FANTOCHE

ARTE DE LOS TÍTERES

UNIMA Federación España

AÑO IX • Nº 8

ENCUENTROS
Julio Michel y Jaime Santos

PEPE OTAL
Casa -Taller de Marionetas

FRANCESC ROCA

LOS NARBÓN
De Fantoches y Autómatas

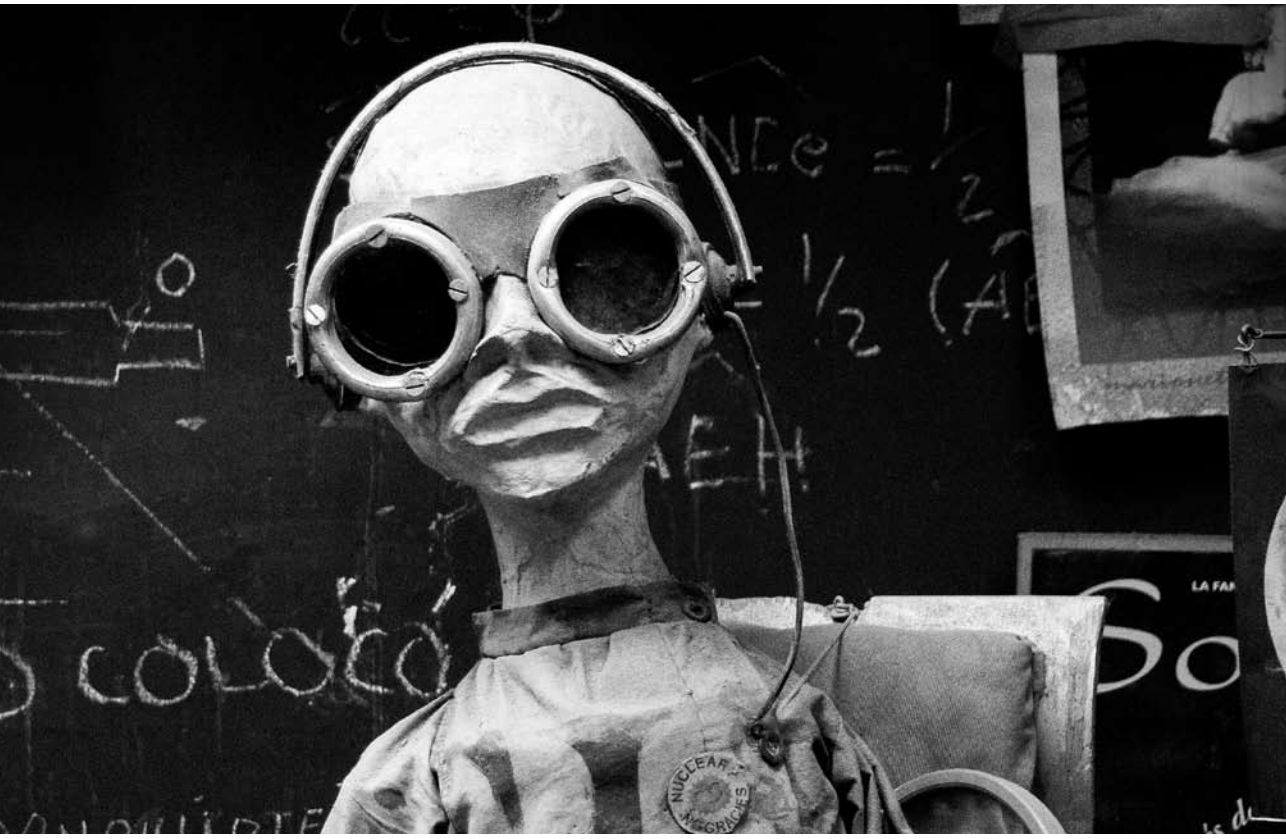
30 AÑOS DE ETCÉTERA

MARC CHAGALL
Y el Teatro de Títeres Hakl-bakl

EL ÚLTIMO DESEO DE PULCHINELLA

FANTOCHE

AÑO 2014 - NÚMERO 8



Casa-Taller de marionetas Pepe Otal
Foto: L. Fernando de Julián

5 **ENCUENTRO**
Julio Michel, Jaime Santos

11 **LA CASA TALLER DE MARIONETAS DE PEPE OTAL**
Toni Rumbau

20 **FRANCESC ROCA**
Enric H. March

36 **DE FANTOCHES Y AUTÓMATAS LOS NARBÓN**
Adolfo Ayuso

Violinista, Cía. Etcétera

COORDINADOR:
Joaquín Hernández

EQUIPO DE REDACCIÓN:
Adolfo Ayuso
Jesús Caballero
Francisco J. Cornejo
Joaquín Hernández
L. Fernando de Julián
Santiago Ortega
Ramón del Valle

COLABORADORES:
Julio Michel
Jaime Santos
Enric H. March
Enrique Lanz
Yanisbel V. Martínez
Toni Rumbau
Jesús Atienza
Mercedes Mateos
Bruno Leone

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es
EDITA:
UNIMA. Federación España
DEPOSITO LEGAL:
CU-0504-2006
ISSN: 1886-9289

DISEÑO:
Jesús Caballero
IMPRIME:
Grafo-impresores
Printed in Spain
Edición 1000 ejemplares

63 **FOTO COMENTADA**
Texto, Santi Ortega
Fotografía, L. Fernando de Julián

65 **30 AÑOS DE ETCÉTERA**
Yanisbel V. Martínez

85 **MARC CHAGALL Y EL TEATRO DE TÍTERES HAKL-BAKL.**
L. Fernando de Julián
Ilustraciones Mercedes Mateos

89 **EL ÚLTIMO DESEO DE PULCHINELLA**
Texto, Bruno Leone

Más información: www. unima.es
Suscripciones y números atrasados:
Secretaría Técnica de UNIMA
Avda. Baviera, 14
28008 Madrid
Tlf: 910810361

UNIMA no se hace responsable de las opiniones vertidas en los artículos por sus autores, ni del origen de las fotografías facilitadas por estos.

EDI
TORIAL

Queridos socios de UNIMA, queridos amantes de los títeres, os presentamos el último número de Fantoche, y ya van 9, sí, si no nos hemos equivocado esté es el número 8 pero hubo un número 0 con lo que son 9 ya las ediciones del Fantoche que han visto la luz.

En esta ocasión vamos a tener el placer de *conversar con Julio Michel y Jaime Santos* dos grandes personalidades del mundo del títere, que nos van a contar sobre sus inicios y su trayectoria, así como sobre el papel que han jugado los Festivales en la profesión del Teatro de Marionetas. Vamos a conocer un poco mejor ese fenómeno que tantos y tan prometedores titiriteros está sacando a la luz: *el Taller de Marionetas de Barcelona*. Vamos saber un poco más sobre la vinculación de *Marc Chagall* con el teatro de títeres *Hakl-Bakl*. Disfrutaremos de "El último deseo de Pulcinella" texto escrito por Bruno Leone. Nuestro inagotable Adolfo Ayuso nos ilustrará sobre las marionetas en España de 1850 a 1915. Conoceremos un poco mejor los entresijos de esa espectacular exposición de la compañía Etcétera de Granada de la mano de Yanisbel Martínez quien junto con Enrique Lanz han marcado un nuevo hito en la historia del títere en España y terminaremos con Francesc Roca y la magia entre títeres, autómatas y figuras de cera a cargo de Enric H. March.

Como podéis comprobar todo un lujo de publicación que nos va a permitir conocer un poco más este fascinante mundo de la marioneta que tanto queremos.

Y nos acerca cada día un poco más al próximo Congreso Mundial de la UNIMA que, como suponemos sabéis todos, se celebrará entre San Sebastián y Tolosa del 28 de mayo al 5 de junio del 2016. Va a ser la primera vez en la historia de la UNIMA, que dicho evento se celebre en un país de habla hispana, una oportunidad única para que enseñemos a compañeros del mundo entero algo más sobre el títere en nuestro país, para que les demostremos la cordialidad de nuestra UNIMA, para que les mostremos las singularidades de nuestras autonomías entre todos debemos ser capaces de conseguir que todos los que no visiten se lleven un recuerdo imborrable de nuestra UNIMA y de sus miembros.

Comité de Gestión

EN CUENTROS

JULIO MICHEL (Libélula Teatro)
JAIME SANTOS (La Chana Teatro)

Jaime Santos Mateo
lachanateatro@yahoo.es

Libélula Teatro, El retablillo de Don Cristóbal

Nos encontramos Julio Michel, director de Tititirimundi y de la compañía Libélula y Jaime Santos, director de La Chana Teatro, sentados frente a un chuletón y unos cogollos de Tudela, en el corazón de Gredos, en Arenas de San Pedro, abrigados por la poesía, gracias a las Jornadas de Animación a la lectura del gran Federico Martín y dispuestos, entre bocado y bocado, a dispersarnos verbalmente por el proceloso manglar del teatro de títeres y sus diferentes variantes o variedades.

La Chana, Arrieros

JAIME: Comenzaremos con la pregunta cliché. Así que empezamos mal, porque nos habíamos propuesto huir de ellos en esta entrevista, pero así es el ser humano. Estoy con uno de los decanos del teatro de títeres, aunque los hay mayores: el director de Titirimundi ¿De dónde te nace consagrar tu vida a los títeres?

JULIO: Yo estudié psicología y teatro en París, a finales de los años 60. Era hijo de emigrantes. Y respecto al teatro de títeres, como casi todo el mundo mal informado, tenía muchos prejuicios con este género, hasta que descubrí en una fiesta del periódico L`humanité, en un bosque, las marionetas de Jean Paul Hubert. Ésta fue mi primera conmoción con el teatro de títeres y cambió totalmente mi posición frente a este género, de tal manera, que nos empeñamos y hasta conseguimos que el departamento de teatro de la facultad tuviera una sección de títeres. Coincidía esto con mayo del 68 y aquel momento de efervescencia, también ayudó a potenciar mi inquietud intelectual y artística, ya dirigida al teatro de títeres. Yves Jolie, en el festival de Barcelona, fue el segundo gran impacto. Con él conocí las vanguardias en el teatro. Acababa de llegar a España con Lola Atance para montar la compañía Libélula. Nuestro primer espectáculo fue "Historias de Mingo".
Bien y ahora, toca hablar de tus comienzos.

JAIME: Yo tengo 20 años menos que tú, 47 concretamente, y empecé en esto a los 17 con unos amigos, montando "La tía Lucrecia". Un cuento de la Sierra de Francia. Formamos una compañía llamada "Tenderete" y tuvimos mucha suerte porque en poco tiempo hicimos gira. Ganamos un Certamen Nacional de Teatro Joven y llegamos a actuar en Almagro. Curiosamente, 30 años después vuelvo a este festival a representar ¡Gaudeamus! en el Corral, pero ya no en el Certamen de Teatro Joven. ¡Qué duro el paso del tiempo!
Empezamos en la profesión sin conocerla, y gracias a ese impulso casi inconsciente, comenzamos a interesarnos por el teatro de títeres y a ver muchos espectáculos. Pero el primer espectáculo que me impactó fue el de unos suecos que hacían un bunraku dentro de un autobús transformado en un teatro para 18 personas. Fue alucinante y creo que ahí decidí dedicarme a esto.

JULIO: Avelis Majisca. Primer Titirimundi, año 1985.

JAIME: Si es que yo le debo mucho a Titirimundi. Y creo que todos los titiriteros de este país. Gracias a Titirimundi, conocí a Philippe Genty, y Mary Underwood con los que posteriormente hice un taller intensivo de un mes en Sevilla, que me cambió la vida y mi visión del teatro. En el año 99, Philippe me dio a conocer el teatro de objetos y aquello fue para mí una bofetada de felicidad. Desde entonces me he consagrado a este género, y creo que todavía me queda trabajo por delante. Es un género tan rico y tan amplio, que en aquel momento descubrí que había encontrado un trabajo para toda la vida -que no sé si es bueno o es malo- y había tenido la suerte de conocer a un verdadero maestro, que no hay muchos.
Y sigamos hablando de espectáculos…

JULIO: "Los Robertos" de Joao Paolo Cardoso. Lo vi en Charleville y por él, después de haber pasado por las vanguardias en mis creaciones, me enamoré del teatro popular y monté un espectáculo de títere de guante. Curiosamente, muchos años después Cardoso me contó que él había empezado en el teatro de títeres tras ver un espectáculo en Oporto de un enamorado que moría y le salía un pájaro del corazón. "¿Sabes quién hacía aquello?", le pregunté. "¡Era yo!" ¡Curioso!

JAIME: Otro de los espectáculos que me gustó mucho por el año 87 fue el de "El Circo Malvarrosa" de La Estrella. Lo recuerdo con mucho cariño. Y fue la sensación de ver en Gabi y en Mayte el modo de vida del titiritero y me gustaba; esa sensación de libertad, de coraje y de generosidad que transmitían con su manera de hacer.
Y Titirimundi, ¿cómo nace?

JULIO: Yo quise hacer un Festival donde el artista se sintiera como en casa. Donde se le tratara como a mí me gustaría que me hubieran tratado cuando yo iba a actuar. No quería una mera programación,

La Chana, Entre diluvios

Libélula Teatro,
Cristobita

sino un espacio de intensa convivencia entre la ciudad y el titiritero. Segovia era perfecta. Yo descubrí el festival de Charleville y el modelo me entusiasmó. Tenía la necesidad de mostrar en España lo que en el terreno de los títeres había en el mundo.
Cuando llegamos en el año 75 con la compañía Libélula, el panorama de títeres en España era muy pobre. Destacaría a Paco Peralta y La Claca. Nosotros veníamos de Francia y la venida de Libélula es un soplo de aire fresco para el panorama, por lo que traíamos de fuera. Más adelante vienen los argentinos, que también aportan mucho. Dos años después nace La Tartana.
Titirimundi nace con vocación regional y el primer año ya los espectáculos giran por la región. Pronto tendrá un carácter nacional.

JAIME: Y gracias a eso hemos visto grandes espectáculos que difícilmente serían programados en España. Pero, sigamos con artistas que te han influido.

JULIO: Bread and Puppet.

JAIME: Vi un espectáculo suyo en Titirimundi. El año que estrené en Segovia "Entre Diluvios". Me pareció que sus mensajes eran muy explícitos y la dramaturgia apenas existía. Me gustaba su estética pero el desorden en escena me molestaba.

JULIO: Bread and Puppet nace con las manifestaciones de los años 70 contra la guerra del Vietnam y comprende que aquella tesitura me resulta emocionante, pues eran los años de mis comienzos.

JAIME: Comprendo tu nostalgia de esa época, pero, aunque esté de acuerdo con los contenidos, odio lo panfletario, porque como dice Philippe Genty "el mensaje mata la poesía", en este caso la poesía de la escultura de Peter Schumann. Pero entiendo que, en aquella época efervescente, a muchos el Bread and Puppet os impulsara a trabajar en el teatro de títeres. Porque como dice Federico Martín primero es la emoción y después la información. Y de aquellos polvos estos lodos, dicho sea con ironía. Y ahora ¿cómo ves el teatro de títeres en España?

JULIO: Pues no voy a decir que esto sea Francia, pero me atrevería a afirmar que hay al menos 15 compañías españolas que podrían estar a un buen nivel internacional.

JAIME: ¿Y no crees que hay ciertas carencias en cuanto a la dramaturgia?

JULIO: Pues sí. Salvo raras excepciones como Pelmànec, La Chana o el Espejo Negro y otros pocos, los titiriteros se han despreocupado un poco de la dramaturgia, más dedicados a la artesanía

Libélula Teatro, de perdidos Alpuente

plástica y al virtuosismo de la manipulación. Creo que gente como tú que viene de la literatura, de la filología, es una gran aportación para el teatro de títeres en España.

JAIME: Te lo agradezco, pero nuestro teatro creo que es interesante sobre todo porque aporta una visión personal de las cosas. Siempre me ha parecido que lo único que salva el arte es que el artista exhiba su impronta personal, huyendo de los clichés. Y hablando de clichés, ¿cómo ves las programaciones en España? ¿Por qué los teatros de provincias tienen tan poco público y tan talludito?

JULIO: En primer lugar porque en España no existe el hábito de ir al teatro, excepto Madrid y Barcelona.

JAIME: No ocurre lo mismo en Francia, que aunque las calles a las ocho de la tarde estén vacías, el teatro está lleno y de gente joven ¿Influirá que en Francia los programadores sean profesionales sujetos a contrato y esto les haga esforzarse por buscar públicos que llenen sus teatros? La mayor parte de los programadores en España son funcionarios, creo que esto habría que revisarlo.

JULIO: Estoy de acuerdo contigo. Debemos atraer al público joven.

JAIME: Es que nos quedamos sin público. Sin embargo, Titirimundi, como dije en el pregón este año, atrae a público joven. Mi hija mayor, que tiene 14 años, sólo quiere asistir al teatro en Titirimundi. El teatro que se programa en mi ciudad no le interesa en absoluto aunque esté enfocado a los de su edad. Creo que el gran acierto de Titirimundi es que da calidad, calidez y libertad artística en

Julio y Jaime en El Corral de Comedias de Almagro

cuanto a lo que allí se exhibe. Nunca has sido un talibán del títere. De hecho has programado espectáculos que apenas tenían títeres, pero que tenían una gran calidad teatral. Supongo que, porque al igual que a mí, lo que más te interesa es el arte teatral como tal, venga de donde venga.
Y cambiando de bando, dentro de los titiriteros, ¿no te parece que faltan jóvenes?

JULIO: Probablemente, pero en esta profesión siempre hemos sido pocos, es una profesión minoritaria como su arte.

JAIME: Ya, pero yo estoy seguro que si chavales de 20 años hubieran visto espectáculos de calidad como los que nosotros hemos visto, quizá habría alguno interesado en dedicarse a esto ¿No crees que les aburrimos?

JULIO. Unos más y otros menos, pero en la historia del arte siempre ha habido unos pocos genios y el resto es del montón. Siempre ha sido así y, aunque nos duela, así seguirá siendo.

JAIME: Por eso me parece tan complicado que todos los años puedas componer una buena programación.

JULIO: Desde el 85, en que nació el Titirimundi, ha habido una enorme transformación del teatro de títeres en España y ha sido hacia mejor.

JAIME: Estoy completamente de acuerdo, pero sospecho que ahora hay más empresas teatrales que artistas. Las instituciones en España han "mimado" o subvencionado a las empresas teatrales, para engordar sus estadísticas y avalar su "política cultural", pero se han ocupado poco de los artistas. Por ejemplo, el teatro infantil se ha convertido en un teatro pedagógico que alecciona y yo opino que esto es lo último que debe ser una obra de arte.

JULIO: Esto es verdad y me da mucho miedo. Porque el artista se la tiene que jugar. Y el programador también, y además, tiene la obligación de exhibir lo que tiene riesgo y calidad.

JAIME: Titirimundi es de las pocas programaciones que apuesta por un teatro de títeres para adultos, felizmente. Cada vez cuesta más que en otros sitios se programen estos espectáculos. Ya sabes que nosotros trabajamos para público adulto, pero ahora mi empeño es trabajar para jóvenes y además con clásicos. Sé que es una tarea titánica atraer a ese público, porque normalmente sus experiencias con el teatro no han sido óptimas. Sin embargo, ya que les obligan a leer algunos clásicos a esa edad, yo quiero que puedan disfrutar de otra lectura a través del teatro de objetos, que es muy eficaz, y no acaben aborreciendo la literatura clásica.

JULIO: Hay otro problema que me preocupa y es el proteccionismo regional. La obligación de programar a compañías de la región casi exclusivamente. Esto impide el intercambio cultural y favorece la endogamia. En un mundo globalizado esto se podría tildar de "paletismo cultural".

JAIME: Nunca mejor dicho. Bueno, habrá que pedir postre y un cafetito. Llevamos dos horas sin parar de hablar y como colofón, me gustaría saber si para ti el panorama es esperanzador.

JULIO: Creo que sí. No queda otra. Y la gran transformación y evolución que en treinta años ha sufrido el teatro de títeres en España avala un futuro esperanzador ¿Y tú cómo lo ves?

JAIME: Reflexionando, te diría que, a pesar de la inexistencia de políticas culturales serias, creo que el artista, aunque sea ninguneado en favor de la empresa teatral, siempre tendrá la necesidad de expresarse y lo hará contra viento y marea. Así que me uno a tu optimismo.

Un café y una copa de pacharán alargan la conversación hasta las 7 de la tarde; hora en la que acudimos al bosque, donde Federico Martín y Pizpirigaña nos esperan para alejarnos de nuestras vagas reflexiones y transportarnos al Paraíso, a los terrenos mágicos de la literatura y del arte.

LA CASA-TALLER DE MARIONETAS DE PEPE OTAL

una insólita escuela de títeres y muchas cosas más

Toni Rumbau
tonirumbau@gmail.com

Pepe Otal murió en julio de 2007 pero el taller que fue su casa y el verdadero centro de toda su labor, sigue tan vivo como siempre, e incluso un poquito más. Una paradoja que sin duda sorprendería gratamente al titiritero de Albacete.

Foto: L. Fernando de Julián

Situado en la calle Guardia número 11, en el corazón del Raval, ese barrio de Barcelona antiguamente conocido como Barrio Chino, el Taller de Marionetas (así lo llamamos los que vivimos aquí) se ha convertido en un lugar de culto para unos y en un espacio abierto para el aprendizaje del arte de los títeres para muchos. La historia de cómo tras la muerte de Pepe, su taller siguió abierto y cumpliendo con sus funciones, es harto conocida y, sin embargo, vale la pena recordar algunas de las etapas, porque de aquellas primeras intenciones surgió un proyecto que hoy mira hacia el futuro con ganas y con una energía joven y envidiable, y todo desde la misma humildad que caracterizó la vida de Otal.

Fue la generación más joven de sus alumnos la que, ante la desaparición del amigo y maestro, propuso de inmediato hacerse cargo del taller y mantener sus constantes vitales con la misma filosofía que tuvo de partida –y de llegada. Hay que decir que en los primeros días y meses tras su fallecimiento, se vivieron momentos de lógico desconcierto y dramatismo, y fue providencial, creo, la ayuda de un autodenominado "consejo de ancianos" –viejos amigos del titiritero– que ayudaron y animaron a los más jóvenes a tomar las riendas de un proyecto que para ellos tan sólo estaba empezando. La energía que pusieron todos en el empeño fue determinante para que el arranque tuviera

Foto: Jesús Atienza

incluso, en sus inicios, pequeñas ayudas económicas del Ayuntamiento, que sirvieron sobre todo para asentar el local y conservar el derecho de estar en él, frente a las tentaciones del distrito de recuperarlo, como ya hizo en su día con el anterior taller de Pepe, situado en la calle Balboa nº 11 de la Barceloneta.

Salvado el local, y salvada la mayor parte de la obra del titiritero, se procedió a adecentarlo tras el parón de varios meses, una ingente y casi diría *heroica* labor de selección, escrutinio, catalogación y limpieza realizada por un equipo en el que participaron numerosas personas, pero cuyo núcleo central fue el de las que se mostraron dispuestas a tirar del carro. Sería imposible poner nombres a este equipo, pues siempre nos dejaríamos a uno u a otro de los muchos que participaron en él. Pero sí podríamos citar a Paula López, Litus Codina, Jordi Bertran, Jordi Pinar, Carlos López, Albert Tort y Anna Llucía como algunas de las personas que constituyeron el primer núcleo gestor del nuevo Taller.

Los objetivos estaban claros: que siguiera siendo un Taller abierto donde enseñar a construir mayormente marionetas de hilo –aunque también las demás técnicas de los títeres–, un lugar por lo tanto de encuentro y de aprendizaje, dotado a su vez de un escenario para las presentaciones teatrales, con una capacidad de público de unas cincuenta personas.

José Antonio Puchades "Putxa"
(cia. Zero en Conducta).
Foto: Jesús Atienza

Han pasado siete años y esos objetivos no sólo se han cumplido con creces, sino que son varios ya los equipos que los han llevado a cabo, de modo que en esos escasos años, la actividad del Taller se ha consolidado, abierto y adaptado a una demanda cada vez mayor de gente de todo el mundo que acude para gozar de la insólita existencia de un taller abierto de lunes a viernes de 11h a 22h, donde se aprende con sólo dos condiciones: una cuota de 20 euros al mes, y muchas dosis de entrega en las labores comunes de mimar el proyecto. Algo insólito en un mundo abocado al mercantilismo, a las esforzadas escuelas de pago, o a las altamente especializadas y académicas de rango universitario. Claro que la estructura y la capacidad de acogida de alumnos son pequeñas, pero con el tiempo, no me extrañaría que el proyecto creciera, quizás en un espacio mayor y más luminoso, para continuar con un modelo cada día más útil y necesario de enseñanza. Sobre todo si Barcelona sigue configurándose como una importante capital europea de la marioneta de hilo.

Acudo una tarde de junio al Taller para verme con Valentina Raposo y quién esté por allí. Tengo suerte y me encuentro con un grupo de los que acuden semanalmente: el gran manipulador Litus Codina (encargado del taller los lunes), el veterano marionetista Lope De Alberdi, gran amigo de Pepe, el joven actor y titiritero Jonathan Amok, que explora los lenguajes del desdoblamiento, y Julieta Miranda, joven titiritera y talentosa directora de Argentina. Debo mencionar en el equipo actual a Paula López, una de las almas del Taller que no pudo venir este día, a Ferran Costa, el creador del famoso perro Canelo, a Eva Navarro, gestora impecable, o al también asiduo Mauricio Riobó, de Chile, a Juanjo Letemendía, a Rita Stivala. Los demás se encuentran corriendo mundo, como Carlos López, Cristina Robledillo y María López Rojo, de la compañía SOS Titelles, por el Cono Sur de América; otros por Haití, como el dinámico Pere Bigas y su compadre Bruno Valls, dos aventureros del hilo (Marionetas Nómadas). O el activísimo Putxa Nymio y Julieta Gascón (de Zero en Conducta), actuando por los festivales de Europa. Otros nombres salidos del Taller son: Clarisa Murano, Marta Lorente, Roberto Alonso Gil (Errabundo Pepele), Ángel Navarro (Saco de Huesos),... entre muchos otros.

Me cuenta Valentina que la labor principal del centro es la enseñanza abierta, que no se imparte con un sistema de clases sino a la manera antigua en el aprendizaje de los oficios: con el ejemplo y la práctica diaria en el taller. Así enseñaba Otal y así han decidido seguir haciéndolo sus alumnos. Pero esta actividad, aún siendo la principal, no es la única. Ejecutan también labores sociales en el barrio, invitando a los abuelos del Casal d'Avis, a grupos de jóvenes discapacitados o con problemas de integración social. También realizan talleres puntuales sobre materias de las que hay demanda: un curso de *Stop Motion*, de máscaras, de talla de madera, etc.

Mientras habla la catalana marionetista de Chile, capitana del grupo Anita Maravillas, miro de reojo la figura de Pepe Otal vestido de pirata que ocupa una parte central del taller, junto al escenario. Con su pipa en ristre, barba negra, espada y trabuco al cinto, y un magnífico disfraz de capitán de barco, preside todo lo que se hace en la nave. Dice Valentina que para ella, el Taller más que una nave es un puerto de llegada y de salida, en el que cada persona

que acude es un barco, con su carga y eslora correspondientes, que atraca para llevar a cabo acciones de carga y descarga: se da lo que se trae, y se lleva lo que se aprende. Los tiempos de estancia dependen de cada buque, y la vida en el puerto es como la de las islas del Caribe donde abordaban los barcos piratas de antaño. En él reina la libertad más absoluta aunque hay unas normas que establece la comunidad –como hacían los bucaneros. Antes las establecía el gran Capitán, Otal, que en paz descanse; ahora, hierático en la plancha de madera pintada, acepta resignado las que se imponen entre todos, con sordos gruñidos de satisfacción o de desagrado, pero sin intervenir en ellas. Su función es la de observar, con simpatía pero con el desdén en los labios que produce la caída de la pipa. Los ojitos chispeantes de Pepe centellean cuando pasan frente a él las jóvenes titiriteras que vienen a aprender o a enseñar. Lo bueno del cuadro es que no envejece: la pintura se ve fresca y los colores parecen pintados ayer mismo.

Me doy cuenta que aún ausente, su presencia sigue presidiendo el lugar. Me confiesan los del Taller que al mediodía estuvieron hablando de él, y que no hay día en que no se le cite. Estoy seguro que sigue rompiendo corazones, y así me lo confiesa Julieta Miranda, que no le perdona haberse muerto antes de conocerle.

Pero cuando más debe gozar el viejo Capitán Pirata debe ser en las sesiones de teatro o de cabaret que se realizan los viernes y sábados. El Taller se ha convertido en un lugar de actuación para titiriteros que están de paso por Barcelona. Jóvenes pero también consolidados y reconocidos, como Bruno Leone, o Paz Tatay que tuvimos ocasión de ver no hace mucho. Las compañías de Europa o de Latinoamérica que no tienen actuación contratada en la ciudad suelen recalar en el taller y presentar aquí sus trabajos. La sala se llena siempre de un público joven pero también entendido, de modo que incluso a veces salen comentarios en la prensa o en las revistas especializadas. Algo que no siempre ocurre en los espectáculos de títeres.

Pero los mayores llenos se consiguen con las funciones del Cabaret que ofrecen los mismos residentes. Son sesiones desenfadadas y cada vez más conseguidas, en lo que se refiere a la calidad de los fragmentos presentados. Verdaderas joyas se han descubierto en estos retazos de espectáculos que se presentan y se ruedan con un público joven y entregado, para luego salir y recorrer los escenarios del mundo. Creo en este sentido, y como muy bien apunta Jonathan Amok, que si algo ha cambiado el Taller con los años, es en el refinamiento y la mayor profundización técnica de los acabados, algo que Pepe Otal despreciaba en sus obras, pero apreciaba en las de los demás. Sabido es que el de Albacete defendía la teoría del no ensayo y del poco acabado, una filosofía que hizo sufrir mucho tanto a sus ayudantes y amigos como a sus programadores, ganándose merecida fama de improvisador técnico. Un estilo que la gran personalidad de Pepe podía permitirse, tras ganar a pulso una permisividad que todo el mundo respetaba. Un estilo que imprimió carácter a las primeras generaciones post-Otal pero que ya no alcanza a las más recientes, enfrentados los titiriteros de hoy a unas exigencias que la globalización del mundo y un mayor conocimiento del oficio no hacen más que alentar.

Eva (cia. ClanKaracol)
Foto: Jesús Atienza

Pepe Otal
Foto: Jesús Atienza

Otro aspecto importante del Taller es la calle. Es una marca importante de la casa, pues Otal empezó allí y nunca la dejó del todo, cuando animaba a sus alumnos a ir a ensayar a la calle. Me cuentan los actuales responsables del Taller que en el último Festival de Charleville, prácticamente todos los que actuaban en el off callejero procedían del Taller, lo que hizo que más de uno pensara si no se trataría de alguna mafia titiritera de Barcelona… La calle como escuela y como escenario, y su reivindicación como lugar noble en el que ganarse la vida. Algo que hoy en Barcelona es harto difícil de practicar, ante las estrictas normativas en uso. Un tema al que los jóvenes marionetistas deben enfrentarse y resolver de algún modo, sin sufrir la humillación del *casting* que el Ayuntamiento impone a los artistas callejeros. Unima Cataluña, por su parte, ha planteado la cuestión con mano izquierda y arduas negociaciones.

Ya Pepe vio esta decadencia de su ciudad de acogida, aunque la curiosidad que siempre tuvo hacia lo nuevo e inesperado sin duda también le hubiera divertido. Y, en este sentido, Barcelona es hoy una ciudad de lo más sorprendente.

Tras hablar con los *otaleros* ocupantes del Taller, me he quedado con las ganas de saber más de la opinión de nuestro Errante Capitán que surca las fantasmales aguas del Más Allá. Por desgracia, entrevistar a los difuntos no es práctica habitual en el periodismo de hoy en día, por muy titiritero que éste sea. Me pregunto, por ejemplo, si en su navegar espectral, mantiene la costumbre de amarrar en este singular puerto de la calle Guardia número 11, donde antaño tuvo su guarida. Antes de salir del Taller, miro las sombras que se ocultan en la entrada, entre bicicletas, esqueletos y viejos aparejos del Apocalipsis Según San Juan (primera obra impactante de Pepe Otal). No veo ningún barco fantasma en la calle pero sí percibo con claridad entre los cachivaches del vestíbulo la silueta difusa de una pipa y una barba, y el olor difuso del humo del tabaco. Conozco a su dueño y sé que no me equivoco. No vive aquí, pues es de mala educación habitar en las mismas moradas que uno tenía de vivo, pero sí puedo afirmar que acude con más frecuencia de lo que sospechamos.

La figura del pirata junto al escenario le es de gran ayuda. Cierto que los muertos deben disimular sus apariciones, y Pepe Otal es demasiado noble y caballeroso como para romper estas leyes tan eternas. Pero lo cortés no quita lo valiente.

Interrogo a la figura, no su apariencia icónica, sino la imagen que se oculta en ella, y la respuesta es clara: "Sí, me siento orgulloso y feliz de todo lo que veo. No temáis por mí. Antes bien, ¿a qué ser puristas a estas alturas? Podéis traicionarme todo lo que queráis. Incluso os digo: cuanto más me traicionéis, más feliz seré. La libertad es mi bien más preciado. El placer de ir a mi antojo, el mejor de los manjares soñados. Y si algo me ha enseñado la Muerte, es que no andaba tan equivocado. ¡Que vivan pues el Amor, la Vida y la Libertad!"

Palabra de muerto que suscribo y que cierra con lógica razón *otaliana* este artículo.

FRACESC ROCA

MAGIA ENTRE TÍTERES, AUTÓMATAS Y FIGURAS DE CERA

Enric H. March
enric.h.march@gmail.com

Aunque la documentación de que disponemos es escasa, Francesc Roca pertenecía junto con Fructuós Canonge, Joaquim Partagàs, Melcior Millà, Vicenç Cortés y Josep Florences a la primera generación de magos que consiguieron el éxito del gran público durante la segunda mitad del siglo XIX en una Barcelona en la que el ocio popular empezaba a encontrar su espacio propio.

Roca ventrilocuo

Revista Eco Artístico, enero 1916

Tras el derribo de las murallas en 1854, la plaza Cataluña se convirtió en un descampado donde alrededor del Circo Ecuestre Alegría se sucedían los espectáculos itinerantes que se instalaban en modestas barracas. La Rambla, auténtico pulmón ciudadano, veía proliferar los cafés y los salones de espectáculos, como el Salón Mágico de Joaquim Partagàs, que tuvo las puertas abiertas entre 1894 y 1900. Pero fue sobre todo el Paralelo el que aglutinó a partir de 1892 la oferta de ocio de la ciudad. Primero en modestos barracones y después en locales más estables, proliferaron en el llamado Montmartre barcelonés casetas de feria, circos, teatros, cinematógrafos, museos de cera y anatómicos, cafés y espectáculos de todo tipo: atracciones circenses, magia, pantomima, vodevil, music hall, zarzuela, cabaret y revista. Una avenida bulliciosa que se volvería cosmopolita durante la Gran Guerra (1914-1918) con la llegada de refugiados de toda Europa (entre ellos muchos artistas), que alcanzaría su cenit en los años 20 y 30, y que sucumbiría con la Guerra Civil para convertirse en lo que la represión de la posguerra permitió, sin dejar de ser nunca el Paralelo popular y alegre de su momento más álgido.

Pero Francesc Roca no era solamente mago. A lo largo de su dilatada vida se convertiría en un auténtico empresario del mundo del espectáculo. Alrededor de su barraca de feria y con el apoyo de sus hijos terminaría aglutinando un conglomerado de ofertas artísticas que irían de la magia de los primeros años a la distribución de películas científicas y educativas, pasando por la ventriloquia, el teatro de títeres y de autómatas, la música, la exhibición de fenómenos de feria o la instalación de un museo de figuras anatómicas de carácter médico, combinado con aparatos de tortura y ejecución.

LA FAMILIA ROCA, DOS GENERACIONES DEDICADAS AL MUNDO DEL ESPECTÁCULO

No sabemos cuándo ni dónde nació Francesc Roca Guardia. Algunos datos no confirmados apuntan a que pudo nacer en Tortosa, al sur de Cataluña. Sí se conoce, en cambio, la fecha de su muerte, el 2 de octubre de 1945, gracias a la necrológica que la revista *Ilusionismo*[1] publicó en el número 13 de ese mismo año.

A finales del siglo XIX contrajo matrimonio, del cual nacieron cuatro hijos: Mercè, Ernest (Barcelona, 1900-¿?), Alfons y Joan. En el mundo del espectáculo

1 Publicación de la Sociedad Española de Ilusionismo.

son conocidos como los *Hermanos Roca* o los *Roca Musicales*, pareja que empezó actuando junto con su padre realizando números musicales y que terminaron convirtiéndose en magos bajo el nombre de *The Fak Hongs*, los primeros que actuaron en España vistiendo atuendos orientales y reproduciendo escenarios exóticos del lejano Oriente.

Cuando se habla de los *Hermanos Roca* siempre se menciona a Ernest y a Alfons como componentes de este dúo, pero en el artículo que Sebastià Gasch escribió en 1958 en la revista *Circo*[2] sobre Ernest Roca, es Joan el nombre que aparece en lugar de Alfons. En cambio, como afirma Alain Denis3, Alfons Roca aparece en varias litografías de los años 1915-1925 como artista musical y mago en solitario, y el 19 de marzo de 1936 actuó con el nombre de Ohsnoff en un festival organizado por la ACAI en el Orfeó Gracienc. Es posible aventurar, pues, que quizá Alfons no formaba parte del dúo *Hermanos Roca*.

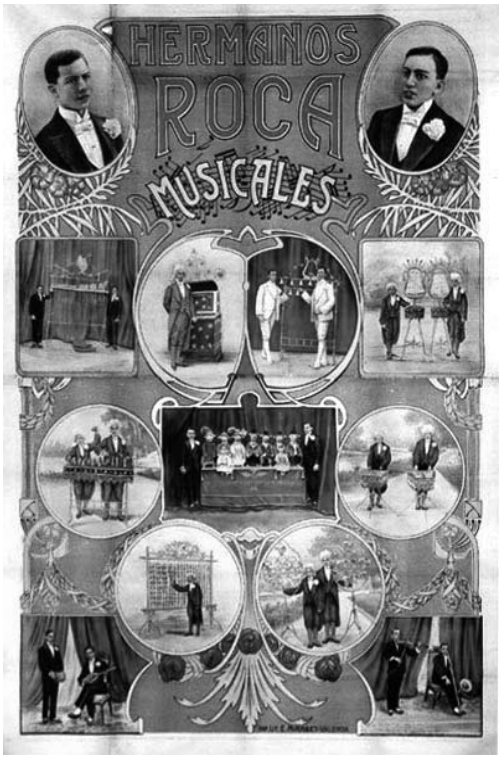
Para poner un poco más de incertidumbre, existe una postal de los *Hermanos Roca Musicales*, en la que aparecen los rostros de uno de los hijos con la que podría ser su hermana Mercè. No hay ningún dato que nos indique que la hermana formara parte también de los espectáculos Roca, pero este documento abre la puerta a cualquier posibilidad.

Postal publicitaria. Hermanos Roca

El artículo de la revista *Circo* es el único documento directo conocido sobre la familia Roca. Solo aporta una breve pincelada sobre el padre, sobre el que volveremos más tarde, pero nos permite saber que la actividad de los hermanos empezó en 1913 actuando en espectáculos de variedades de diversos teatros barceloneses: Salón Doré, Eldorado, Novedades y Circo Tívoli. Esta noticia nos permite adelantarnos tres años a los datos que se manejaban hasta el momento, extraídos de la revista *El Heraldo Artístico* editada por La Primitiva Española, fundada en 1910 y precursora de la Sociedad Española de Ilusionismo, y de la cual Francesc Roca fue vocal quinto de la junta directiva en el año 1916 bajo la presidencia de Vicenç Cortés. En el número 43 de marzo de 1916, Roca padre escribe un artículo alabando las cualidades musicales de sus hijos y promete que antes de final de año serán conocidos en toda España.

Pero con anterioridad a esta fecha –siempre según Gasch–, Ernest, con ocho años, ya ayudaba en los espectáculos de su padre. Con trece años empezó a formar pareja con su hermano Juan realizando números musicales; y

2 Sebastián Gasch, "Un impulsor: Roca Jiménez", *Circo*, núm. 20, Barcelona julio-agosto de 1958, p. 16.
3 Alain Denis, "La familia Roca" [en línea], *Libros y carteles de ilusionismo*.http://dom.cat/c4i



Cartel Hermanos Roca
Foto: Alain Denis

entre 1914 y 1918, en plena guerra mundial, los hermanos Roca emprendieron junto con su padre la aventura de una *turnée* por Europa que los llevó a los escenarios de Portugal, Francia, Inglaterra, Suiza e Italia. Cabe suponer, por lo tanto, que la actuación mencionada en *El Heraldo Artístico* se refiere al debut en solitario de los dos hermanos, que según los datos de dicha publicación se produciría en el teatro Fomento Andresense, de Barcelona, en medio de la gira europea.

Al regresar a España después de la gira, Francesc Roca y sus hijos se instalaron durante varias temporadas en el Circo Price de Madrid, donde los hermanos Roca actuaban con el espectáculo musical habitual, ampliado con números de magia, marionetas y ejercicios de tiro. Durante los años 20, después de salir de gira por España, vuelven al extranjero, ahora ya en solitario y actúan en salones privados de Inglaterra, Francia e Italia, y se convierten en los primeros artistas españoles en actuar para un público exclusivamente infantil, un tipo de espectáculo que en España era totalmente inédito.

En 1933, ahora como *The Fak Hongs* y tras el gran éxito que tuvo en España *Fu-Manchú* en el año 1932, los Roca prepararon un espectáculo conjunto con el mago Chang para ir de gira por los Estados Unidos. Pero la aventura no se llegó a producir nunca porque Joan decidió dedicarse de lleno a la música como discípulo de Pau Casals. Otras teorías afirman que los hermanos Roca no tenían suficiente categoría como magos por lo que se disolvió la colaboración con Chang cuando ya se habían impreso miles de carteles promocionales.

Cartel Chang and Fak Hong's
Foto: Alain Denis

Al quedarse solo, Ernest volvió con su padre que en aquel entonces, después de dejar la magia, la ventriloquia, los autómatas y los títeres estaba instalado en el Paral·lel explotando diversos espectáculos de feria, entre ellos el *Museo Roca* de figuras anatómicas, que no sobrevivirían a la Guerra Civil. Fue precisamente a finales de 1939 que Ernest asumió la dirección artística de la Sala Mozart de la calle Canuda de Barcelona, donde todavía actuó durante un tiempo como mago oriental hasta que la sala empezó a programar sesiones infantiles y en el cual terminarían desempeñando el papel estelar las marionetas, como ya lo habían sido en los espectáculos compartidos con su padre.

Teatro de los Prodigios. Sala Mozart, 1957. Revista Circo

En la Sala Mozart, Ernest presentaba el *Teatro de los Prodigios*, inaugurado el 11 de octubre de 1945, nueve días después de la muerte de su padre. Con este teatro sus marionetas alcanzaron gran fama gracias a representar personajes sacados de la realidad cotidiana y a provocar la participación del público en el desenlace de las aventuras. Y cuando en verano se cerraba la sala al público, Ernest llevaba su teatro de marionetas al parque de atracciones del Tibidabo, quizá no tanto por el negocio como por la añoranza del ambiente de la feria.

Ernest Roca y sus marionetas entroncaban de forma clara con la tradición catalana que se popularizó a finales del siglo XIX en locales como Els Quatre Gats y con artistas como Juli Pi, Joan Palou, Jaume Anglès o la saga de los Vergés. Según la publicidad de la época, en la Sala Mozart las marionetas de Roca eran un desfile de personajes de todo tipo que interpretaban "los más fastuosos actos de ópera, opereta, zarzuela, revista, circo, variedades, concierto y pantomima"[4]. Según esa misma publicidad, los personajes interpretados por las marionetas representaban una larga lista de nombres de actores y cantantes del mundo del cine de los años 20 y 30 como Al Johnson, Lili Pons, Jeannette Macdonald, Eddie Cantor, Maurice Chevalier, Charles Chaplin, Stan Laurel, Oliver Hardy, los Hermanos Marx, Diana Durban, personajes de cómic como Donald, Mickey y Joe Carioca, o de cuento como Pinocho o Garbancito.

De los personajes que componían el *Teatro de los Prodigios* de Ernest Roca llama la atención el extraordinario parecido con el repertorio de *Il Teatro dei Piccoli*[5] que el italiano Vittorio Podrecca fundó en 1912. Durante los años 20

4 Josep A. Martín, "Roca i Jiménez, Ernest", en *El teatre de titelles a Catalunya*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, 163-165.
5 Lloret Esquerdo, Jaume; García Juliá, César Omar; Casado Garretas, Ángel. *Documenta títeres 1*. Alacant: Ayuntamiento de Alicante, Cultura - Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999.

Podrecca con Mistinguett, Charlot, la Garbo y Maurice Chevalier

estuvo de gira por España y actuó en Barcelona. El alto grado de perfección y de sincronización entre los movimientos, las voces y la música, que superaban la simple caricatura paródica para dar una auténtica impresión de vida y realismo, influyó sin duda al aumento del interés por el teatro de títeres que, por otro lado, no era nada nuevo. Autores de gran prestigio ya habían adoptado los títeres a su producción: Valle-Inclán (*Tablado de marionetas para educación de príncipes*); García Lorca (*Títeres de cachiporra*, *El retablillo de don Cristóbal*, *El maleficio de la mariposa*, *Tres estampas y un cromo* y *Don Perlimplín con Belisa en su jardín*). Manuel de Falla compartió tres proyectos con García Lorca: *El auto de los Reyes Magos*, *Los dos habladores*, y *La niña que riega la albahaca y el Príncipe Preguntón*; y escribió y compuso *El retablo de maese Pedro*.

En 1935 Vittorio Podrecca volvió a Barcelona, justo en la época en que Ernest se había quedado solo y había vuelto con su padre a la barraca de feria donde exhibían la colección anatómica y los fenómenos humanos del *Museo Roca*. El repertorio de Podrecca, que se alimentaba de cuentos para niños, óperas cómicas, bailes, canciones populares italianas, números de circo, espectáculos de variedades, music-hall y obras de la literatura universal, se vio incrementado con personajes del mundo del cine y de los dibujos animados: Charlot, Stan Laurel, Oliver Hardy, Greta Garbo, los Hermanos Marx, Josefina Baker, Maurice Chevalier, y personajes de Fleisher y Walt Disney, como Betty Boop y su compañero Bimbo, o Mickey Mouse. Los mismos personajes a los que daría vida a partir de 1939 Ernest Roca en la Sala Mozart. Coincidencia que parece algo más que casual.

Para continuar con las similitudes, tres años más tarde de la puesta en marcha del *Teatro de los Prodigios*, el espectáculo "Grandes artistas en pequeño tamaño" que Herta Frankel presentaba en 1948 en la revista *Sueños de Viena* que los Vieneses estrenaban en Barcelona, tenía también un gran parecido con el espectáculo de Ernest Roca. Más allá de la duda sobre influencias profesionales, la cartelera de *La Vanguardia*[6] de 1951 anuncia que el *Teatro de los Prodigios* programa en el Tibidabo, entre otros, un cuadro de marionetas con un título que permite especular: *Canciones de Viena*.

Ernest Roca fue el socio número 41 de la Sociedad Española de Ilusionismo, para la cual compuso el himno dedicado a su presidente, Fernando Maymó. Además de ejercer como agente de contratación de espectáculos infantiles, fue director y organizador de las galas del *Primer Congreso Mágico Nacional*, celebrado en 1949, y del *Congreso Internacional de la Federación Internacional de Sociedades Mágicas* (FISM), de 1950. Los miembros de la SEI se reunieron en su despacho de la Sala Mozart y utilizaron el teatro hasta que Ernest se retiró en 1961.

---

6 *La Vanguardia*, 26 de julio de 1951.

Sobre el paradero de las marionetas de Ernest Roca nada sabemos. Cuando Ana Vázquez[7], en su momento responsable de la Unitat de Recerca Documental i Conservació del Institut del Teatre, describe el material atribuido a los hermanos Roca conservado por esta institución documenta trece marionetas, entre las que destaca dos caballeros, dos damas, un arlequín, un esqueleto, cabezas mecánicas y cuatro perros. Pero por lo que hemos visto en los depósitos del Museu de les Arts Escèniques donde está almacenado este material, ninguna de estas unidades pertenecen al espectáculo que Ernest Roca programaba en la Sala Mozart, sino a la colección procedente de su padre.

RECONSTRUYENDO A FRANCESC ROCA

Si reconstruir la historia de la familia Roca durante el primer tercio del siglo XX es difícil, reconstruir la biografía personal y profesional de Francesc Roca es una tarea casi imposible. Ni la historiografía ni el testimonio familiar nos permiten saber cómo fueron sus inicios en el mundo del espectáculo ni cuál fue su incidencia entre el público. Además del mencionado artículo de la revista *Circo*, toda la documentación escrita se resume en las aportaciones de Alain Montilla[8] (nombre del mago Alain Denis), Alfons Zarzoso[9] y Enric H. March[10], así como las referencias a los *Hermanos Roca* aparecidas en las dos publicaciones sobre títeres que hemos mencionado[11]. Por lo que se refiere a los testimonios familiares, el único descendiente vivo conocido, Mercè Claros, biznieta de Francesc y nieta de su hija Mercè, no puede aportar nada relevante a lo que se sabe hasta hoy.

Hasta 1987 el nombre de Francesc Roca estuvo desaparecido de la memoria de la ciudad y del mundo del espectáculo. Fue en ese año que los descendientes de la familia Roca pusieron a la venta todo el material que Francesc y sus hijos acumularon durante el tiempo que ejercieron la profesión y que en buena parte procedía de la afición por la magia y el coleccionismo del padre, que según algunas noticias tuvo en la segunda mitad del siglo XIX un negocio de antigüedades. Esto justificaría el modo como Roca consiguió la gran cantidad de artilugios de magia, autómatas, títeres y otras curiosidades que utilizó en sus espectáculos, como la colección anatómica que exhibió en

---

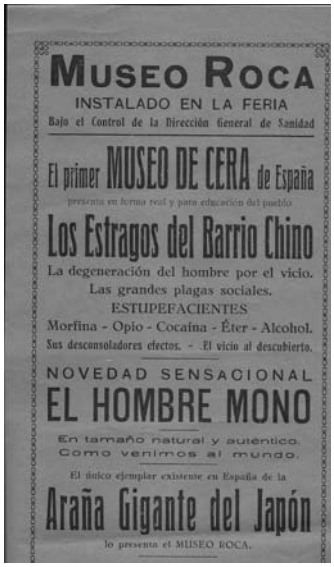
7 Ana Vázquez, "Hermanos Roca", en Miguel Arreche, Idoya Otegui (dir.), *Ventana al títere ibérico*, Tolosa: Centro de iniciatives de Tolosa, 2006, p. 42.

8 Alain Montilla i Castellseguer, *Mags i màgia a Catalunya: una visió històrica*. Badalona: Museu de Badalona, 2010.

9 Alfons Zarzoso, "Una història evanescent vs el retorn del Museu Roca: Un espectacle d'anatomia humana a la Barcelona del primer terç del s. XX", conferencia del ciclo "Objectes perduts: Explicar i exposar ciència a museus i altres llocs públics", Societat Catalana d'Història de la Ciència i la Tècnica, 5 de febrero de 2013. También, Zarzoso, Alfons; Pardo-Tomás, José. "Fall and rise of the Roca Museum. Owners, meanings and publics of an anatomical collection from Barcelona to Antwerp, 1922-2012". In Knoeff, Rina; Zwijnenberg, Rob (eds.). *The Fate of Anatomical Collections*. Farnham: Ashgate, 2014.

10 Enric H. March, "Museus anatòmics: quan el cos i les malalties eren un espectacle" [en línea], *Barcelona Metròpolis*, 91, Primavera, 2014, p. 32-38. http://dom.cat/c0d. Versiones en catalán, español e inglés.

11 Ana Vázquez, *op. cit.* y Josep A. Martin, *op. cit.*



Cartel Museo Roca
Foto: Ayuso

lo que él mismo llamó *Museo Roca*, o aparatos de tortura como la guillotina con la que Roca convertía en espectáculo las ejecuciones del famoso verdugo de la ciudad, Nicomedes Méndez, y que fue mostrada durante el año 2013 en la exposición "El Paral·lel 1894-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat" del Centre de Cultura Comtemporània de Barcelona junto con algunas siniestras cabezas cortadas[12].

Toda la colección Roca salió a la luz en un almacén familiar del la avenida del Paral·lel de Barcelona en 1987 después medio siglo de olvido. Tras su venta pasó por las manos de distintos anticuarios hasta que fue adquirido por sus propietarios actuales después de ser exhibido en el Mercantic de Sant Cugat del Vallès. Entre 1987 y 1995, el tesoro fue repartido entre el Institut del Teatre, que lo tiene custodiado en sus almacenes; el mago Xevi, que lo exhibe junto con el resto de su gran colección dedicada a la magia en el museo de *La Casa Màgica* de Santa Cristina d'Aro, y la tienda *Selecciones Mágicas* de Barcelona.

EL MUSEO ROCA

Junto con los aparatos de magia y los autómatas también fue vendida una colección de figuras anatómicas que formaban parte, como ya hemos mencionado, del *Museo Roca*. Esta colección se exhibía en el Paral·lel en una barraca de feria acompañada de una galería de curiosidades, otra de hombres célebres y una de fenómenos humanos, como el mismo Roca anunciaba en su cartel publicitario: *el hombre mono, la araña gigante del Japón, las hermanas siamesas, monstruos humanos, fetos humanos auténticos...* El espectáculo anatómico recibía el título de *Los estragos del Barrio Chino*, y mostraba al público "en forma real y para educación del pueblo", con un espíritu divulgador no exento de beneficio económico, cuáles eran las consecuencias de la prostitución, el alcohol y las drogas, en una época en la que la sífilis y la tuberculosis azotaban a una amplia capa de la población.

La aparición del *Museo Roca* no es un caso extraño en la historia de los espectáculos populares. Solo en Barcelona, entre los años 1849 y 1938 hemos documentado[13] veintidós colecciones anatómicas itinerantes que cumplieron papeles distintos que van desde la atracción morbosa por la enfermedad y la visión del cuerpo desnudo a la función de agentes preventivos contra las enfermedades venéreas o el simple conocimiento del cuerpo, en unos años en los cuales el higienismo empezó a imponerse como forma de vida.

Según el material publicitario[14] editado por el propio Francesc Roca, este museo itinerante (entre 1925 y 1935 estuvo de gira por Cataluña, Valencia,

12 Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), *El Paral·lel 1894-1939*, Barcelona: CCCB / Diputació de Barcelona, 2013, p. 64.
13 March, *op. cit.*
14 *Diario del Museo*, núm. 315, Barcelona, 1935.

Aragón, Madrid, Sevilla, París y diversas localidades francesas) terminó instalándose en el número 25 de la calle Conde del Asalto (hoy Nou de la Rambla). Pero no existe ninguna constancia de que esto fuera así. Si esta fue su intención, probablemente no se llevó a cabo nunca. Y por lo que respecta al destino de esta parte del legado Roca, las piezas anatómicas fueron adquiridas por un coleccionista belga y forma parte de su colección particular, que ha sido exhibida en dos ocasiones, en Gante (Bélgica), el 2008, y en Londres, el 2009[15].

La relación de Francesc Roca con la medicina no termina con la implantación de este museo en la ciudad de Barcelona, sino que se extiende como distribuidor y exhibidor de películas de carácter científico[16]. Durante los años 30, la exhibición de documentales con operaciones quirúrgicas, gestaciones y partos despertaron el mismo interés que la proyección en Barcelona y otras ciudades españolas de *Helga: el milagro de la vida* (1967), d'Erich F. Bender. De este modo, sin tener constancia de que existiera voluntad por su parte, Roca se convierte en un agente más que se añade a otros negocios como las tiendas de gomas y lavajes, las clínicas de enfermedades venéreas, los balnearios o los sanatorios que buscan su espacio en la zona más deprimida de la ciudad, el Barrio Chino[17]. Agentes no necesariamente relacionados con la ciencia ni con la profesión médica, pero que cumplen su labor en el contexto de la creciente política social propulsada por la Generalitat y el gobierno de la República. Roca aprovecha estas circunstancias para resucitar los museos anatómicos y sacarles provecho a través de la venta de medicamentos antivenéreos, como se extrae de la publicidad del museo[18].

LOS INICIOS

Por lo que respecta a la actividad artística, no tenemos la seguridad de que el material conservado en el almacén familiar formara parte en su totalidad de las atracciones de Roca o de que fueran objetos de colección. Solo podemos acudir a los carteles y programas de coleccionista y a los recuperados del almacén familiar (siempre con precaución), que situarían los inicios de Francesc Roca en el mundo del espectáculo hacia el año 1885. Dichos carteles nos ofrecen información sobre el tipo de atracciones que Roca ponía en escena: magia, ventriloquia, autómatas y marionetas.

En *La Casa Màgica* del mago Xevi[19], el Museu de Badalona y el Museu de les Arts Escèniques se conservan imágenes que confirman que Francesc Roca

15 Museum Dr. Guislain, "Kermis of Kennis" (2008) [en línea]. http://dom.cat/c0e. Y Wellcome Collection, "Exquisite Bodies" (2009) [en línea]. http://dom.cat/c0f.

16 Enric H. March, "Francesc Roca i el cinema: 'Los averiados' (1933)" [en línea], *Bereshit*. http://dom.cat/9f6. . "Francesc Roca i el cinema": "Como venimos al mundo (1934)" [en línea], *Bereshit*. http://dom.cat/9f5.

17 March, Enric H. "El control del espacio urbano y del cuerpo humano: los espectáculos anatómicos" [ponencia en línea]. XIII Coloquio Internacional de Geocrítica, *El Control del Espacio y los Espacios de Control*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 5-10 de mayo de 2014. http://www.ub.edu/geocrit/xiii-coloq-programa.htm.

18 Zarzoso, Alfons; Pardo, José. "Medicina y reforma social: la lucha contra las enfermedades venéreas como instrumento de intervención de la medicina social en la Barcelona del Distrito Quinto 1930-1936" [ponencia en línea]. XIII Coloquio Internacional de Geocrítica, *El Control del Espacio y los Espacios de Control*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 5-10 de mayo de 2014. http://www.ub.edu/geocrit/xiii-coloq-programa.htm.

19 La revista *Ilusionismo*, en su número 433, reproduce un cartel modernista a color del teatro, procedente de la colección de Xevi.

La guillotina

tenía un teatro ambulante y no existe ningún dato que permita pensar que actuó en escenarios estables o en cafés (razón por la cual no aparece su nombre en las carteleras de los periódicos), aunque no se puede descartar teniendo en cuenta que sí lo hicieron sus hijos.

Con el nombre de "Espectáculo de Magia y grandes ilusiones" Roca anunciaba un espectáculo de magia de pequeño formato que según un cartel cabía en una maleta. Presentaba un número de escapismo atado a una silla, un esqueleto bailarín, una cabeza parlante, tórtolas saliendo de una caja y juegos diversos más próximos al malabarismo que a la magia.

También relacionado con el escapismo, corre por internet un cartel encabezado con el título "¡Ojo! La Revolución Francesa. La guillotina", que presenta este aparato de ejecución ocupando el centro de un escenario. Rodeando la ilustración principal, diversos dibujos de ejercicios de escapismo como los que realizaba por esa época Harry Houdini llevan el nombre de F. Roca y el título "Sensacional invento del Monarca de los evadidos".

Teatro de ventriloquia a la antigua usanza
Foto: MAE

La opinión general es que se trata de una falsificación o un montaje porque nadie ha visto nunca el original. Pero es demasiado trabajo para muy poco beneficio. Teniendo en cuenta que entre las pertenencias de Roca había una guillotina, como ya hemos dicho anteriormente, una caja de escapismo, otra de espadas, una mahomeda (soporte para levitaciones) y un Arca de Noé para hacer aparecer animales, entre otros muchos artilugios[20], el cartel, aunque algo grandilocuente como es habitual en Roca, cobra sentido como exhibición de feria más que como un auténtico espectáculo teatral.

Otro de los carteles conservados presenta el "Teatro de ventriloquia a la antigua usanza". En la fotografía, Francesc Roca aparece detrás de cinco muñecos de tamaño natural y tres cabezas parlantes, que forman parte de una colección mayor. En un cartel en color, aparece un ventrílocuo que

20 Material conservado en el Museu de les Arts Escèniques.

solo guarda un parecido con Roca, con cinco muñecos más y otras tres cabezas parlantes. El nombre de F. Roca encabeza el cartel inscrito en un recuadro, lo cual hace pensar que se trata de una ilustración genérica donde cada artista puede inscribir su nombre por encargo.

Entre el material encontrado en el almacén familiar había unas decenas de cabezas, brazos y piernas desmontados que pertenecían a la colección Roca y que ahora se hallan en los depósitos del Museu de les Arts Escèniques (MAE). En la exposición "El Paral·lel 1894-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat" del CCCB se exhibió uno de estos muñecos completo (según la base de datos online del MAE, se conservan dos de estos muñecos: un niño y una niña) con algunas de las cabezas de la colección, que iban acompañadas de seis fotografías con Francesc Roca actuando como ventrílocuo.

En otro cartel anunciando una "Tornée artística del celebre artista Sr. Roca" aparece de nuevo la primera ilustración de Roca con los muñecos y las cabezas parlantes, junto con un retrato y nueve fotografías con el ventrílocuo actuando en un escenario. En este caso se habla de autómatas para referirse a los muñecos. Un segundo cartel de esta misma *tournée* presenta una combinación parecida de fotografía. Y un tercero nos muestra un dibujo con un ventrílocuo acompañado de trece muñecos diferentes, aunque el niño y la niña que se sientan en su falda podrían ser los del MAE.

Cartel Roca, Foto: Alain Denis

Roca con niño (Foto: MAE)

Roca con niña (Foto: MAE))

Cartel Roca
Foto: Alain Denis

Es evidente que no se trata de auténticos autómatas[21]. El uso del término para referirse a los muñecos de los ventrílocuos es habitual durante el siglo XIX y el primer tercio del XX, como podemos comprobar, por ejemplo, con el *Ventrílocuo Perelló* (principios de siglo XX), que se movía por el escenario caminando o bailando con los muñecos. Distinto sería el caso del *Trío Obiol* (activas entre 1925 y finales de los años 40): dos hermanas que interactuaban con una "muñeca mecánica" que en realidad era la tercera hermana Obiol y no un autómata. No se trata exactamente de una confusión, sino que la puesta en escena y la relación entre el ventrílocuo y sus muñecos rehúye las formas estáticas habituales de este género y permite hablar de autómatas por la aparente autonomía de movimientos escénicos.

Los autómatas de Francesc Roca estarían a medio camino de los ejemplos anteriores y los muñecos de la *Compañía Automecánica* del valenciano Paco Sanz (1872-1939), activo entre 1902 y 1939. Sanz ponía en escena un complejo aparato de veinticinco títeres de tamaño natural que interpretaban números musicales y monólogos, y a los cuales Sanz daba voz como ventrílocuo. Construidos con complejos mecanismos, requerían la presencia constante de dos técnicos. En 1918, mientras se curaba de una afonía que no le permitía trabajar, marchó a Barcelona para filmar en los estudios Hispano Films la película *Sanz y el secreto de su arte*[22], que con la intención de promocionar su espectáculo nos muestra los secretos y las entrañas de sus muñecos.

Para hablar de autómatas como artilugios antropomorfos con movimiento repetitivo, como los que se exponen en el *Museu d'Autòmats* del Tibidabo, sin más intervención humana que la puesta en marcha del mecanismo que los acciona, deberíamos trasladarnos a espectáculos como el *Pabellón Artístico Valle*[23] o el *Pabellón Hollywood*[24], dos barracas de feria compuestas de diversos dioramas en movimiento que reproducen escenas y situaciones cotidianas con dosis humorísticas y una cierta crítica social.

Esta larga exposición sobre distintos conceptos de autómatas nos sirve para comentar uno de los carteles más enigmáticos de Francesc Roca y uno de los de mayor circulación. Fechado en 1926, anuncia el espectáculo "500 autómatas, 500. La mayor atracción del día" y se ilustra con un retrato de Roca y un dibujo modernista con una ninfa sosteniendo los hilos de catorce marionetas de personajes históricos y literarios, mientras otra que representa un esqueleto está sentada en una tumba de un cementerio. Si hasta ahora el concepto de autómata resultaba ambiguo, en este caso la relación con las marionetas es aún más extraña.

El ventrilocuo Perelló

21 Para un análisis más extenso sobre el tema, ver Lloret Esquerdo, Jaume; García Juliá, César Omar; Casado Garretas, Ángel. *Documenta títeres 1*. Alacant: Ayuntamiento de Alicante, Cultura - Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999.

22 Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia. *Sanz y el secreto de su arte* [en línea]. València. http://dom.cat/c6u.

23 Fabricado en 1920 por Antonio del Valle, alicantino de origen cordobés, estuvo activo hasta 1961. Restaurado por Manuel Ferrando, vecino de Benissa (Alicante), sigue vivo como atracción de feria. Ver Emilia Rueda Falcó, "La restauración del carromato pabellón artístico de los hermanos Valle", *Revista valenciana d'etnologia*, núm. 3, 2008, p. 187-199.

24 Construido por Antoni Pla, un feriante de Xàtiva, en 1947, sigue en activo gracias a Gonzalo Cañas, que lo restauró y lo mantiene como patrimonio cultural. Ver Títirijai, "Gonzalo Cañas: titiritero conquense", *Títirijai, la revista de los amigos del títere*, 2005, núm. 3, p. 14-17

Pero si nos remontamos a finales del siglo XIX nos encontraremos con los famosos *Autómatas Narbón*. El espectáculo de Alfredo Narbón[25] se presentaba con el nombre de *Los fantoches españoles*, una compañía compuesta de una comparsa de 21 actores y 300 marionetas lujosamente vestidas, que adquirieron fama por la gran precisión técnica y la naturalidad de sus movimientos y gestos. Pero lo que llamaba más la atención del público, y que la diferenciaba de otros espectáculos era el atrezzo y las espléndidas y detallistas decoraciones de los escenógrafos catalanes Miquel Moragas y Fèlix Urgellés. Una de las novedades de este espectáculo era la representación de obras de gran aparato de tres y cuatro actos. En su repertorio hay comedias de magia, zarzuelas, sainetes y entremeses adaptados de obras de la literatura castellana del Siglo de Oro y del Renacimiento, y muchas otras piezas escritas ex profeso para sus espectáculos. Si tomamos las marionetas del cartel de Roca, en el que podemos ver a Don Quijote, Sancho y Don Juan, entre otros muchos personajes históricos y literarios, y las comparamos con el repertorio literario[26] de Narbón las similitudes son más que casuales, como vimos más arriba entre las marionetas de Ernest Roca y Podrecca.

El Pabellón Artístico Valle

Según Alain Montilla[27], esta atracción de Francesc Roca siguió siendo explotada por la familia hasta mediados de los años cincuenta porque el fakir *Kirman* recuerda haberla visto en Tarragona y en la feria de Cornellà cuando era pequeño. Cree Alain que cuando Ernest Roca se retiró del mundo del espectáculo la colección se vendió a algún coleccionista extranjero, pero nadie sabe donde fue a parar.

Cartel Roca
Foto: Ayuso

Pero si el cartel no es una exageración, estamos hablando de 500 autómatas, que sea lo que sea a lo que nos estemos refiriendo resulta un patrimonio espectacular. Aún suponiendo que esos autómatas sean la suma de los muñecos de ventriloquia, los títeres más alguna maquinaria como la *Dama de la Fortuna* conservada en el MAE, se hace difícil llegar a esa suma extraordinaria.

La solución al enigma quizá nos la da Josep Maria Llàcer de *Selecciones Mágicas*, uno de los agentes implicados en la compra de parte de la colección Roca. Según Llàcer[28], buena parte de los famosos autómatas serían mecanismos de cuerda que, como también apuntaba Alain Denis, fueron vendidos y salieron del país, razón por la cual no aparecieron entre el material recuperado del almacén familiar.

Esta suposición se sustenta en la existencia de uno de estos autómatas, identificado como procedente del espectáculo de Roca, datado alrededor de 1890, y que está en poder de *Selecciones Mágicas*. Se trata de una reproducción de un busto de Rasputín conservado dentro de una vitrina de madera y cristal y que funciona con un mecanismo de cuerda. Tiene los ojos de vidrio, pelo

Cartel Roca, detalle.
Foto: Ayuso

25 Lloret Esquerdo, Jaume; García Juliá, César Omar; Casado Garretas, Ángel. *Documenta títeres 1*. Alacant: Ayuntamiento de Alicante, Cultura - Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999.
26 Lloret Esquerdo *et alii, op. cit.*
27 Alain Montilla i Castellseguer, *Mags i màgia a Catalunya: una visió històrica*. Badalona: Museu de Badalona, 2010, p. 79.
28 Los datos aportados por Josep Maria Llàcer están extraídos de una conversación privada.

Dama de la Fortuna, autómata de 1890. Amablemente cedida por el MAE. Foto Jesús Atienza

natural, mueve los ojos de derecha a izquierda, así como la boca y los dientes superiores (que son auténticos) simulando el movimiento del habla[29].

ROCA, PUNTO Y SEGUIDO

Buena parte de la resolución a los misterios que envuelven a Francesc Roca y a su familia dependen casi exclusivamente de que aparezca nueva documentación que eche luz sobre los muchos vacíos de su biografía personal y profesional. Dejando de lado a Ernest Roca y los datos que aportó a la revista *Circo*, el resto de la familia queda en la penumbra. Los datos procedentes de la efímera hallada en el almacén son poco fiables porque Francesc, como empresario que quería sacar provecho de su oficio, tiende a exagerar. Los dos periódicos que editó, *Diario del Museo*[30] y *Verdades*[31], tienen cabeceras falsa. El primero corresponde al número 315 y el segundo, al 16. Ninguno de estos periódicos es conocido y todos los ejemplares conservados son de la misma edición. Los textos son de carácter publicitario y algunos datos que hacen referencia a la actividad de Roca son falsos.

No insistiremos porque estos periódicos están relacionados con el *Museo Roca* y la comercialización de películas, que no es lo que nos interesa en estos momentos, pero ya hemos visto que algunos de los carteles no reflejan con exactitud la actividad de sus espectáculos, ya sea por las ilustraciones (el de la guillotina es paradigmático) o porque se juega con la ambigüedad de la terminología. En todo caso no nos toca a nosotros juzgarlo porque quien debería de hacerlo es el público de la época, pero sí que representa un toque de atención y nos llama a ser precavidos con los datos.

De hecho, ya es un milagro que buena parte del legado de la familia Roca haya llegado hasta nosotros, pero mientras no aparezcan nuevos documentos que nos aporten nueva información, sí que es totalmente necesario realizar una catalogación exhaustiva de todo el material disperso. El de *La Casa Màgica*[32] es relativamente sencillo de efectuar porque el mago Xevi tiene expuesta su colección y creemos que colaboraría gustoso. *Selecciones Mágicas*[33] tiene un buscador en su página web, pero los criterios de búsqueda no están bien organizados y no permiten acceder a todos los objetos de la familia Roca. Y en

29 Se puede ver un vídeo del autómata en acción en YouTube http://dom.cat/c7u.
30 *Diario del Museo*, núm. 315, Barcelona, 1935.
31 *Verdades*, núm. 16, Barcelona, 1933.
32 La Casa Màgica. http://www.xevi-ilusionista.com.
33 Selecciones Mágicas. http://seleccionesmagicas.es.

Algunos de los títeres de la colección Roca, en el estado en que fueron encontrados en 1987 Foto EHM

el almacén del Museu de les Arts Escèniques, dependiente de la Diputación de Barcelona, se alojan más de mil piezas de la colección Roca, pendientes de catalogar y de las cuales solo se ha digitalizado una pequeña parte[34].

Hasta entonces, quedémonos con esta figura fascinante y evanescente que fue Francesc Roca. Mago e ilusionista, jugó a reconstruir la realidad. O a inventársela. Figuras anatómicas, muñecos de ventriloquia, títeres, autómatas, cine, todos ellos elementos mágicos que crean ilusión y explican el mundo y la vida cada vez que se sube el telón delante de nuestra expectante mirada.

Rasputín, autómata de la colección Roca (ca. 1890) Foto Selecciones Mágicas

34 Escena Digital, Centre de Documentació i Museo de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona. http://colleccions.cdmae.cat.

LOS NARBÓN

La compañía de marionetas más importante de España

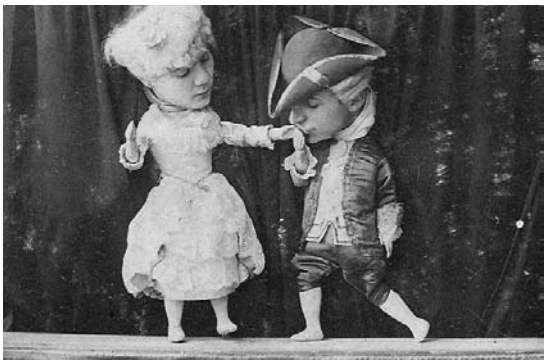
Adolfo Ayuso
ayusoroy@gmail.com

Existe cierta tendencia a considerar que la marioneta o títere de hilos apenas se desarrolló en España hasta la llegada en 1924 del italiano Podrecca con su Teatro dei Piccoli y el magisterio del inglés Harry V. Tozer a partir de la década de 1940, que consolidaría una escuela de la marioneta en Cataluña, sobre todo desde que ejerce su magisterio en el Taller del Institut del Teatre en 1974. Se piensa que España ha sido territorio casi exclusivo del títere de guante. Nada más falso, un somero análisis de la historia nos hace ver que dentro de las técnicas tradicionales fue primera la marioneta antigua, de barra, y sólo después, el títere de guante, coexistiendo siempre ambos durante todo este proceso. Sin olvidar la presencia de otras técnicas que parecen quedar ocultas entre los recovecos de la historia. Entre otras, los títeres danzantes y de caja, los títeres de peana (como algunos de la Tía Norica), de palo inferior (como los de Tirisiti) y los de sombras, que también tuvieron su importancia y sus momentos históricos.

Sin duda alguna hubo en los siglos XVII y XVIII importantes compañías de las llamadas de Máquina Real que actuaron en teatros oficiales, como las de Londoño, Fresneda, y otras. La denominación de Máquina Real alude al necesario permiso que el Estado concedía a ciertas compañías para actuar en los teatros. Nada tiene que ver con una técnica o modelo constructivo determinado, aunque predominasen las marionetas de barra y los títeres de palo o peana, se trataba solo de un permiso o título oficial. Con el paso del tiempo y ya liberalizado el mercado teatral el nombre se mantuvo para designar a los teatros mecánicos o de marionetas. En los finales del XVIII y principios del XIX va desapareciendo el pomposo título de *máquina real* y se va sustituyendo por el de *máquina de figuras corpóreas* o simplemente el de *figuras de movimiento*, actuando principalmente en pequeños teatritos que surgen como setas en todas las grandes ciudades. El repertorio de estos teatritos, con capacidad media entre las 100-250 personas, contempla la presencia de títeres (casi nunca serán llamados con ese nombre), sombras y proyecciones lumínicas, magia, equilibristas y forzudos, exhibidores de animales y de seres humanos, así como comedias o sainetes. Los grandes teatros no desdeñan el montar, de vez en cuando, largas sesiones con un programa donde aparecen algunas de estas *variedades* que acabamos de comentar. En los pequeños teatritos comenzará más adelante a tener mucha presencia la danza y sobre todo la canción, manteniéndose casi siempre junto a alguna de las otras actividades artísticas mencionadas, además de los ventrílocuos, dentro del mismo programa. Por fin, en los albores del siglo XX, convivirán estas suertes con las proyecciones cinematográficas.

Con los conocimientos actuales de la historia del teatro de títeres, no creo confundirme demasiado si afirmo que la compañía de marionetas objeto de este artículo ha sido la más importante de todas las que han existido en España. Por su longevidad, por su actividad artística y económica, este título lo tiene acreditado sin ningún género de duda en la segunda mitad del XIX y principios del XX. Son muchos los periodistas que afirman que su actividad artística se podía comparar con las de las mejores compañías extranjeras que nos visitaban: "Los fantoches son un prodigio de mecánica y en nada desmerecen de los de Mr. T. Holden" (*Aragón Artístico,* 20/11/1889, p. 5).

Hablo de una compañía donde otros vieron dos: los Fantoches Españoles y los Autómatas Narbón. Ha sido a través de los estudios emprendidos sobre la cartelera teatral en diversas provincias cuando algunos nos dimos cuenta de que el repertorio de obras de dichas compañías era idéntico o casi. Los estudiosos y profesionales del títere hemos de agradecer al profesor José Romera, catedrático de la UNED y padre de la mayor parte de las tesis doctorales a las que aludimos, el que entre las instrucciones que daba a sus doctorandos figurara el recoger también en las carteleras estudiadas las actividades que se consideraban *parateatrales*. El trabajo posterior me ha llevado a delimitar con toda certeza la existencia de una saga familiar iniciada por Isidoro Narbón a mediados del ochocientos, al principio sin nombre de compañía (no lo tenía ninguna, como mucho se hacía referencia al nombre del director), que luego dará lugar a los Fantoches Españoles, y la continuación de la compañía,



Fantoches o pigmeos franceses, principios del XX.

modernizándose y haciéndose más visible, bajo la batuta de su hijo Alfredo Narbón en la última década del XIX y principios del XX bajo el nombre de Autómatas Narbón. Quedan muchos puntos oscuros pero parece ser que las marionetas de antes de los Fantoches Españoles fueron figuras de las que yo denomino marionetas antiguas o de barra (*tringle*, de los franceses) y que los Autómatas Narbón se sirvieron de ellas y de las marionetas modernas o de hilo. En toda Europa hay confusión en la terminología utilizada y esto dificulta el entender cómo eran las figuras animadas, pero en España esta confusión alcanza niveles babélicos. Ya Varey concedía una importancia extrema a la necesidad de aclarar esta confusión. Él mismo, sobre todo en su primera Historia de los Títeres de 1957, cae en algunos errores por el problema terminológico pese a su sabiduría y cautela[1].

EL GALIMATÍAS TERMINOLÓGICO:
FANTOCHES, AUTÓMATAS, MARIONETAS.

En el diccionario de la RAE se utiliza la voz fantoche para designar a un "títere o figurilla que se mueve por medio de hilos" pero el significado más utilizado es el de la segunda y tercera acepciones que se refieren a "sujeto aniñado de figura pequeña o ridícula" o a "sujeto informal o vanamente presumido". Según la *Encyclopèdie Mondiale des Arts de la Marionnette*, la voz *fantoche* que utilizan compañías francesas y anglosajonas en el siglo XIX proviene del italiano *fantoccini* que sirve para designar a las marionetas de barra o alambre a la cabeza y luego a su evolución hacia la marioneta de hilos, cuando se sustituye la barra por dos o tres hilos, algo generalizado en la mayoría de los países salvo algunos territorios (Sur de Italia, Norte de Francia y Bélgica). En el mismo artículo se señala que servirá luego para designar a un tipo especial de marionetas cuya cabeza es la del manipulador mientras que el resto del cuerpo cuelga de su cuello. Manos y pies de estas figuras se mueven con cortas varillas, bien por acción de este manipulador o por la colaboración de un segundo colega.

El viejo periodismo español, tan añorado ahora, cayó sin embargo en varios graves pecados. Uno de ellos fue el excesivo retoricismo que le llevó a utilizar decenas de sinónimos que fueron interpretados como palabras de igual significado. Empezaron a utilizar la palabra *fantoche* para referirse no sólo a las marionetas de barra o de hilo sino también a las de guante y otras. Así, durante la República, la misma compañía de títeres de guante de Misiones Pedagógicas, que dirigía el gallego Rafael Dieste, publicó un cartel donde se hizo llamar Retablo de Fantoches. La profesora Desiré Ortega menciona también que así se llamaba a los globos con figuras grotescas de personas

1 VAREY, John E., Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII), Revista de Occidente, Madrid. 1957, pp. 2-3.

o animales que se soltaban en las fiestas mayores de muchos pueblos y ciudades para regocijo de chicos y grandes, lanzando la hipótesis de esa influencia etimológica en el nombre de Fantoches Españoles (Ortega, 2008, p. 122). Estos globos poco o nada tienen que ver con los títeres y sí con las acepciones segunda y tercera del diccionario de la RAE que hemos mencionado. Un galimatías como se puede comprobar, aunque en la década de 1880 cuando nos visitaron las compañías de Barnard y, sobre todo, de los Holden con sus fantoches, todo el mundo que los pudo ver sabía que se referían a figuras de madera movidas por hilos o, si acaso, por barra e hilos, es decir a lo que luego hemos llamado marionetas.

Cartel del guiñol de Misiones Pedagógicas

También existe confusión con el término *autómatas*. Aunque los autómatas existen desde la antigüedad, su perfeccionamiento alcanza grados superlativos a partir del siglo XVIII con el maquinismo y la investigación industrial. El término lo define muy bien la estudiosa Maryse Badiou: "es una figura articulada que, a pesar de ser puesta en movimiento directamente por el individuo, mantiene su movilidad a través de un mecanismo interior accionado por una determinada fuerza: hidraúlica, vapor, gas, aire o electricidad"[2]. Es decir que la acción de su manipulador se limita al inicio de su actividad, luego la figura se moverá por acción de su maquinaria realizando siempre y de forma inexorable los mismos movimientos. Estos son los verdaderos autómatas, por ejemplo los que construía Torriani para Carlos V o los que todavía podemos ver en el Teatro de Autómatas del añorado Gonzalo Cañas[3]. Pero hay otros que son *quasi-autómatas o pseudo-autómatas* que siguen dependiendo de la fuerza mecánica que imprime el manipulador. Hay muchos ejemplos como el del alemán (o austríaco) que enseña sus títeres en una caja en una novela de Francisco Santos en el XVII: "todas las figuras que hay dentro he de hazer que se meneen y hablen; que aunque no entendáis lo que dixeren, yo lo declararé"[4]. Son las mismas de las que hablaba Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611) en la voz *títere*: "Hay otra manera de títeres, que con ciertas ruedas como de reloj, tirándole las cuerdas, van haciendo sobre la mesa ciertos movimientos, que parecen personas animadas". Están las ruedas, pero para moverlas hay que tirar de unas cuerdas o, en otras ocasiones, de una manivela o palanca. Es decir que el manipulador no se limita a iniciar el

2 Maryse Badiou, Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias del pensamiento arcaico al robot sapiens, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, p. 99.

3 Se puede leer en un artículo que publiqué en Fantoche, 7, 2013, p. 22-55.

4 Francisco Santos, 1949, El arca de Noé y campana de Belilla. Selecciones bibliófilas, Barcelona, 1949, (1ª edición en 1697), p. 29.

Títeres de caja e hilos en China, grabado 1847

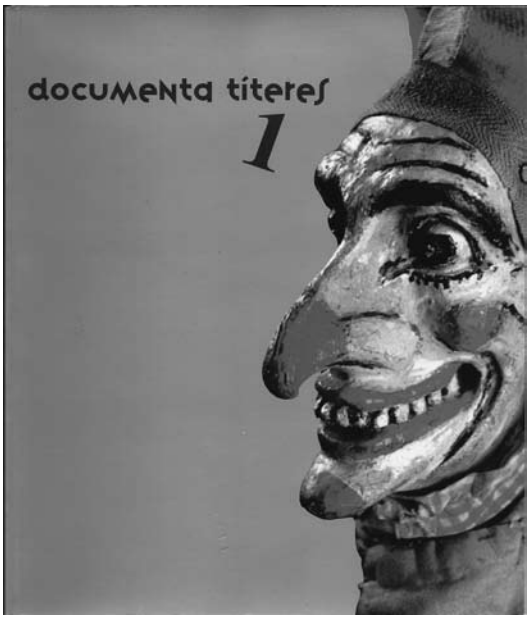
movimiento sino que lo mantiene con la fuerza mecánica de su brazo. Si tira de las cuerdas, o mueve la manivela, con mayor fuerza y rapidez las figuras se moverán más rápida y violentamente. La palabra *manipulador*, que no me agrada mucho, viene aquí que ni pintada. Efectivamente el manipulador se limita a manipular, a mover hasta que su brazo se cansa. El animador de teatro de títeres ha de dar un paso más adelante para ser considerado artista: cualquier gesto suyo, por mínimo que sea, influye directamente en el movimiento de la figura, su ansiedad provoca reacciones en el muñeco, su habilidad le transmite vida.

Los Autómatas Narbón, no eran autómatas ni pseudo-autómatas, eran marionetas ya muy perfeccionadas, la mayoría marionetas de hilo. Tampoco eran autómatas los autómatas del empresario Francesc Roca ni los muñecos de la Compañía Automecánica del ventrílocuo Francisco Sanz, aunque alguno de ellos sí que se aproximara a ese concepto. Fue culpa de los propios directores-empresarios el que les pusieran esos nombres. Lo que querían decir es que eran tan perfectos que parecían autómatas o incluso hacían creer que lo eran. El primer director de los Narbón se esforzaba para que lo parecieran y no dejaba que nadie ajeno a la compañía entrara en las bambalinas de su teatrito. Había que proteger el secreto y el misterio.

EL ESTADO DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE LOS NARBÓN

Para realizar un estudio histórico de una compañía de teatro hay que acudir a las fuentes de la época, pero casi siempre hay alguien que antes te sitúa, que la da a conocer y te orienta en los caminos a seguir. La primera noticia de la existencia de los Fantoches Españoles y de los Autómatas Narbón me llega a partir de Jaume Lloret Esquerdo en dos excelentes trabajos (1997 y 1999), ambos en libros inteligentemente coordinados por Ángel Casado, competente e incombustible Consejero Internacional de UNIMA Federación España. Lloret da cuenta de las visitas de los Fantoches Españoles en abril de 1898 (Teatro Principal; en realidad en aquella fecha ya eran los Autómatas Narbón, según se puede ver en el cartel que reproduce en 1997, p. 26), y de los Autómatas Narbón en octubre de 1907 (Teatro Principal) y en junio de 1911 (Teatro Nuevo). Lloret, cuya tesis doctoral versó sobre *El Teatro en la ciudad de Alicante*, recorrió la prensa en busca de visitas de compañías de títeres y además contó con el sensacional archivo de programas y carteles de teatro de la familia Portes de Alicante. El coleccionismo no sólo es una

vil obsesión sino que es fundamental para conservar la historia. Los Narbón habían actuado en teatros principales (habían triunfado en el teatro Lara de Madrid), la prensa recogía reseñas de sus espectáculos, de algunas de sus escenas, de la autoría de alguna de las obras y de los decorados, recogía el repertorio de las funciones donde aparecían comedias, zarzuelas, sainetes, parodias y daba cuenta de algunos aspectos publicitarios como un cartel de muy buena factura e impresión (Litografía Portabella de Zaragoza, en Lloret, 1999, p. 5) de los Autómatas de Narbón. Además resaltaba algo en lo que coincidía toda la prensa nacional: la alabanza de sus decorados, realizados por algunos de los más competentes escenógrafos teatrales, y del vestuario. Estos detalles daban cuenta de que nos encontrábamos ante una compañía de primer orden.



Portada Documenta títeres 1, 1999, con el artículo de Jaume LLoret

Así que comencé a buscar por otras ciudades datos que añadir a los que ya aportaba Lloret. Y los fui encontrando, tanto de los Fantoches Españoles como de los Autómatas Narbón. Por casualidad cayó en mis manos la tesis doctoral de Tomás Ruibal sobre el teatro en Pontevedra (Ruibal, 2004), dentro de esas tesis que ha dirigido el ya mencionado profesor Romera. Una tesis doctoral bien hecha suele ser exhaustiva y la de Ruibal lo era. Recogió detalladamente toda la cartelera pontevedresa con fechas, repertorio, precios, comentarios y críticas. Allí aparecían también los Fantoches Españoles que actuaron en noviembre de 1887 en el Teatro del Liceo en Pontevedra (p. 93) con algunas de las obras mencionadas por Lloret en Alicante. Reseñaba también la visita efectuada en julio de 1896 por los Autómatas Narbón (pp. 130-131), donde recogía que esas obras que se representaron durante doce días tenían autores como José Vargas, José Mazo, Ramón de la Cruz o Rodríguez Cao. Primero leí un cuadro resumen de la tesis y pude comprobar que el repertorio de ambas compañías era prácticamente el mismo. Cuando luego leí el libro donde se publicaba la tesis me di cuenta que Ruibal ya presentía algo sin atreverse a confirmar nada: "El martes 21 se repitieron esas dos obras [se trataba de la comedia *La conquista de Argel*, de José Mazo, y el sainete de Ramón de la Cruz, *El alcalde torero*], que curiosamente, y al igual que las restantes, estaban ya en el repertorio de otra compañía de autómatas que actuó en Pontevedra en 1887 [los ya mencionados Fantoches Españoles]" (p. 130). Es lo que debe hacer un auténtico investigador, no asegurar nada hasta tener documentada su certeza. Si hubiera leído el trabajo de Lloret apenas le quedaría ninguna duda.

Los Autómatas Narbón aparecían reseñados en decenas de artículos y libros que trataban sobre el nacimiento del cine en España. Así como en otros trabajos sobre la historia del teatro de variedades, la arquitectura efímera del

ESPECTACULOS.

TEATRO.

GRAN FUNCION
de autómatas, para hoy.

Habiéndose trasladado á esta capital la compañía nombrada de autómatas, inaugurará su primera funcion con la comedia en 4 actos, EL ESCLAVO EN CONSTANTINOPLA.

Despues del segundo acto, el gracioso baile EL CAZADOR ESCOCES.

Dando fin con la danza de LOS CHINOS.

Entrada 2 rs. *A las 8.*

Diario de Murcia, 1851

modernismo o los programas de las fiestas mayores de muchas capitales y ciudades.

Pero hasta el momento siempre aparecía como director de los Fantoches Españoles o de los Autómatas Narbón, Alfredo Narbón, limitando además su actividad al período aproximado que va de la última década del XIX a la primera del XX. Así al menos lo señalaba el mismo Lloret en el artículo dedicado a Alfredo Narbón en la *Encyclopèdie Mondiale de les Arts de la Marionnette* (2009, p. 488). Otros la hacían una empresa radicada en Barcelona, algo que podemos desechar, y algunos aún reducían más el periodo de su existencia hasta dejarlo reducidos a unos pocos años.

En mi trabajo destapo la figura de su padre, Isidoro Narbón, verdadero fundador de la compañía hacia mediados del XIX, y de su actividad tan importante entre los más famosos Nacimientos de marionetas que se presentaban en las navidades madrileñas, del cual, sin duda alguna el de Narbón, guardaba recuerdos el dramaturgo Jacinto Benavente:

> Recuerdo también un Nacimiento, representado en el antiguo Teatro de las Musas, cuyos actores eran muñecos, casi de tamaño natural. Además del Nacimiento, como fin de fiesta, se representaba una comedia de magia en un acto, "Chivatón en la selva encantada", que era el encanto de los pequeños espectadores
> (El teatro en Pascuas, *ABC*, 18/12/1949, p. 3).

Describo con cierta precisión las fuentes de su repertorio, la participación en él de algunos escritores de cierta fama (ambos aspectos ya muy avanzados por Lloret, 1999, pp. 41-42), las características de algunas de sus marionetas, sus recorridos por toda España y detalles sobre su nacimiento como

compañía. Los datos que proporciono han salido principalmente del repaso no exhaustivo pero sí metódico de la prensa de la época. La profundización en ella y la búsqueda de otras fuentes (carteles, programas, contratos, etc) seguro que ampliará la inacabada historia que paso a describir. La búsqueda en archivos municipales y en los fondos de colecciones públicas y privadas se convierte una vez más en una herramienta primordial de investigación. Parece imposible que una compañía de un nivel artístico similar a los Bullock, los Holden, los Pajot-Walton y otras europeas haya pasado casi desapercibida para nosotros y para el teatro. En el repaso de la prensa se puede demostrar como muchos teatros de provincias, cuando estaban con la temporada de capa caída, llamaban a los Narbón para recuperar entusiasmo y taquilla, pese a que casi siempre se levantaban voces que los denostaran por considerarlos indignos de un teatro y espectáculo solo adecuado para mentes infantiles. La "inteligencia" española no ha sido muy proclive a este arte.

EL GERMEN DE UNA GRAN COMPAÑÍA: EL ITALIANO PIANTÁNIDA

En mayo de 1852 aparece por Madrid una compañía de "autómatas italianos" que dirigía un tal José de Piantánida que aunque referido en ocasiones como romano su apellido resulta más corriente en la Lombardía. Algo muy posible pues el señor Piantánida presumía en su publicidad de los decorados realizados "por los más acreditados escenógrafos de Italia, y particularmente de los del teatro de la Scala de Milán" (*DOAM*, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 23/05/1852, p. 4).

Pregona haber actuado "en varias capitales del extranjero y algunas ciudades de España, como Sevilla, Cádiz, Córdoba, Málaga y Valencia" (idem). Puedo añadir que lo hizo también en Murcia donde actúa en su teatro una compañía de autómatas con obras del repertorio de Piantánida (*Diario de Murcia*, 04/09/1851, p. 3). Dado que la estancia en cada ciudad suele ser de al menos dos o tres semanas podemos afirmar que debió llegar a España no más tarde del primer semestre de 1851. E incluso cabe la fecha de 1848, pues en una nota de prensa de 1871 se afirma que "este espectáculo, el primero y único en España, viene funcionando hace veintitrés años en esta corte" (*La Iberia*, 08-12-1871, p. 4).

Estrena el domingo 23 de mayo de 1852 en el Teatro del Instituto Español, sala de prestigio con un aforo de 846 asientos[5], dedicada a comedias de actores y géneros líricos por lo que la presencia de "muñecos" no es bien acogida por parte de la crítica especializada.

> [La compañía lírica] Ha sido sustituida por una compañía de *autómatas*, de cuyo mérito podrán juzgar completamente, los que encuentran su diversión

5 Díaz Escovar y Lasso de la Vega, Historia del teatro español, Montaner y Simón, Barcelona, tomo segundo, 1924, p. 56.

Comedia de magia, marionetas francesas, grabado 1837

en las muñecas y monigotes, puesto que a las cabezas de leño no alcanza la crítica periodística.
(*Correo de los teatros*, 27, 30/05/1852, p. 1).

El orden de la función viene descrito de la siguiente forma:

1.º Una brillante sinfonía

2.º La graciosa comedia, con parte de magia, en cuatro actos, titulada MARTA LA HECHICERA. Exornada con todo el aparato que el argumento requiere; distinguiéndose entre las varias decoraciones que se presentarán la magnífica régia morada de la maga y un precioso salón iluminado.

3.º y último. Un vistoso baile chinesco.
(*DOAM*, 23/05/1852, p. 4).

La representación no debió de salir bien pues solo actuaron una o dos noches. Pero Piantánida no se rindió y pronto encontró acomodo en los Salones del Liceo Matritense de la calle Capellanes, una sala mucho más pequeña donde estrena el 12 de junio la comedia mitológica de gran aparato, en un prólogo y tres actos, titulada *La fantasma vengadora o el libertino castigado*. En la publicidad señala la importancia de sus decoraciones:

> Distinguiéndose entre ellas en el prólogo una nebulosa, que abriéndose a su tiempo dejará ver la regia morada de Júpiter. Al final del segundo acto, un panteón iluminado por la luna. Concluyendo el cuarto acto con la sorprendente vista del infierno.
> (*La España*, 12/06/1852, p. 4)

Tras cinco representaciones, puso en escena la comedia de espectáculo en cuatro actos *El aventurero o la maga Alcina*, de tema basado en el *Orlando furioso* de Ariosto, que supuso un éxito de público aún mayor, aunque la crítica madrileña, habituada a las representaciones de figuras mecánicas alababa los decorados pero no tanto la manipulación: "las decoraciones son lindísimas, el resto de la mecánica pudiera mejorarse" (*El Clamor público*, 29/06/1852, p. 3). Pero la taquilla mandaba y siguieron las representaciones, con la comedia de magia *Marta la Hechicera*, al menos hasta el 11 de julio de 1852.

Tras su gira por diversas provincias, volvió a Madrid en febrero de 1853, al teatro de Buena-Vista, una pequeña sala de unas 200 localidades en la calle de la Luna que ya se había inaugurado en noviembre de 1830 con un espectáculo de figuras de movimiento[6]. Debía ya de haber conformado un buen equipo de manipuladores pues se vuelven a alabar sus decorados pero también "las trasformaciones por la prontitud y limpieza con la que se ejecutan" (*El Enano*, 105, 01/03/1853, p. 3). Esas trasformaciones hablan

6 Idem, p. 52.

del empleo de las marionetas llamadas de *truco* o de *transformación* que se convierten en escena y ante el público en otro personaje. La prensa recoge que la sala estaba llena todos los días y allí seguirá hasta finales de mayo o principios de junio, estrenando nuevas comedias de gran espectáculo como *El bombardeo y conquista de Argel* donde se pueden ver vistosas escenas de batalla naval.

Piantánida no trae un nuevo tipo de marionetas a España ni tampoco presenta un repertorio radicalmente distinto del que ya existía: comedias de magia, de santos, de espectáculo y autos de Navidad y Semana Santa. Pero sí introduce algunas importantes mejoras para elevar su rango cultural, que andaba en España muy alicaído:

> Esto no es novedad en España. Por esos pueblos de Dios estamos hartos de ver compañías que no lo harán, seguramente, mejor que los autómatas que acaban de llegar a Valencia.
> (La España, 21/04/1852, p. 1, refiriéndose a noticias publicada en el *Diario Mercantil de Valencia*)

Aparte de los ya mencionados decorados, que todos coinciden en calificar de espléndidos y que Piantánida proclamaba realizados por los escenógrafos de la mismísima Scala de Milán, aparte del cuidado en el vestuario y en la misma mecánica de las marionetas, hay otro detalle muy importante: las obras que trae de Italia son traducidas y adaptadas por escritores españoles de cierto reconocimiento. Así su colaborador más habitual fue el dramaturgo José Mazo, pero otras fueron escritas por José Vargas, Roberto Robert y otros. Cierto que eran escritores de segunda fila pero en aquellos tiempos tenían su nombre, publicaban libros y estrenaban comedias y zarzuelas. Las compañías españolas que andaban por pueblos y ciudades no se permitían tales dispendios. Algo que todavía hoy ocurre en muchos casos. Pero el empresario italiano sabía que había que sembrar para recoger.

No sé si Piantánida llevaría ya en su repertorio alguna obra referente al Nacimiento de Jesús, pero conocedor del éxito que tenían en las navidades madrileñas se decide a competir con las que ya existen desde hace tiempo: "Se han abierto en distintos puntos de la población un sin número de nacimientos de figuras movibles" (*El Español*, 30/12/1846, p. 3). Recordemos que entre ellos estuvo en las navidades que van de 1838 a 1841 uno que representaba el sainete de la Tía Norica en Madrid, sorprendente asunto que destapé en la revista digital *Titeresante*[7].

El 17 de diciembre de 1854 se presenta en el Teatro del Recreo, del pasadizo de San Ginés, con el auto sacro en cinco actos, *Los pastorcillos de Belén o la venida del Mesías*. El mismo día arrancan otros tres nacimientos ya conocidos en Madrid. Los del Teatro Buena-Vista, conocido como el Primitivo, ya activo en ese salón desde 1840, y que debía ser muy similar en su técnica al Belén

7 "A la Tía Norica le pilla el toro en Madrid", 02/02/2012,http://www.titeresante.es/2012/02/02/ a-la-tia-norica-le-pilla-el-toro-en-madrid/ [consultada 21/07/2014].

de Tirisiti de Alcoy, el del Teatro de la Unión, en la plazuela del Progreso, 22, y el del Teatro del Numen o de San Fernando, en la calle Jesús y María, 28. Piantánida encargó el texto en verso a Roberto Robert que realizó un excelente trabajo, lleno de ironía y guiños al público. Parece ser el autor de la figura de Chivatón, un pastor que tiene culpables pero bien medidos males de amores hacia la Virgen. La competencia debió de ser muy dura pero en esas navidades de 1854-55 realizó Piantánida 38 representaciones de *Los pastorcillos*, acabando el 2 de febrero, fiesta de la Candelaria, y continuando con sus espectáculos de comedias habituales (*DOAM*, 02/02/1855, p. 4).

¿Por qué hablo tanto de Giuseppe Piantánida, un italiano que no he encontrado referenciado en ninguna de las historias del teatro de marionetas de su país pero sí en España? Porque en un excepcional artículo publicado en 1907 por el famoso caricaturista español-argentino Eduardo Sojo, que firmaba sus dibujos como *Demócrito*, me descubre que los Narbón comienzan su compañía comprando los bártulos de Piantánida. Eduardo Sojo viajó unos meses con los Narbón en sus comienzos y describe y dibuja con precisión sus marionetas en ese fantástico artículo (Sojo, 1907).

ISIDORO NARBÓN, DIRECTOR DEL TEATRO MECÁNICO

No he podido averiguar cuándo y por qué Piantánida se arruina y debe subastar su teatro y sus marionetas en Madrid. Todo parecía irle bien pero en algún momento algo debió de estropearse. Quizá se embarcó en alguna aventura empresarial que acabó devorándole. La competencia en el mundo del espectáculo es una de las más despiadadas de todos los sectores económicos. No obstante, otras fuentes, asimismo no mal informadas, afirman que la compra se produjo tras la muerte del marionetista italiano (Ferrándiz, 1907).

El hecho es que, según Sojo, sobre 1864, tres socios adquieren a precio de ganga el aparato de la empresa marionetística. En otro artículo donde se deben de reproducir las informaciones directas de la compañía se indica como fecha de comienzo la de 1861 (*Heraldo de Aragón*, 21/10/1906, p. 6), fecha que no puede ser la de inicios de Piantánida en España, sino la de los tres socios que compran su teatro. Son el "señor Isidoro Narvón [aparece así, con v, en el artículo de Sojo], que tenía taller de encuadernación en la calle de Tudescos de Madrid; un D. Ramón Prado, con zapatería en la calle de la Bolsa, y un D. Pedro Lanchares, muy liberalote, que en su juventud estuvo emigrado en Londres con Espartero". Cuenta el dibujante Sojo que ya hicieron un buen número de duros desde el principio en el Teatro del Recreo y que allí recitaban entre bastidores actores luego conocidos, como las hermanas Navarro, Andrés Ruesga (luego afamado actor y dramaturgo colaborador de zarzuelas y revistas musicales de Chapí, Chueca o Estellés[8]) o Juan José Luján "que se distinguió más tarde como actor cómico en [el teatro] Variedades".

8 Emilio Casares, Diccionario de la Zarzuela, vol. II, 2º edición, Madrid, 2003, voz "Ruesga".

Los manipuladores fueron al principio los tres socios y lo solían hacer de rodillas sobre el puente. Sojo, que cuenta con catorce años y ha huido de su casa, coincide con ellos en sus inicios, en una fonda de Ocaña (Toledo) cuando van haciendo *tourné* hacia Alicante y se enrola en la compañía. El director era Isidoro Narbón y detalla que le acompañaba su hijo Alfredo de doce años, "que manejaba los muñecos con tanta maña como su padre", con lo que podemos datar su nacimiento sobre 1852. Los actores madrileños no emprendían esas giras en dura carreta (en galera, para ser más exactos) y la compañía era bastante reducida: además de los dos Narbón y el aprendiz Sojo, iban tres hombres más (entre ellos el socio Lanchares, que ejercía de tesorero y taquillero, un actor jubilado y un tal José Plaza del que Sojo afirma era muy experto manipulador) y dos mujeres, la cantante y actriz Luisa Moragas, que también manipulaba (con pantalones por cuestiones de decencia al tener que subirse al puente) y su oronda madre, que por su peso no podía recitar desde el puente sino desde abajo. Para los manipuladores, arrodillados sobre el puente, permanecía abierto sobre un atril el libreto de la obra, escrito en letra de buen tamaño.

En el puente Isidoro Narbón y Luisa Moragas con pantalones. En el suelo Sojo, el dibujante.

La lectura del artículo me aclaró muchas dudas, entre ellas la de que Alfredo Narbón no solo fue un audaz empresario sino que desde muy joven había sido marionetista. Porque Sojo describía muy bien todo el tinglado. Montar el teatrillo, con un puente de dos metros de altura, costó en el teatro de Ocaña no menos de seis horas. Los decorados eran maravillosos y Sojo afirma que sí eran de Milán. Describe y dibuja algunas de las marionetas, que movían los ojos, cuello, brazos y piernas. En los dibujos se puede apreciar que todas las marionetas dibujadas son de alambre o de barra fina a la cabeza. Entre ella se encuentra la del oriental fumador cuya barra hueca llevaba en su interior el conducto que conducía el humo hasta la boca de la marioneta, mientras que un hilo cogido con una hembrilla bajo la boca hacía acoplar una pipa que llevaba en la mano izquierda. El efecto era sorprendente y gustaba mucho al público de entonces, y al de ahora también. Utilizando el mismo conducto podía soplar y apagar una vela.

Romano del Nacimiento y Marioneta fumadora. Sojo.

El repertorio, según Sojo, no era muy largo por entonces y a las obras ya mencionadas añadía *Aladino o La lámpara maravillosa*, *La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, (quizá cambiado luego el título por el de *La tragedia del Gólgota* que se representó más adelante en San Sebastián, Barcelona y otras ciudades,) cuya autoría también otorga Sojo a Roberto Robert, aunque a mí no me parece un tema demasiado concordante con la temática y estilo de este autor. Estas obras se completaban con algún sainete, tonadilla o baile, mencionando especialmente una "estrella del arte coreográfico, una muñeca preciosa, rubia como el oro, ojos azules y tan pizpireta, que al ver sus inverosímiles cabriolas daban ganas de mandarle dentro

Chivatón. Dibujo de Sojo

de un ramillete una carta perfumada invitándola a cenar." Curiosamente no menciona *El alcalde toreador*, sainete que algunos atribuyen a Ramón de la Cruz, que fue uno de sus mayores éxitos como final de espectáculo aunque ya hubiera sido representado por actores y novillos en Barcelona en 1804 y en 1820 en Madrid "en la máquina de figuras corpóreas que había en la casa de la fonda del Norte, en la Corredera de San Pablo"[9]. Lo he encontrado representado por Piantánida ya en 1853 en el Teatro de Buena-Vista. De alguna forma no hacía sino seguir el viejo repertorio de corridas de toros que ya se vieron en las máquinas reales del siglo XVII y XVIII.

Habíamos dejado a Piantánida con el éxito de su nacimiento *Los pastores de Belén o La venida del Mesías* en el teatro de Buena-Vista en la temporada navideña de 1854-55. El empresario se debió de dar cuenta de la atractiva figura del pastor Chivatón y para la temporada 1856-57 añadió al drama sacro un final de baile de magia donde era el protagonista: *Chivatón en la selva encantada* (*DOAM*, 21/01/1857, p. 4). Una pieza, a veces definida como tonadilla, donde las marionetas hacían transformaciones de personajes y donde para solaz de los niños intervenía el oriental fumando en su pipa. Esta pieza, ya absolutamente profana, cumplía un papel similar a los sainetes profanos de la Tía Norica en Cádiz o de Tirisiti en Alcoy, y el personaje de Chivatón quedó en la mente de los que fueron niños de Madrid durante los años que se representó ininterrumpidamente, que fueron de 1856 hasta 1875, habiendo detectado luego su presencia en años posteriores pero ya esporádicamente y quizá por otra compañía que aprovechaba el tirón taquillero de Chivatón. Fue cambiando de lugar, primero en el Teatro del Recreo, donde lo recuerda el actor Enrique Chicote en sus memorias: "recuerdo, de chico, un nacimiento del Mesías que distinguidos muñecos hacían en el teatro del Recreo, causando mis delicias el gracioso llamado Chivatón"[10]. Luego en el Teatro de la Flor, en el Teatro de Máiquez y acabando en el Teatro de las Musas, de la calle Nuncio, 19, frente a San Pedro, que fue donde lo vio Benavente y probablemente Chicote, cuya memoria parece más frágil, pues éste nació en 1870 y no lo pudo ver en El Recreo. Por cierto que en la excelente memoria de don Jacinto las figuras eran "casi de tamaño natural" y no andaba muy descaminado: el ya mencionado José Ferrándiz afirmaba que eran de más de media vara y en una reseña sin firma del periódico madrileño de *La Iberia* (08/12/1871, p. 4) se afirmaba que eran de una vara, lo que nos lleva a situar su altura entre 60 y 80 cm. según los personajes (una vara castellana eran unos 84 cm.).

Fuera de Navidades la compañía se movía por toda España o hacía temporada con sus comedias en otros teatros de Madrid como el Lope de Vega (*DOAM*, 15/04/1862, p. 4). Como ya hemos dicho, pudo ser entre 1861 y 1864 cuando Isidoro Narbón y sus socios se hacen cargo de la empresa y siguieron más o menos con el repertorio y recorridos de Piantánida. El teatro guiñol o de polichinelas se representaba en barracas por todas las ferias españolas y en

9 Judith Farré y otros, El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep María Sala Valldaura, Universitat de Lleida, 2012, pp. 202-203.
10 La Loreto y este humilde servidor, Aguilar, Madrid, 1944, p. 39

pequeños teatritos sin techo como los que en Madrid se fundan en el Paseo del Prado, frente a la fuente de Neptuno y la Plaza de Oriente (1874) y el Paseo de Recoletos (1878), emulando a los parisinos de los Campos Elíseos. Pero los territorios no se mezclan, los autómatas actúan en los teatros. De mayor o menor importancia pero siempre son teatros. Así llegamos a una fecha clave, la de 1881.

LA INVASIÓN DE LOS FANTOCHES

En diciembre de 1881 un terremoto teatral sacude Madrid: ¡llegan los Fantoches de Holden! Aunque una pequeña parte de la crítica se resistió a reconocer sus maravillas, el grueso de los periodistas teatrales, siguiendo el entusiasmo del público, se rindieron a esa nueva forma de arte. Estrenaron el 3 de diciembre en el Teatro de Novedades (*La Discusión*, 03/12/1881/, p. 3), con cerca de 2000 localidades y unos precios anormalmente elevados: 3 pesetas la butaca especial (Fernanflor, *El Liberal*, 05/12/1881, p. 2), un robo para los recalcitrantes.

No se trataba del grupo del más famoso de los Holden, el inefable y misterioso Thomas Holden que se ha llevado tras de sí una fama que quizá debiera de haber compartido con los suyos, sino de su hermano John Holden, pero la marca era de familia y las marionetas debían ser muy similares. El patriarca era el abuelo Thomas Holden cuya profesión era la de soplador de vidrio y que parece fue también el iniciador de los *shows* de marionetas en la Bartholome Fair de Londres sobre 1830, donde lucía una espectacular peluca de vidrio. Sobre 1860 siguió su hijo John Holden y luego sus nietos John, Thomas, James y Mae. Padre e hijo mayor formaron compañía mientras Thomas se fue a una larga gira por Estados Unidos con los Bullock's Royal Marionettes, triunfando luego apoteósicamente en París (1879-1880) y girando posteriormente por América del Sur (1881)[11]. Por lo que la compañía que visitó España tuvo que ser la de su hermano John, o si acaso, la que compartía con su padre. La prensa lo señala muy claro: "Los fantoches de John Holden han venido a regocijar a los que contemplaban nuestro teatro en decadencia por la falta de actores" (*El Imparcial*, 18/12/1881, p. 2).

A Thomas Holden, que nos visitaría en 1888 con motivo de la Exposición Universal de Barcelona, se le considera el inventor de la marioneta moderna al sustituir la barra o alambre central a la cabeza por dos (y luego tres) hilos situados en las sienes de las figuras de madera. También se le considera el inventor, cosa bastante dudosa, del esqueleto que se disloca y se recoloca en escena. Este fue uno de los números de su hermano que fueron más apreciados en Madrid, junto al del Clown y al de una figura femenina que danzaba en escena como las mismas diosas (*El Imparcial*, 04/12/1881, p. 2). Al principio son programas donde toda la función corre a cargo de los Fantoches, cuyo programa suele tener una comedia como *La bella y la bestia* o *Jack, el matador de gigantes* y números sueltos de variedades, como un can-can que

11 John McCormick, The Victorian Marionette Theatre, University of Iowa, 2004, pp. 29-31.

Los fantoches de Felipe Ducazcal en el Parque del Retiro.

a algunos les pareció impúdico, o escenas cómicas como la del Clown al que intenta detener la policía. Luego sus actuaciones formaban parte de un programa más extenso donde entraban los Goodrich, una familia norteamericana de músicos excéntricos que también eran prodigiosos patinadores, o los virtuosos equilibrios de la gimnasta y funambulista de diecinueve años, Miss Zaeo, de generoso pecho, una escultural trapecista, alambrista, caballista y mil cosas más que hacía padecer de amor a todos los jóvenes poetas de la corte. Excelentes decorados, iluminación con bengalas para números especiales, música de orquesta y piano, meticulosa manipulación y una fantástica campaña publicitaria. Uno de los reyes de la escena cómica madrileña, Francisco Arderius (1835-1886), líder y empresario de los Bufos Madrileños, organizaría una sonada función el día de los Inocentes, donde él y sus actores interpretaron a las famosas marionetas de los Holden's (*La Época*, 29/12/1881, p. 3). Los reyes, Alfonso XII y María Cristina, los recibieron en el Salón de Tapices del Palacio Real donde Mr. Holden y señora les mostraron detalladamente el sistema de hilos del esqueleto que se armaba y desarmaba (*DOAM*, 10/01/1882, p. 2). Los Fantoches arrasaron: se hicieron obras de teatro sobre ellos, se fundaron revistas con ese nombre y se compusieron habaneras a ellos dedicadas (*La Iberia*, 29/03/1882, p. 3). Queda claro que una compañía de marionetas fue el punto más alto de la temporada teatral madrileña de 1881-82.

¿Por qué hablo tanto de los Holden's? Porque su visita tiene, claro, una influencia directa en la compañía de Isidoro Narbón. Resulta difícil creer que no asistieran a alguna de sus funciones (además de Madrid, Teatro Principal de La Coruña en julio, Teatro Goya de Zaragoza en octubre, Circo Ecuestre de Barcelona en noviembre-diciembre y en otras ciudades durante el año 1882) y debieron de estudiar algunos de sus trucos y transformaciones. El Liceo Capellanes anunciaba para próximas fechas la presentación de los Fantoches de Capellanes (La Correspondencia de España, 05/01/1882, p. 3), que mucho sospecho fueran los de Narbón. Entre otras cosas, será a partir de 1882 o 1883 cuando aparecen mencionados por vez primera como los Fantoches Españoles frente a los fantoches ingleses que comenzaron a proliferar por la península. No sólo los de Holden, sino también otras compañías británicas o los que el hábil empresario Felipe Ducazcal (Madrid, 1845-1891) manda construir a imagen y semejanza de los de Holden's para el verano de 1882 en su teatro del Parque del Retiro de Madrid y que durante tiempo pensé que eran los de Narbón, algo que casi he desechado (aunque es posible contratara a algún miembro de la compañía como manipulador).

Isidoro y su hijo Alfredo, ya con treinta años, dan un fuerte impulso a su empresa, que multiplica su actividad. Por un lado es casi seguro que regresa para hacer funciones navideñas en Madrid en el Teatro Liceo de Capellanes pues aunque no se anuncia Chivatón, sí lo hace el sainete de *El alcalde toreador* (*El Imparcial*, 26-12-1882, p. 3). Y redobla sus actuaciones por toda España aumentando su repertorio. Hemos podido registrar actuaciones en el Teatro-Circo de Murcia, como Fantoches Españoles (del 17-06-1883 al 08-07-1883) y en San Fernando, Cádiz (enero-febrero de 1885), donde el cronista recoge algunos detalles importantes:

> Estas figuritas que mueven los labios al hablar, accionan con una propiedad extraordinaria, en perfecta armonía con la situación de ánimo en que el autor las presenta, y que ejecutan todos sus movimientos, aun los más difíciles, con maravillosa naturalidad, en términos que cuando el fondo de la decoración oculta el alambre que los suspende, se hace el espectador la ilusión de que aquellos diminutos personajes tienen vida real. (*La Semana*, 25-01-1885, p. 3).

Hasta el momento no había detectado que movieran los labios al hablar. Ni tampoco nada de la ocultación del alambre (seguían utilizando alambre a la cabeza) debido al material y confección del fondo del escenario, algo que hacían los Holden's, en vez de utilizar los frontales de cortina de hilos que dificultaban la visión y que utilizaban otros menos perfeccionados (como en las antiguas máquinas reales o en los portugueses Bonecos de Santo Aleixo).

En junio de 1886 actúan en el Teatro Liceo de Salamanca, donde la prensa recoge el malestar del público por el horario de las funciones, a las 8,30 de la tarde lo que impide la asistencia de muchos niños. Esto será una constante en los Narbón: su empeño, que les honra, en realizar funciones en horarios para adultos. Solamente en los nacimientos navideños y en algunas funciones especialmente dedicadas a la infancia ponían horarios entre las cuatro y las cinco de la tarde. En aquella ciudad ya presenta para la obra *Barba azul, barba roja, barba gris*, decorados de los renombrados escenógrafos catalanes Félix Urgellés (Barcelona, 1845-1919) y Miquel Moragas (Barcelona, 1840-1916), (*El Progreso*, 03/06/1886, p. 2, aunque con los nombres cambiados: Mogas y Urgullés).

No estamos hablando de unos pintorcillos de tres al cuarto. Urgellés interviene en decoraciones del Liceo, Principal, Circo Barcelonés y otros. Moragas, pinta los telones de boca del Tívoli, Romea, Liceo, Dorado y Principal de Barcelona. Debió de ser una de las últimas colaboraciones de ambos pues la sociedad que iniciaron en 1881 se acabó en 1888, pasando Moragas a formar sociedad con su sobrino y discípulo, Salvador Alarma. Con él seguirá realizando decorados para los Narbón. Los Narbón comienzan a cerrar el círculo con la lección de Piantánida al gastarse los cuartos en los decorados que le hicieron los escenógrafos de la Scala de Milán. Por aquellos años debían de estar muy deteriorados y deciden encargar nuevos a unos de los decoradores de mayor prestigio en España. En junio de 1887 actúan en

Lugo y en octubre en Pontevedra. En enero de 1889 en el Teatro Principal de Huesca, con gran éxito y donde se señala que es "bajo la dirección de Narbón, don Isidoro" (*La Crónica*, 21/01/1889, p. 2). En Valencia se presenta una Exposición Universal de Fantoches Españoles *(La Ilustración. Revista Hispano Americana*, Barcelona, 458, 11/08/1889, p. 14) y regresan a la capital en octubre, donde anuncian que sus fantoches son algo muy distinto de los ingleses (*El País*, 13/10/1889, p. 3). El Teatro Madrid, luego Teatro Barbieri, en la calle de la Primavera, donde van a actuar, debe hacer reformas en su escenario para poder acogerles (*La Monarquía*, 05/11/1889, p. 3). Es de resaltar su intento en diferenciarse de los fantoches ingleses. Los Narbón siguen fieles al esquema de Piantánida: 1º, Sinfonía inicial (con aparición de alguna marioneta), 2º, comedia o drama (enseguida ampliarán a zarzuelas) y 3º, final con sainete, tonadilla o baile. Sus marionetas de truco o transformación, aunque estudiadas tras ver el virtuosismo de las de Holden, son la parte menor del espectáculo, su número fuerte siguen siendo las obras de teatro y las parodias teatrales que mantienen en un repertorio que se renueva a partir de ahora con mayor fuerza, entre las que destacarán un número importante de zarzuelas.

El éxito en Madrid fue completo y el viejo *Alcalde toreador* volvió a hundir las gradas con las carcajadas. Toda la prensa coincide en que es lo más notable de la semana teatral y con la obra *La conquista de Argel*, con los bombardeos de la ciudad por la escuadra francesa, "que se asemejaba a las pequeñas naves de un museo" (*La Correspondencia de España*, 18/11/1889, p. 2) y la fastuosa escena final con el desfile de las tropas francesas en la plaza mayor, lo que habla de una cultivada maquinaria escénica, el éxito alcanza niveles apoteósicos. En la obra *Marta la hechicera*, repuesta el 22 de noviembre, interviene el gracioso Perico (llamado en otras ocasiones Periquillo), que se convierte en un nuevo y popular personaje en Madrid. "Con decir que los Fantoches españoles superan a los de Holden, está dicho todo" (*La Monarquía,* 21/11/1889, p. 3). Acabada su temporada en el Teatro Madrid pasa sin lapso de tiempo al Maravillas que se dota de caloríferos para hacer más agradable la estancia al público. La empresa está entusiasmada y dispone que para las navidades se represente *El Nacimiento del Mesías*, que algunos todavía recordaban. En una revista especializada se señala que José Echegaray piensa escribirles una obra, algo que nunca llegará a ocurrir (*La España Cómica*, 19, 28/12/1889, p. 3).

En 1890 todavía se señala en Murcia a Isidoro Narbón como director (*El Diario de Murcia*. 10/09/1890, p. 3). Será en 1897, en la primera estancia en Alicante, tan bien estudiada por el mencionado Lloret, cuando encuentro que se habla de Alfredo Narbón como director:

> TEATRO PRINCIPAL.– Gran Función para esta noche, por la compañía de autómatas mecánicos de D. Alfredo Narbón.– La conquista de Argel (estreno).– El alcalde torero.
> Entrada general, 50 céts.– Media, 30 id. (*El Liberal*, 10/04/1898, p. 3)

El nombre, con vueltas atrás según las ciudades, fue cambiando sucesivamente de Fantoches Españoles (1883), a Fantoches Narbón (1889) y luego a Autómatas Narbón (1897). Quizá los *fantoches*, nombre que vino de las compañías inglesas y francesas, estaban de capa caída, si nos damos cuenta Alfredo Narbón vuelve a la denominación original que utilizaba Piantánida. No he podido averiguar cuándo cambia la dirección de Isidoro Narbón a su hijo Alfredo y la razón de ello, pues en las diferentes notas de prensa escudriñadas se habla siempre del Sr. Narbón sin especificar el nombre. Pero sí encontré en la prensa un detalle muy significativo, que nos proporciona alguna pista y que casi me pasó desapercibido pues se trataba de una noticia judicial. En un juicio en el que se dicta sentencia el 21 de diciembre de 1903 se dice que fue promovido por Alfredo Narbón Fernández y por Vicenta Fernández y Gutiérrez como herederos de D. Isidoro Narbón López contra don Antonio Prado Bermúdez causahabiente de D. Ramón Prado Ortiz. Dicha sentencia provoca que se pongan a la venta en pública subasta dos casas situadas en la calle de San Ildefonso de Madrid. La noticia es importante porque menciona con sus segundos apellidos a Isidoro Narbón, su mujer y su hijo con lo que se facilitará su búsqueda en los archivos. Indica que en enero de 1903 ya ha fallecido Isidoro Narbón y que en los problemas de reparto de la herencia aparece el nombre del también fallecido Ramón Prado, que era el zapatero que fue socio fundador de la compañía sobre 1861-1864. Probablemente compartían la propiedad de las dos casas (¿quizá para construir un teatro?) que se subastan y que fueron tasadas en 103.787 pesetas, cantidad importante en aquellos tiempos. Siguieron pues los socios manteniendo relación económica, al menos hasta la muerte de ambos.

LA RECONVERSIÓN EN AUTÓMATAS NARBÓN

Durante 1903 siguen con sus giras, siempre por teatros y, salvo en funciones específicamente infantiles, en horarios tardíos, por ciudades como Segovia, Vitoria, Pamplona. En 1904, por Reus, Tarragona y en junio llegan a Barcelona donde se asientan en el Pabellón de Verano de la Rambla de Cataluña.

> En el solar correspondiente al núm. 19 de la Rambla de Cataluña, cerca del cruce con la Gran Vía, se ha construido un elegante pabellón, cuya fachada demuestra que su dirección ha corrido a cargo de un inteligente artista.
> En el interior, bastante espacioso y bien decorado, se ha instalado un teatrito, en el que se dan funciones de autómatas, con todos los progresos artísticos y científicos que el género requiere, alternando con sesiones cinematográficas. (*LVG*, La Vanguardia, 14/06/1904, p. 4)

Habría que comprobar quién fue el diseñador del pabellón, pero probablemente sería Salvador Alarma (Barcelona, 1870-1941), quizá con su tío Miquel Moragas. Salvador Alarma había abierto en 1902, en la plaza del Buen Suceso, su Diorama Animado donde se representaban teatralmente cuadros de verdaderos autómatas a inspiración de los que se habían visto

Cartel publicitario

en la Exposición Universal de París en 1900. En ese Diorama, que se acabaría convirtiendo en cine, había destacamentos militares, naufragios, acciones de buzos en el fondo del mar y una corrida de toros en la plaza de las Arenas de Barcelona. Temas que también coinciden con algunos cuadros de las marionetas de Narbón, al que siguió realizando decorados. Las figuras automáticas del Diorama eran de diversos tamaños, algunas de medio metro, movidas por una compleja maquinaria, brillantes escenografías con difíciles y bien resueltas perspectivas todas ellas exquisitamente iluminadas. El nuevo pabellón es de suponer que lo sufragaría Narbón o lo compraría después pues a partir de ahora compaginará los teatros con su pabellón Narbón. El pabellón tenía en su entrada un órgano musical de figuras autómatas, lo que solía llamar *limonaire*, para atraer al público como los mejores pabellones y barracas cinematográficas. Algo que era una tortura para los vecinos, también lo fue para los de la Rambla de Cataluña que visitaron al alcalde "para pedirle que reitere la prohibición dada por su antecesor al propietario de los Autómatas Narbón de que no toque el órgano que hay en la puerta desde las nueve de la noche" (*LVG*, 04/08/1905, p. 3).

La actividad fue frenética, con preferencia a 50 céntimos y general a 25, estando las funciones a rebosar. En fechas señaladas, como la Noche de San Juan, el Pabellón Narbón ofrecía sesiones exprés a las 6, 7, 9, 10, 11, 12, 1 y 2 de la noche. En días normales había de 3 a 7 funciones. Los jueves, que los niños tenían fiesta en las escuelas, se programaban desde las 3 o 4 de la tarde. Al ser sesiones más cortas que las habituales, que eran de al menos dos horas,

algunas obras se dividen en dos partes o la obra pasa a ser cambiada por un sainete u otra pieza menor. Supongo que habrán tomado nota de que también hay proyecciones cinematográficas, algo que seguirá a partir de ahora. Por esas fechas de 1904-05 actuaban en Barcelona los Putxinel·lis IV Gats (a veces llamados V Gats) de Juli Pi en diversos locales (Salón Colón y otros) de la ciudad, ya que la cervecería Els Quatre Gats, donde había actuado desde casi su inauguración, había cerrado en junio de 1903. Las actuaciones de Narbón tuvieron que suspenderse a principios de agosto pues tenía una cita ineludible en el Palacio de Bellas Artes de San Sebastián, ciudad que se convertía en capital peninsular durante la estancia veraniega del rey Alfonso XIII. Presentaron un amplio repertorio de comedias, junto a proyecciones cinematográficas, que fue seguido por la aristocrática colonia que acompañaba al rey hasta el 17 de septiembre, emprendiendo viaje de vuelta a su querido Pabellón de Barcelona. Este paréntesis habrá servido para que Moragas y Alarma hayan avanzado trabajo en nuevas decoraciones para sustituir a las viejas o para nuevas obras que iban ampliando generosamente el repertorio. Entre esas obras es destacable la que se preparó para celebrar el III centenario de la primera edición del Quijote en mayo de 1905. Su estancia en Barcelona, hasta bien avanzado 1906, es fundamental por muchas cosas pero principalmente por el impulso que dan a los Autómatas estos dos grandes escenógrafos desde su taller radicado en el Teatro Circo Barcelonés. En 1931 el escritor Josep Amich, *Amichatis*, recuerda a los Autómatas Narbón como "el paradís de l´epoca modernista del teatre" (*La Esquella de la Torratxa*, 2698, 20/03/1931, p. 8). Da gusto ver como algunos de los oficiantes de la cultura sí que apreciaron el teatro de marionetas y lo identifican como uno de los momentos estelares del modernismo en Cataluña. Después de la larga estancia en Barcelona en su flamante Pabellón, viajará por teatros de Logroño, Bilbao, Vitoria (Iris Salón), camino de su habitual estancia en la veraniega y aristocrática San Sebastián donde en el Bellas Artes actúan ante lo más granado de la sociedad, despidiéndose el 9 de septiembre con una actuación benéfica a la que asisten los reyes y el jefe del Gobierno, general José López Domínguez (*La Época*, 10/09/1906, p. 2). Son los tiempos en que la compañía presume de 300 marionetas, 300 decorados y 21 artistas.

A continuación llegarán a Zaragoza con la intención de pasar allí las fiestas del Pilar y una larga temporada con su Pabellón. El escritor aragonés Fernando Castán Palomar les dedica un breve capítulo en su libro *Escenario zaragozano*.

> Sin embargo, el espectáculo no tenía solamente público infantil [en las sesiones del jueves donde solía haber rifa de juguetes]. Hombres y mujeres gustaban de aniñarse unas horas, riendo las piruetas de los autómatas, y llenaban el lindo pabellón de la calle de San Miguel en las funciones nocturnas. Este pabellón de los autómatas era capaz para 600 personas y, como ya he dicho, tenía en el atrio un magnífico órgano, en el que unas figuritas de colorines trenzaban ritmos de pavana. (1932, p. 151)

Las películas seguían siendo lo que completaba el programa de autómatas, pues en prensa aparecían los títulos de las comedias y sainetes pero no los de las proyecciones cinematográficas. Narbón ponía cuidado en tener los mejores proyectores y además la maquinaria estaba en un cuarto forrado con chapas de hierro para impedir la transmisión del fuego a la sala en el caso de que se produjera un incendio (*Diario de Zaragoza*, 25-09-1906, p. 3). Castán Palomar también nos habla del viejo oficio de "explicador" de películas en aquellos tiempos del cine, mudo, claro. Los actores de Narbón, que declamaban las comedias o cantaban las zarzuelas de marionetas entre bastidores, pasaban luego a declamar las películas o simplemente a explicarlas. Entre ellos se hizo muy famoso por su gracia y sus dotes de buen orador, el señor López (*El Correo de Guipúzcoa*, 24-09-1906, p. 3). El trabajo de "explicador" se extinguió cuando comenzó a extenderse el uso de carteles o subtítulos para explicar las escenas, pero durante años fue fundamental. No todos eran tan ilustrados como el señor López pero sí eran todos tremendamente ocurrentes. De las memorias del gran actor Pepe Isbert (*Bienvenido Mr. Marshall*, *El cochecito*, *El verdugo*, etc) extraigo este ejemplo de la gracia y la paciencia de un "explicador".

> Cuando salió en la pantalla una playa con su parejita de novios, el explicador dijo:
> –Santander…, "La Concha".
> Los espectadores cultos que había en la sala armaron un gran alboroto para enterar al pobre hombre que la playa de "La Concha" no está en Santander, sino en San Sebastián.
> Éste esperó serenamente a que se calmaran los ánimos y luego aclaró con firmeza:
> –La Concha y su novio, festejando en la playa.[12]

En varias notas de prensa aparece que la compañía giró también por el extranjero, probablemente por América, pero no he podido saber cuándo (probablemente antes de esta época, quizá entre 1892 y 1896 pues no he encontrado noticias suyas en la prensa española), ni dar con más datos de ello. Siguió con su periplo por toda España hasta que en mayo de 1907 vuelve a Madrid donde permanecerá en el teatro Lara más de un mes. Para el estreno utilizará un sexteto dirigido por el maestro Ballesteros (*DOAM*, 09/05/1907, p. 3). A finales de junio monta también el Pabellón en la plaza del Progreso, hoy de Tirso de Molina, (*El País*, 24/06/1907, p. 5) en el que se programan las marionetas pero que aparece mencionado como cinematógrafo en algunas historias del cine, que recogen como pagaba 1800 pesetas como canon anual al Ayuntamiento de Madrid.[13] A finales de julio actúa en el Teatro-Circo del Gran Capitán de Córdoba, donde ya se anuncia como Autómatas Narbón y Gran Cinematógrafo, aunque la cartelera sigue recogiendo solo los títulos de las obras de marionetas. Seguirán Cartagena, Alicante y muchos más lugares. En 1910 giran por Andalucía (Jaén, Jerez, entre otros) y en 1911 por Valencia

---

12 Extraído de Fernando López Serrano, Madrid, figuras y sombras. De los teatros de títeres a los salones de cine, Complutense, Madrid, 1999, p. 143.
13 Idem, p. 231.

(teatro Apolo), regresando a Barcelona donde actuarán en el Saturno Parque, durante las fiestas de la Mercé de 1911, y luego en el Iris Park, seguramente utilizando su pabellón.

Pabellón Narbón de Santander, sobre 1920

No he podido averiguar cuándo monta en Santander de forma estable y definitiva su Pabellón Narbón, pero se encuentra ya activo antes del 15 de febrero de 1912 (*Eco Artístico*, 81, 15/02/1912, p 11), lo que implica que debe trasladar directamente desde Barcelona algunos elementos, aunque la mayor parte de la construcción fuera nueva porque las normativas exigían ladrillo para las salas de espectáculos. Parece que Alfredo Narbón, ya sobre los 60 años, busca cierta estabilidad además de estar cada vez más interesado por el cine, aunque el programa inicial en Santander son, como hasta entonces, las marionetas más las proyecciones cinematográficas. Más tarde, y posiblemente agotado en la capital cántabra su ya extenso repertorio marionetístico, comienza a adentrarse en el mundo de las varietés, la canción y el circo, hasta que en 1916 abra, sin cerrar su Pabellón Narbón, el Salón Narbón, ya casi exclusivamente dedicado al cine. Será, hasta su fin en 1957, una de las principales salas de cine de toda España. Por ello a Alfredo Narbón se le considera uno de los pioneros y asentadores del cine en España.

Sus afanes empresariales le llevan a arrendar en 1913 el Teatro-Circo Gran Capitán de Córdoba, que ya conocía durante sus giras con los Autómatas. Por las noticias recogidas en la prensa cordobesa parece que lo emplea más como sala de cine pues no se nombra para nada a los autómatas y sí que aparecen proyecciones instructivas y cómicas de tipo benéfico para niños del Hospicio y de las escuelas municipales así como para soldados. Esas noticias nos hablan también de que el señor Narbón reside en esa ciudad, algo que se confirma con una triste noticia que debe influir mucho en el devenir de la familia: el fallecimiento de su hija Margarita.

Las noticias referentes al teatro y a sus practicantes pocas veces entraban en temas de sociedad, salvo para los grandes actores y, sobre todo, las grandes actrices. En los centenares de reseñas periodísticas que hasta la fecha había consultado no aparecía ninguna noticia sobre si Alfredo Narbón se había casado o si tenía hijos y si de tenerlos se habían dedicado a la compañía teatral.

El hallazgo de la esquela de su hija (*Diario de Córdoba*, 30/04/1914, p. 2), me confirma que Narbón casó con la señora Petra Peña y que sobre 1886,

Sala Narbón sobre 1950

nació su hija Dolores. Hubo otros dos hijos en el matrimonio, llamados Isidoro y Eduardo, de los que desconozco la fecha de nacimiento. Isidoro Narbón Peña fue farmaceútico militar y estuvo destacado en diferentes hospitales españoles desde muy joven por lo que puedo asegurar que salvo breve periodo juvenil no pudo trabajar en la empresa de su padre. Puede ser que su hijo Eduardo, que vivía en Madrid, se encargara, más adelante, de gestionar un proyecto cinematográfico en esa ciudad, pues hay una petición de licencia para construir un cine en la calle de Bravo Murillo en Madrid por parte de Alfredo Narbón y Prudencio Alvar (*El Eco Patronal*, 200, 01/10/1930, p. 14). No sé si el cine llegó a construirse, pero en 1931 inauguró el Cine Tetúan en Bravo Murillo, maravilla del racionalismo, aunque no coincide la numeración de la calle ni el arquitecto, por lo que quizá se deba desechar. Algo muy fácil de comprobar en los archivos municipales madrileños.

Es probable que la muerte de la hija haga que el matrimonio regrese a Santander, decida abandonar definitivamente el negocio de los autómatas, se dedique a seguir con la programación de cine y variedades del Pabellón Narbón, situado en la primera Alameda, y que, en septiembre u octubre de 1916, inaugure la Sala Narbón, luego Cine Narbón. Fue un reducto para la buena sociedad santanderina, muestra de ello este breve anuncio publicitario de la marca Nestlé

> En el teatro Pereda, en la aristocrática Sala Narbón no se venden más chocolates que los de la marca Nestlé y son el obligado obsequio que todo pollo galante ofrece a su dama (*La Correspondencia de España*, 18/01/1921, p. 5).

Los autómatas han muerto. En varios medios de la prensa de toda España aparece este anuncio:

Autómatas Narbón. Se vende este conocido espectáculo, que durante cuarenta años ha recorrido los principales escenarios de España y América, por retirarse su propietario. Dirigirse: Pabellón Narbón, Santander. (*Heraldo de Madrid*, 20/04/1915, p. 5)

No sabemos si alguien lo compró o permaneció arruinándose en algún almacén. Debe producir vergüenza que 300 marionetas de primer orden se hayan hundido por el sumidero de la historia. En 1916 todavía aparecía el mismo anuncio de venta (*El Eco Artístico*, 221, 05/01/1916, p. 17). En el que, por cierto, no son cuarenta sino, al menos, cincuenta los años de duración de su periplo artístico y teatral.

Para cerrar este largo artículo consideraba necesario descubrir la fecha de fallecimiento de Alfredo Narbón pero no lo he podido conseguir. Durante años he creído que esa fecha de venta de los autómatas podía ser la de su muerte, la bella historia del capitán hundiéndose con su barco, pero no es así. La clave tendría que estar en Santander donde el cine Narbón persiste hasta 1957. Así que me puse en contacto con Ramón Saiz Viadero, escritor y estudioso del cine cántabro que desolado me descubrió que tampoco poseía tal dato. Me hizo ver, gracias a un artículo que me envió, que en 1915 seguía vivo. Se resaltaba en él la cantidad de obras filantrópicas en las que don Alfredo andaba metido (Santoclides, 1915). Y así he podido seguir observándolas en la prensa. Tanto el Pabellón Narbón como la Sala Narbón fueron utilizados para celebrar encuentros, asambleas, mítines y congresos, muchas veces cedidos sin interés económico y a entidades de todo el espectro social y político. Curiosamente, parece que cedidos con mayor frecuencia a entidades socialistas, republicanas y liberales durante la dictadura de Primo de Rivera y quizá más a entidades conservadoras durante la República. Podemos asegurar con toda certeza que en 1922, en plena Guerra del Rif, envió al batallón expedicionario de Valencia un "aguinaldo del soldado" consistente en mil cajitas de turrón y treinta kilos de chorizo (*La Tierra de Segovia*, 03/01/1922, p. 3) y que en 1926 volvió a padecer el drama de ver morir a otro hijo, Isidoro (*La Voz de Peñaranda*, Salamanca, 20-11-1926, p. 2). Por fin, el anuncio de la petición de licencia para construir un cine en la calle Bravo Murillo de Madrid, parece señalar que siguiera vivo. La intuición, sólo la intuición, hace pensar que falleciera con más de ochenta años en un periodo convulso como el de finales de la República o en plena Guerra Civil, lo que pudo hacer que dicha noticia pasara desapercibida. Una estancia de una o dos semanas en la Hemeroteca Municipal de Santander, que tiene un servicio de atención extraordinario, es seguro que me hubieran deparado el hallazgo del dato. Pero un desgraciado accidente me ha impedido viajar por el momento, a la inexcusable hora de entregar mi trabajo.

Cartel publicitario

En él espero haber dejado clara la importancia de esta compañía teatral de marionetas que, si bien conocida, solo lo era parcialmente. Destacar que por la mecánica de sus marionetas, el esplendor de sus decorados y por su repertorio, nada tiene que envidiar a las mejores de Europa. Tal como ocurre con otras compañías españolas anteriores y posteriores que permanecen aún prácticamente ocultas por un extraño eclipse ocasionado por el sol de la vieja y detestable cultura española que todavía anida en muchos de sus prebostes y prebostillos, sobre todo en aquellos que tienen que ver con el teatro. Quiero contribuir en anexo con una ampliación del repertorio que Jaume Lloret daba en sus interesantísimas publicaciones. Para completar la historia de los Narbón y de esas otras compañías, para hacernos una idea cabal de lo que han sido los títeres en este país, hace falta la colaboración y la ayuda de muchos. De las Instituciones, sí, pero también de cualquier persona que guarda un papel o que ha oído algo en algún lugar.

ANEXO 1

REPERTORIO DE LOS FANTOCHES ESPAÑOLES Y AUTÓMATAS NARBÓN

Tras la compra del Teatro Mecánico o de autómatas de José Piantánida entre 1861 y 1864, Isidoro Narbón proseguirá con el repertorio del italiano. El esquema de la función será una sinfonía de entrada, luego la obra (comedia, drama o auto), acabando con un sainete, tonadilla o baile. La duración de la función será entre dos y dos horas y media. A partir de 1888 irá ampliándolo progresivamente y a partir de 1903 lo hará de forma mucho más intensa. Reconvertirá las viejas pero exitosas piezas del repertorio de Piantánida, haciéndolas pasar de sus 4 o 5 actos a piezas más breves, de un solo acto, pero con un número similar de cuadros. Cada cuadro contará con un decorado de sus nuevos escenógrafos, especialmente Moragas y Alarma, que también irán sustituyendo los viejos decorados de Piantánida, que fueron pintados por escenógrafos de la Scala de Milán. Por eso escogemos el número de decorados en nuestra tabla que suele coincidir con el número de cuadros. El número de decoraciones se mantiene bastante constante aunque he observado pequeñas variaciones con el paso del tiempo o el lugar de representación. A partir de su cambio de denominación a Autómatas Narbón, ya bajo la exclusiva dirección de Alfredo Narbón, se introducirán un buen número de zarzuelas y otras piezas, quizá adaptadas y más breves. Las obras más largas las dividió en dos partes. El esquema de sus funciones será: una pieza breve y proyecciones cinematográficas (a partir de su estancia en Barcelona en 1904). La duración de la función será entre una hora y hora y cuarto. Este repertorio no está cerrado y existen algunas dudas importantes (en los géneros propuestos, en los autores, etc), pese a ello lo presento con la intención de que sirva para ser completado.

Autos

TÍTULO	AUTOR	Nº Cuadros
La pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo		22
La tragedia del Gólgota		12
Las astucias de Luzbel o La venida del Mesías	Jesús Rodríguez Cao?	19
Los pastorcillos de Belén o La venida del Mesías	Roberto Robert	20

Comedias

Astolfo		
Aventuras de Tembleque	José Mazo	
Barba roja, barba azul, barba gris	José Mazo	18
Caprichos de la fortuna		
Don Quijote de la Mancha		10
El audaz don Juan Tenorio	Gonzalo Jover	7
El aventurero o La maga Alcina	José Vargas	13
El burro hombre		
El caballo de bronce		6
El esclavo en Constantinopla	José Vargas	9
El robo de Proserpina	Antonio Béjar	10

La conquista de Argel	José Mazo	15
La estatua de doña Inés		
La fantasma vengadora o El libertino castigado		
La gran duquesa de Wuttenberg		8
La guerra franco-prusiana	José Mazo	15
La herencia de los Gorrínez		
La herencia del diablo	José Mazo	26
La hija del sol		6
La rendición de Argel	José Mazo	
La rosa amarilla	Eusebio Blasco?	7
La sombra de doña Inés		9
La sombra negra y la blanca		
La tuna salmantina o el casamiento de D. Ramón de la Cruz		
Las tramas de Canuto		
Marta la hechicera	José Mazo	12

Zarzuelas

Colorín, colorao	Arniches y Jackson Veyán - Valverde	
La corte del faraón	Perrín y Palacios - Lleó	
La guardia amarilla	Arniches y Lucio - Giménez	
La patria chica	Hermanos Quintero - Chapí	
La taza de té	Paso, Abati y Thous - Lleó	
Los aparecidos	Arniches y Lucio – Fdez. Caballero	
Los secuestradores		

Sainetes

De ranchero a emperador		9
El alcalde torero	Ramón de la Cruz?	5
El talismán venturoso		
En busca de una princesa	Juan Fernández y Eduardo Redal	
La tienda del montañés		7
Los novios burlados		4

Bailes, tonadillas y finales

Baile chinesco		
Baile de magia		
Chivatón en la selva encantada	Roberto Robert?	
El cazador		
El sacristán y la viuda		
El Trípili		
Jota aragonesa		
La plaza de toros en Cádiz		
Toros y cañas		
Una fiesta en Pekín		2

Sin determinar

Don Luis Mejía		
El alcalde de Mairena		
La hija del aire		
Las dos reinas		

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE LOS NARBÓN

He dejado en el texto las notas de prensa y la bibliografía no específica sobre los Narbón.

"Autómatas Narbón. Los fantoches por dentro.", 1906, *Heraldo de Aragón*, 21/10/1906, p. 6.

CASTÁN, Fernando, 1932, *Escenario zaragozano*, Tipografía La Académica, Zaragoza, pp. 150-152.

FERRÁNDIZ [José], 1907, "El Nacimiento en la escena", El País (Madrid), 30/12/1907, p. 3.

LLORET, Jaume, 1997, *Breu historia del Titella a Alacant*, en Ángel Casado (coord), *El titella a Alacant* (pp. 5-39), Ajuntament d'Alacant y CAM, Alicante.

LLORET, Jaume, 1999, *Repertorio Temático del Teatro de Títeres en España*, en Ángel Casado (coord), *Documenta titeres 1*(pp. 5-54), Ajuntament d'Alacant y CAM, Alicante.

LLORET, Jaume, 2009, voz *Narbón* en *Encyclopèdie Mondiale des Arts de la Marionnette*, UNIMA-L'Entretemps, Montpellier.

ORTEGA, Desiré, 2008. *Medio Siglo de Títeres (1900-1950)*. *En: Ventana al Títere Ibérico* (pp. 120-131). Seacex. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, Madrid.

RUIBAL, Tomás, 2004*, La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*, Fundación Universitaria, Madrid.

SANTOCLIDES, Belisario, 1915, "Don Alfredo Narbón". *El Cantábrico* (Santander), 17/12/1915, p. 2.

SOJO, Eduardo (*Demócrito*, seud.), 1907, "La vida del teatro. Teatro mecánico", Heraldo de Madrid, 05/01/1907, p. 4).

Un, dos, tres cluatro

cla cle cli clo clu
cla cle cli clo clu
clonando klowns
ja, je, ji, jo, ju

Texto: Santi Ortega
Fotografía: L. Fernando de Julián
Moldes del Taller-Museo de Títeres

títeres

30 AÑOS DE ETCÉTERA

para recordar e imaginar

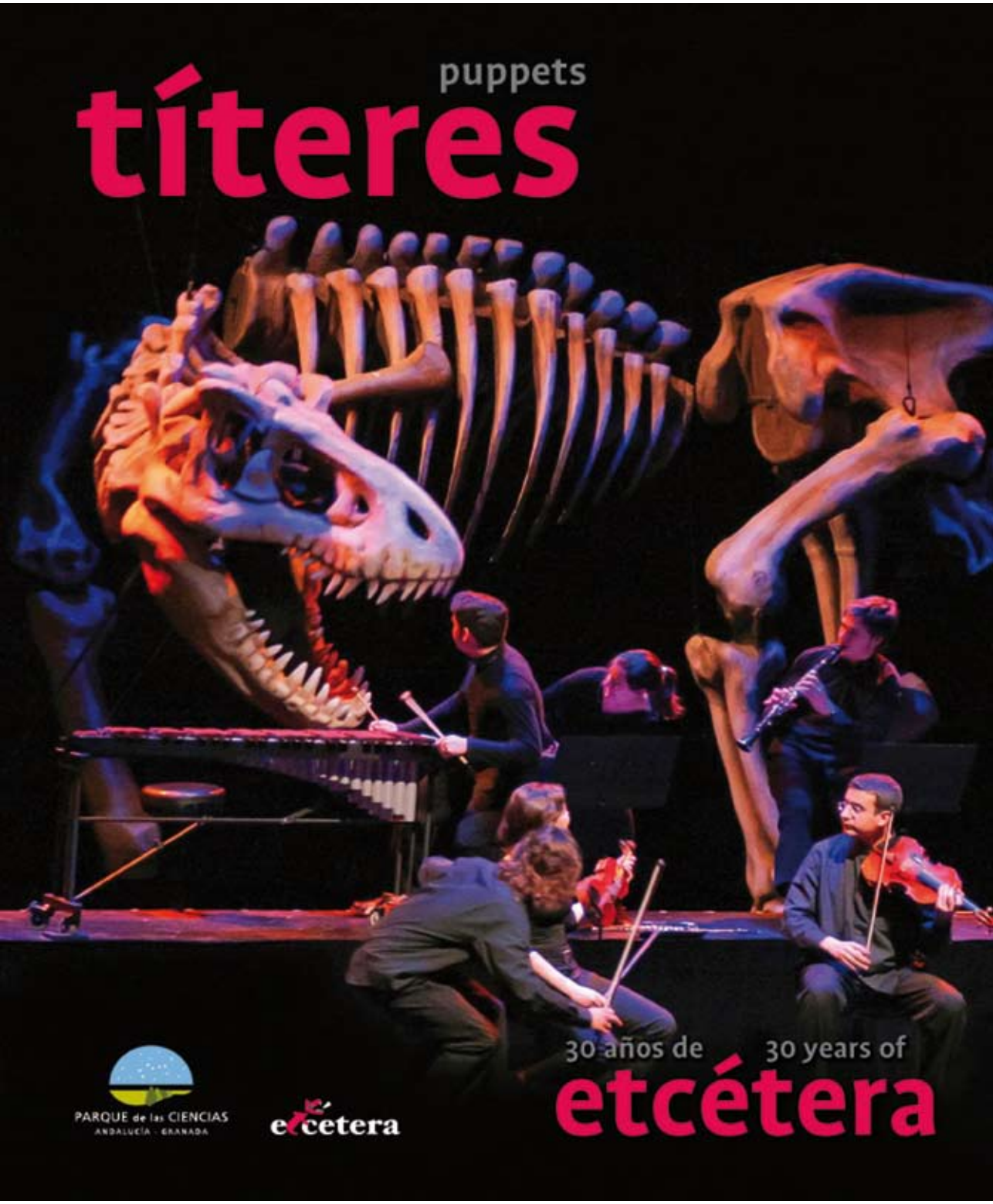
Yanisbel Victoria Martínez
etceterateatro@gmail.com

GENERALIDADES Y ORÍGENES

Entre el 8 de junio de 2012 y el 31 de agosto de 2014 tuvo lugar la exposición *Títeres. 30 años de Etcétera*, en el Parque de las Ciencias de Granada[1], comisariada por Enrique Lanz, fundador y director de la compañía Etcétera[2], y por quien firma estas páginas. Fue una coproducción entre el museo y nuestra agrupación teatral.

1- El Parque de las Ciencias de Granada es un museo interactivo de ciencias, conformado como un consorcio en el que participan la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Granada, la Diputación de Granada, la Universidad de Granada, el CSIC y la Fundación Caja Granada. Más información en: http://www.parqueciencias.com/parqueciencias/

2-Compañía fundada en 1981 en Granada, por Enrique Lanz y Fabiola Garrido. Más información en: http://titeresetcetera.com



Portada del catálogo de la exposición

Parque de las Ciencias de Granada

El Parque de las Ciencias de Granada es el museo más visitado de Andalucía y líder a nivel europeo entre las instituciones de este género. Destaca por su modernidad, extensión y apertura de espíritu a la hora de diseñar y acoger exposiciones. Nuestra compañía había colaborado con él en 2008 y 2009, asesorando artísticamente dos exhibiciones sobre autómatas que allí acontecieron, y aportando piezas para ambas muestras. El buen contacto y complicidad con esta institución propició imaginar y concebir juntos *Títeres. 30 años de Etcétera*.

Las tres primeras décadas de nuestro trabajo resultaron ser un buen pretexto para compartir lo hecho hasta entonces, pero desde luego los propósitos iban más allá de mostrar nuestra propia obra: quisimos abrir una amplia ventana al arte de los títeres, reivindicar su valor como patrimonio de la humanidad, poner en relieve su poderío, su presencia en nuestras vidas, su síntesis de tantísimos conocimientos artísticos, científicos, culturales, históricos. Ernesto Páramo, director del Parque de las Ciencias, bien resume estos deseos: "La historia de títeres que queríamos contar con esta exposición trasciende la propia historia de esa compañía fantástica que es Etcétera. Es una historia universal. Trata del esfuerzo por materializar las ideas que pueblan nuestras

Demostración del movimiento de los títeres, en la sala Tecnoforo del Parque de las Ciencias
Foto: Enrique Lanz

mentes. De esa mezcla prodigiosa de artes y técnicas que es el mundo de los títeres. Del ingenio, la iluminación, el sonido, el color, las poleas y contrapesos, el ritmo… Todo al servicio de una historia. Esta exposición trata, en definitiva, de la creatividad asombrosa del ser humano."[1]

CONCEPTO, DISEÑO, CONTENIDOS

El teatro es el arte del simulacro, de la convención y el pacto con el público para transformar la realidad en ficción, artesanía y emoción. Vamos al teatro sabiendo que nos encontraremos con otros mundos, con realidades extra cotidianas que se parecen a la vida misma pero no lo son. Un espacio donde todo puede suceder, donde siempre nos podemos sorprender. El teatro de títeres es esto multiplicado exponencialmente, pues muchas veces los personajes no son actores de carne y hueso, ni sus proporciones anatómicas se corresponden con lo que representan.

*Escenario de **Trans***
Foto: Enrique Lanz

Una de las particularidades del trabajo de Etcétera es la imbricación de los elementos escénicos -títeres, iluminación, escenografía, actores, músicos y música- en un todo indisoluble que convierte la escena es una especie de máquina autómata, dependiente de todas y cada una de sus piezas. En el trabajo de nuestra compañía hay continuamente juegos que perturban los límites entre la realidad y la ficción, trampantojos, ilusiones ópticas, artificios tejidos con audacia para que nos hagamos preguntas sobre lo que aparece y desaparece ante nuestros ojos sin entender cómo.

Estas ideas vertebraron y articularon la exposición en el Parque de las Ciencias de Granada. Pero ¿cómo exponer ese singular instrumento teatral que es el títere? ¿Cómo acercar al público su entidad, su estética, esa sustancia misteriosa de la que está hecho? ¿Cómo hacer tangibles siglos de historia, idas

1 - Ernesto Páramo Sureda, "Expresar el asombro", en *Títeres.30 años de Etcétera*, Edición Parque de las Ciencias de Granada, Granada, 2012, p. 15.

Parte de la colección de títeres del mundo de la compañía Etcétera Foto: Enrique Lanz

y vueltas entre culturas distantes, influencias, herencias? ¿Cómo ponderar el contenido tecnológico y científico de los títeres? ¿Cómo interesar al neófito y al experto; al niño, al adolescente y al anciano; a las familias, a la comunidad educativa y a los colectivos profesionales? ¿Cómo aportar conocimiento, disfrute, sorpresa y emoción?

Enrique Lanz, confesó que "no suele ser amigo de las 'exposiciones de títeres' porque por lo general estos se exponen desligados de su esencia expresiva que es el movimiento, separados de la escena para la que fueron creados; por eso quiso presentar los objetos enmarcados en su hábitat, la escenografía que los acogió. Y acompañarlos de imágenes de vídeo que, aunque insuficientes, ilustraran la teatralidad de dichos objetos".[2]

Títeres recogió así los primeros treinta años de trabajo artístico y técnico de Etcétera; figuras y escenografías de nuestros más importantes espectáculos, tecnología escénica a medio camino entre el teatro, las artes plásticas y la música. Para contextualizar nuestros orígenes, expusimos también figuras procedentes de diferentes tradiciones de Malí, Myanmar, China, Camboya, Tailandia, Indonesia, Vietnam, India, Japón, Turquía, Bélgica, Italia y España, pertenecientes a la colección de la compañía. Esta colección la hemos ido conformando con figuras selectas, cargadas realmente de un pasado escénico, fruto de múltiples encuentros con titiriteros internacionales.

Relacionada con los orígenes de Etcétera (dada la vinculación familiar), se encuentra la obra del artista Hermenegildo Lanz. Abuelo de Enrique, Hermene-

2- Enrique Lanz, "Conciencia de títere", en *Títeres.30 años de Etcétera*, Edición Parque de las Ciencias de Granada, Granada, 2012, p.17.

Hermenegildo Lanz: títeres para la función del día de Reyes de 1923, y bocetos para otros proyectos titiriteros
Foto: Enrique Lanz

gildo participó en varias experiencias de gran calado histórico en el teatro de títeres español. Por ejemplo, en aquella representación de *Títeres de cachiporra* que, en amistosa complicidad creativa, hicieron Manuel de Falla, Federico García Lorca y él, en Granada el 6 de enero de 1923; así como el estreno de *El retablo de maese Pedro* en París en 1923, y en Sevilla en 1925. En la exposición en el Parque de las Ciencias se mostró parte de esta obra "cahiporrística" de Lanz, a través de títeres, figuras planas, reproducciones de decorados y otros documentos. Además se expuso, por vez primera, un material hasta entonces inédito: un manuscrito y bocetos de Hermenegildo para *Cuento de brujas*, proyecto que Falla, Lorca y él, pensaban para septiembre de 1923, como continuación de sus trabajos titiriteros, que lamentablemente no llegó a término, y del que Lanz conservó cuantioso material preparatorio.

Boceto de Hermenegildo Lanz para ***Cuento de brujas***
Foto: Enrique Lanz

En la exposición también se contempló un espacio de taller con dos vertientes. Por un lado se recreó el taller de un titiritero, donde se compartió y explicó todo ese largo y laborioso trabajo de construcción previo a un estreno, a través de maquetas, materiales, herramientas, títeres en proceso de elaboración. Y por otro lado se dedicó una parte a actividades didácticas que diariamente tuvieron lugar. Se concibió también un teatro de títeres con capacidad para ciento cincuenta espectadores, y una zona

Taller del titiritero
Foto: Enrique Lanz

llamada Para saber más, con bibliografía, vídeos, enlaces a páginas web de interés titiritero, etc.

En el diseño expositivo pusimos el mayor cuidado para aprovechar cada metro cúbico al máximo. La sala Tecnoforo, que acogió la muestra, tiene unas dimensiones y superficies muy singulares, a las que Enrique Lanz sacó el mayor partido posible. Por ejemplo, empleamos un largo y estrecho pasillo para hacer una galería explicativa de técnicas de animación. Utilizamos las paredes de una amplia rampa para proyectar sobre ellas -con la tecnología del vídeo *mapping*- una cronología de las creaciones de Etcétera. Enmarcamos la caja escénica del teatro de títeres con bastidores hechos a medida: cinco piezas en distintas fases de la confección de un decorado tradicional, desde la estructura de madera tosca, pasando por la tela tensada y finalmente pintada (que contrastaban además con el vídeo *mapping* con el que se suelen configurar hoy los espacios escenográficos). Concebimos el taller del titiritero como un decorado más: estanterías rozando con el techo que hacían sentir pequeño al visitante. Se estudiaron las diferentes perspectivas de la sala, para que hubiese puntos de interés visual desde todos los ángulos, y para que la dramaturgia del montaje expositivo estuviera en consonancia con la poética de Etcétera. La iluminación y el sonido ambiente fueron también pensados, elegidos a tono con nuestra obra, así como los vídeos que se proyectaron a lo largo de la muestra.

Un espectáculo como *El retablo de maese Pedro*[3], por ejemplo, pudo exhibirse y apreciarse de múltiples maneras: desde el lugar que ocuparía la orquesta y los titiriteros, hasta el público del teatro, e incluso desde un plano picado que mostraba parte de los entresijos de los títeres y dispositivos escenográficos. Del *Retablo* además se compartieron diferentes maquetas (físicas y digitales), planos de iluminación, moldes, títeres a medio hacer, mecanismos; así como tres vídeos: del espectáculo, de la labor de animación de los titiriteros y del montaje técnico.

La exposición originalmente fue programada para nueve meses, y dado su éxito se extendió hasta casi veintisiete. Si nos ceñimos a las cifras, esta muestra tal vez batiría ciertos récords dentro del ámbito titiritero, no solo por su duración, sino también por su extensión -1.600 m^2-, y sobre todo por el número de visitantes: más de 800.000 personas estuvieron allí. Pero más allá de cifras, que sin dudas son muy elocuentes, lo más significativo de la exposición ha sido todo ese caudal de actividades, vida, pasiones, encuentros, vocaciones e intereses que ha generado.

ACTIVIDADES DIARIAS Y EXTRAORDINARIAS

Esta exhibición se pensó desde su origen como algo vivo, cambiante, abierto. El Parque de las Ciencias de Granada recibe cada día a cientos de visitantes, y esto nos ofreció una extraordinaria posibilidad: compartir con el público, intercambiar impresiones y responder directamente a sus preguntas y demandas. Con este fin llevamos a cabo diferentes actividades diarias y sesiones extraordinarias.

Entre las actividades diarias realizamos demostraciones del movimiento de los títeres. La entidad del títere solo se completa con el movimiento, la animación, por eso nos parecía importante que esta se pudiera apreciar en ciertos momentos de la exposición. Tres veces cada día (unos 2.300 pases en total) mostramos el movimiento de algunos de los títeres expuestos, así como detalles de su construcción, en recorridos de treinta minutos de duración.

También tres veces al día impartimos talleres de teatro de sombras, que permitieron una breve iniciación a esta técnica. A través de siluetas sencillas, diferentes fuentes luminosas, objetos tridimensionales y sombras corporales, explicamos los principios del teatro de sombras, a la vez que hablamos de la física de la luz. La actividad terminaba con la invitación a continuar en casa, y muchos lo hicieron y regresaron al museo para mostrarnos sus siluetas y creaciones.

3- De Manuel de Falla. Coproducción de Etcétera con el Gran Teatre del Liceu (Barcelona), Teatro Real (Madrid), Teatro de la Maestranza (Sevilla), Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera, Ópera de Oviedo, Teatro Calderón (Valladolid) y con la colaboración de la Junta de Andalucía.

Taller de sombras
Foto: Enrique Lanz

En el taller, ese lugar tan especial para el titiritero, hubo también gran actividad. A ciertas horas, un miembro de nuestra compañía trabajaba delante de los visitantes, y respondía allí a sus preguntas. Quedamos gratamente sorprendidos al constatar la buena acogida de esta actividad entre los niños y adolescentes, que demostraron una curiosidad infinita ante temas de construcción y creación de títeres. Fue toda una lección para nosotros comprobar que los adolescentes -a veces desahuciados de las programaciones por lo difícil que resulta tratar con esas edades- estaban en el taller vivos, activos, despiertos, preguntando con interés, con ganas de quedarse allí otro ratito más.

Entre las sesiones extraordinarias realizamos visitas guiadas especiales a la exposición, algunas de noche, iluminados solo con linternas, o talleres didácticos sobre el teatro de papel y juegos con luz ultravioleta, que luego continuaban en la casa o la escuela.

LABORATORIO ESCÉNICO

La exposición constituyó un auténtico laboratorio escénico para nuestra compañía. En el marco de la muestra creamos dos nuevas producciones, hicimos funciones, ensayamos y repusimos otros tres espectáculos.
El alma del pueblo[4] y *El sastrecillo valiente*[5] fueron dos títulos estrenados por Etcétera en 2013. En el taller de la exposición se realizó buena parte de la construcción de los títeres y escenografías de ambas producciones. En el caso de *El sastrecillo valiente* el proceso de montaje y ensayos también se llevó a cabo ante la mirada cómplice de muchos visitantes. De esta forma la exposi-

4- De Enrique Lanz y Yanisbel V. Martínez. Producción: Etcétera con la colaboración de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales.
5- De Tibor Harsányi. Coproducción: Teatro Real (Madrid), Etcétera, Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Con la colaboración del Parque de las Ciencias de Granada.

ción se redimensionaba, dotándola de materia viva y completando el círculo de la creación teatral. Varios asiduos al Parque de las Ciencias siguieron muy atentos la construcción y ensayos, hasta luego ver las obras en escena.

La serva padrona[6] y *Soñando el carnaval de los animales*[7] son dos espectáculos de Etcétera, estrenados en 1998 y 2004 respectivamente. El primero se repuso en 2013 y el segundo en 2014. Los ensayos para ambas reposiciones tuvieron lugar en la sala de exposiciones, y ciertas personas acudieron expresamente para acompañar de cerca estos procesos.

De ambos momentos atesoramos bonitas anécdotas. Por ejemplo, un día de ensayos de *La serva padrona*, uno de los titiriteros faltaba y un niño con apenas cuatro años (de esos que iban siempre a los ensayos) nos dijo que él haría la parte de nuestro compañero ausente. Otro niño, aun más pequeño, entró a la sala siguiendo un hábito que había creado, que consistía en ir directamente a saludar al elefante del *Carnaval de los animales*. Pero ese día lo habíamos cambiado de sitio para los ensayos, y al no verlo en su lugar habitual, el crío se puso a llorar desconsoladamente.

Un hito importante fue la representación dentro de la sala Tecnoforo del Parque de la Ciencias, de la ópera para títeres de Manuel de Falla *El retablo de maese Pedro*, el 25 de junio de 2013, el mismo día que se cumplió el noventa aniversario de su *première* en París. El espectáculo lo habíamos estrenado en

6 - De Giovanni Battista Pergolesi. Libreto: Genaro Antonio Federico. Producción: Etcétera.
7 -De Enrique Lanz, a partir de las obras musicales *Preludio a la siesta de un fauno*, de Claude Debussy, y *El carnaval de los animales*, de Camille Saint-Saëns. Coproducción: Etcétera y el Gran Teatre del Liceu, con la colaboración de la Junta de Andalucía.

La serva padrona *en la exposición*
Foto: Enrique Lanz

Representación de ***El retablo de maese Pedro*** *en la exposición, el 25 de junio de 2013*
Foto: Antonio Navarro

2009 pero aún no se había representado en nuestra ciudad. Finalmente se hizo dentro de la programación del 62º Festival Internacional de Música y Danza de Granada, con la Orquesta Ciudad de Granada, dirigida por Manuel Hernández Silva, y por supuesto con los titiriteros de nuestra compañía.

Además de la connotación de la efeméride, para nosotros esta fue una función muy especial. *El retablo de maese Pedro* es la obra que hizo que Enrique Lanz apostara por el arte de los títeres a los catorce años de edad. Él creció rodeado de las obras de su abuelo y con la presencia cercana del retablo falliano. Por eso aguardó hasta la madurez artística para poner en escena esta ópera con la envergadura que la soñó, como un "monumento escénico" dedicado a Cervantes, a Falla, y a su propio abuelo. Estrenar por fin *El retablo* en Granada, ciudad a la que pertenecemos y a la que está ligada esta obra desde su génesis, y hacerlo además rodeados de la obra titiritera de Hermenegildo Lanz, allí expuesta junto a la del propio Enrique, y al lado de la herencia patrimonial de los títeres del mundo, conjugaron una suma de emociones que convirtieron aquella función en un recuerdo perdurable.

Yo no puedo olvidar una imagen: la de un títere de Wayang Kulit, silueta de Indonesia del mono Hanuman, que por juegos de perspectiva parecía ante mis ojos que dirigiese al maestro, quien a su vez conducía a la orquesta, a la par que los dieciséis titiriteros animaban las grandes figuras al ritmo de la música. Entre el público se encontraba Enrique Lanz Durán, padre de nuestro director, nuestro vínculo más estrecho con el pasado y con la generación de Falla y Hermenegildo. Y a su alrededor fulguraban las caritas de asombro de numerosos niños. Uno de ellos, Félix, de cuatro años, nos demostró que el arte no entiende de edades, fronteras, idiomas, ni tantas otras barreras con que lo embridamos. Félix descubrió *El retablo de maese Pedro* con tres años de edad, gracias a la exposición en el Parque de las Ciencias, y se sabe de memoria la música y el libreto. Su entusiasmo hacia esta ópera de Falla es tal que en el colegio han comido escuchándola, en los viajes familiares en coche es esta la banda sonora que les acompaña una y otra vez, y él contagia de pasión titiritera a quienes le rodean.

Era como si pasado, presente y futuro se fundiesen en un mismo tiempo y espacio, y en ese instante efímero e imperecedero a la vez, los títeres dimensionaran su pujanza, su belleza, su fuerza.

Como se trató de una única función, y sabíamos que la demanda por parte del público era muy alta, intentamos llegar al mayor número de personas, y de multiplicar el alcance de la obra a través de ensayos abiertos (con espacio para responder a las preguntas de los asistentes), un ensayo general con público, una conferencia sobre el tema y con la creación del blog *Retablo en Granada*[8] en el que, durante un mes previo al 25 de junio, compartimos informaciones relacionadas con nuestro montaje (fotografías, reportajes, vídeos) y desvelamos muchos detalles de la puesta en escena.

8- http://titeresetcetersa.com/blog-2/retablo-en-granada.

En el teatro de la exposición ofrecimos también representaciones de *Pedro y el lobo*[9] y de *El alma del pueblo*.

ESPACIO PARA EL CONOCIMIENTO Y LA FORMACIÓN

En el marco de la exposición numerosas actividades de formación y difusión del conocimiento titiritero tuvieron lugar. En los cursos académicos 2012-2013 y 2013-2014, realizamos la Escuela del Titiritero I y II, dirigida a profesores de la comunidad educativa de Granada. Títeres de guante, teatro de objetos y de sombras, así como una metodología para utilizar los títeres en el medio docente, fueron los contenidos abordados. Estos cursos no se redujeron a las sesiones presenciales en el Parque de las Ciencias, sino que los profesores continuaron en sus centros. El colofón fue la realización del Día del títere I y II (en 2013 y 2014), jornadas en las que el museo se colmó de niños y jóvenes de la provincia, que presentaron en el auditorio, de la mano de sus maestros, sus creaciones titiriteras hechas a lo largo del año.

Con la complicidad de la Universidad de Granada (UGR) abrimos nuevas ventanas para la difusión y el conocimiento del teatro de títeres en esta importante institución académica. Como actividades complementarias a la exposición organizamos el ciclo de conferencias *Más allá del actor: teatro y títeres en la escena contemporánea*. El conjunto de contenidos de este ciclo permitió un acercamiento global al teatro de títeres, desde la tradición hasta la contemporaneidad; con conferenciantes de primer nivel como Fabrizio Montecchi, Toni Rumbau, Maryse Badiou, Adolfo Ayuso o Lucile Bodson. También en la UGR impartimos el curso *Títeres ¿por qué?*, que analizó la especificidad del lenguaje titiritero.

Programa del ciclo de conferencias sobre títeres en la Universidad de Granada

Además intervinimos como docentes o ponentes en cursos de actualidad científica, en jornadas de animación a la lectura, en el Curso de Arquitectura y Escenografía (dentro de los Cursos Internacionales Manuel de Falla, 2013), más en numerosas visitas especiales de estudiantes de Bellas Artes, Teatro, etc. Acogimos también, para el período de prácticas, a cuatro estudiantes del Grado Superior de Escultura de la Escuela de Arte de Granada.

Más allá de estas iniciativas, la exposición fue un acicate para numerosas experiencias pedagógicas con títeres. Citamos dos fragmentos de correos electrónicos recibidos que bien lo ejemplifican.

9- De Serguei Prokofiev. Producción: Etcétera.

El primero es de Fernando Robles, profesor de Volumen, Dibujo y Técnicas de Expresión Gráfica en el Instituto Politécnico de Málaga, quien nos escribió: "La muestra que han montado en el Museo de las Ciencias ha calado hondo en nuestro alumnado. Es sin duda una iniciativa que coloca al universo de los títeres en el lugar que les corresponde como arte mayor. En mi caso no sabía apenas nada del tema y no tenía mi atención puesta en el área hasta la visita al parque. Con la última he realizado tres visitas a la misma y en cada una descubro cosas distintas y se me ocurren posibilidades nuevas." La consecuencia es que este instituto ha conseguido latir al ritmo de títeres, creando espectáculos en los dos últimos cursos, entusiasmando así a profesores y alumnos.

El segundo nos resultó tremendamente sorprendente al remitirlo una adolescente sevillana, María Valiente, quien nos dijo: "La razón por la que os escribo es para comunicaros que, después de un largo tiempo pensando en vosotros y en cómo podría acercar una pizca de vuestra chispa mágica, se me ocurrió hacer una interesante propuesta en mi instituto: los alumnos que quisieran podrían apuntarse a la construcción de un pequeño teatrillo de títeres que se representaría en los tres colegios del pueblo. Al principio los profesores no estaban muy seguros de que fuera una buena idea gastar el dinero del instituto en la que denominaron 'una actividad infantil y de poco carácter educativo', pero como bien dice el refrán 'quien la sigue la consigue'. ¡No os podéis hacer una idea de lo eufórica que estaba cuando se me presentaron más de noventa y siete alumnos para el proyecto!"

"El futuro dura mucho tiempo" -decía Althusser. Constatar el interés de los más jóvenes hacia el teatro de títeres no ha hecho más que aumentar irreductiblemente nuestro sentido de la responsabilidad hacia ellos y nuestro arte.

EDICIONES Y REPERCUSIÓN EN MEDIOS DE COMUNICACIÓN

"La exposición de Etcétera tiene un complemento mudo e indispensable que acompaña la visita: el Catálogo. Más que un catálogo, tendríamos que calificarlo de un tratado que disecciona, esclarece y proporciona a la visita las claves necesarias para entender en profundidad pero también en extensión lo que se ve, mostrando los lados ocultos que se esconden en cada títere, figura, decorado y momento histórico. (…) El conjunto, bellamente ilustrado con profusión de imágenes históricas, muchas de ellas inéditas, y con diseño de quien precisamente fue fundadora de Etcétera, Fabiola Garrido, quedará ya como un clásico de la historia de los títeres en España."[10]

Estas palabras del titiritero y escritor Toni Rumbau en su revista *Titeresante*, alaban el trabajo editorial. Más que un catálogo al uso, lo abordamos como

---

10- Toni Rumbau, "Asombrosa exposición de Etcétera en Granada", en **Titeresante,** 10 de diciembre de 2012, http://www.titeresante.es/2012/12/10/asombrosa-exposicion-de-etcetera-en-granada.

Teatro de papel diseñado por Fabiola Garrido, y editado por el Parque de las Ciencias de Granada y Etcétera
Foto: Enrique Lanz

una memoria de la labor de tres décadas de la compañía. Fue una publicación bilingüe (español e inglés) que reunió textos de personalidades como Antonio Muñoz Molina, Joan Matabosh, Brunella Eruli, Joan Baixas o Penny Francis. Uno de sus méritos fue sacar a la luz documentación e informaciones inéditas relacionadas con la obra titiritera de Hermenegildo Lanz y sus colaboraciones con Manuel de Falla y Federico García Lorca.

Fabiola Garrido también diseñó un teatro de papel para conmemorar, el 6 de enero de 2013, el noventa aniversario de la función de *Títeres de Cachiporra*. Entre los varios valores históricos de aquella representación, está el haber sido pionera en la utilización del teatro de papel como técnica escénica. El Parque de las Ciencias de Granada y Etcétera, editamos un teatro de papel reproduciendo las figuras, decorados y teatrino hechos por H. Lanz para el *Misterio de los Reyes Magos*.

Numerosos medios de comunicación nacionales -*offline* y *online*- hicieron eco de la muestra. Radio Televisión Española dedicó varios reportajes en sus espacios informativos y en el programa *La aventura del saber*. Igualmente Canal Sur (televisión autonómica andaluza), y TG7 (televisión municipal de Granada y el área metropolitana) dieron generosa cobertura informativa a nuestra exposición de títeres. Fuera de España, la revista *Puppetry International,* de UNIMA-USA, publicó un artículo de Miguel Romero[11] sobre el evento; y la revista de UNIMA Finlandia, *Nukketeatteri-lehti*, publicó otro de Silja Ylitalo[12]. Las redes sociales también fueron -y son- excelentes portavoces de nuestra exposición a través de numerosas fotografías, vídeos, e informaciones compartidas con prodigalidad.

Rumbau afirmó en *Titeresante* que "nos encontramos sin duda ante uno de los eventos principales de la historia de los títeres en España, una exposición

11- *Puppetry International,* Primavera Verano 2013, nº 33.
12- *Nukketeatteri-lehti,* nº 1, 2014.

Sala Tecnoforo
Foto: Enrique Lanz

como jamás se ha realizado en nuestro país -y seguramente en buena parte del mundo- y que rubrica algo que ya se sabía pero que la rotundidad visual, artística y pedagógica de esta exposición ratifica: el hecho de ocupar Etcétera uno de los puestos punteros en el ranking mundial de las compañías de títeres."[13]

HISTORIAS PERSONALES

Numerosas personalidades de ámbitos diversos -políticos, científicos, artistas, escritores, líderes empresariales, periodistas, directores de instituciones culturales, titiriteros internacionales y españoles, etc.- estuvieron presentes en nuestra exposición del Parque de las Ciencias de Granada.

Pero nuestro activo mayor lo constituyeron los cientos de niños que nos visitaron en repetidas ocasiones, y a los que en esos veintisiete meses vimos crecer: Martín, Félix, Samuel, Lucas, Gaia, Zoe, Joaquín, Ana, Juan, Pablo, Miguel, entre muchos otros… Ellos y sus familias se convirtieron en amigos, personas cercanas a la compañía, cómplices de nuestro trabajo. Los padres nos permitieron saber también todo lo que la exposición supuso en las vidas de sus hijos. Afortunadamente los correos electrónicos y las redes sociales nos acercaron todas esas vivencias. Una madre nos contó que su hijo había armado el teatrito de papel y se lo había puesto a los camellos de los Reyes Magos para que aquellos no se aburriesen mientras esperaban a sus majestades; otra que su hijo vivió nuestra actuación de *El retablo de maese Pedro* con una pasión y nerviosismo que le hacían suspirar como ella nunca le había oído, que él se sentía como un titiritero más de Etcétera…

¡El que algunos niños se consideren miembros de la compañía, o que expresen que quieren ser titiriteros, es para nosotros un premio impagable! No fueron los políticos, los jurados, las asociaciones o instituciones, los comités de expertos quienes nos recompensaron, sino ese público para el que trabajamos, esos espectadores que nos enamoran y comprometen, que nos obligan a estar a su altura.

Pero no fue solo una conquista con el público más joven. Adultos de todas las edades coincidían en las emociones particulares que sentían al visitar la exposición. Y nos estremecía a nosotros ver las expresiones de sus rostros -de asombro, de alegría, de paz-, percibir otro brillo que se instalaba en sus miradas, disfrutar de sus sonrisas permanentes…

El títere del violinista del espectáculo *El teatrino de Bernat*[14], se convirtió sin proponérselo en la gran estrella de la muestra; y muchos adultos volvían al museo expresamente para verle y escuchar su violín mudo. Una visitante le llevó un día al violinista de tela y cartón, un cuadro que ella misma había hecho. Resultó ser que tomaba clases de pintura, y el profesor le pidió que pintara algo que le gustase "mucho, mucho, mucho". Así que ella sin dudarlo

13- Toni Rumbau, Idem.
14- De Enrique Lanz. Producción: Etcétera, con la colaboración de la Junta de Andalucía.

retrató con sus óleos a nuestro títere y contenta se lo fue a enseñar. Tan popular se volvió este títere que él mismo organizó un desayuno informativo para despedirse de su público, agradecer el cariño recibido y para comunicar una noticia: se quedaría a vivir en el Parque de las Ciencias.

Títeres. 30 años de Etcétera fue más que ochocientos quince días de una muestra de marionetas en un museo de ciencias, pues devino una auténtica obra de servicio público. Aunque todavía muchos no entiendan -y por tanto subestimen- el poder misterioso de los títeres, esta exposición constituyó una apología al conocimiento y al trabajo teatral y titiritero, una reivindicación de sus valores más nobles, una conexión directa con la ciudadanía.

El popular violinista de ***El teatrino de Bernat***
Foto: Enrique Lanz

Considero que se generó una ganancia para nuestra profesión al concebir y montar una exposición de este calibre en un museo de ciencias. Instalar los títeres en un lugar donde no es habitual encontrarlos, en un foro distinto a su círculo frecuente (museos y festivales del gremio), permitió que el alcance fuese mayor, condicionó su apreciación y realzó su valor patrimonial. Que nuestros personajes de madera, cartón o silicona, dialogaran con estudios anatómicos sobre el cuerpo humano; que los títeres provenientes de confines lejanos y de otros siglos, durmiesen cerca del legado cultural andalusí; que nuestro elefante de gomaespuma mirase a un pariente taxidermizado; que nuestro tiranosaurio rex se confundiese con otros fósiles del museo; que nuestros buitres de varilla sobrevolasen cerca de auténticas rapaces; que nuestro taller estuviese junto a un moderno centro de plastinación de tejidos, o nuestro teatro junto a un auditorio en el que se difunde la actualidad científica; me parece que es colocar al teatro de títeres en una encrucijada de caminos y saberes prominentes (muy propio a la vez de su naturaleza pluridisciplinar), es acercarlo a la sociedad y ayudarnos a jugar más aun con el factor sorpresa.

Enrique Lanz cree que el títere para sobrevivir y desarrollarse necesita abrirse al mundo, a otras artes y actividades humanas; salir de su círculo endogámico y foros que queriéndolo "proteger" lo cercenan. Por eso, al igual que ha hecho con sus puestas en escena con títeres, con las que ha abierto caminos en el mundo de la ópera y la música en España (caminos que ahora están allanados y los siguen muchas compañías); fue aquí al encuentro del mundo de la ciencia, de otros espectadores que reparasen en el títere con una mirada fresca e inédita. Y abrió un camino nuevo hablándoles a todos de la belleza y poder de nuestro arte.

Hoy muchas personas que estuvieron en nuestra exposición en el Parque de las Ciencias, se acercan a los títeres con una mirada sensible, avezada y plural. Saben que detrás de cada figura y minuto en escena hay largas horas de reflexión, de búsqueda y de trabajo. Aprecian el arte titiritero con otro talante: con la libertad que aporta el saber, con el rigor de la ciencia, con la conciencia del pasado de un arte y la curiosidad hacia lo que está por venir.

Esta evidencia nos complace porque sentimos que no fue Etcétera la consignataria de este bien, sino el conjunto de nuestra profesión. Sin duda aquí fue el títere el gran triunfador, el que creció, se hizo más fuerte, más popular, más querido…

Yanisbel Victoria Martínez. *Granada, 2014. Titiritera e investigadora teatral. Después de una formación académica teatral y titiritera en Cuba y Francia, y de trabajar con diferentes compañías en Cuba, Francia, Grecia, España y Vietnam, es desde 2007 la ayudante de Enrique Lanz. En la compañía Etcétera trabaja además como responsable de producción, titiritera y actriz. Complementa este trabajo con la redacción de artículos para revistas teatrales y la impartición de cursos y conferencias sobre el teatro de títeres. Comisarió junto a Lanz la exposición* ***Títeres. 30 años de Etcétera.***

Simche
Ruth

MARC CHAGALL
Y EL TEATRO DE TÍTERES HAKL-BAKL
Historia de un encuentro

Texto: L. Fernando de Julián
Ilustraciones: Mercedes Mateos

París, agosto de 1949. Una algarabía de sonidos se sucede simultánea entre las calles configurando un mapa acústico de la Cosmopolitan. Un claxon, un niño que ríe, un muchacho que vende periódicos, unos bohemios que saludan al amanecer… y el grito de celebración por el fin de la guerra que aún está suspendido en el aire cuatro años después. Cuatro años son apenas un instante para una explosión de júbilo de esta magnitud. La ciudad emerge con cada amanecer de las tinieblas de la posguerra.

París se ha convertido por naturaleza y coyuntura forzosa en un crisol de culturas. Exiliados, refugiados y aliados sin posibilidades de volver a la patria, o con ganas de encontrar una nueva, salpican la urbe y sus barrios de distintos folklores y tradiciones.

EL PASEO DE MARC CHAGALL

Chagall pasea, ya no corre, por las calles empapándose de todos los colores. El paso de los años ha ido acumulando éxitos pero también huidas. Es hora de pasear y buscar nuevos proyectos. A sus sesenta y dos años de vida el pintor ha atravesado la primera y tan bélica mitad del siglo veinte con la revolución rusa, la primera guerra mundial, la persecución y magnicidio del pueblo judío a manos de los nazis y la desembocadura en la segunda guerra mundial. Desde su natal Vítebsk (Bielorrusia), a San Petersburgo a las órdenes de Léon Bakst. Más tarde a París donde se consagrará como pintor vanguardista inclasificable dueño de las fantasías y los sueños. Vuelta a su natal Vítebsk para contraer matrimonio con Bella y fundar la escuela de arte desde donde se haría un participante activo de la revolución rusa ocupando el cargo de Comisario de Arte. Las desavenecias con Malévich le hacen partir a Moscú, pasando por Lituania y Alemania, y más tarde a París. Durante la ocupación alemana de Francia y la deportación de los judíos a campos de exterminio nazis se ve obligado a huir con la ayuda del periodista Varian Fry. Los Chagall escapan a través de España y Portugal a los Estados Unidos en 1941. Tres años después fallece de una infección viral Bella, la esposa de Chagall, y los sueños se rompen. Dos años después de la muerte de Bella, Chagall decide ilustrar y publicar las memorias de infancia de Bella tituladas "Ardientes Luminarias". Hace sólo un año que Chagall ha decidido reencontrarse con París, su vida se está rehaciendo. Es hora de pasear y el pintor consagrado pasea predispuesto a encontrarse fortuitamente con la vida.

LOS TÍTERES DE HAKL-BAKL

La compañía de títeres Hakl-Bakl (Un poco de esto, un poco de eso) era el proyecto creado por el matrimonio Schwarz, Simche y Ruth. Llegados a París en 1936, este teatro de refugiados rumanos que había crecido entre el judaísmo ortodoxo y la vida campesina, empezó a crear espectáculos de títeres que mezclaban elementos del folklore de Rumanía con historias bíblicas y melodías y danzas jasídicas. A falta de un teatro y un elenco de actores que defendiesen un teatro yiddish, ellos crearon espectáculos de títeres. Simche escribía las historias y diseñaba y contruía los títeres de papel maché mientras Ruth componía las músicas y cosía los vestuarios. Una de sus obras más emblemáticas "David y Goliat" recoge el sabor de esta mezcla de cultura yiddihs y vida campesina en Rumanía ubicamdo el desarrollo en una aldea judía del este europeo y dándole un giro inesperado con el personaje de una madre que se preocupa de la carrera de su hijo David como concertista de arpa.

UN ENCUENTRO EN LOS SUBURBIOS PARISINOS

Chagall y Schwarz frecuentan los círculos artísticos de París. El primero en boca de todos por su reciente regreso a la ciudad, el segundo pule y contrasta sus talentos en teatro, escultura, danza y literatura. La temporada teatral parisina de 1948-49 esconde una piedra preciosa, un espectáculo de títeres que se

Marci

representa en una casa situada en los suburbios, propiedad de un grupo de escritores judíos refugiados de la guerra. Los amantes del teatro quieren ver algo que se aleje de lo normal y un espectáculo de títeres en yiddish lo es.
Chagall posee un gusto por los espectáculos de títeres que cultivó junto a su primera mujer Bella. Aunque en 1916 realizó una obra que tituló "El titiritero" con tinta sobre papel de embalaje mostrando el sentido peyorativo de este sustantivo, Chagall admira los títeres como fusión de las artes escénicas, la pintura y la escultura. Tal vez fuese el espíritu de la misma Bella quien, como lo hacía en sus cuadros, le llevo flotando sobre la ciudad de la luz para descubrir en un barrio de las afueras un teatrillo de madera que cabía en una maleta, con unos títeres de guante fabricados en papel maché y unas raíces y un folklore común.
Chagall contempla fascinado el espectáculo aquella noche de mayo de 1949. Una fuerza próxima al arrebato sensible le hace esperar a que todo el público asistente deje la casa y entonces se asoma tras el teatrillo.

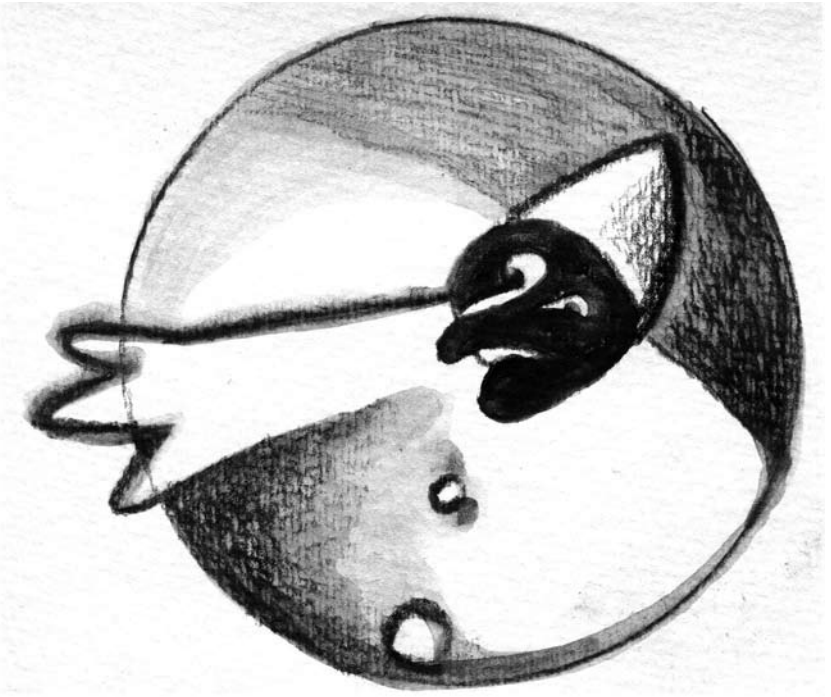
- Señores Schwarz, su trabajo me ha dejado impresionado. Estoy encantado. ¿Cómo podría colaborar con ustedes?

- Estimado Chagall, haga un decorado para nuestro pequeño teatro.

Simche Schwarz era un gran admirador de la obra y carrera de Chagall. Tal vez la inexperiencia en este tipo de situaciones no le dejó calibrar el alcance de lo que ofrecía el pintor. Chagall recondujo y les propuso adaptar las memorias de Bella "Ardientes luminarias" para el teatro de títeres. El propio Chagall diseñó los decorados, el vestuario y los personajes llenos de color y adaptó el texto mientras que Simche trabajó en su taller para construirlos. En octubre de 1949 estrenaron el espectáculo al que llamaron "Ithinirance" (Herencia).
Desafortunadamente tres años después los Schwarz tuvieron que cerrar su teatrillo y emigrar a Argentina. Muchos de sus títeres se destruyeron y sólo algunos quedaron en recaudo de alguna entidad que los conserve así como carteles y fotos de los espectáculos que Ruth Schwarz donó.

¿Qué otros espectáculos podrían haber nacido de aquel encuentro?.
No dio tiempo a saberlo. Habrá que soñarlos.

EL ÚLTIMO DESEO DE PULCHINELLA



POR BRUNO LEONE

Pulcinella está condenado a muerte. Y debe de redactar su testamento. El testamento de un títere siempre es una cosa peligrosa: su contenido puede resultar explosivo.
Éste es el argumento del texto y ésta es su historia:
"No recuerdo bien el año, creo que fue después de 1990" –me cuenta su autor, el maestro *guarattellaro* napolitano Bruno Leone–; fue entonces cuando nació esta pieza en el seno de un taller de teatro con un grupo de jóvenes drogadictos. Eran momentos un poco difíciles para él: no quería trabajar y pensó en un texto que pudiese funcionar solo, un texto que los jóvenes pudieran recitar fácilmente. El taller estaba orientado hacia la creación de formas de teatro callejero, propias para presentar en Carnaval, y Bruno recurrió a sus experiencias acumuladas desde 1986 en el Carnaval napolitano: el resultado fue esta obrita donde, a través del juego pulcinellesco se hacía un comentario social sobre los males de la ciudad y del mundo.
Los chicos, que eran diez, acogieron la obra con entusiasmo y formaron un grupo al que llamaron "Pool Chinella Band"; se repartieron sus roles en el texto –afirma su autor que puede ser representado por entre dos y veinte actores– y estuvieron actuando por las calles de Nápoles durante todo el Carnaval.

El texto ha gozado de muy buena salud ya que, además de haber sido representado por el mismo grupo durante los últimos años, también fue hecho suyo por un colectivo de personas con problemas de salud mental de un Centro de Rehabilitación –el grupo se llamaba "Pu-Pazzi Via Monfalcone"– y, además, siguió montándose en distintos Carnavales por actores, escolares, artistas callejeros y –confiesa el autor– es muy posible que lo vuelva a poner en escena durante los próximos Carnavales.

¡Larga vida a Pulcinella y a todos los que hacen suya su causa!

Francisco J. Cornejo

(*Este texto está pensado para tres actores Pulchinellas con máscaras; un actor recita todo lo que aparece "entre comillas", dos se alternan en resto del texto, y las MAYÚSCULAS las recitan estos dos juntos con el público, y el final, los tres con el público. El texto es de Bruno Leone, la versión en español es de Kenia Rodríguez, revisada por Francisco J. Cornejo, también autor de los dibujos.*)

Señores, vengan; respondan a la pregunta.

Pregunten a la respuesta.

Griten los pensamientos.

Piensen los gritos.

Explotad y haced explotar el grano de maíz,
signos de interrogación, de exclamación, punto final
y, sobre todo, puntos y coma
y puntos y aparte.

Y cuando todo esté escrito,
pensado, cagado y orinado...

Guardad silencio.

SILENCIO, SILENCIO, SILENCIO.

"¡Proceso a la ciudad!"

Después de haber girado,
indagado, salchichonado y salchichado...

Habíamos apurado de manera absolutamente
incalificable y muy edificada.

También con absoluta profesionalidad
burresca y caridad bovina.

Que nuestra muy amada ciudad,
región, provincia, callecita, cuarto y cuartico,

tiene un mal incurable, perverso y despistable.

Con anexo:
Malestar, mal negocio y mala costumbre.

Mal de barriga, mala gana y mal gobierno.

Malantonia, malagiorgia y malagigia.

Malfrancisco, mal Pascual y mal Juan.

Mal salami, mal salchichón y mala croqueta.

Malastrino, malastretto y malastrone.

¡Ay qué mal!

¡Oh qué mal!

"¡Uh qué mal!"

¿Quién fue?

PULCHINELLA

Tú enseñaste el inolvidable arte de los títeres
a todo el mundo.

Tú eres el virus, el bacilo, el coco maléfico
de la terrible enfermedad que nos estropeó.

La otra tarde en la calle de los novios,
a medianoche en punto, tiraste en la tierra
una carta estrujada.
"No es verdad, la puse en el bolsillo".
Sí: cayó en el suelo de la patria.
"El bolsillo estaba roto"

¡REO CONFESO ES CONDENADO!

La otra mañana en la Plaza de Armas
ha dado un caramelo de azúcar a un niño.
"¿Un caramelo de azúcar? ¡Qué podía hacer!"
Se pegó todo en el diente.
"Después se ha disuelto."

¡REO CONFESO ES CONDENADO!

A una chica de la calle le ha dado un beso.
"Pellizcos y besos no dejan agujeros"
Ella abandonó a su novio.
"¿La chica se quedó soltera?"

¡REO CONFESO ES CONDENADO!

En medio de una noche oscura
bebiste un vaso de agua de la fuente.
"Tenía sed"
Medio vaso lo tiraste a la tierra.
"No tenia mas sed"

¡REO CONFESO ES CONDENADO!

La mañana del veinticinco
escupiste en nuestro bello mar,
orgullo de la ciudad.

"Todo estaba sucio"
Estaba tu escupitajo.

¡REO CONFESO ES CONDENADO!

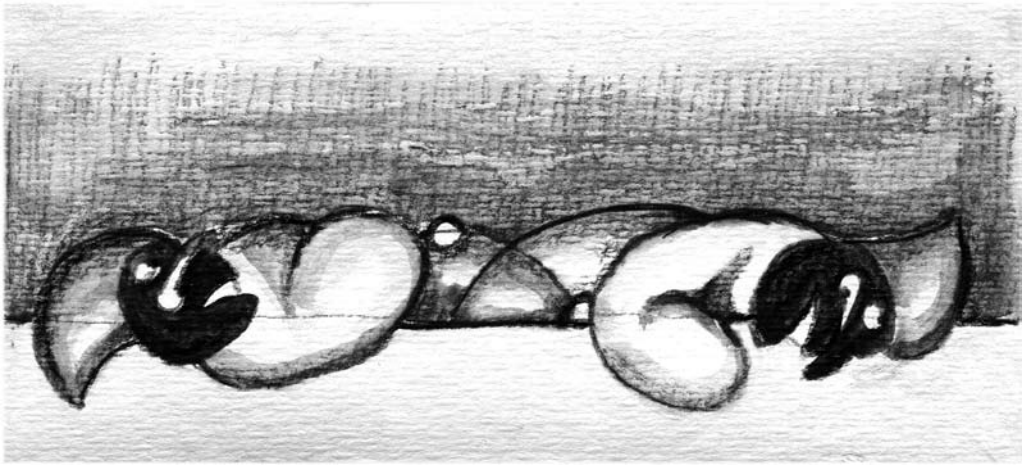
"Esta bien, condenadme.
¿Qué me pueden hacer?"
Te condenamos a comer
cuatrocientos platos de macarrones.
"¡No, cuatrocientos no!"
¿Cuántos quieres?
"Más o menos...: ochocientos"
Ahora, doscientos.
"¿Por qué no mil doscientos?"
¡Mil doscientos años de silencio
dentro una caja sin hablar con nadie:
ni con el dedo pequeño de tu pie!

"Así, me moriré"
¡Qué bueno!
"Explotaré"
¡Mejor ahora!
"Déjame hacer testamento"
¿Quieres hacer testamento?
Tú solo tienes una camiseta
y no la puedes dar
porque te quedarías desnudo.
"¿Qué camiseta?
Yo soy el patrón del mundo."

¿Tú eres el patrón del mundo,
y qué dejas para nosotros?
"Nada"
¡Qué malo! ¿Y toda tu riqueza?
"A los ricos."
¿Y a nosotros?
"Nada"
¿Y la comida?
"A los comilones"
¿Y la que sobre?
"A las hormigas"
¿Y a nosotros?
"Nada"

DEJA ALGUNA COSA, DEJA ALGUNA COSA

"¡Haced silencio y dejadme hablar!
Yo dejo las casas a los patrones,
con la obligación de reparar y limpiar
dejando fuera a toda la población.
Dejo el dinero a los ricos,
con la obligación de gastarlo todo
y de no dar nada a los pobres.



Dejo todas las armas, bombas y fusiles
a los generales,
con la obligación de hacer la guerra
a los más desgraciados.
Dejo todo el aire que respiramos
a la Televisión, para hacer cien mil
programas para engañar.
Dejo la carretera a los coches,
con la obligación de embestir
a todo el que camina a pie.
El mar a los almirantes,
con la obligación de navegar con
buques, portaaviones
y destruir los barcos de pescadores.
Después, dejo los macarrones a los comilones.
Los negocios a los negociantes.
Los escobas a los barrenderos.
Los lápices a los profesores.
Los fusiles a los fusiladores.
Solamente a ustedes,
pobres desgraciados,
dejo la condena que me han dado.
Hagan silencio y no se lamenten,
porque el mundo no lo pueden cambiar."

PULCHINELLA CAMBIA EL TESTAMENTO

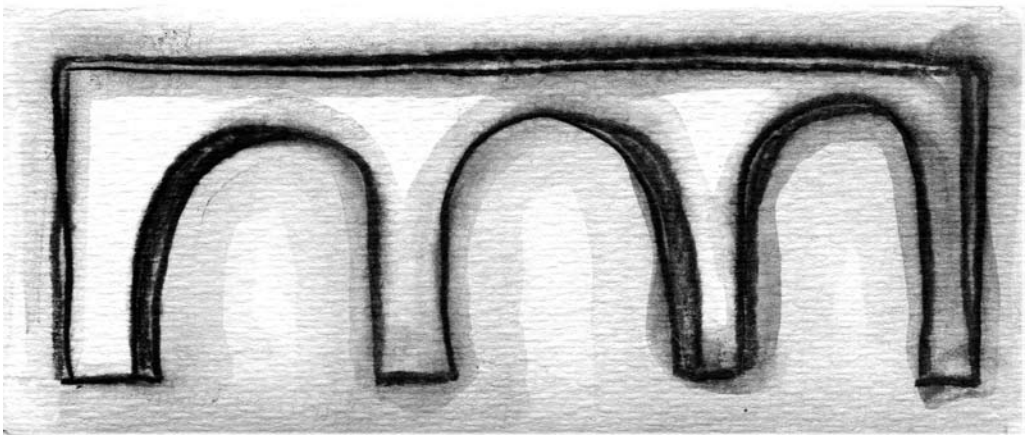
"No lo cambio:
me vino del corazón."
¡Y ahora, muere!
"Espera un ratico..."
¡Terminó el testamento!
"Tengo un último deseo."
Ningún deseo.

"Al condenado le toca."
Está bien; rápido.

"No quiero morir."
No puede ser.
"¡Quiero comida!"
No hay.
"¿Quién se la comió?"
A los comilones se la dejaste.
"Quiero una casa."
A los patrones las dejaste.
"¡Quiero fuegos artificiales!"
Al general esto dejaste.
"Quiero un beso."
No te toca.
"Y ¿por qué?"
Nada dejaste para ti.
"Cambiamos el testamento."
Cámbialo.
"Dejo casa, riquezas, mar y comida
a los pobres y muertos de hambre."

BRAVO PULCHINELLA

"Y ahora el deseo"
Habla rápido.
"Quiero dinero, casas, mar y amor
todo para mí."
Ya no hay.
"¿Y por qué?"
Los pobres lo vendieron todo.
"¿Y el dinero?"
Se lo comieron y nada te dejaron.
"Quiero cambiar el testamento."
No se puede hacer,
todo lo has perdido.



"¿Y ahora, qué hago?"

ESTAR EN SILENCIO, ERES UN CONDENADO

"Y ahora quiero que este silencio,
que es mi condena,
se trasforme en un viento fuerte
que haga explotar el mundo,
caer los muros,
los gobiernos y los gobernantes,
los ministros, los secretarios,
el rey y el emperador;
y que solo deje a los Pulchinellas."

PARA REIR Y BAILAR
EL CULO A CAGAR
EL PESCADO A PESCAR
Y LA BOCA A BESAR
EL AMOR HACER
EL REINO REINAR
Y LAS RISAS DONAR
Y LOS GRITOS GRITAR
Y LA LUZ ENCENDER
Y LA VELA APAGAR
Y EL BAILE BAILAR
Y EL MUNDO CAMBIAR

FANTOCHE 8

Portada: *Títere Lope De Alberdi*, Foto de *L. Fernando de Julián*

UNIMA
UNIÓN INTERNACIONAL DE LA MARIONETA FEDERACIÓN ESPAÑA
ORGANIZACIÓN NO GUBERNAMENTAL
Beneficiaria del Estatuto Consultivo de la UNESCO

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA