

PEDROSA, José Manuel, 2004. *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*. Madrid: Páginas de Espuma.

ŽIŽEK, Slavoj, 2006. *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Maya Ramos Smith. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México: CITRU/CONACULTA/INBA, 2010; 296 pp.

La obra más reciente de Maya Ramos Smith constituye una contribución interesante y original al estudio de las manifestaciones teatrales y las culturas escénicas de la Nueva España. Es un libro de amplio alcance, tanto en términos cronológicos, al abarcar más de tres siglos, como por lo que respecta a la minuciosa atención a todo tipo de espectáculos callejeros, itinerantes y, en mayor o menor medida, marginales. En su "Prólogo a modo de preludio", Jesús Calzada destaca la "feliz abundancia de anécdotas", haciendo, sin embargo, hincapié en la "descripción sistemática y cronológica del surgimiento, propagación y transformaciones de los espectáculos populares en México" (14). Se trata, a mi parecer, de los dos ejes principales de este libro: el deleite anecdótico es tan válido como la sistematización analítica y hace que el libro resulte especialmente disfrutable, hasta el punto de que puede leerse, en algunos pasajes, como literatura, gracias al interés intrínseco de las historias recogidas y narradas, y también a la "habilidad mordaz" de la autora (16).

Ramos Smith enuncia, en la "Introducción", su intento: "presentar un panorama de la actividad de los artistas [...] fuera de la órbita del teatro 'oficial'" (19), a través de sus "diversas habilidades y grados de profesionalismo o preparación" (20), prestando atención a un abanico de factores espaciales, temporales y sociales. En realidad, las órbitas de los espectáculos oficiales y marginales en muchos momentos se intersectan e influyen recíprocamente, como la autora señalará más adelante: son universos que "se desarrollaron paralelamente" (20), en ósmosis recíproca. Los parámetros espaciales de la investigación no la limitan a la

Nueva España, sino que incluyen referencias necesarias a las cortes europeas, a los puertos andaluces de Cádiz y Sevilla, al Gran Caribe y las costas africanas: “La navegación que conectaba esta vasta región propició la transmisión y difusión de técnicas, saberes y destrezas corporales, costumbres, modas y tradiciones que formaron parte de la cultura popular” (20); estamos hablando de “tradiciones de ida y vuelta”, de “aportación multicultural” (56). La autora concluye la introducción con una linda declaración de amor hacia su objeto de estudio, destacando “esas voces personales que se unen y terminan por formar un todo, una voz colectiva que [...] con su trabajo, sudor y creatividad cumplió un importante papel en la cultura popular de su tiempo” (23).

En el capítulo I, “Los antecedentes”, Ramos Smith habla de las dos tradiciones que confluyen en la Nueva España. Una es la prehispánica, entre la corte de Montezuma y “las plazas y mercados como el de Tlatelolco”, con variopinto desfile de juglares, bufones, fenómenos, aves y fieras, titiriteros, magos ilusionistas, saltimbanquis, danzadores, “truhanes y chocarreros o zaharrones”, “otros que traen un palo con los pies, y de otros que vuelan cuando bailan por alto, y de otros que bailaban como en Italia”, según nos cuenta Bernal Díaz del Castillo. Los “juglares indígenas” (32), malabaristas del palo y voladores, siguen practicando sus acrobacias después de la conquista y, en algunos casos, hasta la fecha (34-38). Por otro lado, están los que bailaban como en Italia: la referencia de la que Bernal echa mano, los matachines. La autora destaca cómo, a partir del origen italiano y de la palabra *mattacchino* (de *matto*, ‘loco’: el loco festivo de los carnavales, vinculado con el teatro callejero y la *commedia dell’arte*), pasando por el tamiz español del “danzante armado”, por su cercanía con el verbo *matar*, los matachines, en la Nueva España, “terminarían por dar su nombre a grupos de danzantes indígenas y por adquirir un carácter ritual dentro de las festividades religiosas” (40). El mundo de la *commedia dell’arte* y su patrimonio de máscaras y destrezas físicas estuvo siempre presente, como herencia y eco, en los espectáculos novohispanos de acrobacia y otros similares. Todavía en la década de 1790 se menciona a una “cuadrilla de maromeros y

arlequines” y a unos “diestrísimos acróbatas italianos” que se presentaron, respectivamente, en Guanajuato y en Celaya (180).

Cabe destacar que la tradición juglaresca europea llegó temprano a lo que sería la Nueva España, ya que, “de acuerdo con Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés, además de músicos, tenía a su servicio titiriteros, volatineros y prestidigitadores” (39). En el paseo sintético que la autora realiza en “La feria y la plaza: tradiciones europeas”, encontramos varios elementos de interés relacionados con el acontecer del teatro popular en la Nueva España, como las “máquinas maravillosas” y otros inventos pseudo-científicos que se volvieron entretenimiento popular entre finales del XVIII y principios del XIX (49-50, 172-173). El teatro del Coliseo también participa de esta moda: véase, por ejemplo, el extravagante despliegue de trucos del ilusionista italiano Carlos Falconi (160), quien, dicho sea de paso, se ganó una inofensiva mención en un informe del Santo Oficio, por haberle vendido a alguien unas láminas con ilusiones ópticas “obscenas” (208). Otros ilusionistas fueron investigados por sus roces con prácticas juzgadas como mágicas, hechiceras, supersticiosas y diabólicas (238).

Vuelve a aparecer la permeabilidad entre los mundos del teatro oficial y el teatro de la legua, cuando se describe a los actores “escalando la cuesta que llevaba desde los más humildes grupos itinerantes hasta las compañías estables de los más prestigiosos teatros” (50). También sucedía lo contrario, cuando los actores desertaban de compañías estables para probar fortuna en la legua, como en el caso de Juana Rascona y Gabriel de Frías, graciosa y tercer galán del Coliseo de la ciudad de México en la compañía de Eusebio Vela, quien en 1731 denunció su huida con un tal “Anttón Chico, para formar una compañía de cómicos para representar en el Real de Minas de Zacatecas”.¹

¹ AGN, Indiferente Virreinal, caja 3897, exp. 16, fol. 3r. Véase Caterina Camastra. “‘Varios y notables inconvenientes para dexarlos correr’. El repertorio de la compañía de maromeros de José Macedonio Espinoza”. Mariana Masera y Enrique Flores, ed. *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*. México: UNAM, 2009: 218.

En el apartado “Marginación y censura”, destaca el resumen de los avatares de la *commedia dell’arte* en París, paradigmático de un universo de prácticas escénicas y de los constantes traslapes y superposiciones del mundo del teatro marginal y el del legal y establecido. Después de desplegar toda su irreverente creatividad teatral en contra de las autoridades, los *commedianti* acaban creando su propio teatro oficial:

Sus escaramuzas con las autoridades son legendarias: si se les prohibía utilizar textos, los cantaban; si se les vedaban estos, los interpretaban por medio de la pantomima y de la danza; si la palabra se les prohibía, actuaban y cantaban en “lenguajes” inventados por ellos o sacaban carteles con los textos escritos. Su lucha contra los teatros oficiales fue épica, pero sus múltiples estrategias para sobrevivir condujeron finalmente al establecimiento del *Théâtre des Italiens* u *Opéra Comique*, cuyo edificio [...] se ha conservado hasta nuestros días (51).

El segundo capítulo, “Reglamentación y censura”, analiza la normatividad censora en relación con los teatros oficiales, la capital y la provincia. Ramos Smith explica la importancia de las licencias —del rey o el Consejo para los europeos, del virrey para los novohispanos— para poder trabajar en el teatro. Y aquí vuelve la relación entre el teatro marginal y el oficial: la autora da cuenta de cómo los asentistas del Coliseo contrataban maromeros, volatineros, malabaristas, músicos, titiriteros, etcétera, primero en la Cuaresma y después en otras temporadas también, tratando al mismo tiempo de impedir que esos mismos espectáculos se representaran en otros espacios, por razones de competencia económica (70, 172-173). Un apartado especial está dedicado a “La gran persecución de los titiriteros” de 1786 (84-88). Entre los factores que la provocaron, dice la autora más adelante, está el hecho de que, “como los espectáculos de títeres no eran solo para público infantil —como hoy—, en ellos a menudo se buscaba la risa, ridiculizando a las autoridades civiles y con mayor frecuencia, a las eclesiásticas” (101).

En la provincia, un lugar especialmente problemático para los grupos de teatro de la legua fue Querétaro, a causa de la presencia de “los misioneros del Colegio de *Propaganda Fide*, enemigos acérrimos de espectáculos y diversiones” (90). “Una ciudad enemiga del teatro”, reza el título del apartado dedicado a Querétaro en el último capítulo (231-235). El caso de unos titiriteros que, en 1762, se vengaron de la hostilidad de los piadosos lugareños de San Miguel el Grande y Querétaro con una loa irreverente, es un ejemplo especialmente rico, tanto por los detalles de contexto como porque el texto de la loa en cuestión aún se conserva (126-127, 234-235).² Se trata, además, de uno de esos casos de conflicto de “El clero contra la autoridad civil” que merecen un apartado especial (227-231).

Al hablar de teatro en el siglo XVIII, en el orbe político-cultural hispano, no se pueden dejar de mencionar las reformas borbónicas, con la prohibición de las comedias de santos y la suspensión de las de magia, “en nombre del ‘buen gusto’ y de la Ilustración” (97): un nudo ideológico importante que involucra el control de las creencias populares y la administración de lo maravilloso. Entre los casos de censura, la autora señala el del incautamiento del repertorio del maromero José Macedonio Espinosa, en 1803, en Zacatecas (105).³

El tercer capítulo está dedicado a “La vida artística” y en él aparecen otros maromeros trotamundos. Aparece también la figura del *arrenquín*, palabra que sospecho guarda ecos del *arlequín*

² Para una edición completa de la loa y una selección de documentos del expediente, véase Caterina Camastra. “Los muñecos y la peste. Desventuras de unos titiriteros en Querétaro (1762)”. *Revista de Literaturas Populares* VII-1, 2007. Disponible en línea: <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/13/02-Camastra.pdf> .

³ Véase Caterina Camastra. “El *Entremés de Luisa*, de los papeles incautados al maromero José Macedonio Espinosa”. *Boletín del Archivo General de la Nación* (18, 2007), y “‘Varios y notables inconvenientes para dexarlos correr’. El repertorio de la compañía de maromeros de José Macedonio Espinosa”. Mariana Masera y Enrique Flores, ed. *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*. México: UNAM, 2009. El repertorio completo de Espinosa se encuentra en proceso de edición en el marco del proyecto CONACYT “Literaturas y culturas populares de la Nueva España”.

de la *commedia dell'arte*; los *arrenquines* eran “los niños que se iniciaban como aprendices [...] de maromeros, titiriteros o prestidigitadores” (114, 152, 190). Por lo general, Ramos Smith recalca que, para la transmisión de las artes del teatro callejero, “no hay menciones de escuelas”: el aprendizaje “se basaba en la práctica, por lo general al incorporarse a algún grupo” (152). La autora habla asimismo de la trasmisión de la profesión de padres a hijos y de la consecuente importancia de las compañías / empresas familiares, con abundancia de ejemplos (116). En el apartado “El ‘hato’ de las compañías” (118), y en otras partes del libro (ej. 174), encontramos interesantes apuntes histórico-antropológicos sobre los enseres del oficio y las posesiones de los teatreros, al estilo del costumbrismo comprometido de Guillermo Prieto cuando se refiere al ajuar de la china poblana. Muchos factores, desde climáticos hasta políticos —la relación con las autoridades o los largos años de la guerra de Independencia—, influían en el transcurrir de la vida artística de las compañías de la legua (129, 134, 146). Su extracción social solía ser humilde (190). Por lo demás, siempre cargaban con el estigma de la vagancia y los peligros de la libertad, y “sobre ellos pesaba siempre la desconfianza de las autoridades y el rechazo de la sociedad” (188). A veces recibían, o así se cuenta, algo de ayuda sobrenatural, como en el caso de la simpática historia del milagro concedido por la Virgen de San Juan de los Lagos a “una familia de humildes volatineros trashumantes” (132-133). Otras historias son menos felices, como la del “europeo Miguel Lambert, probablemente italiano”, que representa “quizá el caso más interesante y desolador”, y cuyo “expediente puede leerse como una novela policiaca” (134-137).

En el cuarto capítulo, “La sociedad”, encontramos justamente un bosquejo de la condición socioeconómica de los teatreros de la legua, así como más noticias acerca de sus problemas con la autoridad. Un apartado está dedicado a “Los embaucadores”: “tantos artistas marginales [que] rozaron la línea entre la diversión y el hampa”, jugadores de manos y merolicos más o menos estafadores (195-197, 198). Otra fricción común que los artistas de la legua tuvieron con las autoridades fue la pena de cárcel por

amancebamiento (212), donde la anécdota de hace unos siglos se nos vuelve literatura: “Como lo prescriben las leyes de la comedia, estos casos terminaron alegremente con la celebración de un matrimonio, mientras que otro, a la manera de la picaresca, concluyó con una novelesca fuga” (215). Otra historia picaresca es la de Ignacio Morantes, con sus ardidés y engaños para arreglárselas trabajando una década sin licencia alguna (219).

En el capítulo quinto, “La Iglesia”, encontramos un apartado dedicado a fray Alonso de León, “Un fraile amante del teatro” (225-227), que nos recuerda que la relación de la Iglesia con la farándula es más compleja que la simple desconfianza y censura. Una de las más importantes recopilaciones de *commedia dell'arte* en Italia, *Selva overo Zibaldone di concetti comici*, por ejemplo, se debe al padre Placido Adriani, monje benedictino.

El libro de Maya Ramos Smith contribuye, sin duda, al conocimiento de la historia del “pensamiento popular de todas las épocas”, al reflexionar, por ejemplo, sobre el perdurable gusto por las efigies de cera de personajes célebres (165). También se interroga sobre ciertas estructuras socio-culturales de larga duración, como el encubrimiento de los casos de pederastia eclesiástica (210). La lectura de la obra es entretenida y placentera. El cuidadoso aparato de los índices, la bibliografía organizada y la guía para la localización de documentos, lo hace, además, una útil herramienta para ulteriores investigaciones.

CATERINA CAMASTRA

Miguel Manzano Alonso. *Cancionero básico de Castilla y León: selección, ordenación y estudio*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2011; 765 pp.

En los últimos años, el músico y folclorista zamorano Miguel Manzano Alonso anda reuniendo en libros de gran formato lo más depurado de su pensamiento teórico musical y de su labor como folclorista. Autor o impulsor de compilaciones inmensas de música y de poesía tradicional que vieron la luz en forma de cancione-