

## LOS ARTISTAS NEGROS DEL COLISEO Y DE LA CALLE EN LA NUEVA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

### BLACK ARTISTS OF THE COLISEUM AND THE STREETS IN 18TH-CENTURY NEW SPAIN

**Rey Fernando VERA GARCÍA**

Instituto de Investigaciones Filológicas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

ORCID: 0000-0003-0717-9341

Contacto: rfernandoverag@filos.unam.mx

#### Resumen

Este artículo explora el papel y la presencia de artistas negros y de diverso origen étnico en el teatro de la Nueva España del siglo XVIII, enfocándose en la ciudad de México. Discute cómo estos artistas, a pesar de enfrentar restricciones sociales y legales, contribuyeron significativamente al paisaje cultural y artístico de la época. El estudio esboza los cambios demográficos en la Nueva España, notando cómo el declive del comercio de esclavos coincidió con el aumento demográfico de la población de ascendencia africana. Aborda las condiciones socioeconómicas que llevaron a una fuerza laboral diversa en la industria teatral, incluyendo actores, músicos y trabajadores detrás de escena, muchos de los cuales eran de ascendencia africana. El artículo proporciona ejemplos de individuos negros y mulatos que, a pesar de los desafíos sociales, lograron reconocimiento en el ámbito teatral. Además, el texto discute los aspectos económicos del teatro como negocio, destacando su rentabilidad y la diversa fuerza laboral que lo sostenía. Presenta casos de artistas callejeros negros que encontraron vías alternativas para expresar su arte fuera de los entornos teatrales formales, indicando la naturaleza vibrante e inclusiva de la cultura de actuación callejera. Por último, el documento reflexiona sobre las implicaciones sociales

#### Abstract

This document explores the role and presence of Black artists and those of diverse ethnic backgrounds in the 18th-century theatre of New Spain, focusing on the city of Mexico. It discusses how these artists, despite facing social and legal restrictions, significantly contributed to the cultural and artistic landscape of the time. The study outlines demographic changes in New Spain, noting how the decline in the slave trade coincided with the demographic increase of the population of African descent. It addresses the socioeconomic conditions that led to a diverse workforce in the theatrical industry, including actors, musicians, and backstage workers, many of whom were of African ancestry. The article provides examples of Black and mulatto individuals who, despite social challenges, achieved recognition in the theatrical sphere. Moreover, the text discusses the economic aspects of theatre as a business, highlighting its profitability and the diverse workforce that sustained it. It presents cases of Black street performers who found alternative ways to express their art outside formal theatrical settings, indicating the vibrant and inclusive nature of street performance culture. Finally, the paper reflects on the broader social implications of these artistic expressions, suggesting that theatre and street performances were spaces of

más amplias de estas expresiones artísticas, sugiriendo que el teatro y las actuaciones callejeras fueron espacios de convergencia cultural y resistencia donde las contribuciones de los artistas negros jugaron un papel crucial en la configuración de la identidad cultural de la Nueva España.

cultural convergence and resistance where the contributions of Black artists played a crucial role in shaping the cultural identity of New Spain.

**Palabras clave:** *Afromexicanos* || *Arte negro* || *Nueva España* || *Teatro callejero* || *Autores negros* || *Artes escénicas*

**Keywords:** *Afro-Mexicans* || *Black art* || *New Spain* || *Street theater* || *Black authors* || *Performing arts*

*mulata... aplaudida por el donaire de su cuerpo...*

Parece obvio, pero es necesario afirmarlo: lo que otorga autenticidad a un teatro, cuya tradición se extiende a través de diversos territorios por medio de una lengua común, son sus actores y su público. Para entrar en el asunto, tomemos como ejemplo las diferencias entre los estrenos madrileño y mexicano de *El negro sensible* de Luciano Francisco Comella, destacando especialmente la manera en que fueron recibidos. En Madrid, la obra no causó mayor revuelo; en contraste, en México suscitó una preocupación genuina entre las autoridades eclesiásticas y civiles sobre el impacto que la obra podría tener entre los hombres y mujeres negros de la capital del virreinato (Koeninger, 2017). Estrenada en el Coliseo Nuevo de México en 1805, la obra fue prohibida totalmente en 1809 mediante el edicto 1459, bajo el argumento de que “promovía con copiosidad la insurrección de los esclavos contra sus legítimos dueños” (Vera García, 2019: 371). Esta reacción nos invita a reflexionar sobre la composición de la sociedad novohispana del siglo XVIII en general, pero particularmente en aquella que asistía habitualmente al teatro.

Con lo anterior, surge una pregunta: ¿se permitía la asistencia de los esclavos negros de la ciudad de México al teatro? Según Germán Viveros (2005), tanto negros como indios estaban excluidos del teatro por considerarse un entretenimiento pernicioso que los alejaba de sus obligaciones, pero dicha aseveración parece haber estado vigente sólo durante los siglos XVI y XVII. En cambio, para nuestro siglo XVIII sabemos

que criados y esclavos integraban el público pasivo del Coliseo, ya que asistían como acompañantes de sus amos. Por ejemplo, en el reglamento de 1786, se estableció que los sirvientes o bien debían permanecer fuera del Coliseo o bien estar al lado de sus amos, sin estorbar el libre tránsito de las zonas comunes del teatro y menos aún deambular afuera de los palcos (sitios propios de la aristocracia y burguesía), “pues los dueños de ellos deberán mantenerlos consigo” (*Reglamento de Teatro*, 1786: art. 32).

Dicho lo anterior, se nos puede acusar de prejuicio con respecto al origen étnico de los criados domésticos de la Nueva España; sin embargo, se tienen suficientes datos para sostener que la servidumbre doméstica de la ciudad de México estuvo compuesta por negros e indígenas mayoritariamente, al menos, durante los primeros siglos de la colonia, y, para el siglo XVIII, de las llamadas castas, o sea, el grueso de la población empobrecida de México (Velázquez Gutiérrez, 2006: 109-229). En efecto, grandes ciudades tuvieron una presencia de empleados afrodescendientes. Tal fue el caso de Puebla, Zacatecas y Veracruz. Las urbes acogieron a una considerable cantidad de trabajadores africanos sometidos al trabajo esclavo. Esto fue la respuesta a la necesidad de mano de obra, consecuencia directa del declive demográfico de las poblaciones indígenas y la posterior restricción impuesta sobre la explotación laboral de estos grupos originarios. En este contexto, Nueva España vio cómo su composición demográfica evolucionaba, predominando los descendientes de africanos e indígenas, reflejo de un periodo marcado por intensos procesos de intercambio cultural y social, así como por las dinámicas de poder y resistencia que caracterizaron la era colonial (Miño Grijalva, 2010: 164).

El otorgamiento por parte de la Corona española del asiento de esclavos a la Real Compañía de Inglaterra (South Sea Company) coincide con el comienzo de la disminución de esclavos de origen africano en la Nueva España. Además de las condiciones leoninas impuestas por los españoles, la South Sea Company no pudo competir más en el despreciable negocio esclavista, básicamente porque, para esas fechas, el crecimiento demográfico del virreinato mexicano había otorgado mano de obra mucho más barata y calificada que la que podía proveerse allende el mar. Según describe Antonio García de León (2001), los últimos años de la Real Compañía (1713-1742) corresponden con el crecimiento sostenido de la población de la Nueva España, crecimiento que se fortaleció con el desarrollo de la industria minera. Durante estos años, la población indígena experimentó una recuperación significativa, facilitando su

integración en el mercado laboral. Además, se inició un proceso dinámico de movilidad social y mestizaje que contribuyó a que las poblaciones empobrecidas se integraran eficazmente a la sociedad propiamente novohispana, en particular las personas de origen africano e indígenas.

Para Antonio García de León, la industria de la plata y la incompetencia de los tratados esclavistas con la Corona inglesa, ambas acciones políticas emprendidas por los borbones, permitieron que la recomposición demográfica y social de la Nueva España durante el siglo XVIII —particularmente en el caso de los afrodescendientes— tuviera un cause distinto al del Caribe insular. En gran medida permitió la integración de estas poblaciones empobrecidas principalmente dentro de los grupos sociales con los que encontraban afinidad: los indígenas. Es necesario puntualizar que esta afinidad no fue ni natural ni sencilla, sino más bien una cuestión forzada.<sup>1</sup>

Esta misma idea sobre la integración de la sociedad novohispana la desarrolló Gonzalo Aguirre Beltrán (1989: 220-231) cuando señaló que al aumentar el número de la mano de obra de afro e indo-mestizos, el trabajo a base del esclavo fue incosteable. Además, pese a la inexactitud de los censos hechos desde 1742 hasta 1793, se pudo determinar que la disminución de las poblaciones indígena y africana fue inversamente proporcional al aumento de una población heterogénea, sobre la que pesaba su color de piel como una marca vil. De ahí la insistencia de la población de blanquearse, al menos en lo cultural, o sea ocultar con aspectos como la devoción religiosa la decencia todo aquello que los ojos de la sociedad no podían dejar de notar.

Durante la segunda mitad del XVIII, la población de México, capital de la Nueva España, era tan diversa y heterogénea que no era operante el sistema de castas dispuesto desde los estratos del gobierno. Además de esto, la población española europea era minoritaria. Para finales del siglo, el mestizaje había acendrado el camino, minimizando ciertas diferencias raciales, mediante el trocambio por calidades sociales referentes al comportamiento y la calidad moral de cada persona, al prestigio social y al poder adquisitivo. En efecto, a finales del siglo XVIII el mestizaje era tal que, según afirma Gonzalbo Aizpuru (1998: 38), fue necesario fortalecer las diferencias basadas en la calidad de las personas. Fue la época de la moda de los cuadros de castas. Sin

1 Sobre la integración de las comunidades de afrodescendientes en la sociedad novohispana, el lector encontrará más oportuno Úrsula Camba Ludlow (2008).

embargo, esta distinción no respondía necesariamente a la idea de una superioridad natural del grupo blanco/español.

Si bien es cierto que no existía como tal una idea racial de superioridad, lo que había era un deseo por pertenecer a los estamentos privilegiados. Tanto el euro-mestizo como el afro e indo-mestizo, en términos de Aguirre, hacían resaltar su calidad como personas al verse imposibilitados de ocultar su color de piel ya fuera mediante la apelación a viejos ancestros o bien a través del soborno sistemático para que las autoridades los situaran dentro de otras categorías. Tal fue el caso de José María Morelos y Pavón, de quien se afirmaba que era mulato, de padres y abuelos mulatos (Aguirre Beltrán, 1989: 267-271). El objetivo con el ocultamiento de su negritud era lograr una movilidad social de un estamento menos privilegiado a otro cuya calidad de vida quizá no fuera la mejor, pero al menos garantizaba la inexistencia de cargas de impuestos y tributos adicionales. Podemos deducir, entonces, que la sociedad novohispana del siglo XVIII estaba conformada por una cantidad mayor de personas con rasgos negroides y de piel oscura, cuyo fenotipo ocultaban en los documentos por temor a la desventaja que significaba pertenecer a una “mala raza”.

De ahí entonces que se pueda deducir que una parte importante de los trabajadores menestrales de México, o sea el grueso de la población, tuviera algún tipo de ascendencia negra. Lo anterior nos permite suponer que los censores no carecían del todo de razón al sentirse amenazados por una obra tan famosa en su tiempo como *El negro sensible*. En efecto, nos es permitido decir que no sólo había negros criados asistentes regulares al teatro, sino también otros que llevaban generaciones siendo libres y que se ocultaban en el grueso de la población trabajadora de México, y entre ellos había una cantidad nada despreciable de los encargados de crear el teatro, de darle al teatro de tradición hispánica el toque diferenciador que lo haría auténticamente mexicano: los artistas negros.

Ha quedado demostrado que el teatro novohispano del siglo XVIII, particularmente en su segunda mitad, se consolidó como una auténtica industria. A pesar de que oficialmente no se le reconocía como un activo, aquellos involucrados en su producción lo consideraban un ramo más dentro del comercio virreinal (Vera García, 2018). El teatro funcionaba como una empresa privada, cuyos intereses se alineaban con los determinados por los empresarios. Aunque era objeto de supervisión por parte de la Corona virreinal, en la práctica, la aspiración ilustrada de educar a la vez

que entretener se veía relegada frente a los bien definidos intereses comerciales de sus accionistas. Daniela Pineda Ríos (2020: 8) nos ha brindado un ejemplo exacto de esta dinámica al detallar las ganancias obtenidas por la desafortunada Sociedad de Accionistas del Coliseo de México. Aunque ésta no logró su propósito de conferir esplendor al Coliseo, sí evidenció la tendencia prevalente a lo largo del siglo XVIII de concebir al teatro no sólo como un negocio, sino como uno sumamente lucrativo, pues el retorno de la inversión inicial era más que aceptable. Según dice la maestra Pineda Ríos, entre los años 1782 y 1787, los ingresos alcanzaron un total de 197 690.5 pesos. Sin embargo, durante el periodo específico de 1786 a 1787, asociado con la formación de la Sociedad, los ingresos se limitaron a 38 222.3 pesos. Este monto, al ser comparado con el de temporadas anteriores —por ejemplo, los 35 155 pesos recaudados entre 1785 y 1786— muestra un incremento, aunque no tan destacado como el registrado en el periodo de 1782 a 1783, cuando las ganancias ascendieron a 46 132.1 pesos. Frente a estos datos, surge la pregunta sobre la viabilidad de invertir en el teatro. Durante el ciclo de 1786 a 1787, los accionistas percibieron beneficios por 9 222 pesos. La rentabilidad variaba en función del capital inicial, el cual oscilaba entre 20 000 y hasta 29 000 pesos. Así, en 1786, con una inversión de 29 000 pesos y unos retornos de 38 222.3, resulta evidente que la inversión en el teatro fue provechosa para los inversionistas.

Pero esta lucrativa máquina necesitaba de trabajadores especializados para funcionar correctamente; además de actores, bailarines, cantantes, músicos, había un ejército de operarios e intendentes expertos en la construcción, mantenimiento y reparación de todo el atrezzo teatral. El teatro Coliseo tenía, además de su cuadrilla de trabajadores, muchos otros que realizaban labores ocasionales como vendedores de velas,<sup>2</sup> dulceros, guardarropas y vendedores de boletos. Sin embargo, al no considerarse al teatro oficialmente como un ramo del comercio, sus empleados por lo tanto no pertenecían a un gremio definido. Muchos de estos trabajadores menestrales optaban por asentar en documentos oficiales algún otro empleo —operarios de obras, por ejemplo— antes de asumirse como trabajadores de planta del teatro, aunque de hecho lo fueran. Y esto es sencillo de entender cuando se advierte el estigma social que pesaba contra el teatro en general.

<sup>2</sup> Téngase en cuenta que el espectáculo del teatro se daba en la tarde/noche y que al interior todo estaba en penumbras. De ahí que la venta de velas fuera una manera más de los empresarios teatrales de ganarse el sustento.

¿Cuál era el origen étnico de todos estos trabajadores teatrales? Para nosotros es claro que debieron haber pertenecido al grueso de la población empobrecida de México, lo que incluía a las famosas castas. En general, podría decirse que fueron hombres y mujeres “de piel quebrada”, para usar un término de la época que en palabras de Aguirre Beltrán (1989) significaba que eran mestizos con definidos rasgos negroides. Por ejemplo, tómese el caso de José Mariano Gándara, identificado por sus colegas como mulato y que trabajaba en el coliseo como sastre. Según consigna Maya Ramos Smith (2012), en 1785, Gándara fue denunciado por su vecina, María Guadalupe Rivera, por supuestamente no ser un buen cristiano. Rivera afirmó que lo había seguido para ver si asistía a misa y que Gándara solamente se situaba cerca de la pila bautismal para observar la vestimenta y las tendencias de moda de las mujeres (asunto que, valga la digresión, supondría un notable interés en la profesionalización de su trabajo). Además, se le acusó de haber mandado pintar imágenes del diablo, mismas que utilizaba para castigarlas si las cosas no iban bien en su vida. Las acusaciones relacionadas con supersticiones y el diablo fueron consideradas sin fundamento e incluso ingenuas por los inquisidores (Ramos Smith, 2012: 111). Es muy difícil saber cuántos más afrodescendientes hacían posible el espectáculo teatral, sencillamente porque en los documentos no se asienta su origen étnico. Sin embargo, podemos conjeturar que los trabajadores negros del Coliseo fueron más de los que tenemos noticia, pues en la Nueva España desde el siglo XVII hubo instrumentistas, compositores y cantantes afrodescendientes como fue el caso de los esclavos mulatos Andres de Sanabria y Antonio de Vivar, quienes fueron contratados en 1626 y 1656 respectivamente para cantar en algunas funciones de teatro que se dieron en la ciudad de Puebla de los Ángeles (Ramos Smith, 2011: 312-314).

En la sociedad novohispana, los habitantes empobrecidos debían pertenecer a alguna corporación que los respaldara, es decir, tener un oficio y pertenecer a un gremio; de lo contrario eran considerados vagos, condición particularmente desfavorable bajo la administración borbónica. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, se condenó severamente la ociosidad, equiparándola a un mal que atraía múltiples problemas como el abuso de los juegos, el alcohol y las relaciones prohibidas. Por eso todos los ciudadanos debían tener un trabajo digno con el cual sostenerse, razón por la que se “declaró en contra de la asistencia social a los pobres, pues en un sentido

tradicional a los necesitados había que ayudarlos eficazmente, considerando que era insuficiente el ‘caritativo amor al prójimo cristiano’” (Ros Torres, 2012: 43).

Para quienes no se integraban a una corporación regular, el teatro callejero representaba una excelente alternativa económica, dado que ofrecía una fuente de ingresos casi segura con una inversión mínima. Los riesgos de “correr la legua”, es decir, viajar de pueblo en pueblo ofreciendo espectáculos variados, se compensaban con las limosnas que se podían recoger en un solo día. Tómese en cuenta que a muchos afrodescendientes durante el siglo XVIII se les negó la inclusión en la burocracia o en el gremio de artesanos, limitándolos a la servidumbre en obrajes o casas particulares, o, en el peor de los casos, a la mendicidad y el vagabundeo. Además, muchos fueron desertores o dados de baja por motivos de salud de las milicias, sin posibilidad de recibir compensación alguna por sus servicios y sin la capacidad de reintegrarse en algún estrato de la sociedad. No sorprende, entonces, que muchos artistas de la feria y de la calle tuvieran la piel oscura.

Las diversiones trashumantes no eran ilícitas; de hecho, garantizaban la integración social y la posibilidad de obtener reconocimiento legal y ser considerados como personas respetables, distinguidos con el trato de *don* o *doña*. Para la administración virreinal, el entretenimiento era tan valioso como el trabajo mismo, por lo que las diversiones callejeras, debidamente reguladas, se consideraban beneficiosas para la mayoría de la población. Por estas razones, creemos que, además de los grupos conformados por europeos, mestizos e indígenas, los artistas de feria y calle incluían a negros y mulatos, tanto libres como fugitivos o esclavizados (Ramos Smith, 2010: 189). En este contexto, es notable el trabajo de Úrsula Camba Ludlow (2022) sobre el titiritero negro Miguel Rojas y su joven aprendiz mulato Joseph Agustín Rosales. Aunque el relato inquisitorial se refiere al delito de sodomía por parte del “negro o cocho” Miguel sobre el mulatillo Agustín, nos es útil para vislumbrar a detalle el ambiente y el trabajo de los artistas de la calle.

Corría el año de 1723 cuando el jovencito mulato de trece años Joseph Agustín Rosales entró pidiendo socorro a la celda del deán de Yanhuitlán, Oaxaca, fray Pedro de Leyva. El niño estaba verdaderamente aterrado y clamaba la asistencia del religioso, ya que su maestro, un negro llamado Miguel, lo maltrataba, obligándolo a padecer trabajos infamantes, pero ninguno como “el pecado nefando”. Al enterarse de aquello, el negro Miguel fue hecho preso de inmediato y a Agustín lo enviaron a la ciudad de

Oaxaca, donde declaró que era originario de Guatemala y que había entrado a servir a Miguel en 1722, porque su madre, Magdalena de las Rosas, lo había entregado con la finalidad de que aprendiera el oficio de volatinero, asistiendo en “la maroma”, o sea, para aprender diversas habilidades que hoy día llamaríamos artes circenses. La madre de Agustín era una mulata cargada de familia, de manera que se puede suponer que deshacerse de esa manera de su hijo era una garantía de supervivencia para ambos. De Guatemala, Miguel y Agustín hicieron un recorrido asombroso, de más de 1114.54 kilómetros, pues pasaron por Santo Domingo Xinaco, la Ermita de las Vacas, Jalapa (Guatemala), Santa Catarina, Esquipula, San Salvador, Quetzaltepec, Galera del Río de la Paz, Excuintenango, Comitán, Tumbata, Ríos de Sumacinta, la Laguna de Términos, Tabasco, Veracruz, Xalapa, Tehuacán, para terminar en Yanhuitlán de la Mixteca, en el obispado de Oaxaca. En todas esas ciudades desempeñaron su función que consistía como muchos otros titiriteros trashumantes en juegos de títeres, espectáculos de habilidades físicas, escamoteo, ilusionismo y magia. Esto lo sabemos porque cuando Miguel es apresado se le decomisan los objetos propios de su oficio. Entre las cosas que encontraron los religiosos que hicieron la revisión, además de tiras de tela de diversos colores y los esperados muñecos, apareció un cráneo humano con el que hacía prácticas adivinatorias y una cuerda que, según los testigos, era al principio una alimaña con vida y que al revisarla a detalle trasmutó mágicamente en una cuerda inerte.

Miguel Rojas ciertamente era hábil en el oficio de titiritero y es muy probable que viniera de familia de titiriteros, pues cuando le tocó el turno de ser interrogado por el crimen del que se le acusaba, revela que ya antes, a la edad de nueve años, había sido citado por el Santo Oficio para que declarase cuál era la naturaleza de “la maroma” que jugaba. Es seguro que el comisario de la Inquisición tuviera sus reservas sobre el modo en que se operaban prodigios mágicos de la familia de Miguel. Sin embargo, al darse cuenta de que aquello no era otra cosa que juegos de ilusión, el niño Miguel, quizá junto con sus padres, fue puesto en libertad. El caso de Miguel y Agustín termina como muchos otros de la época sin que hubiera un castigo efectivo al criminal ni mucho menos una reparación a la víctima. Luego de un largo proceso burocrático, en el que Miguel pasa dos años en la cárcel de Yanhuitlán, se le conmina a sufrir algunos azotes y se le otorga la libertad, pues el tiempo preso suplía a fin de cuentas el castigo que nunca llegó por parte del Santo Oficio. Por su parte, Agustín fue liberado en la ciudad de Oaxaca y nunca se volvió a saber de él (Camba Ludlow, 2022).

Los artistas de la calle afrodescendientes debieron ser muchos más de los que tenemos noticia. En 1790 sucedió otro caso que involucraba a un titiritero. Llegado a este punto, es obligado hacer una digresión para explicar que, tanto en Madrid como en México, por citar dos grandes capitales del imperio español, se entendía por el títere, títeres o juego de títeres al espectáculo callejero que utilizaba muñecos de guante y que además tenía otro tipo de funciones muy parecidas a las del circo moderno, es decir maromas. Sin embargo, la maroma incluía también algún componente de ilusionismo, magia y escamoteo. En cambio, quienes hacían comedias de muñecos articulados, animados mediante hilos y varillas, eran artistas que pertenecían a un espectáculo mucho más complejo, con *troupes* más grandes y un atrezo voluminoso, conocido como *máquina real de comedias de muñecos*, *muñecos* o *máquina real*. Los términos por supuesto que eran intercambiables y la digresión es válida toda vez que da cuenta de la diversidad de manifestaciones escénicas del virreinato (Vera García, 2017).

Por los detalles del caso que hemos presentado, es seguro que Miguel Rojas y el pobre Agustín Rosas formaran una compañía modesta de títeres, parecida a la de otro caso, el del maromero José Miguel del Sacramento, un mulato, conocido con el mal nombre de “el Chino”, lo que sin duda alguna apelaba a su origen étnico, pues *chino* se le llamaba usualmente al nacido de padre negro y madre india, detenido por el Santo Oficio en 1790 debido a que llevaba consigo una figura del diablo con la que decía tener pacto (Camastra, 2007: 35).<sup>3</sup>

Al igual que en el caso de Miguel Rojas, que actuó fúricamente lanzando maldiciones cuando se vio preso y a quien encontraron un cráneo humano y baratijas que según los testigos cobraban vida, las autoridades se limitaron a pasar por alto las charlatanerías del Chino por considerar que aquello eran sólo embustes propios de la gente ociosa y sin oficio, de los vagos que intentaban con cualquier cosa que pareciera sorprendente engañar al público. De esta manera, el comisario inquisitorial se limitó a llamarle la atención y a conminarlo a regresar a su oficio de panadero y dejar los ridículos pactos diabólicos. Vale decir que al Chino, como a Miguel Rojas, también se le decomisaron sus muñecos, señalándole además que se abstuviera de incurrir en la construcción de “las ridículas figuras” con las que intentaba divertir y sorprender los incautos (*Expediente 13*, 1790).

<sup>3</sup> El caso de Miguel del Sacramento se encuentra en el Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición, Vol. 1281, exp. 113, fojas 60-70. Ha sido citado por Camastra (2007) y Ramos Smith (2010).

Otro caso que podría sugerir la afrodescendencia es el de Joseph Macedonio Espinoza (José Macedonio Espinoza), quien, a diferencia de figuras como Miguel Rojas o José Miguel del Sacramento, no presenta evidencia documental directa sobre su origen afrodescendiente. Sin embargo, consideramos plausible esta conjetura por varias razones: su contexto social es notablemente similar al de los ejemplos previamente mencionados, caracterizado por una significativa presencia afrodescendiente, y, más revelador aún, ciertos personajes dentro de sus obras reflejan estereotipos y rasgos distintivos de la diversa sociedad novohispana de finales del siglo XVIII. Esta interpretación se ve fortalecida por la observación de que Macedonio Espinoza se desenvolvía en un entorno donde la presencia africana era palpable, lo cual, junto a la representación de personajes que encarnan la complejidad cultural de su tiempo, nos inclina a considerar la posibilidad de su afrodescendencia.

Es altamente probable que Espinoza formara parte de la compañía regular del Coliseo de México durante la última década del siglo XVIII. Esta conjetura se fundamenta en el hecho de que diversas obras confiscadas a Espinoza fueron también representadas en dicho teatro. Considerando que el Coliseo de México detentaba el monopolio de las comedias en la época, resulta plausible suponer que Espinoza obtuviera las copias manuscritas directamente del acervo del Coliseo. A modo de ilustración, *El alcalde chamorro* tuvo su estreno en el Coliseo en 1793 y, posteriormente, no se registró otra representación de la obra en la ciudad de México. Esta evidencia subraya la conexión entre Espinoza y el principal centro teatral de la Nueva España, sugiriendo un vínculo directo con las dinámicas culturales y artísticas de su tiempo. Aunque no se puede afirmar con certeza si Macedonio fue parte del Coliseo, es claro que, para 1796, ya era un profesional del espectáculo, como lo demuestra su partida de la ciudad de México con su propia compañía de actores. Este hecho subraya su experiencia en el arte del títere y la maroma. La historia del teatro de la época nos muestra que no era inusual que actores del Coliseo decidieran abandonar el teatro para formar sus propias compañías itinerantes, motivados por diversas razones como la búsqueda de mejor sustento, expectativas de vida más prometedoras, o la necesidad de adaptarse a las limitaciones impuestas por la edad o enfermedades (Viveros, 2005; Ramos Smith, 2012). La legua, pese a sus peligros, ofrecía oportunidades para un crecimiento profesional y económico que, en muchos casos, superaba lo que el Coliseo podía ofrecer. Esto se ve reflejado en el testimonio de Ignacio Miranda, quien en 1812

propuso la creación de una escuela de actuación especializada en el arte del títere, subrayando que el dominio del arte cómico requería de una práctica y disciplina que sólo se adquiere a través de la experiencia directa, ya sea en las comedias de la legua o en las representaciones con muñecos.

En la compañía de Macedonio Espinoza se jugaba a la maroma, se montaban obras con títeres de guante (pero quizá también muñecos articulados), con personas, y se daban espectáculos con animales amaestrados. La maroma no sólo consistía en juegos de equilibrio, sino que incluía prestidigitación, ilusionismo y magia, como vimos en el caso de Miguel Rojas y José Miguel, el Chino. Sabemos que la compañía de Macedonio era de títeres porque así se le describe cuando se incautan sus papeles, pero más allá de esto resulta curioso observar el siguiente pasaje del *Entremés de Luisa*, pues de ser cierta nuestra lectura, estaríamos ante uno de los escasos testimonios virreinales de teatro para títeres de guante:

LORENZO: ¡Válgame todos los santos  
de la santísima gloria!  
¿Quién me metería a valiente,  
conociéndome tan mona?  
¡Ea, ánima de las bonitas,  
sed por hoy mis valedoras!  
¡Oh, brazo el mas valerozo,  
sacadme de esta tramolla  
que estoy que ya me orino  
y me meo gota a gota!  
¡Válgame Santa Apolonia,  
abogada de las muelas,  
porque este infanzón  
me las hecha todas fuera  
y me vuelve cantimplora!  
Pero, vaya, le abriré,  
en nombre de santa Rosa. (Camastra, 2007: 45)

El argumento de *El entremés de Luisa* es propio de los cuadros de títeres de cachiporra al estilo de Pulcinella y Pierrot, de la comedia del arte o de los ingleses Judy y Punch, y su argumento pertenece a la tradición de guapos/galanes y de valentones cobardes (Camastra, 2007: 37-38). La pieza tiene por conflicto el duelo entre los pretendientes de Luisa, un valiente —o sea, un rufián— y un galán con dotes de poeta, Lorenzo. Luisa odia al valiente; por eso ha puesto a prueba a Lorenzo, quien debe demostrar su amor poniéndole cara al valiente. Delante de su amada, Lorenzo es toda furia, pero una vez sólo delante del público dice los versos anotados líneas arriba.

A diferencia de Caterina Camastra (2007: 38), no consideramos blasfema la interjección a santa Apolonia ni creemos que la invocación a santa Rosa sea una velada alusión a la marihuana, pues siendo Apolonia patrona de quienes sufren dolor de muelas, su intervención se hace oportuna dada la acción. Por otra parte, la devoción a santa Rosa de Lima gozó de gran popularidad durante todo el periodo virreinal, de manera que, aunque “Santa Rosa o Rosa maría” sea “curiosamente una manera de referirse a la marihuana en varios casos inquisitoriales del XVIII que se ocupan de brujería y superstición” (Camastra, 2009: 238), lo cierto es que aquí se refiere sin más a la santa limeña. Lo que en verdad llama la atención de los versos citados es el recurso parateatral que se utiliza, pues Lorenzo, al quedarse solo en la escena y ante el inevitable encuentro con el valiente, cobra conciencia de su naturaleza de personaje de una pieza dramática. Camastra (2007) también ha notado esta característica y la ha señalado aludiendo que “como los rufianes de Fernán González de Eslava, Lorenzo es un personaje consciente de su teatralidad, de estar metido en una ‘tramoya’, actuando, jugando con los varios sentidos de la palabra ‘brazo’, por ejemplo” (38). Sin embargo, el valeroso brazo al que Lorenzo hace referencia no es el suyo, sino el de una fuerza mayor que dicta su existencia: el brazo del titiritero que lo controla desde abajo, impidiéndole no sólo orinar de miedo, dada la posición en la que se encuentra, sino también escapar, dos acciones que le gustaría hacer en ese momento pero que no puede por estar unido a ese brazo, el único que lo podría sacar de la tramoya, alusión directa al teatro al que pertenece.

De todos los papeles que la Inquisición decomisó a José Macedonio, sólo podemos presumir que *El mulato celoso* sea de su autoría, pues en la última foja del manuscrito aparece la rúbrica “entremés de don Macedonio Espinoza”. Siendo un entremés, el *Mulato* termina a palos y su acción es muy sencilla: Manuel y Pedro quieren ir al

fandango organizado por Pepa al que también han ocurrido Mariquita, Luz y el marido de ésta que es un mulato celoso. La obra es un total disparate en el que los celos del negro no sólo terminan proyectándose sobre su propia esposa, sino sobre las otras mujeres. Hay dos elementos que nos permiten creer que Macedonio recreó en este entremés un episodio que pudo haber ocurrido en cualquier festividad del pueblo afrodescendiente. El primero de ellos es la alusión al fandango y el otro son los personajes: después del mulato y su esposa Luz, Pedro también parece ser afroestizado. En una primera instancia, Pedro es presentado como un trapiento, que a decir de Sergio López Mena (1994: 34) debe entenderse un “andrajoso, harapiento”; sin embargo, poco después se le señala como barretero, es decir, como aquel que utiliza la barreda, una vara en cuyo extremo se han colocado trapos, para limpiar el horno previsto para meter el pan en él. Por las acciones mismas del entremés es mucho más probable que en efecto Pedro haya sido menestral de algún obraje de pan, antes que un simple harapiento. Y dado que las panaderías eran más numerosas que otros obrajes (Castro Gutiérrez, 1986: 31) y que poco más del veinte por ciento de la mano de obra eran negros y mulatos, registrados como tales en los censos (Alberro y Gonzalbo, 2013: 110), no carece de sentido nuestra conjetura.

Por otra parte, el matrimonio entre personas de la misma calidad y origen era mucho más habitual; de ahí que Luz, casada con el mulato, pudiera ser de igual manera de piel quebrada. Pero, en definitiva, el hecho de que la acción del entremés suceda en un fandango nos permite especular sobre el retrato de diversidad étnica planteado por Espinoza. Sin caer en discusiones sobre el origen flamenco del término *fandango*, el *Diccionario de autoridades* reconoce la palabra como un “baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”. Para el siglo XVIII, el fandango no era otra cosa sino un término para referirse a un festejo en el que concurría danza, música y canto, y que podía, según el lugar de su ejecución, tener distintos protocolos como luchas de ingenio poético, bailes de tarima o instrumentación específica. Sirva como ejemplo la denuncia que se hizo del *Son de los panaderos*, que se tocó y bailó en un fandango en la ciudad de Celaya en 1779:

Mezclando con la Soledad de Nuestra Señora y otros Santos, perros, guajolotes, lagartijas, pero ban saliendo quantos concurren a el fandango, pero acompañado siempre hombre y muger, y quedandose en el puesto que les

toca, baylan y cantan, formando al fin porterías de monjas, Baratillos, fandangos y todo comercio y comunicacion de hombres, y mugeres hasta q[ue] no queda grande ni chico, y quanta mezcla hay sea la q[ue] fuere que no salga a hazer algo. (Maserá, 2005: 29-30)

Una cualidad de los fandangos era que convocaba a la población trabajadora de la ciudad de México que, como hemos dicho, pertenecía a lo que comúnmente se llamó castas, gente de ascendencia negra o indígena. La cosa con estos fandangos era que en ellos era posible conocer las músicas y bailes nuevos del país, de manera que durante todo el siglo XVIII fueron muy socorridos. En 1782, nos cuenta Viqueira Albán (1987), “varios laicos participaron en una fiesta que tuvo lugar en el convento de Santa Isabel, con fandangos y seguidillas, y en la cual las religiosas bailaron *El pan de jarabe*” (166), un son de la tierra, de probable origen teatral, considerado para 1784 un baile de negros y mulatos trabajadores de las minas de Pachuca (Aguirre Beltrán, 2001: 156).

Resulta muy interesante que los bailes y canciones de estos fandangos (también llamados *jamaicas*, particularmente en la ciudad de México) de los que tenemos noticias estén relacionados con el mundo afro-mestizo. En efecto, *El chuchumbé*, un son también de posible origen teatral, tuvo una larga aceptación desde 1766 hasta bien entrado el siglo XIX, y era relacionado por quienes lo denunciaban ante la Inquisición como parte de los bailes que mulatos, indios y castas hacían en sus fiestas (Robles Cahero, 1984: 29). Gonzalo Aguirre Beltrán señala varios de los sones de moda durante el siglo XVIII como música y danza propia de afrodescendientes. Así menciona al *Saranguandinga*, que se bailaba y cantaba en las tepacherías de la capital, o sea en una suerte de establecimiento en el que se vendía aguardiente y a veces se servía comida. Además menciona el *son de los panaderos*, bailado en Guanajuato; hacia 1784, dice, los mulatos de las minas de Pachuca cantaban y bailaban el *pan de jarabe*, el *viaje del arriero* y el *pan girado* (Aguirre Beltrán, 2001: 156).

Lo que resulta de lo anterior es la conjetura plausible de que, al mencionar *fandango*, Macedonio Espinoza esté dando esa cualidad afro-mestiza propia de los festejos que hemos mencionado. Recordemos que en el entremés más de un personaje es de piel quebrada. Y aunque nuestro titiritero no proporciona información sobre las seguidillas que cantó y bailó la fandanguera Luz, es posible presumir que debieron ser del estilo de los sones de raíz negra que circulaban por el territorio de la Nueva

España. Lo anterior no carece de fundamento si atendemos que el caso del *Mulato celoso* no es aislado; algo parecido sucede en *El alcalde Chamorro*, en cuyo final se pide a una fandanguera que baile el jarabe, uno de los géneros líricos propios de las clases empobrecidas y que, según expedientes inquisitoriales, fue cantado y bailado por comunidades de afrodescendientes (Aguirre Beltrán, 2001: 156):

ALCALDE: Fandanguera sois, hermana  
 haréisme que pierda el juicio;  
 ¡qué ojitos de picarona!,  
 ¡qué cinturita!, ¡qué pico!  
 ¿Con que vos sabéis bailar?

FANDANGUERA: Calle usted señor alcalde  
 que por verme echar un brinco,  
 bailar un buen *zapatiado*,  
 se le almibara el hocico.

ALCALDE: ¿El hocico, picarona?

FANDANGUERA: El hocico, señor mío.

ALCALDE: Pues por ver el sonecito  
 bien bailado y zapateado,  
 te perdono lo atrevido.

FANDANGUERA: ¿Pues qué son queréis que baile?

ALCALDE: Que pida el ajembradito.

PUTO: Pues que toquen el jarabe  
 mas que lo toquen quedito

En definitiva, la diversidad étnica de los pobladores de la ciudad de México invita a cuestionar la velada presunción de que la mayoría de los cómicos tanto de la legua como del coliseo hayan sido preponderantemente de origen blanco-europeo. Un ejemplo revelador de esto es el caso del actor Ignacio Vega, mal llamado “El pampuchín”, pues su sobrenombre indicaría tanto su ascendencia como color de piel, ya que el apelativo se refería a los habitantes de la villa de la Purificación, en Nueva Galicia (hoy Jalisco).

Consideramos que el silencio sobre el origen étnico de los cómicos del coliseo se debía a las dinámicas sociales propias de la segunda mitad del siglo XVIII, en el que

el prestigio y calidad que acompañaban a la pigmentación de la piel eran asuntos relevantes. Por estadística, el porcentaje mayoritario de la población pertenecía a los estamentos menos favorecidos, y, a pesar de que en este sector también había blancos, lo cierto es que el grueso lo conformaban personas de piel oscura. Así pues, siendo el teatro un sitio que arrastraba el lastre de la deshonra, no vemos razón por la cual no asumir que muchos de sus trabajadores pertenecían a los estratos que la sociedad delegaba al olvido. Pensemos además que en el contexto del auge del Ballet d'Action, la ópera y de la música de estilo galante —es decir, durante la segunda mitad del siglo XVIII, bailes como el *Chuchumbé*, *El congó*, *Los negritos*, *negrillas*, *cumbés* y distintos jarabes de marcada filiación afrocaribeña hicieron salpimentaban las noches teatrales de la ciudad de México (Ramos Smith, 2012: 143).

El *Reglamento* de 1786 permitía y aún promovía la aparición de *sonecitos de la tierra* semejantes a los que se han venido citando hasta ahora. Con motivo de dar gusto a los asistentes a las funciones, se reglamentó algo que ya venía sucediendo, a saber, incorporar los bailes del pueblo llano en las funciones del teatro. Así, se promovió que los bailes de la tierra se dieran con toda decencia y sin motivos de escándalo, evitando en todo momento que los bailarines adornaran los pasos con movimientos agregados como “la cuchillada” u otros movimientos provocativos (*Reglamento de Teatro*, 1786: art. 5). En efecto, se hicieron bailes de la tierra, por ejemplo en una folla ofrecida al virrey en 1793, en la que se representó por vez primera el citado *Alcalde Chamorro* junto con otras piezas de naturaleza musical:

Mariano Rosuela, Ignacio Vega, Joaquín Ayala, Ignacio Flores y Manuel Uresti Plazas que por medio de este teatro han sido beneficiados por el excelentísimo señor virrey con los productos de una función que ejecutarán mañana sábado para la cual convidan al respetable publico, creídos de que a vista de la divertida Folla que han compuesto le darán muestra de su gratitud y reconocimiento a los muchos favores que diariamente les franquea, tolerando los defectos propios de su corta habilidad.

Se representará pues la gran pequeña pieza titulada: *Perdone la enferma* y *Prueba de cómicos* en la que dirán famosas relaciones la dama y los dos galanes, un paso de gracioso por el segundo [galán] Miguel Ayala y *La bamba poblana* por Joseph María Acosta. Otra pieza pequeña *El Alcalde Chamorro*.

La bien acreditada del *Duende fingido* y la conocida con el nombre de *Las bobas en el ensayo*.

Cantado: Una primorosa tonadilla a solo por Pedro Montoro, unas selectas seguidillas por María Martínez, alias la Carpintera y el chistoso sainete de *La llavecita* por Felipa Mercado, Mariano Ariza y Juan Moreno.

Bailes: El de *La Estatua o escultor*, cuya contradanza será mixta con boheras por todas las parejas. La alemanda por [Gerónimo] y Juan Mariani. *Los Chimistlanes* y otros sonecitos del país.

La paga será en lo común como día de trabajo y por lo que respecta a los palcos y lunetas de temporada quisieran los beneficiados no fuese tanta su miseria para cederlos graciosamente a sus nobles dueños pero ya que los deseos no puedan ser compatibles con la suerte se contentan con lo que la voluntad de cada uno sirva darles. (FONDO RESERVADO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO, Manuscritos, Vol 1412, foja 289)

El programa anterior señala una folla, es decir, la puesta en escena de una variedad de composiciones musicales, destacándose entre ellas creaciones originales de la época novohispana, enriquecidas con melodías y ritmos locales.<sup>4</sup> Es de notar que, entre éstas, *La bamba poblana* se distinguía por ser una escena en la cual el intérprete combinaba el canto y el baile dentro de una narrativa. Por otro lado, *Los Chimistlanes* era un ritmo posiblemente originario de Puebla, nombrado así en referencia a los chales utilizados en el baile. El término aún se mantiene vivo en la actualidad, aunque su significado ha evolucionado para describir un tipo de pan simple y sin azúcar, como lo evoca el refrán “Ay,ocol, ya no te acuerdas cuando eras chimistlán”.

Dentro del cuerpo de bailarines del coliseo eran muy solicitadas las mujeres negras y mulatas. Incluso cuando llegaron los maestros de baile formados en Europa hacia el último tercio del siglo XVIII, nunca se negó el protagonismo de las bailarinas afrodescendientes, principalmente para bailar los sonecitos de la tierra. Tal fue el caso de la jovencita Elena Ceballos, formada en la escuela de Gerónimo Marani, maestro de ballet y coreógrafo milanés que llegó a la Nueva España después de una destacada

<sup>4</sup> La folla novohispana era una suerte de espectáculo de variedades en la que se rescataban los motivos y pasos que más habían gustado durante la temporada. Podían tener un tema rector, pero muchas veces eran libres. Para mayor información véase Roldán Fidalgo (2021).

carrera por los salones más prestigiados de la Europa dieciochesca. Si bien es cierto que la aparición de actrices negras y mulatas en el cuerpo de bailarines del Coliseo de México se debe en primera instancia a la dificultad de conseguir su equivalente blanco/europeo, no es menos cierto que el teatro para muchas de esas mujeres, provenientes de las clases empobrecidas, fue la única vía para atajar una situación social desfavorable. Muy similar a lo que ocurría en São Paulo en que las mujeres del teatro eran consideradas “mujeres públicas”, lo cierto es que convertirse en actriz “siempre proporcionó a las mujeres una cierta libertad, además de la posibilidad de una considerable mejoría de vida. Viajes y regalos —e incluso, cierta aceptación social— eran privilegios generalmente negados a las mujeres de las capas más bajas de la sociedad. Todo esto se hace todavía más patente si tenemos en cuenta la realidad de las mujeres mulatas que vivían en los pueblos y ciudades de la América Portuguesa” (Marreco Brescia, 2012: 11) y sin duda alguna también de la América española.

El asentista del Coliseo de México tenía el monopolio de los espectáculos y la libertad de enajenar los talentos que le parecieran útiles al espectáculo. De ahí que estuviera facultado para llamar al coliseo a las personas con alguna habilidad. Fue éste el caso de Mariana González, quien antes de entrar al Coliseo de México como cantarina y graciosa se dedicaba a torcer tabacos en la Real Fábrica de Puros y Cigarros de México. Fue llamada por el asentista del coliseo por instancias del señor virrey Martín de Mayorga (AGN, General de Parte vol. 77, exp. 32 s/f).

Semejante al caso de Mariana González suponemos que fue la inmersión al teatro de hombres y mujeres. En el particular caso de las mujeres afrodescendientes, debe tenerse en cuenta que su herencia cultural, es decir sus “formas de ser y hacer”, se convirtieron en la sociedad novohispana en estereotipos de los que difícilmente podían huir. Así, por ejemplo, se asumía que tenían una innata predisposición a la promiscuidad y el mal. A las mujeres de origen africano se les otorgó un desmedido atractivo sexual, lo que las convertía, paradójicamente, en objeto del deseo de los hombres al mismo tiempo que les ocasionaba repulsa. Para la sociedad novohispana era usual considerar que las mujeres negras tenían una inclinación natural tanto a la sensualidad como a la hechicería, ambas cosas relacionadas con su cuerpo y sus movimientos (Velázquez Gutiérrez, 2006: 218). Sus gestos, formas de vestir, maneras de bailar, “pero sobre todo el porte y la templanza llamaron la atención de los cronistas que visitaron la ciudad de México entre los siglos XVI y XVIII quienes en su mayoría se escandalizaron de sus

costumbres a pesar de que muchas de ellas se habían criado en la Nueva España bajo los valores de la cultura hispánica” (Velázquez Gutiérrez, 2006: 236).

Al respecto, es célebre la cita del dominico Thomas Gage que censuraba la relajada costumbre de los novohispanos, poniendo mayor sorpresa en la indumentaria de las negras y esclavas quienes lucían con tanto donaire sus joyas como con lascivia sus ligerísimos vestidos. Aquella constante tentación tan a la mano causaba la perdición de los hombres, pues siendo tan sensuales los ademanes de las negras, los hombres terminaban por dejar a sus mujeres para poder consumir su depravada inclinación. El dominico señala que ha sido el desmedido amor el que ha hecho que mozas esclavas negras hayan tenido el poder de “encadenar las almas y sujetarlas al yugo del pecado y del demonio” (citado en Velázquez Gutiérrez, 2006: 235).

En el Coliseo de México fueron constantes las acusaciones de relaciones ilícitas que ocasionaba la sensualidad de bailarinas, cantantes y cómicas negras. Sólo por citar algunos casos, a la mulata Antonia Bobadilla en 1797 se le acusó de mantener una ilícita amistad con un hombre casado (AGN, Historia, vol. 479, exp. 8, ff 6r-7r). Por las mismas fechas a los actores Luciano Cortés y María Loreto Rendón, mulata, se les obligó a contraer matrimonio luego de que se ventilaran sus amoríos, lo que a la larga contribuyó a que la pareja se distanciara (Ramos Smith, 2012: 127). Tanto a Antonia Bobadilla como a María Loreto Rendón, mulatas a quienes se les consideraba particularmente atractivas, se les toleró a fin de cuentas su vida en el teatro porque siendo negras qué otra cosa decente podrían hacer que no fuera vivir aplaudidas “por el donaire de su cuerpo” (Ramos Smith, 2012: 129-130).

En sociedad, el oficio teatral era algo deshonesto, tolerado e incluso promovido, pero que causaba rechazo social. A pesar de este contexto, las dinámicas al interior del coliseo no llegaban a ser propias de una comunidad que se cuidara entre sus miembros. Había discriminación y encono incluso entre las actrices, quienes en un intento por ganar los pleitos aludían a su condición y honra, aunque ambas fuesen de “color quebrado”. Así, por ejemplo, en 1797, la actriz Juana Mendoza, conocida como la Florera, y la bailarina Marta de la Peña tuvieron una pelea que llegó a las manos en la que se lanzaron improperios como “mulata y huevera” (Ramos Smith, 2012: 129-130). Sin embargo, el caso más severo del que se tiene noticia ocurrió en 1792, en el transcurso de una disputa legal prolongada entre el coreógrafo italiano Gerónimo Marani y la cantante Felipa Mercado, apodada la Gata, que surgió por

el deseo de Juan Marania, hijo del primero, de contraer matrimonio con la mulata Bárbara Álvarez, hija de Felipa y del actor José Antonio Álvarez de Gato, apodado el Gato. Tanto Felipa Mercado como su esposo José Antonio Álvarez y, más tarde, su hija Bárbara Álvarez fueron artistas destacados del Coliseo de México con distintas y aplaudidas habilidades. El matrimonio provenía del Coliseo de la Habana, aunque no es posible saber si ambos habían nacido en la isla. Pero hacia la década de los 80 del siglo XVIII, se les mandó llamar para cubrir puesto en México (FRBNM, Ms. 1411, ff. 285-286v). En México, pertenecieron al cuerpo de canto, pero también danzaban y representaban —al menos José Antonio lo hacía—, lo que les permitía ganar buenos sueldos y tener trabajo constante. Un documento de la época citado por Olavarría y Ferrari señala que José Alvarez, apodado el Gato, tenía un sueldo aproximado de trescientos pesos anuales, además de gozar los beneficios de las comedias supernumerarias, es decir las que se daban fuera de cartelera. Estaba obligado, sin embargo, a cantar y hacer cualquiera papel que se le mandara, lo que le generaría una ganancia extra de dos pesos por cada función. Por su parte, Felipa Mercado, apodada la Gata, cantaba diariamente, pero no representaba. La música para ella debía acomodarse a su carácter. Ganaba la nada despreciable cantidad de mil cien pesos más algún extra por comedias y espectáculos supernumerarios (Olavarría y Ferrari; 1895: 53).

La discusión con Gerónimo Marani, maestro de la escoleta de baile, primer bailarín del coliseo y asentista del mismo durante algunas temporadas, sucedió en 1792 cuando Juan Marani, hijo del primero, elevó un oficio ante las autoridades civiles para que se le permitiera casarse sin el consentimiento de su padre con Bárbara Álvarez, hija de Felipa Mercado. Para esas fechas José Antonio había muerto. La razón por la que Marani no consentía el matrimonio de su hijo era debido a la calidad y origen de Bárbara —era mulata—, razón de peso para el italiano que propugnaba por el respeto a la ley que impedía los casamientos entre personas de desigual condición:

Aunque entre mi hijo y la Álvarez hay igualdad en la pobreza (por la que vendrán a ser dos miembros gravosos al Estado), pero no la hay en quanto a la calidad. La de mi hijo, con solo la notoriedad de que sus padres y todos sus acendientes nacieron en la Ytalia, en donde no hay mezcla de castas como en este reyno (y algunas reputadas por las leyes municipales de infames) tiene a su favor la presunción de limpieza de sangre. Así, es preciso que antes de todo

justifique la Álvarez su calidad y la de sus padres, por sus partidas de bautismo y demás pruebas que en derecho corresponden, pues, siendo el objeto de la Real Pragmática evitar de todo punto los matrimonios entre desiguales, el manifestar que mi hijo y la Álvarez no los son debe ser todo el fundamento de su intención (Camastra, 2017: 204).

Como hemos dicho tanto Felipa como José Antonio habían llegado del Coliseo de Cuba; sin embargo, no se ha podido verificar que en efecto ambos hubiesen nacido en la isla. Parece más probable que sólo José Antonio fuese isleño, porque Felipa quizá provenía de Maravatío, en el obispado de Michoacán. Esto lo podemos deducir porque en los distintos oficios de disolución del matrimonio entre Bárbara y Juan se señala a la joven como *loba*, es decir, hija de madre india y padre chino cambujo. También en el expediente mismo no se establece con claridad el origen étnico de Felipa Mercado, a la que se llama *india* y *mulata* indistintamente y en reiteradas ocasiones. Incluso en alguna acusación Marani la tilda de “india tocha”. Luego entonces, se deduce el encono de Gerónimo Marani de mezclarse en tan intrincado árbol genealógico, pues asimilado a la sociedad novohispana ve como inferiores a las castas, por lo cual alega a la Real Pragmática promovida por esos años que hacía improcedentes los matrimonios entre personas de distintas calidades (AGN, Indiferente virreinal, caja 2500, expediente 029; AGN, Indiferente virreinal, caja 4173, exp. 006).

Caterina Camastra indica que la Pragmática a la que se refería Marani era la promulgada por Carlos III en 1776 en España, y ratificada para los reinos de América en 1778. Dicho documento establecía un impedimento para que los matrimonios socialmente desiguales se llevaran a cabo. Aunque era un argumento de peso, no obstante, Marani no consiguió lo que esperaba, pues los contraargumentos de Felipa Mercado apelaron a la tradición y los usos del imperio que Marani, siendo extranjero, a fin de cuentas desconocía (Camastra, 2017: 206). Los documentos conservados no registran la solución que las autoridades civiles dieron al caso. Sin embargo, sabemos que en algún momento del proceso Juan Marani escapó y Bárbara tuvo que denunciarlo por incumplimiento de promesa matrimonial. Al final, en 1793, ambos jóvenes contrajeron matrimonio en el Sagrario Metropolitano de la ciudad de México. A la boda no acudieron los padres de Juan:

En veinte y tres de marzo del año del señor de mil setecientos noventa y tres habiendo precedido las tres amonestaciones y con licencia del señor licenciado don Juan Francisco Domínguez, cura más antiguo de esta Santa Iglesia, yo el bachiller don José Rafael Villalobos, estando en el callejón de los Dolores del Colegio de las Niñas, casa número cinco, a las siete y media de la noche donde hice la última [amonestación] que previene el ritual romano y no habiendo de ella resultado impedimento alguno, asistí a la celebración del matrimonio que por palabras de presente lo hicieron legítimo y verdadero Juan Marani, español, soltero natural de la ciudad de Ayamonti, obispado de Sevilla en los reinos de Castilla y vecino de esta corte, hijo legítimo de Gerónimo Marani y de Teresa Piriantoni; y maría Barbara Alvarez de Gato y Lubian, española, natural del pueblo de Maravatio, obispado de Valladolid y actual residentes en esta ciudad, hija legítima de José Antonio Alvarez de Gato difunto de Felipa Lubian, siendo testigos don José Antonio Cambor y don Juan Ignacio Ríofrío, vecinos de México y para que conste lo firmé [...] [Rúbrica]. (Databa Base Family Search, México, “matrimonios, 1570-1950”)

Resalta del testimonio anterior que Felipa Mercado se llamaba realmente Felipa Lubián y que en efecto era de Maravatio y que tanto Bárbara como Juan tuvieron que asumirse como españoles para evitarse mayores problemas, aunque desde luego uno era italiano, de padres italianos, y la otra pertenecía a la compleja masa de hombres y mujeres de ascendencia africana. Y resalta este juego de ocultamientos precisamente porque así fue como se perdió la información de los cómicos negros que trabajaron en las calles y el coliseo del virreinato de la Nueva España.

Este acercamiento a los artistas negros en el teatro de la ciudad de México durante el siglo XVIII nos ha revelado el triste proceso de ocultamiento e invisibilización de las contribuciones culturales significativas por parte de individuos de ascendencia africana. Las evidencias hacen comprensible entonces lo que Marco Polo Hernández Cuevas (2004: 3) señala sobre el libro señero de Gonzalo Aguirre Beltrán *La población negra de México*, del cual afirma que ha contribuido más al blanqueamiento de la sociedad mexicana, bajo el discurso del mestizaje. Aunque no negamos el valor de la opinión, tampoco deja de ser verdad que el ocultamiento del negro por motivos de supervivencia no comenzó con la publicación del libro de Aguirre, sino varios siglos antes.

La historia de Felipa Mercado y su pleito con Gerónimo Marani da cuenta de esto. El juego de ocultamientos no sólo refleja las estrategias de supervivencia adoptadas por individuos de ascendencia africana en un contexto colonial que privilegiaba las identidades europeas, sino que también subraya cómo estas prácticas contribuyeron a la erosión de la memoria histórica respecto a la participación de los cómicos negros en el ámbito teatral del virreinato. La falta de reconocimiento y documentación adecuada sobre estos artistas apunta a una exclusión sistemática basada en prejuicios raciales, que ha limitado nuestra comprensión sobre la diversidad y riqueza cultural de la época y en última instancia nos impide reconocer en su justa medida las aportaciones que estas mujeres y hombres dieron a nuestro teatro virreinal.

### Referencias bibliográficas

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. (1989). *Obra antropológica II: La población Negra en México. Estudio etnohistórico* (3a Ed.). Fondo de Cultura Económica.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. (2001). “Bailes de negros”. *Desacatos Revista de Ciencias Sociales*, (7), 151-156. <https://doi.org/10.29340/7.1403>.
- ALBERRO, Solange; GONZALBO, Pilar. (2013). *La sociedad novohispana: estereotipos y realidades*. El Colegio de México.
- CAMASTRA, Caterina. (2007). “El entremés de Luisa, de los papeles incautados al maromero José Macedonio Espinosa”. *Boletín Del Archivo General De La Nación*, 6(18), 34-50. <https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/611>.
- CAMASTRA, Caterina. (2009). “‘Varios y notables inconvenientes para dexarlos correr’. El repertorio de la compañía de maromeros de José Macedonio Espinoza”. En Mariana Maserá y Enrique Flores (Eds.), *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España* (pp. 217-250). Universidad Nacional Autónoma de México.
- CAMASTRA, Caterina. (2017). “Misericordia e nobiltà. Percepciones y decepciones de un bailarín italiano en la Nueva España”. *Relaciones Estudios de Derecho y Sociedad*, 38(150), 175-213. <https://doi.org/10.24901/rehs.v38i150.301>.
- CAMBA LUDLOW, Úrsula. (2008) *Imaginario ambiguo, realidades contradictorias: conductas y representaciones de los negros y mulatos novohispanos, siglos XVI y XVII*. El Colegio de México.

- CAMBA LUDLOW, Úrsula. (2022). “Doscientas leguas de camino y penurias. ‘La fea y gravísima culpa de sodomía’ entre un titiritero negro y un mulatillo asistente de maroma”. *Historia Mexicana*, 71(4), 1577-1610.
- CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe. (1986). *La extinción de la artesanía gremial*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- EXPEDIENTE 13. (1790). [Unidad documental compuesta]. Archivo General de la Nación, Instituciones Coloniales / Inquisición / Inquisición (61) /Volumen 1281.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar. (1998) *Familia y orden colonial*. El Colegio de Mexico.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. (2001). “La Real Compañía de Inglaterra y el tráfico negrero en el Veracruz del siglo XVIII, 1713-1748”. *Investigación Económica*, 61(237), 153-182.
- HERNÁNDEZ CUEVAS, Marco Polo. (2004). “La población negra de Mexico: parte del discurso blanqueador para ‘poner al negro en su lugar’”. *Afro-Hispanic Review*, 23(1), 3-9.
- KOENINGER, Frieda. (2017). “Race at the Intersection of Religion, Aesthetics and Politics: Comella’s *El negro sensible* and the Censors”. *Dieciocho*, 40(2), 217-232. <https://dieciocho.uvcreate.virginia.edu/40.2/>.
- LÓPEZ MENA, Sergio. (1994). *Escenificaciones Neoclásicas y Populares (1797-1825)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- MARRECO BRESCIA, Rosana. (2012). “El teatro de los mulatos: las actrices de las Casas de Ópera luso-americanas en los siglos XVIII y XIV”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 23, 7-21. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59442>.
- MASERA, Mariana. (2005). “Un baile perseguido del siglo XVIII, un son y un juego infantil XX: algunos textos de la jeringonza en México”. *Acta Poetica*, 26(1-2), 313-349. <http://doi.org/10.19130/iifl.ap.2005.1-2.184>.
- MIÑO GRIJALVA, Manuel. (2010). “Las ciudades novohispanas y su función económica, siglos XVI-XVIII”. En Sandra Kuntz Ficker (Coord.), *Historia económica general de México: de la colonia a nuestros días* (pp. 143-170). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wf39.9>.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. (1895). *Reseña histórica del teatro en México*. La Europea.

- PINEDA RÍOS, Daniela. (2020). ¡Prendan las arañas! Trabajadores del Coliseo Nuevo de México, 1770-1795 [Manuscrito no publicado]. Centro de Estudios Históricos, El Colegio de Michoacán.
- RAMOS SMITH, Maya. (2010). *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes.
- RAMOS SMITH, Maya. (2011). *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes; TOMA Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas; Paso de Gato; Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados.
- RAMOS SMITH, Maya. (2012). *El actor en el siglo XVIII. Entre el coliseo nuevo y el teatro principal*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Escenología.
- REGLAMENTO DE TEATRO. (1786). [Texto manuscrito. Ms. 1413] Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.
- ROBLES CAHERO, José Antonio. (1984). “La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII novohispano”. *Heterofonía*, (85), 26-43.
- ROLDÁN FIDALGO, Cristina. (2021). *El espectáculo de la variedad: la folla en los teatros de Madrid del siglo XVIII*. Maia Ediciones.
- ROS TORRES, María Amparo. (2012). “Siete mil trabajadores: orden policial y vigilancia en la Fábrica de puros y cigarros de México (siglo XVIII)”. *Antropología: Revista Interdisciplinaria del INAH*, (94), 41-48. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2698/2601>.
- VELÁZQUEZ GUTIÉRREZ, María Elisa. (2006). *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. Instituto Nacional de Antropología e Historia; Universidad Nacional Autónoma de México.
- VERA GARCÍA, Rey Fernando. (2017). “La comedia de muñecos en Nueva España.” En Francisco J. Cornejo (Dir.), *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América* (pp. 135-150). UNIMA Federación de España.
- VERA GARCÍA, Rey Fernando. (2018). “Mercantilización del ocio: el caso del teatro novohispano dieciochesco”. *Prolija Memoria*, Segunda época, 2(2), 103-125. <https://revistas.elclaustro.mx/index.php/prolijamemoria2e/issue/view/38>.

- VERA GARCÍA, Rey Fernando. (2019). “Una copia novohispana del melodrama *El negro sensible*, de Francisco Luciano Comella”. *Dieciocho*, 42(2), 363-390. <https://dieciocho.uvcreate.virginia.edu/42.2/>.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro. (1987). *¿Relajados o reprimidos?: diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. Fondo de Cultura Económica.
- VIVEROS, Germán. (2005). *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México.