

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

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

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

Francisco J. Cornejo (dir.)



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

Francisco J. Cornejo
(director)

UNIMA Federación España

2017

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

© Texto: Los autores

© Ilustraciones: Los autores

© Edición: UNIMA Federación España

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

Director de la edición

Francisco J. Cornejo

Revisión de la traducción

Esther d'Andrea

ISBN:

Primera edición: noviembre de 2017

Diseño: Francisco J. Cornejo

Edición digital

Editado en España

El Simposio Internacional

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

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

fue posible gracias a:



UDA IKASTAROAK
CURSOS
DE VERANO
UPV/EHU



DONOSTIA / SAN SEBASTIÁN 2016
CAPITAL EUROPEA DE LA CULTURA



RESEARCH
COMMISSION
Realiza Investiga

ÍNDICE

Introducción 11

Piedad Bolaños

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

Francisco J. Cornejo

El repertorio de la máquina real 43

Christine Zurbach

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

José Alberto Ferreira

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

Ida Hledíková

Repertoire of Travelling Comedians 121

Rey Fernando Vera

La Comedia de Muñecos en Nueva España 135

Maryse Badiou

Belenes de movimiento: aproximación a la máquina real 151

Désirée Ortega

El repertorio de la Tía Norica de Cádiz 169

John Mc Cormick

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

Adolfo Ayuso

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

Introducción.—

Francisco J. Cornejo

Los contenidos de las páginas que siguen han surgido como fruto del simposio internacional celebrado en el Palacio de Miramar de San Sebastián los días 28 y 29 de mayo de 2016, año en el que San Sebastián fue *Capital Europea de la Cultura*, y en el marco del XXII Congreso de UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta). El objetivo del simposio era estudiar las relaciones entre *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*; y así se hizo por parte de las once personas invitadas ante los cerca de 80 asistentes venidos de diferentes continentes. De aquellas palabras dichas, traducidas simultáneamente al inglés, francés y español, y a menudo discutidas, vienen estos textos aquí impresos, revisados y ampliamente anotados, que pretenden servir de acicate para nuevas lecturas y debates.

Es de justicia recordar que fue UNIMA Federación España, bajo la presidencia de Idoya Otegi, quien hizo suya la organización del Simposio Internacional, y que éste fue generosamente acogido por la Universidad del País Vasco en el marco de sus Cursos de Verano, así como por el TOPIC de Tolosa y por la ciudad de San Sebastián Capital Europea de la Cultura; y, sobre todo, hay que agradecer su participación a los asistentes a este encuentro, especialmente a los ponentes que tan amablemente tomaron parte en el mismo, sin los cuales este no hubiera sido posible: Piedad Bolaños, Christine Zurbach, José Alberto Ferreira, Françoise Rubellin, Ida Hledíková, Rey Fernando Vera, Maryse Badiou, Désirée Ortega, John Mc Cormick, Adolfo Ayuso y Francisco J. Cornejo; también a las profesoras Maria Grazia Profeti y Hélène Beauchamp que, por distintos motivos, habiendo formado parte del proyecto inicial, finalmente no pudieron ofrecer sus conocimientos en el simposio.

* * *

¿Son 'teatro' las representaciones de títeres o, como algunos dicen, se trata de un fenómeno 'parateatral'? Con esta cuestión abre su intervención la profesora de la Universidad de Sevilla Piedad Bolaños; la respuesta que se le dé a esta pregunta tiene su importancia y sus consecuencias. La habitual consideración de la realidad titiritera como algo distinto a lo 'puramente teatral' por parte de los historiadores de la literatura, salvo muy honrosas excepciones, es la responsable de la escasez y dispersión de datos documentales publicados y de estudios seriamente fundamentados sobre la historia del teatro de títeres; por desgracia, no solo en España. La infatigable investigadora del Siglo de Oro en los archivos sevillanos rompe una lanza en defensa de la necesidad de buscar entre la documentación archivística la verdadera historia del teatro de títeres; y a fe mía que da magnífico ejemplo de ello con un despliegue documental de primer orden.

Un hecho llamativo que surge con claridad de la lectura de las distintas aportaciones al Simposio es la notable diferencia que había en las relaciones existentes entre el teatro de actores y el teatro de títeres en los diversos territorios. Mientras que en la península Ibérica o Centroeuropa la situación era, habitualmente, de pacífica convivencia legal, económica y sociocultural, como lo confirma la existencia de bastantes profesionales que compartían la actividad de actor y de titiritero, en ciudades como París o México se entabló una interesante batalla entre los grandes teatros de actores y de ópera que, apoyados por el poder político, pretendían el monopolio de las artes escénicas, frente a las marginadas compañías no institucionalizadas –obligadas a representar con títeres o a hacer pantomimas, parodias y números de circo– a las que acusaban de perjudicar sus intereses lucrativos. Las ponencias de Hledíková y Cornejo, por un lado, y de Rubellin y Vera, por el otro, muestran esta casuística*.

La utilización del término ‘repertorio’ en el enunciado del Simposio ha provocado interesantes reflexiones sobre las precauciones que hay que adoptar cuando éste se aplica a las representaciones de títeres; véanse al respecto las interesantes aportaciones de Zurbach y Ayuso. El espectáculo de la máquina real de los títeres estaba basado en el mismo repertorio literario que ponían en escena los actores en los corrales de comedias y teatros españoles, como se puede comprobar en los 276 datos recopilados por Cornejo. Uno de los objetivos del Simposio era comprobar hasta qué punto este fenómeno tenía su parangón en otros países, y aunque en general las diferencias parecen sustanciales (por ejemplo, en España, al contrario de países como Francia o Inglaterra, no hay datos de una literatura específica para títeres hasta bien entrado el siglo XIX) también hay elementos compartidos que subrayan ciertos vínculos entre las distintas realidades titiriteras más allá de las fronteras políticas o culturales. Así, una obra tan representada por los títeres ingleses como *La creación del mundo*, citada por McCormick, tiene su paralelo en España en la comedia de Lope de Vega representada por máquina real, *La creación del mundo y primer culpa del hombre*, y en el portugués *Auto da Criação do Mundo* de los Bonecos de Santo Aleixo. La misma relación entre el repertorio inglés y el español la encontramos en temas como *Sodoma y Gomorra* o *El hijo pródigo*. Que en el teatro centroeuropeo de títeres triunfe el personaje español *Don Juan* es otra de las interesantes coincidencias. Más natural parece hallarse en el repertorio de la máquina real de muñecos mexicana comedias como *El desdén con el desdén* o tonadillas como *La viuda y el sacristán*, también representadas con títeres en España.

Especialmente interesante e ilustrativa es la persistencia en el tiempo y la difusión en el espacio de las representaciones asociadas a la Natividad de Jesús, monográficamente tratadas por Maryse Badiou y con significativas aportaciones de Désirée Ortega, para el teatro de la Tía Norica, y Adolfo Ayuso, para el de los Narbón; amén de su presencia en el repertorio de la máquina real (p. e.: *El Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo y los celos de San José*) y en los Bonecos de Santo Aleixo (*Auto do Nascimento do Menino*). Su interés, más allá de la coincidencia temática, radica en la pervivencia de unas técnicas (títeres de peana y títeres de vara a la cabeza) que fueron las utilizadas por los teatros de títeres de repertorio europeos desde el siglo XVII.

* Lamentablemente no disponemos para su publicación del texto de la ponencia de Françoise Rubellin, “Teatro de títeres de repertorio en Francia”; aunque puede consultarse sobre el tema: Françoise Rubellin, *Atys burlesque*, Saint-Gély-du-Fesc, 2011 y Pauline Beaucé y Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l’opéra. Pratiques, formes et enjeux*, Les Matelles: Editions espaces 34, 2015.

El control del contenido de los espectáculos de títeres, sobre todo por parte de la Inquisición, también estuvo presente en diversas intervenciones: se vio cómo gracias a los documentos inquisitoriales se sabe de 14 comedias que se representaban en España con máquina real; Ferreira habló de las “figuras artificiosas” que ya se examinaron por la Inquisición portuguesa el 29 de julio 1738, y conocimos la *Loa Sermón al Pueblo de San Miguel el Grande* que les costó un expediente inquisitorial a los titiriteros de la máquina real presentes en Querétaro (Nueva España, 1762).

Pero entre todo el conjunto de informaciones, propuestas y análisis, en su mayor parte novedosos, que se desplegaron a lo largo del Simposio, fue haciéndose cada vez más perceptible un fenómeno de especial importancia: el de la notable transformación de los espectáculos de teatro de títeres que se produjo en muy distintos países, casi simultáneamente, entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

En general, el repertorio evolucionó desde lo literario como soporte esencial del espectáculo, hasta lo puramente espectacular. Así, los espectáculos de la máquina real pasaron del esquema áureo propio del siglo XVII (en torno a la comedia se desplegaban la loa, entremeses, bailes y corrida de toros final) al espectáculo misceláneo ya establecido a principios del XIX (con orquesta, sainete u otra pieza corta, juegos de transformación, ópticos, de agua, de fuego, tonadillas, niños cantando o bailando, etc.). Algo semejante sucedía en México, donde los muñecos jugaban el mismo repertorio de los actores (nos habla Vera en su intervención de la existencia de un llamado, por ese motivo, “Teatro de calco”), y también los espectáculos fueron derivando hacia lo popular y efectista (literatura de cordel, sainetes, óperas).

Aun así, la dilatada existencia de la compañía de títeres de los Narbón (véase Ayuso) muestra el apego que el público hispano tuvo al repertorio tradicional, esencialmente literario, aunque también hubiera otros empresarios que se decantaron por primar el virtuosismo técnico y la espectacularidad de sus espectáculos.

Para Zurbach, los Bonecos de Santo Aleixo tal como han llegado hasta nosotros son el fruto de una gran contaminación entre textos, formas literarias y musicales, cantos y danzas; y sus representaciones se acercan más a una “revista” que a la literatura de autos sagrados que pregona su repertorio.

El teatro de títeres centroeuropeo producía tradicionalmente las mismas piezas que el teatro de actores; incluso la misma compañía podía representar una obra de las dos maneras. Sin embargo, estos espectáculos también incluían escenas mudas y números gimnásticos o acrobáticos; o podía haber títeres de guante, dramatizaciones ópticas y mecánicas, sombras o linternas mágicas.

Los titiriteros ingleses hacían adaptaciones de obras literarias, tradicionales o de cordel, pero sus espectáculos evolucionaron hacia un repertorio de elementos no dramáticos como las transformaciones, trucos y variedades; que a principios del XX llegaron a ser prácticamente el único programa de las compañías británicas.

Paralelamente a la evolución del repertorio se dio el proceso de por el cual los espectáculos de teatro de títeres pasaron de representar en los corrales de comedia o teatros de actores a hacerlo en la multitud de pequeñas salas que nacieron en todas las ciudades de cierta importancia para acoger todo tipo de funciones populares que no tenían cabida en los teatros a la italiana monopolizados por las grandes compañías de actores o de ópera. Así lo muestra, en España, la

prensa de la época en las carteleras de Madrid o Cádiz. Así pasó en México, donde la máquina real itinerante acabó instalándose en jacalones permanentes. Y en algún caso, como en el de la primera compañía de la Tía Norica gaditana, los títeres, hasta entonces ambulantes, se hicieron sedentarios al vincularse a uno de estos pequeños teatros que surgieron al calor de los nuevos tiempos.

* * *

La publicación de este conjunto de textos viene a ser la culminación de un ambicioso proyecto en lo intelectual, cuyos objetivos buscaban reflexionar, una vez más, sobre el tema del “repertorio y el teatro de títeres”; pero esta vez haciendo visible y difundiendo la realidad de la historia del teatro de títeres hispano (ante especialistas internacionales, pero también ante la Academia y la Universidad españolas) y, singularmente, subrayando la importancia del fenómeno de la máquina real y su influencia hasta nuestros días. También pretendía abrir el camino para el estudio de las más que probables influencias fuera de España de las representaciones con títeres del teatro español del Siglo de Oro. Si, en alguna medida, se han cumplido tales deseos, se pueden dar por bien empleados los muchos esfuerzos realizados por las personas que han contribuido a hacer realidad este proyecto.