ESPECIAL

# TANTOCHE

ARTE DE LOS TÍTERES

UNIMA Federación España

AÑO XI · Nº 10

## TITIRIBICI
Pablo Olías

## ENCUENTRO
Yolanda /Armando

## MUSEO PERALTA
L. Fernando de Julián

## PRIMEROS TIEMPOS DE LA MÁQUINA REAL
Francisco Cornejo

## TÍTERES CON CARÁCTER
Susana Sánchez

## OTRA HISTORIA DEL TEATRO DE TÍTERES
Adolfo Ayuso

## EN BUSCA DE LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA
Yanisbel V. Martínez

FANTOCHE

AÑO 2016 - NÚMERO 10 - ESPECIAL

*Marionetas Paco Peralta - Foto. L. Fernando de Julián*

5 NEGRA FLOR
**Joaquín Hernández**

6 ENCUENTRO:
YOLANDA DIANA Y ARMANDO MORALES
**Yolanda D. Marcos**

18 PRIMEROS TIEMPOS DE LA MÁQUINA REAL DE LOS TÍTERES: LOS ACTORES MAQUINISTAS
**Francisco Cornejo**

40 TÍTERES CON CARÁCTER
**Susana Sánchez**

*Titiribici - Foto.Noemi Campo*

*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:*
*Yolanda Diana*
*Armando Morales*
*Susana Sánchez*
*Pablo Olías Gómez-Millán*
*Loida Cano*
*Yanisbel Victoria*
*Enrique Lanz*
*Jesús Atienza*
*Noemi Campo*
*Martin Leonhardt*

*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*

52 OTRA HISTORIA DEL TEATRO DE TÍTERES EN ESPAÑA
**Adolfo Ayuso**

74 MUSEO PERALTA
**L. Fernando de Julián**

86 TITIRIBICI
**Pablo Olías Gómez-Millán**

102 EN BUSCA DE LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA
**Yanisbel Victoria Martínez**

Más información: www. unima.es
fantoche@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.

# EDITORIAL

## Tradición oral y títeres

La sabiduría popular es un cúmulo de experiencias de vida que se trasmiten de generación en generación de forma oral. Es una fuente de conocimiento y de reconocimiento de la condición humana. Cuando nos perdemos en conceptos obtusos o divagaciones, cuando las palabras se encadenan sin conseguir expresar ideas concisas y claras, entonces; para intentar aclararnos, acabamos recurriendo a la sabiduría popular que rezuman los cuentos y fábulas, y de forma más sintética las sentencias o refranes.

Forma parte, por lo tanto, de ese acervo cultural, de esa sabiduría popular de tradición oral, los cuentos populares de los que, a falta de otras dramaturgias, se nutren nuestros espectáculos titiriteros. Los cuentos tradicionales, que desde tiempo inmemorial se narraban en el hogar al amor de la lumbre, no tienen una misión moralizante o doctrinaria sino aleccionadora. Intentan prevenir a los más pequeños de los peligros que acechan en la imprevisible aventura de vivir. Y para ello se valen de personajes arquetípicos y de un lenguaje simbólico. No pretenden los cuentos populares dulcificar la realidad, sino fabularla para transmitir a los niños -amparados en el seno familiar bajo la protección de los mayores- mensajes claros y tranquilizadores. Hay ahora una tendencia de revisionismo, de ñoñez, que intenta hurtar los aspectos más crueles de los cuentos de tradición oral que, al fin y al cabo, sólo tienen un significado simbólico o metafórico y que son el fiel reflejo de situaciones peligrosas o frustrantes que tarde o temprano les tocará afrontar a los más pequeños a lo largo de su vida.

En España, son escasos los dramaturgos -con las notables excepciones de Lorca y Valle Inclán- que han escrito textos dramáticos para títeres. En el mejor de los casos, se trata de obras escritas *ex profeso*, para glosar las andanzas de héroes y villanos populares o reinventados. Existe, por lo tanto, un déficit de repertorio de obras para marionetas, y los cuentos tradicionales son una buena fuente de inspiración para todos los titiriteros. Cuando los cuentos populares se dramatizan para ser representados por títeres, la fábula argumental da un salto cualitativo desde el imaginario del niño a la realidad del personaje de "carne y hueso" representado por el títere. La fascinación, entonces, está asegurada. Ocurre, además, que el primer encuentro de los niños con los títeres supone casi un rito iniciático porque, en algunas casos, es a través de ellos como llegan a al teatro -que es el espejo de la vida- fomentando desde pequeños un talante observador y crítico del mundo que les rodea.

Los títeres participan también de la misma esencia de tradición y oralidad que los cuentos. El oficio titiritero apenas está documentado y las experiencias, técnicas y rutinas se trasmiten -cuando se trasmiten- de forma principalmente oral. Ese cúmulo de aprendizajes heredados, generación tras generación, van conformando el vademécum del oficio titiritero. Cuando se rompe la cadena de transmisión oral, caen en el olvido recuerdos, personajes ilustres y sus conocimientos. Grandes maestros han podido crear escuela, rodearse de buenos y leales discípulos y transmitir toda su sabiduría ancestral. Pero tradicionalmente, el titiritero, ha sido un artesano acostumbrado a trabajar en solitario y su bagaje y maestría, en muchos casos, se pierden con él. Para que todo este patrimonio cultural no desaparezca enterrado entre el polvo de los años, se hace imprescindible el relevo generacional, fomentar la investigación y que el Arte de los Títeres sea objeto de enseñanza, como asignatura reglada, en las Escuelas Superiores de Arte Dramático.

Esta revista, que ahora cumple diez años, nació para llenar el vacío que existía en España de este tipo de publicaciones que dan cabida a trabajos de investigación y de divulgación del Arte de la Marioneta. Así pues, en la medida que intenta rescatar o sustraer del olvido una parte importante de nuestra tradición titiritera, nos hace sentirnos satisfechos. Tenemos la motivación y la pasión suficiente para cumplir muchas décadas más.

*Ramón del Valle*
*Miembro del Equipo de Redacción*

*Autómata de Josep Ventura (1990), de la compañía Excèntrics*

## NEGRA FLOR

*Texto y Fotografía: Joaquín Hernández*

Había tenido que irse a otra ciudad por eso de la movilidad laboral que trajo la crisis (o te vas donde te mandan o te quedas sin trabajo).

Al anochecer salía a caminar.  Con frecuencia bajaba hasta el final de la alameda atravesando por la zona donde chicas jóvenes y guapas se prostituían por poco dinero. Le gustaba que se acercasen a ofrecerle sus servicios, intercambiar con ellas unas palabras y seguir el paseo tras rechazar su ofrecimiento.  No lograba comprender por qué, pero esto le hacía sentirse bien.

La descubrió en uno de esos tugurios de la parte baja, donde la melancolía se bebe a sorbos lentos en un vaso de vino, y en los que recalaba a veces antes de hacer el camino de vuelta a casa.

*Por una moneda bailo para ti* –dijo ella.

Se giró sorprendido… y al instante quedó atrapado por el magnetismo de su mirada.

Desde aquél día todas las semanas regresaba, como un adicto enamorado, a su cita con la Negra Flor portando varias monedas en el bolsillo.

Su soledad de desplazado laboral se hizo más llevadera.

No le importaba que ella fuera simplemente una autómata.

# YOLANDA
## Diana Marcos
# ARMANDO
## Morales Riverón

"El pícaro burlado" *de Javier Villafañe. Del espectáculo* "En un retablo Cubano Javier y René" *dirigido por Armando Morales*

YOLANDA DIANA- Armando de Génova Morales Riverón

ARMANDO- Ese soy yo.

YOLANDA DIANA- Aquí estamos tranquilamente, en Imías, al sur de la provincia de Guantánamo, en Cuba y...

ARMANDO- ¡No…! Tranquilamente no. Eso de tranquilamente, no. Hemos estado fraternalmente discutiendo casi una hora desde que amaneció.

YOLANDA DIANA- Sí, pero por otros motivos...

ARMANDO- Sí, motivos que son paralelos a... esta endiablada profesión… Profesión que hace las delicias de los espectadores de esta Cruzada Teatral Guantánamo–Baracoa… ¡Dígame...!

YOLANDA DIANA- ¿Cuánto tiempo llevas *haciendo títeres*?

ARMANDO- Bueno… Te diré que, de cierta manera…, desde mis juegos infantiles estoy *haciendo títeres* sin saber que hacía títeres. Con la muchachada, cuando vivíamos en el campo, nunca asumía el papel de rey ni el de guerrero y mucho menos el de campesino o el de esclavo. Siempre mi rol preferido, en los juegos, era el de sacerdote; del brujo-hechicero. En esa correspondencia entre el hechicero y el titiritero ¿qué diferencia hay? Me atraía el rol de mago, de nigromante, en el sentido que levanta a los muertos "y los hace andar".

Un títere, antes de ser animado es un objeto. Estoy convencido de que en ese acto de animar lo inanimado, de descubrir la vida del objeto a partir de la energía humana reside fusionada mi personalidad, mis características, mi expresión comunicativa con lo que me rodea. Soy titiritero desde los diez años, aunque eso no lo sabía. Lo supe a partir del año 1961, cuando mis maestros los hermanos Carucha y Pepe Camejo junto a Pepe Carril, directores del Guiñol Nacional de Cuba, me dijeron: ¿te gustan los títeres?

En el "Guiñol" hacía títeres desde el punto de vista del fenómeno visual, del modelado, de la talla, de la figura en sí. La animación de la figura es otro proceso que conlleva un entrenamiento práctico muy especializado. Una cosa es ser diseñador y constructor del muñecos, tarea un tanto fácil para mí, pues tenía la anterior experiencia como artista de las artes visuales y otra es animar esa figurilla en función de un personaje, de una clase social, de una historia, aspectos que, obviamente, hay que trabajarlos. No es lo mismo hacer la muñeca de un personaje como la madrastra de Blancanieves, que un pescador, un cazador, un leñador o el gato con botas. Cada personaje, para construirlo, se precisa conocer su condición social, con qué lo vas a vestir, qué tipo de tela garantiza visualmente la imagen de un campesino o de un rey…

Estos aspectos, más de lo necesario, a veces se olvidan; se pasan por alto o desgraciadamente se desconocen. Todos son títeres, sí, pero todos los títeres son títeres-personajes, por tanto, hay que cuidar y hay que atender muy puntualmente, desde el punto de vista visual, a qué clase social pertenece cada personaje. Estos aspectos definen y clarifican informaciones de la dramaturgia espectacular. Hacer concesiones para que los títeres sean "bonitos" y gusten desde su apariencia resulta éticamente violatorio del arte y no solo del de los títeres.

YOLANDA DIANA- Hablamos de lo que es la estética, de la construcción del títere, pero hablemos de la construcción del personaje como tal. ¿Es diferente construir un personaje desde un actor o una actriz de carne y hueso a hacerlo desde un títere?

ARMANDO- En un principio el ser humano es la base para todo. Pero debemos diferenciar al personaje de la Caperucita Roja representado por una actriz, del expresado por un tí-

tere, pues no tienen los mismos significantes. La actriz representa a Caperucita, en cambio el títere no representa; es Caperucita. El títere tiene su específico lenguaje; sus recursos expresivos. De tal manera que si precisamos una Caperucita Roja para títere de guantes... caracterizamos al personaje a partir de una referencia, un diseño, una técnica, un dominio, una dinámica, una expresión que es diferente a la Caperucita Roja expresada por un títere de varilla, o a la Caperucita Roja dentro del teatro de sombras, a la Caperucita Roja como un esperpento. La expresión de las modalidades técnicas corporizan la imagen en el teatro de figuras animadas aportando, además, las ostensibles diferencias en cualquier puesta en escena. La dirección artística debe vislumbrar, conociendo, cómo se van a desarrollar los personajes y qué características brinda determinada tecnología.

YOLANDA DIANA- Tú, normalmente hablas de títeres como arte, no de teatro de títeres. Y me parece muy interesante el por qué, el por qué haces esa...

ARMANDO- ¿Esa diferencia...? Pues, sencillamente, el arte de los títeres es una singular expresión de la teatralidad y esa expresión difiere, sustancialmente, del teatro representado por actores. La escena de actores obviamente es una representación teatral con un intérprete que biológicamente está vivo, respira, oye por su sistema auditivo, mira por su sistema visual, se relaciona con el entorno orgánica, psíquica y físicamente. Es diferente a un elemento que, como el títere, es un objeto. En estricto sentido el títere es un objeto inanimado, es una construcción que no posee vida propia; solo que en los retablos escénicos, despliega una vida artística muy diferenciada a la del actor.

¿Por qué? Porque el títere puede estar en un escenario, en un retablo. Puede, igualmente, estar en la galería de un museo. En principio, el títere es una expresión de las artes visuales. Movimiento, color, textura, contrastes… toda una serie de características que lo implanta dentro de las artes visuales. Cuando el títere se apropia del movimiento, que su estructura adquiere la capacidad del movimiento ya es otra cosa. La expresión del títere radica en la vitalidad que le suministra el movimiento seleccionado por el animador, por el titiritero. La construcción de un títere que dificulte el movimiento deriva en una figura incapaz de expresión. Y me refiero, no sólo al movimiento físico, el movimiento que se realiza a partir de la traslación en el espacio escénico de un punto a otro, sino del propio movimiento del rostro. Cómo se mueve el rostro, cómo se articulan las calidades del modelado en la superficie; la nariz, la pronunciación de los ojos, la de los labios… Todo ese relieve se mueve escultóricamente y mientras más fuerte sea ese contraste, el movimiento será más rico. La expresión del títere se trabaja con la luz y la sombra. Luz y sombra que influyen en la naturaleza de la factura del modelado del muñeco, ya sea a partir de una talla en madera, o en el atrezo de la figura realizada en papier maché, o en cualquiera de los materiales actuales, como pueden ser los polímeros o las nuevas sustancias; el látex por ejemplo.

Entonces, qué sucede. Cuando hablamos de títeres estamos ya en una terminología que nos conduce o aproxima a las artes escénicas y no digo Teatro porque el vocablo Teatro, en nuestros días, se extiende a la obra literaria perfilada para la escena. Muchas veces, por extensión o por vaguedad mental, a la literatura dramática la llamamos Teatro. Teatro es lo que acontece frente a un espectador y un actor. Eso es lo específico del arte teatral. Teatro sin espectador no es Teatro e igualmente sin actor, no lo es. Ahora, cuando hablamos de títeres, ¿por qué se le añade la palabra *teatro de…?* La expresión de teatro de figuras animadas, desde el punto de vista lexical, es más justa, quizá más apropiada.

El arte de los títeres es tan milenario como el teatro de actores. Sin embargo, siempre ha estado desclasado de las artes escénicas, desclasado porque el titiritero no se ha ocupado de crear una Teatrología, de crear una argumentación; un cuerpo teórico de lo que es un títere. Su Historia, generalmente, no ha sido compilada por los propios titiriteros sino por especialistas del "otro teatro", por lo que desde el punto de vista cognoscitivo, el arte titiritero se ha mantenido en una clandestinidad, en un ambiguo discurso estético. Se ha argumentado como algo aproximado al teatro de actores, cosa que es totalmente equivocada. ¿Por qué? Porque el actor es un ser vivo y el títere no lo es.



YOLANDA DIANA- Con el títere no intentamos reproducir lo que un actor podría hacer...
ARMANDO- Exacto, porque entonces no tendría sentido. El títere tiene una expresión propia. A un actor no se le puede cortar la cabeza, pero a un títere sí se le puede cortar y buscar por dónde cayó y más tarde, según la dramaturgia espectacular, volverla a colocar en el cuerpo. Eso es lo específico titiritero.

Cuando Federico García Lorca escribe y fija "El retablillo de Don Cristóbal" con un lenguaje... y estamos hablando de un lenguaje popular, de palabras que en el títere son simpáticas, graciosas, hermosas, porque es el habla del pueblo, y valga la redundancia de popular y pueblo. Al presenciar una representación de "El retablillo de Don Cristóbal", muchas veces nos quedamos en la humorada, en la picaresca, pero hay una escena; la del personaje el Enfermo, más conocido por "mas cuello" a quien se le propinan cachipo-

rrazos a diestra y siniestra. No olvidemos que *"para los títeres y titiriteros nunca se sabe de qué dirección van a venir los golpes"*. Los porrazos blandidos por el Cristóbal hacen que el cuello del Enfermo se vaya estirando, estirando… Muchos dicen: "¡Ay qué simpático, cómo estira el cuello!". Esa escena provoca un doble sentido, específicamente titiritero. Golpear con la cachiporra ("*el aparato del aguardiente*)" al Enfermo, provoca el dilatado alargamiento del cuello como si se tratara de un pene escénicamente erecto. Ese cuello, debido a la eclosión de los golpes cae desmoralizado sobre el nivel del retablo. Es un

acto sexual teatralizado que solamente tiene su exacta expresión en el títere.

No debemos ver en el "mas cuello" solamente un elemento simpático, diferente. A un actor no se le puede estirar el cuello a partir de porrazos. Entonces, Federico García Lorca en "El retablillo de Don Cristóbal" sienta las bases de una estética, de una dramaturgia que es modélica para el títere. Obviarlo y hacer, "El retablillo de Don Cristóbal" con actores... ¡Ay, qué bonito! Mira la actriz cómo representa a Doña Rosita. ¡Muy bien! No es lo mismo que una actriz diga todas las cosas que quiere Doña Rosita: estar con Juan, con Miguel, con Pedro, en el diván con Juan, a que lo haga un títere de guiñol. Esa es la diferencia.

¿Por qué se discrepa de la frase *teatro de títeres*? Con ello se minimiza, consciente o no, la importancia del arte de los títeres, para situarlo abandonado en la marginalidad; entronizando la proposición de que existe otro teatro: el de actores que ese, sí es el teatro. Nadie habla de *teatro de ballet*. Se habla de Ballet como manifestación puntual, pura, definida; con un perfil, que permite deducir qué cosa es ballet. Pero al ballet no se le nombra como *teatro de ballet*. El teatro de ballet, obviamente, es la edificación donde se realiza la representación, ejemplos importantes por su historial lo constituyen el Teatro Bolshoi, en Moscú; o el Teatro Amadeo Roldán, en La Habana; o el Teatro Cervantes, en Guanajuato; o el Metropolitan, de New York; o el Teatro de la Ópera de París…, donde se presenta el Ballet. Edificios construidos con platea, escenario, vestíbulo, camerinos. Ese es el teatro desde el punto de vista de la arquitectura, de la edificación. Entonces, ¿por qué hablamos de *teatro de títeres* y por qué no hablamos de *teatro de ballet*? ¿Por qué no hablamos de *teatro de pantomima*? Cuando se dice pantomima, se sabe de qué manifestación escénica se trata. El mimo expresándose en un escenario con características gestuales que marcan una expresión. No es que niegue la palabra, sino que no la necesita porque, supuestamente, la gestualidad de la mímica otorga una particular expresión comunicativa donde la palabra no es necesaria.

En el ballet ocurre lo mismo. Entre la composición musical, que no siempre es obligatoria, y el movimiento danzario y las relaciones de los pasos de la coreografía erigen un lenguaje artístico que prescinde de las palabras. Ahí está "El lago de los cisnes"… por los siglos de los siglos ¡amén! Y los títeres estarán exactamente igual.
¿Quién puede pensar en estos momentos que las populares piezas titiriteras escritas por el argentino Javier Villafañe así como la de otros famosos autores, donde la cachiporra esgrimida por Polichinela, Punch, Cristobita, Guiñol, Petrushka... necesiten calificarlas como *teatro de títeres*? ¿Es que acaso cuando hablamos del bunraku decimos teatro de bunraku? No... ¡Vamos al bunraku!

YOLANDA DIANA- En cierto modo, lo que es incorrecto es referirse al teatro actoral como teatro, que es lo que todo el mundo entiende. Dices teatro y todo el mundo piensa que es actoral.

ARMANDO- Exactamente. Cuando se habla de teatro, es el teatro de actores, como si el escenario teatral fuese de la exclusividad del actor. Habría que aceptar, entonces, hablar de teatro sinfónico. En los conciertos de las orquestas sinfónicas, con la entrada al escenario de cada uno de los instrumentistas; la afinación y posteriormente bajo un silencio casi sepulcral la entrada, batuta en mano, del director. Este ritual resulta verdaderamente cercano a una puesta en escena titiritera. Se trabaja con objetos, realizados en diferentes formas, timbres, maneras de ejecutar. Se desarrolla un argumento que está escrito, pautado en las notas musicales del pentagrama… Una sinfonía está más cerca del teatro de títeres que del teatro de actores. ¿Por qué? Porque en el sinfonismo y en el titerismo; en ambas manifestaciones la creación artística se proyecta objetualmente. Es el objeto el medio de expresión.

El titiritero debe dominar los instrumentos que él construye, que él realiza y que, de alguna manera, selecciona para su registro expresivo. No es lo mismo el títere de guante que el títere de varilla o que la marioneta (el títere de hilo), o las sombras. Ese lenguaje da apertura a la diversidad, está mucho más cerca del sinfonismo donde el compositor selecciona frases musicales, temas, pasajes para los violines, violas, contrabajos, donde hay flautas, oboes, donde hay trompetas, cornos, los tímpanis y toda la percusión, incluyendo al piano, instrumentos que van a crear el verdadero espectáculo sonoro además de teatral, también visual. Entonces ¿de qué estamos hablando? El títere está más cerca del instrumento musical como objeto artístico que del actor, porque depende de la vida que le insufle su animador, digamos su músico.

YOLANDA DIANA- Interesante. Está claro que cuando decides montar un espectáculo de títeres, seleccionas el tipo de títere según lo que quieras expresar, porque esto es muy importante: el títere con el que quieres trabajar. Y, evidentemente, la dramaturgia del títere es diferente de la dramaturgia del actor.

ARMANDO- La dramaturgia del títere es un tanto diferente a la del actor. Tendríamos que preguntarnos por qué los dramaturgos no estudian, de alguna manera, las estructuras de una sinfonía. Las dinámicas de una puesta en escena debieran tener el ritmo, las escenas contrastadas…. Hay obras de teatro en que los personajes hablan y hablan y no pasa nada, no descubrimos el antagonismo de los personajes, sus conflictos, sus objetivos. El conflicto, si lo hay, permanece diluido. Repito: no pasa nada. ¿Cuándo hay un contraste? ¿Cuándo hay un *presto*, cuándo hay un *adagio,*

cuándo hay un *finale*? Y si a eso se le añade que la puesta en escena, la dirección artística, no recurre a la suficiente transgresión violatoria al texto o guion dramático, entonces resulta que asistir el teatro resulta tan aburrido que es incapaz de alcanzar la jerarquía, de ser teatro, porque como muy bien han dicho estudiosos del teatro, *el teatro es teatral* y si no, no es teatro. El teatro no puede limitarse a lo ilustrativo, a lo narrativo, a lo comunicativo en el sentido de explicativo o informativo. El teatro es teatral. Si a partir de la expresión teatral no comunica, no informa, no narra, no es teatro.

YOLANDA DIANA- Muchas personas que proceden del teatro actoral, incluso personas que nunca hicieron del teatro su profesión, deciden incursionar en el mundo del títere con el pensamiento de que es fácil, de que es también más económico porque con dos manos puedes hacer dos personajes y un sólo animador puede hacer toda la historia.

ARMANDO- Imagínate, me estás hablando más de aspectos económicos que de aspectos de la creación artística. Entonces eso se aparta del arte de la figura animada. Conozco actores que han incursionado en el títere y saben de la dificultad que presenta la animación del títere. Encontrar una expresión que no reproduzca miméticamente lo que haría un actor; que no sea un elemento mecánicamente repetitivo de los textos no es tarea fácil. El títere no tiene que repetir un texto para ser comunicativo. El títere, además, con un sencillo y seleccionado movimiento del rostro, del cuerpo; con un silencio, está expresando muchas cosas, como podría hacerlo el ser humano; como lo haría cualquier mimo o bailarín...

Esto es un fenómeno que no podemos catalogar como aspecto particular del títere. El teatro es un arte muy complejo que está contaminado de intrusismo. ¿Y por qué te digo intrusismo? Mira, un flautista, para llamarlo flautista, se le presenta el instrumento, además del instrumento una partitura musical. ¡Toca esto! Debe conocer, para que se escuche música haber estudiado a Mozart; por ejemplo, conocer el instrumento, dominar la técnica del instrumento, desentrañar, por supuesto, la lectura del pentagrama y... bueno, después proyectar su particular expresión artística. A ese flautista, entonces, es alguien que verdaderamente, desde el punto de vista académico, del rigor del estudio, se le puede llamar flautista.

Con el bailarín de ballet, sucede algo parecido: ¡Ponte en punta, gira! Cualquiera de los lenguajes que proporciona la capacidad del ser humano de danzar de materializar el sonido musical con el cuerpo, marcar las pulsaciones del ritmo. El acople con la melodía, la caracterización con el personaje, el sentido dramático de la escena. Entonces todo eso requiere un rigor un entrenamiento sico-físico muy particular que te haga exclamar: ¡Es un bailarín!

Ahora, ¿qué es el actor? Repite un texto que ha memorizado. Lo repite como un papagayo y ya es actor. De esa manera cualquiera puede ser actor. Ahí radica la capacidad introductoria de individuos que ni son teatristas ni conocen la interpretación artística de un personaje, la caracterización de lo que quería Stanislavsky, la creación de un personaje a partir de un sistema o como lo quería Bertold Brecht, la capacidad que tiene el intérprete de descubrir, de enunciar, de proyectar al personaje y cómo estimular al espectador con un sentimiento, una reacción inteligente, sensible y socialmente aplicable. El arte de los títeres es muy brechtiano; ese distanciamiento del actor con la figura animada, del intérprete con el público a quien va dirigido su trabajo es esencial en el titerismo.

¿Hasta qué punto es interesante revelar la relación del títere como sistema diferenciado del ser humano? Con la teatralización de Caperucita Roja existe un conocimiento previo contado por nuestras abuelas o por la propia lectura del cuento de Perrault o por otros medios de escenificación y divulgación del cuento. En una puesta en retablo de títeres

protagonizado por Caperucita Roja los niños desean, saben que el personaje del lobo es un muñeco. Muñeco que, gracias a la animación, resulta vivificado. Saben, pero eso no les importa. Quieren disfrutar el suceso en el cual Caperucita es devorada por el lobo. Eso técnicamente se materializa gracias a la pericia de los diseñadores-realizadores; del intérprete que conozcan cómo se puede disponer esa escena y la dirección artística que marque los movimientos a seguir. Igualmente en el Pinocho, cuando le crece la nariz a causa de sus mentiras constantes, la teatralidad recurre a la pericia constructiva de una figura capaz de cumplir con las tareas y peripecias a lo largo de una puesta en escena, a lo largo de una visión espectacular titiritera.
Es necesario que en la escena titiritera haya conocimientos de una tecnología que conciba, que propicie la realización de ciertas circunstancias ejecutadas por el títere. Ahí está el diseño. El títere no se diseña para exhibirlo en una vitrina. El boceto de ese títere no es para ilustrar un libro. El requisito principal del diseño en el arte titiritero radica en el contenido del movimiento, en el porte que tenga la figura al ser animada.

Te imaginas... en el espectáculo de ustedes, Yheppa, "as, os, @s" que los títeres no puedan caminar, no puedan deslizarse por un plano inclinado. Plano inclinado que más tarde se convierte en el vaivén del cachumbambé o del sube y baja pudiendo observarse los piececitos y las manitas. Con esas manitas va a tomar una flor y llevarla a la boca para comérsela haciendo, además, el ruido de la masticación. Más tarde toma una fruta que de hecho no existe pero está ahí idealmente incierta. Con la sola acción de acercarse al árbol, toma la inexistente fruta. Es suficiente para que la imaginación de todos, niños, jóvenes y adultos disfruten visualmente de lo que no existe, pero la referencia mental imaginativa del espectador provoca la realidad de esa verdad escénica.

Ese también es otro elemento del títere: no dar toda la evidencia sino hacer partícipe, al espectador, de un gran porciento de sugerencias. Porque el actor está ahí, total. El títere no; el títere puede carecer de boca, sin embargo eso no obstaculiza que hable. No tiene que estar dibujada la boca. El títere puede tener o no tener ojos, eso no quiere decir que no dirija la mirada inexistente. El títere es algo que está, si no por encima, muy alejado de la capacidad expresiva del ser humano. Es otra cosa.

"Historia de burros" *de René Ferrnández. Del espectáculo* "En un retablo Cubano Javier Y René" *dirigido por Armando Morales*

YOLANDA DIANA- En España, es muy difícil hacer títeres para adultos. Es difícil porque hay un pensamiento generalizado de que el títere es un arte para niñ@s.

ARMANDO- Esos vaivenes del títere y el cuestionamiento sobre a quién va dirigido el trabajo artístico la sobrellevan todas las manifestaciones del arte. La historia del títere en Cuba con el Teatro Nacional de Guiñol, fundado el 14 de Marzo de 1963, refiere las producciones estrenadas dirigidas tanto al público adulto como al infantil. Lo único que a los dos o tres años de fundado, a los espectáculos para el público infantil, los de las tarde y los de la mañana de fines de semana, asistían adultos solos. Eso fue un verdadero suceso. Específicamente para los adultos hicimos el "Ubú Rey" de A. Jarry, "La loca de Chaillot" de J. Giraudoux, Don Juan Tenorio, de J. Zorrilla; La Celestina de F. Rojas; dramaturgias a partir de las leyendas afrocubanas tan cercanas al animismo de ese componente del pueblo cubano, donde hablan los animales, los árboles son sagrados, las leyendas se mezclan con la realidad; esto que Alejo Carpentier apuntaba sobre lo "real maravilloso" y fueron momentos muy ejemplares para el títere en Cuba. .

Espectáculos donde participaban las hadas madrinas de los cuentos tradicionales, el lobo de la Caperucita Roja; Blancanieves y su Madrastra con los siete enanitos; el propio Pinocho; la Cenicienta, los cuentos cubanos de Dora Alonso con su héroe Pelusín del Monte y otros de la literatura latinoamericana ofrecían un amplio panorama del titerismo nacional. Es decir que, nosotros, los actores-titiriteros, no distinguíamos para la creación interpretativa de un personaje dirigido a la infancia u otro dirigido al público adulto. Por las noches estábamos haciendo el Putifar de "La corte del faraón"; o el Don Cándido de Gamboa de "Cecilia Valdés" o cualquier otro de los espectáculos que permanecía en el repertorio. ¿Cuál era la diferencia? Ninguna. Porque caemos en el riesgo de pensar que para niños se actúa de una manera ñoña o simplona.

Lo primero que hace el niño es negar. Niega ese tipo de trabajo. El niño quiere ascender, no descender, como condición humana. Al niño no hay que minimizarle las palabras. Él no toma *lechita*, él toma leche, él no tiene *fiebrecita*, tiene fiebre, él no cumple *añitos*, cumple años. Y eso es un problema del adulto que minimiza hasta la desvergüenza la capacidad del niño como ser pensante.

Como intérprete... no siempre se está pendiente en parcelar aspectos de la conducta, objetivos e intereses de los personajes: *Esto está dirigido a los niños y esto está dirigido a los adultos*. Esos asuntos se los dejamos a los pediatras, a los psicólogos, a los especialistas en ese tipo de aspectos del conocimiento y conducta humana. Pero el arte es mucho más que eso. Y el títere está precisamente en esa esfera de la creatividad artística del ser humano.

YOLANDA DIANA- Cualquier contenido es válido para el títere.

ARMANDO- Por supuesto, cualquier contenido. La muerte es válida para el títere y para el niño. A qué niño no se le ha muerto un gatico; a qué niño no se le ha muerto un perrito o no se le ha muerto la abuela. Entonces por qué la muerte va a ser prohibitiva en el arte o en el teatro que se le dedica al niño, ya bien sea con actores o con títeres. Por qué al niño no se le va a articular temas sobre el sexo si él tiene, desde el nacimiento, ciertos puntos de su anatomía atractivos y disfrutables sexualmente. Sus genitales están vivos, no estarán desarrollados, pero están ahí, al alcance de sus manos. Qué niño... ¿no ha visto un gallo encima de una gallina? ¿No ha visto a su perrita con el perrito?

Quizás en algunos pueblos de la América Latina u otras regiones donde la pobreza reduce espacios habitacionales, el padre y la madre compiten por el residuo de miseria del mismo recinto y por la noche los hijos pueden sentir a sus padres hacer el sexo. Entonces por qué el arte va a negar la sexualidad de los personajes. Es que estamos en función de la creación y del ser humano o estamos haciendo catequismo y dogmas religiosos, sacros, donde esto está prohibido y esto no está prohibido.

El arte es la libertad, la libertad del conocimiento, la libertad de la creación y la creación a partir, no solamente de la realidad, sino de la sobrerealidad, de la imaginación y de la fantasía.
Estos temas el niño los acepta en función de su acción cognoscitiva, de su experiencia en expansión su desarrollo. Si su experiencia llega hasta aquí, bien. Si su experiencia en la adolescencia es más amplia y atractiva, mejor. En el teatro el adulto va a percibir, quizá, la totalidad de los mensajes de la importancia de las luces que se proyectan sobre los personajes, del decorado escénico y otros componentes de la teatralidad. En el arte cada quien va a asimilar "los mensajes" según su capacidad de observación y análisis.

Y eso ocurre hasta en la realidad. Mientras viajo por unas montañas maravillosas y soy incapaz de dormirme porque no podría disfrutar del paisaje, de los ríos, de la vegetación… Sin embargo, hay otros que tan pronto se suben al ómnibus quedan dormidos. Entonces… ¿El paisaje no es disfrutable?, ¿este conocimiento de la naturaleza, de la majestuosidad de la naturaleza no les interesa? Obviamente, hay que estar vivos.

El niño frente a una puesta en escena de títeres, con los personajes del retablo, está vivo, vivo, vivo. Sin embargo, de pronto, dentro del lunetario, te encuentras a un padre dormido y hasta roncando. No es que no le interese, no, es que no tiene necesidad de gozar el espectáculo como otros padres que estando a su lado sí están disfrutando a tal punto que cuando el niño le interrumpe con alguna pregunta: -"¿Qué cosa dijo?" El padre contesta: -"Shhh… Silencio… que estoy atendiendo"

Eso sucede. El mundo es amplio; muy diverso. También el arte debe ser así. Pero las parcelas en la creatividad del teatro, a mi humilde

entender, solamente crean una división de prohibiciones negando al niño aspectos que pudiera entender y hacerlo dueño de su realidad, también diversa. Creo que los niños, cuando pintan, están muy cerca de Picasso, en esa libertad de expresión. Que después se llame cubismo, abstraccionismo, realismo, impresionismo, forman parte de la estética, del conocimiento, de la especulación, de la argumentación teórica de un fenómeno de la creatividad humana. Pero, ¿qué diferencia hay en la fascinante obra de Miró con ciertos garabatos de la pintura infantil? ¿Qué Miró sepa lo que está haciendo? Perfecto, ¿Que el niño sepa lo que está haciendo? También. Ellos saben lo que están haciendo: se están expresando al construir un universo pletórico del placer de crear.

Entonces, esas diferencias de que esto es para la erudición, para los iluminados, para los conocedores... Mira, no creo en eso, no creo que haya que tener élites del conocimiento para disfrutar del arte. Yo disfrutaba mucho de Stravinski sin haber estudiado música. Cuando la estudié en la clase de Apreciación Musical, el profesor nos alertó: Descubran la polirritmia que está utilizando Stravinski en "La consagración de la primavera". Unos instrumentos están marcando un ritmo, aquellos están haciendo otro, éstos están haciendo otro.... ¡Ah! ¡Qué maravillosa la polirritmia! Pero igualmente seguí disfrutando la música de Stravinski con conocimiento o desconocimiento. Estaba abierto al goce. El conocimiento va a provocar que se pueda asimilar con mayor eficacia intelectual ciertos fenómenos artísticos. La sensibilidad apropiadora del niño, no lo necesita.

YOLANDA DIANA- El arte es para todo el pueblo. No es, como tan certeramente apuntas, para una élite de eruditos, iluminados, conocedores...

ARMANDO- Es que el arte es un fenómeno humano, un fenómeno de la creatividad humana que necesita al propio ser humano en fascinante correspondencia con el universo. Convierte al hombre en el gran hacedor, que lo es. Cuando un ingeniero construye un puente gigantesco, que va de un lugar a otro, o cuando construye un túnel (pensemos en ese túnel fantástico que conecta a Inglaterra con Francia; el Canal de La Mancha) convierte esa obra del ingenio humano en algo espléndido. Esos puentes, todas estas maravillas de la ingeniería son el resultado de la paciente inteligencia del hombre, dominando aspectos del hábitat del planeta tierra. Obviamente, son los triunfos de la civilización. Desgraciadamente en otros lugares la está destruyendo.

YOLANDA DIANA- "Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa". Estamos en el ecuador de la misma. Recorriendo la provincia de Guantánamo desde el 28 de Enero hasta el 3 de Marzo.

ARMANDO- Para mi experiencia personal, el evento teatral más significativo, debido a su alcance masivo al propiciar la presencia del arte teatral en zonas alejadas de centros

*Armando Morales y Yolanda Diana*

urbanos, es la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa que, en el 2015, convocó a su 25 edición. A los teatreros del Guiñol de Guantánamo, principales artífices de la Cruzada, se han sumado teatristas de Colombia, Brasil, México y europeos llegados de Dinamarca y de España (como los afamados Etcétera y ustedes, los Yheppa) recorriendo y compartiendo los albergues de campaña, el café humeante de las mañanas, los almuerzos colectivos cuyos alimentos, cocidos al fuego de las leñas al aire libre, preñan de un sabor delicioso e inconfundible. Bañarse en los clarísimos ríos refrescantes o en las transparentes y cálidas aguas del mar Caribe luego de la agotadora trashumancia de pueblo en pueblo y dormir iluminados por las estrellas que prácticamente están al alcance de nuestras manos resulta una experiencia inolvidable.

Creo que para nadie resultara tan gratificante como levantar nuestros retablos frente al alborotado y respetuoso vecindario de los caseríos y hacer nuestras aplaudidas y gozosas artimañas. Llevar el teatro a estas poblaciones, desterrar con el arte preocupaciones cotidianas; crear una pausa en las diarias tareas del aprendizaje de los infantes en los centros escolares y compartir o entregar nuestros títeres a las improvisadas manos de ese maravillado público resulta inenarrable. ¡Es menester estar aquí! Por todo ello y por muchas otras cosas en el enfrentamiento a las apatías, al pasivo desinterés por el arte, la idiotización de ciertos entretenimientos digitales apertrechados en fortalezas de la supuesta modernidad de la llamada era de las inteligencias artificiales, en combate abierto, como los antiguos cruzados, los títeres portan las armas. ¡Cachiporrazos a diestra y siniestra!



**YOLANDA DIANA MARCOS COLINAS**

Titiritera, actriz, escritora y constructora de títeres. Cofundadora en 1990 de la agrupación Yheppa Títeres.

**ARMANDO MORALES RIVERÓN**

*La Habana, 14 septiembre 1940 (director, diseñador y animador del teatro de títeres, pintor.)*

Desde el año 1961 comienza a trabajar con los maestros del títere en Cuba: los hermanos Carucha y Pepe Camejo y Pepe Carril en el Guiñol Nacional de Cuba, actualmente **Teatro Nacional de Guiñol (TNG).** Desde el 2000 es el director general y artístico del TNG, del cual es fundador. Ha publicado varios volúmenes sobre el arte de los títeres, así como trabajos de investigación, teóricos y críticos en revistas especializadas cubanas y de Argentina, México, Colombia, España, Suiza y Ghana.

# Primeros tiempos de la MÁQUINA REAL de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630-1750)

*Francisco J. Cornejo*
*Titiritero y profesor de la Universidad de Sevilla*
*fjc@us.es*

¿Cuándo nació la máquina real de los títeres? ¿En qué lugar? ¿Por qué tomó ese nombre? No hay hasta ahora ningún sitio, ni fecha exacta recogida en ninguna suerte de acta de nacimiento, ni documento que explique la etimología de la máquina real de los títeres[1]. No hay respuesta definitiva para ninguna de estas cuestiones. No obstante, sí que hay datos, que se han ido conociendo en los últimos tiempos, con los cuales es posible esbozar un panorama que nos aproxime de algún modo a aquel momento primigenio.

1 Este artículo viene a ser continuación del publicado recientemente: "Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España" (Cornejo 2015). Para una introducción general al fenómeno de la máquina real, ver Cornejo 2006.

## Primeros documentos

En Valladolid, el día 23 de febrero de 1632, se concertaron por escritura pública ante escribano, de una parte, Miguel Llobregat, "autor de la máquina real" y residente en dicha ciudad, y de la otra, Beatriz Pereira, natural de Sevilla, residente en Valladolid, soltera y mayor de veinticinco años[1]. Esta última se comprometía a ¨hacer asiento en su compañía" durante un año y, por tanto, a

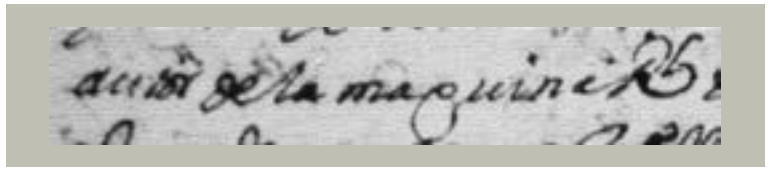
> ... acudir a todas las representaciones quel dicho autor con su compañía hiciere, ansí en esta ciudad como en las demás partes destos reinos, representando y cantando y haciendo lo demás que se la ordenare por el dicho autor, ansí en las representaciones públicas de los patios como en las particulares que se hicieren...

Y también a participar de los ensayos, así como aceptar penalizaciones en caso de ausencia o abandono. Por su parte, el autor se obligaba a pagarle por su trabajo "en cada uno de los días que representare, seis reales, y [por] los que no representare, tres reales, por todo el dicho año", además "de la dar el carruaje y cabalgadura para su persona y el hato que tuviere para la llevar a las partes y lugares donde ordenare".

Esta es la referencia escrita más antigua que he encontrado en la que aparezca el término 'máquina real'. Tres días después, el mismo "Miguel Llobregat, autor de la máquina real" llegaba a un acuerdo con Juan Ramos y Engracia Martínez, matrimonio vecino de Valladolid, con la misma finalidad y parecidas condiciones[2]. Estos dos contratos, junto a un tercero, del que ya di noticias en su día, que trata de la venta de una 'máquina real' por parte de Valentín Colomer al "autor de comedias" Francisco López, en Sevilla, el 8 de marzo de 1634, no solo son los primeros en los que se utiliza el término 'máquina real', sino que, por su naturaleza contractual acorde al derecho de su época, son ricas fuentes de conocimiento sobre algunos de los principales rasgos de esta recién nacida máquina real[3].

Lo primero que llama la atención de su carácter es la coincidencia casi total con el sistema de funcionamiento de las compañías de comediantes. Destaca, en primer lugar, el hecho de que la compañía de máquina real de títeres necesite, como las de actores, de una licencia para poder actuar. Los documentos vallisoletanos especifican que la relación contractual finalizará en la Cuaresma del siguiente año de 1633, "que es cuando se acaba la licencia de representar". Da la impresión de que, en este caso, la duración de la licencia es anual, correspondiendo al inicio y final de la temporada marcado por el periodo cuaresmal. En el documento sevillano, por otra parte, se especifica con toda claridad que el vendedor hace entrega al comprador de "la

2 Archivo Histórico Provincial de Valladolid, 1964-175; 26-02-1632; escribanía de Miguel Cassero. Breves extractos de estos documentos en (Fernández Martín 1988, 84).
3 Archivo Histórico Provincial de Sevilla, P. N., Oficio I, 1634,leg. 483, ff. 646r-647v. Agradezco a la profesora Piedad Bolaños que me facilitara este importante documento; véase Cornejo 2006, p. 17.



dha máquina de títeres y del derecho y cesión que a ellos tengo por reales poderes", aludiendo a la necesaria licencia real que autoriza sus representaciones y que prestará su apellido a la propia máquina de los títeres durante los dos próximos siglos.

Las compañías de los cómicos de carne y hueso se formaban durante la Cuaresma –periodo en el que tenían prohibido trabajar– para luego representar, a partir de la Pascua de Resurrección, durante toda la temporada siguiente (Davis-Varey 2003, I, XLIII-XLIX). Miguel Llobregat contrató a los miembros de su compañía justo a comienzos de este periodo (Beatriz Pereira el 23 de febrero; Juan Ramos y Engracia Martínez, el 26. El 25 de febrero fue Miércoles de Ceniza) pero, en este caso, para comenzar a trabajar de inmediato, ya que los títeres sí que podían actuar en estas fechas. Así:

> ... la dicha Beatriz Pereira hace asiento en la compañía del dicho Miguel Llobregat por un año, que comienza a correr y contarse desde el principio de la Cuaresma deste presente año y se acabará la Cuaresma que viene del año de seiscientos y treinta y tres, cuando se acabe la licencia de representar, que será la dicha Cuaresma...

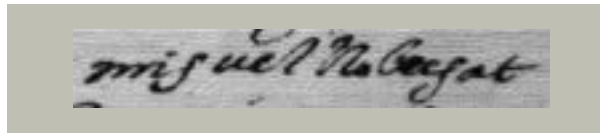
También la venta de la máquina real de Valentín Colomer se produjo a comienzos de la Cuaresma; si el 1 de marzo de 1634 fue Miércoles de Ceniza, una semana después Francisco López hacía su compra para que "gose toda la dicha máquina desde hoy, día de la fecha desta carta, en adelante para siempre jamás, y haga con ella las representaciones que le pareciere, en esta ciudad y fuera della..."; y el mismo día de la compra López se comprometía a realizar veinte representaciones en el corral del Coliseo sevillano (Bolaños 2011, 361).

Como se puede comprobar, el sistema de formación de compañías y los periodos de vigencia de las licencias reales eran semejantes para actores o títeres, con la única diferencia de que las compañías de máquina real no tenían que cumplir con la obligatoria pausa cuaresmal de los actores.

En cuanto al marco espacial que cubría la obligación suscrita en los contratos de máquina real, era en todo semejante al de los actores. Las representaciones de la compañía podían hacerse tanto "en esta ciudad, como en las demás partes destos reinos"; es decir, en cualquier parte del territorio peninsular, incluido Portugal, cuyo reino formaba parte por aquel entonces de la Monarquía Hispánica.

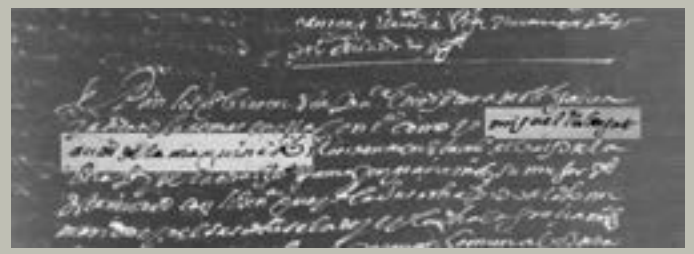
Las obligaciones a las que se comprometieron los componentes de la compañía de máquina real eran las mismas, sin diferencia entre hombre o mujeres: deberían de ir "representando y cantando y haciendo lo demás que se le ordenare por el dicho autor"; fórmula abierta que permitiría incluir la multiplicidad de tareas que son necesarias en las representaciones titiriteras, más allá del actuar o cantar. En esto sí que existía una diferencia con lo recogido en la mayoría de los contratos de los comediantes. Lo normal era que el actor o la actriz fueran contratados para representar una determinada categoría y tipo de papel (1º, 2º, 3º o 4º galán o dama, gracioso, barba), especificando, en su caso, sus actividades como cantante, músico o bailarín; y obligándose, con frecuencia, a aportar el vestuario correspondiente a la tipología contratada (Davis-Varey 2003, I, CXIV-CXXIII). Esto era posible, y lógico, en las compañías de comediantes, compuestas por entre quince y diez y nueve personas; pero no lo era en las de máquina de títeres, mucho más reducidas y en las que sus miembros debían obligatoriamente de multiplicarse para poder representar todos los personajes y hacer funcionar los, a veces, complejos elementos escenográficos. Lo que sí era igual en ambos tipos de compañías eran las sanciones que se aplicaban a aquellos que no acudiesen a las representaciones o ensayos, o que abandonasen la compañía: respondían ante la justicia con todos sus bienes, habidos y por haber, de todos los gastos ocasionados por su sustitución.

Se recoge en los contratos de Miguel Llobregat que había dos tipos de representaciones, las realizadas en "patios públicos" –los corrales de comedia– y las "particulares", contratadas fuera del circuito comercial para hacerse en casas, palacios o instituciones. En esto, también se había equiparado el teatro de títeres de la máquina real al de los actores. Estas dos clases de representaciones generaban dos tipos de sueldo para los titiriteros, uno, el principal, basado en las funciones de los corrales, y otro, suplementario y excepcional, dependiente de "los particulares":



> ... por razón de la asistencia y trabajo que han de tener en las dichas representaciones los dichos Juan Ramos y Engracia Martínez, ansí en esta ciudad como fuera della, les daré a cada uno, el día que representaren, cinco reales, que hacen diez, y el día que no representaren, dos reales y medio a cada uno, que hacen cinco, por todo el dicho año; y los particulares que se hicieren, ansi en esta ciudad como fuera della, demás de las representaciones públicas, les daré y pagaré a cada uno dos reales...

Es decir, que Juan Ramos y Engracia Martínez cobrarían, durante todo un año: 5 reales por persona y día con representación pública; 2 ½, por día sin representación; y 2 reales más, si hubiera representación particular. El contrato con Beatriz Pereira muestra que no todos los actores cobraban igual: su sueldo era de 6 reales por día de representación pública, y 3, sin ella; aunque en "los particulares" no se daba tal distinción, ya que cobraría "lo que se diere a los demás de la dicha compañía"; o sea, también, 2 reales. La compañía de Llobregat venía,



por tanto, a funcionar como una de las llamadas 'compañías de ración y representación', habitual entre las de comediantes hasta mediados del siglo XVII, con un tanto diario fijo (la ración) y otro tanto (en este caso, de igual cantidad) los días de 'representación' (Davis-Varey 2003, I, LXXXVIII-XCI). Esta modalidad de compañía suponía la existencia de un autor o empresario propietario de la misma, que se comprometía a pagar durante todo un año la parte fija de los sueldos de sus actores contratados, independientemente del número de representaciones que fuese capaz de realizar; se puede deducir de ello que los autores de máquina real como Miguel Llobregat se aventuraban en esta empresa porque consideraban que las posibilidades de trabajo para su máquina eran abundantes y, por ello, podían asumir tal compromiso.

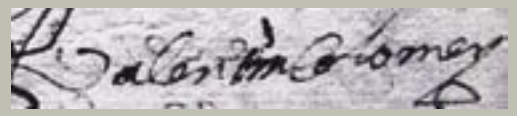
Si se comparan los salarios de los actores titiriteros miembros de la compañía de Llobregat con los de los cómicos de su época (datos comprendidos entre 1635 y 1646) se aprecia lo siguiente: 1) que eran, aproximadamente, tres veces inferiores de los que podían gozar los actores y actrices de las compañías más importantes (casi siempre en régimen de 'ración y representación'); y 2) que eran solo ligeramente inferiores a los de los cómicos de las compañías en régimen 'de partes': compañías de carácter colectivo, donde los ingresos constituían un fondo común del que salían los gastos y de donde se pagaba a cada uno según una proporción previamente pactada; la responsabilidad era común, fueran bien o mal las cosas, y el autor, en este caso, era elegido por los componentes para gestionar la compañía, pero no era el dueño de la misma. Además, en este último tipo de compañías solo se cobraba por los días de 'representación', ya que no existía la 'ración' de los días sin función; por ello, no parece que los titiriteros asentados con Miguel Llobregat estuvieran en desventaja con los comediantes de estas compañías. Y más si tenemos en cuenta que no habían de aportar su vestuario. En cuanto al pago de 'los particulares', no aparecen en los contratos de los comediantes recogidos como algo diferente de las 'representaciones'[4].

En un paralelismo final, el autor (tanto Llobregat como los de compañías cómicas) además de pagar los correspondientes salarios, también se comprometía con sus actores a darles "el carruaje y cabalgadura para su persona y el hato que tuviere[n] para la llevar a las partes y lugares donde ordenare".

Valentín Colomer vendió su máquina en 1634 por un total de 2.000 reales, cantidad importante si la comparamos con los cinco o seis reales del salario de un titiritero por día de representación. En esta cantidad se incluían "la dicha máquina de títeres y del derecho y cesión que a ellos tengo por reales poderes y entrego al dicho Franco López para que haga y disponga della a su buena voluntad"; pero ¿qué era exactamente lo que se vendía como 'máquina real'? Según el documento de venta, López afirma de "la dicha máquina real de títeres, que la tengo en mi poder con todas sus figuras y vestidos y adherentes y demás cosas que le pertenecen sin faltar cosa alguna". Es decir, se citan explícitamente los títeres ("figuras"), su vestuario y los elementos escenográficos y accesorios ("adherentes") necesarios en cualquier función de títeres, añadiendo una imprecisa coletilla que abarca cualquier otra cosa que fuese necesaria para las representaciones. Llama la atención que no se hable específicamente de un elemento esencial: la estructura física que contenga, sustente y enmarque las representaciones, el equivalente a los tradicionales retablos o castillejos, precisamente la primera imagen que aparece en nuestra mente cuando escuchamos la palabra 'máquina'.

No se conocen documentos de estos años que expliquen esta ausencia; pero sí los hay de una veintena de años después: el arrendador de los corrales de comedias de Madrid se concertaba el 3 de octubre de 1656 con la compañía de "bolatines y máchina real de títeres" de Francisco de los Reyes para que actuara durante la Cuaresma próxima, y para ello "el arrendamiento le a de dar corral desocupado y madera para hazer enzima del teatro el tablado para los títeres" (Davis-Varey 2003, II, 425). Lo que indica, como lo harán muchas de las relaciones de gastos de los corrales madrileños hasta finales del siglo XVIII, que la estructura del teatrillo ("el tablado para los títeres") se fabricaba para cada nueva ocasión y en cada corral de comedias, a cargo del arrendador de éste. Así, la máquina se adaptaba a las condiciones de cada escenario y no debía ser construida previamente, ni transportada (con sus grandes dimensiones y peso), por las compañías titiriteras (Cornejo 2006, 24-26).

4 Estas apreciaciones surgen del estudio y de las tablas de datos publicados por Davis-Varey 2003, I, XCI-CIII y CXXX-CXXXI.



Del "autor de la máquina real" **Miguel Llobregat** no hay más datos que los que se desprenden de sus contratos en Valladolid en la Cuaresma de 1632 y de su apellido de claro origen catalán.

Sin embargo, de **Valentín Colomer** se sabe mucho más. Una compañía con su nombre aparece haciendo *titires* en la Casa de las Comedias de la Olivera, en Valencia, entre el 23 de abril y el 30 de mayo de 1628 (Varey 1953, 249 y Sarrió 2001, 80). En Sevilla lo encontramos pidiendo licencia para representar en el corral de la Montería como "autor de la máquina de los títeres por su Magd." el 30 de marzo de 1631, es decir, en plena Cuaresma[5]. Y, de nuevo, el 8 de marzo de 1634 vendiendo su ya citada "máquina real de títeres" a Francisco López. La última noticia sobre él aparece recogida, precisamente, en el testamento que Francisco López hizo en Valladolid el 21 de septiembre de 1649, en el cual encarga recoger "en Valencia, de Valentín Colomer" ciertas alhajas (Rojo 1999, 331). Del mismo también se puede inferir una relación entre Colomer y López que se mantuvo a lo largo de los años, pero, también, el carácter valenciano de Valentín. La actividad titiritera en la ciudad de Valencia, principalmente en su Casa de Comedias, es bien conocida y se remonta a 1598, precisamente en la Olivera; pero también está documentada en años sucesivos (1599, 1602, 1606, 1609, 1615, 1616, 1618, 1619, 1621, 1623, 1624, 1625, 1626, 1628, 1629, 1630, 1631, 1633, 1636, 1641, 1650...) (Juliá 1915, 531; Varey 1953, 238-249). Se podría sospechar que buena parte de toda esta actividad titiritera se debiera a Valentín Colomer ya que, hasta 1633 las noticias son casi anuales y a partir de esta fecha la actividad tiende a desaparecer. Además se sabe que las representaciones de títeres habidas durante la Cuaresma del 1636 (desde el 10 de febrero al 16 de marzo) fueron realizadas por la compañía de Francisco López, por lo tanto, con los títeres que compró a Colomer dos años antes (Juliá 1915, 539). ¿Acaso fue Valentín Colomer el creador de la 'máquina real'? Por ahora, no hay mejor candidato a tal título.

No hay certidumbre de que un Valentín Colomer que entró como ermitaño en el monasterio de Montserrat el 16 de abril de 1677, y que allí seguía en 1684, fuese nuestro titiritero (Soler 1911, 443 y 460).

En cuanto a **Francisco López**, el "autor de comedias", cuando compró su máquina real a Valentín Colomer en 1634 ya tenía una importante experiencia teatral a sus espaldas.

En 1617 ya se encontraba actuando en las fiestas del Corpus en Pamplona, una parada en su camino hacia Flandes (Pascual 1986, 254). El 13 de octubre de ese mismo año su compañía estaba representando ante la corte virreinal de Bruselas y, más tarde, en Diest y Mariemont; en agosto de 1618 lo hacía en París. En 1622 y 1623 la compañía actúa en Nápoles y en Roma; en 1625, de nuevo en París. Desde 1627 hasta 1634 Francisco López gira por toda la península ibérica (Zaragoza, Valencia, Logroño, Murcia, Badajoz, Córdoba, Écija, Sevilla, Madrid o Valladolid) (Ferrer, 2008).

A principios de la Cuaresma de ese año decide comprar la máquina real de Valentín Colomer y, ese mismo día, contrata con el arrendador del corral del Coliseo 20 representaciones, que se verán prorrogadas con un nuevo contrato (27 de abril) (Bolaños 2011, 361). En 1635 actúa en Zaragoza (60 representaciones) y en Valencia (Ferrer 2008); y de nuevo en la Olivera de Valencia representa los títeres desde el primer domingo de Cuaresma de 1636 (Juliá 1915, 539).

En enero de 1639 hay noticias de una nueva estancia en Roma y Nápoles, pero sin especificar si con una compañía de actores, de máquina real o de ambas clases. Desde 1644, de nuevo en la península, hay datos de su estancia en Medina del Campo, Valencia (1646: 100 representaciones, y 1647), Ávila y Segovia (1649). Parece ser que murió en 1651, dejando en su testamento la considerable suma de 80.000 ducados (Grau 1958, 35; Rojo 1999, 331; Ferrer, 2008).

Francisco López fue uno de los autores de comedia más internacionales de su época, antes y después de convertirse en maquinista real. Los documentos confirman su actividad titiritera en 1634 y en 1635; después, desde 1639 y hasta sus últimas representaciones en 1649, solo aparece nombrado como "autor de comedias" y no se sabe hasta cuándo ni en dónde pudo compartir su actividad actoral con la titiritera. ¿Acaso llevó su máquina real a la península itálica?

## Máquina real y volatines: paralelismos, competencia, simbiosis

Cuando Alfonso X clasificó en 1275 a los diferentes tipos de trovadores colocó a los acróbatas (*jaculatores*) no muy lejos de los titiriteros ("cazurros"). Por muchas razones sus destinos respectivos se fueron entrecruzando a los largo de los siglos posteriores. Ambos hacían sus representaciones en fiestas populares (como la del Corpus Christi) o acudían a palacio a entretener a la familia real, a veces, en obligada colaboración, otras, en clara competencia. Desde finales del siglo XVI, títeres y volatines gozaban de la suerte de poder representar sus espectáculos durante la Cuaresma, pausa obligada del teatro de actor; no es raro, más bien todo lo contrario, encontrar a ambas suertes de compañía compartiendo plazas, corrales o patios. Las consecuencias de esta casi obligada convivencia existencial fueron, por ejemplo, que en los espectáculos de títeres aparecieran –para no irse jamás– las parodias de números de "volatines" (como el famoso de "las fuerzas de Hércules" que cita Cervantes en su *Retablo de las Maravillas*) o que muchos "maestros de bolatín" o "volteado-

5 Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 280, expediente nº 30.

res" acabasen incorporando a sus compañías espectáculos de títeres. Este último fenómeno, que –adelanto– se generalizará durante la segunda mitad del siglo XVIII, aún resultaba excepcional en el primer siglo de existencia de la máquina real.

**Francisco de Morales** fue uno de estos que reunieron en su persona los roles de maestro de volatines y maquinista. Hay noticias de su actividad en la Casa de Comedias de Pamplona (1642 y 1646) (Pascual 1994, 293 y 351) y, sobre todo un interesante poder, otorgado en Mocejón (Toledo) el 12 de enero de 1654, por Juan Bautista, Domingo Mateo, Juan de Ribera y Alonso de Oliva, "oficiales de bolatín y máquina real", residentes en el lugar Mocejón, a favor de Francisco de Morales,

> autor y maestro del dicho oficio, para que en su nombre y representando sus mismas personas los pueda obligar y obligue a qualesquier fiestas que quisiere, concertándolas al contado o al fiado, así para la billa de Madrid como para otras partes, ciudades, billas o lugares que le pareciere, y en raçón dello pueda hacer y aga todas y qualesquier escrituras de obligación tocantes al dicho oficio de bolatines [y] máquina real (Varey 1957, 257-259).

Cuatro días después, Francisco de Morales, contrataba su estancia en los corrales de Madrid durante la inmediata Cuaresma:

> para el ministerio y exerzio de exerzitar su oficio de volatínes y máquina real, comenzándolo a exercer y representar desde el primer domingo de Quaresma deste dicho presente año en los corrales y casas de comedias de esta Corte, adonde hará todas las representaciones que pudiere... (Davis-Varey 2003, II, 373)

El año siguiente (el 19 de febrero de 1655) se encontraba actuando en Zaragoza donde aprovechó para renovar títeres, útiles y vestuario comprando a un tal Diego Arbanel "todas las figuras de títeres que tubiere y una maroma de Danza y demás ropa de El Arte" (González Hernández 1979, 42-43). La última noticia conocida sobre Morales nos dice que representaba sus "titaros" en la Olivera de Valencia entre el 5 y el 19 de mayo de 1656 (Juliá 1926, 321).

Un **Francisco de los Reyes** contrató el 3 de octubre de 1656 actuar en Madrid durante la siguiente Cuaresma con su "conpañía de bolatines y máchina real de títeres" (Davis-Varey 2003, II, 425-26).

Algo más se sabe de **"Cristofol lo bolanti"** o **Christofol el Bolatinero**, cuya actividad parece que abarcó más de medio siglo; al menos así se podría deducir de los datos que se conservan de sus actuaciones en la Casa de Comedias de Valencia. Se sabe que el 27 de octubre de 1680 comenzó una serie de varios días de representaciones; también, y por las mismas fechas, actuó en 1683. Del 2 al 20 de marzo de 1697 se dice que representa la compañía de "títeres y máquina real" de "Chistofol el Bolatinero" (Juliá 1926, 332,333 y 335). La siguiente, y última, noticia es bastante posterior: del 24 de julio al 9 de agosto de 1731 actúa en el mismo teatro la compañía titulada "Bolatins Reals de Monsieur Christofol" que, si se trata de la misma de "Cristofol lo bolanti", muestra, además de una larga existencia, el probable origen francés del maestro y la presencia inusual del término "real" aplicado, no a la máquina, sino a una tropa de volatines (Varey 1953, 263).



## Calendario y circuito de representaciones

Las compañías de máquina real, como las de actores, eran itinerantes. En cada ciudad o pueblo, dependiendo del número de su población, podían estar solo unos días o a lo largo varias semanas, ya que, para eso, disponían de un amplio repertorio. Los corrales de comedias de las grandes ciudades como Madrid, Sevilla, Valencia, Valladolid o Zaragoza eran el objetivo más apetecido por las compañías, sobre todo, durante la Cuaresma, cuando los actores tenían prohibido representar. De entre todas las noticias de representaciones de títeres hasta 1750 que he podido reunir –un total de 198– hay 91 que se refieren al periodo cuaresmal (un 45,95%). De todas ellas, son abrumadora mayoría las que se refieren a la actividad desarrollada en Madrid, Valencia o Sevilla, aunque no faltan ciudades como Valladolid, Zaragoza, Segovia, Toledo, Alcalá de Henares, Tudela o Jerez de la Frontera[6]. Esto evidencia que la Cuaresma era el principal periodo de trabajo para la máquina real, sobre todo en las ciudades importantes. Pero, a la vez, muestra también que su actividad se extendía a lo largo de todo el año.

Los meses de noviembre, diciembre y enero agrupan el 22,22% de la actividad de la máquina real (44 noticias hasta 1750), y se repiten ciudades como Segovia, Valladolid, Málaga y Valencia, mientras que apenas aparece Madrid.

El periodo veraniego (julio, agosto y septiembre) incluye el 20,69% de las noticias (41) que se concentran en Valencia y Pamplona –siempre por las fiestas de San Fermín– y se reparten otros muchos lugares como Murcia, Lisboa, Burgos, Málaga, Carmona, Segovia, Tudela o Alcalá de Henares. Hay una única noticia relativa a Madrid.

Los meses con menor porcentaje son los de junio (2,02%, con solo 4 noticias); mayo (4,04%, con 8) y octubre (5,05%, con 10). Ninguna de las noticias se refiere a Madrid.

6 Evidentemente, estos datos son los que se deducen de lo publicado por los estudiosos del teatro a lo largo varias décadas (ver Bibliografía final); y hay que valorarlos en su justa medida, teniendo siempre en cuenta que: la actividad de la corte y de las grandes ciudades ha sido la más estudiada; que en algunos casos se ha conservado mucha documentación de los corrales de comedias (Valencia, Madrid), mientras que en otros (Barcelona) no ha sido así; y que faltan por investigar muchos archivos de ciudades de mediano o pequeño tamaño que tuvieron una actividad teatral permanente (como la ya estudiada de Tudela, Carmona o Écija).

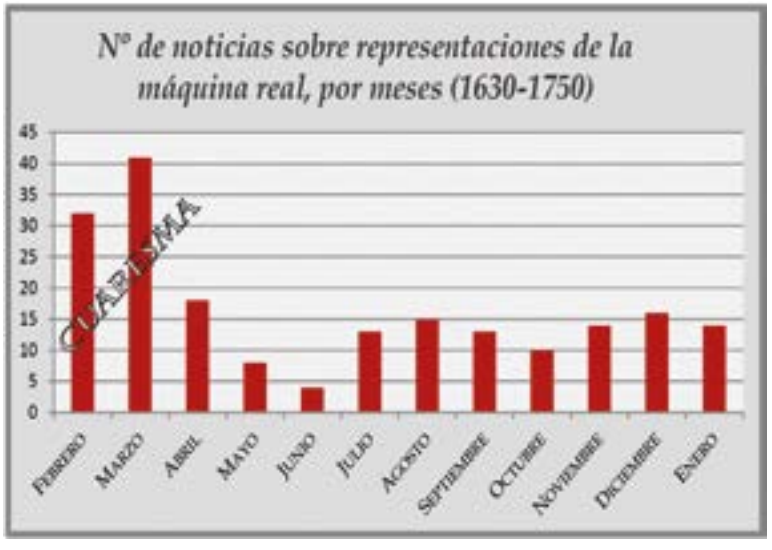
Es interesante apreciar como la actividad en Madrid se concentra en la Cuaresma y en los meses invernales, mientras que parece no existir el resto del año. En cambio, Valencia aparece como una capital titiritera a lo largo de todo el año. El resto de las plazas se reparten las funciones a lo largo del calendario anual según criterios que, por ahora, es difícil conocer; la excepción es Pamplona en torno a la festividad de San Fermín.

Analizando lo sabido de cada una de las compañías por separado, a pesar de lo limitado de los datos, se hace evidente la existencia de unos determinados circuitos en los que las tropas se movían a lo largo de años sucesivos y que, de alguna manera, venían a trocear el territorio peninsular permitiendo la coexistencia de las diferentes compañías de máquina real y que, muy probablemente, coincidían con los itinerarios de las de actores.

De la amplia actividad de la compañía del ya citado autor de comedias y maquinista Francisco López, dejando a un lado sus giras internacionales, se deduce un primer circuito entre 1626 y 1627, así como en 1633 y 1647, con base en Valencia, que se extiende hacia el Sur (Murcia) y hacia el Norte (Zaragoza, Logroño); un segundo, entre 1628 y 1630, y en 1634, que desde Sevilla discurre por Écija, Córdoba y Badajoz (habitualmente este recorrido solía terminar en Lisboa); y un tercero en 1649, que incluye Segovia, Ávila y Valladolid. Curiosamente, solo se le conoce una estancia representando en Madrid, durante el Corpus de 1632.

De Francisco de Morales se sabe que representó en las fiestas de Pamplona (1642, 1648), en los corrales madrileños (Cuaresma de 1655), así como en Zaragoza (1655) y Valencia (1656).

De **Manuel de Silva**, que fue actor en las compañías de Juan Acazio Bernal y de Joseph de Salazar *Mahoma*, casado con la actriz María Abáez (o Vázquez; o sucesivamente con ambas, si fueron personas diferentes) se



sabe que actuó con su máquina real en Ávila (1647) (Quirós 2010, 71) y Segovia (1648) (Grau 1958, 34-35).

De **Manuel de Espinosa** se conoce su actividad en Málaga (1675) (Llorden 1975, 121-164) y que fue preso por la Inquisición en Granada (1719) (Shergold-Varey 1985, I, 751 y 792). El especial nombre de su compañía, "Máquina Real de la Pulichinela", es una muestra del carácter internacional del oficio titiritero, pues recoge, también en la península ibérica, la influencia del personaje napolitano que arraigaría en tantos lugares de Europa.

El más famoso autor de máquina real fue **Francisco Londoño** –hay un entremés contemporáneo del que es protagonista junto a su máquina– y es bien conocido por la relativamente amplia documentación que sobre él se conserva[7]. De ella se desprende una actividad entre 1689 y 1735, en la que alterna los roles de actor y empresario de una compañía de actores con la de empresario de máquina real. Su presencia habitual en los corrales de la corte de Madrid durante la Cuaresma (documentada en 1696, 1709, 1710, 1718, 1735) es muestra del prestigio y del éxito de sus comedias realizadas con títeres. Las alrededor de treinta actuaciones cuaresmales que solía realizar (los viernes no había función) presentaban a los madrileños entre cuatro (año 1709) y nueve (1710) comedias diferentes. La de *San Antonio Abad* fue la de mayor éxito: siempre era la primera en ser representada y, normalmente, la de mayor número de funciones (once en 1709). Entre su repertorio, siempre de comedias de santos, destacan piezas importantes como *El esclavo del demonio* o *Santa María Egipciaca*. La estructura de las representaciones era semejante a la de las compañías de actores: comenzaba con una loa (con música en el caso de los

7 *Entremés nuevo de los títeres, máquina real de Londoño. Para la comedia intitulada, Iris de Paz en Cantabria, N. S. de Aranzazu*, Madrid, Librería de Juan Gómez, en frente del Conde de Oñate, s. a.

títeres de Londoño) y seguía con las tres jornadas de la comedia, entre las cuales los títeres ejecutaban danzas (de "matachines" y "de hacho")[8]. En las representaciones participaban músicos (violines, clarín, caja) acompañando la actuación de los títeres (Varey 1957, 266-67, 269-70, 274-76, 278-79, 282 y 288-89; 206; Shergold-Varey 1985, 256).

Además de sus actuaciones madrileñas, Londoño actuó en Zaragoza (1696) (Shergold-Varey 1979), Alcalá de Henares (Shergold-Varey 1985, 256 y 517) y Valladolid (1703) (Alonso 1923, 331-333), y Segovia (1712) (Grau 1958, 44).

El caso de **Serafina Manuela** es doblemente interesante, ya que esta actriz que comenzó haciendo primeras y segundas damas acabó siendo mujer maquinista, y dirigiendo una compañía que simultaneaba las representaciones de actores con las de títeres, como muestra la documentación relativa a sus actuaciones en Valladolid (diciembre de 1695-marzo 1696) (Alonso 1923, 316-18), a donde había llegado desde Oviedo (noviembre 1695) (García 1983, 373).

A **Manuel de Fresneda (Pesoa)**, portugués, soldado en Flandes y Milán, lo encontramos en 1703 como segundo músico y autor junto a Francisco Londoño (Agulló 1983, 84-135). Dos años después aparece registrado el pago anual de su compañía a la cofradía de la Novena; luego ya se había independizado de Londoño. En 1713 actúa 8 días con su máquina real en Carmona (Bolaños-Reyes 1991, 162). En 1717 lo hace en Valencia (Juliá 1926, 341). En 1723, sucesivamente, en Segovia (Grau 1958, 46) y en Valladolid (Alonso 1923, 347). En 1730 en Calahorra (Domínguez 1998, 402); y en 1735, de nuevo en Valencia (Varey 1953, 264).

De **(Juan) Antonio Urriaga (Lorriaga, Larriaga, Loriague o Elorriaga),** que de todas estas formas aparece documentado este actor activo desde, al menos, 1700, se conoce que representó con su máquina real en Valencia en 1711 (Juliá 1926, 337; Varey 1953, 261) y, no se explicita si con títeres o actores, en la misma ciudad (1705, 1708, 1709, 1712, 1716, 1717 y 1720) y en Pamplona (1713) (Ferrer 2008).

**Félix Kinsky (Quisque, Quiusqui)** fue un volatinero polaco activo regularmente entre 1733 y 1742 en los corrales madrileños durante la Cuaresma (Varey 1957, 287; 295-96). En 1744 decide incorporar a su compañía de volatines una máquina real, y con ella actúa en Segovia (Grau 1958, 48), Madrid (Varey 1957, 298-299) y Valencia (Varey 1953, 265), sucesivamente. En 1748, año del que, excepcionalmente para una compañía de máquina real, existen 6 noticias, se puede seguir el recorrido de su compañía mixta. El 12 de febrero de dicho año se encontraba en Toledo, donde la Inquisición le solicita el listado de las obras que representa y le prohibirá representar la comedia de Fernando de Zárate, *Las misas de San Vicente Ferrer* (Paz 1914, 51-52; Urzaiz 2012, pp. 43-50). Desde el 3 de marzo al 3 de abril actuará en Madrid, en el Corral de la Cruz (Varey 1957, 303-04). El 14 de abril se encuentra en Segovia con su máquina (Grau 1958, 48). Tras varios días de gestión administrativa, el 16 de septiembre comienza a representar en Burgos, donde pedirá una ayuda de costa para viajar a Valladolid (Miguel 1994, 346). Allí actuará entre el 3 y el 15 de octubre. Finalmente, se sabe que ese mismo año estuvo en Zamora (Fernández Duro 1883, 302); se supone que en una fecha posterior a la de Valladolid.

El itinerario de la compañía queda con estos datos bien fijado –con la incógnita de los meses estivales– en un circuito que, a partir de Madrid, recorre las principales ciudades castellanas, primero rumbo Norte, luego Oeste, y a un ritmo de dos, acaso tres, ciudades por mes.

Hay otros titiriteros maquinistas que, o por tener pocas noticias de ellos, o porque estas son de un mismo lugar, no contribuyen a hacer visibles los posibles circuitos que hacían. Son los casos de **Bartolomé de los Reyes**, activo en Pamplona en 1655 (Pascual 1994, 295-96 y 351); **José (de) Loaisa**, músico que representó "de máquina real" varias comedias en Valladolid en 1694 (Alonso 1923, 313); **Nicolás Tirlaco**, en Valladolid en 1702 (Alonso 1923, 330); o **Juan de Plasencia**, actor que representaba el papel de gracioso y autor de sainetes, del que solo se sabe que jugó su máquina real en el Corral del Príncipe madrileño en las cuaresmas de 1737, 1738 y 1740, así como en el de la Cruz en 1747 (Varey 1957, 290-92, 294, 301 y 414). Puede ser que Plasencia usara los mismos títeres y repertorio que fueran de Londoño –que actuó por última vez en Madrid en 1735– ya que, como él, comenzó en 1737 su serie de comedias cuaresmales con la representación de *San Antonio Abad*.

De lo expuesto hasta aquí, y con las salvedades advertidas, se pueden identificar diversas zonas o rutas seguidas por los maquinistas. Una sería la Nororiental, que incluye a Zaragoza, Logroño, Calahorra, Pamplona y Tudela, y que podía indistintamente comenzar o terminar en Madrid o Valencia. Para esta zona echamos en falta datos sobre Barcelona, ciudad de la que se sabe que gozó de una importante actividad teatral pero de la que no se conservan (o no se conocen) datos de la época que aquí se trata (Par 1929).

La ciudad de Valencia era, en sí misma un centro privilegiado para la actividad titiritera. Por su intensa actividad a lo largo de todo el año y porque de ella partían diversas rutas: hacia Murcia y el Sur, hacia Madrid, hacia Aragón y Navarra, y, sin duda, también hacia Barcelona.

Muy definida está la ruta Noroccidental que, partiendo desde Madrid, tenía un gran número de ciudades castellanas de mediano tamaño que permitían cerrar un amplio circuito teatral: entre ellas las citadas Segovia, Ávila, Burgos, Valladolid o Zamora.

En el Sur las rutas tenían su centro en Sevilla: Carmona, Écija y Córdoba marcaban el camino de Madrid (como Toledo), pero también desde Córdoba salía el camino hacia Lisboa, con parada en Badajoz. De Málaga y Granada no se sabe si conectaban con la ruta valenciana, con la sevillana o con ambas.

Madrid, en el centro peninsular, permitía todas las posibilidades

8 Sobre el importante tema del repertorio representado por la máquina real a lo largo de su existencia, que por su extensión no tiene cabida en este artículo, pronto daré a la luz un detallado estudio.

## Entre el corral de comedias y el palacio

Un caso de especial interés es el de **Jusepe Ochoa,** "pintor y autor de la máquina real de [pigmeos]", que actuó para los corrales madrileños en la Cuaresma de 1659. La investigadora Mercedes Agulló publica dos documentos sobre esta compañía (Agulló 2011, 45-46): en el primero (7 febrero 1659) transcribe "máquina real de guemeos", mientras que en el otro (16 febrero 1659) lo hace por "máquina real de los Pirineos". El término culto 'pigmeos' (Homero, Aristóteles, Virgilio, etc.) también fue puesto en relación con el teatro de títeres en Francia, al menos desde que en 1676 se abrió en el Marais parisino un Théâtre des Pygmées (Magnin 1862, 142-143) y hasta el siglo XIX, y, de nuevo en Madrid, en 1697, en la "fiesta" que **Juan de Cárdenas y Carlos Vallejo** organizaron en el Palacio del Buen Retiro el día 23 de diciembre, y al que los documentos se refieren como de los "pineos" (Shergold-Varey 1979, 254, 266). Pocos días después, el 10 de enero de 1798, Cárdenas tuvo que dejar de representar en uno de los corrales madrileño por "yr a ensayar las fiesta de los títeres que se hauía de hazer a Sus Magestades" (Varey 1957, 271); dos días después representaba su "comedia de títeres" en el Cuarto de los Príncipes (Shergold-Varey 1982, 225).

Este ejemplo muestra a las claras cómo la actividad de los titiriteros de la máquina real que actuaban en los corrales madrileños solían, al igual que las compañías de actores, ser solicitados por los monarcas (en las diversas documentaciones suelen vincularse a "la reina") para realizar 'particulares' en sus estancias. Esta tradición está bien documentada, también para los títeres y volatines. En enero de 1567, el "representante" Francisco Tabo cobró 300 reales "por tres comedias y títeres" que se representaron para entretener a la tercera esposa de Felipe II, la joven reina Isabel de Valois (González de Amezúa 1949, p. 520). Estando la corte real en Valladolid (6 de octubre de 1604), la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, mandó a su tesorero pagar 200 reales a Luis Barahona "en consideración de que hizo el juego de los títeres en mi presencia" (Varey 1957, 250-51). El 15 de abril de 1634 se pagó "a Juan de Losa, volatín, doçientos reales de un particular que hiço a Su Magestad" Felipe IV (Varey 1957, 253).

Especialmente interesante es la noticia que describe un espectáculo de títeres en la corte española y que ofrece el título de la primera comedia que se sabe que fuera representada con títeres. Esta es *La Baltasara*, de Luis Vélez de Guevara (1ª jornada), Antonio Coello (2ª) y Francisco de Rojas (3ª); en la carta, fechada el 17 de marzo de 1635, el que entonces era secretario de la embajada toscana, Bernardo Monanni, dice (Whitaker 1983, 204):

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

Se trata de una comedia muy interesante desde diferentes puntos de vista ya que, aunque no sea éste ni el momento ni el lugar para su análisis, es un buen ejemplo de cómo, desde muy pronto, las comedias representadas con títeres en la llamada máquina real gozaron de una notable aceptación, también entre los propios reyes[9].

El 6 de mayo de 1680 se pagó de las cuentas reales "A Gabriel Gerónimo y Juan Baptista por hauer traído los títeres a Palacio el día que cumplió años la Reyna nuestra señora [27 de marzo], 350 reales"; reina que era la primera esposa de Carlos II, María Luisa de Orleans; ambos tenían 18 años (Varey 1957, 365).

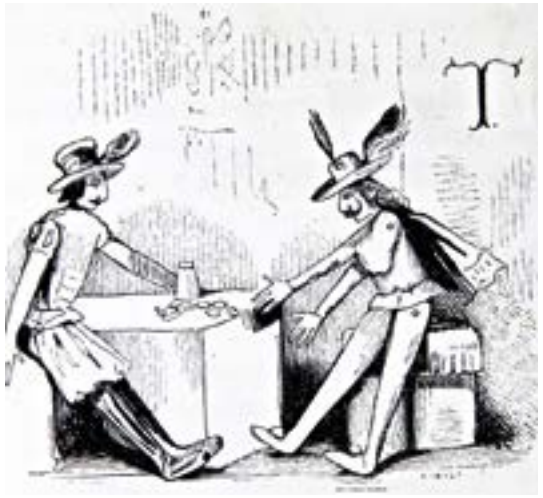
También hay algún dato sobre 'particulares' solicitados por la nobleza. En 1723 Francisco Londoño pagaba a la Cofradía de la Novena 20 reales "de un particular que izo con la máquina dicho Señor en casa del excelentísimo Señor Duque de Arcos" (Varey 1957, 282).

## El espacio escénico de los títeres

Pocas son las noticias sobre el espacio escénico de la máquina real para este periodo. Aunque el propio uso de la palabra 'máquina' aplicado a un espacio teatral puede servir de indicio de su configuración. Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua castellana* (1600) no recoge ninguna acepción de la palabra relacionada con el arte dramático; tampoco era usada habitualmente en los corrales de comedias.

En cambio, a partir de 1627, momento de la llegada del ingeniero y escenógrafo florentino Cosimo Lotti para trabajar al servicio de Felipe IV y desde los primeros momentos de la puesta en escena de la comedia de Lope de Vega *La selva sin amor* –estrenada el 18 de diciembre de dicho año–, se detecta el uso en el ámbito cortesano de la palabra 'máquina' con el sentido de las *macchine* italianas, es decir, de las tramoyas o aparato teatral. El pintor del rey Vicente Carducho cita, por ejemplo el "portátil teatro para hazer comedias de máquinas, como las que estos días se han hecho, adonde Cosme Loti ha logrado con pasmo general sus admirables e inauditas transformaciones"; este teatro incorporaba también las novedades de un telón de boca y unos decorados en perspectiva. Un cronista florentino contemporáneo aludía al citado espectáculo como una "commedietta di machine". El propio Lope, en la "Dedicatoria" de la primera edición de la comedia (1630), describe cómo Amor, el hijo de Venus, "por lo alto de la máquina revolaba". Además, en la misma obra, hay una escena que representa el Soto de Manzanares, con un puente por el que pasan "cuantas cosas pudieran ser imitadas de las que entran y

9 Para conocer el éxito que esta comedia obtuvo en la corte papal de Clemente IX, también en su versión con títeres, véase Maria Grazia Profeti, "Dalla 'Baltasara' alla 'Comica del cielo': i meccanismi della scena nella scena", *Percorsi Europei*, Firenze, Alinea, 1977, pp. 39-62.



salen de la corte", que, se supone, serían figuras animadas (Chaves 2004, 34, notas 72 y 76; 39 y 41). La palabra máquina, desde este momento, se utilizará también con el sentido de aparato escenográfico espectacular y quedará vinculada a la nueva configuración del espacio teatral importada por los escenógrafos florentinos que trabajaron para Felipe IV, al conocido como "teatro a la italiana" que, con el paso algún siglo, acabaría triunfando frente al espacio escénico de los corrales de comedia (Cornejo 2006, 20).

Poco más de tres años después, el 30 de marzo de 1631, el titiritero Valentín Colomer pedía licencia para representar en el Corral de la Montería de Sevilla, presentándose ya como "...autor de la máquina de los títeres por su Mag[estad].", asociando la palabra 'máquina' por primera vez –que se sepa– a un espectáculo de títeres. ¿Cómo era el espacio escénico en el que jugaban esos títeres? ¿Imitaba al de los corrales o, acaso, incorporaba elementos del novedoso teatro traído por los italianos?

El uso de la palabra 'máquina' invita a pensar más en la segunda que en la primera opción; además, el añadido de 'real' contribuye a reforzar el carácter novedoso de la nueva propuesta espacial escénica que los madrileños pudieron disfrutar desde 1640, cuando se estrenó el teatro a la italiana construido para el rey en el Buen Retiro siguiendo las indicaciones de Lotti (Chaves 2004, 79-107). No hay datos relativos a los primeros tiempos de la máquina real que permitan resolver esta cuestión. Las noticias más antiguas al respecto, hasta ahora, son de principios del siglo XVIII, pero eso sí, en todos los casos, presentando claramente elementos propios del teatro a la italiana, a pesar de que todavía estos, con la excepción del Coliseo del Buen Retiro, eran inexistentes por estas fechas en una península ibérica plagada de corrales de comedia.

Una primera noticia de agosto de 1715 dice que el autor de comedias *Francisco Manuel del Bayo [o Vayo]* representó en Pamplona 18 "comedias de prespectiva con títeres" (Pascual 1994, 931); donde la palabra perspectiva indica a las claras que el espacio de estas comedias estaba creado con el decorado, bastidores y bambalinas propios del teatro a la italiana.

En otro documento, que Varey considera de 1737, aparecen ya bien descritos los elementos propios de este tipo de escenografía. Se detalla una "Relazion de lo que en la maquina se ha de hazer, y lo que tiene" y allí aparecen "Quatro mutaciones enteras: 1ª de selba; 2ª jardin; 3ª salon; 4ª templo; y plaza de toros yluminada; y el salon y el jardin son calados" y "Adbirtiendo que las mutaciones son de seis bastidores por banda, con telón, y alcahuetes de foro" (Varey 1957, 291).



También en el *Entremés nuevo de los títeres, máquina real de Londoño*, se describe claramente el uso del telón de boca: "...sube la Cortina, que oculta el Teatro de los Títeres..." (p. 5); "Vaxa la Cortina que oculta el Foro..." (p. 7).

En fin, de estos indicios es posible inferir que las máquinas reales que recorrían la península ibérica durante los siglos XVII y XVIII no solo representaban comedias por medio de títeres, sino que también estaban difundiendo una nueva manera de resolver el espacio escénico –diferente en esencia al de los tradicionales corrales de comedias–; la nueva manera que triunfaría para el teatro de actor en el siglo XIX, un par de siglos después del nacimiento de la máquina real.

## La máquina real como metáfora de la existencia

Hasta tal punto tuvieron éxito y se difundieron las máquinas reales, que a las pocas décadas de su nacimiento ya aparecen reflejadas en los textos literarios; muchas veces empleadas con carácter metafórico. El mejor ejemplo de esto se encuentra en la obra del escritor costumbrista, y moralizante, Francisco Santos, publicada entre 1663 y 1697. En su texto *El Diablo anda suelto: verdades de la otra vida soñadas en esta* (En Madrid: por Roque Rico de Miranda a costa de Francisco Martínez..., 1677) pone en boca de Lucifer estas palabras, dirigidas a un humano quejoso: "¡Desatento, y vil eres, pues menosprecias la *Máquina Real* de lo criado, y no hazes reparo que fuiste criado para gozar quanto Dios crió, señalándote por Rey del vniverso; desdichado de ti!" (Santos 1723, IV, 367). Mientras que en *El sastre del Campillo* (En Madrid: por Lorenzo García: véndese en casa de Sebastián de Armendáriz..., [1685]) se le reprocha a un vendedor de figurillas para Nacimiento:

> ...títeres, y muñecas; cómo queréis vender semejantes trastos, quándo está el Mundo lleno de esas sabandijas? Porque, mirad, muchíssimos hombres, o niños, que ya no ay hombres, aún no valen para figuras de nacimiento, que de muchos se podía hazer compañías de máquinas reales, por no decir títeres, o figurillas de nacimiento, que lo pueden ser por aver nacido figurillas." (Santos 1723, II, 111)

Finalmente, en *El Arca de Noé, y Campana de Belilla*, (Impresso en Zaragoza: [s.n.], 1697) describe un espectáculo, a medias entre los *mundinovi* y la máquina real, de esta manera:

> ...me llevó a una Sala, donde estaba el Arca, desclavó la tapa, que cubría aquel Nuevo Mundo; y apenas descubrió otra tabla, que tapaba la Máquina Real, quando se tocó la Campaña de Belilla, dando tres golpes, a cuyo espantoso ruido, vi sobre las tablas vnas figurillas en forma de máscara, en sus cavallos, enjaezados de ricos jaezes, clines de grande adorno, y ginetes bien vestidos, con bravos penachos, y joyas, y todo el adorno que requiere vna máscara de ocho parejas. Dieron sus bueltas, y yo las daba // a todo mi dormido discurso, y dezía, en la mansión de mi sueño: Es posible, qué, en vnas figuras tan pequeñas quepa tan notable adorno? Que el menearse no me admira, que un Mundo Nuevo que traen estos Alemanes, mueve las figuras: En las cosas de Caudí se ha visto mucho: En vna fiesta de Títeres, se ven moverse... (Santos 1723, IV, 140-141)

Por cierto, es también muy interesante la constatación de que el escenógrafo y pintor cortesano José Caudí (Valencia h. 1640 - Madrid, 1696) utilizara habitualmente en sus decorados las figuras móviles.

Continuará...

Hasta aquí los nuevos datos y reflexiones sobre la historia del primer siglo, y algo más, de la máquina real. Una historia de éxito que casi siempre vino de la mano de actores y actrices que, en algún momento, decidieron convertirse en titiriteros. Esta situación cambiará a partir de mediado el siglo XVIII, cuando sus habituales compañeros de espectáculo, los volatineros, se conviertan mayoritariamente en los nuevos maquinistas de las, a partir de ahora, compañías mixtas de títeres y volatines.

# Bibliografía


**Agulló 1983**

Mercedes Agulló y Cobo, "100 documentos sobre el teatro madrileño (1582-1824)", en Andrés Peláez Martín, Fernando Delgado Cebriá, y Fernanda Andura Varela (coords.), *El teatro en Madrid, 1583-1925. Del corral del Príncipe al teatro de arte*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Delegación de Cultura, 1983, pp. 84-135

**Agulló 2011**

--------, "Nuevos documentos para la historia del teatro español", en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios almerienses, 2011, pp. 11-76

**Alonso 1923**

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

**Bolaños 2011**

Piedad Bolaños Donoso, "Nacimiento del Corral de la Montería (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, El Mozo, al frente de la gestión", en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 291-370

**Bolaños-Reyes 1991**

Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, "Reconstrucción de la vida teatral de los pueblos de la provincia de Sevilla: el teatro en Carmona (siglos XVI-XVII)", en Luciano García Lorenzo y John Varey (eds.). *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 155-166

**Chaves 2004**

María Teresa Chaves Montoya, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, ayuntamiento de Madrid, 2004

**Cornejo 2006**

Francisco J. Cornejo-Vega, "La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII", *Fantoche. Arte de los Títeres*, nº 0 (2006), pp. 13-31

**Cornejo 2015**

--------, "Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España", *Fantoche. Arte de los Títeres*, nº 9 (2015), pp. 36-74

**Davis-Varey 2003**

Charles Davis y John E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos*, 2 tomos, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España XXXV-XXXVI, 2003

**Domínguez 1998**

Francisco Domínguez Matito, *El teatro en La Rioja: 1580-1808. Loa patios de comedias de Logroño y Calahorra. Estudios y documentos*, Logroño, Universidad de La Rioja, 1998

**Fernández Duro 1883**

Cesáreo Fernández Duro, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*, t. IV, Madrid, Rivadeneyra, 1883

**Fernández Martín 1988**

Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid- Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1988

**Ferrer 2008**

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

**García 1983**

Celsa Carmen García Valdés, *El teatro en Oviedo (1498-1700) a través de los documentos del Ayuntamiento y del Principado*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos-Universidad de Oviedo, 1983

**González de Amezúa 1949**

Agustín González de Amezúa, "Nuevos datos sobre el histrionismo español de 1561 a 1568", en *Isabel de Valois, Reina de España 1546-1568. Estudio biográfico*, t. III, Madrid, Gráficas Ultra, 1949, Apéndice, pp. 515-520

**González Hernández 1979**

Vicente González Hernández, *Noticias y documentos para la historia del teatro en Zaragoza. Siglo XVII*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Cuadernos de Zaragoza 41, 1979

**Grau 1958**

Mariano Grau, *El teatro en Segovia*, Segovia, Instituto Diego de Colmenares, 1958

**Juliá 1915**

Eduardo Juliá Martínez, "El teatro en Valencia" [1640-1655], *Boletín de la Real Academia Española*, 4 (1917), pp. 56-83

**Juliá 1926**

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

**Llordén 1975**

Andrés Llordén, "Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)" [1665-1800], *Gibralfaro. Revista de estudios malagueños*, 28 (1975), pp. 121-164

**Magnin 1862**

Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe*, París, Michel Lévy Frères, 1862

**Miguel 1994**

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

**Par 1929**

Alfonso Par, "Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII", *Boletín de la Real Academia Española*, 16 (1929), pp. 326-346, 492-513 y 594-614

**Pascual 1986**

María Teresa Pascual Bonis, "Las compañías de comedias y su actuación en Pamplona de 1600 a 1664", *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, II, 2 (1986), pp. 223-258

**Pascual 1994**

--------, *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1746. Estudio y Documentos*, Tesis doctoral, Director: José Mª Díez Borque, Universidad Complutense de Madrid, 1994

**Paz 1914**

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

**Profeti 1977**

Maria Grazia Profeti, "Dalla 'Baltasara' alla 'Comica del cielo': i meccanismi della scena nella scena", en *Percorsi Europei*, Firenze, Alinea, 1977, pp. 39-62

**Quirós 2010**

José Antonio Bernardo de Quirós Mateo, *Teatro y actividades afines el Ávila (Siglos XVII, XVIII y XIX)*, (Tesis doctoral: Dir. José Romera Castillo, Madrid, UNED, 1993-94), [Madrid], D-UNED, 2010

**Rojo 1999**

Anastasio Rojo Vega, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999

**Sarrió 2001**

María Pilar Sarrió Rubio, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001

**Santos 1723**

Francisco Santos, *Obras en prosa, y verso, discursos políticos, máximas christianas, y morales, adornadas con curiosos exemplos expeculativos, y prácticos, que por su diversidad es deleytable su leyenda*, En Madrid: Por Francisco Martínez Abad. Año de 1723

**Shergold-Varey 1979**

N.D. Shergold y J. E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1979

**Shergold-Varey 1982**

--------, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982

**Shergold-Varey 1985**

--------, *Genealogía, orígenes y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books, 1985

**Soler 1911**

Bonifacio Soler, "Extinción de los ermitaños de Montserrat", *Revista monserratina*, nº 7, 8/7/1911 p. 443 y 460

**Urzaiz 2012**

Héctor Urzaiz Tortajada, "Expediente inquisitorial de *Las misas de San Vicente Ferrer* de Enrique Gómez (1748)", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº 6, (2012), pp. 40-63

**Varey 1953**

John E. Varey, "Titiriteros y volatines en Valencia 1585-1785", *Revista Valenciana de Filología*, III, 1953, pp. 215-276

**Varey 1957**

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

**Whitaker 1983**

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

# TÍTERES CON CARÁCTER

## El Eneagrama como herramienta para la construcción del personaje, la creación y la manipulación de títeres y objetos.

*Texto: Susana Sánchez*
*Ilustraciones: Loida Cano*

Kermit la rana.- Bienvenidos al Show de los muppets emitiendo directamente desde la revista Fantoche. Con todos ustedes, un fuerte aplauso para… ¡el eneagrama!

Entran los fraggels: Gobo, Dudo, Rosie, Bombo y Musi.

Gobo.- Guau! el Tío Matt tenía razón, desde que ficharon con Disney estos muppets viven a todo lujo… ¡varillas de titanio!

Rosie.- Cuando tiras del papel higiénico del wáter, suena la música de Barrio Sésamo

Dudo.- ¡Por todos los Fraggels!! ¡Tienen papel higiénico!

Bombo.- ¡Por un millón de Goris! ¡Tienen wáter!

Musi.- Lujos mundanos, yo prefiero la melancólica gotera de mi solitaria cueva…

Gobo.- Fraggel Rock es el centro del universo.

Kermit.- Exacto, volved a casa. Estábamos a punto de conocer al eneagrama.

Rosie.- ¿Al eneaqué?

Bombo.- Debe de tratarse de alguno de esos terribles monstruos peludos…

Cerdita Peggie.- ¡¿A quién le llamas tú monstruo?!

Conde Draco.- Tranquilos, el eneagrama no muerde! Sólo se trata de 9 tipos…

Dudo.- ¡9! Eso es superioridad numérica… ¡¡9 monstruos peludos!!

Draco.- 9 helados de piña para el niño y la niña. Aquí tenéis los resultados del test. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9!!! ¡¡¡9 tipos de personalidades!!! (rayos y centellas).

Dudo.- Pero… ¿seguro que soy un 6? Tengo cosas del 7, y del 5, y del 3. Puede que sea un 6, pero ¿y si no lo soy? Ser un 6 o no ser un 6, he aquí la cuestión.

Bombo.- Lo mío es peor. Puedo ser un 6 ala 5 o un 5 ala 6. ¡O cielos qué horror...!

Cerdita Peggie.- ¿Un 2, cómo que soy un 2? Un 2 es muy poco. Yo soy un 8 por lo menos.

Rosie.- De eso nada rubita. A pesar de tus… tirabuzones la única 8 que hay aquí soy yo. (Insinuándose a Kermit la rana). Campeona olímpica de lanzamiento de curris.

Cerdita Peggie.- ¡¡¡No le pongas tus coletitas encima a MI rana!!! (las chicas luchan).

Osito Frozzi.- Vamos, chicas, un poco de paz. ¡Os vais a arrancar las pelucas!

Musi.- "La fraguelesa está triste, qué tendrá la fraguelesa".

Monstruo de la galletas.- ¡¡¡Galletas!!! (devora galletas que vuelan por todas partes).

Oscar el gruñón.- Odio las galletas.

Epi.- Blas, Blas ¿por qué Oscar lo odia todo?

Blas.- Es un 1 poco evolucionado, culpa a los demás de sus propios errores, según el eneagrama es un misántropo que... ¡Ay mi ojo!

Oscar el gruñón.- Odio el eneagrama.

Gobo Fraggel (a la rana Kermit).- ¿Y tú por qué estás en Disney y en Workshop?

Kermit la rana.- Bueno, ya sabes, soy el muppet más famoso. Soy un 3 y soy el mejor.

Gobo.- Yo también soy un 3 y el mejor soy yo. (Animal da un redoble de batería y luchan todos contra todos).

La montaña de Basura.- ¡Fraggel, muppets, basta, basta, un poco de paz!! (Frenan en seco) ¡¡Todos somos criaturas de Henson!

Musi.- Qué mediocridad, peleando como simples dibujos animados…

Dudo.- Peor aún, como seres humanos…

Bombo.- ¡Oh cielos, qué horror!

Gobo.- ¡Es más lo que nos une que lo que nos separa!

Viejo 1 del palco.- ¿La tela de forro polar con la que hacen nuestra piel? Jua jua jua.

Viejo 2 del palco.- ¿La silicona para pegarnos los ojos? Juo juo juo.

Gobo Fraggel y Kermit la rana.- ¡¡¡Todos somos títeres!!!

Oscar el gruñón.- Odio los títeres.

Cantan, bailan y brindan con zumo de rábano mientras los músicos de los Muppets interpretan la banda sonora de Fraggel Rock: Vamos a jugar/ tus problemas déjalos/ para disfrutar/ ven a Fraggel Rock.

Personajes y eneatipo: 1.- Oscar el gruñón. 2.- Cerdita Peggie, El monstruo de las galletas, Epi, Justina la Montaña de basura. 3.- Kermit la rana y Gobo Fraggel. 4.- Musi Fraggel. 5.- Tío Matt el viajero y Blas. 6.- Coco, Gonzo, Dudo Fraggel y Bombo Fraggel. 7- Todo el universo de Jim Henson.- 8.- Animal, Rosie Fraggel, Viejo 1 del palco. 9.- Paco Pico, Fozzie el oso.

El ser humano del siglo XXI quiere pensar que es singular, único, exclusivo. El títere no es tan engreído. Como en los personajes de la Comedia del Arte, lo verosímil o ser encasillado en un estereotipo importa menos que el vuelo de la acción dramática. Títeres y objetos tienen una personalidad característica, con rasgos mutables que no constituyen la esencia del ser (los que cambian según las circunstancias y el manipulador que les accione) y otros permanentes y consustanciales de un carácter predominante, que les define y les diferencia. **El Eneagrama es un método que distingue esas esencias y clasifica los diferentes tipos de personalidad en función del miedo que predomina y sus mecanismos de defensa,** un método aplicado a la sociología y la psicología que resulta muy útil para la construcción de personajes de ficción, como ha demostrado su uso en centenares de guiones de cine y tv. Los títeres tienen carácter propio, y cuantas más herramientas para conocerlo tenga el manipulador, mejor contada estará la historia que quiere contarnos.



Es evidente que la personalidad del títere u objeto no la elije arbitrariamente el manipulador, sino que viene marcada en primer lugar por su apariencia. En el teatro, el hábito sí hace al monje. Y como bien sabe el creador, el material y la forma del objeto le dotan de unas cualidades particulares, de una plasticidad que también definirá su carácter y aptitudes. Esto se aprecia de forma muy evidente en el teatro de objetos: por ejemplo, la forma rígida y punzante de un tenedor son cualidades físicas que le condicionan más a ser un personaje agresivo, intransigente, frío y duro como el propio material que le constituye (en el eneagrama podría ser un guerrero, un eneatipo 1 u 8 si es un líder, o un soldado raso 6 si van con otros tenedores idénticos y obedientes). Un tomate, sin embargo, esférico, rojo, orondo, carnoso y vulnerable porque puede ser destrozado con facilidad, será un personaje más pasional y sensual (por su color, por su olor, si se aplasta se convierte en una masa amorfa y sanguinolenta) afín al eneatipo 2.

## El escenario del mundo

Al creador artístico debe interesarle el eneagrama como método analítico que no juzga moralmente. Peggy prefiere ser un 8 como si éste fuera más que un 2, pero no hay unos eneatipos mejores que otros. Todos son válidos, complementarios y necesarios. La decisión moral de que elijan hacer el bien o hacer el es independiente de las características que les constituyen. Y concretamente en la ficción interesa y mucho que haya buenos malos, o sea malos excelsamente perversos, como ese pedazo de madrastra de Cenicienta (eneatipo 1), un Stromboli cruel (eneatipo 8), o un Yago manipulador y sibilino (eneatipo 3). El eneagrama entiende el mundo como un sistema complejo donde cada eneatipo tiene una función que desarrollar. En un sistema social cualquiera encontramos al jefe (rey, presidente, director), al pensador- observador (filósofo, científico), al idealista (juez), al sanador (ayudador, médico, brujo), al obrero (campesino, trabajador, peón), al animador (payaso, músico, cuentacuentos), y así diversos roles que juntos se complementan y, en equilibrio, constituirán un sistema

social armónico. Pero el buen material dramático consiste en contar cómo ese equilibrio se rompe, a partir de un detonante que hace que uno o varios personajes lleven las características de su tipología hasta el exceso o la neurosis.

## Los miedos del títere

Y el hombre hizo al títere a su imagen y semejanza. Y vio el hombre que aquello era imperfecto. Y no porque el hombre no supiera hacerlo mejor, sino porque los hizo tan semejantes a nosotros que los títeres resultaron tan miedosos como las mismísimas personas. Todos los seres humanos tienen miedo, pero no a los mismos temores ni en la misma medida; y así los títeres heredaron está vulnerabilidad variable: distintos miedos y en distinta medida. El eneagrama encuentra el miedo que predomina entre otros miedos, el mecanismo de defensa para ocultarlo y/o protegerse, y aquello que el eneagrama denomina "pasiones" y que no es sino un punto débil de su personalidad al que el personaje tiende y que sólo podrá controlar si ha evolucionado (entendiendo la evolución vital como el aprendizaje de los errores del pasado para no volver a cometerlos).

## Hacer, Pensar, Sentir

Todos los personajes piensan, sienten y hacen. Pero no necesariamente en este orden ni con igual intensidad. El eneagrama establece que, según el eneatipo, una de estas 3 pulsiones se activa antes que las otras. Aquellos que guían su vida desde el pensamiento, primero desde el pensamiento, los del "pensar", son el 5, 6 y 7, y su tiempo referente es el futuro. Los seres de acción, de instinto, de "hacer" son el 8, 9 y 1, y su tiempo vital es el presente, el aquí y ahora. En los eneatipos 2, 3 y 4 predomina el sentimiento, el "sentir", lo que les gusta, lo que quieren, y su tiempo de referencia es el pasado.

## Triada del sentimiento: 2, 3 Y 4

**ENEATIPO 2: EL AYUDADOR.** El 2 es el prototípico personaje de una madre que te arropa, te alimenta, te abraza. Te da y te da, sin pedir nada a cambio. Ojo, sin pedirlo, no sin que quiera algo a cambio. El máximo miedo de un 2 es el ser abandonado, el que le dejen solo. Y qué mejor forma de garantizarse la compañía que volviéndose imprescindible. Da para recibir, da incluso en cantidades totalmente desproporcionadas en relación con lo que recibe. El 2 es magnético y tremendamente sensual. El títere de la cerdita Peggy es un ejemplo espléndido de un eneatipo 2 sobre todo por su pasión: el orgullo. El 2 da y da, y no pide por el miedo al "no", que sentiría como un rechazo. Pero cuando se harta de no recibir aquello que necesita pero que a nadie pide de forma explícita, ese 2 recurre a su mecanismo de defensa, la represión, hasta que estalla de forma voluptuosa anteponiendo su "yo" ante el resto, clamando fundamentalmente por su libertad. Y así "escapa" de todo y todos como un caballo a la carrera,

desbocado, dando coces, furioso, pasional, terrible. Y ya puede tener cuidado la Rana Gustavo cuando Peggy se enoja porque la cerdita es un 2 poco evolucionado, celoso, posesivo y dominante, cualidades muy interesantes para potenciar el conflicto dramático.

MÁXIMO MIEDO: El abandono
PASION: El orgullo
MECANISMO DE DEFENSA: La represión
PERSONAJES: Teatro: Otelo, Julieta. TV: Toni Soprano. Muppets: Cerdita Peggy.
OBJETO: Corazón
CREADORES: Grandes cantantes como Elvis Presley, Pavarotti y Nino Bravo. Actrices como Marilyn Monroe y autores como Tennessee Williams.

**ENEATIPO 3: EL TRIUNFADOR.-** Es el más camaleónico de todos, puede aparentar distintas personalidades según el contexto donde se desenvuelva. Su máxima es "ser el mejor", conseguir el éxito en aquello que emprenda, porque su mayor miedo es el fracaso. Si para ello ha de recurrir a cualquier tipo de estrategia, tiene el potencial para hacerlo. De la triada del sentimientro es el que tiene mayor control, es el cerebro de corazón, y no se pasa de rosca. Su mecanismo de defensa es la identificación con aquello que hace, siendo la mentira, incluso engañándose a sí mismo, una de sus estrategias para conseguir sus objetivos. El personaje más característico de un 3 es el mito del Don Juan. Cada mujer que enamora es una medalla, un triunfo. Pero sus conquistas no son sino espejos que le devuelven su propia imagen, ese Narciso que corre el riesgo de enamorarse de sí mismo. Obviamente la pasión que predomina en ellos es la vanidad. También es el prototipo del héroe que además de conseguir la victoria, cae bien (éxito social). Ej: Astérix, Gobo, Capitán Trueno, Indiana Jones, Burt Simpson, la rana Kermit.

MÁXIMO MIEDO: El fracaso
PASION: La vanidad
MECANISMO DE DEFENSA: Identificación
OBJETO: Un instrumento tecnológico de última generación (televisión, ordenador, Smartphone, tablet).
PERSONAJES: El gato con botas, Yago, Romeo, don Juan, Narciso, el Zorro de Pinocho, Gobo Fraggel, la rana Kermit.
CREADORES: Charles Chaplin, William Shakespeare, Lope de Vega, Robert Lepage.

**ENEATIPO 4: EL ARTISTA.-** El 4 intenta por todos los medios diferenciarse de la masa, ser distinto, ser auténtico, porque su máximo miedo es la mediocridad. Pacíficos, poetas, artistas, místicos, tienen dificultad para expresarse en los lenguajes sociales convencionales, y para ser comprendidos, precisamente porque si les entienden no serían lo suficientemente extraños y peculiares. En su expresión artística y creativa es donde encuentran su máxima desarrollo y donde pueden encontrar caminos inexplorados con los que identificarse y crecer. Su pasión es la envidia: cuando encuentra a otro más "artista" que él mismo, se encierra en una introspección hermética y dramática de la que sólo saldrá cuando recupere una plena sensación de autenticidad, ya sea por el reconocimiento de su estado anímico de extrema melancolía o por la creación de una obra artística tan peculiar que le haga sentirse satisfecho por especial. Son extremadamente sensibles y pacíficos.

MÁXIMO MIEDO: la Mediocridad
PASION: la envidia
MECANISMO DE DEFENSA: Introyección (acedía).
PERSONAJES: Musi de los fraguel . Pierrot de la comedia del arte.
OBJETO: Una obra de arte: única y con gran valor estético.
CREADORES: Pintores como Frida Kalho, Egon Schielle y Van Gogh, músicos como David Bowie, Bröjk y The Cure, cineastas como David Linch y Julio Medem, performance como Marina Amabromic, bailarinas como Pina Baush y dramaturgos como Rodrigo García y Angélica Lidell (aunque estos últimos podrían ser también un eneatipo 1 por su idealismo y compromiso radical).



## Triada del pensamiento: 5, 6 Y 7

**ENEATIPO 5: EL OBSERVADOR.-** Hay 2 grandes observadores en el eneagrama: el 1 y el 5, con la diferencia de que el 1 juzga moralmente y el 5 sólo lo hace analíticamente. El 5 es el científico (Einstein), el filósofo, el informático, el analista. Su máximo temor es el miedo al ridículo, no le gusta ser el centro de atención ni objeto de estudio. Solitarios, inexpresivos, pacíficos, yeráticos a veces porque les cuesta expresar sus sentimientos. Escépticos y socráticos: "Sólo sé que no sé nada". En Fraguel Rock tenemos al Matt el viajero. Su curiosidad por el mundo exterior y cómo lo ve y expresa en las postales que envía a su sobrino, son un ejemplo estupendo de eneatipo 5: curioso, sobrio, miedoso, analítico, reflexivo. Su pasión es la avaricia, pero no tanto de bienes materiales como intelectuales: el 5 no quiere ser el mejor, como el 3, ni ser único, como el 4, lo que el 5 persigue es la sabiduría. Le gusta estar solo para ver (sin ser visto) y poder pensar tranquilo. Uno de los grandes titiriteros de ficción es un 5: el mítico personaje de Gepetto, creador de Pinocho.

MAXIMO MIEDO: El ridículo
PASIÓN: Avaricia.
MECANISMO DE DEFENSA: El aislamiento
OBJETO: Microscopio
PERSONAJES: TV: Walter White de Breaking Bad, Matt el viajero de Fraguel Rock, Gepetto de Pinocho, Blas de Barrio Sésamo.
AUTOR: Pintores como Cezanne. Dramaturgos como Anton Chejov.

**ENEATIPO 6: EL COMPAÑERO.-** Más que preguntar por su máximo miedo habría que preguntarse a qué no tiene miedo el 6. El eneatipo 6 tiene miedo a todo: a que le pique una araña, a las alturas, a enfermar, a lastimarse, a que le despidan, a perder, a morir, miedo a

todo. De forma individual es indeciso y diletante, pero son grandes compañeros porque la lealtad y la honestidad forman parte de su esencia, siempre y cuando no les frene su pasión: la cobardía. Al 6 le cuesta desafiar la autoridad de forma individual, pero se apuntará a cualquier revolución justa si va en equipo: el 6 es el mosquetero, y su sentido de equilibrio y justicia universal le da fuerza para ser capaz de derrocar al que abuse del poder, ojo siempre en equipo, y para poner luego a otra autoridad más equitativa. La incertidumbre del personaje del 6 resulta muy útil para el desarrollo dramático, ya sea en tragedia (Hamlet), por su lentitud para resolver un conflicto desde la acción, y muy particularmente en comedia por la enorme hilaridad de sus fobias no resueltas y su condición de antihéroe, más predispuesto al batacazo que a la gloria. Su mecanismo de defensa consiste en proyectar en los otros las irresponsabilidades propias que cuestionan su honestidad y valía.



DEBILIDAD: El miedo.
MECANISMO DE DEFENSA: Proyección
OBJETO: Cotidiano y de confianza. Ej: barra de pan.
PERSONAJES: Cualquier protagonista de Woody Allen. Hamlet. En Fraggel Rock tenemos varios amigos 6: Dudo, que sólo saca su valor si se trata de ayudar a sus amigos, y el aún más acomplejado y paranoico Bombo que ni siquiera se atreve a asomar bajo su gorra.
CREADORES: Actores como Alfredo Landa y Jack Lemon, las comedias de Woody Allen y el cine de Billy Wilder y Luis García Berlanga.

**ENEATIPO 7: EL ANIMADOR.-** El 7 quiere disfrutar de la vida, es optimista, ingenioso, divertido, juguetón, extrovertido, hablador, excesivo, muy rápido y aparentemente despreocupado, precisamente porque su máximo miedo es el dolor, el aburrimiento, la muerte. Su mecanismo de defensa es racionalizar: llegar a explicar lo que ocurre hasta conseguir ver el lado positivo de todo, con el humor, frecuentemente escapista, como vehículo veloz en su fuga. Pero el 7 que no ahonda en la tristeza tanto como en la alegría corre el riesgo de resultar frívolo y superficial, pues no hay risa sin llanto, ni vida sin muerte. Epicureo y su filosofía son pura esencia de 7: el dolor y la enfermedad como mal necesario que permitirá disfrutar aún más de la salud. La pasión del 7 es la gula, pero no relacionada con la comida, sino con el exceso en general: más cursos, más viajes, más amores, más de todo. El 7 es un niño grande con complejo de Peter Pan. Muchos de los grandes cómicos son bufones, y aunque no todos los clowns son 7, todos los 7 son clown.

MÁXIMO MIEDO: El sufrimiento, el dolor, la muerte.
PASIÓN: Gula (exceso)
MECANISMO DE DEFENSA: Racionaliza
OBJETO: Parque de atracciones
PERSONAJES: El universo entero de Jim Hemson es pura esencia 7. Todos los bufones.
CREADORES: Groucho Marx, Monty Phyton, Ramón Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura.

## Triada de la acción: 8, 9 y 1

**ENEATIPO 8: EL JEFE.-** La máxima del 8 es ser el más fuerte porque su máximo temor es la debilidad. Es absolutamente radical en su forma de ver la vida y obrar en consecuencia: o sí o no, o blanco o negro, sin términos medios ni matices. Es el jefe, respetado y/o temido, protector y guerrero, su personalidad se impone ante los demás al asumir desde la acción tareas de autoridad y decisión. Grandes estrategas (Napoleón) imponen la acción a la sensibilidad y la violencia como una herramienta útil. Cuando se sienten impotentes ante una situación que les supera simplemente la niegan. Como personajes pueden resultar fácilmente maniqueos cuando ejercen como dictadores sin empatía, malvados por su crueldad. Tienen el aplomo y control que se presupone en los reyes de la tragedia barroca, con el deus ex maquina que resuelve desde el poder absolutista.

MÁXIMO MIEDO: Debilidad
MECANISMO DE DEFENSA: Negación.
OBJETO: Cetro, espada.
PERSONAJES: Enrique VIII, Animal (muppets), Stromboli de Pinoccho, Barbazul, Darth Vader de Star Wars, Rossie Fraggel.
CREADORES: Intérpretes como Marlon Brando, Robert de Niro y Bette Davis. Cineastas como Orson Welles, Stanley Kubrick y nuestro también dramaturgo Fernando Fernán Gómez.

**ENEATIPO 9: EL PACIFICADOR.-** Optimistas, tranquilos, apacibles, afables, dan paz a los que les rodean porque evitan su debilidad: afrontar el conflicto. Pero el 9 es una olla a presión que al no enfrentarse a los otros para evitar problemas, incluso reprimiendo necesidades fundamentales, va acumulando, y puede estallar con gran cólera. Aunque estos picos son tan escasos y puntuales, que en general el 9 es un gran intermediario, un pacificador que genera confianza y paz a su alrededor. Para evitar el conflicto, más que hacer, deja de hacer, se adormece, se aletarga (abulia). Son la resistencia pasiva, a la manera de Nelson Mandela y Gandhi.

MÁXIMO MIEDO: El conflicto
PASIÓN: La pereza.
MECANISMO DE DEFENSA: Narcotizarse (durmiendo, viendo la tele,
paseando).
OBJETO: Oso de peluche.
PERSONAJES: La Virgen María, Marge de Los Simpson, El oso Frozzi de los muppets, Baloo de El libro de la selva, Desdémona, de Otelo.
CREADORES: George Lucas, Ringo Star, Bob Marley y toda la música reggae.

**ENEATIPO 1: EL REFORMADOR.-** El 1 es una gran águila que observa desde el aire, pero a diferencia del eneatipo 5, el 1 juzga moralmente, dicta sentencia y condena a los que según él son culpables. El máximo miedo del 1 es ser juzgado, por eso se defiende atacando, y responsabiliza a los otros de sus propios errores. En realidad es un gran idealista, con una visión global de cómo deben ser las cosas, el Universo, lo que está bien y lo que está mal. Pero su visión es "su" verdad, por más que el 1 quiera hacerla universal. Al ser un eneatipo de acción, no se contenta con el plano teórico (como el 5) sino que intenta imponer sus reglas en el conjunto social al que pertenece, siendo muy abundantes en el mundo de la jurisprudencia. Son los ideólogos y a menudo líderes de revoluciones, desde Jesucristo, pasando por Torquemada, Voltaire, Hitler, el Che Guevara y Ben Laden.



MÁXIMO MIEDO: Ser juzgado y condenado.
PASIÓN: La ira
MECANISMO DE DEFENSA: Transfiguración de la reacción (expresar lo contrario de lo que sienten).
OBJETO: El dedo que señala inquisidor.
PERSONAJES: La madrastra de la Cenicienta, el enanito gruñón de Blancanieves, el Emperador de Star Wars, El Dotore de laComedia del Arte, Oscar el Gruñón de los muppets.
CREADORES: Clint Eastwood, Santo Tomás de Aquino, Arthur Miller, Arturo Pérez-Reverte.

El eneagrama no es la panacea, ni un verdadero buscador de esencias debe contentarse con una única metodología, pero sí **es una herramienta útil para establecer unos códigos básicos, unos arquetipos que de una forma similar aparecen también en la Comedia del Arte**, y que resultan extraordinariamente eficaces para la construcción dramática. El eneagrama aporta al manipulador-creador-dramaturgo mayor precisión y acierto en sus movimientos e intenciones, para que ese títere u objeto en escena transmita de la forma más precisa y acorde con su personalidad, que es la que es, y no otra. Sirva este artículo como una ínfima aproximación al complejo mundo examinado por el eneagrama, donde los eneatipos se subdividen a su vez en otros 3 subtipos (social, sexual y de conservación), y donde además cada eneatipo adquiere características del los otros por aproximación (alas) y evolución (flechas). El eneagrama como instrumento dramático es útil porque sintetiza al personaje en su construcción elemental, pero éste alzará el vuelo sólo en la medida que renueve los pensamientos y sacuda las emociones del público. Y para la magia, el duende, el talento, el arte, no hay eneagrama que sirva. Palabra de una 7.

# OTRA HISTORIA DEL TEATRO DE TÍTERES EN ESPAÑA

*Adolfo Ayuso*
*ayusoroy@gmail.com*

*Boceto para Tarasca madrileña, 1744.*

Hasta hace bien poco el papel que se concedía a las marionetas españolas y portuguesas era menor, poco más que anecdótica, en la mayoría de las más importantes monografías sobre la Historia europea y mundial del Teatro de Marionetas.

Así ocurrió en la primera de todas ellas, que sirvió como modelo para las siguientes, la de Charles Magnin (París, 1852) *Histoire des marionnettes en Europe*, que aún así fue la más completa en lo referente a España. Vendrían luego la de Yorick (Florencia, 1884) *Storia di Burattini* y la de Ernest Maindron (París, 1900) *Marionnettes et Guignols*. En ellas la participación española se limitaba a las figuras, probablemente más autómatas que marionetas, que el ingeniero italiano Torriani construyó para Carlos V durante su retiro en el Monasterio de Yuste o el capítulo de El Quijote en el que aparecía el Retablo de Maese Pedro. La de Maindron citaba a Don Cristóbal Polichinela. Poco más.

En las que siguieron, las noticias eran aún más reducidas o inexistentes. Entre las más conocidas, la de Max von Bohen (Munich, 1929) *Puppen und Puppenspiel*, la de Jacques Chesnais (Paris, 1947) *Histoire générale des marionnettes* y, aunque no sean historias en un sentido estricto, la de Bil Baird (Nueva York, 1965) *The Art of the Puppet* y la de Paul Fournel (París, 1982) *Les marionnettes*.

La situación comenzaba a ser francamente injusta porque el inglés John E. Varey, el hispanista que ha realizado el más profundo estudio del teatro del Siglo de Oro, especialmente en sus aspectos organizativos, ya había publicado en 1957 su *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, donde reseñaba la gran actividad espectacular y teatral que las grandes figuras del Corpus y las figuras móviles en iglesias o sobre carros habían desarrollado en España. Era tal la riqueza documental que encontraba que se manifestó  incapaz de acometer un estudio serio que pudiera incluir en su historia de los títeres. Lo que sí defendía era el mostrarse claramente partidario de incluir a los gigantones y grandes bestias entre los títeres, aunque notablemente emparentados con las máscaras:

> Estos artificios, llevados y animados por seres humanos, tienen un parentesco con los títeres de mano, aunque, evidentemente, son mucho más grandes que éstos. Debemos distinguir estrictamente entre el efecto producido por las figuras que tienen una existencia propia, aun cuando no sean movidas, y la reac-

ción del público ante el espectáculo de seres humanos llevando el vestido del diablo, por ejemplo. La gran figura contrahecha es más que un vestido. Sin embargo, el origen y la intención de los gigantes y otras figuras animadas están entretejidos de tal manera con los de las máscaras de las fiestas religiosas que no es posible discutirlas aisladamente. El examen del desarrollo de las festividades seculares y religiosas nos detendría demasiado en la historia de los títeres.[1]

*Gigantes de Olot (Girona), 1889. Foto Ayuso.*

La mayoría de los autores consideran que el inicio de los gigantes procesionales se produce en la Península Ibérica. Así lo expresó el mayor investigador de ellos, el belga René Meurant[2]. Una voz autorizada y que además era belga, la otra zona de Europa donde proliferan dichos gigantones y que también considera la posibilidad de tener el origen en sus tierras. La discusión está abierta aunque es probable que fueran importados desde España o, al menos, influenciados por las grandes figuras españolas durante la ocupación de sus tierras por los ejércitos de los Austrias.

El inglés Varey señalaba además que la denominada Máquina Real era la principal aportación española al teatro de marionetas europeo ya que, probablemente por primera vez en Europa, se representaban comedias completas en los mismos coliseos teatrales donde se representaban con actores las obras de los más afamados dramaturgos: Tirso de Molina, Lope de Vega o Calderón. Otros estudios de Varey realizados en Madrid, Valencia y Barcelona, que analizaban también periodos posteriores, le reafirmaban en lo dicho y señalaba la importancia que había tenido el repertorio de los teatros de marionetas así como las numerosísimas representaciones de nacimientos navideños en los siglos posteriores. Quizá en mayor número que las recogidas en Francia, Italia, Bélgica, Países Bajos y otros territorios europeos como los países eslavos. La persistencia en España de teatros tradicionales de representación navideña como el de la Tía Norica de Cádiz o el Belén de Tirisiti de Alcoy (Alicante) dejan constancia de este hecho. Por no mencionar el extraordinario Belén de movimiento de Laguardia (Vitoria), documentado desde 1737 y probablemente anterior, que se representa junto a la celebración de la misa los domingos del ciclo de Navidad en la iglesia de Santa María.

Afortunadamente Paul McPharlin había ya descrito la gran influencia del teatro de figuras español en su *The Puppet Theatre in America* (Boston, 1949). También John Mc Cormick y Bennie Pratasik concedieron cierta importancia al teatro de marionetas en la Península Ibérica al escribir su *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914* (Cambridge, 1998). Y el gran historiador polaco Henrik Jurkowski lo hizo palpable al traducir del polaco al inglés su *A History of European Puppetry* (Nueva York, 1996), donde resaltaba muchas de las influencias mutuas que se habían producido en Europa a través de los siglos y concedía a las marionetas españolas y portuguesas una actividad más cercana a la realidad. En su trabajo recoge la existencia de las compañías de Máquina Real.



No obstante, se hace cada vez más necesario el completar, y quizá también el clarificar, los extraordinarios trabajos de Varey. Títeres, marionetas y otras figuras espectaculares han tenido en la península una presencia constante y no episódica, al menos desde la Edad Media. Y si la influencia de otros países europeos es evidente, sobre todo de Francia e Italia, también es evidente la influencia española en determinados momentos históricos. Cada vez que avanzo en la investigación, encuentro una mayor cohesión en los títeres europeos. Constato una intensa comunicación que hace que cualquier modificación en los temas de los repertorios o cualquier avance dentro de una determinada técnica (más evidente en las marionetas de barra o de hilos), se extienda rápidamente por todo el continente. Como si, efectivamente, Europa fuera una nave común, un territorio habitado por europeos.

Aunque la influencia mayor de los títeres españoles ha sido, sin duda, sobre los territorios americanos, donde tenemos que acudir frecuentemente para buscar rasgos esenciales de nuestro pasado cultural. Rasgos olvidados o sepultados en nuestra península y que perduran allí, bien en forma documental o, incluso, en forma de representación viva. América es una fuente inagotable de datos para conocer la historia de nuestros títeres y "figuras de movimiento" desde 1500 hasta 1800, al menos. La colaboración con investigadores latinoamericanos resulta fundamental para entender y explicar nuestro teatro, que influenció pero también fue influenciado por las danzas, ceremonias y el teatro precolombino. Los archivos americanos, especialmente los mexicanos y peruanos, van revelando detalles importantes de los títeres españoles de aquella época y seguro que queda mucho todavía por descubrir. En el siglo XX, principalmente desde México (en los años 30) y después desde Argentina (años 70 y 80, cuando muchos titiriteros tuvieron que huir de la dictadura de Videla), las influencias vinieron, en sentido contrario, desde esos países.

Otra fuente imprescindible y sorprendentemente "olvidada" es la cultura islámica, presente entre nosotros del 700 al 1500. Periodo suficientemente largo como para haber dejado algo más que una influencia muy significativa en nuestras lenguas y un sinfín de edificios y obras de ingeniería. En el campo teatral se suele zanjar el tema diciendo que

1 Revista de Occidente, Madrid, p. 42

2 *Figures gigantesques en Europe*, en *Géants processionnels et de cortège*, Editions Veys, Commision Royale Belge de Folklore, section Wallonne, Tielt, 1979, pp. 320-324.

*Carro de Santa Catalina, Corpus de Cuzco (Perú), hacia 1680*

el Islam prohíbe las representaciones de figuras humanas y el teatro en sí mismo por lo que se niega cualquier influencia teatral de estos pueblos. Algo que está, en la actualidad, puesto en duda. Bajo el Islam se agruparon pueblos muy diferentes con muy diferentes culturas y costumbres que tardaron un tiempo apreciable en tener un corpus religioso e ideológico más o menos común.

Hay algunas referencias sobre teatros de sombras en la Península en el siglo XI, tal como las hubo en Egipto, Túnez o Argelia.

> No he visto cosa más parecida a este mundo, que las sombras chinescas de la linterna mágica; son unas figuras montadas sobre una rueda de madera, la cual da vueltas con rapidez: un grupo de figuras desaparece, cuando otro grupo asoma.[3]

También hay referencias de autómatas y de *bavastells* (la denominación occitano-catalana de los títeres medievales que el arabista Federico Corriente defiende como de posible origen árabe, al igual que *títere* y *titiritero*)[4], que ya recoge Varey (1957):

> Un documento del 17 de enero de 1414, conservado en el Archivo General del Reino de Valencia, habla de "los caixons en que van los bavastells dels jutglars moros".[5]

Nuestras raíces árabe-musulmanas y nuestra inmersión en América Latina son dos hechos diferenciales con los demás países de Europa. Estos dos puntos fundamentales para la comprensión de toda nuestra cultura han sido obviados por la inmensa mayoría de nuestros historiadores. Y claro ha sido obviado por los escasos historiadores de nuestro teatro.

Hay otros cuatro puntos que han dejado secuelas evidentes en nuestro teatro de figuras:

1.- La coexistencia en la Península Ibérica de dos países, España y Portugal, que no fueron dos durante bastante más tiempo. Una señal de esto es que a Gil Vicente (1465-1536?), considerado padre del teatro portugués, también se le estudia como padre del teatro español, junto a Juan del Enzina (1468-1529), al haber escrito su obra en las dos lenguas. Dos países que durante casi dos siglos tuvieron casi medio planeta bajo los cetros de sus monarquías. Pese a haber estado españoles y portugueses apoyados sobre sus propias espaldas, mirando cada uno a un distinto horizonte político y cultural, los títeres de uno y otro se parecen mucho. Como un paisaje extremeño se parece a un paisaje alemtejano. Hay constancia de algunos titiriteros que han trabajado en ambos lados de la raya fronteriza, o bien aprendido el oficio en una y lo han desarrolllado luego en la otra (caso del fundador de la saga de los Silvent en Galicia, los creadores del personaje de Barriga Verde, en el primer tercio del siglo XX). Debemos mencionar el caso del portugués (aunque nacido en Brasil) Antonio José da Silva, conocido como O Judeu, que representó en Lisboa, entre 1733-1738, una serie de interesantes óperas y operetas con marionetas, más reconocidas luego en Francia o Alemania que en el mismo Portugal y, siguiendo la mala costumbre, prácticamente desconocidas en España.[6] Con mucha probabilidad las técnicas de manipulación e interpretación, así como las escenográficas, serían prácticamente las mismas en Portugal que en España. Aunque la importancia de José da Silva radica en que parece ser que él escribe exprofeso para marionetas (algo que todavía no se puede dar como seguro) mientras que en España las compañías de Máquina Real lo que hacían era adaptar para títeres las comedias escritas para actores de carne y hueso.

2.- El nacionalismo castellano que, de alguna forma, ha engendrado el nacionalismo español. El Reino de Castilla ha pretendido engullir desde la Edad Media a toda la península en sus fronteras utilizando tanto la guerra como las políticas matrimoniales e intentando la creación de una España basada en la unidad geográfica de la Hispania romana, pero siempre centrada en el castellano y el castellanismo como eje rector. Al ocupar en el siglo XV la dinastía castellana de los Trastámara el gobierno de los dos reinos principales (Castilla y Aragón) se producirá un embrión de "Reino Unido" que inauguran los Reyes Católicos y que seguirán conformando la monarquía de los Austrias. Los antiguos reinos se diluyeron o fueron conquistados, salvo Portugal que había ganado su independencia con las armas. Dentro del antiguo Reino de Aragón, serán principalmente los catalanes los que también planteen batalla al castellanocentrismo. Fueron derrotados finalmente en 1715 por las tropas borbónicas de Felipe V que decidió suprimir oficialmente el Consejo de Aragón, ya muy debilitado ante el Consejo de Castilla, auténtico rector de la vida nacional, siempre sometida a la voluntad de los sucesivos reyes. Esta situación política ha tenido mucho que ver con la vida cultural catalana, sometida durante siglos (todo hay que decirlo, con el beneplácito de buena



3 Ibn Hazm o Abenhazam de Córdoba (994-1063), *Los caracteres y la conducta, Tratado de Moral práctica*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1916, p. 33. La traducción es del arabista aragonés y sacerdote Miguel Asín y Palacios (1871-1944) que, sin duda, modifica el sentido original del texto (creo que ningún musulmán del siglo XI diría "sombras chinescas" o "linterna mágica") para adaptarlo a los conocimientos modernos. Él mismo señala, en larga nota a pie de página, como mejor traducción la de "fantasmas de la sombra". No obstante, en el texto parece quedar claro que las figuras no se mueven solo con una varilla sujeta por la mano sino que existe un artilugio sobre el que se sujetan las figuras. El libro se puede consultar en la web bibliotecavirtualdeandalucia.es.

4 Federico Corriente, "Del teatro de sombras islámico a los títeres, pasando por los retablos de maravillas", RFE, XCIV, 1º, enero-junio, 2014, pp. 39-56. Muy interesante artículo cuya referencia me proporcionó el amigo Francisco Cornejo.

5 Ob. Cit., p. 24. La fuente de Varey es el *Diccionari Català-Valencià-Balear* de Antoni M. Alcover (Palma de Mallorca, 1930-1935, voz: bavastell, consultable en línea)

6 Afortunadamente, podemos contar con la traducción al castellano de todas ellas, realizada por Jacobo Kaufmann y editadas por Certeza, Zaragoza, 2006 y 2013.

*Manipulación de guante catalán. Sebastià Vergés, 2012. Foto Nati Cuevas*

parte de su burguesía), al influjo de la literatura y el arte castellano. Significativo ha sido que durante muchas décadas se ha considerado que el origen del teatro medieval español ha sido el Auto de los Reyes Magos, cuando hay muestras tanto en Cataluña como, en menor medida, en Aragón, de la existencia de textos de representación religiosa muy anteriores. Será a partir de lo que se denomina *Renaixença* (inicios sobre 1830) cuando una parte significativa de la burguesía catalana recupera lengua y costumbres que han permanecido vivas en las clases populares campesinas. Nace sobre aquellas fechas de finales del XVIII e inicios del XIX el nuevo teatro catalán y con él serán frecuentes las representaciones con títeres y sombras en Cataluña. Su arraigo en la población ha sido mayor que en el resto de España. Han desarrollado técnicas propias en el caso del títere de guante y han sido soporte de su lengua y de sus costumbres. Su documentación presenta una riqueza sorprendente, aún por pulir y explorar.

3.- La presencia de españoles (sobre todo de soldados españoles pero también de cortesanos, cortesanas, funcionarios y artistas) en territorios italianos (desde el siglo XIII, bajo la Corona de Aragón, hasta principios del XVIII, ya con la llegada de los borbones), y de los Países Bajos y del Norte de Francia (siglos XVI a principios del XVIII). La presencia en Italia nos debe hacer pensar que la pregonada línea de penetración en España de la cultura humanista italiana a través de Francia, pudo no ser tan decisiva como la línea directa marítima entre territorios de la misma corona (desde Génova, Roma o Nápoles a Barcelona o Valencia). Resulta curioso pensar que Pulcinella nació en un territorio administrado por la corona española de los Austrias. Y señal ineludible de esa influencia es el que una de las máscaras fundamentales de la Comedia del Arte, sea el Capitano Spagnolo, que recibe muchos nombres (Matamoros, Spavento, Sangre y Fuego, Rodomonte) pero que es siempre fanfarrón, parlanchín, donjuán y cobarde. También me llama la atención que sea precisamente en el Sur de Italia y en los territorios alrededor de los Países Bajos, ambos dependientes de la ocupación española, los lugares donde ha persistido la técnica de "tringle" o de marioneta de barra a la cabeza. Precisamente en aquellos años en que la Máquina Real española estaba en su apogeo, probablemente con sus marionetas de barra y las de peana. Son solo hipótesis de trabajo en las que habría que profundizar. Uno de los primeros historiadores del teatro de pupis, el siciliano Salvatore Lo Presti, escribía en una revista catalana:

> Los Pupi, que parecen originarios de Castilla la Vieja, y que contrariamente a las marionetas francesas, van cubiertos con armaduras de la Edad Media, se establecieron en Catania en 1864, bajo la dirección de Giovanni Grasso, abuelo del gran actor que todos los públicos del mundo, incluido el de Barcelona, han aplaudido. Grasso los importó de Nápoles, donde fueron importados más de dos siglos antes, exactamente en 1647, durante la estancia en Italia de Rodríguez Ponce de Léon, duque de Arcos, el famoso virrey español que más tarde va a ocasionar, por los exorbitantes impuestos que decretó, la insurrección del pueblo napolitano que capitaneaba Masaniello.[7]

En 1647 las compañías de Máquina Real estaban ya en plena evolución. Muchos son los que luego han discutido y desaprobado, es posible que con razón, estos asertos de Lo Presti. Pero ahí están. También son muchos los que han obviado la influencia española en Italia sin preguntarse demasiadas cosas. El también siciliano Benedetto Croce en su *España en la vida italiana del Renacimiento* (1922)[8], ya puso en su sitio estas cuestiones y, más actualmente, el profesor de lengua y literatura española en la Universidad de Bolonía, y destacado especialista en García Lorca, Piero Menarini, ha escrito sobre fuentes españolas en el repertorio de los títeres italianos, especialmente en la compañía del boloñés Angelo Cuccoli (1834-1905).[9]

4.- El haber padecido durante la mayor parte del siglo XX dos dictaduras, primero la caciquista y conservadora del general Miguel Primo de Rivera (1923-1930) y luego la funestísima y con nítido origen fascista del general Franco (1936-1975), que aún perdura en algunas cabezas pensantes de nuestro país. En ese largo periodo de tiempo se han escrito en Europa la mayor parte de las historias fundamentadas del teatro, desde el antiguo y medieval hasta el más moderno y vanguardista. Buena parte de nuestros historiadores han escrito desde la alienación falangista (el Partido único, cuyo lema "por el Imperio ha-

7 *D´aci dallà*, XVI, 111, marzo 1927, p. 75.
8 Edición en castellano en Renacimiento, Sevilla, 2007.
9 *Dal drama allo scenario. Tre fonti spagnole nel repertorio italiano per burattini*, Mucchi, Modena, 1985.

*Descendimiento de Cristo, Astorga, 2012.*
*Fotos Emilio Pedro Gómez.*

cia Dios" es de por sí significativo) o bajo su mirada inquisitorial, lo que ha hecho que no se pudieran ni mencionar ciertas cuestiones. Hasta finales del siglo XX nuestra historia teatral ha padecido censuras e interpretaciones malintencionadas.

Aquellos historiadores que no miran los mapas, el calendario, y las vicisitudes económicas, políticas y sociales, son incapaces de escribir una historia teatral que se aproxime a la realidad. Pueden ofrecer fechas de estreno, reparto de actores o anécdotas entre bambalinas, pero dejan al teatro colgado en un agujero negro. Y los historiadores españoles se han mirado el ombligo tanto o más que los historiadores de otros países europeos.

Debido en buena parte al poder que la Iglesia Católica ha tenido en nuestro país, a las personas que se han dedicado a la investigación histórica nunca se les ha mirado con buenos ojos. Cuando he solicitado la cesión de figuras religiosas articuladas para participar en una exposición que se iba a titular "Efigies en movimiento", he encontrado fuerte resistencia en los obispados que poseían las piezas. Ni siquiera explicándoles que las figuras iban a ser expuestas con todo respeto en el interior de un antiguo monasterio, ni siquiera proponiéndoles que todos los textos y cartelas que se fueran a poner precisarían de su aprobación. A la Iglesia no le agrada que se expongan los centenares de Cristos, y de otras figuras de la Virgen, apóstoles y santos, que desde el siglo XIII, y quizá antes, han participado en ceremonias religiosas, como el Descendimiento de la Cruz y Entierro de Cristo, que tienen un claro componente teatral. Este ha sido otro de los puntos fuertes del teatro de figuras en España, sugerido pero no reconocido, en las historias del teatro europeo. Tan fuerte que se sigue representando hoy en día en decenas de iglesias y procesiones durante la Semana Santa. Solo aquello que ha estado omnipresente permanece siete siglos después.  En realidad, todos los detentadores del poder no han querido conocer la Historia sino su propia historia, la que ellos pregonaban como verdadera. Esto no es específico de nuestro país, muchos colegas europeos lo han padecido durante ciertas épocas, pero en España, y por culpa del franquismo, esto ha sido más notable durante más tiempo.

Además muchos intelectuales españoles han mirado a los títeres como una cosa grosera y del "pasado", como un medio de transmisión de las más sórdidas costumbres. Los intelectuales españoles han sido generalmente personas muy serias, poco dados al disfrute de la vida, muy centrados en sí mismos y en su aristocracia del pensamiento. Soldados de la inteligencia más que científicos de la eclosión vital.

En la segunda mitad del siglo XVIII, los partidarios de la Ilustración siguen las normas literarias predicadas antes por el zaragozano, educado en Italia, Ignacio de Luzán en su *Poética* (1737). Pretenden acabar con la falta de reglas del teatro del Siglo de Oro e imponer la Comedia Nueva, sometida a las reglas clásicas (unidad de lugar, acción y tiempo) y transmisora de los nuevos valores de reforma ideológica y moral, ciertamente más liberales y democráticos, aunque siguieran siendo absolutamente respetuosos con la fe católica. Los títeres estaban ya presentes con sus dos técnicas fundamentales: marionetas de barra y títeres de guante. Además de las comedias de Máquina Real, interpretadas por marionetas de barra y/o de peana en los coliseos oficiales, estaba ya operante Don Cristóbal Polichinela, con la técnica de guante, en muchas plazas y posadas. Jovellanos, los Moratín y sus seguidores pretendieron, y lograron en buena medida, cerrar el ciclo de Lope, Tirso de Molina y Calderón que todavía persistía en los teatros españoles. Y con ellos intentaron llevarse por delante el teatro de repertorio con títeres, que vivían tanto de las adaptaciones teatrales de estos autores como de otros menos notables, como Mira de Amescua y otros, pero que agradaban al público con sus comedias de magia y de santos. Las Máquinas Reales persistieron en los grandes teatros, al menos, hasta el último tercio del 700, con nombres como el de Francisco Londoño, Francisco Morales, Domingo Delgras, Cristóbal Franco y otros, directores de un buen número de compañías de las que se sabe más de lo que parece. No ahondo más porque Francisco Cornejo, el máximo conocedor de ellas, lo expone con detalle en este mismo número de la revista.

El siglo XIX español es un siglo oscuro, no cabe la menor duda. Es un periodo en el que nos embutimos en la más absoluta de las decadencias. La Guerra de la Independencia contra las tropas napoleónicas nos dejó muy exhaustos. Mientras que buena parte de Europa se sumerge en el industrialismo, en España, salvo algunas zonas de Cataluña y del Norte de España, parecemos retroceder hacia modelos agrícolas y ganaderos casi medievales orquestados por una aristocracia que mantenía a toda costa sus antiguos privilegios: lo que los

*Viejo Don Cristóbal Polichinela, 1887.*

andaluces llaman los "señoritos". Pero nuestros títeres no murieron, ni mucho menos.

Cierto que no tuvieron el esplendor de los franceses o italianos pero siguieron presentes en las Ferias y Fiestas mayores de nuestros pueblos y ciudades, así como en multitud de pequeños teatritos que poblaron las principales capitales del reino. Es el siglo donde prolifera la representación navideña de nacimientos con marionetas, muy presente ya en el siglo anterior con marionetistas como El Espadero (activo desde la década de 1780), cuyo nombre pretendieron averiguar sin conseguirlo tanto Varey como la estadounidense Ada Mc Coe,[10] Ramón Fernández (activo desde 1787), Marcos Latronche (activo desde 1813), el profesor de pintura Manuel Sánchez (activo desde 1814), Juan Carrascosa (activo desde 1814), Benito Marcos (activo desde 1815), que parece heredar su teatrillo del Espadero, Francisco López (activo desde la década de 1810) y otros muchos.[11] La mayoría de ellos representaban durante el resto del año otro tipo de repertorio. Esta actividad estaba plenamente regulada:

> El de la retribución de sesenta reales por cada licencia que se expida a los titiriteros, volatines, portadores de linternas mágicas, conductores de osos y monas, saltimbanquis; y el treinta reales por cada una de las que se expendan a los músicos ambulantes. Estas licencias deben renovarse por trimestres.[12]

Los títeres de guante ejercieron en espacios más callejeros o en humildes barracones durante periodos festivos en todas las regiones españolas, pero lograron un cierto estatus en el último cuarto de siglo al inaugurarse en Madrid los teatros de *guignol* al aire libre, pero de pago, al estar rodeados de una alta valla, emplazados en la Plaza de Oriente y en el Paseo del Prado. Dirigidos por un notable empresario teatral, el de la plaza de Oriente se inauguró el 6 de junio de 1874 con la representación de la obra *Las diabluras de Polichinela*, mismo título que emplearía Jacinto Benavente en una versión posterior. Las representaciones contaban con una pequeña orquesta de tres o cuatro músicos. Posteriormente abrirían otros establecimientos cubiertos. Sin duda imitaban a los de París y estaban ya destinados principalmente a los niños.

Las sombras chinescas y luego la fantasmagoría tuvieron en el arranque del siglo un periodo de esplendor. Aunque ya hay presencias de

10 *Entertainments in the Little Theatres of Madrid, 1759-1819*. Trabajo que Varey reconocerá como precursor del suyo.
11 J. E. Varey, *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Támesis, Madrid, 1995, pp. 16-22.
12 *Decretos del Rey Nuestro Señor*, 9, 19-01-1824, p. 66.

juegos de sombras desde la Edad Media, como las ya mencionadas por Ibn Hazm, y de juegos de luces y sombras en el XVII en Valencia[13], parece seguro que su extensión moderna en España parte del alemán Jose Brunn que nos visita en 1779, procedente de Londres, donde ha trabajado con el francés Ambroise, al que algunos consideran precursor o, al menos coetáneo, del también francés Seraphin.[14] Ya en 1809 el español Bernardino Rueda ofrecía autómatas y otros juegos de sombras y de física, pero el gran protagonista en Madrid será Juan González Mantilla con sus fantasmagorías y otros juegos que presentará durante décadas. Las sombras arraigan también en Cataluña con especial fuerza, pues partiendo de los teatros se infiltran en el tejido social y se las tiene por precursoras del teatro catalán moderno. Varios de los sainetistas de la *Reinaxença* (Robreño, Renart y otros) comenzaron a representar obras en catalán en el curso de funciones familiares de teatros de sombras. Desde 1837 a 1847 hubo sesiones en la casa de la familia Caponata que disponía en su comedor de una pantalla untada de cera, enmarcada por un telón escénico pintado por el artista Vicente Rodes. Las figuras eran de cartón recio, puestas sobre un pie de madera y brazos, piernas y cabeza se articulaban moviéndolas con alambres. Asimismo podían hacer otras acciones (quitarse el sombrero, mover las orejas, agitar el abanico), habiendo figuras que tenían más de 20 piezas articuladas.[15] La más importante de las tertulias y funciones sombristas fue la de la familia Cuyás, operativa de 1865 a 1877 y que llegó a editar la revista *L'Entreteniment*. Surgieron profesionales como el señor Valls o el señor Nevas (que podría ser italiano, según afirma Joan Amades)[16] que se encargaban de dirigir las sesiones privadas, así como negocios de láminas en papel de sombras recortables por los imagineros Joan Llorenç y Antoni Bosc, que se inspiraban o incluso copiaban descaradamente de la brillante imaginería francesa de Metz y Epinal.[17]

Una de las diversiones más extendidas en aquellos años fueron los teatros pintorescos o teatros pintorescos-mecánicos que parecen provenir de los viejos tutilimundis pero mucho más perfeccionados.

> En el teatro pintoresco de la Corredera baja de san Pablo, se presenta un país nevado en el monte Albano, y un cazador que tira a una liebre, una gran borrasca en el mar, cuadro nunca visto en este teatro, intermediado de bailes de figuras mecánicas, concluyendo con un baile de furias y una lluvia de fuego. Se abrirá a las 3 y se empezará a las 5 de la tarde.[18]

El adjetivo "pintoresco" ha modificado levemente su significado. Ahora lo vemos como algo curioso, extraño o estrafalario. Su etimo-

13 J. E. Varey, *Historia de los títeres en España*, Revista de occidente, Madrid, 1957, pp.100-101
14 Adolfo Ayuso, *El teatro de sombras: entre la epopeya y el humor*, en *El cine antes del cine* (Francisco Boisset y Stella Ibáñez, coord.), Ayuntamiento de Zaragoza, 2006, p. 27.
15 Arturo Masriera, *Los buenos barceloneses*, Políglota, Barcelona, 1924, pp. 80-84.
16 *Titelles i ombres xineses*, Biblioteca de tradicions populars, Barcelona, 1933, p. 66.
17 Idem, p. 83.
18 *Diario de Madrid*, 01-01-1825, p. 4.

*Portada de un folleto de Calleja que reproduce el teatrillo del Paseo del Prado.*

logía viene de pintura y se aplicaba "a las cosas que presentan una imagen agradable, deliciosa y digna de ser pintada".[19] Luego había unas escenas o escenografías pintadas. Pero ante ellas se representaba "teatro": la escena del cazador o las figuras que bailaban. Y muchas veces se le añadía el adjetivo mecánico, siempre tan dudoso a la hora de aplicarse a autómatas o marionetas. A ello se añadían elementos de pequeñas tramoyas o de ilusiones escenográficas, como la "lluvia de fuego". En Madrid, en aquellos años solían aparecer, entre teatros pintorescos mecánicos y teatros de figuras corpóreas (marionetas), sobre 4-8 referencias diarias en la prensa. Aparecerían enseguida los Cosmoramas, Panoramas y Dioramas, más centrados en la imagen pictórica, algunos de proporciones gigantescas y que requerían una estructura empresarial muy potente. Esta situación se repetía en las otras grandes capitales de España.[20]

En su excepcional monografía, la norteamericana Ada M. Coe proporciona un plano de la ciudad de Madrid con la localización de 136 teatritos que estuvieron operativos en algún momento entre 1759 y 1819.[21] Varey, por su parte, presenta un listado de 80 locales, con su aproximada localización en una serie de planos de Madrid, que estuvieron operativos entre 1758 y 1840.[22] Solo estos datos que aún habría que completar con el estudio en archivos municipales dan una idea del peso de las diversiones populares (entre ellas y una de las más importantes, la de los títeres y figuras de movimiento) en la capital del reino.

Para completar este panorama, desde hace ya más de dos décadas, el catedrático jefe del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED de Madrid, profesor José Romera Castillo, está realizando una impagable labor para el teatro español del siglo XIX y del primer tercio del XX. Ha dirigido una numerosa serie de tesis doctorales donde sus doctorandos estudian la cartelera y hurgan en los archivos municipales de la ciudad donde viven, lo cual les facilita la labor y consigue al mismo tiempo que sean exhaustivas, algo que es más difícil si estás desplazado en otra ciudad y tienes que atender además de a los gastos propios de la investigación universitaria a los provocados por el alojamiento y manutención. Por indicación de su director atienden también a las consideradas actividades parateatrales como magia, circo o títeres, incluso aquellas que se desarrollaron en carpas o barracones. En estas ciudades de segundo orden (Albacete, Ávila, Badajoz, Pontevedra, Alicante, Toledo, etc) se acabará de perfilar la importancia, al menos numérica y quizá de calidad, que los títeres españoles tuvieron en dicho periodo, considerado por algunos como de escasa actividad titiritera.

*Folleto editado en Barcelona para una representación de sombras, 1869.*

Una compañía de indudable calidad fue la de los Fantoches Españoles, luego Autómatas Narbón. Su iniciador en España sobre 1850, fue José Piantánida, probablemente oriundo del Norte de Italia, del que no he encontrado referencias en los estudios de su país que he podido consultar. Su teatro de marionetas, como todos los de entonces con alambre a la cabeza, debía de ser muy completo y artístico. Piantánida se vanagloriaba de que sus decorados los habían pintado los escenógrafos de la Scala de Milán, algo que, naturalmente, no se pueda dar como seguro. Entre 1861 y 1864 compró marionetas y teatrito una sociedad compuesta por tres residentes en Madrid. Entre ellos se encontraba Isidoro Narbón que, junto a su hijo Alfredo, darán vida a la compañía hasta 1914. Tras diversos estudios, los más importantes del alicantino Jaume Lloret, creo que he realizado un seguimiento bastante completo de su trayectoria marionetística, que acaba coincidiendo con la exhibición de sesiones conjuntas de cinematógrafo. Al final, el cine devorará a las marionetas: la familia se instalará en Santander, donde abrirá dos salas de cine. El cine Narbón cerrará sus puertas en 1957.[23]

Comenzaron actuando en pequeños teatros de Madrid y poco a poco lo fueron haciendo en los teatros principales de la práctica totalidad de las ciudades españolas, así como en un confortable pabellón con capacidad para 600 personas que tenía en su frontal un fantástico organillo con autómatas. Sus decorados, sustituyendo a los viejos de Piantánida, fueron realizados por los mejores escenógrafos de Barcelona: Urgellés, Moragas y Salvador Alarma. Sus obras estaban escritas o adaptadas por escritores entonces renombrados, como Roberto Robert o José Mazo.

Será el escenógrafo Salvador Alarma el que monte en Barcelona, en septiembre de 1902, un excepcional Diorama animado,[24] sin duda, heredero del que se expuso en la Exposición Universal de París de 1900. Como aquel, sus figuras se movían por un complicado sistema mecánico rotatorio. Por aquellos inicios del siglo los cafés de Barcelona estaban plagados de actuaciones de *putxinel.lis* (títeres de polichinela o de guante), así como otros numerosos locales destinados

19 Roque Barcia, *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, Madrid, 1882, voz "pintoresco".
20 Carmen Pinedo, *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine*, IVAC La Filmoteca, Valencia, 2004. Estudio centrado en la ciudad de Valencia. Existen otros interesantes trabajos sobre Lérida, Asturias, Zaragoza, Navarra, etc.
21 *Entertainements* …, pp. 134-139.
22 *Cartelera* …, pp. 447-460.
23 Adolfo Ayuso, "De fantoches y autómatas: los Narbón", *Fantoche*, 8, 2014, pp. 36-62.
24 *La Ilustración Artística* (Barcelona), 27-10-1902, pp. 7 y 9.

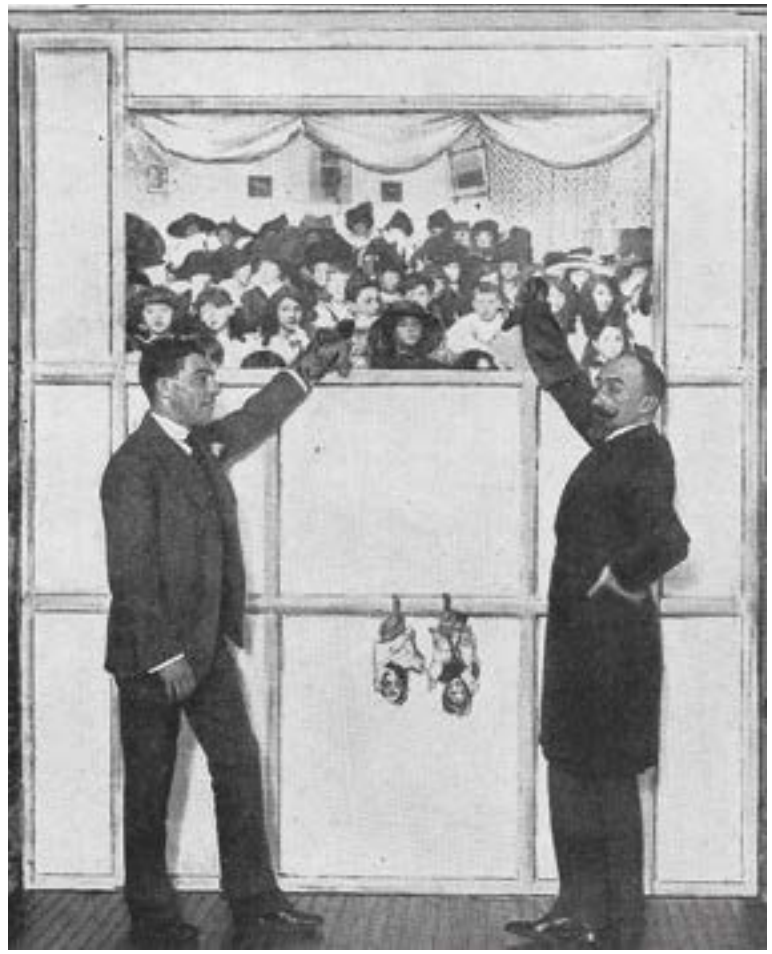
al entretenimiento. Los más famosos de todos fueron los de la cervecería Els Quatre Gats que, al igual que su inspirador parisino Le Chat Noir, comenzó con sesiones de sombras pero enseguida adoptaron los títeres de guante del mejor titiritero catalán de todos los tiempos, Juli Pi, como marca de la casa. Sentados en el local los pudieron apreciar artistas de la talla de Picasso, Utrillo, Nonell, Rusiñol, Casas, Rubén Darío o los músicos Albéniz y Enrique Granados.

En Madrid se dieron sucesivos intentos de crear un guiñol aristocrático en los hoteles Palace y Ritz, organizados por el luego Premio Nobel, Jacinto Benavente, y por otro dramaturgo de menor prestigio pero también muy considerado en aquellos años, Enrique López Marín. Sobre todo este último pretendía pulir los viejos argumentos de la cachiporra y entregar a los niños obras más "civilizadas" y moralmente más adecuadas.

Conocida en todo el mundo es la pasión que el músico Manuel de Falla y el poeta y dramaturgo García Lorca sintieron por los títeres. Pasión que llevó a Falla a estrenar en París su ópera de cámara con títeres *El retablo de maese Pedro*, en el palacio de la princesa de Polignac, con una asistencia exquisita (entre otros, Pablo Picasso, Paul Valery o Igor Stravinski) de cuya concurrencia y éxito queda una espléndida crónica del escritor Corpus Barga.[25] Ya mencionaba éste la colaboración artística de Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz y de los hermanos Viñes. Los muñecos fueron de guante, tanto los que representaban la historia carolingia de Melisendra, que transcurría dentro del retablo, como los de Don Quijote, Sancho Panza, el titiritero Maese Pedro y los demás personajes de la posada. De todos ellos, fue Lanz el más destacado pues siguió colaborando con el músico en la gira española del año 1925, donde inventó un sorprendente e innovador sistema de manipulación de grandes figuras para los personajes de la posada. Lanz ya había colaborado en enero de 1923 con García Lorca en la representación de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*[26], la primera obra de títeres del poeta granadino, donde Falla ponía la música con un piano entre cuyas cuerdas se habían colocado hojas de periódico para que sonase como un clavicémbalo. Para aquella ocasión Lanz talló todos los títeres, entre ellos un fantástico Don Cristóbal, de duras facciones campesinas que le daban un cierto aire cubista. Para la misma sesión Lanz preparó unas sorprendentes figuras planas, recortadas en papel y cartoncillo, para interpretar el Auto de los Reyes Magos. El dibujante y tallista Hermenegildo Lanz fue una figura oscurecida luego por la Guerra Civil y el oprobio franquista. Su familia, y especialmente su nieto, Enrique Lanz, director de la prestigiosa compañía granadina Etcétera, llevan décadas reivindicando sus vanguardistas aportaciones al arte de los

25 "El retablo de maese Falla", *El Sol*, 30-06-1923, p. 1.

26 Obra perdida y luego parcialmente recuperada, de la que Yanisbel Martínez da cuenta en esta revista.



*El Premio Nobel Benavente presenta su versión de Las diabluras de Polichinela. Revista Nuevo mundo, 09-02-1912.*



títeres. *El retablo de Maese Pedro* giraría por todo el mundo: Victoria Hall de Londres (1924), Town Hall de Nueva York (1926, con marionetas de Remo Bufano), Amsterdam (1926, con dirección escénica de Luis Buñuel), Zürich (1926, aparato escénico preparado por Otto Morach), Opera-Comique de París (1928, con diseño escenográfico y de marionetas de Zuloaga), Venecia (1932, con las marionetas de Otto Morach), en Buenos Aires (1942, por el Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca), etc.

Otros momentos estelares serán las representaciones con títeres que llevaron a cabo el dibujante vanguardista madrileño, Salvador Bartolozzi, como las realizadas por las Misiones Pedágogicas, organismo creado por la República española para intentar llevar al mundo rural más atrasado una imprescindible reforma de la cultura y la enseñanza. Entre otras intervenciones (Conferencias y cursos para maestros, Teatro, Cine, Museo circulante de Pintura, etc), figuraba el Retablo de Fantoches que dirigía el escritor gallego Rafael Dieste, autor de todas las obras que se representaron, en el que participaron relevantes

*Nueva estética y nuevos planteamientos temáticos en el Pinocho de Salvador Bartolozzi, 1925.*

personas de la cultura como el poeta Luis Cernuda o el pintor Miguel Prieto. Sería éste el que dirigiera luego el guiñol revolucionario Octubre (1934), creado por el poeta Alberti, y posteriormente La Tarumba, creada bajo el auspicio de Federico García Lorca (1935-1938), donde se representaron obras de ambos escritores, tanto durante la República como en los frentes y retaguardias durante la Guerra Civil.

El triunfo de las tropas del General Franco y de la Falange Española (el Partido Único) dio al traste con esa "Edad de Plata" de los títeres en España. Los titiriteros tradicionales catalanes tuvieron que dejar de hablar en catalán y reformar aquellas obras más críticas donde se podía ridiculizar, aunque fuera levemente, a los poderes civiles, militares o eclesiásticos, o donde se relataran historias de amoríos fuera del marco legal. La Falange había comprendido el poder de los títeres para educar a los niños en los principios fundamentales de su doctrina y se decidió a establecer en todas las escuelas españolas grupos de títeres formados por los propios niños y tutelados por sus mayores. Pero aquella pretensión resultó demasiado grande y se tuvo que contentar con introducirla en las centurias y escuadras del Frente de Juventudes

Podemos afirmar que a principios de la década de 1940-50 el movimiento se había extendido a todas las provincias españolas. Están ampliamente documentadas las relaciones que mantuvieron el Frente de Juventudes de Falange con las Juventudes Hitlerianas (también las hubo con las juventudes mussolinianas y con la Mocidade portuguesa) pero, por el momento no he podido documentar relaciones con el Reichinstitut für Puppenspiel (Instituto del III Reich para el

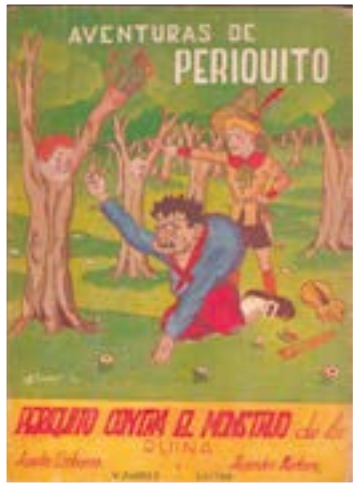
*Representación del Guiñol del Sindicato Universitario en Madrid, 1939. Foto V. Muro..*



teatro de marionetas), que tuvieron que existir pues sus dinámicas coincidieron en muchos puntos. Al igual que sus colegas alemanes se centralizó la construcción de un determinado grupo de cabezas de marionetas (15 personajes en el caso de España, 24 en el caso de los alemanes), que sirvieran para interpretar las obras de títeres. El argumento de dichas obras debía ser escrito por los niños pero siguiendo estrictamente las "consignas" dictadas tanto por la dirección central del Frente como de las emanadas de las direcciones provinciales. Aunque durante la transición española de la Dictadura a la Democracia (1975-1982) se produjo una sistemática destrucción de los archivos de Falange y del Estado franquista han quedado muchos rastros en multitud de revistas y "boletines de órdenes". En un primer estudio que presenté en el Colloque Marionnettes et Pouvoir (Marionetas y Poder), celebrado en Charleville en 2014, pude aproximar que en el periodo que va de 1940 a 1960 se formaron más de 1000 grupos de títeres en las escuadras de Flechas (categoría que agrupaba a los niños entre 11-14 años) del Frente. La mayoría de ellos tuvieron una duración muy breve, pero otros persistieron durante años.[27] Varios son los estudiosos que han hablado de este movimiento, entre ellos Francisco Porras[28], pero creo que ninguno ha llegado a explicar su gran extensión y su calculada organización. Algunos de esos niños y jóvenes que participaron en esos grupos constituirían luego compañías profesionales o semiprofesionales. La mayoría de ellos presentaban argumentos heredados de aquellas obras. Si bien desaparecían las referencias a los "milicianos rojos", a la "lucha contra el estraperlo" o a la necesaria disciplina en el Frente de Juventudes

27 Está documentado que hasta 1948 se entregaron 630 grupos de cabezas de personajes. Posteriormente se desconoce si se siguieron entregando. Puede ser que se considerara que el presupuesto era elevado y se puso interés en que fueran los propios niños los que fabricaran sus títeres, para lo que se les entregaron manuales de cómo hacerlos.

28 *Titelles teatro popular*, Editora Nacional, Madrid, 1981, pp. 327-331.




*Los autores cambiaron el título (pasó a ser el monstruo de la ruina en vez del monstruo de la democracia) en una edición de 1943.*

(evidentes en obras como *Periquito contra el monstruo de la democracia* o *Juanín, Jefe de Centuria*), emplearon los argumentos secundarios que presentaban a un héroe niño que debía rescatar a una niña un tanto bobalicona que había sido secuestrada por brujas y ogros, las fuerzas del mal. Eje argumental que fue empleado cuando las temáticas puramente falangistas tuvieron que reciclarse debido a las presiones que se ejercían sobre el régimen de Franco. Se intentaron disfrazar dentro de ese esquema que solo guarda un lejano parentesco con algunos cuentos populares pero que en realidad defienden el ideario de los falangistas: obediencia al líder, predominio del hombre sobre la mujer, castigo inmisericorde al vencido, etc. Muchos de aquellos titiriteros no fueron conscientes de esto, simplemente se dejaron arrastrar por el curso político y social de aquellos tiempos. Dentro de aquellas compañías profesionales se debe destacar a alguna que representó con notable dignidad: Marionetas de Talio (Natalio Rodríguez fue el maestro del que aprendieron los que iniciaron el programa falangista de extensión de los títeres) y su discípulo más aventajado, Maese Villarejo.

Contra esa anorexia de la imaginación añadida a una puesta en escena que rayaba en la miseria se empezarían a levantar algunos marionetistas. Por la vía más estética, hay que destacar a los dos grandes ingenieros de la marioneta en España. Por un lado, ya en la década de 1940, el inglés afincado en Barcelona, Harry V. Tozer, muy bien relacionado con marionetistas norteamericanos y europeos a través de sus trabajos en las revistas Puppetry Yearbook y Puppet Master. En ellas difundirá los peculiares títeres de guante catalanes y presentará al mundo sus fundamentales aportaciones al mando de la marioneta de hilos: el mando vertical que será conocido como "mando Tozer". En la década siguiente por el gaditano, residente en Madrid, Francisco Peralta. Con una estética muy preciosista presentó obras de autores clásicos (del Romancero tradicional, Lope de Rueda, Lope de Vega) o de notables músicos (Mozart, Falla o Prokofief). Ya en los 60, en Sevilla, Julio Martínez de Velasco añoraba la recuperación de Don Cristóbal. En Madrid, Gonzalo Cañas, presentaría obras de García Lorca, Alejandro Casona o Juan del Encina, y el inclasificable titiritero e investigador Francisco Porras, presentaba junto a un repertorio infectado por los títeres franquistas una indudable decisión de renovarse y plantear otras alternativas.

No será hasta finales de la década cuando surge en Barcelona Putxinel´lis Claca, fundados por Joan Baixas y Teresa Calafell. Baixas, muy bien relacionado con la alta cultura catalana (Antoni Tàpies, Joan Brossa, Xavier Fàbregas, Hermann Bonnin, etc), sabrá crear un nutrido grupo de poetas, pintores y dramaturgos que se entusiasman con los títeres, que los llevan a las portadas de los principales periódicos y revistas catalanes. Se crea una sección de títeres y marionetas en el Institut del Teatre de Barcelona, se realizan importantes exposiciones de títeres tradicionales y modernos (con la intención de crear un museo) y se inaugura el Festival de Títeres de Barcelona. Su colaboración con el pintor Joan Miró, *Mori el Merma* (basada en una fantástica fusión entre el Padre Ubú y el fallecido General Franco), estrenada en el Liceo de Barcelona en 1978, supuso para la compañía una destacada proyección internacional. Aunque será el comienzo de cierto distanciamiento entre tres tendencias dentro de los titiriteros: los que podríamos llamar –con toda la intención de levantar polémica pero con toda la prevención que lleva el hecho de poner una etiqueta y que no implica que una misma compañía pueda moverse en una o varias de estas denominaciones– "títeres artísticos", los llamados "títeres tradicionales" –los más escasos, posición en la que se escudaron algunos titiriteros que se proclamaban defensores de la tradición cuando lo que intentaban era eludir su mediocridad– y los predominantes y alimenticios "títeres pedagógicos" –que a finales de los 90 copaban las programaciones, en ocasiones con frágiles y hasta vergonzantes argumentos sobre temas tan importantes como ecologismo, igualdad de género o educación para la salud.

Lo cierto es que en España la situación ha cambiado mucho desde la reinstauración de la democracia. Lo primero fue la proliferación de festivales, luego la apertura de salas y de programaciones estables. Se han abierto museos y centros de documentación (muy poco aprovechados quizá porque no disponen de coordinación y de planes organizativos a medio y largo plazo), se han editado interesantes revistas, se han programado numerosas exposiciones (con pocos medios económicos la mayoría de las veces). Se ha logrado que algunas instituciones públicas incluyan en sus ayudas a la producción de obras teatrales a compañías de títeres, algo absolutamente necesario para aumentar la calidad de sus espectáculos.

Faltan muchas cosas, la más importante de todas la de destruir en los medios de comunicación la idea de que los títeres son cosa de niños, de niños cada vez más pequeños. Esto lo defienden todos los titiriteros pero a la hora de producir obras para adultos todos se echan para atrás porque saben que no van a encontrar programadores que los incluyan en las programaciones de sus teatros. Algo necesario para recuperar el prestigio en el mundo de la cultura (parcialmente perdido desde finales de los años 80) y para iniciarlo en el mundo de la Universidad. Falta la introducción del Teatro de figuras y objetos en los currículos de las escuelas de teatro. Faltan relaciones internacionales.

Creo que una de las cosas que falta es una visión de conjunto de lo que ha sido la historia de los títeres, marionetas y otras figuras en España. Desde sus orígenes hasta la actualidad. Una tarea difícil porque

en España hay una serie de problemas específicos para aquellos que quieran emprender una investigación seria. Entre ellos:

1. La casi inexistencia de iconografía (dibujos, grabados, fotografías, etc) hasta el último tercio del siglo XX. Esto obliga a tener que imaginar las técnicas que se empleaban, los rasgos de las figuras y toda la presencia escénica. Y el imaginar lleva a que se cometan muchos errores.
2. La carencia de textos y obras editadas.
3. La carencia de coleccionistas privados con lo que se han perdido carteles, programas y títeres. La muerte de un marionetista conducía a que todos estos materiales fueran directamente a la basura.

*Merma never dies, versión de Mori el Merma, Londres, 2006.*

He comenzado este artículo mencionando la escasa presencia de la historia de nuestros títeres en las historias europeas. He intentado explicar que tal situación resulta injusta. Debo acabar reconociendo que la mayor parte de la culpa hay que buscarla aquí, en casa. En 1777 el italiano Pietro Napoli Signorelli escribió su *Storia critica dei teatri antiqui i moderni* en la cual vertía algunos ataques contra el teatro español del Siglo de Oro. El jesuita español Javier Lampillas, exiliado en Italia tras la expulsión de su orden por mandato de Carlos III, publicó en Génova al año siguiente un inflamado ensayo, repleto de exacerbado nacionalismo, en el que atacaba las tesis de Signorelli acusándole de desconocimiento. La respuesta que este le dio fue:

> Si los escritores nacionales [españoles] se hubiesen anticipado a mí tejiendo una historia del teatro español, menos afán me hubiera costado coordinar mis noticias, y me habría aprovechado de semejante obra con la mayor satisfacción.

A buen lector, sobran más palabras.

*Página derecha: Las compañías jóvenes están levantando un repertorio para adultos. Pin ups, de la Cía. Dèjavu, Barcelona, 2008. Foto Jesús Atienza.*

# LA COLECCIÓN

## DE FRANCISCO PERALTA

### La expresión y el movimiento como semillas de lo sagrado

*Texto y fotografías: Luis Fernando de Julián*

*Bastian y Bastienne*

*Melisendra*

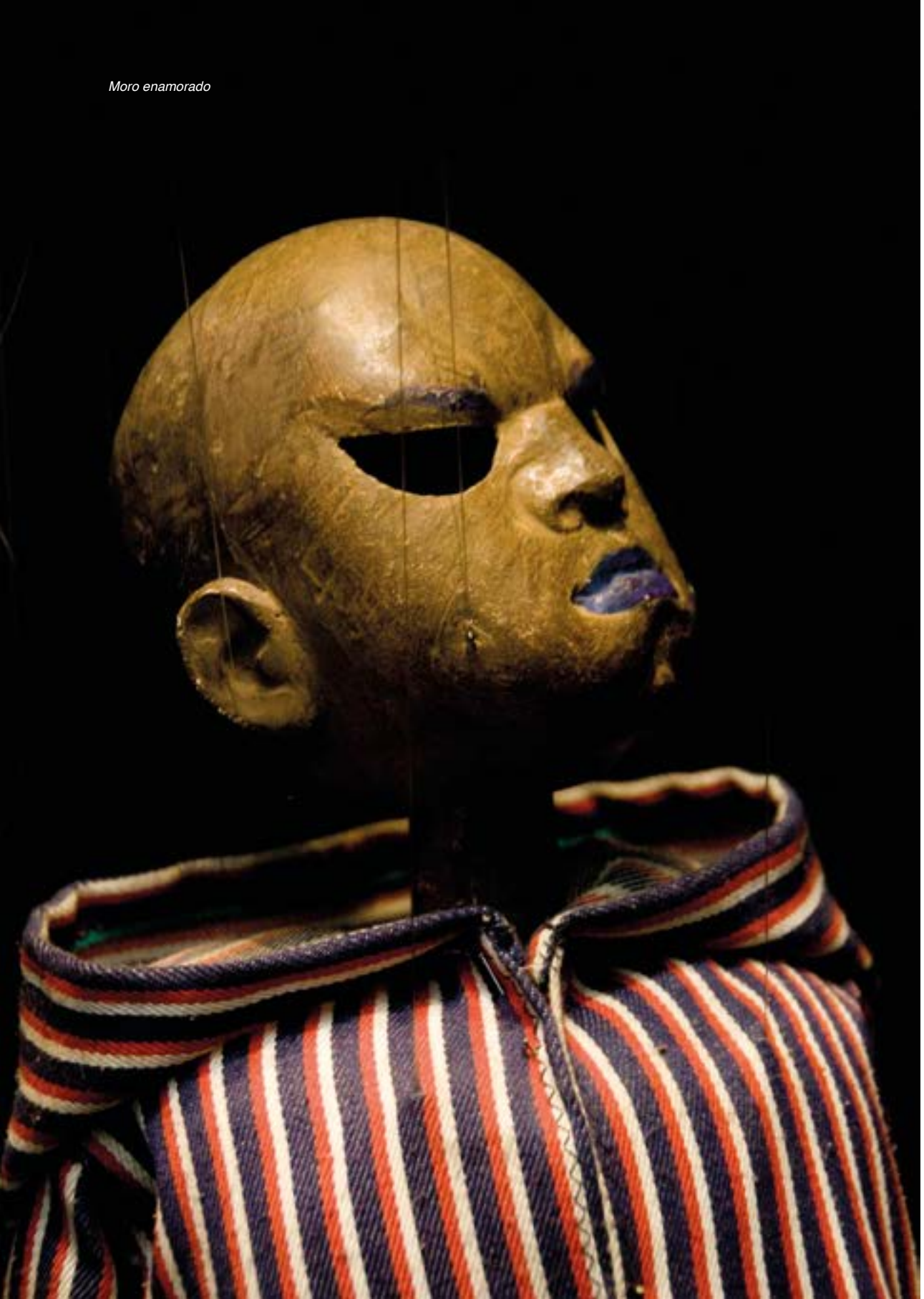
*Máscaras para marionetas*



El término *liturgia* era utilizado en el mundo helénico para designar aquellas obras que un ciudadano hacía a favor del pueblo. Es decir, lo que un individuo podía aportar desde su trabajo y esfuerzo para el beneficio y disfrute de toda la comunidad. Esta idea o concepto, entiéndase como se quiera pero siempre dentro del intelecto germinador, debe aproximarse bastante a aquella otra que empezó a cocinarse a fuego lento en las ensoñaciones de un Francisco Peralta que paseaba a mediados de los años ochenta por los patios y calles de una Segovia que acogía la primera edición del recién nacido festival de títeres Titirimundi. Segovia no era una ciudad desconocida para el maestro titiritero, en los veranos de 1977 y 1978 impartió cursos de construcción de títeres para maestros en el Colegio Universitario Domingo de Soto de Segovia; y entre los años 1980 a 1984 clases de vaciado y modelado en la Escuela de Oficios. La conjunción de una trayectoria profesional vinculada a la ciudad y el descubrimiento de una población volcada con el arte del títere en la primera edición de Titirimundi en 1985 fueron los detonantes para elegir dónde se ubicaría el proyecto, qué lugar sería el apropiado y merecedor de albergar la obra de un maestro titiritero de la talla de Peralta. El contenido se presentaba por sí sólo, ahora sólo faltaba el continente. Años después de aquella ensoñación, podemos pasar a disfrutar de la liturgia. De esta obra que recoge los resultados de horas de trabajo en el taller del maestro Peralta para confeccionar los montajes del *Romance de la condesita* (versiones de 1966, 1980 y 1982), *El retablo de Maese Pedro*, *Los melindres de Belisa*, *Bastien y Bastienne*, *El clérigo ignorante* y *Frederick*. Hoy podemos disfrutar de esta obra que se ofrece al público en La Puerta de Santiago de la ciudad de Segovia.

## La expresión y el movimiento como semillas de lo sagrado

> El poeta solamente tiene algo suyo que revelar a los otros cuando la palabra es impotente para la expresión de sus sensaciones: tal aridez es el comienzo del estado de gracia.
>
> *Ramón del Valle-Inclán.*



*Moro enamorado*



La expresión y el movimiento son los dos principales componentes que atraviesan las marionetas del maestro Peralta. Esta afirmación no es un capricho, cualquiera que en el pasado pudiese disfrutar de una representación de la compañía que Francisco Peralta fundó junto a su mujer y sus hijos, Marionetas Peralta del Amo, es conocedor de lo que hablo; y quienes no pudieron no tienen más que detenerse frente a las vitrinas de esta colección que expone casi cuarenta piezas cargadas de carácter incluso en su estado de inmovilidad o como diría San Juan de la Cruz en *la música callada, la soledad sonora*.

Si bien se pueden apreciar en las marionetas de Peralta signos expresivos en distintas partes de la figura como son la caída de hombros, el cabello y la longitud de cuellos o en los colores y texturas de sus vestuarios, es en las manos y los rostros donde el maestro focaliza todo su esfuerzo y búsqueda para encontrar el gesto que pueda definir el personaje sin necesidad de que este hable. Recordemos que las marionetas de Peralta no están articuladas en ojos y boca, por lo que la elección del gesto adecuado implica asumir que no podrá ser modificado ni variado durante el desarrollo del personaje. No es tarea fácil por tanto. ¿Cómo se elige la expresión, que convertida en gesto único, defina la totalidad del carácter del personaje? El criterio no puede ser otro que elegir aquel gesto que se perciba como presentación de todo lo que vendrá después. El titiritero conoce la historia y sabe cuales son los vericuetos y conflictos por los que pasará su personaje, por tanto tiene en sus manos el privilegio de sembrar la semilla que germinará y crecerá por donde él ha previsto que crezca hasta alcanzar lo sagrado.

La expresión neutra, entendida como ojos abiertos y boca cerrada, tal vez fuese la mejor opción para dejar las posibilidades de crecimiento sin definir en beneficio de una multiplicidad de registros; pero el maestro arriesga con bocas semiabiertas como puede verse en las figuras de varillas inferiores del *Conde Flores* y *La novia del Conde*, párpados cerrados como los que se pueden ver en las marionetas de hilo del Obispo, *Novia del Conde Flores (versión de 1966)* y otras así como los ceños fruncidos o arqueados entre los que destacan los del *Moro enamorado*.

En las figuras de Peralta encontramos, como elemento común, manos de cinco dedos siempre abiertos, separados, apuntando a diferentes ángulos de dirección, guardando la proporción entre dedos semejante a la de una mano real y recorridas por una tensión palmar latente. Las manos cerradas sólo son utilizadas cuando el personaje empuña un objeto como puede apreciarse en las figuras del *Conde Flores*, *Carlomagno*, los *Tamborreros* y otras.

La otra semilla, tan importante como la anteriormente expuesta, con capacidad de germinar lo sagrado que utiliza el maestro es el

*Conde Flores*

movimiento. A veces señalado, con cariño de la profesión, de perfeccionista; Peralta no acepta un movimiento abrupto y mecánico para sus figuras sino que busca, rebusca e inventa el mecanismo o engranaje adecuado que le permita construir un movimiento fluido y natural. Merece la pena pararse a observar las peanas y palancas de sus figuras así como ver los engranajes al aire que presenta su más que conocido prototipo para marioneta de mesa. El movimiento no puede ser cualquiera que aparezca sin control ni sentido, necesita de una orientación y, como señalaba Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*, toda orientación implica la adquisición de un punto fijo; es decir, el mecanismo por el cual el titiritero maneja a la marioneta para hacerla llegar a lo sagrado.

> Es evidente que quien manda cantar al pájaro también lo escucha.
>
> Osip Mandelstam en "*Gozo y misterio de la poesía*".

Pero, ¿y qué es lo sagrado en las marionetas de Francisco Peralta? Este fragmento del diálogo entre Gonzalo Cañas y Francisco Peralta que conformaron las primeras páginas de la recién nacida revista Fantoche, hace diez años, nos dan la pista:

> – Gonzalo Cañas: Pero tú quieres hacer una especie de androide que sea perfecto en su representación.
>
> – Francisco Peralta: No, eso es imposible.
>
> – Gonzalo Cañas: Claro, pero todos tus trabajos pretenden llevar al personaje a la perfección.
>
> – Francisco Peralta: No... A la máxima capacidad de expresión, a la mimesis...

Lo sagrado no es universal como tampoco es desmesurado. Para quienes nos bañamos en las aguas de las artes escénicas lo sagrado es un acto pequeño e individual, una toma de conciencia, un punto de partida, un criterio a seguir, una decisión que desarrollar a lo largo de nuestras carreras o un convencimiento intrínseco. En las marionetas de Francisco Peralta lo sagrado es la *mimesis*, la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte en contraposición a la representación que se compara con el referente y persigue convertirse en algo equivalente al original.

## Ensoñaciones sobre el continente: La Puerta de Santiago

*Frederick*

La Puerta de Santiago, espacio donde se aloja la colección de títeres de Francisco Peralta, se encuentra inmersa entre zonas ajardinadas y laderas fluviales, bien escoltada por la proximidad del Alcázar y sirviendo de conexión entre el centro y el límite norte del casco urbano. Monumento discreto y desplazado del centro histórico, sigue guardando cierto aire del siglo XII que se subraya con un tramo de muralla adyacente, aunque sus sucesivas remodelaciones la han situado en una estética propia del siglo XVI.

Léanse esta primera y las consecutivas apreciaciones sobre cuestiones relacionadas con el continente como ensoñaciones que invitan a germinar ideas para el crecimiento de lo que ya existe y que han sido recogidas por un visitante amante de los títeres.

*Ntra. Señora*

*Romance de la condesita*

Y es que siempre es bien agradecido salir del mundanal bullicio del centro y perderse en el verde de los jardines, pero esto que *a priori* podría señalarse como un valor añadido, en la realidad de flujo de visitantes se convierte en un filtro que impide llegar a ese objetivo que todos conocemos como *público general* y se queda en dar paso sólo a quien lo busca o tropieza con ello. En esta ensoñación recogida en artículo se me aparece como majestuosa, a la altura de las obras expuestas, la posible escena en la que uno pregunte dónde se encuentra la colección de títeres de Francisco Peralta y el primer segoviano que le cruce al paso señale con el dedo y diga; -Ahí mismo.
Igualmente se me presenta majestuosa una remodelación parcial que favorezca el acceso a personas con problemas de movilidad reducida y aquí me permito recurrir al refranero popular: Mal de muchos, consuelo de tontos.

*Ajusticiamiento del moro*

Esta colección, entendida como manifestación y proyecto cultural que aún guarda margen de desarrollo, demanda a mi parecer un espacio más amplio que pueda dar cabida a más piezas que exponer. Así como una ubicación más cercana al epicentro histórico de Segovia que asegure un flujo mayor y constante de visitantes. Las marionetas lo gritan con la expresión de sus ojos que miran desde el interior de las vitrinas. Los visitantes que salimos de la exposición eclipsados también. Y la vasta obra del maestro, que a seguro estará almacenada en algún sitio, sueña con ello.

*Romance de la condesita*

*Novia Conde Flores*

TI
TI
RI
BICI

# Algo más que un viaje

*Pablo Olías Gómez-Millán*
www.titiribici.com

A escasas jornadas de completar los 26 meses de viaje y llegar a mi destino final, me detengo a descansar en Gualeguaychú, un pequeño pueblo argentino cercano a la frontera con Uruguay.

Mi cuerpo deja de viajar por unos instantes para que sea mi mente la que lo haga. En aquel exacto lugar, hace casi 80 años, el más grande y carismático de los titiriteros ambulantes de todos los tiempos se subía a la destartalada barca de un viajero alemán para seguir su camino, ahora fluvial, y continuar llevando su magia errante por el mundo.

Unos días antes el caballo que tiraba de la carreta donde Javier Villafañe llevaba su casa y su teatrillo se espantó con un trueno, clavándose en el pecho una vara del carro y dejando a este  embajador de sueños sin el medio de transporte necesario para seguir repartiéndolos.

Desde que en el año 1993 Villafañe arrancara de Buenos Aires con su carreta La Andariega, este entrañable personaje, gordito, barbudo y de ojos tan vivaces como su siempre joven espíritu, recorrió una buena parte de América, Asía, África y Europa, utilizando todos los métodos de transporte posibles. Pero cuando lo hizo con un coche, este aventurero conquistador de corazones no pudo evitar renunciar a su inversión para regresar a su teatro que camina, aquella mínima escena desmontable que le permitía llegar a todos lados.

> "Con esa plata que me dieron compré un automóvil viejo y un remolque para mis títeres. Pero un vehículo con motor ya no es el mismo, y la gente que venía a verme tampoco era la misma, gente sencilla de antes"

Sería imposible entender la historia de los títeres sin el papel tan importante que han jugado en ella los artistas ambulantes que con sus errabundos teatrillos han llevado sus historias a los rincones más remotos. Hoy en día, esta romántica labor ha desaparecido por completo. Tan solo quedan algunos nostálgicos recuerdos en los más ancianos y algún que otro verso o canción, como la conocida "El titiritero" de Joan Manuel Serrat, que nos transportan a aquel otro tiempo vivido, donde las relaciones humanas eran muy diferentes a las de ahora.

> "De aldea en aldea el viento lo lleva siguiendo el sendero,
> su patria es el mundo, como un vagabundo va el titiritero.
> Viene de muy lejos, cruzando los viejos caminos de piedra.
> Es de aquella raza que de plaza en plaza, nos canta su pena
> (…)
> Vacía su alforja de sueños que forja en su andar tan largo.
> Nos baja una estrella que borra la huella de un recuerdo amargo.
> Canta su romanza al son de una danza híbrida y extraña,
> para que el aldeano le llene la mano con lo poco que haya"

Pareciera que Serrat hubiese viajado por el mundo con títeres pues no puedo estar más de acuerdo con esos versos que canta afirmando que, en la mayoría de los casos, el aldeano te dará todo aquello que tenga. Y es que ha sido lo mucho que he recibido siempre que he estado fuera de casa lo que más ha marcado mi vida viajera. Partiendo de esta experiencia, buscando acercarme a la gente con tan poderosa herramienta como son las marionetas y consciente de la satisfacción que me proporcionaría llevar yo también algo para compartir, armé mi Titiricarro y en enero de 2013, junto con mi bici y mi casa a cuestas, me planté en Salvador de Bahía para comenzar mi singular periplo sudamericano.

Qué duda cabe de que la Sudamérica de hace 80 años era bien distinta a la de ahora. También es un hecho que la tracción de nuestros carros no era la misma. Posiblemente sus títeres de guante y las historias que él contaba fueran muy diferentes a las mías ya que, entre otras muchas cosas, es muy probable que Villafañe y yo no tuviéramos nada que ver. Pero me gusta pensar que a ambos, soñadores empedernidos, nos movieron las mismas inquietudes y los mismos anhelos y que aquello que buscábamos al llevar nuestros títeres por el mundo no tuvo que ser muy distinto.

Siempre fui de la opinión de que un viaje de largo recorrido tiene tan solo dos complicaciones: comenzarlo y acabarlo. Lo demás, a pesar de que el miedo nos pueda hacer creer lo contrario, es pan comido.
Partir no es solo complicado por la logística necesaria para hacer posible cargar en una bicicleta todo lo necesario para vivir con absoluta autonomía y con un pesado espectáculo de marionetas. Tampoco lo es por la dificultad de meter todo esto en un avión sin que te desplumen. Lo es, principalmente, por el valor que hay que tener para dejar atrás una vida cómoda y satisfactoria para cumplir un sueño. Lo es porque hay que tener el coraje para driblar todas aquellas excusas que hábilmente crea nuestra nada lúcida razón para tratar de hacernos desistir de nuestra idea y mantenernos en nuestra zona de confort.
Por suerte, mi determinación en esta "empresa" siempre hizo que tuviera claro que las circunstancias no se iban a dar, sino que tenía que crearlas yo mismo. En cuanto a la dudosa viabilidad de remolcar 100kg de peso durante 22000 km siempre tuve muy presente la inspiradora reflexión de T. S. Eliot: *"Solo los que se arriesgan a llegar lejos pueden descubrir cómo de lejos pueden llegar"* .

El equipo que había diseñado y construido para llevar a cabo mi cometido debía cumplir muchos requisitos. El remolque debía ser transformable en un pequeño escenario, el cual contaba con una serie de mecanismos ocultos accionados con pedales.
Presté especial interés en encontrar un buen equilibrio entre ligereza y resistencia ya que no solo tenía que ser capaz de tirar de aquel armatoste por un continente muy montañoso sino que éste tendría que soportar el continuo maltrato de los innumerables caminos pedregosos que había planificado recorrer.
El aprecio que siento por mis marionetas trasciende lo material, no solo por los muchos meses de intenso trabajo que me llevó construir cada personaje sino por el valor sentimental que, después de casi 20 años viajando con ellas, tienen para mí. Para protegerlas ideé una amortiguación casera que suavizara el traqueteo de los caminos y una caja que fuera susceptible de absorber impactos.
El sistema de amplificación que llevaba, apto para un número máximo de 600-700 personas, estaba alimentado por pilas, las cuales podían ser recargadas mediante un complejo sistema de generación de energía procedente del pedaleo.

Todo había sido escrupulosamente diseñado para ser totalmente autosuficiente y poder llevar mis marionetas a los lugares más inaccesibles y apartados. Llegué a hacer espectáculos en la selva, en el aislado desierto altiplánico a más de 4000 m de altitud, en la barcaza en la que remonté el río Amazonas, en la nieve, o incluso en un lago, sobre los juncos secos que conforman las pequeñas islas flotantes en las que vive una etnia del lago Titicaca conocida como los Uros. Esta última función fue doblemente especial ya que en aquel idílico lugar celebraba, más o menos en el ecuador de mi viaje, mi espectáculo número cien.

Comencé el viaje con muy buen pie gracias a la incondicional ayuda de Susanita Freire, quien tras tantísimos años a la cabeza de la Comisión de América Latina de UNIMA se volcó con el proyecto poniéndome en contacto con numerosos titiriteros brasileños que me ayudaron mucho con la complicada logística de la partida, el alojamiento en las grandes ciudades y la organización de espectáculos y talleres que impartí para titiriteros brasileños.

Para empezar, en Salvador de Bahía me puso en contacto con Ismine Lima, la titiritera creadora de las famosas cajas Lambe-Lambe, quien me acogió en su caravana en un camping a las afueras de la ciudad. Necesité un mes completo para poner todo mi equipo a punto antes de comenzar a pedalear.

Cuando todo estuvo preparado, la noche antes de mi partida, me invadían con el mismo exceso de adrenalina tanto la excitación como el miedo. A pesar de que al día siguiente debía estar muy en forma, no conseguí conciliar el sueño. Nunca había pedaleado con tantísimo peso y tampoco había tenido tiempo de probar el Titiricarro. Había muchas expectativas puestas en el proyecto y ni siquiera sabía si a la primera pedalada me iba a dar cuenta de que mi impetuoso corazón le había jugado una mala pasada al menos común de los sentidos y que lo único que podía hacer era empaquetar todo de nuevo y volverme por donde había venido.

No fue así y aquel impetuoso corazón, rebosante de energías y empujado por la euforia y la satisfacción de estar cumpliendo un sueño, pedaleó con todas sus ganas devorando la costa de Brasil hasta llegar a la desembocadura del Amazonas. Remonté el río en barco y tras casi una semana de navegación llegué al corazón de la selva amazónica, a Manaos, desde donde avancé hasta Venezuela cruzando los más de 1000 km de selva que los separan.

En Venezuela viví la historia más bonita del viaje; posiblemente de toda mi vida. Desde Santa Elena de Uairén decidí aventurarme en lo más recóndito de la Gran Sabana, uno de los lugares más impresionantes de nuestro planeta. En unos mapas militares descubrí un macizo rocoso que por su naturaleza se me antojaba interesante. Nadie de la ciudad había estado allí. Ni tan siquiera en las empresas de turismo y aventura más alternativas sabían de la existencia de aquel lugar.

Fueron necesarios un par de días descendiendo ríos en las canoas de los indígenas para que el último me desembarcara en mitad de la nada y me despidiera diciéndome, en un pobre castellano, "saludo a monos". Seguí avanzando como pude. Parecía no existir rastro humano en aquel lugar. A veces los estrechos senderos desaparecían entre el pasto debiendo confiar a la intuición la tarea de guiarme. Mayor no pudo ser mi sorpresa cuando, al cabo de varios días, me topé con una misión de monjas que daban educación y techo a los pocos chicos que habitaban la zona. Su única forma de contacto con la civilización la hacían a través de una avioneta que cada cierto tiempo aterrizaba en un prado aledaño proveyéndoles de las cosas necesarias para su subsistencia.

Aquella misión estaba en el lugar más hermoso que jamás hubiera visto. Los Tepuyes que la rodeaban (unas gigantescas formaciones rocosas que en la mayoría de los casos son sagradas para ellos), los prados de un verde intenso, los caudalosos y embravecidos ríos y las inmensas cascadas, convertían aquel lugar en el paraíso con el que todos hemos soñado alguna vez.

Era una oportunidad en todos los sentidos así que no solo decidí hacerles el espectáculo, sino que les propuse hacer talleres para los pequeños. Se formaron grupos de escenografía, guionistas, músicos y titiriteros y trabajamos en una obra que nos ocupó un intensísimo mes de trabajo en el que los chicos abandonaron sus clases para no hacer otra cosa que dedicarse en cuerpo y alma a aquello que, por fin, rompía la inquebrantable rutina con la que llevaban más de diez años conviviendo.

Las marionetas, de unos diez hilos, las construyeron con elementos del lugar y algunos materiales que yo llevaba en mis alforjas.

Actuaron para la pequeña comunidad que se había formado en torno a la misión. El resultado fue tan impresionante que pedí permiso a la madre superiora para que, una vez estuviera de regreso en Santa Elena, me dejara intentar persuadir a los políticos de que llevaran al grupo de pequeños titiriteros a la ciudad a representar en el teatro su obra de marionetas y para que, como parte del premio, los niños pudieran pasar el fin de semana en un hotel dándoles así la oportunidad de conocer cómo es la vida urbana y el desarrollo del que tanto habían escuchado hablar en la escuela y del que muy pocos integrantes de la comunidad eran conocedores.

A pesar de las risas de la monja y de sus vaticinios sobre mi más que previsible fracaso (decía no haber recibido ni un grano de arroz en los más de 40 años que llevaba pidiendo ayuda a esos mismos políticos), unas semanas más tarde un inmenso Hércules del ejército aterrizaba en el prado junto a la misión para llevar a los chicos a Santa Elena, a deslumbrar a las más de 400 personas que acudirían al espectáculo.
Es difícil de imaginar a aquellos pequeños enfrentándose a un público tan numeroso cuando a lo largo de sus diez añitos de vida no habían visto ninguna cara nueva, excepto la del piloto de la avioneta, la de algún cura que les visitase y la mía. De hecho nunca olvidaré cómo corrieron a esconderse asustados el día que aparecí con mi bicicleta
Abandoné Venezuela donde comienzan los Andes. Quien más tarde se convertiría en el gran amor de mi viaje salió de Mérida con una pequeña mochila a la espalda y la intención de acompañarme tan solo un par de días. Nunca había salido de su país y en contadas ocasiones lo había hecho de su región. Tampoco había tenido antes ninguna relación con el mundo de la escena. Finalmente me acompañó seis meses y medio, participando de los espectáculos y recorriendo juntos Colombia, Ecuador y la mitad de Perú. Siempre repetía que lo que más le apasionaba del viaje, aquello que la mantenía tan enganchada a éste, no era su amor por mí ni lo interesante que le resultaba conocer otras culturas, sino la enorme satisfacción que le proporcionaba actuar. Decía no haber sentido nunca emociones tan bonitas como las que le producía saberse responsable de aquellas caritas sonrientes y asombradas de los niños y recibir todos aquellos abrazos después de los espectáculos.

Claro que recorrer la totalidad de la cordillera de los Andes a pedales cargando con tantísimo peso requiere de una buena preparación física, pero esto es algo que cualquiera, con un buen entrenamiento, puede conseguir. A veces me resultaba desalentador descubrir cómo era este aspecto el que despertaba el interés y la admiración de la mayoría de la gente, quienes siempre buscaban ser espectadores directos de una proeza física, para mí insustancial.
Donde realmente subyace el éxito de un reto así es en la fuerza, pero no en la física sino en la mental. La determinación y el sentirse capaz ponen los límites mucho más allá de lo que uno pueda imaginar. Es este fundamento el que hace realmente emocionante afrontar cualquier reto, sea físico o de cualquier otra índole.
Donde más se puso de manifiesto esta convicción fue en el desierto del altiplano boliviano donde tuve que recorrer cerca de 500 km por caminos en tan mal estado que me obligaron a empujar la bicicleta día tras día. Había jornadas en las que tras 7-8 horas de esfuerzo continuado mi cuenta kilómetros no llegaba a marcar los 20 km recorridos.
Allí los principales problemas no eran la falta de oxígeno, el terrible estado de los caminos, la escasez de avituallamiento (llegué a cargar comida y agua hasta para una semana) o la ausencia total de vida humana, sino el frío. Era invierno y la altitud rondaba siempre los 4000m (llegando incluso a los 5000 m en algún punto de la ruta) por lo que las temperaturas llegaron a bajar hasta los -25 ºC por la noche. Toda la comida se congelaba por lo que tan solo comer un plátano, duro como una barra de hierro, o cocinar un huevo, endurecido como una roca, se convertían en complicadas tareas.

Pero como siempre la naturaleza fue tremendamente generosa y supo premiar todos aquellos esfuerzos regalándome los paisajes más impresionantes del viaje, disfrutados además con la intensidad que únicamente la soledad les sabe conferir.



Una de las ideas motoras del proyecto era "llevar el espectáculo a los lugares más remotos, para poner la magia de las marionetas al alcance de todos". Esta intención, un tanto esnobista, me llevó a experimentar cuán estrecha es la relación entre arte y cultura. Cuanto más lejanos y aislados eran los lugares donde representaba mi espectáculo menos era éste valorado. Si bien se veía disfrutar al público, unas veces embobados, otras muertos de risa, también era evidente que estas reacciones hubieran sido muy parecidas si las marionetas en vez de 25 hilos hubieran tenido 8, o si el guion hubiese sido extremadamente simple en vez de presentar uno sutil y delicado en sus detalles.

Cuando he llevado mis marionetas por Europa en más de una ocasión se han acercado a felicitarme con los ojos humedecidos por las emociones que estas les habían suscitado. Esta bonita y motivadora valoración de un trabajo en el que tanta pasión y esfuerzo se ha invertido era impensable en el contexto que describo en el que la falta de referencias, una sensibilidad no entrenada y un criterio sin construir hacía muy difícil que la calidad del espectáculo fuera apreciada.
Desde el primer espectáculo en Brasil mi ego tuvo que trabajar duro para despojarse de sus éxitos y vanidades y entender que el objetivo en esta empresa era otro bien distinto al de deslumbrar a todos con el "gran" titiritero que hay en mí…

El desértico y caluroso norte argentino dio paso al territorio chileno obligándome a cruzar una vez más la cordillera de los Andes, esta vez junto a la montaña más alta de todo el continente americano: el Aconcagua.

Tristemente iba dejando atrás la Sudamérica rural y campesina que tanto me había enamorado para mostrarme su otra cara más capitalizada y parecida a Europa, algo que se me antojaba mucho menos interesante y apetecible. Pero una vez más el viaje volvió a sorprenderme. Descubrí que por encima de los modos y valores que rigen una sociedad, están las personas. A pesar de convivir con una cultura mucho más fría e individualista tan solo encontré muchísimo cariño y una enorme generosidad por parte de todos aquellos con quienes me crucé en el camino. Y así aprendí que las personas son, en gran parte, lo que uno saca de ellas.

La abrupta y majestuosa naturaleza patagónica de Chile y Argentina me deslumbraron con sus enormes montañas nevadas, sus innumerables lagos de aguas cristalinas y sus verdes e interminables bosques. No ocurre conmigo eso que siempre se dice de que ante tanta inmensidad uno se siente pequeño. Más bien experimento todo lo contrario. Como conquistador de aquella grandeza no podía sino sentirme grande como ella.

*Foto. Martin Leonhardt*

Sus interminables caminos pedregosos me llevarían hasta el mismísimo sur del continente, hasta Ushuaia, población conocida como "El Fin del Mundo" por ser la más austral de nuestro planeta. Dejando la ciudad atrás, apurando un sur que ya no daba más de sí, resistiéndome a lo inevitable, el camino se fue haciendo cada vez más angosto hasta desaparecer en el mar, como si éste lo engullera.
Era el final. Más allá no había nada, excepto La Antártida…, y un horizonte lejano que mi vista, perdida en él, no alcanzaba a enfocar. No era a causa de mis humedecidos ojos sino de mi mente, que no le mandaba la orden. Estaba profundamente inmersa en la infinidad de recuerdos que se amontonaban en ella, en un revuelo de sensaciones que era incapaz de procesar.
Concuerdo con aquellos que dicen que la vida no va tanto de encontrarse a uno mismo como de construirse a uno mismo. Desde luego que podía decir que no era el mismo de hace dos años. Cuando partí lo hice con la ingenua idea de cambiar el mundo, aunque fuera solo un poquito. Aportar mi granito de arena para transformar la realidad de aquellos a quienes llegara el espectáculo.
Pero lo cierto es que, después de cerca de 200 espectáculos y mucho tiempo compartido con todo tipo de personas, me daba cuenta de que como mucho habría conseguido dejar un bonito mensaje en la conciencia de algunos pero que el granito de arena era tan pequeño como innecesario pues no solo no alcanzaba a cambiar aquellas realidades sino que era necio pensar que muchas de estas necesitaban ser mejoradas.

Sin embargo descubrí que el alcance del proyecto era otro, que era mi realidad la que había cambiado. La enorme satisfacción que me producía lo que había estado haciendo fue transformándose en una contagiosa energía que, desde el principio, fue empapando todo a mi alrededor. Cada uno de los que se cruzaban en mi camino y la vida misma, parecían querer formar parte de aquella fiesta y no hacían sino sonreírme a cada instante, dándome lo mejor de cada uno de ellos. Cómo puede explicarse si no que, tras más de dos años de viaje, no hubiera ni un solo capítulo desagradable que contar.
Y es que es cierto que no está al alcance de nuestra mano cambiar este mundo globalizado pero sí que tenemos un poder sorprendente de transformar nuestros pequeños mundos, hacerlos mucho más bonitos, hacer que el pan de nuestro panadero esté más rico, que nuestro hosco vecino sonría o, incluso, que lo haga nuestra suerte.

Y así fue cómo en aquel "fin" de nuestro gran mundo, descubrí que es en nuestros pequeños mundos donde está el cambio. Pequeños mundos que cambian con pequeñas cosas. Pequeñas cosas que, tan mágicamente vivas, tienen el asombroso poder de tocar profundamente los corazones de las personas. Esas pequeñas cosas que cambiaron mi mundo. Mis marionetas.



*Foto. Martin Leonhardt*

# En busca de la niña que riega LA ALBAHACA

*Yanisbel Victoria Martínez*
*etceterateatro@gmail.com*

*A Enrique Lanz Durán,*
*a quien le gustaba conocer y contar*
*"la verdad del cuento"*

## Antecedentes

La historia de los títeres en España tiene un hito incontestable en el siglo XX: la representación llamada *Títeres de Cachiporra* que realizaron Manuel de Falla, Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz, en Granada, el 6 de enero de 1923.

Aquella única función fue una de las grandes aportaciones españolas al movimiento de vanguardias artísticas que acontecía en toda Europa. Tuvo una gran repercusión que transgredió su tiempo, la localización granadina y a sus tres protagonistas, y que llega a nuestros días legándonos no pocos materiales que testimonian de ella. Se conservan todos los títeres de guante (siete) con sus vestuarios, y numerosas figuras planas, parte del teatrito y de los decorados, las partituras con anotaciones musicales, el programa de mano, varios artículos de prensa, fotografías, notas diversas, correspondencia, los recuerdos de diferentes personas que estuvieron presentes, etcétera.



*Títeres de cachiporra* -la representación en la que se estrenó el texto de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, viejo cuento andaluz dialogado y adaptado por Federico García Lorca-, tiene aún una indudable influencia en la escena titiritera hispanoamericana, pero a la vez, un fárrago de imprecisiones y equívocos arrastrados a lo largo de la historia, coartan su estudio y conocimiento. Resulta sorprendente cómo una sola representación ha generado tantas leyendas y falsas creencias, y que un estudio riguroso sobre la misma siga pendiente. Sí que existen diversos artículos y ensayos al respecto, pero pensamos que a pesar del alto número, estos en su mayoría no son capaces de situar las intenciones de Falla, Lorca y Lanz, con la realidad titiritera y teatral de España y Europa por aquellos años, y mucho menos de seguir la pista de la repercusión de la función.

*Cabeza tallada y pintada por Hermenegildo Lanz, para el títere de la Niña, 1923.*
*Fotografía: Ricardo Lanz.*

Enrique Lanz San Román, director de la compañía teatral Etcétera, ha intentado siempre conocer en profundidad la obra de su abuelo Hermenegildo, uno de los artífices de aquella experiencia. La representación del 6 de enero de 1923 forma parte de su herencia sanguínea, moral y cultural, y en ella se sitúa de alguna forma la génesis de Etcétera. Las ideas que aquí expresamos son pues el resultado de una investigación encabezada por Lanz San Román, quien creció escuchando a su padre, Enrique Lanz Durán, decir que "había que contar la verdad del cuento".

Lanz Durán fue un tenaz guardián del archivo de Hermenegildo. Si este se conserva y con él todo un ramo de la historia del teatro de títeres en España, es gracias a su batalla por conservar la memoria y obra de su padre, que han sido tan maltratadas a lo largo de los años.

Sirvan estas líneas para continuar su ejemplo, e intentar aportar algo de luz sobre la función del 6 de enero y *La niña que riega la albahac*a. Este asunto que ha dado y dará arduo trabajo a investigadores, abre pistas sobre campos y personajes diversos, quedan todavía muchísimos aspectos sobre los que indagar, datos que relacionar, preguntas por responder. Se trata pues de una investigación totalmente abierta.

Comencemos por imaginar la Granada de entonces y el contexto social y cultural en el que aconteció aquella función.

# Granada, años 20

La ciudad de la Alhambra gozó de una gran efervescencia cultural por aquellos años, tras el fin de la Primera Guerra Mundial y con todo el apogeo de las vanguardias artísticas. Son conocidos los fecundos frutos de los encuentros de artistas e intelectuales que se dieron cita en la Granada de la década del veinte del pasado siglo. Las tertulias del *Rinconcillo* -situado en el antiguo café Alameda de la Plaza del Campillo- fueron la cuna de iniciativas capitales para la cultura española como el *Concurso de Cante Jondo*, celebrado en junio de 1922.[1]

Consideramos importante destacar el espíritu de colectivismo de esas iniciativas, presente también entre las corrientes de vanguardia europeas de la época, y que Hermenegildo Lanz expresa muy bien al recordar aquel ambiente: "No perdíamos instante, unos y otros nos emulábamos en iniciativas procurando superarnos y superarlas. Cada una, fuera de quien fuere, la acogíamos y le dábamos cima; inmediatamente surgía otra que no tardaba en verse llevada a la práctica y así una y otra vez, sin paro ni descanso. Igual que el agua, cuando surge del manantial forma el río, así nosotros, manantiales de ideas, formábamos corrientes de ideas, formábamos corrientes impetuosas, que se perdían en el mar humano, después de fecundar las tierras por donde pasaban. (…) Efectivamente no podía formar parte en el grupo, de quienes todo lo daban a los demás, aquel o aquellos egoístas vanidosos que se creían solos y reservados a la pública admiración, como dioses del Arte".[2]

*Artículo de José Francés en la revista* La esfera, *10 de febrero de 1923.*

LA ESFERA

LOS BELLOS EJEMPLOS

EN GRANADA RESUCITA EL GUIGNOL

Una búsqueda constante de esas iniciativas fue el diálogo entre la tradición y la modernidad, entre lo culto y lo popular, entre el lenguaje del pueblo y el nuevo que emergía de los artistas más rompedores. La función de *Títeres de cachiporra* cristaliza aquellas búsquedas estéticas y maneras colectivas de colaboración. El teatro y los títeres no eran ajenos a los tres creadores que protagonizaron aquella representación histórica.

1 Este concurso fue organizado por Miguel Cerón, Fernando Vílchez, Manuel Jofré, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Hermenegildo Lanz, entre muchos otros.

2 Hermenegildo Lanz, "Pequeña historia de los autos sacramentales representados en Granada. Años 1923, 1927, 1928 y 1935", en Juan Mata, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, Sección de publicaciones Diputación de Granada, 2003, pp. 149-150.

Manuel de Falla ya había colaborado ampliamente con Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga en diferentes espectáculos, y con los Ballets Rusos de Serguei Diaguilev, síntesis de la modernidad escénica de la época. Se sabe además de la afición de Falla por los títeres, que disfrutó desde la infancia en su Cádiz natal, a través de los espectáculos tradicionales de La tía Norica. También da fe de este interés Roland Manuel en una las biografías del compositor: "A los nueve años, el futuro músico del *Retablo* hace vivir para su hermana, sobre un pequeño teatro de títeres, las aventuras de Don Quijote".[3]



Federico García Lorca por su parte, había escrito y estrenado *El maleficio de la mariposa* en 1920, y tenía en su haber otras breves piezas y experiencias teatrales de juventud. En varias cartas a sus amigos menciona su interés por los títeres populares, interés que le acompañaba desde su infancia. Por ejemplo, el 2 de agosto de 1921 desde Asquerosa escribe a Adolfo Salazar: "Los *Cristobical* los estoy *machacando*. (…) Ya han desaparecido de estos pueblos, pero las cosas que recuerdan los viejos son picarescas en extremo y para tumbarse de risa".[4] Y en la misma carta habla de un personaje llamado Currito *er der* Puerto. En su epistolario de estos años (1921-1922) los *cristobicas* son mencionados en diversas ocasiones.[5]

Hermenegildo Lanz trabajó en el taller del pintor escenógrafo del teatro Dona Maria II, durante su estancia en Lisboa (teniendo entre doce y diecisiete años), según hizo constar en un curriculum. Los títeres también formaron parte de sus referencias culturales en esos años. Como se sabe por pequeñas notas manuscritas, tuvo contacto con un titiritero tailandés en Madrid, durante su época de estudiante de Bellas Artes en la capital (1912-1917), y con otro italiano, durante su estancia en Argentina, siendo muy joven. Era además un asiduo espectador de espectáculos teatrales donde quiera que estuviese.

El teatro europeo estaba por aquellos años en plena metamorfosis, el rol del director de escena se instauraba en el centro de la praxis teatral, y se investigaban formas de expresión opuestas al naturalismo. En medio de estas búsquedas, el títere emergía ante los ojos de los artistas, ofreciendo su cuerpo artificial y deshumanizado como alternativa al actor de carne y hueso. Por ello Edward Gordon Craig, Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, entre otros reformadores, estuvieron fuertemente atraídos por el teatro de títeres. La escena titiritera también se renovaba a través de una generación de artistas plásticos que proponían nuevas formas para los muñecos, o una *marionetización* del cuerpo de actores y bailarines, integrando su trabajo plástico

3 Roland Manuel, *Manuel de Falla*, Éditions Cahiers d´Art, París, 1930, p. 15.

4 Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997, p. 124.

5 Véase la cronología titiritera que hace Piero Menarini, "Federico y los títeres: Cronología y dos documentos", en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* nº 5, junio 1989, pp. 103-123.

al de compositores, escritores y creadores del momento.[6] Falla, Lorca y Lanz estaban conectados con esta revolución artística y escénica, de hecho Falla había compuesto *El sombrero de tres picos*, estrenado en Londres en 1919, por los Ballets Rusos, con decorados y figurines de Pablo Picasso y coreografía de Léonide Massine.

## *Títeres de cachiporra*, la representación

*Títeres de guante creados por Hermenegildo Lanz para* Los dos habladores y La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón, *1923. Fotografía: Enrique Lanz Durán.*

Muchos intereses condujeron a Falla, Lorca y Lanz a unir sus talentos y energías en aquella función de 1923. Uno de sus grandes valores es que resultó el laboratorio escénico de *El retablo de maese Pedro*, ópera de Manuel de Falla que se estrenaría pocos meses después en París (el 25 de junio).

Falla era consciente de la gran responsabilidad que asumía al estrenar su *Retablo* en el palacio de la Princesa Edmond de Polignac, delante de los más prestigiosos músicos, pintores, escritores y periodistas de la época. La princesa encargó esta ópera al compositor gaditano y ella tenía la exclusividad del estreno escénico. Como la obra no podía representarse previamente, era evidente que se imponía hacer alguna prueba que permitiese entrever la puesta en escena ulterior. Gran parte de los ingredientes o mimbres literarios, musicales y plásticos presentes en *El retablo*, se encuentran ya en los *Títeres de cachiporra*.

Aunque la representación fue el día de la Epifanía y según el programa de mano era una "fiesta para los niños", aquella función de títeres no fue meramente un divertimento para los más pequeños, como muchas veces se suele reducir, sino una obra de arte total y consciente por parte de estos tres artistas. Manuel de Falla fue su centro y eje, como lo fue de numerosas iniciativas culturales en la Granada de entonces, pues este hombre de pequeña estatura, de hablar medido y reposado, fue capaz de nuclear a su alrededor a otros artistas y hombres de buena voluntad.[7]

La función tuvo lugar en la casa que Don Federico García Rodríguez y Doña Vicenta Lorca Romero poseían en el centro de Granada (Acera del Casino, 31). El salón era un espacio grande que permitía acoger a los invitados, y en él montó Lanz un retablo de títeres para el que pintó la embocadura: tres grandes pavos reales rodeados de jarrones de flores en los que se leía *Teatro de los niños*. Detrás se desarrolló el juego escénico, con la convención de un teloncillo que se abría y cerraba, imaginamos que para no hacer los cambios de decorados ante la vista del público. Este pequeño telón consistía en "dos pañuelos populares en rojo y blanco de los que llamaban 'de sandía'" según recuerda Francisco García Lorca, hermano del poeta.[8]

Se inició la velada con *Los dos habladores*, entremés antiguamente atribuido a Miguel de Cervantes. Se escucharon por primera vez en España dos fragmentos de *La historia del soldado*, de Igor Stravinsky, con arreglo para clarinete, violín y piano. ¡Una obra maestra de la música del siglo XX cuyo estreno definitivo fue en 1924, se introducía en nuestro país un año antes a través de una función de títeres! Según reza en el programa de mano -que por cierto fue enviado a varios artistas internacionales como Debussy o Ravel-, al final aparecía el pícaro Cristobica, hecho que puede corroborarse observando una fotografía donde se ve al héroe popular español, con su cachiporra en una escena del entremés.

La segunda parte fue *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, adaptación teatral de Federico de un viejo cuento popular. La música, arreglada por Falla y ejecutada junto a otros tres instrumentistas, incluyó piezas de Claude Debussy, Isaac Albéniz y Maurice Ravel, entre los compositores más contemporáneos, además de una obra anónima española del siglo XVII transcrita por Felipe Pedrell.

6 Pensemos en experiencias como *Parade* (París, 1917) de los Ballets Rusos, con música de Erik Satie, argumento de Jean Cocteau y escenografía y vestuarios de Pablo Picasso; o *La boîte à joujoux* (Zurich, 1918) con texto de André Hellé, música de Claude Debussy y títeres de Otto Morach,; o *Los ballets plásticos* (Roma, 1918) de Fortunato Depero, para el Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca, o los diferentes experimentos del taller teatral de la Bauhaus, entre 1922 y 1924.

7 Véase la semblanza de M. de Falla que hace H. Lanz en "Pequeña historia de los autos sacramentales representados en Granada. Años 1923, 1927, 1928 y 1935", en Juan Mata, ob. cit., pp. 149-153.

8 Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, Tercera Edición 1981, p. 274.

*Figura plana de Hermenegildo Lanz para* Misterio de los Reyes Magos*, 1923. Fotografía: Enrique Lanz.*

Para ambas partes Hermenegildo Lanz talló en madera las cabezas de los títeres de guante. Las mismas figuras se utilizaron para las dos piezas, por lo que varias de ellas interpretaron a más de un personaje. Las manos de estos títeres fueron sencillas piezas de madera torneada, iguales para todos los muñecos. Desconocemos el por qué de esta simplificación, debida tal vez a la falta de tiempo. Los trajes y otros accesorios como coronas, gorros, o adornos de flores, fueron realizados por Vicenta Lorca a partir de diseños del propio Lanz.

Hermenegildo realizó también los decorados en papel y gouache. En el programa de mano impreso, esta tarea figuró como obra de Federico García Lorca, error que al arrastrarse desde entonces ha dado pie a numerosas confusiones. Seguramente el poeta tuvo la intención de hacerlo, mas pensemos que antaño las imprentas trabajaban a otros ritmos, y los encargos se ejecutaban con mayor antelación que hoy, por lo que probablemente no tuvieron cómo corregir a tiempo esa autoría en el documento. Desde hace algunos años existen investigadores (Mario Hernández, José Miguel Castillo, Juan Mata) que enmiendan este error, mas sigue siendo frecuente encontrar cierto caos en la iconografía histórica de esta función, tan fundacional en un sentido y tan manipulada en otro.[9]

La tercera parte de la velada parece haber sido la más sorpresiva e impactante, el plato fuerte de la representación o *pièce de resistence*, como le llamó Francisco García Lorca.[10] Algo que ya se presagiaba desde el programa de mano: "Atención ¡Ahora viene lo grande! Vamos a representar el *Misterio de los Reyes Magos*". Esta breve pieza anónima de los siglos XII-XIII, tiene el valor de ser el texto teatral más antiguo que conservamos en castellano. Se representó con cantigas de Alfonso X el Sabio, armonizadas por Pedrell, dos invitatorios, y un villancico armonizado por P. Luis Romeu, todos los temas instrumentados por Falla. Él mismo adaptó el piano de los García Lorca para acercar su sonoridad a la del clavicémbalo (instrumento base de *El retablo*). Hermenegildo Lanz realizó para esta parte un trabajo encomiable a nivel artístico y técnico: recortó en cartón y pintó más de cien figuras planas, inspirándose en el códice medieval *De natura rerum*, perteneciente a la Universidad de Granada; además hizo las decoraciones, estructura escenográfica e iluminación. Teatro planista le llamaron, y según escribió Hermenegildo a su familia "fue lo que más gustó al público por su originalidad y rareza. El éxito fue enorme y me compensa de los muchos trabajos que he tenido para hacer y armar el teatrito".[11]

El *Misterio de los Reyes Magos* se representó con los principios del teatro de papel. Este divertimento de origen editorial surgido en Inglaterra en el siglo XIX, e instaurado en España a partir de 1865 a través de impresiones de la Estampería Paluzie, no era aún algo habitual como práctica escénica, como sí se conoce en la actualidad. Utilizar los principios del teatro de papel aumentando su escala -el telón de fondo debió tener aproximadamente noventa centímetros de alto por ciento veinte centímetros de ancho, los personajes entre veinte y treinta centímetros-, fue algo muy innovador. Partir de imágenes planas medievales y darles una dimensión escenográfica, ponerlas en movimiento y enriquecerlas con música y canto fue una apuesta revolucionaria en el teatro de títeres español. Mención aparte merece la iluminación. Enrique Lanz Durán contaba que su padre, Hermenegildo, decía siempre que la utilización de la luz fue de las cosas que más sorprendió entonces.

Con el *Misterio de los Reyes Magos* en teatro planista, estos tres andaluces abrieron una nueva vía para el títere europeo. Inauguraban el teatro de papel moderno, donde este pasaba de ser objeto editorial a convertirse en objeto de arte escénico, abierto a otras referencias históricas y con una clara proyección contemporánea.

La apuesta de vanguardia de aquella representación radica tanto en su conjunto como en el valor de sus elementos aislados, y para ponderarla justamente hay que contextualizarla dentro de la realidad teatral española de aquellos años. Si se observan los títeres habituales entonces, su aspecto solía ser un tanto grotesco, con cabezas grandes, y era sobre todo a través de la palabra que se contaban las historias populares. Los espectáculos se movían entre las plazas de los pueblos, las ferias, muestras de variedades, y en algunas ciudades como Barcelona, en casas privadas y cafés, como el emblemático Els quatre gats. Abundaban las escenas de guante, cachiporra, y sainetes cómicos. Entre los titiriteros más conocidos de aquellas décadas se encontraron Alfredo Narbón, Juli Pi, la familia Vergés y la familia Anglés.

En la función granadina fue renovadora la voluntaria combinación de estéticas viejas y modernas, esa reivindicación culta de los Cristobicas populares desde los planos literario, musical y plástico. A diferencia de otras experiencias de las vanguardias titiriteras europeas, que

9 Para conocer más detalles y argumentos que corroboran la autoría de los decorados de H. Lanz, y demuestran la influencia de estos en la obra de Federico, véase: "Hermenegildo Lanz y los títeres", Y.V. Martínez en *Títeres, 30 años de Etcétera*, Parque de las Ciencias de Granada, 2012, pp. 28-47.

10 Francisco García Lorca, ob. cit., p. 274.

11 Carta de Hermenegildo Lanz a su padre y hermanos, Granada, 14 de enero de 1923, carta fotocopiada manuscrita, Archivo Lanz.

*Decorado de Hermenegildo Lanz para una de las escenas de* La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón, *1923. Fotografía: Enrique Lanz.*

buscaban hacer un poco de "borrón y cuenta nueva", nuestros artistas quisieron rescatar eso que comenzaba a desaparecer. Como expresa Piero Menarini, aquí aparece "lo que llamaría *instinto de recuperación* de un riquísimo patrimonio popular en vías de extinción: instinto que, naturalmente, no supone archivar documentos (orales) para que no se precipiten en el olvido, sino su utilización dentro de reelaboraciones originales y cultas."[12]

Mora Guarnido escribió: "Arte puro, viejo y moderno, porque en España nos hemos olvidado tanto de nuestro arte puro antiguo, que todo intento de reaparición es visto por la masa con la extrañeza con que se ve la novedad más atrevida. (…) Federico García Lorca, al llevar a su escena de muñecos las picardías populares de Cristobicas vestido por primera vez de seda (…) parecía tan nuevo como si hubiera hecho un poema cubista".[13] Novedad que se corporeizó en el rostro con ojos triangulares y formas anguladas tallado por Lanz para el personaje andaluz, y en las notas de Stravinsky interpretadas por Falla.

Más allá de esta recuperación de Don Cristóbal, las nuevas expresiones y proporciones que otorgó Hermenegildo Lanz al resto de las figuras, en sintonía con la selección musical que hizo Manuel de Falla, la variedad temática, el concepto escenográfico, la explosión de color de los decorados, el uso de la iluminación, el sentido poético del conjunto de la representación; fueron elementos con los que se creó un teatro de títeres tremendamente innovador en España.

Existe un manuscrito de Hermenegildo llamado *Marionetas.* Se trata de un artículo que no llegó a publicar en la década de los años cuarenta y comienza así: "Durante el año 1922 y en el día de Reyes de 1923 un gran músico, un gran poeta y un pintor construyeron expresamente y lo presentaron en Granada, el teatro de muñecos más sugestivo e interesante de los que hasta el presente se han exhibido por los escenarios españoles. Inspirado en la tradición del inquieto Cristobica, genuino personaje andaluz, al frente de 'su compañía', bajo la dirección del 'empresario Currito del Puerto' que innovó las costumbres con una representación de teatro planista de más de trescientas figuras, además de su elenco corpóreo, resultó ser un prolegómeno de lo que en el mismo año (25 de junio) había de estrenarse en París

12 Piero Menarini, ob. cit., p. 104.
13 José Mora Guarnido, "El teatro 'cachiporra' andaluz," en *La voz*, Madrid, 12 de enero de 1923.

con el nombre de *El retablo de maese Pedro*. De aquel teatrito solo se hizo una representación y obtuvo un éxito extraordinario y fue el principio serio, muy serio, de intentos varios en otras regiones nacionales y extranjeras destacando posteriormente hacia 1927 o 1928, las representaciones de muñecos actores del 'Grupo de artistas y literatos berlineses' que con el mismo sistema de muñecos recortados, articulados del modo cómo se hizo en Granada y en París, interesó al público alemán en varias exhibiciones breves pero selectas".[14]



La influencia más allá de nuestras fronteras, tanto por Europa como por toda América Latina de esta representación granadina, así como el proyecto de continuidad, ese sueño de crear un Teatro de Cachiporra Andaluz con el que recorrer el mundo, le otorgan también a esta experiencia un lugar cumbre en nuestra historia.

## Tras *La niña que riega la albahaca*

Como ya hemos mencionado, Federico García Lorca escribió una versión teatral de este cuento popular. Su hermano Francisco recuerda: "Tengo para mí que Federico compuso la obra sobre fragmentos de un viejo cuento medio perdido en la memoria. Lo digo porque no recuerdo que ese cuento formara parte de nuestro saber tradicional, si bien Federico era mejor sujeto folklórico que yo."[15]

Justamente en 1923 Aurelio M. Espinosa publicó el primero de tres volúmenes de sus *Cuentos populares de España*.[16] Desde entonces esta obra de referencia ha conocido infinidad de ediciones, y se ha ido enriqueciendo con estudios críticos.[17] Este lingüista y folclorista recorrió durante los años veinte del pasado siglo buena parte de nuestro territorio, recopilando ese caudal de cuentos transmitidos oralmente entre generaciones. En la categoría de cuentos de adivinanza, incluyó cuatro versiones de *La mata de albahaca*, procedentes de provincias como Burgos, Toledo, Segovia y Granada. En un estudio que acompaña estas historias, explica Espinosa que llegó a reunir treinta y ocho versiones hispanas de este cuento (existen también tipos germánicos, eslavos, románicos y hasta finlandeses). Entre las versiones hispanas analiza algunas procedentes de España y Portugal, y otras de Chile, México, Puerto Rico. Lo que quiere decir que la fábula en la que la hija de una familia humilde burla a un joven de alta clase (príncipe o rey según los casos) a través de preguntas, juegos y engaños, es algo que forma parte desde hace siglos de un acervo cultural e imaginario colectivo en muchas zonas del mundo.

14 Este artículo consta de dos versiones, borradores originales manuscritos, Archivo Lanz.
15 Francisco García Lorca, ob. cit., p. 271.
16 Stanford University Press, California, 1923-1926.
17 Véase una de las últimas ediciones hasta el momento: *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, Aurelio M. Espinosa. Edición: Luis Díaz Viana, Susana Asensio Llamas, CSIC, Madrid, 2009.

La versión dialogada para títeres de Federico, durante muchos años se dio por perdida. En ninguno de los archivos de los tres implicados en aquella función se conservó un manuscrito de este texto. ¿Escribió el poeta varias copias de su texto, para que Falla y Lanz trabajaran con él? No lo sabemos.

Guillermo de Torre en el prólogo de *Cinco farsas breves* dice: "*La niña que riega la albahac*a no ha sido hallada aún. No olvidemos que su autor solía confiar los manuscritos al último amigo presentado que le fuera simpático con espontaneidad irreprimible. Con todo debemos darla completamente por perdida."[18]

Hermenegildo Lanz, por su parte, a pesar de conservar un archivo copioso, por circunstancias de fuerza mayor, debió desembarazarse de todo lo relacionado con Federico. Así lo explica Juan Mata, a partir de lo que le narró Enrique Lanz Durán: "Unos días después del alzamiento militar de julio 1936, una familia vecina de Hermenegildo Lanz (…) le alerta de un inminente registro de su casa y de su detención, advirtiéndole de que si encuentran algo relacionado con Federico García Lorca correrá la misma suerte que el poeta. Aterrado, pensando en lo que ha sucedido a tantos amigos y conocidos, decide quemar las cartas y los libros del amigo, todo rubricado con palabras de afecto y admiración. Al cabo de un rato, cuando el frenesí y el miedo fueron sucumbiendo a la cordura, Lanz se detuvo y contempló desolado las cenizas. Advirtió de pronto la cobarde magnitud de su acción y comprendió que no estaba quemando solo hojas de papel, sino una parte de sí mismo. Sofía Durán le contó años después a uno de sus hijos que recordaba a su marido desesperado, recorriendo la casa enloquecido, dándose calamonazos contra la pared, repitiendo desconsolado: '¿Pero qué he hecho? ¿Qué he hecho?' [19]

El terror arrasó con muchas cosas de Granada, entre ellas ese hipotético manuscrito de *La niña* que habría podido tener Lanz, así como otros posibles documentos relacionados con el tema.

El archivo de Manuel de Falla es también de gran envergadura. El carácter minucioso del músico gaditano le llevó a conservar artículos disímiles, desde la correspondencia y partituras, elementos "de peso", hasta los tickets de metro o recetas médicas. Mas curiosamente tampoco conservó Don Manuel un posible texto de *La niña*.

Lo que sí se conservan son los títeres y una parte de los decorados. De estos se han mantenido tres fondos que se encuentran expuestos de forma permanente en la Huerta de San Vicente, Granada. La Fundación Federico García Lorca por su parte atesora unas piezas de la embocadura, y varios decorados (fondos y primeros planos).

18 Guillermo de Torre, Prólogo a *Cinco farsas breves*, de Federico García Lorca, Editorial Losada, Buenos Aires, 1953.
19 Juan Mata, ob. cit., p. 91.

Por otro lado la familia Lanz tiene las siete cabecitas. Además están los trajes y accesorios que la familia García Lorca guardó (hoy propiedad de la Fundación FGL). De aquellos personajes siempre se conocieron sus nombres: Cristobica, Currito el del Puerto, la Niña, el Príncipe, el Rey, la Reina y el Mago.

El insondable curso de la historia hizo que esos títeres volviesen a cobrar vida en el verano de 1936. En los albores de la Guerra Civil Española, el sótano de la casa de la familia Lanz Durán devino refugio para los vecinos durante los bombardeos; y sus hijos Hermenegildo y Enrique, entretenían a todos lo que allí se protegían con los títeres de guante de 1923.



Aquellas figuras que se crearon con toda la ilusión del mundo para una fiesta de Reyes, para representar una texto del poeta, con obras de los músicos más eminentes, sirvieron durante la Guerra Civil Española para distraer a los vecinos de Lanz, entre los que se estaban otros niños, algunos hijos de aquellos militares del bando que asesinó a Federico.

Los títeres sintetizaban así el horror y la sinrazón de aquellos días.

## Madrid, años 80

En 1982, cuando comenzaba a instalarse en España la vida democrática, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* volvió a ser noticia. En enero de ese año, el número 23 de *Títere*, Boletín de la Unión de Titereros (U.T.) y de la Asociación de Amigos de la Marioneta, obra del incombustible Francisco Porras, anunciaba la publicación de "un texto inédito de Federico García Lorca".

Luis T. González del Valle, de la Universidad de Nebraska-Lincoln, publicó pocos meses después el artículo *La niña que, riega la albahaca y el príncipe preguntón y las constantes dramáticas de Federico García Lorca*.[20] El mismo investigador editó en 1984 una versión del texto que publicó Porras, corrigiendo errores ortográficos y de puntuación, aclarando muy bien que no era edición crítica: "No lo puede ser ya que no disponemos de un manuscrito: la única otra versión que existe bien pudo ser alterada siendo, como parece, una reconstrucción."[21] En 1986, la vigésima segunda edición de las *Obras Completas* de Federico García Lorca, sumó el texto de *La niña* al conjunto de su obra literaria.[22]

20 *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, Vol. 7, Número 2, 1982, pp. 253-264.
21 Luis T. González del Valle, Nota del editor en *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, de Federico García Lorca, Society of Spanish and Spanish-American Studies,
22 Federico García Lorca, *Obras completas*, Edición Aguilar, Madrid, 1986: (Editores: Arturo del Hoyo, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre).

*Decorado de Hermenegildo Lanz para una de las escenas de* Los dos habladores, *1923.*
*Fotografía: Enrique Lanz.*

En lo publicado aparecen los siguientes personajes: Negro, Zapatero, Paje, Irene (la niña), el Príncipe, Sabio 1, Sabio 2, Sabio 3, Mago. En la primera estampa comienza hablando el Negro, y dice que va a contar un cuento. Presenta a los personajes Zapatero, el Paje e Irene. Continúa entonces describiendo una mañana de sol en la que se encuentran Irene y el Príncipe relacionándose con las primeras adivinanzas. La niña cierra la ventana y el Príncipe entristecido pide consejo al Paje, quien le sugiere disfrazarse de vendedor de uvas para burlar a Irene. Con el disfraz el Príncipe le cambia a la niña uvas por besos. A la siguiente mañana, ante la nueva ronda de adivinanzas es él quien burla entonces a Irene y esta llora cómicamente. Un día después, la niña no quiere salir a regar su mata de albahaca porque está ofendida por lo del uvatero. Al saberlo el Príncipe se retira y enferma de melancolía.

La segunda estampa tiene lugar en la sala del palacio. El Negro cuenta que el Príncipe, enfermo de amor, consulta a un consejo de sabios. Los Sabios 1, 2 y 3 opinan sobre su estado. El tercero dice que ha llegado al reino un gran mago que cura el mal de amores, y corren a llamarlo. La estampa tercera se desarrolla en el patio del castillo. Entra Irene disfrazada de mago. El Príncipe pide ayuda al Mago (Irene) y este le aconseja casarse con la niña-niña. Ella se saca el disfraz y al desvelar su verdadera identidad, el Príncipe le pide matrimonio. Terminan felices cantando juntos.

Al leer esto comenzaron a asaltarnos las dudas. La diferencia entre el número de personajes y sus nombres, según la versión publicada y los títeres de la representación de Lorca, Falla y Lanz nos alertaba de alguna rareza. Enrique Lanz Durán extrañado, empezó a interesarse por "la verdad del cuento". Por ejemplo, se preguntaba de dónde venía lo del nombre de la niña, Irene, cuando siempre se había hecho referencia a ella solo como la niña, a secas.

En 1980 salió a la luz el libro *Federico García Lorca y su mundo*, escrito por su hermano Francisco.[23] En él relató sus recuerdos de la función del 6 de enero de 1923. Con el auxilio de su hermana Concha reconstruyó el argumento del cuento tal como fue escenificado, y citó incluso algunos textos. Aunque sus memorias no especifican los nombres de todos los personajes, sí que observamos algunas diferencias en relación al texto publicado, como por ejemplo que el Príncipe se disfraza de pescadero en lugar de uvatero. Vale recordar que en las numerosas variantes del cuento popular, este disfraz del Príncipe es también muy variable (limosnero, vendedor de faldas, encajero, etc.)

En la nota del editor Luis T. González del Valle que antes mencionamos, este termina diciendo que el texto pudo haber sido alterado y parece ser una reconstrucción.

En el mismo se incluyen además fragmentos de dos poemas de Federico pertenecientes a otras obras. Por un lado están los hermosos versos de Don Perlimplín al final del cuadro I de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*: "Herido de amor huido,/ herido,/ muerto de amor…" Los primeros atisbos de este texto dramático los especialistas los fechan en 1923. Por otro lado están los versos de *Es verdad:* "Ay que trabajo me cuesta/ quererte como te quiero,/ por tu amor me duele el aire, /el corazón y el sombrero!", pertenecientes al libro *Canciones*, datado entre 1921 y1924. Hay también referencias a *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* (1922) a través del canto de la niña, muy parecido al de Doña Rosita: "con el vito, vito, vito…"

Si analizamos con lupa la introducción de Paco Porras, en la que presenta la pieza en su revista *Títere*, hay varios elementos que no nos resultan verosímiles. El titiritero del Retiro dice: "Este texto, hasta ahora inédito, fue entregado en Alta Gracia (Argentina) por Falla al Director del Teatro de la Ciudad de Buenos Aires, Roberto Aulés, a petición de éste para su estreno en el 'Teatro de los Niños'".

Es sabido a través del testimonio de muchas personas que conocieron a Don Manuel, lo cuidadoso que era este con sus documentos, que lo guardaba todo con meticulosidad, que no se deshacía de nada. Suponiendo que al partir a su exilio, Falla llevase entre sus pertenencias el texto de su amigo asesinado, ¿se lo entregaría a alguien? Durante los años que estuvo Falla en Argentina (1939-1946), Roberto Aulés tenía entre quince y veintidós años. ¿Entregaría Falla a un chaval tan joven, un texto de Lorca? La compañía de Aulés, Teatro de los Niños, comenzó su andadura en 1955, por tanto tampoco es muy creíble que el joven pidiese un texto, que montaría tantos años después. Se

23 Francisco García Lorca, ob. cit.

sabe también que Falla durante su etapa argentina apenas mencionó a Federico, no hay referencias sobre él en sus cartas o escritos de aquel tiempo; tal vez por no superar el dolor tan hondo de su injusta muerte, o por motivos que nunca alcanzaremos a conocer.

En su texto Porras aportó más datos: "Allí se representó con actores y para público infantil en 1962, en el Primer Festival para niños de Necochea. (…) En la representación en este Festival el papel de Negro estaba representado por el propio Roberto Aulés. La obra fue grabada por el titerero César Linari, y posteriormente representada por este artista, desde el año 65, en Bahía Blanca, en Buenos Aires, en Mar del Plata. Ahora César Linari se encuentra, esperemos que definitivamente en Granada, y estrenará la obra en Madrid en el III Festival de Títeres para Adultos que se celebrará también este año en el Parque del Retiro."

A finales de los años 70 y comienzos de los 80, varios titiriteros argentinos se instalaron en España. Entre los colegas venidos de América del Sur, se encontraba César Linari, que llegó aquí en 1980. Según Porras, fue él quien grabó el texto de Lorca, lo representó en Argentina y se lo entregó en Madrid años después.

Más allá de las dudas sobre la autenticidad del texto de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, expresadas ya por González del Valle, se encuentran las de otro investigador lorquiano, Mario Hernández, quien en 1992 plantea: "La figura del Negro no tiene correspondencia con ninguno de los muñecos ni con los recuerdos de los familiares del poeta. (…) Existe una primera versión, más amplia, firmada por Roberto Aulés y estrenada en 1960 en Buenos Aires. Agradezco a Ana Pelegrín el que me pasara una copia de la obra inédita de Aulés y omito entrar aquí en dilucidar el complejo problema textual. (…) Puesto que la edición de 'La niña' en *Títere* es posterior al libro de Francisco García Lorca, cabe sospechar que parte del texto fue 'reconstruido' a partir de la rememoración del hermano. Esas páginas tuvieron la máxima difusión gracias a su publicación previa en la prensa, 'La niña que riega la albahaca', *El País*, Suplemento Arte y Pensamiento, 24-XII-1977, p. V, precedidas de un artículo mío 'García Lorca y Manuel de Falla: una carta y una obra inéditas', pp. IV-V, donde se daba primera noticia de los dos manuscritos, de 'La comedianta', procedentes de los archivos de Falla y Lorca, el segundo desconocido hasta ese momento. La historia del manuscrito fallesco de 'La comedianta' guarda evidentes analogías con la hipotética del perdido original de 'La niña', lo que era patente para cualquier lector."[24]

Reconstrucción, alteración, refundición… Este cúmulo de dudas nos llevó a Argentina, para intentar acercarnos al texto de Roberto Aulés.

24 Mario Hernández, "Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres", en *Federico García Lorca. Teatro de Títeres y dibujos, con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Fundación Federico García Lorca, Santander, 1992, pp. 51-52. (Mario Hernández tuvo a su cargo el comisariado de esta exposición y el catálogo de la misma).

## Argentina, entre los años 60 y la actualidad



En Buenos Aires tuvimos la suerte de conocer a Pablo Medina. Profesor, investigador, hombre apasionado por la lectura y los libros, es entre otras muchas cosas, el fundador y director de La Nube, un activo centro cultural en la capital argentina, dedicado a la infancia y la cultura. Pablo atesora una biblioteca única donde guarda, entre otros temas, cuantiosa información sobre Federico García Lorca y su visita a Argentina y Uruguay. De hecho es el autor del libro *Lorca, un andaluz en Buenos Aires 1933-1934*.[25] Medina es también un estudioso de los títeres, ha indagado en los traspasos históricos entre España y varios países de América del Sur, y a sus casi ochenta años, trabaja incansablemente en la edición de los seis volúmenes de las obras completas de Javier Villafañe.[26]

Este investigador por su lado, también tenía sospechas sobre la legitimidad del texto publicado como autoría de Lorca. Ambas partes juntamos argumentos, dilucidamos, nos hicimos más preguntas… Entre sus muchos documentos relacionados con la investigación sobre este tema, Pablo conserva una copia de una carta de Isabel García Lorca, fechada en Madrid el 2 de febrero de 1986, con membrete de la Fundación Federico García Lorca y dirigida a Cristina Pepe en la que expone sus dudas sobre la autenticidad del texto publicado de *La niña que riega la albahaca*, y concluye: "esto no es fiel pero es lo que hay".

Medina conoció personalmente a Roberto Aulés y había leído su texto. Este se encuentra registrado en Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina) desde 1960. En la primera hoja indica algo que ya citaba Mario Hernández en su estudio de 1992 mencionado anteriormente: "Adaptación escénica en dos actos, el primero divido en dos cuadros, de Roberto Aulés, de un viejo cuento popular español con poemas y canciones de Federico García Lorca, en homenaje a la infancia de FGL."

El 21 de febrero de 1960, en una entrevista en el Diario *La Prensa*, habló Aulés de sus proyectos para el nuevo año: "En marzo próximo iniciaremos nuestra sexta temporada. Ofreceremos dos estrenos: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, viejo cuento andaluz cuya adaptación me pertenece y a la que he intercalado poemas y canciones de Federico García Lorca. Cabe recordar que en 1923 en casa del poeta granadino se dio una función de títeres dedicada a los

25 Manrique Zago Ediciones, Buenos Aires, 1999.

26 Esperemos que una vez terminada esta edición pueda concluir su investigación en curso llamada *Federico, ese titiritero desconocido.* Sin duda tendrá muchos nuevos datos que aportar.

niños; en el programa figuraba este cuento andaluz adaptado y dialogado por García Lorca. Aquella farsa -según Guillermo de la Torre- se ha perdido. Yo he retomado el mismo tema popular anónimo y a ello he agregado versos y música lorquianos."[27]

Creemos que ambas referencias son lo bastante elocuentes y dejan muy clara la postura de Aulés. Si cupiese la posibilidad de que Falla le hubiese entregado a este el texto en Alta Gracia como decían Linari-Porras, ¿no sería raro que el director argentino no lo mencionara entonces?

Roberto Aulés falleció en 1978 sin dejar herederos, y esta es una de las razones por lo que hoy su obra se encuentra en una especie de "limbo jurídico" que dificulta su consulta. Para acceder al texto conservado en Argentores, apelamos a la inestimable ayuda de otro amigo, el titiritero y profesor Javier Swedzky, socio de dicha entidad. Así sabemos que la versión de Aulés resulta mucho más extensa que la que se supone que es de Lorca, consta de veinticinco páginas mecanografiadas, y sus personajes son: Negro, Príncipe, Paje, Ministro, Zapatero. Además este tiene tres hijas que aparecen con sus nombres propios: Adelina, Isabel e Irene,[28] siendo esta última la que se casa con el Príncipe. Comparando someramente una y otra, la publicada en 1982 pareciera un resumen de la de 1960.

Aunque la estructura de la fábula es similar, sí que hay sucesos muy diferentes si la comparamos con la versión "lorquiana". Por ejemplo, entre las distintas burlas que la niña gasta al Príncipe, cuando esta llega disfrazada de Mago, le dice que para curarse del mal de amores, debe besar la cola de un burro.

Expresó Aulés que en su texto homenaje a Federico había introducido poemas y canciones del autor granadino, y se encuentran estos trece ejemplos:
- *Memento;* de *Poema del Cante Jondo* (1921)
- *Cancioncilla sevillana, Es verdad, A Irene García, Cancioncilla del primer deseo, En el Instituto y en la Universidad, [Galán], [Naranja y limón];* de *Canciones* (1921-1924)
- *Son de negros en Cuba;* de *Poeta en Nueva York* (1929-1930)
*Anda jaleo, Sevillanas del siglo XVIII, Las tres hojas;* de *Cantares Populares* (1931)
*Estampa del cielo* (1927); de *Poemas sueltos.*

Otras letras lorquianas se hallan también en el juego intertextual de Aulés:

27 Finalmente el estreno tuvo lugar el 2 de abril de 1960 en el Teatro Presidente Alvear, en Buenos Aires, y se representó exclusivamente con actores. Veáse *Títeres en la escuela*, de Hugo Villena, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1995, p. 198.
28 Estos tres nombres femeninos tienen claras referencias en obras lorquianas, como son los poemas *Adelina de Paseo* y *A Irene García*. El personaje de la niña recalca además que su apellido es García.

- versos de Don Perlimplín al final del cuadro I de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín,* en boca del Ministro y del Príncipe (cuando a este le "diagnostican" mal de amores).
- fragmentos de la Conferencia *Las nanas infantiles* (en boca del Príncipe, hacia el final de la obra y del Negro en el último parlamento).

Vemos además un breve fragmento de *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla, cuando el Zapatero se presenta:
"porque han de saber que me llamo don Gayferos, como aquel romance que dice:

> Caballero, si por Francia ides
> Por Gayferos preguntades"

El texto de Roberto Aulés está divido en dos actos, y el primero en dos cuadros. Estos son los sucesos más relevantes:

Acto Primero, Cuadro Primero:
Hay indicaciones sobre el espacio que describen calle de pueblo español, y al fondo una perspectiva de una calle.
El Negro presenta a los personajes: Zapatero, Irene (hija menor), Adelina (hija mediana), Isabel (hija mayor). El Príncipe no sale porque está haciendo pipí según informa el Paje. Isabel sale a regar la maceta de albahaca. Encuentro con el Príncipe y primeras adivinanzas de este. Isabel se echa a llorar. Luego es Adelina quien riega la planta, el Príncipe repite el juego, y ella, asustada cierra la ventana. Sale Irene. Preguntas del Príncipe y respuestas burlonas de la niña. Él, al no conocer la respuesta consulta al Paje, que tampoco la sabe pero le dice que lo puede ayudar el Ministro Cacahuetes. Este aparece y aconseja al Príncipe: "¡mándele al negro!" Entra el Negro vendiendo uvas: ofrece un racimo por un beso, e Irene le compra cuatro. El Príncipe interroga nuevamente a la niña: "Niña niña que riegas la albahaca,/ tú niña que le diste el beso a mi negro/ ¿cuántas hojitas tiene la mata?". Irene encara el príncipe. Su padre y hermanas, atemorizados, la llevan en casa. Telón.

Acto Primero, Cuadro Segundo:
A la mañana siguiente el Príncipe pregunta al Zapatero por la niña, esta no sale. Pasan los días, el Príncipe sigue preguntando por ella, y el padre le dice que su hija no regará más la maceta de albahaca. El Príncipe llora y enferma de amores. Hace llamar a un Ministro que explica al Príncipe que la niña está ofendida por la broma del Negro. El Príncipe llora más. El Ministro explica que está enfermo de amor, y manda al Paje a buscar al boticario, pero aquel vuelve seguido por un tío que es el "mejor sanalotodo del mundo". Aparece Irene disfrazada, bajo la identidad del Sr. Torrejas (o Torrijos), y le dice al Príncipe que para curarse debe tomar el aire y besarle la cola a su burro. El Príncipe se resiste mas termina besando el burro. Irene le dice entonces que a la siguiente mañana renacerá a la vida. Con el alba, Irene y el Príncipe

*Cabeza tallada y pintada por Hermenegildo Lanz, para el títere de Cristobica, 1923. Fotografía: Ricardo Lanz.*

vuelven a encontrarse y ella le pregunta por el beso al rabo de su burro. El Príncipe, ofendido, le dice al Zapatero que debe llevar a sus tres hijas a palacio, y ordena que la menor vaya bañada y no bañada, peinada y no peinada, a caballo y no a caballo, y si el Zapatero no cumple le cortará la cabeza. El Príncipe se retira satisfecho. Las hermanas lloran, pero Irene tranquiliza a la familia: ella lo arreglará todo.

Acto Segundo:
Mismo decorado.
El Negro continua la narración, se descorre el telón y aparecen el Zapatero y sus tres hijas. Irene está montada sobre un caballito de juguete en forma de mecedora. Llaman a la puerta del palacio para cumplir la orden. Llega el Príncipe y examina a Irene, que está como él ordenó: "bañaba y no bañada "(tiznada de medio lado y el otro bien arreglado); "peinada y no peinada" (media cabeza enmarañada y la otra hasta trenzada); "a caballo y no a caballo". El Príncipe felicita al Zapatero y le dice que tiene una hija que es la mar de graciosa. Todos ríen, Irene y el Príncipe coquetean, cantan y bailan. El Príncipe, ya suspirando de amor, le dice a la niña que en premio a su astucia puede llevarse lo que quiera del palacio. Después de algunos juegos, se escuchan ruidos y gritos en el interior de la casa del Zapatero. Irene se ha llevado del palacio al propio Príncipe, que aparece con camisón y gorro de dormir, pues fue lo que más le gustó. Finalmente el Príncipe le pregunta a Irene si quiere casarse con él. Esta acepta e intercambian palabras de amor. El Ministro anuncia una gran fiesta. Telón final.

Al leer este texto varios elementos nos llaman la atención, especialmente la presencia del Negro. Enrique Lanz Durán no entendía por qué en el texto "lorquiano" había un Negro, cuando le constaba que ningún títere correspondía a este personaje. ¿Sería entones Aulés quien lo introdujo? ¿Cuál fue su procedencia?

Alguna vez hemos barajado la hipótesis que quizás alguien confundiese a Currito el del Puerto con un negro. Este títere tiene la tez más oscura que el resto de los que construyó H. Lanz, lleva pintada una barba sin afeitar,  su nariz es más ancha, y al verlo en fotografías antiguas en blanco y negro, tal vez pudieron confundirlo con alguien de raza negra.

En los cuentos populares argentinos hemos encontrado también algunas pistas. En una de las versiones conocidas hay un Rey que ofendido por las preguntas de la niña ordena a las sirvientas que hagan pan casero. "Luego llama a uno de los negros que tenía de criado, el más feo, y que para colmo siempre andaba con la nariz sucia. Manda al chico con la canasta con pan, que vaya por las casas gritando: -¿Quién cambia pan por besos? Este llega a las puertas y nadie quiere besarlo al verle tan poco higiénico. Entonces llega a la casa de la niña y esta empieza a besarlo, y por cada beso un pan. Pasan unos días y entonces dice ella: -No es más que es el Rey el que me ha hecho esta picardía a mí."[29] ¿Es posible que alguna versión del cuento similar a esta hubiese servido de referencia a Aulés para su guion?

En octubre de 2014, Enrique Lanz San Román y yo hicimos una larga entrevista a Pablo Medina en Buenos Aires. Él nos advirtió de algo esencial a la hora de entender esta problemática en torno a *La niña*, y es la cultura común que compartimos entre España y América Latina, vehiculada a través de nuestra lengua común. Decía Pablo que hay cosas que no se pueden explicar independientemente, como por ejemplo la relación con los cuentos populares.

Así puede comprenderse fácilmente que a ambos lados del Atlántico sea bien conocido el cuento de la mata de albahaca. Por ejemplo, Berta Elena Vidal de Battini, en su obra *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, recogió en el tomo noveno, cinco versiones de esta historia.[30] Por eso no es de extrañar que Aulés tomase alguna de las múltiples variantes del cuento para crear su versión intertextual.

La presencia del burro es otro elemento curioso. Esta burla, la de besar

29 Berta Elena Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, tomo IX, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1984, pp. 20-21. Se trata de un cuento transmitido por Antonia Díaz de Paáez, 46 años. Los Sarmientos. Chilecito. La Rioja. 1968.

30 Berta Elena Vidal de Battini, ob.cit., pp. 12-41.

el rabo del animal, está presente en distintas variantes del cuento popular. En las fotografías que se conservan de la representación de 1923, hay una en la que se ve un animal. Esta imagen la interpreta así Mario Hernández: "en el primer plano para el espectador, dialogan los muñecos, a la izquierda un caballito de juguete y el médico con cucurucho de mago, disfraz de Irene, la menor de las tres hermanas que riegan la albahaca. (…) De seguir la refundición inédita [se refiere al texto de Aulés] estamos en un momento clave del enfrentamiento entre el Príncipe y la niña, cuando, enfermo de amor el primero, esta le dice que ha de besar el rabo de su burro para sanar. El muñeco del animal pudo ser sustituido por el caballito de juguete que muestra la fotografía."[31]

Hay un detalle en el que discrepamos con Hernández: él dice que los personajes que se aprecian en la foto son el Rey (a la derecha de la imagen, con corona) y el Príncipe (en el centro, reconocible por su capa de armiño). Desde nuestro punto de vista, teniendo en cuenta la referencia de los títeres originales, se trataría entonces de la Reina con corona (a la derecha) y en el centro el Rey. Aunque aparezca borroso este último personaje, su capa sí es reconocible y permite identificarlo. En una "foto de familia" publicada en la prensa de entonces donde se ven los siete títeres, se observa claramente que las capas eran portadas por los Reyes.[32] En esa misma imagen se ven al Príncipe y la niña llevando en sus cabezas unas diademas o coronillas, ella además un velo, por lo que se puede deducir que estos elementos se los colocaban en el último momento de la obra, para celebrar las nupcias.

## Vuelta a Granada

Todo este batiburrillo de referencias, nombres y fechas circulaban en nuestras cabezas, pero no contábamos con piezas claves para entender qué ha ocurrido con *La niña*. Sobre todo nos faltaban Paco Porras y César Linari, fallecidos ambos en 1998. Sin ellos este "puzle" jamás estará completo, pues pensamos que fue entre sus manos que se jugó la reconstrucción, alteración o refundición del texto como lo conocemos hoy.

Afortunadamente sí pudimos conversar con Irene Melfi, quien fuera esposa y compañera teatral de Linari. Ellas nos aseveró la existencia de una grabación sonora en bobina abierta, que realizó Linari en Necochea en 1962. Años después fue ella misma quien la transcribió para tener una versión en papel para representarla con marionetas en Argentina, y luego en España. Recuerda Irene que no resultó una tarea fácil, pues la grabación fue hecha de extranjis y no tenía gran calidad.[33] La cinta no se conservó pero sí el texto que ella mismo mecanografió, y que amablemente nos cedió una copia.

31 Mario Hernández, ob. cit., p. 42.
32 José Francés, "Los bellos ejemplos. En Granada resucita el guiñol", en *La esfera*, nª 475, 10 de febrero de 1923.
33 Entrevista de Y.V. Martínez con Irene Melfi, Granada, 21 de diciembre de 2015.



En esta versión de nueve páginas los personajes son: Negro, Zapatero, Irene, Isabel, Paje, Príncipe, Ministro y Negro 2. Los sucesos son una síntesis de los de Aulés, pero es evidente la relación directísima entre ambos textos:

Estampa Primera (Una calle de Granada):
El Negro presenta a los personajes: Zapatero, Irene (hija menor), Isabel (hija mayor). El Príncipe no sale porque está haciendo pipí según informa el Paje. Isabel sale a regar la maceta de albahaca. Encuentro con el Príncipe y primeras adivinanzas de este. Isabel se echa a llorar. Sale Irene. Preguntas del Príncipe y respuestas burlonas de la niña. Él, al no conocer la respuesta consulta al Paje, que tampoco la sabe pero le dice que lo puede ayudar el Ministro Cacahuetes. Este aparece y aconseja al Príncipe: "¡mándale al negro!" Entra un segundo negro (Negro 2) vendiendo uvas: ofrece un racimo por un beso, e Irene le compra tres. El Príncipe interroga nuevamente a la niña: "¿Eres tú niña, quién le diste un beso a mi negro?"

Estampa Segunda:
A la mañana siguiente el Príncipe pregunta al Zapatero por la niña, y este le dice que su hija no regará más la maceta de albahaca. El Príncipe llora y enferma de amores. El Ministro manda al Paje a buscar al boticario, pero aquel vuelve seguido por un tío que es el "mejor sabelotodo del mundo". Aparece Irene disfrazada, bajo la identidad del Sr. Torrejas, y le dice al Príncipe que para curarse debe tomar el aire y besarle el rabo a su burro. El Príncipe se resiste mas termina besando el burro. Irene le dice entonces que a la siguiente mañana verá a la niña. Con el alba, Irene y el Príncipe vuelven a encontrarse y ella le pregunta por el beso al rabo de su burro. El Príncipe, ofendido, le dice al Zapatero que debe llevar a su hija a palacio para ser castigada, y si no lo cumple le cortará la cabeza. Irene tranquiliza al padre: ella lo arreglará todo.

Estampa Tercera:
Irene y su padre entran en el palacio para cumplir la orden. Llega el Príncipe y para sorpresa de todos le dice al Zapatero que tiene una hija muy valiosa, y a esta que en premio a su astucia el palacio es suyo y puede llevarse lo que quiera. Después de algunos juegos el Príncipe le pregunta a Irene si quiere casarse con él. Esta acepta y salen ambos contentos.

Varios elementos nos llaman la atención de este texto. Si se diera por cierto que es la transcripción fidedigna del de Aulés, hay diferencias que saltan a la vista, por ejemplo el hecho de que sean dos y no tres hijas, o las exigencias del Príncipe hacia la niña, cuando le ordena presentarse en palacio, que aquí están ausentes.

Mas estas variaciones podrían ser comprensibles si pensamos en un texto teatral no como una forma estanca o inmutable, sino como materia viva para la escena, que se moldea y adapta a las realidades del elenco y de la representación.

# Cromo final

Lo que resulta más que evidente es que el texto de Roberto Aulés, con sus referencias a poemas y canciones de Federico, y los recuerdos de Francisco García Lorca, se han refundido y sintetizado. La versión publicada como "oficial" deviene un tanto dudosa y la autoría de Federico queda en entredicho.

Pensamos que entre César Linari y/o Paco Porras tuvo lugar esa "reescritura". Hablamos de ambos, juntamos a los dos en "el mismo saco" porque a falta de datos, y de las personas concernidas, no es fácil hoy ser más precisos. ¿Quién metería la mano y por qué?

¿Qué ocurrió realmente con el texto de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*? ¿Podríamos afirmar que el publicado y adjudicado a Federico García Lorca se trata de una versión apócrifa? ¿Existirá el manuscrito de Federico en algún lugar inimaginable? Como los protagonistas de la obra, estamos también nosotros faltos de respuestas ante estos interrogantes.

Insistimos en señalar que esta es una investigación abierta.[34] Para estudiarla con ojos limpios debemos desandar lo andado, analizar y vincular muchas pistas, consultar lo ya publicado pero no conformarnos, sino cuestionarlo y verificarlo yendo a las fuentes originales.

La relevancia de la función *Títeres de cachiporra* no está en proporción con el poco rigor con el que ha sido abordada en la mayoría de los numerosos estudios que sobre ella existen. Por eso seguimos llamando la atención sobre su alcance, y por tanto sobre la necesidad de enmiendas. La historia de nuestro arte merece que se subsanen en lo posible los errores, que se devuelvan las autorías a sus verdaderos artífices, y que se coloque en su lugar fundacional aquella representación, pionera en la conformación de un imaginario titiritero nacional, que retomó la tradición y la interconectó con las vanguardias internacionales.

La riqueza que nos legaron Manuel de Falla, Federico García Lorca y Hermenegildo Lanz es impagable. A pesar de haber sido una única función, irradió tanto que su impronta sigue siendo parte indeleble del presente teatral.

---

34 Agradecemos la colaboración de los amigos argentinos Pablo Medina y Javier Swedzky, así como la de Inma Hernández (Patronato Cultural Federico García Lorca , Fuente Vaqueros, Granada).