



**Nuevas Glosas**  
**Estudios Lingüísticos**  
**y Literarios**

**NÚMERO 7**  
enero – junio 2024



# EQUIPO EDITORIAL

## DIRECTOR EDITORIAL

Rodrigo Flores Dávila | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## COMITÉ EDITORIAL

Jorge Gutiérrez Reyna | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Daniel Gutiérrez Trápaga | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Sabás Medrano Calderón | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Margarita Palacios Sierra | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Alan Emmanuel Pérez Barajas | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Eugenia Revueltas Acevedo | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Ainhoa Montserrat Vásquez Mejías | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Armando Octavio Velázquez Soto | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José María Villarías Zugazagoitia | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## COMITÉ CIENTÍFICO

Antonio Garrido Domínguez | Universidad Complutense de Madrid (España)

Marta Haro Cortés | Universidad de Valencia (España)

Pedro Martín Butragueño | El Colegio de México (México)

Rocío Oviedo Pérez de Tudela | Universidad Complutense de Madrid (España)

Friedhelm Schmidt-Welle | Instituto Ibero-Americano. Fundación Patrimonio Cultural Prusiano (Alemania)

## EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

## GESTIÓN EDITORIAL, PRODUCCIÓN Y DISEÑO

Portada y formación | José Maximiliano Jiménez Romero

Cuidado editorial | Mitzi Joselyne Rubio Gómez | Oscar Patiño Vallejo | José Maximiliano Jiménez Romero

Logotipo | Cristóbal Henestrosa



*Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios*, número 7, enero — junio 2024, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, por medio de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, alcaldía de Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: [revista.nuevasglosas@filos.unam.mx](mailto:revista.nuevasglosas@filos.unam.mx). Dirección web: <https://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevasglosas>. Editor responsable: Dr. Rodrigo Flores Dávila. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: 04-2022-020912564300-102. ISSN: 2954-3479. Reserva de derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la revista, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos de autor correspondientes. Para otro tipo de reproducción, escribir a [revistas.investigacion@filos.unam.mx](mailto:revistas.investigacion@filos.unam.mx). *Nuevas Glosas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado mediante un sitio instrumentado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: 10.22201/ffyl.29543479e.2024.7

## CONTENIDO

### ARTÍCULOS

Las imágenes de la Revolución mexicana en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo (1910-1917): usos, fuentes y cambios <i>Grecia Monroy Sánchez</i> .....	5
Hacia una estructuración prototípica de la categorización binaria de las clases de palabras <i>Girex Eloundou Eloundou</i> .....	43
Los artistas negros del coliseo y de la calle en la Nueva España del siglo XVIII <i>Rey Fernando Vera García</i> .....	60

## LAS IMÁGENES DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN LOS IMPRESOS DE ANTONIO VANEGAS ARROYO (1910-1917): USOS, FUENTES Y CAMBIOS\*

IMAGES OF THE MEXICAN REVOLUTION IN THE BROADSHEETS PUBLISHED BY ANTONIO VANEGAS ARROYO (1910-1917): USES, SOURCES, AND CHANGES

**Grecia MONROY SÁNCHEZ**

Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Morelia, México

ORCID: 0000-0002-1029-3586

Contacto: grecia.monroy@gmail.com

### Resumen

Este trabajo ofrece un estudio de las imágenes de los impresos populares cuyo tema son personajes o sucesos relacionados con la Revolución mexicana y que fueron publicados por el editor Antonio Vanegas Arroyo en la capital mexicana entre 1910 y 1917. Se aborda la imagen en sus relaciones con el texto, así como en cuanto a las decisiones que hubo detrás de la representación de ciertos sucesos y personajes. El análisis evidencia que fueron varios los usos y funciones de la imagen en estos materiales, lo cual se expone en tres apartados. El primero explora la recurrente reutilización de un grabado, pero también las adaptaciones a los que esta práctica dio lugar; también se aborda la imagen inaugural de la lucha revolucionaria, la cual establece una tensión entre texto-imagen que será recurrente en otros impresos. El segundo apartado expone los diálogos de los grabados hechos por José Guadalupe Posada con la fotografía, cuyas expresiones fueron fuentes para la representación de figuras como Francisco I. Madero, Emiliano Zapata y Esperanza Chavarría. De esto resulta notable, entre otros aspectos, que las proezas gráficas del grabador podían

### Abstract

This paper presents a study of the images found in popular prints depicting characters or events related to the Mexican Revolution, published by editor Antonio Vanegas Arroyo in Mexico City between 1910 and 1917. The analysis explores the relationship between image and text, as well as the decisions behind the representation of certain events and figures. The study reveals that these images served multiple purposes, which are discussed in three sections. The first examines the recurring reuse of engravings and the adaptations that arose from this practice, as well as the inaugural image of the revolutionary struggle, which establishes a recurring tension between text and image in later prints. The second section explores the dialogues between José Guadalupe Posada's engravings and photography, the latter serving as a source for the representation of figures such as Francisco I. Madero, Emiliano Zapata, and Esperanza Chavarría. Notably, the engraver's graphic feats often proved more effective in narrative terms than photography itself. Finally, the third section addresses changes in

\* Con varias reelaboraciones y añadidos, este trabajo se desprende de una parte de mi investigación doctoral (Monroy, 2022c), la cual estuvo dedicada a la caracterización contextual, editorial y literaria de un amplio corpus de impresos de asunto político publicados entre 1882 y 1917 por Antonio Vanegas Arroyo en la capital mexicana. En estados previos de su elaboración, el eje de análisis en el que profundizo ahora se nutrió de la lectura y comentarios de Gretel Ramos Bautista, Fernando Morales Orozco, Juan Gomis Coloma, Mercedes Zavala Gómez del Campo, Claudia Carranza Vera, Mariana Masera, Danira López Torres y Mariana López Durand. Agradezco a Mariana Ozuna Castañeda la incitación a retomar y publicar este estudio, cuya versión final fue redactada en el marco del proyecto posdoctoral que desarrollé en la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (UDIR), en Morelia, Michoacán, en el año 2023, con la asesoría de la Dra. Mariana Masera y gracias al Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM (POSDOC).

llegar a ser más efectivas en términos narrativos que la propia fotografía. Finalmente, el tercer apartado da cuenta de los cambios en las funciones de la imagen a partir de 1914, cuando se dan expresiones más genéricas, menos específicas y de carácter más bien ornamental. Esto anticipa la que será la puesta en página más común en las décadas venideras y se explica no sólo por la muerte de Posada en 1913, sino también por las transformaciones en las funciones, usos y consumos de los impresos populares mexicanos en la primera mitad del siglo XX.

the function of images after 1914, when visual expressions became more generic, less specific, and more ornamental. This shift anticipates the most common page layouts in subsequent decades and is explained not only by Posada's death in 1913 but also by transformations in the functions, uses, and consumption of Mexican popular prints during the first half of the twentieth century.

**Palabras clave:** *Impresos efímeros* || *Grabado mexicano* || *Antonio Vanegas Arroyo* || *José Guadalupe Posada* || *Composición tipográfica* || *Volantes (Impresos)* || *Pliegos de cordel* || *Caricaturas políticas*

**Keywords:** *Printed ephemera* || *Mexican engraving* || *Antonio Vanegas Arroyo* || *José Guadalupe Posada* || *Typesetting* || *Broadsides* || *Chapbooks* || *Political cartoons*

## Introducción

La imprenta dirigida por Antonio Vanegas Arroyo entre 1880 y 1917 es un fenómeno cultural, editorial y literario muy relevante en la historia moderna de México. Se inserta en la extensa tradición de literatura popular impresa de rai-gambre europea, la cual “es ante todo un género editorial, asociado con un peculiar sistema de producción y comercialización” (Botrel, 2015: s. p.) que fue creado —casi a la par que la invención de la imprenta— con el fin de alcanzar un gran número de lectores y, principalmente, compradores. Por ello, en los impresos populares “el protagonismo indiscutible lo ostentan los editores, quienes saltaban los estrictos límites establecidos entre géneros literarios, prosa y poesía, texto e imagen, alta y baja literatura, y empleaban indiscriminadamente cualquier material que augurase una recepción masiva entre el público lector” (Gomis Coloma, 2015: 31).

Un protagonista estelar de lo anterior fue precisamente el editor Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917), cuya imprenta “representa la culminación de la tradición de los impresos populares en México, tanto por la diversidad de sus contenidos como por la originalidad y calidad de sus imágenes” (Masera, 2018: 12). Durante casi cuarenta

años, de 1880 a 1917, Antonio Vanegas Arroyo fue la figura central del proceso de producción de miles de hojas volantes, pliegos de cordel y cuadernillos (Masera *et al.*, 2017) que circularon por todo el territorio mexicano, ya sea adquiridos desde sus diferentes despachos y puntos de venta en la capital mexicana (Monroy Sánchez, 2021), ya con la ayuda de los “papeleritos” que voceaban las hojas volantes por las calles (Espinosa, 1952), ya con los baratilleros que se surtían de impresos para venderlos en las ferias de diferentes ciudades y pueblos (H. De Giménez, 1991: 53), o ya con los pedidos vía correo provenientes de todo el país y de más allá de la frontera norte (Monroy Sánchez, 2022a). De un modo u otro, la magnitud del consumo de las publicaciones de Vanegas Arroyo fue inmensa y rebasó los límites geográficos de su ubicación, así como también los de la alfabetización y de las restricciones económicas de la población mexicana. Su variada oferta de formatos, temas y precios es muestra de un afán por alcanzar diferentes tipos de consumidores, lo cual, a su vez, evidencia la existencia de un ávido público en la transición del siglo XIX al XX, incluso en un contexto complejo como los años de la revolución.

Detrás de cada impreso hay decisiones editoriales que se pueden entender en términos del “ensamblaje” que propone Mariana Masera (2017) para dar cuenta de la labor de selección de formatos y textos “permeada por las manos del impresor [...] que culminaba en el producto único del impreso” (8). Este ensamblaje se desarrollaba en el marco del funcionamiento artesanal de los talleres de imprenta, en los que la división del trabajo estaba claramente marcada (Galí Boadella, 2008: 80, 86). La casa editora reunía diversos oficios, pero cada uno —con excepción de los impresores, cajistas y tipógrafos, cuyas labores sí se realizaban directamente en la imprenta— tenía su autonomía y podía trabajar para otras imprentas o para otros fines particulares (López Casillas, 2017).

Entre aquellos colaboradores que trabajaban en sus propios espacios destacan dos: los escritores y los grabadores. Los primeros, aunque no siempre declarados en la puesta en página, estuvieron detrás de cada texto publicado (Monroy Sánchez, 2022d), ya sea que lo sometieran al juicio del editor por deseo auténtico de “ver en letras de molde sus nombres y apellidos al pie de sus sentidas endechas” (Espinosa, 1952: s.p.), o ya por mero oficio y necesidad económica. En cuanto a los grabadores, es sabido que “desde la época novohispana, y hasta el siglo XIX y principios del XX, [...] trabajaron en función de una solicitud previa” (López Casillas, 2013a: 93). Ése sería el caso de

José Guadalupe Posada respecto al editor Antonio Vanegas Arroyo. Estas figuras no pueden comprenderse cabalmente desligadas una de otra, pues “eran una gran pareja Posada y Vanegas. Vanegas tenía la idea y Posada la captaba y la interpretaba mejor que nadie” (López Casillas, 2017b: 369). Durante décadas, sin embargo, la obra del grabador fue lo único que interesó a los estudiosos y, especialmente, a los artistas gráficos, quienes la despojaron de su soporte original con tal de concederle un estatus artístico que, aunque merecido, provocó también sesgos en su comprensión y preservación (Galí Boadella, 2007: 141-160). Afortunadamente, contamos cada vez con más estudios críticos que han permitido, al mismo tiempo que ensalzar su extraordinario valor artístico, situar el trabajo de Posada en su justa medida dentro del campo de producción del que formó parte y de la tradición de la literatura popular impresa (Bonilla, 2005; Gretton, 2005; Galí Boadella, 2007; Galí Boadella, 2008; Sánchez González, 2008; Barajas Durán, 2009; Fundación BBVA Bancomer, 2017; Bonilla y Lecouvey, 2017; Rodríguez González, 2018; Rico Cortés, 2022; Ramos Bautista, 2025).

Siguiendo particularmente la estela de los trabajos que se preguntan sobre las fuentes y procesos detrás de las imágenes (Bonilla y Lecouvey, 2017; Ramos Bautista, 2025), así como de los que la estudian como un elemento de la puesta en página vinculado con lo textual que permite ahondar en las prácticas de consumo, uso y lectura de estos materiales (Botrel, 2000; Rodríguez González, 2018), quiero abonar al estudio de la gráfica en los impresos populares a partir de un corpus específico: las hojas volantes de asuntos políticos publicadas por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo a partir del inicio de la Revolución mexicana en 1910 y hasta inicios de 1917, año en que falleció el editor y la imprenta pasó a manos de sus herederos. De entre la amplia variedad de temas cultivados por la mencionada imprenta, el político resulta relevante tanto durante el porfiriato como, especialmente, a partir del inicio de la revolución. De ello di cuenta en mi investigación doctoral, para la cual conformé, a partir de la búsqueda exhaustiva en diferentes acervos, un corpus de 240 impresos —la gran mayoría en formato de hoja volante— cuyo tema son sucesos y personajes políticos y que fueron publicados por Antonio Vanegas Arroyo entre 1892 y 1917 (Monroy Sánchez, 2022c: 72-80, 427-461). De éstos, más de la mitad —es decir, 163— se concentran en el periodo revolucionario. La revisión sistemática a nivel literario y editorial de este conjunto amplio de materiales me permitió identificar los casos más relevantes en términos gráficos, los cuales son el objeto de análisis de estas páginas. El periodo que abarcan



estos impresos, 1910 a 1917, es pertinente para el estudio de las imágenes, pues incluye la producción de José Guadalupe Posada, pero también la excede, ya que el grabador murió el 20 de enero de 1913.<sup>1</sup> Ante ello emerge la pregunta sobre las soluciones editoriales que, en términos gráficos, ofreció entonces el editor Antonio Vanegas Arroyo, y sobre qué tanto está relacionado con transformaciones generales en las dinámicas editoriales de los impresos a partir de la segunda década del siglo xx.

Con el fin de abonar a esto, como decía, ofreceré una aproximación a las imágenes más relevantes de los impresos del periodo revolucionario abordándolas en relación con los textos y como parte del “ensamblaje” de la hoja volante, así como indagando en las prácticas y decisiones que hubo detrás de la representación de ciertos sucesos y personajes. Esto lo organizo en tres ejes: un apartado que examina las primeras imágenes alusivas a la revolución, en términos de su reutilización y de sus relaciones con los textos; después, uno dedicado a mostrar los diálogos de los grabados de Posada con la fotografía, en torno a las figuras de Francisco I. Madero, Emiliano Zapata y Esperanza Chavarría; y uno más que da cuenta de los cambios en las funciones de las imágenes a partir de 1914, como momento inaugural de lo que se volverá la puesta en página más común en las décadas venideras.

## Entre permanencia e innovación

La práctica de reutilizar un mismo grabado en diferentes impresos es común en la imprenta popular de todos los tiempos y fue llevada a cabo por Antonio Vanegas Arroyo tanto para sacarle el mayor provecho a un trabajo ya pagado como por la premura con la que a veces resultaba necesario difundir una noticia para tener la ventaja comercial en su venta (Bonilla, 2005). Esto sucedió incluso cuando el grabador Posada estaba aún en pleno auge de producción, y hay ejemplos interesantes de ello incluso en el corpus de impresos políticos del porfiriato.<sup>2</sup> Por ello, vale la

<sup>1</sup> El énfasis en la producción revolucionaria del grabador dio lugar a obras como la compilada y publicada por Jaled Muyaes en 1960, titulada *La Revolución mexicana vista por José Guadalupe Posada*, en la cual fueron reproducidos sesenta y dos grabados organizados en los rubros “Antecedentes” y “Lucha”. Sin embargo, se trata de una obra que persiste en la desvinculación de las imágenes de su soporte original.

<sup>2</sup> Véase, por caso, el grabado del cadáver de un hombre en traje militar, con la cara cubierta por un paño blanco, recostado sobre una cama, el cual se usó en 1893, 1895 y 1904, respectivamente, en los impresos que dieron noticia

pena comenzar con el caso de la reutilización de un grabado que sirve como enlace entre dicha etapa y la de la revolución. Se trata de una imagen que representa a un grupo de hombres en actitud de protesta, con las bocas abiertas y portando tres estandartes.<sup>3</sup> Destacan también, en la fila de adelante, dos niños. Este grabado fue usado entre 1895 y 1911 para ilustrar, al menos, cuatro asuntos diferentes: un elogio militar de 1895 en un pliego de cordel (*Corrido o canción dedicada al batallón de ingenieros*, s.f.); una protesta anticlerical de 1901 en otro pliego (*La gran manifestación anticlerical, el día 30 de junio del año de 1901*, s.f.); los festejos del Centenario de la Independencia en 1910 en una hoja volante (*El centenario de la independencia de México en el año de 1910*, s.f.); y el triunfo de Francisco I. Madero también en hoja volante (¡Pax! Viva don Francisco I. Madero, 1911).<sup>4</sup>

Como se observa en las diferentes puestas en página presentadas en la Figura 1, la reutilización de esta imagen implicó estrategias de adaptación, con el fin de hacerla concordar con diferentes asuntos y formatos —en este caso, pliego de cordel y hoja volante—.<sup>5</sup> Esto es especialmente notable en la hoja de 1910 sobre el Centenario de la Independencia, en la cual el grabado se resituó acompañado de sendas figuras de policías que flanquean a la multitud. En términos prácticos, seguramente esto respondió a la necesidad de llenar vacíos, ya que la imagen originalmente había sido empleada en una página más pequeña (de 15 x 20 cm) que la de hoja volante (de 20 x 30 cm). Sin embargo, es inevitable no leer también en esas figuras policiales, en el contexto de un 1910 todavía porfirista, el mensaje de una multitud controlada y ordenada por las fuerzas del

---

de las muertes de los políticos José Ceballos (*Gaceta callejera. Número 6. Funesta noticia. Sentida muerte del ilustrado general y gobernador del Distrito Federal señor José Ceballos*, 1893), Manuel Romero Rubio (*Gaceta callejera. Número 26. Sensible defunción. Hoy a las 9 y 5 minutos de la mañana, falleció el señor don Manuel Romero Rubio, ministro de gobernación*, 1895) y José Vicente Villada (*Recuerdos biográficos y fúnebres del gobernador del Estado de México, general José Vicente Villada*, 1904). Al respecto de la citación de los impresos, véase la nota 4.

3 Algunos elementos de este grabado han sido leídos como indicios de la afiliación de José Guadalupe Posada a una logia masónica (Morales López, 2014: 44).

4 Mientras que en el cuerpo del texto se referirán entre paréntesis sólo por título y año de imprenta, en un apartado de la bibliografía final se ofrecerán enlistadas, alfabéticamente por título, las referencias completas de todos los impresos publicados por Antonio Vanegas Arroyo citados o aludidos como texto o imagen a lo largo de estas páginas. Con excepción de seis casos, el lector podrá acceder a ellos directamente a través de los enlaces para su consulta digital.

5 El formato de hoja volante se define como “la fracción de pliego impresa generalmente por ambas caras [...] [cuya] dimensión típica [...] es de 1/8 de pliego, es decir, de aproximadamente 20x30 centímetros” (Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos, [LACIPI] 2023a). Por su parte, el pliego de cordel es un “pliego doblado hasta 1/16, de tal manera que quedan cuatro páginas, de 20 x 15 cm aproximadamente cada una, con secuencialidad entre ellas” (LACIPI, 2023b).

Figura 1

Reutilización de un mismo grabado en diferentes impresos



Fuente: elaboración propia a partir de imágenes del repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI): <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/>  
Consulta:General

gobierno, lo cual concuerda con las convenciones fotográficas de la época, pues “si bien en los actos oficiales porfirianos se habían fotografiado multitudes, en especial durante las fiestas del Centenario, [éstas] habían aparecido de forma ordenada, respetuosas de las vallas que separaban a los protagonistas del evento” (Casanova, 1992: 20). En cambio, en el uso del grabado en la hoja de 1911, en el marco del triunfo del primer líder revolucionario Francisco I. Madero, los policías desaparecen. Además, los rostros de Benito Juárez y Miguel Hidalgo que aparecían en las pancartas portadas por los manifestantes fueron sustituidos por las frases “¡Viva Madero!” y “¡Viva Francisco I. Madero!”. Las diferentes adaptaciones y usos de este grabado evidencian la práctica editorial de economizar recursos, pero, al tiempo, ofrecer imágenes específicas respecto al asunto referido.

Ahora bien, previamente a esa hoja de carácter abiertamente promaderista, hubo imágenes de sucesos y personajes revolucionarios producidas aún en el marco del régimen porfirista que hicieron eco de la perspectiva de éste.<sup>6</sup> Una de ellas es la calavera satírica que representa a Francisco I. Madero (*Calaveras del montón. Número 2*, s.f.) ataviado como un peón pobre y con elementos alusivos a su origen familiar y a su esposa (Barajas Durán, 2009: 352-353; Monroy Sánchez, 2022b: 123-125). Otra es la escena de los enfrentamientos armados protagonizados por la familia Serdán y la policía en la ciudad de Puebla (*Los sangrientos sucesos en la ciudad de Puebla. La muerte del jefe de policía Miguel Cabrera*, 1910), la cual sería la primera imagen publicada por Antonio Vanegas Arroyo que representa la violencia revolucionaria (véase Figura 2). Dado que emerge aún en el horizonte enunciativo del poder porfirista, el foco de este grabado, tanto en el primer plano de su retrato como en el segundo de su cadáver, es Miguel Cabrera, mientras que los revolucionarios, ataviados como charros con sombrero, y la mujer disparando desde la azotea, que seguramente representa a Carmen Serdán, ocupan un tercer y cuarto plano. Se trata de una composición sumamente interesante. Por un lado, como otras escenas dibujadas por Posada (Castro Pérez, 2015), ofrece una solución gráfica que muestra sucesos ocurridos en diferentes momentos: Miguel Cabrera vivo; fuego cruzado; defensa por parte de una de las mujeres Serdán;

6 En cuanto a su posición política, los impresos de Antonio Vanegas Arroyo estuvieron fuertemente influidos por lo publicado en los periódicos de la época y por el poder establecido en la capital del país. Durante los años de 1892 hasta 1910, fueron enteramente afines a la postura gubernamental de la cual Porfirio Díaz era el centro hegemónico. Una vez iniciada la revolución, su discurso varió en función de la facción que se encontrara en poder de la capital. Por ello, los impresos fueron, en diferentes momentos, “pro” maderistas, huertistas, convencionistas, zapatistas, villistas y constitucionalistas.

**Figura 2**  
**La primera representación de la violencia revolucionaria en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo**



Fuente: elaboración propia a partir de imágenes del repositorio del LACIPI

Cabrera muerto en el piso. Por otro lado, la imagen evoca ciertos rasgos épicos de la lucha que, sin embargo, no resuenan en los textos del impreso, cuya prosa se centra en la descripción del operativo policial y en la valentía de los agentes, mientras que sus versos claman por la paz, en un estilo culterano:

¡Morir! ¿Por qué morir?  
 ¡La paz es tan hermosa!  
 Es madre del progreso,  
 de nuestra historia incienso  
 fragante y bella rosa  
 del más rico pensil [...].<sup>7</sup> (“Tristes lamentaciones de los consternados habitantes de la heroica Puebla” en *Los sangrientos sucesos en la ciudad de Puebla. La muerte del jefe de policía Miguel Cabrera*, 1910: [reverso])

<sup>7</sup> Las citas de los textos de los impresos las presento modernizadas en términos ortográficos y de puntuación.

Esta imagen de 1910 marca el inicio de la representación gráfica de la lucha revolucionaria e inaugura también su característica tensión con los textos que la acompañan. Sin embargo, la explosión de las imágenes de la revolución se dará a partir de mediados del año 1911, con el triunfo del maderismo y la salida de Porfirio Díaz del poder. A partir de entonces tuvo lugar una sobresaliente producción de imágenes de los emergentes personajes revolucionarios y, especialmente, de tres de ellos: Francisco I. Madero, Emiliano Zapata y Esperanza Chavarría. Nos encontramos cada vez con más grabados en los que prevalece el mandato de una mimesis veraz de la imagen respecto a la realidad, lo cual nos conduce a tomar en cuenta el vínculo que las imágenes hechas por José Guadalupe Posada tuvieron con la fotografía, tal como veremos en el siguiente apartado.

### Diálogos con la fotografía

Los vínculos entre la fotografía y los impresos de asunto revolucionario que Antonio Vanegas Arroyo publicó mientras colaboró con José Guadalupe Posada se pueden entender en dos vertientes. Por un lado, como sustitución, es decir, en el uso de reproducciones fotográficas en vez de un grabado en la puesta en página del impreso. Como veremos en el siguiente apartado, esta práctica terminará imponiéndose en los impresos, pero su empleo con el grabador Posada aún productivo pudo deberse, además de a factores técnicos —¿era más rápido y económico reproducir fotografías, algunas de ellas “pirateadas” de la prensa? (Bonilla y Lecouvey, 2017: 193)—, a la decisión editorial de no solicitar grabados de personajes que, en términos populares, no resultaban tan atractivos. Ése es el caso de las hojas volantes que tienen como protagonistas a Francisco León de la Barra, Pascual Orozco y Bernardo Reyes.<sup>8</sup>

Por otro lado, la fotografía se puede entender como fuente para la elaboración de los grabados. Como muestras paradigmáticas, destacan los tres personajes que ameritaron más representaciones de este tipo y las cuales abordaré con detalle a

<sup>8</sup> Véanse, entre otras, *Plausible actitud del señor presidente de la República licenciado don Francisco L. de la Barra ante los conflictos*, 1911; *El heroico general don Pascual Orozco en México*, 1911; y *Regreso del señor general don Bernardo Reyes*, 1911.

continuación: Francisco I. Madero, Emiliano Zapata y Esperanza Chavarría.<sup>9</sup> Estas imágenes evidencian la necesidad del editor de ofrecer, a través de la mirada del talentoso grabador, imágenes que satisficieran la curiosidad del público en torno a ciertas figuras políticas emergentes. Es decir, probablemente Vanegas Arroyo encargó a Posada que “tradujera” al código visual de sus grabados, ampliamente conocido y valorado en los impresos, sólo las imágenes de los personajes que generarían un mayor interés entre el público y que, como veremos a continuación, excedían magistralmente lo que las fotografías de la época pudieron ofrecer.

### *Francisco I. Madero*

Con excepción de la calavera referida párrafos arriba, ninguna de las imágenes de Francisco I. Madero difundidas por Vanegas Arroyo tuvo un carácter burlón o vejatorio, lo cual las diferencia de las caricaturas de la prensa satírica que tuvieron auge en esos años y de las cuales, por cierto, Posada fue también un prolífico productor (Barajas Durán, 2019: 324). En cambio, tuvieron un diálogo cercano con las representaciones fotográficas que del líder revolucionario se conocieron. Por ejemplo, el grabado de la hoja *Gran marcha triunfal* (1911) rememora la composición fotográfica, por demás usual en la época, en la que el personaje montado a caballo luce como figura central y la cual claramente buscaba propiciar la transformación de la imagen de Madero de “líder intelectual del movimiento antirreeleccionista (el profeta) a ser el líder revolucionario (el guerrero)” (Cabrera Carreón, 2007: 202) (véase Figura 3). En comparación con la fotografía, el grabado de Posada añade elementos como las figuras del abanderado y del corneta, lo cual lo hace estar muy en consonancia con el espíritu patriótico, épico y triunfalista del texto que lo enmarca:

<sup>9</sup> Además de éstos, otros personajes del periodo revolucionario que fueron dibujados por Posada, muy seguramente con base en fotografías, y que circularon en impresos de Antonio Vanegas Arroyo fueron Victoriano Huerta (*Entrada triunfal del general Victoriano Huerta con sus tropas a Chihuahua*, s.f.), Félix Díaz (*El fusilamiento del señor exbrigadier don Félix Díaz y sus compañeros de armas*, 1912), Eufemio Zapata (*La muerte de Eufemio Zapata*, s.f.) y Francisco Villa (*Reaprehensión del bandolero Francisco Villa*, 1913). Asimismo, ofreció el grabador algunas escenas icónicas de lo que, especialmente a la postre, sería considerado el espíritu popular de la revolución (véanse, entre otras, *Despedida de un maderista y su triste amada*, 1911; *La revolución maderista*, s.f.; e *Impresiones del discurso del señor Madero en Puebla*, 1911).

“¡Oh, Madero! ¡Madero!” clamemos  
de la patria empuñando el pendón  
y elevemos al cielo los ojos  
y salude rugiendo el cañón. (“Gran marcha triunfal. Coro general” en *Gran  
marcha triunfal*, 1911: [frente])

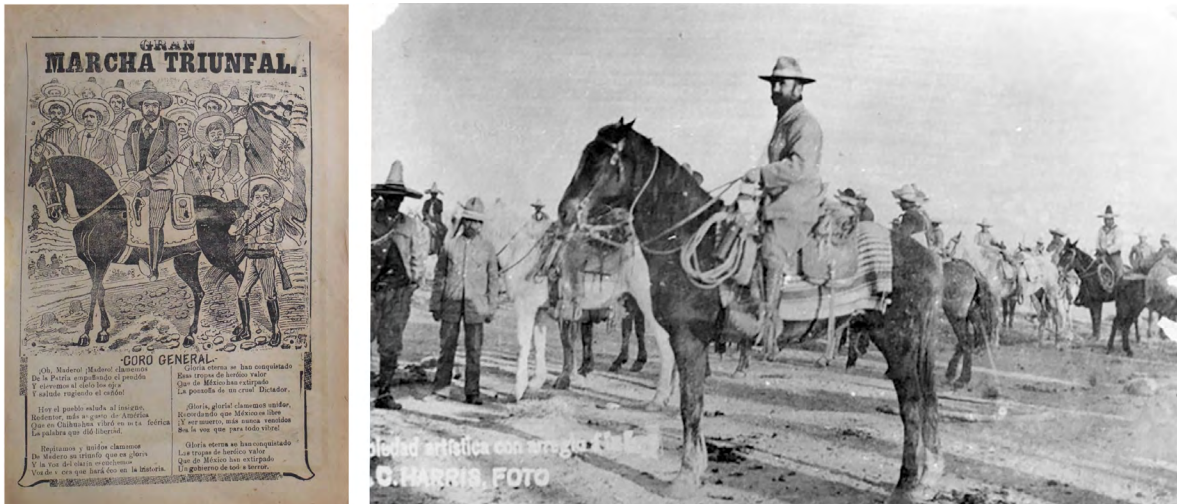
Otro diálogo, más complejo y sugerente, entre fotografía y grabado es el de la hoja *Cómo fue la entrada del señor Madero a México* (1911), cuya imagen nos muestra a Madero y Sara Pérez, su esposa, saludando desde el asiento de un coche. Además de por su desafiante juego de perspectivas (Charlot, 1925), este grabado destaca porque el vínculo fotográfico no se establece a manera de resonancia directa —como en el caso anterior—, sino de una auténtica recreación que pone de manifiesto la riqueza de la mirada de Posada en torno a la entrada de Madero, tras un largo recorrido desde la frontera norte del país, a la Ciudad de México el 7 de junio de 1911.

Las fotografías sobre este suceso lograron captar su dimensión multitudinaria, pero no ofrecer un acercamiento del líder ni de sus acompañantes durante el recorrido que los llevó desde la estación de trenes Colonia hasta el Palacio Nacional (Casanova, 1992: 20). La revista *La Semana Ilustrada* publicó casi diez días después del suceso una fotografía a doble página de las multitudes que recibieron a Madero, pero éste resultaba tan difícil de distinguir que los editores colocaron una pequeña marca encima de su cabeza para que el lector pudiera localizarlo, pues ni siquiera estaba de frente a la toma (Casanova, 1992: 18-20). En cambio, la cercanía y focalización del protagonismo de Madero es lo que ofrece el grabado de Posada.

Posiblemente en el momento de la creación, el grabador tuvo a la vista la fotografía que apareció en la primera plana del periódico *El Imparcial*, del 8 de junio de 1911, de Madero, Sara Pérez y Francisco León de la Barra durante la recepción que éste último les brindó en Palacio Nacional. Posada habría retomado parte de ella, pero trasladando a la pareja al momento previo, el del recorrido, para lograr mostrar un primer plano de ellos en el carro en medio de la multitud. Es decir, el grabador habría fusionado dos momentos diferentes de un mismo evento en una sola imagen que, por tanto, resulta insólita respecto a las demás conocidas de ese acontecimiento (véase Figura 4). La imagen, sin embargo, no tiene un eco directo en el texto, el cual no hace



**Figura 3**  
**Composición fotográfica en la que pudo estar basado un grabado**  
**de Francisco I. Madero montado a caballo**



Fuente: elaboración propia a partir de imágenes del repositorio LACIPI y de la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH): [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/)

referencia a Sara Pérez, sino que, en cambio, se enfoca en las reacciones de la gente por las diferentes ciudades por las que fue pasando el líder revolucionario:

De regreso a la noble capital,  
 el pueblo de Silao se desbordaba  
 e Irapuato en la misma condición,  
 su cariño a Madero fue un raudal  
 porque la santa libertad amaba. (“Cómo fue la entrada del señor Madero  
 a México” en *Cómo fue la entrada del señor Madero a México*, 1911:  
 [frente])

Se trata, pues, de una relación más bien complementaria entre texto e imagen: ésta focaliza a los protagonistas, mientras que aquél se centra en las reacciones provocadas ante su presencia.

Figura 4

Posibles fuentes para el grabado de la entrada de Francisco I. Madero a la ciudad de México el 7 de junio de 1911



Fuente: elaboración propia a partir de imágenes del repositorio del LACIPI, de la Mediateca del INAH y de la Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM): <https://hndm.iib.unam.mx/index.php/es/>

### Emiliano Zapata

A diferencia del caso de Francisco I. Madero, en cuanto a Emiliano Zapata la relación texto-imagen al interior de cada impreso es conflictiva e incluso contradictoria. Pese a

que, con excepción de la imagen de la hoja *La gran calavera de Emiliano Zapata* (s.f.), no hay en los impresos representaciones gráficas caricaturescas ni ofensivas del Caudillo del Sur, sí hay, en cambio, múltiples textos dedicados a atacarlo a él y al ejército que encabezó (Negrín, 2017; Díaz Frene, 2022; Monroy Sánchez, 2025).

Para ilustrar estos materiales fueron empleadas imágenes que no necesariamente reflejan el ánimo del discurso, ya que se trata de representaciones favorables o, al menos, “neutrales” de Zapata. Esto demuestra que la imagen de este personaje fue atractiva y que, de hecho, fue utilizada en muchas ocasiones como un gancho comercial: un grabado de Zapata y un engañoso título atraían la atención de un público que probablemente buscaba enterarse de las “aventuras” del caudillo y que, en realidad, con lo que se encontraba era con una sarta de difamaciones antizapatistas. Esto tuvo su pleno despliegue en 1913. Previamente, en 1911 y 1912, las imágenes empleadas para ilustrar al Caudillo del Sur plasmaron tópicos de un combatiente líder rancharo más que una imagen verificable de él (*Las hazañas de Emiliano Zapata*, s.f.; *El famoso caballo de batalla de Emiliano Zapata*, s.f.; *Emiliano Zapata, herido en un combate*, 1912; y *Siempre se muere don Emiliano Zapata*, 1912). En estas representaciones “sabemos” que se trata de Zapata porque el impreso así lo indica, pero, al comparar los grabados entre sí, se encuentran diferencias significativas (véase Figura 5). El poco parecido de estas figuras con Zapata hizo que, por ejemplo, en una compilación de 1930, se afirmara que dos de ellas a quienes retrataban era a Amador Salazar y a Genovevo de la O (Posada, 2019: 18-19). Lo que esta confusión indica es un momento de indeterminación sobre la imagen de Emiliano Zapata, ante lo cual se respondió con el imaginario que en torno a él y a su movimiento había, es decir, como rancharos, con sombrero, bigote, botas y carrillera.<sup>10</sup>

Es en los materiales de 1913 en donde encontramos una representación más exacta de Zapata, a través de un grabado firmado por Posada que tuvo que haber sido hecho al inicio de dicho año o, más probablemente, en el anterior, pues el artista murió el 20 de enero de 1913 y, según se dice, desde diciembre habría empezado “su clásica borrachera anual” (López Casillas, 2013b: 367). El grabado está basado en la

<sup>10</sup> Jaddiel Díaz Frene (2022: 261-262) aventura que en esta disparidad de representaciones asociadas a Emiliano Zapata había una intención del grabador Posada de caricaturizarlo.

Figura 5

Diferentes grabados empleados para representar a Emiliano Zapata en 1911



Fuente: elaboración propia a partir de imágenes del repositorio del LACIPI

famosa fotografía de Zapata tomada en Cuernavaca en junio de 1911,<sup>11</sup> en la que éste luce de pie, de cuerpo entero, con fusil y espada en mano (véase Figura 6). Posada y Vanegas se habrían incluso adelantado a la circulación que esta fotografía tuvo en la prensa, pues, aunque fue plasmada en 1912 en diarios estadounidenses y parcialmente en uno nacional, fue hasta el 16 de abril de 1913 cuando figuró completa en la primera plana del periódico *El Imparcial* (Berumen, 2017: 68), uno de los más influyentes y de mayor alcance en la época.<sup>12</sup>

Como señalaba en el párrafo anterior, el grabado tuvo que haber sido mandado a hacer en algún momento en 1912 y posiblemente habría tenido circulación en impresos de ese año, de los cuales, por desgracia, no tengo evidencia. Con lo que sí contamos es con la presencia del grabado que recrea dicha fotografía en varios impresos atribuibles a los años de 1913 y 1914 y dedicados, en el marco del gobierno de Victoriano Huerta, a hablar negativamente del líder suriano y de su ejército (*Aprehensión de la familia del Atila Suriano Emiliano Zapata* [contiene “El fandango del bautismo del hijo de Emiliano Zapata”], 1913; *La correspondencia ingrata que a Madero da Zapata*, 1913; *La persecución a Zapata, el llorón de Morelos* [contiene “La jeringa de Zapata”], s.f.; y *La muerte de Emiliano Zapata*, s.f.) (véase Figura 6). La frecuente reutilización de este grabado durante esos años se debería probablemente a que la imagen del líder revolucionario era ya bastante conocida entre el público, y el editor Vanegas Arroyo juzgó más adecuado ofrecer una imagen veraz de él.

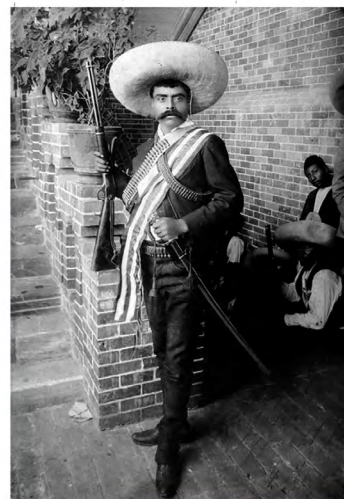
Como decía al inicio de esta sección, lo que llama la atención es que esta imagen establece siempre una relación tensa e incluso contradictoria con los textos que acompaña. Veamos: por un lado, la “puesta en escena del acto fotográfico” (Arnal, 1998: 66), reproducida fielmente por el grabado, se puede leer como expresión del “deseo de Emiliano Zapata de aparecer ante la opinión no sólo como el líder del movimiento suriano, sino que pretende apropiarse de los elementos iconográficos de un profesional de la lucha revolucionaria” (66), con el fin de propiciar el reconocimiento de su movimiento “como algo más que ‘campesinos revoltosos’, sin ningún tipo de disciplina, ni

11 La autoría de esta fotografía ha sido objeto de debate. Ariel Arnal (1998: 65) se la adjudica a Hugo Brehme. Mayra Mendoza Avilés (2009: 83-85) señala como autor a un fotógrafo estadounidense de nombre F. Moray o McKay. Miguel Ángel Berumen (2017), en la más reciente de estas indagaciones, corrige el apellido del fotógrafo y afirma: “ahora no tenía dudas: el autor que firmaba la famosa fotografía era: F. Wray” (68).

12 Para un análisis de las imágenes de Zapata y los zapatistas en *El Imparcial*, véase Avechuco Cabrera (2020).

Figura 6

La fotografía de Emiliano Zapata, su reproducción en la primera plana de El Imparcial y su recreación como grabado empleado en diversos impresos



Fuente: elaboración propia a partir de imágenes del repositorio del LACIPI, de la Mediateca del INAH y de la HNDM.

militar ni política” (66). Por otro lado, los textos que enmarcan la imagen perpetúan precisamente la idea de los zapatistas como revoltosos, bandidos y salvajes:

Son como fieras que rugen  
cuando no hacen de las suyas  
roban y matan por gusto  
y amantes son de las *buyas*. (“La jeringa de Zapata” en *La persecución a Zapata, el llorón de Morelos*, s.f.: [reverso])

La puesta en página y el vínculo texto-imagen son continuación discursiva y editorial de la tensión y conflicto social en aquellos años en torno a estos sectores campesinos y populares de la revolución.

### *Esperanza Chavarría*

Aunque probablemente sea menos conocida que los dos personajes previamente tratados, Esperanza Chavarría es sobresaliente en los impresos del periodo revolucionario, pues se trata de la única protagonista femenina que es aludida con nombre y apellido desde el título. Esto contrasta con las hojas de 1914 dedicadas a las soldaderas, que son referidas como colectivo (*Alegre y divertido corridito dedicado a las valientes soldaderas*, s.f.), y también con algunas de 1911 en las que las mujeres son presentadas en cuanto a esposas y acompañantes de los caudillos (“A la abnegada y honorable dama señora Sara Pérez de Madero. Canto popular” y “A la egregia heroína señora Filomena del Valle de Serdán. Canción popular” en *Las nuevas mañanitas que se dedican al señor don Francisco I. Madero presidente de la República mexicana*, 1911).<sup>13</sup>

Esperanza Chavarría ameritó tres diferentes representaciones gráficas, todas atribuíbles a Posada, lo cual es ya un primer indicador de que el editor Vanegas Arroyo

<sup>13</sup> Ana Rosa Gómez Mutio (2021) ha estudiado la representación de las mujeres en los impresos de Vanegas Arroyo bajo la distinción de las categorías de protagonistas, receptoras o aludidas. Entre las primeras, incluye a las esposas de algunos líderes revolucionarios y plantea que en los textos en cuyos títulos está el nombre de alguna de ellas, en realidad la focalización está en “las acciones de los esposos de las mujeres nombradas, como si fuera necesario mirarlas a través de las acciones del verdadero actor principal de la hoja. Su función es presentar textos de sesgo positivo a favor de Madero, a partir de dos actrices secundarias de la vida nacional” (6).

percibió que una mujer revolucionaria sería sumamente atractiva a los ojos del público capitalino. La primera de las apariciones y de la que podríamos decir que luego derivan, con gran dosis de recreación, las otras dos, es el grabado que ilustra la hoja volante *A la noble valentía de Esperanza Chavarría, corneta del ejército maderista* (1911),<sup>14</sup> el cual habría sido hecho por Posada probablemente a partir de una fotografía que fue publicada por el periódico *El País* el 10 de junio de 1911. En ella, Chavarría aparece de pie, con sonriente rostro joven, apoyada sobre su fusil, con sombrero, carrillera, blusa y falda larga (véase Figura 7).<sup>15</sup>

Es notable el mayor atractivo del grabado respecto a la fotografía, considerando que proporcionalmente ocupa en la hoja volante mayor espacio que en la plana del periódico, donde queda diluida entre las apretadas columnas de textos en prosa. En el impreso se hace acompañar de versos que, a diferencia de los de Zapata en 1913, concuerdan plenamente con una mirada favorable sobre Chavarría, pues se le describe como una valiente, hábil y noble jinete, atributos en forma de tópicos y fórmulas literarios que suelen caracterizar a los héroes de los corridos (González, 2015: 114-128):

Muy firme sobre la silla  
era Esperanza muy reata;  
todos quieren a esa niña,  
pues vale más que la plata. (“A la noble valentía de Esperanza Chavarría,  
corneta del ejército maderista” en *A la noble valentía de Esperanza  
Chavarría, corneta del ejército maderista*, 1911: [frente])

La correspondencia entre los atributos positivos de la representación gráfica y los del texto delata el buen impacto que la figura de Chavarría tuvo sobre el público capitalino

14 Aunque tanto la prensa de la época como la historiografía contemporánea (Bastida Chavarría, 2017) caracterizan a Esperanza Chavarría como zapatista, Antonio Vanegas Arroyo insistió en situarla como un emblema del maderismo, probablemente apelando a que, para mediados de 1911, los zapatistas aún estaban aliados a dicho movimiento y a que el suceso que enmarcó la presencia de Chavarría fue precisamente la entrada de Francisco I. Madero a la capital mexicana el 7 de junio.

15 En la primera plana del *Diario del Hogar* del día 8 de junio de 1911 circuló una nota titulada “La vivancera [sic] Chavarría” en la que se describe que: “Una vivandera que se llama Esperanza Chavarría, vestida de hombre, machete en la diestra y una bandera en la izquierda, mandaba a los soldados del sur”. Esta descripción resulta ser una énfasis de otra fotografía de Chavarría que circula mucho actualmente, erradamente atribuida a otra mujer de nombre Valentina Ramírez (véase, por ejemplo, Rocha, 2009: 17).





que, en general, fue hostil hacia los revolucionarios de raigambre campesina. Por ello, llama la atención que la popularidad de la imagen de una mujer en la lucha persistió durante años posteriores, de lo que es ejemplo la recreación que de Chavarría ofreció Posada en 1912, en forma de un vistoso primer plano en la portada del cuadernillo cancionero titulado *La maderista. Séptima colección de canciones modernas para el presente año* (1912) (véase Figura 7). Este impreso contiene diversos textos referentes a sucesos y personajes de la revolución maderista, incluyendo a la propia Chavarría. Su imagen concuerda con el atuendo que veíamos en la hoja volante de 1911, pero es notable que Posada llevó a cabo una focalización mayor en ella, al presentarla de medio cuerpo y colocarla en un gesto en el que parecería estar cantando.

La última de las apariciones de Chavarría la propongo como hipótesis, pues el impreso no ofrece algo que permita hacer la vinculación explícita. Se trata de la hoja volante *La calavera maderista* (1911), cuyas estrofas burlescas están dedicadas a personajes estereotipos relacionados con triunfo maderista y cuyo grabado muestra a una mujer calavera montada a caballo y armada con pistola. La indumentaria y los atributos de la calavera femenina coinciden con los de las imágenes y textos previos de Chavarría, por lo que aventuro que Posada la tuvo en mente mientras dibujaba esta calavera (véase Figura 7).

Es, pues, el de Chavarría un caso excepcional en términos de representación femenina en el contexto revolucionario, así como en cuanto a la variedad gráfica de un solo personaje y en lo que esto evidencia sobre una política editorial interesada en ofrecer imágenes específicas siempre y cuando el personaje lo ameritara.

### **Nuevos ensamblajes, nuevas funciones**

A partir de 1913, con la muerte de Posada como un factor importante, aunque no exclusivo, tuvo lugar la transición entre las prácticas gráficas previas, dominadas, como vimos, por el uso de grabados, y las posteriores, en las que, a la par de otras transformaciones en la puesta en página de los impresos, el uso de fotografías se fue haciendo cada vez más recurrente. En el mencionado año de 1913 encontramos todavía diversas formas de reproducción de imágenes. Hubo grabados encargados a otros artistas, especialmente para ilustrar las portadas de los cancioneros, como el

titulado *Derrocamiento de Madero* (s.f.), basado también, por cierto, en una fotografía de Madero, a caballo, encabezando una marcha, días antes de su asesinato. Se empleó asimismo la técnica del montaje fotográfico, por ejemplo, en *Tristes recuerdos de los entierros de Madero y Pino Suárez* (1913), y se echó mano también de la reproducción de fotografías para representar a los protagonistas victoriosos del momento, es decir, los militares golpistas, tal como en *Patriotismo del ejército* (1913).

A la par de ello hubo una frecuente reutilización de grabados, como mencioné a propósito de Zapata y como me interesa destacar ahora en la imagen que ilustra *Las derrotas de los alzados carrancistas* (1913). En esta hoja volante, la reutilización del grabado conlleva un cruce entre dos ámbitos discursivos, la nota roja y la política, lo cual se entiende en el marco de la caracterización que el régimen huertista hizo de sus enemigos como criminales (véase Figura 8). En 1908, el grabado que ilustra esta hoja había sido empleado para representar los asesinatos de mujeres perpetrados por Francisco Guerrero, alias “El chalequero”. En 1913, en el marco del gobierno huertista, crímenes semejantes a los de este asesino serial eran ahora asociados, tanto textual como gráficamente, con las acciones de los seguidores de Venustiano Carranza. El editor Vanegas Arroyo parecía apelar, al mismo tiempo, a la memoria de los lectores, quienes conocían los códigos tremendistas de la violencia, y a su olvido, pues “tenían” que creer que esa imagen reutilizada representaba un hecho actual.<sup>16</sup>

Avanzando en el tiempo, incluso estos grabados reutilizados que pretendían cumplir una función referencial respecto al texto de la hoja van perdiendo presencia. En 1914, sucesos tan relevantes como la victoria de las fuerzas revolucionaras sobre el gobierno de Victoriano Huerta y su entrada triunfal a la capital mexicana no ameritaron ni grabados ni fotografías específicas. Así, para representar al triunfante Zapata y a su ejército, el editor Vanegas Arroyo no encargó un nuevo grabado ni reutilizó alguno de los que habían circulado previamente, sino que optó por plasmar un retrato fotográfico (*Entrada triunfal de las fuerzas revolucionarias a la capital de México, el 6 de diciembre del año de 1914*, s.f.; y *Nuevo corrido suriano dedicado al general Emiliano Zapata*, 1914). También lucieron así Francisco Villa y Venustiano Carranza (*Recuerdos de Francisco Villa*, s.f.; y *Loor eterno al nuevo redentor de nuestras garantías*, 1914), en textos relativos a sus hazañas bélica y políticas (véase Figura 9). Hubo algunos escasos

<sup>16</sup> Para un análisis de la representación femenina en los usos de este grabado, véase Gómez Mutio (2021: 27-29).

Figura 8

Un mismo grabado para ilustrar los crímenes atribuidos a los carrancistas y los de un asesino serial



Fuente: elaboración propia a partir de imágenes del repositorio del LACIPI

grabados en ese año de 1914 —varios de ellos firmados por las iniciales “A. N.”—, los cuales también están basados en retratos fotográficos o tienen características y usos genéricos, tal como el de unos hombres a caballo andando por un camino rural o el de un soldado tocando la corneta (*¡Vivan los constitucionalistas! Memorias de la guerra*, s.f.; y *Entrada de las fuerzas del general Emiliano Zapata*, 1914).

La falta de grabados e imágenes originales para los sucesos de 1914 puede tener que ver con varios factores: la imposibilidad de encontrar un reemplazo a la altura de Posada; el valor que la fotografía fue ganando en términos de veracidad y modernidad;



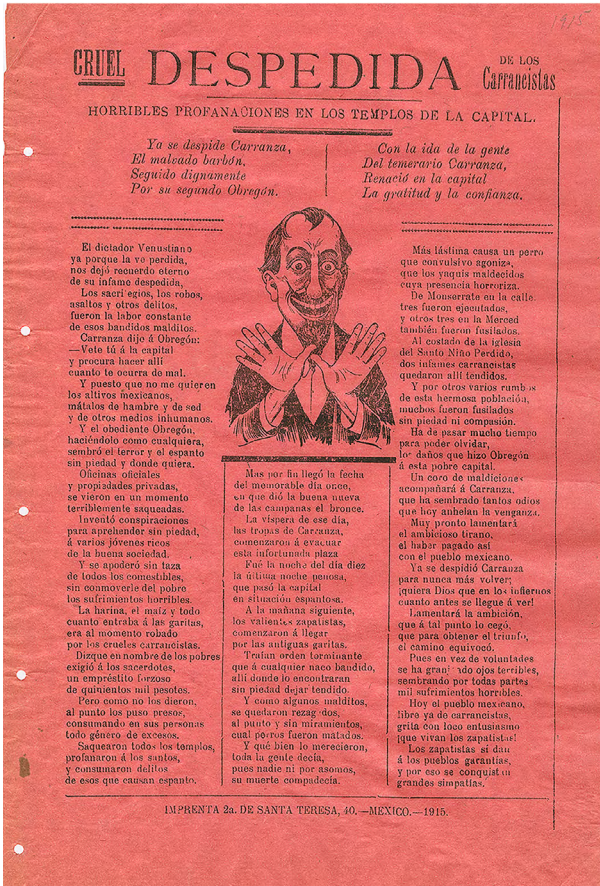
y la propia transformación de la puesta en página de los impresos de tema político. Esto último es de especial relevancia y está relacionado, a su vez, con dos aspectos: por un lado, con el desplazamiento de los textos en prosa y la primacía de los versos en los impresos populares en general, es decir, con el paso de un formato noticioso a uno más bien de cancionero (véase Alonso, 2022; Botrel, 2022); y, por otro lado, con un cambio en la función de las imágenes dentro de la puesta en página, pues dejan de ser complementarias para la narrativa y adquieren una función más bien ornamental.

Los impresos que he encontrado para los años de 1915 y 1916 son pocos, lo cual hace difícil afirmar con contundencia cualquier cosa. De entrada, es impreciso establecer si la escasez de materiales es debida a la falta de producción (¿el tema revolucionario fue perdiendo auge como materia popular?, ¿no había condiciones económicas adecuadas para la imprenta?) o de conservación (¿no se coleccionaron con el mismo interés por no tener obra original de Posada?). Sin embargo, lo que vemos en ellos es lo que se esperarí­a al observar las tendencias de los años anteriores. En 1915, por ejemplo, encontramos los retratos de Zapata y Carranza en dos hojas, respectivamente (*Triunfo del señor general Emiliano Zapata*, 1915; y *Carta abierta al don Venustiano Carranza*, 1914), así como la reutilización de grabados con funciones meramente ornamentales.

Un ejemplo muy elocuente de esto último es la hoja *Cruel despedida de los carrancistas. Horribles profanaciones en los tiempos de la capital* (1915), cuyo título parecería demandar una escandalosa imagen, pero que, en cambio, se ilustra simplemente con el grabado de un hombre sonriente con las palmas abiertas, el cual aparece también en otros impresos de tema variado (véase, como ejemplo, *Lamentos del maíz y muerte del carbón*, 1915). Algo similar ocurre en *Ocupación de Cuautla* (1916), adornada con el grabado de un hombre tocando la guitarra, imagen que se plasma en otros impresos tipo cancionero. Es notable en este último caso que el grabado hace referencia no al contenido textual, que es la narración de una acción bélica, sino a su acto de enunciación, es decir, al momento en que esta narración es musicalizada y cantada en forma de corrido (véase Figura 10). Considero que esto muestra que la función del impreso estaba cambiando y que estaba propiciando otro tipo de consumo: la hoja volante no se adquiría con interés noticioso, sino “lírico”, para leer, cantar o recitar los versos que contenía. Por ello, su imagen no necesitaba ofrecer veracidad ni verosimilitud respecto a lo narrado.

Figura 10

*Dos hojas sobre sucesos bélicos que son ilustradas por grabados ornamentales o referentes al momento de la performance del texto*



Fuente: elaboración propia a partir de imágenes del repositorio del LACIPI y de la Nettie Lee Benson Latin American Collection de University of Texas at Austin

## Conclusiones

En los impresos que trataron asuntos relacionados con la Revolución mexicana y que fueron publicados por Antonio Vanegas Arroyo entre 1910 y 1917 hubo diversas dinámicas en cuanto a la producción y reproducción de las imágenes. El vínculo imagen-texto fue ineludible para comprender mejor la naturaleza intermedial de esta literatura popular, así como para imaginar las decisiones editoriales detrás de la

elección y adaptación de una u otra imagen. Asimismo, el carácter altamente referencial de los sucesos y personajes tratados hizo necesario el diálogo con otras fuentes gráficas, como la fotografía. Las implicaciones de todo esto fueron expuestas en los tres apartados en los que se organizaron estas páginas.

El primero de ellos mostró, por un lado, el proceso de reutilización de un grabado, lo cual era una práctica economizadora común de la imprenta, pero que, al mismo tiempo, requería alterar las imágenes para hacerlas responder a las necesidades textuales del momento. Por otro lado, se presentó la producción específica de la imagen inaugural de la lucha revolucionaria, la cual establece una relación ambigua y tensa con los textos que será recurrente en muchos de los impresos del periodo revolucionario. Además de lo que esta tensión delata sobre la complejidad del periodo revolucionario, el desfase texto-imagen se podría explicar también debido al proceso editorial. Es decir, probablemente no siempre el editor encargaba la imagen teniendo el texto en la mano, sino que daba al grabador sólo una indicación general del asunto a tratar. Luego, el ensamblaje en la página de ambos elementos podía tener más o menos correspondencia. En muchos casos, la riqueza de la imagen respecto al texto evidencia el carácter visionario de Posada para darle forma gráfica a sucesos nodales del periodo revolucionario.

Esto último fue manifiesto en el segundo de los apartados, el cual exploró las relaciones de los grabados de Posada con fotografías de la época en torno a tres personajes: Madero, Zapata y Chavarría. A la vez que es claro que el grabador se nutrió de fuentes fotográficas, probablemente muchas de ellas mediadas por la prensa, son notables las proezas gráficas que llevó a cabo, las cuales podían llegar a ser más efectivas, en términos narrativos, que la propia fotografía original. Sus grabados ocupaban un lugar muy destacado en la puesta en página de las hojas volantes y pretendieron ofrecer, en un código familiar a los públicos populares, representaciones veraces, pero enriquecidas, de los personajes de mayor interés. Sin embargo, como apuntaba en el párrafo anterior, las relaciones que establecieron con los textos no fueron siempre coherentes, de lo cual el caso paradigmático fue el de Emiliano Zapata.

El tercer apartado exploró los cambios que se dieron en la producción y uso de las imágenes a partir de la muerte de Posada en 1913. Esos cambios no se pueden explicar sólo por la ausencia del grabador, sino que se relacionan también con transformaciones generales en la puesta en página de los impresos que, a su vez, expresan



nuevas funciones, usos y consumos de los impresos. De una vocación noticiosa en la que ocupaba un lugar privilegiado y podría ser parte de la propia narrativa del impreso o al menos tener algún vínculo —coherente o contradictorio— con el texto, la imagen empezó a tener un carácter ornamental más propio de los cancioneros. Esta tendencia de los años 1914, 1915 y 1916 prefiguró lo que sería regla en las décadas posteriores, en impresos publicados no ya por el editor Antonio Vanegas Arroyo, sino por sus herederos y por otras imprentas, como la de Eduardo Guerrero.

Finalmente, cabe apuntar que el corpus y análisis ofrecido en estas páginas se propone apenas como un primer paso para el estudio de las representaciones gráficas del periodo revolucionario de 1910 a 1917 en los impresos populares. Habría mucho que indagar respecto a su papel como parte del repertorio gráfico de un periodo histórico tan importante como éste. Las imágenes plasmadas en estos materiales resultan particularmente elocuentes, ya que, debido a las características del soporte en el que se difundieron, se puede asegurar que tuvieron una gran circulación y un fuerte impacto en el imaginario de la época. Asimismo, como vimos en los casos tratados, la imagen como parte de la puesta en página del impreso instauró relaciones no siempre homogéneas ni coherentes con los textos, lo cual abre el espacio para la reflexión sobre las lecturas desviadas y heterogéneas que de estos materiales pudieron hacer los públicos de la época.

## Referencias bibliográficas

- ALONSO, Cecilio. (2022). “Apuntes para un inventario de impresores valencianos de pliegos cantables callejeros (València, Primera mitad del siglo XX)”. En Josep Daniel Climent Martínez, María Aránzazu Guerola Inza, Miguel C. Muñoz Feliu, Antoni Paricio Garcia y Pilar Pérez Pacheco (Eds.), *Pasiones bibliográficas* 6 (pp. 17-34). Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés.
- ARNAL, Ariel. (1998). “Construyendo símbolos – fotografía política en México: 1865-1911”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, 9(1), 55-73. <https://doi.org/10.61490/eial.v9i1.1094>.

- AVECHUCO CABRERA, Daniel. (2020). “Construyendo al Atila del Sur: iconografía de *El Imparcial* sobre el zapatismo”. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 41(162), 1-33. <https://doi.org/10.24901/rehs.v41i162.687>.
- BARAJAS DURÁN, Rafael, “el Fisgón”. (2009). *Posada, mito y mitote. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*. Fondo de Cultura Económica.
- BARAJAS DURÁN, Rafael, “el Fisgón”. (2019). *El linchamiento gráfico de Francisco I. Madero*. Fondo de Cultura Económica.
- BASTIDA CHAVARRÍA, Esteban Francisco. (2017). *Coronela zapatista Ma. Esperanza Chavarría*. Libertad Bajo Palabra.
- BERUMEN, Miguel Ángel. (2017, 19 de noviembre). “La fotografía más famosa de Zapata”. *Proceso*, (2142), 68.
- BONILLA, Helia Emma. (2005). “Imágenes de Posada en los impresos de 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. Tomo II. Publicaciones periódicas y otros impresos* (pp. 415-436). Universidad Nacional Autónoma de México.
- BONILLA, Helia; LECOUEY, Marie. (2017). “Posada: de la prensa al impreso popular”. En Mariana Masera (Coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo* (pp. 180-202). Universidad Nacional Autónoma de México.
- BOTREL, Jean-François. (2000). “El género de cordel”. En Luis Díaz G. Viana (Coord.), *Palabras para el pueblo, Vol. I: Aproximación general a la literatura de cordel* (pp. 39-70). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BOTREL, Jean-François. (2015). “cordel, (literatura de)”. En Miguel Ángel Garrido Gallardo (Dir.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. <http://proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Cordel.pdf>.
- BOTREL, Jean-François. (2022). “Los últimos impresos de cordel en España (1939-1999)”. En Inmaculada Casas-Delgado y Carlos M. Collantes Sánchez (Coords.), *La literatura de cordel en la sociedad hispánica (siglos XVI-XX)* (pp. 137-176). Editorial Universidad de Sevilla.

- CABRERA CARREÓN, María Dolores. (2007). *Héroes, representación gráfica e imaginario colectivo: análisis de la configuración heroica de Francisco I. Madero* [Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla].
- CASANOVA, Rosa. (1992). “El reto de las multitudes: en torno a la investigación y montaje de la exposición”. En Rosa Casanova (Coord.), *Francisco I. Madero: entre imagen pública y acción política, 1901-1913* (pp. 19-29). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- CASTRO PÉREZ, Verónica Briseida. (2015). *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM. <http://132.248.9.195/ptd2015/enero/0724286/Index.html>.
- CHARLOT, Jean. (1925, 30 de agosto). “Un precursor del movimiento de arte mexicano: el grabador Posadas”. *Revista de Revistas*, (25).
- DÍAZ FRENE, Jaddiel. (2022). “Los Zapatas de Posada: imagen y contrainsurgencia en tiempos de revolución”. En Pilar Gonzalbo Aizpuri (Ed.), *Honor y vergüenza: historias de un pasado remoto y cercano* (pp. 249-270). El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/jj.3102543.11>.
- ESPINOSA, Arturo. (1952). *Biografía de Antonio Vanegas Arroyo* [Manuscrito inédito]. Colección Chávez Cedeño.
- FUNDACIÓN BBVA BANCOMER. (2017). *Posada. 100 años de calavera*. Editorial RM.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat. (2007). *Estampa popular, cultura popular*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat. (2008). *La estampa popular novohispana*. Museo Taller Erasto Cortés; Museo Biblioteca Palafoxiana; Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa. (2021). *Las protagonistas, las receptoras y las aludidas: las mujeres en los textos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM. <http://132.248.9.195/ptd2021/abril/0810856/Index.html>.
- GOMIS COLOMA, Juan. (2015). *Menudencias de imprenta: producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*. Institució Alfons el Magnànim.
- GONZÁLEZ, Aurelio. (2015). *El corrido: construcción poética*. El Colegio de San Luis.

- GRETTON, Tom. (2005). “Signs for Labour-Value in Printed Pictures after the Photomechanical Revolution: Mainstream Changes and Extreme Cases around 1900”. *Oxford Art Journal*, 28(3), 371-390.
- H. DE GIMÉNEZ, Catalina. (1991). *Así cantaban la revolución*. Grijalbo; CONACULTA. LABORATORIO DE CULTURAS E IMPRESOS POPULARES IBEROAMERICANOS. (2023a). *Hoja volante*. [https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Hoja\\_volante](https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Hoja_volante).
- LABORATORIO DE CULTURAS E IMPRESOS POPULARES IBEROAMERICANOS. (2023b). *Pliego de cordel*. [https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Pliego\\_de\\_cordel](https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Pliego_de_cordel).
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio. (2013a). “Desarrollo técnico y estético de Posada”. En Fundación BBVA Bancomer, *Posada. 100 años de calavera* (pp. 91-341). Editorial RM.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio. (2013b). “Cronología, hemerografía y bibliografía”. En Fundación BBVA Bancomer, *Posada. 100 años de calavera* (pp. 361-375). Editorial RM.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio. (2017). “Entrevista a Mercurio López Casillas”. En Mariana Masera (Coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo* (pp. 365-376). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MASERA, Mariana. (2017). “Prólogo”. En Mariana Masera (Coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo* (pp. 6-14). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MASERA, Mariana. (2018). *Las representaciones de la voz en la literatura del cordel de Vanegas Arroyo (siglos XVI-XX)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- MASERA, Mariana; CASTRO PÉREZ, Briseida; GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa; MONROY SÁNCHEZ, Grecia; OLVERA HERNÁNDEZ, Adrián. (2017). “Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario”. En Mariana Masera (Coord.), *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario* (pp. 25-59). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MENDOZA AVILÉS, Mayra. (2009). “El Zapata de Brehme: análisis de un caso”. *Alquimia*, (36), 83-85. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/5217>.

- MONROY SÁNCHEZ, Grecia. (2021). *Las diferentes ubicaciones de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo*. Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos. [https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/images/7/7e/2021\\_LDUVArroyo.pdf](https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/images/7/7e/2021_LDUVArroyo.pdf).
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia. (2022a). “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”. En Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (Eds.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917): los impresos populares iberoamericanos y sus editores* (pp. 27-56). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia. (2022b). “Francisco I. Madero en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo (1910-1912)”. En Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (Coords. y Eds.), *Los géneros en la literatura popular: la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)* (pp. 117-152). El Colegio de San Luis.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia (2022c). *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios* (Tesis de doctorado, El Colegio de San Luis). Repository COLSAN. <http://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/1380>.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia. (2022d). “Tras cordeles y folletos: los autores en la literatura popular”. *Palabrijes*, (27-28), 54-57.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia. (2025). “Los zapatistas en impresos populares del periodo revolucionario (1912): ¡zopilotes que están devorando la patria!”. En Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (Coords. y Eds.), *Antonio Vanegas Arroyo y las funciones de la literatura popular impresa* (pp. 137-172). El Colegio de San Luis.
- MORALES LÓPEZ, Ricardo. (2014). “Tres el cuadrado de tres. Tiempo de trabajo”. En Yúmari Pérez Ramos y Guadalupe de la Torre Villalpando (Coords.), *Estudios sobre conservación, restauración y museología. Volumen 1* (pp. 41-55). Instituto Nacional de Antropología e Historia. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/estudiosconservacion/article/view/5444/6022>.
- NEGRÍN, Edith. (2017). “Vislumbres de Emiliano Zapata en hojas de papel volando”. En Mariana Masera (Coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares*.

- El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo* (pp. 233-265). Universidad Nacional Autónoma de México.
- POSADA, José Guadalupe. (2019 [1930]). *Posada: monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada* (Frances Toor et al., Eds.; DIEGO RIVERA, Introducción). Editorial RM.
- RAMOS BAUTISTA, Gretel. (2025). “Porfirio Díaz: la corporeidad de la nación en las hojas volantes de Vanegas Arroyo”. En Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (Coords. y Eds.), *Antonio Vanegas Arroyo y las funciones de la literatura popular impresa* (pp. 113-136). El Colegio de San Luis.
- RICO CORTÉS, Juvel Roberto. (2022). *Relación imagen texto en los cuentos impresos de la casa Vanegas Arroyo* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM. <http://132.248.9.195/ptd2022/agosto/0828415/Index.html>.
- ROCHA, Martha. (2009, junio). “Propagandistas, soldaderas y soldados en la Revolución Mexicana”. *Proceso. Bi-Centenario*, (3), 12-23.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana. (2018). “Textos para ver, o de los lectores de a centavo. El caso de Posada y Vanegas Arroyo”. En Cecilia Rodríguez Lehman y Nathalie Bouzaglo (Coords.), *Miradas efímeras: cultura visual en el siglo XIX* (pp. 103-128). Cuarto Propio.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. (2008). *Posada*. Planeta.

## Referencias fotográficas

- Emiliano Zapata en su cuartel de Cuernavaca, retrato*. (1911). <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A83817>.
- Francisco I. Madero entra a la Ciudad de México*. (1911). <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A266442>.
- Francisco I. Madero monta a caballo con otros revolucionarios “en el campo revolucionario”*. (1911). <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A453801>.

*Francisco León de la Barra recibe a Francisco I. Madero y su esposa en Palacio Nacional.* (1911). <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A445390>.

## **Impresos de Antonio Vanegas Arroyo**

- A la noble valentía de Esperanza Chavarría, corneta del ejército maderista.* (1911). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ALMaderista.djvu>
- Alegre y divertido corridito dedicado a las valientes soldaderas.* (s.f.). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:AYSoldaderas.tiff>
- Aprehensión de la familia del Atila Suriano Emiliano Zapata.* (1913). <https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81633>
- calavera maderista, La.* (1911). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LCMaderista.djvu>
- Calaveras del montón. Número 2.* (s.f.). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CDMonton.djvu>
- Carta abierta al jefe supremo general Venustiano Carranza.* (1915). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CACarranza.tiff>
- centenario de la independencia de México en el año de 1910, El.* (s.f.). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ECDe1910.djvu>
- Cómo fue la entrada del señor Madero a México.* (1911). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CFMexico.djvu>
- correspondencia ingrata que a Madero da Zapata, La.* (1913). <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/893507458/1/>
- Corrido o canción dedicada al batallón de ingenieros.* (s.f.). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:COIngenieros.djvu>
- Cruel despedida de los carrancistas. Horribles profanaciones en los tiempos de la capital.* (1915). University of Texas at Austin. Nettie Lee Benson Latin American Collection. *Mexican Political Parties Propaganda Collection.*
- Derrocamiento de Madero. Catorceaba colección de canciones modernas para el presente año.* (s.f.). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DDAnho.djvu>

- derrotas de los alzados carrancistas, Las.* (1913). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LDCarrancistas.djvu>
- Despedida de un maderista y su triste amada.* (1911). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DDAmada.djvu>
- Emiliano Zapata, herido en un combate.* (1912). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EZCombate.djvu>
- Entrada de las fuerzas del general Emiliano Zapata.* (1914). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EDZapata.djvu>
- Entrada triunfal de las fuerzas revolucionarias a la capital de México, el 6 de diciembre del año de 1914.* (s.f.). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ETMexico.djvu>
- Entrada triunfal del general Victoriano Huerta con sus tropas a Chihuahua.* (s.f.). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ETChihuahua.djvu>
- famoso caballo de batalla de Emiliano Zapata, El.* (s.f.). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EFZapata.djvu>
- fusilamiento del señor exbrigadier don Félix Díaz y sus compañeros de armas, El.* (1912). [https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EFArma\\_A.djvu](https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EFArma_A.djvu)
- Gaceta callejera. Número 6. Funesta noticia. Sentida muerte del ilustrado general y gobernador del Distrito Federal señor José Ceballos.* (1893). En Fundación BBVA Bancomer. (2013). *Posada. 100 años de calavera* (p. 158). Editorial RM.
- Gaceta callejera. Número 26. Sensible defunción. Hoy a las 9 y 5 minutos de la mañana, falleció el señor don Manuel Romero Rubio, ministro de gobernación.* (1895). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GC26Gobernacion.tiff>
- gran calavera de Emiliano Zapata, La.* (s.f.). [https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LGZapata\\_B.djvu](https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LGZapata_B.djvu)
- gran manifestación anticlerical, el día 30 de junio del año de 1901, La.* (s.f.). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LG1901.tiff>
- Gran marcha triunfal.* (s.f.). [http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GMTriunfal\\_A.djvu](http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GMTriunfal_A.djvu)
- hazañas de Emiliano Zapata, Las.* (s.f.). <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/824575202/1/>



- heroico general don Pascual Orozco en México, El.* (1911). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EHMexico.djvu>
- Impresiones del discurso del señor Madero en Puebla.* (1911). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:IDPuebla.djvu>
- Lamentos del maíz y muerte del carbón.* (1915). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LMCarbon.djvu>
- Loor eterno al nuevo redentor de nuestras garantías.* (1914). University of Texas at Austin. Nettie Lee Benson Latin American Collection. *Mexican Political Parties Propaganda Collection.*
- maderista. Séptima colección de canciones modernas para el presente año, La.* (1912). <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827936559/1/>
- muerte de Emiliano Zapata, La.* (s.f.). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LMZapata.djvu>
- muerte de Eufemio Zapata, La.* (s.f.). <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/895874555/1/>
- nuevas mañanitas que se dedican al señor don Francisco I. Madero presidente de la República mexicana, Las.* (1911). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LNMexicana.djvu>
- Nuevo corrido suriano dedicado al general Emiliano Zapata.* (1914). University of Texas at Austin. Nettie Lee Benson Latin American Collection. *Mexican Political Parties Propaganda Collection.*
- Ocupación de Cuautla, Morelos.* (1916). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Odecuatla.djvu>
- Patriotismo del ejército.* (1913). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:PDEjercito.djvu>
- ¡Pax! Viva don Francisco I. Madero.* (1911). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:PVMadero.djvu>
- persecución a Zapata, el llorón de Morelos, La.* (s.f.). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LJZapata.djvu>
- Plausible actitud del señor presidente de la República licenciado don Francisco L. de la Barra ante los conflictos.* (1911). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:PAConflictos.djvu>

- Reaprehensión del bandolero Francisco Villa.* (1913). [https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:RDVilla\\_BIS.djvu](https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:RDVilla_BIS.djvu)
- Recuerdos biográficos y fúnebres del gobernador del Estado de México, general José Vicente Villada.* (1904). <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/824567234/1/>
- Recuerdos de Francisco Villa.* (s.f.). University of Texas at Austin. Nettie Lee Benson Latin American Collection. *Mexican Political Parties Propaganda Collection.*
- Regreso del señor general don Bernardo Reyes.* (1911). <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827494289/1/>
- revolución maderista, La.* (s.f). <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/895514621/1/>
- sangrientos sucesos en la ciudad de Puebla. La muerte del jefe de policía Miguel Cabrera, Las.* (1910). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LSCabrera.djvu>
- Siempre se muere don Emiliano Zapata.* (1912). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:SSZapata.djvu>
- Tremendas revelaciones de Francisco Guerrero alias “El Chalequero”.* (1908). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:TRChalequero.djvu>
- Tristes recuerdos de los entierros de Madero y Pino Suárez.* (1913). <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:TRSuarez.djvu>
- Triunfo del señor general Emiliano Zapata.* (1915). University of Texas at Austin. Nettie Lee Benson Latin American Collection. *Mexican Political Parties Propaganda Collection.*
- ¡Vivan los constitucionalistas! Memorias de la Guerra.* (s.f.). <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:VLAlejandro.djvu>

HACIA UNA ESTRUCTURACIÓN PROTOTÍPICA DE LA  
CATEGORIZACIÓN BINARIA DE LAS CLASES DE PALABRAS

TOWARDS A PROTOTYPICAL STRUCTURING OF THE BINARY CATEGORIZATION OF WORD CLASSES

**Girex ELOUNDOU ELOUNDOU**

Facultad de Artes, Letras y Ciencias Humanas  
UNIVERSIDAD DE NGAOUNDÉRE | Ngaoundéré, Camerún  
ORCID: 000-0002-7656-4887  
Contacto: girexeloundou11@gmail.com

**Resumen**

Este trabajo parte de la observación de que las categorizaciones de los enfoques lingüísticos contemporáneos, en particular el funcionalismo y el generativismo, parecen basarse en la aproximación aristotélica y clásica que considera las categorías como entidades discretas con límites estancos. Desafortunadamente, tal concepción de las categorías tiene deficiencias cuando se trata de asignar a una categoría específica elementos que presentan características transversales. Como prueba, mientras se asume en el marco de la gramática funcional que la preposición es una categoría gramatical, los autores generativistas la consideran una categoría léxica. Frente a este tipo de discordancias, este trabajo propone enfocarse en los fundamentos teóricos de la lingüística cognitiva, en particular la teoría de los prototipos, para estructurar las dos grandes categorías de palabras. Para ello, primero hacemos una breve revisión bibliográfica de los modelos de categorización anteriores. Posteriormente, presentamos las deficiencias de los enfoques contemporáneos, en especial los de las corrientes lingüísticas funcionalista y generativista. Finalmente, en consistencia con el modelo de categorización de la lingüística cognitiva, proponemos una estructuración prototípica de las dos principales categorías de palabras y, de manera exploratoria, contrastamos sobre estos prototipos tres clases de palabras —el adjetivo, el verbo y la

**Abstract**

This work develops from the observation that the categorizations of contemporary linguistic approaches, particularly functionalism and generativism, seem to be based on the Aristotelian and classical perspective, which considers categories as discrete entities with rigid boundaries. Unfortunately, this conception of categories presents shortcomings when assigning elements with cross-category features to a specific category. As evidence, while it is defended within the framework of functional grammar that the preposition is a grammatical category, generativist authors consider it rather as a lexical category. Faced with this type of discrepancy, this work focuses on the theoretical postulates of cognitive linguistics, particularly the theory of prototypes, to structure the two major words categories. To do this, we first provide a brief literature review of previous categorization models. Subsequently, we present the deficiencies of contemporary approaches, especially those of the functionalist and generativist linguistic traditions. Finally, in line with the categorization model of cognitive linguistics, we propose a prototypical structuring of the two main word categories and, in an exploratory manner, contrast three word classes—adjective, verb, and preposition—whose categorical status is frequently debated in grammars, in order to highlight their degree of family

preposición— cuyos estatus categoriales con frecuencia se debate en las gramáticas para poner de relieve el grado de semejanza de familia y, en consecuencia, determinar su pertenencia a una determinada categoría.

resemblance and, therefore, determine their membership in a given category.

**Palabras clave:** *Lingüística* || *Funcionalismo (Lingüística)* || *Gramática generativa* || *Gramática cognitiva* || *Categorización (Lingüística)* || *Prototipo (Lingüística)*

**Keywords:** *Linguistics* || *Functionalism (Linguistics)* || *Generative grammar* || *Cognitive grammar* || *Categorization (Linguistics)* || *Prototype (Linguistics)*

## Introducción

En lingüística, la noción de categorización se refiere a la operación de analizar y clasificar los elementos de la cadena hablada en diferentes taxones en función de sus similitudes o de criterios comunes. Esta tarea constituye un paso inevitable para la comprensión del funcionamiento de una lengua en general y para el conocimiento de los constituyentes básicos de todas las estructuras gramaticales en particular. Aunque la naturaleza de los distintos elementos que componen las estructuras gramaticales se conoce desde hace mucho tiempo, la categorización de estas unidades todavía constituye una cuestión debatida por los gramáticos en la actualidad. A pesar de las divergencias que con mayor frecuencia se refieren a la pertenencia de ciertas clases de palabras a una categoría precisa, observamos una tendencia generalizada dentro de las gramáticas modernas a recurrir a sistemas de categorización binaria. De hecho, en la mayoría de estas gramáticas, las palabras, generalmente, se ubican en dos grandes grupos, cuyos nombres divergen según el enfoque teórico adoptado o según lo que se quiere resaltar —el significado, la función o la morfología— como la característica definitoria (Bosque, 1990).

Esto dio origen a una terminología variada, marcada por oposiciones, como *categoría llena / categoría vacía*, *categoría gramatical / categoría léxica*, *categoría abierta / categoría cerrada*, *categoría variable / categoría invariable*,<sup>1</sup> etcétera. Si en principio los elementos definitorios de estas categorías parecen estar bien definidos y sus

1 Véase Bosque (1990) para la definición de estas categorías.

contornos bien delimitados, muy a menudo causan algunas dificultades a la hora de identificar los elementos que forman parte (o no) de una categoría específica. Estas categorizaciones han originado discordancias entre autores porque a veces ha sucedido que la misma clase de palabras se ubica en categorías opuestas. El caso de la preposición ilustra perfectamente esta disidencia. Mientras que la gramática generativa (Bosque y Gutiérrez-Rexach, 2009; Fábregas, 2020) lo ubica en categorías léxicas, la gramática funcional (Martínez, 1994; Gutiérrez Ordóñez, 1997), por su parte, considera que es una categoría gramatical.

Como alternativa a la categorización tradicional vigente en los enfoques funcionalista y generativista, Rosch (1973) propuso, hace unas décadas, en el marco de las ciencias cognitivas, un modelo de categorización: la Teoría del Prototipo, que pretende subsanar las deficiencias de la aproximación tradicional. Éste es un modelo de categorización que se basa en el principio de hacer coincidir los elementos a categorizar con un punto de referencia cognitivo. Siguiendo a Rosch, esta teoría se introdujo en la lingüística y se aplicó a diferentes niveles de análisis: fonología, morfología, sintaxis y semántica. Entre los trabajos que se ajustan al ángulo de análisis de nuestro estudio, podemos citar, entre otros, a Torres Soler (2020; 2022), Fernández Jaén (2006; 2012) y Paz Afonso (2017), que llevan su atención a las formas verbales; Borzi (2012) y Rangel Vicente (2018), que estudian las subclases del sustantivo; Cuenca y Hilferty (1999: 179-208), que aplican los principios del modelo prototipo a la interjección; o Pérez Saldanya (1996), que trabaja para determinar los límites difusos que existen para las funciones sintácticas, en particular, el sujeto y los complementos de los objetos directos e indirectos. A diferencia de estos trabajos que se centran en categorías de nivel básico (y a veces subordinado), según la nomenclatura de Ungerer y Schmid (1996), queremos situarnos en la dimensión superordinada, proponiendo una estructuración prototípica de las metacategorías, que integrarían todas las clases de palabras. Para abordar esto, primero haremos una revisión panorámica de la historiografía de la categorización de palabras. Luego, nuestra reflexión se centrará en los problemas inherentes a los modelos de categorización de las dos principales corrientes lingüísticas contemporáneas (a saber, el funcionalismo y el generativismo). Finalmente, basándonos en los principios teóricos de la lingüística cognitiva relacionados con la categorización, intentaremos proponer una estructuración prototípica de la categorización binaria de clases de palabras.

## De las tradicionales *partes orationis* a la oposición binaria de categorías sintagmáticas

El estudio sistemático de las diferencias entre las partes del discurso fue emprendido hace mucho tiempo por los gramáticos. Varias historiografías lingüísticas (Bosque, 1990: 23; Bulikowski, 2001: 41; Basset, 2004: 295; Rauh, 2010: 14) coinciden en que los orígenes de la división actual del discurso en diferentes categorías de palabras se remontan a la Antigüedad griega, particularmente a las obras de filósofos como Platón o como Aristóteles. En este sentido, se acepta comúnmente que Platón fue el primero en resaltar la distinción entre las dos partes principales del discurso: a saber, el sustantivo y el verbo (Basset, 2004). Posteriormente, Aristóteles añade otras partes cuando precisa que la elocución se reduce enteramente a las siguientes partes: la letra, la sílaba, la conjunción, el artículo, el sustantivo, el verbo (Aristóteles, 1932). Pero fue su discípulo Dionisio de Tracia quien desarrolló la distinción entre las ocho partes del discurso, que luego retomaron las gramáticas tradicionales. Identificó estas partes de la oración basándose principalmente en sus propiedades formales y, en ocasiones, en aspectos semánticos (Rauh, 2010: 19). A partir de entonces, se abandonaron las dos primeras partes de la clasificación de Aristóteles, es decir, la letra y la sílaba, porque pertenecen a otro nivel de análisis, y la lista de partes de la oración pasó a ser *sustantivo, verbo, participio, artículo, pronombre, preposición, adverbio y conjunción* (Lambert, 1985: 117; Rauh, 2010: 17).

A pesar de algunas variaciones, la lista de partes del discurso de Dionisio de Tracia sobrevivió en las gramáticas romanas tradicionales y tuvo eco en algunas gramáticas escolares (Lambert, 1985: 115). Sin embargo, ha sido fuertemente cuestionada por varios enfoques modernos (Bosque, 1990). Varias razones han llevado a la lingüística moderna a cuestionar fundamentalmente la división de los elementos del lenguaje en “partes del discurso”.<sup>2</sup> Una de las razones más recurrentes es que la clasificación de Aristóteles se centraba en unidades léxicas tomadas por separado, fuera del marco del enunciado. Este método parece bastante improductivo porque, como señalan varios autores modernos (Alarcos Llorach, 1977; Martínez, 1994), la palabra no puede constituir la unidad básica en la que podamos detenernos para

2 Véase Bosque (1990: 23-25) para un resumen de estas razones.

discriminar las partes del discurso, porque no es una unidad autónoma. De hecho, la palabra tomada por sí sola no puede transmitir una información mínima y completa. Aunque algunas palabras tienen un significado léxico (*casa, padre, etcétera*), generalmente se necesita una combinación de palabras para transmitir información completa (*la casa de mi padre*). En consecuencia, según la perspectiva de la gramática funcional, es a partir del sintagma (unidad superior a la palabra) que comienza a transmitirse la información completa. Probablemente sea esta razón la que empuja a Martínez (1994) a defender que el sintagma es “la unidad más pequeña y simple que podemos usar —no ‘mencionar’— al comunicarnos, oralmente o por escrito, bien sea preguntando, respondiendo o exclamando algo” (201). Además, la determinación de funciones sintácticas en la oración agrupa las palabras en segmentos funcionales que no son otra cosa que sintagmas. Esto es, sin duda, lo que hace decir a Vera Luján (2010: 47) que, a nivel oracional, el sintagma es la unidad mínima capaz de desempeñar funciones sintácticas. Teniendo en cuenta la autonomía semántica del sintagma y su capacidad funcional, Alarcos Llorach (1977) concluye que “la clasificación funcional de las magnitudes significativas debe hacerse en el nivel del sintagma, con lo cual obtendremos paradigmas de lo que sí podemos llamar verdaderas partes de la oración” (6-7). Postulados como éstos han llevado a los gramáticos modernos a confiar en el sintagma para establecer una categorización de palabras. Una de las manifestaciones de este cambio de paradigma es la aparición de una nueva terminología que reemplaza la expresión tradicional *partes del discurso*. Así, es común encontrar expresiones como *categorías sintácticas* y *categorías sintagmáticas* en las gramáticas modernas (Martínez, 1994; Gutiérrez Rodríguez, 2014).

En el panorama lingüístico del español actual, se destacan dos modelos teóricos principales, el funcionalismo y el generativismo, que en ocasiones ofrecen respuestas distintas a determinadas cuestiones lingüísticas. En cuanto a la categorización de clases de palabras, si bien estas dos corrientes coinciden en fundamentarse en una oposición binaria de paradigmas categoriales, todavía se distancian en cuanto a los elementos que componen cada paradigma, su caracterización y la terminología utilizada. En la tradición de la gramática generativa, se distinguen principalmente las categorías léxicas de las categorías funcionales (Bosque y Gutiérrez-Rexach, 2009). La oposición entre los dos tipos de categorías se rige por criterios como la referencia léxica y el rol gramatical. Las categorías léxicas (sustantivo, adjetivo, verbo y preposición)

tienen un significado léxico en la medida en que se refieren a conceptos como la entidad o el individuo (sustantivo), la acción o el evento (verbo), la propiedad o cualidad (el adjetivo), la dirección o el lugar (preposición). Generalmente, determinan el significado general y propiedades sintácticas de las frases que forman. Las categorías funcionales, por su parte, son unidades que no tienen significado léxico; más bien marcan rasgos relacionales o gramaticales. Están formadas por morfemas independientes: negación, auxiliar, etcétera, y por morfemas dependientes como Flex (flexión), T (tiempo), C (concordancia), Asp (aspecto), Mod (modalidad), etcétera.

En la gramática funcional, es la capacidad de desempeñar (o no) una función sintáctica lo que permite categorizar las partes del discurso. Este criterio permite discriminar categorías funcionales (SN, SV, SAdj., SAdv.) de categorías no funcionales o signos dependientes: artículo, preposición y conjunción (Martínez, 1994: 103; Alarcos Llorach, 1994: 214). Cada categoría funcional corresponde a una o más funciones que le son específicas, es decir, que puede asumir de forma natural. Sin embargo, gracias al mecanismo de transposición sintáctica,<sup>3</sup> es posible que un elemento perteneciente a una determinada categoría logre desempeñar la función de otra categoría funcional. Las denominadas *categorías no funcionales*, por su parte, tienen un alcance intrasintagmático. Aparte de las conjunciones de coordinación que a veces sirven como nexos entre oraciones, generalmente actúan dentro de categorías funcionales. Asumen el papel de transpositores y de índices funcionales.

### **Problemas en torno a las categorizaciones funcionalista y generativista**

Si bien los enfoques generativista y funcionalista lograron redefinir la clasificación tradicional de las partes del discurso en función de algunas fallas que presentaba, también manifiestan ciertos defectos que conviene señalar. A primera vista, cabe señalar que, desde un punto de vista metateórico, las categorizaciones funcionalista y generativista, colocadas en paralelo, plantean, en general, un problema

<sup>3</sup> La transposición sintáctica es un mecanismo sintáctico que consiste en convertir una unidad de categoría sintáctica en otra categoría mediante partículas (artículo, preposición, subordinantes) llamados *transpositores* (Gutiérrez Ordoñez, 1991).



terminológico. Las expresiones utilizadas aquí y allá para nombrar las categorías pueden llevar a confusión y contribuir a la complejidad de la comprensión de la teoría gramatical que, esperamos, debería basarse en una terminología básica consensuada, a pesar del uso de un vocabulario específico a las diferentes corrientes lingüísticas. La expresión *categorías funcionales* se refiere, en las dos corrientes, a realidades diferentes, incluso opuestas. Mientras que se refiere a categorías gramaticales —que es el equivalente a los signos dependientes en la gramática funcional—, en la gramática generativista (Bosque y Gutiérrez-Rexach, 2009; Fábregas, 2020), las categorías funcionales (Martínez, 1994; Gutiérrez Ordóñez, 1997) se refieren más bien a categorías léxicas en el enfoque funcionalista.

Además, con la llegada de las ciencias cognitivas ha quedado claro que el proceso de categorización es extremadamente complejo y no puede explicarse simplemente por la clasificación clásica en clases opuestas, como en las aproximaciones funcionalistas y generativistas. Estos últimos pecan en el sentido de que conciben las categorías como entidades con fronteras claramente demarcadas. Esto dificulta considerar que un elemento pertenece a dos categorías al mismo tiempo porque la pertenencia de una determinada entidad a una categoría obedece a un sistema de verdadero o falso en el que cualquier X es un perro o no es un perro, según cumpla (o no) los criterios para la categoría de “perro”. La cuestión de la categorización de la preposición nos proporciona una prueba de la debilidad de las perspectivas funcionalista y generativista. En ambas gramáticas, aunque inicialmente se encaja la preposición en una categoría determinada (léxica para los generativistas y dependiente para los funcionalistas), se nota que puede manifestar propiedades categóricas opuestas a su supuesta categoría original.<sup>4</sup>

Por lo demás, en el marco de las ciencias cognitivas, se ha dado cuenta de que las categorías no siempre son entidades con barreras impermeables. De hecho, en determinadas categorías, los miembros no comparten rasgos comunes con todos los demás miembros de su categoría. Por lo tanto, habría dos tipos de categorías, algunas con límites claros y otras con límites difusos y menos definidos, como señalan Aarts *et al.* (2004):

4 Este tipo de dualidad ha llevado a algunos a considerar la existencia de “categorías semiléxicas” (Sanromán Vilas y Carrasco Gutiérrez, 2019) y a otros a considerar la preposición como una categoría perteneciente tanto a la categoría funcional como a la léxica (Minguell, 2009).

Thus it turned out that while some categories are based simply on the presence of a set of invariable common properties, most categories include members which do not share properties with all other members; or, if they do, these properties may vary from context to context, or from person to person. In other words, whereas some categories may have strict and fixed boundaries, in other cases boundaries between categories may be fuzzy or variable. (3)

Esto implica que los miembros de una categoría no son todos iguales, que algunos son mejores ejemplos de la categoría que otros. Por lo tanto, existiría un continuo en el que se ubicarían los miembros de una categoría. En un extremo están los elementos más representativos de la categoría, mientras que en el otro están los menos representativos. Los elementos de una categoría que son los mejores ejemplos se denominan *prototipos* y son los que mejor reflejan la redundancia de una categoría, como señala Rosch (1978): “in short, prototypes appear to be just those members of a category that most reflect the redundancy structure of the category as a whole” (37). Hopper y Thompson (1984: 709) añaden que los prototipos de las categorías son máximamente distintos entre sí, ya que tienen todas las características de su clase y ninguna de las otras clases. La semejanza de familia se refiere al número de atributos comunes entre el prototipo y cada uno de los demás miembros de la categoría. A continuación, se aplican estos conceptos a nuestro objeto de estudio.

### **Propuesta de categorización a partir del enfoque cognitivo**

La categorización constituye uno de los conceptos básicos de la gramática cognitiva. Como prueba, este enfoque lingüístico dedica a la categorización toda una teoría llamada *el modelo de prototipo*. Plantea una concepción de la categorización basada en clases difusas, definidas por haces de rasgos y por relaciones de semejanza de familia, constituidas por miembros prototípicos y por miembros periféricos. Yendo en contra de la concepción de las categorías como grupos homogéneos y discretos, la teoría de prototipos recomienda considerarlas como grupos heterogéneos y no discretos, en los que podemos encontrar miembros más representativos que otros. Estos miembros, llamados *prototipos*, son los mejores ejemplos de la categoría porque culminan

la mayoría de las propiedades que la definen. Desde un punto de vista cognitivo, provocan respuestas más rápidas en pruebas que requieren verificación de pertenencia a una categoría. Por ejemplo, la silla es la unidad más citada por aquellos a quienes se les pide que enumeren los mejores ejemplos de la categoría de muebles (Rosch, 1975). Junto a estos miembros típicos, es necesario considerar los miembros periféricos que no reúnen todas las propiedades de la categoría. Así, cuantos menos rasgos muestra un miembro respecto de una categoría, más se aleja de ésta para acercarse a otra con la que estaría más familiarizado. Los miembros periféricos marcan, por lo tanto, el paso gradual de una categoría a otra (Cuenca y Hilferty, 1999: 35).

Esta concepción gradual de las categorías propuesta inicialmente en la psicología cognitiva también puede aplicarse a las categorías de palabras porque, como bien señala Lakoff (1987: 87), las categorías lingüísticas, al igual que las categorías conceptuales, presentan efectos prototípicos. Por lo tanto, para nosotros, se trata de considerar grandes conjuntos de orden superior (categorías) en los que se pueden ubicar las diferentes clases de palabras. Para ello, adoptamos como premisa el sistema de categorización binaria —al que le amputamos el carácter dicotómico—, consensuado en la tradición gramatical actual. Entonces, tenemos dos principales conjuntos categoriales: las categorías léxicas y las categorías gramaticales. Antes de proponer una estructuración prototípica de categorías como ésta, conviene recordar que, dentro del marco de la teoría de prototipos, hemos llegado a considerar varios tipos de prototipos. Nos referiremos aquí a la versión extendida de la teoría de prototipos, particularmente en su concepción de modelos cognitivos idealizados (Lakoff, 1987). Son estructuras conceptuales abstractas que representan conceptos complejos y patrones cognitivos comunes compartidos por miembros de una determinada comunidad cultural o lingüística. Se consideran idealizados porque son estructuraciones que se construyen para ayudar a las personas a comprender el mundo que les rodea y a navegar por éste. Lakoff propone cuatro tipos de modelo de prototipo cognitivo idealizado:

- Proyecciones metafóricas
- Proyecciones metonímicas
- Estructuras de esquemas de imágenes
- Estructuras proposicionales

Entre estos modelos, el proposicional parece corresponder mejor a nuestro marco de estudio porque, como señala el propio Lakoff (1987: 285), a diferencia de los otros tres, no utiliza mecanismos imaginativos, como metáforas, metonimias e imágenes mentales. Más precisamente, es un modelo que caracteriza nuestro conocimiento de un objeto conceptual determinado y especifica las entidades que lo constituyen, sus propiedades y las relaciones que mantienen. Por ejemplo, Lakoff (1987: 113) señala que un modelo proposicional que caracterice nuestro conocimiento sobre el fuego incluiría, entre otros rasgos, el hecho de que es peligroso. Así, la estructuración de una categoría debe ser como una red de rasgos típicos que sus miembros pueden manifestar (o no). El miembro prototípico sería aquel que se parezca en mayor número de estos rasgos. A modo de ejemplo, tomemos el caso de la categoría “pájaro”. Los siguientes rasgos pueden asociarse a esta categoría:

- Es capaz de volar.
- Tiene plumas.
- Tiene alas.
- Es ovíparo.
- Tiene pico.
- No tiene dientes.
- Es bípedo.

Por otro lado, consideremos miembros de esta categoría al gorrión, el avestruz, el pingüino y el kiwi, que analizamos para detectar los rasgos antes mencionados en la Tabla 1. Analizando esta tabla, podemos concluir que el gorrión es, entre los miembros seleccionados, el mejor representante de la categoría de aves porque reúne todos los rasgos típicos de esta categoría. Los demás miembros comparten más o menos rasgos con él. Hablaremos, por tanto, de semejanza de familia: cualquier individuo que se parezca al prototipo en al menos un rasgo será miembro de la categoría de aves. Sin embargo, el grado de semejanza nos anima a establecer una gradación. Podemos ver, en los casos ilustrados anteriormente, que ciertos miembros tienen más en común con el prototipo que otros. Cuanto más nos alejamos del prototipo, más nos acercamos a otra categoría. Los miembros que comparten los rasgos menos comunes con

**Tabla 1**  
*Caracterización por rasgos de la categoría de las aves*

Rasgos asociados a la categoría	Miembro de la categoría			
	Gorrión	Avestruz	Pingüino	Kiwi
Es capaz de volar	+	-	-	-
Tiene plumas	+	+	-	-
Tiene alas	+	+	+	-
Es ovíparo	+	+	+	+
Tiene pico	+	+	+	+
No tiene dientes	+	+	+	+
Es bípedo	+	+	+	+

Fuente: Elaboración propia

el prototipo son, por lo tanto, ejemplares periféricos en la medida en que constituyen una especie de transición hacia una categoría determinada.

Las categorías lingüísticas (léxicas y gramaticales) también pueden ser objeto de dicha estructuración. Siempre se les han atribuido rasgos típicos, a pesar del uso de terminología diversa para designarlas. Como parte de este trabajo, vamos a asumir respectivamente las expresiones *categorías mayores* y *categorías menores* por dos razones principales.<sup>5</sup> A nivel teórico, nos parecen más imparciales y no conducen a la confusión conceptual que puede provocar, por ejemplo, una expresión como *categorías funcionales*, que se refiere a realidades distintas en las gramáticas generativistas y funcionalistas. Además, nos permiten evitar la difícil tarea de establecer una barrera sellada entre el anclaje gramatical y el anclaje léxico en la caracterización de clases de palabras. Para configurar una grilla prototípica de estas categorías podemos apoyarnos en las propiedades morfológicas, sintácticas y semánticas que las caracterizan.<sup>6</sup> Estas propiedades son respectivamente la creatividad —es decir, la capacidad de sufrir procesos de creación léxica (composición y derivación)—, la autonomía sintáctica

<sup>5</sup> Además de estas dos razones, hay que añadir que estas expresiones —*categoría mayor* y *categoría menor*— gozan del beneficio de ya haber sido usadas en el marco de la lingüística cognitiva, especialmente por Langacker (2008) y por González (2021).

<sup>6</sup> Es precisamente debido al entramado de los dominios gramatical y léxico que las gramáticas generativistas (Bosque y Gutiérrez-Rexach, 2009: 108-109; Fábregas, 2020: 41) recurren a la expresión *categoría funcional* para evitar la oposición *categoría léxica* / *categoría gramatical*.

y la expresión del significado léxico. Nuestras dos categorías manifiestan con respecto a estos rasgos las propiedades presentadas en la Tabla 2.

**Tabla 2**  
*Configuración prototípica de categorías de palabras*

Rasgos asociados a la categoría	Categorías mayores	Categorías menores
<b>Creatividad</b>	+	-
<b>Autonomía sintáctica</b>	+	-
<b>Sentido léxico</b>	+	-

Fuente: Elaboración propia

Así, el prototipo de la categoría mayor sería una clase de palabras que admite procesos de creación, como composición y derivación; que puede usarse de forma autónoma, es decir, sin la presencia de otro que lo gobierne o que lo complete y que tenga un significado léxico. Por otro lado, el prototipo de la categoría menor se caracteriza por ser poco proclive a someterse a los procesos morfológicos de derivación y de composición; requiere el acompañamiento de un regente en el nivel sintáctico y no manifiesta contenido léxico. A pesar de la polaridad que manifiestan estos prototipos, no se excluye la posibilidad de que una categoría pueda integrar miembros que presenten un rasgo asociado a la otra categoría. Éste es el principio de heterogeneidad de las categorías que, además de estar formadas por prototipos, integran miembros periféricos que marcan el paso a otra categoría. Para comprobarlo, tomemos el caso de algunas clases de palabras cuya categorización se suele debatir en las obras gramaticales. Éstos son el adjetivo, el verbo y la preposición. A nivel léxico, por ejemplo, si bien se acepta comúnmente que el adjetivo y el verbo son categorías que tienen un valor denotativo extralingüístico, es necesario tener en cuenta el hecho de que ciertas unidades de estas clases de palabras —en particular, los adjetivos determinativos, los auxiliares y los verbos copulativos— se acercan más a categorías funcionales y no pueden gozar de autonomía sintáctica.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Cabe señalar que cada vez se levantan más voces para exigir un estatus léxico para los verbos copulativos en español. Sin entrar en esta polémica emergente, adoptamos aquí la concepción tradicional, defendida, entre otros, por autores

Por su parte, varias unidades de la clase de preposición, generalmente consideradas como una categoría funcional, pueden manifestar alcance léxico. Esto nos lleva a considerar, para cada una de estas clases de palabras, su heterogeneidad de propiedades. Podemos así distinguir los llamados adjetivos “funcionales” (Real Academia Española y Asociación de la Lengua Española, 2009: § 13.9-13.11), que se comportan como determinantes, de los adjetivos léxicos. En la clase de los verbos, podemos separar los verbos gramaticales, es decir, los verbos auxiliares y los verbos copulativos —que forman una clase limitada— de los verbos léxicos (*comer, cantar, ver, escribir*), que forman una clase abierta. Resumamos todo esto en la Tabla 3, de donde desprendemos que se pueden encontrar elementos de las clases de palabras adjetivas y verbales en las dos categorías principales. Si las dos subclases del adjetivo muestran respectivamente una semejanza de familia total con cada uno de los prototipos de las dos metacategorías, el verbo parece presentar una ligera diferencia. La subclase de verbos pertenecientes a la categoría menor comparte un rasgo de semejanza (creatividad) con el prototipo de la categoría mayor. Por tanto, podemos decir que es un miembro periférico de esta categoría. Las preposiciones, por otra parte, se encajan todas en la cesta de la categoría menor, aunque un subgrupo de éstas muestra un rasgo de semejanza con la categoría mayor.

Tabla 3

*Caracterización por rasgo de clase de palabra*

	Adjetivo		Verbo		Preposición	
	<i>adjetivo léxico</i>	<i>adjetivo gramatical</i>	<i>verbo léxico</i>	<i>verbo gramatical</i>	<i>Preposición léxica</i>	<i>preposición gramatical</i>
<b>Creatividad</b>	+	-	+	+	-	-
<b>Autonomía sintáctica</b>	+	-	+	-	-	-
<b>Sentido léxico</b>	+	-	+	-	+	-
<b>Semejanza de familia</b>	<b>categoría mayor</b>	<b>categoría menor</b>	<b>categoría mayor</b>	<b>categoría menor</b>	<b>categoría menor</b>	<b>categoría menor</b>

Fuente: Elaboración propia

como Lenz (1920: 69), Alonso y Henríquez Ureña (1938: 84) o incluso por Bosque y Demonte (2000: 2359), que consideran los verbos copulativos como formas con contenido léxico nulo o vacío.

## Conclusión

Como parte de este trabajo, se trataba de proponer una estructuración prototípica de categorías de palabras tomando como punto de partida la concepción tradicional en categorización binaria que hemos redefinido y ajustado a los principios teóricos de la lingüística cognitiva. Después de haber desarrollado una caracterización de cada prototipo, comparamos tres clases de palabras —cuyo estatus categorial es frecuentemente discutido en las gramáticas españolas: el adjetivo, el verbo y la preposición— con la grilla de características de cada prototipo. Los resultados obtenidos muestran que determinadas clases de palabras pueden manifestar rasgos pertenecientes a una u otra categoría y que es el grado de semejanza con el prototipo lo que determina su pertenencia a una categoría. Esto refuerza el principio de la lingüística cognitiva según el cual las categorías deben considerarse como entidades con límites impermeables que pueden integrar elementos de naturaleza más o menos diversa. Además, este resultado también nos lleva a considerar la hipótesis según la cual existen clases transversales de palabras, es decir, cuya pertenencia no puede ser exclusiva de una categoría. Esta nueva perspectiva parece proporcionar una solución al problema de discordancia observado en ciertas gramáticas, especialmente funcionalista y generativista, en las que la misma parte del discurso se ubicaba en categorías distintas. Con el modelo de prototipos, se tiene en cuenta el hecho de que una unidad pueda manifestar rasgos característicos de varias categorías.

## Referencias bibliográficas

- AARTS, Bas; DENISON, David; KEIZER, Evelien; POPOVA, Gergana. (2004). “Introduction: The Nature of Grammatical Categories and their Representation”. En Bas Aarts, David Denison, Evelien Keizer y Gergana Popova (Eds.), *Fuzzy Grammar: A Reader* (pp. 1-28). Oxford University Press.
- ALARCOS LLORACH, Emilio. (1977). “Metodología estructural y funcional en lingüística”. *Revista Española de Lingüística*, 7(2), 1-16.
- ALARCOS LLORACH, Emilio. (1994). *Gramática de la lengua española*. Espasa-Calpe.
- ALONSO, Amado; HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. (1938). *Gramática castellana*. Losada.



- ARISTÓTELES. (1932). *Poétique* (Jean Hardy, Trad.). Les Belles Lettres.
- BASSET, Louis. (2004). *L'imaginer et le dire*. Scripta Minora.
- BORZI, Claudia. (2012). "Gramática cognitiva-prototípica: conceptualización y análisis del nominal". *Fundamentos en Humanidades*, 13(25), 99-126.
- BOSQUE, Ignacio. (1990). *Las categorías gramaticales. Relaciones y diferencias*. Síntesis.
- BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta. (2000). *Gramática descriptiva de la lengua española 2: Las construcciones sintácticas fundamentales. Relaciones temporales, aspectuales y modales*. Espasa.
- BOSQUE, Ignacio; GUTIÉRREZ-REXACH, Javier. (2009). *Fundamentos de sintaxis formal*. Akal.
- BULIKOWSKI, Brunon. (2001). "Les critères de classement des catégories grammaticales – une perspective diachronique". *Studia Romanica Posnaniensia*, 27, 41-53. <http://hdl.handle.net/10593/6013>.
- CUENCA, María Josep; HILFERTY, Joseph. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Ariel.
- FÁBREGAS, Antonio. (2020). *Las categorías funcionales*. Síntesis.
- FERNÁNDEZ JAÉN, Jorge. (2006). "Semántica cognitiva diacrónica de *acostarse*". *Estudios de Lingüística*, (20), 131-148. <https://doi.org/10.14198/ELUA2006.20.06>.
- FERNÁNDEZ JAÉN, Jorge. (2012). *Semántica cognitiva diacrónica de los verbos de percepción física del español* [Tesis doctoral, Universidad de Alicante]. Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante. [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26481/1/Tesis\\_Jorge\\_Fernandez\\_Jaen.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26481/1/Tesis_Jorge_Fernandez_Jaen.pdf).
- GONZÁLEZ, Daniela Soledad. (2021). *Recategorización, metáfora y metonimia: la nominalización y sus bases metonímicas*. Teseo.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador. (1991). *La transposición sintáctica (Problemas)*. Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Comunidad Autónoma de la Rioja.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador. (1997). *Principios de sintaxis funcional*. Arco Libros.
- GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Edita. (2014). "La sintaxis". En M. Victoria Escandell Vidal (Coord.), *Claves del lenguaje humano* (pp. 155-193). Editorial Universitaria Ramón Areces.
- HOPPER, Paul J.; THOMPSON, Sandra A. (1984). "The Discourse Basis for Lexical Categories in Universal Grammar". *Language*, 60(4), 703-752. <https://doi.org/10.2307/413797>.

- LAKOFF, George. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. The University of Chicago Press.
- LAMBERT, Frédéric. (1985). “Théorie syntaxique et tradition grammaticale : Les parties du discours chez Apollonius Dyscole”. *Histoire Épistémologie Langage*, (6), 115-132. <https://doi.org/10.3406/hel.1985.3345>.
- LANGACKER, Ronald. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford University Press.
- LENZ, Rodolfo. (1920). *La oración y sus partes*. Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- MARTÍNEZ, José. (1994). *Propuesta de gramática funcional*. Istmo.
- MINGUELL, Antonia Esther. (2009). “La preposición: categoría léxica y funcional. Aportes para la enseñanza del español”. *Signos ELE: Revista de Español como Lengua Extranjera*, (3), 1-20.
- PAZ AFONSO, Ana. (2017). “La teoría de los prototipos como herramienta teórica para el estudio diacrónico del léxico: el caso de los verbos de movimiento en español”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 33(3), 1194-1223. <https://doi.org/10.15581/008.33.3.1194-1223>.
- PÉREZ SALDANYA, Manuel. (1996). “Aproximació cognitiva al complement indirecte catalá”. En August Bover Font, Jaume Martí Olivella y Mary Ann Newman (Coords.), *Actes del Vllé Colloqui d’Estudis Catalans a Nord-América (Berkeley 1993)* (pp. 191-209). Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- REAL ACADÉMICA ESPAÑOLA; ASOCIACIÓN DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2009-2011). *Nueva gramática de la lengua española*. <https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/>.
- RANGEL VICENTE, Montserrat. (2018). “La diversidad formal del nombre propio: una estructuración prototípica”. En Marta Díaz, Gael Vaamonde, Ana Varela, Ma. Carmen Cabeza, José M. García-Miguel y Fernando Ramallo (Eds.), *Actas do XIII Congreso Internacional de Lingüística Xeral* (pp. 750-757). Universidade de Vigo.
- RAUH, Gisa. (2010). *Syntactix Categories: Their Identification and Description in Linguistic Theories*. Oxford University Press.
- ROSCH, Eleanor H. (1973). “Natural Categories”. *Cognitive Psychology*, 4(3), 328-350. [https://doi.org/10.1016/0010-0285\(73\)90017-0](https://doi.org/10.1016/0010-0285(73)90017-0).
- ROSCH, Eleanor. (1975). “Cognitive Reference Points”. *Cognitive Psychology*, 7(4), 532-547. [https://doi.org/10.1016/0010-0285\(75\)90021-3](https://doi.org/10.1016/0010-0285(75)90021-3).

- ROSCH, Eleanor. (1978). “Principles of Categorization”. En Eleanor Rosch y Barbara B. Lloyd (Eds.), *Cognition and Categorization* (pp. 27-48). Lawrence Erlbaum,
- SANROMÁN VILAS, Begoña; CARRASCO GUTIÉRREZ, Ángeles. (2019). “Categorías semiléxicas: haciendo balance entre el contenido léxico y la función gramatical”. *Revista Española de Lingüística*, 49(1), 7-20. <http://dx.doi.org/10.31810/RSEL.49.1>.
- TORRES SOLER, Julio. (2020). “La polisemia del verbo *llevar* a la luz de la semántica diacrónica de prototipos”. *Tonos Digital*, (39).
- TORRES SOLER, Julio. (2022). “Teoría de prototipos y lexicología histórica del español: aspectos teóricos y aplicación del verbo *arrancar*”. En María de los Ángeles Sidrach de Cardona López, Alejandro Junquera Martínez, Alfonso Puerta Sánchez, Inmaculada Ruiz Sánchez y Margarita Fernández González (Eds.), *Una lengua diversa y mudable: nuevas perspectivas en historiografía e historia de la lengua española* (pp. 171-186), Peter Lang.
- UNGERER, Friedrich; SCHMID, Hans-Jörg. (1996). *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Longman.
- VERA LUJÁN, Agustín. (2010). *Fundamentos de sintaxis*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

## 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 obrajes, 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.

2 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, Excuintenco, 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

4 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.elclauastro.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.