

Esther Fernández  
Cornell University



### La máquina real en el siglo XXI: Entrevista con Jesús Caballero

*Hay rasgos importantes de la vida teatral del siglo XVII que son imposibles de recrear... A pesar de ello, creemos posible reconstruir y explorar los espectáculos de títeres de la época, buscando recrear esa fascinación que sobre el público ejercía ese espectáculo completo... Una máquina de sueños donde condensar todo el conocimiento y misticismo de una de las épocas más brillantes de nuestra historia.* Marta Méndez (Directora artística)

Jesús Caballero, fundador y director de la compañía conquense, La máquina real, ha emprendido uno de los proyectos relacionados con el teatro clásico, culturalmente más ricos y ambiciosos desarrollados en los últimos años en España. Su compañía, creada en el 2006, tiene como misión artística e intelectual la recuperación de las artes escénicas del Siglo de Oro español. A partir de una cuidadosa e intensa labor investigadora a lo largo de tres años, esta compañía ha sido pionera en devolver a la vida uno de los fenómenos teatrales más importantes de la España barroca: pero menos explorados por los especialistas de teatro y de las artes escénicas: la llamada ‘máquina real’.

John E. Varey, en su seminal *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, publicada en la 1957, describió este espectáculo basado en la actuación de compañías de actores que representaban comedias enteras con marionetas en los corrales, especialmente durante la cuaresma. Para ello se construía un retablo en el escenario con unas medidas aproximadas de 6 metros de embocadura, tres de fondo y tres de altura, con el suficiente espacio para que los actores se movieran para manipular los muñecos desde debajo, detrás y los laterales del armazón. No obstante, según ya ha señalado Francisco J. Cornejo, no se conoce con exactitud el origen de la terminología de ‘máquina real.’ Si bien este investigador acepta la hipótesis que el sustantivo ‘máquina’ sea sinónimo de ‘mecanismo’ (18), el adjetivo ‘real’ podría referirse: al permiso oficial para representar; a los reales sitios donde estas compañías ofrecían funciones privadas por encargo; o al tipo de escenario que se construía con una estructura arquitectónica similar a la del palacio del Buen Retiro (Varey, *Historia* 18-20).

En el 2009 y 2010, respectivamente, Caballero estrenó con su compañía dos comedias de tema religioso, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *Lo*

*fingido verdadero* de Lope de Vega, dos espectáculos innovadores a base de títeres dentro del marco artístico, técnico y cultural de la máquina real. La primera obra está basada en la leyenda de Gil de Portugal y la segunda en la de San Ginés. Sin embargo, Caballero ha optado por dos directores con propuestas muy distintas en cuanto a la puesta en escena. Si bien *El esclavo*, bajo la dirección de Ángel Ojea, reconstruye de manera purista las funciones de títeres en los corrales de comedias, *Lo fingido*, dirigida por Claudio Hochman, desnuda la máquina de sus decorados y nos invita a descubrir su magia y funcionamiento a través de un escenario compartido entre actores y títeres.

Jesús Caballero, tuvo la amabilidad de concederme esta entrevista el 16 de diciembre del 2011 en su taller de Cuenca. A través de mis preguntas me propuse estudiar cómo Caballero ha logrado recuperar una olvidada tradición teatral de gran riqueza para la historia de nuestro teatro tanto a nivel de la teoría como de la práctica, cuáles han sido los pasos a seguir tanto en su labor de investigador como de profesional de la escena y cuáles son las perspectivas futuras para esta original compañía que ha tomado entre mano uno de los proyectos más únicos y originales de teatro clásico.

*EF: ¿Cómo se te ocurrió la idea de crear una compañía basada en recuperar una parte de la tradición titiritera de los Siglos de Oro?*

Al terminar Bellas Artes, inicié los estudios de investigación del doctorado basándome en los procesos digitales para la restauración de obras de arte. Durante dos años trabajé con restauradores y ellos despertaron en mí la pasión por lo antiguo, entendido como obra de arte y/o elemento decorativo. Me sorprendió el tremendo patrimonio que había en España en peligro de desaparecer por falta de recursos para su estudio, restauración y conservación. En aquella época, en los veranos, mi compañera Marta Méndez y yo, hacíamos títeres para niños y veíamos cómo nuestros pueblos habían perdido su aspecto agreste en pos de un neocolonialismo arquitectónico sacado de los catálogos de *bungalows* de la costa mediterránea, al mismo tiempo que se perdían los oficios tradicionales derrotados ante la cultura de comprar-tirar-comprar. En estos pueblos, pocos eran los que recordaban haber visto títeres como los nuestros con una varilla en la cabeza y alambres para mover las manos—estilo que aprendimos durante nuestra visita a la República Checa en 1998. Esta técnica de construcción de títeres vi que se repetía en Sicilia, Nápoles, Bélgica, Portugal, con el mismo denominador en común, una varilla metálica en la cabeza y alambres para mover las manos. Se trata de un sistema muy práctico para representar comedias con mucha acción y control en los movimientos de los títeres.

Durante un congreso de UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta) en Sevilla en el 2005, conocí a Francisco Cornejo, titiritero (*Aldebarán Títeres*) y profesor de la Universidad de Sevilla, quien me habló de una documentación con la que estaba trabajando en la que se describían los títeres del siglo XVII

con unas características muy similares a las que yo creía que eran tradicionales en Centro Europa. Tras el encuentro con Francisco, no dejé de pensar en esos titiriteros de la época de Cervantes y en sus espectáculos, cargados de música, acrobacias, burlas y parodias que día tras día llenarían los corrales de comedias. ¿Por qué, no queda ni rastro de estos títeres? ¿Nadie escribió de ellos en dos siglos de vida? ¿Fue la corona española la que exportó esta técnica teatral al resto de Europa? Fue entonces cuando sentí la necesidad de recuperar este patrimonio perdido como me enseñaron los restauradores, pero con una diferencia: no existía ningún viejo títere, ni retablo para restaurar; lo que había que restaurar era la tradición de hacer comedias clásicas con títeres.



Fig. 1. Ensayos para *El esclavo del demonio*. Fotografía Tomás F. Ruiz. Foto cedida por La máquina real (Cuenca, España).

*EF: ¿Cuáles han sido las distintas etapas en la creación de La máquina real?*

En el año 2006 decidí iniciar la recuperación de este género teatral. Partiendo de las investigaciones de Cornejo, dividí el trabajo en tres partes: diseño de la escenografía, construcción de títeres y dramaturgia. Para el diseño y construcción de la escenografía partí de una cita donde se describe una de estas máquinas, construida por Cristóbal Franco para su representación en Madrid:

Memoria de la obra que se a hecho en el Coliseo de el Príncipe para la máquina de el Sr. Franco; es como se sigue: Primeramente un tablado de 24 pies de largo y 10 de ancho, con sus almas y sus puentes, con dos bastidores para la embocadura y un tablado por detrás de el mismo largo y sus dos subidas para jugar la dicha máquina, que todo bale 200 reales, lo mesmo que e llebado siempre. (Varey, *Los títeres* 86)

La mayoría de los corrales de comedias de la época tenían unos escenarios muy parecidos, unos 8 metros de boca por 4,5 de fondo. Estas medias estaban condicionadas al tamaño de los títeres—pues si para los varones la medida era de 85 centímetros y 65 para las mujeres, el espacio de separación entre los bastidores laterales debía de ser de al menos 50 cm de ancho y si la profundidad de la escena era de 250 cm tendríamos espacio para tres calles laterales—. De esta forma, ayudado por el carpintero Ferrán y su hijo Carlos, empezamos a construir el retablo al mismo tiempo que tallaba junto a Marcela

Paya y Marta Méndez los primeros títeres. Según avanzábamos en el trabajo, comprobábamos que todo estaba a escala para que el resultado fuera armónico y se generara una sensación óptica creíble, sin olvidar el espacio de trabajo para los actores; la manipulación de los títeres de peana se hace de rodillas desde el sub-escenario. Durante dos años fuimos haciendo la escenografía, pintando los bastidores con los distintos fondos: una plaza pública, un bosque, una cárcel y el jardín de una villa. Construimos una embocadura de madera para cubrir el armazón y no dejar visible el trabajo de los actores, así como cincuenta títeres tallados en madera de tilo y estucados con cola de conejo y blanco de España para después policromarlos al óleo. De cada personaje del *Esclavo* hicimos cuatro réplicas con la única variación del vestuario o el maquillaje.

De forma paralela a este proceso de construcción, los actores que trabajaban conmigo en espectáculos infantiles se fueron entrenando en teatro clásico (declamación, acento versal, y manipulación de este tipo de títere arcaico y muy pesado) para empezar con los ensayos una vez terminada la refundición del texto por parte de Julián G. León. A finales de 2008, el equipo artístico formado por Maribel Bayona, Raúl Esquinas, Sergio Martínez, Raquel Racionero y Adrián Torrero, (más tarde se unieron Juan Catalina y Sergio Adillo) estaba en manos de Ángel Ojea estudiando el texto y haciendo ejercicios de manipulación con sus compañeros de reparto de madera. Cabe subrayar que la memorización de los versos tiene que ser simultánea a la acción, para sincronizar los movimientos, ya que en algunos casos el manipulador no es el declamador. También

los mismos actores eran los tramoyistas que realizaban los cambios de decorados, efectos de fuego, las apariciones celestiales. Todo estaba en sus manos y tenía que funcionar realmente como una máquina en la que si fallaba una sola pieza de su maquinaria el espectáculo se paraba.



Fig. 2. Cabezas en proceso de estucado. Fotografía Tomás F. Ruiz. Foto cedida por La máquina real (Cuenca, España).

Fueron días muy duros de trabajo, pasábamos más de catorce horas en el taller, probando y rectificando la escenografía para facilitar el trabajo actoral. La música fue la última parte, cuando ya estaba el montaje casi terminado, se incorporó Guillermo Bautista como director musical. Junto con la colaboración de cinco músicos —guitarra barroca, bajón, flauta dulce, corneta y viola de gamba— ambientamos el espectáculo con el famoso bajo de la folia, muy utilizado en la época y que sirvió para ilustrar la pérdida de juicio de don Gil al hacerse esclavo del demonio y entregarse a la pasión carnal.

Tras el estreno del *Esclavo*, me di cuenta de lo que realmente habíamos puesto en pie; un espectáculo que en nada se parecía a lo que había en escena, y lo más importante, el poder comprobar cómo el público recibía y aceptaba este tipo de dramaturgia, tan arcaica y, a la vez, tan innovadora. Con *Lo fingido* avanzamos un poco más en la investigación de nuevos lenguajes escénicos ya que la obra lo permitía y creamos

títeres-caricatura de los propios actores para confundir al público con un continuo cambio de roles: actores que se comportan como títeres y títeres que sienten como actores. En este espectáculo se eliminó la orquesta y se incorporó la música como parte del juego escénico. Los actores aprendieron a tocar el guitarra castellano, el pandero y el rabel y, bajo la dirección musical de Marcos León, cantaban parte de los poemas al estilo popular de las silvas, los romances o los mayos, dotando al espectáculo de una unidad y un dinamismo difícil de conseguir de otra manera. La tercera fase, aún por llegar, debería ser la creación de una escuela para la formación y entrenamiento de actores en este género.

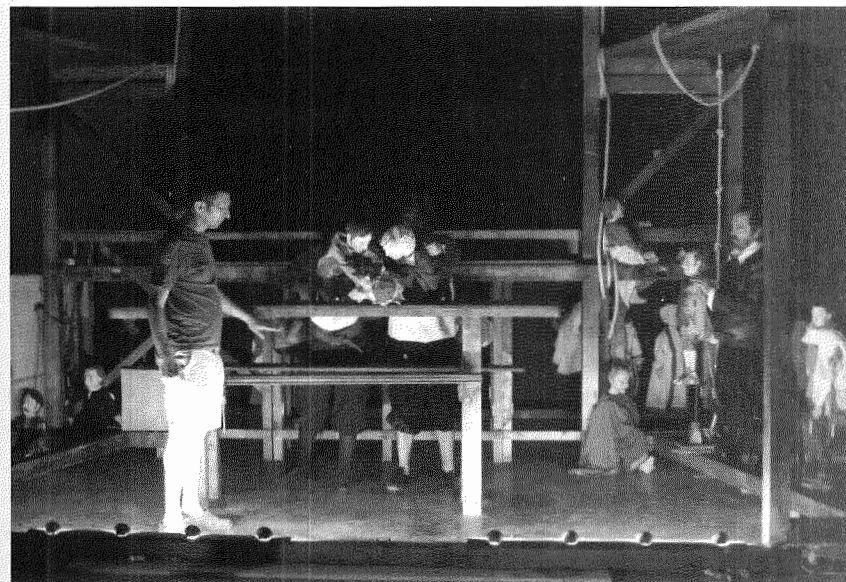


Fig. 3. Ensayos con Hochman para *Lo fingido verdadero*. Fotografía Pau Gayá. Foto cedida por La máquina real (Cuenca, España).

*EF: En tu opinión ¿cómo crees que La máquina real enriquece y complementa otras propuestas de teatro clásico en el Siglo XXI?*

Los poetas barrocos crearon un teatro muy sofisticado para un gran elenco de personajes, músicos, mutaciones imposibles, apariciones celestiales y demoníacas, martirios para ejecutar en unos teatros carentes de toda maquinaria escénica, como eran los corrales. Los autores de comedias tenían que jugar con la imaginación del público para sustituir esa ausencia de tramoya. Sin embargo, las compañías de titiriteros encontraron su sitio en esos textos imposibles de realizar sólo con actores, principalmente las comedias de santos. Son estas comedias las que más me interesan por ser textos tremendamente ricos en juegos dramáticos donde, a parte del honor y la honra, se incluye un factor nuevo como es el de la moral.

La máquina real es teatro clásico, y nuestras propuestas siempre parten de un texto escrito entre los siglos XVI-XVIII, el cual dramatizamos con una nueva herramienta, el títere. Esta herramienta nos permite trabajar textos impensables para un director de escena, acostumbrado a trabajar sólo con actores. Dramatizar un texto con títeres nos permite un eclecticismo ausente en la escena "clásica" actual, excesivamente subyugado al texto y al autor. Con el títere podemos violar los estereotipos de nuestro mundo y darles la razón a los censores áureos cuando decían, "al no tener alma el títere no puede cometer ofensas" y por ello se les permitían representar durante la cuaresma. Somos más libres a la hora de adaptar un texto y su puesta en escena; podemos decapitar a un emperador, quemar a un hereje, hacer volar a Luzbel o clavar un espada al Rey de Castilla, y podemos cambiar las voces según el personaje que manipulemos o usar los instrumentos musicales como terceros personajes. Los títeres dialogan con los actores y estos con el público. La riqueza que se crea con estos juegos escénicos resulta posible en el teatro de actores.

*EF: ¿Qué has buscado proyectar al público actual con cada uno de estos dos montajes?*

Con *El esclavo* quería recuperar la forma más clásica de la máquina real y ser fiel a la escasa documentación encontrada, medidas, forma, vestuario, etc. Pero... ¿Y la puesta en escena? La desconozco por completo, el teatro barroco que vemos actualmente está muy viciado de los gustos burgueses heredados del siglo XIX; nuestro teatro no es como la ópera china donde los actores repiten generación tras generación el mismo texto, o el teatro Noh japonés. No sé si los comediantes de los corrales actuaban como lo hemos hecho nosotros o no, posiblemente no; es por eso que en el montaje de *Lo fingido* decidí llevar la puesta en escena al plano contemporáneo y contar con Claudio Hochman para la dirección y dramaturgia.

El trabajo para *Lo fingido* fue una lucha continua entre Lope y Claudio, entre la poesía escrita y la poesía visual. Ya no me interesaba ocultar a los actores, ni la preparación de los efectos especiales, ni la pureza de la manipulación; ahora sólo me interesaba contar la historia de amor que recogían los versos de Lope y que él mismo enmascaró con historias de romanos, santos y mimos. Lope escribía para su público y sus leyes escénicas pero en nuestra época es distinto. Por esta razón con cada espectáculo tenemos que observar a nuestro público, captar sus emociones y evolucionar creando nuevas leyes escénicas, creo que ese es el camino.

*EF: ¿Qué ha sido lo más satisfactorio como director y productor de esta compañía?*

Sin duda el poder trabajar con artistas de distintas disciplinas realmente es muy interesante para conocer las diferencias metodológicas entre un actor y un

músico, entre un escultor y un diseñador, o entre un carpintero y un escenógrafo. Son personalidades muy distintas colaborando para lograr un mismo objetivo [recuperar la máquina real! También es alentador ver cómo, poco a poco, se va conociendo nuestro trabajo en círculos de investigadores, hispanistas y festivales y cómo despierta interés; pues no se trata de una ficción, es una realidad histórica que se desconoce y tenemos que trabajar para popularizarla.

*EF: ¿Cómo crees que se podría exportar un proyecto como este a nivel internacional?*

Creo que es imprescindible recuperar esta forma de diversión vigente en España durante varios siglos, precisamente el XVI y el XVII en la dramaturgia española y, por tanto, una parte importante de nuestra cultura. Estoy convencido de que esta forma de teatro de títeres tiene mucho que aportar a nuestra sociedad globalizada del siglo XXI, pues goza de esa cualidad atemporal que permite a lo clásico dialogar con los públicos de cualquier otra época y cultura. Por eso creo que el esfuerzo realizado hasta ahora para la recuperación de la máquina real tendría que ser apoyado por instituciones públicas como el INAEM, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Instituto Cervantes, las Universidades con especialidad en filología hispánica y los festivales internacionales tanto de teatro clásico como contemporáneo. Hoy en día, existe un público que, formado a lo largo de las últimas décadas, se interesa por espectáculos de calidad que combinan su carácter culto con las raíces más populares y, tal como sucedía en nuestros Siglos de Oro, atraen conjuntamente al público adulto, juvenil e infantil.

Este proyecto es un excelente medio de investigación para el mejor conocimiento de nuestro teatro: de nuestros autores clásicos, de sus obras y de la puesta en escena (escenografía, música, técnicas interpretativas, etc.). Sin embargo, necesita de una estabilidad alejada de los antojos de políticos y mercados. El teatro no puede basarse solamente en la exhibición; es necesaria una continua investigación y formación. Este proyecto necesita de una escuela para artistas donde se enseñe las técnicas de manipulación, declamación, interpretación textual y corporal, acrobacias, canto y música, poética, dramaturgia, artes plásticas... Sólo así, creando un entorno donde convivan y trabajen artistas e investigadores de distintas especialidades, de forma continuada, podremos garantizar un producto de excelencia y exportarlo a nivel mundial.

*EF: ¿Cuál es el próximo paso que te propones con la compañía?*

El objetivo es continuar investigando las raíces de la máquina real en los países europeos influenciados por la corona española durante el reinado de la casa de "Austria" y desarrollar un proyecto conjunto de investigación, formación y producción, con varios países, coordinado desde España, para después promocionar los espectáculos producidos en cada país a nivel internacional.

## Obras citadas

- Cornejo, Francisco J. "La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII." *Fantoche. Arte de los títeres* 1.0 (2006): 13-32.
- Méndez, Marta. *La máquina real. El esclavo del demonio de Mira de Amescua*. Cuenca: La máquina real, 2009. Sin paginación.
- Varey John E. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. London: Tamesis, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de occidente, 1957.

Jorge A. Huerta

*University of California, San Diego*



Tiffany Ana López

*University of California, Riverside*

**Conversational Review: *Café Vida*  
at the Los Angeles Theatre Centre, May 2012**

JH: *Café Vida* (by Lisa Loomer, directed by Michael John Garcés) is the first play in "The Hunger Cycle," a multi-year project during which Cornerstone Theater Company will investigate the many and varied kinds of hunger experienced by people in Los Angeles across a broad spectrum of race, class, and culture. Internationally recognized for creating works with, by and for different communities, they give voice to disenfranchised communities by dramatizing their lives. Tiffany, because you've participated in a Cornerstone Workshop Intensive, can you talk a bit more about their methodology?

TAL: Cornerstone's methodology is highly collaborative and focused on process. They begin with a key theme, topic or issue, in this case hunger, and work directly with community members to create theater through story cycles. Cornerstone's professional ensemble members partner with people from a selected community whose lives and circumstances the company honors both within the play and throughout the theater making process. Cornerstone's primary goal is to create art that might then also stage a larger conversation.

JH: How would you describe the story cycle process?

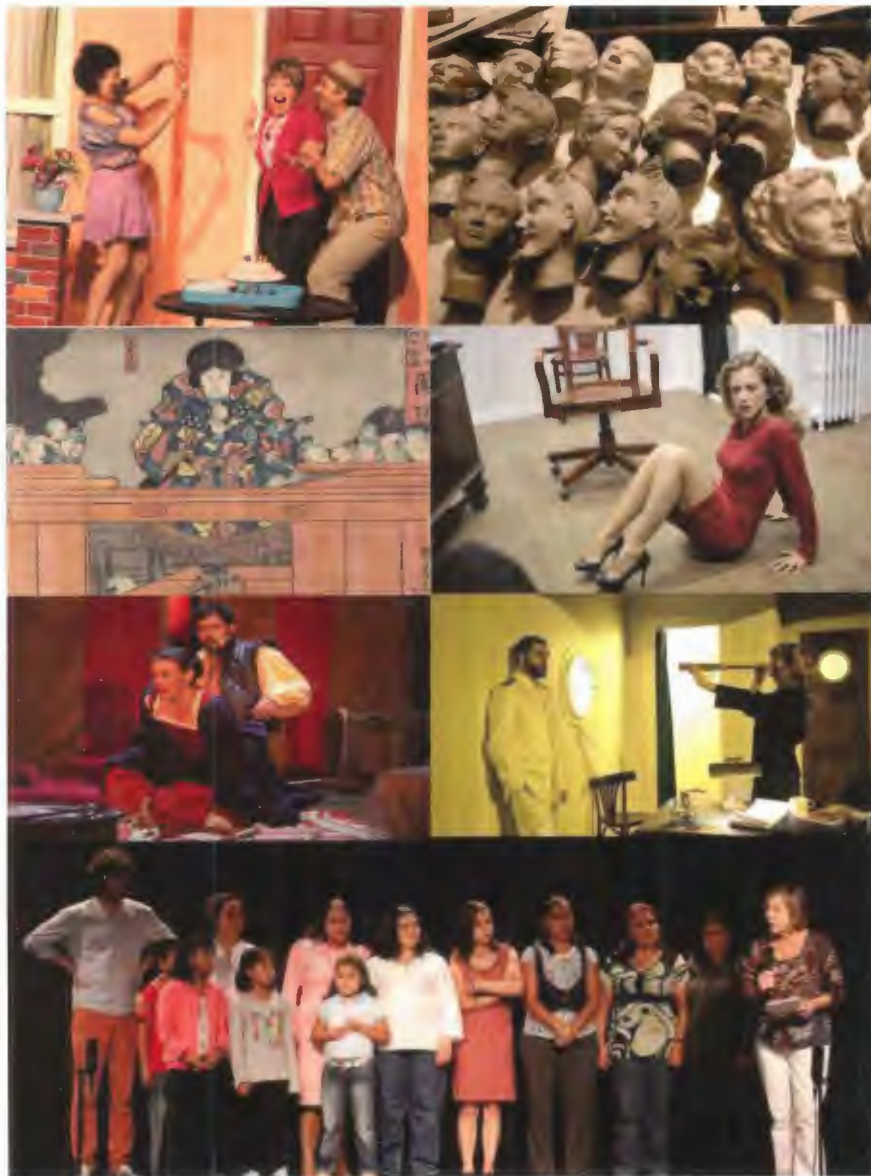
TAL: The story cycle process is the foundation for Cornerstone's work. Community members are invited to participate in a variety of storytelling activities. The creative team, including playwright, engage community members in sharing personal stories, which provide threads to later weave into the play, from character building and dialogue construction to plot expansion. The story cycle process moves participants to see beyond stereotypes, those imposed by the dominant culture as well as those rooted within the community itself. In this way, Cornerstone creates theater that reflects a community that is authentic, nuanced and complex. For *Café Vida*, the story cycle included many community actors who were recently released from prison and in the middle of reentry and sobriety programming. Cornerstone's focus on the issue of hunger and food led them to approach Father Greg Boyle and Homeboy Industries, an organization that works with disenfranchised community members, many of whom are former gang members.

JH: Father Gregory Boyle, a Jesuit priest, has been paramount in addressing the issue of hunger and food in an internationally recognized effort to rehabili-

Current Periodicals

# ULSTOS

Diálogos teatrales a través del tiempo



Año 27, número 54  
Noviembre 2012

Miembro fundador del espacio editorial de  
la comunidad iberoamericana de teatro  
ASTR member

*GESTOS* is a multi-lingual journal devoted to critical studies of Spanish, Latin American and US Latino theater. Articles are published in English, Portuguese, and Spanish. Each issue includes four main sections: essays (ENSAYOS), performance reviews of Hispanic texts from around the world (HISTORIA DEL TEATRO), book reviews (RESEÑAS), and an unpublished play text (TEXTO) by a prominent dramatist from the Hispanic world. *GESTOS* strives to integrate studies on theory of theater and performance, Latin American, Spanish, and US Latino theater by considering a variety of theoretical approaches. *GESTOS* emphasizes the relationship between theater and other visual and performance practices from the perspective of cultural, theater, and visual studies. *GESTOS* also aspires to contribute to the understanding of theater as performance and cultural production.

*GESTOS* has published essays and writings by well known international scholars from Argentina, Brazil, Canada, Colombia, Chile, England, France, Germany, Israel, Italy, Mexico, Peru, Poland, Puerto Rico, Spain, the United States, Venezuela, and plays by some of the most important contemporary Hispanic playwrights.

*GESTOS* also relies on a network of international correspondents from Argentina, Costa Rica, Colombia, Cuba, Chile, Denmark, the Dominican Republic, Italy, France, Germany, Mexico, Peru, Puerto Rico, Spain, Venezuela, the United States and Uruguay, who collaborate to make *GESTOS* a truly unique journal dedicated to theater and its many ramifications.

***GESTOS***

c/o Department of Spanish and Portuguese  
University of California, Irvine, CA 92697  
U.S.A.

Ph: (949) 824-7171. Fax: (949) 552-4820. E-mail: [gestos@uci.edu](mailto:gestos@uci.edu)  
[www.humanities.uci.edu/gestos](http://www.humanities.uci.edu/gestos)

**GESTOS TX 1 924 003**  
**ISSN 1040-483X**

# ***GESTOS***

**Teoría y Práctica del Teatro Hispánico**

---

**Diálogos teatrales a través del tiempo**

**Editor - Polly J. Hodge**

**Año 27, N° 54, Noviembre  
2012**