

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

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

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

Francisco J. Cornejo (dir.)



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

Francisco J. Cornejo
(director)

UNIMA Federación España

2017

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

© Texto: Los autores

© Ilustraciones: Los autores

© Edición: UNIMA Federación España

<http://www.unima.es/>

Director de la edición

Francisco J. Cornejo

Revisión de la traducción

Esther d'Andrea

ISBN: 978-84-697-8609-3

Primera edición: noviembre de 2017

Diseño: Francisco J. Cornejo

Edición digital

Editado en España

El Simposio Internacional

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

(Palacio de Miramar, San Sebastián, 28 y 29 de mayo de 2016)

fue posible gracias a:



DONOSTIA / SAN SEBASTIÁN 2016
CAPITAL EUROPEA DE LA CULTURA



ÍNDICE

Introducción 11

Piedad Bolaños

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

Francisco J. Cornejo

El repertorio de la máquina real 43

Christine Zurbach

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

José Alberto Ferreira

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

Ida Hledíková

Repertoire of Travelling Comedians 121

Rey Fernando Vera

La Comedia de Muñecos en Nueva España 135

Maryse Badiou

Belenes de movimiento: aproximación a la máquina real 151

Désirée Ortega

El repertorio de la Tía Norica de Cádiz 169

John Mc Cormick

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

Adolfo Ayuso

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

El repertorio de la máquina real

The repertoire of the máquina real

Le répertoire de la máquina real

Francisco J. Cornejo
Universidad de Sevilla

Resumen: El repertorio de la máquina real de los títeres fue un repertorio predominantemente literario a lo largo de toda su existencia (hacia 1630-1840). Los textos en los que se basaban las representaciones de la máquina real eran los mismos que representaban los actores españoles de los siglos XVII al XIX sobre los escenarios de los corrales de comedia y los teatros. Inicialmente (hacia 1630-1750) los espectáculos con títeres seguían la misma fórmula que los de los actores: loa, comedia en tres jornadas –principalmente de santos, también de capa y espada– y entremeses, sainetes, bailes y fin de fiesta. En el segundo periodo (hacia 1750-1840), en pleno intento de reforma neoclásica del teatro, triunfó la comedia de magia y la estructura del espectáculo se hizo más flexible y acorde a los nuevos gustos populares. La variada competencia de los nuevos tipos de diversiones populares hizo que los espectáculos de máquina real, hasta entonces predominantemente dramáticos, evolucionasen a espectáculos misceláneos como forma de garantizar su subsistencia.

Palabras clave: Títeres, máquina real, España, repertorio.

Abstract: The repertoire of the *máquina real* of the puppets was a predominantly literary repertoire throughout its entire existence (ca. 1630-1840). The texts in which the representations of the *máquina real* were based, were the same as played the Spanish actors in the seventeenth to nineteenth centuries on the stage of the *corrales de comedia* and theaters. In a first period (ca. 1630-1750) the shows with puppets follow the same formula that the shows with actors: loa, comedy in three *jornadas* –mainly of saints, also *de capa y espada*– and hors d'oeuvres, skits, dances and order party. In the second period (ca. 1750-1840), in the neoclassical attempt to reform the theater, triumphed the magic comedy and structure of the show became more flexible and according to new popular tastes. The varied competition from new types of popular entertainment shows made the *máquina real*, hitherto predominantly dramatic, to evolve to miscellaneous performances as a way to ensure their livelihood.

Key words: Puppet shows, *máquina real*, Spain, repertoire.

Résumé: Le répertoire de la *máquina real* des marionnettes fut essentiellement littéraire tout au long de son existence (vers 1630-1840). Les textes sur lesquels se basent les représentations de la machine réelle étaient les mêmes que représentaient les comédiens espagnols du XVIIe au XIXe siècle sur la scène des *corrales de comedia* et les théâtres. Dans un premier temps (vers 1630-1750) les spectacles de marionnettes suivaient la même formule que les spectacles d'acteurs: éloge, comédie en trois *journées* –principalement *de saints*, mais aussi *de cape et d'épée*– intermèdes, *sainètes*, danses et 'fin de fiesta'. Pendant la seconde période (vers 1750-1840), en pleine tentative néoclassique de réformer le théâtre, la comédie *de 'magie'* triompha et la structure du spectacle devint plus souple pour mieux correspondre aux nouveaux goûts populaires. La forte concurrence des nouveaux types de divertissement populaire a fait évoluer la *máquina real*, jusque-là essentiellement dramatique, vers des spectacles divers comme un moyen d'assurer leur subsistance.

Mots clés: Marionnettes, *máquina real*, Espagne, répertoire.

La máquina real fue un fenómeno teatral que discurrió fundamentalmente en la península ibérica, desde, aproximadamente, 1630 hasta mediados del siglo XIX, momento en el que ya es difícil encontrar el uso de este término en el ámbito dramático.

Estas algo más de dos centurias de su existencia iniciaron su andadura en un momento en el que el llamado Siglo de Oro español, en lo que al teatro se refiere, se encontraba en su apogeo. Ya se había configurado una extensa red estable de teatros comerciales (los “corrales de comedia”) a lo ancho y largo de toda la península, en la que se desarrollaba un alto nivel de actividad, sobre todo en las grandes ciudades. Gracias a un sistema de compañías itinerantes, perfectamente reglamentadas, se venía a satisfacer la amplia, e insaciable, demanda popular de espectáculos dramáticos. Espectáculos que habían encontrado su fórmula de éxito agrupando en torno a una comedia, como plato principal, el acompañamiento de una serie de piezas breves repartidas: antes (la loa), entre sus tres jornadas (los entremeses, bailes, etc.) y después (escena festiva, mojiganga, baile). Una extensa nómina de poetas dramáticos garantizaba la existencia de un repertorio variado, de calidad, atractivo y acorde a las restricciones de la censura vigente (por parte de los cabildos municipales y, sobre todo, de las instituciones eclesiásticas).

La máquina real es fruto de esta realidad. Hasta entonces los títeres eran un fenómeno bien diferenciado en todos los sentidos de la actividad dramática regular y, casi siempre, eran percibidos como algo próximo a la marginalidad social. Pues bien, a partir de estos momentos los títeres se incorporaron plenamente al circuito del teatro comercial de los actores: actuando en los corrales de comedias, configurando sus compañías de acuerdo con la legalidad vigente y, como se verá a continuación, representando su mismo repertorio literario.

Como es lógico, este importante salto cualitativo para el teatro de títeres no se produjo de la noche a la mañana: hay documentos que recogen las actuaciones de los titiriteros en los corrales de comedias desde finales del siglo XVI y, más regularmente, desde en torno a 1615, aunque el término “máquina real” y la documentación que explica su definitiva manera de funcionamiento no aparezca hasta, aproximadamente, 1630¹. A partir de este momento, van apareciendo cada vez más datos sobre la actividad y representaciones de la máquina real, aunque, por desgracia, recogiendo solo en contadas ocasiones el título de la comedia o piezas representadas. Tampoco en esto hay grandes diferencias con lo documentado sobre el teatro de actores.

¹ He tratado sobre este proceso de transición en CORNEJO, Francisco J., “Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España”, *Fantoche* 9 (2015), pp. 36—75 y en “Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630—1750)”, *Fantoche* 10 (2016), pp. 18—39. La profesora Piedad BOLAÑOS presenta en su aportación a este libro nuevos documentos que dan luz sobre este momento inicial de la máquina real.

¿Qué se sabía acerca del repertorio de la máquina real?

El primero en tratar la cuestión del repertorio representado por la máquina real fue John E. Varey en su estudio, fundamental, sobre la Historia de los títeres en España². Allí recoge de distintas fuentes las noticias sobre las comedias representadas con máquina hasta mediados del siglo XVIII: cita 13 noticias que fueron publicadas en 1923 por Narciso Alonso en su libro sobre *El teatro en Valladolid*³; otras 12 que fueron localizadas por el propio Varey en la documentación sobre la actividad teatral de los corrales madrileños⁴; otra que había dado a conocer José Sánchez Arjona en *El teatro en Sevilla... (1887)*⁵; y, finalmente, la que recoge Eduardo Juliá en *El teatro en Valencia (1915)*⁶. Un total de 27 noticias que, una vez restadas las 8 comedias que se repiten, suman un total de 19 comedias diferentes. Véase en el “Apéndice documental” el listado alfabético de obras realizadas por la máquina real, con sus correspondientes datos cronológicos y de lugar, compañía que representó en cada ocasión y fuente documental de la noticia.

En cuanto a la tipología de estas comedias representadas con máquina real, se pueden agrupar de la siguiente manera: 13 comedias de santos, 4 comedias de capa y espada, 1 comedia histórico—bíblica y 1 comedia de magia⁷. Es evidente, que durante el periodo contemplado en la obra de Varey (hasta 1750) las comedias de santos son, con diferencia, las más abundantes. Tras ellas, ocupan un lugar relevante las llamadas de capa y espada, mientras que las históricas (que incluirían a las bíblicas y evangélicas) y las de magia aparecen mínimamente.

El texto de Varey da a entender que el gran éxito de las comedias de santos (y de magia) se debía, principalmente, al carácter espectacular de su puesta en escena, con abundancia de apariencias, tramoyas, vuelos y transformaciones; mientras que el de las comedias de capa y espada (de las que apenas trata en su texto) lo atribuye a sus tramas, muy del gusto popular, según él. Llegando a decir lo siguiente:

Las comedias [*de capa y espada*] no hacen uso de grande aparato escénico, a diferencia de las otras comedias que estudiaré a continuación. Hay que suponer que se derivase su mucho éxito de la trama

² VAREY, John E., *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, pp. 180—187 y 394—398.

³ ALONSO CORTÉS, Narciso, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923, pp. 313, 316—18 y 347.

⁴ VAREY (*Historia...*, pp. 278 y 397) cree haber encontrado una comedia más, titulada *San Joseph*, probablemente a partir de un apunte contable del listado correspondiente al mes de marzo de 1717 que dice: “en 19 Biernes San Joseph, 164 [reales]”, donde el nombre del santo aparece para justificar que, excepcionalmente por ser la festividad del mismo, hubiese habido representación (nunca la había en viernes) y no para indicar que se hubiese representado una comedia de tal título.

⁵ SÁNCHEZ ARJONA, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Establecimiento tipográfico de A. Alonso, 1887, pp. 193—199.

⁶ JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, “El teatro en Valencia”, *Boletín de la Real Academia Española*, 13 (1926), p. 341.

⁷ La comedia áurea española, según su argumento principal, ha sido clasificada de diferentes maneras, tanto en su época, como por los estudiosos contemporáneos. De todas las diferentes tipologías propuestas, parece muy conveniente para el periodo tratado por Varey en su *Historia de los títeres...* la expresada por Fray Manuel Guerra y Ribera en su “Aprobación” a *La verdadera quinta parte del teatro de Calderón (1682)*: “Las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada”; incluyendo en las de “historia” a las de tema bíblico y evangélico. Otra cuestión es cómo decidir en que grupo incluimos a cada comedia concreta. Porque lo cierto es que en todas ellas encontramos una serie de notables elementos comunes: todas están divididas en tres jornadas o partes, todas son en verso, todas comparten el mismo juego tipológico de personajes (dama, galán, barba, gracioso,...), rara es la que no incluya al menos una trama amorosa o presente algún personaje o acontecimiento histórico.

misma, siendo ella el tributo pagado al gusto popular de la época. Pero la mayoría de las comedias representadas son *comedias de santos* o *de magia*.⁸

Ante esta última y rotunda afirmación se hace necesario puntualizar que, siendo cierto lo que Varey dice para el conjunto del repertorio de la máquina real a lo largo de toda su existencia, no lo es para cada uno de los dos grandes periodos en que esta se divide. Desde 1630 a 1750, aproximadamente, como el propio Varey recoge en su *Historia de los títeres...*, predomina claramente la comedia de santos, pero apenas existen las comedias de magia; mientras a partir de 1750 hasta mediados del siglo XIX, serán las comedias de magia las más destacadas, como, también Varey, más adelante, documentará ampliamente⁹. Además, sobre todo en el primer periodo, no fue desdeñable el papel jugado por las comedias de capa y espada, como pronto se verá.

Un efecto secundario de la desmedida importancia que Varey atribuyó en su libro a las comedias de santos en el repertorio de la máquina real ha sido el provocar que posteriores investigadores se formasen una idea errónea de lo que fue el teatro de títeres español durante el siglo XVII. Así, contribuyó a que Henryk Jurkowski entendiera que fue la presión ideológica y jurídica de la Iglesia la que obligaba al teatro de títeres a mantener un repertorio “medieval” (por religioso) y alejado de los principios de la comedia nueva. Algo que no fue así en ningún caso; más bien al contrario: fueron las instituciones eclesiásticas, la Inquisición y la monarquía quienes pretendieron controlar y, finalmente, llegaron a prohibir las representaciones de comedias de santos¹⁰. El repertorio de la máquina real era el de la comedia española del Siglo de Oro; los textos representados por los títeres fueron escritos, entre otros muchos importantes dramaturgos, por un Lope de Vega, Calderón de la Barca, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla o Agustín Moreto.

El repertorio de la máquina real, 1630-1750.

Además de las 19 comedias recogidas por Varey he podido localizar otras 13 comedias más representadas en la máquina real de los títeres; lo que supone para el periodo 1630-1750 un total de 32 comedias diferentes, sacadas a partir de 56 noticias (Véase Imagen 1). Paz y Meliá dio a conocer 14 noticias, que incluyen 12 nuevas comedias, en un interesante documento de la Inquisición¹¹; la otra

⁸ VAREY, *Historia...*, p.181.

⁹ Véase VAREY, John E., *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1972 y, sobre todo, VAREY, John E., *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, 1995.

¹⁰ “The ideological and legal pressure of the Church inhibited the progress of the puppet repertory, and kept it within the bounds of medieval themes and notions, taking little account of the principles of the new drama. For obvious economical and professional reasons the puppet players had to accept this thematic restriction, while enjoying, on the other hand, freedom of choice in the means of expressions and the new theatre technology.” (JURKOWSKI, Henryk, *A History of European Puppetry from its Origins to the End of the 19th Century*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996, p. 166).

¹¹ PAZ Y MELIÁ, A., *Catálogo abreviado de Papeles de Inquisición*, Madrid, Tipografía de la Revista de Arch., Bib., y Museos, 1914, pp. 51-52.

El repertorio de la máquina real entre 1630 y 1750

A partir de las **56 noticias** encontradas de representaciones de **32 comedias** con la máquina real

- 29 comedias identificadas (presuntamente) + 3 sin identificar
- 18 autores conocidos (presuntamente) + hasta 9 sin conocer

Tipología	Nº de comedias	Nº de noticias
Comedias de capa y espada	10	12
Comedias de santos	17	38
Comedias bíblicas	1	1
Comedias evangélicas	0	0
Comedias históricas	3	3
Comedias de magia	1	2
Total	32	56

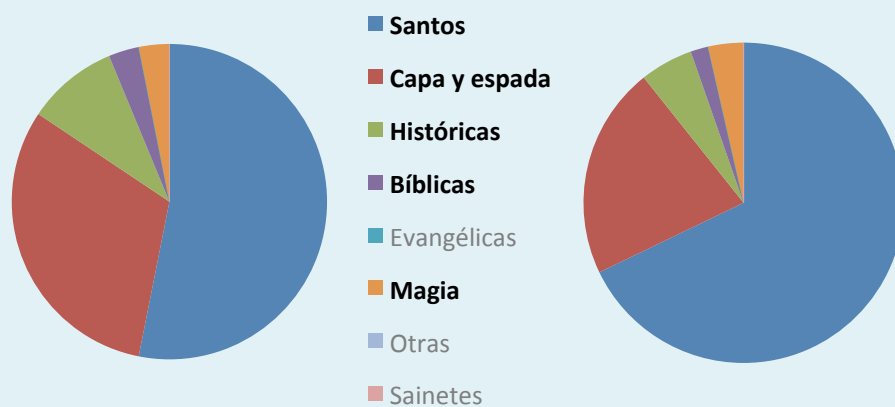
Francisco J. Cornejo 2016

Imagen 1

1630-1750

Nº obras

Nº de noticias



Francisco J. Cornejo 2016

Imagen 2

nueva comedia, *La Baltasara*, especialmente interesante por diferentes motivos, como ya se verá, aparece en un artículo de Shirley B. Whitaker¹².

De esas 32 comedias, hay 29 que, con todas las precauciones que la variada casuística del teatro áureo exige, podemos considerar como identificadas, en la medida en que coinciden con títulos de comedias conocidas, que, a su vez, se pueden vincular, también con bastantes precauciones, a 18 dramaturgos. Entre ellos se encuentran muchos de los más conocidos: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla o Agustín Moreto.

En cuanto a la tipología de estas comedias, los nuevos datos vienen a confirmar, con matices, lo visto anteriormente (Véase Imagen 2). De ellos se deduce el predominio absoluto de las comedias de santos sobre cualquier otra modalidad; también la importancia de las comedias de capa y espada (un tercio de las obras conocidas y un quinto de las noticias de representaciones); se confirma, para este periodo, la mínima presencia de las comedias de magia; también se refuerza la presencia de la comedia histórica. Finalmente, es desalentadora la ausencia de noticias sobre los títulos de esas pequeñas piezas que acompañaban siempre a las comedias (loas, entremeses, sainetes, bailes) que, sin embargo, han dejado su huella en los registros contables de los corrales de comedia¹³.

Todos estos datos, no obstante, han de ser valorados siempre con cierto escepticismo, ya que el volumen conocido de los mismos (56 noticias sobre 32 comedias) es bastante escaso si tenemos en cuenta que afectan a 120 años de existencia de la máquina real.

La primera comedia representada con títeres de la que hay noticias es *La Baltasara*, de Luis Vélez de Guevara (1ª jornada), Antonio Coello (2ª) y Francisco de Rojas (3ª). Así dice la carta, fechada el 17 de marzo de 1635, en la que el secretario de la embajada toscana, Bernardo Monanni, describe un espectáculo de títeres en la corte española¹⁴:

Sus Majestades el pasado Domingo [11 de marzo de 1635], anticipando una hora antes que de costumbre la misa mayor y el sermón de la Capilla Real, fueron al Buen Retiro, como habían determinado, pero haciendo muy mal tiempo, no pudieron seguir la justa ya ordenada, y es en ese cambio que Sus Majestades fueron a ver en la gran sala del palacio, los llamados títeres, que son como los *burattini* de Italia, que se hacen con gran preparación y estudio: porque entre otras cosas, este año han representado con pequeñas figuras la comedia de La Baldassara, ya escrita [por el mismo corresponsal el 11 de noviembre de 1634], que agradó mucho.

Se trata de una comedia muy interesante desde diferentes puntos de vista. La historia comienza en un corral de comedias poco antes del inicio de la función y hasta la representación de la misma ('teatro en el teatro'); todo el corral deviene en escenario, los cómicos actúan en las gradas, el patio, un balcón o la cazuela, además de en el propio escenario. La jornada primera termina cuando la protagonista, la hermosa y famosa actriz conocida como la Baltasara ("Todo lo tiene bueno la Baltasara, / todo lo tiene bueno, también la cara"), declara públicamente durante su interpretación su decisión de abandonar la vida teatral y dedicarse al retiro religioso ("...adiós galas, adiós mundo, / que lleno de fabulosas / mentiras, tuviste presa / la que su rescate goza"). El carácter metateatral de esta jornada se multiplica

¹² WHITAKER, Shirley B., "La Baltasara in Performance. 1634—35: Reports from the Tuscan Embassy", en C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983, pp. 203—206.

¹³ Véase VAREY, *Historia...*, pp. 289, 291 y 292.

¹⁴ WHITAKER, ob. cit., pp. 204.

en-abîme cuando la imaginamos representada por los títeres de la máquina real. Las otras dos jornadas desarrollan la lucha de Baltasara ermitaña contra las acechanzas del demonio a través de sucesivas tentaciones y peripecias bélicas; de todas saldrá triunfante la protagonista que, finalmente, muere como santa.

Se dice que la historia de la Baltasara refleja la vida de una verdadera actriz, que aparece con los nombres de Francisca Baltasara, Baltasara de los Reyes, Ana Ruiz y Ana Martínez en diversos documentos como esposa del ‘gracioso’ Miguel Ruiz, que estuvo activa sobre los escenarios –en el caso de que se tratara de la misma persona– entre 1590 y 1609¹⁵. Lo interesante, es que en los años en que comenzó a representarse la comedia de *La Baltasara* (1634, en los corrales madrileños; marzo de 1636, con títeres en el Buen Retiro, que “agradó mucho” a los Reyes) era *vox populi* la relación que en años recientes habían mantenido la actriz María Inés Calderón (Madrid, 1611 - Guadalajara, 1646), conocida como ‘la Calderona’ o ‘Marizápalos’, y el monarca Felipe IV; fruto de la cual nació en el año de 1629 el que sería, una vez reconocido por el rey en 1642 como su hijo, don Juan José de Austria. Justo en marzo de ese mismo año se ordenó a la Calderona ingresar en el monasterio benedictino de San Juan Bautista en Valfermoso de las Monjas, Guadalajara, del que sería abadesa entre los años 1643 y 1646. No deja de ser curioso el paralelismo entre las historias de estas actrices ‘pecadoras’ y ‘convertidas’. No puedo evitar preguntarme ¿Qué pasó por la real cabeza al contemplar a los títeres representando una historia en la que él mismo muy bien podría haber jugado un papel protagonista? ¿Y por la de la reina?

Pero la interesante historia de la comedia *La Baltasara* no termina aquí. Giulio Rospigliosi, conocido como papa Clemente IX a partir de 1667, que fue dramaturgo, pero también nuncio papal en Madrid (1644-1653), donde conoce a Calderón de la Barca y el teatro áureo español, hizo estrenar su obra *La Cómica del Cielo o la Baltasara* (con música de Antonio Mario Abbatini y aparato escénico de Gian Lorenzo Bernini), en Roma, en el palacio Ludovisi en 1667. Obra que, está documentado que se representó con *burattini alla porta del Monastero* de Campo Marzio, durante el carnaval romano de 1668¹⁶. ¿Una versión romana de la máquina real?

La Baltasara es un buen ejemplo de comedia que se podría incluir en distintas tipologías a la vez. Está basada en un hecho histórico, la vida de un actriz contemporánea (comedia histórica); por supuesto, incluye una compleja trama amorosa (comedia de capa y espada); pero, sobre todo, trata de un pecadora arrepentida y convertida, según la creencia y devoción popular, en una santa (comedia de santos). La espectacularidad de esta comedia incluye elementos propios de la comedia de santos (presencia del demonio, vuelo sobre una cruz, actuación milagrosa de una imagen de San Juan, apariencia de la protagonista muerta como santa) como de las de historia o capa y espada (disparos, aparición de la protagonista sobre un caballo, escenas “nocturnas”).

¹⁵ GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena, “Un suceso real como argumento de comedia: la conversión de *La Baltasara*”, *Revista de Literatura*, v. LXXVI, nº 151 (2014), pp. 101—121.

¹⁶ *Avvisi di Roma* (Raggi) [carnevale] 1668: [La principessa di Rossano, essendo in visita alle Monache di Campo Marzo,] il dopo pranzo fece venire il famoso Patriarca con la Comedia dei burattini alla porta del Monastero | ove concorsero tutte le Monache e venne rappresentata la Comedia intitolata la Baldassarra comica convertita, opera famosa, composizione del Papa, buona musica, buoni recitanti, ricca d'abiti, apparenze belle e vaghe, curiosa, capricciosa per l'invenzioni del Bernino (ADEMOLLO, Alessandro, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo: memorie sincrone, inedite o non conosciute, di fatti ed artisti teatrali, librettisti, commediografi e musicisti, cronologicamente ordinate per servire alla storia del teatro italiano*, Roma, Pasqualucci, 1888, pp. 99—100). Véase también PROFETI, Maria Grazia, “Dalla 'Baltasara' alla 'Comica del cielo': i meccanismi della scena nella scena”, en *Percorsi Europei*, Firenze, Alinea, 1977, pp. 39—62 y SAMMARTANO, Antonietta, “Rospigliosi (Giulio)”, en *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, Éditions l'Entretemps, 2009, p. 698.

El argumento de las comedias de santos, las más representadas en máquina real hasta mediados del siglo XVIII y a cuyo carácter espectacular vinculaba Varey gran parte del éxito de las comedias hechas con títeres, necesita de abundantes tramoyas, apariencias y efectos extraordinarios. Por ejemplo, la comedia sobre Santa María Egipciaca (*La gitana de Menfis, Santa María Egipciaca*, de Juan Pérez de Montalbán), una de las más representadas con títeres en este periodo (hay 6 noticias, de 5 compañías diferentes), incluyen todos estos efectos a lo largo de sus tres jornadas:

- Sube por una tramoya un Pastor [ángel], tocando un instrumento.
- Se abre una apariencia de nave a la que suben dos marineros y dos mujeres.
- Sale Ventura, criado gracioso, “muy roto y lleno de sangre”.
- Hay un cuadro de la Virgen y, dándole la vuelta, aparece la Magdalena.
- Baja el Ángel que hizo el Pastor con una espada y se lleva a María; otra tramoya se lleva a Anselmo por otra parte.
- Pelea a espada con cuatro bandoleros.
- Sale “María de penitente, con saco y en cabello, con una cruz en una calavera, vestida de hiedra y palmas” (es decir, como se pintaba a las pecadoras penitentes).
- Sube María, de rodillas, en una elevación, para luego bajar.
- Ventura, gracioso, juega y parodia con el mecanismo de la apariencia que sube y baja.
- El Ángel alumbr a un santo. Apariencia de un árbol en el que se descubre la imagen de un “*Santo Christo, o de un Niño*”.

Las comedias de capa y espada (sin ángeles o demonios, ascensiones celestiales o caídas al infierno, transformaciones milagrosas o apariencias espectaculares, como las de santos) no carecen, sin embargo, de atractivos escénicos. Así, entre las diez comedias que se sabe se representaron con títeres en este periodo (véase Imagen 3), podemos encontrar:

- Por supuesto, tramas argumentales repletas de amores y traiciones.
- Objetos con carga simbólica para el juego argumental: cintas, bandas; papel, carta, cédula.
- Escenas con convención de oscuridad (con velas o candiles, para expresar que es de noche).
- Máscaras. Danzas de carnaval con máscaras. (*El desdén con el desdén*)
- Puerta. Tabique con secreto, que será derribado. (*Casarse por vengarse*)
- Dagas. Espadas desnudas. Peleas con espadas.
- Disparos de pistola. Intento de asesinato con pistola. (*Dar la vida por su dama*)
- Batalla entre húngaros y napolitanos. Sitio y caída de Nápoles. (*La lavandera de Nápoles*)
- Apariencias con cabeza degollada; de cabeza cortada y cuerpo aparte. (*La lavandera de Nápoles*)
- Apariencia de crucifijo tras una cortina, para jurar.
- El crucifijo baja para evitar el asesinato de la Duquesa. (*El juramento ante Dios*)
- Rey como *deus ex machina*. (*El mejor alcalde, el Rey*)

Comedias de capa y espada representadas en máquina real.-



Francisco J. Cornejo 2016

Imagen 3

Como se puede comprobar, las comedias de capa y espada también contaban con sus sorpresas y sus atractivos. En cuanto a sus contenidos, los más ortodoxos reclamaban que en este tipo de comedia sus protagonistas siempre fueran caballeros o nobles, pero nunca reyes; así como que las tramas amorosas estuviesen siempre dentro de la más estricta decencia:

Aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como Don Juan y Don Diego etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y en fin a aquellos sucesos más caseros de un galanteo [...] Y ninguna hay que, como asegura el padre Camargo, pare en una comunicación deshonesta, en una correspondencia escandalosa, en un incesto, o en un adulterio¹⁷.

Sin embargo, lo que no era admisible en una comedia de capa y espada, era el pan nuestro de las comedias de santos, especialmente de las de santas penitentes, llenas de mujeres pecadoras (adúlteras, prostitutas, actrices o bandidas) que, tras el correspondiente milagroso arrepentimiento, devenían en santas ermitañas. Seguro que esto tuvo algo que ver en las preferencias del público de aquellos siglos áureos. Veamos un ejemplo sacado de la comedia de Santa María Egipciaca, antes citada. De esta manera, tan poco ortodoxa para su época, reivindicaba la protagonista su libertad como mujer en la Primera jornada de la comedia, en un diálogo entre la María “pecadora” y su criada:

¹⁷ BANCES CANDAMO, Francisco Antonio, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970, p. 33.

Teodora: ¿Tú no le has querido bien?
 María: ¿Pues a que hombre eternamente quise yo mal?
 Teo.: Es verdad, mas con más fineza, aqueste.
 Mar.: No hagas caso de finezas:
 en siendo hombre, sea quien fuere,
 le estimo, quiero y adoro.
 Teo.: ¿Y no es mejor resolverte
 a querer uno no más?
 Mar.: ¡Ay, Teodora! Ni lo pienses
 ¿yo había de sujetarme
 a querer únicamente?
 ¿Yo casarme? Aquesso no,
 que es necia la que padece,
 siendo libre, esclavitud,
 que dure más de dos meses.

[...]

Teo.: ¿Qué joyas llevas, qué galas,
 qué dineros suficientes
 para hacer esso que dices?
 Mar.: ¡Ay, Teodora, qué necia eres!
 ¿Soy fea?
 Teo.: No, sino hermosa.
 Mar.: ¿No soy moza?
 Teo.: De años, veinte.
 Mar.: Pues si soy moza y hermosa
 ¿qué mayor hacienda quieres?¹⁸

Si hasta mediados del siglo XVIII son excepcionales los documentos que incluyen los títulos de las obras representadas por la máquina real (también del teatro de actores), la situación cambia notablemente cuando madura y se generaliza la prensa periódica (a partir de 1750, singularmente el *Diario de Madrid*). La publicación de la cartelera teatral de las grandes ciudades viene a coincidir con toda una serie de cambios profundos en el teatro español que se fueron dando a lo largo de las décadas centrales del siglo XVIII. Estos cambios cualitativos, que también afectaron a la máquina real, ya fueron percibidos de forma clarividente por John E. Varey que, como se ha visto, acotó cronológicamente sus estudios hasta y a partir de 1750.

El repertorio de la máquina real, 1750-1840.

Para este segundo tramo de la existencia de la máquina real he podido reunir un total de 225 noticias que hablan de 124 obras dramáticas (comedias, pero también sainetes y otros géneros; véase Imagen 4 y Apéndice Documental). Este paradójico aumento, para un periodo tres décadas menor que el de la primera época, se debe, sin duda, a la publicación regular de las carteleras teatrales.

¹⁸ PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Comedia famosa. La gitana de Menfis Santa María Egypciaca*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1756, pp. 5 y 6.

Las principales fuentes documentales para esta segunda fase se las debemos principalmente, de nuevo, a John E. Varey, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, con 8 noticias, y sobre todo la *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, con, al menos, 196 más¹⁹. Además, hay otras 4 en distintas fuentes bibliográficas (véase el Apéndice Documental) y 24 de las carteleras de prensa ajena a Madrid (20 de la de Cádiz).

De los títulos de las 108 obras identificadas, se pueden relacionar con piezas de autores conocidos, al menos 74 de ellas; siendo 41 los supuestos autores de esas obras. Quedan 43 títulos sin que, por ahora, se les pueda adjudicar autoría.

De las obras que se representaron con la máquina en el periodo anterior, se repiten 14 de los dramaturgos, pero solo 2 de las comedias: *Los encantos de Medea*, de Francisco de Rojas, y *La creación del mundo*, de Lope de Vega.

En cuanto a la tipología de las obras representadas, ya no se puede hablar exclusivamente de comedias, puesto que ya hay noticias de los sainetes que las acompañaban y, sobre todo, de los nuevos géneros que se fueron desarrollando a lo largo del siglo XVIII para triunfar plenamente en el XIX. El doble gráfico de la imagen 5 (véase) muestra a las claras la gran transformación del repertorio de la máquina real (fiel reflejo del teatral).

Comparando los datos de ambos periodos se pueden apreciar los grandes cambios producidos:

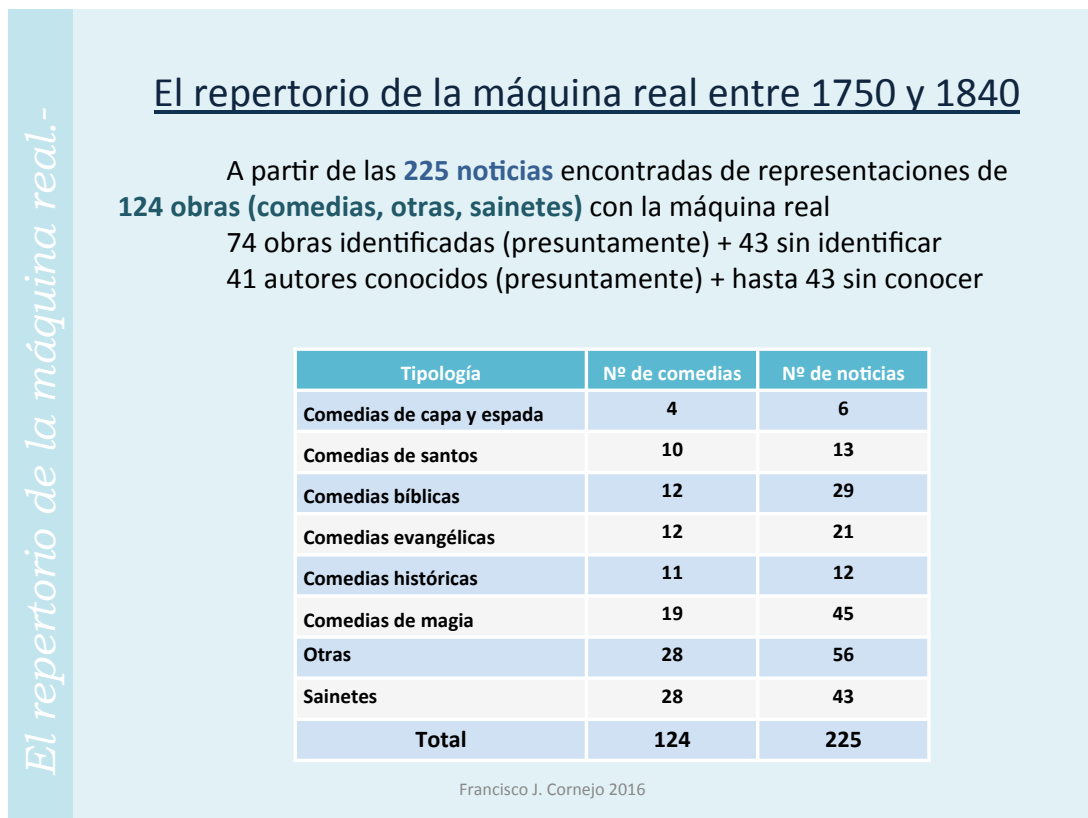
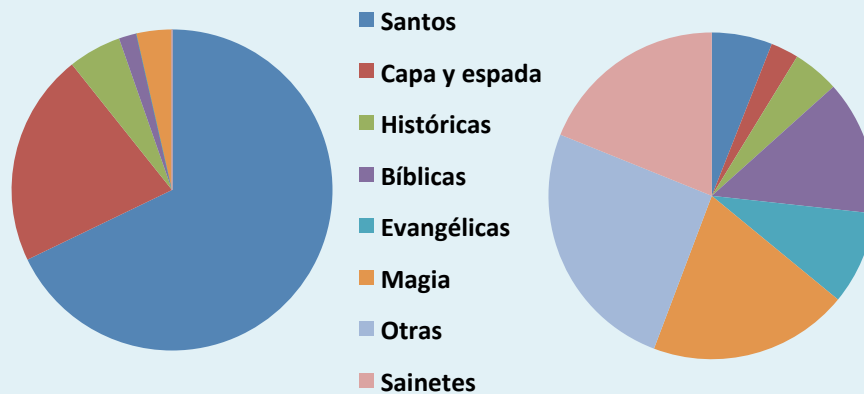


Imagen 4

¹⁹ VAREY, *Los títeres...* y *Cartelera...*, ya citados.

Nº de noticias 1630-1750

Nº de noticias 1750-1840



Francisco J. Cornejo 2016

Imagen 5

Dentro del terreno de las comedias, las antes mayoritarias de santos, también las de capa y espada, decrecen radicalmente, ocupando su lugar protagonista las comedias de magia, bíblicas y evangélicas. Así, las noticias sobre comedias de santos pasan de ocupar el 68 % del total a ser el 6 %, y las de capa y espada pasan del 21 al 3 %; las comedias puramente históricas se mantienen en el 5 %, mientras que las bíblicas pasan del 2 al 13 %, y las de tema evangélico aparecen con el 9 %. El aumento más significativo es el de las comedias de magia, que se convierte en el género más característico del momento, pasando desde el 4 al 20 %.

Además de las grandes transformaciones dentro del género de la comedia, supone una gran novedad la gran cantidad de noticias (un 19 % del total) con títulos de piezas de las consideradas “teatro breve” o “menor”, como son los sainetes y tonadillas. Piezas que, quizás con otros nombres (entremeses, bailes), siempre se representaron en el espectáculo de la máquina real, aunque sin apenas dejar huellas documentales.

Finalmente, hay un grupo heterogéneo de noticias, equivalente al 25 % del total, que reúne todas las relativas a nuevas formas teatrales que se desarrollan en la segunda parte del siglo XVIII y principios del XIX.

De nuevo es necesario recordar que todos estos datos porcentuales, si bien son muy útiles como indicativos de los cambios de tendencia, siguen estando basados en un conjunto documental de pequeñas proporciones en relación con la realidad histórica (156 obras con 281 noticias sobre las mismas), a la vez que, si han llegado hasta nosotros, ha sido gracias al azar y las casualidades de la vida.

El combate entre lo viejo y lo nuevo.

La realidad del teatro hispano a comienzos del siglo XVIII poseía unas señas de identidad perfectamente definidas que eran las mismas que a lo largo del siglo anterior se habían conformado en torno a lo que conocemos como teatro del Siglo de Oro o teatro barroco español. Con el transcurrir del siglo la situación fue cambiando: frente a la tradición de la comedia áurea se iba desarrollando la novedad del teatro ilustrado²⁰. Esta convivencia sobre los escenarios de tradición y novedad se hará patente, en lo que al repertorio de la máquina real se refiere, durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX.

Las ideas ilustradas sobre el teatro, primero desarrolladas por teóricos como Ignacio de Luzán en su *Poética* (1737), tuvieron importantes efectos prácticos a partir de la llegada al trono de Carlos III (1759) cuando desde el poder los políticos se plantean reformar una sociedad, a sus ojos, atrasada, inculta e inmoral. Incluido el teatro, al que moralistas y eclesiásticos insistían en calificar como causante de pecado por sus tramas amorosas, por su lenguaje licencioso, por la libre concurrencia de sexos en sus locales o por la vida liberal de muchos cómicos²¹.

Estas reformas procuraban tener unas consecuencias prácticas; en cuanto a los contenidos de las obras dramáticas, estas debían de abandonar todo lo moralmente reprobable (que en la comedia tradicional, según los moralistas, era mucho) para convertirse en piezas que contaran historias ejemplares, pedagógicas y con un fondo moral adecuado; es decir, convertir el teatro en “escuela de buenas costumbres”. La reforma, por tanto, pretendía terminar con la comedia tal como se representaba hasta entonces para sustituirla por una comedia sentimental, didáctica y moral. Pero el hecho de que se representaran comedias de este nuevo género no significó, ni mucho menos, que dejaran de representarse las comedias tradicionales, como muy bien se aprecia, también, en el repertorio de la máquina real.

También en lo formal se buscaban las reformas; la aplicación de las teorías neoclásicas, con sus correspondientes unidad de tiempo, espacio y acción, luchaban contra el carácter abierto y flexible de la comedia tradicional, vertebrada en sus tres jornadas. Las nuevas obras (comedias, dramas, tragedias...) podrán tener de uno a cinco actos, en vez de las tres partes tradicionales.

El nuevo teatro necesitaba asimismo de un espacio dramático nuevo. Los tradicionales corrales de comedias, con su escenario rodeado de público y su fachada de corredores, estaban diseñados para el simbolismo y la tramoya de las comedias áureas. La nueva dramaturgia requería un escenario cerrado e ilusionista; a la vez que las transformaciones sociales requerían una nueva distribución jerárquica del público en la sala. El siglo XVIII fue el de la progresiva transformación de los corrales en teatros “a la italiana”. A finales de siglo es raro encontrar representaciones de la máquina real en los principales teatros de las grandes ciudades durante la cuaresma –si bien continuaron actuando en ellos los volatines con sus acrobacias, bailes y pantomimas–; en cambio, la cartelera madrileña reflejará la cada vez más numerosa existencia de casas particulares convertidas en pequeños teatros privados que acogen una gran diversidad de diversiones y, entre ellas, las representaciones de la máquina de los títeres. Los mismos títeres, que hasta entonces habían compartido regularmente con las principales compañías de teatro de actores los coliseos peninsulares y su público, bajo la fórmula de la máquina

²⁰ Un estudio bastante completo de la compleja realidad teatral española durante el siglo XVIII es el de PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, “Teatro”, en Francisco AGUILAR PIÑAL (ed.) *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta—CSIC, 1996, pp. 135—233.

²¹ *Ibidem*, p. 136.

real, serán ahora relegados a buscarse la vida en esos otros espacios, casi siempre en condiciones precarias, surgidos para acoger las nuevas formas de diversiones populares.

Los impulsores de la corriente neoclásica también importaron obras francesas e italianas que, traducidas o adaptadas por dramaturgos españoles, debían de contribuir al cambio de gusto del público no ilustrado. Entre las que se sabe que fueron representadas en la máquina real están *El médico a palos*, de Molière, traducido por Leandro Fernández de Moratín; la tragedia de Eurípides *La Andrómaca*, probablemente en versión de Luciano Francisco Comella más que en la mucho más sobria de Racine; de Carlo Goldoni, *La posadera feliz o el enemigo de las mujeres*; y el muy representado drama amoroso *Armida y Reinaldo*, de Vicente Rodríguez de Arellano, a partir de la *Conquista de Jerusalén*, de Torcuato Tasso.

Hasta qué punto llegaron a encarnar el espíritu ilustrado las representaciones de la máquina real, incluso cuando ponían en escena el repertorio neoclásico, es algo que es necesario poner en cuestión, no solo por ser éste minoritario entre los espectáculos titiriteros, sino por el gran peso que lo tradicional tuvo en estas representaciones hasta el momento de su desaparición. Un buen ejemplo de cómo la “tradicción” distorsiona lo “nuevo” nos lo ofrece la anécdota vivida por el astrónomo y científico francés François Arago: narraba en sus memorias que, estando en Valencia en 1808 asistió, entre un público “apasionado y turbulento”, a una representación de títeres titulada *La muerte de Séneca* –probable adaptación de la tragedia del mismo título del francés Tristan L’Hermite (1601-1655)– de la que decía, según Magnin:

... el famoso filósofo, honor de Córdoba, puso fin a su vida, como en la historia, abriéndose las venas en un baño, por orden de Nerón. Los chorros de sangre que brotaron de sus dos brazos fueron bastante bien imitados por el movimiento de unas cintas rojas. El drama terminó con un milagro inesperado. Al ruido de una explosión de fuegos artificiales, el sabio pagano fue elevado al cielo en una tramoya de “gloria”, sobre la cual pronunció, compungido y para satisfacción general, una proclamación de su fe en nuestro Señor Jesucristo.²²

¡Un filósofo pagano y suicida tiene su apoteosis de gloria cristiana como cualquiera de los santos de una comedia áurea! No es de extrañar el asombro de Arago –ni la insistencia de los detractores del teatro sobre su falta de decoro– ante tamaño milagro: convertir una culta y severa tragedia clásica en un espectáculo que satisficiera plenamente el gusto más popular.

El repertorio religioso y sus problemas.

Precisamente la búsqueda del control sobre los contenidos que se exponían en los tablados, ya fuese con actores o con títeres, llevaría a las autoridades ilustradas a prohibir todo tipo de teatro religioso, según la Real Cédula de 11 de junio de 1765. El drama religioso, que surgió en la Edad Media ligado a la liturgia, había evolucionado notablemente hasta triunfar en los corrales de comedia del XVII bajo la forma y las leyes de la comedia áurea, supeditando cada vez más su original carácter religioso a las exigencias profanas del público popular. En el siglo XVIII este proceso desacralizador se hizo cada vez más intenso. Las comedias de santos siguieron escribiéndose en el XVIII y representándose con gran

²² MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe. Depuis l’Antiquité jusqu’à nos jours*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires – Éditeurs, 1862, pp. 103–04. La traducción es mía; para la atribución de la anécdota a François Arago, ya que Magnin habla solo de “un de nos plus illustres savants”, véase MARTHA, M., “Sorbonne. Littérature Latine. Sénèque et saint Paul”, *La Revue politique et littéraire : revue des cours littéraires...*, 1871, p. 231.

éxito. Un ejemplo de comedias, de santas pecadoras, en las que su propio título funciona como burdo reclamo de los gustos populares: del clérigo Tomás Añorbe y Corregel, *Princesa, ramera y mártir, Santa Afra*, 1735; o de Vicente Camacho, *Ramera de Fenicia y feliz samaritana, Santa Eudoxia*, 1740²³.

La prohibición de 1765, reiterada en 1788, además de acabar con las representaciones de autos en las fiestas del *Corpus*, sacaba de los teatros todo tipo de obra de contenido religioso, incluidas las basadas en el Antiguo y Nuevo Testamento. De esta manera, las comedias de santos, que desde el siglo XVII habían llenado los corrales de un público deseoso de emociones fuertes y de escenas espectaculares, desaparecieron de los tablados públicos españoles durante unas cuantas décadas. No será hasta principios del siglo XIX (desde 1806 hasta 1820) cuando vuelvan con regularidad a las carteleras las representaciones de comedias de santos con máquina real.

Precisamente, también en estas primeras décadas del XIX se consolidará un fenómeno derivado de la tradición de la máquina real: los Nacimientos dramatizados con títeres en salas públicas. Estas piezas, que representan todas las Navidades –entre diciembre y febrero– la historia del nacimiento de Jesucristo, tienen sus antecedentes en determinadas comedias que incluían este episodio en su argumento. Se sabe que se hicieron con máquina real comedias de estas características como *Los celos de San Joseph*, de Cristóbal de Monroy, y *El tirano de Judea y Bárbaro Ascalonita*, de Pedro Calderón de la Barca (Véase el “Apéndice documental”).

Estas experiencias con escenas del Nacimiento dentro de las representaciones de máquina real vinieron a confluir con la tradición, generalizada en la segunda mitad del siglo XVIII, de montar hermosos belenes privados por parte de las clases altas y medias. Belenes de figuras inanimadas que, al menos desde 1761, algunos aprovecharon para exhibir públicamente a cambio del pago de una entrada²⁴. Este género de belenes o nacimientos con fines lucrativos, cada vez más abundantes, se fue haciendo en poco tiempo más complejo técnicamente al añadir movimiento a parte de sus figuras y desarrollando múltiples escenografías (“mutaciones”) y artificios (ríos, cascadas, molinos, noria). En 1786 ya existe un teatrillo de títeres “que mueven cabeza, brazos y piernas sin verse los alambres” y que, acompañados de música –ejecutan un baile de ocho figuras–, miman la escena. Será el conocido como *El Espadero* de la Puerta del Sol, uno de estos empresarios belenistas activo desde 1786, quien el 13 enero 1802, después de haber “enseñado” durante varios años su “primoroso nacimiento”, anuncia las mejoras que presenta en figuras y decoraciones, pero, sobre todo, “advirtiendo que todas las escenas son de representado y cantado”²⁵. Los belenes presentados, con más o menos movimientos o música, pasan a convivir, a partir de este momento, con los nacimientos “representados” con títeres. La identificación entre este nuevo tipo de Nacimiento dramatizado y la máquina real se confirma cuando, pocos días después (27 de enero) se anuncia que ese mismo teatro representará el “drama nuevo en cinco actos del *Hijo pródigo*” y (el 12 de febrero) “la función titulada *Herodes y Herodías*”.

Las representaciones del llamado Nacimiento –desarrolladas entre los meses de diciembre y febrero– suponían en realidad la presentación de una serie de piezas, que en la mayor parte de las ocasiones no aparecían agrupadas bajo un título concreto, de las que se solían presentar varias por función y que se iban sucediendo sobre el tablado de la máquina a lo largo del citado periodo, que normalmente terminaba el día de la Candelaria (2 de febrero).

²³ PALACIOS, ob. cit., p. 149–151.

²⁴ Sobre las noticias de belenes y nacimientos recogidas por la prensa madrileña, datos en los que se basa este estudio, véase VAREY, *Cartelera...*, pp. 12–16.

²⁵ VAREY, *Cartelera...*, p. 17.

Cuando existen títulos para el conjunto de las escenas del Nacimiento, estos son variados; incluso para una misma compañía. En un anuncio del *Espadero*, en 1804, ya se denominaba a dichas escenas *Misterios de la infancia de Nuestro Salvador*, nombre que será utilizado en los anuncios de muchos otros Nacimientos²⁶. Un año después, se anunció una representación bajo el título *El Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo y los celos de San José*²⁷. En 1806, el mismo *Espadero* fue quien denominó a los misterios representados como “drama nuevo en cinco actos titulado *El Sol de Justicia en su oriente, y nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo, 1ª parte*”, a la par que explica, defendiendo con gracia su ortodoxia dramática, las novedades incorporadas al espectáculo en relación con el año anterior:

Este drama ofrece a los espectadores (guardando en todo las reglas dramaticales) la complacencia de ver con la mayor propiedad representar los Misterios de la infancia de Nuestro Redentor Jesucristo desde la Anunciación hasta la Degollación de los Inocentes sin la molestia de cubrir tantas veces el teatro, siendo esta composición toda nueva y diferente de las del año anterior²⁸.

La Biblioteca Nacional de España conserva un manuscrito (B.N.M., Ms. 16.105), sin fecha, con un texto de los que posiblemente se usaran en alguno de estos Nacimientos²⁹. El título que aparece en el mismo es *El Nacimiento del Niño Dios*, y se dice “Compuesto en onze escenas para representaciones en máquina Real o Nacimiento”. Cada una de las escenas que componían el conjunto a representar a lo largo del periodo navideño tenía su propio título; títulos que encontramos usados con variantes por los distintos Nacimientos. Dependiendo de la proximidad de la fecha de representación a las distintas festividades del calendario cristiano (Navidad, Inocentes, Circuncisión, Reyes Magos, Candelaria), las compañías podían empezar la función con el misterio de la “Humillación del Demonio y triunfo de San Miguel”, el de la “Visitación de Santa Isabel”, el de la “Presentación de Nuestra Señora en el Templo” o “Los Desposorios de San José” y la podían finalizar con “El Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo”, la “Purificación de Nuestra Señora”, “El regreso de María Santísima a Nazaret” o “La huida de Egipto”³⁰. Además, se podía completar la función con los misterios de “La Encarnación”, “Los celos de San José”, “La Adoración de los Reyes”, “La degollación de los Inocentes” o “La Circuncisión”³¹.

El afán innovador del *Espadero*, verdadero definidor, si no el inventor, de los Nacimientos representados con títeres, lo llevó a desarrollar uno de los misterio, “El regreso de María Santísima a Nazaret”, que en 1804 presentaba como “pequeño drama en dos actos”, hasta convertirlo en una obra autónoma bajo el título de *Los peregrinos dichosos [o dichosos peregrinos] y regreso de María Santísima a Nazaret*, ahora drama en cuatro actos, que puso en escena durante varias temporadas³².

La historia de los Nacimientos representados con títeres superará en el tiempo a la de la propia máquina real, llegando en algunos casos a representarse casi ininterrumpidamente hasta nuestros días. Es el caso de los autos de Navidad de la Tía Norica, de Cádiz; el Belén de Tirisiti, de Alicante; o el de Laguardia

²⁶ *Ibidem*, *Cartelera...*, 18.

²⁷ *Ibidem*, p. 218.

²⁸ VAREY, *Cartelera...*, p. 230.

²⁹ *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899, p. 348.

³⁰ VAREY, *Cartelera...*, pp. 199, 213, 235, 242, 275 y 283.

³¹ *Ibidem*, pp. 226, 235, 264 y 270.

³² VAREY, *Cartelera...*, pp. 213, 244 y 253.

(Álava), siendo este último un caso verdaderamente excepcional de representación del Nacimiento, desde el siglo XVIII, en el interior de un templo³³.

El éxito de la comedia de magia.

Palacios Fernández, al clasificar las modalidades dramáticas del siglo XVIII español, califica de “Teatro espectacular” a aquel que se había desarrollado desde finales del siglo XVII para satisfacer la afición del público popular por la tramoya y por los progresos mecánicos de la escenografía. En esta clase de obras los argumentos acaban siendo una excusa para cambiar decoraciones, presentar efectos escénicos y utilizar abundantemente todo tipo de tramoyas. En este apartado se incluyen, según dicho autor, las tipologías de comedias heroicas y militares, las comedias de santos y las comedias de magia. Como se puede suponer, este tipo de comedias no coincidían con el gusto neoclásico de los ilustrados, que las combatieron insistentemente con descalificaciones, críticas y, como ya se vio en el caso de las comedias de santos, con prohibiciones. A pesar de lo cual no siempre pudieron hacerlas desaparecer de los escenarios teatrales³⁴.

Las noticias conocidas sobre el repertorio de las obras representadas con la máquina real a finales del siglo XVIII, pero sobre todo a principios del XIX, viene a coincidir con lo que Palacios Fernández afirma, refiriéndose a la comedia de magia representada por actores en el Setecientos:

El éxito indiscutible que consiguió a lo largo de la centuria, contando con el repertorio más completo y los ingresos más saneados en todos los coliseos del país, certifica también la proximidad de este género a la mentalidad popular. Comparte con la de santos la riqueza escenográfica, pero la supera en la utilización de elementos imaginativos³⁵.

Como ya se vio en el gráfico comparativo de los dos periodos de la máquina real (Imagen 5), a la hegemonía de la comedia de santos en el primer periodo, le sucede claramente la de las comedias de magia en el segundo. Mucho tuvo que ver en este cambio, sin duda, la prohibición efectiva del teatro religioso en 1765, pero también es verdad que “la comedia de magia como género definido y con éxito se da solo en el siglo XVIII”, aunque ya en el siglo XVII haya comedias con personajes o argumentos mágicos³⁶.

La magia, como la vida y milagros de los santos, era la excusa argumental para entretener al público, sin empeño alguno de transcendencia ideológica o didáctica, para disgusto y pesar de los ilustrados reformistas. Magos y magas, diablos, travestismos y metamorfosis, ligados por la imaginación desbordada del poeta, se ponían al servicio de escenógrafos y tramoyistas para materializar un espectáculo, esencialmente visual, en el que la cantidad y calidad de los efectos escénicos importaban mucho más que la belleza o contenido de su poesía.

Esto se puede comprobar fácilmente leyendo los textos de estas comedias y, sobre todo, las didascalias que los acompañan. Veamos el ejemplo de la comedia *Esposa y trono a un tiempo, y mágico de Serbán*, de Antonio Valladares de Sotomayor (1740-1820), que encontramos representada por la máquina real bajo diferentes títulos –algo habitual y que dificulta especialmente el estudio de los repertorios–; estos

³³ Véase en este mismo libro la colaboración de Maryse BADIOU sobre los Nacimientos.

³⁴ PALACIOS, ob. cit., pp. 141-45.

³⁵ PALACIOS, ob. cit., 154.

³⁶ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “Problemas de género en la comedia de magia”, en HUERTA CALVO, Javier, Harm den BOER y Fermín SIERRA MARTÍNEZ (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam—Atlanta, GA: Rodopi, 1989, II, p. 301.

son: *Por esposa y trono a un tiempo, gran mágico de Astracán*; *Por esposa y trono a un tiempo, gran mágico de Serván*; *El mágico de Astracán*; y, finalmente, *El mágico de Serván y tirano de Astracán*³⁷. He aquí las 24 didascalias escenográficas que tiene la obra y que sirven para hacerse una idea de lo que podía presentar en escena una comedia de magia:

Jornada primera:

- Bosque largo: A la izquierda y último del foro habrá una Gruta formada de peñascos; cuya puerta la cubrirán las ramas de varios árboles que la circundan. Un árbol grande en medio del teatro, y salen de la Gruta Cambaces con barba larga, deteniendo a Nirena, cuyo cabello traerá suelto por la espalda en trenzas desaliñadas.
- A esta voz, el árbol que está en medio se transforma en una fortaleza. Salen de ella varios negros con lanzas, y embisten a los comparsas...
- Salón largo adornado con figuras de Persas. En el fondo del Teatro un Escaparate con espejo, al estilo Pérsico...
- Se separa Cambuco del medio del Teatro y el Escaparate con el Espejo se transforma en un Trono enlutado con una Estatua encima, que canta lo siguiente: ...
- Sale Damona con una fuente grande, y en ella un Pastelón.
- La fuente y el Pastelón se convierten en Mariposas que vuelan y pueblan el Teatro.
- Llega Rusbal al bastidor, y a una señal que hacen conducen algunos soldados a Hazán encadenado. Detrás de él conducirá un Comparsa en un plato de plata, con una taza con veneno. Nirena vendrá también aprisionada, rodeándola las Damas de Armina. Otro Comparsa conduce en una fuente otro cuchillo grande. Acompañando a todo una lúgubre marcha con sordinas.
- Al ir a beber Hazán baxa rápidamente una paloma natural, le arrebatada, y se introduce con ella por el lado opuesto.
- El Jardín se transforma en Marina, y la fuente en Baxel, que se hace a la vela con Nirena, Hazán, Arfanés y Marineros.

Jornada segunda.—

- Desnudan los alfanjes: corren a la mesa por los lados para que él se vea bien, y se transforma en la boca de un horrible Dragón.
- El Bosque largo con que principió la Primera jornada con la gruta y el árbol grande en sus respectivos sitios...
- El Árbol se transforma en Gruta: y sale de ella Arfanés, con saco tosco, y barba larga.
- ... Paseo del Prado con la fuente de la Diosa Cibeles en el centro, y junto al foro...
- Al compás de una agradable marcha sale el Coro de las Damas cantando el quatro que sigue y después en un Carro Triunfal, tirado de dos Rinocerontes, se presenta Nirena a quien rodean otras Damas...
- Parte a Nirena desenvainando. La fuente se transforma en un hermoso Cenador del que salen dos Osos que embisten a Cambuco, y se le sorprende.
- Al ir Cambuco a embestir a Nirena el Cenador se convierte en Cárcel, y salen de ella dos Negros con Cadenas.

Jornada tercera.—

- Atrio de Palacio con arcos suntuosos. En medio del Teatro habrá un Cadalso, con escalera a la izquierda para subir...

³⁷ VAREY, *Cartelera...*, pp. 291, 301 y 340. Citamos por VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio, *Comedia nueva. Esposa y trono a un tiempo, y mágico de Serván*, Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent, s. a.

- Por la derecha conducen la comparsa y Zamar a Nirena, con el cabello tendido por la espalda con desorden; cubierto el rostro con un Velo negro y cadena en la muñeca, que podrá quitarse con prontitud a su tiempo. Junto a ella sale un comparsa con un alfanje desenvainado y terciado; y por la izquierda Nistón, y la comparsa saca a Cambaces, y a Sofiro con cadenas a los pies; a todo acompañará una marcha fúnebre.
- ... y sigue Nirena subiendo al cadalso de espacio y haciendo extremos de dolor.
- Nirena ha llegado al cadalso: la sientan los dos comparsas que la conduxeron, y la baxan; a la voz de Rusbal sube el que tiene el alfanje desnudo.
- Levanta el brazo el del alfanje, para executar el golpe; a la voz antecedente de Nirena se presenta Arfanés en medio del Teatro seguido de Armico; y queda aquel sin acción en el brazo para dexarle caer, todo esto ha de ser con mucha prontitud.
- Nirena irá quitándose la cadena y la dexará caer con disimulo, para usar del cetro que llevará oculto.
- El Cadalso se transforma en Trono magnífico, quedando Nirena con el rostro descubierto, y en lugar de la cadena el cetro en la mano. Sofiro y Cambaces se hallarán sin cadenas, y con ellas puestas Cambuco y Rusbal; asidos a ellos algunos comparsas. (Esta pronta libertad de unos y prisiones de otros, no es de la inspección del Tramoyista, sino de la destreza de los Actores.)
- Templo magnífico del Dios Geoncha, que estará al foro sobre una pilastra, con barba larga y una lanza en la mano al lado izquierdo contra el bastidor que se tenga por conveniente según la disposición de la mutación que sigue, con un pequeño Trono en que estará sentada Nirena, y a su lado Arfanés...
- En un grupo de nubes se dexa ver una Diosa con una rama de Oliva en la derecha; las nubes se irán extendiendo de arriba a abaxo hasta llenar todos los bastidores...

Los neoclásicos criticaban lo inverosímil e irracional de las comedias de magia. Los ilustrados, las supersticiones y falsas creencias que propagaban. A los estrictos defensores de la religión cristiana disgustaba la presencia elementos paganos que contradecían sus principios dogmáticos. Por todo ello, cuando se reitera a través de una Ordenanza (17 de marzo de 1788) que no se permitirían los autos y comedias de santos, se añade: “ni tampoco *por ahora* las de mágica y de absurdos semejantes, por ser contrarias no solo a las reglas más triviales y menos estrechas del teatro, sino también a la religión, a la razón, a las costumbres y a la decencia”³⁸. Esta última prohibición, sin embargo, obtuvo muy pocos resultados prácticos.

El fracaso de las reformas que pretendía limpiar la escena hispana de argumentos mágicos tuvo como consecuencia un rebrote de la comedia de magia, aunque en cierta medida depurada, en los primeros años del siglo XIX, así como su afianzamiento durante décadas entre el nuevo público burgués y, también, entre los espectadores infantiles, siempre agradecidos ante los efectos escénicos y circenses³⁹. Esto se corresponde perfectamente con el predominio del repertorio mágico en los teatros de títeres españoles del siglo XIX.

La guerra como espectáculo.

El tercer grupo que integra, según Palacios, el “teatro espectacular” (junto a las de santos y de magia) es el de las comedias heroicas y militares⁴⁰. Este conjunto de obras integradas en el género de las comedias

³⁸ COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la Rev. de Archivos, Bibl. Y Museos, 1904, p. 682.

³⁹ PALACIOS, ob. cit., p. 161.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 145—149.

de historia tiene una larga tradición en la comedia áurea española. Se caracteriza por basar sus argumentos en acontecimientos históricos y/o legendarios, casi siempre más de lo segundo que de lo primero, y, sobre todo, escenificar de manera espectacular batallas y cercos, sitios, tomas o defensas de ciudades amuralladas. Tampoco este tipo de obra se ajustaban a los preceptos ni gustos neoclásicos, por más que siempre tuvieran una importante carga de propaganda nacionalista y de ejemplarismo heroico; recordemos que en *La comedia nueva o el café*, en la que Leandro Fernández de Moratín realiza una abierta crítica del teatro de su época, el personaje que encarna al mal poeta, don Eleuterio, está a punto de estrenar una comedia titulada *El gran cerco de Viena*. En cambio, el gusto popular se recreaba en las explícitas acciones sangrientas, duelos, disparos, bombardeos y todo tipo de ejercicios y acciones militares.

De este tipo está documentado que se representaron con la máquina real varias comedias conocidas: la nombrada como *Carlos V* (que podría ser el *Carlos Quinto en Francia*, de Lope de Vega; *La mayor hazaña del Emperador Carlos Quinto*, de Diego de Ximénez de Enciso; o el *Carlos Quinto sobre Túnez*, de José de Cañizares); *El Conde de Saldaña*, de Álvaro Cubillo de Aragón, que incluye la batalla de Roncesvalles; *Los áspides de Cleopatra*, de Francisco de Rojas Zorrilla, con batalla naval; o *El triunfo del Ave María*, de Pedro Rosete Niño. Sin embargo, hay otras obras de este estilo cuyos títulos y descripciones parecen indicar que el espectáculo puede haber cambiado cualitativamente disminuyendo sustancialmente su carga literaria y desarrollado al máximo el aparato escenográfico y espectacular; así parece ser en *La conquista de la Florida por las armas españolas* “con la supuesta diversión de los pastores, y nuevas decoraciones, bombardeo de la plaza, y el fin de fiesta con mucho lucimiento, y por último una corrida de toros”⁴¹.

En 1748 la compañía de Félix Kinsky presentó en Burgos un memorial solicitando actuar

con máquina real, comedias, entremeses, vales, fiestas de toros y las tres partes de [El] sitio de Orán, funciones que han merecido el aplauso en la Corte y demás ciudades de España⁴².

Como se puede comprobar, el espectáculo titulado *El sitio de Orán* aparece singularizado, como una tipología de espectáculo propia, diferente de las “comedias, entremeses o bailes”. Algo similar se puede leer en memorial pidiendo permiso para representar en los corrales madrileños que presentó el maquinista Cristóbal Franco en la temporada 1761-1762, en el que *La toma de Orán* se cita más como una tipología de espectáculo que como una comedia:

...y hallándose haora en esta Corte con dicha máquina más completa en un todo, tanto como de rexiás mutaciones, fiestas de toros con muchas ymbenziones, *La toma de Orán*, y en la comedia *Los zelos de San Joseph* una mutazión de nazimiento mui ognorífica...⁴³

El argumento de estos “sitio” o “toma” de Orán podía estar basado en cualquiera de estos dos hechos históricos: la conquista de la ciudad norteafricana en 1509 a iniciativa del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, con el apoyo de Fernando el Católico (base de la *Comedia nueva. Pluma, purpura, y espada, solo en Cisneros se halla*; y *Restauración de Oran de un ingenio de esta Corte ...*, Madrid: en la imprenta de Antonio Sanz ..., 1740), o la campaña militar llevada a cabo en 1732 por España contra el

⁴¹ VAREY, *Cartelera...*, p. 117.

⁴² MIGUEL GALLO, Ignacio Javier de, *El teatro en Burgos : (1550-1752): El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1994, p. 346.

⁴³ VAREY, *Los títeres...*, p. 60.

protectorado otomano de Argel, que tuvo como consecuencias la conquista española de Orán y Mers el—Kebir (que cuenta con la versión teatral atribuida a Pasqual Esclapés de Guilló, *La restauracion de Oran : comedia heroica*, Barcelona: en la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó impresor..., [entre 1775 y 1796]). Probablemente los espectáculos representados con los títeres recrearían este segundo acontecimiento, mucho más reciente y, por tanto, mucho más adecuado para la expresión del fervor patriótico.

Afortunadamente, contamos con la descripción de dos de estos espectáculos visuales en los memoriales presentados a las autoridades para su contratación. El primero es de 1760 y está presentado por un maquinista especialista en fuegos artificiales o “polvorista”:

Descripción de la 1ª representación artificial que el Sr. Genaro Boloña ofrece hacer en dicho coliseo del Príncipe sin perjuicio ninguno:

La gran batalla de Austriacos y Prusianos. El juego empezará por vna pirámide compuesta de diversas figuras geométricas en donde se verá el sol volver en luna. La Cruz de Malta doble y sencilla. El nudo de Galomon [Salomón] que demuestra una figura que se llama oriental. A esta pieza seguirán diferentes fogones que arrojarán al aire muchas clavellinas de diferentes colores. Después, aparecerá la grande rueda del combate de los 4 pichones y otras cosas curiosas que admirará a los asistentes. Y luego empezará la gran batalla de los Prusianos con los Austriacos con vn grande fuego de mosquetería en ambas armadas; la cavallería de vna y otra parte hará fuego con sus pistolas y sable en mano; los fuertes de artillería de Praga darán fuego de su artillería en donde se verá a lo natural las balas y bombas pegar contra las murallas; se verán muchos valientes capitanes reñir con pistolas en mano y el General Nadasti derrivará del caballo al General Scherezin de vn pistolazo, y el Rey de Prusia hará su retirada. Se verá la ciudad de Praga en brillante fuego, con vna inscripción que dirá *Viva Praga* y vna figura geométrica en señal de victoria⁴⁴.

El segundo dice lo siguiente:

Madrid 23 de diciembre de 1760. Excmo. Sr. : Domingo Delgras, de la nación toscano, con toda veneración y obsequioso respeto suplicando, dize que se encuentra en esta ilustre Corte real con una máquina o teatro con sus figuras correspondientes corpóreas o en pintura que van con bastante propiedad. Representan *La thoma de Puerto Mahón* hecha últimamente por los franceses, y otras fábulas y historias muy dibertidas. Tiene una vista de mar hecha según reglas de óptica y muy natural. En esta se descubren los navíos franceses, su desembarco, la oposición de los yngleses, su acompañamiento, avance de un fuerte que hay en otra isla muy costoso, y en fin la rendición de la plaza y sus capitulaciones. Se ue llegar al socorro de la esquadra ingleses después de la thoma, y se executa una batalla nabal. Toda esta visualidad se representa con teatro bien iluminado, sin rexa ni confusión de hilos o alambres. La representación está didibida en quatro actos que durarán cerca de dos oras y media, poco más o menos...⁴⁵

Como se puede comprobar, este género de espectáculos aprovecha también el atractivo de visualizar acontecimientos muy recientes añadiendo, de esta manera, el carácter descriptivo y documental del reportaje bélico a los llamativos efectos pirotécnicos y visuales que el argumento requería. El espectáculo de títeres bélico—documental, propio del siglo XVIII, también se estaba desarrollando en otros países europeos, como muestran los datos recogidos por Jurkowski en su historia de los títeres europeos: en París se pudo ver una *Toma de Philsbourg* (1734), un *Bombardeo de la ciudad de Amberes*

⁴⁴ VAREY, *Los títeres...*, p. 54. La obra representa de forma muy simplificada las batallas de Praga y de Kolín (6 de mayo y 18 de junio de 1757), en el marco de la llamada Guerra de los Siete Años, entre austriacos y prusianos.

⁴⁵ VAREY, *Los títeres...*, p. 56. La representación reproduce el combate naval entre ingleses y franceses que se desarrolló ante el puerto de Mahón el 20 de mayo de 1756, y que termino con la toma de la ciudad menorquina por parte de los franceses.

(1746) o el *Asalto general sobre Bergen op Zoom* (1748); y en el teatro de títeres del palacio de Esterházy (Fertőd, Hungría), un *Asedio de Gibraltar* (1783)⁴⁶.

En esta época, con una Europa envuelta en guerras, revoluciones y propaganda política, no es extraño el desarrollo de un género teatral bélico; como tampoco lo fue en España la presencia de los acontecimientos políticos sobre el escenario de los teatros, incluidos los de títeres.

El 18 de octubre de 1789 se daban en Madrid dos espectáculos de títeres celebrando la exaltación al trono de Carlos IV; uno con:

Una máquina de las funciones Reales que se acaban de ejecutar por la exaltación al trono de SS. MM. y jura del Príncipe nuestro Señor, en la que se verá la comitiva de la Casa Real; después la fiesta de toros con todas las ceremonias; iluminadas varias fachadas y la del cuadro de Palacio con el jardín y pirámides...

Y otro de:

Una máquina de figuras corpóreas y de más de un pie de alto, cuya vistosa decoración en teatro, vestidos, iluminación y ejecución de todo merece la atención de tan respetable público. Principiará la función con una nueva introducción alegórica a la feliz exaltación al trono de nuestros amados Monarcas y jura del Serenísimo Príncipe de Asturias intitulada *España dichosa*, en la que se verá la fachada e iluminación que puso el Exmo. Sr. Duque de Híjar en la inmediación de su casa, todo corpóreo y con la mayor propiedad...⁴⁷

La prensa de la ciudad de Cádiz incluye una interesante serie de noticias teatrales que muestran a través de los años y del desarrollo de la historia el ascenso y caída del emperador Napoleón, tanto en lo político y militar, como en el favor de los diarios gaditanos. El día 21 de abril de 1805, se anunciaba un espectáculo de sombras chinescas que incluía la reciente coronación de Napoleón (2 diciembre de 1804), ya que ese día presentaba:

...una vista nueva, en la que se demostrará la Coronación del Emperador de los Franceses Bonaparte, con el acompañamiento de N. SS. P. Pío VII.: El Hermano de S. M. I. Josef Bonaparte, vestido de Usare; del Representante del Pueblo y Tropas, todo con la mayor propiedad, cuya Scena será de mucha aceptación.⁴⁸

En diciembre del mismo año, otra "máquina de sombras chinescas" presentaba: "dos mutaciones de fuegos chinoscos, viéndose en la primera el Retrato del Emperador Bonaparte y el de la Emperatriz, y en la segunda se manifestará un primoroso Nacimiento".⁴⁹

Unos meses después, otras sombras chinescas mostraban "la entrada en Viena del Gran Emperador Napoleón Bonaparte"⁵⁰.

En la convulsa primavera de 1808, poco después del éxito del Motín de Aranjuez (17 de marzo), que había obligado a Carlos IV a abdicar en su hijo Fernando, pero antes de que el nuevo rey fuese hecho prisionero en Bayona por los franceses (20 de abril), en el marco de una función de sombras y volatines (6 de abril), se anunciaba un baile con:

...una excelente contradanza entre hombres y mujeres, quienes con ramos de flores harán diferentes evoluciones estando el teatro guarnecido de arcos y un pirámide en medio demostrando el Símbolo de las

⁴⁶ JURKOWSKI, ob. cit., pp. 132, 137, 144 y 145.

⁴⁷ VAREY, *Cartelera...*, pp. 131 y 32.

⁴⁸ *Diario Mercantil de Cádiz*, 21 de abril de 1805.

⁴⁹ *Diario Mercantil de Cádiz*, 29 de diciembre de 1805.

⁵⁰ *Ibidem*, 2 de marzo de 1806.

dos naciones Española y Francesa, concluyendo todo el acto con tres inscripciones las que dirán VIVA FERNANDO VII, VIVA NAPOLEÓN I, Y VIVA LA UNIÓN; y se dará fin con el baile nacional.

Al día siguiente se volvía a anunciar la misma escena, pero añadiendo otra “de sombras blancas, en la que harán la gran batalla de Austerlitz ganada por las armas francesas”⁵¹.

Pocos meses después (20 de noviembre de 1808), iniciada ya la guerra de la Independencia, la valoración del emperador francés era muy diferente. En un espectáculo misceláneo de “experiencias físicas” y música se concluía mostrando:

...una pequeña colección de retratos en los fuegos líricos, por este orden: Nuestro muy amado Monarca el Señor Don Fernando VII: Don Juan, Príncipe de Portugal, y su esposa Doña María Carlota, Princesa del Brasil: Jorge Candundal, cabeza principal de la conspiración de Francia contra Bonaparte; y finalizará con el tirano Napoleón en el infierno ardiendo en un trono rodeado de demonios que le arrancan el corazón⁵².

Años más tarde (14 de julio de 1811), en el Cádiz de las Cortes asediado por los franceses, se representó en una “máquina de figuras corpóreas” el siguiente espectáculo con un pieza final de clara exaltación patriótica:

Se dará principio con la pieza en un acto titulada: *La Modesta Labradora*: seguirá una tonadilla a dúo, dándose fin con la pieza alegórica *España encadenada*. Las decoraciones serán vistosísimas y se tocarán varias marchas patrióticas.

La obrita había sido publicada, sin autor, como Drama heroico alegórico en un acto titulado : España encadenada por la perfidia francesa ; y libertada por el valor de sus hijos: pieza fácil de representar en cualquiera casa por constar de solas cinco personas (Valencia, Miguel Estevan y Cervera, [¿1809?]) y su carácter es claramente antifrancés, pro fernandino y presenta a los aliados ingleses como liberadores de España⁵³.

Si la aventura napoleónica y la guerra de la Independencia dio juego en los escenarios españoles, también lo hizo el llamado trienio liberal (1820—1823), periodo iniciado con el alzamiento del general Riego que puso de nuevo en vigor la Constitución de 1812. Precisamente será la magna ley la que protagonice la “pieza en un acto” titulada *La palabra Constitución*, de Gaspar Zavala y Zamora, que representó en Madrid la máquina real de Francisco Cucarella el 19 de noviembre de 1820. La obra despliega, a partir de un planteamiento cómico y costumbrista, toda su propaganda patriótica liberal. Estrenada con actores en el Teatro del Príncipe en 1820 (según se desprende del texto impreso el mismo año), se volvió a poner en el mismo teatro el 7 de enero de 1821⁵⁴.

A veces fueron los grandes acontecimiento políticos internacionales los representados en las máquinas. El público gaditano pudo asistir el 1 de marzo de 1822 nada menos que a las sesiones del Congreso de Viena (1814—1815), eso sí, junto a la representación de lo que ocurría en un café; en:

⁵¹ Ibídem, 6 y 7 de abril de 1808.

⁵² Ibídem, 20 de noviembre de 1808.

⁵³ *El Redactor General*, Cádiz, 13 de julio de 1811.

⁵⁴ VAREY, *Cartelera...*, pp. 21 y 315

dos primorosas máquinas de figuras de movimiento, la una representa el *Congreso de Viena*, tratando de las paces generales; se verán entrar y salir generales, edecanes, &c., todo acompañado de varios conciertos de música: la segunda representa un café, donde se vaillar un valtz, y se verá tomar café &c.⁵⁵

Como se acaba de comprobar, el repertorio de la máquina real también abría su ventana a las noticias de la política contemporánea, sacando partido, cuando esto era posible, a todo lo de espectacular y atractivo tuvieran. Propaganda y espectáculo iban de la mano en estas ocasiones.

¿Teatro de títeres neoclásico?

Entre el repertorio de la máquina real es difícil reconocer alguna obra que con propiedad se pueda definir como hija de los principios neoclásicos. No hay noticias de tragedias con títeres de un Nicolás Fernández de Moratín, Cándido María Trigueros o Vicente García de la Huerta; bien es verdad, que este género nunca llegó a popularizarse y en muchas ocasiones sus obras nunca llegaron ni a los escenarios de los actores⁵⁶. Lo más parecido que los títeres pusieron en escena fueron el *Marco Antonio y Cleopatra : drama trágico en un acto*, de Vicente Rodríguez de Arellano (representado durante varias temporadas; en realidad con un argumento pseudohistórico en el que predominan los conflictos amorosos y no falta una batalla naval) o el *Séneca y Paulina*, de Luciano Francisco Comella (drama trágico en un acto, donde un malvadísimo Nerón provoca la muerte de los esposos protagonistas ante la negativa de Paulina a acceder a los acosos del tirano).

Tampoco hay rastro en las máquinas de las comedias neoclásicas, que por obligación debían de ser realistas y verosímiles. En cambio, sí que hay varios ejemplos de los llamados dramas sentimentales, surgidos al calor de influencias europeas en los ambientes neoclásicos, que pronto “degeneraron”, con su recurso fácil a la lágrima y la risa, en un género que sintonizó con los gustos y exigencias del teatro popular⁵⁷. Hay obras próximas a este género de los más populares dramaturgos del momento en el repertorio de la máquina real de las primeras décadas del siglo XIX: de Luciano Francisco Comella, *La dama sutil*, *El hijo reconocido* y *Natalia y Carolina*; de Gaspar Zavala y Zamora, *El confidente casual* y *El amor constante*, *Eurídice* y *Orfeo*; de Francisco Bahamonde y Sesse, *La florentina*; incluso del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, con su moralista y lacrimógena *El negro sensible*. Obras que, con facilidad, pecan de una sobredosis de moralina y empalagosa ñoñez. Se hace difícil pensar que estos textos pudieran convertirse en espectáculos de títeres con tirón popular.

De la misma manera que los ilustrados y neoclásicos nunca miraron con buenos ojos a los espectáculos de títeres, y los combatieron por todo lo que tenían de tradicional y popular, la máquina real parece que no aceptó ni las propuestas reformistas de aquellos (incompatibles con su propia esencia titiritera), ni el repertorio generado por los mismos.

Más novedades, mayor competencia.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se multiplicaron las formas de espectáculo que, como la máquina real, se esforzaban para atraer a sus locales a un público popular. Algunas de ellas estaban muy

⁵⁵ *Diario Mercantil de Cádiz*, 1 de marzo de 1822.

⁵⁶ PALACIOS, ob. cit., pp. 193-200.

⁵⁷ *Ibidem*, ob. cit., pp. 173-79.

relacionadas o eran variantes de las artes del títere. Otras convivían con la máquina real en funciones misceláneas de los más variados tipos. Una idea general de esta polifacética situación, muy bien documentada, se expone en la “Introducción” de John E. Varey a su *Cartelera...*⁵⁸. La oferta lúdica incluía las sombras chinescas y las diversiones ópticas (tutilimundis, máquinas ópticas y catróptricas, linternas mágicas, dioramas, cosmoramas, fuegos píricos). También teatros mecánicos con autómatas de bulto o de siluetas recortadas, a veces llamados teatros pintorescos y mecánicos. Junto a figuras autómatas (adivinos, parlantes, volatines, orquestas, zapatero) y recreaciones mecánicas. Diversiones científicas o seudocientíficas (física y química experimental o recreativa, mecánica, neumática, hidráulica, microscopio solar). Sin olvidar a los tradicionales volatines, circo, funciones ecuestres, ascensiones en globo, fuegos artificiales, juegos de manos o “de Malabar”, ventrílocuos, fenómenos monstruosos, figuras de cera, y otras muchas excusas para reunir a un público ávido de novedades.

Los títeres llegaron a incorporarse en algunas obras de teatro de actores de manera muy significativa. Es el caso de la comedia histórica de Antonio Valladares de Sotomayor, titulada *El Católico Recaredo*, estrenada el 25 de diciembre de 1785 y que, por incluir una escena con un gran Nacimiento de títeres que interactúan con los actores, fue incluida en la programación navideña de los teatros durante varias décadas (Véase el Apéndice Documental). Estas son las indicaciones del autor para dicha escena, que se supone transcurre en el siglo VI:

Deliciosa vista de la Rivera del caudaloso Tajo; el qual, girará por la profunda surtida, que forman las varias rocas, y montecillos, que le sujetan. La Ciudad de Toledo, se verá al foro, en el lado izquierdo, con descenso al principal Puente, que será transitable, y de figura obliqua, mirado desde el Patio; de suerte, que saliendo las aguas por el ojo de él, vayan a morir al lado derecho de los bastidores. Sobre la roca, que corresponde a la Ciudad, habrá una gran Casería, desde la que bajarán al Teatro algunas personas a su tiempo. El Sol estará a una altura proporcionada; pero será luminoso, sin que figure un rostro humano, por ser esto solo propio de los Almanakes; pero no donde imite al natural. Sus luces serán vivísimas, sin intermisión en su movimiento. Las riveras del río, cimas y descensos de las rocas, y montes, como también el piso del Teatro, junto a los bastidores, ocuparán varios Ganados, así vacunos, y de cerda, como lanar, y cabrío; con algunos Pastores, que representen a los del Nacimiento; *siendo de movimiento algunas de estas figuras, tanto racionales, como irracionales*. Pasarán por el Puente dos Jumentillos con sus cántaros, a los que dirigirá Espárragp, vestido de Aguador, a las corrientes del río, donde fingiendo que los llena, los pone en su sitio. Junto a las aguas se figurará una hoguera, y sobre ella, pendiente de tres palos, habrá una caldera, en la que se supone están las migas, que figurarán comer a su tiempo. Al descubrirse la decoración baxarán Rayo, Centella, y Relámpago, y todos los Pastores, desde los montecillos, en dos alas, con sonajas, ginebreras, y zambombas, que acompañen el Quatro que sigue; y entre todos formarán una vistosa danza pastoril. [Cantan villancicos y bailan.]⁵⁹

El caso es que los Nacimientos de títeres se encontraron muchas navidades con la competencia adicional de este otro Nacimiento mixto sobre las tablas de los grandes teatros.

No fue este el único caso de títeres en una comedia de actores. La famosa comedia de magia *El assombro de Xerez, Juana la Rabicortona*, de José de Cañizares, fue representada con actores en

⁵⁸ VAREY, *Cartelera...*, pp. 24—87.

⁵⁹ *El Católico Recaredo : comedia nueva original, su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor; La representó la Compañía de Manuel Martínez el día 25 de Diciembre de 1785*. En Madrid: En la Imprenta de Alfonso López, s. a., p. 13. La cursiva es mía.

Madrid, en el Teatro de los Caños del Peral (12 de febrero de 1808), pero con su escena final realizada “en figuras corpóreas, con la posible naturalidad”⁶⁰. Las indicación para dicha escena eran las siguientes:

Mutación entera de Plaza iluminada de tres altos, y luminarias encendidas, mucha gente a las ventanas, y van pasando Guardias Española, y Tudesca con sus Thenientes a caballo, la Casa Real, y luego los coches, y Pages con hachas, y toda la Comitiva a quien han precedido Tymbales y Clarines, con los Regidores a caballo con sombreros de plumas, y por delante de esta perspectiva baxan en tres grandes grupos de nubes, y flores tres Nynphas cantando.⁶¹

En el mismo teatro, tan solo un mes antes (del 6 al 10 de enero), se había representado *El Católico Recaredo* con su escena del Nacimiento realizada con “figuras de movimiento”.

El mismo repertorio que, nacido para el teatro de actores, utilizaba la máquina real, también sirve de base para otro tipo de espectáculos de la época. Comedias tradicionales de magia como *El magico de Salerno*, *Pedro Vayalarde*, de Juan Salvo y Vela; de capa y espada, como *El caballero de Febo*, de Juan Pérez de Montalbán, o *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, fueron representadas por teatros de sombras chinescas⁶². Por una “máquina óptica” lo fue *La historia del hijo pródigo*, y por una “máquina catróptrica” lo fueron *El mágico de Hungría* “con sus transformaciones transparentes”, *El mágico de Astracán* y hasta *El enfermo imaginario*, de Moliere⁶³. La parodia de esta última comedia también fue muy representada como pantomima por las compañías de los maquinistas Manuel Franco (entre 1790 y 1798) y Augusto Reynaud (1831-1833)⁶⁴. *La pata de cabra o sea Las fraguas de Vulcano* (a partir de varias escenas de *Todo lo vence amor*, o *La pata de cabra*, de César Ribié y Alphonse Martainville, traducción de Juan de Grimaldi) se representó así mismo como pantomima, incluyendo la que sería su más famosa y versionada escena: la ascensión en globo de su protagonista Don Simplicio Bobadilla⁶⁵.

Por otra parte, el maquinista Manuel Franco adaptó el popular género del espectáculo bélico al baile: *La toma de la fortaleza de Buda* y *La conquista de la fortaleza de Belgrado* aparecen en su repertorio, respectivamente, como baile (“en la que bailará un *padedú* una niña de siete años con su padre”) y como baile de medio carácter “compuesto por Capucheti”⁶⁶.

Fue esta realidad sobrevenida la que hizo que la máquina real, que durante más de un siglo solo compartió los corrales de comedias con las compañías de actores y con los volatineros, sin más competencia, tuviera que adaptarse a una nueva situación plagada de alternativas. La cantidad y variedad de ofertas lúdicas exigió un esfuerzo a los empresarios maquinistas para adaptar sus funciones a la demanda popular.

Al final de este periodo, todo da a entender que la estructura de los espectáculos se había hecho mucho más ligera y flexible: las comedias tradicionales en tres jornadas ahora podían hacerse a partir de textos reescritos por autores contemporáneos (por ejemplo, la comedia *Lo cierto por lo dudoso*, o *La mujer*

⁶⁰ VAREY, *Cartelera...*, p. 240. La misma comedia sería representada completamente por máquina real en 1815 y 1816 (Ibidem, pp. 270 y 277).

⁶¹ [CAÑIZARES, José de], *Comedia famosa. El assombro de Xerez. Juana la Rabicortona*, En Sevilla: en la imprenta de Joseph Padrino, s. a., p. 23.

⁶² VAREY, *Cartelera...*, pp. 129, 223, 263 y 266.

⁶³ Ibidem, pp. 173, 174, 176, 207 y 211.

⁶⁴ Ibidem, pp. 135, 170, 382 y 389.

⁶⁵ VAREY, *Cartelera...*, pp. 374 y 395.

⁶⁶ Ibidem, pp. 160 y 170.

firme, de Vicente Rodríguez de Arellano a partir de Lope de Vega, puesta en máquina por la compañía de Valentín Corcuera en 1809)⁶⁷; las obras contemporáneas, o las adaptaciones de las antiguas, no tenían la densidad textual ni la rigidez estructural de las tradicionales, a la vez que mantenían o desarrollaban la espectacularidad de su aparato escenográfico; las loas fueron sustituidas por la música de una pequeña orquesta que, a veces, también tocaba su repertorio en el balcón del local antes del inicio de la función como reclamo del público; los sainetes jugaron un doble papel muy importante, al ser depositarios del atractivo cómico de la función (el visual espectacular estaba en la obra principal) y al dotar de variedad a la programación del espectáculo (si bien la comedia estaba en cartel durante varios días consecutivos, los sainetes cambiaban a diario); parecidas funciones tenían las tonadillas, fórmula musical breve que surge en el siglo XVIII, de asunto costumbrista parecido al de los sainetes y cuyas canciones, a veces atrevidas y picantes, se convertían en la música de moda. El éxito popular de estas piezas breves, como no podía ser de otra manera, no era del agrado de los reformistas neoclásicos, que llegarían a decir, resignados, que “se puede considerar la representación de nuestras comedias como mero pretexto para los mismos sainetes y tonadillas”⁶⁸.

A principios del siglo XIX, un espectáculo de la máquina real, se comercializara bajo este nombre o bajo otro equivalente (“de figuras movibles” o “de movimiento”, “de figuras corpóreas”, etc.) habitualmente estar compuesto por una pieza principal (de magia, histórica, sentimental o de Nacimiento) y otras piezas breves complementarias que frecuentemente eran un sainete y una tonadilla pero que también podían ser bailes de moda, números de volatines o acróbatas (a veces imitando a los famosos del momento), escenas de teatro mecánico, con sus vistas, y juegos de agua o de artificio, o un número especial “fin de fiesta”, que muchas veces era el de la tradicional parodia de la corrida de toros.

Las últimas décadas de existencia de ese fenómeno que nació a principios del siglo XVII bajo el nombre de máquina real y cuyo repertorio reproducía fielmente el que representaban los actores en los corrales de comedia, fueron de adaptación a la nueva realidad social y de intento de supervivencia en un mundo en veloz transformación. Sus espectáculos, ya bajo otras denominaciones que buscaban proyectar una imagen más moderna, no tuvieron más remedio que hacerse misceláneos, tanto en sus contenidos como en sus técnicas, para poder sobrevivir. Algunas compañías de teatro de títeres lograron mantener su actividad con suficiencia hasta mediados del siglo XIX, pero fueron excepcionales las que se mantuvieron durante todo el siglo e, incluso, alcanzaron el siglo XX.

Uno es el caso de la Tía Norica, cuya supervivencia está vinculada a su capacidad de arraigo social en la ciudad Cádiz, donde nace y pervive, y al mantenimiento del carácter popular de su Nacimiento y sainetes, eje sobre el que siempre pivotó su repertorio.

El otro, es el de la compañía conocida como de los Narbón, que bajo distintos nombres (y empresarios) transitó por toda España y por el siglo XIX y primeras décadas del XX alcanzando un éxito de público y crítica muy importante. Las razones del mismo fueron los elevados niveles de exigencia que demostraba la compañía en todos los aspectos: plástico, musical y literario; siendo la primera compañía de teatro de títeres que anuncia las obras que representa como escritas expresamente para ella (y por tanto

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 247.

⁶⁸ En una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda; citado por PALACIOS, *ob. cit.*, p.188. Ejemplo de estrofas de la muy representada tonadilla titulada *El tripili*: Una vieja en la cazuela / dio un suspiro tan atroz / que apagó las candilejas / y mató a el apuntador. A una niña muy bonita / un estudiante encontró / él le pidió una cosita / y la niña se la dio (*El tripili trapala: canción española: tirana con acompañamiento de piano y guitarra*, [Madrid], ¿1850?; BNE MC/4199/31).

adaptadas a su época y, sobre todo, a sus condicionantes y a su público). Hay que señalar la cuidada elección de su repertorio, basado en el de mayor éxito de la ya casi olvidada máquina real, con un Nacimiento que se convirtió en tradición de las navidades madrileñas, con su comedia de magia *Marta la hechicera*, el espectáculo bélico *La conquista de Argel*, el sainete *El alcalde torero* o la tonadilla del *Trípili*; piezas cuyo éxito mantuvo en escena durante toda la existencia de la compañía.

Pero para tratar como se merece la historia y repertorios de la Tía Norica y de la compañía de los Narbón hay en este mismo libro sendos capítulos elaborados, respectivamente por Désirée Ortega y por Adolfo Ayuso, reconocidas autoridades en estos campos.

Conclusión y preguntas.

La máquina real tuvo un repertorio fundamentalmente literario. Sus espectáculos parten de piezas dramáticas escritas. Es necesario hacer esta puntualización porque el teatro de títeres en muchas ocasiones no ha surgido, ni surge hoy, a partir de un texto escrito⁶⁹.

A lo largo de la historia de la máquina real todo indica que su repertorio coincidió esencialmente con el que los actores representaban, primero en los corrales de comedia y luego en los teatros. También, que la evolución de dichos repertorios fue paralela. Parece claro que ambos buscaban agradar a los mismos gustos populares. Es razonable suponer que, igual que hacían (y siguen haciendo) las compañías de actores con los textos que compraban a los poetas dramáticos, los maquinistas adaptaban las obras a las posibilidades y capacidades de su tropa.

Frente a la abrumadora cantidad de textos escritos para el teatro de actores que pasaron a ser representados por la máquina real, no hay constancia documental alguna de que durante el periodo de existencia de esta se escribieran textos específicos para su repertorio⁷⁰. Mientras que estas no aparezcan, se puede afirmar con rotundidad que nunca existió un repertorio exclusivo de la máquina real de los títeres.

Las preguntas –que aquí no cabe intentar responder– surgen de inmediato.

¿Por qué a lo largo de más de dos siglos el público español asistía a las comedias representadas con actores y, después, quería volver a verlas hechas con títeres? ¿Qué tenían aquellos títeres que no tuvieran los actores?

¿Acaso sucedía esto por la misma razón por la que en pleno siglo XXI las artes del títere siguen con todos sus poderes desplegados? ¿Es porque tienen los títeres un lenguaje propio, un atractivo especial?

¿Es qué la máquina real suponía algo más que la mera sustitución de actores por muñecos?

⁶⁹ Sobre este tema, tan actual e interesante para la definición de las artes del títeres, véase en este mismo libro la colaboración de Christine ZURBACH.

⁷⁰ La primera noticia de una obra escrita directamente para hacerse con títeres aparece en julio de 1871 (*Diario de Córdoba*, 1871/07/25, 2) en la publicidad de un “Teatro de autómatas italiano” (más adelante conocido como compañía de los Narbón), que habla de “el drama escrito espresamente para estos autómatas, titulado *La guerra franco—prusiana*”. A partir de 1881, esa misma compañía comenzó a añadir en la publicidad de determinadas obras (*El robo de Proserpina*, *La Herencia del Diablo*, o *Marta la Hechicera*) la coletilla “escrita para este espectáculo por...” y el correspondiente nombre de su autor. Lo curioso es que estas obras ya formaban parte de su repertorio desde hacía décadas y que alguna de ellas se venían representando desde, al menos 1841 (caso de *Marta la Hechicera*, de José Mazo; *El Nacional*, Cádiz, 24 y 25 de marzo de 1841, p. 4). No hay constancia de estas obras fueran representadas alguna vez por actores.

Apéndice Documental: obras representadas por la máquina real (1630-1840).—

Es necesario puntualizar:

- 1) Que además de los datos del repertorio de la máquina real, se incluyen, señalándolo así siempre, otros pocos de obras para actores en las que también hay títeres, así como de piezas representadas en teatro de sombras, máquinas ópticas o catróntricas y pantomimas.
- 2) Siempre se cita el título de la obra tal como aparece en la fuente documental correspondiente; cuando hay un segundo título, entre corchetes, este corresponde al de alguna o algunas obras cuyo texto hemos localizado y que pudieran estar relacionadas con la obra documentada.
- 3) Ninguno de los documentos conocidos habla de los autores de las obras representadas. Los autores que aparecen junto a cada título son, por tanto, posibles atribuciones basadas en la similitud de títulos y así deben entenderse.

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
<i>A buen padre, mejor hijo, Antioco y Seleuco.</i> Moreto, Agustín, 1618—1669 Comedia de historia.	1748—1750	Félix Quiusqui (Kinsky)		Paz 1914, 51— 52
<i>A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro de Salamanca.</i> González Martínez, Nicolás Comedia de magia	1819—1820	¿Julián Moreno y Mauricio González?	Madrid	Varey 1995, 302
<i>A un efecto paternal no hay cariño que le iguale, el hijo prodigo.</i> [El hijo prodigo]	1790/01/12		Madrid	Varey 1995, 134
	1802/01/27	<i>El Espadero</i>	Madrid	Varey 1995, 199
Cáncer y Velasco, Jerónimo de, 1599?— 1655; Matos Fragoso, Juan de, 1608— 1688 y Moreto, Agustín, 1618—1669 Comedia evangélica.	1804/02/22	<i>El Espadero</i>	Madrid	Varey 1995, 213
	1813/12/25/— 1814/12/18	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 265
	1815/10/22— 1816/05/05	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 275
	1816/11/27	¿Ramón Fernández?	Madrid	Varey 1995, 279
<i>El alcalde médico.</i> Moraleja y Navarro, José Patricio, 1711—1763 Sainete.	1813/12/25— 1814/12/18	Francisco López	Madrid	Varey 1995, 264
	1817/11/23— 1818/02/01	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 290

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
	1820/10/22— 12/26	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 311
<i>El alcalde torador o los novillos de la aldea.</i>	1819—1820	Francisco López	Madrid	Varey 1995, 301
[<i>El alcalde torador</i>] Sainete.	1825/01/01— 02/15	¿Francisco Cucarella?	Madrid	Varey 1995, 343
<i>Alejandro y Octavia.</i> [<i>El maestro de Alejandro</i>] Fernando de Zárate (Antonio Enríquez Gómez), 1601—1663 Comedia de historia.	1799/05/19		Madrid	Varey 1995, 177
<i>La Almira, parte I.</i> Comedia de historia.	1820/10/15— 1821/03/04	¿Francisco López?	Madrid	Varey 1995, 310
<i>Ama loca y paje lerdo.</i> Sainete nuevo.	1815/04/16	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 273
<i>Aman, y Mardoqueo. Por otro título: La Horca para su dueño.</i> Godínez, Felipe, 1585?—1659 Comedia bíblica.	1819—1820	Francisco López	Madrid	Varey 1995, 301
<i>El amo criado.</i> [<i>Donde hay agravios no hay celos y el amo criado</i>] Rojas Zorrilla, Francisco de, 1607—1648 Comedia de capa y espada.	1748—1750	Félix Quiusqui (Kinsky)		Paz 1914, 51— 52
<i>El amor constante, Eurídice y Orfeo.</i> Zavala y Zamora, Gaspar, 1762—1813?	1815/02/05	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 271
	1815/12/31	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 276
<i>La Andrómaca.</i> Eurípides, en posible versión de a) Comella, Luciano Francisco, 1751— 1812 b) <i>La Andrómaca: Al amor de madre no</i>	1805	Cristóbal Franco, <i>el Sevillano</i>	Valladolid	Alonso 1923, 256

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
<i>hay afecto que le iguale.</i>				
Traducción de Racine				
<i>El ángel, lego y pastor San Pascual Bailón</i>	1815	Francisco Cucarella	Madrid	Paz 1914, 61
Fernández, Antonio Pablo				
Comedia de santos.				
<i>El anillo de Giges y mágico Rey de Lidia o Los prodigios de un anillo, y pastor y rey a un tiempo.</i>	1805/02/10	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 219
Cañizares, José de, 1676—1750	1808/02/07	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 240
Comedia de magia.				
	1817/12/16	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 290
	1818/11/29	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 292
	1819/12/21	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 301
	1819/12/25— 1820/02/15		Madrid	Varey 1995, 302
<i>La aparición de la Virgen y blasones del Carmelo.</i>	1814/12/25— 1815/04/02	Manuel Sánchez	Madrid	Varey 1995, 271
[pudiera ser adaptación de la Jornada primera de <i>Los tres mayores portentos en tres distintas edades. El origen religioso y blasón carmelitano</i> , de Furmento Bazo, Antonio]				
Comedia de santos.				
<i>El Arca de Noé.</i>	1760	Domingo Delgrás	Madrid	Varey 1972, 58
<i>[La segunda edad del mundo y El Arca de Noé]</i>	1811		Cádiz	Cantos, Durán y Romero, 2006, t. III, p. 87
Martínez de Meneses, Antonio, n. 1608, Rosete Niño, Pedro, 1608—d. 1659, y Cáncer y Velasco, Jerónimo de, 1599?—1655				
Comedia bíblica.	1817/03/08		Cádiz	<i>Diario Mercantil de Cádiz</i>
<i>Armida y Reinaldo o Reinaldo y Armida.</i>	1806/04/08— 05/30		Madrid	Varey 1995, 229

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
Rodríguez de Arellano, Vicente, ca. 1750—1815, basado en la <i>Conquista de Jerusalén</i> , de Torcuato Tasso.	1815/04/16—23	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 273
Drama en un acto.	1816/04/21—05/05	Juan Maestretti	Madrid	Varey 1995, 280
	1817/12/14—1818/01/23		Madrid	Varey 1995, 291
	1819/12/19—1820/04/02	Francisco López	Madrid	Varey 1995, 301
	1820/02/02		Madrid	Varey 1995, 302
	1820/10/15	¿Francisco López?	Madrid	Varey 1995, 310
	1820/12/08	¿Francisco López?	Madrid	Varey 1995, 316
	1824/01/11	Estanislao Móstoles	Madrid	Varey 1995, 340
<i>El asombro de Xerez, Juana la Rabicortona.</i>	1808/02/12		Madrid	Varey 1995, 240
Cañizares, José de, 1676—1750 Comedia de magia.	1815/04/03	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 270
	1816/01/21	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 277
<i>Los áspides de Cleopatra.</i> Rojas Zorrilla, Francisco de, 1607—1648 Comedia de historia.	1816/04/21	Juan Maestretti	Madrid	Varey 1995, 280
<i>Astucias del enemigo contra la naturaleza, Marta imaginaria, segundo asombro de Francia.</i> Concha, José (de), 1750 — ¿1802? Comedia de magia.	1815/11/05—1816/02/18	Manuel Sánchez	Madrid	Varey 1995, 276
<i>El avaro arrepentido.</i> Sainete nuevo.	1809/07/05—12/25	Bernardino Rueda / Valentín Corcuera	Madrid	Varey 1995, 246
<i>Las aventuras de Tequeli, o el Molino de</i>	1816/08/11		Madrid	Varey 1995, 281

<i>Título</i>	<i>Fecha</i>	<i>Maquinista</i>	<i>Lugar</i>	<i>Fuente</i>
<i>Reben.</i>				
[<i>La amazona de Montgaz y aventuras de Tequeli</i>]				
Solano y Lobo, Narciso Agustín				
Comedia de capa y espada.				
<i>La Baltasara.</i>	1635/03/17		Madrid, Buen Retiro	Whitaker 1983, 204
Vélez de Guevara, Luis, 1579—1644, Coello y Ochoa, Antonio, 1611—1652 y Rojas Zorrilla, Francisco de, 1607—1648				
Comedia de santos y de capa y espada.				
<i>Los bandos de Barcelona.</i>	1823/12/26	¿Julián Romero y Mauricio González?	Madrid	Varey 1995, 340
[<i>El catalan Serrallonga y vandos de Barcelona</i>]				
Vélez de Guevara, Luis, 1579—1644, Coello y Ochoa, Antonio, 1611—1652 y Rojas Zorrilla, Francisco de, 1607—1648				
Comedia de capa y espada.				
<i>El borracho.</i>	1831/03/13— 1832/04/29	Marcos Serrano	Madrid	Varey 1995, 376
Quiñones de Benavente, Luis, 1589—1651				
Entremés.				
<i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra.</i>	1813/03/01— 05/23	¿Tomás Parodi?	Madrid	Varey 1995, 263
Molina, Tirso de, 1579—1648				
<i>En sombras chinescas.</i>	1814/01/13— 11/27	¿Tomás Parodi?	Madrid	Varey 1995, 266
<i>El bruto de Babilonia, o Profeta Daniel o El Bruto de Babilonia.</i>	1804/02/19— 26		Madrid	Varey 1995, 214
[<i>El bruto de Babilonia, Nabucodonosor</i>]				
Matos Fragoso, Juan de, m. 1692	1823/12/26— 1824/02/29	¿Julián Moreno y Mauricio González?	Madrid	Varey 1995, 340
Comedia bíblica.				
<i>El caballero de Febo.</i>	1806/02/05		Madrid	Varey 1995, 223
Pérez de Montalbán, Juan, 1602—1638				
En sombras chinescas.				
<i>Caer para levantar (San Gil de Portugal).</i>	1709/02/16—	Francisco	Madrid	Varey 1957,

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
Matos Fragoso, Juan de, m. 1692, Cáncer y Velasco, Jerónimo de, 1599? y Moreto, Agustín, 1618—1669 Comedia de santos.	24 1710/03/12— 13; 04/07	Londoño Francisco Londoño	Madrid	274—75 Varey 1957, 275—76
<i>El café</i> Quizás basada o parodia de <i>La comedia nueva o el Café</i> Comedia nueva en dos actos, de Leandro Fernández de Moratín Sainete.	1799/06/01		Madrid	Varey 1995, 177
<i>Calisto el estudiante</i> “Jocosa comedia antigua en dos actos”	1820/10/15— 1821/03/04	¿Francisco López?	Madrid	Varey 1995, 308
<i>Carlos quinto.</i> a) <i>Carlos Quinto sobre Túnez</i> , de Cañizares, José de, 1676—1750. b) <i>La mayor hazaña del Emperador Carlos Quinto</i> , de Ximénez de Enciso, Diego, 1585—1633 c) <i>Carlos Quinto en Francia</i> , de Vega, Lope de, 1562—1635. Comedias de historia.	1776	Cristóbal Franco	Madrid	Varey 1973, 17, 29,
<i>La casa de los abates locos.</i> [<i>Los abates locos</i>] Sainete nuevo.	1816	Juan Maestreti	Madrid	Varey 1995, 280
<i>Casarse por vengarse.</i> Rojas Zorrilla, Francisco de, 1607—1648 Comedia de capa y espada.	1748—1750	Félix Quiusqui (Kinsky)		Paz 1914, 51— 52
<i>El casero burlado.</i> Cruz, Ramón de la, 1731—1794 Sainete.	1799/04/18 1800/04/13 1814/12/18 1815/11/05— 1816/02/18	Juan Carrascosa Juan Carrascosa	Madrid Madrid Madrid	Varey 1995, 183 Varey 1995, 183 Varey 1995, 270 Varey 1995, 277
<i>La casta Susana.</i>	1804/03/01	<i>El Espadero</i>	Madrid	Varey 1995, 213

<i>Título</i>	<i>Fecha</i>	<i>Maquinista</i>	<i>Lugar</i>	<i>Fuente</i>
Son posteriores:				
<i>La casta Susana</i> : opereta alemana en tres actos, letra de Jorge Okonkowsky; música del Juan Gilbert ; y				
Pedro Pérez Fernández, <i>La casta Susana</i> : “Opereta en tres actos, adaptación y refundición española.”				
Comedia bíblica.				
<i>El Católico Recaredo.</i> Valladares de Sotomayor, Antonio 1740—1820	1785/12/25	Manuel Martínez	¿Madrid?	Valladares, Madrid: Alfonso López, s.a.
Comedia histórica con actores, con escena de Nacimiento con títeres.	1808/01/06— 11		Madrid	<i>El revisor general</i> , nº 5, 15—01—1808
	1808/02/12		Madrid	Varey 1995, 240 y 262
	1809/12/24		Cádiz	<i>Diario Mercantil de Cádiz</i>
	1810/12/24— 1811/01/03		Madrid:	<i>Diario de Madrid</i>
	1811/12/28— 29		Cádiz	<i>Diario Mercantil de Cádiz; El redactor General</i>
	1812/01/12— 13		Madrid	<i>Diario de Madrid</i> , 12— 01—1812; <i>Heraldo de Madrid</i> , 3— 04—1912
	1812/06/27		Palma de Mallorca	<i>Diario de Palma</i>
	1813/02/19— 21		Madrid	Varey 1995, 262
	1817/01/06		Cádiz	<i>Diario Mercantil de Cádiz</i>
	1823/12/25		Cádiz	<i>Diario Mercantil</i>

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
				<i>de Cádiz,</i> (Fierro, p. 38)
	1826/12/26		Cádiz	<i>Diario Mercantil de Cádiz</i>
	1828/12/25		Cádiz	<i>Diario Mercantil de Cádiz</i>
	1830/12/26		Cádiz	<i>Diario Mercantil de Cádiz</i>
<i>Los celos de San Joseph (con mutación de Nacimiento).</i> Cristóbal de Monroy y Silva, 1612 — 1649 Comedia evangélica.	1761—1762	Cristóbal Franco	Madrid	Varey 1972, 60
<i>Los ciegos hipócritas.</i> [<i>Perico el Empedrador, ó los ciegos hipócritas y embusteros ...</i>] Mompíe de Monteagudo, Ildefonso, 1785 o 1786—1855 Sainete nuevo.	1809/07/05— 12/25	Bernardino Rueda / Valentín Corcuera	Madrid	Varey 1995, 246
<i>La ciencia vence al poder.</i> [<i>Al poder la ciencia vence</i>] Fernández de Bustamante, José Comedia de magia.	1815/11/12	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 277
<i>El Conde de Saldaña, Prim. Parte.</i> Cubillo de Aragón, Álvaro, 1596—1661 Comedia de historia.	1748—1750	Félix Quiusqui (Kinsky)		Paz 1914, 51— 52
<i>El Conde Fernán González en la corte de Almanzor.</i> Comedia de historia.	1797/11/06		Madrid	Varey 1995, 166
<i>El confidente casual.</i> Zavala y Zamora, Gaspar, 1762—1813 Comedia nueva en tres actos.	1806/04/08— 05/30		Madrid	Varey 1995, 229
<i>La conquista de la Florida por las armas españolas.</i>	1787/02/18		Madrid	Varey 1995, 117

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
Comedia de historia				
<i>La conquista de la fortaleza de Belgrado.</i> Compuesto por Capucheti Baile de medio carácter.	1798/02/25— 29	Manuel Franco y Pedro Forioso	Madrid	Varey 1995, 170
<i>La conversión de la Samaritana y el arrepentimiento de la Magdalena.</i> Comedia evangélica.	1788/02/25— 29		Madrid	Varey 1995, 123
<i>La creación del mundo.</i> [<i>La creación del mundo y primer culpa del hombre</i>] Vega, Lope de, 1562—1635	1723/9/24	Manuel de Fresneda (Pesoa)	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 347
Comedia bíblica.	1788/11/27		Madrid	Varey 1995, 126
<i>El criado embrollador.</i> Moncín, Luis, 1750—1814 Sainete, representado en sombras como “Comedia en prosa en dos actos”.	1805/11/13		Madrid	Varey 1995, 223
<i>Los criados embrollistas.</i> Sainete, representado en sombras como “Comedia en prosa en dos actos”.	1814/12/25— 1815/05/14	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 271
<i>La cura de los deseos o la varita de virtudes.</i> [<i>La cura de los deseos</i>] González del Castillo, Juan Ignacio, 1763—1800	1809/07/05— 12/25	Bernardino Rueda / Valentín Corcuera	Madrid	Varey 1995, 246
Sainete.	1815/11/12	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 277
	1821/12/02— 1822/02/03;	Francisco Cucarella	Madrid	Varey 1995, 328
<i>La dama sutil.</i> Comella, Luciano Francisco, 1751—1812 Comedia en dos actos.	1809/09/08— 12/17	Valentín Corcuera	Madrid	Varey 1995, 247
<i>Dar la vida por su dama. El conde de Sex.</i>	1723/9/19	Manuel de Fresneda (Pesoa)	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 347

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
Coello y Ochoa, Antonio, 1611—1652 Comedia de capa y espada.	1748—1750	Félix Quiusqui (Kinsky)		Paz 1914, 51— 52
<i>El desdén con el desdén.</i> Moreto, Agustín, 1618—1669 Comedia de capa y espada.	1748—1750	Félix Quiusqui (Kinsky)		Paz 1914, 51— 52
<i>El diablo predicador, y mayor contrario amigo.</i> Belmonte Bermúdez, Luis de, 1587— 1650 Comedia de santos.	1810/12/29— 1811/02/02		Madrid	Varey 1995, 255
<i>El disfraz venturoso.</i> “Pieza jocosa”.	1809/07/05— 12/25	Bernardino Rueda / Valentín Corcuera	Madrid	Varey 1995, 246
<i>El Divino Nazareno.</i> [<i>El Nazareno Sansón</i>] Pérez de Montalbán, Juan, 1602—1638 Comedia bíblica.	1804/02/09	<i>El Espadero</i>	Madrid	Varey 1995, 213
	1806/04/17	<i>El Espadero</i>	Madrid	Varey 1995, 230
	1815/11/05— 1816/02/18	Manuel Sánchez	Madrid	Varey 1995, 276
	1817/11/23— 1818/02/01	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 290
	1819/12/21— 1820/01/06	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 301
	1820/10/22— 12/26	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 311
	1825/01/01— 02/15	¿Francisco Cucarella?	Madrid	Varey 1995, 343
<i>Don Juan de Espina en su patria.</i> Cañizares, José de, 1676—1750 Comedia de magia.	1814/02/10;	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 265
	1815/10/22— 1816/05/05	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 275
	1820/10/22—	Marcos	Madrid	Varey 1995, 311

<i>Título</i>	<i>Fecha</i>	<i>Maquinista</i>	<i>Lugar</i>	<i>Fuente</i>
	12/26	Latronche		
<i>Doña Inés de Castro.</i> Comella, Luciano Francisco, 1751—1812 Comedia de santos.	1810/12/29— 1811/02/02		Madrid	Varey 1995, 255
<i>Las dos estrellas de Francia.</i> León Marchante, Manuel de, 1631— 1680 y Calleja, Diego de, ca. 1639— 1725 Comedia de santos.	1694/11/17— 18 1709/03/09— 148 1710/03/26— 27 1723/9/20—21 1735/02/27— 03/31	José (de) Loaisa Francisco Londoño Francisco Londoño Manuel de Fresneda (Pesoa) Francisco Londoño	Valladolid Madrid Madrid Valladolid Madrid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 313 Varey 1957, 274—75 Varey 1957, 275—76 Ferrer 2008; Alonso 1923, 347 Varey 1957, 288—89
<i>Los efectos de un anillo por un pastor.</i> Función de magia en máquina.	1818/12/25		Madrid	Varey 1995, 294
<i>El embustero engañado.</i> Moncín, Luis, 1750—1814 Comedia nueva en dos actos.	1820/10/15— 1821/03/04	¿Francisco López?	Madrid	Varey 1995, 310
<i>Los encantos de Medea.</i> Rojas Zorrilla, Francisco de, 1607—1648 Comedia de magia.	1717/12/19— 1718/01/02 1723/9/23 y 26 1788/01/25 1810/02/03	Manuel de Fresneda (Pesoa) Manuel de Fresneda (Pesoa)	Valencia Valladolid Madrid Madrid	Juliá 1926, 341; Varey 1953, 262 Ferrer 2008; Alonso 1923, 347 Varey 1995, 122 Varey 1995, 251
<i>El enemigo de las mujeres.</i> [<i>La posadera feliz o el enemigo de las mujeres</i>] Goldoni, Carlo, 1707—1793	1809/07/05— 12/25		Madrid	Varey 1995, 246

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
Comedia en tres actos.				
<i>El enfermo fugitivo o la jeringa.</i> Sainete.	1806/12/04— 1807/02/01		Madrid	Varey 1995, 234
<i>El enfermo imaginario</i> Poquelin “Molière”, Jean—Baptiste, 1622—1673 Manuel de Iparraguirre, traducción 1753 En pantomima y “máquina catróptrica”.	1790/02/21— 03/25	Manuel Franco	Madrid	Varey 1995, 135
	1798/02/25— 29	Manuel Franco y Pedro Forioso	Madrid	Varey 1995, 170
	1803/12/15	“máquina catróptrica”	Madrid	Varey 1995, 211
	1831/12/25— 1832/05/0	Augusto Reynaud	Madrid	Varey 1995, 382
	1833/03/03— 06/30	Augusto Reynaud	Madrid	Varey 1995, 389
<i>El esclavo del demonio.</i> Mira de Amescua, Antonio, 1574—1644	1692/11/12		Sevilla	Sánchez 1887, 193—199
Comedia de santos.	1694/11/19— 21	José (de) Loaisa	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 313
	1723/9/17	Manuel de Fresneda (Pesoa)	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 347
	1735/02/27— 03/31	Francisco Londoño	Madrid	Varey 1957, 288—89
<i>España dichosa.</i> Pieza propagandística.	1789/10/18		Madrid	Varey 1995, 132
<i>La España encadenada.</i> [<i>España encadenada por la perfidia francesa; y libertada por el valor de sus hijos</i>] Pieza propagandística.	1811/07/14— 21		Cádiz	<i>El Redactor general</i>
<i>La estatua animada o el castigo del Altísimo.</i>	1820/12/08— 26	¿Julián Moreno y Mauricio	Madrid	Varey 1995, 316

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
Comedia en tres actos.		González?		
	1824/01/01	¿Julián Moreno y Mauricio González?	Madrid	Varey 1995, 340
<i>Exaltación al trono de SS. MM [Carlos IV].</i> Pieza propagandística.	1789/11/15		Madrid	Varey 1995, 131
<i>El fin del pavo.</i> González del Castillo, Juan Ignacio, 1763—1800 Sainete.	1809/07/05— 12/25	Bernardino Rueda / Valentín Corcuera	Madrid	Varey 1995, 246
<i>La florentina.</i> [Francisco Bahamonde y Sesse, 1750—1805] “Comedia famosa en un acto”.	1809/09/08— 12/17	Valentín Corcuera	Madrid	Varey 1995, 247
	1815/02/12— 1816/02/11	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 277
	1820/10/15— 1821/03/04	¿Francisco López?	Madrid	Varey 1995, 310
<i>El galán fingido.</i> Sainete.	1799/04/18		Madrid	Varey 1995, 177
<i>La garza de Portugal o Reinar después de morir.</i> Vélez de Guevara, Luis, 1579—1644 Comedia de capa y espada.	1723/9/16	Manuel de Fresneda (Pesoa)	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 347
<i>Los golosos.</i> Sainete.	1800/01/03		Madrid	Varey 1995, 182
<i>El gracioso engaño creído del duende fingido.</i> Cruz, Ramón de la, 1731—1794 Sainete.	1809/09/08— 12/17	Valentín Corcuera	Madrid	Varey 195, 247
<i>La gran batalla de Austriacos y Prusianos.</i> Espectáculo heroico.	1760	Genaro de Bologna	Madrid	Varey 1972, 54

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
<i>Hallar la vida en la muerte, ó San Francisco de Borja.</i> Comedia de santos.	1815	Francisco Cucarella	Madrid	Paz 1914, 61
<i>Herodes Escalonita, y la hermosa Mariana.</i> [<i>Herodes Ascalonita, y la hermosa Mariana</i>] Lozano Montesino, Gaspar Comedia bíblica.	1825/01/01— /02/15	¿Francisco Cucarella?	Madrid	Varey 1995, 343
<i>El hijo reconocido.</i> Comella, Luciano Francisco, 1751—1812 Comedia en dos actos.	1811/01/01— /02/15	¿ <i>El Romano</i> ?	Madrid	Varey 1995, 259
<i>La historia del hijo pródigo.</i> Máquina óptica.	1799/04/01 1803/03/03	Nicolás Charni Nicolás Charni	Madrid Madrid	Varey 1995, 176 Varey 1995, 207
<i>El juramento ante Dios.</i> [<i>El juramento ante Dios, y lealtad contra el amor</i>] Cordero, Jacinto, 1606—1646 Comedia de capa y espada.	1748—1750	Félix Quiusqui (Kinsky)		Paz 1914, 51—52
<i>El justo Lot y destrucción de Sodoma, o Sodoma abrasada o el justo Lot.</i> [<i>El justo Lot</i>] Cubillo de Aragón, Álvaro, 1596—1661 Comedia bíblica.	1813/12/25— 1814/12/18; 1815/10/22— 1816/05/05	Marcos Latronche Marcos Latronche	Madrid Madrid	Varey 1995, 265 Varey 1995, 275
<i>La lavandera de Nápoles.</i> [<i>La gran comedia, El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Phelipa Catanea</i>] De tres ingenios [Calderón de la Barca, Pedro, 1600—1681] Comedia de capa y espada.	1723/9/22	Manuel de Fresneda (Pesoa)	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 347
<i>El licenciado Farfulla.</i> Cruz, Ramón de la, 1731—1794 Zarzuela burlesca.	1809/09/08— 12/17	Valentín Corcuera	Madrid	Varey 1995, 247

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
<i>Lo cierto por lo dudoso, ó La muger firme.</i> Rodríguez de Arellano, Vicente, ca. 1750—1815, a partir de Lope de Vega Comedia de capa y espada.	1809/09/08— 12/17	Valentín Corcuera	Madrid	Varey 1995, 247
<i>Los locos.</i>	1799/04/03		Madrid	Varey 1995, 177
<i>Sainete.</i>	1815/10/22— 1816/05/05	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 275—76
	1816/04/21— 05/05	Juan Maestretti	Madrid	Varey 1995, 280
	1818/11/29	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 292
	1819/12/21— 1820/01/06	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 301
<i>El lucero de Madrid y divino labrador San Isidro.</i> [<i>El lucero de Madrid, San Isidro labrador</i>] Zamora, Antonio de, 1660—1728 Comedia de santos.	1820/11/12	Francisco Cucarella	Madrid	Varey 1995, 314
<i>El maestro de música.</i> Cruz, Ramón de la, 1731—1794 Sainete.	1800/01/06		Madrid	Varey 1995, 182
<i>El maestro de niños.</i> [<i>El maestro de niños y la rosca, entremés</i>] Sainete nuevo, en sombras.	1789/02/16		Madrid	Varey 1995, 129
<i>El mágico Almanzor.</i> Comedia de magia.	1805/11/07	<i>En sombras</i>	Madrid	Varey 1995, 223
	1821/12/02	Francisco Cucarella	Madrid	Varey 1995, 328
<i>El mágico de Astracán..</i> Valladares de Sotomayor, Antonio 1740—1820	1799/03/12	François Bienvenu,	Madrid	Varey 1995, 174

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
Comedia de magia, en “máquina catróptrica”.				
<i>El mágico de Hungría.</i> Comedia de magia, en “máquina catróptrica”.	1799/02/23	François Bienvenu	Madrid	Varey 1995, 173
<i>El magico de Salerno, Pedro Vayalarde.</i> Salvo y Vela, Juan, ¿? — 1720 Comedia de magia.	1789/02/16	<i>En sombras</i>	Madrid	Varey 1995, 129
	1813/12/25— 1814/12/18	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 264
	1814/12/25— 1815/04/02	Manuel Sánchez	Madrid	Varey 1995, 271
	1817/11/23	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 290
	1820/10/22— 12/26	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 311
<i>El magico de Salerno, Pedro Vayalarde. Parte II.</i> Salvo y Vela, Juan, ¿? — 1720 Comedia de magia.	1815/11/05	Manuel Sánchez	Madrid	Varey 1995, 276
<i>El magico de Salerno, Pedro Vayalarde. Parte IV.</i> Salvo y Vela, Juan, ¿? — 1720 Comedia de magia.	1806/02/14		Madrid	Varey 1995, 227
<i>El mágico por amor.</i> Valladares de Sotomayor, Antonio 1740—1820 Comedia de magia.	1815/02/05	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 271
	1817/11/23— 1818/02/01	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 290
	1820/10/22— 12/26	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 311
<i>El mágico prodigioso.</i>	1799/03/31	máquina catróptrica	Madrid	Varey 1995, 177

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
Calderón de la Barca, Pedro, 1600—1681 Comedia de magia.	1800/03/30	máquina catróptica	Madrid	Varey 1995, 183
<i>El mágico sevillano.</i> Comedia de magia.	1806/04/08		Madrid	Varey 1995, 229
	1806/12/04— 1807/02/01		Madrid	Varey 1995, 234
	1813/12/25/— 1814/12/18	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 265
	1815/10/22— 1816/05/05	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 275
	1817/11/23	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 290
<i>Máquina del Juicio universal.</i> (prohibida). Comedia evangélica.	1761/07/23— 24	Juan Baptista Ardax	Madrid	Varey 1972, 58—59
<i>Marco Antonio y Cleopatra.</i> Rodríguez de Arellano, Vicente, ca. 1750—1815 Drama trágico en un acto.	1814/12/18— 1815/04/03	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 270
	1815/11/12— 1816/02/11	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 277
	1820/02/13;	Francisco López	Madrid	Varey 1995, 300
	1820/10/15— 1821/03/04	Francisco López	Madrid	Varey 1995, 310
<i>Médico a palos.</i> Fernández de Moratín, Leandro, 1760— 1828, según Moliere. Comedia en tres actos.	1816/04/21— 05/05	Juan Maestretti	Madrid	Varey 1995, 280
<i>El médico poeta.</i> González del Castillo, Juan Ignacio, 1763—1800 Sainete.	1842/11/22— 24		Cádiz Teatro C/ Compañía	Ortega 2001, 42

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
<i>Médico supuesto.</i> Comedia nueva en prosa, en tres actos.	1815/11/12— 1816/02/11	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 277
<i>El mejor alcalde, el Rey.</i> Vega, Lope de, 1562—1635 Comedia de capa y espada.	1694/11/27— 28	José (de) Loaisa	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 313
<i>Las misas de San Vicente Ferrer.</i> Fernando de Zárate (Antonio Enríquez Gómez), 1601—1663 Comedia de santos.	1748—1750	Félix Quiusqui (Kinsky)		Paz 1914, 51— 52
<i>La modesta labradora.</i> Rey, Fermín del Comedia en un acto.	1811/07/14— 21		Cádiz	<i>El Redactor general</i>
<i>Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta.</i> Moncín, Luis, 1750—1814 Comedia nueva de figurón en tres actos.	1817/11/23— 1818/02/01	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 290
<i>La muerte de Séneca.</i> Tragedia.	1808		Valencia	Magnin 1862, 103—04
<i>El Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo y los celos de San José.</i> <i>¿Los celos de San Joseph</i> Cristóbal de Monroy y Silva (1612 — 1649)? Comedia evangélica.	1805/01/06		Madrid	Varey 1995, 218
<i>El Nacimiento del Niño Dios.</i> Comedia evangélica.				Catálogo 1899, 348 Varey 1995, 22
<i>Natalia y Carolina.</i> Comella, Luciano Francisco, 1751—1812 Comedia en dos actos.	1809/07/05— 12/25	Bernardino Rueda / Valentín Corcuera	Madrid	Varey 1995, 246
<i>El negro sensible: segunda parte.</i> José Joaquín Fernández de Lizardi Comedia.	1810/12/29— 1811/02/02		Madrid	Varey 1995, 255

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
<i>El niño perdido y hallado en el templo.</i> Comedia evangélica.	1816/01/28	¿Benito Marcos?	Madrid	Varey 1995, 278
<i>No hay contra lealtad cautela.</i> Leyva Ramírez de Arellano, Francisco de, 1630—1676 Comedia de capa y espada.	1748—1750	Félix Quiusqui (Kinsky)		Paz 1914, 51—52
<i>No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, o el convidado de piedra.</i>	1783/03/31	Baus y Biancqui	Madrid	Varey 1972, 136
[<i>No hay deuda que no se pague, y convidado de piedra</i>]	1806/04/10	<i>El Espadero</i>	Madrid	Varey 1995, 230
Zamora, Antonio de, 1660—1728 Comedia de capa y espada.	1819/12/25	¿Julián Moreno y Mauricio González?	Madrid	Varey 1995, 302
<i>No puede ser guardar una mujer.</i> Moreto, Agustín, 1618—1669 Comedia de capa y espada.	1694/11/26	José (de) Loaisa	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 313
	1748—1750	Félix Quiusqui (Kinsky)		Paz 1914, 51—52
<i>La palabra Constitución.</i> Zavala y Zamora, Gaspar, 1762—1813? Pieza propagandística.	1820/11/19	Francisco Cucarella	Madrid	Varey 1995, 21 y 315
<i>Los palos deseados.</i> González del Castillo, Juan Ignacio, 1763—1800 Sainete.	1814/12/18— 1815/04/03	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 270
	1815/11/12— 1816/02/11	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 277
<i>El payo de la carta.</i> González del Castillo, Juan Ignacio, 1763—1800 Sainete.	1806/04/08— 05/30		Madrid	Varey 1995, 229
<i>Los payos hechizados, Juanito y Juanita.</i> Cruz, Ramón de la, 1731—1794 Sainete.	1825/01/01— 02/15	¿Francisco Cucarella?	Madrid	Varey 1995, 343
<i>La Pasión de Nuestro Señor.</i>	1788/03/18		Madrid	Varey 1995, 123

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
Comedia evangélica.				
<i>La pata de cabra o sea Las fraguas de Vulcano.</i>	1831/01/01— 07/17	Auguste Reynaud	Madrid	Varey 1995, 374
[<i>Todo lo vence amor, o La pata de cabra</i>] César Ribié y Alphonse Martainville; traducción de Grimaldi, Juan de, 1796— 1872	1834/05/04— 07/13	Luis Chiarini, <i>El Milanés</i>	Madrid	Varey 1995, 395
Comedia de magia, en pantomima.				
<i>Los peregrinos dichosos [o dichosos peregrinos] y regreso de María. Santísima a Nazaret, (drama en 4 actos)</i>	1805/02/08	<i>El Espadero</i>	Madrid	Varey 1995, 219
Pieza evangélica navideña.	1809/01/01	<i>El Espadero</i>	Madrid	Varey 1995, 244
	1811/01/19	<i>El Espadero</i>	Madrid	Varey 1995, 253
<i>El perlático fingido.</i> Sainete.	1815/11/12— 1816/02/11	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 277
<i>Por esposa y trono a un tiempo, gran mágico de Astracán o Por esposa y trono a un tiempo, gran mágico de Serván o El mágico de Astracán.</i>	1817/12/14		Madrid	Varey 1995, 291
[<i>El mágico de Serván y tirano de Astracán</i>]	1819—1820	Francisco López	Madrid	Varey 1995, 301
Valladares de Sotomayor, Antonio 1740—1820	1824/01/01	Estanislao Móstoles	Madrid	Varey 1995, 340
Comedia de magia.				
<i>Los príncipes de Salerno, o la crueldad de Eronte.</i>	1817/08/02— 04/20	Juan Maestreti	Cádiz	<i>Diario Mercantil de Cádiz</i>
<i>Probar con ingratitud la constancia más heroica.</i> Pequeña pieza.	1789/11/15		Madrid	Varey 1995, 131
<i>Pródigo y rico avariento.</i> [<i>La virtud consiste en medio, el pródigo y rico avariento</i>]	1813/03/28— 04/20	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 264
Comedia nueva.				
<i>Rebelión de los israelitas, o adoración del becerro.</i>	1806/04/13		Madrid	Varey 1995, 230

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
Comedia bíblica.				
<i>El regreso a Nazaret.</i> Drama navideño.	1821/01/06	¿Francisco López?	Madrid	Varey 1995, 310
<i>El regreso de la Virgen a Nazaret.</i> Pieza navideña en cinco actos.	1821/01/06	¿Benito Marcos?	Madrid	Varey 1995, 278
<i>El regreso de María Santísima a Nazaret.</i> Misterio navideño en dos actos	1804/01/30	<i>El Espadero</i>	Madrid	Varey 1995, 213
<i>Restaurar por deshonor lo perdido con rigor : la restauración de España.</i> Concha, José (de), 1750 — ¿1802? Comedia nueva, en un acto.	1823/12/26— 1824/02/29	¿Julián Moreno y Mauricio González?	Madrid	Varey 1995, 340
<i>San Alejo.</i> [<i>San Alexo : comedia famosa</i>] Moreto, Agustín, 1618—1669 Comedia de santos.	1694/11/29— 30	José (de) Loaisa	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 313
	1710/03/24— 25	Francisco Londoño	Madrid	Varey 1957, 275—76
	1735/02/27— 03/31	Francisco Londoño	Madrid	Varey 1957, 288—89
<i>San Antonio Abad.</i> Fernando de Zárate (Antonio Enríquez Gómez), 1601—1663 Comedia de santos.	1694/11/14— 16	José (de) Loaisa	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 313
	1696/2/20—21	Serafina Manuela	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 316—18
	1709/02/17— 28	Francisco Londoño	Madrid	Varey 1957, 274—75
	1710/03/09— 11; 04/09	Francisco Londoño	Madrid	Varey 1957, 275—76
	1735/02/27— 03/31	Francisco Londoño	Madrid	Varey 1957, 288—89
	1737/03/13	Juan de Plasencia	Madrid	Varey 1957, 290—91

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
<i>San Bruno y las siete estrellas de Francia.</i>	1814/12/18— 1815/04/03	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 270
<i>[Las siete estrellas de Francia. San Bruno]</i>	1815/11/12— 1816/02/11	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 277
Belmonte Bermúdez, Luis de, 1587—1650 Comedia de santos.				
<i>San Cayetano.</i> <i>[Vida y muerte de San Cayetano : comedia famosa]</i>	1710/04/01— 03	Francisco Londoño	Madrid	Varey 1957, 275—76
Seis ingenios de esta corte Comedia de santos.				
<i>San Francisco.</i> a) <i>[San Franco de Sena: comedia famosa]</i>	1710/03/29— 31	Francisco Londoño	Madrid	Varey 1957, 275—76
Moreto, Agustín, 1618—1669 b) <i>[El fenix de España, San Francisco de Borja]</i>				
Calleja, Diego de, ca. 1639—1725 Comedias de santos.				
<i>San Jerónimo.</i> <i>[El Fénix de la escriptura, el glorioso san Jerónimo]</i>	1696/2/25	Serafina Manuela	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 316—18
Francisco González de Bustos Comedia de santos.				
<i>San Pablo.</i> Comedia de santos.	1710/04/05— 06	Francisco Londoño	Madrid	Varey 1957, 275—76
<i>San Pedro de Alcántara.</i> <i>[El hijo del serafín, san Pedro de Alcántara]</i>	1710/03/15— 19	Francisco Londoño	Madrid	Varey 1957, 275—76
Pérez de Montalbán, Juan, 1602—1638 Comedia de santos.				
<i>San Pedro y San Pablo.</i> a) <i>[Los principes de la Iglesia, San Pedro y San Pablo]</i>	1709/03/02— 07	Francisco Londoño	Madrid	Varey 1957, 274—75

<i>Título</i>	<i>Fecha</i>	<i>Maquinista</i>	<i>Lugar</i>	<i>Fuente</i>
Monroy y Silva, Cristobal de, 1612—1649. b) <i>El vaso y la piedra</i> Fernando de Zárata (Antonio Enríquez Gómez), 1601—1663 Comedias de santos.				
<i>Santa Isabel, reina de Hungría (El Job de las mujeres).</i> Matos Fragoso, Juan de, (1608—1688) Comedia de santos.	1723/9/27 1735/02/27—03/31	Manuel de Fresneda (Pesoa) Francisco Londoño	Valladolid Madrid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 347 Varey 1957, 288—89
<i>Santa María Egipciaca.</i> [<i>La gitana de Menfis, Santa Maria Egipciaca</i>] Pérez de Montalbán, Juan, 1602—1638 Comedia de santos.	1694/11/24 1696/2/22 1710/03/20—23; 04/08 1723/9/15 1735/02/27—03/31 1748—1750	José (de) Loaisa Serafina Manuela Francisco Londoño Manuel de Fresneda (Pesoa) Francisco Londoño Félix Quiusqui (Kinsky)	Valladolid Valladolid Madrid Valladolid Madrid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 313 Ferrer 2008; Alonso 1923, 316—18 Varey 1957, 275—76 Ferrer 2008; Alonso 1923, 347 Varey 1957, 288—89 Paz 1914, 51—52
<i>Santa Teodora.</i> a) <i>Prodigio de Etiopía</i> Vega, Lope de, 1562—1635 b) <i>La adúltera penitente</i> Cáncer y Velasco, Jerónimo de, 1599?, Moreto, Agustín, 1618—1669 y Matos Fragoso, Juan de, 1608—1688 Comedia de santos.	1696/2/23	Serafina Manuela	Valladolid	Ferrer 2008; Alonso 1923, 316—18
<i>Santa Thaes (o Taez).</i> Comedia de santos.	1748—1750	Félix Quiusqui (Kinsky)		Paz 1914, 51—52

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
<i>Séneca y Paulina.</i> Comella, Luciano Francisco, 1751—1812 Drama trágico en un acto.	1820/10/15— 1821/03/04	¿Francisco López?	Madrid	Varey 1995, 310
<i>El señorito enamorado, o el triunfo del Dios Baco.</i> Sainete.	1813/12/25— 1814/12/18	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 265
	1815/10/22— 1816/05/05	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 275
	1817/11/23— 1818/02/01	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 290
<i>La Sibila del Oriente y Gran Reina de Sabá.</i> Calderón de la Barca, Pedro, 1600— 1681 Comedia bíblica.	1818/12/25	¿Francisco López?	Madrid	Varey 1995, 294
	1819/12/19— 30	Francisco López	Madrid	Varey 1995, 300
<i>El sitio de Orán (en tres partes).</i> Comedia de historia.	1748/09/02	Félix Kinsky	Burgos	Miguel 1994, 346
<i>Sol de Justicia en su oriente, y nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo.</i> Nacimiento en cinco actos.	1806/12/25	<i>El Espadero</i>	Madrid	Varey 1995, 230
<i>También por la magia hay dicha.</i> Comedia de magia.	1806/02/16		Madrid	Varey 1995, 228
	1806/12/04— 1807/02/01		Madrid	Varey 1995, 234
<i>El Tetrarca.</i> [<i>El mayor monstruo los zelos, y tetrarca de Jerusalem</i>] Calderón de la Barca, Pedro, 1600— 1681 Comedia de capa y espada.	1789/01/16		Madrid	Varey 1995, 128
<i>El tirano de Judea o Herodes Escalonita.</i> [<i>El tirano de Judea y Bárbaro Ascalonita,</i> mss.]	1818/12/25		Cádiz	Fierro 2004, 38
	1821/01/06		Cádiz	<i>Diario Mercantil de Cádiz</i>

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
Calderón de la Barca, Pedro, 1600—1681	1821/12/02—1822/02/03	Francisco Cucarella	Madrid	Varey 1995, 328
Comedia evangélica (Nacimiento)	1818/12/25		Cádiz	<i>Diario Mercantil de Cádiz</i> (Fierro, p. 38)
	1821/01/06		Cádiz	<i>Diario Mercantil de Cádiz</i>
<i>La thoma de Mahón o La conquista de la Isla de Mahón.</i> Espectáculo heroico.	1760	Domingo Delgrás	Madrid	Varey 1972, 56
<i>La toma de la fortaleza de Buda.</i> Baile.	1797/03/05—04/06	Manuel Franco	Madrid	Varey 1995, 160
<i>La toma de Orán.</i> Comedia de historia.	1761—1762	Cristóbal Franco	Madrid	Varey 1972, 60
<i>El triunfo de las mujeres.</i> González del Castillo, Juan Ignacio, 1763—1800 Sainete.	1809/07/05—12/25	Bernardino Rueda/ Valentín Corcuera	Madrid	Varey 1995, 246
<i>El triunfo del Ave María.</i> Rosete Niño, Pedro, 1608—d. 1659 Comedia de historia.	1819/12/25—1820/02/15		Madrid	Varey 1995, 302
	1824/01/01—11	Estanislao Móstoles	Madrid	Varey 1995, 340
<i>Los trabajos de Job.</i> Godínez, Felipe, 1585?—1659 Comedia bíblica.	1814/01/23	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 264,
	1815/01/22	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 271
	1815/10/22—1816/05/05	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 275
	1817/12/16	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 290
	1818/11/29—12/13	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 292

Título	Fecha	Maquinista	Lugar	Fuente
<i>El triunfo de Judit y muerte de Holofernes.</i>	1814/12/18— 1815/04/03	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 270
Vera Tassis y Villarroel, Juan de Comedia bíblica.	1817/12/25	Juan Carrascosa	Madrid	Varey 1995, 291
	1825/01/01— 02/15	¿Francisco Cucarella?	Madrid	Varey 1995, 343
<i>El triunfo de la fe, o Martirio de Santa Bárbara.</i>	1806/12/04		Madrid	Varey 1995, 234
Comedia de santos.	1815/11/05— 1816/02/18	Manuel Sánchez	Madrid	Varey 1995, 276
<i>El triunfo de la pureza contra las falsas deidades.</i>	1815/10/22— 1816/05/05	Marcos Latronche	Madrid	Varey 1995, 275
Comedia de santos.				
<i>Vencen impulsos de amor los afectos del honor y El magico en Cataluña II.</i>	1817/12/14— 1818/01/23		Madrid	Varey 1995, 291
Concha, José (de), 1750 — ¿1802?				
Comedia de magia.	1819/12/25— 1820/02/15		Madrid	Varey 1995, 302
<i>La vuelta de Egipto.</i>	1804/02/02		Madrid	Varey 1995, 212
Vega, Lope de, 1562—1635 Comedia evangélica.				

Fuentes bibliográficas del Apéndice Documental:

Alonso 1923

Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923

Cantos, Durán y Romero 2006

Marieta Cantos Casenave, Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer, *La guerra de pluma: Sociedad, consumo y vida cotidiana...*, t. III, Cádiz, Servicio Publicaciones UCA, 2006

Catálogo 1899

Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, Madrid, Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899

Ferrer 2008

Teresa Ferrer Valls (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* [DVD], Kassel, Reichenberger, 2008

Fierro 2004

Juan Antonio Fierro Cubiella, *Noticias sobre los títeres de la Tía Norica de Cádiz en el siglo XIX*, Cádiz, 2004.

Juliá 1926

Eduardo Juliá Martínez, "El teatro en Valencia", *Boletín de la Real Academia Española*, 13 (1926), pp. 318-341

Magnin 1862

Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe. Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires - Éditeurs, 1862

Ortega 2001

Désirée Ortega Cerpa, *Sainete de la Tía Norica. Edición crítica, introducción y notas* [en línea], Liceus, 2004 (Trabajo de investigación para obtener la suficiencia investigadora, 19 de diciembre de 2001, Universidad de Sevilla) <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/sainete_tianorica.asp> [29/5/2012]

Paz 1914

A. Paz y Melia, *Catálogo abreviado de Papeles de Inquisición*, Madrid, Tipografía de la Revista de Arch., Bib., y Museos, 1914

Sánchez 1887

José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII (Estudios históricos)*, Madrid, Establecimiento tipográfico de A. Alonso, 1887

Valladares, s. a.

Antonio Valladares de Sotomayor, *El católico Recaredo: comedia nuevo original*, Madrid: En la Imprenta de Alfonso López, s.a.

Varey 1957

John E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957

Varey 1972

John E. Varey, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1972

Varey 1995

John E. Varey, *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis, 1995

Whitaker 1983

Shirley B. Whitaker, "La Baltasara in Performance. 1634-35: Reports from the Tuscan Embassy", en C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983, pp. 203-206