

Un ejemplo de comedia de magia
en el teatro infantil de México.
La almoneda del diablo (ss. XIX-XX)¹

An Example of Magical Comedy
in Children's Theater in Mexico.
La almoneda del diablo (19th-20th centuries)

CLAUDIA CARRANZA VERA
El Colegio de San Luis, A. C.
ccarranza@colsan.edu.mx

ANDREA SILVA MARTÍNEZ
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
any_silva17@hotmail.com

RESUMEN: *La almoneda del diablo* del escritor español Rafael María Liern y Cerach fue una obra teatral que tuvo un enorme éxito en México y en España. La comedia llamó la atención de autores y escritores de nuestro país y al parecer fue, junto con otras obras del mismo género, un texto que se consideró apto para el público infantil como lo muestran las diferentes versiones publicadas por la editorial Vanegas Arroyo. En este artículo comentaremos su interés, recepción y las adaptaciones que encontramos en los cuadernillos populares del impresor poblano.

PALABRAS CLAVE:
literatura popular;
comedia de magia;
Vanegas Arroyo;
metamorfosis;
teatro siglo XIX;
teatro infantil.

KEYWORDS:
popular literature;
comedia de magia;
Vanegas Arroyo;
metamorphosis;
19th century theatre;
children's plays.

ABSTRACT: *La almoneda del diablo* is a play written by the Spaniard Rafael María Liern y Cerach that had an enormous success in Mexico and Spain. This comedy attracted the attention of several writers and authors in our country, and, among others in the same genre, it was considered an appropriate text for child readers, as many of the different published versions of the Vanegas Arroyo printing house prove. This article will then revise its interests and reception, as well as the

¹ Este artículo se realizó en el marco del proyecto de PAPIIT IG400413 "Impresos populares mexicanos (1880-1917) rescate documental y edición crítica", dirigido por Mariana Masera. También como parte de este proyecto se publicó, en la *Revista de Literaturas Populares*, una edición de los textos provenientes de la editorial de Vanegas Arroyo a los que nos referiremos en este artículo (cfr. Carranza y Silva Martínez 2015).

different versions found in the popular books published by this printer from Puebla.

recepción: 29 julio 2016

aceptación: 18 noviembre 2016

La literatura infantil y juvenil ha dado lugar a diversos estudios que se centran no sólo en las estrategias de escritura y el impacto de estas obras para la niñez y el desarrollo infantil, sino en su diversidad, historia y origen de los textos. Los estudios, por tanto, tienen salidas interdisciplinarias que se centran en la definición de la infancia, en la observación de los géneros que se cantan o cuentan en la niñez, muchos de ellos de procedencia tradicional, y en los elementos que se han empleado a través de los siglos para acceder a esta población a quienes por lo regular se pretende enseñar o entretener.

No ha sido sencillo, en primer lugar, definir a la niñez, Darnton (21-25), por ejemplo, exponía que poco había de infantil en muchos de los relatos que se contaban a los niños en otros siglos, en donde enfrentaban el hambre, casamientos a edades tempranas, situaciones familiares y laborales complicadas.² Los conceptos de “infantil” o “niño” cambian según la época histórica y la cultura que se esté analizando. Es necesario recordar que dichos conceptos “no sólo están ligados al mayor o menor desarrollo físico o mental en abstracto, sino que, históricamente, tienen que ver con la reproducción humana y la sexualidad” (Rey: 5); a ello habría que añadir las condiciones sociales y económicas, incluso, de la población (cfr. Darnton 1987), puesto que esto también nos permite identificar las características de la literatura infantil que se populariza y se tradicionaliza en cada lugar.

No hay un consenso entre los estudiosos del tema respecto de la fecha en que surgió una literatura especializada en los sectores de la infancia con intenciones literarias y estéticas. Algunos autores señalan el siglo XVIII como la época en que dio inicio, mientras que otros consideran el XIX

² Darnton se refiere en específico a la relación de los cuentos orales europeos que pueden parecer brutales para los lectores de los siglos XX y XXI, pero que resultaban de una descarnada familiaridad para los niños del campo europeos que cada día se enfrentaban a madrastras, a la muerte de sus hermanos, a las hambrunas, a los animales feroces, etcétera.

como el siglo en que realmente se consolidó este tipo de literatura; sin embargo, como apunta Mario Rey:

Más allá de las diferencias acerca del momento en que surge el concepto, si observamos con atención las fechas propuestas por los historiadores, así como lo que sucedía en el campo laboral y en el de la escolarización, podríamos plantear que el concepto literatura infantil surge en el momento en que, por un lado, los niños empiezan a ser apartados del proceso productivo, se los dirige a la escuela y se instaura como obligatoria su escolarización y, por otro, se toma conciencia de las diferencias entre el pensamiento y la psiquis del niño y del adulto, sin que tampoco se supiera muy bien en qué consistían (29).

Parece sencillo, en el caso del siglo XIX en México, ubicar la producción de literatura infantil, e incluso en cierta medida, se puede hacer una “construcción histórica de la noción de infancia como una identidad colectiva” a partir de los impresos dedicados a este público (Alcubierre: 59).³ Fuera de libros infantiles, manuales pedagógicos (escolares, religiosos y morales), es cierto que los impresos nos dan una perspectiva de la literatura que llegó a ser más popular en este sector. Es ésta la literatura en que nos centraremos en esta ocasión y, en particular, dos ejemplos que reprodujo una de las casas editoriales de impresos populares más importantes del siglo XIX.

Entre los géneros que se publicaron en la casa Vanegas Arroyo, el del teatro para niños mereció una colección aparte. La *Galería de teatro infantil* de Vanegas Arroyo se remonta a los primeros años del siglo XX. Las obras de esta colección tenían como propósito entretener a los niños por medio de su representación en teatros de cartón. Si bien existieron otras imprentas mexicanas que publicaron obras de teatro para títeres, como el caso de la imprenta de Ildefonso T. Orellana, Vanegas Arroyo puede ser considerado como “el primer editor en gran escala de teatro infantil” debido a que “publicó una serie de pequeñas obras teatrales, treinta y seis sainetes costumbristas, con grabados al parecer, también de Posada” (Ortiz Bullé Goyri: 79).

³ Alcubierre ubica a los lectores en un sector que se encuentra entre “los 7 y 14 años de edad”.

El impresor mexicano contrató a José Guadalupe Posada para que realizara las ilustraciones de las portadas. Además, como “escritores dramáticos de cabecera”, Vanegas Arroyo contaba con Constancio S. Suárez y A. Romero (Salcedo: 169); sin embargo, es importante mencionar que no todos los textos incluidos en la *Galería de teatro infantil* fueron autoría de Suárez y Romero, ya que en varias ocasiones las obras eran adaptaciones de textos dramáticos de autores que estaban de moda en aquella época. Las estrategias de adaptación no son del todo claras, es evidente que se conservan los elementos líricos, narrativas breves y episodios y personajes llamativos.

Tal pudo ser el caso de la obra que trataremos en este estudio: *La almoneda del diablo*. Escrita por Rafael Liern y Cerach, la obra se define como comedia de magia, un género particular que no gozó de mucha estima por parte de los intelectuales de la época pero que, sin embargo, fue popular y tuvo buena recepción, prueba de ello es su difusión en diferentes formatos, entre otros, el que nos ocupa en esta ocasión. En los siguientes apartados, nos centraremos en la versión adaptada para el público infantil, comentando también cuál fue la recepción de la obra en México.

Comedia de magia

Conviene recordar que la comedia de magia fue un género que tuvo su mayor impulso en el siglo de la Ilustración. Algunos autores señalan que sus antecedentes se pueden ubicar en el teatro de los Siglos de Oro. Su estructura, personajes, argumentos e incluso los usos métricos y el estilo son, de hecho, muy similares a los del teatro barroco de autores como Calderón, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, entre otros, en cuyas obras era frecuente la aparición de lo sobrenatural y lo mágico. *El condenado por desconfiado*, *El mágico prodigioso*, *Absalón*, entre muchos otros ejemplos, tienen en común la presencia de lo sobrenatural, el empleo de recursos escenográficos extraordinarios, con un empleo en ocasiones espectacular de los recursos tramoyísticos que tenían como finalidad dar realce a la acción para asombrar al espectador. En específico, Álvarez Barrientos (44-63) señala que las comedias de magia tienen su origen en las obras sobre personajes bíblicos o hagiográficos, que tienen las mismas características.

El género fue denominado despectivamente “comedia de tramoyón”, debido al excesivo uso de recursos escénicos que tenía lugar en este tipo de obras teatrales para lograr representar las múltiples transformaciones de escenografías y personajes que la historia requería. Respecto a este fenómeno, Julio Caro Baroja afirma que los cambios en los recursos escenográficos pueden llegar a un punto en el que “el ‘medio’, la decoración, la tramoya llegan a convertirse casi en el verdadero fin del espectáculo popular” (19).

Por lo general, el tema principal de las comedias de santos era la superación de las tentaciones y obstáculos que llevaba a cabo el protagonista para lograr convertirse. En el camino recorrido por el héroe, tenían lugar diversos milagros así como prodigios llevados a cabo por el Diablo a lo largo de la historia. Con la llegada del siglo XVIII, la Ilustración puso de lado las ideas religiosas y sin duda esto impactó en las obras teatrales de la época, entre otras, a las comedias de santos, que dejaron de tener la misma atracción para el público, no menos religioso pero sí más necesitado de nuevos argumentos; ello dio cabida a la representación de otro tipo de historias en las que se procedió a “secularizar al demonio, convirtiéndolo en mago” (Álvarez Barrientos: 58).

Las comedias de magia, como explica Joaquín Álvarez Barrientos, por lo regular giran en torno a un mago, frecuentemente una maga,⁴ que actúa impulsado por un desencanto amoroso. La primera motivación del mago para utilizar sus habilidades suele ser conseguir el amor de alguien.

En las comedias de magia hay un constante juego de contraposición entre lo “real” y lo “aparente”. Dicho contraste tiene lugar en diferentes niveles:

- Carácter “moral” de la magia: “en el teatro, el mago era capaz de otorgar todo lo que se le pedía, siempre que estuviera dentro del orden y de la justicia” (Álvarez Barrientos: 143).

⁴ La maga “tiene por lo general un papel dependiente, ya sea del mago, del genio que la protege, o del marido al que ama. Las motivaciones de la mágica suelen ser de orden amoroso [...] llega a la magia por conseguir el amor de quien la ha abandonado. Emplea sus poderes para defenderse de una agresión externa, cuya consecuencia es la pérdida del amor del marido o del prometido. A diferencia de los magos, que utilizaban su poder para conseguir el amor de perfectas desconocidas” (Álvarez Barrientos: 245).

- Manifestaciones de la oposición apariencia/realidad: “teatro dentro del teatro, siendo la excusa el querer ver un amante a su amado, el poner a prueba los poderes del mago, el querer divertir éste a sus protegidos” (144).
- Un personaje que toma la personalidad de otro.
- Personajes que se vuelven invisibles: esto establece una complicidad entre el personaje invisible y el público, lo que asegura el efecto cómico.
- El género también desarrolla el elemento burlesco, tan frecuente en el teatro barroco, que se genera gracias a la presencia de “graciosos”, que remedan o comentan la conducta de los personajes de las clases sociales altas. Lo mismo que en el XVII, las burlas de los graciosos pueden contener críticas a la sociedad de su época, principalmente relacionados con reclamos de la clase trabajadora y los sectores desfavorecidos de la población. Sin embargo, a pesar de la empatía que se percibe con estos personajes, se mantiene el uso del teatro áureo, de ridiculizar a este tipo de personajes tanto en sus palabras como en sus comportamientos y casi siempre hacerlos las víctimas preferidas de las metamorfosis mágicas: “el gracioso volará castigado hasta un tejado; será agredido por fieras, monstruos, demonios; transformado en papagayo o cualquier otro animal, etc.” (Álvarez Barrientos: 228).

El siglo XVIII puede considerarse como la época de oro para las comedias de magia, pues “un gran número se escribió durante esta época y además muchas de ellas tuvieron innumerables continuaciones” (Fuentes Ballesteros: 92). En definitiva fue un género popular, que seguramente refleja la continuidad de determinados temas que eran del gusto del público de la época. Así, si bien este tipo de obras no fueron tan bien recibidas por los críticos neoclásicos de la época, es un hecho que no pocas comedias de magia tuvieron un buen recibimiento por parte del público español en general. Durante la segunda mitad del siglo XVIII hubo una fuerte lucha contra las comedias de magia, pues los intelectuales consideraban que el teatro debía tener una función didáctica e intelectual, no de entretenimiento solamente. En 1788, se prohibieron las representacio-

nes de comedias de magia en España. Tras dicho veto las recaudaciones teatrales disminuyeron, motivo que obligó a permitir nuevamente estas representaciones.

El género se mantuvo a pesar de las prohibiciones y en el siglo XIX encontramos varios ejemplos interesantes de autores que explotaron esta veta. Un ejemplo importante fue Hartzenbusch con *La redoma encantada*, *Los polvos de la Celestina*, etcétera. Es un hecho que el siglo había cambiado y también las tendencias artísticas. El Romanticismo acogía con entusiasmo el tema de la magia y lo sobrenatural y esto se mantiene en varias obras literarias de este siglo.

La almoneda del diablo de Liern y Cerach

A pesar de que, según Sook-Hwa Noh (128), *La almoneda* fue la comedia de magia que “coronó” la reputación de Rafael María Liern y Cerach, se tienen pocas noticias con respecto a esta obra. *La almoneda del diablo*, *Doña Juana Tenorio* y *Telémaco en la Albufera* son algunos ejemplos de las obras de este autor que se encuentran disponibles en línea; sin embargo, la información sobre el dramaturgo español también es escasa, ya que son pocas las fuentes confiables en las que se puede encontrar una pequeña bibliografía suya; entre dichas fuentes podemos citar la Biblioteca Virtual Cervantes y el *Diccionario Espasa. Literatura española* de Jesús Bregante Otero, en el que *La almoneda del diablo* es fechada en 1862. Este año coincide con la indicación que se hace en la tercera edición de *La almoneda* —disponible en versión digital en la Bayerische Staatsbibliothek— publicada en 1863: “Estrenada con extraordinario éxito en el Teatro Principal de Valencia, el 16 de Diciembre de 1862, y en el de Novedades de Madrid, el 14 de Febrero de 1863” (Liern y Cerach 1863: 1).

Al parecer la obra debió disfrutar de una notable popularidad en España desde su fecha de estreno, ya que, en los agradecimientos que hace al señor don Pedro del Diestro y Lastra, el autor menciona que el público de Valencia aplaudió su obra “35 noches en el transcurso de 40 días” (1863: 5). David T. Gies la nombra como una de las comedias de magia que tuvieron una larga popularidad: “Beyond the Romantic period the comedias

de magia still enjoyed a lively existence, as *La almoneda del diablo* (*The Devil's Auction*, 1864)" (2008: 79).⁵

También cabe señalar que en la Biblioteca Virtual Cervantes se encuentra disponible una undécima edición publicada en el año de 1897 —treinta y cinco años después de la fecha de estreno indicada anteriormente—, lo cual es una muestra del éxito de esta obra en la prensa. La primera edición no se encuentra en esta base, por lo que no podemos contar con información respecto a cambios en esta obra.

Respecto al argumento, la historia de la obra original de Liern y Cerach versa de las aventuras amorosas y mágicas de cuatro personajes: Lisardo, Florinda, Blasillo y Mariblanca. El argumento central se desarrolla en torno a las desventuras de la primera pareja, pues Florinda está comprometida contra su voluntad con un viejo rico llamado Fuenteseca, aunque ella en realidad está enamorada de un humilde pastor de nombre Lisardo. Antes de la boda, todos asisten a una almoneda llevada a cabo en casa de un mago que acaba de fallecer. En ese evento, adquieren diversos objetos sin conocer su verdadera naturaleza mágica: Fuenteseca compra una pata de cabra; Lisardo, una caja de píldoras y una rama de oro y Mariblanca una cola de burro. La magia contenida en cada uno de estos artefactos dará lugar a diversas peripecias y situaciones cómicas como las que atañen a la segunda pareja de la obra: Mariblanca y Blasillo.

Mariblanca, una criada de la familia de Florinda, posee a un jumento —que posteriormente se convertirá en Blasillo— al que quiere mucho a pesar de que no tiene rabo (no se explicá por qué). En el momento en el que Mariblanca le coloca el rabo adquirido en la almoneda, el asno se transforma en un hombre llamado Blasillo. Feliz con la metamorfosis, la sirvienta le propone a Blasillo encontrarle un trabajo y casarse con él, proposición que él acepta no del todo conforme.

Posteriormente, Lisardo, quien ya ha descubierto los poderes mágicos de la caja de píldoras que adquirió, le ofrece a Blasillo que sea su escudero y lo ayude a recuperar a Florinda. Al ver la magia de Lisardo, el

⁵ "Más allá del periodo romántico las comedias de magia continuaron disfrutando de una animada existencia, como *La almoneda del diablo* (1864)" [traducción de las autoras].

antiguo asno no duda en aceptar y termina groseramente su compromiso con Mariblanca.

Lisardo usará un talismán mágico para intentar huir con Florinda y evitar su boda; mientras tanto, Fuenteseca también realizará diversos prodigios con su pata de cabra para recuperar a su prometida. Blasillo y Mariblanca actuarán como ayudantes de los diferentes “bandos”, ésta última obtendrá poderes mágicos de “genios maléficos” y los utilizará para ayudar a Fuenteseca a frustrar los planes de Lisardo y, de esta manera, obligar a Blasillo a que regrese con ella con tal de que su amo no pierda a su amada.

Los intentos de Lisardo y Florinda por estar juntos, así como las fechorías llevadas a cabo por Mariblanca y Fuenteseca para obligar a sus amados a permanecer con ellos serán el origen de diversas transformaciones y apariciones mágicas que tendrán como objeto entretener e impresionar al público.

En el aspecto formal, la obra combina diálogos en prosa y en verso; en este último caso, el autor utiliza octosílabos. Cabe destacar que en el siglo XIX, como en los siglos anteriores, se mantenían los dramas escritos en verso en los teatros españoles, tal es el caso de títulos sobresalientes de la época como *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez, *Jugar con fuego*, de Ventura de la Vega, *Carlos II el Hechizado*, de Antonio Gil y Zárate; entre las obras que combinaron la prosa con las formas versificadas están *Don Álvaro o la fuerza del sino*, de Ángel de Saavedra, *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, *La conjuración en Venecia*, de Francisco Martínez de la Rosa, entre otros.

Una obra de magia en México

Es muy probable que las comedias de Liern y Cerach tuvieran un buen recibimiento por parte del público mexicano decimonónico. En el estudio *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*, Luis Reyes de la Maza habla del caso de Zeferino Guerra, un actor que ocupó el Teatro Principal y empezó a ofrecer un repertorio de obras con las que no logró tener mucho éxito. Cuando el actor ya había anunciado su retirada, se le ocurrió montar la obra *La paloma azul*, una comedia de magia de Rafael Liern y Cerach que contaba con zarzuelas del compositor Cristóbal Oudrid. El éxito fue tal

que la obra “duró en cartel, con teatro a reventar, todo un mes”. Finalmente, Zeferino Guerra “partió de la capital rumbo a los estados canturreando alegremente trozos de esta *Paloma azul* que supo explotar por todo el país” (1985: 198). Además de *La paloma azul*, otros textos de Liern y Cerach también fueron escenificados en nuestro país.

El interés del público mexicano por las obras del autor español no pasó desapercibido para los intelectuales de la época, según podemos constatar en los cinco volúmenes de las *Obras* de Manuel Gutiérrez Nájera dedicados a las crónicas y artículos de teatro que publicó el autor entre 1876 y 1892, en donde se anotan las puestas en escena de otras obras del dramaturgo español como *El proceso del can-can* (representada en los años de 1881 y 1884) y *Picio, Adán y compañía* (representada en 1883).

En el “Índice de obras representadas en los años 1888 a 1999” de Luis Reyes de la Maza, además de los títulos de Liern y Cerach anteriormente enlistados, también se consignan las escenificaciones de las obras *La Gran Vía* y *La gata blanca*.

Enrique de Olavarría y Ferrari, en su *Reseña histórica del teatro en México*, registra que la primera representación de *La almoneda del diablo* en nuestro país tuvo lugar el 14 de septiembre de 1866 y fue hecha por la Compañía de Arjona en el Gran Teatro Nacional; sin embargo, no da mayores detalles al respecto, salvo aclarar que “se pintaron ocho decoraciones” (1961a: 700) para la obra. En 1870, las tensiones entre liberales y conservadores se reflejaban también en el ámbito teatral por medio de dramas con una fuerte carga ideológica. Este tipo de puestas en escena no contribuía a mejorar las ganancias de los teatros. Ante la difícil situación política y la angustiosa situación económica que enfrentaba la población, Eduardo González, el director del Teatro Nacional, tuvo que recurrir a lo que Olavarría denomina “una invención tristísima para el arte, pero que a él le servía de inmediato alivio” (1961b: 814): la escenificación de *La almoneda*. Sin duda alguna, Eduardo González fue un astuto empresario teatral con un gran conocimiento e intuición de los gustos y necesidades del público de su época.⁶

⁶ Como prueba de lo anterior, puede observarse la manera en que González supo manejar las prohibiciones de representaciones teatrales durante la cuaresma: “El empresario y primer actor Eduardo González trabajaba con su compañía en el Teatro Itur-

En su reseña de la representación organizada por Eduardo González, Olavarría y Ferrari cita las palabras con que Ignacio Manuel Altamirano se refiere a una de las escenas que tiene como escenografía el país de Jauja:

¿Habías imaginado siquiera —exclama Altamirano en *El Siglo*—, que en el Teatro Nacional pudiera alguna vez presentarse esta escena de tocinería? Pues ya lo estáis viendo, y a fe que así debería acabarse, cuando se ha comenzado con el Cancán de la Torreblanca [...] Y, sin embargo, el público acude en masa; no hay duda de que el gusto del público mexicano se refina cada día más (1961b: 814-815).

Lo anterior es una muestra del éxito popular que provocaba la escenificación de *La almoneda*, así como del desprecio que generaba por parte de los críticos y hombres de letras de su época. Un autor que fue un poco más magnánimo con el texto de Liern y Cerach —aunque no por eso dejó de señalar en varias ocasiones las carencias estéticas de la obra— fue Manuel Gutiérrez Nájera, quien en julio de 1880 publicó “*Memento Home*”, un artículo en el que habla de dos obras: el estreno de *Eugenia*, del escritor mexicano Alberto G. Bianchi y la primera representación de *La almoneda del diablo*. Respecto a esta última obra, Gutiérrez Nájera no hace una crítica de la representación, sino que aprovecha la oportunidad para recordar a dos actores: Antonio Muñoz y Pilar Belaval. Éstos fueron una pareja de cómicos españoles que actuaron en México durante varios años: “El actor cómico Antonio Muñoz, ‘Muñocito’, actuó en los teatros de la Ciudad de México alrededor de veinte años” (Rangel Guerra, nota 4 en Gutiérrez Nájera 1974: 242). El Duque Job rememora el fallecimiento de Pilar y las ocasiones en que ella y su marido representaron “esos diálogos vivísimos

bide desde dos años antes, y conoedor como nadie del negocio teatral, no admitió que durante la larga temporada de cuaresma los escenarios tuvieran que permanecer por fuerza con el telón corrido, como si también fuesen altares de iglesia, y decidió dar a los asistentes un pretexto para que concurrieran al teatro en la cuaresma sin herir la susceptibilidad de los demás ni la propia, y *anunció* que en las funciones que se darían durante esa temporada de días religiosos, una quinta parte de las ganancias irían a dar a manos de los pobres. Tan ingeniosa idea arrojó brillantes resultados, ya que también la concurrencia habitual estaba aburrida de permanecer por obligación en sus casas mientras transcurrían esos tediosos días. De la manera anunciada por González, el espectador no se sentía en culpa por asistir al teatro si sabía que estaba realizando al mismo tiempo una obra de caridad” (Reyes de la Maza 1999: 79).

de *La almoneda del diablo*, que hoy dicen Carolina Fernández y Domingo García” (1974: 244).⁷

Posteriormente, Nájera reseñaría la primera escenificación de *La almoneda* llevada a cabo por la Compañía Burón⁸ el 9 de julio de 1880. El autor compara el éxito que obtuvo esta función con otra comedia de magia: *La redoma encantada*, de Hartzenbusch. En este sentido, afirma que “*La almoneda del Diablo* no ha corrido parejas con *La redoma encantada*. El público se va del Teatro Nacional, como las golondrinas. ¿Era mejor comedia la *Redoma*? Mucho lo dificulto porque literariamente hablando, apenas habrá obra peor” (1974: 250). Gutiérrez Nájera considera que la obra de Liern y Cerach es superior a *La redoma encantada*, aunque esto no quiere decir que considere *La almoneda* como una obra de grandes virtudes estéticas:

La Almoneda tiene más forma dramática, y eso que es también un disparate. Los versos son donairosos... A propósito ¿por qué los habrán mutilado tan despiadadamente? El señor García, que dirigió la representación de la *Almoneda*, debe ser partidario del *Time is money*, y procura, por ende, compendiarlo todo. Aun llegué a notar la desaparición de algunas escenas, como por ejemplo aquella en que Fuenteseca y Maese Pedro truecan sus cabezas por cabezas de buey en el acto segundo. La representación es mediana. La señora Fernández y don Domingo García, desempeñan perfectamente sus papeles. Permitánnos, sin embargo, ambos artistas, que no los pongamos en paralelos con Pilar Belaval y Muñocito, dos actores de grata memoria para México [...] el Blasillo y la Mariblanca de ahora ni con mucho a los tobillos del Blasillo y la Mariblanca de *le vieux bon temps* (250).

En la cita anterior, es interesante que la escena faltante que Gutiérrez Nájera rememora sea una metamorfosis. Esto puede ser un indicativo de cómo la espectacularidad de las comedias de magia era uno de los ele-

⁷ Posiblemente, las actuaciones de Pilar Belaval y Antonio Muñoz en *La almoneda*, a las que se refiere Nájera, son las de las funciones de las que ya hicimos mención, llevadas a cabo en 1870 por la Compañía González en el Teatro Nacional. Pilar Belaval y Antonio Muñoz se desempeñaban como los primeros actores de la compañía (Olavarría y Ferrari 1961b: 812).

⁸ Esta compañía sería la responsable del estreno en México de otra comedia de magia que tuvo una gran popularidad en nuestro país: *La redoma encantada*, de J. E. Hartzenbusch.

mentos que mejor contribuían a su arraigo en la memoria del público. En este sentido, cabe destacar que lo que Nájera alaba de esta representación son los bailes bien dirigidos, la belleza de las bailarinas y algunas de las decoraciones y escenografías.

La almoneda para el público infantil

Durante el Porfiriato los espectáculos favoritos de la población capitalina fueron los entretenimientos escénicos —entre los que podríamos encontrar teatros y circos—, los toreros, el cine, las peleas de gallos, los juegos de azar y los deportes (Pérez Montfort 2003). En el caso de los entretenimientos escénicos preferidos por el público infantil se encontraban las representaciones de títeres y las comedias de magia. Al parecer, el entusiasmo de los niños por las comedias de magia no tuvo lugar solamente en México; en el caso de España, Julio Caro Baroja describe que las comedias de magia gozaron de un éxito “populachero” e, incluso, infantil: “si se ha de recordar que los que éramos niños, allá por los años de 1920, podemos acordarnos del efecto que nos producía una de las últimas comedias de magia que se escribieron y representaron: ‘Los polvos de la madre Celestina’ de Hartzenbusch, estrenada en 1840” (46).

Joaquín Álvarez Barrientos indica que *La almoneda del diablo* es un ejemplo del proceso de adaptación para el público infantil que tuvo lugar en varias comedias de magia durante el siglo XIX. En nuestro país, Ignacio Manuel Altamirano usa la inclinación del público femenino e infantil por este tipo de obras como un argumento para demeritar las comedias de magia: “Ya se sabe que no hay que pedir a las comedias de magia ni argumento, ni objeto moral, ni menos verosimilitud, puesto que son lo inverosímil, ni belleza literaria; pero sí, al menos, algunos chistes, alguna versificación regular, y sobre todo, transformaciones ingeniosas para divertir a los niños chicos, a los niños grandes y a las mujeres” (317-318).

De la misma manera, Olavarría y Ferrari se queja de que en 1899 el Gran Teatro Nacional estaba “malamente ocupado en esos días por una pobrísima Compañía de medianos artistas dramáticos que procuraba entretener a los niños y a los bobos con las comedias de magia *Los polvos de*

*la madre Celestina, La pata de cabra,*⁹ *La redoma encantada, La almoneda del diablo, etc.*"

Manuel Gutiérrez Nájera es más amable que los cronistas anteriores, pues él rememora haber asistido por primera vez a una representación de *La almoneda* cuando tenía menos de 15 años de edad: "La primera vez que lo vi fue en una comedia de magia, versificada, a lo que recuerdo, con bastante soltura: *La almoneda del diablo*. Todavía entonces no iba yo al teatro: me llevaban. Pero me llevaban porque yo quería ir, porque los domingos eran domingos para mí por la razón única de que los domingos tenían tardes y en las tardes había teatro" (1990: 79). El autor continúa hablando de la emoción que, en aquellos tiempos, le causaron los diálogos de la obra y, en otras crónicas, también habla de *La almoneda* como un entretenimiento escénico dedicado frecuentemente a los niños.

La casa Vanegas Arroyo supo aprovechar el gusto que había por los títeres y las comedias de magia para combinarlos en su *Galería de Teatro Infantil*;¹⁰ respecto a esta colección, Josefina Brun afirma que

en realidad, más que obras para niños, contenían textos de sainetes escritos en el siglo XVIII por el dramaturgo Ramón de la Cruz, que llegaron a nosotros como obras anónimas, a veces firmadas por el mismo Vanegas Arroyo. También contenían los argumentos de comedias de magia como *El fistol del diablo* y *La pata de cabra*. En esa colección se podían leer algunas pastorelas y los cantos de las Posadas con la letanía y otras oraciones. El nombre apropiado para esa colección debió ser *Galería de Teatro Popular*, porque era muy solicitada para las representaciones que se hacían en las parroquias y en las vecindades por grupos de aficionados (48-49).

⁹ Felipe Reyes Palacios en su artículo "*La pata de cabra*; comedia de magia del siglo XIX en España y México" analiza la influencia y el éxito que esa comedia de magia tuvo en nuestro país. El investigador también señala la popularidad de la obra entre los niños mexicanos: "Ya para las últimas décadas del siglo, sin embargo, se ha dado un giro en relación con el público al cual se destina ahora *La pata*, pues se ofrece en funciones vespertinas y de fin de semana considerándola francamente como teatro infantil" (27).

¹⁰ La imprenta Vanegas Arroyo ofreció una amplia variedad de divertimentos para el público infantil, entre los que "se incluían las series para niños *Galería del teatro infantil, El placer de la niñez, El pequeño adivinadorcito* y cuatro colecciones de cuentos ilustradas con grabados" (López Casillas 2013: 15).

Otros títulos de esta colección que contienen el subtítulo de comedia de magia son *La cola del diablo* y *La rosa encantada* (dividida en dos partes). La primera aparece en el “Índice de obras representadas en los años 1888 a 1999” de Luis Reyes de la Maza. Otros títulos de la *Galería* que también aparecen en dicho índice son *El novio de doña Inés*, *La Gran Vía*, *La isla de San Balandrán* y *La revoltosa*. A pesar de que estas obras no pertenecen al género de las comedias de magia, es importante mencionarlas debido a que dan cuenta de la frecuencia con que Vanegas Arroyo adaptó las obras teatrales populares.



La almoneda de Vanegas Arroyo

Para el presente estudio se contó con dos versiones impresas de la obra *La almoneda del diablo* publicadas ambas bajo el rótulo de la colección *Galería del Teatro Infantil*.

A pesar de que tuvimos acceso a pocos impresos de la *Galería del Teatro Infantil*, algunos se pueden encontrar en la página del Proyecto de

impresos populares¹¹ y una parte se encuentra en el acervo bibliográfico de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. En el catálogo de la institución que se encuentra disponible en Internet se registran las principales características físicas y bibliográficas de cada texto; además, se muestran digitalizadas la primera y cuarta de forros. De acuerdo con la revisión que realizamos, el catálogo registra la existencia de 10 obras¹² de la *Galería* y en todas ellas las características físicas de los textos son bastante similares a las que ahora reseñamos. En esta colección, las dimensiones de los folios son de 10 x 15 cm aproximadamente, las primeras de forros están conformadas por atrayentes grabados y las cuartas anuncian otros textos disponibles en la imprenta. Mercurio López Casillas elabora un índice muy completo de los textos de la *Galería* que fueron ilustrados por Posada y también registra características semejantes a las explicadas anteriormente, a las que habría que añadir la cantidad de páginas que, en la mayoría de los cuadernillos, oscila entre las ocho y las diez páginas.

De los dos impresos que tenemos en nuestro poder, uno de ellos es más atractivo visualmente, pues tiene una portada en la que se incluye el título y una ilustración hecha por José Guadalupe Posada;¹³ sin embargo, el texto está incompleto ya que carece de dos páginas.

Otra versión tiene una portada con una ilustración sencilla, el título y una leyenda en la parte inferior que dice “Testa. de A. V. Arroyo”; además, nos brinda la ventaja de que el texto se conservó íntegro. Lamentablemente, ninguna de las dos versiones indica la fecha en que fue publicado; sin embargo, es muy probable que la más sencilla sea posterior a la primera debido a que como indica Elisa Speckman: “La imprenta Vanegas Arroyo

¹¹ En la página electrónica es posible visualizar algunos títulos de esta colección: *La almoneda...*, *La cola del diablo*, *Los sustos del valedor*, *Una corrida de toros o el amor de Luisa*.

¹² Las obras de la *Galería* del Teatro Infantil que se encontraron son *Los chascos de un licenciado*, *Los celos del negro con D. Folías*, *Los gendarmes*, *La almoneda del diablo*, *La cola del diablo*, *Los novios*, *La rosa encantada* 1ª y 2ª parte, *Una corrida de toros o el amor de Luisa* y *Los sustos del valedor*.

¹³ A partir de ahora nos referiremos a esta versión con la abreviatura A2, mientras que la segunda, que es la más completa, será identificada como A1. Ambas versiones se pueden encontrar editadas en la *Revista de Literaturas Populares*, XV-1 (2015), disponible en línea: <<http://rlp.culturaspopulares.org/textos/29/01carranza.pdf>>; véase en Bibliografía: Carranza y Silva Martínez 2015.

comenzó a declinar en 1913, en ese año murió José Guadalupe y por la misma fecha su fundador prácticamente se retiró. A la muerte de Antonio, en 1917, su hijo Blas Vanegas Arroyo (Rubí) continuó con la empresa, que se convirtió en la Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo” (396).

Gracias a la leyenda que incluye la versión A1, también es posible inferir que fue publicada después de 1917. La ilustración de Posada del A2 nos permite estimar su año de publicación en la primera década del siglo xx, pues como indica Mercurio López Casillas:

En 1895 en el “Circo Orrín” hubo una temporada de zarzuela infantil exitosa. Entre las obras mejor interpretadas estuvo *El rey que rabió*, por lo cual Vanegas Arroyo no desaprovechó la ocasión encargando a Posada una cubierta con ese título. Pero no fue sino hasta los primeros años del siglo veinte que se ocupó de la *Galería de teatro infantil. Completa colección de comedias para niños o títeres*, renovando la serie con cubiertas específicas (2003: 82).

De acuerdo con lo anterior, las obras teatrales ilustradas por Posadas debieron ser producidas en la primera década del siglo xx. También cabe destacar que el índice de Mercurio López Casillas al que hicimos referencia anteriormente registra *La almoneda del diablo* con el año 1906.

La adaptación de la casa Vanegas Arroyo es muy breve; elimina varias escenas y personajes de la obra de Liern y Cerach; no lo hace bien, pues desde el principio se siente incompleta. Podríamos pensar que quienes la compraban ya conocían la obra completa y, de esta manera, podían entender el breve texto destinado a la representación con títeres.

En el impreso ilustrado por Posada, también aparecen los personajes que hemos nombrado anteriormente: Lisardo, Florinda, Fuenteseca, Mari-blanca y Blasillo. Es decir, los personajes principales de la primera: Lisardo, Florinda y Fuenteseca, el triángulo amoroso y los graciosos Mari-blanca y Blasillo. A pesar de que en la obra queda claro que los dos primeros están enamorados sin que puedan estar juntos, no se explica la causa de tal separación, es decir, no se hace referencia en ningún momento al compromiso de Florinda con Fuenteseca. En este sentido, para un lector que desconozca la obra original será difícil entender el conflicto que desencadena los acontecimientos mágicos de la historia. En el aspecto formal, todos los diálogos de la obra se encuentran en verso, lo mismo que la obra de Liern y Cerach.

El inicio de la adaptación de *Vanegas Arroyo* es *in medias res*, pues empieza con la almoneda de los objetos mágicos; en esta escena se encuentran todos los personajes a excepción de Blasillo, que, como en la obra original, aún es un burro. En ese evento, Fuenteseca compra una pata de cabra; Lisardo, una caja de píldoras y Mariblanca, la cola de un asno. Estos objetos son los mismos que se subastan en la obra hispánica, la única diferencia es que en la obra para títeres se omiten dos: una rama de oro —comprada por Lisardo para regalársela a Florinda— y una caja de polvo —comprada por el padre de Florinda. A lo largo de la obra, la rama de oro se extraviará y, al final, resultará ser el talismán más poderoso y el que permitirá reunir a Florinda con Lisardo. Este desenlace sí se mantiene en la obra de *Vanegas Arroyo* con la diferencia de que, en ese texto, la rama de oro nunca sale en la almoneda, sino que aparece de manera abrupta hasta la última escena.

Como ya establecimos, en ningún momento se aclara que Fuenteseca sea el prometido de Florinda; la única participación de Fuenteseca en el texto son algunos diálogos donde el personaje compra un talismán mágico. Posteriormente, tiene lugar la transformación mágica de Blasillo en un ser humano gracias a la cola mágica que Mariblanca le ha puesto. El exburro le declara su amor a Mariblanca y le promete ser un hombre trabajador y casarse con ella en cuanto sea posible. Cabe destacar que los diálogos que se establecen entre estos dos personajes al transformarse Blasillo en humano y prometerle matrimonio a Mariblanca son una copia exacta de la misma escena en la obra de Liern y Cerach:

Mari.—¿De celillos? Según eso,
 ¿Me amáb[al]is?
 Blas.—Como un pollino.
 Mari.—¿De veras?
 Blas.—Como os lo digo,
 y que haría, se me figura,
 por vos cualquiera locura.
 Mari.—¿Os casaríais conmigo?
 Blas.—De ningún modo.
 Mari.—¿Qué escucho?
 Blas.—Si de dinero no hay nada

esa es una borricada
 que debe pensarse mucho.
 Mari.—Es verdad. Mas trabajando
 con gusto y con afición...
 Busquemos ocupación.
 Blas.—En eso estaba pensando;
 y como vos me queráis...
 Mari.—¿De veras trabajaréis?
 Blas.—Como un asno.
 Mari.—No sabéis
 la alegría que me dáis.
 Blas.—Si en eso consiste todo...
 Mari.—¿Quizás os parece poco?
 Blas.—Por trabajar estoy loco.
 Mari.—Hoy os buscaré acomodo (Carranza y Silva Martínez: 14-16).

Una vez que Mariblanca se ha ido, llega Lisardo y le propone a Blasillo que se convierta en su escudero. Éste acepta encantado y rompe su compromiso con Mariblanca. De ahí se da un salto brusco, pues, sin aportar ninguna explicación, se representa a Lisardo lamentándose de que la magia de su talismán está a punto de acabarse y que perderá a su amada. Repentinamente aparece Jazmín, un genio que también encontramos en la obra hispánica, quien le dice a Lisardo que debe arrancar una flor mágica para poder casarse con Florinda, sólo que a cambio deberá cumplir una condición. Intentando ayudar a su amo, Blasillo rápidamente arranca la flor y aparece un letrero mágico que le indica que la condición será que él contraiga matrimonio con Mariblanca. Ésta, triunfante, le anuncia a Blasillo que ha caído en su trampa y él se resigna a cumplir con lo dicho.

La adaptación de Vanegas Arroyo intenta recuperar los principales conflictos de la obra original: el triángulo amoroso entre Fuenteseca, Florinda y Lisardo, el despecho de Mariblanca y su deseo de obligar a Blasillo a cumplir su promesa de matrimonio y, finalmente, el triunfo de esta última sobre el escudero. Sin embargo, la ilación entre estos hechos no queda suficientemente clara para un lector que no tenga conocimiento de *La almoneda* original. Por ejemplo, no se incluye ninguna escena que dé a entender que la razón por la cual Lisardo se lamenta de estar a punto de

perder a Florinda se debe a que Mariblanca ha ayudado a su rival Fuente-seca a raptar a Florinda en múltiples ocasiones.

Es posible que algunas omisiones de escenas se deban a que el texto original llegó a ser recortado en sus representaciones teatrales. En lo citado anteriormente, Gutiérrez Nájera se quejó en una de sus crónicas sobre la mutilación de la obra en una de las escenificaciones que presencié.

En lo que se refiere a los espacios en los que se desarrolla la historia, los únicos que aparecen en el texto de Vanegas Arroyo son la caballeriza donde habitaba Blasillo cuando era burro y el Palacio de la Felicidad, en donde tiene lugar la última escena de la obra en la que Mariblanca engaña a Blasillo para que se case con ella. Si bien ambos espacios aparecen en *La almoneda* española, podemos decir que no son los sitios más impresionantes o llamativos. En este sentido, se echan de menos diversas escenografías del texto original que posiblemente asombraron al público mexicano que asistió a las representaciones. En la escena XIII del primer acto de *La almoneda del diablo* hispánica, por ejemplo, Lisardo y su escudero son enviados al país de Jauja, un lugar habitado por bellas ninfas mudas. La escenografía del lugar es descrita por Liern y Cerach de la siguiente manera: “Desvanécense las nubes y dejan ver el país de Jauja. Ríos de leche, cascadas de almíbar, árboles con frutas de oro, etc., etc. En lontananza la vista de la ciudad. Procúrese dar á esta decoración toda la fantasía imaginable” (1863: 58). De acuerdo con Enrique de Olavarría y Ferrari, en la puesta en escena hecha en México en 1870, la escenografía del país de Jauja consistió en “colgar de los pintados árboles, chorizos y longanizas, jamones, quesos, latas de sardinas y otros comestibles, que a su debido tiempo eran rifados entre los espectadores” (1961b: 814). Esto posiblemente se debe a que en la escena V del segundo acto, Blasillo describe a Jauja de la siguiente manera: “Do quier que mires, hechizos / es infalible que halles: / están en Jauja las calles / empedradas de chorizos. // Cuanto piensas, realizas... / conviertes en llanos cerros; / hombres, ¡qué más!.. van los perros / atados con longanizas”.

El País de Jauja no es una invención propia de Liern y Cerach, sino que es un espacio presente en diversas manifestaciones iconográficas y literarias de la cultura popular. De acuerdo con Umberto Eco, el País de Jauja es una representación materialista del Paraíso terrenal:

Si bien en las almas devotas la idea del Paraíso terrenal suscitaba un deseo de felicidad e inocencia, para los pobres y hambrientos de todas las épocas la imagen de las delicias de Jauja siempre ha suscitado el deseo más terrenal de salir de la pobreza y saciar los apetitos más animales e imperiosos. Los variados relatos se dirigen a menudo a los desheredados, anunciándoles que también para ellos ha llegado por fin la hora de vivir regaladamente. La leyenda de Jauja no nace en ambientes imbuidos de misticismo, sino entre las masas populares que padecen un hambre secular (291).

El cuadernillo de Vanegas Arroyo no dedica el mismo espacio a este y otros elementos; en ocasiones es difícil apreciar las características de la comedia de magia que mencionamos arriba, por ejemplo, el desencanto amoroso como principal fuente de motivación de las acciones del mago. En la obra de Liern y Cerach esto es bastante claro, pues Mariblanca, despechada por el incumplimiento de Blasillo a las promesas que le ha hecho, obtiene poderes mágicos y los utiliza para frustrar los planes de Lisardo y su escudero, así como para obligar a este último a que se case con ella al final de la obra. En la adaptación para teatro de títeres, el motivo del despecho queda claro, pero no se muestra ninguna de las proezas mágicas llevadas a cabo por Mariblanca para ayudar a Fuenteseca en su batalla contra Lisardo por la mano de Florinda.

En *La almoneda* hispánica, Jazmín es un genio que se presenta ante Lisardo con el propósito de ayudarlo a realizar su amor con Florinda y evitar que ésta se case con el engreído y desagradable Fuenteseca contra su voluntad. El genio, consciente de la verdadera naturaleza mágica de los talismanes, le recomienda a Lisardo que se haga con alguno de los objetos vendidos en la subasta. Respecto al carácter moral de la magia en las comedias del género, es posible encontrar ciertas motivaciones de este tipo en el otorgamiento de los poderes mágicos: impedir un matrimonio injusto y ayudar a la consolidación del amor honesto.

Sin embargo, no todos los personajes usan sus objetos mágicos con este mismo tipo de motivaciones. Fuenteseca, a pesar de saber que el deseo de su prometida es estar con el pastor, usará su pata de cabra para transportar a su novia mágicamente a lugares fuera del alcance de Lisardo e imponer diversos obstáculos a la pareja en sus intentos de huir de él. En el caso de Mariblanca, si bien podría parecer que ella está en su justo derecho de

obligar a Blasillo a cumplir con las promesas que le ha hecho, la ayuda que presta a los fines egoístas de Fuenteseca hace dudar de la naturaleza moral de sus acciones.

En el impreso ilustrado por Posada parece que el carácter moral de la magia está más claro. No se muestran los prodigios realizados por Mariblanca y Fuenteseca para separar a Lisardo y Florinda, los únicos hechos mágicos son la metamorfosis de Blasillo, un cambio de vestuario en la ropa de éste cuando acepta ser el escudero de Lisardo y la condición impuesta por el ramo mágico al ser arrancado: casarse con Mariblanca. Al no mostrarnos las malas acciones de ésta por ayudar al prometido de Florinda, en el texto se crea una mayor sensación de que su triunfo sobre Blasillo fue totalmente justo, ya que éste le había prometido matrimonio y después se retractó de mala manera.

Podemos pensar, en resumen, que la editorial Vanegas Arroyo realizó su adaptación de manera empírica, seguramente partiendo de las reacciones de un público al que debió conocer de haber puesto en práctica algunos de los textos. Por otro lado, no se debe dejar de lado la *performance* que acompañaba al texto y que pudo haber sido más importante aún que el texto. Pensando en lo que señala Darnton: “El mayor obstáculo es la imposibilidad de escuchar a los narradores de cuentos. Sin importar lo exactas que puedan ser, las versiones registradas de los cuentos no pueden transmitir los efectos que les daban vida en el siglo xviii”, en nuestro caso en el siglo xix y en la representación que tendría “las pausas dramáticas, las miradas astutas, el uso de ademanes para describir las escenas (Blanca Nieves junto a la rueca, Cenicienta espulgando a una hermanastra) y el uso de sonidos para acentuar los actos [...] Estos recursos modelaban el significado de los cuentos, y todos eluden al historiador” (25).

Conclusiones

La comedia de magia fue un género teatral de gran éxito popular en España durante los siglos xviii y xix; lo mismo se puede percibir en el México decimonónico y de principios del siglo xx. Aunque en ambas naciones el género fue víctima del desdén y la censura por parte de los intelectuales de su tiempo, esto no impidió la popularidad de este tipo de obras que for-

maron parte de los entretenimientos recurrentes para el público, así como uno de los principales medios de subsistencia del gremio teatral.

Si bien en las comedias de magia había un especial interés por parte de los autores y de la audiencia en el aspecto visual de la obra, la popularidad de este tipo de documentos también se debía a que los motivos frecuentes en sus historias respondían a una serie de anhelos de las clases sociales marginadas. En el caso de *La almoneda del diablo*, no debió ser difícil para el público mexicano de la época —víctimas de las difíciles condiciones de subsistencia en un país azotado por conflictos políticos, económicos y bélicos— identificarse con el deseo de Lisardo de alcanzar un mejor estatus para lograr casarse con Florinda y vencer al viejo y rico Fuenteseca. En general, la obra de Liern y Cerach fue apreciada no sólo por el público adulto, sino, también, por el público infantil, como podemos apreciar por las reseñas que encontramos de algunos intelectuales de la época, como Altamirano y Gutiérrez Nájera, entre otros.

La almoneda, por tanto, sería un éxito también para la imprenta popular y en general las comedias de magia fueron incluidas en la colección que dedicó Vanegas Arroyo al teatro infantil. Nuestra obrita se reimprimió en por lo menos una ocasión, empleando sólo algunos fragmentos graciosos de la obra original con el propósito de que fuese fácil leer y representar para los niños de la época. El texto cumplía con rasgos mínimos que suelen tener las obras infantiles, tales como brevedad, lirismo, personajes llamativos y cómicos; situaciones graciosas y sorprendentes en gran medida propiciados por los elementos maravillosos de la magia.

El de las comedias de magia en el México del siglo XIX es un tema que no ha gozado de suficiente atención por parte de los estudiosos. En este sentido, el presente análisis busca ser una contribución al enorme trabajo de investigación histórica y filológica que requiere este género en nuestro país. Asimismo, cabe destacar la importancia que tiene para el estudio de la literatura y la prensa popular dirigida al público infantil mexicano.

Bibliografía

- ALCUBIERRE, BEATRIZ. "Por y para niños: los impresores de Tecpan de Santiago y la elaboración de *El Correo de los Niños* [1872]", en *Trashumante: Revista Americana de Historia Social*, Medellín / México, 8 (2016): 58-83.

- ALTAMIRANO, IGNACIO MANUEL. *Obras completas VIII. Crónicas*, tomo II. Edición, prólogo y notas de Carlos Monsiváis. México: Secretaría de Educación Pública, 1987.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. *La comedia de magia del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011. Disponible en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/32162/1/Tesis_Alvarez_Barrientos.pdf>.
- BREGANTE OTERO, JESÚS. *Diccionario Espasa. Literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- BRUN, JOSEFINA. *El teatro para niños y jóvenes en México, 1810-2010*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.
- CARO BAROJA, JULIO. *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente, 1974.
- CARRANZA, CLAUDIA y ANDREA SILVA MARTÍNEZ. "La almoneda del diablo (1864): una comedia de magia de la Galería de Teatro Infantil de Vanegas Arroyo", en *Revista de Literaturas Populares*, México, XV-1 (enero-junio 2015): 5-25. Disponible en: <<http://rlp.culturaspopulares.org/textcit.php?textdisplay=714>> [consultado el 1 de abril del 2016].
- CERRILLO, PEDRO C. "Literatura y juego: las canciones escenificadas infantiles", en Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.). *La palabra y la memoria. Estudios sobre Literatura Popular Infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 135-163.
- COE, ADA M. "Notes on Puppetry in Mexico", en *Hispania*, 28-2 (mayo 1945): 199-207.
- DARNTON, ROBERT. *La gran matanza de gato y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ECO, UMBERTO. *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen, 2013.
- FUENTES BALLESTEROS, ELENA. "La comedia de magia (I). Magos y brujas", en *Revista de Folklore*, Valladolid, 165 (1994): 91-98.
- FUENTES BALLESTEROS, ELENA. "La comedia de magia (II). Objetos y lugares mágicos: el caso de Hartzenbusch", en *Revista de Folklore*, Valladolid, 171 (1995): 75-80.
- GIES, DAVID THATCHER. "El teatro español en el siglo XIX: visión panorámica". *El Teatro en la España del siglo XIX*. Traducción de Juan Manuel Seco. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 8-56.
- GIES, DAVID THATCHER. "Teatro de magia. Cronología de obras" (2008). Artículo en línea disponible en: <www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-de-magia-cronologia-de-obras/>.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro, I (1876-1880)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1974.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1984.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Obras V. Crónicas y artículos sobre teatro, III (1883-1884)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1998.

- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Obras VI. Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1885-1889)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1985.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890-1892)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1990.
- LIERN Y CERACH, RAFAEL. *La almoneda del diablo. Comedia de magia en tres actos y un prólogo*. 3ª edición. Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga, 1863. Disponible en: <<http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb10608132.html?pageNo=1>>.
- LIERN Y CERACH, RAFAEL. *La almoneda del diablo. Comedia de magia en tres actos y un prólogo*. 11ª edición. Madrid: Florencio Fiscowich, 1897. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-almoneda-del-diablo-comedia-de-magia-en-tres-actos-y-un-prologo--0/>>.
- LÓPEZ CASILLAS, MERCURIO. *José Guadalupe Posada. Ilustrador de cuadernos populares*. México: RM, 2003.
- LÓPEZ CASILLAS, MERCURIO. *Posada y Manilla. Artistas del cuento mexicano*. México: RM, 2013.
- Los impresos populares mexicanos de la Nueva España al México Independiente (1800-1917): Rescate y edición crítica* (Conacyt 239530). Disponible en: <<http://ipm.literaturaspopulares.org/>>.
- NOH, SOOK-HWA. "Doña Juana Tenorio. Imitación burlesca de escenas de Don Juan Tenorio, en un acto y en verso, original de Don Rafael María Liern", en *Revista de Folklore*, Valladolid, 208 (1998): 128-134.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, ENRIQUE DE. *Reseña histórica del teatro en México*. Tomo I. México: Porrúa, 1961a.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, ENRIQUE DE. *Reseña histórica del teatro en México*. Tomo II. México: Porrúa, 1961b.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, ALEJANDRO. "Un vistazo a pequeños escaparates en la galería del teatro para niños", en *Temas y Variaciones de Literatura*, México, 41 (2013): 73-88.
- PÉREZ MONTFORT, RICARDO. "Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato", en *Alteridades*, México, 13-26 (julio-diciembre 2003): 57-66.
- REY, MARIO. *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones SM, 2000.
- REYES DE LA MAZA, LUIS. *Circo, maroma y teatro, 1810-1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- REYES DE LA MAZA, LUIS. *Cien años de teatro en México*. México: Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado, 1999.
- REYES PALACIOS, FELIPE. "La pata de cabra; comedia de magia del siglo XIX en España y México", en *Tramoya*, Xalapa, 67 (abril-junio 2001): 20-28.
- SALCEDO, HUGO. "El teatro para niños en México, una aproximación", en *Tramoya*, Xalapa, 67 (abril-junio 2001): 169-172.
- SPECKMAN GUERRA, ELISA. "Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo", en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra

(eds.). *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2005. 391-414.

CLAUDIA VERÓNICA CARRANZA VERA

Es profesora investigadora de El Colegio de San Luis. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alcalá de Henares. Trabaja temas de Literatura tradicional, literatura fantástica y maravillosa e impresos populares en España y México, siglos XVII-XIX. Es autora del libro *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de sucesos hispánicas (s. XVII)*, publicado por El Colegio de San Luis y en la misma institución editó el volumen: *La ascensión y la caída. Diablos, brujas y posesas en México y Europa*. Ha publicado artículos y capítulos de libro como: "La muerte y el 'encanto'. Visiones de embriaguez en la literatura tradicional y popular"; "Entre la pérdida y la prosperidad. Ejemplos de motivos y creencias en la tradición oral de una zona de Michoacán"; "Roberto el diablo y el hijo protervo. Elementos medievales en una relación de sucesos del siglo XVII", entre otros.

ANDREA SILVA MARTÍNEZ

Es pasante de la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericanas de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí y se desempeña como becaria de investigación en el Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis. Bajo la codirección de José Manuel Mateo y Daniel Zavala Medina desarrolla una tesis sobre la obra *Dormir en tierra*, de José Revueltas. Es autora de una reseña y coautora de la transcripción editada de *La almoneda del diablo*, ambas publicadas en la *Revista de Literaturas Populares*.