La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América

The máquina real *and the puppet theater repertoire in Europe and America*

La máquina real *et le répertoire de théâtre de marionnettes en Europe et en América*

Francisco J. Cornejo (dir.)

La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América

Francisco J. Cornejo
(director)

UNIMA Federación España

2017

La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América

© Texto: Los autores

© Ilustraciones: Los autores

© Edición: UNIMA Federación España

http://www.unima.es/

Director de la edición

Francisco J. Cornejo

Revisión de la traducción

Esther d'Andrea

ISBN:

Primera edición: noviembre de 2017

Diseño: Francisco J. Cornejo

Edición digital

Editado en España

El Simposio Internacional
"La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América"
(Palacio de Miramar, San Sebastián, 28 y 29 de mayo de 2016)
fue posible gracias a:

ÍNDICE

Introducción 11

Piedad Bolaños
La realidad del teatro español en el Siglo de Oro. (De comediantes a/y titiriteros: de tal palo, tal astilla) 15

Francisco J. Cornejo
El repertorio de la máquina real 43

Christine Zurbach
Le répertoire du théâtre de marionnettes au Portugal: le cas des Bonecos de Santo Aleixo 99

José Alberto Ferreira
História(s) de máquinas e a máquina da história 113

Ida Hledíková
Repertoire of Travelling Comedians 121

Rey Fernando Vera
La Comedia de Muñecos en Nueva España 135

Maryse Badiou
Belenes de movimiento: aproximación a la máquina real 151

Désirée Ortega
El repertorio de la Tía Norica de Cádiz 169

John Mc Cormick
Interpreting, illustrating, adapting and creating – five centuries of puppet repertoires in Britain 205

Adolfo Ayuso
Disolución y muerte de la máquina real: los autómatas Narbón 219

La Comedia de Muñecos en Nueva España

The Puppet Comedy in New Spain

Comédie marionnettes en Nouvelle-Espagne

Rey Fernando Vera García
Universidad Nacional Autónoma de México
Fundación para las Letras Mexicanas

Resumen: El siguiente trabajo ofrece un panorama general del repertorio y la forma en que se llevó a cabo durante el siglo XVIII y XIX el espectáculo de marionetas llamado Máquina Real. En primer lugar, se ofrecen generalidades conocidas sobre el funcionamiento de la comedia de muñecos; en segundo lugar se propone un repertorio de obras. Finalmente, se da noticia del caso de la primera escuela para títeres en Territorio Mexicano, montada durante los primeros años del siglo XIX.

Palabras clave: Títeres, máquina real, teatro en Nueva España.

Abstract: The following work discusses about the repertoire and the performance of the "Máquina Real" in New Spain during the 18th an 19th centuries. Firstly, this work offers some ideas regarding the function of *Comedia de Muñecos*; secondly, a number of puppet repertoire pieces are suggested. Finally, I expose the case of the first puppetry school during the early 19th century in Mexico.

Key words: Puppet shows, 'máquina real', New Spain Theatre.

Résumé: Le document suivant donne un aperçu du répertoire et de la façon dont le spectacle de marionnettes appelé *máquina real* a eu lieu au cours du XVIIIe et XIXe siècle. Tout d'abord, on présente, en général, la performance de la *comedia de muñecos*; d'autre part un répertoire d'œuvres est proposé. Finalement, nous rapportons le cas de la première école pour marionnettes sur le territoire mexicain monté au début du XIXe siècle.

Mots clés: Marionnettes, *máquina real*, théâtre en Nouvelle-Espagne.

Considerado por las autoridades virreinales como un espectáculo inofensivo, los muñecos no fueron motivo de atención para las celosas autoridades eclesiales como tampoco lo fueron para los preceptistas dramáticos. Si bien este detalle les permitió operar con notable flexibilidad y avanzar tecnológicamente, lo cierto es que también contribuyó a propagar la sombra que los oscurece actualmente y casi los hace invisibles para los investigadores contemporáneos del teatro en México.

Aunque aún está vigente el debate sobre la existencia de marionetas anteriores a la llegada de la tradición hispánica, comúnmente es aceptado afirmar que los muñecos llegaron a territorio mexicano con la incursión de los primeros españoles. Hernán Cortés, por ejemplo, en sus expediciones se hizo acompañar de músicos y sujetos que animaban figuras articuladas. A pesar de estas esporádicas noticias de títeres en los primeros años de la colonia, realmente el auge del teatro de marionetas se dio durante los siglos XVIII y XIX.

El aparato administrativo de la Nueva España permitió el desarrollo de una multiplicidad de espectáculos y diversiones callejeras en territorio mexicano durante la segunda mitad del siglo XVIII. Básicamente con cumplir con el impuesto de Media Anata y prometer observancia de las reglas morales básicas para la época, tanto títeres como acrobacias y animales entrenados pudieron convertirse en el entretenimiento de la sociedad. Precisamente por esta dinámica, uno de los problemas en que se veían inmiscuidos los muñecos era la competencia desleal que ejercían sobre el teatro de coliseo. En efecto, para el siglo XVIII, los títeres habían adquirido un lugar preponderante dentro de las diversiones novohispanas debido al bajo costo y a la nula restricción de entrada. Tengamos presente que el ingreso al coliseo de México estaba vetado para indios, negros y algunas castas, paradójicamente la mayor parte de la población. Por esto muy a menudo los asentistas del coliseo llegaron a considerarlos como una amenaza para la taquilla. Y aunque hubo disposiciones legales al respecto como no permitir que ninguna compañía de cómicos de la legua o animadores de muñecos, representara dentro de las principales ciudades, lo cierto es que las marionetas se incorporaron al mercado del entretenimiento de manera contundente y a tal grado que de hecho se les permitía representar dentro de los recintos teatrales durante la Cuaresma, tiempo en que es bien sabido, las representaciones teatrales cesaban.

La relación de las marionetas con el teatro del coliseo es muy estrecha. Por ejemplo, las compañías de animadores solían constituirse por actores retirados o prófugos del coliseo, actores que huían de las malas condiciones de trabajo y que en los espectáculos callejeros encontraban una mayor seguridad laboral.

Las compañías de muñecos iniciaban temporada durante la cuaresma y terminaban al año siguiente por las mismas fechas cuando ingresaban al Coliseo de México para suplir la falta de

teatro, y era entonces que el asentista a cargo disponía de los actores que a su juicio resultaran ventajosos para los intereses del coliseo. Era común sin embargo, que este requisito administrativo no se cumpliera, pues las compañías de títeres se desintegraban en el camino o simplemente nunca regresaban a la Ciudad de México.

José Ribelles y Helip, Títeres ambulantes*. Biblioteca Nacional de España, INVENT/27934.*

Así pues, se explica que la característica primordial de la comedia de muñecos haya sido el calco, esto es, la reproducción de la estructura y contenido del teatro de coliseo, lo que incluía por supuesto, las comedias y otros espectáculos como bailes y corridas de toros. No se trató de una parodia, sino de una emulación. Ha sido localizado, por ejemplo, que alguna compañía de muñecos a cargo de un hombre de apellido Vega representó *El desdén con el desdén*, de Agustín de Moreto, misma obra que durante la segunda mitad del siglo XVIII fue muy socorrida por el teatro de coliseo. Esta forma de calcar (imitar) el teatro instituido distinguió durante bastante tiempo a los muñecos. En la ciudad de Toluca, actual capital del Estado de México, por ejemplo, incluso llegó a existir un local de comedias de muñecos llamado precisamente El Calco, donde además de dar funciones con marionetas, era una imprenta en la que se vendían libretos, partituras y otros impresos.

Ya en época independiente, con el ascenso y formalización de diversas casas impresoras se continuó con la práctica de imprimir para muñecos o niños los éxitos del teatro convencional. En gran medida, durante época colonial, se quería que las manifestaciones teatrales de la calle fueran solemnes y que incluso estuvieran hechas a partir de textos de comedias probadas para el caso, el virrey Gaspar de Zúñiga, por ejemplo, expidió un decreto que garantizara tal índole en los espectáculos teatrales callejeros[1].

En este punto, cabría hacer una rápida pero importante aclaración, durante época colonial, existía una diferencia entre "los títeres" y la "comedia de muñecos" o "los muñecos". En lo que respecta a los primeros, estaban emparentados con espectáculos de destrezas físicas, escamoteo, ilusionismo, perros u otros animales amaestrados, juegos acrobáticos, etc. Los "títeres" solían formar parte de las rutinas de cómicos de la legua. Aunque podrían representar sainetes y tonadillas, estas figuras servían más como un apoyo visual para las historias que sus animadores cantaban o recitaban y no tanto como actores teatrales. Estos "títeres" debieron ser de guante pues así era más fácil su transporte por los pueblos y rancherías del territorio. Para darnos una idea de cómo debió haber sido el espectáculo de los títeres, recurramos al grabado del valenciano José Ribelles y Helip titulado convenientemente "Títeres ambulantes."

Por su parte, como hemos señalado, los muñecos eran un espectáculo más complejo que a su modo trataba de imitar las jornadas teatrales de los coliseos. Mientras que un titiritero, en el sentido propio de una persona que jugaba títeres, podía hacerlo con una comitiva reducida y un a penas visible aparato escénico, los muñecos, la comedia de muñecos, requería de un boato particular. Quienes se dedicaban a este arte, generalmente eran compañías perfectamente bien constituidas con actores específicos para cada uno de los papeles. De este modo entre sus filas había damas, galanes, barbas y graciosos, además de tener músicos y cantantes y de ir acompañados por otros ejecutantes de destrezas, bailarines y escamoteadores.

La llegada de la Comedia de Muñecos a un pueblo era un espectáculo admirable. Horas antes de la función, los miembros de la troupe organizaban una suerte de desfile por las calles, haciendo ruido y alharaca con tambores y trompas, anunciando a grito pelado las comedias que

[1] VIVEROS, Germán, *Manifestaciones teatrales en Nueva España,* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, página 74.

representarían durante la noche, después de las horas del rezo. Unas veces tomaban a algún niño y lo hacían rey de la representación y lo paseaban en andas, invitando a la gente a unirse a la repentina fiesta. Otras veces, salía el gracioso de la compañía y animaba a su personaje, haciéndolo recitar versos en honor al pueblo y jugando bromas a los habitantes. Mientras esto ocurría, una comitiva dedicaba a buscar un lugar para montar el tinglado y levantar la Máquina Real, es decir, el escenario. Aunque había compañías que cargaban con sus propios enseres, otras por el contrario, pedían al pueblo les facilitasen la madera necesaria para armar el tablado, que por lo demás era bastante complejo pues contaba con todos los elementos del escenario italiano de la época, esto es bastidores, embocaduras, bambalinas y un espacio para la maquinaria, además del fondo oculto donde los animadores daban vida a los muñecos que, por cierto, fueron figuras manipuladas con hilos y varillas de entre 40 y 60 centímetros de alto siempre bien arregladas para la escena con su particular vestuario.

El repertorio de la Máquina Real de Comedias de Muñecos

Debemos suponer que el repertorio para los muñecos consistía en comedias de magia, de santos, pero también de piezas barrocas y neoclásicas. Hay razones para creer que con marionetas se montaron obras de destacados autores españoles como Cañizares, Moreto, y Mira de Amezcua, piezas como *El anillo de Giges, El Esclavo del diablo o El desdén con el desdén*. Sin embargo, no hemos tenido noticia contundente al respecto. Por desgracia, en la actualidad el repertorio de las comedias de muñecos queda oscurecido por la falta de documentación.

Pese a esta limitante, lo cierto es que podemos comenzar a hacer conjeturas sobre un repertorio. Lo principal es reconocer que la comedia de muñecos en Mexico tenía la misma estructura que la jornada teatral del coliseo, por lo que emulaban las comedias y demás espectáculos. Más aún: el reglamento de teatro de 1786, documento importante por ser el primer intento de regular la actividad dramática en Nueva España, estipulaba en el artículo 23 la manera en que debían operar los muñecos dentro del Coliseo. A la letra, señala:

> Los tres días de cada semana que hasta ahora han quedado libres, sin hacerse comedias, se destinan en lo venidero para comedias de muñecos, a fin de que haya diversión diaria para los aficionados, respecto a que la compañía no es capaz de soportar este trabajo. En estas comedias se observará inviolablemente que se comiencen a la misma hora que las otras; que las habilidades para la representación y canto serán las mejores; que no se ejecutarán en cortinas sino a teatro abierto, y los muñecos serán de la mejor talla y más proporcionada estatura, vestidos con las galas correspondientes a su papel, siendo siempre distintas las comedias que se representaren de éstos a las que se ejecutarán por la compañía de personas, advirtiendo que, así estas representaciones como los volantines, títeres y maromas, no se puedan ejecutar en otra parte fuera del Coliseo, pena de trescientos pesos, impuesta por el Excmo. Señor Virrey a los contraventores. [2]

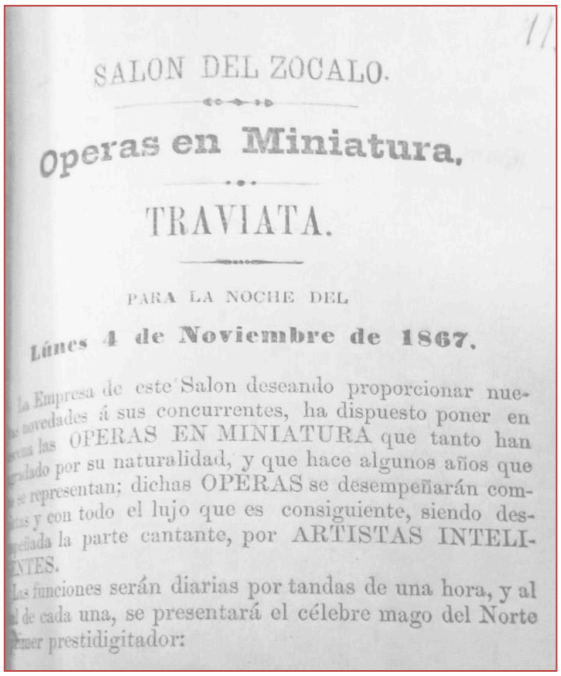
Los días de la semana en que no había comedia eran los martes, jueves y sábados. Días en que como queda dicho se permitía la representación de Comedias de Muñecos, bailes escénicos,

[2] SAN VICENTE, Juan Manuel de, "Noticia al Público. Sobre la reforma general del Coliseo Hecha por D. Juan Manuel de San Vicente, para las representaciones venideras, bajo las circunstancias de los artículos siguientes.", en Germán VIVEROS, *Teatro Dieciochesco de Nueva España*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, páginas 218—219.

follas, juegos o cualquier otro espectáculo de destrezas físicas. Parecería obvio, sin embargo, es importante señalar que si se especificaba que la representación y el canto fueran óptimos, esto implicaría necesariamente que los muñecos tenían un repertorio de obras cantadas, probablemente tonadillas escénicas, zarzuelas o incluso óperas. A propósito, dato importante en México durante el siglo XIX, las óperas en miniatura, o sea, óperas con muñecos fueron un espectáculo muy gustado. La parte escénica la realizaban marionetas, mientras que el canto y la música lo realizaban artistas profesionales.

Con frecuencia se asume que la comedia de muñecos se realizaba con cualquier tipo de títere. Pero como ya he anotado, los muñecos debieron haber sido figuras de un tamaño considerable, articuladas y con un peso que servía como centro de gravedad, además debieron haber sido movidas mediante hilos y varillas. Por esta razón, cuando el reglamento menciona que las comedias de muñecos deben ejecutarse a teatro abierto, debe entenderse que se refiere a un teatrito a la italiana y de ningún modo a uno para figuras de guante, que como sea, no hubiese sido del todo atractivo tomando en consideración las dimensiones del Coliseo.

Ahora bien, el punto que me interesa resaltar es la última recomendación del reglamento, aquella que sugirió a los animadores de muñecos que no ejecutaran las mismas piezas que ya han sido hechas por la compañía de personas. Esto nos sugiere que en gran medida el repertorio de la Máquina Real era parecido al del Coliseo y por lo tanto cualquier obra que figure en las jornadas teatrales pudo bien haberse adaptado a comedia de muñecos. Precisamente este fue el caso de obras como *El desdén con el desdén,* cuya libreto adaptado para muñecos por desgracia no he localizado, pero más aún es el caso de obras menores como la mojiganga *Un casamiento de indios,* el entremés de *Sancajo y Chinela*, la tonadilla escénica *La viuda y el sacristán* y de una loa titulada *Sermón al pueblo de San Miguel el Grande*.


SALON DEL ZOCALO.

Operas en Miniatura.

TRAVIATA.

PARA LA NOCHE DEL

Lúnes 4 de Noviembre de 1867.

La Empresa de este Salon deseando proporcionar nue-
s novedades á sus concurrentes, ha dispuesto poner en
ena las OPERAS EN MINIATURA que tanto han
adado por su naturalidad, y que hace algunos años que
se representan; dichas OPERAS se desempeñarán com-
as y con todo el lujo que es consiguiente, siendo des-
peñada la parte cantante, por ARTISTAS INTELI-
NTES.
Las funciones serán diarias por tandas de una hora, y al
l de cada una, se presentará el célebre mago del Norte
rmer prestidigitador:

Un casamiento de indios fue en principio una *breve del coliseo*, es decir un sainete que se dio durante las temporadas de 1790 a 1794 en el Coliseo de México y que al pasar del tiempo derivó en una mojiganga que solía representarse durante las lidias de toros por los mismos toreros. Durante ese proceso, es seguro que haya sido adaptada para comedia de muñecos, pues en ese formato es como la conoció el famoso impresor Antonio Vanegas Arroyo —quien trabajara en con el grabador José Guadalupe Posada, creador de la imagen de la Catrina Garbancera— mismo que la fijó finalmente a mediados del siglo XIX dentro de su Galería del Teatro Infantil. El tema de esta pieza era algo común durante finales del siglo XVIII mexicano, un cuadro paródico de las costumbres de los indígenas cristianizados. En esta pieza, cuya comicidad

ahora nos resultaría políticamente incorrecta, se relatan las penurias de una madre que intenta casar a su hijo y se enfrenta ante los costosos requisitos del párroco del pueblo quien le exige bastante dinero para la celebración. Esta pieza termina con la invitación para bailar un jarabe. Es propio pensar que desde época novohispana esta pieza formara parte del repertorio de la comedia de muñecos, pues ya cuando llega al siglo XIX es una pieza, quizá con algunas variantes, conocidísima del repertorio del teatro de marionetas.

El *Entremés de Sancajo y Chinela*, figuraba dentro de los papeles que el Santo Oficio recogió al cómico de la legua José Macedonio Espinosa hacia principios del siglo XIX. La razón por la que se le fincaron cargos a este cómico fue por considerar a sus espectáculos inmorales y ofensivos. Durante el periodo neoclásico mexicano, había razón para ello, pues entre sus obras figuraba un sainete titulado *El alcalde chamorro* bastante subido de tono que presentaba quizá por vez primera abiertamente a un personaje sexodiverso, transgresor y amanerado. Al parecer, José Macedonio Espinosa escribía sus propias obras y las representaba por las ciudades del norte de México tanto con personas como con muñecos. Sus espectáculos consistían en comedias, demostración de destrezas físicas, títeres y animales amaestrados. Incluso escribió una apología a uno de sus perros favoritos. Durante el siglo XVIII existían diversas restricciones en materia de teatro, entiéndase que estaba prohibido representar con personas fuera de los coliseos, por lo que muchos cómicos de la legua debían unas veces representar con marionetas y otras con personas o bien anunciar que eran marionetas y finalmente hacer las comedias con personas.

En el caso del *Entremés de Sancajo y Chinela* se trata de una versión libre escrita en 1802 de un entremés peninsular de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa famoso desde 1663 titulado de la misma manera. Puede tratarse de una derivación de los personajes de la Comedia del Arte y estar emparentados con la tradición de los títeres de cachiporra. La obra presenta la querella y duelo poético de dos sacristanes que buscan la mano de una dama. En el particular caso de la versión de José Macedonio, la obra está plagada de picardía y dobles sentidos. Ciertamente esta obra estaría más del lado de los títeres que de la comedia de muñecos, sin embargo no debe desestimarse que formó parte del conjunto de obras ofrecidas por una Máquina Real.

Por su parte *La viuda y el sacristán* es una tonadilla escénica que en México fue tratada siempre como una zarzuela sólo por la inclusión de baile, recitado y canto, pero se trata de una tonadilla escénica que se representó en la ciudad de Barcelona en 1773 como parte de la comedia *El sacrificio de Efigenia*. La primera vez que se representó en el Coliseo de México fue en 1792. Rápidamente se aclimató al país y fue muy representada, reelaborada y muchas versiones de ella circularon impresas como hojas volantes. De esta manera fue que llegó al teatro de muñecos y debió haberse mantenido ahí durante varios años desde su representación con personas hasta que Antonio Vanegas Arroyo la incluyó en su Galería del Teatro Infantil, antología de comedias para montarse con títeres o niños.

Por último, el caso de la *Loa Sermón al Pueblo de San Miguel el Grande* es el único texto del que tenemos la plena certeza de que fue utilizado dentro de las representaciones de una Máquina Real de Comedias de Muñecos.

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. En efecto, sabemos bien que la comedia de muñecos iniciaba con una loa en la que la compañía agradecía el recibimiento del pueblo y solicitaba a los asistentes su atención y amable remuneración económica.

Parece ser que *El Sermón* fue representado por una figura ataviada como monje, probablemente animado por el gracioso de la compañía. Por eso, en el expediente inquisitorial se lee que: "huvo 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."[3] En efecto, la loa debió haber sido dicha a través de la marioneta, pues a los muñecos se les solapaban actitudes que de ninguna manera hubieran pasado desapercibidas por las celosas autoridades civiles y eclesiásticas.

Aunque el documento no indica en ningún sito que el *Sermón* se haya representado con muñecos, el expediente alude que se trataba de una compañía de cómicos con licencia del virrey para representar Máquina Real. 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.

Además, dentro del *Sermón* mismo parece estar aludida la construcción de la Máquina y el alquiler del lugar que 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 nesesitamos,
> pero no se consiguió,
> porque sin lei, sin consiensia,
> quien lo tenía nos pidió
> del alquiler cada día un rial,
> y si no, que entraran dos.[4]

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 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. En efecto, los marionetistas llegaron en un momento en el que el pueblo debía antes bien permanecer grave y contrito y no

[3] CAMASTRA, Caterina, "Los muñecos y la peste: desventuras de unos titiriteros en Querétaro (1762)", *Revista de Literaturas Populares*, no. 1 (2007), p. 49.
[4] *Ibídem*, p. 46, vv. 53—58.

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 representaron tres comedias y luego se fueron.

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.

Una escuela para muñecos

En 1811, Ignacio Miranda comenzó 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. 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.[5]

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 marionetas. 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 encuentra otro remedio que echar mano de sus aptitudes para

[5] RAMOS SMITH, Maya, *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y El Principal*, México: Grupo Editorial Gaceta, 1994, p. 27.

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 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, se 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 177'. 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.[6]

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 establesimiento útil y de que hasta el día ha crecido esta capital opulenta de una Escuela Teatral donde se críen y formen habilidades capaces de llenar desspués 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.[7]

---

[6] RAMOS, *op. cit*., p. 180

[7] Archivo Histórico del Distrito Federal, Fondo Ayuntamiento, Diversiones Populares, Vol. 797, Exp. 21.

En el alegato a favor de su demanda, Miranda establece diversos puntos rescatables en el estudio de las comedias de muñecos. Así por ejemplo, expresa que los prejuicios que pesan sobre los espectáculos de marionetas se han debido 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.

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 "malidicencias" 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 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] comúnmente 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.[8]

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,

[8] Archivo Histórico del Distrito Federal, Fondo Ayuntamiento, Diversiones Populares, Vol. 797, Exp. 21.

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 música bailable, 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"[9] 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.

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 produce necesariamente las resultas que hace estos espectáculos inútiles, desagradables y tal vez perjuiciosos.[10]

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 teatro 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

[9] VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o Reprimidos?*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 163

[10] Archivo Histórico del Distrito Federal, Fondo Ayuntamiento, Diversiones Populares, Vol. 797, Exp. 21.

> del Príncipe— abandonaron su estructura de corrales para convertirse —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.[11]

Así pues, el mismo Miranda señala 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 5 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 Govierno 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 suceptibles. Alentado de esta experiencia me [dispongo] de presentarme a US proponiéndole establecer el sistema de que necesitamos no en su perfeccionadisima [...] 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 Muñecos. 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***[12]

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 perfectamente estudiados y elaborados para que las funciones sencillamente 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 especia 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.[13]

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, sin embargo, 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, no obstante, el propósito principal era el de ofrecer diversiones de

[11] Ramos Smith, Op. Cit. p. 54—55.
[12] Archivo Histórico del Distrito Federal, Fondo Ayuntamiento, Diversiones Populares, Vol. 797, Exp. 21.
[13] *Ibídem*.

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 grandes 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 idóneo 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 acceder 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 su gestión a los precios que se estampan sin exceder en manejo cuidado en la firmeza del teatro, gradas, y en que no faltare las correspondientes iluminación 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 dando 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[14]

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

[14] Archivo Histórico del Distrito Federal, Fondo Ayuntamiento, Diversiones Populares, Vol. 797, Exp. 21.

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 Camilo Mendévil, hace anunciar sus ficticias *Seis noches de títeres májicos*:

> Muy ilustres ciudadanos y ciudadanas de este arrabal.
> Se os suplica amorosamente concurráis en gran número todas las noches de los domingos y jueves, comenzando desde esta noche, á divertiros por el corto estrupendio de medio real con los asombradísimos títeres májicos del muy afamado maistro Ambrosio Prunela, natural de su tierra que está adelante de la alta California; cuya diversión honesta se ha plantificado con todas las ceremonias de vida y costumbres, en el suntuoso callejón del vinagre, casa de las lechugas, junto al molino de aceite: comienzan a la oración.[15]

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. 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 estubimos 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".[16]

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 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:

---

[15] 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, UNAM/IISUE, México, 2014, p. 42

[16] *Ibídem.*

> Concédese la licencia que se solicita para Comedias Teatrales y Muñecos en la plaza de gallos, supuesto el consentimiento que se presenta del Asentista Don Rafael Ortiza Valladares. Entiéndase este permiso por el tiempo de seis meses 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 de las 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 treinta pesos mensuales que ha de poner en poder del presente escribano de Policía quien es Tesorería aplicados a los gastos de los pobres de la cárcel hágase así saber a la parte y expídasele el resguardo oportuno. [17]

Por último, 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, etc.:

> 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 las disposiciones teatrales presentar a US el día primero de cada mes lista puntual de todas las funciones que en él 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 contribuir con aquellas cantidad que califique justa este ilustre ayuntamiento, devolviendo como lo hago la anterior licencia y acompañando para mayor apoyo de mi solicitud con la puntualidad debida el papel de contenta del subarrendamiento de dicha plaza de gallos. Por tanto AVS suplico así lo determine que es justicia y en ello recibiré merced. Ignacio Miranda.[18]

[17] Archivo Histórico del Distrito Federal, Fondo Ayuntamiento, Diversiones Populares, Vol. 797, Exp. 21.
[18] *Ibídem*.