que no sólo sirviera para albergar a los actores, muñecos, músicos y público, sino que sea congruente con la belleza del paseo y con la arquitectura de moda. El proyecto de Oláez era monumental y, cumplidos los requisitos, fácilmente encontró respuesta favorable del gobierno de la ciudad. De Oláez, no sólo conocemos su intención de sumarse

¹⁰¹ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 799, Exp. 302.

a la industria del espectáculo decimonónico, sino que además tenemos los planos de su teatro y gracias a ello podemos conocer cómo eran estos recintos (ver la Figura 2 en el Apéndice de imágenes).

La parte superior del plano representa la fachada del salón, de estilo marcadamente neoclásico. Su frontón triangular luce la figura de un arlequín. La entrada es guardada por columnas y una amplia escalera permite el acceso. En la parte inferior, se aprecia el interior del recinto. Los sillares se han colocado en hiladas horizontales. Al frente ha sido colocado el escenario al estilo italiano. Todo el recinto respeta las disposiciones neoclásicas tan caras para el gobierno en turno.

En efecto, pese a que las clases populares no se identificaban con el estilo neoclásico, lo cierto es que durante prácticamente todo el siglo XIX fue el estilo rector de las construcciones y el desarrollo urbanístico de la Ciudad de México. Como lo ha señalado Carlos Lira, el neoclasicismo fue el estilo oficial del país desde las últimas décadas del siglo XVIII y hasta la llegada de Porfirio Díaz al poder. Popularmente, siguieron existiendo el estilo barroco y demás innovaciones que fluctuaban entre diversos estilos, pero en la construcción auspiciada y solapada por el gobierno, el estilo fue marcadamente neoclasicista. La razón de esto parece ser económica pues el “neoclasicismo, en efecto, permitió construir con menor inversión y mayor rapidez, ya que la arquitectura grecorromana en la cual está asentada, en su desnudez estructural resultó ser más práctica, más moderna y fundamentalmente más barata”.¹⁰²

En efecto, el salón de Oláez cumple con las disposiciones gubernamentales que se tenían para la construcción de edificios, disposiciones, por cierto, venidas de las directrices estéticas de la Academia de San Carlos. Ningún proyecto de construcción era aprobado oficialmente si conservaba rasgos del barroco o si era mezcla de estilos. Aun siendo provisionales, todos los edificios públicos que debía

¹⁰² Lira, Carlos, “Arquitectura mexicana en el XIX. Cuatrocientos años de occidentalización”, en *Secuencia*, 27, 085.

aprobar previamente el gobierno requerían tener un estilo neoclásico, sustentado en modelos renacentistas. Durante el siglo XIX se construyeron muchos recintos que guardaban la indicación de conservar dicho estilo oficial:

El orden colosal, la organización espacial centralizada, el remarcamiento de los sillares en hiladas horizontales, el ritmo alterno de frontones curvos y triangulares, sostenidos por ménsulas, el uso de elementos [...] como las placas lisas coronando vanos y los vanos acodados [...] fueron recursos muy manidos.¹⁰³

Similar al caso de la compañía de Oláez, fue la solicitud que José Portilla hizo al gobierno de la Ciudad de México. Hacia finales de 1874, Portilla pone en venta el teatro que tenía en el seminario, para abrir un salón, ese mismo año, de mayores dimensiones en la Avenida Juárez, con el fin de captar mejor y más variado público tan pronto diera inicio la temporada teatral de noviembre y con ella festividades de fin de año, a saber, Todos los Santos, Día de Muertos y las fiestas decembrinas, fechas en las que los espectáculos tenían considerable despunte.¹⁰⁴

Portilla inició su demanda ante el gobierno de la ciudad. Al igual que en otros casos, aseguró que tomaría todas las medidas necesarias para construir su teatro sobre la avenida Juárez y para dar testimonio de que su recinto sería bien proporcionado y acorde a lo que establece la normativa de Diversiones Públicas anexa el plano del teatro (ver las figuras 3 y 4 en el Apéndice de imágenes).¹⁰⁵

Pese al disgusto de la clase letrada y aristócrata de la Ciudad de México, que veía en los jacalones y saloncitos la decadencia más vil del arte dramático, el teatro de José Portilla fue la delicia de los asistentes al paseo de la Alameda, al menos durante su primer mes, pues el 2 de noviembre de 1874, el recinto se incendiaría. Aquel desastre fue todo un escándalo en la época, al grado que se tomaron medidas especiales en la construcción de nuevos teatros e incluso,

¹⁰³ *Op. Cit.*, p. 92-93.

¹⁰⁴ *Voz de México*, 3 de octubre de 1874.

¹⁰⁵ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 801, Exp. 857.

cuatro años más tarde, hubo una tentativa de prohibir los jacalones por completo.¹⁰⁶ Portilla fue acusado y llevado a prisión bajo el cargo de haber sido el iniciador y responsable de la tragedia. El fuego, al parecer, se extendió a otros jacalones y cafés que había en el mismo sitio. Por eso, la prensa de la época se debatió entre la condena enérgica a Portilla, dado que no había tomado las medidas de seguridad necesarias y aquellos que lo eximían de todo cargo, haciendo ver que el incendio había sido un hecho ocasional y aislado y que representaba una mayor pérdida al empresario.¹⁰⁷ Luego de algunos meses de litigio, el abogado de Portilla finalmente logró la libertad de su cliente y no sólo eso, sino el restablecimiento público de su mellada imagen pública. Todo indica que reconstruyó el jacalón de avenida Juárez y siguió con las funciones de títeres por tandas, hasta que definitivamente se le remueve la licencia en 1877, debido a que el jacalón había sido reedificado con muchas omisiones y diversas irregularidades. Sin embargo, Portilla continuó dando espectáculos en la calle del Seminario por lo menos hasta la última década del siglo.

A lo largo del XIX, hubo un auge sin precedentes de teatros y salones para títeres. Había teatros por casi todas partes. Desde los sitios marginales como el caso del Callejón del Vinagre, ubicado por lo que ahora es Eje 1 Oriente, y la Calle del Reloj, además de los barrios de San Cosme e incluso el paseo de Iztacalco, pero también hubo salones con pretensiones aristócratas como los apostados en la Avenida Juárez y la Alameda Central. Para 1869, la explosión de los salones de títeres había llegado a niveles insostenibles. El sistema por tandas, copiado del teatro español de por entonces, la competencia por la innovación y el desarrollo de nuevas tecnologías, como la iluminación a gas, primero, y después con bombillas eléctricas, mermaron el contenido del espectáculo.

Ignacio Manuel Altamirano, en su columna de *El Renacimiento*, del 13 de noviembre de 1869, anunciaba la manera en que los *Títeres* comprendidos como

¹⁰⁶ “No habrá Jacalones”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de octubre de 1878.

¹⁰⁷ *El Faro*, 11 de noviembre de 1874.

tales, es decir, como funciones de comedias con marionetas, habían ido perdido su original sentido. Para ese año, estaba ya un tanto lejos la ideal y romántica forma en que don José Aycardio había concebido las comedias de muñecos. La competencia y la premura por la innovación y la novedad convirtieron a los humildes jacalones de muñecos en verdaderos teatros. La concurrencia de un democrático y variopinto público alentó a los empresarios a añadir más y más espectáculos a sus jornadas laborales, al grado tal que los títeres fueron perdiendo terreno.

Altamirano dice:

Poco a poco los espectáculos fueron cambiando, los jacalones se convirtieron en verdaderos teatros con palcos, lunetas, escenario, orquesta y actores que, si eran pequeños en el arte, no lo eran en el tamaño; y sólo les quedó el nombre tradicional de títere que hasta ahora se les ha sin razón alguna.¹⁰⁸

Al decir actores “pequeños en el arte”, Altamirano se refiere a la moda de las compañías líricas infantiles, es decir, a compañías de niños actores cuyas interpretaciones fueron la delicia del público decimonónico y que de alguna manera sustituyeron a los títeres en los tablados. Precisamente es a Soledad Aycardo a quien se le atribuye haber importado a México dicha costumbre puesta de moda en España. Esta costumbre no fue sino una más de todo el cúmulo de espectáculos que se presentaban en los jacalones de títeres y que después pasaron a los teatros de título, cuyo antiguo modelo resultó ineficaz para competir con el desarrollo que los pequeños recintos llevaban a cabo.

Precisamente, por esta razón, Altamirano señala que “los títeres” terminó siendo el nombre genérico para designar los espectáculos que acontecían, primero en los jacalones y después sencillamente en casi cualquier teatro:

¹⁰⁸ Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras completas*, VII, Crónicas, 1, México: SEP, 1987, p. 495.

Así es que todo el mundo que concurre hoy al Teatro Principal o al de América, situado en el local del antiguo Seminario, no dice que va al teatro sino a los títeres o al títere, según el lenguaje de los pollos.¹⁰⁹

Hacia finales del siglo, los títeres no eran más novedad. Sin embargo, existían junto a otros espectáculos. Para noviembre de 1894, no obstante, su presencia se había agotado en las festividades de invierno. Así lo atestigua el escritor Juvenal, seudónimo de Enrique Chavarri, quien advertía cómo la candorosa e infantil novedad de los títeres había expirado. A tal grado ha llegado el abandono del espectáculo que “ya ni los niños se divierten con los títeres”. La razón no podría ser otra, sino la imposibilidad de competir contra otras diversiones, mucho más actuales. “Los títeres han pasado a la leyenda; el Can-Can y la jota y el jarabe y la música alegre, los han puesto en vergonzosa fuga”.¹¹⁰ Empero, la opinión de Juvenal, debe tomarse con cierto cuidado, ya que los títeres continuaron su actividad durante varios años. Ejemplo de ello es la Empresa Nacional de Automatas de los hermanos Rosete Aranda, formada hacia 1835 en Tlaxcala, que representó por lo menos hasta 1957 teniendo en cuenta el sistema de tandas, pero siempre con títeres. No se sabe que hayan permitido el acceso a otro tipo de espectáculo y aun así llenaron carpas con varios cientos de asistentes.¹¹¹

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ Juvenal [Enrique Chavarri], “Charla de los Domingos”, en *El Monitor Republicano*, 25 de noviembre de 1894.

¹¹¹ Véase Jurado Rojas, Yolanda, *El teatro de títeres durante el Porfiriato. Un estudio histórico literario*, tesis presentada para obtener el grado de Maestro en Lengua y Literatura, Puebla: Universidad de las Américas, 1999, p. 56.

2.3 ESTRUCTURA Y FORMA DE LAS COMEDIAS DE MUÑECOS DURANTE EL SIGLO XIX

El espectáculo de los títeres no fue esencialmente diferente al que se representaba en las comedias de muñecos del XVIII. El eje del espectáculo estaba formado por la Comedia. Durante los entreactos se daban otras diversiones, previamente se representaban algunos espectáculos y casi siempre la jornada terminaba con un baile.

La forma de llevar a cabo la comedia, dependía mucho del compromiso del empresario teatral. Había compañías que antes de cada función, montaban una festiva procesión por las principales calles de la ciudad, dándole tintes de mojiganga y creando una verdadera alharaca que entusiasmaba a niños y adultos. Otros empresarios, mucho más modestos, se limitaban al anuncio en los periódicos y al uso del cartel que colocaban en las puertas de tabernas, en las paredes y puertas de las plazas principales y donde mayor concurrencia hubiera.

El empresario a cargo de la compañía y del jacalón iniciaba la función con comedidas palabras que describían aquello que iba a presenciar el público, exagerándolo todo para crear en el público expectación y anhelo. También podía representarse una loa que tuviera alguna relación con el tema de las piezas a montar. Pero cualquier espectáculo previo a la comedia, tenía la misma función básica de una loa, a saber, dar inicio a las funciones. Así, por ejemplo, en la "Noche cuarta", de las *Seis noches mágicas de títeres*, el espectáculo da comienzo con una marcha titulada *Somos independientes* y con otra titulada *Sacerdotes tomad las casullas*. Es evidente que se trata de un sarcasmo alusivo a la Guerra de Independencia, sin embargo, tomando en cuenta que Mendévil se inspiró en las comedias reales de muñecos de la época, es más que probable que esas también iniciaran con una loa.

La función que seguía a la loa era de magia o de aventuras, pero también de santos. Estas últimas tenían por tema la vida de alguno de los santos cristianos. El narrador de las *Seis noches* describe una de ellas del siguiente modo:

[...] por fin se alzó el telón [...] Lo primero que se ofreció a nuestra vista fue la Garita de San Antonio Abad con la calzada que guía a San Agustín de las Cuevas ocupada de coches y caballos en dirección a aquel pueblo y también de regreso. En el corto rato que se mantuvo esta perspectiva vimos ejecutar varios salteos por los ladrones de que esta surtido ese camino. Dos caballeros que lledaron de vuelta de San Agustín a la misma garita, fueron robados hasta el extremo de quedar materialmente en paños menores, y cuando el guarda los vio de esta suerte les dijo por cosa muy cierta que el gobierno trataba de perseguir a esa maldita canalla. ¿Cuándo será eso? Preguntaron los robados. Se asegura que en esta luna, contestó el guarda. Mudaron bastidores y apareció la Alameda.¹¹²

Concluida la comedia, se daba lugar a un baile, en el que las figuras representaban pasos y cabriolas. Los bailes casi siempre eran tan deleitables que la concurrencia se sumaba a ellos. Terminada la monserga, venían las maromas que eran suertes y actos de destreza y habilidad física, donde se jugaban peligrosos actos como equilibrios, levantamiento de pesos, juegos de lazo, saltos, y demás habilidades que de hacerse con humanos; estos necesitarían una condición física fabulosa. Al término de las maromas, podría venir otra comedia, sucedida por algún recitado. Todo aquello terminaba con una canción o un baile.¹¹³

Conforme fue pasando el tiempo, los títeres compartieron escenario con magos, payasos, músicos y verdaderos maromeros y equilibristas. También se mostraban máquinas, ejercicios con animales, destrezas de equitación, cantos, bailes, zarzuelitas con niños, etc., pero de alguna manera, los títeres continuaron en su lugar, montando comedias, principalmente de magia y de santos, pero también de autores conocidos e incluso imitaciones de comedias que, por aquel entonces, estuvieran de moda. Todo esto lo hacían con verdadera ejemplaridad,

¹¹² Mendévil, *Op. Cit.*, p. 61.

¹¹³ Véase Mendévil, Juan Camilo, *Seis noches de títeres mágicos en el callejón del vinagre*, edición de Juan Leyva y Rosalinda Ríos, Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM, 23, México; UNAM/IISUE, 2014.

tomando en cuenta cada detalle del espectáculo. Así, por ejemplo, en 1880, Pompeyo Arroyave, al pedir permiso para montar un teatro de títeres, menciona que sus espectáculos poseen todas las decoraciones necesarias y los aditamentos requeridos para llevarlas a cabo. Las comedias que se representaban eran de magia y de santos, fantásticas, de aventura y de maquinismo, además había copias de zarzuelas, sainetes y óperas que se montaban en los teatros principales. Así queda evidenciado por la solicitud de Pompeyo Arroyave:

Pompeyo Arroyave ante V. con el debido respeto espone que abiendo emprendido grandes gastos para montar en miniatura barias comedias de magia de actores conocidos a por el público de esta capital como son con todo el aparato y decoraciones que requieren; las obras siguientes: (don Juan Tenorio, La Redoma Encantada, y Pata de Cabra y Los polvos) Las cuales son representadas por autómatas parlantes y por sistema nuevo en sus movimientos, pues estos están acordinados todos por maquinaria invisible de lo que ya conocido.

Por estas rasones V. suplico C. Presidente que en atencion a lo que antes anticipo se digne dar sus respetables ordenes de que se me de un local en el atrio de la catedralpara levantar un salón provicional de manta [...]

México 21 de octubre de 1880¹¹⁴

Las piezas que se montaban con títeres eran generalmente cortas, en un acto, dividido por escenas. Su duración no era menor a la media hora. Por lo regular se representaban cuadros de costumbres mexicanas, zarzuelas y también algunas comedias que por la época estuvieran de moda, generalmente adaptadas. Así, en el punto número cuatro del reglamento para tales funciones se establece que el asentista o empresario “sólo podría vender la cantidad de boletos correspondiente a los lugares disponibles en el teatrillo. Además, las obras no deberían durar menos de media hora.”¹¹⁵ Ignacio Manuel Altamirano, confirma que en los salones para títeres se montaban piezas cortas en un acto. A veces en el programa eran incluidas algunas zarzuelas. Además, había cantos, danzas y otros bailes para motivar el bullicio y la diversión de los espectadores:

¹¹⁴ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 801, Exp. 598.

¹¹⁵ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 800, Exp. 395.

Las piezas que allí se representan son pequeñas y regularmente en un acto: a veces se hacen también zarzuelitas como *El niño*; se canta la *Paloma*, se bailan danzas o jaleos, y en fin, se procura amenizar la función lo mejor posible.”¹¹⁶

Solían ser las comedias de aventuras, de santos, magia y maquinismo, pero también de amores difíciles, de costumbres populares. Generalmente eran cómicas. Las adaptaciones de grandes obras no estaban del todo bien proporcionadas, pero eran amenizadas con música y baile. Se centraban generalmente en un sólo asunto, a veces desatendiendo el argumento original para conseguir mostrar el detalle más atractivo, como en el caso de la pieza titulada *La revoltosa*, que veremos más adelante, en que toda la trama de la zarzuela original se reduce al conflicto de los celos de las mujeres que acosan a la heroína y del enamoramiento torpe de los hombres; o como en el caso de *La isla de San Balandrán*, que tiene por objetivo ser una comedia ejemplar para censurar el incipiente apoderamiento de las mujeres durante la segunda mitad del siglo XIX.

Para terminar, convendría citar íntegramente el pasaje de Antonio García Cubas en el que describe las comedias de del Teatro de la Calle del Reloj como pertenecientes al “género festivo”, aunque a veces “sentimentales”, es decir, cómicas y algunas veces pertenecientes al romanticismo, particularmente español:

Con un lleno completo el salón y terminada la obertura, que nunca dejaba de ser rumbosa, aun en los teatros más ramplones, al decir de los programas, daba principio la comedia (cuando no eran títeres) la cual pertenecía casi siempre al género festivo y raras veces al sentimental ya eran *Las citras a media noche*, durante cuya representación los cócoras dirigían dichos agudos y oportunos a las taimadas aquellas de la comedia que clandestinamente introducían en la habitación a sus insulsos pretendientes quienes no se escapaban y con mayor razón de un fuego graneado de chistes disparado de las lunetas: ya era *Pipo o el Príncipe de Monte Cresta* comedia que se ponía en acción y en la que los actores Aycardo y Vidaña reían y lloraban alternativamente, como lo pedían sus papeles y entonces era digno de oír las risas burlonas de los cócoras y sus lloriqueos de niños malerizados y corajudos, generalizados, por tanto, la risa en los palcos y galerías. Otras veces representábase *El santo fingiendo*, cuyos protagonistas eran una mujer

¹¹⁶ Altamirano, *Obras completas*, VII, Crónicas, 1, México: SEP, 1987, p. 495.

desvergonzada, un pillito sacristán y un marido bobo o bien dábase *El casamiento de los indios*.

* * *

Una consideración ha obligádome lector amable, a no seguir en este artículo que se refiere a teatros, el orden riguroso de los tiempos, y es, a saber, la conveniencia de dejar para el fin lo que más debe impresionarte, sino por la narración sí por el recuerdo que ella entraña, como es el del acontecimiento más grande que se registra en los anales de nuestro teatro. El apogeo de las funciones de títeres, circo y comedia, organizadas por el justamente popular Don Soledad Aycardo, tuvo efecto al terminar la década de 50 a 60 en tanto que el relativo a las del teatro de Sana Anna en los primeros años.

2.4 EL REPERTORIO DE COMEDIAS DE MUÑECOS DURANTE EL SIGLO XIX

2.4.1 La isla de San Balandrán

Como la mayor parte de las composiciones para muñecos de las que tenemos noticia, *La isla de San Balandrán* es una adaptación de una zarzuela madrileña con el mismo título, escrita por José Picón y musicalizada por Cristobal Oudrid Segura. Dicha zarzuela se estrenó en junio de 1862, en el Teatro de la Zarzuela, a beneficio de los coros de la Compañía lírica española.¹¹⁷ La pieza de Picón y Oudrid fue muy bien recibida por el público, al menos así lo revelan los constantes anuncios en los diarios de la época, sobre las representaciones que se hicieron. Este éxito se prolonga, por lo menos, hasta el primer tercio del siglo XX, tiempo en el que aún se montaba con alguna regularidad. En 1931, sin embargo, la pieza parece desaparecer de los teatros y más aún, ya es considerada una obra “del viejo repertorio”, así lo menciona A. Anselmo González, que recuerda el inicio de la pieza, para usarlo de analogía dentro de su discurso:

¹¹⁷ *La correspondencia de España*, 8 de junio de 1862, y *Diario oficial de avisos de Madrid*, 10 de Junio de 1862.

Hay una zarzuelita del repertorio viejo ¿*La isla de San Balandrán*? Que comienza por una escena en que dos personajes caídos de las nubes o más exactamente de un montgolfier, se encuentran en un paraje desconocido y comentan su viaje aéreo. Uno de ellos cuenta al otro toda su aventura.¹¹⁸

Aquella zarzuela tiene una trama narrativa simple, pero interesante por sus posibilidades de interpretación. Está compuesta en un solo acto y quince escenas. Se encuentra situada en la mítica isla de San Balandrán que, según la leyenda medieval, fue una de las tantas islas que visitó en su maravilloso viaje, en el siglo VI, el monje San Balandrán (Borodón, Badrán o Balandrán) y en el que el gobierno lo desempeñan las mujeres. No se trata realmente de una sociedad matriarcal, sino de una sociedad donde los usos y costumbres que se toman por propios de cada género están trocados. De este modo, a las mujeres les toca el gobierno, la guerra y otras actividades que en el mundo occidental han sido lugar común de hombres; a estos, por su parte, les corresponde la crianza de los hijos, la costura y el bordado, la cocina. En esa isla, las mujeres la hacen de *caballerosas* y se lanzan a duelos por el amor de un bello mozo. Los hombres son tratados con cuidado y veneración, pues se les reconoce su vulnerabilidad y cobardía. En fin, que no es una sociedad diferente, sino sólo trocada en los géneros.

La zarzuela, sin embargo, no se sitúa en el particular tiempo del mítico monje irlandés, sino en el siglo XIX. La historia comienza con la llegada de dos jóvenes pícaros y calaveras, Luis y Juan, que han huido de Madrid debido a las múltiples deudas que adquirieron, dada su holgazana y solapada vida.

Como nunca tuvieron la pretensión de trabajar, han empeñado su nombre en cuantas tiendas y mesones existían en Madrid. Por ahí todos los conocen como un par de pícaros y holgazanes que eluden los cobros y hacen cuanto pueden por evitar pagarle a sus acreedores. Finalmente, ambos jóvenes, avergonzados y embargados por tanto reclamo, deciden jugar la última de sus suertes. Con préstamos de buena fe de sus amigos, deciden fabricar un globo aerostático y

¹¹⁸ González, Anselmo A., “De médicos escolares”, en *El sol*, 26 de noviembre de 1931.

convertirse así en *aeronáutas*, para escapar de Madrid y comenzar de nuevo en otro lugar donde nadie les pueda seguir la pista ni molestar por la forma tan particular de ganarse el pan.

En efecto, Julián y Luis no son más que unos pícaros que usan su instrucción y educación para cometer fechorías. Así pues, se construyen un globo aerostático y emprenden la huida. Un viento favorable los aleja rápidamente de Madrid, hasta que los saca a confines jamás imaginados. Luego de un tiempo de navegación por los cielos, el globo se destruye y ellos se lanzan al vacío, no sin equiparse de sistemas de paracaídas (enormes sombrillas). Caen en un terreno colmado de asombrosa vegetación y magnífico clima. Ignoran su estado y ubicación, pero se sienten aliviados de haber conservado la vida. Al poco rato, comienzan a vagar por aquel paraje, hasta que se encuentran con Dalia, ministro de guerra de la reina Magnolia que ha salido con su ejército a rondar la isla. Se presenta a los extranjeros y los lleva ante la reina. Ésta al verlos, se enamora de Luis. Dalia, por su parte, lo hace de Juan. Ambos pícaros son enterados que se encuentran en la isla de San Balandrán, una isla que en algún momento de la historia perteneció a un continente donde españoles hicieron la guerra y que por tal motivo lleva semejante nombre y es la lengua materna el español.

En el lugar, los papeles están trocados. A las mujeres les toca hacer los trabajos que en el mundo les tocan a los varones. Juan y Luis descubren que tal sistema, al contrario de ser negativo, les es bastante benéfico, pues a ellos tan sólo corresponderá descansar y tener la buena vida, esperar como mozos que son a ser pretendidos y atendidos con toda la parsimonia que el amor venial y cursi amerita. Sin embargo, caen pronto en cuenta que el resto de los hombres son explotados y tratados con injusticia por sus esposas, quienes se extralimitan con sus órdenes y exigencias. Y lo más grave es que muchos de esos hombres no pueden aspirar a casarse o tener novias. Deben esperar a que una mujer los acose. Ante tal situación, Julián decide emprender la liberación e iniciar una guerra civil. Luis está de acuerdo. Así pues, todos los odaliscos, siervos de la reina,

inician la revuelta contra Magnolia y su despótico gobierno en que los hombres no pueden tener muchas mujeres y ser infieles, gozar de igualdad en el trabajo y tener amoríos. La guerra comienza, pero bajo la advertencia que contra las mujeres no se usarán más armas que los brazos, pues es de *maricas* pretender violentar a una mujer. Así pues, los hombres se enfrascan en una lucha de abrazos y besos contra los guerreros de la reina. Luis se casa con la Reina Magnolia y se vuelve rey. Juan con Dalia y se convierte en noble. La victoria es para los hombres quienes someten a las mujeres e implantan el sistema occidental, obligando a las mujeres a aceptar los usos y costumbres que por naturaleza les corresponde realizar, entre otros, dar cariño y entretenimiento al varón.

En México, la obra supuso un éxito vertiginoso desde su estreno el 13 de agosto de 1865 en el Teatro Imperial. Desde el día de su estreno, casi no habrá año en que no se represente cada mes hasta la primera década del siglo XX, en que ya tan sólo es un lugar común que se cita de manera peyorativa para denostar la falta de carácter de los varones ante situaciones políticas, económicas o sociales. En efecto, la obra tuvo una recepción favorable en los teatros del XIX, tanto así que se volvió un tópico social. Por esto mismo, conviene exponer la recepción que tuvo la obra, para comprender cómo es que llegó a figurar como una pieza dramática para títeres.

Rápidamente la obra se colocó dentro del gusto de la época por múltiples razones, quizá las que resaltarían con mayor frecuencia serían su espectáculo, su comicidad y también su frescura, picardía y atrevimiento. Un cronista, en 1865, la emparentaba con *monstruos* de la comedia de magia como *La pata de cabra* y *La cola del diablo*, piezas frecuentes en la cartelera teatral decimonónica. La primera un verdadero portento del género escrita por Juan Grimaldi y resumida con un acierto terrible por Zorrilla como “una inocente estupidez” dado que a su juicio no era más que una tontería puesta a circular por su época a modo de escarnio de la

estupidez humana. La segunda pieza es una zarzuela cómica y de magia escrita por don Luis Olona y musicalizada por C. Oudrid:

He aquí la función monstruo que tendrá lugar mañana en la tarde en el Teatro Imperial y que indispensablemente traerá una concurrencia tan numerosa como la del domingo pasado.

“La pata de cabra”, mil veces vista y siempre nueva presentó una novedad verdaderamente agradable en la representación del domingo y esta novedad que la celebró todo el público fue la de ver desempeñar el papel de Don Simplicio a la simpática Carolina Diclós que estuvo oportuna y encantadora.

Nada tenemos que decir de la graciosa zarzuela en dos actos “La isla de San Baladrán donde el público celebra al par la gracia de la espresada Carolina y los chistes de que está salpicada la pieza.

Respecto a la Cola del Diablo, bastará decir que es una de las piezas más chispeantes del célebre escritor Olona para hacer su mayor elogio.¹¹⁹

En efecto, *La isla de San Baladrán* fue considerada, durante la época, como una pieza fabulosa, con grandes decorados y vestuarios espectaculares. Pero no sólo eso, sino con gran aparato escénico, tanto que figuró en los listados de funciones de comedias de magia y maquinismo. Por ejemplo, el 19 de mayo de 1871 fue parte de las “sobresalientes funciones de magia hechas por el hábil maquinista don Agustín Contreras” en el Teatro Principal.¹²⁰ Precisamente durante el siglo XIX, crece el interés de las comedias de magia entre el público. Además del *Juan Tenorio* de Zorrilla, aparecerán, *La redoma encantada*, de Hertenbusch, y otras tantas más cuyo principal motor quizá no haya sido la mutación del siglo XVIII, recreada mediante el trabajo de tramoyas, sino la comicidad, la parodia y la poesía. No obstante, lo cierto es que la esencia de las comedias de magia seguía siendo el espectáculo, es decir, el halago de los sentidos mediante decorados, música y bailes.¹²¹

¹¹⁹ “Teatro Imperial: El cronista dijo ayer bajo el título de La pata de cabra, la Isla de San Baladrán y La cola del Diablo”, en *La sociedad*, 27 de agosto de 1865.

¹²⁰ *El ferrocarril*, 19 de mayo de 1871.

¹²¹ Véase Caldera, Ermanno, “La última etapa de la comedia de magia”, en *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, VII, 1980.

A propósito de la música, siendo una zarzuela, *La isla de San Balandrán* debía descollar en ese aspecto. Originalmente, la música fue compuesta por Cristobal Oudrid, sin embargo, en México, hacia 1866, la pieza tuvo un nuevo arreglo musical, lo cual nos indicaría, de algún modo, que hubo una adaptación para el particular público mexicano. Esto fue lo que ocurrió en Orizaba en 1866, año en que don Cenobio Paniagua hizo un nuevo arreglo para el montaje que la compañía dramática Duclós-Ortiz realizara de *Isla de San Balandrán*:

Don Cenobio Paniagua: Dice el Calendario Filarmónico: De los maestros mexicanos es el que ha adquirido más celebridad ya porque sus obras se han popularizado ya porque más que ningún otro ha hecho esfuerzos grandísimos para adquirir la justa celebridad de que disfruta.

[...]

Últimamente escribió la música de la zarzuela *La isla de San Baladrán* y en la actualidad se encuentra entre nosotros después de haber dirigido la zarzuela en la compañía dramática Duclos-Ortiz.¹²²

Prácticamente un año después de su estreno, en la Ciudad de México, era posible adquirir la música y el libreto de nuestra pieza, no sólo para la recreación de las clases medias y educadas, sino para su instrucción misma. Según se afirma en un anuncio de la época, la música de las cuadrillas (los bailes) de dicha zarzuela era utilizada por los profesores de música para educar a sus alumnos. Ahora bien, este curioso anuncio, además de hablarnos de la recepción notabilísima de la pieza, nos sugiere el hecho de que la zarzuela incluía bailes, lo cual aumenta considerablemente su espectacularidad:

[Anuncio] Melodías originales que han sido muy bien acogidas por varios profesores y muchos aficionados que las han comprado en la casa del sr. Rivera frente al Teatro Principal y en el Repertorio de la calle de Palma No. 5 al precio de 4 reales. Lo mismo que las cuadrillas de la *Isla de San Baladrán* que están al concluir su primera edición dedicadas a la [señorita] Concepción Méndez.¹²³

¹²² *La sociedad*, 6 de junio de 1866.

¹²³ *La sociedad*, 2 de octubre de 1866.

En cuanto al montaje, fue *La isla* una pieza atrevida e incluso innovadora para su época. En el original de José Picón se establece que las sanbalandrinas llevaran un traje de lo más vistoso, menos por el atavío y más por lo que no cubría. Eran trajes que dejaban ver las piernas y los hombros descubiertos, amén de otros accesorios que de algún modo hacían resaltar los atributos de las cómicas. La acotación de la escena segunda es muy clara en este aspecto. Se pide que las mujeres vayan con una túnica corta que les permita mostrar las piernas:

El traje se compone de una túnica corta, piernas desnudas, sandalias con cintas encarnadas, gorro frigio, escudo, lanza, una piel de tigre al hombro y espada griega colgada de un cordón. Dalia lleva en vez de lanza una bandera: detrás un cantinero con grandes barbas y coro.¹²⁴

Las puestas en escena mexicanas siguieron muy bien el detalle del autor, sobre todo en el traje de las actrices. En más de una ocasión las crónicas celebraron el buen gusto con el que las *muchachas* iban ataviadas, sus maneras y su radiante figura. Será quizá esta particularidad de la pieza la que haya provocado los más sentidos aplausos y provocaba que la pieza se repitiera constantemente. Aunque el vestuario podría variar, según indicación de Picón, quien puntualizaba en la portada de la obra que, representándose en Madrid, el traje debía ser tal como él mismo indicaba, pero que en el extranjero podría ser al arbitrio de los productores. Sin embargo, consideró que la desnudez de las actrices era un gesto que no podía pasarse de lado. Así por ejemplo, en una crónica de 1870, de un montaje del *Principal*, se describe una representación hecha por alumnas de la actriz Amalia Gómez del siguiente modo:

El teatro

Por último todas las discípulas [de Amalia Gomez] se presentaron en *La isla de San Baladrán* [sic] y raras veces se ha visto en el teatro un conjunto de muchachas tan propiamente vestidas como agradables en sus maneras y figura. El público aplaudió

¹²⁴ Picón, José, *La isla de San Baladrán: zarzuela ilusoria en un acto y en verso*, 4ª edición, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1889, p. 9.

con sinceridad y entusiasmo; hizo repetir varias piezas y manifestó todas sus simpatías por el feliz ensayo de la señorita Gómez, la cual merece nuestros elogios por su actividad por su dedicación y por la maestría con que en poco tiempos ha adiestrado a sus discípulas hasta el grado de poder presentarlas en temor en el palco escénico.¹²⁵

Ciertamente, el aspecto que la crítica amable y populachera más notaba de *La isla de San Balandrán* era el espectáculo que daban las actrices luciendo su figura. Pues bien, manifestada la forma en que debían aparecer las actrices en escena, según el libreto de José Picón, es casi seguro que “el conjunto de muchachas tan propiamente vestidas como agradables en sus maneras y figura” no sea sino un gesto sarcástico del columnista para referirse realmente al encanto visual que las actrices generaron en el público.

Hacia finales del siglo, ese seguía siendo uno de los encantos que la obra había tenido. Se le recuerda por haber sido la primera zarzuela que exhibía las “circunstancias femeniles” con bastante buen acierto. Al respecto, una crónica de 1896, firmada por un tal Héctor, se refería a *La isla de San Balandrán* como una pieza a la que liberales habían visto dejos de *pulla* política, mas, a pesar de eso, se le recordaba por su atrevimiento:

Bonitos tiempos aquellos en que Olona se atrevió con “La isla de San Balandrán que fue el encanto y admiración de nuestros mayotes, allá por los buenos años del 55. Y como fue la primera zarzuelilla en que hubo exposición de pantorrillas y demás circunstancias femeniles y como los liberales y opositoristas de entonces, creían ver en aquel mamarracho zarzuelero una y hasta varias *pullas* al Gobierno de entonces [...] aplaudían a rabiar al actor que representaba al Rey Cerisarte.”¹²⁶

La pieza, como hemos dicho, se estrenó en México en 1865, por lo que debe haber un error por parte de Héctor al situarla en el año de 1855. Además de esto, en la obra original de José Picón, no existe ningún personaje con el nombre “Rey Cerisarte”. Tales menciones se deben tratar de licencias y sarcasmos del autor,

¹²⁵ “El teatro”, en *La Iberia*, 28 de septiembre de 1870.

¹²⁶ Héctor, “Notas de la semana”, en *La Patria*, 29 de noviembre de 1896.

pues la nota completa está cargada de veladas burlas y críticas a la política de la época; mas también podría referirse a una versión distinta de la de José Picón, precisamente a la que realizara el compositor Luis Olona, quien, como hemos apuntado, hizo un arreglo musical diferente cuando montó la pieza en Orizaba en 1867.

La pieza adquirió tal éxito entre el público que su argumento terminó convertido en lugar común para designar la falta de carácter, determinación y arrojo de los varones, así como el escueto empoderamiento que pudieran tener las mujeres o pretender adquirir en los ámbitos reservados tan sólo a los hombres. Por ejemplo, el 7 de septiembre de 1873 salía en *El acusador* una arenga a los pobladores de Morelos, escrita por Joaquín Delgado y Camacho, donde se invitaba a los pobladores a levantarse contra el gobernador del estado Francisco Leyva, quien había azolado la región con sus prácticas arbitrarias y violentas en materia de seguridad, pues en lugar de garantizar la plena paz de los hacendados contra los salteadores y bandidos, mantenía bajo control la región usando la fuerza, asesinando, encarcelando a todo aquel de quien se tuviera, aún injustificadamente, sospechas de pertenecer a bandas criminales. Dentro de la arenga se hace mención a *La Isla de San Balandrán* utilizándola como un recurso peyorativo mediante una pregunta retórica, para demostrar a los habitantes de Morelos que no han actuado con el valor que se espera de hombres quienes en otra época han entregado la vida por la libertad y la independencia. El texto dice:

Esta es mi humilde opinión y agregaré una especie de charada:
Yo de inquisidor general decretaría tranquilamente el más solemne auto de fe contra el pueblo del Estado de Morelos, comisionando a Leyva para que lo ejecutara.
Por desgracia, ciudadanos todos de Morelos, se ha escapado de vosotros el sentimiento patriótico y la dignidad de hombres libres? ¿Acaso tendremos que lamentar la transformación de un Estado a la Isla de San Baladrán? Levantaos como un solo hombre para vindicar ante el mundo entero vuestros derechos ultrajados por un villano de tal magnitud.¹²⁷

¹²⁷ Delgado y Camacho, Joaquín, “Denuncia”, en *El Acusador*, 7 de septiembre de 1873.

Otro ejemplo del argumento de esta pieza como lugar común sería aquel ocurrido en la ciudad de León, donde unas jóvenes han tenido la ocurrencia de regalar y hacer la corte a sus pretendidos novios. Aquel pasaje frívolo causó sorpresa y desconcierto entre el público a tal grado que figuró como noticia en los periódicos de la época:

La isla de san Baladrán.

En León las pollas han obsequiado a los barbudos con una serenata y los barbudos a pesar de esa demostración siguen esquivos para con las hermosas. ¿Qué significa esto? ¿Es que los pollos de León están hechos de otra pasta que los pollos de todas partes?¹²⁸

El argumento de la pieza viajó entre opiniones diversas, una vez como insulto y otras veces como sorpresa de los logros femeninos en ámbitos privativos de los hombres. Fue, incluso, el nombre de tiendas de moda, epíteto de las sociedades de mujeres que servían como damas de compañía, amén de burla contra las pretensiones que se tenían de otorgar poder a la mujer, como en el caso de la pretendida postulación a presidente de los Estados Unidos de doña Belva A. Lockwood.

En definitiva, la pieza de José Picón repercutió considerablemente en México. El público la aplaudía en los años más próximos a su estreno y ya cuando habían pasado algunas décadas, la seguía recordando con gran felicidad. El público que iba a los teatros, como el populacho despreocupado, tenían en cuenta la pieza, por esta razón señala Héctor que pese a que el tiempo ha pasado (él escribe en 1896) y que han ocurrido varias decepciones y tragedias, *La isla de San Baladrán* fue una pieza digna de recordarse:

Y mientras que en [el teatro] Iturbide se aplaudía a rabiar la sátira liberalesca, allá por entonces, no había vecindad ni casucha ni vivienda principal debajo de la escalera junto al poco, en la cual no se cantara de día y de noche:
Isla Feliz

¹²⁸ “La isla de San Baladrán”, en *La Libertad*, 15 de marzo de 1878.

De dicha y ventura¹²⁹

Los versos a los que hace alusión forman parte del coro de la segunda escena y no es una exageración del autor afirmar que incluso el populacho tenía presente la música de la obra, tomando en cuenta que los libretos y los arreglos musicales eran vendidos en tiendas especializadas a un bajo costo:

Coro. ¡Isla Feliz de paz y de ventura,
Isla Gloriosa de San Balandrán!
Aquí el amor reinando y la hermosura
colman tus hijos de felicidad.
La patria fía en nuestros fuertes brazos,
los hombres lloran su debilidad,
pero en eternos amorosos lazos
su servidumbre nos perdonarán.¹³⁰

En México hay constancia documental de que el éxito de esta pieza alcanzó, por lo menos, el primer lustro del siglo XX. Aún en provincia seguía representándose, con motivos de festividades municipales o actos de proselitismo político. De algún modo, resultaba atractiva y, como señala Héctor, algunos miraron en ella críticas a los poderes gubernamentales de su época. Así por ejemplo, en cierta fiesta de la cabecera de Michoacán, agricultores y gobernantes salen en procesión a tributar gratitud al gobernante el día de su santo. Entre muchos espectáculos se representó *La isla de San Balandrán*, anunciada bajo el sarcástico título de obra moral.¹³¹

No obstante el gran éxito, a poco más de 40 años de su estreno, *La isla de San Balandrán* había agotado su encanto. Era ya considerada una zarzuela del antiguo Teatro Español, cuya gracia ya no entretenía a nadie. Ahora la moda eran las revistas, mucho más atractivas y pícaras; la novedad que en su momento representaron las actrices de *La isla* era algo ahora aburrido. Para 1904, nuestra

¹²⁹ Héctor, “Notas de la Semana”, 29 de noviembre de 1896.

¹³⁰ José Picón, *Op. Cit.*, p. 10.

¹³¹ Timbodenes, Ramón, “Calcoman”, en *La patria*, 12 de noviembre de 1904.

pieza era un hermoso recuerdo juvenil que si bien podía subsistir junto al género chico, su encanto era muy otro. En aquel entonces, al ver a las bellas actrices:

¡Qué aire marcial! ¡Con cuánta gracia contribuyeron al éxito de *La isla de San Balandrán* ¡Qué simpáticas con sus trajecitos rojos... muy rojos... como el color de la misma sangre que corría por mi pecho palpitante de emoción.¹³² Con todo lo dicho anteriormente, se puede especular que en un punto determinado entre 1865 y 1897 —año el primero del estreno; del segundo, año en que *La isla* figuraba ya dentro de una colección de comedias para títeres o niños— fue adaptada para títeres a partir de la transcripción o reconstrucción que algún impresor hizo de un montaje que tuvo oportunidad de ver. Al respecto, sabemos que la pieza fue montada durante 1874 por la Compañía Infantil de Zarzuela, lo que presupone que días después el libreto estaba circulando comercialmente para ser representado por títeres o bien por niños, tal como lo hiciera dicha Compañía Infantil en el Teatro Nacional:

Teatro Nacional:

La compañía infantil de zarzuela hizo anoche su debut en nuestro gran coliseo y no podemos menos que confesar que nuestra sorpresa fue agradabilísima al ver que muy merecidos son los elogios que la prensa ha tributado a los niños que forman dicha compañía: anoche cautivaron al público se hicieron aplaudir frenéticamente y la orquesta tocó diana en honor de los pequeños artistas. En el desempeño de *La Gran Duquesa* mostraron toda la precocidad de su talento y un despejo admirable, proporcionando al público un rato de solaz lleno de delicias.

No es posible juzgar concienzudamente, cuando se obra bajo la influencia de las primeras impresiones, pero no vacilamos en sostener que la compañía a que hacemos referencia ha causado fanatismo y arrancará aún muy valiosos laureles.

La segunda función se verificará mañana por la noche, cantándose las zarzuelas tituladas *La Isla de San Balandrán* y en *Las Astas del toro* y es indudable que no quedará disponible una sola localidad.¹³³

Las dos piezas que la Compañía Infantil de Zarzuela montara en esa “segunda función” son autoría de José Picón. Ambos trabajos gozaban por aquel entonces de gran popularidad. Ahora bien, si tal expectativa creó la actuación de las tiple y barítonos niños, es posible que también la pieza se haya montado por las mismas fechas en algún jacalón o saloncito de títeres pues, como hemos tenido oportunidad de apuntar, lo que era un éxito en los teatros de título, rápidamente

¹³² *Ibid.*, 16 de noviembre de 1904.

¹³³ “Teatro Nacional”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de julio de 1874.

era *calcado* por los títeres para públicos populares. Así pues, esta es la forma en que podemos acercarnos al origen de nuestra pieza.

Presentamos ahora *La isla de San Balandrán*, una versión para títeres que se incluye en la *Galería del Teatro Infantil, colección de comedias para títeres o niños*, que fue impresa por Venegas Arroyo desde 1898. La pieza y otras tantas de la colección de Venegas Arroyo no son, sin embargo, propiedad exclusiva del famoso editor, sino que hacia finales del siglo XIX ya circulaban por la Ciudad de México a través de diversas casas de música y otras tiendas especializadas en libretos, partituras y libros sobre música y teatro. Por ejemplo, el domingo 31 de octubre de 1897 aparece un catálogo de “Pequeñas Comedias para Títeres o niños”, que Manuel Castro vendía a cinco centavos en el número 8 de la calle de Bethlemitas, y que incluye *La isla de San Balandrán*, junto a otras piezas que también aparecerán en la *Galería* de Venegas Arroyo, por lo cual, es prudente asumir que las piezas circularon, particularmente la que nos ocupa, casi desde el día de su estreno hasta que se fijaron y se incluyeron en dichas colecciones de pequeñas comedias.

La isla de San Balandrán que aquí nos ocupa es una versión casi libre de la de José Picón, el argumento y el conflicto se mantienen, sin embargo, el tratamiento y la intención varían. La comicidad de esta versión para títeres no es tan patente como resulta serlo en el original, además parece mucho más severa en el tratamiento de la conquista que hacen los hombres sobre las mujeres de la isla. Es evidente que a José Picón le preocupaba mantener el estilo bromista e ingenuo en todo momento, de ahí que sus personajes principales no fueran más que unos inofensivos pícaros que llegaban a una isla gobernada por mujeres y se aprovechaban de ello, fingiéndose endebles, sumisos y esquivos a los retruécanos amorosos. Todo no era más que un enredo gracioso. En cambio, en títeres, los hombres ejercen el poder que *natura* les otorga y, si bien, la guerra se lleva en los mismos tonos, no hay broma en sus actos, su interés es reponer el universo tal como ha sido designado. Si bien es cierto que en ambas obras los hombres

vencen de manera singular, enamorando a todas las mujeres y el sistema cambia a la usanza de la época, en el de José Picón hay broma e inocencia, y en los títeres un toque de castigo sobre las pretensiones femeninas.

La pieza se presenta como una comedia en un acto y en verso. Consta sólo de cinco escenas. Podría decirse que pretende ser un romance, dado que la estructura métrica tiende a hacia tiradas libres de octosílabos, mas la factura del verso no es del todo precisa y existen ripios y falta de rigor en el contenido silábico. La rima es asonante. En general, dada su estructura métrica, añadiendo además que es notoriamente distinta al original de Picón, podría decirse que se trata de una composición un tanto improvisada, realizada por algún poeta que la tomó al vuelo, luego de verla representada en algún salón o teatro. Para ejemplificar lo anterior, resultan convenientes los versos de Julián en los que se explica cómo, junto con su amigo Luis, llegó a la isla de San Balandrán:

Julián: Dedicados a la ciencia
quisimos investigar,
esos misterios sin cuento
que en el aire el mundo encierra;
y abandonando la tierra
nos remontamos al viento,
perdidios en el espacio
y sin podernos valer,
venimos aquí a caer
próximo a este palacio.

Esta versión comienza en la escena quinta del original, por lo que no conocemos nada sobre los personajes principales, así como tampoco conocemos los usos y costumbres de la isla. Básicamente, la pieza tiene fundamento en el conflicto del poder y sometimiento que ejercen las mujeres sobre los varones. Así vista, como hemos insistido, la obra de títeres pierde el encanto, ingenuidad y comicidad del original y se concentra en lo ridículo y absurdo del hecho de tener una sociedad dominada por mujeres. Por ejemplo, los jóvenes extranjeros, en vez de ser pícaros sin mayor oficio, resultan ser preclaros varones, doctos en la ciencia. Estos

nuevos atributos a los personajes conllevan una cierta censura a la pieza, ya que, de alguna manera están permeados del razonamiento positivista, en el que la ciencia es la única capaz de establecer un orden social, y por consiguiente una sociedad gobernada por las mujeres no es otra cosa que un disparate. Julián y Luis encarnan, más allá de los simples amantes pícaros dispuestos a doblegar el más férreo carácter, a los representantes del orden, el progreso y la justicia. Precisamente, como hemos visto, esta fue la recepción que a lo largo de los años se tuvo de la pieza, pues en diversos casos se citaba el mero título como una manera peyorativa evidenciar la falta de carácter y valor de los varones, o bien, la extrañeza inconcebible del éxito social de alguna mujer.

Por lo anterior, se explica que el consejo de guerra que se hace en el reino no sea, como en el original, para que la Reina Magnolia XV tome pareja, a modo que pueda dar sucesor al trono, sino que se realiza para que la reina tenga conocimiento de la llegada de los dos extraños hombres cuyos gestos y portos son agradables, pero sus ropas exageradas. Aunque la pieza sigue de cerca el argumento del original, en la intención resultan muy dispares. En ambas, la conquista de los varones es inminente, se logra y es total, sin embargo, en los títeres existe la noción de castigo, de sumisión y de reprimenda por el atrevimiento de las mujeres por haber trocado el sistema lógico, ordenado por la ciencia. Sólo así se comprendería el siguiente diálogo:

Luis: Por primera providencia
de mi regia autoridad
proclamo la libertad
del hombre y su independencia.

Rosa: ¿mas qué haremos de este modo
a vuestro yugo sujetas?

Julián: Sois demasiado coquetas
para conseguirlo todo.
Debes estar convencida
que tu misión en la tierra

no ha sido hacer la guerra
sino dar al mundo vida.
Endulzar nuestros pesares
con halagos y caricias,
formando así las delicias
de nuestros bellos hogares.

Rosa: Esa transición es violenta
estando ya acostumbradas

Luis: Mucho mejor encerradas
os ha de salir la cuenta.

La parquedad de las escenas no recrea propiamente una tensión dramática, sino sólo mantiene una línea narrativa en la pieza original. Se muestra en un principio a los odaliscos en actividades cotidianas, luego aparece Anémona quien conduce a los prisioneros ante la reina. Una vez ahí, estos reniegan de su condición y del trato que a los hombres se les da en la isla y comienzan la guerra. Aunque tanto la reina como Magnolia han quedado prendadas de los prisioneros, empero, hacen la guerra. Todo termina con la victoria de los primeros sobre las segundas, quienes sin más aceptan la condición que por *natura* les corresponde. Ciertamente que la pieza tiene vacíos en la composición, se sostiene tan sólo hacia la escena quinta en que el conflicto se desarrolla con la llamada a guerra contra la tiranía de las mujeres, pero no es posible conocer el trasfondo cultural de la isla, y de los personajes tampoco se conocen sus orígenes.

2.4.2 La rosa encantada

Antes de entrar en materia, convendría en este punto señalar algunas particularidades de la comedia de magia en México y su relación con las comedias para muñecos durante el siglo XIX.

Es patente que la pieza que nos ocupa es una adaptación bastante fiel del cuento popular *La bella y la bestia*. En lo sustancial, el argumento es el mismo que en el cuento tradicional, por lo que no podrá saberse con certeza cuál de las versiones existentes se usó como base para nuestra comedia. Las dos versiones más conocidas, tanto la de Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont como la de Charles Perrault, giran en torno al mismo conflicto; a saber, la doncella casta y buena que en un arrebatado de amor se sacrifica por su padre, ofreciéndose a morir encerrada y desposada por un terrible ser. Así las cosas, cualquier versión pudo haber estado presente en el momento de escritura de la comedia —incluso una versión particular del autor, pues este cuento ha sido parte del imaginario popular desde tiempos remotos.

Dicho lo anterior, resulta inquietante detenerse en el título mismo de la pieza, ya que para ser una comedia cuya trama era conocida, el autor (o el impresor) decidió titularla de un modo que resaltara con mayor intensidad sólo una característica de la pieza: la del elemento sobrenatural y espectacular, abandonando de este modo los aspectos morales que subyacen en el relato primigenio del amor entre la doncella y la bestia. Este aspecto resulta lógico, ya que durante todo el siglo XIX habrá un auge exponencial de las comedias de magia, cuyo principal atractivo fue siempre el entretenimiento y la espectacularidad.

Estas comedias de magia no son sino la continuación de aquellas que durante el siglo XVIII sorprendieron y engalanaron la imaginación de los concurrentes a los coliseos, tanto en México como en España. Aquellas comedias de magia tenían como sustento no sólo la palabra; es decir, más allá del libreto mismo, escrito por algún poeta, siguiendo (muchas veces no) poéticas establecidas de composición dramática, eran espectáculos para engalanar los sentidos. Por esta razón, los decorados, así como los juegos de tramoya y otros aditamentos espectaculares, incluida la música y las coreografías, resultaron tan importantes. Los montajes de las comedias estaban basados en el estudio de

problemas escenográficos, que incluían tanto las dimensiones y otras características de los coliseos como las mismas indicaciones que el libreto demandaba. La magia de estas comedias radicaba en gran medida en la efectividad de sus decorados, los cuales, a su vez, tenían como base fundamental principios matemáticos y físicos que, puestos a operar determinados fenómenos, sobre todo ópticos, daban por resultado lo que entonces se conocía como magia.¹³⁴ Claro ejemplo de esto lo encontramos en una pieza novohispana del jesuita Cayetano Javier de Cabrera Quintero titulada *El iris de Salamanca*, comedia de santos novedosa, a mi juicio, por las brevísimas reflexiones parateatrales que se hacen en boca de los personajes y por las demandas de recursos escénicos. Primero, nótese en este pasaje, la observación que Pedro, el gracioso, hace sobre el hecho de que toda la pieza no es más que un drama:

Pedro: Pues ya salir
se puede de la comedia
porque, aunque en tu muerte el fin
le falta, lo mismo, creo,
es casarse que morir.

Segundo, en cuanto a los requerimientos escénicos, citemos el pasaje del primer arrobamiento místico de San Juan Sagún, personaje principal de la pieza, para comprobarlos:

Descúbrese en el interior de un alto ciprés muchas luces. Suena la música. Aparece sobre el ciprés. Sube San Juan en elevación que pueda rezar con las luces.

[San Juan:] Señor, ¿quién no se deshace
tal favor agradeciendo
y del polvo de sí mismo
aromas quema a tu templo?

Ángel Primero: No te aflijas, Juan, que para
que alabres al Rey Supremo
en pavesas en un ciprés,
estrellas te enciende el cielo.

¹³⁴ Sobre la cuestión de la escenografía de los coliseos de comedias del siglo XVIII, véase Caro Baroja, Julio, *Teatro popular y de magia*, Madrid: Revista de Occidente, 1974, pp. 23-41.

San Juan: ¡Oh mi Dios! Qué inútil soy
pues mi grave distraimiento
necesita de milagros
para ejecutar preceptos.
Pero a ellos también se extienden
las alabanzas que os debo.

Ángeles: (cantando) *Benedicid al Señor, criaturas,
benedicid al Señor del cielo y tierra:
ángeles, hombres, fieras y brutos,
árboles, plantas, mares y vientos.*

En *El iris de Salamanca* es posible observar claramente la función que los decorados tienen en las piezas de magia y las de santos, cuyo aparato escénico es similar. Así pues, en escena suceden los acontecimientos sobrenaturales; en este caso, la elevación y arrobamiento místico de San Juan Sagún quien se eleva por el aire mientras un ciprés se enciende en luces. San Juan Sagún, más adelante, podrá observar todo lo que ocurre en la ciudad desde los aires. Los ángeles, por su parte, no paran de cantar lo que supone que lo hacían con un acompañamiento musical.

En cuanto a los temas de las comedias de magia, desde el siglo XVIII, eran la mitología del mundo antiguo, sobre todo de Grecia y Roma, pero también la propia tradición cristiana, particularmente las vidas y prodigios de los hombres y mujeres que formaban en santoral, así como los misterios de la fe, en especial el de la Eucaristía. Esto indica que la comedia de magia, ante todo, será aquella que tenga un sustento literario, debido a su fábula o mito, que haga necesario el uso de materiales escénicos y espectaculares como los juegos de tramoya y el decorado para su subsistencia. Así pues, lo espectacular se convierte en el recurso sin el cual una comedia de magia no es posible. Por eso es que Julio Caro Baroja anota que la magia y lo mitológico eran temas adecuados para el desarrollo de grandes espectáculos, pues lo plástico y lo musical tenían tanta importancia como lo literario. Estos, en última instancia, indican que los efectos maravillosos

que causan estos recursos escénicos, son precisamente los que dotan a la pieza misma, en sus propios límites, de verosimilitud.¹³⁵

Durante los últimos años de la Colonia, en el Coliseo Nuevo de México se representaron diversas comedias de magia. Leonard Irving, al reconstruir la temporada teatral de 1792, señala que eran muy del gusto del público las comedias de magia, razón por la cual eran repetidas con frecuencia. En México, apuntaba el notable hispanista estadounidense, las más populares eran *La fuente de la judía*, de Monroy, y *Marta la Romarantina* de Cañizares. Pero también, y no lo menciona Irving, *El anillo de Giges* y *El esclavo del diablo*, de Antonio Mira de Amescua y José de Cañizares, respectivamente. Por otra parte, citando a Ada M. Coe —quien se encargara de la catalogación de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde el siglo XVII a principios del XIX—, Irving afirmaba que estas comedias, que siempre tenían al Diablo por personaje, solían ser de la preferencia de las personas de estratos bajos, por ejemplo, las criadas, los sirvientes, los niños y otras personas de poca o ninguna educación.¹³⁶ Asumimos el riesgo de pensar que el notable hispanista no tuvo acceso a los documentos en que se detallaba la prohibición de entrada a personas de estamentos bajos que pesaba en el Coliseo de México, es decir, la entrada estaba vetada a negros, indios y castas; el grueso de la población novohispana. Siendo esto así, es lógico creer que el público que se solazaba con las comedias de magia era el mismo que tenía por diversión asistir frecuentemente al teatro y gozar de lo que ahí se pusiera y no como sugiere, esa ínfima clase de espectadores casi analfabetas.

Al respecto de las comedias de magia, de lo que hay certeza es que hubo una infantilización del género. Es decir, un agotamiento y degradación de sus propios elementos ocurrida al explotar desmedidamente el recurso escenográfico hasta dejar sin aparente sentido el sostén literario. El éxito que representaban en el Coliseo las Comedias de Magia montadas con buen uso de la maquinaria

¹³⁵ Caro Baroja, Julio, *Op. Cit.* p. 39.

¹³⁶ Leonard, Irving A., “La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 5, No. 4, p. 400.

escenográfica, pronto fue imitado por los Cómicos de la Legua, quienes con personas y títeres las introdujeron en la plaza, el mercado y en las calles para el vasto público general.

La comedia de magia, en la metrópoli, pasó de la Corte y los grandes coliseos al pueblo llano, a través de las compañías itinerantes, siempre formadas por viejos o prófugos actores de los teatros de título. Una vez en el gusto del pueblo, la comedia de magia fue un espectáculo en el que se ponía especial énfasis en la base escenográfica, sin que el constructo literario importara tanto. Al respecto, Julio Caro Baroja señala lo siguiente:

Así la comedia de Magia con fuere base escenográfica que había sido espectáculo cortesano y nuevo en tiempo de Felipe IV, en el de Felipe V, es uno de los más gustados por el pueblo de Madrid y otras ciudades y aún tenía éxito en el de Fernando VII. Éxito, ahora sí, popular y aún populachero. También infantil. [...] No se va a estudiar ahora. Pero si se ha de recordar que los que éramos niños, allá por los años de 1920 podemos acordarnos del efecto que nos producía una de las últimas comedias de magia que se escribieron y representaron: “Los polvos de la madre celestina. De Hartzzenbusch estrenada en 1840, pero que como otras obras del mismo autor recoge mucho de la tradición no sólo clásica más famoso, sino también de esta dieciochesca y barroca, tenida por decadente ya. Porque Hartzzenbusch a veces está más cerca de Hoz y Mora, Zamora y Cañizares de lo que se dice. Teatro y Magia: ¡Que dos actividades más próximas entre sí. Pero cuántas posibilidades también de variación en el parentesco.¹³⁷

A partir del contenido literario, se puede determinar que la comedia de la cual nos ocupamos en este espacio, *La rosa encantada*, pertenece al género de la comedia de magia. El punto central de la obra no es el hecho moral del sacrificio y la relación entre la doncella y la fiera, sino la mera fantasía, el hecho mágico, es decir, el mundo misterioso y sobrenatural que emparenta la realidad —en este caso, las convenciones burguesas de socialización, trato y cortesía con el mundo mágico representado, sobre todo, por el castillo de la fiera y la rosa encantada.

Para el siglo XIX, todas las particulares características de la comedia de magia, a saber el elemento fantástico o sobre natural y la espectacularidad

¹³⁷ Caro Baroja, *Op. Cit.*, p. 46.

apoyada en un aparato escénico notable, del siglo anterior, han sido fijadas como propias del género.¹³⁸ Esto quiere decir que una comedia de magia no será sino aquella cuya maquinaria escénica es medular para la obra. Aunque el conflicto dramático siempre debe existir, éste es reducido a la oposición de contrarios. La trama de las comedias de magia decimonónicas consiste en el enfrentamiento simple entre una potencia buena y otra mala. La magia aquí no es más que la dimensión espectacular. Todo ello es contrario a las reglas de verosimilitud dentro del teatro, sin embargo, las comedias de magia, como vimos, siguen su propia regla de verosimilitud, en la que recrear el mundo sobrenatural a detalle es lo lógico.

Ya en época independiente, México fue continuador de las comedias de magia. Este género se mantuvo a lo largo de todo el siglo, tal como queda atestiguado en los anuncios teatrales de la época. Generalmente se trataba de piezas importadas de España, donde ya se habían garantizado un particular éxito. Empero, los montajes que se realizaban en México tenían sus propias características determinadas por los decorados y la recepción del público, de ahí que cada representación no fuera un reflejo de la que se diera en la Metrópoli, sino una muy diferente, muchas veces con el sabor nacional.

Así las cosas, desde 1842 tenemos noticia de que, a lo largo del siglo XIX, se montarán diversas comedias de magia en los teatros de la Ciudad de México (y en algunas otras ciudades de provincia como Guadalajara u Orizaba) de manera ininterrumpida, con notable arreglo espectacular. Prácticamente todas ellas son piezas de autores españoles. Una lista, quizá nunca completa, ejemplifica este éxito que tuvieron: *La pata de cabra*, *La bruja de Lanjares*, *Las batuecas*, *El Mágico de Serván o Tirano de Astracán o Embajador y hechicero*, *La pata de cabra*, *El diablo verde*, *El asombro de Jerez o Juana la Rabicortona*, *La mulata de Córdoba*, *La paloma azul*, *La almoneda del diablo*, *La estrella de Belén*,

¹³⁸ Sobre las comedias de magia, véase Álvarez Barrientos, Joaquín, *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid: CSI, 2011, 611 páginas, texto disponible en digital.csic.es/bitstream/10261/32162/1/Tesis_Alvarez_Barrientos.pdf

ONANUSERE o el anillo mágico,¹³⁹ *El laurel de plata*, *Los amores del diablo*, *La lámpara maravillosa*, *El anillo del diablo*, *La venus negra*, *La hija del mar* y *El castillo encantado*. Ahora bien, sin duda, *La pata de cabra*, escrita por Juan Grimaldi, será la que más representaciones tenga durante el siglo. Casi cercano al éxito que ésta tiene, estarán las piezas *El diablo verde*, *La paloma azul*, *La almoneda del diablo* y el *Laurel de plata*. La única pieza mexicana representada escasas veces fue *La mulata de Córdoba*, basada en la leyenda mexicana de la mujer que escapa en un barco pintado sobre uno de los muros de su celda.

Durante el siglo XIX, tanto en España como en los teatros de México, el éxito de las comedias de magia radicarán exclusivamente en los decorados que las compañías construyan para las representaciones. Una pieza sin tales aditamentos, aún incluso si el libreto tuviere atractivos literarios, no era sostenible. Así lo comprueba por ejemplo, un artículo de 1849 titulado “Pieza de Magia”, donde en unas pocas líneas se resume las características necesarias para que una comedia de este género subsista:

Está llamando la atención en el teatro de Valencia en España, una comedia de magia titulada “La hermosa de los cabellos de oro”. Todas las noches atraía una gran concurrencia, debida a la novedad y caprichosa originalidad de su argumento fantástico e ideal, a sus brillantes decoraciones y cuantioso y magnífico aparato. El vestuario de los actores parece que es lujoso y rico, en especial en el cuadro del sol, cuya decoración dicen que es sorprendente por su novedad y que está pintada con inteligencia y valentía, así como el gran telón trasparente del final del cuadro.¹⁴⁰

De esta manera, como hemos venido señalando, quedan confirmadas las características propias del género: “brillantes decoraciones y cuantioso y magnífico aparato [escénico]”. Claro que esto último en el caso de la representación. En lo que respecta al soporte literario, las comedias de magia debían cumplir con un *argumento* de “caprichosa originalidad”.

¹³⁹ Es un juego de palabras, debe leerse al revés: “Eres un asno o el anillo mágico”.

¹⁴⁰ “Pieza de Magia”, en *El Universal*, 4 de febrero de 1849.

Ciertamente, contraria a la idea de contravenir las reglas de composición dramática, particularmente en las unidades aristotélicas, las comedias de magia eran también apreciadas por su calidad literaria. Se esperaba de ellas no sólo calidad en el representado, sino además una trama congruente y cohesionada en todos los aspectos de la historia. Como vimos, la cuestión de lo sobrenatural y fantástico, expresado en el juego de maquinaria escénica, era el recurso fundamental para preservar el sentido de verosimilitud de la pieza. Así, por ejemplo, cuando el 2 de agosto de 1862 se anuncia *El diablo verde*, una breve reseña resume el notable montaje que tendrá la pieza, lisonjeando su buen aparato escénico, pero también la calidad del verso:

Después de una brillante obertura a toda orquesta, se pondrá en escena la gran comedia de magia y de extraordinario [sic] aparato, exornada de su magnífica maquinaria, bailes, etc etc [sic] dividida en cinco actos y escrita en bonitos versos que se intitula *El diablo Verde*.¹⁴¹

En efecto, la calidad literaria de las piezas siguió siendo un requisito indispensable para las piezas de magia. La palabra, aun en este punto de la historia del teatro, continuó dando un especial soporte al texto espectacular. Ninguno de los dos se excluía, sino que formaban un todo, cuya efectividad era aprobada por el gusto del público. Es prudente creer esto, tomando como ejemplo la reseña que hiciera Rafael Liern el 25 de junio de 1870, sobre *La almoneda del diablo*. En el documento, el articulista señala la bondad que como mera pieza dramática tiene la comedia, las cuales se manifiestan espectacularmente en los cantos y las decoraciones. Aún si la maquinaria escénica no estuviera a la altura de la pieza, la comedia como literatura dramática se sostiene en sí misma:

Antes de anoche se representó en el Teatro Nacional esta comedia de magia escrita en prosa y verso por el poeta español. D. Rafael Liern. Aunque llovió a la hora de ir al Teatro, hubo en él una concurrencia numerosa. La comedia es bastante buena de

¹⁴¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de agosto de 1862.

por sí, y sin necesidad de la magia, porque tiene muy hermosos versos, y está salpicada de gracias de buen gusto. Tiene piezas de canto muy agradables, escenas y decoraciones muy vistosas y juegos de maquinaria sorprendentes. La señorita Servín, la sra. Belaval, el sr. Guaso y los demás actores lo hicieron bien, pero merece especial mención el sr. Muñoz que en su papel, el principal hizo prodigios. La maquinaria anduvo a veces algo torpe, pero cuanto más se use andará mejor, hasta que no deje nada de desear, porque esperamos que esta comedia se representará muchas veces.¹⁴²

Pues bien, el teatro de magia, dirigido a un público popular, no solía carecer en ningún momento de las cualidades literarias de siglos pasados, aunque no es mi intención generalizar. Es evidente cómo, para el siglo XIX, la concepción del teatro era completamente diferente, sobre todo en la forma en que se miraba. La plasticidad de las piezas dramáticas era reflejo del avance tecnológico y científico de la época. No hay que olvidar, como lo sugiere Julio Caro Baroja, que el nombre mágico, sinónimo de grandes posibilidades escénicas, con el cual se adornó el siglo XIX, hubiese ido en detrimento de la calidad de la literatura dramática en sí. Desde el siglo XVIII se daba el caso de que obras con un aparato escénico mediocre se representaban multitud de veces y, además, sucedía lo inverso, que piezas con notables decorados eran abandonadas. Pensar, siguiendo un discurso doctrinal, que el público era incapaz de reconocer la sonoridad y buena factura de un verso, así como la congruencia entre las unidades del drama, es tener una visión estrecha del teatro. Así pues:

En este punto hay que confesar que todas las especulaciones literarias doctrinales se quiebran, porque si en el siglo XVIII español [y también en el novohispano y más adelante en el siglo XIX de ambas naciones] alcanzaban grandes éxitos obras menos que medianas a causa del lujo escenográfico, los grandes trágicos griegos de tendencias más filosóficas, recurrieron a veces en sus obras a la tramoya, como por ejemplo Eurípides, al final de su *Medea*.¹⁴³

¹⁴² “La almoneda del diablo”, *La Iberia*, 25 de junio de 1870.

¹⁴³ Caro Baroja, Julio, *Op. Cit.*, p. 38-39.

Claro está que no podemos generalizar al respecto de las comedias de magia, es decir, no es nuestra intención señalar la buena factura literaria que todas ellas tenían. Líneas antes hemos mencionado el caso de *La pata de cabra* como la pieza fundamental para comprender el género. No cabe analizarla aquí. Lo que sí tiene cabida es señalar que si bien hubo piezas cuyo libreto poseía una calidad literaria y estética notable, había también piezas, generalmente oportunistas y ocasionales, que se colgaban del género para ofrecer ganancias a las compañías que las representaban. Es el caso, por ejemplo, de la comedia *El castillo encantado* —en realidad zarzuela—, escrita por José Inzenga, cuyo argumento y trama no fue bien recibido por el público mexicano, como lo demuestra una pequeña crónica de *El diario del hogar* de 1885:

Nosotros a nuestra vez y lo confesamos aunque se nos tache de ligeros e inconsecuentes quedamos encantados el jueves en la noche al ver esa comedia de magia. Ciertamente que la comedia o mejor dicho la parte literaria es un aborto más horrible que el monstruo del Palacio Encantado. Pero también es muy cierto que en ninguna de las comedias de magia, así las viejas como las nuevas habíamos visto igual riqueza de atrezzo más hermosas decoraciones, tan magníficos bailes, tan lujoso vestuario.¹⁴⁴

Hacia las últimas dos décadas del siglo XIX, podemos creer que la simbiosis que debía existir entre el texto dramático y el espectacular comienza a desaparecer. Ambos elementos se separan y el espectáculo es quien tiene marcada presencia en las comedias de magia. Además de esto, pareciera que los argumentos comienzan a ser cada vez menos originales, pues las mismas comedias se siguen representando durante años, con *La pata de cabra* a la vanguardia. Aparecen, entonces, las adaptaciones de cuentos populares, cuyo argumento es conocido entre el público y que sólo pueden apreciarse por el aparato escénico. Un articulista de *La patria*, al hablar de la adaptación que se hiciera de algunos cuentos de *Las mil y una noches* en el teatro londinense Chatelet, en 1882,

¹⁴⁴ *El diario del hogar*, 22 de noviembre de 1885.

expone el problema que surge al habituar las miradas del público a los decorados y no a la sustancia dramática de las piezas. Señala que a las comedias de magia ya no se va sino por el aparato escénico, por lo que el público debe prestar atención y juzgar la pieza por la delicadeza y buen juicio de los decorados. Finaliza la descripción de la obra señalando que de continuar el empeño de las empresas en recurrir tanto a los decorados, simplemente el teatro no tiene buen lugar a dónde llegar, pues este tipo de recursos son en demasía costosos:

Se acaba de poner en escena en el teatro del Chatelet, las Mil y una noches. No se va a las comedias de magia más que por el aparato escénico. Es preciso hacer la justicia al director y los autores del Chatelet, de que se han abstenido de esos cuadros en los que la lentejuela de oro y de plata, que brilla en medio de foco de luz eléctrica, desvaneciendo la vista e hiriéndola. Han buscado la armonía de los colores, desplegando un aparato escénico en que se combina el gusto con el arte. Los bailes son cortos y pintorescos, sin que causen la atención que debe prestarse a esta clase de espectáculos. El director M. Rochard ha guardado un justo medio que le hace honor. Entre los diversos cuadros que han pasado ante nuestra vista hay dos magníficos. Representa uno, una fiesta egipcia y otro una caza fantástica: el efecto de este último es verdaderamente sorprendente. La jauría de perros precipitándose detrás de los cazadores que van a un galope furioso, la música a lo lejos de las trompas de caza: todo esto es fantástico en alto grado. El aparato escénico es el alma de una comedia de magia y el Chatelet es un teatro exclusivamente hecho para este género de representaciones. Se puede amar más o menos el género, pero una vez admitido, hay que aceptarle con sus necesidades particulares. El éxito ha sido prodigioso, hasta el punto de tener vendidas las localidades con quince días de anticipación. Seguimos el ejemplo de Londres y esto es un mal. Nuestro público se va acostumbrando a los grandes aparatos escénicos. Para poner en escena *Las mil y una noches* con la magnificencia que se ha hecho en el Chatelet, se han gastado quinientos mil francos. Si las miradas del público se habitúan a ese lujo será preciso gastar millones en el decorado de los teatros.¹⁴⁵

Sin lugar a dudas, las adaptaciones de los cuentos clásicos de hadas era una actividad muy común durante el siglo XIX, cuyos aficionados al teatro estaban deseosos siempre de innovaciones en las comedias y buen gusto en los decorados. Y no sólo en México, sino en las principales capitales del mundo, según nos cuenta un columnista del *Álbum de la mujer*, quien a las lectoras

¹⁴⁵ “¿Dónde iremos a parar si esto continúa?”, *La Patria*, 19 de enero de 1882.

mexicanas les dio noticia sobre la próxima representación de *Le petit Poucet*, comedia de magia a representarse en el Theatre de la Gaité en diciembre de 1884:

El teatro de la Gaité, que reanudará sus tareas dentro de pocos días con la ópera bufa de espectáculo titulada Gran Mogol, ya presentada en otras temporadas, prepara para sustituirla una comedia de magia en tres actos y treinta cuadros con el título de *Le petit poucet*, cuyo argumento se ha sacado del popular cuanto de Perrault, que con el nombre de Pulgarcito, ha hecho y hace las delicias de la familia menuda de una larga serie de generaciones.¹⁴⁶

Por cierto que la tal pieza *Le petit poucet* también figuró en la cartelera teatral de títeres, tanto en Europa como en la Ciudad de México, por lo menos desde la última década del siglo XIX. Así, por ejemplo, John McCormick y Bennie Pratasik la documentan e incluso ofrecen el cartel que se utilizó para representarse hacia 1900 en el teatro Borgniet. En México, la compañía del teatro de *Las mil y una noches* también tendrá dicha pieza dentro de su repertorio permanente, durante las últimas tres décadas del XIX.¹⁴⁷

En la Ciudad de México, al menos, la adaptación de cuentos tradicionales fue recurrente hacia la segunda mitad del siglo XIX, particularmente durante las últimas décadas, de acuerdo con la revisión de anuncios teatrales. Por ejemplo, un joven escritor de nombre Arturo Paz publica, en la revista *La juventud literaria*, un relato titulado “Una pantomima en la casa de mi padrino” en la que a partir del diálogo que tienen dos personajes se deduce que hablan de la adaptación teatral del cuento *La cenicienta*. Seguramente el personaje de este relato se refería a la pantomima *La cenicienta* que se representó hacia 1888, en el Teatro Circo Orrín, con gran éxito.¹⁴⁸

¹⁴⁶ *El álbum de la mujer*, 21 de diciembre de 1884.

¹⁴⁷ Sobre el repertorio para títeres en Europa, véase la tercera parte de McCormick, John y Pratasik, Bennie, *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp.161-206.

¹⁴⁸ En una reseña hecha a modo para el mismo Circo Teatro Orrín dentro del periódico *El tiempo* del 30 de diciembre de 1887, puede leerse: “Próximamente tendrá lugar el estreno de *La cenicienta*, en cuyo desempeño tomarán parte más de cien niños. Se nos ha dicho que es una verdadera notabilidad y de un

—Padrino, ¿ya vio usted *La cenicienta*?

—Sí, ahijado, y me ha gustado bastante.

—Me he trasportado a los días de mi infancia cuando los cuentos de hadas constituían mi encanto, los genios mi delicia y las princesas el único objeto de mi amor.

—¿Ha sido aficionado a los cuentos [habla el padrino]?

—Mucho. Me pasaba las veladas leyendo *Las mil y una noches*; mis sueños eran de palacios encantados, de trasformaciones, pero desde pequeño hice una observación que aunque no muy profunda, sí pone de relieve antaños sucesos que ahora en mi juventud he querido ver reproducirse y que la realidad ha desbaratado.¹⁴⁹

Las comedias de magia sufrieron a través del avance del siglo un proceso de infantilización, es decir, de desgaste y deterioro de la calidad del género, fundamentada, como lo vimos, no sólo en el decorado sino en los aspectos literarios de los libretos. Tal como lo utiliza Julio Caro Baroja, el término *infantilización* se refiere al momento en que un fenómeno, particularmente propiedad de los estamentos altos de la sociedad y asociado a la alta cultura, termina en el gusto del pueblo llano y, aún más, en el de los infantes, estos entendidos como un público que no tiene la capacidad de apreciar el fenómeno y mucho menos tener un juicio estético sobre él y que, por lo tanto, se conforma con lo más inmediato, en este caso de las comedias de magia, en los decorados y el aparato escénico. Este proceso de infantilización, que Caro Baroja utiliza para el siglo XVIII, bien puede utilizarse para el siglo que nos ocupa:

El pueblo aceptó gustoso las novedades. Se puede seguir afirmando, con Don Juan Valera, que en el siglo XVIII se separan de modo ostentoso ciertos elementos cultos, de las clases tenidas por superiores, de los elementos populares y que esta ruptura o quiebra se nota hasta bien entrado el siglo XIX, si es que no sigue después. Pero hay que advertir que tal ruptura se realiza más lentamente de lo que dan a entender los que estudian el siglo XVIII. [...] En la primera [mitad], hasta cierto punto, lo que se hace es vulgarizar o popularizar lo que en el siglo XVII quedaba en ámbitos más restringidos. Así, la comedia de magia, con fuerte base escenográfica, que había

efecto extraordinario por su gran aparato. Los trajes todos se han mandado traer de Europa y son lujosísimos, y en cuanto al argumento es uno de los más divertidos.”

¹⁴⁹ Paz, Arturo, “Una Pantomima en la casa de mi padrino”, en *La Juventud Literaria*, 5 de febrero de 1888.

sido espectáculo cortesano y nuevo en tiempos de Felipe IV, en el de Felipe V, es uno de los más gustados por el pueblo de Madrid. [...] Éxito, ahora sí, popular y aun populachero. También infantil. El proceso de “infantilización” es conocido por los folkloristas.

En el caso particular del teatro, en la segunda mitad del siglo XIX surgen las Compañías Líricas Infantiles, encargadas de representar zarzuelas y algunos otros espectáculos para un público generalmente adulto. Su nombre lo recibían por el hecho de que sus actores no rebasan los 16 o 18 años. Y durante la época volvían loco de contento a los asistentes y a los cronistas que los reseñaban con verdaderos elogios. Así, Hesperis se refiere a las dos compañías de niños que actuaban en el Teatro Circo Orrín y en el Teatro Arbeu:¹⁵⁰

De las compañías infantiles de zarzuela sólo podemos hacer elogios. ¡Qué graciosas tiplecitas y qué arrogantes galanes; al verlos representar, con tanto desparpajo, cualquiera diría que había tomado los gemelos al revés, y que por eso veía a hombre y mujeres ya grandes como liliputienses... Pero no sucede así; los artistas de Orrín y de Arbeu son chicos de veras y los hay con más salero y perspicacia que entre los grandes.

Además de esto, surge el infante como público, es decir, ya se le considera como un sector de la población que debe ser entretenido. Sin embargo, los espectáculos dirigidos a ellos siempre serán considerados de segunda, diferentes a los de público adulto y de una calidad inferior, esto es, espectáculos que sólo pueden entretener y que, por lo tanto, están exentos de críticas, pues como sea, el público que las disfruta es incapaz de generar ningún juicio; es un público niño y a éste sólo es posible entretenerlo. De este modo se asocia al niño con lo populachero, con lo que no merece ser estudiado o citado, salvo con la nostalgia del recuerdo. Sirva de ejemplo una reseña de los espectáculos de títeres que en el Salón de la Alameda se daban en los inviernos del XIX:

¹⁵⁰ “Menudencias Teatrales”, en *Frégoli*, 22 de agosto de 1897.

En el pequeño teatro de la Alameda el público de buen humor hace cola todas las noches para reír media hora con los autómatas de Picazo; mientras no llegan allí los vándalos de la zarzuela y el baile, el público infantil, el femenino y aún el varonil se divierten tranquila y económicamente con aquellos sainetes de cinco minutos representados por diminutos artistas de madera trapos y lentejuelas. Esa especie de linterna mágica refleja con un parecido que hace reír de buena los disparates y ridiculeces de la débil humanidad y por un real puede verse allí en caricatura el que quiera hasta hoy no se ven juguetes muy nuevos, chistes muy verdes ni mujeres muy solitarias.¹⁵¹

En efecto, los niños asistían al teatro, particularmente a esos teatros infantiles que por entonces comenzaron a surgir. Ahí, además de autómatas (títeres), se entretenían mirando comedias de magia, así lo atestigua cierto columnista que, hablando del momento en el que salen los trenes de la estación, dice:

Se instala en un asiento lo más cómodamente posible y arrimado a la ventanilla espera la señal de marcha con la misma emoción con que los niños aguardan que se levante el telón del teatro cuando van acompañados de la criada a ver comedia de magia.¹⁵²

En la última década del siglo XIX surge *El Teatro de las Mil y Una Noches*, dirigido a un público infantil, en el cual unas veces con títeres y otras con niños se representaban sobre todo “cuentos animados”, o sea, adaptaciones de cuentos tradicionales. Más adelante, ya en pleno siglo XX, este teatro seguirá con la misma temática, pero ahora ayudado por las ventajas del cinematógrafo. Pues bien, cabe señalar que aunque existe ya una consideración hacia el público infantil, esto no indica que el espectáculo se haya adaptado plenamente a él, según la idea moderna que tenemos de infancia. Seguían representándose adaptaciones de obras con tintes de dirigirse a un público adulto, e incluso algunas compañías de niños se veían en situaciones que hoy en día nos parecerían impropias de hacerse con chicos.

¹⁵¹ Bocaccio (Aurelio Garay), “Cuentos fugaces”, en *El Diario del Hogar*, 7 de noviembre de 1886.

¹⁵² *La Patria Ilustrada*, 18 de febrero de 1884.

De este modo, hacia finales del siglo XIX, la infantilización de los espectáculos, particularmente de la comedia de magia, la cual también se representaba con títeres, permitió de alguna manera el surgimiento del niño como público y a su vez los recintos y espectáculos que de alguna manera intentaban estar dirigidos a él. Sin embargo, y debemos ser muy insistentes en ello, la infantilización del teatro, sobre todo del teatro para títeres, además del proceso de degradación de la comedia en general —sobre todo la de magia, que acercó a los públicos jóvenes al teatro—, no significa de ninguna manera que este teatro haya sido un teatro especializado para niños. McCormick y Pratasik, al revisar la audiencia de los teatros de títeres del siglo XIX de algunos países de Europa central, se detienen en el público joven que asistía a ellos y concluyen que en ningún caso se hacía una diferencia demasiado seria entre un público infantil y uno adulto, salvo cuando se trataba de factores económicos, como el pago de entradas diferenciado, es decir, cuando permitir a un costo reducido la entrada de niños permitía compensar la ausencia de público adulto:

La mayoría de los cómicos del siglo XIX no hacían una distinción seria entre un público infantil o adulto, o únicamente lo comenzaron a hacer cuando factores económicos y la asistencia les proponía que los niños proveían un mercado identificable a parte.¹⁵³

Dentro de las temáticas de las comedias durante el siglo XIX, la magia y la fantasía ocuparon un lugar muy importante, a tal grado que los títeres también se vieron influidos, aún más, por estos temas. Hacia la última década del siglo, el *Teatro de invierno Jardín de la Veracruz* y el *Teatro de las Mil y Una Noches* se especializarán en representar con títeres y niños comedias de magia y adaptaciones de cuentos tradicionales para el público infantil. Así pues, creemos que no es gratuito que hacia 1897 aparezcan las colecciones de comedias para títeres o niños, en las que suponemos basó Venegas Arroyo la suya,

¹⁵³ McCormick, *Op. Cit.*, p. 79. La traducción es mía.

completándola con otras comedias de las cuales resaltan las del poeta oaxaqueño Constancio S. Suárez.

En el particular caso de las adaptaciones de cuentos populares, cabe resaltar que estos eran aquellos que poseían un elemento sobrenatural y fantástico. La mayor parte de las adaptaciones a comedias de títeres serán de cuentos de hadas. La esencia espectacular de los cuentos resultaba un claro pretexto para crear un espectáculo para deleite de todos los sentidos. La mayor parte de estas piezas estarían en verso, lo cual indica que había un acompañamiento musical y que quizá pasajes enteros de las piezas eran cantados; por otra parte, existía la necesidad de representar los prodigiosos escenarios, ricos en decorados, además, con los títeres era más sencillo representar las mutaciones y cambios de personajes. Al respecto, podemos traer a colación las afirmaciones de McCormick y Pratasik sobre el desarrollo de las piezas de teatro de títeres basadas en tradicionales cuentos de hadas. Los autores señalan que el desarrollo más espectacular de dichas piezas sucedió durante la época victoriana. Entonces, se tomaba el tema de los cuentos como una buena excusa para hacer música, espectáculo y comedia, relacionada sólo lo estrictamente necesario con el argumento de los cuentos de hadas. El repertorio de esta pantomima victoriana lo componían, sobre todo, seis comedias: *Caperucita roja del bosque*, *Barba Azul*, *Robinson Crusoe*, *La cenicienta*, *Dick Whittington y su gato*, y *La bella y la bestia*.¹⁵⁴ Para la Ciudad de México, también hubo adaptación de cuentos de hadas a piezas para marionetas. Así queda expuesto en un anuncio que resume muy bien lo hasta aquí dicho:

La compañía de Ladrada que actúa en el Circo Orrín no nos ha ofrecido ninguna novedad, sigue representando el *Cuento de Hadas*. Pero en cambio, en grandes cartelones, ya nos anuncia próximos estrenos. El sr. Rinaldo Zana con su compañía de autómatas ha seguido haciendo las delicias del *petit* [sic] público que en gran cantidad concurre al teatro de las Mil y Una Noches. El sr. Zane, por su parte,

¹⁵⁴ McCormick, *Op. Cit.*, p. 181.

corresponde a esta deferencia poniendo constantemente cuadros nuevos montados con toda propiedad y lujo.¹⁵⁵

Todo lo anterior, nos permite tener una idea de lo que permitió la existencia de la pieza *La rosa encantada*, que ocupa estas líneas. No obstante, debemos aceptar que nos es posible saber el origen preciso de la comedia, toda vez que se presenta como un trabajo anónimo y que no se menciona en los anuncios teatrales de la época.

Sabemos que, hacia 1893, Eduardo Noriega¹⁵⁶ escribió un drama titulado *La bella y la Fiera*, que sería representado en el Teatro de Invierno del Jardín de la Veracruz por la compañía de Luis Picazo, quien montaba espectáculos precisamente con títeres o niños desde el último tercio del siglo XIX. Al respecto, Enrique Olavarría y Ferrari señala que este tal Luis Picazo tenía por objeto montar nuevos espectáculos en su teatro, en particular para lograr competir con la compañía de autómatas de los Rosete Aranda, que por aquel invierno de 1893 se instaló en la Alameda de México:

En el Teatro de Invierno, allá por la Alameda hizo la competencia a Rosete Aranda el aplaudido Luis Picazo, con gracioso espectáculo de títeres, siendo de ellos el principal atractivo el chiste a veces más que libre de los famosos repetidores Manuel M. Martínez y Gabriel Murillo. Para los títeres de Picazo escribió en verso Eduardo Noriega el cuento de *La bella y la fiera* que Picazo montó con mucho lujo en trajes y decoraciones.¹⁵⁷

Esta adaptación del cuento tradicional de Noriega se ha extraviado. Conocemos, empero, que el autor tuvo notable fama en los teatros y que escribió varias comedias y monólogos. La Biblioteca Nacional de México resguarda algunas de

¹⁵⁵ *El Diario del Hogar*, 7 de febrero de 1892.

¹⁵⁶ Sobre el autor, la *Enciclopedia de la literatura mexicana* señala que “Nació en 1818 y murió en 1914 en la Ciudad de México. Poeta y dramaturgo. La mayor parte de su obra quedó diseminada en revistas y periódicos. También escribió crónica taurina. Colaboró en *El lunes*, *La Voz de España*, *El Noticiero* y *La muleta*, de la que fue fundador.” El texto está disponible en <http://elem.mx/autor/datos/3132>

¹⁵⁷ Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México: Porrúa, 1987.

sus piezas dramáticas y un par de sus poemarios. Sin embargo, no ha sido posible localizar *La bella y la fiera*.

Para 1897, la historia sobre la doncella que se sacrifica por amor a una fiera espantosa está adaptada como una comedia para títeres o niños bajo el nombre de *La rosa encantada*, pues así figura en un anuncio aparecido en *El diario del hogar* de ese año acerca de una colección de “Pequeñas Comedias” a 5 centavos. La pieza figura al lado de otras reconocidas comedias de magia como *La isla de San Balandrán*, *La almoneda del diablo*, *Don Juan Tenorio* y *La cola del diablo*.¹⁵⁸ En lo particular, la pieza resalta del resto de la colección porque se anuncia dividida en dos partes, lo cual habla de su notable extensión, tomando en cuenta que las piezas para títeres no solían rebasar la media hora e incluso podrían llegar a ser brevísimas, sobre todo porque muchas de ellas eran simples cuadros de costumbres o “sainetes de cinco minutos representados por diminutos artistas de madera trapos y lentejuelas”,¹⁵⁹ que se daban como intermedio o paso a las comedias con personas o a espectáculos de magia, equitación o destrezas gimnásticas.

Pues bien, la primera parte de la comedia consta de 241 versos gráficos mas, atendiendo a la estructura métrica, realmente la pieza consta de 235 versos, puesto que, en algunos momentos de la obra, un sólo verso es dicho por dos personajes. Así, por ejemplo, en el diálogo que tiene el Marqués con sus hijas, en el primer cuadro, se pueden leer los siguientes versos, donde la última frase dicha por el primer personaje es, de hecho, la primera parte del verso, complementada inmediatamente por el diálogo del otro:

Marqués: ¡Vaya que si me acordaré!
¡Pero, que idea tan magnífica!
Para probar que no olvido
pedid alguna cosilla

¹⁵⁸ “Pequeñas comedias para niños o títeres a cinco centavos”, en *El Diario del Hogar*, 31 de octubre de 1897.

¹⁵⁹ Bocaccio (Aurelio Garay), “Cuentos fugaces”, en *El Diario del Hogar*, 7 de noviembre de 1886.

y a mi vuelta la tendréis,
sea lo que fuere.
Beatriz: **¡Qué dicha!**
Yo quiero un vestido nuevo...

Otro ejemplo de esta forma estaría, también, en el primer cuadro donde Rosalinda pretende reclamar a sus hermanas, cuando de pronto el marques hace callar a todos:

Beatriz: Pide flores porque sabe
que hablando así nos humilla.
Rosalinda: **¡Por Dios, hermanas!**
Marqués: **¡Ea basta!**
No hay enojos ni haya pifias.

Otros cuatro casos similares ocurren a lo largo de la pieza, lo cual otorga un dinamismo especial en el recitado de los versos. Además, parece ser un recurso que otorga un tono verosímil, pues los casos se dan en momentos en que el recitado de un personaje podría prolongarse, pero es inmediatamente cortado por otro personaje para pasar a otro argumento. Esto es evidente en el diálogo entre la Fiera y el Marqués, en la escena segunda del cuadro dos:

Fiera: En tu palabra me fío.
Dentro de tres días te espero.
Marqués: Su nombre un buen caballero
no empaña y noble es el mío.
Fiera: si quisiera en tu lugar
alguien venir... eso haría
perdonarte...
Marqués: **Cobardía**
sólo en ello es el pensar.
Fiera: Lleva consigo esa flor
que tanto cuesta...
Marqués: **Sí a fe...**
y por Dios que no pensé
que tuviera tal valor.

Los dos últimos ejemplos de este tipo de versificación funcionan de manera similar a los ya descritos. En esta ocasión, el Marqués regresa con sus hijas y explica cómo ha sido su viaje. Las niñas emocionadas son lastimeramente compadecidas por el padre mediante un aparte que se complementa con un momento de felicidad de Beatriz, quien propone un abrazo al padre. Acto seguido, el padre muestra los regalos traídos y, en el momento de mostrar la flor, Rosalinda y Beatriz complementan un sólo verso para describir la emoción y placer que les causa una flor de tales características:

Beatriz:	¡Ya de vuelta! ¡Qué alegría!
Laura:	¡Qué sorpresa nos has dado!
Rosalinda:	¡Nuestro buen padre ha venido!
Marqués:	[aparte] Pobres hijas...
Beatriz:	¡Un abrazo!
.....	
Beatriz:	¿Nos trajiste nuestras joyas? ¿nuestros vestidos y encargos?
Marques:	Todo, mis queridas hijas por cierto que me ha costado esta flor de Rosalinda. (<i>Enseña la Rosa encarnada</i>) más que pensáis por lo caro.
Rosalinda:	¡Qué bella flor!
Beatriz:	Muy bonita

Así pues, entonces la pieza consta de 235 versos, en su mayoría octosilábicos. La factura de la versificación es notable y, a diferencia de otras piezas para títeres, se nota un trabajo cuidado en la composición y un respeto al ritmo. Existen, en efecto, versos de siete o nueve sílabas que, sin embargo, se adecuan al ritmo propio del resto de la composición dada la regla de compensación silábica. Todo lo anterior haría notar el cuidado que se tuvo en la composición de la pieza y nos permitiría pensar no en una versión improvisada, obtenida a partir de un montaje previo y posteriormente redactada e impresa, sino de una obra que fue cuidadosamente pensada y escrita desde sus orígenes para títeres (o niños) y no de una adaptación. A propósito de la posibilidad de ser una adaptación, dentro de

los anuncios teatrales no hay constancia de ninguna pieza mayor representada bajo el título *La rosa encantada*, como tampoco lo hay de alguna otra cuya historia fuera la del cuento *La bella y la bestia*. Lo anterior aumenta nuestra creencia en una pieza original para títeres.

En efecto, debe tratarse de una pieza original porque no ha sido posible hallar una pieza mayor representada bajo ese título ni con ese argumento. La única mención es la de la obra escrita por Eduardo Noriega para el teatro de autómatas de Luis Picazo, hacia 1893. Después de esa fecha no hay rastro de alguna otra comedia con la temática de *La bella y la fiera*, sino hasta 1906, en que el actor Felipe Haro arrendó el teatro La boite, donde representó con su compañía de niños sus famosos “Cuentos Animados”, adaptaciones de cuentos de Perrault, entre los que figuraba una adaptación de *La bella y la fiera* escrita por el dramaturgo Alberto Michel.¹⁶⁰

La primera parte de la comedia está dividida en tres cuadros. Narrativamente corresponde al viaje del Marqués y el regreso a su casa luego de haber prometido su vida a la Fiera. La tensión dramática de la primera parte está fundamentada en el cumplimiento de las obligaciones que, como noble, tiene el Marqués. Éste ha aceptado voluntariamente morir en manos de la Fiera, a quien ha cometido una ofensa imperdonable al profanar su castillo. Como en muchos de los cuentos de hadas, al personaje que será sacrificado, se le ha permitido volver a su lugar de origen, para despedirse de sus seres queridos con la condición de que regresará para ser sacrificado y así restablecer el orden que en un principio defraudó.

De este modo, la historia comienza con los preparativos del viaje del Marqués. Es este personaje el cariñoso y atento padre de tres refinadas doncellas, Laura, Beatriz y Rosalinda. Algún pariente con el título noble de conde, quizá hermano del Marqués, ha fallecido y como herederas de todos sus bienes ha escogido a las hijas de éste. Así que urge cuanto antes reclamar la herencia pues,

¹⁶⁰ “Circo Teatro Orrín”, en *El Popular*, 12 de agosto de 1906, Cfr., Olavarría y Ferrari, *Op. Cit.*, pp. 2830-2831, quien ofrece muchos más datos sobre esta representación, así como los actores que actuaron en ella.

de lo contrario, se corre el riesgo de que los bienes pasen a alguien más o que sencillamente desaparezcan. De este modo, el Marqués hace que sus criados hagan los preparativos de su viaje, mientras él se toma un largo tiempo para despedirse de sus hijas. Las hijas mayores están fascinadas por el hecho de haber heredado una fortuna. “De modo que somos ricas”, llega a exclamar una de ellas. Pero es censurada por Rosalinda quien le reprocha que, más que el dinero, lo que importa es la seguridad del padre, quien debe realizar un largo y peligroso viaje: “Debiera de entristeceros/de nuestro padre la ida/que al fin dinero nos sobra/pero faltan sus caricias”. En este preciso punto se descubre la beatitud de Rosalinda en contraste con la mundanidad de sus hermanas. Más adelante ocurre el acontecimiento neurálgico para el desarrollo de la trama narrativa. El Marqués, conmovido por las palabras de Rosalinda, quien sufre verdaderamente la partida de su padre, se ofrece a traerles regalos a todas sus hijas como muestra de que las tendrá presente en todo momento durante su viaje. Laura y Beatriz, mundanas y vanidosas, piden un lujoso vestido y un suntuoso anillo de esmeraldas y amatistas, respectivamente; en tanto, Rosalinda, humilde y buena, tan sólo pide una rosa, una niñería, casi nada. Sin embargo, para el Padre, entendido en los prístinos sentimientos de la menor de su hija, comprende que de hecho es el más difícil de los regalos. Así, el Marqués emprende su viaje.

El cuadro segundo de la comedia corresponde a la llegada del Marqués al Palacio de la Fiera. Entre la acción del cuadro primero y el segundo no existe una liga de orden narrativo, por ejemplo, el encuentro del Marqués con el Conde. Este vacío se resuelve mediante un par de versos dichos por el Marqués en los que resume que ha sido un éxito su viaje y que ahora ha emprendido el regreso: “Regreso ya de mi viaje/y la suerte me depara/este lugar delicioso/para rendir la jornada”. A diferencia del cuento tradicional, en el que ocurre un acontecimiento violento que da lugar a que el Marqués se guarezca sin pretenderlo en el palacio de la Fiera, como sucede por ejemplo en el cuento de Leprince Beaumont en que el Comerciante sufre un naufragio que lo arroja a un lugar fantástico, en el caso de

la comedia, lo importante es la mera acción. El palacio de la Fiera parece estar en los límites mismos de la realidad del Marqués, sencillamente se llega a él como se podría encontrar cualquier otro punto donde pasar la noche después de un viaje largo. La fantasía y la magia que existen en el Palacio de la Fiera consisten más allá de fenómenos sobrenaturales, en lujos y decoraciones excelsas, propias de un noble con un caudal fuera de todos los límites. Una vez que el Marqués ha recorrido todo el Palacio, gozando de los atavíos con los cuales está compuesto, sale al jardín y su asombro no tiene fin. Las bellas flores son encantadoras, pero resalta particularmente un rosal por su belleza y perfección. Al verlo, recuerda la promesa que hiciera a su hija Rosalinda y corta una rosa completamente encarnada.

Inmediatamente después, aparece la Fiera, y así inicia la última escena del segundo cuadro. Este terrible ser es un monstruo con cabeza de león, cuerpo de lagarto y cola de serpiente, quien reprocha al Marqués su falta de cortesía y tacto. Le reprende severamente por haber tomado sin permiso la rosa encarnada y lo condena a morir por ello. El Marqués, sorprendido por el valor que se le da a lo que él piensa es una simple rosa, alega con la Fiera por su vida, exponiendo que acepta haber cometido un improperio, pero la condena final es exagerada. La Fiera se niega en un principio a atender su demanda y exige a sus criados, animales antropomórficos, que ultimen al Marqués. Éste, al verse acorralado por tan repulsivos seres, se precipita a darse muerte el mismo. Aquel gesto, la Fiera lo juzga como noble y decide hacer un pacto con el Marqués. Su muerte es inminente, pero dado que es un hombre valiente y noble, la Fiera le permite regresar a su casa a despedirse de sus hijas, advirtiéndole que, de no hacerlo, una maldición más grande le atormentaría. También cabe el recurso, finaliza la bestia, de que alguien más tome su lugar.

Con el corazón oprimido, el Marqués regresa a su casa, donde es recibido por sus hijas. Ofrece los regalos prometidos a las mayores y cuando es el turno de dar la flor encarnada a Rosalinda, se descubre el difícil compromiso que tiene. Les

revela lo que le ha ocurrido y les confiesa que debe regresar para cumplir con su palabra. Rosalinda, ante tal hecho, acepta la culpabilidad que pesa sobre ella por haber pedido un regalo tan costoso en vez de alguna bagatela, como sus hermanas, y parte a toda prisa, sin reparar en nada más, para tomar el lugar de su padre, quien no tiene ningún delito. De este modo finaliza la primera parte de la comedia.

Pues bien, resalta el hecho de que todos los personajes son nobles y el trato entre ellos es cortés. Incluso aún la Fiera se comporta de acuerdo con las convenciones sociales que amerita su respetable carácter. A diferencia de la versión más extendida, la de Laprince Beaumont, en que el padre es un respetable y rico mercader, en cambio en la comedia se trata de un marqués. En el cuento popular, el mercader pierde sus caudales por un vuelco inesperado de la fortuna, lo que lo lleva a tener que conformarse con un estado miserable, apenas subsistiendo con lo que él y sus hijos varones puedan sembrar y cosechar en una pequeña casa de campo. En cambio, en la pieza para títeres, el Marqués jamás abandona su condición de noble. Su partida no consiste en una necesidad por recuperar su fortuna como el mercader del cuento, sino en preservar su estatus mediante el cumplimiento de compromisos sociales, a saber, el reclamo de una herencia que se ha dejado a favor de sus tres hijas.

Precisamente, al darse a conocer el motivo de la partida del Marqués, es que en la comedia conocemos el carácter de cada uno de los personajes. Así apreciamos el carácter de las hermanas, de Rosalinda y del mismo Marqués. Sabemos, entonces, que las hermanas son egoístas, perversas y mundanas, en contraste con Rosalinda, cuya bondad se refleja no sólo en sus acciones sino en su belleza. El Marqués, por su parte, es un padre abnegado, caballeroso y, por tanto, dispuesto a servir a sus hijas, único consuelo de su vejez:

Marqués: Es preciso conformarse
con esta ausencia, hijas mías.

Sabéis ya las circunstancias
que a abandonaros me obligan
si bien contra mi deseo
y aún cuando por pocos días.
De nuestro pariente el conde
que ha muerto, sois elegidas
como herederas forzosas
de cuanto en joyas o fincas
formaba su gran fortuna.

Laura: ¡De modo que somos ricas!

Beatriz: ¡Poderosas y opulentas!

Laura: ¡Ah qué gusto!

Beatriz: ¡Qué alegría!

Rosalinda: Debería de entristeceros
de nuestro padre la ida
que al fin dinero nos sobra
pero fatal sus caricias.

Laura: Sí sentimos que se marche.

Beatriz: Es claro... pero imagina
que sino va, nuestra herencia
pudiera volverse harina...

Marqués: Basta ya, mis pimpolluelos
lo que se haga no se diga.
Dentro de un par de semanas
regresaré: vamos, niñas
un abrazo, y no afligirse,
que breve pasan los días.

En el cuento, por su parte, Leprince Beaumont describe con todo detalle la belleza y bondad de la hija menor, así como la vanagloria de las hijas mayores. Además, hace un particular llamado en el gusto que tiene Bella por la lectura de “buenos libros” y en la manera en que las mayores tan sólo se preocupan por ostentar “con desprecio sus riquezas ante quienes tienen menos que ellas”. En la comedia, tal construcción del carácter de los personajes no es visible. Como buena pieza de magia, la preocupación radica en la acción, es decir, en la narración expedita de los hechos y en la exhibición a detalle de los fenómenos mágicos o de la simple historia. Esto, a mi juicio, es evidente en la escena única del cuadro tercero, en

que el Marqués regresa a su casa para anunciar que debe partir de nuevo. No hay demasiada explicación por parte de los personajes e incluso se llega al extremo de que, sin más, Rosalinda comprende la responsabilidad que tiene en la condena de su padre y parte en su lugar sin que medie ninguna explicación de por medio:

Laura: Ahora cuéntanos tu viaje.
Rosalinda: ¡Has venido fatigado!
Beatriz: ¿Nos trajiste nuestras joyas?
¿nuestros vestidos y encargos?
Marqués: Todo, mis queridas hijas
por cierto que me ha costado
esta flor de Rosalinda.
(Enseña la Rosa encarnada)
más que pensáis por lo caro.
Rosalinda: ¡Qué bella flor!

.....

Marqués: Pero es flor que cuesta llanto
(*Tratando de ocultar su emoción*)
Por ella, querida hijas
otra vez voy a dejaros.
Laura: ¡Cómo! ¿Te marchas tan pronto?
Beatriz: ¡Pues si a penas has llegado!
Marqués: Escuchad. Cuando venía
me alojé en un gran palacio

.....

El jardín era precioso

.....

Corté la mejor: de pronto
brotó una fiera a mi paso
que con colérica voz
me echó en cara el desacato
que según dijo le hacía
sus bellas rosas cortando
y por fin...
(*vacilando*)
Beatriz: ¿Qué sucedió?
Marqués: De la linda rosa en cambio
prometí a aquella fiera
regresar a su palacio.
Laura: ¿Para qué?
Beatriz: ¿Con cual objeto?
Rosalinda: ¡Mi padre! Lo he adivinado.
Esta flor que mi deseo

te [pidió] para regalo
es una flor encantada.
Por mí corres gran peligro
y por mi capricho insano.
Pero yo te salvaré
porque Dios ya me ha inspirado
(se arrodilla) Tu bendición padre mío
y al punto a ese alcázar marchó.
(*El Marqués casi sin darse cuenta la bendice y sale Rosalinda*)

Lo anterior contrasta mucho con las comedias de magia del siglo XVIII, en que hay una preocupación por mostrar el problema moral del hecho mágico. La censura a las comedias de magia del mencionado siglo radicaba precisamente en lo peligroso que el tema resultaba para las conciencias del público. Todo aquello no era más que un disparate. La crítica neoclásica se ocupaba de encontrar de manera última la verdad en el teatro, de ahí que las comedias de magia fuesen tildadas de heréticas y contrarias al orden. La magia en el siglo XVIII residía en los conflictos del personaje, en la forma en que un ser se enfrentaba ante un hecho prodigioso. Retomemos el ejemplo de *El iris de salamanca* de Cayetano Cabrera Quintero, en donde San Juan Sahún es presa de fenómenos sobrenaturales, como el vuelo, que le sirven para ver la decadencia humana desde las alturas celestes. En cambio, para el siglo XIX, la comedia de magia se basaba enteramente en el hecho mágico mismo. En estas comedias decimonónicas, la magia se incrementa, pero también la religiosidad y la moralidad recalcitrante de los personajes. Esto hace que lo mágico deje de ser herético a través de un paso de lo sobre natural inexplicable hacia un maravilloso romántico, menos herético.¹⁶¹ Esto podría resultar en una explicación más amplia al hecho de que *La rosa encantada* no presente un interés por desarrollar el *ethos* de cada uno de sus personajes, más allá del hecho de que a simple vista se trata de una pieza de teatro frívolo popular. Es decir, intentamos señalar que, dado que es una comedia

¹⁶¹ Aún más, sobre las características generales de las comedias de magia, véase a Jankovic, Lise, “La comedia de magia española: cómo durar contra viento y marea”, en *El eterno presente de la literatura*, Navarrete, María Teresa y Soler, Miguel (Eds.), Roma: Aracné, 2013. pp. 227- 242.

de magia del siglo XIX, se debe necesariamente adaptar de algún modo a las particularidades del género, y uno de ellos radica en el abandono del prodigio mágico herético y pagano por una simple exhibición plástica de los acontecimientos sobrenaturales y fantásticos que incluía una moralización del argumento basada en el encuentro de una fuerza buena con una mala. Esta moralización de las piezas de magia del XIX llevó, en alguna medida, a la infantilización del género hacia finales del siglo, es decir, en una degradación tal que las obras frívolas pasan a ser tan ingenuas que se consideraron, impropiaamente, correctas para la mente de un niño.¹⁶²

En cuanto a la segunda parte, ésta se compone de 213 versos. De nuevo aparece la forma de usar un sólo verso para diálogos diferentes, ello ocurre en el verso 37, 105, 109, 141, 143, 145, 182 y 190. La estructura métrica vuelve a ser octosilábica, la rima es asonante y la factura del verso de nuevo es cuidada y regular, salvo en los versos 110 a 118 en que se pierde el patrón de versificación. Quizá esta parte correspondiera a un pasaje recitado o hablado, mientras que lo demás podía cantarse, sin embargo, sería un pasaje de poco valor para la trama y no vuelve a repetirse.

La estructura de la segunda parte es congruente con todas sus partes. No carece de cohesión. Como dijimos líneas antes, es una comedia de magia y, por lo tanto, la acción de los personajes tiene más importancia que la construcción de su carácter. Narrativamente, la segunda parte abarca de la llegada de Rosalinda al palacio, su entrevista con la Fiera y finalmente la disolución del hechizo por causa del amor. Los lances de virtud y pundonor que en el cuento de Leprince Beumont caracterizan a Bella, en Rosalinda no están del todo elaborados. Como hemos anotado, la pieza tiende a preferir más la acción que el juicio moral. La segunda parte está conformada por un cuadro, dividido a su vez en seis escenas. Toda la acción se lleva a cabo dentro del palacio de la Fiera, por lo que las escenas corresponden a las salidas y entradas de los personajes. Toda la obra se lleva a

¹⁶² Sobre el proceso de infantilización del teatro de magia, véase Julio Caro Baroja, *Op. Cit.*, pp. 239-243.

cabo en el magnífico jardín del palacio, lo que supone una escenografía muy bien elaborada que no muta a lo largo de la pieza. Incluso cuando Rosalinda exige a la Fiera poder ver a su padre, la acción se sigue llevando a cabo en el jardín del palacio, donde sabemos que hay un *cenador*, una mesa con comida que se transforma en un espejo. Toda la pieza en definitiva sucede en el exterior.

Así pues, la historia nos presenta en la primera escena a la Fiera lamentándose por su cruel estado. Su largo discurso es particular, toda vez que dentro de las comedias para muñecos no es común encontrar largos monólogos, ni grandes parlamentos. Empero, en esta pieza, la fiera en 36 versos octosílabos de buena factura se lamenta de su condición y relata cómo fue que llegó al estado terrible de miseria que lo acongoja. De alguna manera, el discursillo de la Fiera nos recuerda aquel loable monólogo de Segismundo (vv. 102-172) en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, donde el pobre preso lamenta su vil estado y hace una maravillosa apología de la libertad. Salvando sus particulares distancias —y no porque a *La rosa encantada* le hagan falta méritos literarios, sino porque son géneros que por sus naturalezas propias no son comparables de ninguna forma—, consideramos que la Fiera, al igual que Segismundo, realiza su propia apología acerca de la libertad. Su queja, sin embargo, mucho menos cargada de cuestionamientos morales, se centra en el particular hecho de que su encierro no es por facultad humana, sino por un designo superior a todas las leyes, por uno mágico:

Fiera: Vano es mi rudo sufrir
y ruego en vano a la suerte.
Es preferible la muerte
a tan lento y cruel morir.
El encanto que me oprime
no cede a mi justa pena.
¿si el alma que tengo es buena
por que Dios no me redime?
Bajo esa forma estarás
me dijo un Hado enemigo,

y no cesara el castigo,
que siempre fiera serás,
hasta que una condición
se cumpla que esta prescrita.
Esta condición escrita
se halla en tur propia mansión.
Hay un rosal encantado
que puede la dicha darte
pero también procurarte
un porvenir desgraciado.
Quien lo toque morirá
y te salva quien lo toque,
nada hará que yo revoque
la ley que prescrita está.
Así dijo el hechicero
ejerciendo una venganza,
que al comprender no le alcanza
pero lo que tiene de artero.
Así vivo hace diez años
entre dudas y dolor
sin placer y sin amor
cercado de desengaños.
¿Por qué este lento sufrir?
Pregunto en vano a la suerte.
¡Es preferible la muerte
a tan amargo vivir!

Una vez que la Fiera ha pronunciado su monólogo, un criado le avisa que una linda doncella lo espera. Aparece entonces en escena Rosalinda, quien con arrojo indica el motivo de su visita. Ocurre, entonces, una parte donde se deja ver la valentía de la heroína y la prudencia y cortesía de la fiera. De nuevo se relata el hecho mágico que somete a la Fiera a un cruel tormento y la entrevista termina con el anuncio de ser Rosalinda la dueña del castillo. Un punto interesante dentro de la comedia, que no aparece en el cuento de Leprince Beumont, es la manera en que la doncella ingresa al palacio de la extraña criatura encantada. Mientras que en el cuento se explica que la Bestia demanda explícitamente un sacrificio de una doncella, lo cual genera una negativa y dilema moral en el padre, en la comedia para muñecos, Rosalinda parte sin oposición del padre. Ante la fiera ella va a cumplir con abnegación un deber:

Por ti mi padre adorado
he dado más que la vida,
mi libertad tan querid,
mi porvenir sonrosado.
Mustia como esta flor
que en este abismo me lanza,
así ya está mi esperanza
todo es ya pena y dolor.

Hemos intentado sostener que *La rosa encantada* es una pieza con propias características acordes al género de la comedia de magia. Además, hemos sugerido que no carece de ciertas bondades estilísticas. Sin embargo, la progresión de la pieza resulta en el punto en que Rosalinda cede ante los requerimientos amorosos de la Fiera, un tanto incongruente. Ciertamente que el fallo no lo es tanto si apelamos al hecho de que la pieza en ningún momento desarrolla la psicología de los personajes. A diferencia del cuento de Leprince Beaumont, Rosalinda no tiene sabiduría, sino sólo mesura y prudencia. La conquista del corazón de la joven a manos de la Fiera no sucede por etapas como en el cuento, sino que se reduce al último regalo que se le hace a Rosalinda (y también a Bella), a saber, poder ver al padre, al Marqués. Pero mientras que en el cuento aquello sucede durante varios días, en la comedia, por obvias razones de velocidad, representación y apego a la unidad de tiempo, aquello sucede en un instante. Rosalinda mira transformarse un comedor en un espejo prodigioso que le permite mirar por última vez a su padre. El gesto es suficiente para comprobar que la Fiera es en realidad un caballero noble. En el cuento, esto no sucede así, Bella, se mantiene firme y casta y no cede en ningún momento ante los acosos de la Bestia, sino hasta que todos los parámetros de la castidad han sido cumplidos.

Los elementos mágicos de la pieza son aquellos prodigios de mutaciones, como la transformación del comedor en un espejo que permitiera ver al Marqués. No obstante, no se indica que efectivamente el público haya podido ser testigo del prodigio, tal parece que eso tan sólo es narrado por Rosalinda. En el caso de los

decorados, resalta el hecho de que la escenografía más vistosa debió haber sido la del jardín del palacio de la bestia, que se describe en el segundo cuadro de la primera parte del siguiente modo: “*Jardín en un palacio. Plantas raras y exquisitas formando callecitas. Macetones y estatuas, comedores, etc. Todo preparado como para una fiesta y profusamente iluminado con farolillos de colores el jardín, colocados ente los árboles. A su tiempo se oye música*”. Posteriormente, este decorado adquirirá importancia con el asombro del Marqués, quien al tratar de escoger la flor para Rosalinda va enumerando algunas otras flores que son curiosas por lo exótico, pero no por lo mágico: “¡Hermosas flores! No he visto/otras tan bellas y raras./Las hay de todos los países/y de zonas muy lejanas”.

Quizá los últimos dos prodigios espectaculares sean la salida de los sirvientes de la fiera, quienes debieron llevar cabezas de diferentes animales. Finalmente, la última aparición de un portento sea la mutación de la Fiera en el Príncipe junto con el jardín en un suntuoso salón y la aparición de un cartel que funciona como explicación al contenido mágico de la pieza:

Al decir estas palabras se transforma el jardín en un salón suntuoso y la fiera en un joven arrogante como príncipe. En el fondo del salón aparece un letrero que dice *El encanto de la flor lo ha vencido un puro amor*.

De este modo, *La rosa encantada*, como comedia de magia del XIX, cumple con los decorados, una versificación aceptable y una trama hasta cierto punto original toda vez que era una tendencia de la época la adaptación de cuentos infantiles. Su magia no radica del todo en los acontecimientos sobrenaturales, sino en el gusto refinado de exhibir cosas bellas. El cartel que aparece al final de la pieza es congruente con la ingenuidad y frivolidad del teatro de la época que no se caracteriza por el desarrollo de cuestiones éticas, sino por el enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas que resuelven el conflicto a través de medios lo más convencionales.

2.4.3 Los gendarmes

Asumimos que de nuestro corpus, *Los gendarmes* es de las piezas más recientes. Quizá haya sido escrita durante el último tercio del siglo XIX. Hasta ahora no ha sido posible rastrear su origen, pues no parece ser mencionada en los anuncios del teatro de la época; tampoco Olivarría y Ferrari la cita, y menos lo hace María de Campos ni Luis Reyes de la Maza, quienes se encargaron de revisar, por lo menos, los programas de teatro conservados de los últimos dos siglos.

En cuanto al autor, se trata de una pieza anónima que ha sido erróneamente atribuida al impresor Venegas Arroyo, así lo sugiere Sonia Iglesias y Guillermo Murray al señalar que toda *La galería del teatro infantil* se debió al ingenio de este impresor, pero no ofrece ningún argumento al respecto. Dado que no se encuentra citada en los programas de teatro ni en los anuncios de la época, cabe suponer que se trate de una pieza original escrita por alguno de los tantos poetas y redactores que trabajaron en la imprenta Venegas Arroyo.

Se trata de un sainete en un sólo acto. Siguiendo al género, es marcadamente costumbrista. Y desarrolla el tema del engaño y la injusticia que se comete contra los más desprotegidos. Este tema parecería recurrente en la literatura nacional, así, por ejemplo, es de algún modo lo que desarrollo "Historia de un peso falso" de Manuel Gutiérrez Nájera. La diferencia entre este sainete y el cuento radica en que el primero las injusticias y los percances son mostrados de tal suerte que mueven a risa. El cuento, por el contrario, es más bien trágico y las implicaciones morales del engaño, por lo tanto, se muestran de manera cruda, evidenciando la maldad humana. Aunque dichas implicaciones están presentes en el sainete, la manera en que son mostradas pretende causar identificación con el espectador y propiciar la risa. Y, sobre todo, la pieza muestra la victoria de la justicia y el honor del pobre sobre el engaño del poderoso.

En efecto, la historia de *Los gendarmes* es simple: en una bocacalle está instalada una elotera pregonando su mercancía, mientras que en la esquina contraria dos jóvenes llevan serenata a la amada de uno de ellos. Entre ambos, un gendarme está en vela. Es de noche, no muy tarde, momento quizá de la cena. La elotera se queja de la mala venta del día. La economía está terriblemente mal que siquiera sus habituales compradores se han acercado por el negocio:

¡Aquí hay elotes calientes,
niñitas, aquí hay elotes!
¡Válgame Nuestra Señora
de la Soledad! ¡Qué noche!
He vendido real y medio
por junto y tres montones

Por su parte, los jóvenes han esperado en vano que la amada salga. Nadie les abre. Así que deciden ir a tomar algo para reponer fuerzas, y se fijan en la señora de la esquina de enfrente. Ninguno de los dos trae dinero consigo, por lo que uno de ellos, recomienda estafar a la elotera, pagándole con un tostón falso. Dicha estratagema ya ha sido efectiva anteriormente, cierto día en que se compraron puros. Se entrega el dinero falso, se advierte, pero cuando se intenta un reclamo, el joven alega no saber nada y mantiene la mentira de haber pagado correctamente. En lo que se descubre la jugarreta, la mercancía ya está gastada y no hay modo de cobrar. Así, comenta el joven, se puede vivir sin tener el menor dinero en los bolsillos.

Esta moneda preclara
me ha sacado de apuros:
La otra noche compré puros.
La doy y la cosa es clara.
Conoces que es vil escoria;
pero entre si fue o no fue,
con los puros me quedé.

Sin embargo, su amigo no piensa igual y aunque participa de la canallada, siempre se muestra receloso.

Temo que tu genio loco
nos meta en un compromiso

Pero al final ambos aceptan hacer la burla. Al acercarse a la elotera, como quien puede y tiene, el joven estafador exige de lo mejor, tratando de hacerse del mayor beneficio. La Elotera, dueña de su oficio, atiende con prontitud y celo. Al ser pagada, cae en cuenta de no tener dinero suficiente para entregar el vuelto, así que decide ir a cambiar con un panadero y sale de escena. El joven del engaño se jacta de su audacia, mientras el otro se limita a mirarlo con incertidumbre, avergonzado del mal momento que le harán pasar a la pobre mujer:

Paseante 2º: Verás, Pepé, lo que pasa
y la cara que nos pone
verás una linda cara
Paseante 1º: ¡Hombre por Dios!
Paseante 2º: [...] Y un elote
ya está dentro de mi panza
Paseante 1º: ¡Desdichado!
Paseante 2º: (*riéndose*) Así se expresan
los traidores en los dramas.

Pues bien, tan pronto regresa la Elotera, les indica que el tostón es falso y que no sirve para la mayor cosa. El joven estafador, fingiéndose indignado, dice que el dinero ha sido cambiado por ella y exige una retribución. La atribulada mujer molesta al verse vapuleada de tal modo, pierde la paciencia y exige rudamente que se le devuelva su mercancía, pidiendo que los jóvenes canallas se larguen de ahí, pues sólo pretenden comer a costa de los pobres. Empero, el joven conoce que la audacia debe llevarse hasta el final, de lo contrario, el burlado sería él, así que tomando en cuenta su estatus social y su vestimenta, acude al gendarme que vigila la calle. Al llegar éste, el problema se agrava para la desprotegida mujer.

Gendarme: ¿Qué se ofrece?
 Paseante 2º: Casi nada.
 Vine yo a comprar elotes.
 Pagué y esta comercianta,
 al darme vuelto me dice
 que la moneda era falsa.
 Cuatro reales no me importan,
 que el dinero no me falta,
 lo que yo quiero impedir
 son los abusos y trampas...
 Elotera: No es cierto, señor gendarme,
 usted rigule, estos rotos,
 que de comer tienes ganas
 a costillas de los probes
 echándoles la tantiada.

El gendarme, tan locuaz como inútil, intenta aparentar sapiencia en el ámbito jurídico y sólo demuestra su ignorancia y verborrea inútil. Pero, atendiendo el falso lucimiento y correcta presencia de los jóvenes, le da la razón al estafador y, por mal comportamiento, pretende llevar a la Elotera a la comisaría en calidad de detenida. Colérica, la mujer arremete contra los calaveras, propinando severa paliza a quien comenzó la burla. Tal es el alboroto que incluso el gendarme, que pretendía poner orden, termina con la lámpara quebrada y todos con las ropas hechas girones y las quijadas deshechas. Un borracho que iba de paso, al ver el nefasto espectáculo, es el único que da aprobación a la violencia de la Elotera, pues en el fondo es la única justicia posible. La obra termina a palos y con los personajes siendo llevados a la comisaría por otro gendarme que llega a caballo y parte con todos, incluso con el pobre borracho que nada debía.

El conflicto principal radica en el engaño que se pretende realizar a la Elotera, de modo tal que la lucha de contrarios tiene un sentido maniqueísta, en la acepción más laxa de la palabra, es decir, una fuerza que intenta completar un engaño y otra que busca por todos los medios evitarlo. Así, la Elotera, representación de los bienes morales, trabajadora, paciente, resignada y buena

evitará la injusticia por el único modo posible, la violencia; por su parte, los jóvenes calavera son la representación de la decadencia social, todo lo contrario a las viejas costumbres de antaño: no trabajan, andan a las tantas de la noche pretendiendo mujeres inconstantes y por si fuera poco viven de la estafa y el engaño. El gendarme, por su parte, es la manifestación de un aparato de justicia ineficiente y burocratizado, marcado por el flagelo de leyes estériles que fácilmente se inclinan hacia las causas de los más poderosos. De tal suerte esto es así que el conflicto del engaño lo es entre un estamento socialmente inferior, pero representante de las buenas costumbres y depositario de las más altas aspiraciones morales, y un estamento socialmente superior, pero poseedor de los vicios más repudiados. El conflicto de la obra no parece ser más complejo que el engaño de pagar con un tostón falso. Sin embargo, congruente con los temas de la época la frivolidad de la pieza encierra una queja social.

El desprecio y la maldad con la que la Elotera es tratada por los jóvenes sería un comportamiento recurrente que el espectador reconocería de inmediato quizá no para generar una condena enérgica, sino sólo para manifestar su incomodidad. En efecto, en el teatro de género chico subyace a su manera una crítica mordaz sobre las injusticias que sufre el desprotegido a partir de la exhibición de modelos populares y la recreación exagerada de sus conductas en contraste con la de los estamentos altos. Así, por ejemplo, el lenguaje, que recrea el folclor es instrumento de combate. La exageración de los particulares modos lingüísticos de cada actor sirve para generar la lucha de contrarios. La imposibilidad de comunicación entre unos y otros, además de ser una técnica para mover a risa, también lo es para dar oportunidad de salvación ante acontecimientos injustos. La dislocación léxica, término citado por Luis Tavira, no sólo parece ser un recurso lingüístico para generar comicidad en las piezas, sino también una herramienta de identificación con el público, el único capaz de decodificar los modos particulares de habla. No puede haber entendimiento entre los diferentes estratos sociales, porque el código de comunicación es diferente,

ante tal imposibilidad, las salidas radicales al conflicto siempre serán socorridas. Y es precisamente el estamento bajo quien en su incapacidad social está dotado de la audacia, la inteligencia y la paciencia para salir bien librado. Por eso, dice Tavira, que el lenguaje va a ser una característica de la dramaturgia de principios de siglo XX, cuyo momento cumbre llegará con el triunfo del sinsentido, representado por Cantinflas.

En efecto, no decir nada es una manera de salir al paso de condiciones adversas, como lo es también recurrir a la violencia. Ante la incompatibilidad de los códigos de comunicación, la habilidad humana y la destreza siempre serán los aliados de las clases oprimidas y, como tales, siempre serán modos efectivos de hacer cumplir la justicia. De este modo, puede explicarse la forma en que actúa la elotera contra los jóvenes que pretenden burlarla.

Desde que la obra da inicio, se hace patente la diferencia léxica de los personajes. Así, la vendedora de elotes recurre a un particular modo de expresarse que exagera quizá hasta el ridículo la forma del habla campesina arraigada en la urbe:

Elotera: ¡Aquí hay elotes calientes,
niñitas, aquí hay elotes!
¡Válgame Nuestra Señora
de la Soledad! ¡Qué noche!
He vendido real y medio
por junto y en tres montones;
los marchantes no vienen,
no vienen los compradores;
si sigue así la vendimia,
no saco ni para atole.
Las rotas del diez y nueve
que luego compran por corque,
no han tenido para el caldo,
cuanti más pa' los elotes.
Don Ausencio el vinatero,
que es amigo de don Cosme,
luego le lleva a la niña.
¿Y don Refugio? Ese pobre,
vamos, sólo merca tlaco

y escoge los más grandotes.
Los lleva en su paliacate
y en la calle se los come...
Dicen en la vecindad
que es como los camaliones,
que vive del puro aigre,
porque con comida, ¿de onde?...
Grita
Aquí hay elotes calientes.
Niñitas, aquí hay elotes.

En contraste con esta forma de expresión, que recurre a marcas identificables y flexiones del habla popular —de hecho, en el original, palabras y frases como *por croque*, *camaliones*, *aigre*, *do ónde*, *mi almas*, *siñor*, *echándoles la tantiada*, *arrempújele*, *polesía*, *pos*, *ronciaremos*, se encuentran diferenciadas con cursivas —, los jóvenes usan un lenguaje mucho más refinado, pretencioso y fuera de lugar, que no posee marca ninguna. En estricto sentido, tanto la Elotera como los parias forman parte de la clase popular, aquella clase indeterminada en la que entra básicamente todo aquel que no es dueño de la tierra ni del sistema de producción. Sin embargo, es mediante el lenguaje que se crea la diferencia. Y entre los jóvenes y la vieja vendedora existe un abismo. Mientras la mujer no posee más que su léxico efectivo, pero rudimentario, los jóvenes muestran cierta educación y amaneramiento que los emparenta con el estrato alto. Así, por ejemplo puede leerse el siguiente diálogo:

Paseante 2º: Mi moneda no era falsa.
Elotera: Y rete, pos cómo no...
¿Cree usted que yo la cambiaría?
Déque los elotes pronto
¡y váyase a noramala!
Paseante 2º: Pero esto así no se queda.
Paseante 1º: ¡Hombre, por Dios!
Paseante 2º: No me pasa.
De ninguno me dejo
que me hagan sinvergüenzadas...
(*gritando*) ¡Gendarme!
Paseante 1º: Por Dios

Paseante 2º: ¡Gendarme!
 [Entra un gendarme de a pie]
 Gendarme: ¿Qué se ofrece?
 Paseante 2º: Casi nada.
 Vine yo a comprar elotes.
 Pagué y esta comercianta,
 al darme vuelto me dice
 que la moneda era falsa.
 Cuatro reales no me importan,
 que el dinero no me falta,
 lo que yo quiero impedir
 son los abusos y trampas...

Como puede apreciarse, la ruina de la Elotera no se produce en estricto sentido porque carezca de razón su demanda, sino porque le es imposible comunicarse con el gendarme. Este por su parte, no es más que una caricatura, un calco, de lo que debería ser la ley. Su pedantería no es producto de un conocimiento certero de los temas judiciales, sino de la pura apariencia. En el reflejo luce la comicidad de la pieza. En sí mismo no posee ningún valor, salvo la repetición de términos que él mismo parece no comprender. En su lógica, la falta de congruencia y la rudeza, inculpan a la Elotera de un crimen que no cometió. Es más, el público mismo conoce que no hay delito alguno por parte de la Elotera. El gendarme, al observar celosamente las más estrictas normas del comportamiento social, deslegitima la causa justa. Es decir, el gendarme también es partícipe de la frustración léxica. Parecería un juguete en el que los personajes, por más que lo intenten, no pueden entenderse. Tan distintos parecen ser. Las realidades en las que cada uno de ellos se mueve son en definitiva dispares e inconciliables:

Elotera: No es cierto, señor gendarme,
 usted rigule, estos rotos,
 que de comer tienes ganas
 a costillas de los probes
 echándoles la tantiada.
 ¿Cuánto va que en el chaleco
 no le queda ni para agua?
 Pos como, si lo decente

se les conoce en la cara.
 Usted, que ha de ser decente,
 don pulga resucitada,
 que la levita le sirve
 para taparse de manta...

Paseante 2º: ¡A mí no me falta usted!
 Elotera: ¿Se figura que me espanta?
 Ni que fuera el presidente,
 según los humos que gasta...

Gendarme: Bueno, vamos al asunto,
 con dignidad y con calma,
 según los fueron legales
 de sublimes ordenanzas.
 Este caballero pide
 la transformación exacta
 de la justicia en su contra;
 y usted que la voz levanta,
 en un diapasón concreto
 de frases desordenadas,
 le inculpa severamente
 su conducta por lo falsa.

Elotera: Sí, señor, era de cobre
 su tostón, quiso pagarla...

Gendarme: Vamos allá, yo prejuzgo
 la cuestión porque en la práctica
 de los asuntos civiles
 hay contiendas intrincadas
 que la policía decide
 preconizando las causas.
 Es misión de los gendarmes
 respetar las arrogancias
 que nuestra constitución
 reprime como sagradas.

Elotera: señor gendarme, es un roto
 que viene a ver lo que saca...

Gendarme: Esas ínfimas palabras,
 me prueban contrariamente
 que las injurias son páreas.
 Y las injurias, señora,
 tergiversan las constancias.

Paseante 2º: Gendarme es usted ilustrado,
 y comprende lo que pasa.
 Lleve a la comisaría
 a esa mujer deslenguada
 que yo por favorecerla,
 desisto de mi demanda.

Como se desprende del diálogo anterior, la Elotera va siendo sumida en el engaño debido a que no reconoce el código del gendarme. Ella toma a su favor palabras que en realidad no tienen significado alguno. Por la pura afinidad léxica, pareciera que el gendarme habla de su caso y la Elotera confía plenamente que es así, tomando en cuenta que ella tiene razón. Sin embargo, la injusticia es plena cuando se revela que nadie entiende y que sólo la causa del poderoso persiste. El lenguaje, entonces, es la particularidad de la pieza, el cual es en gran medida el causante del conflicto dramático y participa en la tensión que generan los contrarios. La única salida posible ante la frustración de la Elotera es la violencia que, como sea, será aceptada y legitimada, no sólo en escena por la figura del borracho (gracioso en decadencia) sino también por el público que conoce de antemano la inocencia de la mujer. Así pues, el final a palos, recurrente en el teatro para marionetas, ya que es el modo en que terminan varias de las piezas, como *Celos del negro con don Folías*, *Los chascos de un enamorado*, *Un casamiento de indios* y *Los novios*, adquiere un valor distinto. Ya no funciona como un recurso fácil que da salida a la tensión dramática sino que es un verdadero acto de justicia:

Borracho: ¡Péguele, doña Pachita
que el cuero solito sana!
Arrempújese el sorbete,
y quítele la casaca.
*(Al ruido de la pelea se juntan varios transeuntes y entre ellos el
borracho)*

Paseante 1º: Te lo dije, te lo dije...
*(El gendarme toca el pito y sale el otro gendarme. La lucha es
general.)*

Elotera: Le voy a romper el alma
*(Estas palabras que forman el final se dicen mientras se golpean
mutuamente)*

Gendarme de a caballo: ¡Cargue usted con todos, pronto!

Gendarme: ¡Mi linterna está quebrada!

Paseante 1º: Ya te rompió la levita.

Paseante 2º: Me ha deshecho las quijadas.

Cesa el pleito

Gendarme: Vámos a la cárcel todos.
Borracho: ¿Yo también? ¡Esa no pasa!
Gendarme: ¡También! Allí ronciaremos los delitos y las faltas.

En definitiva, el conflicto entre los personajes se origina de la imposibilidad de comunicación entre ellos, pues cada uno maneja una particular variedad léxica. Por ejemplo, la Elotera utiliza flexiones y modos que la identifican con las clases bajas. Aunque sumamente exagerado, las variantes léxicas y las modulaciones que usa este personaje serían identificados por el público, quien suponemos tendría el suficiente conocimiento no sólo para confirmar al personaje dentro de un estrato social, sino además es el público su principal receptor. El único personaje que legitima la forma de actuar de la Elotera es el borracho, pues es el único que conoce el particular código. Ambos forman parte de la clase social desprotegida, precisamente el tipo de público que llenaba los salones de títeres. Por lo tanto, no es difícil inferir que el monólogo inicial de la obra es de hecho un diálogo con el público, que al final de cuentas es el único que conoce la inocencia de la mujer y que sabe que se ha cometido un error. Por esto, no sería descabellado imaginar que la presencia del borracho en la pieza no es fortuita, su acción era necesaria para plasmar la opinión del público; así, pensamos que la figura del borracho podría ser el público mismo, poseedor del código de las clases bajas y conocedor de las injusticias que se comenten en su contra. Tanto la Elotera como el borracho, pese a ser estereotipos del cuadro de costumbres mexicanas, son de hecho representación del público que se veía reflejado en la desgracia que les ocurría. La frustración por la incapacidad comunicativa derivará en la violencia física del final a palos. Aún estamos lejos de la venganza de la lengua popular, carente de sentido, pero terriblemente punitiva, como lo será el cantinfleo de los años 30. Sin embargo, en este punto, es posible comprender que está gestándose una actitud y un recurso dramático.

En esta pieza se expresa lo que ocurriría con mayor garbo décadas después con Cantinflas, a saber, el triunfo del pelado, del desprotegido, del ente de las clases bajas que triunfarán mediante la agudeza de ingenio, la inteligencia ajena a predicamentos morales y la asimilación del idioma mediante fórmulas retorcidas.

Producto del Teatro Frívolo, *Los gendarmes* presenta los avatares de la clase popular, exhibiendo la injusticia para crear comicidad, pero remarcando lo inmoral en que se mueven las clases altas y la virtud que socorre a los desprotegidos. Curiosamente, aquí ocurre lo inverso a lo que pasará en el teatro de revista y durante el Cine Mexicano con la figura de Cantinflas. Al encontrarse la Elotera desprotegida por la carencia del idioma, sufre el embate del poderoso. Cantinflas vendría a resarcir ese daño, apropiándose del lenguaje a tal grado que transformaría el aparatoso discurso carente de sentido en el arma más poderosa, incluso más allá de la violencia siempre nefasta.

El habla popular, que es motivo de sorna, se convierte con Cantinflas en un acto de subversión ante el afectado lenguaje del teatro español. En *Los gendarmes*, la incapacidad del idioma se soluciona mediante la violencia, pero es una violencia que se legitima. Estos aspectos violentos ya los hemos visto en obras como *Los celos del Negro con don Folias*, que a su modo también es, en el fondo, la desesperación del oprimido al verse vapuleado y sin la oportunidad de ejercer mayor defensa que la más natural, la de su propio cuerpo y sus limitaciones físicas: la violencia.

El espacio en que la trama se desarrolla es visualmente atractivo, ya que permite ver dos acciones que sucederán en un mismo tiempo: por una parte, la Elotera anunciando su vendimia; por la otra, los Paseantes arreglando los asuntos amorosos de uno de ellos. Cada acción sucede en la esquina de una bocacalle, esto quiere decir que hay una avenida en medio, que a su vez sirve de espacio para el Gendarme de la linterna. Como podemos entender, hay una recreación plástica de un cuadro de costumbres, con los tipos particulares y perfectamente identificables de la Ciudad de México a principios del siglo XX: la elotera, el

gendarme y los jóvenes calavera, rotos o catrines que rondaban la ciudad sin oficio particular, a veces estudiantes, la mayor parte del tiempo sin quehacer. Pues bien, la escena completa se realiza al frente del escenario.

De las piezas que conforman la *Galería*, no hay indicaciones escénicas tan completas como ésta y tan visualmente importantes para el desarrollo de la trama. La disposición de los elementos visuales en la obra permite la recreación de la vida popular cotidiana. Así es posible que en el punto más álgido de la trama se haga una aglomeración y que de ella se desprendan el “borracho”, que con sus ocurrencias renueva el tono cómico, y el “gendarme de a caballo”, que con sus órdenes hace que la pieza finalice. La disposición de los elementos visuales del decorado nos permite interpretar que la función se realizó en un *teatro* con proscenio y que en este sitio se lleva a cabo.

Los personajes son referentes de los estereotipos de su época. Así, por ejemplo, los primeros versos, dichos por la Elotera, corresponden, de hecho, al grito particular de las vendedoras de elotes durante las verbenas populares. Así, García Cubas describe al personaje:

Elotera: sentada sobre la guarnición de una asera, mostraba sobre el empedrado su mercancía envuelta en un ayate y sobre el envoltorio, unas cuantas mazorcas vaporosas. No cesaba de gritar: *Aquí hay elotes calientes, niñas, aquí hay elotes.*¹⁶³

Por último, y sin equívoco, podemos decir que la pieza *Los gendarmes* es un sainete. Se trata de una obra dramática breve, en un sólo acto, de carácter cómico, con ambiente urbano y personajes tipo de la Ciudad de México de principios del siglo XX; además, posee un carácter costumbrista con cierto tono de crítica social. Este sainete está compuesto por 250 versos. La estructura métrica predominante en la obra es el octosílabo. Y, aunque la manufactura métrica de la pieza es imperfecta, nos encontramos ante un romance. El ritmo se mantiene

¹⁶³ García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México: Imprenta de Arturo García Cubas, 1904, p. 288.

constante en la quinta y séptima sílaba y en la segunda y séptima, siempre que el verso sea de ocho sílabas; si es de siete, entonces el acento se recorre una sílaba. La rima es vocálica y no parece seguir ningún patrón. Debido a estas particularidades métricas es obvio creer que se trata de una pieza popular, probablemente cantada o apoyada por la música para su declamación.

2.4.4 Los novios

Probablemente escrita durante la última década del siglo XIX, *Los novios* figura dentro la colección de Pequeñas Comedias que Manuel Castro vendía, hacia 1897. Se ignora quién haya sido su autor. Posee un parecido temático con un sainete de Constancio S. Suárez, titulado *Por hacer el oso*, que trata las desavenencias que pasa un frustrado enamorado al pretender a su amada. También se emparenta temáticamente con *Los chascos de un enamorado*, letrilla del sainete *Los celos del Negro con don Folías*, pues el punto central es exhibir los desaciertos que comete un pretendido amante al hacer la corte a su enamorada y, finalmente, recibir calabazas. Y también se emparenta con las primeras escenas de *Los gendarmes*, en que uno de los jóvenes va a llevarle serenata a su amada, sin conseguir que ésta salga por su balcón. Propiamente se trata de un sainete, aunque correspondería aún más con lo que Yolanda Jurado Rojas ha denominado *comedia de títeres*, o sea, una comedia más compleja que el juguete cómico y que mezcla pasajes de canto y recitado parecidos a los de la zarzuela. En efecto, *Los novios* tiene, al menos, dos indicaciones explícitas en el libreto que sugieren la presencia de música y canto.

La fábula de la pieza muestra a un joven haciendo la corte a su amada, una señorita de la sociedad acomodada de México. En compañía de su amigo, ambos pícaros, utilizan la oscuridad de la noche para hacer requiebros amorosos. El interesado carga consigo una guitarra y lanza versos y canciones a la muchacha. El amigo de éste, en cambio, harto de las pretensiones del primero, en vez de vigilar la llegada del tío de la muchacha, hombre respetable, conocido por su violencia y malos tratos, decide dormir. El Novio, entonces, solicita a su Novia, quien en ningún momento se siente emocionada por tan arrebatados y apasionados desplantes amorosos. Todo marcha más o menos bien hasta que, sin

poder evitarlo, aparece el tío, don Facundo, y echa al trovador enamorado junto con su amigo, amenazándolos con presido y violencia si regresan.

La parte narrativa de *Los novios* está escrita en 238 octosílabos de factura regular y precisión en la extensión de las sílabas, con rima asonante. Todo esto hace que la forma que predomine sea el romance. En cuanto a las partes cantadas, la primera, de acuerdo con la manera en que está impresa, sería una sospechosa octava decasílabo compuesta por dactílicos, cuya acentuación ocurre en las sílabas 1,4 y 6,9. Sin embargo, considero más oportuno decir que se trata de 4 estrofas, cuartetos, de rima asonante, tomando en cuenta que en general toda la pieza es una composición en arte menor, vinculada con formas de la lírica popular española. Además, tomemos que la segunda parte cantada se compone de dos estrofas octosilábicas de rima consonántica, bajo el esquema ABBA, o sea, redondillas. Siendo esto así, considero que la primera parte cantada se presentó tal como está en el libreto, debido a un ahorro de papel. Dadas las posibilidades de los impresores en concepto de materias primas, tendían a reducir el gasto del papel y por lo tanto no reparaban en alterar la disposición de los textos que se imprimían en sus negocios. Recordemos que estos libretos de comedias eran impresos en papeles de baja calidad y encuadernaciones paupérrimas. Estaban destinados a públicos masivos y no había necesidad de tener el menor cuidado en su presentación. Muchas comedias dentro de las colecciones de Teatro Infantil de Vanegas Arroyo o de la imprenta Orellana están plagadas de errores tipográficos y aún de edición.

La música es de los elementos espectaculares más obvios de la pieza, si tomamos que toda está en verso y que era recurrente, por no decir obligado, que estas comedias tuvieran acompañamientos musicales. En otro sentido, la disposición del escenario es rectangular, justo en la forma de una escena o cuadro convencional. Como en el caso de otras comedias, el escenario está al fondo y se sugiere que las entradas y salidas de los actores sucedan por los lados del foro. Esto es muy propio de los títeres, es decir, la disposición de los elementos ocurre

de manera lineal, con el espacio limitado por la abertura del teatro, con pocos movimientos y casi ningún desplazamiento sobre el escenario, lo cual no indica ningún demérito en la forma en que los títeres se movieran.¹⁶⁴ Otras escenografías han sido dispuestas de este modo, por ejemplo, *Los gendarmes*, *El santo de mi papá*, *Por fingir espantos*, *Los chascos de un enamorado* y *Los celos del Negro con don Folías*, sólo por citar algún ejemplo. Esta disposición particular del escenario nos hace pensar, con algo de razón, en que esta pieza, de las más finas en su composición, fue claramente un espectáculo exclusivo de marionetas. Claro que no privativo, pues de cualquier manera, el proceso actoral puede darse en las condiciones más adversas, pero la disposición lineal de los elementos es un detalle que forma parte de las convenciones en cuanto al montaje de títeres. Así, por ejemplo, Jurado Rojas señala, para el caso de la compañía Rosete Aranda/Espinal, que los títeres en escena son como personas vistas a través de una venta.¹⁶⁵ Esta es la misma idea que supone el foro recomendado por Ignacio T. Orellana,¹⁶⁶ que posee la forma de una tarima cerrada por los lados, al tipo de un escenario a la italiana. Así pues, en *Los novios*, la acción sucede en una calle, a la derecha (la del actor, se entiende) está un balcón, por donde asoma Carmen. Los dos personajes centrales entran por el lado opuesto: “El teatro representa una calle. A la derecha la casa de la novia, con balcón, en donde ésta se asomará. Sale Novio y su amigo; el primero con una guitarra”.

Las acotaciones son mínimas en la pieza y las que aparecen se limitan a dar indicaciones simples sobre el progreso de la obra, como indicaciones en donde el parlamento se hace cantando o recitando; otras acotaciones son redundantes, dado que por la misma acción ya está enunciada, como en el caso del Amigo, que se cerciora de la hora revisando su reloj y, aun así, la acotación señala “mira el

¹⁶⁴ Por ejemplo, Yolanda Jurado Rojas habla de un teatro de títeres con “posibilidades ilimitadas”, en cuanto al movimiento que los animadores provocaban en el muñeco. *Op. Cit.*, p. 86.

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ Consúltense la edición que presentamos del texto *Breve explicación del foro o escenario de un teatro y fácil manera para hacer uno de niños o títeres. Agregada una ligera explicación de la construcción y postura de los hilos a los títeres.*

reloj”. Finalmente, las últimas acotaciones señalan las entradas y salidas de personajes, es decir, marcan la secuencia de las escenas. Así, cuando el Amigo sale de escena, no lo hace de manera total, sino que por el sitio por donde se ha entrado al principio, toma asiento y comienza a dormir, cuando debería vigilar: “Se marcha el Amigo y se sienta en el guarda-cantón de la esquina, durmiéndose a poco rato. Se asoma la Novia al balcón, tomando grandes precauciones”. El hecho de que los personajes no salgan de escena, es en parte, motivo de la comicidad de la pieza, pues supone una complicidad del público en los equívocos que los personajes comenten por su cuenta.

La cantidad de los personajes en escena en esta comedia es la máxima posible, al menos si tomamos en cuenta lo que recomendaba Arqueles Vela, para el teatro guiñol y que vale lo mismo ahora, toda vez que se adecua perfectamente a la acción hecha por los muñecos:

Los personajes se calcularán según el número de personas que puedan moverse libremente en el escenario; 2 personajes, sino puede trabajar más de una persona; 4, si pueden trabajar 2 personas, etc. La acción de la obra se basará en la posibilidad móvil de los muñecos y el texto debe ser simple comprensible y alegre.¹⁶⁷

Las comedias de muñecos no solían involucrar más de dos personajes en escena y cuando aparecían más, solían no tener acción alguna, y tomaban posición en segundo plano sin intervenir.

De carácter cómico, la pieza tiene una tonalidad costumbrista, apegada a la realidad. Precisamente, la exhibición de las acciones contrarias a los usos y normas establecidos por la sociedad es lo que despierta el humor. Vemos, entonces, al pretendido novio hacer la corte a su enamorada, pero de manera ilícita, pues lo hace a espaldas de los familiares de la novia. La escenificación de la transgresión de las normas familiares de la época crea la tensión dramática del espectáculo y permite el desarrollo del humor. Al respecto, Martha Eva Rocha ha

¹⁶⁷ Vela, Arqueles, *Op. Cit.*, p. 11.

señalado que el noviazgo, durante el Porfiriato, era la oportunidad que tenían los jóvenes para conocerse, visitarse de vez en cuando y bajo la tutela y protección de los padres. La casa, en este medio, era la salvaguarda por antonomasia de la honra de la mujer, honra depositada, vale decirlo, en su nula actividad sexual antes del matrimonio. El matrimonio era el único medio de consumar el matrimonio para la procreación.¹⁶⁸ En el caso de la comedia, debe resaltarse la figura del Novio y su Amigo como estereotipos de estudiantes pobres, proclives a la promiscuidad y la vida disipada. Ambos son la representación de la figura del *lagartijo*: jóvenes pobres, casi siempre estudiantes, con pretensiones aristócratas que rondaban los salones y bailes de sociedad para conseguir el favor de señoritas, con el objetivo de hacerse de una dote que les permitiera llevar una vida cómoda. En las comedias del teatro frívolo, la figura de estos jóvenes fue muy bien explotada, así, por ejemplo, la tenemos en el monólogo “Antes del baile”, en el sainete *Por hacer el oso*, ambos de Constancio S. Suárez y también aparece modificado en zarzuelas, por ejemplo en *La isla de San Balandrán*.

El personaje de la Novia, es tan sólo un pivote que permite el desarrollo de la pieza. Tan sólo aparece una vez y tiene tres parlamentos. Resulta un personaje de contraste con el Novio, pues se trata de una señorita que, si bien guarda hasta donde le es posible las apariencias, es más bien rústica y algo ruda en su trato, por no decir que no acierta en ninguno de los requiebros que le hace su pretendiente. Más que realizar el papel estereotipado de la pretendida esquiva, se muestra aburrida e indiferente, ajena al discurso del Novio. Ante los sobresaltados entusiasmos y empalagosos mimos del Novio, la Novia responde con situaciones cotidianas de su vida. No resulta en el tipo de mujer pura y cándida proclive al sentimentalismo del romanticismo lacrimoso de la época, antes bien es una muchacha simple y un tanto ruda. Es así que, cuando el pícaro novio le pregunta

¹⁶⁸ Rocha, Marha Eva, “Los comportamientos amorosos en el noviazgo, 1870-1968. Historia de un proceso secular”, en *Revista Historias*, No. 35, 1995-1996, p. 123.

por su tardanza, la muchacha responde que estaba preparando la comida para el inicio de vigilia:

Novio: Deidad más encantadora
que la luna, ¿dónde estabas?
Mi dulce y gentil señora,
que el alma rendido adora...

Novia: Estuve partiendo habas...
como es vigilia mañana
es preciso disponer
la comida muy galana

Entre las demandas del Novio y las respuestas de la Novia se crea una variante de la dislocación léxica. Esto es que el Novio emplea un código discursivo ajeno al de la Novia, lo cual evita que entre ambos exista una comunicación efectiva y sea, además, motivo de comicidad rotunda. Esto había sido anunciado al principio de la pieza por el amigo, quien señala que precisamente la manera refinada del novio no la entiende la muchacha: “le hablas todas las noches/en un sublime leguaje/cuyo lenguaje no entiende/la pobrecita de Carmen”. En otro sentido, la diferencia entre el lenguaje metafórico del joven y la incomprensión de Carmen cabe una parodia de las relaciones amorosas explotadas por la literatura lacrimosa del romanticismo tardío, en el cual la mujer era retratada como un ser aséptico desprovisto de las más elementales necesidades humanas, además de ser depositaria de una pureza celestial y una finura en sus maneras y movimientos. Las señoritas decentes contaban por lo regular de una educación no sólo en las tareas diarias a las que se someterían cuando fueran casadas, como la crianza de los niños o la administración de la casa, sino que debían tener conversaciones interesantes, ejecutar algún instrumento musical, canto y danza.¹⁶⁹ En el caso de la Novia de esta comedia, sin embargo, no vemos tales detalles idealizados, antes bien se nos muestra más bien ruda e ignorante:

¹⁶⁹ Véase, González y Lobo, María Guadalupe, “Educación de la mujer en el siglo XIX mexicano”, en *Casa del tiempo*, No. 99, 2007.

Novio: Rosa del huerto, lozana,
si tú no debes comer,
.....
Si tu pecho, vida mía, [...] sólo gustar debería del néctar y la ambrosía que se gustan en el cielo.

Novia: Pueden ser muy exquisitos, pero otras cosas prefiero ¿Te gustan los pambacitos y los juiles? ¡Qué bonitos! Por los juiles yo me muero

Continuando con los personajes, don Facundo, por su parte, en el papel del opositor a las pretensiones del Novio, representa al antagonista de la pieza. Permite, por obvias razones, que la tensión dramática se solucione, pues es el que permite ver la indiferencia de Carmen hacia su pretendido y la cobardía y picaresca de éste. Con la intervención de don Facundo, la comedia adquiere su desenlace natural, sin dejar ningún cabo suelto en la acción. La criada, finalmente, es un personaje incidental, puesto de manera conveniente, dado que para la culminación de la pieza era imposible que Carmen o don Facundo aparecieran en escena luego de haber hecho mutis. La criada hace de su conocimiento al Novio que Carmen no desea saber nada más de él, pues lo considera un cobarde al no oponerse a don Facundo y antes bien permitir que éste lo corriera de la casa, no sin justicia plena.

Los novios es una pieza perfectamente bien construida narrativamente, no posee cabos sueltos, tiene congruencia con sus partes y ninguno de los personajes aparece de manera casual. Es una comedia que se apega muy bien a la unidad de acción, pues desarrolla de manera efectiva un sólo hecho. En cuanto al tiempo, la pieza sucede en un par de minutos, no más de treinta en una puesta, pero dentro del tiempo de la comedia, no hay sobresaltos ni irrupciones temporales.

Finalmente, la acción se desarrolla en un sólo lugar, a saber, una calle de la Ciudad de México. Compositivamente y en congruencia con el teatro clásico, no tiene falta alguna. El lenguaje de los personajes está, de alguna manera, tipificado y permite observar la personalidad de cada uno de ellos, tal como hemos visto. Así, el estudiante se revela poseedor de un código incomprensible para la Novia; por su parte, don Facundo se revela autoritario y violento. No existe, sin embargo, mayor profundidad en los caracteres de las “figuras que representan”, pues éstas se limitan a realizar las acciones esperadas para sus particulares tipos. A fin de cuentas, la factura del verso, y que no aparezca en los anuncios teatrales de la época, permite creer que se trata de una obra original para marionetas y no de una adaptación tomada al vuelo de alguna representación en teatros convencionales.

2.4.5 La revoltosa

Desde siempre se ha tenido una obsesión colectiva de imitarse a sí mismo. Una de las grandes preguntas de la humanidad intentaría encontrar la respuesta al gusto tan acentuado que se tiene por la imitación de las acciones humanas. En gran medida, el éxito de los títeres radica en la precisa imitación de los conflictos humanos, imitación que dentro del tablado se puede repetir hasta el infinito como un juego interminable de muñecas rusas. Los títeres, desde siempre, se han valido de la imitación, de la parodia y de la sátira para sus obras. Desde los tiempos coloniales, el éxito de la Máquina Real de Comedias de Muñecos estaba garantizado por la imitación, facinerosa muchas veces, de los espectáculos que se daban en el Coliseo Real de la Ciudad de México. Así lo atestiguaría la recomendación de Juan Manuel de San Vicente en su *Noticial al público* sobre la

nefasta costumbre de los titiriteros de representar con sus muñecos lo ya hecho por personas.¹⁷⁰

Pronto se convirtió en costumbre que las comedias de muñecos representaran en las calles los espectáculos teatrales que se exhibían sólo en los coliseos. Dicha costumbre, venida de la Colonia, no se detuvo con el nacimiento de la República y continuó hasta bien entrado el siglo XX. Esta situación de notable correspondencia entre lo culto y lo popular, lo privado y lo público, es lo que permite tratar la dramaturgia para muñecos como parte constitutiva del teatro nacional.

En el particular caso que nos ocupa en estas líneas, conviene iniciar con una breve reseña de la recepción que tuvo la obra *La revoltosa* en nuestro país, de ese modo advertiremos la razón por la cual se adaptó para títeres:

Con un libreto original de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, *La revoltosa* se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid el 25 de noviembre de 1897. La música de la puesta en escena corrió a cargo de Ruperto Chapí, renombrado músico alicantino. El sello de los libretistas, pero sobre todo del compositor, dotaron a la pieza de un éxito inmediato entre el público español, éxito que pronto se esparció por diversos países y duró varios años. Así, por ejemplo, una brevísima nota del diario *La correspondencia de España*, del 13 de diciembre de 1903, describe cómo en un acto oficial en Lisboa una “música tocó *La revoltosa*”, pero sin incluir la letra, lo cual, a juicio del *reporter*, resultaba ser una lástima, pues los portugueses no podrían darse cuenta de la “literatura actual” española.¹⁷¹

La pieza no sólo alcanzó un éxito teatral desde su estreno, sino que incluso, para 1903, era ya considerada por la opinión pública como una obra con renombre literario. Puede ser que se trate del emotivo epíteto de un entusiasmado reportero, en su particular momento histórico, sin embargo, es innegable que el éxito de la obra fue tal que la música se tocaba en actos oficiales y tal parece que era

¹⁷⁰ Véase Viveros Maldonado, Germán, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México: UNAM, p. 245.

¹⁷¹ *La correspondencia de España*, 13 de diciembre de 1903.

representativa de la cultura española de su momento. Y si esto no bastara para considerarla como una pieza de la dramaturgia española, debemos considerar que incluso se han hecho montajes y grabaciones modernas.¹⁷²

A tan sólo 3 meses de su estreno en Madrid, en febrero de 1898, *La revoltosa* llega a México, producida por la compañía de los Hermanos Arcaraz, notables empresarios del espectáculo que montaban su repertorio casi siempre en el Teatro Principal de la Ciudad de México. La obra fue bien recibida por el público y rápidamente se convirtió en un fenómeno nacional. Así, la crítica de la época escribe que *La revoltosa* ha sido todo un “éxito pisotonudo” y que, precisamente, debido a él se han montado otras obras de Chapí.¹⁷³

Pero no sólo era montada todas las noches, sino que fue tema de conversación recurrente en sociedad e incluso se convirtió muy pronto en lugar común. La prensa hacía sátira de los acontecimientos políticos, caricaturizando a los personajes involucrados en ellos como caracteres de la zarzuelita.

Por ejemplo, en 1898, con los rumores del retiro de Porfirio Díaz, se comenzaron a mencionar los nombres de los posibles sucesores. Uno era el poderoso secretario de Hacienda, José Ives Limantour; otro, el general Bernardo Reyes. Éste era, de hecho, el favorito para ocupar la silla presidencial debido al notable trabajo realizado en su gubernatura del estado de Nuevo León. Sin embargo, la sucesión no se llevó en esos términos: Díaz, preocupado por la popularidad reyista y con el pretexto de no ser Limantour hijo de mexicanos por nacimiento, postulóse él mismo de nueva cuenta para el periodo presidencial de 1900 a 1906, el primero de 6 años. Ganó, como era de esperarse, y colocó a Ramón del Corral como vicepresidente.

La popularidad que había alcanzado y su recalcitrante fidelidad al dictador, hicieron de Reyes un blanco de críticas. Se esperaba en efecto que ocupara la silla presidencial. De ahí, por ejemplo, que se le parodiara en una caricatura

¹⁷² Una de las más recientes se montó en el Teatro Calderón de Madrid en 1995.

¹⁷³ *Frégoli*, 21 de marzo de 1898.

aparecida en 1898,¹⁷⁴ donde se le mira interpretar el famoso dueto de Felipe y Mari Pepa, pero aludiendo a la sucesión presidencial (ver la Figura 5 en el Apéndice de imágenes). De manera similar, otra caricatura periodística que nos daría cuenta del éxito que significó en México *La revoltosa* sería aquella en que se ve al mismo general Díaz como si fuese Mari Pepa, justo en la escena del primer cuadro en que ésta es asediada por los varios pretendientes (ver la Figura 6 en el Apéndice de imágenes). Siendo el mismo año de 1898, indudablemente se trata de una parodia sobre el venidero cambio de poder.

La presencia de *La revoltosa*, sobre todo en el Teatro Principal, comienza en febrero de 1898 y se prolonga hasta los primeros meses de 1902, casi de manera ininterrumpida, diariamente, por las noches hacia las 20:30 horas. Se trata de una obra de una buena factura, pero ante todo cercana, por los cuadros de costumbres, al público. Con todo y que sufrió de representaciones vergonzosas y carentes del éxito esperado, como las ocurridas en Puebla, donde el montaje fue antes bien malo, disminuido en el garbo de los actores y con un gasto mediocre en la producción¹⁷⁵ o también, en otra ocasión, cuando una de las triples fue sustituida por otra bastante venida a menos, cuya actuación arruinó por completo el glamur y el buen gusto de la obra, aun así *La revoltosa* se mantuvo en el gusto del público por varios años.¹⁷⁶

A juicio de la crítica, era una pieza dramática con brillantes cualidades estéticas y literarias que la hacían digna representante de la alta cultura de finales de siglo. Así, por ejemplo, cierto López I. afirmaba que toda ella era una representación del modo de vivir, de la existencia misma; una pieza que serviría de ejemplo de lo que es el buen teatro. A continuación se reproduce íntegramente su crítica, pues resulta pertinente:

¹⁷⁴ *Id.*

¹⁷⁵ Véase *El Popular*, 19 de agosto de 1898.

¹⁷⁶ La última representación que hemos podido rastrear dentro del periodo temporal que nos atañe ocurrió el 3 de mayo de 1902, según consta en un anuncio publicado en *El Diario del Hogar*.

La revoltosa como la *Verbena de la Paloma*, como *Caballería Rusticana* y *Los Payasos* es un primoroso cuadro de género. Toda España está en ella. No ciertamente la España que se educa en París, elegante, cortesana, disipada y cosmopolita, sino la España popular, la que conserva aún los vicios como las virtudes, las ideas como las costumbres de la raza ibérica, en toda su pureza. Mari Pepa está primorosamente modelada en aromática arcilla de Guadalajara; tiene el balanceo voluptuoso de la sevillana, el fuego en los ojos de la madrileña, la escudria vigorosa y sana de lamontañesa; es coqueta por táctica y casta por naturaleza; lleva la gracia en la sangre y el atractivo en la fe de bautismo; es decidora, salada, lista en la parada, pronta en la réplica, ardiente en la pasión y recatada en la conducta; tiene en suma muchas virtudes, muchas gracias y muy mala reputación. Es toda una española.

Felipe es el tipo guapo mozo, del conquistador; seduce mujeres casi a pesar suyo; vienen a él como las mariposas al fuego, se ha acostumbrado a conquistar sin invadir y a triunfar sin luchar. ¡Qué no daría por ver venir a él a Mari Pepa! Pero su orgullo lo retiene y también las deliberadas coqueterías de la hembra que quiere verlo caer a sus pies rendido de amor y vencido por los celos.

Esta lucha de amores y de dos orgullos, tratada de mano maestra, es toda la pieza, y se resuelve en una espontánea, franca, ardiente y simultánea declaración. Pero cuánto arte, cuánta maña, cuánta diplomacia para llegar cada uno a dominar el orgullo del otro.

Y Candela y los Jugadores de brisca y Gorgonia. Impagables, de una pieza, completos. Así se trabaja para el teatro, señores autores dramáticos. Si hacéis mover figuras de cartón como en *Viva el Rey* el fracaso es seguro. El teatro es la vida; necesita seres vivos, reales, y no manequés; inteligencias, corazones y caracteres concretos y no ideas o sentimientos abstractos, y el mérito literario de *La revoltosa* más que en su verso fluido, más que en el dominio completo y el manejo perfecto de ese lenguaje pintoresco, de ese caló gráfico del pueblo español, más que en el ordenamiento lógico de las escenas y en el desarrollo progresivo de la acción, está en los tiempos mismo llenos de vida e impregnados de realidad que hace mover, pensar y hablar en el tablado.

La música es adecuada enteramente al libreto, sin pretensiones wagnerianas ni modernistas, esencialmente española, como cuadra al medio y a los caracteres que describe, original y apasionada por todos los cuatro costados; música de género, deliciosa y digna de su autor y de la obra.¹⁷⁷

Con lo anterior, ya podríamos concluir que el éxito mismo de la pieza la llevó a ser recreada para títeres en los teatros de jacalones o los teatrinos particulares. Y, de hecho, así debió haber sido. Es manifiesto que desde la Colonia casi cualquier espectáculo exitoso era puesto con muñecos. Desde comedias, pasando por simples cuadros de costumbres, bailes y declamaciones, hasta corridas de toros y

¹⁷⁷ López I., “Sumario. A propósito de la *Revoltosa*”, en *El Mundo Ilustrado*, 27 de marzo de 1898.

peleas de gallos. Casi todo lo que entretuviera al populacho con gran fama tenía cabida en los títeres.¹⁷⁸

La comedia que nos ocupa es una adaptación hecha por Constancio S. Suárez del sainete lírico, o zarzuela en un solo acto, *La revoltosa*, escrita por José López Silva y Carlos Fernández Shaw. El adaptador siguió puntualmente el argumento, las acciones y los conflictos sustanciales, modificó el nombre de los personajes adaptándolos a su realidad histórica y, finalmente, cambió el ambiente y el escenario con el fin de hacer una obra de costumbres mexicanas. Como el original, se trata de un sainete, pero esta vez puesto en once escenas repartidas en dos cuadros y en prosa.

Mariquita es obrera en un taller de costura. Recientemente, ha venido a instalarse en una vecindad de la Ciudad de México. Pobre y humilde, pero poseedora de una hermosura singular, encanto, elegancia, garbo y feliz carácter. Debido a su belleza y simpatía, rápidamente se gana el aprecio de los varones y la obvia envidia y desprecio de las mujeres. Aunque de naturaleza casta y pensamiento recatado, Mariquita ha aprendido a utilizar la coquetería como una táctica de seguridad ante los apabullantes acosos de sus pretendientes. Utiliza con inteligencia, pero sin malicia, sus encantos con la finalidad de ganarle favores a sus desesperados amantes, mas nunca abusa del amor que le profieren, antes bien es buena con ellos, sencilla y complaciente. El despecho hacia los enamorados la ahogaría en el rencor y la ira, en el desprecio. Siendo sola y desprotegida, no puede permitirse semejante movimiento. Por ello, y no por cruel y deshonesto coquetería, se vale de su sensualidad para abrirse paso entre un mundo adverso.

No hace más de un año que Mariquita vive en la vecindad. Tan pronto llegan las Posadas, los amantes comienzan a asolarla con piropos y presentes subidos de tono, bastante frenéticos, con la finalidad de que se decida y escoja a uno de

¹⁷⁸ Véase Jurado Rojas, Yolanda, *El teatro de títeres durante el Porfiriato*, México: BUAP/CONACULTA, pp. 22-29.

ellos. Las opciones de noviazgo son tan ridículas como imposibles: está el viejo Prudencio, un hombre ya entrado en años, jugador, pendenciero y raboverde; Toribio, casado, necio con pretensiones de poder y supuesto hombre de sí que al verse acorralado en su necesidad pierde el juicio y comienza a dar de gritos; Naricitas, vago sin oficio, jugador y cínico, bromista a ratos y más bien un personaje bastante disminuido y sin importancia; Miguel, buen mozo, educado, guapo y de buenos modales, soñador y propenso al amor sincero; don Guadalupe, viejo casero incongruente, inmoral e inconstante. Ahí están los afamados pretendientes de nuestra heroína.

Durante la tarde de la Primera posada, Mariquita llega a la vecindad luego del trabajo y encuentra a sus amantes en el patio jugando a la baraja. Los chiquillos de la vecindad adornan con farolitos la vivienda y hay un ambiente de fiesta. Rumbo a su cuarto, Mariquita es detenida por sus amantes. Cada uno de ellos le lanza piropos y flores más o menos inteligentes, le hacen insinuaciones bastante poco creativas, pero siempre subidas de tono y considerablemente lúbricas:

Mariquita: ¡Buenas tardes, buenas tardes!

Miguel: Buenas tardes, Mariquita

Prudencio: ¡Ay, qué cosa tan rebotina!

Naricitas: ¡Qué simpática! Pase usted a divertirse!

Don Guadalupe: ¡Qué coloradita viene usted! ¡Parece una manzana panochera!

Mariquita: ¿Pero señores, qué es eso? ¿Tantas cosas soy yo?

Miguel: [*aparte*] Esta mujer me hace bailar jarabe el corazón.

Mariquita: ¿Qué dice usted?

Prudencio: Esos ojitos alumbran más que la luz eléctrica.

Toribio: ¡Qué boquita, parece un calabazete!

Miguel [*aparte*]: Qué malditos

Naricitas: no hay otra costurera como usted, tan primorosa.

Ante el torpe empeño de los esposos, las mujeres deciden poner un final a tal grosería y recurren en un principio al nuevo casero, don Guadalupe, con la finalidad de que corra a Mariquita de la vecindad. Sin embargo, aquel señor, muy

digno de confianza, termina prendido a los encantos de la costurera, como los otros, y cede también a hacerle disimuladamente la corte. Mientras todos son un atado de locos sinvergüenzas, Miguel es el único personaje que mantiene distancia y prudencia ante el objeto de su amor. No sólo quiere a Mariquita con ternura y honestidad, sino que está dispuesto a soportar sus coqueterías y a defenderla si es preciso. Es un amante cabal y un hombre honrado que sufre en silencio las avanzadas de sus contrincantes.

Ante el fracaso de correr a Mariquita de la vecindad, de corregir a sus esposos mediante sermones y regaños y, aún más, de confrontar a la misma costurera, las mujeres urden un plan mucho más creativo: usar el poder de convencimiento de su contrincante para dar calabazas a los hombres. Intentan convencer a Mariquita de que se una a ellas y ésta, harta de las insinuaciones varoniles, acepta. La treta consiste en citar a todos sus amantes a una misma hora en un mismo sitio con la promesa de otorgar su amor.

Así sucede, en efecto, después de que se celebra la posada y los chiquillos quiebran las piñatas, todos los varones son llevados por una falsa promesa de amor a un rincón oscuro de la vecindad, donde se encuentran unos con otros. Comienzan entonces, horrorizados, a zurrarse mutuamente, increpándose de mil maneras, confundidos y humillados. Tan pronto esto ocurre, las mujeres (Mariquita incluida) salen a los balcones a carcajearse del espectáculo. Entonces se revela la trampa. Para dar escarmiento a los maridos, se han valido de Mariquita, quien no dudó un segundo de darles su merecido. No obstante, el único realmente dolido ha sido Miguel, quien amaba con bondad a la costurera y quien demanda una explicación a tan rudo trato.

Finalmente, Mariquita otorga las explicaciones necesarias, da justo castigo a los impertinentes y entrega su amor a quien lo merece. La obra termina con promesa de baile y con el casero rencoroso amenazando venganza:

Ramona: (A Pacha) Ves el efecto, Pachita
Pacha: Ahora sí escarmentarán estos tarugos.
Don Guadalupe: ¿Pero qué es esto señores?
Mariquita: (*Riéndose*) ¿Qué cosa les pasa?
Miguel: ¡Pasa que usted es una perdida... una pu...erca!
Mariquita: ¡Miguel!
Mariquita: Ha citado usted a todos sus amantes, a parte a cada uno para comprometerlos. No tiene usted ni tantita vergüenza. ¿Qué merece esta mujer?
Ramona: Merece un premio, porque accedió a los consejos míos y de Pachita que fueron los de arreglar esta trampa.
Miguel: ¿eh, cómo?
Ramona: Arreglamos esta trampa para que escarmentaran nuestros atontados maridos.
Narcitas: ¿Yo también?
Miguel: ¿Cómo está eso?
Pacha: Pues, nada, hombre, que aconsejamos a Mariquita que citara a sus amantes a la misma hora aquí en esta casa para que quedaran desengañados.
Prudencio: ¿y ella qué?
Miguel: Ya, ya comprendí. ¿Perdóneme, Mariquita, que tan mal haya pensado de usted, pero al no saber la trampa esa... tuve razón.
Mariquita: Es cierto.
Miguel: Bueno, entonces, a quién corresponde usted.
Mariquita: A tí solito. (*lo abraza*)
Miguel: ¡oh, dicha, oh ventura!
Pacha: (a Toribio) ¿Escarmentaste, Toribio?
Ramona: (a Prudencio) ¿Escarmentaste Prudencio?
Prudencio y Toribio: ¡Quita allá!
Miguel: ¡Dame el brazo, mi Mariquita, y ahora sí a las luces de veras! ¡A gozar!
Don Guadalupe: ¿Es decir que yo también quedé chato?
Mariquita: Sí, don Lupito. ¡Pues qué quería usted!
Miguel: Y mañana a buscar casa, que aquí no me conviene.
Mariquita: ¡Celosillo! Mira: La mujer que es honrada aunque ande entre la lumbre no se quema.
Ramona: ¡A las luces! ¡A las luces!
Pacha: ¡Viva don Miguel!
Chicos: ¡Viva!
Todos: Vámonos, vámonos. (*Se van*)

En esencia, Constancio S. Suárez ha *arreglado* la obra de tal forma que todos los conflictos quedan sintetizados y perfectamente engarzados, excepto quizá el más caro para la versión original: el romance entre Mariquita (Mari Pepa) y Miguel (Felipe). En la pieza original, el conflicto de amor entre el guapo mozo y la sensual costurera no sólo es determinante, sino que es en sí la obra misma. Sin embargo,

al adaptador le ha parecido poco atractivo. La razón quizá esté en que le interesa más mostrar los cuadros de costumbres, los problemas de vecindad, las infidelidades vergonzantes de los maridos y los groseros comportamientos de las esposas. Amén de la coquetería y lubricidad de Mariquita. Constancio S. Suárez opta por la risa fácil y la frivolidad evidente y no por la tensión dramática original.

La actuación de Miguel es apenas perceptible, se limita a esbozar sólo algunos gestos que seguro la audiencia relacionaría con los celos del Felipe en la zarzuela original. Tiene apenas 18 parlamentos y casi no aparece en escena como un personaje principal, sino más bien como uno incidental. Sirve hacia el final tan sólo para salvar el embrollo. Pues sí, para el adaptador resultó más interesante crear una obra de fácil factura, pero cómica en todos los sentidos, que se colgara del éxito del primer libreto. Entonces, siendo el objetivo de Constancio S. Suárez una comedia ligera y frívola, los conflictos dramáticos se reducen a uno: el asedio amoroso de los esposos infieles, incluidos Naricitas y don Guadalupe, y la estratagema de las esposas para dar calabazas a los pretendidos amantes.

El conflicto comienza en la escena tercera cuando los cínicos y desenfadados amantes asedian a Mariquita. Ésta acostumbrada a tan floridos retruécanos amorosos, los sortea con brillante inteligencia. Todo la escena llena de espanto y odio a Miguel, que de todos es quien ama sinceramente a la costurera. En la escena cuarta, al enterarse de las deshonestas intenciones de sus maridos, Pacha y Ramona deciden reprenderlos a palos y arremeter contra la causa original de tan nocivos amores. Los amantes se defienden como mejor pueden y de paso interceden por Mariquita, la inocente, quien ha sido tildada de *piruja*. En la escena quinta, aparece el incongruente nuevo casero, don Guadalupe, pretendido hombre de honor con un vago de poder. Intenta meter orden en el la discusión, dando la razón a las esposas y amenazando con echar a la calle a Mariquita, tan pronto se repita una escena como aquella. Todos se guardan en sus cuartos y al poco rato entra en escena Mariquita, entonces comienza la escena sexta. Don Guadalupe intenta reprender a la coqueta mujer,

amenazándola con echarla fuera si continúa provocando a los hombres de la casa. Sin embargo, la astuta costurera logra hacer flaquear de sus intentos al casero, embelesándolo con sus tiernos encantos. El fingido dueño del orden termina más que prendado de la heroína. Finalmente, en la escena décima se da la estratagema de hacer coincidir a los amantes en un sólo lugar, con la falsa promesa de ser cada uno el afortunado dueño de Mariquita. El objetivo es humillarlos y hacer que entre ellos discutan. No se da en escena, sin embargo, cómo es que se convenció a Mariquita de que participara en la trampa. Se entiende de algún modo que el público, concedor de la obra, sabía el asunto. Así pues, da fin el conflicto dramático con los chascos amorosos de los vecinos, el subsecuente castigo moral, la humillación del casero y el feliz amor entre Mariquita y Miguel que resuelve toda la pieza.

Si juzgásemos esta adaptación a partir de la fidelidad que pueda conservar con la original *La revoltosa*, encontraríamos diversos errores compositivos debido a las omisiones y vacíos en el argumento y los conflictos. Sin embargo, es obligación conceder que la naturaleza de *La revoltosa* de S. Suárez tiene otros objetivos dramáticos, limitados por su público y su espacio. Se trata ante todo de un sainete dividido en cuadros y por escenas. Esto es importante de señalar pues, siguiendo al género del sainete, S. Suárez intenta explotar visualmente las costumbres de la época.

El vacío argumental de la relación amorosa entre Miguel y Mariquita, permite precisamente exhibir las costumbres de los otros personajes, incluso mucho más interesantes. Por supuesto que no le llama la atención construir los caracteres de los tipos. Ningún personaje posee una historia, una tradición; son imágenes móviles en el presente mismo de las acciones que realizan. *La revoltosa* de S. Suárez no posee un argumento estructurado, sino que son viñetas, breves escenas que se encadenan con cierta lógica narrativa.

La pieza está armada en dos cuadros y once escenas. En el primer cuadro se desarrolla el problema de la pieza y se llevaba a cabo por la tarde, mientras los

niños decoran la vecindad para la primera posada. Cada escena corresponde a entradas y salidas de los personajes. Por su parte, el segundo cuadro ocurre en la noche: después de que los niños han roto la piñata, se lleva a cabo la trampa y es dado el final. Así pues, las escenas forman viñetas, pequeñas imágenes compositivas de un gran cuadro costumbrista.

La revoltosa de Constancio Suárez tiene un tono desenfadado y ligero, sin pretensiones intelectuales o arrebatos estilísticos. El lenguaje es antes bien parco, limitado a acciones concretas y poco descriptivo. Los personajes no hacen más de lo que dicen. Todo ello, sin embargo, es fiel a la composición que se necesita para las comedias de títeres. En algunos pasajes, se intentan recrear algunas flexiones dialectales del populacho, sobre todo al utilizar diminutivos, contracciones y elipsis.

Son once las escenas que componen *La revoltosa*. La primera de ellas corresponde a un preludio. En él toda la vecindad se ha organizado para la primera posada. Los chiquillos encienden farolitos de papel mientras los hombres juegan baraja, beben pulque y entonan canciones acompañados de una guitarra. En la pieza original esto correspondería al famoso preludio que incluía danza y varias seguidillas. En la escena segunda ha aparecido el nuevo casero y tontamente intenta poner orden en la algarabía que suscita la fiesta. Pero no lo consigue, antes bien es burlado. Ya luego, entra Mariquita y todos los hombres comienzan a asediarla. Las esposas, en la escena quinta, celosas del malo comportamiento de su marido, los reprenden. Es entonces cuando don Guadalupe aprovecha para hablar con Mariquita. Ha terminado la sexta escena y con ella el primer cuadro. El cuadro segundo comienza con una suerte de interludio. La escena octava corresponde al momento en que los niños rompen la piñata. Se describe la acción y todo termina en paz. Dicha escena es vital pues, luego de quebrada la piñata, los hombres se van y don Guadalupe puede perpetrar su plan de hablar de amores con Mariquita. Sin embargo, en la escena novena, todos los

hombres han sido citados en el mismo lugar. Discuten y son burlados; finalmente Mariquita da su amor a Miguel. Todo esto ocurre en la escena décima y undécima.

Como dejé apuntado líneas anteriores, *La revoltosa* llegó a México en los primeros meses de 1898. La muestra de *La galería del teatro infantil* corresponde a una fecha cercana a 1909, según la catalogación del Archivo Histórico del INAH, empero, no es posible precisar esto. De tal modo que la pieza pudo haber sido escrita entre 1898 y 1909.

Lo que sí es seguro es que el primer alumbrado eléctrico y público de la Ciudad de México se instaló el mismo año de 1898, lo cual es importante señalar, debido al tono marcadamente moderno que tiene la obra. Es una pieza interesante por el rechazo que manifiesta por lo viejo, por lo poco actual. Aunque no es el tema principal, se advierte fácilmente su carácter de actualidad. Así, por ejemplo, en la escena primera, cuando un vecino comienza a entonar una canción, las mujeres que lo escuchan protestan por lo anticuada que es dicha música. Entonces, el vecino no tiene más remedio que entonar otras más modernas:

Vecino 1º. Vamos a ver (cantando)

... Una muchacha muy singular
con cierto viejo se puso a hablar

Vecinos. No, no; eso ya es muy viejo.

Vecino 1º. Pues qué cosa quieres.

Una vecina. Otra más bonita y nueva.

Vecino 1º. Bueno; ahora verán (*Canta*)

[Tenía una cigüeña] de linda faz,
de pie chiquito, talle gentil

por ti me enciendo cual aguarrás

por ti me prendo cual un candil.

Prudencio. ¡Bien, bien, bravo! (Aplauden todos)

Vecino 1º. (canta) Si quieres vámonos a una barquilla.

Tú irás remando; yo cantaré.

Cuando lleguemos al otro lado

en dando cespel te sentaré (representa) Y ya no me acuerdo de lo demás

Vecinos. ¡Pues otra, otra entonces!

Vecino 1º. Vaya un corridito (*Canta*) “Señores voy a contarles”

Del mismo modo, en la escena tercera, cuando los amantes de Mariquita la están asediando con piropos, Naricitas dice de ella que sus ojos alumbran más que la luz eléctrica. Hay, como dijimos antes, un asombro por lo nuevo y no había por la época nada más novedoso que la luz eléctrica. La hipérbole del gracioso personaje está más que justificada, pues la belleza de Mariquita es incluso mayor que la luz eléctrica. Aurelio de los Reyes menciona que la luz eléctrica es una de las características del progreso, de la novedad, de lo moderno. Y concluye su reflexión citando un pasaje del diario *El Mundo Ilustrado*, que vale la pena reproducir para comprender el sentido del piropo de Naricitas:

[...] aperlada, suave, a la vez intensa, no ofende a la vista, tiene una fijeza completa, y un gran poder lumínico y nada más vistoso que las filas interminables de globos opalinos a lo largo de nuestras avenidas y suspendidos como aerostátos en el espacio [...] Ya México está alumbrado y ga dado los más importantes pasos de progreso en el sentido de bienestar público.¹⁷⁹

Finalmente, la idea de modernidad en la pieza es de cierta manera representada por la misma Mariquita, quien es *barrileta* en un taller de modas, es decir, se encarga de trazar y cortar en la tela los patrones que hizo directamente la modista, la diseñadora, encargada de todo un taller de moda. Es conocido que, en la época, la moda, las tiendas de ropa y los escaparates comenzaban a ser parte del progreso en la Ciudad de México. Así, un tal Juvenal afirmaba que si bien las costureras del país aún no alcanzaban el glamur y la elegancia de las parisinas, iban en el camino, pero sobre todo eran trabajadoras y enamoradizas, soñadoras y románticas, amén de muy dueñas de sí mismas, independientes y liberales. De algún modo se describe el mismo carácter de Mariquita quien, como sea, trabaja en un taller de costura.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México*, México: FCE, 1984, pp. 44.

¹⁸⁰ Véase Juvenal, “Las costureritas”, en *El Imparcial*, 29 de octubre de 1898.

2.4.6 Los celos del Negro con don Folías

El 25 de mayo de 1910, el equipo Club 1908 regresaba a la Ciudad de México, luego de barrer con el Club Colón el diamante de la ciudad de Xalapa, donde se disputó la final del beisbol mexicano. El juego fue estremecedor. El viernes por la tarde y a 36 grados bajo el sol de la costa, los jóvenes del “Club 1908” impusieron su técnica, desde el inicio, muy superior, y terminaron anotando 8 carreras en la primera entrada. La desesperación era evidente para los de casa que hacia el final del juego, sólo pudieron anotar dos carreras y salvar así el orgullo. En un garrafal error del jardinero central del 1908, el simpatiquísimo jugador Negrito Folías Soto consiguió anotar un *jitazo* del todo imposible, un golpe de sólo una base... Sin embargo, el juego estaba decidido desde el comienzo. La pérdida para los del Colón quizá sólo pudo aminorarse un poco con las ocurrencias del Negro Folías Soto, que nunca perdió el buen talante que lo caracterizaba.¹⁸¹

El nombre del buen Negrito Folías Soto se pierde en la historia local de los héroes populares. Su nombre continuaba de algún modo con la tradición mexicana de tener un salvador fuera de todas las proporciones, sin dejar de pertenecer, no obstante, a la cotidianidad. Sin duda, el nombre Negro Folías es una de estas mezclas extrañas que hace el tiempo, pues sintetiza en una persona, dos caracteres por completo opuestos.

El Negro (Negro Celoso o también Negrito e incluso Negrito Poeta) y don Folías fueron personajes antagónicos del teatro de jacalones, que lógicamente representaban posiciones políticas y sociales opuestas. Mientras que el Negro es símbolo de la clase más pobre y desprotegida; don Folías representa al burgués europeo, avecindado en México. Como es de imaginarse, el primero tiene una tendencia liberal y lucha por derrocar al mal gobierno y devolverle al pueblo su libertad; por su parte, Folías es un hombre conservador, dueño de tierras y de

¹⁸¹ *El Imparcial*, 29 de mayo de 1910.

intereses económicos muy bien determinados. Ambos han existido de ese modo a lo largo de la historia popular del país.

Las escenas de cachiporras e injurias entre el Negro y Folías formaban parte de las tandas de títeres del XIX y su poder de crítica social era devastador. Particularmente, la crítica más audaz en el teatro de la época solía darse en los jacalones de títeres, pequeñas accesorias donde se apiñaba la gente para enterarse de las tendencias políticas y mofarse a todo placer de los políticos, así como de los tipos del populacho.

Este carácter combativo de las marionetas queda revelado en un documento de 1823, el cual da noticia de una semana ficticia de títeres en el Callejón del Vinagre. El texto tiene bastante de crónica, sin embargo, el autor utiliza la fachada de los títeres para atacar al gobierno. En el texto se describen las posturas políticas de los asistentes a los títeres y cómo estas figuras se tomaban la libertad de exhibir los despropósitos e injusticias del gobierno.¹⁸²

Aunque en el documento anteriormente citado, no se menciona al Negro ni a Folías, para entonces eran ya personajes reconocidísimos. Su origen, sin duda, es novohispano, como ya lo ha demostrado brillantemente William H. Beezley.¹⁸³ El personaje del títere Negro tenía una inteligencia arrolladora y un discurso combativo que se alzaba contra cualquier tirano, sobre todo en contra de las invasiones extranjeras. En él se depositaban muchas de las cualidades del héroe clásico: sencillez de espíritu, humildad, pobreza y desinterés. Pertenece a la clase social más baja y por ello tenía una grandeza de espíritu incomparable. Estas características, de algún modo, lo emparentaban con el poeta novohispano José Vasconcelos; el Negrito Poeta, poseedor de una agudeza satírica temible. Aunque muerto en 1760, la figura del Negrito Vasconcelos permaneció activa durante todo

¹⁸² Mendévil, Juan Camilo, *Seis noches de títeres mágicos en el callejón del Vinagre*, Editado por Herculana del Villar y Socios, 1823.

¹⁸³ “Cómo fue que El Negrito salvó a México de los Franceses: las fuentes populares de la identidad nacional”, en *Historia Mexicana*, Vol. 57, No. 2, 2007, pp. 417- 419. Véase, además, Iglesias Cabrera, Sonia y Murray Prisant, Guillermo, *Piel de papel, manos de palo: historia de los títeres en México*, México: Fonca, 1995.

el siglo XIX, tanto que una las marionetas más famosas del empresario Chole Aycardio, era precisamente el Negrito Poeta.

La admiración por este personaje durante el siglo XIX radicaba en gran medida en ser un prodigio en sí mismo. No olvidemos que el cura, descubridor de la ignorancia garrafal y vergonzante del Periquillo, refiere a José Vasconcelos como un hombre desgraciado, pobre y vulgar, sin ningún tipo de estudios ni erudición alguna y, además de todo, ciego, pero poseedor de una agudeza de ingenio sublime.¹⁸⁴ Esa habilidad poética pronto pasó a ser no sólo ingenio crítico, sino proeza casi guerrillera en el títere, durante la intervención francesa. Entonces el Negrito era el burlador de los falsos monarcas Maximiliano y Carlota, y el vencedor de los ejércitos invasores, sobre todo del francés y el restaurador desinteresado de la paz. Por esto, precisamente:

[...] al aceptar a El Negrito, la gente entre el público lo aclamaba como su campeón. Así él personificaba la típica figura de la comunidad conocida como el cacique, o el valiente local, con frecuencia identificado por los forasteros como un bandido social que aparecía en los periódicos de gran formato y en la lotería de figuras. Este protector —y a la vez portavoz— incorporaba los valores compartidos de la comunidad, sus retos, objetivos y raíces rurales. Con frecuencia, él no era un político o burócrata, sino un individuo conocido por su ingenio, fuerza y valor. En general, estos valientes héroes locales tenían pocas ambiciones políticas o afiliaciones de partido, pero como los milicianos de la era, servían a su comunidad.¹⁸⁵

Hacia 1800, la figura del Negro era reconocidísima como un héroe local, con capacidades formidables, casi mágicas, capaz de poner en huida a cualquier enemigo e incluso convertirlos en monos o hacerlos bailar sin más al ritmo de sonos jarocho. Sin embargo, no es hasta consumado el triunfo republicano sobre el segundo imperio que nuestro héroe adquiere su personalidad característica: celoso, necio, iracundo y romántico.

¹⁸⁴ Fernández de Lizardi, Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, Tomo II, 3ª edición, México: Porrúa, 2004, pp. 153-154.

¹⁸⁵ Beezley, *Op. Cit.*, p. 422.

De algún modo, tanto las diferentes comedias en las que estos personajes aparecen, así como sus mismas personalidades, se pierden en las crónicas y las noticias de la época. Más aún, el Negro y Folías suelen mezclarse arbitrariamente, de modo que unas veces el colérico y celoso era Folías, mientras el que jugaba malas pasadas era el Negro, y a veces pasaba a la inversa. Las tramas de las comedias se complicaban aún más cuando aparecían en escena otros personajes como El Diablo, Mariquita, Procopia o Juan Panadero.

Algo, sin embargo, es seguro: los dos caracteres eran irreconciliables. El espectáculo en el que ambas figuras actuaban era una evolución de los muñecos europeos basados en la comedia del arte, particularmente del espectáculo de Mr. Punch y Judy. Al igual que el títere inglés, Folías poseía una enorme nariz que lo caracterizaba. Era mezquino, sagaz, egoísta y muy inteligente, aunque solía perder los estribos, encolerizarse y lanzar rabieta mientras su cuello y nariz se alargaban de manera inusual. El Negro, más taimado, aunque valiente y ladino, tenía que aguantar los engaños e insultos de su colega. Cada uno poseía a su mujer, la del Negro era Mariquita; la de Folías, Procopia. Ambas mujeres eran vanas y de cascos ligeros, de modo que los enredos por celos eran constantes en la comedia.

A propósito, Guillermo Murray y Sonia Iglesias señalan que:

Don Folías fue una marioneta singular, cuando se enojaba alargaba inesperadamente el cuello y la nariz para deleite de la chiquillada. Estaba acompañado de un Negrito enamorado y colérico que solía terminar enfurecido todas las escenas a patas. Procopia fue la mujer del Negrito, a quien siempre engañaba. La Mariquita fue la muñeca objeto de los amores de don Folías; cuando estaba casada con él, irremediablemente le ponía los cuernos. Había otros personajes, no siempre presentes. Don Juan Panadero era uno de ellos, funcionó como trujamán o narrador de la historia; pero si aparecía el diablo, uno de sus rivales, la anécdota se enredaba.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Iglesias Cabrera, Sonia y Murray Prisant, Guillermo, *Piel de papel, manos de palo: historia de los títeres en México*, México: Fonca, 1995, pp. 78.

Los argumentos de las comedias del Negro y Folías no necesariamente seguían el modelo establecido por Murray e Iglesias. Es decir, podía suceder cualquier cosa. Lo único que se mantenía era el carácter antagónico de cada uno de los personajes principales y una marcada tendencia política y social, como era apreciable en la vestimenta de ambas figuras. Además de esto, tanto Negro como Folías eran figuras muy violentas y se arremetían a golpes casi por cualquier cosa. Por lo regular, salía triunfante el primero, que terminaba los espectáculos arremetiendo con todo, mientras zapateaba algún son jarocho que todos los presentes canturreaban.

Guillermo Prieto recuerda que en 1828, a la edad de 10 años, solía acudir a los jacalones de títeres en la Calle de Venero. Las funciones eran los sábados por la tarde y comenzaban con una “marcha triunfal” de histriones y músicos por las calles de Mesones, Corchero y Puente de la Aduana Vieja. Toda la gente salía entonces a admirar el desfile desde sus balcones, lleno de color, música y barullo. Los titiriteros tenían la costumbre de tomar a un niño, el más *peripuesto* y de “mejor presencia” para llevarlo en andas al frente de la procesión, como padrino de las funciones del día. Tocó el caso, de ser Guillermo Prieto el niño que presidiera la caravana aquel día. Recuerda que los títeres solían ser su fascinación:

Aquel Negrito enamorado y batallador que desenlazaba a puntapiés todas las escenas; aquel don Folías que prolongaba el pescuezo y la enorme nariz, con asombro de los niños; aquella mariquita, querida del Negrito, dulce con el prójimo, bailadora y gazamoña; aquel Juan Panadero que tenía ciertos inconvenientes con el público; y aquellos coristas rezanderos y santurrones frente al guardián y pícaros, fandangueros y tremendos de desvergüenza ante su ausencia, eran para mí, seres reales, amistades entrañables, afectos a que me habría sacrificado gustoso.¹⁸⁷

Tanto el Negro como don Folías, desde sus orígenes estuvieron implicados en situaciones de contenido político. Así lo demuestra una comedia para títeres

¹⁸⁷ Prieto, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, pp. 30-33, obra facsímil.

escrita por un tal Juan Diego (posiblemente seudónimo de Ignacio Manuel Altamirano), que lleva el subtítulo de “Escenas Populares”. La obra se sitúa justo el día siguiente en que los rebeldes liberales derrocan al Imperio de Maximiliano. Entonces, los vencedores han puesto demasiado empeño en anunciar la victoria, tanto que incluso uno de los generales está arrojando, desde un globo aerostático,¹⁸⁸ papeles con el aviso de que la guerra ha terminado a favor de la República:

Ner.- ¿Qué ha de decir..? ¡Que ya llegó el día de triunfo para la chinaca! Oaxaca ha sido tomada, Jalisco está que arde, Carrillo se halla en la sierra, don Porfirio en la frontera, mi general Negrete anda en globo repartiendo proclamas, y un número infinito de generales anda por los aires repartiendo lajos que es una bendición de Dios... Ya no hay reelección... y la chinaca triunfa.¹⁸⁹

La comedia está situada en la calle del Reloj, importante por ser una de las tantas calles de la Ciudad de México donde había jacalones para comedias de muñecos. Precisamente en esta calles estaba situado el teatrillo de un tal Gordo Prunela, donde se daban lugar los caballeros para, entre tanda y tanda de títeres, discutir acaloradamente sus ideas políticas.¹⁹⁰ Además, la comedia menciona ser este el lugar donde se encontraba un tablón que servía a Joaquín Villalobos como tribuna política. Villalobos había nacido en 1830. Murió a los 40 años. Prácticamente toda su vida la dedicó a combatir desde la prensa, en los periódicos *El Siglo Diez y Nueve*, *El globo*, y *El correo mexicano*, la intervención francesa y el Imperio. Escribió poesía y teatro.¹⁹¹

¹⁸⁸ Es de notar que los espectáculos en globos aerostáticos eran sumamente atractivos para los mexicanos decimonónicos. Precisamente para celebrar una de las fiestas de la República Restaurada, el 25 de diciembre de 1867, don Joaquín de la Cantolla, el astronauta mexicano, se elevaría en un globo aerostático. Véase Reyes de la Maza, Luis, *Circo, Maroma y Teatro*, México: UNAM, 1985.

¹⁸⁹ *El Eco de Dos Mundos*, Ciudad de México, 13 de febrero de 1876.

¹⁹⁰ *Seis noches de títeres mágicos en el callejón del Vinagre*, Editado por Herculana del Villar y Socios, 1823, pag. 7. Véase también Prunela Ambrosio, *Función extraordinaria de títeres mágicos en el callejón del vinagre*, Edición del Autor, 1828.

¹⁹¹ *Enciclopedia de la literatura en México*, recurso electrónico disponible en <http://www.elem.mx/autor/datos/3265> Consultado el 22 de marzo de 2015.

De algún modo, el sentido político de la obra se ve reforzado por la mención del periodista Villalobos; además, la calle del Reloj era un espacio, por todos conocido, como punto de encuentro de personas que iban a los teatros para sostener discusiones políticas.

La obra tiene un argumento simple: Juan Panadero ha encontrado en una esquina un papel pegado con un anuncio. Dado que no sabe leer, pide al Negro, que va acompañado de su mujer, Doloritas, que se lo lea. Sin embargo, este último ya conoce el contenido de dicho cartel sobre la victoria de los liberales, así que se limita a parafrasearlo, exagerando los detalles de la lucha. De pronto, cruza la calle don Folías que se suma disgustado a la discusión, pues ha oído decir que los liberales han ganado, lo cual evidentemente le disgusta, pues si bien es nacionalista, no puede permitirse aceptar que sean los republicanos quienes venzan sobre el imperio, antes bien, señala que quien se lleva la victoria es la Iglesia Católica. Tanto Folías como el Negro tienen la intención de arremeterse el uno contra el otro, cada cual defendiendo su postura, mas en un punto de la discusión los dos aceptan sostener una tregua, pues han visto que tienen un enemigo en común: Sebastián Lerdo de Tejada. Ambos entonces, de manera ingenua, pretenden arremeter con violencia contra el mandatario, para lo cual necesitan de gente valerosa que se sume a su causa. Así es, entonces, como la discusión se transforma en un intrincado cúmulo de disparates por convencer a Juan Panadero que se sume a una de las dos causas y luche a favor ya de Folías, ya del Negro. La obra termina con la intromisión de Doloritas que revela a Juan Panadero que tanto su marido como el necio Folías son un par de locos y que en ninguno de los dos yace la razón.

En otro lugar me ocuparé de esta pieza, lo que deseaba resaltar por ahora era la relación antagónica entre los héroes, así como la cualidad política de sus piezas. En resumen, el Negro fue una figura que se originó de un personaje real como un héroe de las clases humildes. Durante la Intervención Francesa, se convirtió en la figura protagónica de los jacalones de títeres. Por su parte, Folías

nació como antagónico del primero. Ataviado siempre con levita y sombrero de copa, representaba en todo sentido lo contrario al Negro.

Con Porfirio Díaz en el poder, la cualidad política de las comedias del Negrito y Folías, al parecer, disminuyó. La estética imperante era diferente y la aparente paz daba lugar a otro tipo de manifestaciones artísticas y otras diversiones. Llegaban las compañías frívolas del teatro europeo, sobre todo del español, y también el cinematógrafo; se establecían como tales los circos, las carpas de comedias, las revistas. El progreso cientificista de Díaz necesariamente debió haber influido en los temas y argumentos de las manifestaciones escénicas: el gusto de las personas había cambiado.¹⁹²

Es indudable que durante las últimas décadas del XIX hubo una modificación en los temas y argumentos dramáticos. Con la llegada del género chico español, surge el teatro frívolo mexicano con tintes políticos y sociales en su origen que con su repetición constante fue perdiendo su espíritu y terminó por ser parodia de sí mismo, una especie de burla del género, un mero espectáculo de fácil factura, que propiciaba la risa y la relajación de las costumbres. Así lo sugiere Luis Tavira:

El surgimiento del llamado *género chico*, supuso una invasión. Una especie de motín popular, una toma de la Bastilla teatral. Un asalto a los coliseos y casas de comedias, una sublevación en la zarzuela. En consecuencia, otro teatro, otros autores, otros escenarios, un nuevo tiempo de actores y especialidades actorales, otros personajes, casi siempre típicos, en los mejores casos arquetípicos, pero sobre todo, un nuevo público y una nueva relación entre el teatro y la sociedad.¹⁹³

Ciertamente, parece que las comedias de títeres iban en tono con las tendencias dramáticas de la época. Como en las tandas de género chico, las tandas de jacalones se servían de la zarzuela, el sainete, el astracán, la revista, el *sketch* y el juguete cómico. Entre el espectáculo que se daba en los grandes teatros como el

¹⁹² Sobre esto véase Reyes, Aurelio de los, *Orígenes del cine en México (1896-1900)*, Lecturas Mexicanas, 61, México: FCE, 1984, pp. 40-57.

¹⁹³ Luis Tavira, Prólogo, en María y Campos, Armando de, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México: Conaculta, 1996, p. XIII.

Nacional o el Arbeu y el que se daba en el Teatro de los Gallos o los jacalones de la Alameda, de la calle del Reloj, etc., no había mucha diferencia en cuanto al programa. Las comedias de títeres solían ser adaptaciones de las zarzuelas españolas, muchos sainetes líricos tenían las mismas pretensiones frívolas que sus contrapartes de los coliseos de personas. Es más, la irrupción del teatro *grande*, por llamar de algún modo al teatro de personas, era vista de cierta manera como la razón que quitó a los títeres su inocencia. Un redactor del periódico *El popular* hacía memoria nostálgicamente sobre los tiempos de Chole Aycardio y sus tandas, y se lamentaba que el teatro *grande* hubiera irrumpido sobre las tandas de los jacalones de títeres, pues aunque acepta que ello significó un avance, no le pareció que haya sido tan sustancioso:

[En los jacalones de títeres] Estábamos muy atrasados y muy simples, pero eramos felices. Entraron los grandes a los foritos y aparecieron los cócoras, gritando chistes verdes y aventando el sorbete a las bailarinas [...] La zarzuela de grandes invadió el jacalón y se llevó el diablo las tandas.¹⁹⁴

Sin duda, la entrada del teatro *grande* a los jacalones implicó una relación muy provechosa entre el teatro popular y el espectáculo de la época. Las tandas pasaron a ser el modelo con el que prácticamente todos los teatros iban a trabajar. Y no sólo eso, las comedias iban y venían, unas veces representadas con títeres, otras veces con actores. Así, por ejemplo, Constancio S. Suárez adaptaría varias zarzuelas para títeres en la *Galería del teatro infantil*, editada por Venegas Arroyo, como de la misma manera varios de los espectáculos de títeres irían a parar al Nacional, al Arbeu, al teatro Principal. De este modo, en 1891, luego de un éxito arrollador, la Empresa Nacional Mexicana de Automatas Hermanos Rosete Aranda se mudó al Teatro Arbeu donde exhibieron su repertorio, que fue recibido con bastante aceptación y que le mereció a la compañía una explosión de críticas

¹⁹⁴ Lintemilla, “México Festivo”, *El Popular*, 25 de octubre de 1897.

favorables en la prensa y de la pluma de destacados escritores como Gutiérrez Nájera.¹⁹⁵

Lo que pasaba en el teatro *grande* pasaba del mismo modo en los títeres y viceversa. El género chico en México se dio en tal forma que, para la primera década del siglo XX, lucía su degeneración a flor de piel. A juicio de Luis Tavira, el teatro de género chico mostraba casi con orgullo su vacuidad estética, su tendencia al absurdo y lo gratuito.¹⁹⁶ Asimismo, el teatro de jacalones fundamentaba sus espectáculos en esas disposiciones dramáticas, en las adaptaciones, en la parodia, en el argumento fácil y llamativo, en el cuadro de costumbres y la risa.

A propósito de lo anterior, John B. Nomland señala que:

Pronto se hará evidente que estas obras corren en el paralelo aproximado a las escenas populares de las carpas o de los teatros de revista, que muy a menudo presentan este tipo de sketch, en el que el lenguaje es el principal atractivo. En realidad podrían muy bien transplantarse a los centros comerciales de diversión para adultos, donde tendrían sin duda el mismo éxito que las piezas expresamente escritas con ese propósito.¹⁹⁷

En efecto, las tendencias de la época no le fueron ajenas a los títeres. Esto en gran medida explicaría el argumento considerablemente perturbador y escabroso de la pieza *Los celos del Negro con don Folías*. En ella nos encontramos con los personajes antagónicos de siempre y algunas de sus características. El Negro es celoso y Folías un truhan, sin embargo, el desenlace de la obra correspondería más al contenido de una nota roja que a la candidez de un espectáculo para niños.

Folías ha quedado terriblemente enamorado de los encantos de la Negrita, la mujer del Negro, tanto que lleva tiempo pretendiéndola, acosándola y tratando de mil maneras de obtener su amor. La Negra, empero, no puede corresponder a esos deseos, no por otra cosa sino por ser casada. Siente un amor por Folías,

¹⁹⁵ Jurado Rojas, Yolanda, *El teatro de títeres durante el Porfiriato*, Puebla: BUAP, pp. 72-73.

¹⁹⁶ Tavira, *Op. Cit.*, pp. XVIII-XXVI.

¹⁹⁷ Nomlad, John B., *Teatro mexicano contemporáneo*, México: INBA, 1967, p. 27.

pero la institución del matrimonio, le impide corresponder a su amante. El Negro, por su cuenta, lleva tiempo grajeando la idea de que su mujer le es infiel y está decidido a saberlo de una vez por todas, así que durante la madrugada, se esconde en una esquina de la calle, justo afuera de su casa para enterarse de lo que sucede. Folías ha llegado a pretender a la Negra, cuyo recato, no hace más que atizar los deseos de ese amor prohibido. El Negro lo advierte todo y sale a escena con un cuchillo en mano, dispuesto a matar a la Negra. En el alboroto aparece un Gendarme que intenta contener al rabioso Negro, sin conseguirlo. Éste lo apuñala varias veces y después, ciego de ira corre a hacer lo mismo con su mujer. Es entonces cuando Folías aparece y pretende matarlo a balazos. El Negro resulta más ágil y apuñala por la espalda a su narigón contrincante. Sin rival alguno que le cierre el paso, termina matando a la Negra con una cuchillada en el corazón.

Aunque las piezas decimonónicas del Negro y Folías solían terminar con destrozos y zapateados, tal parece que ninguna de ellas fuera tan violenta como ésta. Los celos son una constante en los argumentos que involucran a estos personajes, pero esta vez son llevados a extremos inusitados. Por supuesto que las escenas de violencia sin sentido tienen cierto parangón con las temáticas de Mr. Punch y Judy, no obstante, el contenido esta vez, adquiere mayor justificación debido a las tendencias dramáticas de la época y el gusto por la naciente nota roja.

La comedia se compone por 129 versos octosílabos de rima asonante. La forma métrica nos remite al romance o al corrido. No existe variación de esta estructura a lo largo de la pieza, aunque es interesante señalar que ciertos parlamentos forman unidades de sentido compuestas por estrofas de 4 u 8 versos, lo cual es propio del corrido. Es una obra de un sólo acto y, por la forma y el contenido, corresponde más al sainete que al juguete cómico.

Por otra parte, las acotaciones son de lo más elemental, señalando la forma en que debe representarse. Se limitan a dar indicaciones técnicas sobre la

construcción de las acciones sobre el escenario, así como el tiempo y el decorado. Todo en la obra es un aglomerado de acciones que se suceden de manera lógica una detrás de la otra.

La obra se compuso probablemente en la última década del siglo XIX y no posee firma de autor. No se indica la vestimenta de los personajes ni hay mayor descripción de ellos, sólo la que se da dramáticamente. Para la época, se reconocía a los personajes. En un grabado de Guadalupe Posada, muy cercano a la composición de la obra, se puede apreciar a los héroes del siguiente modo: el Negro viste traje charro y empuña un mache; por su parte, Folías viste levita y sombrero de copa.

El lenguaje de los personajes no está realmente diferenciado, no existen suficientes marcas de habla popular. Tanto Folías como el Negro presentan un código social similar y las acciones demuestran que se conocen y se tratan con regularidad. Ya hemos visto cómo entre los personajes existe una historia común, son arquetípicos.

La obra sigue un tiempo estricto y es anunciada por los personajes: va del momento de mayor oscuridad de la noche hasta el comienzo del alba, por lo cual podemos advertir que sigue puntualmente cierta unidad de tiempo. Las acciones se suceden de manera gradual conforme el escenario se va iluminando por la luz del día. Así, por ejemplo, el acecho del Negro y el acoso de Folías a la Negra suceden durante la oscuridad; el descubrimiento del engaño se da justo al amanecer; después, el primer encuentro del Negro con Folías sucede cuando ya hay luz, lo mismo que el asesinato del Gendarme. Finalmente, los personajes mueren habiendo luz de día:

Don Folías: ¡Ah qué noche tan oscura,
 Nada se distingue, nada.
 Si el Negro me estará espiando
 y me hará cualquier jugada.
 [...]
Negra: ¡Ya es cerca de amanecer!

Sabemos que el Negro se caracterizaba por su exaltación e ímpetu, amén de cierta torpeza y rusticidad.¹⁹⁸ La obra parte de cierto conocimiento previo del carácter de los personajes. El público conocía de antemano la ingenuidad del Negro y la ruindad de Folías. Conocía además que alguno de ellos terminaba por salirse con la suya, mientras que el otro no tenía más que arremeter contra todo lleno de ira y frustración. Ver estos lances de neurosis era lo atractivo de las piezas del Negro y Folías. No obstante, esta vez se advierte una variación interesante en el carácter del Negro, que ha madurado y aprendido de sus errores:

Negro: Hoy quiero desengañarme
si me es infiel mi mujer,
si la veo con Don Folías
ya se puede componer.
A los dos los he de hacer
tasajos con mi cuchillo,
porque yo no soy mocoso,
ya tengo duro el colmillo.

La alcanzada madurez del Negro vuelve a repetirse en un diálogo de la Negra, que intenta en vano poner sobre aviso a Folías sobre esta nueva característica de su rival:

Negrita: Yo también estimo a usted,
mas corresponder no puedo
a su amor por ser casada.
Y no quiero que haya duelo.
Mi marido no es un lelo,
que si llega a sospechar
que salgo a hablar con usted,
hasta nos puede matar.

¹⁹⁸ Véase “Cómo fue que El Negrito salvó a México de los Franceses: las fuentes populares de la identidad nacional”, en *Historia Mexicana*, Vol. 57, No. 2, 2007, texto en el cual el autor resume diversas obras sobre el Negro y Folías que, desgraciadamente, no he podido localizar en ningún repositorio documental de la Ciudad de México. El autor de esta cita no ofrece la localización de dichas obras.

En esta ocasión, la violencia vengativa del Negro es equiparable a su audacia de ingenio contra las tropas invasoras en las comedias decimonónicas. Además, parte de esta nueva tendencia del teatro frívolo era rescatar en los personajes más desprotegidos y vulnerables una fuerza vengativa sobre todos los males. El personaje ridículo, analfabeta o torpe, se convierte por algún arte en un héroe. Esto será así hasta llegar a las carpas con personajes como Cantinflas.

El tema de la pieza son los celos desenfrenados del Negro que lo llevan a cometer terribles asesinatos. No es que no se puedan rastrear antecedentes en la literatura de este tópico. El viaje, sin duda, debería iniciar en *Otelo* y de algún modo proyectarse hacia la comedia del arte con *Pierrot* y *Pulcinela*. En nuestra tradición hispánica, obras como *El mayor monstruo del mundo*, *Los refranes del viejo celoso* o *El celoso extremeño* nos brindarían material para especular sobre la procedencia del argumento de esta pieza para títeres. Sin embargo, consideramos mucho más propio ver en su naturaleza (sainete lírico) un cuadro de costumbres, un aviso a un tema al que los espectadores de la época estaban más que acostumbrados: la nota roja.¹⁹⁹

Sin duda, el carácter hiperviolento de *Los celos del Negro con don Folías* está en consonancia con las temáticas del espectáculo frívolo, unas veces morboso, de la época. Y, sin embargo, no deja de existir cierto tono moral en sus acciones. El Negro actúa motivado por sus impulsos, pero sus acciones se justifican de algún modo, ya que es burlado por Folías, pero también por su mujer, que en el fondo le guarda amor al pretendiente. Los asesinatos deben ser comprendidos como un acto de justicia que intenta limpiar el honor del Negro. Además, es importante señalar que entre el Gendarme y Folías se crea un sólo bloque que representa el mal. Ambos mueren por su demasiada osadía y orgullo. El Gendarme da por hecho que el criminal es el Negro, por lo tanto actúa

¹⁹⁹ Véase Melchor, Fernanda, “La experiencia estética de la nota roja”, en *Revista Replicante*, recurso electrónico disponible en <http://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/> Consultado el 27 de enero de 2014; y Sánchez González, Agustín, *Terribilísimas historias de crímenes y horrores*, México: Planeta, 2004.

inadecuadamente. Por su parte, Folías se escabulle como un canalla. No sólo escapa la primera vez, cegando a su contrincante con sus fluidos nasales, sino que al volver empuña un arma de fuego. Es vil y cobarde. Tanto el Gendarme como Folías son tenidos por el Negro como diablos:

Negro: Ya no cargarás garrote,
demonio de tecolote.²⁰⁰
A este ya lo despaché
Le da con el pie
A que busque a San Elías;
ahora me falta la negra
Y el diablo de Don Folías.

La pureza de carácter del Negro se confirma cuando le niega la confesión a su enemigo y literalmente lo envía, como si en efecto se tratase de un diablo, al infierno. Por último, la muerte de la Negra, aunque en apariencia injusta, pues ella no ha cometido adulterio propiamente dicho, debía realizarse, ya que ha sido seducida por Folías y no lo ha negado ni ha intentado ocultarse de ello. El Negro, entonces, restablece su honor al eliminar al mal (Folías/Gendarme) y al limpiar su nombre y a su mujer misma con la muerte de ésta. La confirmación de esta turbia moraleja, de esta crueldad justiciera, se da en el momento en que el público aplaude. Son los espectadores quienes legitiman al Negro, al aprobar mediante el aplauso la brutalidad de sus actos:

Negro: A Folías y la negrita
maté y al tecolotito.
Del público sólo espera
un aplauso este negrito.

Aunque de apariencia simple, *Los celos del Negro con don Folías* no deja de ser una obra con cierta complejidad tanto literaria como escénica. Literariamente

²⁰⁰ De este modo se les llamaba a los gendarmes en el entendido que, como el animal, debían permanecer alerta y velar en las noches.

posee cualidades estéticas que la emparentan con el sainete y la versificación popular; escénicamente exige, mediante las acotaciones, movimientos espectaculares, cuidados y precisos. Además de esto, es una obra con una carga histórica bastante rica en significados, y por último es un ejemplo del teatro de su época.

2.4.7 Los chascos de un enamorado

Está impresa al final de *Los celos del Negro con don Folías*. Se trata de una tonadilla escénica compuesta por 64 versos octosilábicos de rima consonante bastante regular. Más allá de un supuesto ahorro en la impresión, el que salga al final de la primera pieza podría significar que es constitutiva de todo un espectáculo teatral, como lo era en la época de las tandas de género chico, heredero de la forma en que se presentaba la comedia dieciochesca, en la que los sainetes líricos terminaban con una tonadilla también escénica, muchas veces bailable.

Aunque la crítica²⁰¹ trata a esta pieza como un juguete cómico independiente, lo cierto es que su forma nos remite a la perfecta tonadilla escénica del siglo XVIII. Como tal, está en un sólo acto, pero consta de tres partes, a saber, un entable, la tonadilla y las seguidillas finales. Además, se encuentra organizada por coplas de redondilla, cuya rima sigue el modelo a b b a, lo cual sugeriría que en su momento tuvo un arreglo musical que por desgracia no ha sido localizado.

Como era de esperarse, el ambiente propio de las tonadillas suele ser el urbano y su intención es representar un cuadro de costumbres con tipos de personajes identificados y definidos por la sociedad. Estos están en una situación dramática reconocible por el público, es decir, se sabe lo que ocurrirá en escena

²⁰¹ Véase Nomland, John B., *Teatro mexicano contemporáneo*, traducción de Paloma Gorostiza y Luis Reyes de la Maza, México: INBA, 1967, p. 25.

porque no puede ser de otra manera con personajes tales. Las *tonadillas escénicas* suelen valerse del humor a palos y es su aparente sencillez la que las vuelve terriblemente cercanas al espectador. Aunque composiciones de arte menor con estructuras de la lírica popular, sin embargo, no podemos asegurar que pertenezcan por completo al laborioso trabajo de años que crea el populacho, antes bien debemos pensar en un compositor exclusivo. En el caso de nuestra comedia, algo nos orilla a conjeturar la intervención de la pluma de Constancio S. Suárez, que con gran habilidad adaptó para *La galería del teatro infantil*, de Venegas Arroyo, varias zarzuelas a tonadillas y demás piezas de costumbres. Pero sólo lo podemos conjeturar.

Los chascos de un enamorado cuenta el desafortunado y violento encuentro del enamorado Juan Antón con la familia de su pretendida. Las consecuencias son terribles: no sólo Antón es prácticamente un vago sin remedio, sino que es dado a la bebida y la picardía. Su pretendida, Dolores, en cambio es una joven mujer, hermosa y de buena familia. Así es como la amplia y respetable parentela de la dama se vuelve hosca y enemiga declarada de los amores del joven héroe. A tanto ha llegado el odio que siente el padre de Dolores por Antón que sin mediar palabra, tan pronto tiene oportunidad de verlo en la calle, ordena a sus hijos y sobrinos que le propinen una estupenda tanda de palos. Borracho y pobre, Antón no tiene más remedio que aceptar su cruel destino y soportar con buen talante la violencia de la cual es presa.

En la tabla de personajes, se enumeran 8 actores en escena, sin embargo, ciertamente se trata sólo de 5, tomando en cuenta que los primos, hermanos y gendarmes son, de algún modo, simbólicos más que colectivos y representan tan sólo la aglomeración de la familia de Dolores. La enorme familia expresada por Antón en los versos 21 al 24 es representada sólo por un primo y un hermano, además del padre. Estos personajes incidentales no tienen un peso considerable en la fábula y hasta cierto punto se pondría prescindir de ellos, mas su utilidad consiste en representar aquel obstáculo infranqueable de la familia celosa y de

gran número. Por su parte, el Padre es naturalmente el antagonista de la pieza de quien depende el destino del héroe. Él ejerce una fuerza contraria a la voluntad del héroe, de tal suerte que sin él la tonadilla no tendría sentido. Finalmente, el Gendarme es otro personaje incidental que permite el desenlace de la pieza. Funciona como un *deus ex machina* terminado con el caos que la golpiza a Antón ha generado en la calle. Resuelve con justicia la comedia y permite que la reflexión moral del final se lleve a cabo.

Juan Antón, el héroe, es la figura del lépero ciudadano, personaje en gran medida derivado del gracioso de la comedia española clásica. Del gracioso del teatro áureo, el lépero conserva características especiales, como la bondad de espíritu y cierto buen juicio. Sin embargo, este particular tipo cómico está marcado por una pobreza rampante y los vicios más vergonzosos, males derivados de las condiciones políticas y económicas de su particular nación. Este tipo de lépero corresponde no al populacho decente, de quien Fernández de Lizardi hiciera apología en su *Periquillo*, sino antes bien al típico ser relegado a la más dura marginación. Y, empero, su condición permite una relación íntima con la clase popular que lo mira, lo reconoce, comprende e incluso justifica. De algún modo, en su frustración existencial, el lépero consigue reivindicar a las clases desprotegidas. En el caso particular de Juan Antón, si bien la humillación por la que pasa es el vehículo de la risa, consigue con las seguidillas finales granjearse la estimación del público. Esta apelación a la piedad del espectador por medio del lépero, el rufián, el gracioso se convertirá con el tiempo en el triunfo del populacho sobre los poderosos en figuras como Cantinflas.

En cuanto a su estructura, *Los chascos de un enamorado* es una tonadilla escénica, por lo tanto sigue las convenciones del género. Primero, está dada en un sólo acto dividido en tres momentos que no hay necesidad de enunciar en el libreto. Esos momentos son una entrada, presentación o entable, en que el actor habla sobre él mismo, explica la situación dramática y el problema a resolver. En este caso, corresponden a los versos 1 al 28. En este entable, Juan Antón se

presenta a sí mismo como un hombre aficionado a la bebida, pero noble de espíritu. La parte de la tonadilla corresponde a los versos 29 a 44. En dichos versos se desarrolla la tensión dramática, donde las fuerzas contrarias chocan y aún no se sabe cómo se resolverá el conflicto.

La última parte va del verso 45 al 60, tomando en cuenta que las seguidillas de la última copla son en realidad el verdadero desenlace de la obra. Esta última copla es importante para la tonadilla, pues da sentido a la obra completa.

Dramáticamente, la pieza está muy bien resuelta. Siguiendo una poética clásica, todas las unidades están perfectamente armonizadas. No existen cambios de lugar, todo sucede en una calle; el tiempo corresponde a las acciones que la fábula relata y todo sucede en momentos consecutivos. Los personajes actúan de acuerdo con sus características, aunque esto sólo se pueda decir de Antón y quizá del padre. En cuanto a la espectacularidad, no hay mención a decorados y las acotaciones se limitan a ser indicaciones espaciales. Sin embargo, la pieza, siendo musical, es ágil. Los diálogos son espontáneos, no hay lugar para monólogos, son prácticos y enuncian lo que se realiza en escena.

El lenguaje es poético, en el sentido de que sigue convenciones líricas. No hay particularidades léxicas y tampoco distinción de habla entre los personajes. Las distinciones sociales y culturales están en las acciones que se realizan. Esta pieza no pretende recrear el léxico citadino, sino sólo seguir a los estereotipos en sus acciones.

Como pieza dramática, *Los chascos de un enamorado* es una gran pieza, ejemplo claro del teatro de jacalones de principios del siglo XX. Pese a que la comicidad está en la representación y es fácil, la labor poética es elogiada, pues las estructuras rítmicas son precisas, nada predecibles y bien logradas. Y aunque el lirismo de la pieza corresponde a la poesía popular, ello no deviene en detrimento de su calidad estética, antes bien es paradigmática.

3. EL TEATRO DE TÍTERES DEL SIGLO XX ANTERIOR AL GRAN TEATRO DE GUIÑOL DEL INBA, EL CASO DE CONSTANCIO S. SUÁREZ E ILDEFONSO TEODORO ORELLANA

3.1 LOS ESPACIOS DE REPRESENTACIÓN

El espacio de representación para comedias de muñecos durante los primeros treinta años del siglo XX no tenían mayor diferencia con los de sus antecesores, salvo quizá por el auge de las carpas y del ya conocido sistema de teatro por tandas, factores que, como sea, se habían mantenido en las dinámicas del espectáculo desde mediados del siglo XIX.

Esto indicaría que los muñecos siguieron actuando en saloncitos de títeres y teatros de la infancia, estructuras arquitectónicas del siglo precedente. Así, por ejemplo, un teatro de títeres, *El teatro de las mil y una noches* ubicado en San Juan de Letrán, tenía una construcción similar a la de otros teatros de mediados del siglo XIX. Era una nave rectangular, con dos entradas en uno de los extremos y con el escenario en el lado opuesto y los tabloneros que servían de asiento se colocaban en filas (ver la figura 7 del Apéndice de imágenes).²⁰²

Este teatro se inaugura hacia 1892 y se mantiene activo hasta la primera década del siglo XX. Conviene señalar que fue un recinto en el que, además de títeres, se escenificaron comedias con niño y más aún comedias, ya fuera de muñecos o de niños, con escenarios hechos a partir de *vistas* producidas mediante un cinematógrafo.

²⁰² AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 4017, Exp. 99.

Otro ejemplo de estos salones de títeres, que entrado el siglo XX y durante los primeros años se mantuvieron bajo el modelo del siglo anterior, sería el de la compañía de Francisco Lozano, ubicado en la 4ª calle de Guerrero No. 57. El nueve de enero de 1901, dicho empresario obtiene el permiso para construir su salón de títeres. Como parte del proceso para otorgar la licencia, la comisión de diversiones públicas del ayuntamiento, requería hacer una inspección del local, con tal de averiguar si cumplía con los requisitos mínimos de seguridad. Al no encontrar inconveniente con el recinto de Lozano, la comisión le otorga el permiso de la siguiente manera:

Esta comisión ha pasado el día de la fecha a practicar una visita al salón de títeres que se piensa establecer en la 4ª calle de Guerrero Número 57 y ha encontrado que dicho salón es una pieza pequeña que tendrá 60 metros cúbicos de capacidad destinada al público, por otra parte tiene 2 puertas opuestas que comunican con el aire exterior y las cuales pueden abrirse o cerrarse más o menos durante las representaciones según se vea que es necesario facilitar la renovación del aire.²⁰³

Ahora bien, pese a que el teatro comercial, teatro frívolo para muñecos, continuaba con las dinámicas del siglo anterior, debemos suponer que, al menos, dos espacios de representación asomaron entre la babel del teatro comercial, espacios, vale decirlo, que hasta ese momento tenían algo de novedoso, nos referimos a las representaciones particulares y a las realizadas en los colegios a cargo del alumnado y los profesores como parte de las actividades educativas.

El teatro escolar y el teatro privado o de aficionados siempre han existido, no obstante, es en este momento donde adquieren un lugar preponderante en el estudio del teatro mexicano de muñecos. Para el primero de ellos no podemos elaborar sino conjeturas, toda vez que estas representaciones pertenecen al estricto ámbito educativo. Era un teatro hasta cierto punto oficial, dependiente de las circunstancias y políticas educativas de la época. No conviene aventurarnos en él porque saldría de los límites de nuestra investigación. Por otra parte, el teatro

²⁰³ AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 806, Exp. 1116.

privado estaba formado por aquellos montajes que se llevaban a cabo en casas particulares y que formaban parte de las dinámicas de convivencia y esparcimiento de las familias de clase media de la Ciudad de México.

Tenemos pleno conocimiento que, durante el último cuarto del siglo XIX, hubo un consumo masivo de textos musicales, por ejemplo partituras, cancioneros, décimas y métodos de enseñanza musical, así como literatura impresa, sobre todo perteneciente al ámbito de las artes escénicas, tal es el caso de libretos de zarzuelas, óperas, comedias de magia, dramas y por supuesto comedias de títeres. Susan E. Bryan señala al respecto que esta tendencia de consumo permitió el desarrollo de nuevas formas culturales en la Ciudad de México, particularmente el fortalecimiento de aquel tipo de teatro musical de salón conocido como teatro frívolo, cuyo antecedente estaba en el género chico proveniente de España y de la opereta francesa.²⁰⁴ Es relativamente sencillo comprobar este hábito de consumo al revisar los cientos de anuncios de casas de música e imprentas que ofrecían a precios cómodos un extenso surtido de impresos. Así, por ejemplo, la imprenta El Fénix, ubicada en la calle del Águila No. 12, se anunciaba como poseedora de grandes catálogos y extensos surtidos de comedias, dramas zarzuelas y monólogos, todas ellas modernas y previamente “aplaudidas en los principales teatros del mundo”. Dicha imprenta ofrecía impresiones para todas las posibilidades económicas, “impresiones finas y corrientes” mas siempre “exactas y limpias”. Además de ello, todo el material estaba a la vanguardia con los estilos y modas de las principales capitales del mundo. Esta aparente pretensión la confirmaban al anunciar que se tenían las obras más recientes, las novedades.²⁰⁵ Las comedias de muñecos también entraron en esta dinámica de consumo. Lo sabemos porque, como ya hemos señalado, en 1897 un tal Manuel Castro, de la Calle de Betlemitas No. 8, anunciaba una colección de Pequeñas Comedias, piezas para representarse tanto

²⁰⁴ Brya, Susan E., “The commercialization of the theater in México and the rise of the Teatro Frívolo”, en *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 5, 186, p. 1.

²⁰⁵ [Anuncio:] “Imprenta el Fénix”, en *El Universal*, 20 de diciembre de 1898.

por títeres como por niños. Esta colección de Manuel Castro es la misma colección que, suponemos, un año después saldrá bajo el sello de la Testamentaria Vanegas Arroyo con el título de *Galería del teatro infantil: colección de comedias para títeres o niños* y que para 1917 se complementaría con algunos otros trabajos, incluidos los de Constancio S. Suárez.²⁰⁶

Durante la segunda mitad del siglo XIX hubo una competencia muy estrecha entre los diversos empresarios del espectáculo, es decir, todos estaban interesados en captar la mayor cantidad de público. Y aunque esta dinámica comercial fue la causante, en gran medida, de que los espacios de representación se adecuaran a la particular clase social que asistía a ellos, lo cierto es que todos entraron en las mismas dinámicas de reducción de precios, pago por tandas, diversificación de los espectáculos, etc. Es decir, el teatro se masificó, se volvió un negocio altamente rentable que se expandió más allá del momento de la puesta en escena y llegó a las imprentas, donde lo que ocurría en el teatro se podía repetir en la sala o el comedor para solaz de la familia o algún invitado, o bien, para la recreación, e incluso el estudio, de los niños que por entonces comenzaban a tener cierta presencia e importancia social.

Es por esto es que Susan E. Bryan señala que cuando ciertas prácticas sociales previamente relacionadas con el teatro popular comenzaron a ser la norma en los establecimientos de primera clase, la división social de los recintos y

²⁰⁶ [Anuncio:] “Pequeñas comedias para niños o títeres a 5 centavos”, en *El Diario del Hogar*, 31 de octubre de 1897.

La colección que anuncia Manuel Castro se compone de las siguientes 27 piezas: *Una corrida de toros o el amor de Luisa*, *Los celos del Negro con don Folías*, *La almoneda del diablo*, *La rosa encantada*, *Los chascos de un licenciado*, *La isla de san Balandrán*, *La gran vía*, *El jorobado*, *El casamiento de indios*, *Los novios*, *Por Josefina*, *La viuda y el sacristán*, *Los pulques Mexicanos*, *Los sustos del Valedor*, *El casamiento de Bato*, *El novio de doña Inés*, *El consultorio médico*, *Perico el incorregible*, *La casa de vecindad*, *La cola del diablo*, *El juzgado de paz*, *Don Juan Tenorio*, *Los gendarmes*, *Discurso Patriótico*, *El primer premio de la lotería nacional*, *El casamiento frustrado* y *Difunto y vivio*. Por su parte, la colección de la Testamentaria Vanegas Arroyo contiene las mismas 27 comedias, pero agrega, al menos, las siguientes: *Por besar a la gata*, *Nadie sabe para quién trabaja*, *Relación para los danzantes*, *La venganza de un ratero*, *A cambio de Mojicones*, *Mendiga y huérfana*, *Trastazos y Cuernos*, *El santo de mi papá* y *Por fingir espantos*.

los espectáculos se vino abajo.²⁰⁷ Al ser, entonces, el teatro un producto para las masas, surgió el actor y lector de libretos de teatro y, por lo tanto, las representaciones de aficionados en ámbitos privados.

En el caso de los muñecos, la prueba irrefutable de lo que hemos anotado en líneas anteriores, sería la aparición, en 1915, de un documento titulado *Breve explicación del foro o escenario de un teatro y fácil manera para hacer uno de niños o títeres. Agregada una ligera explicación de la construcción y postura de los hilos a los títeres*.²⁰⁸ El texto fue escrito por Ignacio T. Orellana y publicado en la imprenta de su propiedad, con la finalidad de tener un método para hacer representaciones con títeres. Este manual, que incluye además un breve glosario de las partes de un teatro convencional, complementaba la colección de pequeñas comedias para títeres o niños que los Orellana vendían en su local de la Segunda Calle de Santa Teresa, No. 50, desde mediados del siglo XIX. Junto con los libretos, se vendían en dicha imprenta títeres, decorados, vestimentas para los muñecos y otros tantos accesorios y, además, se daban representaciones de manera profesional, pues junto al local, los Orellana poseían un jacalón para comedias.²⁰⁹

Para el propósito de dar cuenta de las representaciones privadas de muñecos, el texto citado es muy útil. El mismo Ignacio T. Orellana aporta un dato interesante, pues deja sugerido que para entender el funcionamiento del teatro de títeres es necesario tener conocimiento de la estructura de los teatros convencionales. Es por esto que su manual da inicio con un breve glosario en el que define las partes constitutivas de un teatro, que son las mismas de las que estará dotado, a su vez, uno de títeres: “Para construir uno de títeres o muñecos

²⁰⁷ Bryan, Susan E., *Op. Cit.*, p. 20.

²⁰⁸ El texto fue hallado en el Archivo General de la Nación, Propiedad Artística y Literaria, Caja 286, Expediente 61.

²⁰⁹ Noticias acerca de la imprenta de los Orellana, intercaladas en su estudio sobre el teatro infantil anterior a 1920, en Nomland, John B., *Teatro Mexicano Contemporáneo*, Traducción de Paloma Gorostiza y Luis Reyes de la Maza, México: INBA, 1967, pp. 15-57.

es lo suficiente conocer los nombres técnicos esenciales de su decorado”.²¹⁰ La explicación que ofrece el autor resulta algo entreverada y parecería ser el teatro de títeres mucho más complicado de lo que realmente era. En resumen, el teatrillo para comedias de muñecos no era más que una tarima que poseía los espacios para trampas, y varios decorados, uno delante del otro a modo que generasen perspectiva. Contaba además con pequeñas paredes para delimitar más el espacio y con diversos soportes para telones y bambalinas y además de todo lo anterior, poseía este escenario un sistema para la iluminación eléctrica. El tamaño del teatrillo dependía del gusto del animador. Orellana no indica con precisión las dimensiones del foro, tan sólo se limita a describir el proceso para construirlo:²¹¹

En cuanto a la manera de construirlo, el método más sencillo, económico, fácil y práctico para la comodidad del manejo de sus figuras es el siguiente:

Arreglado el tamaño del forito que se desee construir, sobre dos tiras de madera que en forma de cuchillas no muy pronunciadas que sirven de costados, colóquense sobre sus cantos tablitas más o menos anchas del grueso de uno a dos centímetros y el largo que se determine hasta formar una tarima, dejando entre una y otra una ranura de dos milímetros que sirven para en ellas, el sobrante que al pie de los bastidores o rompimientos se debe dejar al encartonarlas, se puedan parar. Si estas decoraciones se pegan en tablillas de madera que son más gruesas, entonces en los lugares que tengan que pararse se abren las entradas al ancho y grueso que necesiten. Si se quiere mayor rigidez al pararlos hágase detrás de casa lugar de los bastidores un agujero en los cuales se meten ajustadas varillitas de madera con unos ganchos de lámina de zinc en la parte superior, que sirve para detenerlos. También sirven las ranuras para parar cualquier proyectura que sea necesaria en la escena. Al frente, por los dos costados, a distancia de un centímetro se hacen dos ranuras para parar la embocadura. El antepecho que queda independiente va al frente y cierra el juego de la portada. Para arreglar el telón de boca basta clavar en la parte de cada lado por el revés, unas laminillas de zinc a las que se le hace una ranura y un dobléz con dos agujeritos (véase el dibujo A), donde descansen los clavitos que un palito redondo tiene en los extremos y al cual se pega la parte superior de dicho telón que debe pegársele un pelito pesado en la parte baja que le sirva de contrapeso para que baje bien. A uno de los extremos del palito redondo, se ata un cordoncito delgado el cual se enrolla y sirve para hacer subir o bajar el telón. Las bambalinas montan encima del sobrante de los bastidores y se detienen por medio de una pequeña tirita de lata sujeta en cada lado de la parte superior.

²¹⁰ Orellana, Ignacio T., *Op. Cit.*, p. 5.

²¹¹ *Id.*

De este modo, conocemos el incremento de las representaciones de títeres en ámbitos privados. Por obvias razones, no tenemos mayor noticia de ellos. Conjeturamos que eran las mismas comedias que se representaban en los teatros de título, mediante las reproducciones que las diversas imprentas hacían de los libretos. Otras piezas pudieron haber sido originales, escritas especialmente para representarse en espacios privados como es el caso de las piezas de la imprenta Orellana o de las escritas por Constancio S. Suárez.

La comercialización del teatro permitió la práctica de las comedias de muñecos dentro de las casas. A diferencia de las representaciones en casas particulares de los siglos anteriores, las del siglo XX no parecen tener ninguna intención de lucro. Es decir, en el siglo XVIII, la noticia que tenemos de fiestas y comedias en época colonial, casi todas son producto del interés de los cómicos por ganarse un sustento extra. De manera similar, durante el siglo XIX, los permisos que se otorgan para comedias de títeres en casas particulares casi siempre se otorgan a personas que tienen la intención de formar un negocio, incluso si la función dura unas cuantas horas. En cambio, la existencia de los libretos, la noticia del círculo comercial en el que se vio inmerso el teatro frívolo y los métodos que explicaban la particular forma de manipular títeres, confirman la existencia de espacios privados de representación que no tenían interés comercial, sino de entretenimiento. La existencia de diversos anuncios en la prensa de la época, así como de la basta cantidad de piezas conservadas, motivan nuestro interés por hacer algunas anotaciones sobre estos espacios que casi siempre pasan desapercibidos.

3.2 LAS COMEDIAS DE MUÑECOS Y SU RELACIÓN CON EL TEATRO DE CARPA Y EL TEATRO DE REVISTA

La carpa es una derivación de los jacalones del último cuarto del siglo XIX. La diferencia entre uno y el otro es su itinerancia. Mientras los jacalones podían ser relativamente permanentes, las carpas eran escenarios itinerantes. En estos espacios, los títeres tuvieron una presencia considerable y en algunos casos fueron la principal atracción.

Para el siglo XX, la carpa es el escenario principal de los espectáculos populares. No puede, sin embargo, hablarse de un tipo especial de teatro representado en dicho recinto, porque el teatro de carpa no es un género en sí, sino tan sólo un teatro ambulante que se establecía por temporadas en ciertos espacios públicos, como fue el caso del teatro de Invierno que se instalaba por la Alameda Central o los teatros de la calle de Seminario o aquellos otros que se levantaban en plena Plaza de Armas. La carpa es precisamente eso, un toldo que cubre el escenario y las butacas, generalmente construidas de manera burda. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri resume a la perfección este fenómeno de la siguiente manera:

La carpa en México tiene un inicio muy bien definido. Durante el gobierno de Lerdo de Tejada, en la segunda mitad del siglo XIX, comenzaron a levantarse, en el centro de la ciudad de México, teatros ambulantes llamados “jacalones” en donde se presentaban diversos tipos de diversiones públicas: desde títeres y marionetas hasta variedades musicales y espectáculos teatrales propiamente dichos. Con el tiempo, estos teatros ambulantes fueron incorporándose al paisaje y a la vida cotidiana de los suburbios de la ciudad y se constituyeron como una alternativa de diversiones públicas para las clases populares que no podían pagar su entrada a los grandes teatros de la capital o que simplemente preferían asistir a los programas de variedades teatrales que ofrecía la carpa y que no necesariamente formaban parte de los elencos y carteleras de los grandes teatros.²¹²

Para el caso particular de las comedias de muñecos durante el siglo XX, la carpa es un espacio que, si bien no sería novedoso o innovador, adquiere una importancia que no puede tomarse a la ligera. Dentro de aquellas, muchas veces gigantescas, tiendas se dieron importantes avances en el género dramático no

²¹² Ortiz Bulle-Goyri, Alejandro, “Orígenes del teatro de revista en México (1869-1953)”, en Olguín, David (Coord.), *Un siglo de teatro en México*, México: FCE/Conaculta, 2011, p. 45.

sólo para muñecos. Ahora, especialmente para la literatura dramática de muñecos, el gran paso consistiría en la preponderancia del género en sí mismo, es decir, dentro de las carpas se desarrollaría una literatura dramática exclusiva para marionetas. Es decir, se tiene consciencia de un espectáculo independiente que puede prescindir de otras disciplinas escénicas, o sea que necesita de animadores y operarios especializados, pero también de dramaturgos. Este fue el caso de la compañía de autómatas Rosete Aranda/Espinal que, si bien siguió representando algunas comedias del siglo XIX, se ocupó de encontrar escritores que hicieran cuadros de costumbres y algunas otras piezas especialmente diseñadas para sus figuras. Aunque todas las comedias de los Roseta Aranda/Espinal continuaron siendo, en esencia, de género chico o comedias de magia, también desarrollaron lo que Yolanda Rojas Jurado ha definido como *comedia de títeres*, un género con mayor pretensión que el juguete cómico —cuya esencia consistía en representar cuadros populares y costumbristas con la finalidad de satirizarlos— y que consistía en mezclar comedia con zarzuela de tal manera que pudieran presentarse cantos y bailes.²¹³

Durante el siglo XX, el teatro frívolo toma una “brillantez mexicanista en su viaje a los escenarios locales”, señala John B. Nomland. Esto hace que las piezas extranjeras, especialmente españolas, adquieran temáticas y tonalidades del país. “Ciertos tipos mexicanos como el charro, la china poblana y el indito, aparecen hasta este momento como una clara representación de la vida doméstica.” En el caso de las comedias de muñecos, vivo reflejo del teatro de actores y el teatro popular por antonomasia, el asunto no es muy diferente. Se intensifica la aparición de figuras y temáticas estereotipadas de la sociedad, por ejemplo, el campesino con sus problemas de comunicación en la pieza *Los gendarmes* y el maestro casi analfabeta, caso de *Policarpito maestro*; pero también aparece el niño pícaro que intenta ejercer un control sobre los adultos, tema de *Por fingir espantos*, así como el tema del alcoholismo en *El santo de mi papá*. Ahora bien, después de la

²¹³ Jurado Rojas, Yolanda, *Op. Cit.*, p. 100.

intensificación de los problemas sociopolíticos del país, que llevaran al inicio de los acontecimientos violentos de la Revolución, el teatro frívolo más que hacer a un lado las cuestiones frívolas, como afirma Nomland, creo que las utiliza con el fin precisamente de ofrecer “lecciones acerca de la realidad”.²¹⁴

La crítica social, sin embargo, no aparece tan evidente en los títeres como en el teatro de revista. Es verdad, hasta cierto punto, lo que Nomland apunta sobre el desinterés que las comedias de muñecos tuvieron por los acontecimientos sociales, al menos en el sentido de ofrecer una opinión o noticia sobre el acontecer público. Y no obstante lo anterior, durante los primeros años del siglo XX, los muñecos se alejan de manera paulatina de la fantasía y espectacularidad de las comedias de magia y de los temas románticos del XIX y se sitúan en temáticas mucho más realistas. Las piezas para muñecos durante el siglo XX presentan diversos aspectos de la vida social mexicana con un mínimo de fantasía. Así pues:

[El] bajo mundo de pobreza y de pequeños vicios se muestra plenamente en una miriada de aspectos de las relaciones entre maestro y estudiante [*Policarpito maestro*], comprador y vendedor, acusado y acusador [*Los gendarmes y A fotografía instantánea*], marido, mujer y amante [*Los novios*], doctor y paciente, casero e inquilino, trabajador y patrón.²¹⁵

Si bien las comedias de muñecos no pretenden ofrecer una opinión crítica y mucho menos una censura sobre los acontecimientos públicos, realmente se escenifican situaciones sociales más allá de los meros cuadros de costumbres. Prueba de ello sería que junto al teatro frívolo puesto en carpas y aún en salones para títeres, se desarrolló un teatro escolar de marionetas y todavía uno más interesante: el social. Si bien desde 1848, según Arqueles Vela,²¹⁶ los muñecos tendían hacia la crítica social, pues la compañía de Juan de Colonia montaba con

²¹⁴ Nomland, *Op. Cit.*, p. 147.

²¹⁵ Nomland, *Op. Cit.*, p. 37.

²¹⁶ Vela, Arqueles, *Introducción, organización e interpretación del teatro de muñecos guiñol*, México: SEP, 1936, p. 34, también citado por Nomland, *Op. Cit.*, p. 59.

títeres piezas con alto contenido social para luchar contra los discursos del gobierno imperante, no será hasta pleno siglo XX donde tal discurso se hace muy evidente, sobre todo por el realismo de las piezas. Así parece serlo, en efecto. A pesar de que Nomland sostuviera que los títeres se mantuvieron al margen de las cuestiones sociales y políticas, lo cierto es que durante la primera década del siglo XX aparece dentro del repertorio de la compañía de los Rosete Aranda la pieza titulada *Un asalto Zapatista*.²¹⁷ Dicha obra está dentro de los límites del juguete cómico, pero se acerca más a la *comedia de títeres* y, aún más, a la revista política o al menos social de por entonces.

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri ha definido al teatro de revista como un género cómico musical descendiente de la zarzuela y la opereta²¹⁸ y que debe su nombre al hecho de “pasar revista” a los acontecimientos de actualidad. Las formas de hacerlo eran diversas y algunas veces experimentales, sin embargo, tenían en los cuadros escénicos, la música, bailables y escenas cómicas, chuscas o picarescas sus principales medios de transmisión. Esta fórmula del teatro de revista hace que esté estrechamente ligada con el periodismo, toda vez que servía, a través de la escenificación, de vehículo de enunciación de las realidades circundantes, que a veces quedaban veladas debido al discurso oficial que intentaba censurar aquellos hechos que no le beneficiaban. Por esto mismo, sus autores “solían ser periodistas que afinaban su pluma comentando teatralmente el acontecer cotidiano, con la ayuda de cuadros de actores, músicos cómicos y desde luego mujeres que más que bailar, fuesen hábiles en mostrar con gracia sus rotundidades”.²¹⁹

Pues bien, *Un asalto zapatista* es una pieza para muñecos escrita para la compañía Rosete Aranda/Espinal hacia 1909. Por la forma y el tema, así como por

²¹⁷ Nos referimos a la edición contenida en Jurado Rojas, Yolanda, *Teatro de títeres durante el Porfiriato*, Puebla: BUAP/Conaculta, 2004, pp. 225-236.

²¹⁸ Ortiz Bullé-Goyri, *Op. Cit.*, p. 45.

²¹⁹ Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, “El teatro de revista mexicano, una forma de periodismo escénico”, en *Tema y Variaciones*, No. 19, semestre 2, 2002, p. 95.

el tratamiento de los acontecimientos relatados, es una obra emparentada con el teatro de revista. Además de esto, está vinculada temáticamente con una pieza de revista representada hacia 1912 en el Teatro Lírico y que llevaba por título *El terrible zapata*. De esta última, no se conserva el libreto, pues su éxito fue al mismo tiempo la tragedia para su joven autor, quien contaba con 19 años cuando la escribió. La anécdota señala que en el estreno, el mismo Emiliano Zapata se encontraba entre el público y, aunque al verse representado le pareció simpático, lo cierto es que durante el primer cuadro un grupo de fervientes seguidores del caudillo sureño irrumpió en el recinto y amenazó al autor de la pieza, el joven Luis G. Andrade, quien tuvo que salir huyendo para salvar la vida. En el camino hacia Veracruz, destruyó el libreto, razón por la que no es posible averiguar su contenido. El mismo Luis G. Andrade, en entrevista con Armando de María y Campos, señala que su intención con dicha revista fue denunciar las fechorías y atropellos que por esos años hacían las huestes de Zapata quien, vale decirlo al paso, no tenía ni por poco el tratamiento heroico de los presentes tiempos:

Hube de criticar necesariamente en mi revista las fechorías de asaltante de Zapata y sus actos punibles fuera de la Ley. Ese jueves, y cuando menos lo esperábamos, hicieron irrupción en varias plateas del Lírico secuaces y pistoleros del entonces temible bandido suriano —que como tal se le tuvo siempre [son frases de Andrade], antes de ser canonizado por su trágica muerte—, y como tal lo persiguieron y combatieron tenazmente las fuerzas del Cuerpo de Ejército de Oriente, al mando del divisionario don Pablo González. Al advertirse en el teatro la presencia del temible cabecilla Emiliano Zapata, prolijo es decir el pánico que se apoderó de los artistas intérpretes de *El terrible zapata*, excepción hecha y gusto da consignarlo ahora, del famoso actor Carlos Pardavé, que caracterizaba con mucha propiedad al feroz suriano de largos bigotes y repletas carrilleras [...] No había concluido el primer cuadro de la revista cuando una docena de pavorosos empistolados, entró como tropel desbocado al foro, buscando al autor y al empresario. Gracias a la habilidad y diligencia del jefe de tramoya, pude subir por las peligrosas y estrechas escaleras del teatro, hasta los telares del foro, ocultándome durante largas horas de aquellos forajidos, que seguramente me hubieran hecho picadillo. Avisado por teléfono el Lic. Juan Sánchez Azcona, Secretario del señor Presidente Madero, de lo que estaba ocurriendo en el Teatro Lírico, mandó rápidamente a dos oficiales del Estado Mayor Presidencial para decirle al propio general Emiliano Zapata, que lo necesitaba ver con urgencia en Palacio, ante cuyo mandato salieron del foro y de las plateas

aquellos atrabiliarios armados. Y como Zapata sentenciara a muerte al empresario señor Argo si volvía a representarse esa obra, hubo de suspenderse y yo tuve que marcharme a veranear a Veracruz durante varias semanas, con el derrame de bilis consiguiente. ¡Ni qué decir que cuando estaba en el puerto jarocho, cómodamente sentado en el café de La parroquia, departiendo con amigos, relatándoles el incidente que me había hecho salir de México, y vi sentarse en una mesa próxima a un sombrero del Estado Mayor de Zapata, en el que reconocí a uno de los que habían entrado al foro del Lírico a buscarme, salí esa misma noche rumbo a Jalapa y, por si las moscas, destruí el libreto de *El terrible zapata*.²²⁰

Ahora bien, *Un asalto zapatista* tiene el mismo tenor que la revista de Luis G. Andrade, pues es una obra que dibuja a los zapatistas como una horda violenta, torpe, hambrienta de poder y analfabeta que destroza todo a su paso bajo consignas erradas. Esta pieza fue escrita y representada entre 1909 y 1914. La primera fecha es propuesta por la investigadora poblana Yolanda Jurado Rojas con el fin de hacer coincidir la obra con los últimos años del Porfiriato, sin embargo, una lectura detallada, advierte que la pieza relata acontecimientos posteriores a 1909.

Sostengo que esta comedia fue escrita hacia 1913 o 1914. Como indicios de esto, tomo los siguientes hechos: en la trama, no se menciona al gobierno del general Díaz en ningún momento; además, se hace alusión a eventos ocurridos hacia 1913 o 1914, durante el gobierno de Victoriano Huerta, tal es el caso de que en la comedia se afirma que el ejército federal estaba armado con “nuevo fusiles japoneses”. Seguramente se trataba de los fusiles Ariska 38 pedidos por el gobierno mexicano en 1910, pero entregados en 1913 al gobierno huertista. Estos simples detalles situarían a esta pieza no como ejemplo del teatro del Porfiriato, sino como ejemplo del teatro de la Revolución Mexicana.

Intentamos advertir que el teatro para muñecos no fue ajeno al teatro de revista de carácter político y social que durante los primeros años del siglo XX se desarrolló en las carpas y teatros de la Ciudad de México. *Un asalto zapatista* es un buen ejemplo de ello. Esta pequeña pieza lleva el subtítulo de “comedia en 3

²²⁰ María y Campos, Armando de, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, Primera Edición en Cien de México, México: Conaculta, 1996, pp. 99-100.

cuadros”. Relata la emboscada y asalto perpetrado a un tren del ejército federal por tropas revolucionarias zapatistas. La acción sucede en “Las cumbres de los Amates”, una posible región del estado de Oaxaca o Morelos.

Aunque la pieza conserva la estructura del teatro para muñecos, a saber, diálogos breves, ausencia de monólogos y respeto exclusivo a la unidad de acción, carácter humorístico y pocos personajes en escena, también guarda similitud con el teatro de revista, sobre todo si aceptamos que la estructura de este último:

[...] consiste en una forma libre muy vinculada con la del sainete y el entremés, en donde, a partir de un tema conocido por el espectador, se va desarrollando un conjunto de cuadros alusivos con personajes tipo, en los que se hacen referencias paródicas a un hecho de actualidad, intercalando números musicales con canciones y bailes vernáculos y una carga de picardía plena de jocosidad y humor.²²¹

Un asalto zapatista quizá no posea todas las dimensiones del teatro de revista, sin embargo, sus fuertes marcas históricas y sociales, su intención noticiosa, desarrollada mediante personajes tipo, situaciones y locaciones plenamente identificables por el público, amén del humor y lo paródico, crean un lazo fuerte con el sentido primordial del teatro de revista de inicios de siglo.

El conflicto de la obra consiste en una suerte de choque entre clases sociales. Por un lado están los zapatistas, pobres, desprotegidos y marginados; por el otro, unos *rotos*, civiles de la capital que tuvieron la desgracia de viajar en el mismo tren del gobierno, donde eran transportados parque y “los nuevos fusiles japoneses” que, finalmente, los zapatistas roban y destruyen. Los prisioneros, quienes han sido reducidos a la miseria por la revuelta armada, intentan escapar, para iniciar su vida en otra parte. No son ricos, sino que pertenecen a la clase media instruida. Sin embargo, la pieza evidencia un contraste entre los rebeldes y los civiles. Los zapatistas no conocen más que el gusto por la violencia y la

²²¹ Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, “Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México”, en Olguín, David, (Coord.), en *Un siglo de Teatro en México*, México: FCE/Conaculta, 2011, p. 49.

sangre, la vida agreste y difícil y la más simple necesidad de supervivencia. Por el contrario, los civiles, los *rotos*, pese a su origen humilde, poseen la educación y refinamiento de la urbe, y se comportan lo más políticamente correcto posible. Este conflicto queda perfectamente ilustrado con el siguiente diálogo, en el que puede apreciarse la diferencia social de ambos personajes, incluida, cabe señalarlo, cierta incompatibilidad entre los códigos de habla de los zapatistas con los de los *rotos*, fenómeno que siempre se desarrolla en este tipo de teatro:

Zapata: ¿Quién vive?

Tuerto: Son los prisioneros, mi jefe.

(*Dicho, Ponciana, Lupita, Ricardito y escolta*)

Ponciana: ¡Ay, señor de las cinco caídas! ¡María santísima de la Soledad de Oaxaca!

Lupita: ¡Defiéndenos, señor de las ampollas!

Ricardito: ¡Los clavos de Santa elena y San Expedito Mártir nos aparen!

Zapata: ¡Güeno, güeno, ya estará de tantas payasadas! ¿A qué vienero a suponer o a defecionar? Aquí no hay más gallo que yo. (Al tuerto) A ver tú, media noche, siguen escandalizando arrégla melos

Tuerto: ¡Orden, orden y cállense el ocico!

Ricardito: ¿Qué es eso de ocico, señor Tuerto?

Tuerto: ¿Y qué es eso de Tuerto, señor roto? ¿Pos quen lo ha autorizado a que se ponga insultativo? (*Jalando a Lupita*) A ver usted mi alma, dos pasos al frente.

Lupita: Pues no me jale, no sea igualado, no ve que soy niña

Tuerto: ¡Újule! Pos estas rotas siguen llamándose niñas, no ve que la democracia acabó con las niñas

Lupita: ¡Jesús! ¡Dios mío me muero de miedo!

Zapata: ¡Espérese, espérese! Todavía no es hora de que se muera, sino cuando las fusilemos

Poncianita: No, señor don Zapata, por vida de su mamacita, no nos mate.

Zapata: Pos hora por mentármela, más pronto las mato.

Lupita: Señor no nos mate, se lo ruego, mire que tengo mi novio que me quiere mucho y además que soy de buena familia.

Ricardito: Señor Zapata, esta señorita, esta señora y yo somos personas decentes, sabemos leer y escribir

Zapata: ¡Ya estará! Conque son leído y escrebidos, entonces son periodiqueros y ahora con más ganas me los paso a arder.²²²

El sólo diálogo anterior revela cierta profundidad histórica y social de la pieza y un carácter enteramente realista. Vemos el modo en que las clases sociales se

²²² *Un asalto zapatista*, en Jurado Rojas, Yolanda, *Op. Cit.*, p. 228.

oponen en contrarios irreconciliables. Así, tenemos a un Zapata rústico, ignorante, violento e intransigente que impone su particular ley, una ley que ha abolido la democracia y que no sólo no reconoce a los *rotos* como iguales, sino que los juzga sin haberse tenido delito alguno. Pues bien, resulta interesante la pieza por su valor histórico y social y tiene un valor enorme dentro del teatro de la Revolución Mexicana. Muchos de los hechos que se comentan en la comedia pueden ser verificados. Así pues, los aludidos “fusiles japoneses” fueron en efecto manufacturados para combatir contra las huestes revolucionarias y generaron toda una controversia en la prensa de esos días.²²³ Del mismo modo, el desprecio y aversión que siente el Zapata de la comedia hacia los *periodiqueros*, se relaciona con sonados asesinatos de periodistas a manos, según indica la prensa, de las hordas zapatistas.²²⁴

Con los detalles que hemos resaltado de *Un asalto zapatista*, podemos concluir que se trata de una pieza estrechamente ligada al concepto de teatro de revista como un teatro social y político, combativo a veces y crítico otras tantas, que funcionaba como medio difusor de acontecimientos silenciados o ignorados por la prensa convencional. Otra pieza de la que tenemos noticia estaba vinculada con el teatro de revista y se contenía en la Galería del Teatro Infantil de Vanegas Arroyo era *La gran vía*, una adaptación de la revista madrileña del mismo nombre escrita por Felipe Pérez González y estrenada el día 2 de julio de 1886 en el teatro Felipe de Madrid. Desgraciadamente, no hemos podido ver la adaptación que se hiciera para títeres de esta revista y debemos conformarnos por ahora con la estrecha síntesis que John B. Nomland hace:

²²³ Véase “Descargas de sal”, en *El País*, 6 de junio de 1913, y especialmente “Se distribuyen los primeros fusiles japoneses”, en *El Imparcial*, 20 de junio de 1914

²²⁴ Véase “La muerte de nuestros colegas Strauss y Herrerías”, en *El Mundo Ilustrado*, 18 de agosto de 1912. La noticia es contundente, pues el sólo al inicio revela una cercanía muy estrecha con lo expuesto en la comedia: “Del dominio público es ya, puesto que la han narrado en todos sus detalles los diarios, la noticia de la muerte de dos periodistas en un asalto zapatista al Ferrocarril de Cuautla, y en cumplimiento de sus deberes de informadores”.

La gran vía empieza con una especie de revista con baile y canto y la escenificación de las calles de México, pero solamente para servir de marco a una cándida criada de la vida real que es conquistada por un *lagartijo*.²²⁵

3.3 LOS TÍTERES Y LOS NIÑOS

Hemos dicho que no nos ocuparemos aquí del teatro escolar, ni del teatro didáctico promovido en las escuelas desde 1920 para la correcta formación de la infancia, aún incluso si fuera teatro de muñecos. Esto se debe a que si bien creemos que es un teatro todavía dentro de los límites de lo popular y que mantiene relación con el teatro frívolo que hemos venido analizando, lo cierto es que, en principio, su naturaleza está determinada por su entorno e intención. Como su nombre lo indica, es un teatro para la educación, a veces panfletario otras tantas restringido creativamente por las intenciones didácticas de la escuela. Para abordarlo en sus justas dimensiones, sería necesario involucrarse de fondo con la historia de la educación en la Ciudad de México, asunto que supera nuestras capacidades, toda vez que para los primeros 30 años del siglo XX coexistían, tan sólo en la Ciudad de México, distintas realidades sobre la infancia y la educación, y revisarlas tan incluso de manera superficial ya sería un ejercicio fuera de los límites del trabajo que aquí presentamos

Ahora bien, el teatro escolar y el teatro de muñecos han estado estrechamente emparentados. Debemos reconocer que el primero tomó al segundo para sus particulares fines, despojándolo de su primera naturaleza, o sea, su naturaleza frívola y comercial y lo volvió tan sólo instrumento de instrucción y entretenimiento. Si bien las colecciones de pequeñas comedias para títeres, tanto la de Vanegas Arroyo como la de Ignacio T. Orellana, con las cuales hemos conformado nuestro corpus de comedias, se volvieron teatro escolar o

²²⁵ Nomland, *Op. Cit.*, p. 27.

teatro infantil durante la primera mitad del siglo XX, particularmente hacia 1940, año en que se conseguían en las tiendas especializadas en material didáctico. Esto se debió al proceso casi natural de infantilización del género, proceso que consiste en el desgaste del objeto hasta agotar sus posibilidades y convertirse en material de segunda, tan ingenuo y vacuo que sólo el niño podría tomarlo como serio. Obviamente, el proceso de infantilización parte de una noción demasiado estrecha de la conciencia y creatividad del niño, como un ser desposeído de una opinión propia y necesitado de una educación formativa que lo ayudara a conformarse como un adulto pleno. Pues sí, la infantilización del teatro frívolo de muñecos, hacia el primer tercio del siglo XX, en el que tenemos un nutrido y bien desarrollado sistema de entretenimiento que incluye al cinematógrafo, parte del hecho de ser el niño el único que podría entusiasmarse con el código espectacular y textual de las comedias para títeres. Sin embargo, podemos aventurar que tal degradación del teatro frívolo de muñecos no comenzó con plenitud sino hasta 1920 y quedó completado con el surgimiento del Teatro Guiñol del departamento de Bellas Artes en 1930.

Así pues, cuando John B. Nomland relaciona al teatro frívolo de muñecos, de las colecciones de Vanegas Arroyo y de los Orellana, con el teatro infantil y más aún con el teatro escolar, está leyendo estos textos desde su particular momento, 1957, año en que se publica *Contemporary Mexican Theater (1900-1950)*. Para entonces, han pasado más de dos décadas desde la formación del Teatro Guiñol del INBA, fenómeno que es un parteaguas en el estudio de la literatura dramática y el teatro para títeres, pues representa, de inicio, el reconocimiento exclusivo de la infancia y la adaptación del discurso de la literatura dramática para muñecos con la formación del niño (y a veces las masas pobres), lo que antes era algo impensable. La actitud de Nomland hacia estas piezas frívolas para títeres surge del hecho de que en las portadas de los impresos se indicaba que dichas comedias podían representarse también con niños. Pero creemos que esta indicación tiene una intención diferente a la de estar estas comedias adaptadas

para públicos infantiles, es decir, no eran ni por asomo teatro infantil como ya existía cuando Nomland escribe su libro y que actualmente conocemos.

Definitivamente, entonces, cuando se hace alusión a un teatro para “títeres o niños” se está refiriéndose a un tipo de literatura que puede ser representada por niños para un público adulto; literatura, por cierto, que puede tener un abanico de temas muy grande, de los cuales apenas unos cuantos corresponderían al particular interés del niño o a su etapa de crecimiento, si siguiéramos las teorías pedagógicas más elementales. No, las más de las veces eran piezas para solaz del adulto. Es decir, las colecciones de comedias para títeres o niños de Orellana o Vanegas Arroyo pertenecen al *teatro infantil frívolo y comercial*, “en que los niños representan todos los papeles de las obras para adultos. Aquí uno paga en la taquilla, no para ver una producción literaria, sino para asombrarse con la precocidad de los diminutos actores.”²²⁶

Esto era así desde mediados del siglo XIX en que la voz *títere* terminó emparentada con la de niño, no sabemos exactamente las razones de esto, pero asumimos que se debió en parte al auge exponencial de las compañías infantiles de zarzuela y comedia que representaban en los jacalones, espacio especialmente diseñado para títeres. Con niños se montaban simpáticas comedias frívolas y sinápticas para deleite del público adulto. En una fecha tan temprana del siglo XIX como 1869, era lo mismo decir títeres que niños, según se recordará la sentencia de Ignacio Manuel Altamirano donde afirma que los concurrentes a los jacalones y otros teatros solían decir entre ellos que iban a los títeres o al títere, en vez de decir que iban al teatro a ver compañías de niños.²²⁷ Realmente, el teatro de títeres como tal se fue mezclando con otros espectáculos, lo que derivó en el origen de los circos, o fue siendo relevado por otras demostraciones de mucho mayor interés entre el público. Juvenal, otro cronista teatral, reiteraba la sentencia de Altamirano, pero iba mucho más allá al dar a entender que los títeres se habían

²²⁶ Nomland, *Op. Cit.*, p. 21.

²²⁷ Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras completas*, VII, Crónicas, 1, México: SEP, 1987, p. 495.

agotado para siempre, que ya no entretenían ni gustaban a nadie, habían sido desplazados por el can-can y otros bailes subidos de tono. Además, eran tantos los salones de títeres que abrumaban; en definitiva, concluía que “ni las ratas de los teatros irían a ver moverse y cantar a los muñecos”.²²⁸ Pues bien, sostenemos entonces que cuando se habla de pequeñas comedias para representarse por títeres o niños, no debe pensarse que se trata de un teatro infantil, ni mucho menos pretender incluirlo dentro de la historia de la literatura infantil en México. Si estas piezas terminaron siendo consumidas por públicos infantiles se debió a una casualidad del destino, desde sus orígenes fueron pensadas para ser interpretadas por títeres o niños actores para públicos masivos, preponderantemente adultos.

Podemos afirmar que, anterior a 1930, el teatro frívolo y sináptico es el que ejerce su dominio en el teatro de muñecos, así lo demuestra por lo menos el *corpus* que presentamos. Los temas ligeros, de picardía y contenido incluso erótico, llenos de bailes y canciones que sirven para entretener a las masas populares, son los que imperan y los que conforman las colecciones de pequeñas comedias para títeres o niño y prácticamente ninguna, salvo quizá *Por fingir espantos*, tiene un valor didáctico, ni enseñanza alguna. Si aludimos a la infancia, no es por pretender recorrer el camino donde los muñecos y la escuela forman la mancuerna ideal para la instrucción de los niños, mancuerna que derivaría primero en el auge del guiñol educativo y propagandista promovido por el INBA y años después en el teatro infantil de Mireya Cueto, sino para fijar en sus justas dimensiones al teatro de títeres que estamos tratando.

Se debe comprender que las piezas aquí tratadas son parte de la dinámica comercial del teatro frívolo, es decir que aquellas piezas que tuvieron éxito en los teatros de título fueron adaptadas para títeres como una dinámica que garantizara asistentes. Su reducción a libretos para lectura y representación en espacios privados sólo representa una derivación de lo anterior, toda vez que el éxito que

²²⁸ Juvenal, “Charla de los domingos”, en *El Republicano*, 25 de noviembre de 1894.

obtuvieron esas piezas en teatros grandes fue tal que se volvieron un atractivo comercial y así fueron impresas para repetirse en el ámbito privado, pero sólo de las clases dominantes de la, entonces, muy pequeña Ciudad de México.

En efecto, cuando se lee en las portadas, tanto de las colecciones de Vanegas Arroyo como en las de la imprenta Orellana, que las piezas son para montarse por títeres o niños, hay una concepción distinta del niño que la que poseemos hoy día. Para los primeros años del siglo XX, el niño era considerado como un adulto pequeño y no como un sujeto con necesidades particulares. En el caso de este teatro para títeres o niños, la percepción del niño no debió haber sido distinta, o sea, que se trata de piezas dramáticas que requieren la presencia de un niño en actitudes y registros corporales de adultos. Recordemos tan sólo las tramas de *La revoltosa*, *La viuda y el sacristán* o *La isla de San Balandrán*, cuyas acciones ya eran escandalosas en los teatros de personas adultas. Así pues, las dos acepciones posibles del caso de ser comedias para títeres o niños sean que estas obras se montaban con niños para entretenimiento de los adultos o bien para entretenimiento exclusivo, como juego didáctico, de los niños de las clases dominantes, de nuevo para entretenimiento adulto. La confirmación definitiva de lo que intentamos decir la encontramos en una nota periodística de 1899 sobre la fiesta de don Juan Echevarría, donde se lee que sus propios hijos, niños aún, ofrecieron la parte sustancial de los espectáculos propios del festejo:

El domingo último, y con el fin de celebrar el día onomástico del muy estimable Sr. D. José Echeverría, se organizó por sus pequeños hijos una simpática fiesta de carácter íntimo, y que se verificó en la casa habitación de esta familia. La parte principal de dicha fiesta, estuvo a cargo de los niños José y Enriqueta Echeverría, que representaron una graciosa comedia, cantaron trozos escogidos de las zarzuelas Cadiz, Verbena de la paloma y año pasado por agua y otras y además el niño presentó pruebas de prestidigitación e hipnotismo; la niña cantó La paloma en traje de china y ambos ejecutaron al final un jarabe tapatío, en traje de carácter.²²⁹

²²⁹ “Fiesta íntima”, en *El Diario del Hogar*, 21 de marzo de 1899.

Pensemos que no podemos referirnos a una literatura dramática infantil en el término amplio cuando la concepción de *niño* no parecía tan estable como nos lo parece ahora. La realidad de la infancia por aquel entonces era mucho más oscura, sobre todo, si la vinculamos con el ámbito laboral. Los niños de las clases bajas comenzaban a trabajar a edades sorprendentemente tempranas, realizando tareas difíciles dentro de talleres familiares o fábricas junto con sus padres. Las imágenes que desarrolla este tipo de teatro distan mucho del niño limpio, educado y trabajador. No, en este teatro, si el niño aparece como tema y como personaje, caso de *El santo de mi papá*, *Por fingir espantos*, *A fotografía Instantánea* y *Policarpito Maestro*, será siempre para mostrar con sentido cómico-costumbrista un aspecto negativo de la sociedad de la que es posible burlarse antes de intentar cualquier corrección.

Nuestro recorrido por la literatura dramática para muñecos debe detenerse en 1930. El viaje a partir de esa fecha se hace por caminos distintos de los que hemos intentado vislumbrar aquí. En primera instancia, surge el Teatro Guiñol del Departamento de Bellas Artes; teatro poseedor de una naturaleza prácticamente opuesta al teatro frívolo, sináptico y popular, que hemos revisado; teatro que en suma tenía la misma intención que el teatro de título representado en los grandes recintos de actores-personas. Si bien el Teatro Guiñol del INBA mantuvo públicos masivos y espacios populares, su intención ya no es sólo entretener y divertir, sino que, a partir de las ideas socialistas soviéticas en materia de educación, intentaba “divulgar un amplio abanico de valores como la alfabetización, la importancia de la escuela, el laicismo, la defensa de la expropiación petrolera, el trabajo y la higiene.”²³⁰ El receptor obligado de este teatro es el niño y las masas de analfabetas de origen campesino y obrero. La diferencia más notable entre el teatro frívolo y el Guiñol del INBA será la concepción que se hace del libreto. Mientras que el primero tiene un origen espontáneo, libre, de calco de las grandes

²³⁰ Sosenski, Susana, “Niños limpios y trabajadores. El Teatro Guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana”, en *Anuario de estudios americanos*, 67, 2, 2010, p. 494.

piezas de moda, el guiñol es lo que podríamos considerar un teatro de autor, cuidado en todas sus partes. Para muestra de esto, basta con recordar la *poética* que Arqueles Vela escribe a propósito de las obras para el guiñol:

Las características de las piezas para el Teatro de Muñecos son las siguientes: gran simplicidad y precisión en el desarrollo del tema; diálogos cortos y vivaces; evitar, hasta donde sea posible, los monólogos. Las escenas individuales no deben durar más de 5 minutos y la pieza de 30 a 40 minutos como máximo. Los personajes se calcularán según el número de personas que puedan moverse libremente en el escenario; 2 personajes, sino puede trabajar más de una persona; 4, si pueden trabajar 2 personas, etc. La acción de la obra se basará en la posibilidad móvil de los muñecos y el texto debe ser simple comprensible y alegre. Es preferible la prosa —con su ritmo propio— que el verso. El género puede ser una comedia, una revista, una sátira; preferentemente, la sátira y los temas actuales; las piezas que desarrollen un tema de lucha, de propaganda, etc., no deben durar más de 20 minutos. Cuando el papel sea corto, una persona podrá manejar simultáneamente varios personajes. El autor cuidará mucho de los finales, buscando siempre un desenlace fuerte y lógico.

El personaje bien definido, es decir, con personalidad, en su figura, en su actuación, etc., es exigencia primordial en una pieza para Teatro de Muñecos. Del antiguo repertorio se reniman aún en las representaciones modernas —ora renovados, ora conservando sus delineamientos— los personajes de gran relieve como Petruschka, Hanswurst (Juan Morcilla), Karages, etc. que han llegado a ser tipos clásicos.

En la concepción de una pieza amena, hay que considerar a la música como elemento indispensable. Una obra para el Teatro de Muñecos, debe empezar y terminar con música. La música acompaña a la palabra, en la escena, como la danza a la acción; canciones y bailes, son pues, necesarios en una obra de éxito.²³¹

La casualidad lleva a que varias obras del corpus frívolo para marionetas se adapten a las indicaciones expresadas por el, otrora, poeta estridentista, pero es una mera cuestión técnica, casi natural de las características de las piezas de muñecos. Ahora bien, en el particular caso del teatro para marionetas, no es hasta esta fecha de 1930 que el niño es considerado con toda amplitud como el receptor del teatro de muñecos. Insistimos en el hecho de que si bien desde la segunda mitad del siglo XIX hay intentos de un teatro infantil, lo cierto es que la imagen que se tenía de la infancia se relacionaba más con una adultez, quizá incompleta o

²³¹ Vela, Arqueles, *Introducción, organización e interpretación del teatro de muñecos guiñol*, México: SEP, 1935, p. 11-13.

bien con un estadio aséptico, libre de cualquier mal del mundo e incluso desposeído de elementos humanos esenciales como la sexualidad; y, más aún, una concepción de la infancia como una etapa peligrosa para la sociedad debido a la proclividad al salvajismo y latrocinio.

Alberto del Castillo Troncoso se ha ocupado, en los últimos años, de estudiar la imagen que se tenía del niño a principios del siglo XX. Señala que, durante el Porfiriato, los niños de las clases medias y altas eran representados como símbolos de la excelencia, la inocencia y la pureza natural. Por lo tanto, su bienestar debía protegerse. En las publicaciones de la época se retrataba a los niños de estas clases sociales como gobernadores de todo el material creado para ellos, servidumbre y bienes materiales; en otras imágenes, se les veía como inclinados a la travesura vacua e inocentona y finalmente como seres nobles y buenos en escenarios montados de festivales de caridad.²³²

La otra imagen de la infancia asocia a los niños con la delincuencia y la marginalidad. Con una visión positivista del asunto, se hacen retratos de los niños de clases sociales bajas para tratar de explicar la razón de su comportamiento a causa de situaciones sociales. Se retrata al niño obrero, al niño dentro de los reclusorios, al niño que habitaba en las márgenes de la ciudad, fotografiado de tal manera que fuera patente todas las circunstancias adversas a las que debía enfrentarse. Aunque este tipo de imágenes abrieron paso, en años venideros, a incipientes leyes de protección a los niños, lo cierto es que cuando fueron hechas a finales del siglo XIX y las primeras dos décadas del XX. El objetivo del fotógrafo era mostrar una visión de exotismo costumbrista que resaltara la pobreza y difícil vida de esos pequeños seres; el recurso más hábil para esto se lograba mediante el desnudo.

²³² Castillo Troncoso, Alberto de, "Imágenes y representaciones de la niñez en México a principios del siglo XX", en Reyes, Aurelio de los (Coord.), *Historia de la Vida cotidiana en México*, Tomo V, Vol. 2, Siglo XX. La imagen, ¿Espejo de la vida?, México: FCE/CM, 2006, pp. 88-90.

Esta labor fue llevada a cabo, generalmente, por fotógrafos extranjeros que desarrollaron un enfoque híbrido, a medio camino entre la óptica científica y el comercio de vistas. En todo caso, le imprimieron por lo general un toque de exotismo estimulado por el avance antropológico de la segunda mitad del siglo XIX y su construcción del otro, visto desde una perspectiva colonialista o folklorizante, que en el caso mexicano no pasaba por la representación visual de los indígenas y mestizos.²³³

Hemos dicho que en el caso del teatro infantil, a principios del siglo, se trataba de compañías de niños actores y no de producciones especiales para la infancia. La imagen del niño en las comedias de muñecos sigue una dinámica muy parecida a lo que se ha apuntado. Así, por ejemplo, en *El santo de mi papá* se muestra al niño de las clases altas, desafiando la autoridad del padre, pero sin que en ello haya más que la inocentada de estar actuando como adulto en vez de hacerlo como niños. En *Por fingir espantos*, del mismo autor, se nota al niño propenso a la travesura inocua, incluso torpe quien, sin embargo, recibe su castigo y obtiene una enseñanza. Finalmente, en *A fotografía instantánea* de Ildefonso T. Orellana, se exhibe al niño delincuente y facineroso, pobre y marginado, que encuentra el modo de ganarse el sustento a través del robo y el fraude. En estos particulares años del inicio del siglo XX, aún se estaba lejos del deseo institucional de instrucción en materia de higiene y salud. La imagen del niño será retratada en toda la crudeza costumbrista y ridícula para el entretenimiento y solaz de la clase media porfiriana.

3.4 CONSTANCIO S. SUÁREZ, UN AUTOR DE COMEDIAS DE MUÑECOS DEL SIGLO XX

Sombrío y enigmático autor, nacido probablemente durante el último cuarto del siglo XIX. Publicó la mayor parte de su trabajo literario en la Testamentaria de

²³³ *Ibid.*, p. 104.

Vanegas Arroyo. Sus trabajos, como muchos de los opúsculos de dicha imprenta, tuvieron una portada ilustrada por José Guadalupe Posada y quizá por ese detalle sea que lograron trascender en el tiempo. Así, por ejemplo, Jean Charlot, pintor muralista que colaboró con Diego Rivera, a su regreso a Hawái llevó consigo, al menos, las portadas ilustradas de las comedias de S. Suárez. De este modo fue como, en un lugar tan insospechado como la Biblioteca de la Universidad de Hawái, dentro de la Colección Jean Charlot, son resguardados vestigios de la obra de Constancio S. Suárez. La ausencia de material documental sobre la vida de este autor dificulta ya no sólo recrear sus más elementales datos biográficos, sino tratar de esbozar ninguna recepción de sus piezas. Sin embargo, la tradición ha tomado su comedia *El fandango de los muertos* como la más conocida, e incluso la más brillante. Y es la misma tradición la que ha dicho que su nacimiento ocurrió en la Ciudad de Oaxaca. Pero nada puede corroborarse al respecto.

John B. Nomland fue el primero en mencionar que varias de las piezas contenidas en *Galería del Teatro Infantil*, de la testamentaria Vanegas Arroyo, son de hecho obras de Constancio S. Suárez. Así, señala *Sacrificio de amor, Un chasco furibundo, Los pulques mexicanos, Contra la corriente, Por fingir espantos y Frégoli*.²³⁴ Por su parte, Margarita Mendoza López es la segunda en mencionarlo como un autor mexicano de teatro; señala, además de las comedias ya citadas por Nomland, los siguientes títulos: *Antes del baile, Caída y redención, El cura hidalgo, Honra y Pobreza, Los muertos antes de muertos, Pasión eterna y Por Josefina*.²³⁵ Otra fuente sería la *Enciclopedia de México*,²³⁶ que no ofrece más datos, sino lo ya expuesto por Nomland y Mendoza López. En último lugar, Edgar Ceballos²³⁷ retoma a la *Enciclopedia de México* y no ofrece mayor información sobre el autor. Finalmente y de manera muy reciente, se publicó un artículo en el sitio Wikipedia,

²³⁴ Nomland, *Op. Cit.*, pp. 25-29.

²³⁵ Mendoza López, Margarita, *Teatro Mexicano del siglo XX: Catálogo de autores mexicanos*, México: IMSS, 1988.

²³⁶ *Enciclopedia de México*, Tomo XIII, p. 7431.

²³⁷ Ceballos, Edgar, *Diccionario Enciclopédico Básico de Teatro Mexicano*, México: Escenología, 1996.

donde se aborda la figura de Constancio S. Suárez. Resulta curioso dicha entrada de la enciclopedia electrónica por estar escrito en alemán y no en español como era de suponerse; además, ofrece la localización de algunas ediciones contemporáneas publicadas en la Revista *Tramoya*, publicación de la Universidad Veracruzana y la Rutgers University-Camden. Salvo por este último detalle, el artículo no tiene ningún sustento documental y, como sea, no ofrece ningún dato relevante.²³⁸

Pues en efecto, la oscuridad que cubre la figura de S. Suárez resulta desconcertante, toda vez que el autor gozó de cierto prestigio como poeta en la prensa de su época e incluso se le llegó a reconocer un mediano éxito como autor teatral. Debió haber sido así, pues Ignacio B. Del Castillo, sin dar cuenta de ningún documento que lo avale, afirma que nuestro autor solía firmar los trabajos que daba a la prensa con las iniciales C.S.S.²³⁹ Desgraciadamente, nosotros no hemos podido localizar ningún texto periodístico firmado con dichas iniciales. Y, más aún, para aumento de nuestra sorpresa, siquiera Enrique de Olvarría y Ferrari, Armando de María y Campos o Luis Reyes de la Maza mencionan nada sobre el autor.²⁴⁰ Caso curioso el de Constancio S. Suárez, de quien no existe mayor conocimiento sobre su vida ni obra, aunque de esta última y para desagravio nuestro, han llegado a nuestros días un nutrido número de sus piezas dramáticas, que no carecen de valor literario ni teatral a pesar de su sencillez.

Pero, como bien señala Eduardo Contreras Soto, “al hablar de la sencillez de estas obras, no deberíamos llegar, por ende, a una conclusión fácil pero superficial, de menospreciar o ignorar este repertorio”. Esto porque, como sea, el teatro de los jacalones, el teatro de aficionados o el teatro de títeres formaron

²³⁸ “Constancio S. Suárez”, en *Wikipedia*, disponible en http://de.wikipedia.org/wiki/Constancio_S._Su%C3%A1rez Consultado el 10 de septiembre de 2014.

²³⁹ Castillo, Ignacio B. del, “Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales, etc., de escritores mexicanos y de extranjeros incorporados a las letras mexicanas”, en *Boletín de la Biblioteca Nacional*, segunda época, No. 4, 1953, p. 32.

²⁴⁰ Nos referimos a *Reseña Histórica del Teatro en México, El género chico en la Revolución Mexicana, y El teatro en México durante el porfirismo*.

parte de la inmensa oferta teatral de las primeras décadas del siglo XX y contribuyeron de una forma aún no plenamente estudiada, pero evidente a la configuración de las distintas dramaturgias que vendrían luego. “Como una advertencia ilustrativa y significativa, podríamos incluir entre estas obras supuestamente sencillas a toda la producción de Constancio S. Suárez del que apenas conocemos haber sido escritor de planta de Vanegas Arroyo”.²⁴¹

En efecto, cierto es que gran parte de la obra dramática de Constancio S. Suárez fue publicada bajo la testamentaria de Vanegas Arroyo, sin embargo, no debe caerse en la peligrosa generalidad de algunos críticos que hacen de S. Suárez el autor de las docenas de papeles anónimos, publicados por Vanegas Arroyo. Por las escasas evidencias documentales que tenemos, los legítimos trabajos de Constancio S. Suárez siempre se imprimían ostentando a la firma de su autor.

Ahora bien, este poeta, no fue un dramaturgo de escritorio, sino involucrado en el ámbito teatral. Parece ser que conocía bien las dinámicas de la vida escénica popular y, es más, llegó a tener incluso algunas representaciones públicas no sólo en la capital, sino también en provincia, tal como lo atestigua la siguiente noticia, donde se anunciaba la representación pública, por un grupo de aficionados, de la obra *Caridad y redención* en el marco de algunas celebraciones populares:

En uno de los más pintorescos sitios de Tixtla, fueron obsequiadas con una tamalada, por los señores filarmónicos, las señoritas que tomaron participación en la *kermesse* organizada para aquellos, el día de Santa Cecilia, patrona de los músicos. / El domingo 5 de diciembre se puso en escena, por una compañía de aficionados, el drama *Caridad y Redención* de don Constancio S. Suárez. Después del drama se representó el juguete cómico *Los Pontalones* / Los productos líquidos de la función se destinarán a la beneficencia pública de la ciudad de Tixtla.²⁴²

²⁴¹ Contreras Soto, Eduardo, “A caballo entre mundos y estilos. Las dramaturgias y sus vidas escénicas en los inicios del siglo XX”, en Olguín, David, (Coord.), *Un siglo de teatro en México*, México: Conaculta/FCE, 2011, p. 18.

²⁴² “Guerrero”, en *La Patria*, 11 de diciembre de 1909.

En relación directa con su actividad literaria, Constancio S. Suárez también escribió poesía. Más allá del supuesto de redactar *calaveritas* y devocionarios para Vanegas Arroyo, lo cierto es que contaba con cierta aptitud poética. Sus trabajos fueron dados a la prensa. La manufactura de la composición está bien lograda y puede notarse un ejercicio preciso de la versificación. Como en el caso de algunos de sus trabajos dramáticos, su poesía pudo haber sido de corte romántico y con pretensiones metafísicas y religiosas. No es posible detenerse en el análisis completo de su poesía pues, como sea, éste no es el lugar adecuado y, además, no poseemos sino dos sonetos publicados en 1904, que colocamos como evidencia de la obra y semblanza del autor:²⁴³

La luna y el alma

Nace la luna con la faz sombría
y ya le espera tenebroso velo:
obscuras nubes cual crespín de duelo
cercan su ruta silenciosa y fría.
Pasando va tras la nublada vía.
Mas raya al fin en luminoso vuelo,
y libre ya, por la región del cielo
refleja pura el esplendor del día.
Así el alma también, desde la cuna,
las desdichas enlutan su carrera
y atraviesa por ellas una a una.
Así se purifica y regenera
hasta quedar como blanca luna,
radiosa [sic] y libre en la brillante estera.

El sueño

a Fernando de la Paz Álvarez

Cual un consuelo del amor divino,
el sueño pone su intangible beso
al ser humano, que en la carne preso,
está cumpliendo su fatal destino.
Dulce caricia, aliento peregrino
toca los ojos con amante exceso
y desprendida del terreno peso,
el alma busca sideral camino.
Feliz y libre con delicia siente
afán sublime de escalar la altura,
y vuela por el éter transparente.
Mil goces halla, sin igual ventura
y a Dios vislumbra entre la luz ardiente
del estrellado cielo que fulgura.

Ahora bien, en otro tema, las piezas dramáticas de Suárez, en general, son breves, abarcan los géneros del juguete cómico, el sainete y el monólogo, todas ellas cómicas y de tema costumbrista. Pero también tiene piezas de mayor extensión, de mayor gravedad y de apasionamiento lacrimoso, que en una primera clasificación he designado como piezas serias. Caso de *Sacrificio de amor* que

²⁴³ Suárez, Constancio S., “Dos sonetos para el Diario del Hogar”, en *El Diario del Hogar*, 22 de mayo de 1905.

lleva el subtítulo de “drama en dos actos” y es, vale decirlo, la más antigua de todas sus piezas localizadas; además, están las obras *El sacrificio de Isaac* y *Caín y Abel o el primer crimen*, ambas representaciones bíblicas totalmente serias y dentro de los límites del romanticismo tardío; y, por último, *Caridad y redención*, que se ha perdido. También debemos mencionar la pieza *El cura Hidalgo* que narra los hechos que dieron inicio a la guerra de Independencia.

Sacrificio de amor, publicada en 1890, es un drama romántico con notable tintes del teatro frívolo y enormes lances trágicos, en el sentido más laxo de la palabra. Relata el tórrido romance de Conrado y Matilde. El primero, honesto, culto y galante enamorado ama fervientemente a Matilde, de manera honesta y clara; en cambio, la segunda, aunque en el fondo alberga similares sentimientos, se muestra esquiva a los requerimientos amorosos, alegando que para poder entregar el favor, hace falta verificar en todo qué tan grande es la pasión de su enamorado y hasta qué punto puede llegar. Don Pedro, tío de esta heroína, le reclama dicha necedad y advierte que podría ser causa de una desgracia. En una entrevista que tienen ambos jóvenes, Conrado exige que le sea dada una respuesta a su amor; Matilde confiesa que sólo lo ama como se ama a un hermano. Es entonces cuando, presa de la locura más apasionada, el joven enamorado, despechado y ciego de ira, decide terminar con su vida. Matilde, al ver aquello, arrepentida, muestra sus reales sentimientos al agonizante novio, quien finalmente muere. La joven, frenética, corre a la calle a dar aviso del crimen del que se siente culpable y al llegar la policía les da a entender que ha sido ella quien asesinó a Conrado. Don Pedro, que ha visto esta última escena, aprueba ese parecer y sale junto a la joven, a quien llevan presa.

La pieza está escrita en un perfecto romance octosilábico de rima vocálica que tiende a tener la estructura AABBA. Si bien la métrica es buena, la amplitud del lenguaje utilizado puede demeritar el trabajo del verso, pues la rima vocálica termina siendo un sonsonete. No obstante, dramáticamente, la pieza se sostiene con bastante ejemplaridad. Puede notarse un apego a las unidades dramáticas

tanto de tiempo como de acción y lugar. La verosimilitud se ve afectada durante la última escena, cuando Conrado se apuñala en el pecho y moribundo aún tiene fuerzas para expresar largos diálogos, lo que en representaciones contemporáneas sólo causaría hilaridad.

El sacrificio de Isaac lleva el subtítulo de “drama en dos cuadros”. Se trata de una pieza corta, escrita en versos octosilábicos, basada en el relato bíblico (*Génesis: 22*). La factura del verso es notable por su perfección, la forma es un romance, como era de esperarse, dado el tema y la intención de narrar un hecho, pero la rima vocálica en algunas partes, sobre todo en el segundo cuadro, tiende al sonsonete. Resaltan las acotaciones explícitas, pues revelan la conciencia que tenía el autor sobre la representación escénica, particularmente en el trabajo actoral. La tensión dramática se sustenta en la agonía que siente Abraham por tener que sacrificar a su único hijo, la cual se soluciona mediante la aparición del Ángel con el sabido anuncio de ser el sacrificio tan sólo una prueba de fe. En cuanto a las unidades, la pieza es notablemente congruente con la unidad de acción; en cuanto al lugar y al tiempo, existe un cambio ligeramente abrupto. En el primer cuadro, la acción sucede en “Bersabee”, mientras que el siguiente cuadro sucede en el “Monte Moria” a la mañana siguiente. Pese a esto, la obra está perfectamente cohesionada. Su duración no sería de más de 30 minutos.

Caín y Abel o el primer crimen es otra pieza, ligeramente de mayor extensión que la anterior, de tema bíblico. Se encuentra dividida en dos cuadros y en esencia es la dramatización del relato bíblico sobre la muerte de Abel a manos de su hermano Caín (*Génesis: 4*). Se encuentra escrita en versos octosilábicos y la estructura preponderante es el romance de rima vocálica. De nuevo, se encuentra la monotonía de la rima y el habitual sonsonete. Sin embargo, pese a estas cuestiones técnicas, la pieza es bastante dinámica y congruente y bien cohesionada con todas sus partes. Tiene respeto absoluto a las tres unidades del drama clásico, pues la acción sucede en un mismo sitio, el tiempo es el de una jornada (inicia el primer cuadro por la mañana; el segundo, termina con la muerte

de Caín, por la tarde de ese mismo día) y la acción es una sola, contada desde sus inicios. Lo que resulta atractivo de la pieza son, por una parte, las acotaciones explícitas del autor, donde de nuevo rebela que es consciente del trabajo actoral y la segunda la construcción de la conciencia del personaje. El drama pone excesivo énfasis en mostrar a un Caín con una frustración y celos terribles, lleno de envidia y vanagloria. A diferencia de los otros personajes, que resultan estereotipados, Caín tiene sentimientos negativos contruidos de manera muy realista. Su hermano Abel, favorito de sus padres, es bondad recalcitrante, mientras que su hermano mayor posee los más humanos pensamientos de dolor y soledad. Es un chico rebelde que va degradándose más y más, hasta cometer el crimen consabido. En definitiva, *Caín y Abel* sería una de las mejores piezas de Constancio S. Suárez.

Mención merecen también las piezas cómicas y de costumbres, género que más desarrollo este autor. Pues bien, uno de los aspectos característicos de las obras de Constancio S. Suárez fue que varias de ellas fueron readaptadas, refundidas o incluidas en diversas colecciones de un teatro que se pretendía para público infantil. En efecto, las comedias de S. Suárez no sólo aparecieron en la *Galería del Teatro Infantil* sino que también aparecieron en colecciones de teatro para “jóvenes y señoritas”. Particularmente estas piezas, escritas en prosa o versos asonantes, están muy bien logradas, representan cuadros sencillos, pero bien compuestos, sobre acontecimientos ridículos y nimios, plagados de equívocos y travesuras.

Ahora bien, no es nuestro propósito señalar que S. Suárez fuera pionero en la literatura infantil y juvenil, sino sólo dejar dicho que es de los pocos autores que usan a la infancia como tema, al menos. En paralelo con sus obras para niños y jóvenes, que como sea no eran privativas para ese público, escribió otras obras dramáticas dentro del género cómico que son, verdad sea dicha, de mucha mejor factura y logro literario que sus piezas serias de temas románticos.

No es posible determinar cuántas piezas conforman la obra dramática completa de Constancio S. Suárez, pero al respecto de las piezas cómicas, hemos tenido oportunidad de revisar un número notable que puede ser suficiente para intentar vislumbrar algunos temas y categorías recurrentes del autor. Las piezas son las siguientes: *El dolor de muela*, *Antes del baile*, *Por besar una gata*, *Frégoli*, *En la cocina*, *Haciendo el ojos*, *Por Josefita*, *Los muertos antes de muertos* y *El fandango de los muertos*. Obviamente, hemos revisado, además, las obras *Por fingir espantos* y *El santo de mi papá*, que el autor refundió dentro de varias colecciones, no sólo para títeres o niños, sino además como teatro para jóvenes, pues dichas obras aparecen en la Colección *El Placer de la niñez colección completa de comedias fáciles de representarse por jóvenes y señoritas*, editada por Antonio Vanegas Arroyo.²⁴⁴

El dolor de muela, lleva el subtítulo de “diálogo cómico en un acto”. Se trata de un juguete cómico con sólo dos escenas. La obra es compacta y bien narrada. Está escrita en prosa. Relata la historia de don Procopio, notable abogado de la Ciudad de México, quien padece constantes afecciones dentales. Cuando inicia la obra, justamente ha pescado un horrible dolor en su única muela buena y se debate seriamente en mandársela extraer y no poder masticar más o dejársela y sufrir el subsecuente dolor. En esas cavilaciones anda, cuando su amigo don Felipe aparece en escena. También abogado, don Felipe se extraña de las extravagantes maneras y gestos de su amigo. Al verlo en ese estado tan colérico, intenta, sin mucha suerte, saber lo que le aflige. No hay una respuesta clara por parte de Procopio, lo que da lugar al equívoco, motivo de la pieza, en el que Felipe asume que el estado de su amigo se debe a un problema matrimonial y no por una muela. La acción es fluida y los diálogos naturales. Dado el género, los personajes no están contruidos, sino que limitan a la particular acción que representan.

Antes del baile es un monólogo en octosílabos. La estructura preponderante es el romance. La manufactura del verso es cuidada y la rima vocálica no cae en

²⁴⁴ Existe edición moderna, facsimilar de esta colección en *Tramoya*, No. 70, 2002, p. 5-50.

el sonsonete. Resalta el hecho de ser una pieza donde las indicaciones al actor están muy bien señaladas. En el inicio, el autor advierte la condición social y el carácter que debe tener el personaje. Del mismo modo, hace señalamientos sobre el decorado y el tipo de objetos que el actor necesitará. La pieza narra la aventura que pasa Quintín, un joven con ínfulas de culto burgués, durante su arreglo para asistir a un baile. Es un joven pobre y vanidoso, con demasiadas pretensiones, cuyo afán es el de enamorar a las señoritas que asisten a los bailes. Durante el tiempo que dura el monólogo, Quintín va preparando su traje, acicalándose y lanzando un par de opiniones sobre las damas que acudirán al lugar. A veces habla mal de ellas y otras tantas las alaba. Al final, el mechero que usa para alumbrar su pobre habitación se apaga, justo cuando está por colocarse cierto ungüento en el cabello. Sin verlo él, pero los espectadores sí, toma algunas pomadas médicas de olores horribles y se las pone en el cabello. Cuando lo advierte intenta echarse perfume para neutralizar el olor, pero al no distinguir los pomos, en vez del perfume se vierte encima tinta, con lo cual queda frustrada su ida al baile y decide mejor dormir para aliviar el mal rato.

En *Por besar a la gata*, sainete escrito en prosa, se recurre de nuevo al equívoco y al enredo similar a *El dolor de muela*, por la utilización inadecuada de la voz *gata* como sinónimo de criada. Esta pieza cuenta el encono que experimenta Pepita al enterarse que mientras ella estaba curándose sus malestares en Ixtacalco, su marido se pasaba los días y las noches besando a la gata de la vecina del departamento 7. Obviamente, el enredo sucede, como en gran parte del teatro frívolo, por un uso *dislocado* del lenguaje, tomando la acepción más próxima de las palabras enunciadas para generar un doble sentido. Mientras que uno de los personajes se muestra inocente y parco en su narración, dando un sentido plenamente literal a lo que dice; el otro, interpreta el discurso de manera negativa. Así la frase “Verá usted se iba a la fonda a desayunar, luego volvía en la noches, como a las ocho y toda su ocupación del pobrecito, era acariciar y besar a la gatita de la vecina del 7, que entraba aquí.”, pronunciada por

Revocata, vecina que narra lo que ha hecho el marido de Pepita. La frase, en vez de ser tomada literalmente, es interpretada bajo prejuicios por el receptor, quien de inmediato asocia la palabra *gata* con *criada*, lo que finalmente crea el equívoco. Pepita, entonces, confronta a su Criada, quien intenta defenderse. La tensión dramática sube cuando las dos mujeres comienzan a ofenderse y están a punto de lanzarse de golpes, cuando la vecina del departamento 7, Luciana, acude intrigada por el altercado y da fin a todo, trayendo consigo a la gata. Así, la comedia termina con una cuarteta de Pepita en que aconseja al público no confundir a las *criadas* con *gatas*.

El monólogo *Frégoli* es una parodia con sabor costumbrista de los espectáculos que el *transformista* italiano solía ofrecer en los grandes teatros del mundo. De Leopoldo Frégoli se tenía tal conocimiento en la Ciudad de México que sus piezas teatrales, así como sus cancioncillas, eran interpretadas en los teatros de la ciudad, aún antes de que la visitara por primera vez; más aún, surgían imitadores de aquel artista con mayor o menor suerte, como fue el caso de un joven actor llamado Rafael Arcos, quien tuvo favorables reseñas en la prensa de la época por su imitación perfecta “de los cantos, movimientos, transformaciones y escenas de Leopoldo Frégoli”.²⁴⁵

Tan célebre actor, visitó, al parecer, por primera vez, la Ciudad de México en 1901. Sus funciones se efectuaron en el Teatro Renacimiento los días 6, 7 y 8 de noviembre. Fue tal la conmoción causada que las calles de la ciudad amanecieron tapizadas por los carteles que anunciaban la temporada del *excéntrico*²⁴⁶ y durante varios días se habló del suceso. En dicha temporada, el connotado italiano ofreció los siguientes espectáculos: *Faustino*, *Mimí*, *L'Alpe*, *El dorado*, *Note d'amore*, *Relápago*, *9...23*, *Calaneonte*, *L'Onestá*, *Fregoleide*, *Le nozze di Pierrot*, *Quando sarà vicchio*, *Al Veglione*, *Il maestro di canto*, *Una lezione di musica*, *L'eco*,

²⁴⁵ “El imitador de Frégoli”, en *El Correo Español*, 31 de enero de 1897.

²⁴⁶ “Frégoli”, en *La Patria*, 18 de octubre de 1901.

*Monólogo musica, Delizie militari, Boceto en dialecto toscano, La gran vía, Parodia de Tres Ratas, Fregoligraph, 200 cuadros y Acturalidad Fregiana.*²⁴⁷

Así pues, resumido un poco el contexto, *Frégoli* de Constancio S. Suárez debió haber sido publicado poco después de la visita del actor italiano. La pieza lleva el subtítulo de “monólogo”, aunque sería más propio que fuese un sainete o un juguete cómico en el que todos los personajes fuesen interpretados por un mismo actor. Como indicamos, posee cierto tono paródico, pues los personajes se dedican a ofrecer juicios sobre el artista, señalando el modo en que se ha vuelto verdaderamente rico. Aparecen en escena personajes tipo, como un borracho y una *garbancera*, que hacen gala de sus mezquinas y groseras formas de comportarse, luciendo a todo lujo su desparpajo, contraponiendo con innecesario orgullo su condición humilde y pobre con la refinada, galante y altiva figura que se le había dado al actor italiano. De nuevo aparece el recurso de la bufona puesta en los errores léxico, estos ahora presentes en las distintas enunciaciones incorrectas del apellido del italiano.

En la cocina es un monólogo escrito en versos octosílabos de rima asonante. La estructura es la de un romance. Similar al monólogo *Antes del baile*, narra los preparativos que hace Procopia antes de encontrarse con Marcos, su novio. Como el título lo señala, la acción ocurre en la cocina, donde el personaje de Procopia atiende diversas actividades menudas, mientras habla sobre lo bueno que es Marcos y lo mucho que lo ama. La comicidad de la obra está dada en las particulares maneras que adquiere el personaje, cambiando constantemente de actitud, yendo de la ensoñación al encono acendrado. Se trata de una mujer coqueta y bellísima que ha tenido en su haber por lo menos una docena de novios, sin que ninguno de ellos llenara sus necesidades, salvo Marcos, quien le brinda todas las atenciones posibles y por quien gustosa sufre las envidias de las otras *gatas* que viven en la vecindad. El discurso es ágil y la acción es compacta y bien lograda. El tipo de versificación crea un ritmo dinámico y le otorga naturalidad

²⁴⁷ “En el Renacimiento”, 6 de noviembre de 1901.

al discurso. La tensión de la pieza sucede cuando luego de la ceremonia de arreglo y acicalamiento, un tanto ridícula y escatológica, de Procopia, ésta por casualidad alcanza a distinguir al novio desde su ventana coqueteando con otra mujer. Desengañada y agraviada decide dar al traste con todo y finaliza la pieza.

Por hacer el oso, un monólogo en versos octosílabos de rima asonante, tiene una conexión con otra pieza de la que hemos hablado, *Los chascos de un enamorado*, en que un pobre pretendiente es tundido a palos por la familia de su pretendida. Así, en efecto, *Por hacer el oso* desarrolla la historia de Mauro, enamorado joven que anda detrás de diversas mujeres pretendiendo ora a una ora a otra, con el sólo fin de sacar el mayor provecho de todas ellas. La acción de la comedia ocurre en la calle, bajo el balcón de la última pretendida, quien es la única que se ha mostrado esquiva a tan habilidoso galán. Mientras éste espera a que salga a su balcón la dama, hace recuento de todos sus éxitos en cuestiones de amor, rememora a los dulces suegros que le han tocado y a las damas con quien ha tenido que estar. La pieza es cómica, evidencia y ridiculiza algunas etiquetas sociales. La pieza acaba con el chasco del pretendiente, quien al ver a su amada asomarse por el balcón, cree que es para entrevistarse con él, cuando el hecho es que la señorita tan sólo ha salido a vaciar el bacín de la noche. El pobre Mauro tropieza en la calle encharcada, los desperdicios le caen encima y unos *embozados*, pagados por el padre de la dama que siempre ha estado al acecho, lo tunden a palos.

En *Por Josefita* se desarrolla el tema del desengaño y los chascos del enamorado, tema que hemos visto en *Por hacer el oso*. Se trata de un sainete escrito en prosa, de notable agilidad escénica. De nuevo vemos las indicaciones claras a los actores. La acción sucede en un “barrio de Oaxaca”, aunque los elementos y los personajes, así como sus actitudes, parecen más pertenecer al prototipo de jóvenes de la Ciudad de México. La pieza relata la aventura de Andrés, quien pretende a una dama esquiva, de quien ha tenido la advertencia de tener un padre celoso y violento. Andrés, empero, no se precia de aquello y

continúa empeñado en hacerle la corte a su amor. Así, espera, fuera de la casa de su amada a que esta se asome para tener una prometida conversación. Sin embargo, es de noche y comienza a soplar un viento frío. Andrés va vestido casi con andrajos, su ropa está muy desgastada y sucia, lleva horas, sino días sin probar bocado y no tiene más que su ferviente amor. En su espera se va encontrando con diversos personajes, así, primero topa a Mauro, amante profesional, muy parecido al personaje de *Por hacer el oso*, tanto que podríamos decir que se trata de él. Ya éste le advierte a Andrés de lo difícil de su empresa, pero nada sucede y ambos se separan. Luego, Andrés se encuentra con Sotelo, un bravucón y borracho del barrio que lo amenaza con matarlo tan sólo por estar ahí esperando. Como sea, nuestro héroe consigue deshacerse del encuentro y finalmente mira abrirse la puerta de la casa de su pretendida. Corre hacia allí al pensar que el bulto que se asoma es el de ella, cuando en realidad se trata de don Rudecindo, el padre de la chica, quien al verlo lo apalea y lo entrega a un gendarme quien, injustamente y sin mayor delito, lo recluye.

Finalmente, debemos revisar las dos piezas para el Día de Muertos. Sin duda alguna, las dos grandes obras de Constancio S. Suárez, aquellas que han soportado el juicio crítico del tiempo y han sido acogidas por la tradición popular en su toda amplitud, tanto que sin mayor requisito siguen teniendo representaciones hasta nuestros días durante las festividades en torno al 2 de noviembre, son *El fandango de los muertos* y *Los muertos antes de muertos*. Se desconocen los datos de su primera publicación, así como de sus representaciones más tempranas. Se puede, sin embargo, especular que fueron piezas escritas a propósito, para la ocasión del Día de muertos por encargo del impresor y mucha iniciativa del dramaturgo. La anécdota cuenta que la temporada daba mucho quehacer a la Testamentaria Vanegas Arroyo y que en una ocurrencia se decidió ilustrar las composiciones satíricas que daban por finados a quienes aún estaban vivos. Quizá en alguno de esos buenos arrebatos mercantiles de la testamentaria, ocurriese la genial idea de publicar obras de teatro del mismo tono,

piezas que fueran simpáticas y hasta cierto punto mordaces con las costumbres de la sociedad.

En *Los muertos antes de muertos*, se retoma el tema del muerto que vuelve a la vida para pasar unos instantes con sus deudos. La pieza lleva la indicación de ser un “juguete cómico-fantástico” y dicho subtítulo tiene sentido más allá del llano significado, pues confirma la oposición entre realidad y fantasía. En efecto, parece ser que Constancio S. Suárez debía resaltar el hecho de los eventos fantásticos que estaban por ocurrir en su comedia de tintes costumbristas. No se trata de la fantasía creada por el artificio escénico, enunciada como *fantástica* por lo asombroso que resultaba ver los decorados y otros enseres, sino el fantástico de S. Suárez es precisamente el hecho irreal, el imposible, aquel que se opone a la realidad y a toda comprensión y que, sin embargo, yace dominado por las leyes naturales y de los hombres. La pieza de S. Suárez no se apoya en ningún instante en los decorados (siendo teatro popular quizá tampoco lo consideró) sino en las acciones de los personajes y en la fábula.

La trama pareciera sacada de un primitivo realismo mágico y de un absurdo casi kafkiano. Sobre esta línea, además, no deja de recordarnos el cuento de W. W. Jacobs, *La pata de mono*, sobre todo en la insistencia de la madre por recuperar a toda costa al hijo muerto, que termina por volver a la vida manifestándose no como una entidad incorpórea, sino como un cadáver que asola a sus deudos. En sí, la trama de *Los muertos antes de muertos* es propia del relato popular fantástico de aparecidos y muertos vivientes,²⁴⁸ en el que el muerto visita a sus familiares para pasar unos últimos instantes con ellos ya sea con la intención de atormentarlos o como una manera de calmar sus penas. La historia de este drama es la siguiente.

Un matrimonio que ha perdido a su único hijo hace los preparativos para la celebración del Día de muertos. Doña Renovación, la madre, se toma el asunto

²⁴⁸ En la literatura mexicana, estos temas han sido abordados con bastante buen entusiasmo desde el siglo XIX, véase Muñoz Fernández, Ángel y Tola de Habich, Fernando, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, México: Factoría Ediciones, 2005.

muy en serio y con notable dolor quiere que la celebración esté muy al punto para memoria de su hijo, pues es lo único que le daría algún consuelo; el esposo, don Antenógenes, en cambio, se ha resignado a la ausencia y se muestra mucho más conforme y, hasta cierto punto, irreverentemente feliz. La mujer, al notar esa diferencia de carácter, no hace más que reclamar a su marido su falta de sentimientos, mientras éste pone como defensa ser la muerte un hecho natural e inevitable que no debería consumir a los vivos, sobre todo si se trata de una muerte ocurrida varios años atrás. La mujer insiste en que, con un poco de fe, incluso podría volver su hijo a la vida. El marido, en cambio, intenta persuadirla que aquello es una necedad; incluso, con el interés de sacarla del embotamiento, decide organizar una pequeña fiesta con sus vecinos don Romualdo y la hija de éste, doña Circuncisión. Es entonces, cuando se aparece Cristeto, el hijo muerto, invocado por los llantos de su madre. Luego de la sorpresa y el apenas temor por la aparición, los padres continúan con la reunión. Es en este punto, cuando se hace evidente la comicidad de la pieza, pues a diferencia de los espectros habituales de las narraciones fantásticas, Cristeto es totalmente corpóreo y, más aún, presa de los naturales procesos de degradación de los cuerpos muertos, su olor es insoportable, y su presencia desagrada en suma, ya que se trata de un cadáver putrefacto. Aun así, se muestra tan rubicundo como en vida, incluso durante el baile organizado por su padre se permite ser impertinente con doña Circuncisión. Más allá de la primera impresión, no existe el susto, sino el desagrado por la falta de cortesía de Cristeto y su poca etiqueta al no cuidar su aspecto.

No puede dejar de asombrarnos que *Los muertos antes de muertos* tenga puntos de encuentro con el absurdo; si bien no desarrolla los temas existenciales que aparecerán en el teatro a partir de los años 30, aquella exasperante manera de limitar los acontecimientos imposibles con las normas naturales es el punto neurálgico de la pieza y lo será también de algunos cuentos y piezas dramáticas del primer realismo mágico. Pese a tener elementos realistas, la pieza no es

costumbrista como el resto de la obra de S. Suárez. Basta con observar la impropia felicidad de don Antenógenes, así como la petición necia de su mujer doña Renovación y, más aún, el sorprendente trato que se le da al hijo muerto, que se descompone literalmente en escena y en quien nada repara, como si aquello efectivamente estuviera dentro de los límites de lo posible.

En 1984, Emilio Carballido publica, dentro del libro *Teatro para Obreros*, la más conocida y representada de todas las comedias de S. Suárez, *El fandango de los muertos*. Son tres elementos los que el dramaturgo toma en cuenta para antologar bajo este epíteto esta comedia, a saber, el lenguaje, el tema costumbrista y lo cómico-lúdico. Al explicar el sentido del teatro para obreros, Carballido, de manera implícita, afirma que la obra de S. Suárez contiene las cualidades comunicativas inherentes a las clases populares, ante todo por la representación de costumbres y la naturalidad comunicativa del lenguaje. Este tipo de piezas serían idóneas para un teatro montado por los obreros, pues a través de este medio “El grupo de aficionados obreros, que trabaja para sus compañeros, que goza y da diversión, está cumpliendo misión importante, meta cultura sólida, valores sociales. ¿Cómo? Uno: divertirse así es trascendente.”²⁴⁹ La recepción de Carballido otorga a *El fandango de los muertos* una cualidad instructiva, por encima del lenguaje estético; es decir, para Carballido esta comedia tiene el valor de instruir deleitando. Su lenguaje no trasciende más allá de una recreación de un supuesto código de habla perteneciente a la clase obrera del país. No obstante la estructura dramática congruente y la calidad de la pieza, el teatro de S. Suárez es una herramienta para crecimiento humano de las clases más desposeídas y no tanto un objeto de valor estéticoliterario.

Pese al reconocimiento de la clase obrera como un fundamento esencial de la estructura de una nación, la lectura que Carballido hace de *El fandango de los muertos* resta valor a la calidad literaria y espectacular que tiene la pieza. El discurso social empleado por quien sigue siendo un monumento en el teatro

²⁴⁹ Carballido, Emilio, *Teatro para obreros*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1984, p. 6.

mexicano no es distinto que el empleado por Armando de María y Campos en la década de los 40,²⁵⁰ al hablar del teatro popular de muñecos como el vehículo idóneo para la instrucción en materia de Bellas Artes de las masas marginadas del país. La reducción de las piezas populares por su contenido costumbrista y su lenguaje simple y natural a un teatro, digamos, elemental, es olvidar la riqueza histórica, social y humana que lo constituyó. Proceder de esta manera es convertir al teatro en un objeto aséptico, útil para la enseñanza, un medio para acercarse con seguridad a un teatro —no se sabe cuál— que valdría más la pena.

Considero que *El fandango de los muertos* tiene virtudes y particularidades especiales, en las que el costumbrismo es apenas una de ellas y de ningún modo lo representativo de la pieza. La cuestión del lenguaje, sin embargo, es digna de mención, no por la sencillez sino por la naturalidad. No hay giros idiomáticos que intenten imitar el habla de las clases populares, por el contrario, los personajes se expresan en un español, digamos, culto y bastante correcto. A propósito, los personajes no son representaciones estereotipadas de algún sector de la sociedad, sino que tal parece que S. Suárez fue consiente al dibujar a un grupo de personas a las que la muerte ha terminado por concentrar en un grupo donde las distinciones económicas o educativas importan algo. No, en *El Fandango de los muertos* somos invitados a la cena, con motivo de la ofrenda del día 2 de noviembre, de unos graciosos espectros que se hermanan y terminan limando las asperezas que en vida pudieron haber tenido.

Digo que no es costumbrista la comedia porque el motivo, la celebración del Día de Muertos, no es desarrollado por los personajes. Y, más aún, las características que estos mismos poseen, como su carácter o movimientos y acciones no son identificables plenamente con clichés o tipos de la sociedad. Si partimos de la definición del costumbrismo como una observación de tipos y por lo tal emparentado con un realismo, entonces, *El fandango de los muertos* no es una

²⁵⁰ María y Campos, Armando de, “prólogo”, en *Teatro mexicano de muñecos. 25 piezas de teatro guiñol*, México: Ediciones Encuadernables El Nacional, 1941, pp. 16-17.

comedia de costumbres, toda vez que no se dedica a retratar a ningún estereotipo, ni retrata con realismo las costumbres de estos. La cuestión de ser una pieza hondamente mexicana en cuanto a su temática, también es un hecho circunstancial, toda vez que, insisto en ello, ningún cliché de la mexicanidad supuesta está desarrollado plenamente en la obra. A mi juicio, la comedia funciona aún incluso si tomamos la celebración del Día de Muertos como un simple pretexto. Y esto es decir mucho de la pieza, porque entonces significaría que lo importante no radica en la forma en que S. Suárez dibuja dramáticamente las costumbres de un pueblo, sino cómo desarrolla las inquietudes y relaciones de los personajes, sus problemas y sus angustias.

La historia sucede en un panteón de México en la madrugada del Día de Muertos. Seis muertos, algunos tres de ellos meros esqueletos, dos hechos *momias* y uno muerto hace tan sólo ocho días, salen de sus tumbas para agasajarse con la comida que sus parientes les han dejado sobre su sepulcro. Doña Conmemoración, una de las momias, que en vida había tenido sus pretensiones de aristócrata, aunque más bien pertenecía a la clase media, intenta aguarles la fiesta a todos, señalando su voracidad y falta de etiqueta. Regino, que es el muerto reciente, es asesorado por el resto de muertos viejos en la minuciosa labor de gozar, paradójicamente, la vida de difunto. Aquello es una algarabía total en la que lucen las envidias de Conmemoración y los buenos juicios de Canuto, un esqueleto que en vida había sido abogado y que ahora, goza deliciosamente de los encantos de ser dichoso. La pieza no va más allá de un diálogo entre todos los cadáveres, una conversación sin un tema particular, en la que cada cual habla a su turno para exhibir alguna queja en contra de los vivos y su religión o para hacer callar a otro muerto que ha cometido alguna impertinencia. La alegría pícaro e incisiva llega en el momento en que los personajes comienzan a darse gusto con el pulque que les han dejado en abundancia. Incluso llegan a proferir pícaramente que los vivos deben tenerles en vida, pues ellos pueden beber más allá de la ebriedad misma sin preocuparse por las consecuencias. La pieza termina con la

dichosa embriaguez de todos, incluso de doña Conmemoración que se había mantenido hosca y maldiciente contra todos.

Por último, es considerable de mención la reflexión, quizá somera, que se hace dentro de la pieza del teatro mismo de la época del autor. Esto ocurre cuando don Canuto y don Matías están recordando las cosas que hacían estando vivos por el 2 de noviembre. Canuto ha dicho que él se daba tales comilonas que una indigestión lo llevó a la tumba. Matías, su gran amigo, entonces recuerda lo cierto que era aquello, pues a él mismo le tocó verlo, ya que ambos eran, además de amigos, cómicos de teatro, “de los más distinguidos y mimados del público”. Representaban *El Tenorio* en los mejores teatros, en el Teatro Invierno, en el Arsinas, en el Guerrero, pero también salían a “correr la legua” en Ixtacalco, Texcoco, Tlalpan e Iztapalapa.

Por supuesto que los teatros que mencionan no eran entonces, y quizá nunca lo fueron, los teatros donde se llevaba a cabo el teatro de grandes vuelos, sino teatros por tandas, de públicos conformados por las clases baja y media. Del Teatro Guerrero, incluso se llegaron a hacer críticas bastante duras sobre el contenido de sus piezas, pero más aún por la concurrencia que se daba cita en él. En tanto a las correrías de la legua, los paseos de Iztacalco, Texcoco, Tlalpan e Iztapalapa fueron siempre lugar obligado por las personas para salir del ajetreo de la ciudad desde épocas coloniales. Sainetes como *Un paseo por Iztacalco* de finales del XVIII dan cuenta de ello.

3.5 ILDEFONSO TEODORO ORELLANA, PRESTIDIGITADOR, TITIRITERO, AUTOR DE COMEDIAS DE MUÑECOS Y EMPRESARIO DEL JUGUETE DE FINES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX EN MÉXICO

3.5.1 Breve semblanza de Ildefonso Teodoro Orellana

Se ignoran los datos biográficos elementales de Ildefonso Teodoro Orellana, quien solía firmar colocando sólo la inicial de su segundo nombre. Por sus actividades, rastreadas en la prensa de la época, se puede pensar que nació en la década de los años 40, del siglo XIX y murió entre los primeros años del siglo XX. Su padre fue Agustín M. Orellana, oriundo del pueblo de Cuautitlán, modesto, pero reconocido empresario editorial y del juguete quien, además, también escribía sus propias comedias de muñecos para los títeres que vendía en su local de la Calle de Mercaderes, donde poseía un jacalón de comedias en el que llevaba a cabo, con algún éxito, montajes con marionetas y otros espectáculos escénicos.

Es posible conjeturar que Ildefonso T. Orellana se inició en el arte dramático y los espectáculos escénicos en el seno familiar. John B. Nomland²⁵¹ afirma que la familia Orellana poseía, desde mediados del siglo XIX, una casa del juguete e imprenta con el particular nombre de El Teatro, que además era jacalón de comedias y expendio de productos para títeres, así como partituras y libretos y que funcionó hasta la década de los años 60 del pasado siglo. La familia Orellana tuvo actividad editorial desde mediados del siglo XIX, así lo demuestra el hecho que Agustín M. Orellana tuviera comedias publicadas desde 1854. La imprenta parece haber estado en un principio en el Portal de Mercaderes número 24 y después en la 2ª Calle de Santa Teresa —hoy calle República de Guatemala en el

²⁵¹ Nomland, “Capítulo I. Teatro Infantil”, *Op. Cit.*, pp. 15-53.

Centro Histórico—. Con esto, permitido es imaginar, la naturalidad con la que Ildefonso T. Orellana tomó los espectáculos escénicos como oficio.

En julio de 1862, el joven Orellana abre una temporada de espectáculos en la Alameda Central y el atrio de la Catedral de la Ciudad de México. Ahí montaría algunos espectáculos de prestidigitación, ilusionismo y panoramas o vistas; eran estas diversiones, desde época virreinal especie de retablos que ilustraban algún pasaje histórico o bíblico o alguna otra historia. Solían tener muñecos animados por mecanismos de vapor o contrapesos, también tenían juegos de óptica creados por espejos o vidrios de aumento. El tinglado era pequeño, de menos de un metro cuadrado y además ligero y portátil.²⁵² Lo curioso e increíble de este asunto es que el joven prestidigitador no hubiese pagado al gobierno impuesto alguno por concepto de su espectáculo, pues se tomaba su trabajo como un medio para educar al pueblo. Esto nos sugeriría dos maneras de explicar este fenómeno, curioso para la época, que Ildefonso no cobró por dicha temporada de espectáculos o bien que su familia tuviera algún estipendio especial para ello:²⁵³

Acusando recibo de la nota que se le había concedido licencia al C. Ildefonso Orellana para exhibir al público en la Alameda y en el atrio de la Catedral un panorama portátil sin pagar contribución alguna. Dicho gobierno está conforme con esto, por ser un medio para que se ilustre el pueblo.²⁵⁴

Para 1877, Ildefonso debió haber poseído ya cierta presencia y aceptación en los tablados de la Ciudad de México, pues la noche del 28 de mayo de ese mismo año se presentaría en el altamente estimado Teatro Arbeu, donde daría un

²⁵² “Ayuntamiento de México. Sesión del día 23 de julio de 1862. Número 53”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de agosto de 1862.

²⁵³ Parece ser que la familia Orellana, pese a su modestia, tenía buenas relaciones con las autoridades y que tanto el padre Agustín M. Orellana como su hijo, Ildefonso Teodoro, pertenecieron a juntas de gobierno y formaron parte de sociedades y clubes políticos. Por ejemplo, en una nota publicada en *El Siglo Diez y Nueve*, se puede leer que Agustín M. Orellana firma a favor de la adhesión del pueblo de Cuautitlán al “Plan de San Luis Potosí y Huejotzingo”, en favor de la política de Santa Anna. Véase “Documentos para la Historia”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de diciembre de 1842.

²⁵⁴ “Ayuntamiento de México. Sesión del día 8 de agosto de 1862. Número 59”, en *El Monitor Republicano*, 17 de agosto de 1862.

espectáculo de prestidigitación, es decir, de magia e ilusionismo. Su acto formaba parte de una función exclusiva hecha para engalanar nada menos que a la Sociedad de Escritores Dramáticos Carlos Escudero.²⁵⁵ Ignoramos cómo haya sido recibida su presentación en aquella velada, donde es por demás decir, debieron haber asistido personajes muy bien entendidos en cuestiones teatrales, así como personajes de alta sociedad, como por ejemplo, Carmen Romero Rubio de Díaz y Castelló, quien años después sería desposada por el general Porfirio Díaz y que era una de las mayores benefactoras del grupo.

Ahora bien, debemos puntualizar el hecho de que Ignacio T. Orellana era miembro activo de varias organizaciones del ámbito teatral. No sólo pertenecía a la mencionada sociedad Carlos Escudero, sino que también formaba parte de organizaciones políticas y de la Sociedad Particular de Socorros Mutuos, organismo que se dedicaba a la asistencia económica de los agremiados del ámbito del espectáculo y la farándula. La fama del joven Orellana como prestidigitador debió haber sido más bien modesta. Sus actuaciones debieron haberse efectuado en eventos estrictamente particulares, como las celebraciones de las distintas sociedades a las que pertenecía, así como en fiestas y reuniones particulares de personajes de la alta sociedad porfiriana. Así ocurrió, en efecto, el 6 de noviembre de 1875, cuando se presentó como acto final en la tertulia del Casino Español de México mostrando un espectáculo de ilusionismo y prestidigitación: “Finalizará la tertulia con variados y amenos juegos de escamoteo por el prestidigitador D. Ildefonso Orellana”.²⁵⁶ Otro ejemplo de la actividad escénica de Ildefonso Teodoro, aparece en una crónica de la gala de aniversario de la Sociedad de Socorros Mutuos. En esa reunión, nuestro autor llevó a cabo una sesión de prestidigitación que dejó asombrados y contentos a los

²⁵⁵ [Anuncio], “Función Dramática”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de mayo de 1877.

²⁵⁶ “Casino Español de México. Tertulia para el 6 de noviembre próximo a las ocho de la noche. Previsiones.”, en *La Iberia*, 31 de octubre de 1875.

concurrentes del teatro Hidalgo,²⁵⁷ a pesar de su desconfianza en las sesiones de ilusionismo:

Confesamos que ninguna simpatía nos inspira la prestidijitación, pero nos vienen á la memoria los escamoteos de Hernan y de Castiglioni, que sin pasar los límites de una vulgar prestidijitacion levantaron mucho polvo en esta capital porque se trataba de un conde ó de un rey de los prestidijitadores, cuando ante los ojos del observador, no pasaron de conde y rey de la charlatanería mas vulgar. El joven Orellana, sin mas pretensiones que las de un aficionado ha ejecutado algunos juegos que en nada pueden ser mejorados por aquellos visitantes que hicieron tanto ruido en el Nacional. Aquellos usurparon el nombre de Fakires para impresionar á la gente trivial. En una palabra, Orellana, sin abusar de nombres que no corresponden a la prestidijitación, ha dado repetidas pruebas de habilidades en los ejercicios que nos ha presentado la noche del miércoles.²⁵⁸

Orellana era un hombre del espectáculo. Pero sus actividades no se limitaban a sus presentaciones de aficionado, sino que parte de su tiempo lo dedicaba a la escritura de manuales de juegos de manos e ilusionismo y libretos de comedias para muñecos y niños. Para las últimas décadas del siglo XIX, T. Orellana era ya un reconocido autor de métodos sobre juegos de adivinación y juegos con cartas, así como autor e impresor de juegos para niños y comedias de títeres. En 1883, el presidente Porfirio Díaz le concedió la “Propiedad literaria” de varios de esos escritos, así aparece asentado en una noticia de *El tiempo*:²⁵⁹

Propiedad Literaria. La ha concedido el presidente de la República al Sr. D. Ildelfonso T. Orellana, de los manualitos y juegos que ha escrito y publicado, y cuyos nombres constan en la lista que sigue:

El duende suelto, diversos juegos de sala.

El diablo de colores, id. id.

El Brujo de los salones, juegos de baraja.

El Arte de adivinar el porvenir por medio de los sueños.

Juegos de prendas.

Colección de adivinanzas para los niños.

²⁵⁷ El teatro Hidalgo era un recinto ubicado en la actual calle de Regina, en el Centro Histórico. Jesús Galindo y Villa, regidor del ayuntamiento de la ciudad, señalaba hacia 1901, que dicho inmueble era escenario para compañías de segunda y tercera clase. Véase Galindo y Villa, Jesús, *Reseña Histórico Descriptiva de la Ciudad de México*, México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1901.

²⁵⁸ “Sociedad Particular de Socorros Mutuos”, en *El Combate*, 9 de junio de 1878.

²⁵⁹ “Propiedad Literaria”, en *El Tiempo*, 12 de julio de 1883.

Oráculo del amor
Oráculo de los niños.
El niño zahorí o el arte de adivinar palabras.
Semejanzas en forma de acertijos.
Baraja del adivino
Lotería de los niños.
La Pitarra, juego de estrado.
La corrida de toros
El circo
Las carreras de caballos
Los Alcatraces

No ha sido posible encontrar ninguno de estos textos, pero seguramente tuvieron algún reconocimiento social y buena aceptación por el público interesado en los asuntos que trataban. Como dijimos, la familia Orellana poseía una imprenta donde se publicaban sus propios trabajos. Luego de cumplir con el depósito legal, es decir, luego de pagar los impuestos correspondientes y entregar ejemplares a alguna biblioteca pública, la mayoría de los trabajos poseían la licencia de explotación exclusiva de la casa impresora, es decir, que ninguna otra empresa de imprenta y editorial podía explotar las publicaciones Orellana, lo cual resulta interesante de mencionar, pues indicaría que los trabajos de T. Orellana pretenden ser originales, salidos de la creatividad y carácter de su autor. Y sencillamente talento poseía Ildfonso Teodoro, pues a lo largo de su vida tuvo el privilegio de que le fuera aprobada la “Propiedad Literaria” de diversos textos publicados en su imprenta. Por ejemplo, el 26 de septiembre de 1885, el gobierno le extiende el derecho exclusivo de explotación sobre un manual de prestidigitación y otro acerca de siluetas y sombras hechas con las manos:

Propiedad literaria. Le ha sido concedida al Sr. D. Ildfonso T. Orellana, de un manual de juegos de prestidigitación titulado *El jugador de manos* y de otro de igual volumen con el distintivo de *Las siluetas o sombras con las manos*.²⁶⁰

²⁶⁰ “Propiedad Literaria”, en *El Tiempo*, 26 de septiembre de 1885.

Ildefonso T. Orellana, como buen comerciante, no podía dejar de anunciar sus productos. Ese mismo año de 1885, envía a la prensa un par de ejemplares de sus nuevos textos, con la finalidad de que mediante una nota en el periódico tuvieran la promoción adecuada. De este modo aparecen *El manual de la lavandera* y *Siluetas o sombras con las manos*:

Publicaciones. Hemos recibido dos pequeños cuadernos titulados el *Manual de la lavandera* y las *Siluetas o sombras con las manos*, edición de D. Ildefonso Orellana. Agradecemos el ejemplar que se nos ha remitido de cada cuaderno.²⁶¹

El trabajo escénico de T. Orellana se llevaba junto con su labor editorial. A la par de la publicación de sus manuales de prestidigitación y adivinación, seguía presentándose como ilusionista en reuniones privadas y de sociedad. Su nombre, para entonces ya era reconocido. Sabemos que actuaba en eventos de alta clase porfiriana y también para las comunidades altas angloparlantes que por aquellos días hacían fortuna debido a la política del General Díaz. Un anuncio aparecido en *The Two Republics* hablaba de Orellana del siguiente modo: “Ildefonso Orellana, a sleight-of-hand performer and juggler has opened an office at No. 24 Portal de Mercaderes, and can be hired to attend private entertainments, parties, etc.”²⁶²

En 1886, Ildefonso comienza a imprimir *Leyenda histórica*, un texto acerca del enigmático don Juan Manuel de Solórzano. Durante prácticamente todo el siglo XIX, la leyenda del rico criollo novohispano, que fuera ejecutado en la horca por los mismos ángeles del cielo para expiación de sus pecados, fue muy popular, más aún porque una concurrida calle de la Ciudad de México llevaba su nombre. Se imprimieron diversas versiones de la leyenda; tanto gustaba que incluso las comunidades angloparlantes del territorio tuvieron su propia versión. Así pues, el 6 de agosto de 1893, apareció en *The Two Republics*, “The Don and the Devil” (El

²⁶¹ *Voz de México*, 13 de octubre de 1885.

²⁶² *The Two Republics*, 31 de agosto de 1885.

Traducción: “Ildefonso Orellana, un prestidigitador y escamoteador, ha abierto una oficina en el número 24 del Portal de Mercaderes, y puede ser contratado para asistir a espectáculos privados, fiestas, etc.”

don y el diablo), que explicaba el origen del singular nombre de la calle y concluía del modo siguiente:

That is the legend of the Calle de Don Juan Manuel, and to this day the natives declare when a body is found on the street, that Don Juan Manuel de Solorzano was out last night. A moral of course there is: don't go out after nightfall.²⁶³

No hemos podido localizar la versión de Ildefonso T. Orellana, mas conocemos que se imprimieron varios ejemplares desde mencionado año de 1886, pues es cuando el gobierno le otorga el derecho de propiedad literaria sobre esa obra. Debió entonces ser un texto bastante original, muy diferente a la versión popular que hasta nuestros días corre, pues además de la leyenda en sí, Ildefonso desarrollaba el contexto histórico de los hechos:

Leyenda Histórica. El Sr. Ildefonso Orellana acaba de publicar una leyenda acerca de D. Juan Manuel de Solorzano, el célebre personaje histórico que vivió en la calle que hoy lleva su nombre.²⁶⁴

Hacia finales del siglo XIX, Ildefonso Teodoro Orellana era considerado ya como un respetable comerciante del juguete de la calle de Mercaderes. Desde su juventud, había intervenido en cuestiones políticas y, como hemos anotado, perteneció a distintas sociedades que, hasta cierto punto, lo reconocían como uno de sus valiosos miembros. En 1896, aparece una nota que nos sugiere el grado en que este autor tenía injerencia en la toma de decisiones de la ciudad. Ahí se conoce que fue él, junto con un colega, quien logró evitar que grandes empresarios del Portal de Mercaderes consiguieran desplazarlo de tan benéfico sitio. Esto lo lograron a partir de un documento enviado y acatado por la junta de gobierno del ayuntamiento de la Ciudad de México:

²⁶³ Traducción: “Esa es la leyenda de la calle de don Juan Manuel, y hasta hoy declaran los autóctonos que, cuando se encuentra un cadáver en la calle, don Juan Manuel de Solórzano estuvo fuera la noche anterior. Por supuesto, la moraleja es: no salir después del anochecer.”

²⁶⁴ “Noticias”, en *La Patria*, 3 de noviembre de 1886.

Rectificación. El voto de gracias dirigido al H. Ayuntamiento por los comerciantes en juguetes del Portal de Mercaderes, por haber acordado que no había lugar a la pretensión de algunos ricos comerciantes de aquel lugar para lanzar del mismo a aquellos, no fue escrita por el Sr. Trinidad Martínez (el General), sino por los Sres. D. Ildefonso T. Orellana y D. José C. Gallardo, en representación de todos sus compañeros de comercio.²⁶⁵

Un maduro Teodoro Orellana arribaba al siglo XX trabajando con igual intensidad que en sus años mozos. En 1899, no sólo presentaba sus espectáculos en fiestas privadas de las clases acomodadas del país, sino que figuraba como invitado mismo. Así lo demuestra que su nombre sea recordado, en una nota periodística, como uno de los asistentes destacados al cumpleaños de don José Echevarría, quien pareciera ser notable comerciante de la época, ocurrido el domingo 19 de marzo de 1899.²⁶⁶ Dos años más adelante, su nombre vuelve a figurar, en al menos dos ocasiones, entre los distinguidos asistentes a fiestas de alta sociedad. La primera vez, su nombre yace junto a otros personajes concurrentes a un “Matrimonio Elegante”;²⁶⁷ la segunda, de nuevo figura entre los asistentes a la boda de la señorita Contreras.²⁶⁸

Sin duda, la mención del nombre de Orellana en las fiestas de alta sociedad se debiera más bien como una consideración a su trabajo, pues tengamos presente que Ildefonso se desempeñaba como prestidigitador y escamoteador precisamente en eventos de este tipo. Sin embargo, que estuviera entre los eventos privados de mayor estima debería servir como orientación de la calidad de su trabajo espectacular. Sin dejar de pertenecer al ámbito de lo masivo y popular, Orellana, no obstante, había ganado terreno entre los consumidores de la cultura impresa de la época, que eran una minoría muy selectiva.

Finalmente, las actividades de Orellana dejan de aparecer en la prensa en el primer lustro del siglo XX. Considero que se nos permitiría imaginar que la edad

²⁶⁵ *La Convención Radical Obrera*, 26 de enero de 1896.

²⁶⁶ “Fiesta íntima”, en *El Diario del Hogar*, 21 de marzo de 1899.

²⁶⁷ “En el templo de Jesús María, Matrimonio Elegante”, en *El Popular*, 24 de mayo de 1901.

²⁶⁸ *El Tiempo Ilustrado*, 27 de mayo de 1901.

del hombre y quizá el surgimiento de nuevos entretenimientos como el cinematógrafo, fueron orillándolo a una vida menos activa. La última vez que se le menciona es con relación a un buque de vapor que llegaba al puerto de Veracruz, proveniente de Liverpool, en febrero de 1905:

Steamer William Cliff. The steamship William Cliff, of the Leyland line, arrived at Veracruz Wednesday from Liverpool, Colon, Kingston with 630 tons of general cargo and the following passengers: Miss B.F. Menzies, Mrs. E. Snepherd, A.D. Young, C.C. Walker, W.B. Logan, Miss G. Solozana, Ign. Michelsen, José M. Mendoza, *Ildefonso T. Orellana*, Ramón Reynoso, [etc].²⁶⁹

Resulta imposible no imaginar las más descabelladas y diversas razones por las que Orellana hubo hecho aquel largo viaje, ya fuera por querer llegar al puerto inglés o incluso a la, entonces, remota ciudad de Kingston. Quizá nunca lo sepamos en verdad. Mas por ahora sirvan estas palabras para dar cuenta de la vida y obra de un hombre que aportó mucho al teatro popular en general, pero quizá aún más al teatro de muñecos.

3.5.2 Las comedias de muñecos de Ildefonso T. Orellana

Hemos anotado que la familia Orellana tuvo una presencia considerable en la sociedad porfiriana. A base de trabajo constante, por ejemplo, Ildefonso Teodoro fue ganando una reputación como prestidigitador y escamoteador, pero también como impresor y autor de diversos materiales para entretenimiento de la clase media letrada. Este oficio, sin embargo, venía de familia.

²⁶⁹ *The Mexican Herald*, 10 de febrero de 1905.

Traducción: “Vapor William Cliff. El barco de vapor William Cliff, de la línea de Leyland, llegó a Veracruz el miércoles de Liverpool, Colón, Kingston, con 630 toneladas de carga general y los siguientes pasajeros: Srita. B. F. Menzies, Sras. E. Snepherd, A. D. Young, C. C. Walker, W. B. Logan, Srita. G. Solozana, Ign. Michelsen, José M. Mendoza, *Ildefonso T. Orellana*, Ramón Reynoso, [etc.]”.

Su padre, Agustín Manuel Orellana, había tenido injerencia, desde tiempo del general Santa Anna, en los asuntos políticos del pueblo de Cuautitlán, de donde era oriundo. Se desconoce el momento en que establece su imprenta y casa del juguete en el Portal de Mercaderes. John B. Nomland, siguiendo a Francisco Monterde (*Bibliografía del teatro en México*), afirma que existen trabajos firmados por Agustín Manuel desde 1854, pero no menciona cuáles sean estos trabajos. Si se refiere estrictamente al teatro, puede ser que se tratara de la serie *El alcalde vividor* y algunas otras piezas románticas, frívolas y de género chico. Empero, no ha sido posible constatar esto. Lo que se puede afirmar es que Agustín Manuel obtiene la “propiedad literaria” de algunas de sus obras en la última mitad del siglo XIX. Por ejemplo, en 1882, se anuncia el derecho de explotación exclusivo de las obras *La resurrección de los muertos o D. Juan Tenorio en el infierno*, *El alcalde vividor*, *El convite*, *La pelea de gallos* y *La corrida de toros*.²⁷⁰ Para 1889 se otorgan el derecho de explotación de la pieza *El hijo pródigo o desobediencia filial*.²⁷¹

La actividad dramática de Agustín Manuel Orellana no se limitaba sólo a la publicación de sus piezas, consumidas para teatro de aficionados y representaciones particulares, sino que tuvo una actividad en el teatro profesional. Siendo joven, representó con buen éxito su comedia *Robar con sagacidad pareciendo buen cristiano o las riquezas del Sacristán Pablo Morales* en el Teatro de Nuevo México. La crónica del evento se mostró benigna con el joven autor, señalando que no dudaban de su buen gusto y calidad teatral, que ya tenían conocida por otras obras dadas al público:

Mañana en la noche se pondrá en escena en dicho teatro [Teatro de Nuevo México] la primera y segunda parte de la comedia intitulada. *Robar con sagacidad pareciendo buen cristiano o las riquezas del sacristán Pablo Morales*, composición del juicioso y aplicado D. Agustín Orellana. Nosotros no conocemos dichas piezas pesar de que corren impresas en un calendario, pero siéndonos conocida la

²⁷⁰ “Propiedad Literaria”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de noviembre de 1882.

²⁷¹ “Propiedad Literaria”, en *La Patria*, 15 de junio de 1889.

aplicación y buen gusto del autor, no dudamos correspondan a otras composiciones que antes ha dado ya al público. El infatigable sr. Orellana ha construido una decoración que representa el interior de la ex-Acordada en cuyo patio le improvisan un baile al sacristán sus compañeros de prisión; además, para presentar esta escena con toda propiedad, ha buscado el autor los más afamados bailarines de jarabes mexicanos y uno de esos tocadores de arpa que son el alma de los fandangos de nuestro pueblo bajo. Es de esperarse que el autor tenga una concurrencia numerosa y un chubasco de entusiastas y numerosos palmoteos.²⁷²

Además de lo anterior, fue miembro residente de la Sociedad Gorostiza,²⁷³ creada por el emblemático Manuel Gutiérrez Nájera en homenaje a Manuel Eduardo de Gorostiza, a quien consideraba el mejor dramaturgo del siglo XIX, a pesar de que la mayor parte de su actividad creativa la realizara en España. Junto con Julio Vargas y Antonio Zavala, Agustín Manuel recibió su nombramiento en febrero de 1876.²⁷⁴

Agustín, además de las obras citadas, incursionó también en la literatura dramática para muñecos con sus colecciones *El santo improvisado* y *El alcalde vividor*, colecciones de pequeños sainetes costumbristas escritos para títeres o niños. Hemos tenido oportunidad de revisar cuatro de las seis comedias que componen la colección *El alcalde vividor*, dado que no se trata de una saga, sino de piezas individuales con sus propios títulos, podemos tratar a cada pieza sin contemplar a las otras. Las seis comedias que componen la colección son: *El alcalde vividor*, *Amores de Quiterio*, *Boda y Escandalo*, *El velorio* y *El doctor Basilisco*.

Todo lo anterior intenta servir como antecedente de la actividad y calidad de la literatura dramática de la familia Orellana (padre e hijo). Con respecto a Ildelfonso Teodoro, hemos dicho cuanto conocíamos de su vida. Su obra para muñecos debió haberse escrito en la última veintena del siglo XIX. La pieza más

²⁷² “Noticias Sueltas. Revista de Periódicos de la Capital”, en *El Universal*, 29 de noviembre de 1854.

²⁷³ A juicio de Olavarría y Ferrari (*apud* Reyes Palacios), la Sociedad Gorostiza fue la primera escuela de literatura y crítica teatral. Ser miembro de ella, podría interpretarse como ser un entendido en dicho arte, por lo menos. Véase Reyes Palacios, Felipe, “*El jugador*, la obra magistral de Manuel Eduardo Gorostiza, según Altamirano”, en *Literatura Mexicana*, Vol. XVIII, No. 1, 2007, pp. 39-58.

²⁷⁴ “Gacetilla”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de febrero de 1876.

antigua es *La flauta mágica*, de 1885, el resto de sus comedias estaban, en su mayoría, escritas para 1889, año en que se vendían a 3 centavos cada una. La obra de Ildelfonso T. Orellana estaría compuesta de poco más de 20 libretos, cuyos títulos enunciamos a continuación:

La lavandera
Sacristán en apuros
Santo Improvisado
Molino Abandonado
Policarpito o el Maestro de escuela
El tramposo
El puente del diablo
Casa de espantos
Frtales desobedientes
Aventuras de carnaval
Campanilla del ajusticiado
Los amores de don Quiterio
Acróbatas
La gruta

Fotografía Instantánea
Paseo de la viga
El empresarios
Gallo indigesto
La flauta encantada
El que mete paz, saca lo más
A tlaco doy las trompadas
Los valientes gallinas
Muerte embotellada
Borracho Papelero
El rapto
Aparición de un Santo
El tramposo

Debemos asumir la responsabilidad de que algunas de las piezas citadas sean en realidad de Agustín Manuel Orellana y no de su hijo Ildelfonso. La falta de documentación nos impide cerciorarnos. La lista la hemos tomado de los anuncios que se colocaban al final de las comedias para anunciar la colección de pequeñas comedias vendidas en el local del Paseo de Mercaderes, de ahí hemos descontado las piezas de las que tenemos plena seguridad se tratan del padre y hemos anunciado sólo las que creemos escribió Ildelfonso, escritas, en su mayoría, en 1889.

A pesar de que la producción de obras de muñecos se llevó a cabo aún en pleno siglo XIX y que la mayor parte de su temática pertenece al romanticismo tardío, a las comedias de santos y magia, así como al teatro de género chico y costumbrista decimonónico, algunas trascendieron al siglo XX y en 1917 se les hizo una segunda edición *reformada*. Esto nos alienta a pensar que, por una parte, fueron comedias muy bien aceptadas entre el público y, por otra, que su temática y

argumento se acomodaron y no caducaron frente a las nuevas tendencias del siglo XX.

Pues bien, cuando John B. Nomland revisa las colecciones de comedias de la imprenta Orellana, lo hace asumiendo que se trata de teatro escolar y teatro dirigido a la infancia. Lo hace porque dichos materiales los consiguió en expendios especializados en material didáctico y juguetes para escolares, a finales de los años 50. Sin embargo, el historiador estadounidense está plenamente convencido de que dichas colecciones, pese a que forman el grueso del teatro infantil, no están dirigidas exclusivamente a los niños. Señala entonces que las publicaciones de Orellana:

[...] capturaron en el pasado el corazón de los niños y los adultos, y continúan teniendo fuerza en la tradición del teatro mexicano. Más de un mexicano recordará haber usado esos dramas diminutos para representaciones caseras y en la escuela haber actuado él mismo con amigos montando un teatro de títeres para la familia y vecinos. En estos días no se encuentran a menudo publicadas estas comedias sobre la vida popular, aunque todavía tienen hondas raíces en muchas de las historietas y de las revistas comerciales.²⁷⁵

Más adelante, empero, el mismo Nomland establece y resuelve la inquietud y extrañeza que le causaron estas piezas teatrales. Aunque no deja de tomarlas como un fenómeno representativo del teatro infantil, finalmente concluye que pueden ser leídas e interpretadas no sólo por los niños, sino por público adulto, debido a que estos últimos, por su estrechez cultural, se muestran tan ingenuos como los niños:

Los géneros que hemos examinado en los capítulos anteriores representan la mayor parte del teatro dedicado a los niños, aunque también hemos visto que las obras están muy lejos de pertenecer exclusivamente al mundo de la infancia. Hay en México una natural influencia mutua entre la vida del niños que es a menudo un adulto en miniatura con las preocupaciones y las reacciones de los adultos, y la del adulto que a causa de su estrechez económica y de las restricciones de su vida social y cultural posee la misma credulidad ingenua y las mismas reacciones espontáneas que se asocian generalmente con los niños.

²⁷⁵ Nomland, *Op. Cit.*, p. 32.

La explicación sociológica de Nomland, sin embargo, parte al menos de dos supuestos: el primero, evidentemente un error, que el teatro de los Orellana (y también de la testamentaria Vanegas Arroyo) fue un material concebido estrictamente para niños, como un material con el que ellos obtenían una satisfacción y no como, de hecho fue, un material para las masas populares adultas y letradas (o no) de la Ciudad de México, ávidas de entretenimiento. El segundo supuesto, particular del positivismo, en el que el niño es un individuo no formado, por el que hay que decidir, lo que lo vuelve en una entidad necesitada de protección y educación. Así pues, la extrañeza que le causa la temática y la forma de dichas comedias para títeres o niños tiene una explicación mucho más sencilla: nunca fueron dirigidas a la infancia. El proceso de degradación de las comedias de muñecos, para las fechas en que Nomland da a la imprenta su libro *Contemporary Mexican Theater (1900-1950)*, estaba completo, es decir, eran material de segunda, tan ingenuo y sin importancia que sólo los niños, bajo los supuestos ya planteados, podrían tomarlo como serio.

Las temáticas y las formas de las comedias para títeres o niños, tan cercanas al teatro frívolo y sináptico del Porfiriato, hacen poco creíble que fueran en origen comedias para la recreación de los niños. Ciertamente, no podemos desistir del hecho de que fueron empleadas para entretenimiento infantil (tampoco podemos afirmar que para la época no existieran muestras de literatura y teatro infantil tal como lo conocemos ahora), pero lo que intentamos señalar es que la concepción contemporánea de un teatro infantil, con las características, por ejemplo, que señala Arqueles Vela ²⁷⁶ para aquello que Ortiz Bullé-Goyri llamó el Gran Teatro Guiñol Mexicano,²⁷⁷ a saber, simplicidad, precisión e intención educativa, no estaban contenidas en las colecciones de Orellana, como tampoco lo estaban en las de Vanegas Arroyo, simplemente porque no eran teatro infantil, sino teatro para

²⁷⁶ Vela, Arqueles, *Op. Cit.*, pp. 11-13.

²⁷⁷ Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, “Un vistazo a pequeños escaparates en la galería del teatro para niños”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, No. 41, Semestre 2, 2013 p. 80.

ser representado por títeres o niños para públicos adultos. Para concluir con esto, sencillamente sería necesario revisar que en la publicidad de las colecciones y otros productos, ofrecida por los Orellana, hacia el final de los impresos de sus comedias, no figura en ningún momento la imagen del niño, simplemente los impresores no los consideran como individuos capaces de comprar el material.

Lo inmediatamente anterior hemos querido señalarlo con la intención de ofrecer una justificación para tratar algunas piezas de Ildelfonso Teodoro, escritas en 1889, como ejemplo representativo del teatro para muñecos anterior a 1930. Las piezas a las que nos referimos son: *Policarpito o el Maestro de escuela* y *A fotografía Instantánea*. Los libretos de ambas comedias son segundas ediciones de 1917; por el tema, la forma y los personajes están muy alejados de las temáticas decimonónicas y, por el contrario, estrechamente vinculadas con el teatro de Constancio S. Suárez, particularmente con *El santo de mi papá* y *Por fingir espantos*, ejemplos estos de las comedias de muñecos de los primeros años del XX.

4. APÉNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Anuncio de las Óperas en Miniatura del Salón Zócalo, 1867.

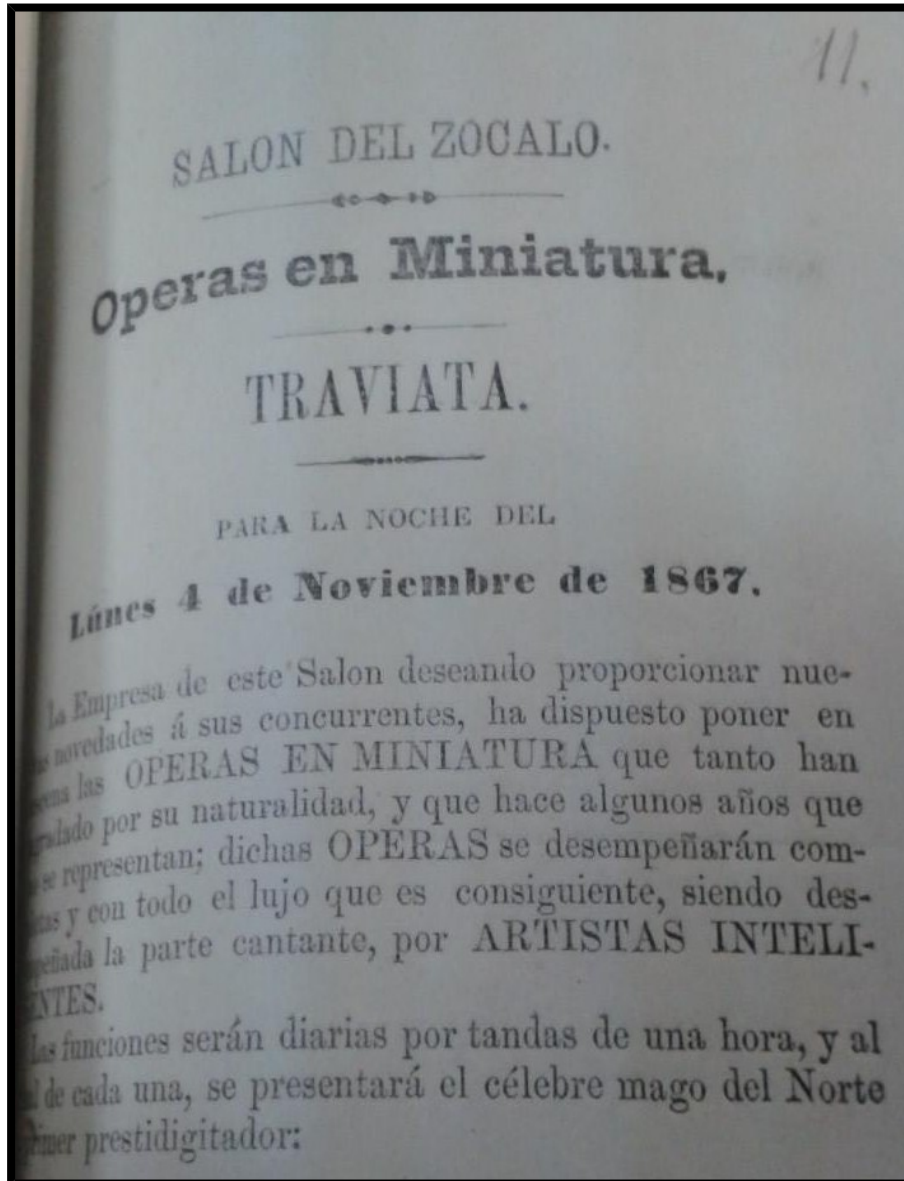
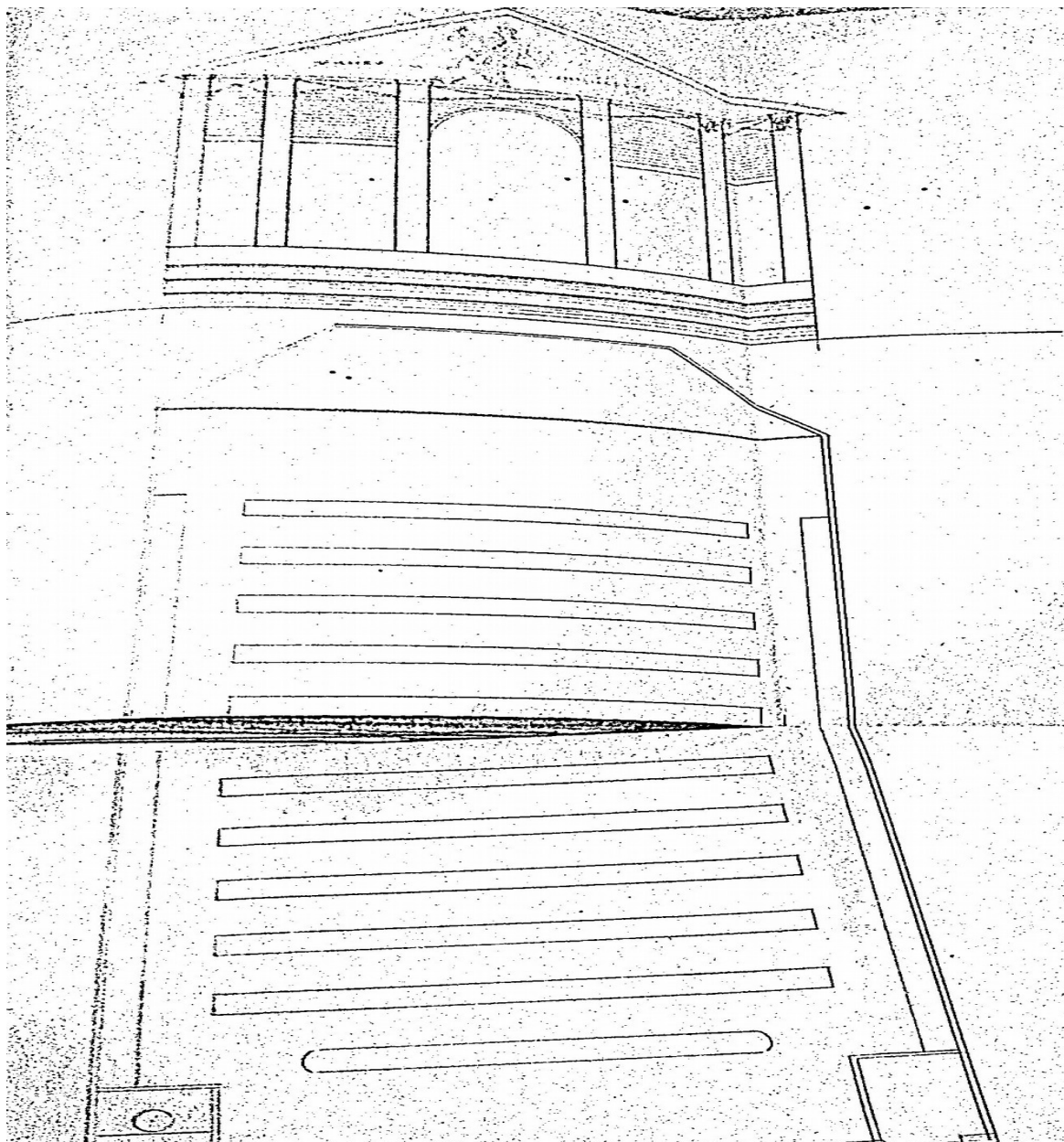


Figura 2. El teatro de Oláez.²⁷⁸



²⁷⁸ Plano de un salón para títeres, Año 1861. AHDF, Ayuntamiento, Diversiones Públicas, Vol. 799, Exp. 307.

Figura 3. Fachada del teatro de José Portilla.



Figura 4. Plano del teatro de José Portilla.

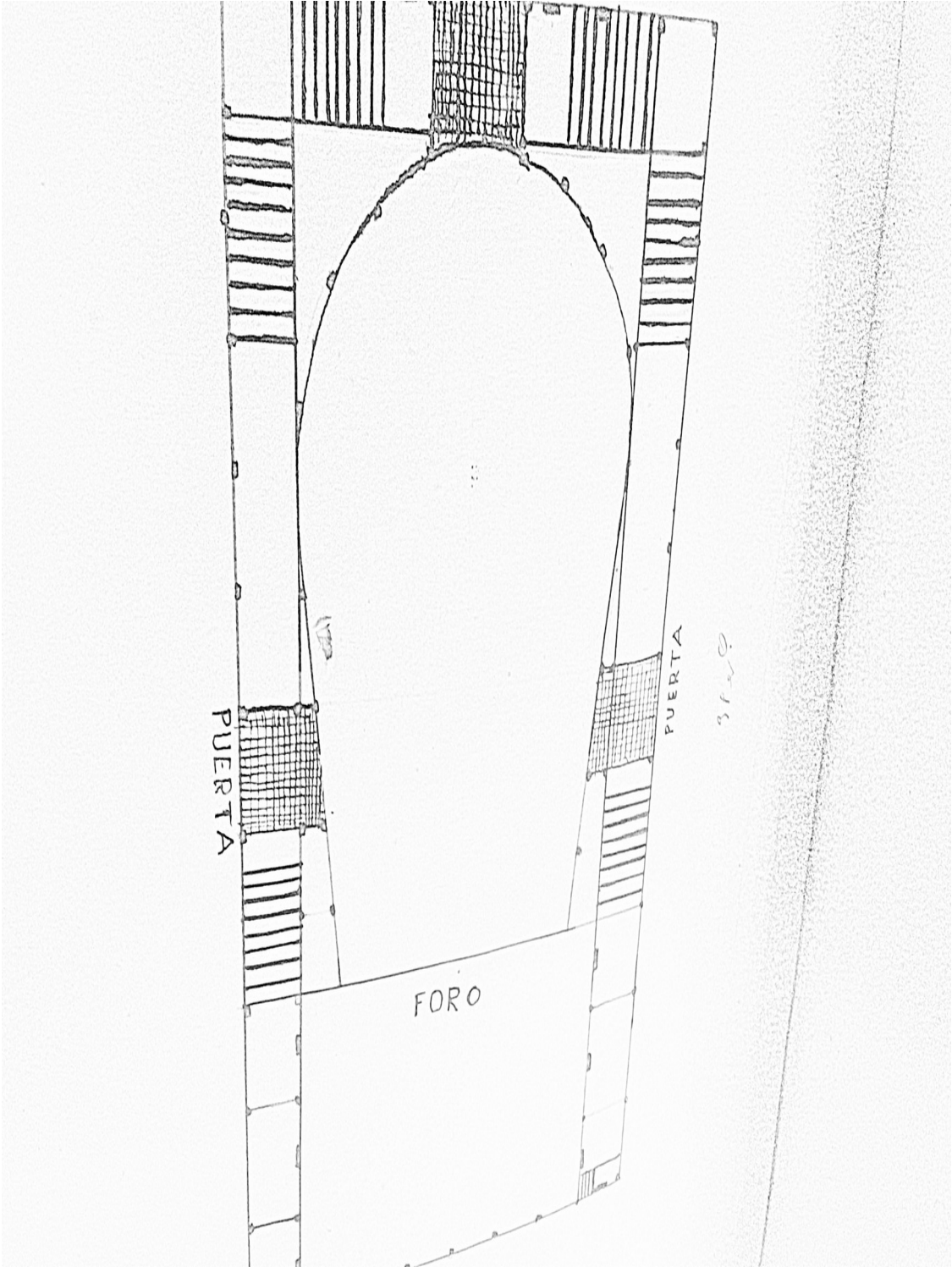


Figura 5. Caricatura de Bernardo Reyes. *Frégoli*, 21 de marzo de 1898.²⁷⁹

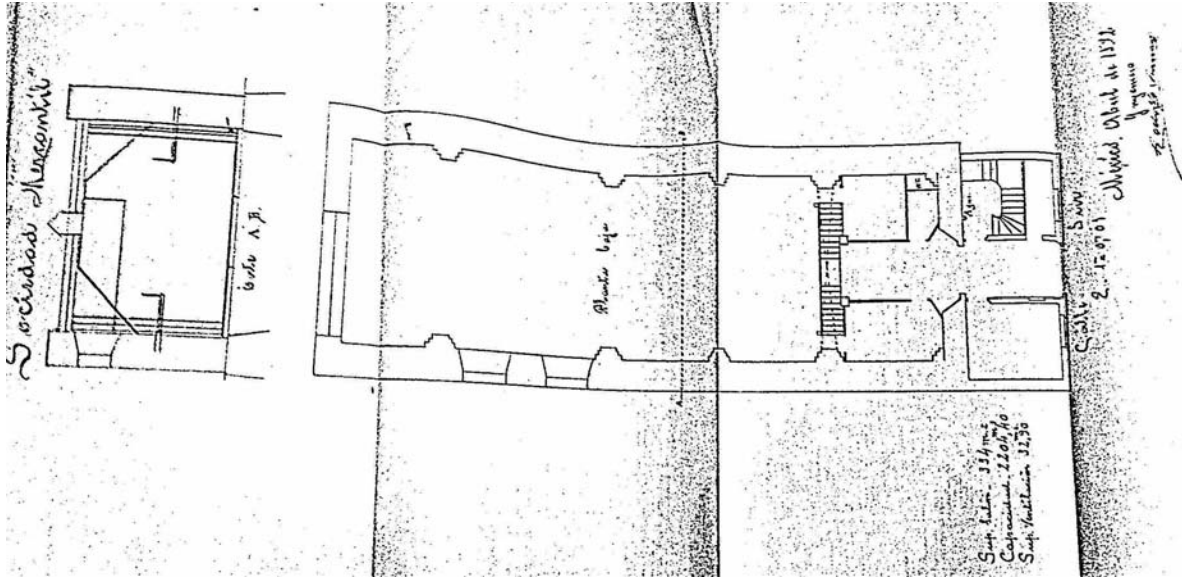


²⁷⁹ Los versos al pie de la imagen dicen: “La de los clavos dorados/ la del peluche de grana/la del respaldo de lana/y asiento de algodón/ en la que de buena gana / clavado me quedaría / eres tú porque eres una/ silla de mi corazón”.

Figura 6. Caricatura de Porfirio Díaz (1898).



Figura 7. Plano de Construcción para el Teatro de Las Mil y Una Noches.



II. La muestra

1. PROBABLES COMEDIAS DE MUÑECOS PERTENECIENTES AL SIGLO XVIII

1.1 LOA SERMÓN [AL PUEBLO DE SAN MIGUEL EL GRANDE]

El *Sermón* forma parte de un expediente Inquisitorial formado a raíz de la aparición de un papel con mensajes blasfemos en la picota del pueblo San Miguel el Grande, Querétaro, en 1762. Y, aunque tiene ya una edición reciente,²⁸⁰ ésta no hace mención a las particularidades que se han anotado aquí; además, se ha dado un enfoque distinto al texto, incluyéndolo como parte representativa del teatro para muñecos en época virreinal, por lo que no representa agravante con la edición primera. El texto fue localizado en el ramo *Inquisición* del Archivo General de la Nación, Volumen 1235, expediente 15. Para su transcripción, sin embargo, se reconoce que éste trabajo se hubo apoyado en la mencionada edición hecha por Caterina Camastra, a quien se reconoce ser la primera en presentar en sus justas dimensiones de pieza para muñecos. Ahora bien, en otro sentido, en plena consonancia con la naturaleza de nuestra investigación, se ha modernizado la ortografía, salvo por la palabra *real* que se mantuvo como *rial* pues de lo contrario se perdería el ritmo y la intención del texto. Por lo demás, todo el discurso ha sido actualizado según la ortografía de nuestros días.

²⁸⁰ Camastra, Caterina, “Los muñecos y la peste: desventuras de unos titiriteros en Querétaro (1762)”, en *Revista de literaturas populares*, Año VII, No. 1, 2007. Existe una mención anterior del *Sermón* en Camarena Castellanos, Ricardo, *El control Inquisitorial del Teatro en la Nueva España durante el siglo XVIII*, México: INBA-CITRU, 1995.

Loa Sermón [a San Miguel El Grande]

Jamás, oh villa famosa,
tan arrojado se vio
lo tosco de mi discurso
que en la presente ocasión.
5 Mas, no obstante, yo quisiera
que cuanta gente encerró²⁸¹
la villa de San Miguel²⁸²
concurrieran a oír mi voz:

lo primero, porque fuera
10 nuestro provecho mayor²⁸³,
y lo segundo, porque
vieran que tengo razón
en unas quejas que tengo
bien que son quejas de amor²⁸⁴
15 aquestas, pues no se llegan
a personas de excepción,²⁸⁵
porque aquestas las venero
con todo mi corazón.

²⁸¹ De *encierro* pero usado de manera irónica, pues el pueblo se encontraba asolado por la peste y no podía salir.

²⁸² Probablemente lo que es hoy San Miguel de Allende, Guanajuato, toda vez que Querétaro perteneció a la intendencia de Guanajuato hacia 1786.

²⁸³ “porque fuera nuestro provecho mayor”, dicho con ironía, pues al parecer la compañía no tuvo la cantidad de asistentes que se esperaba. Además, dado que el pago por el espectáculo era voluntario, mientras más asistentes hubiera, mayor era la ganancia.

²⁸⁴ “quejas de amor” es obviamente un sarcasmo.

²⁸⁵ Gente perteneciente a los estratos altos, ya fuera aristocracia, clero o autoridades civiles o militares. El detalle es importante, pues confirma la idea de ser la Comedia de Muñecos un espectáculo para cualquier tipo de público, no sólo marginal.

¿Es posible que, citando
20 a esta honesta diversión
lo más temprano que puedan
por precepto superior,
quieran venir, como es visto,
después que da el oración?²⁸⁶
25 Si la intensión es venir
a traer el rial, ¿por qué no,
en dando las seis y media,
no vienen? Quisiera yo
no decirlo, pero es fuerza:
30 no he hallado yo más razón
sino quieren imitar
aqueste infame traidor
en lo mezquino. Y aunque bien
tocan clarín y tambor,
35 se inquietan y están pensando:
“¿Si iré a la comedia o no?”,
agarrándose del rial
como si fuera un doblón.
¡Malditos sean los mezquinos,
40 benditos los que no son!
Otros, pues, que, no contentos
con pararse de montón²⁸⁷
en la puerta, a registrar

²⁸⁶ Se expedían las licencias para Comedias de Muñecos con la condición de que estas no comenzaran después de las oraciones, sin embargo, pocas veces era acatada esta disposición.

²⁸⁷ Caterina Camastra señala, siguiendo al *Diccionario de Autoridades*, que “de montón” o “en montón”: “Modos adverbiales, que valen juntamente, sin separación o distinción”; montón: “Se llama también la persona inútil y que es para poco, o es desaseada en su porte y haciendas”.

las bolsas a la que entró,
45 entran con riales falsos:
¿habrá mayor sinrazón?
¿No será muy bien, señores,
decir a el que ejecutó
tal infamia, que malaya
50 la puta que los parió?
Aquí se sube de punto
la queja que el pecho hirió:
un palo necesitamos,
pero no se consiguió,²⁸⁸
55 porque sin ley, sin consciencia,
quien lo tenía nos pidió
del alquiler cada día un rial,
y si no, que entraran dos.²⁸⁹
¿No es razón decir: malaya
60 la puta que tal parió?
Otros ladrones infames,
que si dan el rial o no,
entran por él y se llevan
no he visto infamia mayor
65 los escabeles ajenos.²⁹⁰
¿No será mucha razón
decir a estos que malaya
la puta que los parió?

²⁸⁸ “palo” hace referencia a la madera que se necesitaba para construir la Máquina Real. Aunque cada compañía cargaba con sus propios materiales, fue quizá necesario armar algún tablado.

²⁸⁹ Los cómicos de la legua solían llegar a la casa de comedias, pero también alquilaban algún espacio particular. Esta costumbre de alquilar los espacios privados continuó durante todo el siglo XIX.

²⁹⁰ Escabel, lugar, asiento. Sin embargo, aquí vale por bienes, cosas de valor.

Pues todavía esto no es nada,
 70 otra perrera hay mayor:
 que vengan a rapiñarse²⁹¹
 cómo o con qué razón
 las galas que el liberal
 aquí en el teatro tiró.²⁹²
 75 Pues dime, hijo de una puta,
 ¿qué trabajo te costó?
 ¿Qué vergüenzas has pasado
 o qué gotas de sudor
 para que, con manos limpias,
 80 te cojas lo que otro dio?
 ¿No es bien decir que malaya
 la puta que más te crió?
 Y así, señores, encargo
 que aquel que hiciera el favor
 85 con un muchacho lo mande,
 para quitar la ocasión
 de que un ladrón se festeje
 con lo que no trabajó.
 Hagan, pues, aquí conmigo

²⁹¹ Hacerse de algo sin derecho alguno, robar.

²⁹² “las galas... tiró”. El diccionario de autoridades señala:

Liberal. Adj. De una term. Generoso, bizarro, y que sin fin particular, ni tocar en el extremo de prodigalidad, graciosamente da y socorre, no solo a los menesterosos, sino a los que no lo son tanto, haciéndoles todo bien. Es del Latino Liberalis, que significa esto mismo. OROZC. Monte de Contempl. cap. 5. Todas las criaturas alaben y glorifiquen a Señor tan liberal, que de sí mismo ha hecho Dón, dandosenos en manjar. CERV. Quix. tom. 1. cap. 42. No quiso aceptar ninguno de sus liberales ofrecimientos. LOP. Peregr. f. 12. Era de lindo talle, de alto ingénio, de liberal condición y de noble sangre.

Con ese mismo sentido es utilizada la palabra por Joaquín Fernández de Lizardi: “Con razón, le dije, fue un ingrato; debía haber conservado la amistad de un hombre tan benéfico y liberal como usted”, *El periquillo Sarniento*, Tomo I, Capítulo VII. Así pues, es muy probable que los versos aludan a la costumbre de arrojar una dádiva o limosna al escenario en retribución por el espectáculo. La frase alude a que un tercero se hacía con esas monedas.

90 un acto de contrición,
o sea, tirándole un peso
al padre predicador
(y si fueren cuatro o cinco,
será mucho que mejor),
95 diciendo: Me pesa, padre,
de que eso no sea un doblón,
pero prometo, prometo
con todo mi corazón
de venir a las que faltan
100 antes que dé el oración,
y si acaso no pudiere,
por alguna ocupación,
enviaré muy pronto el rial,
como usted me lo encargó.
105 Ya no bolsearé²⁹³ en la puerta,
ya no seré más ladrón
ni de escabeles ni galas,
y hacer la restitución.
Si así lo hacen, les alcance
110 a todos mi bendición.
Audara fortuna llubiat,²⁹⁴
como dijo Cicerón.

²⁹³ Quitar furtivamente a alguien lo que tenga de valor. Según el Diccionario de la Real Academia Española, es una locución particular de México y Centro América. El Diccionario de Autoridades lo registra con el significado exclusivo de coser bolsas a una prenda.

²⁹⁴ “La fortuna ayuda a los audaces”. Caterina Camastra señala que se trata de una locución latina, en efecto, de las más socorridas, pero que no pertenece a Cicerón, sino que procede de Virgilio: *Audentes fortuna iuvat* (*Eneida*, 10, 284).

1.2 UN CASAMIENTO DE INDIOS [MOJIGANGA EN UN ACTO]

Se presenta el texto como está en el original. Dado que el propósito del autor fue reflejar el habla popular, no se ha hecho ninguna corrección gramatical. En el original pueden leerse correcciones de imprenta que, sin embargo, no han sido consideradas, toda vez que se intenta presentar el texto lo más cercano posible a lo que hubiera sido el original. Recordamos, una vez más, que esta pieza debe ser una versión de un tema dieciochesco producida a finales del siglo XIX, por lo cual tiene particularidades léxicas y temáticas de su época. Entre corchetes se indican omisiones en el texto, se han abierto y cerrado signos de admiración e interrogación, se han puesto signos de puntuación donde se juzgó necesario.

Un casamiento de indios. [Mojiganga en un acto]

Personajes:

[La madre]

El cura

Cleto

Colás

La madrina

María Josefa

Petra

El padrino

Músicos

Escena I

La madre y el cura

*Sacristía del curato*²⁹⁵

- Madre: Güenos días, pagresito:
¿Cómo está su mercé?
¿Cómo lo pasó la noche?
¿Cómo se lo sienta usté?
- 5 Cura: Muy bien, hija mía, muchas gracias
Madre: Yo te lo vengo visar:
que mi'ja María Chepita,
ya te lo quiere casar.
Cura: ¿Y con quién va a ser la boda?
- 10 Madre: Con el hijo de tío Cleto
Con el muchacho Colás
Cura: Pues bien, que vengan los novios,
los padrinos y demás.
Yo a disponer mientras voy
- 15 lo que sea necesario.
Madre: Quiere que lo haya repique,
que lo cante el monaguillo,
que lo toque la tambora
y que los quemes los cuetes
- 20 Cura: Todo se hará, sí, señora.
Pero un festejo tan grande
les cuesta mucho dinero.
Madre: ¡Ay pagre! Te lo suplico

²⁹⁵ Esta acotación se encuentra inmediatamente después de la tabla de personajes, pero tendría más sentido ubicarse como acotación de la escena primera.

que no lo seas tan carero.
 25 Yo te lo daré on gallina,
 con diez pollos, un faisán,
 on pato y on guajolote
 más grande que el sacristán.
 Cura: No puedo yo en el altar
 30 poner esos animales
 en lugar de poner velas,
 lámparas y ciriales.
 Necesito cuando menos
 que me den cuarenta duros.
 35 Madre: ¡Válgame el Señor de Chalma,
 Santa Rita y San Bartolo,
 El piadoso Santiaguito,
 el señor de las Tres Caídas
 y Señor San Antoñito!
 40 Cura: ¡Basta de faramallas²⁹⁶
 que al fin te han de salir mal!
 Y deja en paz y quietud
 a la Corte Celestial.
 Si no hay dinero, no hay boda
 45 Tú sabes lo que decides.
 Madre: Pos rebaja pagresito
 la mitan de lo que pides.
 Cura: Ni un centavo. Lo que he dicho
 es lo que la boda cuesta.
 50 Habrá cohetes y repiques,

²⁹⁶ “FARAMALLA. s. f. Enredo, o trapaza. Latín. *Trica, ae. Offucia, ae.*” (*Diccionario de Autoridades*, Tomo III, 1732.)

mucha cera y buena orquesta.

Madre: Les voy visar, pagresito,
a tío Cleto y a Colás.

Dame tu bendición.

55 Cura: Bendita de Dios estás.

(Váse la madre)

Escena II

Los novios, el Tío Cleto, la Madre, los Padrinos, Acompañamiento, etc.

[Sacristía del Curato. Debe verse la entrada de la iglesia]

Colás: Por fin lo llegó el día
de que lo seas mi mujer.
Ya lo verás, Mariquita
cómo te lo he de querer.

60 María: Yo tengo mucha vergüenza,
mucho miedo y mucho...

Colás: ¿Qué?

María: Yo no lo puedo explicar...

Cleto: Señor Cura, so mercé
65 puede dar principio al aito.
Ya lo está aquí so dinero.

Cura: Muy bien; pues ahora a la iglesia.
Pasen los novios primero.

María: Lo tienes mucha vergüenza.
70 Ya no lo quieres casar.

Cleto: No seas tonto lo mochcacha.
No te lo hagas del rogar.
Naiden te ha de dar el dote

que te da mi hijo Colás:
 75 los cuatro yuntas de güeyes
 que ya vites trabajar,
 el burra que está parido,
 el caballito alazán,
 cuarenta y ocho gallinas,
 80 doce pípilos²⁹⁷ y a más
 el perro que te lo cuida
 no te lo van a robar;
 on tecomate,²⁹⁸ dos jarros,
 cuatro ollas de nixtamal,²⁹⁹
 85 una cama, dos petates
 y una tilma³⁰⁰ de tapar;
 un chincuetl,³⁰¹ cuatro camisas,
 que yo las caba de comprar;
 un huipil³⁰² y seis huarachi,³⁰³
 90 tos aretes con tos piegra³⁰⁴
 y tos hios de coral.³⁰⁵

María: Yo no te lo digo deso;
 sino te lo has virgonzar.³⁰⁶

Madre: Vaya, Chepita; el virgüenza
 95 es cosa muy natural.
 Pero pronto como yo

²⁹⁷ Guajolotes.

²⁹⁸ Especie de vasija con cuello estrecho hecha ya con una especie de calabaza de corteza dura ya con barro.

²⁹⁹ Maíz cocido en agua con cal para hacer tortillas.

³⁰⁰ El impreso corrige por “frazada”.

³⁰¹ Falda o enredo.

³⁰² Especie de blusa ornamentada.

³⁰³ Huarache o guarache. Sandalia abierta, de cuero u otros materiales.

³⁰⁴ Es decir, “dos aretes con dos piedras”.

³⁰⁵ “dos hilos de coral”.

³⁰⁶ Nótese el doble sentido del diálogo. La vergüenza no es por casarse, sino por la noche de bodas.

te lo vas a acostumbrar.

(Entran todos [rumbo al altar], oyéndose música, cohetes y repiques)

[Escena III]

Cambio de vista. Casas del novio, la madre, Petra, Antonio y varios indios de ambos sexos, disponiendo la comida en el centro de la pieza, en petates.

Madre: Ya lo viene el comitiva

y la mesa no está puesta.

100 ¿Qué nos dirá la magrina?

¿Que no le tienes vergüenza?

Tráitelo pronto el polpito:³⁰⁷

¿Pues qué te lo has hecho, Petra?

Petra: Si ya está todo dispuesto.

105 Sólo falta que lo vengas

José Antonio con lorquesto.

[Entra Antonio con los Músicos]

Antonio: Ya estoy aquí magresita

con el señor del trompeta,

el que los rasca tos tripas³⁰⁸

110 y el señor de la vigüela.³⁰⁹

Madre: ¿Cuánto me lo vas a cobrar

por tocármelo la fiesta?

³⁰⁷ Por “pollito”.

³⁰⁸ Es decir, que toca un harpa.

³⁰⁹ Instrumento de cuerda que se tocaba con un arco o con un plectro.

Músicos: Pos por ser para tí, magre,
te cuesta doce pesetas.
115 Nos los darás de comer
y está arreglada la cuenta.

Madre: ¿Nada más eso? Pues anda
que te lo pagues tu agüela,
que yo sólo te daré
120 por caduno una peseta.
Lo comes hasta que quieres
y bebes hasta que revientas.

Músico: Pero no te enojés, magre.
Tú pagarás lo que quieras
125 que al fin lo somos vecino
y no hay nada que se pierda.

Madre: (*Viendo a Antonio que está tomando una gran jícara de pulque*)
¿Te lo emburrachas dimoño
de mochacho?

130 Antonio: No lo creas,
Magresita, sólo bebes
porque un poquito te alegras,
y con más circunspección.

Llegan los novios con todo el acompañamiento de parientes, amigos y vecinos.

Cleto: Ya lo estamos bien alegres.
135 ¡Vivan los novios!

Todos: ¡Que vivan!

Madrina: Ya lo estarás más contenta
¿No es verdad, María Jusefa?

María: Si yo no digo que no,
140 sino que lo das vergüenza.

Colás: Vamos a comer señores,
 siéntense la concurrencia,
 María Petra, trai el polque,³¹⁰
 José Antonio, la butella,
145 que tienes lo chinguirito³¹¹
 para que abra la apetencia.

Madre: (*sirviendo platos*)

 Ya no tomes más, Cleto
 que empieza la burrachera.
150 Magrina, emiece osté,
 ya está la comida puesta.
 Asquí tiene los tamale
 y el tortía que está güena.
 Andusté señor pagrino,
155 asté le puse la pierna.

Antonio: Y a mí, magre, ¿qué me puso?

Madre: La rabadía, que es muy tierna.

Antonio: Más me lo cuadra las patas,
 el pisqueso y la cabeza.

160 Cleto: Tú nunca lo estás contento,
 mochacho, siempre repelas.

Antonio que ya está medio borracho sigue vaciando jícaras de pulque.

Padrino: (*Levantándose con una jícara de pulque en el mano*)

 Pos señores ahijados
 Yo voy a brindar porque sean

³¹⁰ Por “pulque” bebida alcohólica producto de la fermentación del aguamiel del maguey.

³¹¹ Aguardiente de caña de azúcar.

165 los esposos más dichosos
 que en este mundo se vean
 y que lo menos lo menos
 nuestro Señor les conceda
 entre hijos, hmebras y machos,
170 siquiera cuatro docenas.

María: Ya te lo golvió el virgüenza.

Colás: No seas tonta, Mariquita,
 sólo tendremos tres gruesas.

María: Magre, miusté a Colás

175 lo que dice.

Madrina: No lo creas,
 te lo dice de juguete³¹²

María: (*Aparte*) Yo quiero que sea deveras.³¹³

Padrino: En fin, concluyo mi brindis,
180 deseando que siempre tengan
 a su lado al señor Cleto
 y a la señora Josefa.

Colás: Pagrino, muchas gracias
 por lo bueno que tiespresas,

185 y abrázalo a tus ahijados
 porque deveras tiaprecian.

Todos van abrazando al padrino.

Antonio: Yo quieres brindar. (*Se levanta completamente borracho*)

Cleto: Mochacho ya estás trompeta.³¹⁴

Antonio: No me lo insultas, tío Cleto,

190 que yo no lo estoy ebrio,

³¹² Es decir, “lo dice en broma”.

³¹³ Nótese la picardía.

³¹⁴ “trompeta”, es decir, borracho.

sólamente estás alegre
para gozar de la fiesta.
Lo quieres harto cantar
y el música fandanguear,³¹⁵
195 pero antes voy a brindar
por Colás y por Jusefa.
Que yo quiero que los dos
de puros viejos ya sean:
Él, nahual³¹⁶; y ella una bruja
200 que lo andes por la zutea
y que los nietos te saquen
al sol porque te soleas,³¹⁷
que de viejos ya parece
on chicharrón to salea.
205 Cleto: Cállate que ya no más
to lengua disparatea.
Colás: Déjalo osté, pagresito,
que al fin todo entra en la fiesta.
Antonio. (*Haciendo eses va a abrazar a la novia para darle un beso*)
Pos yo quiero que la novia
hoy me lo has de dar un beso.
210 María: Colás, míralo a ese Antoño
¡Ay que me lo das vergüenza!
[Colás] *corre a quitar a Antonio. Éste le pega y los dos se agarran rodando por el
suelo. Todos corren a separarlos, armándose una bronca terrible.*
Colás: Ya lo quieres besar.

³¹⁵ El baile zapateado sobre una tarima.

³¹⁶ Brujo o hechicero con la capacidad de transformarse en animal.

³¹⁷ “al son porque... to salea”. En sentido figurado, quedar abandonados por sus propios hijos como algo sin importancia.

Anda bésala to agüela.

Antonio: Pos tómallo este puñete
215 que te lo doy en la geta.

Se golpean

María: No me lo mates mi marido,
hasta mañana siquiera.³¹⁸

Cleto: ¡Demoño de este mochacho
ya lo descompuso el fiesta!

Logran separar a Colás y Antonio

220 Antonio: ¡Ya no comerás más tonas!³¹⁹
Ya te los tombé los dientes.

Colás: ¡Ya no volverás a oler!
Que el nariz lo tienes chueca.

Cleto: Llévense ya este mochacho
225 que duerma la borrachera.

Antonio: (*Forcejeando con los que trataban de llevárselo*)
Ya no quieres que te lleven;
yo quieres gozar el fiesta.

Colás: el fiesta ya te lo dí
230 y repiquen el trompeta.

Cleto: Ya que te pasó el disgusto,
pa que la gente te alegras,
que lo toquen un jarabe
los señores de la orquesta.

235 Colás tú con la magrina;
tu pagrino con Josefa.
Y yo porque tengo gusto

³¹⁸ Es decir, luego de consumado el matrimonio, en la noche de bodas.

³¹⁹ Por “tunas”.

le voy a bailar con to suegra.
De hay en jueras caduno
240 apepene³²⁰ so pareja. (*Bailan el jarabe y cae el telón.*)

³²⁰ Tomar para sí, buscar, hacerse de algo.

1.3 LA VIUDA Y EL SACRISTÁN. ZARZUELA EN UN ACTO

La viuda y el sacristán
Zarzuela en un acto

Personajes:

La viuda

El sacristán

Vista de campo santo con sepulcros.

Escena Primera

Sale la viuda con una canasta una lámpara encendida y una botella con vino.

Música

Viuda: Desde mi casa hasta la ermita
donde mi esposo la tierra habita,
voy con mi alcuzar³²¹ y cerillita
para hacer que arda su lamparita.

5 Bien lo merece que ciertamente
era buen hombre y amable gente.
¡Ay qué constante! ¡Qué cariñoso!
¡Ay qué Marquitos tan primoroso!

³²¹ La palabra debe ser “alcuza”, pero se mantiene la errata para preservar la métrica.

10 ¡Ay mi Marquitos, si estás en gloria,
 ruégale a Dios por tu Bartola!
 Ruégale, ruégale que me depare
 otro Marquitos... para consolarme.
 (Va al sepulcro donde está Marcos)

Escena II

Sale el sacristán de sotana y bonete

15 Sacristán: Tras la viuda del tío Marcos
 vengo, señores, enamorado,
 salto con tiento, agazapado,
 por ver si puedo pillarla al paso.

20 Aquestas horas, por estos campos
 viene solita, y yo he pensado
 un cierto enredo que según hallo
 dueño ha de hacerme hoy de su mano.

 ¡Ay viuda hermosa, dueño adorado,
 cuánto te quiere tu rapacabos!
 Mas ella viene hecha un retablo;
 quiero esconderme hacia este lado.
 [Vase]

25 Viuda: Ya quedó ardiendo la lamparita
 y voy corriendo a mi casita.
 Va amaneciendo y no quisiera

que murmuraran las malas lenguas.

30 Y pues que sola aquí me encuentro
tomar quisiera un refrigerio,
porque en mi casa tal vez no puedo.
Y al final los duelos con pan son buenos.

35 Salga la bota,³²² salga el torrenzo,³²³
y a mi Marquitos, Dios le dé en el cielo.
*Bebe un trago de vino. [Y aparte] el Sacristán desde un
bastidor.*

Sacristán: ¡Dígola chula qué tal le sopla!³²⁴
Para mi enredo, famosa cosa.

Viuda: Ay, hijo mío, Marcos amable,
¡Dios te perdone! ¡Qué falta me haces!
40 [Sacristán: (aparte)]viuda hermosa, dueño adorado.
Cuánto te quiero cuánto te amo!
(*Aparece el sacristán*)

Hablado

Sacristán: Bartola...
Viuda: ¡Qué miedo!
Sacristán: ¡Bartola!
45 Viuda: ¡Qué espanto!

³²² La botella de vino.

³²³ Pedazo de tocino frito.

³²⁴ Es decir, que bebe copiosamente.

Sacristán: No te asustes, dueño adorado
que yo soy cielo el que te hablo.

Viuda: Nada me asusta ni me da espanto,
que ya estoy hecha aquestos chascos.³²⁵
50 ¿Qué es lo que quiere hombre taimado?³²⁶

Sacristán: El que me escuches un breve rato.

Música

[Viuda]:³²⁷ Vaya de broma, vaya de paso,
todos quedamos acomodados
hablemos quedo, hablemos bajo
55 y el honor nuestro no así expongamos.

Sacristán: Bartolita de mi vida,
[de mi vida
yo estoy de ti enamorado,
yo estoy de ti enamorado
pues como el adagio dice:
60 sí, sí dice,
tras la gata³²⁸ se va el gato
tras la gata se va el gato.
Si te casares conmigo,

³²⁵ Nótese la picardía de la pieza. La viuda está acostumbrada a las burlas y los juegos de las pretensiones amorosas, de ahí que la llegada del Sacristán poco encanto tenga para ella.

³²⁶ Hombre vil y bellaco.

³²⁷ En el original estos versos son cantados por ambos personajes, pero considero que es mucho más propio que sea la Viuda quien los diga. En la versión de Manuel Flores es la viuda quien los canta.

³²⁸ En el original se lee “rata”, pero no tiene sentido; en la versión de Manuel flores dice “Tras la gata va el gato” que es mucho más acertado.

65 sí conmigo
 la pasarás con descanso,
 la pasarás con descanso,
 y seré cual fue tu esposo
 sí tu esposo,
70 salvo sea el lugar de Marcos,
 salvo sea el lugar de Marcos.

 Viuda:³²⁹ Sal requiere aqueste huevo,
 aqueste huevo,
 vamos pues echando un grano
 vamos pues echando un grano,
75 pues ya que uno rabia de hambre
 pues ya que uno rabia de hambre
 es fuerza engordar de harto,
 es fuerza engordar de harto.
 Él parece que se escama
80 que se escama.
 Bueno será el atraparlo,
 bueno será el atraparlo,
 que estados mudan costumbres,
 sí costumbres
85 como dice aquel adagio,
 como dice aquel adagio.

Sacristán: ¿Qué me respondes?

Viuda: Vamos despacio

³²⁹ En los siguientes versos, la viuda hará como que no hace caso al Sacristán y se dedicará a comer, sin embargo, sus parlamentos poseen doble sentido.

Sacristán: ¿Seré dichoso?

90 Viuda: Hablemos bajo

Los dos: chis, chis, chis, [chis, chis, chis]

Viuda: ¡Pues yo, sacristán,
qué angustia, qué vergüenza!
Quería a mi esposo.

95 Sacristán: [*Aparte*]Rábanos, folías.
Viuda: Mas él por las noches

Sacristán: ¡Malo!

Viuda: Solía darme con un palo,
solía darme con un palo.

100 Los dos: Vamos al cuento,
[vamos al caso
no perder tiempo
[en entusiasmos,
que ya las gentes
[saldrán al campo,
que ya las gentes
[saldrán al campo.

105 Que yo soy tuyo
[y esta es mi mano,
que yo soy tuya

[y esta es mi mano,
que yo soy tuya
[y esta es mi mano.

110 Oigan las seguidillas
nuevas y raras,
de los sacristancitos
y sacristanas.
Cuánto se quieren
cuánto se halagan,
cuánto se quieren
cuánto se halagan,

115 Viuda: Din, din din
din, din ,din
Tú eres mi prenda,
[tú eres mi cielo,
din, don [din, don]
¡Ay que te adoro
[y sólo a ti te quiero!

120 Sacristán: ¡Ay, Morenita
[yo muero por ti!
din, din, [din, din, din]
¡Ay que te adoro
[hermoso pensil!
din din [din din din]
don don don don don don

En tono de responso

125 Pero si me la pegares
 [como al primero
 Ya verás la paliza
 [que te solfeo.

Viuda: (en el mismo tono) Como tú me tocares
 [un sólo pelo
 veremos entonces
 [quién da primero.

Sacristán: no, no, no, no, [no]

130 Viuda: sí, sí [sí, sí sí]

Sacristán: No, no, no, no [no no]

Viuda: sí, sí [sí sí sí]

Sacristán: No, no, no, no

135 Los dos: ¡vivan los sacristanes
 y sacristanas
 y de gusto nos toquen
 puritas dianas!

En tono de responsos

Sacristán: Tú comerás puchero
 de vaca sola³³⁰

³³⁰ La frase tiene doble sentido sobre la infidelidad. Puchero de vaca por la costumbre de quitar los cuernos a las vacas o tenerlos éstos escasos; el cordero, en cambio, posee cuernos retorcidos de tan largos que serían si fueran enhiestos.

140 porque el carnero,
 amiga
 no me acomoda.

 Viuda: Como yo te lo guise
 acá a mi moda,
145 tú comerás cordero³³¹
 a toda hora.

 Los dos: Viva la [viuda]
 y el sacristán
 y un aplauso os
 [pedimos
150 con mucho afán.
 No nos niegues
 público amado,
 que por [servirte]
 [sólo
 hemos cantado.

Fin

³³¹ Es decir que, pese a la pretensión del Sacristán por ser fiel, la Viuda lo engañará en la primera ocasión.

1.4 SANCAJO Y CHINELA

El documento transcrito fue localizado en el fondo Indiferente Virreinal, Caja 1262, Expediente 9, del Archivo General de la Nación de la Ciudad de México. Se trata de un manuscrito compuesto por 4 fojas cosidas, de un cuarto de folio. Tiene marcas de humedad, pero todo el texto es legible. Dado que tiene tachones y manchas de tinta, así como subrayados, uno supone haber sido un texto de uso cotidiano para la compañía de Macedonio.

Se ha intentado respetar el texto tal y como fue encontrado, así que se conserva la ortografía propia de su autor, así como el uso de mayúsculas y la particular sintaxis de la época. Sólo se han hecho anotaciones mínimas entre corchetes y se han desatado las abreviaciones en los diálogos para el nombre de los personajes, además de haber numerado los versos.

Se reconoce que la presente transcripción coincide con la futura edición completa de los papeles del Expediente de Macedonio Espinosa, que realiza Caterina Camastra en el marco del Proyecto Conacyt (43303-H): “Literaturas populares de la Nueva España”, pero se considera que los objetivos e intenciones del trabajo mencionado y éste son distintos y hasta cierto tipo complementarios, por lo que la aparición de ambos no se opaca, sino que se complementa.

Entremés de Sancajo y Chinela

Personas:

Sancajo

Chinela

Bejete

Laurensia

[Escena Primera]

Salen el Bejete y Laurensia. Abrá cuatro Sillas

Bejete: siendo ygnorante tu porque
 codisias hombre latino

Laurensia: no hay que darme alcances
 que yo no e de casarme con rromance
5 latín necesito padre este es mi gusto

Bejete: dos sacristanes bienen al examen

Laurensia: sientome pues presido en el dictamen

Bejete: mira lo que ases que son suficientes

Laurensia: tu no puedes hablar entre las gentes

[Escena Segunda]

Sale Chinela por la derecha

10 Chinela: luego que supe en Guetafe³³²
 sapietisima Laurensia
 que conclutinar querias
 con hombre de grandes letras

³³² Escrito correctamente *Getafe*, ciudad que actualmente forma parte de la Comunidad de Madrid, y se encuentra situada al sur de la capital española.

15 el puesto por no aber coche
y por mariarme en letras
o por ser las mulas flacas
y andar en asno bajesa
de la manera que bes
yo el liseniado Chinela
20 me parti a la oposision
de tu candida bellesa
soy el mayor sacristan
que se alla en toda esta tierra
si rreplico las campanas
25 es una cosa estupenda
pues las doncellas malparen
y las preñadas se alegran
omniaro meor me cum portum
si cut de parba maleta
30 *ad bentum nesesitate*
dieculorum materia
tullo soy tullo e de ser
totum ad bitan eternam
seculorum seculorum
35 quite cum vivis de rrecre

[Escena Tercera]

Sale Sancajo por la esquierda.

Sancajo: porque llego a mi notisia
que la singular Laurensia

40 solo a de conclutinar
con quien estudiantes e
midiendo la tierra a pie
qual esterero que estera
o como un grande maestro
de estos que miden las leguas
45 me parti ala oposision
de su candida bellesa
yo el lisensiado sancajo
como hombre de tanta siensia
bengo a ser oposision
50 a quien su mano pretenda
y si argumento a de ser
lla estoy en vuestra presensia
omniam mean totio bultan
argumentum conferensian

55 Laurensia: Sacristanes seais mui bien benidos
y pues lla bendreis apersebidos
el examen se funda en dos particulas
pero no an de ser cultas ni rrediculas
la primera es latin y la perfecta
que abeis de tener bena de poeta.

60 Chinela: Pues lla de todo vivo yo contento
que no puede benserme ese jumento

Sancajo: yo soy de los poetas del parnaso

que de lope de bega no ago caso

65 Laurensia: pues bien tomad asiento
 cada uno balla rrespondiendo³³³ (*se sientan*)

 Chinela: pues si argumentos a de ser
 que siga ba de argumento.

 Laurensia: diga Chinela que quiere decir
 Dominus bobis cum?³³⁴

70 Chinela: Eso es pamplicga
 que Domingo fue el obispo

 Bejete: Bueno bueno por Dios que a quedado bien

 Laurensia: Diga, Sancajo, que quiere desir
 Capit este [...]?³³⁵

75 Sancajo: eso es cosa sabida
 que capen a este

 Bejete: arruino arruino malaño

 Laurensia: bamos presentense los dos

³³³ Este verso, dada la lógica de los diálogos, debe pertenecer a Laurensia.

³³⁴ Se trata de una frase latina usada en la misa católica; escrita correctamente *Dominus vobiscum* significa, literalmente, “El señor esté contigo”.

³³⁵ Laguna en el original a causa de un manchón de tinta.

- Chinela: Yo soy contento
- 80 Sancajo: y yo también lo soy estadme atento
que quiere desir
nesesitas caret lege
- Chinela: atended estad atento
nesesitas, la nesicidad
- 85 Chinela: caret, le costo mui caro
lege, Alonso Gimenes
- Sancajo: Es mui malo mui malo
- Chinela: no si no mui bueno bueno
- Sancajo: si *leje* es una dision
- 90 Sancajo: como a de ser alonso
y añadir gimenes
- Chinela: no echar de ber que esta en abrebiatura
y es dision de rromana conjetura?
Mas atended construidme aqueste berso
- 95 Chinela: de birgilio.
Titere tu patule rrecuban sub termine
faje?³³⁶

³³⁶ La frase correcta dice: “Tityre tu patulae sub tegmine fagi”. Se trata del inicio de la Primera Bucólica de Virgilio. Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz traducen la frase del modo siguiente: “¡Títilo! Recostado tú bajo la fronda de una extendida haya”, véase Publio Virgilio Marón, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, traducción de Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid: Editorial Gredos, 1990, p. 171.

- Sancajo: esperad que si soy sabio berdadero
 en esta construsion mostrarlo quiero.
 100 Titeres, el tintero, tu patule de tu padre
 rrecubans, que te echo en la cuba
 sutermine, en el termino.
 Faje, de Juan Fajardo.
- Bejete: por Dios qe el sancajillo es elegante
 105 yo no lo ymagine tan estudiante.
- Laurensia: basta lla de latin ba lla de bersos
- Chinela: Calderon, Moreto, Montalban, y Soria
 los quatro en la poesia son pura escoria
 no ay cosa para mi qe sea cuidado
 110 pues en el dia soy poeta el mas nombrado
- Laurensia: pues atended qe proponeros quiero
 Sancajo a de desir
 como tu cuerpo mi suegro³³⁷
- Chinela: lla oís como abeis de acabar
 115 como tu cuerpo mi suegro
- Sancajo: Por Dios que es el berso formidable
 pero de Glosa ba nadie me able

³³⁷ Verso de origen popular que Juan Pérez de Montalván adaptó para un romance de su comedia cercana a 1619, titulada *Morir y disimular*. El verso, en su contexto, es parte de una oración popular que dice: Glorioso S. Sebastián: “santo cabal y perfecto, /mi alma como la tuya, /como tu cuerpo mi suegro”.

[...] ³³⁸
 un ydalgo depolar
 mal a su suegro queria
 120 y biendo a San sebastian
 con devosion le ofresia
 un sullo de tafetán
 martir (dijo) me alegre
 de beros qe no soy negro
 125 aga Dios en esta calma
 como la tulla mi alma
 como tu cuerpo mi suegro

Chinela: No sirve eso, esta mui malo

Sancajo: mui bien e quedado yo
 130 que esta mi glosa mui buena

Laurensia: esperad que aora se sigue
 a aser su glosa chinela
 al orinal de san cosme.

Sancajo: Yo bere si sale buena
 135 el orinal de san cosme
 es a onde as de yr a parar

Chinela: nada de eso me da pena
 a tension qe lla comienso

³³⁸ Este verso fue tachado por el mismo autor. Sin embargo, bajo el tachón se logra leer “llegó un ladrón a el altar”.

140 llego un ladron al altar
de los medicos benditos
el orinal quiso hurtar
violo un muchacho dio gritos
y acudio todo el lugar
dijo el cura pues lla beis
145 el peligro que teneis
con un buen garrote os mediran
porque os atrebeis
al orinal de san cosme

Sancajo: No sirbe nada

150 Laurensia: Sancajo ablad con mas tiento,
porque chinela es mi esposo

Sancajo: yo cantare de profundis

Chinela: yo alelulla y acabemos

Sancajo: pues con quien me caso yo?

155 Que me e de quedar soltero

Bejete: con quien te abeis de casar
a qui estoy yo majadero

Sancajo: Yo casarme con un biejo?

A palos muera primero

Se dan golpes y da

Fin

De Dn Pedro charies, por Bejar
en Leon a 23 de Enero de 1802

A Querido Syriaco Deme a bezar su mano

2. COMEDIAS PARA MUÑECOS DEL SIGLO XIX

2.1 LA ISLA DE SAN BALANDRÁN

La isla de San Balandrán
Comedia en un acto y en verso

Personajes:

Luis

Julián

Magnolia

Anémona

Rosa

Amazonas y Odáliscos³³⁹

Una ujier

Gran salón del serrallo de la Reina Magnolia. Grupos de odaliscos ocupados en faenas femeninas. Algunas amazonas dan la guardia. Al fondo el trono y varios divanes, al rededor de la escena. Trajes orientales

Escena Primera

Coro de Odaliscos

Primer Grupo:

Tejemos las medias: a su majestad

³³⁹ Amazonas, mujeres míticas de la antigüedad griega, caracterizadas por su fuerza y vigor, así como por su gobierno y costumbres en los que no figuraba el varón. Odaliscos, de odalisca, sirva concubina del sultán turco, encargada del harem.

triqui triqui triqui
triqui triqui tra

Segundo Grupo: Bordamos pañuelos
a su majestad.
5 triqui triqui triqui
triqui triqui tra

Tercer Grupo Hagamos el dulce
de su majestad
10 triqui triqui triqui
triqui triqui tra

Todos: Que dios nos conserve
una eternidad
la vida preciosa
de su majestad.

Escena Segunda

Dichos, una ujier

15 Ujier: La reina Magnolia quince
se dirige a este lugar
y es preciso recibirla
conforme al ceremonial. (vase)

Escena Tercera

[*Dichos y una oficial*]

Una Oficial: Amazonas, a sus puestos.
(*A los odalíscos*)
20 Y vosotros despejad,
que va a celebrar consejo
su graciosa majestad. (*Salen los odalíscos*)

Escena Cuarta

*Salen Anémona y Rosa precediendo a la Reina Magnolia rodeada de amazonas.
Se sienta la Reina en el trono y Anémona y Rosa quedan al pie de él.*

Reina: Veamos, pues, qué asunto es ese
tan raro y tan singular,
25 que un consejo extraordinario
me habéis hecho celebrar.

Anémona: Dos jóvenes candorosos
sin que podamos saber
su origen en esta isla
30 hemos encontrado ayer.

Reina: ¿Dos mancebos?, pues por cierto

35 vuestra admiración me extraña,
y no merece la pena
tan ridícula patraña
de promover un consejo
y armar tal algarabía,
por un suceso que en suma
no pasa de niñería.

40 Rosa: Mas debemos advertir
a su excelsa majestad
que son estos dos mancebos
verdadera novedad.

45 Anémona: A nuestros hombres de aquí
a penas son semejantes
y aunque tienen lindas caras
visten muy extravagantes.

Reina: Haced que pasen al punto
y tal prodigio veamos.

50 Rosa: Dentro de pocos instantes,
señora, de vuelta estamos. (*Salen Anémona y Rosa*)

Escena Quinta

Dicha, Anémona, Rosa, Luis, Julián y odalíscos. Luis y Julián con trajes europeos y haciendo dengues [sic] como mujeres vergonzosas.

Luis: ¿A dónde nos conducís?

Anémona: De la Reina a la presencia

Julián: ¡De la Reina! ¿Qué decís?
¡Uy, Luis! ¿Y nuestra inocencia?

55 Rosa: No temáis, vuestro pudor
estará en seguridad,
que cuidará vuestro honor
su graciosa majestad.

60 Anémona: Saludadla, que ante ella
en este momento estáis.

Julián: *(a parte a Luis)* Mírala, Luis.

Luis: *(a parte)* Es muy bella.

Reina: Acercaos, nada temáis

Julián y Luis: Señora...

65 Reina: Vuestra presencia
vais, en esta isla, explicar

Julián: Dedicados a la ciencia

70 quisimos investigar,
esos misterios sin cuento
que en el aire el mundo encierra;
y abandonando la tierra
nos remontamos al viento,
perdidios en el espacio
75 y sin podernos valer,
venimos aquí a caer
próximos a este palacio.

Reina: Pues en nuestro reino estáis,
no tengáis ningún temor,
no temáis por vuestro honor
80 que en mucho veo que le amáis

Luis: Señora, más que la vida
y antes quisiera caer
muerto mil veces, que ver
mi virtud escarnecida.

85 Reina: Decid, ¿en vuestra nación
son los usos como aquí?

Luis: Aunque es poco lo que vi
hay completa oposición;
aquí las mujeres mandan
90 y allá los hombres mandamos.

95 Reina: ¡Qué atrocidad!, y veamos:
 ¿las cosas allí cómo andan?
 Fiada la administración
 a vuestro débil gobierno
 será un desorden eterno
 el que haya en vuestra nación.
 ¿Qué hacen allí las mujeres
 sin obligación ninguna?

100 Julián: Mecer al niño en la cuna
(abandonando el estilo afeminado que fingió al
principio)
 y de casa los quehaceres;
 allá tenemos conciencia
 de la viril dignidad
 y no hay humana potencia
 que nuestra energía quebrante
105 ni dome nuestro capricho.

110 Reina: Está visto. Por lo dicho,
 el demonio que os aguante.
 ¿Y cómo váis a poder
 hacer vosotros la guerra,
 y labrar la dura tierra
 si es tan débil vuestro ser?

 Luis: Compara mi tez cetrina
 y mi cutis requemado
 con ese terciopelado

115 de tu faz alabastrina.
Compara mi tosca mano
con la tuya tan sutil
este pie rudo y cerril
con el tuyo soberano.
120 Mi bronco y áspero acento
con el leve murmullo
de la tótola el lamento.
Las mujeres estáis hechas
para dar vida al hogar,
125 nosotros pas buscar
regiones menos estrechas.
Vosotras sois el consuelo
de nuestra dura misión
halando en compensación
130 en vuestros brazos un cielo.

Odalíscos: Dice bien y tiempo es ya
de emanciparnos al yugo,
que aquí a las mujeres plugo
imponernos.

135 Reina: Bueno está que hayais venido vosotros
con tan perversa doctrina
a armar una tremolina
en mis dominios

140 Julián: Nosotros
no hacemos más que cumplir
con lo que manda Natura
poner a cada criatura
en su lugar.

145 Reina: ¿Es decir que pretendes trastorna
las costumbres de esta tierra
provocando así una guerra
civil?

Luis: Que estalle si ha de estallar

150 Rosa: Señora, por el derecho
de nuestros sagrados fueros
pido que a estos extranjeros
se les encierre en estrecho
y profundo calabozo.

155 Unos odalíscos: Ese proceder sería
una horrible felonía.

Otros: Un atropello, un destrozo.

160 Reina: Selencio los monigotes
o mandaré a mis eunucos
que les den con los bejucos
a cada uno diez azotes

Julián: Tal insulto a nuestro sexo
no podemos permitir
y antes hemos de morir
que permitir tal exceso.
*(Dirigiéndose a los Odalíscos , los cuales acudirán a si
lado formando un respetable grupo.)*

165 Venid todos y luchemos
con decidido valor,
por conquistar el honor
que en tanto peligro vemos.

Reina: Mira, me das compasión
170 pues sin saber el por qué
siento hacia tu un no sé que
dentro de mi corazón
Aún es tiempo de que puedas
reprimir este motín
175 y convencerte que al fin
aquí a nuestro arbitrio quedas.
¿Qué podríais todos hacer
inermes y desarmados
contra mis fieros soldados
180 impuestos siempre a vencer?
En vano es que hagáis alarde

de un valor que no teneis
cuanto habéis sido seréis
un sexo débil , cobarde.
Idos, pues a la cocina,
185 a la cámara, al retrete ;
sabéis rizar un copete,
no armar una tremolina.

Luis: ¿Sin armas dices? ¡Quimera!
Para vosotros tenemos armas
con que venceremos
190 en la batalla primera.
(A los Odalíscos)
¡Hola, ejército valiente!
Los brazos en alto, así
y veremos si hay aquí
quien no se rinda.

195 Reina: ¡Imprudente,
que así mi furor provocas,
ay de ti y tus compañeros
si a mis valientes guerreros
siquiera un pelo les tocas.
¡Amazonas, a formar,
200 y si aquestos desgraciados
intentaren ser osados,
vuestra fuerza han de probar.

Julián: ¡Soldados, a la batalla
y alcanzar la gloria luego.
¡Preparen... apunten... fuego!
205 Que a nuestro valor no hay valla.
*(Se arrojan los odalíscos contra las amazonas, las
desarman y las abrazan)*

Reina: *(bajando del trono)* Puesto que lidias así,
yo tomo parte en la lucha.

Luis: *(Sale al encuentro de la Reina y la estrecha en sus
brazos)*

Yo también, Magnolia.

Julián: *(Rodeado de varias amazonas que luchan por
ser abrazadas de Julián, el cual tiene entre sus brazos
a Rosa)*

210 Es mucha
tanta mujer para mí.

Amazonas: *(Dejándose abrazar por los odalíscos)*
Qué dulce traición!

Odalíscos: ¡Vencimos!

Amazonas: ¿Quién a esta lucha resiste?

Rosa: *(A Julián)* Me venciste.

215 Reina: (*A Luis*) Me venciste.

 Luis: Mucho trabajo tuvimos.

 Julián: Es más dulce la victoria
 mientras más difícil es.

220 Luis: Por vuestro propio interés
 obtuvimos esta gloria

 Reina: En recompensa debida
 y haciendo honor a la ley.
 (*A Luis*) de esta Isla, serás el Rey

 Luis: Y tú dueña de mi vida

225 Julián: pues vencí a la generala,
 general me toca ser.
 Más conquistas voy a hacer
 que O'Donell, Prim y Zavala.³⁴⁰

230 Luis: Por primera providencia
 de mi regia autoridad
 proclamo la libertad

³⁴⁰ Se refiere a Leopoldo O'Donell (1809-1867), Juan Prim y Prats (1814-1870) y Juan de Zavala y de la Puente (1804-1879), todos ellos políticos y militares españoles, presidentes, a su tiempo, del Consejo de Ministros de España.

del hombre y su independencia.

Rosa: ¿mas qué haremos de este modo
a vuestro yugo sujetas?

235 Julián: Sois demasiado coquetas
para conseguirlo todo.
Debes estar convencida
que tu misión en la tierra
no ha sido hacer la guerra
240 sino dar al mundo vida.
Endulzar nuestros pesares
con halagos y caricias,
formando así las delicias
de nuestros bellos hogares.

245 Rosa: Esa transición es violenta
estando ya acostumbradas

Luis: Mucho mejor encerradas
os ha de salir la cuenta.

Reina: Ante todo salud al Rey

250 Luis: De placer ya muero

Todos: ¡Que viva don Luis primero!
¡Que viva su majestad!

TELÓN

2.2 LA ROSA ENCANTADA

La rosa encantada
Comedia de magia en dos partes

Personajes:

El Marqués

La Fiera

Rosalinda

Laura

Beatriz

Cortesianos

Criados [con cabeza de animales].

Primera parte

Cuadro Primero.

El teatro representa un salón amueblado con gusto.

Escena única.

El marqués [en traje de viaje], Rosalinda, Lura y Beatriz.

5 Marqués: Es preciso conformarse
con esta ausencia, hijas mías.
Sabéis ya las circunstancias
que a abandonáros me obligan
si bien contra mi deseo
y aún cuando por pocos días.
De nuestro pariente el conde

10 que ha muerto, sois elegidas
como herederas forzosas
de cuanto en joyas o fincas
formaba su gran fortuna.

Laura: ¡De modo que somos ricas!

Beatriz: ¡Poderosas y opulentas!

Laura: ¡Ah qué gusto!

15 Beatriz: ¡Qué alegría!

Rosalinda: Debería de entristeceros
de nuestro padre la ida
que al fin dinero nos sobra
pero fatal sus caricias.

20 Laura: Sí sentimos que se marche.

Beatriz: es claro... pero imagina
que sino va, nuestra herencia
podiera volverse harina...

25 Marqués: Basta ya, mis pimpolluelos
lo que se haga no se diga.
Dentro de un par de semanas,
regresaré; vamos, niñas
un abrazo, y no afligirse,
que breve pasan los días.
(*Las abraza*)

30 Rosalinda: No te olvides de nosotras...

Beatriz: Que te acuerdes de tus hijas...

Marqués: ¡Vaya que si me acordaré!
¡Pero, que idea tan magnífica!
Para probar que no olvido

35 pedid alguna cosilla,
y a mi vuelta la tendréis,
sea lo que fuere.

Beatriz: ¡Qué dicha!
Yo quiero un vestido nuevo...

Laura: Yo, un collar y una sortija...

40 Beatriz: Pero que sea muy lujosos
Laura: de esmeraldas y amatistas.

Marqués: Pues no habéis quedado cortas
¿Tu que pides, Rosalinda?

Rosalinda: ¿Yo, señor? (*titubeando*) Sólo una Rosa.

45 Marqués: ¿Una rosa? (*Riendo*) Me aniquilas.
De seguro que no basta
todo el oro de las minas
para cubrir tus antojos...
Vaya. Tendrás tu rosita.

50 Laura: Es que finge ser modesta
y quiere hacer la mosquita...

Beatriz: Pide flores porque sabe
que hablando así, nos humilla.

Rosalinda: ¡Por Dios, hermanas”

55 Marqués: ¡Ea basta!
No hay[a] enojos ni haya pifias.
Tú el vestido, tu la flor
y tú tendrás la sortija.

60 Por última vez, adiós
o más bien, hasta la vista...
Recibid mi bendición
y Dios también os bendiga.

(Salen todos del salón, despidiéndose y abrazándose con ternura)

Cuadro Segundo

Jardín en un palacio. Plantas raras y exquisitas formando callecitas. Macetones y estatuas, comedores, etc. Todo preparado como para una fiesta y profusamente iluminado con farolillos de colores el jardín, colocados ente los árboles. A su tiempo se oye música.

Escena 1

El marqués entra y ve con admiración todo.

Marqués: Regreso ya de mi viaje
65 y la suerte me depara
 este lugar delicioso
 para rendir la jornada.
 A fe que nunca supuse
 que en tal sitio se encontrara
70 un palacio tan suntuoso
 y con hermosuras tantas. *(Recorre el jardín)*
 Jarrones de limpio mármol,
 fuentes, macetas, estatuas,
 flores las más exquisitas
75 y todo con arte y gracia.
 Pero lo raro del cuento
 es que no he visto ni una alma.
 Las puertas se hayan abiertas,
 solitarias las estancias,

80 ni en salones ni en pasillos
he visto gente ni nada.
Y que el palacio está en fiesta
ninguno habría que dudara:
no se encienden farolillos

85 ni los patios se engalanan
para lograr el objeto
de lo que gocen las auras.
(Se oye música)
¡Hola! La música suena:
cosa bien extraordinaria

90 no habiendo ni quien la escuche
ni quien la disfrute en danzas.
*(Se pasea por el jardín y examina con atención las flores
exquisitas que se ven por todos lados)*
¡Hermosas flores! No he visto
otras tan bellas y raras.
Las hay de todos los países

95 y de zonas muy lejanas.
Buena es la oportunidad
que me presenta esta casa
para cumplir el encargo
de mi Rosalinda amada.

100 Busquemos la bella flor
con qué a mi vuelta obsequiarla.
(Examinando las flores)
¿Esa rosa?.. es muy pequeña.
¿Esta, camelia?... ¿Una dalia?
Vacilo al mirar el número

105 de tan arrogantes plantas.
Ea.. ya está... me he decidido
por esta rosa encarnada.

(Corta la flor y al tomarla se oye un ruido espantoso y aparece la Fiera. La Fiera puede representarse con una figura que tenga cabeza de león, cuerpo de lagarto y cola de serpiente)

Escena II

El Marqués y la Fiera

Fiera: ¡Deja esa flor, desdichado!
¿Así pagas mi hospedaje?
110 Con este terrible ultraje
tú mismo te has condenado.

Marqués: Ofenderos no pensé
porque una flor, en verdad,
cosa es de poca entidad
115 y por eso la tomé.
Si sois del palacio el dueño
recibid mi gratitud...

Fiera: De esa rosa la virtud
ignora tu loco empeño.
120 Las puertas de mi palacio
te abrí, ¡oh ingrato extranjero!
Y tan traidor como artero
me hieres. Oye despacio
de esa flor la triste historia

125 y sabe también su suerte;
porque una dicha ilusoria
te a a llevar a la muerte.
En cada hoja de esa flor
se guarda un día de mi vida,
130 una ilusión perseguida
y una esperanza de amor.
Cortándola me has quitado
muchos años de existencia.
Y tal vez hasta la creencia
135 de que sea yo transformado.
Tu ignorancia de ese mal
no te sirve ni te abona
que la ley no te perdona
y esta es una ley fatal.
¡Hola!
*(Llamando. Salen diversos criados con rostros que
representan animales)*
140 Llevad al osado;
de mis flores ha querido;
una flor predilecta ha herido
[y] el jardín ha profanado.
Marqués: Te escucho con estupor
145 y aún pienso que estoy soñando.
¿Estás a tu grey mandando
matarme por una flor?
Noble soy y valiente
y el sepulcro no me asusta;
150 pero esa orden por lo injusta

es capricho de demente.
Moriré, pero antes quiero
que sepas, seas tú quien fueres
que estos despreciables seres
(Por los criados que lo van a matar)
155 no han de herir a un caballero.
(Saca un puñal e intenta matarse)
Fiera: tu valiente proceder
me hubiera ya desarmado,
si no estuviera obligado
a sufrir y obedecer.
160 Un mandato superior
a aniquilarte me obliga.
Marqués: Bien está. ¡Más no se diga!
Que se mengua mi valor...
Mas si el poder de un encanto
165 te obliga a ser inclemente,
quiero que seas indulgente
y no hagas verter más llanto.
Hijas tengo: un gran pesar
les causa la ausencia mía.
170 Concédeme un solo día
para poderlas besar,
abrazar y bendecir,
y luego sin dilación
te prometo a esta mansión
175 tornar, y sabré morir.
Fiera: en tu palabra me dio.

Dentro de tres días te espero.

Marqués: Su nombre un buen caballero
no empaña y noble es el mío.

180 Fiera: si quisiera en tu lugar
alguien venir... eso haría
perdonarte.

Marqués: Cobardía
sólo en ello es el pensar.

Fiera: Lleva consigo esa flor
que tanto cuesta.

185 Marqués: Sí a fe
y por Dios que no pensé
que tuviera tal valor.
(Vase y la fiera se retira seguida de su servidumbre)

Cuadro Tercero

La misma decoración que en el cuadro primero

Escena Única

El marqués, Laura, Rosalinda, Beatriz

El marques entrando seguido de sus hijas.

Beatriz: ¡Ya de vuelta! ¡Qué alegría!

Laura: ¡Qué sorpresa nos has dado!
 190 Rosalinda: ¡Nuestro buen padre ha venido!
 Marqués: [*aparte*] Pobres hijas.
 Beatriz: ¡Un abrazo!
 (*Se abrazan*)
 Laura: Ahora cuéntanos tu viaje.
 Rosalinda: ¡Has venido fatigado!
 Beatriz: ¿Nos trajiste nuestras joyas?
 195 ¿nuestros vestidos y encargos?
 Marqués: Todo, mis queridas hijas
 por cierto que me ha costado
 esta flor de Rosalinda. (*Enseña la Rosa encarnada*)
 más que pensáis por lo caro.
 Rosalinda: ¡Qué bella flor!
 200 Beatriz: Muy bonita
 Marqués: Pero es flor que cuesta llanto
 (*Tratando de ocultar su emoción*)
 Por ella, querida hijas
 otra vez voy a dejaros.
 Laura: ¡Cómo! ¿Te marchas tan pronto?
 205 Beatriz: ¡Pues si a penas has llegado!
 Marqués: Escuchad. Cuando venía
 me alojé en un gran palacio
 magnífico y suntuoso
 y lleno de adornos raros.
 210 El jardín era precioso
 por sus plantas y su ornato
 todas sus flores tan bellas
 como la que aquí ha llegado.

215 Corté la mejor: de pronto
brotó una fiera a mi paso
que con colérica voz
me echó en cara el desacato
que según dijo le hacía
sus bellas rosas cortando
y por fin...
(*Vacilando*)

220 Beatriz: ¿Qué sucedió?
Marqués: De la linda rosa en cambio
prometí a aquella fiera
regresar a su palacio.

Laura: ¿Para qué?

225 Beatriz: ¿Con cual objeto?
Rosalinda: ¡Mi padre! Lo he adivinado.
Esta flor que mi deseo
te [pidió] para regalo
es una flor encantada.

230 Por mí corres gran peligro
y por mi capricho insano.
Pero yo te salvaré
porque Dios ya me ha inspirado (*se arrodilla*)
Tu bendición padre mío

235 y al punto a ese alcázar marchó.
(*El Marqués casi sin darse cuenta la bendice y sale Rosalinda*)

Fin de la primera parte.

La rosa encantada
Segunda Parte

Personajes:

El marqués

La fiera

Rosalinda

Laura

Beatriz

Criados

etc.

Cuadro I

Las misa decoración de Jardín que en el cuadro 2º de la primera parte.

Escena I:

La fiera

Fiera:	Vano es mi rudo sufrir y ruego en vano a la suerte. Es preferible la muerte a tan lento y cruel morir.
5	El encanto que me oprime no cede a mi justa pena. ¿si el alma que tengo es buena por que Dios no me redime?
10	Bajo esa forma estarás me dijo un Hado enemigo,

y no cesara el castigo,
que siempre fiera serás,
hasta que una condición
se cumpla que esta prescrita.
15 Esta condición escrita
se halla en tur propia mansión.
Hay un rosal encantado
que puede la dicha darte
pero también procurarte
20 un porvenir desgraciado.
Quien lo toque morirá
y te salva quien lo toque,
nada hará que yo revoque
la ley que prescrita está.
25 Así dijo el hechicero
ejerciendo una venganza,
que al comprender no le alcanza
pero lo que tiene de artero.
Así vivo hace diez años
30 entre dudas y dolor
sin placer y sin amor
cercado de desengaños.
¿Por qué este lento sufrir?
Pregunto en vano a la suerte.
35 ¡Es preferible la muerte
a tan amargo vivir!

Escena II

La fiera, un criado.

Criado: ¡Señor!
Fiera: Hola, qué se ofrece
Criado: Una joven... extranjera
40 que a las puertas del palacio
pregunta por vuestra alteza.
Fiera: Ya conoces mis mandatos
que hasta estos jardines venga
y si incauta se enajena
con mis flores y la corta
45 ¡otra víctima en la cuenta!
(Vánse)

Escena III

Rosalinda después de La Fiera

Rosalinda: Esta es la bella mansión
que mi padre me indicó.
Aquí la rosa cortó
aquí fue su perdición.
50 No sé por que he adivinado
de esta rosa el fiero encanto.
(Contemplando la rosa)
¡Flor que ocasionas el llanto,
tu secreto he penetrado.
(La fiera sale y se oculta tras un cenador observando a
Rosalinda)
Es hermoso este jardín,
55 tiene adornos sin igual

y flores por donde quiera
de una hermosura fatal.
Fatal, sí, porque mi padre
queriéndome contentar
60 cortó esta rosa maldita
que encierra en su rosa faz
una sentencia de muerte
que aquí yo vengo a buscar.
¡dueño de este regio alcázar
65 te tardas en presentar.
Aquí una joven te espera
sin que la mires temblar,
pues viene a que le respondas
sin doblez y con lealtad
70 lo que pretendes del padre
que la hija está en su lugar.

Fiera: (Sale) ¡Tú!

Rosalinda: Te esperaba con ansia
¿Eres el genio del mal
que a mi padre has condenado
75 con tan horrible maldad.
¡Monstruo infame te aborrezco!

Fiera: Reporta tu lengua ya,
¡oh joven! Que tus palabras
pueden mi enojo excitar.

80 Rosalinda: ¿Qué me importa fiera cruel!

Fiera: Escucha, nia y sabrás
todo lo que yo padezco

y te dolerá mi mal.

(Después de un momento de silencio)

85 Joven fui y afortunado
y rico como el que más
hasta el instante terrible
en que un encanto fatal
sin que yo sepa la causa,
me hizo monstruo de fealdad.
90 Desde entonces condenado
me encuentro siempre a matar
por una ley implacable
a todo el que venga acá
y corte una sola flor
95 de estos jardines sin par.
Tu padre, niña ha venido.
Violó la ley, no hizo mas,
el destino me lo entrega
sin poderlo remediar.
100 Pero tú vienes, oh joven,
y de ti tendré piedad
porque esa ley no me obliga
las mujeres a matar.

Rosalinda: ¿De suerte que me perdonas?

Fiera: ¡Oh, sí!

Rosalinda: ¿Y a mi padre?

105 Fiera: Igual

Rosalinda: ¡Cuánto gozo! ¡No eres mala
porque sabes perdonar!

Fiera: Pero hay una condición

para ello.

110 Rosalinda: ¡Qué más da
si la vida de mi padre
he logrado recobrar...

Fiera: Si él no muere en este alcázar,
tienes por siempre que estar.

Rosalinda: ¡Yo!

115 Fiera: Si te marchas, tu padre
la vida no salvará.
¡Elige!

Rosalinda: Ya está elegido
¡Que viva mi padre en paz!
120 Dispón de mí como quieras.
Que se haga tu voluntad.

Fiera: ¡Estás en tu casa niña!
Cuando quieras me verás
y si no todos mis criados
125 atentos te servirán.
(Váse)

Escena IV

Rosalinda sola

Rosalinda: Por ti mi padre adorado
he dado más que la vida,
mi libertad tan querid,
mi porvenir sonrosado.

130 Mustia como esta flor
que en este abismo me lanza,
así ya está mi esperanza
todo es ya pena y dolor.
(*Queda pensativa y se sienta en un banco rústico*)

Escena V

La fiera, Rosalinda

Fiera: Niña es hora de comer,
135 y en el palacio te esperan.

Rosalinda: ¿A mí?

Fiera: Desde que has venido
eres aquí sola reina
son órdenes tus deseos
se cumplirá cuanto quieras
y hasta si quieres marcharte,
seré yo entonces quien muera.

Rosalinda: ¿Puedes cumplir mis deseos,
140 oh mi buena y dulce fiera?

Fiera: ¡Cómo no!

Rosalinda: ¡Pues al instante
a mi padre ver quisiera!

Fiera: acércate

Rosalinda: ¡Oh, Dios mío!
Esa es su bobble presencia.

*(La fiera ha hecho que un cenador se convierta en espejo
donde aparece la efigie del marqués)*

Fiera: ¿lo viste?

145 Rosalinda: ¡Sí, gracias, gracias!
Eres noble y eres buena.
¿Por qué ese encanto funesto
te ha de convertir en fiera
si tienes el corazón
150 más hermoso de la tierra?

Fiera: Niña, niña, tus palabras.
(*conmovida*)
no sé con qué acento suenan,
que levantan en mi pecho
las emociones más tiernas.
155 Era dolor y amargura
todo antes que vinieras,
viniste y sólo tu voz
disipó mi ruda pena.
En sombras yo vegetaba,
160 y fue la luz tu presencia
y el dolor que era constante,
y la rabia que era intensa
y la muerte que era el solo
porvenir que yo entreviera,
165 se han ido yo no sé dónde
desde que aquí te presentas.
Siento que las esperanzas
renacen en mi alma muerta.
El velo que me cubría
170 se levantó ya y me muestra
un porvenir lisonjero

de amorosa recompensa.
Yo te amo, niña... has venido
como iris tras la tormenta,
175 a consolar mis dolores,
a disipar mis tristezas.
Rosalinda: Te escucho y te compadezco
porque ya sé que de fiera
sólo la figura tienes
180 siendo tu alma grande y bella.
¿Qué puedo hacer por tu bien?
Manda y haré lo que sea...

Fiera: ¿Lo harás?

Rosalinda: No prometo en vano

Fiera: ¡Si mi esposa ser quisieras!

Rosalinda: ¿yo tu esposa? ¡Bien acepto!
185 Aquí está mi mano, Fiera!

*(Al decir estas palabras se transforma el jardín en un salón
suntuoso y la fiera en un joven arrogante como príncipe. En
el fondo del salón aparece un letrado que dice "El encanto
de la flor lo ha vencido un puro amor")*

Escena última

*La fiera (ya en figura natural), el marqués, Rosalinda, Beatriz, Laura, cortesanos,
etc.*

Fiera: Gracias, mi esposa querida,
por la dicha que me has dado
rompiendo de mis cadenas
el duro y terrible encanto.

Marqués: ¡hija del alma!
 (abraza a Rosalinda)

190 Laura: ¡Hermanita!
 Aquí ya todos estamos
 y no nos separaremos.

 Fiera: Vivirás aquí a mi lado.
 Desde este momento cesa
195 en el mágico palacio
 toda ley que por venganza
 un genio había promulgado.
 De mi esposa la virtud,
 y el afecto puro y santo
200 que a su padre profesaba
 la impulsaron a salvarlo.
 Con esto me hizo dichoso,
 porque estoy regenerado,
 no pago ni con la vida
205 lo que hizo tu linda mano.
 (A Rosalinda)

 Rosalinda: De mi acción poco valiosa
 la recompensa he tenido.
 Tengo a mi padre querido.
 Voy a ser feliz esposa,
210 si la dicha debe ser
 premio del bien en la tierra,
 la dicha toda se encierra
 en cumplir con el deber.

FIN

2.3 LOS GENDARMES

Para esta edición se han abierto y cerrado signos de admiración e interrogación. La ortografía ha sido modernizada, salvo en aquellas palabras que son licencias poéticas para crear un efecto lingüístico. Entre corchetes se han anotado partes faltantes en el original.

Los gendarmes
Sainete en un acto
Para presentarse por niños o títeres

Figuras que representan:

Dos paseantes

Una elotera

Dos gendarmes de a pie

Uno de a cabal[[]]o

Un borracho

El teatro representa dos esquinas de una bocacalle. En una estará sentada la elotera junto de su vendimia; en la otra esquina parados los paseantes, en medio un gendarme con su linterna encendida. Es de noche.

[Escena I: La elotera]

Elotera: ¡Aquí hay elotes calientes,
niñitas, aquí hay elotes!

¡Válgame Nuestra Señora
de la Soledad! ¡Qué noche!
5 He vendido real y medio
por junto y en tres montones;
los marchantes no vienen,
no vienen los compradores;
si sigue así la vendimia,
10 no saco ni para atole.

Las rotas del diez y nueve
que luego compran por corque,
no han tenido para el caldo,
cuanti más pa' los elotes.
15 Don Ausencio el vinatero,
que es amigo de don Cosme,
luego le lleva a la niña.
¿Y don Refugio? Ese pobre,
vamos, sólo merca tlaco
20 y escoge los más grandotes.
Los lleva en su paliacate
y en la calle se los come...
Dicen en la vecindad
que es como los camaliones,
25 que vive del puro aigre,
porque con comida, ¿de onde?...

Grita

Aquí hay elotes calientes,
niñitas, aquí hay elotes.

[Escena II:] Los paseantes

Hablan en una esquina

Paseante 1º: La verdad ya me cansé
30 y es mucha la dilación.
Paseante 2º: No se asoma a su balcón
Paseante 1º: Ni si quiera luz se ve.
Paseante 2º: Pepe, ¿quieres que te diga
lo que pienso de tu novia?
35 Te engaña... la cosa es obvia...
No es buena ni para amiga.
Paseante 1º: Eres hombre estrafalario.
Porque no sale a la reja,
¿ya crees que ingrata me deja?
40 Es suceso extraordinario,
qué circunstancia imprevista.
Quizá una enfermedad,
robe mi felicidad,
al robarme de su vista.
45 Si sus palabras ardientes
me probaron ya su amor,
¿qué te infunde ese temor?
[se oye a la Elotera]
Elotera: (*gritando*) ¡Aquí hay elotes calientes!
Paseante 2º: (*riéndose*) Parece que esa mujer,
50 al gritar su mercancía,
a convidarnos venía.

Pepe, vamos a comer.
Paseante 1º: ¿Y si mientras sale Lola
y nos ve junto a la esquina?
55 ¿Si celosa se imagina
que quiero dejarla sola?

Paseante 2º: Nada temas, no se miran
desde el puesto, los balcones.
Quítate las desazones,
60 cual los harapos se tiran.
Vamos a comer, José,
elotes y sin tardar.

Paseante 1º: ¿Pero traes con qué pagar?
Paseante 2º: ¡Hombre!.. Te perdono el susto...
65 ¿Yo tener ni cuatro reales?
Cuando sabes que mortales
enemigos y a disgusto
somos los pesos y yo,
que a veces me he preguntado
70 si existe el dinero o no.

Paseante 1º: Entonces no hallo manera
de complacer tus antojos.
No por tus bonitos ojos
te ha de obsequiar la elotera.

75 Paseante 2º: Aguarda... tengo un tostón
más falso, por vida mía,

que la palabra que un día
di a mi novia en un wagón.
Esta moneda preclara
80 me ha sacado de apuros:
la otra noche compré puros.
La doy y la cosa es clara,
conocen que es vil escoria,
pero entre si fue o no fue,
85 con los puros me quedé.
Y aquí paz y después gloria.

Paseante 1º: Temo que tu genio loco
nos meta en un compromiso.

Paseante 2º: Ven y no seas tan remiso,
90 te amedrantas por muy poco.

[Escena III]

Se acercaron al puesto de la elotera

Elotera: Niños, a tomar elotes.
¿cuánto van a llevar, mis almas?

Paseante 2º: Ponganos, usted... dos reales...
¡Pero les echa ganancia!

95 Elotera: Lo menos cuatro por medio
que están muy tiernitos... ¡Vaya!
(*Contando y dando los elotes*) Uno, tres, cuatro...
cinco... siete... diez...

- Paseante 2º: ¡Este no pasa!
- 100 Elotera: Pos escoja el que le guste
que de calientes abrasan.
- Paseante 2º: Si están duros como piedra
más que piedra, como balas...
(*le da el tostón*) Bueno, cóbrese de aquí.
- 105 Elotera: ¡Válgame el Señor de Chalma!
No tengo vuelto, niñoito.
- Paseante 2º: En la esquina se lo cambian,
porque yo no traigo suelto
y entonces no llevo nada.
- 110 Elotera: (*va a cambiar la moneda*) Pos espérese un momento
- Paseante 2º: Verás, Pepe, lo que pasa
y la cara que nos pone...
Verás una linda cara...
- Paseante 1º: ¡Hombre por Dios!
- 115 Paseante 2º: (*se pone a comer*) Y un elote
ya está dentro de mi panza.
- Paseante 1º: ¡Desdichado!
- Paseante 2º: (*se ríe*) Así se expresan
los traidores en los dramas.
Vuelve la elotera
- 120 Elotera: Es falso el tostón, niñoitos
- Paseante 2º: ¡Cómo falso! ¡Daca, daca!
Esto es una picardía,
yo no te he dado esta maula...
- Elotera: Pues don Cosme, el panadero
- 125 dijo que era hoja de lata...

Paseante 2º: (*finje enojo y aparentar ver la moneda*): el bribón la cambiaría.

Elotera: ¿don Cosme? ¡Si es gente honrada!
 Dijo que los cuatro reales
 no servían ni de medalla.

130 Paseante 2º: Entonces tú los cambiastes [sic]

Elotera: ¿Pos qué me ha visto en la facha?
 ¿Tengo el aspecto torcido
 de ser una traficanta?
 Pos miren el insolente...

135 Paseante 2º: Mi moneda no era falsa.

Elotera: Y rete, pos cómo no...
 ¿Cree usted que yo la cambiaría?
 Déque los elotes pronto
 ¡y váyase a noramala!

140 Paseante 2º: Pero esto así no se queda.

Paseante 1º: ¡Hombre, por Dios!

Paseante 2º: No me pasa.
 De ninguno me deajo
 que me hagan sinvergüenzadas...

145 (*gritando*) ¡Gendarme!

Paseante 1º: Por Dios

Paseante 2º: ¡Gendarme!

[*Entra un gendarme de a pie*]

Gendarme: ¿Qué se ofrece?

Paseante 2º: Casi nada.

150 Vine yo a comprar elotes.
 Pagué y esta comercianta,
 al darme vuelto me dice
 que la moneda era falsa.
 Cuatro reales no me importan,
155 que el dinero no me falta,
 lo que yo quiero impedir
 son los abusos y trampas...
 Elotera: No es cierto, señor gendarme,
 usté rigule, estos rotos,
160 que de comer tienes ganas
 a costillas de los probes
 echándoles la tantiada.
 ¿Cuánto va que en el chaleco
 no le queda ni para agua?
165 Pos como, si lo decente
 se les conoce en la cara.
 Usté, que ha de ser decente,
 don pulga resucitada,
 que la levita le sirve
170 para taparse de manta...

Paseante 2º: ¡A mí no me falta usted!

Elotera: ¿Se figura que me espanta?
 Ni que fuera el presidente,
 según los humos que gasta...

175 Gendarme: Bueno, vamos al asunto,
 con dignidad y con calma,

según los fueron legales
de sublimes ordenanzas.
Este caballero pide
180 la transformación exacta
de la justicia en su contra;
y usted que la voz levanta,
en un diapasón concreto
de frases desordenadas,
185 le inculpa severamente
su conducta por lo falsa.

Elotera: Sí, señor, era de cobre
su tostón, quiso pagarla...

Gendarme: Vamos allá, yo prejuzgo
190 la cuestión porque en la práctica
de los asuntos civiles
hay contiendas intrincadas
que la policía decide
preconizando las causas.
195 Es misión de los gendarmes
respetar las arrogancias
que nuestra constitución
reprime como sagradas.

Elotera: señor gendarme, es un roto
200 que viene a ver lo que saca...

Gendarme: Esas ínfimas palabras,
me prueban contrariamente
que las injurias son páreas.
Y las injurias, señora,

205 tergiversan las constancias.

Paseante 2º: Gendarme es usted ilustrado,
y comprende lo que pasa.

Lleve a la comisaría
a esa mujer deslenguada
210 que yo por favorecerla,
desisto de mi demanda.

Elotera: ¡Miren el roto atrevido!
¿Que me lleven a mí? ¡Vaya!
Pos cómo no: corriendito,
215 como que el señor lo manda
y es el jefe de polesía.

Mátenme que así se paga.
Pus no me llevarán.
Después de lo que me pasa
220 quere buscarme perjuicio,
no más esa me faltaba.
Catrín mal entretenido,
sinvergüenza, vil canalla...

Gendarme: Restrinja usted su dialecto
225 y redima sus palabras.
[Entra un gendarme de a caballo]

Gendarme de a caballo: Llévela usted al comisario.

Elotera: ¡Eso es! ¡Con que no me pagan
y me llevan a la cárcel!
Yo le daré a este canalla

230 su merecido... Pos tenga...
Le pega al paseante

Paseante 2º: ¡Socorro!

Elotera: ¡Otro más! (*Sigue bofeteándolo*)

Paseante 2º: ¡Me matan!

[Entra borracho]

235 Borracho: ¡Péguele, doña Pachita
que el cuero solito sana!
Arrempújese el sorbete,
y quítele la casaca.

*Al ruido de la pelea se juntan varios transeuntes y entre ellos
el borracho*

Paseante 1º: Te lo dije, te lo dije...

*El gendarme toca el pito y sale el otro gendarme. La lucha es
general.*

Elotera: Le voy a romper el alma
*Estas palabras que forman el final se dicen mientras se
golpean mutuamente.*

240 Gendarme de a caballo: ¡Cargue usted con todos, pronto!

Gendarme: ¡Mi linterna está quebrada!

Paseante 1º: Ya te rompió la levita.

Paseante 2º: Me ha deshecho las quijadas.

Cesa el pleito

Gendarme: Vámos a la cárcel todos.

245 Borracho: ¿Yo también? ¡Esa no pasa!

Gendarme: ¡También! Allí ronciaremos
los delitos y las faltas.

250

Se encaminará el proceso,
y de su estricta sustancia,
se sabrá si los occisos
presentes, se van sin tacha.
¡Digan que la policía
no es fuerte ni es ilustrada!
[*Vanse todos*]

FIN

2.4 LOS NOVIOS

Los novios

Figuras que representan:

El novio

Un amigo del novio

[Carmen,] la novia

[Don Facundo,] un señor mayor, [tío de Carmen]

Una criada

El teatro representa una calle. A la derecha la casa de la novia con balcón, en donde ésta se asomará. Sale el Novio y su amigo: el primero con una guitarra.

[Novio: (cantando)] *Sal a tu reja,
niña querida,
que viene a verte
tu trovador.*

5 *Sal a tu reja
y en la mirada,
mándame todo,
todo tu amor.*

10 *Ya en la noche se
extiende el velo,
divina estrella,*

sal a lucir;

15 *tú eres el astro
de mi consuelo,
el que ilumina
mi porvenir.*

20 [hablando]
¡Se destempló la guitarra!
No puedo ir más adelante...
Y me faltaban, lo menos
quince versos que cantarle.

25 Amigo:(*mira el reloj*) ¡Las doce! No es mal plantón.³⁴¹
El que te regala tu ángel,
francamente yo te dejo
y me retiro a acostarme...
Al fin que yo nada saco,
como no sea tomar aire.
Y sopla, pero tan fino,
tan sutil y tan constante,
que ya siento en las narices
30 las ganas de constiparme.

Novio: ¡Eso no es ser buen amigo!
Si vienes acompañándome,
para que te platique a gusto

³⁴¹ Sustantivo de *plantar*, coloquialmente se dice por burlar o abandonar a alguien. (DRAE)

35 y no nos sorprenda nadie.
Si sabes que don Facundo
llega del Café³⁴² tan tarde.
Y a penas se oyen sus pasos
y a obscuras está la calle.
40 ¿No comprendes desdichado,
que puede medio matarme,
si me encuentra departiendo
con su sobrinita Carmen?

Amigo: Bueno, ya está, me dominas
y hago al fin lo que te place.
[sarcástico]
45 ¿Quieres que vaya a la esquina
de centinela a situarme?
¿Quieres que te dé un cigarro?
¿Quieres que yo también cante?
¿Quieres que toque la puerta?
50 ¿Que a don Facundo lo mate?
Abusas de mi amistad...
¡Te perdono y adelante!

Novio: Eres lo más divertido

³⁴² En mayúscula en el original, lo cual designa un nombre propio, pero es imposible saber a cuál de los muchos cafés de la Ciudad de México se referiría. Por los últimos años del siglo XIX, uno de los más afamados quizá sería el Café La Concordia, mencionado más abajo, donde se daban cita intelectuales y gente de alta estima, como bohemios y obreros. Véase Díaz de Ovando, Clementina, *Los cafés en México en el siglo XIX*, México: UNAM, 2013.

de todos los estudiantes.

55 Amigo: Quien se divierte eres tú.
Y estás divertido en grande:
tienes novia que te quiere
a escondidas de su padre,
que le hablas todas las noches
60 En un sublime lenguaje
cuyo lenguaje no entiende
la pobrecita de Carmen.
Comes bien sin que te cueste,
vistes unos ricos trajes;
65 tienes cabal apariencia
de caballero elegante,
y todo por tu fecundia,
porque sabes expresarte
y eres audaz de tal modo,
70 que todo a tu gusto sale.
Pero si van a tu cuarto,
no tienes en qué acostarte
y en el bolsillo el dinero
siempre se encuentra en menguante,
75 porque andas buscando un peso
para juntar nueve reales
¿Y así vives y así gozas
y eres así gran tunante?

80 Novio: ¡Calla! Que he visto una luz
a través de los cristales

del balcón: debe ser ella...
Cantaremos otra parte: (*Canto*)

85

*Como canta el ruiseñor
del follaje en la espesura,
así canta, niña pura,
suspirándome de amor.*

90

*No pretendas desdeár
mi inmenso cariño ardiente
el va a ti cual la corriente
que arroja en su curso el mar.
(Habaldo)*

Ya se acerca a su balcón,
hazme favor de marcharte
y te pones en la esquina
para ver si llega alguien...

95 Amigo:

Ya me voy... tengo un sueño
de cuatrocientos adarmes³⁴³

*(Se marcha el amigo y se sienta en el guarda cantón de
la esquina, durmiéndose a poco rato. Se asoma la
novia al balcón tomando grandes precauciones.)*

³⁴³ Frase superlativa para indicar el cansancio del personaje. No tiene sentido literal, más aún si tomamos en cuenta que el adarme se usaba para medir porciones pequeñísimas. Cada adarme equivaldría a 179 centigramos. (DRAE)

Novio: ¿Eres tú, luz de mi vida,
claridad de mi horizonte,
alma del alma querida,
100 ave que gime escondida
 en la espesura del monte?
 ¿Por qué tan tarde salió
 la aurora en el firmamento?
 ¿Por qué el hado me privó
105 de tu vista y se llevó
 con tu ausencia mi contento?
 Pero al fin apareciste
 En esa altura esplendente
 y como el astro veniste
110 a darle consuelo al triste,
 regocijando al doliente.
 Deidad más encantadora
 que la luna, ¿dónde estabas?
 Mi dulce y gentil señora
115 que el alma rendido adora...

Novia: Estuve partiendo habas...
 como es vigilia mañana
 es preciso disponer
 la comida muy galana...

120 Novio: Rosa, del huerto, lozana,
 si tú no debes comer,
 si tu alimento es el viento

que atraviesa la espesura
con rumoroso contento.
125 Si es vida mía tu aliento
de la estrella la luz pura,
si tus labios seductores
de vivísimo carmín
sólo oprimían las flores
130 que al soplo de los amores
nazcan en bello jardín.
Si tu pecho, vida mía,
nido de amor y consuelos,
solo gustar debería,
135 del néctar y la ambrosía,
que se gustan en el cielo.

Novia: Pueden ser muy exquisitos
pero otras cosas prefiero.
¿Te gustan los pambacitos?
140 ¿Y los juiles?³⁴⁴ ¡Qué bonitos!
Por los juiles yo me muero...

Novio: Me place lo que te agrada,
lo que quieras eso ansío;
quisiera ser la enramada

³⁴⁴ No registrado por el DRAE, en cambio, Francisco Javier Santamaría registra *juil* (del náhuatl *xovili*) en su *Refranero Mexicano*, asimismo, en el *Refranero Mexicano* (<http://www.academia.org.mx/juil>) es mencionado como un pescadito de agua dulce, habitante de ríos y lagos, de no más de 10 centímetros y sin escamas. Platillo popular entre los habitantes de la Ciudad de México. Eran famosos los que provenían de los canales de Xochimilco. Alimento generalmente asociado a estamentos bajos de la sociedad, además de considerarse por la medicina de la época como causante de enfermedades gástricas. Solía consumirse en conserva, salado, asado o frito en manteca.

145 por gorriones habitada,
si fueras tú claro río;
quisiera ser golondrina,
si fueras el cazador,
y arpa celestial, divina,
150 que vibrara peregrina.
*(Sale don facundo y se pone a escuchar detrás del
novio. Como el amigo estaba dormido no pudo
avisar a tiempo.)*

Siendo tú brisa de amor,
la escara que hasta anhelo;³⁴⁵
ser barco, tú el canal;
yo la estrella tú mi cielo;
155 yo el dolor y el desconsuelo;
tú el alivio de mi mal,
tú mi dueño, tú mi bien
tú mi dicha y mi contento...

Don Facundo: *(interrumpiendo)* ¿No quiere usted, jumento
160 cambiar de temperamento
en la cárcel de Belén?

Novia: ¡Válgame Dios! ¡Si es mi tío! *(Cierra y se mete del
balcón.)*

Novio: No me explico, caballero...

Don Facundo: Cállate el gran botarete...

³⁴⁵ En el original se lee "l escara que hasta lo anhelo".

- 165 Que si me enojo, lo estrello...
 Ha se visto el parlanchín,
 trovadorcito de cuero,³⁴⁶
 venir a inquietar muchachas,
 trastornándoles el seso,
- 170 con canciones de zarzuela
 y con malísimos versos...
 Si no me explico porqué
 de un palo no lo derengo.
- Novio: Pero advierta usted, señor...
- 175 Don Facundo: ¿Qué he de advertir, majadero?
 Siquiera que se casaran
 que al fin eso no es mal hecho.
 Pero, qué se ha de casar,
 si no tiene usted ni medio
 y anda en busca de cazuela,
 para poner el puchero.³⁴⁷
- 180 ¿Cree usted que no lo conozco?
 ¿Que mis informes no tengo
 de su conducta extraviada?
 Pues se equivoca, y me alegro.
- 185 ¡Sepa que soy muy bruto,
 y he de hacer un escarmiento

³⁴⁶ *Trovadorcito de cuero...* Diminutivo peyorativo de “trovador”; cuero, por ser este material propio de la ropa de personas rústicas y prácticas. Muchas veces las vestimentas de cuero se asociaban a personas dedicadas al contrabando o bandidaje.

³⁴⁷ *Anda en busca de cazuela para poner el puchero...* refrán no identificado, tiene el sentido de buscar una protección, pero también podría tener una lectura mucho más lúbrica, tomando en cuenta que se menciona el matrimonio como único medio lícito de la consumación del amor.

190 si vuelvo a ver en mi calle
esa cara de borrego!
¡Se acabó! Váyase en paz,
y que reviente, deseo.
(Se oye ruido de pasos y el amigo despierta asustado y
corriendo)

Amigo: Ten cuidado, ten cuidado

Novio: ¡A buen tiempo me avisaste!

195 Don Facundo: ¿Quién es ese otro zopenco?
¡Ah, vamos, el centinela
que se encontraba en asecho..!
Amigo, merece, merece usted,
por su vigilancia un premio.
200 Cuando me nombre inspector
de animales, el gobierno,
le prometo a usted ocuparlo
por su valer, el primero.
Conque andando, y buenas noches.
Que constiparme no quiero.
205 ¡Cuidadito con volver
porque les rompo los hueses [sic]³⁴⁸
(Entra en la casa)

Novio: Nos lucimos

³⁴⁸ Puesto así para conservar la rima.

Amigo: Nos lucimos

Novio: Tuya es la culpa, ¡canalla!
Si no te hubieras dormido,
a buen tiempo me avisaras.

Amigo: Te dije que tenía sueño...

210 Novio: Y por eso nos maltratan.
Y no es eso lo peor,
sino que sigue la danza:
me pareció que Carmela
cuando don Facundo hablaba
215 escuchó tras el balcón
y se burló de mi facha.
La verdad, debe creerme
un cobarde, un vil, un mandria,³⁴⁹
cuando toleré que así
220 don Facundo me insultara;
si esto es así, ya verás
como me hecha en hora mala,
y me quedo sin la novia
y pierdo las esperanzas
225 de llegar a ser dueño
de su mano... y de sus casas...

Amigo: ¡Paciencia! ¿Qué vas a hacer
estando el hombre de malas?

³⁴⁹ Apocado, inútil o de ningún valor. (DRAE)

230 Novio: Espera, se abre la puerta;
 hacia aquí viene la criada...
 (Sale la criada)
 ¿Qué quieres Francisca?

 Criada: Pos qué he de querer yo, nada;
 sólo darle un papelito
 con que la niña me manda...

235 Novio: Trae acá, vamos a ver
 lo que dice mi amada:
 (Lee a la luz de un farol)
 “Arturo, salgo de viaje,
 para Veracruz, mañana
 me voy porque lo detesto.
240 Devuélvame usted mis cartas
 que ahí le mando las suyas.
 Quien usted sabe...” [cambio] ¡Caramba!
 Escribe poco la niña,
 pero escribe con alma.
245 Para ser blanca paloma,
 nomás esto nos faltaba.

 Amigo: Vámonos a la Concordia³⁵⁰

³⁵⁰ El Café La Concordia fue fundado en 1868 por un ciudadano italiano de apellido Omarini. Se encontraba en la esquina que ahora forman las calles Francisco I. Madero e Isabel la Católica, en la acera opuesta a la Profesa, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. El antiguo edificio que lo albergaba fue demolido en 1906 y en su lugar se construyó el edificio La Mexicana, bajo las órdenes del arquitecto Genaro Alcorta. El Café y Restaurante La Concordia fue quizá uno de los puntos de reunión más emblemático de la Ciudad de México durante toda la segunda mitad del XIX, hasta los primeros años del

a ver quién paga el champaña

250 Novio: Dices bien, nada de penas
que al fin las penas se pasan.

Criada: Niño... ¿no me da el realito
que su mercé siempre daba?

Novio: Hija, que otro te lo pague,
yo no pago calabazas.

Telón

XX, en que había decaído. Luis G. Urbina recordaría con poética melancolía que de aquel café, “por aquella estrecha puertecilla, recubierta por el cancel de vidrio opaco, habían salido cuatro o cinco generaciones de picarescas aventuras, de goces trasnochadores, de idilios efímeros, de amoríos risueños”, Urbina, Luis G. “Crónica de la semana” en *El Mundo Ilustrado*, 7 de enero de 1906. Citado también por Díaz de Ovando, Clementina, *Op. Cit.*, p. 94.

2.5 LA REVOLTOSA

El presente trabajo consiste en una transcripción anotada de la obra. Se ha omitido la comparación de la misma con su original, pues ello sería contraproducente y hasta cierto punto ocioso, toda vez que ambos materiales cumplen con objetivos distintos y son de naturalezas poco similares. La original es una zarzuela de enorme contenido espectacular; la adaptación de Constancio S. Suárez es un sainete ligero para ser representado por títeres (o niños) y, precisamente por ello, su agilidad de acción es más evidente, omite los lances escénicos de bailes y recitales, no hay un gran decorado y la música no parece ser importante.

Se han hecho anotaciones para aclarar el texto. Entre corchetes se han reconstruido palabras ilegibles en el original. Asimismo, algunas indicaciones han sido omitidas, pues resultaban redundantes. Se indica, sin embargo, al pie de página lo que decía en el original.

La revoltosa

Sainete en dos cuadros y en prosa

Arreglado por Constancio. S. Suárez

Personajes:

Mariquita

Ramona, mujer de Prudencio

Pacha, mujer de Toribio

Naricitas

El señor don Guadalupe, casero

Miguel
Prudencio
Toribio
Vecino 1o
Vecinos,
Chico 1o
Chico 2o
Chico 3o
Chico 4o
Chiquillos y chiquillas

La escena en México en un [patio] de vecindad

CUADRO PRIMERO

Patio de casa de vecindad. Escalera a la derecha que conduce a las viviendas altas. A la derecha primer término, puerta del cuarto de Ramona y Prudencio; en 2o término, puerta del cuarto de Miguel. A la izquierda, la de Pacha y Toribio, y la de Mariquita a un lado; [del otro lado] la del señor don Guadalupe con su letrero arriba que dice "Casero". Es de tarde.

ESCENA PRIMERA

Ramona, Pacha, Miguel, Prudencio, Chicos y Chicas que estarán colocando en las paredes farolitos de papael. A un lado una mesita donde juegan a la baraja Prudencio, Miguel y Toribio. El vecio 1o templea una vihuela sentado en una silla. Pacha y otra vecina cuelgan farolillos en las viviendas altas. Vecionos y vecinas agrupados al Vecino 1o y a los jugadores.

Toribio. Eh, alza

Miguel. No seas tramposo

Prudencio. ¡Cuartilla al dos de oros!³⁵¹

Toribio. Seis en puerta

Miguel. ¡Eso no es legal. Así no juego.

Vecino 1º. Vamos a ver (cantando)

... Una muchacha muy singular
con cierto viejo se puso a hablar

Vecinos. No, no; eso ya es muy viejo.

Vecino 1º. Pues qué cosa quieres.

Una vecina. Otra más bonita y nueva.

Vecino 1º. Bueno; ahora verán (*Canta*)

[Tulancingüeña] de linda faz,
de pie chiquito, talle gentil
por ti me enciendo cual aguarrás
por ti me prendo cual un candil.

Prudencio. ¡Bien, bien, bravo! (Aplauden todos)

Vecino 1º (canta) Si quieres vámonos a una barquilla.

Tú irás remando; yo cantaré.

Cuando lleguemos al otro lado

en dando cespced te sentaré³⁵² (representa) Y ya no me acuerdo de lo demás³⁵³

Vecinos. ¡Pues otra, otra entonces!

Vecino 1º. Vaya un corridito (*Canta*) “Señores voy a contarles”

³⁵¹ Movimientos del juego de cartas llamado brisca.

³⁵² Se trata de una variante de la canción *La Tulancingüeña*, del siglo XIX, perteneciente al folklor de la zona de Tulancingo en el actual estado de Hidalgo:

Tulancingueña de linda faz,
de tez morena y talle gentil
por ti me enciendo como aguarrás
por ti me enciendo como candil

Si quieres vámonos a tu barquilla
tu irás cantando, yo remaré;
hasta llegar a la otra orilla
entre mis brazos yo te estrecharé.

³⁵³ “sentaré... y ya no me acuerdo de lo demás”. Nótese la picardía. No recuerda por tener el último verso un doble sentido.

ESCENA SEGUNDA

Dichos y don Guadalupe.

Don Guadalupe. ¿Pero qué escandalito es este señores?

Vecinos. Nada. ¡Qué escandalito ni qué calabazas!

Prudencio. Nos estamos divirtiendo.

Don Guadalupe. ¡Sí! Para que después si lo sabe el dueño de la casa me la recargue a mi y me eche la mula. Juego, canto... sólo falta el pulque.

Miguel. No falta, que aquí tenemos harto. ¿Usted gusta? (Enseñale un gran jarro que está debajo de la mesa y bebiendo una gran sorbo)

Don Guadalupe. Qué barbaridad. Volver la casa un...

Ramona. Pero que no ve usted, don Lupe, que ahora es día de fiesta y es preciso divertirse.

Vecinos: Sí, sí, sí. ¡Viva doña Ramoncita. Viva!

Don Guadalupe: Yo daré parte al señor para que los mande mudar.

Miguel: Y se quedará la casa vacía como su beca, patrón.

Don Guadalupe: ¡Insolente! (*hace ademán de pegarle a Miguel*)

Ramona [y] Pacha: ¡Jesús, Jesús! (*Se entran a sus cuartos y cierran las puertas*)

ESCENA TERCERA

Dichos y Mariquita

Mariquita: ¡Buenas tardes, buenas tardes!

Miguel: Buenas tardes, Mariquita

Prudencio: ¡Ay, qué cosa tan retebotina!

Naricitas: ¡Qué simpática! Pase usted a divertirse!

Don Guadalupe: ¡Qué coloradita viene usted! ¡Parece una manzana panochera!³⁵⁴

Mariquita: ¿Pero señores, qué es eso? ¿Tantas cosas soy yo?

Miguel: [*aparte*] Esta mujer me hace bailar jarabe el corazón.³⁵⁵

Mariquita: ¿Qué dice usted?

Prudencio: Esos ojitos alumbran más que la luz eléctrica.

Toribio: ¡Qué boquita, parece un calabazete!³⁵⁶

Miguel [*aparte*]: Qué malditos

Naricitas: no hay otra costurera como usted, tan primorosa.

Prudencio: (*al oído*) Por quién se decide usten, encantosa [*sic*]?

Toribio: [*hablándole al oído*]³⁵⁷ ¿A quién prefiere usted vidita mía?

Prudencio: [*hablándole al oído*]: ¿Verdad que a mí me quiere usted?

Toribio: ¿Verdad que a mí? Yo la adoro de verdad.

[*Ramona y Pacha abren ligeramente sus puertas y por ahí espían lo que pasa*]³⁵⁸

Mariquita: ¡Ay; pero si me da mucha vergüenza!

Prudencio: Elija usted

Miguel: (*al oído*) Mariquita, yo amo a usted con toda mi alma.

Mariquita: ¡Eh, señores! Formalidad. Luego le resolveré a cada uno. ¡Adiós!

Prudencio: Oiga, usted, ángel mío...

Toribio: ¡Chulita..!

Naricitas: ¡Cielito..!

Prudencio: ¡Linda..!

Mariquita: Adiós, adiós. (*Se va*)

ESCENA CUARTA

³⁵⁴ Es un tipo de manzana, antes bien de un rosa intenso que de un rojo carmín.

³⁵⁵ Desde el siglo XVIII, los jarabes son considerados bailes frenéticos y considerablemente lúbricos.

³⁵⁶ Dulce seco de calabaza.

³⁵⁷ En el original se lee “[*Idem*]”.

³⁵⁸ En el original se lee: “[*Ramona y Pacha: (abren un poco la puerta y espían)*]”.

Ramona, Pacha, y dichos, menos Mariquita

Ramona: (*a prudencio*) ¡Ya, ya te oí, gran sinvergüenza!

Pacha: (*a Toribio*): Ya nos comeremos el pato, señor don Toribio.

Toribio: ¡Pero mujer!

Ramona: ¡Y yo creyendo que eras tan bueno! ¡Pero pobre de ti, si algo se de cierto!..

Prudencio: Si todo ha sido pura plática

Ramona: ¡Pura sinvergüenzada!

Naricitas: [*aparte*] ¡Qué gusto que yo no tengo quien me regañe!

Ramona: (*a Prudencio*) ¡Pero lo que es tú, no te burlas de mí!

Toribio: ¡Eh, ya basta de sermones!

Pacha: (*a Toribio*) ¡Sinvergüencísimo!

Ramona: (*A prudencio*) Lárgate, hipocritón con tu piruja.

Prudencio: Mariquita no es ninguna piruja.

Ramón: ¡Ah, con que la defiendes!

Prudencio: Sí, sí.

Ramona: ¡Pues toma! (*Va a zumbarle en la boca*)

Pacha: (*A Toribio*) Tenga usted [Y le pega]³⁵⁹

ESCENA QUINTA

Dichos y don Guadalupe

Don Guadalupe: ¡Uy, ya se armó la gorda! Silencio, señores. ¡Orden!

Pacha: Oigasté, don Gualupito...

Don Guadalupe: Bueno, cálmense ustedes, qué así me comprometen.

³⁵⁹ Se lee "Idem".

Ramona: Es que...

Don Guadalupe: ¡Silencio! (a *Pacha*) Hable usted doña Pachita.

Toribio: (*con sorna*) Hable usted doña Cotorrita que ya tiene permiso del señor Gobernador

Pacha: Bueno, ¿pues ve usted a estos hombres? Pues son unos sinvergüenzas.

Toribio: (*enojado*) Oiga, doña Pacha, yo no...

Ramona: (*a don Guadalupe*) ¿Usted conoce a la tal Mariquita? Pues trae hechos unos brutos a este par de tarugos (*Por Toribio y Prudencio*). ¡Maldita rota remediada! Yo la conocí de pata al suelo y hora [sic] es que es barrileta de un taller de modas y hoy se cree muy chula.

Pacha: Vuelve locos a todos los hombres. Debe usted decírselo al dueño de la casa. ¡Es una piruja!

Prudencio: No señor. Estas viejas son las habladoras, las revoltosas.

Don Guadalupe: Nada, nada; lo que les digo a todos es que no sigan con los escandalitos porque de lo contrario saldrán de esta casa. Yo se lo diré al dueño. Con que ya lo oyen.

Ramona: (*a Prudencio*) Anda, vámonos pa' dentro

Pacha: (*a Toribio*) Vámonos y ya lo oyó.

Vánse.

ESCENA SEXTA

Don Guadalupe y a poco, Mariquita

Don Guadalupe: ¡Pos vaya con la Mariquita! En cuanto la visentee³⁶⁰ la voy a poner más colorada... Qué es eso de andar revolviendo la casa con sus... ¡Ah, aquí viene!

Mariquita: (*entrando*) Buenos días don Guadalupito.

Don Gudalupe: (serio) Buenos días. Permítame una palabra.

Mariquita: Y dos y tres, las que guste.

Don Guadalupe: todas las vecinas se quejan amargamente de usted; y todo es pleito desde que usted vino a esta casa; de modo que si sigue esto, se lo diré al dueño, que es muy delicado y le sacaré los triquis a la calle. ¿Lo entiende usted?

[Cambio: Mariquita lo mira coqueta] ¡Ay, qué chula es y qué manera de ver tan... (enojado) Con razón los vuelve locos. Con que...

Mariquita: Pero oiga, don Lupito yo qué culpa tengo de que me persigan y que les cuadre. Vaya. [*cambio*] Y usted qué culpa también, de ser simpático y de que le cojan cariño las mujeres en cuanto lo ven?

Don Gudalupe: ¿Por mí? ¡Usted se burla!

Mariquita: ¡No, don Lupito; formal!

Don Guadalupe: (amable) ¿De veras lo cree usted así?

Mariquita: Palabra de honor.

[Mientras se da el diálogo, comienza a oscurecer]³⁶¹

Don Guadalupe: (suspirando)³⁶² ¡Ay, Ma...riquita! (*Sonriéndose y poniéndose la mano en el pecho*) Pero vamos al negocio. Si es así que usted no tiene culpa, por qué no se fija usted en uno solo que fuera libre y así... de cierta edad... que fuera formal... verbigracia.

Mariquita: ¡Ah, picarón! ¡Ya lo entiendo!

Don Guadalupe: (Suspirando) ¡Ay Mariquita! (*Abren a este tiempo sus puertas un poco Pacha y Tamona. Don Guadalupe que lo ve, vuelve a tomar su tono gruñón.*)

³⁶⁰ Equivale a mirar, a echar un vistazo.

³⁶¹ En el original se lee "Va oscureciendo".

³⁶² En el original se lee "suspirante".

¡Conque ya le digo señora! ¡Cuidado con que se repitan sus alegrías, porque a la calle! (*Enciende el farol del zaguán que es al fondo de la escena*)

Mariquita: ¡Ah, qué viejito tan célebre! (*Se va a su cuarto*)

TELÓN

CUADRO SEGUNDO

La misma decoración, menos la mesita.

Ramona, Pacha, Naricitas, Toribio, Prudencio, vecinos, vecinas, chicos y chicas alborotando y encendiendo los farolillos; uno trae la piñata que se dispone a colgar en mitad de la escena; el Chico 1º trae un buen palo.

Chico 1º: ¡Ánden, a prender los farolillos!

Chico 2º: ¡A colgar la piñata!

Chicos: (*armando gran gritería*) ¡Hora, hora hora, hora!

Don Guadalupe: ¡Eh, silencio, chamacos, que me revientan los oídos.

Pacha: (*a los niños*) Sin meter tanto ruido, ¿eh?

Chico 2º: ¡Ya está la piñata!

Chico 1º: (*sonando las manos y silbando*) ¡Viva!

Chicos: [*aplaudiendo y silbando*]: ¡Viva!

Don Guadalupe: ¡Cuidado con el mucho ruido!

Chico 3º: ¡Yo soy el primero! ¡Véndenme!

Chico 2º: ¡No, no, yo!

Chicos: ¡Yo, yo,yo,yo,yo,yo,yo,yo,yo,yo!

Don Guadalupe: ¡Chist! ¡Silencio, digo!

Pacha: A cada uno le irá tocando. Que empiece Robertito.

Chico 1º: ¿Eh? Ya lo oyen. Yo empiezo. Véndame, mamá.

Pacha: (lo venda) ¡Ya! Y cuidado como le das un palo a alguno porque te contramato.

Chico 1º: No, no, mamita.

Chicos: A la una, a las dos, a las tres

Atina el palo a la piñata y la quiebra. [Todos los chiquillos] Amontonándose a coger el contenido de la piñata con gran ruido.

Chico 2º: (*llorando*) ¡Ay, ay, ay!

Ramona: ¡Lo ves, lo ves! ¡Quién te lo manda!

Chico 2º: (*llorando*) Este Macario. ¡Ay, ay!

Ramona: ¡Eh, ya calle la boca!

Chico 3º: Yo apenitas pude coger diez tejocotes y quince cacahuates.

Un vecino: Pero qué casualidad: al primer palo la rompió.

Chico 3º: Así, ni nos divertimos.

Pacha: Bueno, bueno; ya pasó todo. Ahora vámonos a las Luces del Carmen.³⁶³

Prudencio: ya son las siete y media. Échense adelante las mujeres.

Todos: ¡Vamonos, vámonos!

Don Guadalupe: ¡Ah, niños! Pero antes apágúenme los faroles, no vaya a haber una quemazón.

Chicos: (apagando los faroles): Ya, ya. Hora sí vámonos.

Todos se van, menos don Guadalupe.

ESCENA OCTAVA

Don Guadalupe apaga el farol del zaguán, entrecierra la puerta del fondo que es de la calle y dice

³⁶³ Las “Luces” eran verbenas populares que se hacían con motivo de las fiestas parroquiales. Precisamente una de las más importantes era la de Nuestra Señora del Carmen. Se llamaban “luces” por la costumbre de los vendedores de comida a alumbrar sus puestos con rajas de ocote encendidas.

[Don Guadalupe:] ¡Magnífico! Los vecinos que no fueron a las luces, están ya encerrados. ¡Ahora sí, con esta oscuridad ni quien me visentee! ¡Ay, Mariquita! ¡Me prefirió a mí! ¡Me ha citado a esta hora! ¡Ay, qué gusto!

ESCENA NOVENA

Prudencio, Toribio y Naricitas que entran uno por uno

Prudencio: ¡Estoy que ya me acabo de alegría! ¡Se decidió Mariquita por mí!

Entra toribio

Toribio: ¡Caray, Mariquita va a ser mía! ¡Ay, qué contento estoy!

Don Guadalupe: ¿Eh, quién va?

Entra Naricitas

Naricitas: Por fin, Mariquita va a decirme que sí.

Don Guadalupe: ¿Quién es? ¿Quién anda por ahí?

*[Los cuatro, contrariados de aquel encuentro ríen nerviosamente]*³⁶⁴

Don Guadalupe: (A Prudencio) ¿Qué hacen ustedes aquí? ¿Pues no se fueron a las luces?

³⁶⁴ En el original se lee “Los cuatro: (contrariados de aquel encuentro) ¡Je, je je. Tomen!”.

ESCENA DÉCIMA

Dichos y Miguel; a poco, Mariquita.

Miguel: ¡Ay, Mariquito ya no debe tardar. Es segurísimo que esta noche me dará el sí que tanto ansío. ¿Pero quienes andan por acá? ¿Qué es esto?

Sale Mariquita de su cuarto

Don Guadalupe: *(en voz baja a Mariquita)* Mariquita mía.

Miguel: *(que lo oye, da un empujón al casero)* Ah, viejo bribón

Don Guadalupe: *(Gritando)* ¡Socorro, socorro, socorro!

Prudencio: ¡Qué maldita mujer!

Toribio: Todito se echó a perder!

A los gritos del casero salen varios y entreabren las puertas.

ESCENA UNDÉCIMA

Ramona, Pacha, vecinos y vecinas, chicos, etc.

Ramona: *(A Pacha)* Ves el efecto, Pachita

Pacha: Ahora sí escarmentarán estos tarugos.

Don Guadalupe: ¿Pero qué es esto señores?

Mariquita: *(Riéndose)* ¿Qué cosa les pasa?

Miguel: ¡Pasa que usted es una perdida... una pu...erca!

Mariquita: ¡Miguel!

Mariquita: Ha citado usted a todos sus amantes, a parte a cada uno para comprometernos. No tiene ustes ni tantita vergüenza. ¿Qué merece esta mujer?

Ramona: Merece un premio, porque accedió a los consejos míos y de Pachita que fueron los de arreglar esta trampa.

Miguel: ¿eh, cómo?

Ramona: Arreglamos esta trampa para que escarmentaran nuestros atontados maridos.

Narcitas: ¿Yo también?

Miguel: ¿Cómo está eso?

Pacha: Pues, nada, hombre, que aconsejamos a Mariquita que citara a sus amantes a la misma hora aquí en esta casa para que quedaran desengañados.

Prudencio: ¿y ella qué?

Miguel: Ya, ya comprendí. ¿Perdóneme, Mariquita, que tan mal haya pensado de ustedes, pero al no saber la trampa esa... tuve razón.

Mariquita: Es cierto.

Miguel: Bueno, entonces, a quién corresponde usted.

Mariquita: A tí solito. *(lo abraza)*

Miguel: ¡oh, dicha, oh ventura!

Pacha: (a Toribio) ¿Escarmentaste, Toribio?

Ramona: (a Prudencio) ¿Escarmentaste Prudencio?

Prudencio y Toribio: ¡Quita allá!

Miguel: ¡Dame el brazo, mi Mariquita, y ahora sí a las luces de veras! ¡A gozar!

Don Guadalupe: ¿Es decir que yo también quedé chato?

Mariquita: Sí, don Lupito. ¡Pues qué quería usted!

Miguel: Y mañana a buscar casa, que aquí no me conviene.

Mariquita: ¡Celosillo! Mira: La mujer que es honrada aunque ande entre la lumbre no se quema.

Ramona: ¡A las luces! ¡A las luces!

Pacha: ¡Viva don Miguel!

Chicos: ¡Viva!

Todos: Vámonos, vámonos. *(Se van)*

Don Guadalupe: ¡Ahora me la pagarán con la puerta. No les abro por vida que no les abro. Y mañana les cobro un peso por cada toquido! (*Al público*) Y aquí acaba el sainetillo. Muy buenas noches, señores.

Telón

2.6 LOS CELOS DEL NEGRO CON DON FOLÍAS

Los celos del Negro con don Folías

Personajes:

La Negrita

El Negro

Don Folías

Un Gendarme

Vista de calle. Es de noche. Sale el Negro de una esquina como espiando y vuelve al público y dice:

Negro: Hoy quiero desengañarme
si me es infiel mi mujer,
si la veo con Don Folías
ya se puede componer.³⁶⁵

5 A los dos los he de hacer
tasajos con mi cuchillo,
porque yo no soy mocoso,
ya tengo duro el colmillo.

10 Y si hablándose los pillo,
que se cuenten con los muertos,
pues los celos que padezco
me harán hacer desaciertos.

³⁶⁵ En el sentido de advertir, caer en la cuenta.

Hay dichos que salen ciertos,
y recuerdo con dolor
15 que hay uno que dice así:
"El más amigo es traidor"³⁶⁶

Pero alguno aquí se acerca. (*Volteando la cara hacia atrás*)
Escondámonos prontito.³⁶⁷ (*Se esconde*)
(*Don folías va saliendo*)

Don Folías: ¡Ah qué noche tan oscura,
20 Nada se distingue, nada.
Si el Negro me estará espiando
y me hará cualquier jugada.
Pero yo de una patada
desbarato ese tizón,
25 porque tengo mucha fuerza
y me sobra corazón.
(*Se acerca a una ventana y llama suavemente, ésta se abre y se asoma la
negrita.*)

Negrita: Don folías
¿Qué anda usted haciendo?

Don Folías: Vengo a hablarte, vida mía
30 aunque sea por un momento,
pues el amor que te tengo
me llena de cruel tormento.

³⁶⁶ El refrán completo dice: "El más amigo es traidor y el más verdadero, miente."

³⁶⁷ Se trata de un diminutivo muy característico del habla popular y denota en cierto sentido la clase social del personaje.

Negrta: Que no me ande molestando,
por vida suya le pido,
35 porque soy mujer casada
y es celoso mi marido.

Don Folías: ¡Ay, Negrta de mi vida!
Si es mucho lo que te quiero.

Negrta: Yo también estimo a usted,
40 mas corresponder no puedo
a su amor por ser casada.
Y no quiero que haya duelo.
Mi marido no es un lelo,
que si llega a sospechar
45 que salgo a hablar con usted,
hasta nos puede matar.

Don Folías: No tengas miedo chatita,
porque también hombre soy.
Y para que veas que es cierto
50 a esperarlo aquí me estoy.

Negra: No, por Dios, váyase usted
Don Folías: ¡Que me vaya! ¡Qué locura!
Negra: (*aparte*) ¡Válgame Dios qué tortura!
Don Folías: Si tu amor mi bien augura
55 al Negro no he de temer.

Negra: ¡Ya es cerca de amanecer!
Don Folías: No temas nada, negrita
Negra: si el susto no se me quita
Don Folías: pues dime que sí, querida
60 yo daré por tí mi vida.
Negra: Pero si soy casada
y no puedo a los dos amar.

Negro: (*saliendo*) Así los quería yo hallar,
Don Folías

65 Don Folías: Negro te voy a matar
Negro: (*sacando el cuchillo*) Luego, luego a retozar.

El negro se acerca a don Folías en actitud de pelear, éste estornuda y le llena de agua la cara al negro, y mientras se la limpia se va Don Folías y la negra cierra la ventana; el negro sin reparar que está solo dice:

¡Ah, infames, viles, traidores!

Ahora me la pagarán.

Llega a la ventana y no encontrando a ninguno, la golpea fuertemente y grita:

¡Negra, negra, ábreme pronto!

La negra gritando desde adentro.

70 [Negra]: ¡Socorro, socorro, ay Dios!

Sale corriendo el gendarme y le dice al negro:

Gendarme: Date por preso, negrito.

Negro: ¡Que me dé por preso, yo?

Primero lo mato a usted.

Gendarme: ¿No quieres por bien? Pues Toma.

Le pega un garrotazo, pero el negro le mete por el estómago dos o tres veces el cuchillo; viéndose herido el gendarme, quiero echar pito, entonces el negro le da otra puñalada con que lo acaba de matar.

75 Negro: Ya no cargarás garrote,
demonio de tecolote.³⁶⁸

A este ya lo despaché

Le da con el pie

A que busque a San Elías;³⁶⁹

ahora me falta la negra

80 Y el diablo de Don Folías.

Va otra vez a la ventana y dice a la negra

Negro: Ábreme pronto la puerta,

si no quieres que te mate.

Negra: (por dentro) ¡Perdón, negrito, perdón!

Negro: ¿Que te perdone, malvada?

85 No esperes eso de mí,
pues he de vengar mi honor.

Aunque el amor te perdí,

te juro esta noche a tí,

por los cuernos de mi suegra,

³⁶⁸ De este modo se les llamaba a los gendarmes, en el entendido de que, como el animal, debían permanecer alerta y velar en las noches.

³⁶⁹ Se trata de Elías, el Profeta, de quien se habla en el libro *Reyes* y que fue tomado como santo y de quien se ha especulado bastante, sobre todo por el orden del Carmen Descalzo, patrón de la Santa Inquisición. Sin embargo, su función dentro de la pieza se limita a la mera enunciación del nombre para conservar la rima.

90 que no quedaré contento,
hasta no ver tu sangre negra.

Sale don Folías con una pistola en la mano y se dirige al negro diciéndole:

Don Folías: Ah, infame negro, aquí estoy
a defender a mi amada.

Negro: También mi cuchillo está
95 para darte una puñalada.

Don Folías: A ver si sabe a cuajada
Esta bolita de plomo.

*Le tira al negro, pero no le pega. Entonces el negro se arrima a Don Folías
y le da una puñalada por detrás y le dice:*

Negro: A ver Folías a qué sabe
mi cuchillo por el lomo.³⁷⁰

100 Don Folías: Ah... infa... me ne...gro trai... dor...
ya... que... e...res mi ma...tador
Ve co...riendo a la... pa...rro... quia,
trae... me pres... to un con... fersor.³⁷¹

Negro: ¡Ah! ¿Piensas irte a la gloria,
105 como si fueras tan tierno?

U quisiste a mi negra,
pues yo te mando al infierno.

*Lo acaba de matar; a este tiempo abre la negra la puerta y viendo que el
negro mata a Don Folías, dando un grito dice:*

Negra: Perdón para don Folías...

³⁷⁰ Espalda.

³⁷¹ Los puntos suspensivos son la representación textual del discurso entrecortado y jadeante de un moribundo.

- Yo soy la culpable yo.
- 110 Negro: (*señalando a Don Folías*) El narigón espichó.³⁷²
Ahora falta la güerita³⁷³ (*Se dirige a la negra*).
Vamos a ver, señorita
¿A cómo corren las peras?
(*Se hinca la negra y dice*)
Negra: Te pido perdón de veras,
- 115 aunque nunca te he ofendido.
Es cierto que lo quería,
mas nunca fue mi querido.
Negro: Cómo te atreves, malvada,
a meter bulla y porfías.
- 120 Ni meditas tus palabras,
ni ocultas tus picardías.
El último de tus días
se llegó en este momento.
Juré que te mataría
- 125 y cumplo mi juramento.
Le mete el puñal en el corazón; la negra cae muerta.
Negro: A Folías y la negrita
maté y al tecolotito.
Del público sólo espera
un aplauso este negrito.

FIN

³⁷² Murió.

³⁷³ De güero, por rubio o caucásico. En un sentido sarcástico. Se trata de un insulto racista. La Negra recibirá un castigo porque se ha propasado como si pudiera hacerlo, como si se hubiese comportado con la facultad para hacerlo, tal como se supondría lo tuviera una mujer de piel clara.

2.7 LOS CHASCOS DE UN ENAMORADO

Los chascos de un enamorado

[Tonadilla escénica]

Personajes:

Antón

El padre

Dos hermanos

Dos primos

Dos Gendarmes

Vista de calle. Antón sale medio borracho.

[Antón]: Señores con su permiso
les saluda Juan Antón,
el hombre más bonachón,
más humilde y más sumiso
5 de toda la cristiandad;
que sólo el defecto tiene
de que a veces va y viene...
Así de debilidad.
Yo borrachito no soy.
10 En algunas ocasiones,
echo dos o tres jalones
y tranquilo a dormir voy.

Porque han de saber ustedes
que yo estoy enamorado
15 de un tallecito agraciado,
con perdón de sus mercedes.

La vi por la vez primera
en un balcón de allí enfrente
y me sentí de repente
20 tan suave como la cera.
Pero por desgracia mía,
¡ay! La chica tiene padre,
tiene hermanos, tiene madre,
cuatro primos y una tía,
25 y sin saber la razón,
me aborrecen que da gusto
y me pegan cada susto,
que me duele el corazón.

En este momento salen el padre y los hermanos. Antón después de decir el verso siguiente huye por la derecha y es detenido por los primos y entre todos lo aplacan.³⁷⁴

Antón: ¿No lo dije? ¡Dios me valga!
30 Padre: Marcad el alto a ese pillo.
Antón: si ustedes me atajan, chillo.
Padre: que de aquí vivo no salga.
Antón: ¡Perdón, señores, por Cristo!
Hermano: Quiero que sepas, bribón,

³⁷⁴ En el original se lee “apalcar”, notable errata.

35 a qué sabe mi bastón.
Antón: Ya por mi mal ya lo he visto.
Padre: Dale fuerte y sin piedad.

Todos: Toma, pillo mentecato.

Antón: ¡Jesús! Si duro otro rato,
40 me voy a la eternidad.

[Gritando] ¡Socorro, socorro!³⁷⁵

Padre: (*pegándole*) Toma

Primo: ¿Con que querías a mi prima?

Antón: Creo que me ha caído encima
cuando menos una loma.

Los gendarmes salen corriendo

45 Gendarme: ¿Qué es lo que pasa, señores?

Todos dejan de pegar a Antón que se arrincona cojeando.

Padre: Este pillo mentecato
anda haciendo a mi hija el oso.

Antón: ¡Cuánto me cuestas, Dolores!³⁷⁶

Gendarme: ¿Este tuno pelagatos

³⁷⁵ Considero que esta frase no corresponde a la versificación porque no tiene correspondencia rítmica con los versos anteriores ni con los siguientes, por lo tanto creo conveniente no contarla como parte del rimado, sino como una suerte de interjección hablada. Por esto, no lo cuento como verso propiamente.

³⁷⁶ Notable e irónico juego de palabras entre el dolor físico del personaje y el nombre de la pretendida.

- 50 se ha metido a enamorar?
(a Antón) Vaya de aquí a trabajar
y no gaste los zapatos
y por loco y atrevido,
es justo lo que le pasa.
- 55 Tenga y lárguese a su casa. (*Le da un palo*)
A rascarse lo molido.

Antón: mil gracias por el regalo.
Desde este instante prometo,
que me voy de recoleto³⁷⁷
60 porque ya no quiero palo.
Hoy me prueba la razón
y por práctica lo infiero,
que el que no tiene dinero
no ha de tener corazón.

Fin

³⁷⁷ Es decir que guardará retiro y abstracción y estará dispuesto a vivir con modestia como si de un monje de la orden de Agustinos Recoletos se tratase.

3. COMEDIAS DE MUÑECOS DEL SIGLO XX ANTERIORES AL GRAN TEATRO DE GUIÑOL DEL INBA

3.1 LA FOTOGRAFÍA INSTANTÁNEA

La fotografía Instantánea³⁷⁸

Divertimento cómico en dos cuadros para representarse por niños o títeres.

Personajes:

Lobanillo

Tángano

Periodista

Canuto

Tecla

Gregoria

Agustín

Camilo

Ambrosio

Cuadro Primero

Decoración de calle

Escena I

Tángano con varias fotografías en la mano.

³⁷⁸ El título en el impreso original dice “A fotografía Instantánea”. Considero más conveniente el que propongo, pues es a la vez el nombre de la broma misma que vendía Ildefonso a 6 centavos y en la cual está plenamente basada la pieza.

[Tángano:] La fotografía instantánea
a diez centavos nomás.
¡Que se acaban, que se acaban,
vengan prestos a comprar!

Escena II

Lobanillo saldrá con varias fotografías.

5 [Lobanillo:] Vale,³⁷⁹ ¿cuántas has vendido?

Tángano: Lobanillo, cien nomás;
Este sí que es buen negocio
pa' la cobija sacar.³⁸⁰

Lobanillo: Ya lo creo, pues si de *extranjis*³⁸¹
10 Vinieron cual novedá.

¡De todo sacan partido;
dígalo esta bobedá!³⁸²

Tángano: ¡La fotografía instantánea!

Escena III

Periodista, saliendo.

[Periodista:] ¿Qué cosa esto, muchacho?
15 ¿La explicación puedes dar?

Tángalo: Sí, señor, pues esto sirve
para un retrato sacar;
fijándose dos segundos

³⁷⁹ Apócope de *Valedor*.

³⁸⁰ Se dice por obtener el dinero suficiente para pagar un lugar donde pasar la noche con una eventual cena caliente. Supone esto ser Lobanillo y Tángano chicos en una situación de extrema pobreza.

³⁸¹ *Extranjis*, latín macarrónico, por decir proveniente del extranjero.

³⁸² En el original se lee “bogedá”, quizá de *bogedad* voz no registrada por el DRAE, pero en uso actualmente con el sentido de tontería.

20 en este agujero, ya.
Muy exacto, le aseguro,
su retrato aquí verá.

Periodista: Bueno, pues destapa pronto.

Tángalo: No, señor, antes, pagar.

Periodista: Te la compro, no seas tonto.

25 Tángalo: Entonces a destapar.
(Hace que se fije en la fotografía, después destapa y aparece un burro. El periodista se enoja y levanta el bastón para pegarles. Lobanillo y Tángano al verse amenazados corren.)

Periodista: ¡Un burro! ¡Qué atrocidad!
¡Burla tal no puede ser!
Al público así engañar...
Protesto que por la prensa,
30 hoy la voy a denunciar
para que prohíban la venta
de... ¡Tanta simplicidad!
(vase)

Escena IV

Canuto, Camilo con sacos de viaje y bultos debajo del brazo.

Canuto: Camilito, ten cuidado
con la petaca que traes.

35 No sea que por descuido,
te la vayan a robar.

Camilo: ¡Ay, papá!, ¿cómo en el pueblo,
no sucede esto jamás?

40 Canuto: Porque somos cuatro gatos
que nos conocemos ya.
Aquí, por el mucho tráfico,
existe todo cuanto hay.

Camilo: ¡Ay, no me asustes papá!

45 Canuto: De todo te asustas, bah
No seas tonto, vamos ya
a buscar alojamiento,
al Hotel Continental.³⁸³

Escena V

Lobanillo saliendo.

[Lobanillo:] La fotografía instantánea,
manera de retratar...
50 Con diez centavos tan sólo,
un retrato se tendrá.

Camilo: ¡Ay, papá, mira qué dice.
¡Cómprala pronto, papá!
Papá que quiero en seguida
55 hacer tu retrato y ya...

Canuto: Oyes, hijo, no he venido
para el dinero botar,
ni importa que tú te ocupes
en quererme retratar.
60 Cuando maestro fui en el pueblo

³⁸³ Ubicado en el Calle 5 de Mayo, en el costado sur del Edificio de El Nacional Monte de Piedad.

de escuela municipal,
hubiera estado muy bueno
mi estampa allí colocar.
¿Pero ahora ya para qué?

65 Camilio: Pa' recuerdo en la familia.
Todos hay que retratar:
a Casilda, Petra, Juana
Tecla, Luisa, Agustín,
70 Antonia, Ruperta, Ana,
Cliserio, Ambrosio, Martín,
Al caballo, potro y burro,
al chivo, gato y al perro.
Pues qué, ¿a caso no discurro?
A las vacas y al becerro...

75 Canuto: Basta ya, no hables de balde.
¿Dónde vamos a parar?
Al jumento del alcalde,
¿querrás también retratar?

80 Lobanillo: Señor, mis fotografías
hacen bonitos retratos,
acabados y exquisitos.
Cómprelos.

Canuto: Ay, qué porfías;
vamos, cómo se hace, di.

- 85 Lobanillo: Fijándose aquí un momento
su retrato saldrá.
- Canuto: ¿Eso que dices es cierto?
- Lobanillo: Cómprela y luego verá.
¡Como hay Dios, que me divierto,
si por llevársela da!
- 90 Canuto: ¿Cuántos somos, Camilito?
- Camilito: Veintidós, con su mercé
- Canuto: Hay que gastar un piquito.
- Lobanillo: ¿Señor, me las compra usted?
- 95 Canuto: Necesito veintidós,
¿Cuánto me van a costar?
- Lobanillo: diez por veintidós, cabal,
Dos veinte, no pasa de ahí.
- Canuto: Mas, ¿cómo esto se maneja?
- Lobanillo: si me las ha de comprar...
- 100 Canuto: Vamos, explícate y deja...

Lobanillo: Cuando en vuestra casa estéis,
al que queráis retratar,
un momento, ha de fijar
su vista en esto que veis.
105 Luego, destapando aquí,
el retrato se verá.

Canuto: toma el dinero, y así
terminado todo está.

Lobanillo: [*aparte*] ¡Qué ganga, otro tonto más!
110 Le he pelado sus platitas.
Buen chasco se va a llevar.
(vase)

Camilo: ¡Ay, papasito, qué bueno!
Cuando a la casa lleguemos
A todos retrataremos,
115 hasta al vaquero Centeno.

Canuto: Nada, al pueblo muy deprisa,
pues si aquí sigo más días,
me quedo hasta sin camisa,
por comprar fotografías.

(Telón)

Cuadro Segundo.

Sala de un pueblo medianamente amueblada.

Casilda y Tecla.

120 Casilda: Pronto mi padre vendrá,
pues a México se fue.
Hermanas, qué novedá,
cuando venga le tendré.
Pasó un hombre por aquí,
125 vendiendo fotografías
por diez centavos, y tías
me compraron esta a mí.
Cuando lleguen como hay Dios,
los retrato en un momento.
130 He comprado veintidós
para todos, qué contento.

Tecla: ¿Dos pesos veinte centavos
en fotografías gastaste?
Las mismas que tú compraste,
135 con tal objeto compré.

Casilda: Son mis ahorros de dos años.

Escena II

Ambrosio, Agustín entrando por distintos lados y hablando a la vez.

140 [Los dos]: ¡Hermanas, qué gran sorpresa!
Acabo yo de comprar...
Esta sí que es buena empresa...
son cosas pa' retratar.

Escena III

145 Gregoria: ¡Hijas mías, qué alegrías!
Qué sorpresa a vuestro padre
con estas fotografías
hoy los retrata su madre.
Veintidós, sólo compré.
Los que somos de familia.
Tecla, que avisen a Emilia,
también la retrataré.

150 Todos: Madre, nosotros también
las fotografías compramos.

Gregoria: ¿Todos?

Todos: ¡Todos!

155 Gregoria: La aplastamos.
¡Qué buen chasco me llevé!
Puesto que todos tenemos
fotografías, interesa
a vuestro padre sorpresa

dar. Le retrataremos.
Vamos a dentro y allí
nuestro plan combinaremos.
Cuando Canuto esté aquí,
160 a él sí le sorprendemos.
(Vase)

Escena IV

Canuto y Camilo entrando con precaución por el fondo.

[Canuto:] No nos esperan, mejor
llegamos sin novedá.
Anda avisa a tu mamá.
Camilo: Papá, ¿les digo que traes
165 veintidós fotografías? [aparte]
Yo también compré las mías.

Canuto: No señor.

Camilo: ¿Pues qué he de hacer? [vase]

Canuto: Guardar silencio.
Para no echarlo a perder.
170 Que vengan, y una por una
he de retratar de fijo.
No se ha de escapar ninguna,
ni el zopenco de mi hijo

Escena V

Casilda, Tecla, Ambrosio, Agustín, Camilo y Gregoria, todos con sus fotografías en la mano, pero ocultándolas a la vista de Canuto.

Todos: ¿Por qué tan pronto, papá?

175 Gregoria: ¿Vienes enfermo, Canuto?

Canuto: Traigo aquí una novedá...

[Todos: *mirando a Canuto:*] Ya nos la dijo este bruto

Gregoria: Nosotros sí que tenemos una sorpresa que darte.

180 Canuto: Venga, presto, la veremos.

Todos: Pues vamos a retratarte.
Con estas fotografías. (*Enseñándoselas*)

Canuto: Las mismas que yo compré.
Me enseñan las hijas mías.
185 ¿También por aquí vinieron a vender esos granujas?

Gregorio: Vaya que por poco pujas.
Acabaron y se fueron.

Canuto: Luego toditos ustedes
190 compraron. ¿Y cuántas?

Gregoria: Veintidós cada una, tantas
cual las que traen sus mercedes.

195 Canuto: ¡Jesús, qué barbaridad!
Tanto dinero gastado
y con tal facilidad.
Yo pensaba sorprenderte...

Gregoria: Igual cosa yo pensé...

Todos: Quise lo mismo que usted.

200 Canuto: ¡Vaya que estamos de suerte!
En fin, nos retrataremos,
que será lo conveniente,
la manera arreglaremos,
poniéndonos frente a frente.
(Todos se colocan de la manera más ridícula posible)
No hay que distraerse, ¡atención!

205 Destapen ahora, ¡pardiez!
(destapan todos)

Todos: ¡ja, ja, ja!

Canuto: ¿Qué es?

Gregoria: ¿Qué ha de ser? Un burro flaco

Canuto: Por las barbas de un polaco,

210 que esto no lo aguanto yo.

Casilda: Un chivo.

Tecla: Un tecolote

Martín: Un mono

Camilo: y un guajolote.

Canuto: Este chasco sí es pesado.
215 ¡Tanto dinero gastado
en aquesta tontería!

Ese comercio ambulante,
que en la capital abunda,
a los payos nos circunda
y atosiga lo bastante.

220 Gregoria: ¿Y qué le vamos a hacer
a toda esta bobería
con esta fotografía.

Canuto: No era posible preveer
lo que esta burla sería.

225 Gregoria: ¿Sabes tú qué estoy pensando?
Que tiene chiste la broma.

Canuto: Nada; dar que vienen dando.
Si alguno en serio lo toma,
que le vaya aprovechando
230 y con su pan se lo coma.

Telón

3.2 POLICARPITO O EL MAESTRO DE ESCUELA

Don Policarpito o el Maestro de escuela

Disparate cómico en un acto para representarse por títeres o niños

Personajes:

Policarpo, maestro

Borriquillo

Melo

Revolcado

Agapo

Varios discípulos

Dromedario

Pipirín, su hijo

Payos

Cuarto bastante pobre. Puerta a la derecha, mesa, tintero, libros y papeles. Bancos y mesas de escuela. Pizarrón en su caballete.

Escena I

Policarpo sentado junto a la mesa. Todos muchachos, Melo, Agapo, etc., fingen escribir.

Policarpo: Silencio, niños, silencio/¡Eh, quietos, moderación!/¿Qué no merezco atención? (*Grita, toca la campana, se exaspera y se para con la palmeta en la mano*).

Niños: Sí, señor. Sí señor.

Policarpo: ¿Atenderán mis consejos?

Niños: Sí, señor. No señor.

Policarpo: Así me gusta, sois francos./Comiencen ya la lección. (*Va, se sienta y toca la campana*)

Melo: Perfet ma bien, Guy monsieur.

Policarpo: Menos français y atención./ ¿Cuántos dioses hay?

Niños: Sabemos que son cincuenta.

Policarpo: Qué disparate, ¿cincuenta?

Niños: Cincuenta, mi profesor.

Policarpo: Qué olvido. Tienen razón. ¿En dónde se encuentra Dios?

Niños: En la calle y en la escuela... y por casa de tu abuela.

Policarpo: Puede que tengan razón.

Melo: Ye ne se pa. Ne monsieur.

Policarpo: Otra, te pego. Franchute pasemos a la aritmética. ¿Saben ustedes contar?

Revolcado: Cantar toditos sabemos.

Policarpo: Qué bestias. ¿Tendrán razón? Agapo, ¿sabes sumar? Vamos, 6 y 8 ¿cuántos son?

Agapo: Solo son sesenta y ocho.

Melo: Ochenta y seis, ni seas bruto.

Revolcado: Estos dos están herrados. Seis y ocho son quinientos.

Policarpo: Tiene razón. Escribe una cantidad. (*Revolcado escribe "una cantidad"*)

Policarpo: No tonto, numeración. (*[Revolcado] borra lo anterior y pone "No, tonto, numeración"*)

Policarpo: Estás forrado de bruto. No conoces instrucción.

Revolcado: ¿Usted sabe quién fue Bruto?

Policarpo: (*aparte*) A que he metido la pata.

Melo: fue hombre sabio, no astuto.

Policarpo: Me aplastó y me dio la lata

Melo: Aquí todos somos sabios

Policarpo: Hínquense ya, condenados./En cruz todos, sin chistar./ Silencio, insubordinados./ Todos la van a pagar./ Al orden, niños, al orden. [*cambio*] Vamos, chicos, apuraos al estudio que pronto llegará el Alcalde a exterminaros y quiero que quede contento de la recua que aparejo y quiero sacar desbarajustados a más de cuatro zoquetes de vuestra ralea. Quiero presentarte a ti Borriquillo por ser más delustrado y tú, Melo que sabe leer ya en carta, el inglés, el ruso, el polaco y entiendes todas las lenguas, vas a salir para tinterillo o pica pleitos.

Agapito: Maestro, ¿qué también entiende la lengua de los animales?

Policarpo: El animal eres tú. No saben donde tienen la cara [*aparte*] Imbéciles

Todos: Sí, señor, sobre el pescuezo.

Policarpo: [*aparte*] Con lo dicho me han desbaratado.Revolcado di el discurso que vas a pronunciar cuando se presente la autoridad y sus satélites.

Revolcado: (*accionando ridículamente muy chillón y de prisa*) “Señor Alcalde: mucho gusto tenemos en ver desfondado el estituto para la dislocación de la joventú que corre al retraso de los mundos *sevilizados* que caminan a la gloria y al espacio”

Policarpo: De prisa era bueno mandarte a los infiernos por cernícalo y con tranca dosternillarte. Oye el discurso bestia: Señor Alcalde: todos hemos nacido para algo. Vuestra interesante presencia espabila en estos momentos a estos muchachos que no tienen cabeza.

Todos: (*gritando*) Sí tenemos

Policarpo: No me interrumpen animales

Todos: Gracias, muchas gracias.

Policarpo: Silencio. La enseñanza tiene por objeto enseñar a Iso tontos como ustedes. Véanse en mi espejo, mi destrucción, mi profunda sabiduría la que demostraré para que os lleguéis a ver altos en el pináculo de los papas.

Varios [de los niños]: *saltando* ¡Ay qué gusto! ¡Vamos a ser papás! ¡Viva, viva!

Revolcado: ¿Lo oyes, Melo? Sólo tú vas a se mamá. Ja, ja, ja, ja...

Melo: (*enojado*) Yo no soy mamá. Yo soy muy hombre, ¿lo entiendes?

Revolcado: Hombre porque e lo dijo tu abuela, la tuerta. Eo, eo, eo.

Melo: (*le pega*) Toma para que lo creas, mal nacido, desgraciado.

Revolcado: ¡Ay, ay! Me ha desbaratado la estampa y sacado el chocolate.³⁸⁴ ¡Ay!

Policarpo: Orden, orden, condenados. Melo, ponte debajo de la banca y empínate de cabeza. Se *mete debajo de la banca y la voltea con todo y muchachos.*

Muchachos: (*gritando*) ¡Ay, ay, ay, ya me hizo un chipote! ¡Ya me lastimó! ¡Ay!

Policarpo: Melo de los demonios, ¿qué has hecho? ¡Mira cuánto lastimado!

Melo: No hice más que obedecer

Policarpo: A formar todos. Vamos a estudiar la lección de geografía. (*Fórmanse todos y Policarpo se pone junto al pizarrón*) Barraquillo, escribe el

³⁸⁴ Por decir que lo ha golpeado en el rostro, “la estampa”, y le ha hecho sangrar, “el chocolate”.

círculo (*da un paseo en círculo*) No te
qué se divide el círculo,³⁸⁵ Revolcado?

digo que hagas circo. ¿En

Revolcado: En unos pantalones.

Policarpo: Mejor fuera que tu madre, te remendara los que traes. ¿Cuál es la
línea recta Agapo?

Agapo: La que no está torcida

Policarpo: ¿Sabes lo que era bueno?

Agapo: ¿Qué, respetable maestro?

Policarpo: Torcerte con una tranca. Dar fin contigo. Veremos gramática: ¿en qué
partes se compone la oración, Borriquillo?

Borriquillo: En muchas imprentas.³⁸⁶

Policarpo: [*aparte*] Salida de pie de banco es. Me aplastó. Tiene razón. Melo,
con qué letras se escribe cajón.

Melo: Con una k, a, g, o, y n

³⁸⁵ La broma radica en la afinidad fonética de la voz *círculo* y la voz *culo*. Revolcado entiende esto último, de ahí su respuesta.

³⁸⁶ La broma viene del equívoco de la polisemia de la palabra *componer*, utilizada en las imprentas en relación con las placas de tipos que se arreglaban de tal forma para imprimir los distintos textos.

Policarpo: Entonces dirá... Pero no, tiene razón. Tú vas a salir premiado. Pasaremos al francés. *Vule bau one bone racione de exquisité comidé?*³⁸⁷

Melo: *Ne madme ye ne se pa pui si hartonete como vuelvu pensé.*³⁸⁸

Policarpo: Muy bien, Agapo, veremos la ortología.³⁸⁹ Dónde está situada la Capital de la República, México?

Agapo: Donde siempre. En la tierra.

Policarpo: Es verdad. ¿A qué vientos está Paris de Francia?

Agapo: Queda en medio de todos

Policarpo: [*aparte*] (Me volvió a revolcar) Veremos la gastronomía: ¿qué cosa es *costelació*, niño Melo?

Melo: Un dolor de *estógamo* y un gruñir de tripas cuando hay hambre.

Policarpo: Lo mejor era darte contra una esquina. ¿Cuántas estrellas hay?

Melo: No las he contado.

Policarpo: Estúpido... [*aparte*] (Tiene razón) Agapo y todos, al pizarrón. *Agapo se acerca y (Policarpo se retira poniéndose de espalda junto a la hilera de muchachos. Mientras está preguntando, uno le*

³⁸⁷ Ciertamente no es francés, pero en todo caso diría “¿Quieren una ración de exquisita comida?”.

³⁸⁸ No es francés. En todo caso diría: “No, señora, no soy demasiado tragón como usted piensa”.

³⁸⁹ La ortología es el arte de pronunciar con toda propiedad. (DRAE)

pega una cola de papel. Los demás se rien y se burlan a su tiempo. Esto debe verlo el público) Escribe 52. *(Lo hace)* A un lado, 37 *(Escribe sobre la mesa)* No hombre en el pizarrón. *(Lo hace)* Abajo ochenta... *(escribe en el piso)* Eres un bestia. Ahora suma, animal.

Agapito: Dos y seis, noventa. Cinco y tres, catorce. Seis, nueve, cuatrocientos.

Policarpo: ¡Jesús, Jesús! ¡Qué disparate!

Agapito: Si usted es tan güeno, sume veinticuatro con números iguales que no sean ochos.

Policarpo: ¡Zoquetes! Seis y sesenta y seis son veinticuatro.

Todos: *(risas y burlas)* Eo, eo, eo, que te toreo: veintidos y dos, veinticuatro; veintidós y dos son veinticuatro. ¡Eo, eo, eo! *(Cantando con sonsonete)*

Policarpo: Silencio, infame, mal nacidos; los voy a castigar por insurrectos y serí a mejor se fueran a burlarse de su abuela la tuerta.

Todos: *(cantándole y toreándole por la espalda)* No está tuerta, nomás es bizca. *[lo torear]* ¡Cola, cola, cola.

Escena II

Dromedario, Pipirín, entrando

Dromedario: Salú, señor preseitor y la comapañía. ¿Cómo están los retoños, la vaca pinta, su madre y todos los cochinitos habidos y por haber?

Policarpo: [*aparte*] (Todos me han visto la oreja) ¿Qué se le ofrece al tío Dromedario?

Dromedario: Quero que me arrejunte este mancebo con los que está aquí, para que me lo saque diputado. Ya sabe *ler* en esqüela [*sic*] y la doctrina que se la ha enseñao su señora madre.

Policarpo: ¡Yo no tengo madre! Con cuadrúpedos como este, se salva el país. Pobre patria.

Melo: (*a parte a Borriquillo*) ¿Vamos al rinconcito a fumar un cigarrillo?

Borriquillo: Sí, Melo, vamos ora que está el maestro entretenido. (*Se retiran*)

Policarpo: Bueno, que me lea este manuscrito. Pero no, después me lo leerás. ¿Sabes los artículos de la Fe?

Pipirí: Los artículos de la fe suben y bajan por la pared y son setenta.

Policarpo: [*aparte*] (Setenta palos era bueno regalarte.) ¿Y como sabe los artículos, sabe todo lo demás?

Dromedario: Pos ajuerza, si lo he enseñao yo. Pipirincito, lele la carta que te trujo la tía Cerila.

Pipirí: (*leyendo una carta que trae en la mano*) Casa de usía...

Dromedario: Casa de tu tía.

Pipirí: Enredo a treinta y siete en diez y ocho cero noventa.

Dromedario: Enero veintisiete de ciento ochenta mil

Pipirí: Revuelvo a usted los trompones apaliados y al destripado con el cuchillo envuelto en las hojas de tamales, embarrados de putiro mole

Dromedario: Devuelvo a usted los canelones apolillados y el averiado batidillo que me ha puesto suelto, acarreado males y empachado con atole.

Pipirí: Y le noticio que el bruto de don Terencio parió nada más que cuates junto con el tren de carga.

Dromedario: Bucéfalo, me estás poniendo en ridículo. Dice: El buen don Laurencio partió con los cuates que van en el tren de carga.

Policarpo: ¡Basta! Tal padre, tal hijo.

Dromedario: Oiga, viejo vinagre, cara de panza volteada, hocico de babucha, murciégalo... Pipirín sabe más que usted y toda esta recua que enseña.

Policarpo: ¡Fuera, fuera, otentote!

Agapo: Señor, el niño Melo está chupando un habano.

Policarpo: ¡Esto más! ¿Era bueno que todos ustedes chuparan una tranquioza
mayúscula, condenados?

Borriquillo: Vámosle dando caballo a don Dromedario por grosero con el maistro.

Todos: Sí, sí, a darle caballo.

Vario: Yo le monto y el maistro que le pegue de quartazos.

Todos: Pues al hecho, al hecho

Dromedario: Burros, hipopótamos, desnaturalizados, ya la pagarán.

(Cargan a Dromedario. Revolcado lo monta, Pipurín chilla desafortadamente y Policarpo les pega a todos. Mucho movimiento, gran algarabía)

[Todos:] Castiguemos su cinismo.
Todos le deben montar
y no le hemos de soltar
hasta romperle el bautismo.

Policarpo: Se valen de la ocasión
al concluir el disparate
¡Le han sacado el chocolate!
¿A caso tendrán razón?
*(Haciendo ver a Dromedario que le han roto las narices y
ensangrentado la cara)*

Telón

3.3 EL SANTO DE MI PAPÁ

El santo de mi papá

Diálogo para niños

Personajes

Alberto de 10 años de edad

Rosaurita de 12 años de edad

La escena en México, época actual

Acto Único

Cuarto de Alberto, con puerta al fondo y otra a la izquierda. Sillas y mesitas y muchos juguetes. Es de día.

Escena I

Alberto asomándose por la puerta izquierda

[Alberto:] ¡Caramba, cuánta visita
tiene ahora mi papá!
Como que es hoy su cumpleaños
y le vienen a colgar.³⁹⁰
(*Va al centro del foro*)

³⁹⁰ En desuso, obsequiar. (DRAE)

5 También a mi me colgaron,
 pero no es de comparar
 los regalos que me hicieron
 con los que en la sala están.
 El onomástico mío
10 fue regular nada más.
 Muchos juguetes me dieron
 pero poco de tragar.
 Sólo unos cuantos pasteles
 que estaban con harta sal;
15 de fruta, pues casi nada,
 pero eso sí, por estar
 haciendo daños, me dieron
 una azotaína cabal.
 Pero ya no hay que acordarse
20 de ese momento, ¡caray!
 Hoy se trata del jolglorio,
 de divertirme y no más.
 Ahora no voy al colegio.
 Pues es claro, ni pensar.
25 Ni mañana voy tampoco,
 que fingiré enfermedad.
 Y así me doy ya dos días
 de descanso y de jugar.
 Rosaurita no dilata
30 que a acompañarme vendrá,
 la única con quien juego
 porque amigos, ¡qué capaz!
 A mi papá no le gusta

35 porque dice muy formal
que me enseñan picardías
y me pueden maltratar.
Como si yo no aprendiera
más mañas que Satanás
40 con los criados y las criadas
que sriven a mi papá.
¿A qué hora vendrá Rosaura?
Las once ya van a dar
y me ofreció que a las diez
ya estaría por acá.
45 Pero oigo yas sus pasitos.
(*Se asoma por la izquierda*)
Sí, sí, ella es ni qué dudar.

Escena II

Alberto y Rosaura

Rosaura: ¡Buenos y muy buenos días!
¿Qué tal te ha ido Albertito?

Alberto: Bien, Rosarura, ya lo ves
50 ya te esperaba muy listo.

Rosaura: ¿Verdad que se me hizo tarde?
(*Viendo los juguetes*)
¡Qué juguetes tan bonitos!

Alberto: Por orden voy a enseñártelos.

- (Enseñando los juguetes)*
- 55 Tienes aquí un caballito,
que sólo le falta hablar.
- Rosaura: Qué ocurrente eres chiquillo.
¿Pues que los caballos hablan?
- Alberto: Pero ladran muy bonito
- Rosaura: Relinchan querrás decir.
- 60 Alberto: Eso sí, eso lo mismito.
Un cañoncito de bronce,
con cureña³⁹¹ de platino.
(Le enseña el cañoncito)
Esta caja de soldados.
(Le muestra la caja)
- Rosaura: Es un batallón de gringos.
- 65 Alberto: Estas tres pelotas de hule
y este mono fusilito.
- Rosaura: ¡Ay! ¿pero que es de deveras?
- Alberto: Es para puros casquillos³⁹²
(Enseña lo que va diciendo)

³⁹¹ El DRAE señala: “Armazón compuesta de dos gualderas fuertemente unidas por medio de teleras y pasadores, colocadas sobre ruedas o sobre correderas, y en la cual se monta el cañón de artillería”.

³⁹² Casquillo, parte vacía del cartucho. (DRAE)

Mira este oso, ¡qué gordote!

70 Rosaura: Pues parece que está vivo.

Albero: Este payaso de barro
para que hagamos un circo.

Rosaura: ¡Qué cara tan ocurrente!

75 Alberto: Ahora mira este changuito.
Se parece a mi papá.

Rosaura: ¡Qué malo eres Albertito!

Alberto: Tengo muchos que enseñarte
y no es cuestión de ratito.
Vamos mejor a jugar.

80 Rosalba: ¿Quién te dio estos juguetitos?

Albertito: Me los mandó de París
mi padrino de bautizo.

Rosalba: Bastante le habrán costado

85 Alberto: Allí son muy baratitos.
Pero está pasando el tiempo.
A jugar pronto se ha dicho.

- Rosalba: Bueno, bueno, pero ¿a qué?
- Alberto: Pues hombre, que sea al torito.
- 90 Rosaura: ¡Ay, ese juego tan feo
y que se dan tantos brincos,
tan vulgar y tan chocante!
- Alberto: ¡Chocante! ¡Si es tan bonito!
Si hasta mi papá lo juega
- Rosaura: Eres un embusterillo
- 95 Alberto: Palabra de honor, Rosaura.
Hace mi papá de bicho
y mi mamá lo torea,
si es de lo más divertido.
Anda, vamos y verás.
- 100 Rosaura: ¡Ay, no, porque me fatigo!
- Alberto: Por eso no va muy breve,
sino que muy despacito.
Tú eras Gaonita,³⁹³ ¿estás?
Y yo un toro muy revivo.

³⁹³ Debe de tratarse de Rodolfo Gaona Jiménez (1888-1975), torero nacido en León de los Aldamas, Guanajuato, que para la fecha de publicación de la comedia, 1909, era ya un torero con bastante buena presencia en el país. Existió, en efecto, también un torero de nombre José Ramírez Gaonita, nacido en la ciudad de Chihuahua en 1898, pero para la fecha de publicación de la comedia, tenía tan sólo 11 años. El debut de este torero no se dará sino hasta 1919. Por lógica, debe tratarse del primero.

105 Rosaura: Mejor vamos a otra cosa

Alberto: Aunque sea sólo un ratito.
(*La torea con una mascada*)
¡Éntrale, éntrale, anda!
(*Juegan al toro. Rosaura con desgana.*)

Alberto: Listo

110 Rosaura: Mejor a otra cosa, Alberto.
A la pelota es bonito.

Alberto: ¡Ah! Una suerte de magia
que me enseñó ayer mi primo.
Fíjate mucho Rosaura.
(*Saca un quinto del bolsillo*)
Aquí tenemos un quinto.
(*Lo hace*)

115 Me lo hecho aquí en esta mano
y... puf, ha desaparecido.
(*Sopla la mano cerrada que tiene el quinto y la abre*)

Rosaura: Ya hombre, ya te lo cogí.

Alberto: No es posible; soy muy vivo.

Rosaura: Te lo has echado en la manga

- 120 Alberto: Eso no es cierto
- Rosaura: Ciertísimo.
A ver, sacudo y verás.
(Quiere sacudirle la manga)
- Alberto: No, no que está prohibido.
- Rosaura: Mira, mira, tramposote.
(Le sacude la manga y cae el quinto)
- 125 Alberto: Me la cogiste deveras.
Pero es porque no estoy listo,
me falta que lo la ensaye.
- Rosaura: ¡Ah, qué chambón suerterito!³⁹⁴
- Alberto: ¿Quieres tomar una copa?
- 130 Rosaura: Sí, pero que sea de vino.
- Alberto: Espérame; ahora verás,
a ver qué cosa me pillo.
(Se va por el fondo)

³⁹⁴ Neologismo, sustantivo en diminutivo de la palabra *suerte*, truco, magia.

Escena III

Rosaura sola, se asoma al fondo

[Rosaura:] Por fortuna no hay ninguno
que pudiera ver a Alberto.
135 Ya, ya tomó una botella,
es coñac de cinco ceros.³⁹⁵
Nos vamos a emborrachar,
o a alegrarnos por no menos.

Escena IV

Dicha y Alberto con una botella de coñac que saca de debajo del saco

Alberto: Este licor es magnífico,
140 un coñac de lo muy bueno.

Rosaura: ¿Y qué tal que se nos suba?

Alberto: Entonces lo bajaremos,
aquí a boca de botella
por mi papá brindaremos.

145 Rosaura: Anda, búscate una copa

³⁹⁵ Cognac de cinco ceros y catorce unidades era una bebida embriagante fabricada a partir de la combinación de aguardiente de uva (brandy) con una porción mínima de coñac francés. No se trataba realmente de una bebida adulterada, sino de una imitación de coñac. También pudo haber sido hecha a partir de sustancias químicas, pero se desconoce el procedimiento. Tomás de Cuéllar lo menciona en el capítulo VIII de su novela *Baile y Cochino* como una bebida de ínfima clase, aunque la bebida ciertamente no se asociaba con las clases bajas, pues tal parece que no era nada barato, sino más bien con aquellas personas que deseaban agasajarse con un buen licor sin que en ello se les fuera la fortuna.

Alberto: Así nomás; ya no hay tiempo,
que pudiera verme alguno
y entonces quedaba fresco.

Rosaura: A ver, pues, lo probaré
*(Toma la botella y bebe un trago, tosiendo y queriéndose
ahogar)*
150 ¡Ay, ay! ¡Uf, uf, uf! ¡Qué feo!

Alberto: *(Le soba el pecho)*, ¿Ya te pasó, Rosaurita?

Rosaura: ¡Ay! ¡Cómo me arde el pescuezo!

Alberto: Ahora voy yo, presta acá
(Toma la botella y bebe)
¡Caramaba, si está muy bueno!
155 Tú no estás acostumbrada
por eso te hizo ese efecto.
Bebe otro trago, despacio.
(Le da la botella y Rosaura bebe)

Rosaura: Ahora sí, pasó ligero.
(Alberto le quita la botella)

[Alberto:] Yo brindo por mi papá
160 que es el señor don Pompeyo
y por ser su santo es justo
que el gañote refresquemos.

Sí, que viva muchos años,
mi papá, yo le deseo.

165 Rosaura: Bien, bien está muy precioso
ese brindis, si muy bueno.
(*Aplauda a Alberto*)

Trae acá que a mi me toca.
(*Toma la botella y brinda*)
Con muchísimo contento,
voy a beber este trago
170 por el señor don Pompeyo
porque viva siempre gordo,
tan regordo como puerco
y porque te zumbe muchos
con su cinturón de cuero.

175 Alberto: Eso si, no me gustó.
Tu brindis está muy feo
y en lugar que yo te aplauda
te silbo mucho y muy recio.
(*Le silva*)³⁹⁶

Rosaura: ¡Cállate, hombre, que me aturdes!

180 Alberto: ¿Pues para qué dices eso?

Rosaura: Bebe más, ten la botella.

³⁹⁶ Dato curioso: era frecuente en los teatros alzar alharaca de rechiflas cuando alguna obra, escena o función no gustaba.

Alberto: *(Bebe)* Está muy rico, muy bueno.
Lo que es hoy, yo me emborracho
y pésele al mundo entero.

185 Rosaura: Róbate unos pastelitos

Alberto: Dices bien, ahorita vengo.
(Se va por el fondo)

Escena V

Dicha y Alberto con un alcatraz³⁹⁷ de pastelitos

Alberto: Aquí está ya el pastelazo.

Rosaura: A ver, a ver, trae acá.

Alberto: ¿Porque tienes tú dos bocas?

190 Rosaura: Porque borracho ya estás

Alberto: *(En voz baja)* ¿Yo borracho? Ni lo digas.
Que vaya a oír mi papá

Rosaura: A ver un pastel grandote
(Toma un pastel y se lo come)

³⁹⁷ De la voz *alcartaz*: cucurucho o capirote de papel.

195 Alberto: Deveras no puedo andar.
 Todo vueltas me está dando.

 Rosaura: También yo estoy incapaz.

 Alberto: Voy a comerme un caballo
 y mi pastel a montar.

200 Rosaura: A borracho me ganaste
 que al revés hablaste ya.

 Alberto: Tú eres la que está al revés.

 Rosaura: Otro trago de coñac

 Alberto: Cómete hasta la botella,
 que en el comedor hay más.

205 Rosaura: (*bebe*) Ya llegas al techo tú,
 ¿por qué te alargas, caray?

 Alberto: Los dos estamos trompetos³⁹⁸

 Rosaura: Con tinta se quitará
 (*Toma un tintero y se lo vacía a Alberto*)

 Alberto: ¡El coñac me estás echando!

³⁹⁸ Coloquialmente, estar borracho, “estar o andar trompeta”.

210 Rosaura: No, hombre, no es coñá
Es que ya voy a dormirme.

Alberto: Y yo lo mismo ¡ A roncar!
Que así debe celebrarse
el cumpleaños de papá.
(*Se quedan en sus sillas dormidos.*)

TELÓN

3.4 POR FINGIR ESPANTOS

Por fingir espantos

Diálogo cómico en un acto

Personajes:

Don Nemorio

Lorencito, su hijo de 12 años

La escena en México

Acto único

Alcoba modesta. Puerta al foro y laterales. Es de noche. Camas, una a derecha y otra a izquierda.

[Escéna 1ª]

Don Nemorio: ¡Eh, no tengas miedo, Lorencito! Los hombres deben ser valientes. ¿No me ves a mi?

Lorencito: ¡Ay papacito! Si usted está todo temblando. (*Tira una piedra y esconde la mano*)³⁹⁹

Don Nemorio: ¡Zaz! Otra pedrada. Y están bien cerradas todas las puertas.

Lorencito: ¡Ay papá, papacito! (*Con miedo fingido*)

Don Nemorio: Valor, hijo mío, valor. Esto es insoportable. Ha de ser como te he dicho: algún espíritu chocarrero⁴⁰⁰ o duende que es igual.

Lorencito: Vámonos a acostar mejor.

³⁹⁹ El refrán dice “Tirar la piedra y esconder la mano”, y se refiere a eludir la responsabilidad de los actos. Aunque en la acotación se trata de una coincidencia, no deja de ser interesante que precisamente uno de los aspectos que censura la comedia es la falta de carácter y la cobardía.

⁴⁰⁰ “espíritu chocarrero o duende es igual”, lo primero se dice por aquel espíritu que hace chocarrerías, juegos o bromas groseras; la tradición asocia a los duendes la facultad de crear estragos y disturbios en las casas. (DRAE)

Don Nemorio: Sí. Lorencito acuéstate; yo te cuidaré.

(*[Lorencito] se acuesta y se tapa*)

Don Nemorio: ¡Y ya te digo fuera temor! (*[Lorencito] hace que tira de un hilo y mueve una silla sin que lo vea su papá*)

Don Nemorio: ¡Ay, ay! ¡Caracoles! La silla anda sola! ¡Uy! ¡Eso sí está horroroso!

Lorencito: ¡Yo me tapo la cara!

Don Nemorio: Mañana, en cuanto amanezca a buscar casa. Ya no se puede vivir aquí.

Lorencito: ¡Ya me jalaron los pies! ¡Ay, ay ay!

Don Nemorio: ¡Esto es nunca visto! A ver qué le hacen a ese criado que entró ahora a servirnos, dizque es muy valiente para esto de espantos. Voy a ver qué está haciendo.

Lorencito: No, papacito, no te vayas y me dejes solo; yo tengo mucho mucho miedo.

Don Nemorio: No me dilato ni un segundo (*Se va por la izquierda*)

Escena 2ª

Lorencito solo

Lorencito: (*riéndose*) ja, ja, ja, ja. ¡Ah que mi papá. ¡Qué bien me he divertido estas noches. Si el supiera que yo finjo todos los espantos, me daba un zurra de azotes que... Pero yo no soy tan guajito.⁴⁰¹ Ahora voy a espantar a ese criado fachoso⁴⁰² que dice que no le tiene miedo ni al diablo. Buen cuidado tuve de ponerle píldoras purgantes bien molidas a su cena; con esto ya no debe dilatar el efecto. Va al excusado y allí me planto con este traje. Voy a ponérmelo. (*Se viste con una sábana y se pone una careta de diablo*) Ahora sí, soy capaz de espantar

⁴⁰¹ Diminutivo de *guaje*, y este del náhuatl *huaxin*, cierta calabaza o acacia de base ancha. Se usa coloquialmente como sinónimo de tonto, bobo. Gómez de Silva, Guido, *Diccionario breve de Mexicanismos*, México: Academia Mexicana/FCE, 2001.

⁴⁰² Según el Diccionario de la Real Academia y el Diccionario breve de Mexicanismos, “fachoso”: que viste con desarreglo y de manera impropia. De manera despectiva sucio, pobre.

al mundo entero, y hasta a los espantos verdaderos. Se oyen pasos. Mi papá ya regresa. Tapémonos en la cama. (*Se acuesta cubriéndose todo con la colcha*)

Escena 3ª

Don Nemorio y Lorencito

Don Nemorio: ¡Está ese hombre roncando peor que un cochino! ¡Qué le ha de suceder! (*Lorencito le tira una escoba en la cara a su papá y se finge dormido*) ¡Ay! ¡Un escobazo en la cara! Pues ahora si me caló. Todos los pelos se me ponen de punta. ¡Ay! Pues esto es muy serio ya. ¿Lorencito? (*Llamando*) No, pobre, está durmiendo. Lo dejaré mejor; que no siga ya presenciando esto. (*Se queja con voz hueca, Lorencito*) ¡Uy se quejaron! Pues yo no remedio nada, señor Muerto; aunque usted se queje, déjenos en paz. Váyase con la música a otra parte. Me voy a acostar también yo, que han de ser más de las once. (*Ve el reloj*) A ver: ¡las once y media! A dormir. (*Lorencito tira otra piedra*) Otra. Vaya pues se han propuesto no dejarme dormir. Y eso que soy tan valiente. Voy a envolverme como un tamal, a taparme los oídos y a dormir. (*Lo hace*) Recemos *Confiteur Salutari Deus...*⁴⁰³ En el nombre del pater... (*Lorencito se ha levantado sin hacer ruido y le da un tirón a las ropas de la cama de su papá y se esconde bajo la misma*) (*Asustado*) Ay, ay ay, me destaparon. ¡Ave María Púgite Maledicti!⁴⁰⁴ Serán capaces de arrastrarme con todo y cama. ¡Ah, ah ah, ah! (*Tiritando*) Ahora sí que tengo miedo. ¿Qué hare? (*Lorencito se asoma a modo que no lo vean y apaga la luz*) ¡Uy, uy! ¡La molimos! ¡Jesús me ayude! Dónde estarán mis cerillos? (*Busca*) Por aquí nada, ni por allí. ¿Pues dónde los pondría? Esto sí que está del demonio. ¡Ay, por qué me iría a mentar el demonio! ¡Ave María Puri...! ¿Pero dónde están los cerillos? ¡Uy, ya metí la mano en la borcelana! ¡Ya me llené de orines! (*Nemorio ha metido la mano en la borcelana*) Esto era lo que me faltaba. ¿Dónde

⁴⁰³ Debe tratarse del “Confiteur Deo omnipotenti”; tal como lo pronuncia es un despropósito sin sentido; literalmente diría “Confieso saludaré a Dios”, quizá haciendo referencia a que no es muy buen católico.

⁴⁰⁴ Debe tratarse de alguna oración propia; debe estar mal escrita.

me limpio? (*Halla los cerillos*) Vaya, ya los hallé. ¡Qué bueno! (*Enciende uno; Lorencito le sopla y lo apaga*) ¡Ay! (*Da un grito horrible don Nemorio y se vuelve a acostar*) Ya me lo apagaron. ¡Misericordia! (*Lorencito se va corriendo por la izquierda*)

*Mutación*⁴⁰⁵

Escena 4^a

(*El patio de la casa. A un lado el excusado. Lorencito con traje de diablo en la puerta de él. Oscuridad completa*)

Lorencito: Aquí me parapeto. Ya no debe tardar el criado. La purga ya debe hacerle efecto. Qué sustazo le voy a plantar. Hasta se va a caer privado.⁴⁰⁶ Y la burla que le haré después. Esperemos. (*pausa*) Nada, no viene. ¿O no le harán las píldoras? A poco el maldito boticario me las dio falsas... ¿A qué hora vendrá?.. Desde las ocho cenó. Pues ya es hora que le hiciera la purga. Nada, pues, no quién se mueva. Lo que sentiría es haber gastado de balde en este traje. ¡Uy ya no aguanto el calor en la cara! Estoy sudando a mares! Ya me voy enfadando. No. Esperemos otro ratito. ¡Albricias! Oigo ruido por allí. A poco es él. Prepararémonos. Una postura espantosísima. Le doy unos buenos alaridos y le hablo. No digo que no se reteprive.⁴⁰⁷ (*Aparece en mitad del patio un fantasma verdadero con el mismo traje de Lorenzo echando chispas y sin tocar el suelo. Se dirige a Lorenzo dando alaridos*) ¡Ay, ay! (*se cae privado. Desaparece el fantasma*)

Escena 5^a

Lorencito y don Nemorio, en paños menores [y] envuelto en una colcha.

⁴⁰⁵ Por “mutación” debe entenderse el cambio del decorado o el escenario. Quiere decir, cambio o mudanza. *Diccionario de Autoridades.*

⁴⁰⁶ Según el *Diccionario de Autoridades*: de privar, de estar privado de razón y sentido, es decir, inconsciente.

⁴⁰⁷ De “privar”, con prefijo aumentativo superlativo.

Don Nemorio: ¡Qué sucedió, Lorencito! ¡Lorencito! Sí, sí, fue su voz. (*Lo ve en el suelo, lo conoce por el calzado*) ¡Lorencito, Lorencito! (*Llamándolo y moviéndolo*) ¡Vestido de espanto! ¡Ah pícaro muchacho! Ya comprendí todo. ¡Lorencito! Pues está privado. ¡Jesús, Jesús! Voy a traer álcali. (*Se va y regresa luego*) ¡Lorencito, Lorencito, huele, huele! (*Le acerca un pomo a la nariz*)

Lorencito: (*Vuelve en sí*) Ay qué me pasa, dónde estoy. ¡Ay!

Don Nemorio: ¿Lorencito, qué te ocurrió?

Lorencito: ¿Ay, tú eres papá? Perdón, perdóname

Don Nemorio: ¿De qué? (*Lorenzo se quita la careta*)

Lorencito: Yo... (*llorando*) yo... yo... yo...

Don Nemorio: ¿Pero qué significa ese traje? ¡Picaronazo!⁴⁰⁸ Querías espantar y te espantaron de veras. ¿No es esto? ¿Qué viste?

Lorencito: Sí.. sí papá... (*Llorando*) de lo confesaré todo, pero per... perdóname. (*Se hinca*)

Don Nemorio. ¡Perdonado! Pero cuenta.

Lorencito: Bueno, pues me puse este vestido y careta para espantar a ese criado nuevo.

Don Nemorio: Que no le despertó tu grito ni cañones, creo. Qué sueño, caray, ni un plomo. Pero sigue...

Lorencito: Pues bien, le eché píldoras molidas y purgantes en su cena al criado, para que a esta hora le hiciera efecto, pero no hubo nada y estaba yo ya desesperado de que no venía cuando veo aquí... ay, ay si todavía se me escarapela el cuerpo. Veo aquí un fantasma blanco con cara horrible, echando chispas, sin llegar al suelo y dando alaridos... No supe más y me caí.

Don Nemorio: Ese fue castigo de Dios. Castigo por tu maldad. ¿Y los demás espantos, supongo que también tú..?

Lorencito: sí, sí, perdón; yo también los fingía todos para asustarte. Perdóname, papacito.

⁴⁰⁸ Aumentativo de *pícaro*.

Don Nemorio: ¡Qué tal , qué tal! Fuiste muy listo, pero aquí si no dio efecto tu viveza. Creo habrás escarmentado con este caso y ya nunca volverás a asustar a tu papá ni a nadie.

Lorencito: No, no, no. Perdóname. Estoy muy bien castigado ya.

Don Nemorio: Vámonos allá dentro, que hace mucho frío y es muy tarde.

[*Al público*]

Y el juguete terminó

tú dirás si te agradó.

FIN

III. Conclusiones

Considero que los títeres tienen mucho que decir sobre el teatro en México. Con esta idea en mente, pero sin modo de desarrollarla, comencé hace cinco años la tarea de realizar un estudio de conjunto sobre el teatro de muñecos en México. Cuando inicié, no contaba con ningún sustento documental acerca de la existencia de literatura dramática especialmente escrita para ser montada con muñecos, por lo que tuve que avanzar planteando un puñado de conjeturas y especulaciones que eran muy lógicas de pensarse y que en verdad parecían verdaderas.

Sin embargo, conforme avanzaba por entre el mar de testimonios documentales, resguardados en los diferentes repositorios de la Ciudad de México, fui convenciéndome de que quizá era más difícil encontrar el repertorio para muñecos de lo que pensaba, he incluso sospeché que éste jamás haya existido como tal, porque *títere*, como categoría, implica un problema. Por ejemplo, no es la misma forma de entender el concepto desde época virreinal que en el México contemporáneo.

Los títeres en la Nueva España, pongamos el caso, estaban asociados a los espectáculos de destrezas físicas y puede que no hayan sido montajes teatrales en sí, sino algún tipo de juego que involucraba la manipulación complicada de alguna figurilla. Por otra parte, también pudieron haberse referido a representaciones escénicas con personas ataviadas como si fueran muñecos, o sea, disfrazados de títeres, y más aún: era frecuente el uso de las palabras *títere* o *muñeco* en los permisos para montajes escénicos como una manera de eludir las duras leyes que sobre el teatro pesaban. Es decir que los cómicos mentían cuando se les preguntaba la naturaleza de su espectáculo y afirmaban trabajar con figurillas cuando en realidad montaban los espectáculos con una compañía de

personas.

Para el siglo XIX, aunque los *shows* con marionetas de hilo verdaderamente adquirieron una presencia formidable, debido en parte al éxito de José Soledad Aycardo, lo cierto es que también tienen un lado de indeterminación. Por ejemplo, la palabra llegó a designar cualquier espectáculo escénico dado en los teatrillos de poca monta de la ciudad. Los jacalones y saloncitos de títeres, además, no siempre representaban usando figurillas, sino que echaban mano de personas, sobre todo compañías de niños.

Será durante los primeros años del siglo XX que el término *títere*, asociado ya con la infancia, parece designar lo que hasta ahora conocemos como tal, debido a la popularización de los impresos de música para solaz de la naciente clase media que estaba ansiosa por educarse y entretenerse. Durante el Porfiriato, en efecto, se imprimen libretos para títeres, pues son una novedad. Se los vende junto con sus teatrinos para que los más pequeños entretuvieran a los adultos de sus casas con operetas, zarzuelitas y comedias de magia.

El repertorio para muñecos nunca fue evidente, pero llegó a ser posible cuando encontré la *Galería del Teatro Infantil* de la Testamentaria Vanegas Arroyo, así como la *Colección de Comedias para Títeres o Niños* de la Imprenta de la familia Orellana. Digo posible porque un texto manuscrito, genuino, propio de una compañía dedicada a los títeres, no ha llegado a mis manos, pero las refundiciones de Vanegas Arroyo fueron, así como las piezas originales de los Orellana, enorme hallazgo. Lo que pasó en materia de teatro en nuestro territorio desde el siglo XVIII no podía ser ajeno a la tradición occidental en el mismo asunto. Si países como España, Inglaterra o Francia contaban con sus antiquísimos teatros para títeres, no es posible pretender que en nuestra nación no se hubiese desarrollado algo similar. El problema: no hay testimonios o no se hacen evidentes, sino tan sólo posibles. De ahí que me vi, en lo general, obligado de emprender desde una época contemporánea, un camino a la inversa, tratando de encontrar lo que de antiguo tenían los impresos hechos en 1922. El viaje fue

complicado, porque varias de las piezas se negaron a decir más de ellas mismas que su propio contenido pero, en cambio, otras dieron de sí, aceptando su pertenencia a la larga tradición de teatro popular callejero que ha tenido este territorio.

Lo que intenté en este trabajo fue una exploración en el teatro menos comprendido de nuestro país, el teatro popular. Sostengo que los títeres no son un fenómeno secundón, sino de hecho una parte constitutiva de todo el teatro, a la que ha sido extirpada su importancia y su valor, debido a prejuicios, falsas lecturas, su origen y espacio de existencia. Pues bien, mi intención ha sido no sólo describir el fenómeno, sino proponerlo como un cimiento para la comprensión del teatro popular mexicano. Ya es posible ver en tipos y ambientes de los títeres la simiente de cualidades y características que se mantendrán en el teatro popular y en el cine de los primeros 50 años del siglo XX, por ejemplo, el peladito de lenguaje incomprensible o los niños rufianes que se ganan la vida estafando al prójimo, etc. Como parte del compromiso social que todo trabajo de esta naturaleza debe tener es que presento las ediciones de cada pieza revisada, con la esperanza de que algún entendido en el espectáculo tenga a bien darle una oportunidad a un teatro que siempre será brillante y divertido.

Resta dejar constancia que éste no puede considerarse sino como un trabajo terminado en su naturaleza de ser parte de uno de mayor extensión que continúa creándose. Los títeres se insertan en el ámbito del teatro popular, por lo que no son un fenómeno aislado, sino que forman un conjunto con otros teatros nacidos de la dinámica comercial, es decir, bajo una industria del espectáculo. Así pues, el autor se prepara para iniciar la investigación sobre el teatro popular en México que abarque lo que aquí se omite por razón de espacio, por ejemplo, el fenómeno del teatro de las Compañías Infantiles, así como el teatro completo de la Familia Orellana (cuya edición me encuentro preparando) hasta llegar al Gran Teatro Guiñol del INBA.

IV. Hemerobibliografía

1. FUENTES PRIMARIAS

Archivo General de la Nación:

General de Parte, Vol. 23. Exp. 302, fj. 218.

General de Parte, Vol. 53, Exp. 268.

General de Parte, Vol. 73, Exp. 24.

General de Parte, Vol. 77, Exp. 32.

General de Parte, Vol. 77, Exp. 33.

Indiferente Virreinal, Caja 1262, Exp. 12, fj. 12.

Indiferente Virreinal, Caja 1262, Exp. 9

Indiferente Virreinal, Vol. 1262, Exp. 12, fj. 10.

Inquisición, Vol. 1235, Exp. 15, ff. 304-315.

Inquisición, Vol. 1326, Exp. 61.

Propiedad Artística y Literaria, Caja 286, Exp. 61.

Ramo Media Anata, Vol. 59, Sin Folio, ff. 146-163.

Archivo Histórico del Distrito Federal:

Diversiones Públicas, Vol. 796, Exp. 9.

Diversiones Públicas, Vol. 797, Exp. 21.

Diversiones Públicas, Vol. 799, Exp. 302.

Diversiones Públicas, Vol. 800, Exp. 331.

Diversiones Públicas, Vol. 800, Exp. 332.

Diversiones Públicas, Vol. 800, Exp. 344.

Diversiones Públicas, Vol. 800, Exp. 395.
Diversiones Públicas, Vol. 801, Exp. 598.
Diversiones Públicas, Vol. 801, Exp. 857.
Diversiones Públicas, Vol. 806, Exp. 1116.
Diversiones Públicas, Vol. 4017, Exp. 99.

Archivo Histórico del Instituto de Antropología e Histórica:
Colegio de San Gregorio, Tomo 151.

Biblioteca Pública del Estado de Jalisco:

Archivo de la Real Audiencia Ramo Civil y Criminal, Caja 403,
Exp. 7.
Archivo de la Real Audiencia Ramo Civil y Criminal, Caja 416,
Exp. 5.
Archivo de la Real Audiencia Ramo Civil y Criminal, Caja 426,
Exp. 1.

Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México:
Colección Manuscritos, Vol. 1412, Fol. 289r.

Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional:

Diario del Imperio, 16 de agosto de 1866.
Diario del Imperio, 23 de julio de 1866.
Diario del Imperio, 24 de julio de 1866.
Diario Oficial de avisos de Madrid, 10 de Junio de 1862.
El Álbum de la Mujer, 21 de diciembre de 1884.
El Diario del Hogar, 22 de noviembre de 1885.
El Diario del Hogar, 7 de febrero de 1892.
El Eco de Dos Mundos, 13 de febrero de 1876.

El Faro, 11 de noviembre de 1874.
El Ferrocarril, 19 de mayo de 1871.
El Imparcial, 29 de mayo de 1910.
El Libre Sufragio, 20 de marzo de 1880.
El Popular, 19 de agosto de 1898.
El Popular, 3 de mayo de 1902.
El Renacimiento, 6 de noviembre de 1901.
El Siglo Diez y Nueve, 2 de agosto de 1862.
El Siglo Diez y Nueve, 5 de diciembre de 1868.
El Tiempo, 30 de diciembre de 1887.
El Tiempo Ilustrado, 27 de mayo de 1901.
Frégoli, 21 de marzo de 1898.
La Convención Radical Obrera, 26 de enero de 1896.
La Correspondencia de España, 13 de diciembre de 1903.
La Correspondencia de España, 8 de junio de 1862.
La Iberia, 30 de mayo 1868.
La Iberia, 6 de diciembre de 1868.
La Patria Ilustrada, 18 de febrero de 1884.
La Sociedad, 2 de octubre de 1866.
La Sociedad, 25 de noviembre de 1860.
La Sociedad, 28 de enero de 1860.
La Sociedad, 6 de junio de 1866.
The Mexican Herald, 10 de febrero de 1905.
The Two Republics, 31 de agosto de 1885.
Voz de México, 13 de octubre de 1885.
Voz de México, 3 de octubre de 1874.
“¿Dónde iremos a parar si esto continúa?”, en *La Patria*, 19 de enero de 1882.
“Ayuntamiento de México. Sesión del día 23 de julio de 1862.

- Número 53”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de agosto de 1862.
- “Ayuntamiento de México. Sesión del día 8 de agosto de 1862. Número 59”, en *El Monitor Republicano*, 17 de agosto de 1862.
- “Casino Español de México. Tertulia para el 6 de noviembre próximo a las ocho de la noche. Prevenciones.”, en *La Iberia*, 31 de octubre de 1875.
- “Circo Teatro Orrín”, en *El Popular*, 12 de agosto de 1906.
- “Crónica Teatral”, en *La Orquesta*, 21 de diciembre de 1867.
- “Descargas de sal”, en *El País*, 6 de junio de 1913.
- “Documentos para la Historia”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de diciembre de 1842.
- “El imitador de Frégoli”, en *El Correo Español*, 31 de enero de 1897.
- “El teatro”, en *La Iberia*, 28 de septiembre de 1870.
- “En el templo de Jesús María, Matrimonio Elegante”, en *El Popular*, 24 de mayo de 1901.
- “Fiesta ínitma”, en *El Diario del Hogar*, 21 de marzo de 1899.
- “Frígoli”, en *La Patria*, 18 de octubre de 1901.
- “Función Dramática”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de mayo de 1877.
- “Gacetilla”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de febrero de 1876.
- “Guerrero”, en *La Patria*, 11 de diciembre de 1909.
- “Imprenta el Fénix”, en *El Universal*, 20 de diciembre de 1898.
- “La almoneda del diablo”, *La Iberia*, 25 de junio de 1870.
- “La isla de San Balandrán”, en *La Libertad*, 15 de marzo de 1878.
- “La muerte de nuestros colegas Strauss y Herrerías” en *El*

- Mundo Ilustrado*, 18 de agosto de 1912.
- “No habrá Jacalones”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de octubre de 1878.
- “Noticias Sueltas. Revista de Periódicos de la Capital”, en *El Universal*, 29 de noviembre de 1854.
- “Noticias”, en *La Patria*, 3 de noviembre de 1886.
- “Pequeñas comedias para niños o títeres a cinco centavos”, en *El Diario del Hogar*, 31 de octubre de 1897.
- “Pieza de Magia”, en *El Universal*, 4 de febrero de 1849.
- “Propiedad Literaria”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de noviembre de 1882.
- “Propiedad Literaria”, en *El Tiempo*, 12 de julio de 1883.
- “Propiedad Literaria”, en *El Tiempo*, 26 de septiembre de 1885.
- “Propiedad Literaria”, en *La Patria*, 15 de junio de 1889.
- “Se distribuyen los primeros fusiles japoneses”, en *El Imparcial*, 20 de junio de 1914.
- “Sociedad Particular de Socorros Mutuos”, en *El Combate*, 9 de junio de 1878.
- “Teatro Imperial: El cronista dijo ayer bajo el título de La pata de cabra, la Isla de San Balandrán y La cola del Diablo”, *La Sociedad*, 27 de agosto de 1865.
- “Teatro Nacional”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de julio de 1874.
- Bocaccio (Aurelio Garay), “Cuentos fugaces”, en *El Diario del Hogar*, 7 de noviembre de 1886.
- Delgado y Camacho, Joaquín, “Denuncia”, en *El Acusador*, 7 de septiembre de 1873.
- González, Anselmo A., “De médicos escolares”, en *El Sol*, 26 de noviembre de 1931.
- Héctor, “Notas de la semana”, en *La Patria*, 29 de noviembre de

1896.

Juvenal [Enrique Chavarri], "Charla de los Domingos", en *El Monitor Republicano*, 25 de noviembre de 1894.

-----, "Charla de los domingos", en *El Republicano*, 25 de noviembre de 1894.

-----, "Las costureritas", en *El Imparcial*, 29 de octubre de 1898.

Linternilla, "México Festivo", *El Popular*, 25 de octubre de 1897.

López I., "Sumario. A propósito de la Revoltosa", en *El Mundo Ilustrado*, 27 de marzo de 1898.

Paz, Arturo, "Una Pantomima en la casa de mi padrino", en *La Juventud Literaria*, 5 de febrero de 1888.

Suárez, Constancio S., "Dos sonetos para el Diario del Hogar", en *El Diario del Hogar*, 22 de mayo de 1905.

Timbodenes, Ramón, "Calcoman", en *La Patria*, 12 de noviembre de 1904.

Urbina, Luis G. "Crónica de la semana" en *El Mundo Ilustrado*, 7 de enero de 1906.

2. FUENTES SECUNDARIAS

"Constancio S. Suárez", en *Wikipedia*, disponible en http://de.wikipedia.org/wiki/Constancio_S._Su%C3%A1rez Consultado el 10 de septiembre de 2014.

Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras completas*, VI, Crónicas, 1, México: SEP, 1987.

-----, *Obras completas*, VII, Crónicas, 1, México: SEP,

- 1987.
- , *Obras completas*, VIII, Crónicas, 2, México: SEP, 1987.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid: CSI, 2011, disponible en digital.csic.es/bitstream/10261/32162/1/Tesis_Alvarez_Barrientos.pdf
- Beezley, William H., “Cómo fue que El Negrito salvó a México de los Franceses: las fuentes populares de la identidad nacional”, en *Historia Mexicana*, Vol. 57, No. 2, 2007.
- Brya, Susan E., “The commercialization of the theater in Mexico and the rise of the Teatro Frívolo”, en *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 5, 186.
- Caldera, Ermanno, “La última etapa de la comedia de magia”, en *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, VII, 1980.
- Camarena Castellanos, Ricardo, *El control Inquisitorial del Teatro en la Nueva España durante el siglo XVIII*, México: INBA-CITRU, 1995.
- Camasta, Caterina, “ ‘Varios y notables inconvenientes para dexarlos correr’. El repertorio de la compañía de maromeros de José Macedonio Espinoza”, en Masera, Mariana y Flores, Enrique (Eds.), *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*, México: UNAM, 2009.
- , “Los muñecos y la peste: desventuras de unos titiriteros en Querétaro (1762)”, en *Revista de literaturas populares*, Año VII, No. 1, 2007.
- Campo Tejedor, Alberto de, “Trovadores de repente. La

- improvisación poética en el Siglo de Oro”, en *eHumanista*, Vol. 4, 2004.
- Carballido, Emilio, *Teatro para obreros*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1984.
- Caro Baroja, Julio, *Teatro popular y de magia*, Revista de Occidente: Madrid, 1974.
- Castillo Troncoso, Alberto de, “Imágenes y representaciones de la niñez en México a principios del siglo XX”, en Reyes, Aurelio de los (Coord.), *Historia de la Vida cotidiana en México*, Tomo V, Vol. 2, Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?, México: FCE/CM, 2006.
- Castillo, Ignacio B. del, “Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales, etc., de escritores mexicanos y de extranjeros incorporados a las letras mexicanas”, en *Boletín de la Biblioteca Nacional*, segunda época, No. 4, 1953.
- Ceballos, Edgar, *Diccionario Enciclopédico Básico de Teatro Mexicano*, México: Escenología, 1996.
- Coello Ugalde, José Francisco, “Una fiesta en Ixtacalco en 1886”, en *Anotaciones Históricotaurinas Mexicanas*, blog personal, recurso disponible en <http://ahtm.wordpress.com/> Consultado el 20 de mayo de 2014.
- Contreras Soto, Eduardo, “A caballo entre mundos y estilos. Las dramaturgias y sus vidas escénicas en los inicios del siglo XX”, en Olguín, David (Coord.), *Un siglo de teatro en México*, México: Conaculta/FCE, 2011.
- Cornejo, Francisco J., “Un siglo de oro titiritero: los títeres en el corral de comedias”, en Barrón Carrillo, Inmaculada, García-Lara Palomo, Elisa y Martínez Navarro,

- Francisco (Coords.), *XVII-XVIII Jornadas del Siglo de Oro*, Colección Letras, No. 72, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012.
- Cotarero y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, jácaras, bailes y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granda: Universidad de Granada, 2000.
- Díaz de Ovando, Clementina, *Los cafés en México en el siglo XIX*, México: UNAM, 2013.
- Fernández de Lizardi, Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, Tomo II, 3a edición, México: Porrúa, 2004.
- Galindo y Villa, Jesús, *Reseña Histórico Descriptiva de la Ciudad de México*, México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1901.
- García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México: Imprenta de Arturo García Cubas, 1904.
- Gómez de Silva, Guido, *Diccionario breve de Mexicanismos*, México: Academia Mexicana/FCE, 2001.
- González y Lobo, María Guadalupe, "Educación de la mujer en el siglo XIX mexicano", en *Casa del tiempo*, No. 99, 2007.
- Iglesias Cabrera, Sonia y Murray Prisant, Guillermo, *Piel de papel, manos de palo: historia de los títeres en México*, México: Fonca, 1995.
- Jankovic, Lise, "La comedia de magia española: cómo durar contra viento y marea", en *El eterno presente de la literatura*, Navarrete, María Teresa y Soler, Miguel (Eds.), Roma: Aracné, 2013.
- Jurado Rojas, Yolanda, ["Los títeres en México. Siglo XVIII-XX"],

Conferencia magistral, Video, dictada en el Instituto de Investigaciones Filológicas, dentro del marco del curso *Mito y Rito: Herramientas para la interpretación literaria y teatral*, a cargo de la Dra. Carmen Leñero, Inédito, propiedad de Rey Fernando Vera García.

-----, *Comedia 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, Puebla: BUAP, 2008.

-----, *El teatro de títeres durante el Porfiriato*, Puebla: BUAP/Conaculta, 2004.

Leonard, Irving A., “La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 5, No. 4.

Leyva, Juan y Ríos, Rosalina, “Estudio Introdutorio”, en Mendévil, Juan Camilo, *Seis noches de títeres en el callejón del vinagre*, Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM, 23, México: UNAM/IISUE, 2014.

Lira, Carlos, “Arquitectura mexicana en el XIX. Cuatrocientos años de occidentalización”, en *Secuencia*, 27, 085.

López Mena, Sergio, “Una tonadilla del siglo XIX”, en *Literatura Mexicana*, Vol. 4, No. 2, 1993.

María y Campos, Armando de, *El Programa en cien años de teatro en México*, Enciclopedia Mexicana de Arte, 3, México: Ediciones Mexicanas S.A., 1950.

-----, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, Primera Edición en Cien de México, México: Conaculta, 1996.

-----, *Teatro mexicano de muñecos*, 25 piezas de teatro

- guiñol, México: Ediciones Encuadernables El Nacional, 1941.
- McCormick, John y Pratasik, Bennie, *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- , "Puppet actors II- the figures", en *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Melchor, Fernanda, "La experiencia estética de la nota roja", en *Revista Replicante*, recurso electrónico disponible en <http://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/> Consultado el 27 de enero de 2014.
- Mendévil, Juan Camilo, *Seis noches de títeres mágicos en el callejón del vinagre*, Impreso por Doña Herculana del Villar y Socios en la Calle de Capuchinos No. 1, México, 1823.
- Mendoza López, Margarita, *Teatro Mexicano del siglo XX: Catálogo de autores mexicanos*, México: IMSS, 1988.
- Muñoz Fernández, Ángel y Tola de Habich, Fernando, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, México: Factoría Ediciones, 2005.
- Nomland, John B., *Teatro mexicano contemporáneo*, traducción de Paloma Gorostiza y Luis Reyes de la Maza, INBA: México 1967.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México*, México: Porrúa, 1987.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, "El teatro de revista mexicano, una forma de periodismo escénico", en *Tema y Variaciones*, No. 19, semestre 2, 2002.

- , “Esplendor de las formas cómicas breves en el teatro novohispano: entre la ilustración, los fulgores de la Independencia y la expresión del populacho”, en *Teatro y Vida Novohispana. Siete Ensayos*, México: UAM-Azc, 2011.
- , “Orígenes del teatro de revista en México (1869-1953)”, en David Olguín (Coord.), *Un siglo de teatro en México*, México: FCE/Conaculta, 2011.
- , “Un vistazo a pequeños escaparates en la galería del teatro para niños”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, No. 41, semestre 2, 2013.
- Padrón, Carlos, “Los primeros anuncios de teatro en la prensa habanera”, blog personal, recurso disponible en http://mail.uneac.co.cu/index.phpmodule=columna_autor&act=columna_autor&id=212 Consultado el 16 de febrero de 2014.
- Pessarrodona Pérez, Aurèlia, “Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII”, en *Recerca Musicològica*, XVI, 2006.
- , “Impressio de llibrets de tonadillas a les terres de parla catalana: d'el Sacristán y la Viuda (1773) a Cheroni i Bartoleta o la Viuda I l'escola de Josep Bernat I Baldoví (1860)”, en Marcillas, I., y Santamaria, N. (Coords.), *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, Valencia: Universitat de València, 2013.
- Picón, José, *La isla de San Balandrán: zarzuela ilusoria en un acto y en verso*, 4ª edición, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1889.
- Publio Virgilio Marón, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*,

- traducción de Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- Ramos Smith, Maya, *El actor en el siglo XVIII. Entre el coliseo y el principal*, Colección Escenología, México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.
- , *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, México: Conaculta, 2010.
- Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México*, Lecturas Mexicanas, 61, México: FCE, 1984.
- Reyes de la Maza, Luis, *Circo, Maroma y Teatro (1810-1910)*, México: UNAM, 1984.
- Reyes Palacios, Felipe, "El jugador, la obra magistral de Manuel Eduardo Gorostiza, según Altamirano", en *Literatura Mexicana*, Vol. XVIII, No. 1, 2007.
- Rivera, Octavio y Guerra, Humberto, "Representación del personaje sexodiverso en la dramaturgia mexicana", en *Latin American Theatre Review*, 43, 2, 2010.
- Rocha, Marha Eva, "Los comportamientos amorosos en el noviazgo, 1870-1968. Historia de un proceso secular", en *Revista Historias*, No. 35, 1995-1996.
- Sánchez González, Agustín, *Terribilísimas historias de crímenes y horrores*, México: Planeta, 2004.
- Sosenski, Susana, "Niños limpios y trabajadores. El Teatro Guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana", en *Anuario de estudios americanos*, 67, 2, 2010.
- Sten, María, "Estudio Introdutorio", en *Teatro Mexicano: historia y dramaturgia*, XIII, Dramas Románticos de

- Tema Prehispánico (1820-1886), México: Conaculta, 1994.
- Tavira, Luis, "Prólogo", en María y Campos, Armando de, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México: Conaculta, 1996.
- Téllez Rojas, Jesús Isaías, "Calco. Espacio escénico de espectáculos itinerantes", ponencia presentada en el 2º Coloquio El Títere y las Artes Escénicas, Xalapa, Veracruz, el 29 de abril de 2014. Documento Inédito.
- , *Artes escénicas en Toluca, México. 1867-1876*, tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2012, recurso disponible en <http://www.uv.mx/mae/files/2012/11/Artes-Escenicas-en-Toluca-Tesis.pdf> Consultado el 22 de marzo de 2015.
- Varey, John Earl, *Historia de los títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- Vela, Arqueles, *Introducción, organización e interpretación del teatro de muñecos guiñol*, México: SEP, 1934.
- Vera García, Rey Fernando, "Las comedias de muñecos en Nueva España", en *Fantoche*, Año VI, No. 5.
- , *Las comedias de muñecos en Nueva España durante el siglo XVIII*, tesis para obtener el grado de Licenciado en Letras Hispánicas, México: UNAM, 2010.
- Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de las Luces*, México: FCE, 1987.
- Viveros Maldonado, Germán, *Teatro Dieciochesco de Nueva*

España, México: UNAM, 2010.

-----, *Loas Populares Mexicanas. Siglo XIX*, México:
Seminario de Cultura Mexicana, 2008.

-----, *Manifestaciones teatrales en el Nueva España*,
México: UNAM, 2010.

-----, *Talía Novohispana. Espectáculos, temas y textos
teatrales dieciochescos*, México: UNAM, 1996.