

FANTOCHE

DICIEMBRE 2006 - NÚMERO 0



*Bastien et Bastienne
de Paco Peralta*

- 5 **DIÁLOGOS: GONZALO CAÑAS – PACO PERALTA.**
Gonzalo Cañas
- 13 **APUNTES PARA LA HISTORIA, LA MAQUINA REAL.**
Francisco Cornejo
- 33 **LOS TÍTERES EN EL REINA SOFÍA.**
Eulalia Domingo
- 41 **EL ÁLBUM DEL TITIRITERO, JESÚS ATIENZA.**
Adolfo Ayuso
- 51 **EL ARTE FRONTERIZO, PAUL KLEE.**
Eulalia Domingo
- 57 **INDAGACIONES SOBRE LA MARIONETA Y SU DOBLE**
Toni Rumbau
- 67 **LOS BONECOS DO SANTO ALEIXO**
José Russo



DIRECTOR:
Miguel Delgado
Secretario General
de UN.I.MA España.

COORDINADOR:
Joaquín Hernández.

EQUIPO DE REDACCIÓN:
Ramón del Valle,
Jesús Caballero,
Francisco Cornejo,
Miguel Delgado,
Joaquín Hernández,
Guillermo Gil.

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es

COLABORADORES:
Eulalia Domingo,
Gonzalo Cañas,
José Diego Ramírez,
Jesús Atienza,
Adolfo Ayuso,
José Russo,
Iñaki Juarez,
Cesar Omar García,
Toni Rumbau.

DISEÑO:
Jesús Caballero.

CORRECCIÓN Y TRADUCCIÓN:
Fernando de Julián,
M^º Jesús Díaz,
Eduardo Rodríguez (Tatán).

EDITA:
UN.I.MA. Federación España
Deposito Legal: CU-0504-2006
ISSN: 1886-9289
Imprime: Grafo-impresores
Printed in Spain
Edición 1000 ejemplares

- 73 COLECCIONES DE TÍTERES: UN PASEO POR LOS TÍTERES**
Visita virtual guiada por la colección del Centro de Títeres de Alicante
Cesar Omar G^º
- 81 EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE TÍTERES DE BILBAO**
Redacción Fantoche
- 89 EN RUTA: ARBOLÉ EN COLOMBIA**
Iñaki Juarez
- 95 MANIPULAR LA LUZ (I)**
José Diego Ramírez

PARA MÁS INFORMACIÓN:

Suscripciones y número atrasados:
Secretaría Técnica de UNIMA
Apartado de Correos 42
50300 Calatayud (Zaragoza)
secretaria@unima.es
Tfno: 609 369 068

Foro: Vive la actualidad de UNIMA en www.unima.es

editorial

UNA ILUSIÓN HECHA REALIDAD

El teatro de títeres es una forma de conocer e interpretar el mundo y por ello una opción vital en la construcción de una sociedad más justa, es también como toda arte viva, una interacción en tiempo real con la gente que nos permite exponer ideas y puntos de vista que iluminen ciertos aspectos mejorables de nuestro sistema y de nuestras vidas. El teatro de títeres es una herramienta inigualable en la comunicación con el público. La realidad de la existencia de un títere como forma de vida nos sumerge en un mundo de ilusión en el que todo es posible, las técnicas que hacen verosímil la creencia en la vida de un ser inanimado son complejas y requieren un estudio, práctica y búsqueda constantes. Su cercanía con las artes plásticas en la creación, la escritura dramática, la interpretación escénica y las nuevas tecnologías del espectáculo puestas a disposición de esta forma peculiar de arte hacen del teatro de títeres una forma compleja y completa de expresión artística. Los titiriteros somos auténticos locos que recorremos una senda única dispensando ilusión en todo lo ancho y largo de este mundo y así llevamos miles de años cultivando este arte patrimonio de la humanidad. Los títeres han sido y siguen siéndolo, en la mayor parte del mundo, una técnica teatral cuyo aprendizaje se hace de forma artesanal o autodidacta. La existencia de escuelas que desarrollen e incentiven este arte sigue siendo precaria y su divulgación, escasa. La necesidad de difundir el teatro de títeres mediante publicaciones serias es un esfuerzo que debemos afrontar con ilusión y perseverancia. FANTOCHE nace con la convicción de que su aporte en el conocimiento del teatro de títeres, mediante reportajes, entrevistas, estudios, análisis, etcétera, de todo el movimiento Iberoamericano de este arte, será una contribución importante que servirá para paliar el vacío existente en las publicaciones castellanas sobre este tema, conjuntamente con la revista "E Pur Si Muove" (Francia, trilingüe) y la recién estrenada "Móin-Móin" (Brasil, portugués).

FANTOCHE surge en el seno de Unima España, con el apoyo de todos sus asociados y es la realización de un sueño que planea desde hace tiempo en los corazones de mucha gente que querían ver en España una publicación dedicada al títere, es también la evolución natural de nuestro boletín informativo "Titereando", que bifurca su camino, dejando paso al nacimiento de una revista especializada. El títere debe ocupar el lugar que se merece en la escena teatral y ser reconocido como un arte mayor de primer orden.

FANTOCHE pretende colaborar en este sentido y desvelar al gran público las diversas formas en las que el títere contribuye en el hecho teatral, recuperar cierta memoria histórica de trabajos realizados en el pasado, señalar su creciente incidencia en las artes aledañas y alumbrar los aportes actuales que perfilan el futuro de este arte total.

FANTOCHE es ya una realidad hecha a base del esfuerzo, el compromiso y la ilusión de todo el grupo de redacción de Unima España y no quisiera terminar sin antes dar mi reconocimiento a Ramón del Valle, Joaquín Hernández, Jesús Caballero y Paco Cornejo, cuyo esfuerzo ha hecho posible este trabajo. También agradecer especialmente el aporte desinteresado de todos los colaboradores que han participado de forma activa en la revista mediante sus escritos: Gonzalo Cañas, Eulalia Domingo, Adolfo Ayuso, Cesar Omar García, Toni Rumbau, José Russo, Iñaki Juárez y José Diego Ramírez. Una mención aparte merece Jesús Atienza, Concha de la Casa, Guillermo Gil, Eduardo Rodríguez y Francisco Peralta.

Miguel Delgado
Secretario General de UNIMA
Federación España

diálogos

5

GONZALO CAÑAS
PACO PERALTA

Gonzalo Cañas

Fotos: Miguel Arreche

Se abre una puerta y entro en la Nave. Al parecer me encuentro en el interior de un inquietante laboratorio, o en una especie de Nautilus, vaya usted a saber, pero su capitán no se llama Nemo sino Paco Peralta, un interesante personaje muy conocido en el mundo titeril.

Paco me invita a recorrer las misteriosas dependencias de su personalísimo refugio. De pronto, me encuentro rodeado de una extraña tripulación de seres inertes en los que se adivina una capacidad mágica para asumir los misterios de la vida y el arte.

Siento un enorme interés por conocer a fondo al maestro, mezcla de ermitaño urbano, mago y creador de personajes, pero no sé cómo empezar la conversación, así que esbozo una especie de disculpa e intento infundirle confianza en mi persona esbozando una torpe definición personal.

Gonz: La verdad es que ya no tengo ninguna necesidad de definirme, ni en mi relación con la sociedad y ni siquiera conmigo mismo. Ventajas de la edad, a estas alturas ya no necesito esas cosas. Yo creo que tú también estás en similares circunstancias, que estás en ese punto en el que ya no es necesario demostrar nada a nadie.

Paco: Lo malo de estas cosas, es la paradoja, esa bestia parda que está ahí; ahora que sé mejor lo

que quiero y puedo hacer, tengo que renunciar a todo eso, incluso a ciertas ilusiones, pues las facultades físicas ya no son las de otros tiempos. Ésa es la paradoja.

Gonz: Sí, ya no podemos subir al Everest...

Paco: No, claro, pero sin embargo ahora que ya hemos aprendido a apartar la hojarasca de las cosas importantes, ahora que, al parecer, hemos llegado a alguna certeza en nuestro arte, ahora que podríamos acometer algo importante, necesitamos unas energías que ya no tenemos.

Gonz: Precisamente por esa personalidad tuya y por tu trayectoria profesional querría hacerte algunas preguntas, que a mí me parecen fundamentales dentro de este arte maravilloso, pero extraño y exótico. ¿Cuál es la esencia del Teatro de Títeres?.

Paco: Yo creo, que es la necesidad del ser humano a la mimesis y al autoconocimiento a través de ese enorme abanico de matices de todo tipo:

Carlomagno
El Retablo de Maese Pedro, 1973



sentimientos, conceptos, acciones, etc... Es la búsqueda apoyada en un estado de inocencia y de ingenuidad, que es el concepto mismo de lo que somos los humanos.

Gonz: Evidentemente, el teatro parte de la imitación y de la reproducción de actos y sentimientos, pero en el Teatro de Títeres entra un elemento discordante y básicamente distinto al actor que es el títere.

Paco: Pero sin embargo, el Teatro de Títeres sigue siendo ese espejo brillante en el que nos podemos reconocer, sin utilizar actores con huesos. No sé contestarte adecuadamente, pues ni siquiera sé por qué estoy en este mundo.

Gonz: Menos mal, que eres de los que no poseen verdades absolutas.

Paco: La explicación más simple, es que la esencia del Teatro de Títeres yo la asimile inconscientemente cuando de niño veía en Cádiz a la Tía Norica. ¿Es eso posible? Luego, claro, yo procedo del campo de las artes plásticas y es que ahí, en ese mundo, en esa parcela, es donde me reencuentro con los títeres de mi infancia y con mi interés por lograr acercarme un poco al ser humano, por ejemplarizar....

Gonz: Para mí, el títere es un recipiente a la medida del alma humana, un recipiente adecuado para poder mostrar conflictos y pasiones.

Paco: Cuando yo veo esas funciones geniales de títeres de guante, que ya son como un canon, yo me encuentro muy mal, muy inseguro en mis propuestas, en mis personales títeres. Sin embargo yo necesito hacer lo que hago, aunque no sepa muy bien como clasificarlo. Antes no tenía estas dudas, era de una inconsciencia absoluta, pero ahora cada vez rumio más todas las cosas.

Cada vez me preocupa más la frescura y a veces hago cosas demasiado complicadas y me digo: ahora vamos a volver a empezar desde el punto cero para volver a recuperar esa frescura que tenía y que quiero vender, aunque no sea sincera.

Gonz: Yo creo que la cuestión es que tú vienes de las bellas artes y dentro del desarrollo normalizado de las bellas artes, está la escultura y la pintura, pero el títere es un elemento discordante, que no encaja en las actividades normalizadas del artista.

A través de la historia, muy pocos artistas deciden desarrollar su arte a través de un elemento tan exótico e incontrolable como el Títere. Por eso siempre me he preguntado el porqué de esa necesidad tuya de desarrollar tu creación a través de un elemento tan complejo, tan rebelde y tan poco apreciado como es el títere. ¿Puedes ilustrarnos un poco a todos los que estamos en esto?.

Paco: Eso que dices me lleva a reparar en una pregunta que siempre ha sido constante en mi vida: ¿por qué pretendo, con mi formación en el campo de

la plástica, irme al títere como si fueran deficitarias las obras pictóricas o las esculturas? ¿Acaso pretendo añadir alguna carencia al panorama artístico en general? No, yo no pretendo añadir nada nuevo. Pero es que tú modelas los componentes estáticos, parados, y luego eso lo manipulas, lo mueves, lo animas. Ya en ese momento se produce un desdibujamiento de la cosa, una especie de fantasma que se termina convirtiendo en tu modelo y que te conduce a tales términos, que no puedes hacer otra cosa nada más que intentar dotar de ánima a la escultura, cosa que se ha venido haciendo desde la antigüedad y que a veces se explica, no sé si será una fábula, como el origen mismo del títere.

Gonz: Y como el origen del ser humano, ya sabes... Dios, la figura de barro, el soplo divino, etc... Hay otra cuestión que me gustaría que me contestases. Ya que tú sientes esa admiración hacia lo elemental, lo básico, lo fundamental de la acción titeril, como por ejemplo: Punch y Judy, los Bonecos de Santo Aleixo, los Buratini, los Pupis, un teatro fundamental y arcaico... ¿Cómo ves la relación de ese teatro con todas las nuevas tendencias del teatro de títeres actual?

Paco: Bueno, eso está muy claro y viene dado por los tiempos y por la evolución de la sociedad, o sea; es evidente que ese tipo de teatro popular está en el trasfondo de todo tipo de espectáculo teatral y que muchas cosas de las que se hacen ahora son gracias al progreso de los materiales y de la amplitud de las ideas y de los conceptos que se juegan actualmente en la escena.

Gonz: Supongo que te refieres a la relación del Títere con las demás artes.

Paco: Efectivamente, la esencia no ha cambiado, lo que ha cambiado son las formas con respecto a la época y a las necesidades sociales y por supuesto ese cambio exige una mirada más amplia sobre el propio concepto del arte. Pero el germen está ahí, aunque sea un germen muy estereotipado, con personajes repetidos y determinados.

Gonz: ¿Cómo ves la época que estamos viviendo, títerilmente hablando? ¿Qué piensas sobre el panorama actual del Teatro de Títeres?

Paco: Bueno, en el panorama actual del Títere, hay bastantes cosas buenísimas, estupendas... que no tienen nada que ver con lo tradicional y que proceden de unos titiriteros con una formación muy buena. En mi caso, yo hago lo que hago, porque no sé hacer otra cosa. Hago, en este mundo abigarrado del Títere, solamente lo que me conmueve. Yo no puedo ignorar el sentimiento que hay en el fondo de todo arte, ya sea pintura o escultura.

Gonz: ¿Por qué?

Paco: Bueno pues ahí voy; por ejemplo, en los títeres, la dramaturgia tiene que estar prevista en el acto de creación, es decir; yo me leo una obra para luego montarla y cuando la estoy leyendo, de alguna manera, ya estoy montando la dramaturgia. Luego voy a trabajar en el taller para cristalizar, para dar forma a esa dramaturgia. Después vendrán muchos retoques, mucho trasfondo de ideas primeras con otras que han venido después, etc...En resumen, lo que quiero decir, es que en los fusilamientos de la Moncloa de Goya, ya está implícita su propia dramaturgia, no es algo que haya que teorizar fuera del propio cuadro. Goya no tuvo que estudiar arte dramático para pintar esa obra.

Gonz: Pero el Teatro de Títeres es un arte muy complejo y con muchos imponderables. Un trabajo de alquimista, que pretende la creación de una secuencia de vida artificial.

Paco: Exacto, no existen fórmulas magistrales. Hay cátedras, pero la esencia del teatro se nos escapa como el agua entre los dedos. Siempre estoy solo, con mis dudas y no tengo ninguna seguridad, a estas alturas, de lo que he hecho. Aún no he sido capaz de clasificarlo, sólo sé que son cosas que no las voy a volver a hacer, pero que me han valido para hacer lo que hago hoy. Claro, queda por saber si lo que hago hoy es ortodoxia pura o cualquier otra cosa.



Gonz: Al final, cerramos el círculo volviendo a lo primero que hemos hablado, que ahora ya no necesitas definirte. Lo que tú haces está ahí y es algo objetivo, no tienes por qué explicarte más. Yo soy el que vengo a incordiarte y a pedirte que me lo expliques...

Paco: Claro, tú me pides que te lo explique y yo no sé explicártelo. No es que vengas a incordiarme.

Gonz: Y ése no saber explicarte, es porque detrás de la pregunta está esa cosa imposible de definir que es el Teatro de Títeres, donde unos seres de madera o de papel, se meten en batalla, cobran vida, una vida absolutamente artificial, estereotipada y fuera de toda normativa.

Paco: Claro, eso es lo que he tratado de conocer a lo largo de toda mi obra. Todo lo que he hecho, para mal o para bien, es vehemencia pura, porque tú no eres consciente de hasta dónde estás llegando y te guías por lo que sabes hacer. Pero lo que sabes hacer a veces te la juega y ya no sabes qué estás haciendo. Lo más duro de todo es tener que decir, a estas alturas, que no eres consciente de lo que has hecho.

Gonz: Yo tampoco he sabido contestarme esa pregunta y he tenido que llegar a la conclusión de que mi arte y yo somos la misma cosa y que el acto creacional en sí, es lo único que me gratifica.

Paco: Ahí está, yo intento ser honrado con lo que se me ocurre, me lo apruebo y desapruuebo constantemente hasta llegar al resultado final y sólo estoy encantado con lo que me ha proporcionado placer haciéndolo. Después, sólo me falta lanzarme a los caminos y buscar a gentes que piensen como yo, que vean lo que he hecho, esa cosa tan expuesta del instante de la recreación, dársela al espectador para que recree, no sé... ¡Esto es un lío, Gonzalo!... no está nada claro y nadie nos lo puede aclarar.

Gonz: Creo, que los últimos títeres que estás haciendo son el compendio de todo lo que me has hablado, o sea; los has llevado a una gran complejidad mecánica, para mejorar su capacidad de expresión....



Paco: Exactamente, no sólo la mecánica, sino también el ensayo de la técnica de manipulación para extraer del títere toda su capacidad expresiva, para ir sin miedo, para decir: no me preocupa que un muñeco se tenga que caer, o que yo lo tire sin que parezca que se ha caído por accidente. No señor, debe ser una mímica limpia y eso tienes que trabajártelo. Hacer que un muñeco se caiga de forma natural y creíble es difícilísimo, porque aparentemente tiene que parecer ser autónomo del manipulador.

Decía Kandinsky: "La obra de arte verdadera nace del artista mediante una creación misteriosa, enigmática y mística, luego se aparta de él y adquiere una vida autónoma y propia" Eso es maravilloso.

Gonz: Pero en los títeres, la obra sigue ligada al manipulador.

Paco: Sólo mientras se expresa el personaje.

Gonz: Para terminar, te haré una pregunta tópica: con respecto a tu propio trabajo, ¿en qué punto estás?

Paco: Ahora estoy en un punto de muchas dudas, no sé si acometer ya el montaje, o seguir desarrollando la construcción del títere y después, ensayar con el muñeco para redondear mejor ciertos momentos de la obra.

Gonz: Pero tú quieres hacer una especie de androide que sea perfecto en su representación...

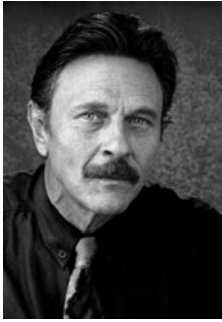
Paco: No, eso es imposible.

Gonz: Claro, pero todos tus trabajos pretenden llevar al personaje a la perfección

Paco: No... A la máxima capacidad de expresión, a la mimesis... ¿entiendes? Es por ahí por donde lo llevo. De todas maneras, por distintos motivos, a veces sufro grandes parones...

Gonz: La charla sigue fragmentándose y discurrendo por el mundo del imaginario. Finalmente nos abrazamos y yo me apeo de la Nave por el camino de otra realidad.

GONZALO CAÑAS OLMEDA



Nace en Cuenca el 7 de julio de 1937.

Tras graduarse en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, debuta profesionalmente, en el año 1962, como actor coprotagonista en el Teatro María Guerrero. Desde esas fechas ha trabajado, bien como director, actor, productor, guionista o escenógrafo, en 40 películas, 30 obras teatrales y 70 programas de televisión. Ha realizado labores de dirección y producción en los festivales: "Estival" (Móstoles) y "Titeremanía" (Getafe) También ha colaborado como creativo para diversas agencias de publicidad, trabajado como especialista en teatro de títeres, escrito libros de texto sobre teatro para EGB publicados por Ediciones Santillana y dirigido la revista especializada "Espectáculos de Madrid".

De su trabajo profesional cabe destacar los siguientes espectáculos: "El retablo de las maravillas" de Miguel de Cervantes (Televisión Española), "El toro Ibérico" del propio Gonzalo Cañas, "La Pájara Pinta" de Rafael Alberti, "Rinoceronte" de Ionesco. Con la compañía "La Tarumba" ha representado "El retablillo de Don Cristóbal" de Federico García Lorca.

En el año 1992, con criterios de arqueología teatral, toma en sus manos la recuperación y restauración del "Teatro de Automatas". Esta compañía ha participado en los eventos culturales más representativos de España y Europa. Sus actores mecánicos han interpretado su papel durante más de 100.000 horas.

gonzalo@teatrodeautomatas.com

FRANCISCO PERALTA GÓMEZ



Nace en Cádiz el 7 de Junio de 1930.

Es licenciado por la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, en la sección de escultura, con su tesina final "Integración de las Artes: El Títere o la Marioneta; aplicaciones pedagógicas".

Su actividad profesional en la creación teatral para títeres, siempre compartida con su actividad docente, se desarrolla principalmente entre los años 1952 a 1984. En estos años cabe destacar la creación de espectáculos como: "Pascualín" de Gonzalo Bosch, "Bastien et Bastienne" de W. A. Mozart, "El romance del Conde Flores" y "El romance de la Condesita" anónimos populares, "El retablo de Maese Pedro" de Manuel de Falla, "Los Melindres de Belisa" de Lope de Vega, "El Clérigo ignorante" de Gonzalo de Berceo, "El paso de las aceitunas" de Lope de Rueda, "El aprendiz de brujo" de P. Dukas, "La cometa" de Montserrat del Amo y "Frederick" de Leo Lionni.

Su labor docente comienza en 1953 en el madrileño Colegio Santa María de los Rosales, donde desarrolló su labor hasta 1990. Entre 1980 y 1984 fue profesor en los cursos de modelado y vaciado de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Segovia.

En 1990 le fue concedida la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en su categoría de Plata, siendo el primer marionetista en recibir tan alta distinción.



la máquina real

13

TEATRO DE TÍTERES EN LOS CORRALES DE COMEDIAS ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Francisco J. Cornejo,
titiritero y profesor de la Universidad de Sevilla

A John E. Varey, *in memoriam*

Si la mayoría de las diversiones que he tratado vinieron del extranjero, se preguntará, qué inventaron los españoles. Y la respuesta es: la representación por marionetas de comedias enteras —especialmente comedias de santos—, predilección de los madrileños durante la cuaresma y diversión muy apropiada para el país y el siglo de Calderón. (Varey, 1957, 243-244)

Con estas palabras, el hispanista John E. Varey —a quien tanto debe la historia del teatro en España, y desde luego la de los títeres—, se refería a un fenómeno por el cual en los teatros comerciales de toda la península ibérica (los llamados ‘corrales de comedias’) se representaban regularmente espectáculos de teatro de títeres, en buena parte semejantes a las comedias que en esos mismos escenarios hacían las compañías de actores, y que desde mediados del siglo XVII se conocían con el nombre de ‘máquina real’.

La idea popular de lo que fue el teatro de títeres durante el Siglo de Oro se ha formado principalmente a partir de lo que se presenta en la archifamosa escena del retablo de Maese Pedro, descrita por Cervantes en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte del *Quijote*: un titiritero con su ayudante y un mono, junto a un teatrillo y sus títeres, que deambula con su carro representando historias tradicionales en cualquier venta de camino o plaza de pueblo [1]. A partir de este texto literario, y de otros como el del *Retablo de las*

maravillas —del propio Cervantes— o el de *La pícaro Justina*, se ha conformado una visión romántica del teatro de títeres en la que aparecen fundidos el espíritu libertario, la picaresca y la salvaguarda de antiquísimas tradiciones. Esta concepción, efectivamente, puede corresponderse muy bien con una de las dos categorías en las que Varey divide a las compañías de títeres de esa época: «las compañías pequeñas, que presentaban al aire libre o en mesones unas veces el retablo mecánico y otras teatrillos de títeres de mano»; pero no tanto con la segunda: «las compañías más complejas, que actuaban en los corrales de comedias y representaban comedias con sus marionetas»



[1]

Los grabados que ilustran el pasaje del Retablo de Maese Pedro

en las múltiples ediciones del *Quijote*, desde su aparición a principios del siglo XVII hasta el siglo XIX, nos van a servir para ilustrar algunos aspectos relativos a la máquina real.

Aunque es evidente que el Maese Pedro cervantino pertenecía más a la categoría de los titiriteros ambulantes que a la de los ‘maestros’ de la máquina real, y que ninguno de los grabados reproduce al completo las características de ésta, los grabadores que plasmaron este episodio reprodujeron algunos elementos importantes que, de acuerdo con la documentación conservada,

formaban parte del teatro de títeres conocido como máquina real. Por ejemplo, el uso de títeres de vara a la cabeza movidos desde arriba y el de otros (jinetes a caballo, cortejos) manejados desde abajo, el rico vestuario de los muñecos, la iluminación con velas o arañas, la red de la embocadura de escenario, las cortinas de boca, los bastidores y telón del foro, la presencia de músicos acompañando el espectáculo, o la admiración del público asistente a las comedias.

El hecho de que los grabados seleccionados —hay muchos más— fueran publicados en diferentes ciudades europeas (Amberes, Londres, Bruselas, París, Madrid y Venecia) viene a mostrar que, probablemente, eran más las semejanzas que las diferencias entre las representaciones de teatro de títeres que se hacían en esos distintos territorios.



(Varey, 1957, 242). Y es precisamente de ellas de las que vamos a tratar, ya que, a pesar de que se conservan bastantes datos sobre su historia, y de la importancia que tuvieron como manifestación singular del teatro español, aún no son suficientemente conocidas.

Lo primero que debe quedar claro es que estas compañías de títeres existían porque había un circuito de teatros comerciales (corrales de comedia) que se extendía por gran parte de la península ibérica (todas las ciudades, incluso de mediana importancia, tenían su corral; Madrid y Sevilla, al menos dos) y que sostenían una programación regular para satisfacer la gran afición teatral del público español de estos siglos [1a]. De hecho, si bien los primeros corrales nacieron gracias a la iniciativa privada, su gran éxito económico atrajo pronto a las instituciones de beneficencia (cofradías, hospitales, atención a los presos) y públicas, como los cabildos municipales o la propia monarquía, que construyeron sus propios corrales a los que se dotaron de privilegios que terminaron por eliminar a la competencia privada. Así, en Madrid, las cofradías de la Sagrada Pasión y de la Soledad, que monopolizaron muchos años las representaciones teatrales en la ciudad, levantaron los corrales de la Cruz (1579) y del Príncipe (1582), y el Conde Duque de Olivares construyó para la diversión regia el Coliseo del Buen Retiro (1640); mientras que en Sevilla, el Cabildo Municipal edificaba un suntuoso Coliseo (1607) y el alcaide del Real Alcázar, el propio Olivares, mandaba levantar el no menos importante corral de la Montería (1626), acabando de esta forma con una fuerte tradición de corrales privados que existían desde el siglo XVI: el de las Atarazanas (1574), de Doña Elvira (c. 1587) o de San Pedro (1600). En Valencia estaba la casa de comedias de la Olivera (1584); en Lisboa, el Patio de las Arcas (1593); y otro tanto ocurría en lugares como Toledo (1587), Burgos (1587), Granada (1593), Tudela (1597), Córdoba (1602), Alcalá de Henares (1602), Toro (1605), Zamora (1606), Pamplona (antes de 1608), Guadalajara (1618), Oviedo (1665) o Badajoz (1669). Sobre los corrales de comedias y todo lo relacionado con las representaciones en los mismos se han publicado en los últimos años estudios muy completos e interesantes (*Cuadernos*, 1991; Ruano-Allen, 1994; Ruano, 2000).

Toda la ingente actividad teatral que propiciaba la pasión por el teatro de los españoles necesitaba de una regulación que garantizara a los poderes públicos, por una parte, el control de los beneficios generados por la misma, de tal manera que la economía de las instituciones o entidades benéficas vinculadas a los corrales disfrutaran de los mismos, y, por otra, que los contenidos de los espectáculos representados no desbordaran los límites de los principios imperantes en lo tocante a la política, la religión o la moral. Para ello, muy pronto, se creó por parte del poder real el cargo del llamado Protector de los Hospitales o Juez Protector de comedias, miembro del Consejo de Castilla, cuya función era hacer cumplir los *Reglamentos de teatros* que «por Real cédula» se publicaron en 1608, 1615 y 1641, y decidir sobre numerosas cuestiones como la autorización de representaciones en la corte, la formación de las compañías teatrales, la censura de



[1a]

lo representado, el control de los arrendamientos de los corrales, de sus cuentas o el nombramiento de alguaciles para el control del orden público (Varey-Shergold, 1971, 13-17). Estos *Reglamentos*, y el poder del Protector, afectaban a la actividad teatral en todo el territorio peninsular con importantes consecuencias en lo relativo a la formación de las compañías: era el Protector quien nombraba oficialmente a los 'autores de comedias', es decir, a los actores empresarios de cada una de las compañías cómicas autorizadas; en 1615 fueron 12 los autores que recibieron un nombramiento oficial, firmado por el Secretario del Consejo de Castilla, y, por tanto, autorizados a formar compañía y a representar en los corrales de toda la península (su número cambiaría a lo largo de los años). La temporada teatral de las compañías de actores estaba marcada por el calendario litúrgico: durante todo el periodo de la Cuaresma, desde el Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Resurrección, quedaban suspendidas las representaciones en los corrales o en cualquier otro lugar. Eran precisamente estos días los que se aprovechaban para formar o remodelar las compañías contratando nuevos actores o actrices, ya que todos los años, antes de finalizar este periodo, los autores debían presentar ante el Protector la lista de los miembros de su nueva compañía. Terminada la Cuaresma, cada compañía comenzaba su periplo por todo el territorio peninsular, actuando en los corrales de comedias —con los que habían de firmar los preceptivos contratos ante escribano público— y representando las comedias que previamente habían comprado a los 'poetas' (es decir: autores dramáticos) y adaptado a los medios y plantel de miembros de la misma.

Las razones de la prohibición de representar durante la Cuaresma —periodo de mortificación y sacrificio para los católicos— tenían que ver con la vieja idea que vinculaba la actividad dramática con lo irreverente, indecoroso, libertino y, sobre todo, provocativamente lujurioso. Por causa de esta asociación, el teatro había dejado de representarse en las iglesias desde finales de la Edad Media, fue cuidadosamente vigilado y censurado a lo largo de toda su historia e, incluso, se llegó a prohibir en algunos lugares durante décadas al ser considerado como el causante de epidemias y desastres. Sin embargo, esta situación, que situaba temporalmente en paro obligatorio a los actores, beneficiaba singularmente a los titiriteros a los que, aún no comprendo muy bien por qué —probablemente porque sus actores y actrices no eran de carne y hueso: la turbadora y pecaminosa carne que denunciaban constantemente los predicadores— se les permitía representar durante los días de prohibición, ya fuera ésta a causa de la Cuaresma o por cualquier otro motivo [5a].

[5a]



Ejemplo de esto fue lo que pasó en 1753, estando prohibidas las comedias en el reino de Valencia: el Gobernador, Marqués de León, autorizó al titiritero Cristóbal Franco a que representara con su máquina real; el Provisor del obispado reclamó al Gobernador solicitando que se suspendieran las representaciones y, más adelante, fue el propio obispo de Orihuela el que escribió dos cartas a don Joseph Carvajal, en la corte del Rey, alegando

«que con el pretexto de muñecas» el Gobernador tergiversaba la orden prohibitiva, y que las comedias no deberían ser ni «para verlas, ni oírlas, ni para leerlas». Carvajal respondió al obispo con estas escuetas palabras (Varey, 1957, 316-318):

Ilustrísimo señor. La resolución del Rey [prohibiendo las comedias] no espresó la máquina real. Como dice el Gobernador, en realidad los muñecos no pueden hacer acciones indecentes; así, parece que es mejor desentenderse.

El caso es que hay noticias de representaciones de títeres en los corrales de comedias desde principios del siglo XVII. En 1612, José de Valdivieso publicaba un poema, *la Ensaladilla del retablo*, en el que describe una representación en el Corral de la Cruz de Madrid de un espectáculo de títeres titulado *El retablo de la entrada del Rey pobre*, de tema navideño en el que no faltaba la tradicional escena cómica de la adoración de los pastores (Varey, 1957, 157-160). Existen documentos que aluden a representaciones de compañías de títeres en los corrales madrileños durante la Cuaresma de los años 1615, 1634, 1641 y 1650 (Varey, 1957, docs. no 8, 10, 12 y 14); pero el término ‘máquina real’ no aparece en un documento madrileño hasta 1654 (Varey, 1957, doc. no. 15):

...el dicho Francisco Morales se obliga y obliga a sus partes a que estarán en esta corte para el día lunes o martes de Carnestolendas deste presente año de la fecha para el ministerio y exercicio de exercitar su oficio de volatines 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 desta corte...

Aunque, dos décadas antes, ya era recogido —por primera vez, que yo conozca— en un contrato firmado en Sevilla (8 de marzo de 1634; Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Secc. P. N., leg. 483, ff. 646r-647v: agradezco esta información a la profesora Piedad Bolaños) por el que Valentín Colomer vendía:

...a Francisco López, autor de comedias [...] todas las figuras y aderentes de la máquina real de títeres [...] con todo lo tratante y perteneciente a la dicha máquina [...] por precio y contía de dos mill reales

Desde entonces y hasta el siglo XIX ya no dejaría de ser utilizada esta expresión para referirse a las compañías de títeres que representaban comedias en los corrales. Hay que señalar que, como en el caso de la compañía de Francisco Morales recién citado, las representaciones de títeres solían ir casi siempre acompañadas de números acrobáticos ejecutados por volatineros o ‘volatines’ («La persona que con habilidad y arte anda y voltea en una maroma al aire», *Diccionario de autoridades*, 1732); que a veces formaban parte de una misma compañía, como en este caso, aunque en otras muchas tuviesen su propia ‘tropa’. Este es el motivo de que encontremos con frecuencia la palabra ‘volatines’ utilizada como sinónimo de teatro de títeres.

Pero ¿de dónde viene el término ‘máquina real’? Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana* (1600) define la palabra ‘máquina’ como «Fábrica grande e ingeniosa, de nombre latino *machina*», y recoge solamente el tipo de máquina ‘bélica’. *El Diccionario de autoridades* (1732) dice que la ‘machina’ es un:

Artificio de madera u de otra materia, para executar alguna cosa.

...Se llama también un todo compuesto artificialmente de muchas partes heterogéneas, con cierta disposición que las mueve u ordena: por cuya semejanza se llama así el universo

...Por extensión significa conjunto de cosas, dispuesto por método u orden, que representan algún hecho: como el tutilimundi, etc.



[2a]

Es con esta última acepción como encontramos el término aplicado a relojes y teatrillos de autómatas: en 1674, el maestro Alonso de Ayala instaló en el palacio del Rey «vna máquina, que representaua vna fuente y jaula de páxaros con todo el divertimento posible», «vna fuente artificial portátil en forma de jaula» con un mecanismo hidráulico que hacía subir el agua hasta un depósito superior, desde el cual brotar y, al caer, poner en marcha sus artificios (Varey, 1957, doc. n.º. 21). A diferencia de este tipo de mecanismos autónomos, la máquina real estaba al servicio de los titiriteros y de las comedias que representaban, aunque, ciertamente, también se ajustaba a la definición de Covarrubias tanto por ser «grande» como por utilizar toda una gran variedad de mecanismos, trucos o «ingenios» necesarios para poner en escena el repertorio de las comedias del Siglo de Oro español [2a].

Sobre el porqué de la palabra ‘real’ aplicada como calificativo de máquina —del que no he encontrado explicación alguna— se pueden proponer, al menos, tres razones que la justifiquen. Cualquiera de ellas podría estar en el origen de su uso o, incluso, las tres simultáneamente.

Parece razonable pensar que con el término ‘real’ se alude a la cualidad, no ya de la máquina o artificio técnico, sino de la compañía o, lo que viene a ser lo mismo, de su autor o ‘maquinista’ cuando éste dispone de la autorización correspondiente para actuar en los corrales —igual que sucedía con las compañías de actores— otorgada por el Protector de los Hospitales, que actuaba por delegación regia: de ahí la expresión ‘máquina real’ para designar a estas compañías. En 1631, el titiritero que sabemos vendería su máquina real tres años después, solicitaba así permiso para representar en Sevilla: «Valentín Colomer, autor de la máquina de los títeres por su Majestad, digo que yo he venido a representarla al corral de la Montería...» (Archivo del Real Alcázar de Sevilla, caja 280, n.º 30). Un ejemplo de estas autorizaciones es la concedida a Félix Ortiz, alias *Carbonero*, en 1776, donde aparece reflejado el procedimiento administrativo y, en su caso, judicial, que regulaba a las compañías de máquina real (Varey, 1972, doc. n.º 31):

Don Josef Antonio de Armona. Por quanto el Rey (que Dios guarde)... [se citan los contenidos de tres cédulas reales: de 17 de junio de 1767, de 17 de octubre de 1714 y de 1.º de abril de 1764]. Y aora por parte de Félix Ortiz, de exercicio cómico, bolatín y maquinista, yndividuo de dicha Cofradía [de Nuestra Señora de la Novena], se me representó tener formada compañía para practicar sus habilidades y funciones, y suplicó le mandase dar el título correspondiente para que no se le pusiese impedimento [...]; por tanto, usando de dichas Reales zédulas, órdenes y decretos, y de las amplia facultades que por S[u] M[ajestad] me están conferidas, doi licenzia y facultad al expresado Félix Ortiz para que en el término de dos años, que darán principio en el Domingo de Resurección de este presente año y cumplirán el Martes de Carnestolendas de 1778, por sí y las personas de sus compañías, puedan practicar todas las funciones y habilidades tocantes a su profesión [...] y así mismo le doi

facultad al citado Félix Ortiz, alias *Carbonero*, para que pueda denunciar cualesquiera compañías de bolatines y maquinistas que particularmente estén executando dichas habilidades y funciones públicamente sin título mio (como el presente) [...]; y en virtud de dichas Reales zédulas, decretos y órdenes, y para su puntual y efectibo cumplimiento, en nombre de S[u] M[ajestad] y de mi parte, exorto, requiero y encargo a todos los Sres. Virréis, Capitanes Generales, Presidentes, Rexentes, Yntendentes, Asistentes, Governadores, Correxidores, Alcaldes maiores y ordinarios, sus Lugares tenientes y demás Juezes y Justicias de todas las ciudades, villas y lugares de estos reynos y señoríos que al presente son y adelante fueren, haian y tengan al expresado Félix Ortiz por tal autor bolatiner, y en el vso y ejercicio de sus habilidades, diversiones y funciones correspondientes a su profesión, no le pongan ni consientan poner embarazo ni ympedimento alguno, ni se beje ni moleste su persona y vienes, antes bien, cada vno de los dichos Señores en sus distritos y jurisdiziones, prefriéndole por el tanto a los que estubiesen practicando sin mi consentimiento y lizenca, procediendo contra éstos según va prevenido...

El titiritero que no tuviera el correspondiente título o permiso del Protector de los cómicos para representar con la máquina tenía muy difícil la posibilidad de ejercitar la profesión. El ejemplo lo tenemos en lo que les ocurrió a Antonio Vel y sus dos hijos, carniceros de la villa de Mas de las Matas, en el reino de Aragón, que en 1755 fueron denunciados al Protector por el Tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a la que debían pertenecer y contribuir económicamente todos los actores y titiriteros, por haber «hecho una máquina para representar con ellas, lo que presume estarán ejecutando sin la debida licencia, ni título de autor, cuya concesión a Vuestra Señoría privativamente compete», por lo que solicita que no se le permita el uso de la máquina y que «se les embarguen y vendan todos los efectos con que los hallaren relativos desta diversión, y exija una buena multa por el atentado». Petición que sería aceptada por el Juez Protector en un auto de 14 de agosto y ejecutado el embargo el 3 de septiembre del dicho año 1755 (Varey, 1957, doc. n.º 87).

Otra justificación del término 'real' pudiera provenir de la costumbre, constatada documentalmente en numerosas ocasiones, de que estas compañías titiriteras, al igual que las de actores, volatines o de otros tipos de espectáculo, eran reclamadas con frecuencia para representar delante de las Reales personas en el Alcázar o cualquier otro de los palacios reales, dejando ese día sin comedia al público de los corrales. Porque las compañías de máquina real no sólo representaban en los corrales: cuando se les demandaba realizaban lo que llamaban 'particulares', es decir, actuaciones en palacios o domicilios privados, como ocurrió en 1723 en casa del duque de Arcos (Varey, 1957, doc. n.º 51). Se conservan datos relativos a funciones de títeres o volatines ante el rey de los años 1657, 1680, 1698 (Varey, 1957, docs. n.º 17, 22, 34, 35); 1661, 1663 (Varey-Shergold, 1973, 237, 241); y 1675 (Varey-Shergold, 1974, 175). Existe un documento de 1686 especialmente interesante —aunque trate de un volatín que, en este caso, parece ser que no usaba títeres— en el que se vinculan los hechos de representar delante del rey, de poder utilizar el calificativo de 'real' y de gozar del título emitido por el Protector de los teatros para poder actuar en cualquiera de los reinos de la monarquía. Dice así (Varey, 1957, n.º 24):

Antonio de Quetar bolatín de Vuestra Majestad.- Dize se alla mui gustoso de aber tenido la dicha de aber mostrado todas sus habilidades a Vuestra Majestad que Dios guarde. Y si fuere seruido que el suplicante torne a boluerlas hazer, está pronto a boluerlas hazer, que eso ha sido la causa de no hauer pedido lizenzia para partirse. Por lo cual, postrado a los reales pies de Vuestra Majestad, pide y suplica se le dé título de bolatín de Vuestra Majestad, para que pueda libremente, por cualquier parte que baia, mostrar sus habilidades sin que se le aga ympedimento alguno. Quedando pronto, por distante de leguas que esté, venir al mandato y horden que Vuestra Majestad diere, que reciuiría gran bien y merced de la poderosa mano de Vuestra Majestad.

El tercero de los motivos para el uso del dicho 'real' pudiera estar relacionado con la materialización en la corte de Felipe IV de un nuevo concepto de arquitectura teatral que seguía los modelos italianos a la vez que rompía con la tradición de los corrales españoles (Chaves, 2004, 79-107), y que culminó con la inauguración en 1640 del Real Coliseo del Buen Retiro, el novedoso teatro que fue construido siguiendo las instrucciones del ingeniero y escenógrafo florentino Cosimo Lotti. Si en los corrales, el tablado sobre el que representaban los actores se adentraba en el patio del teatro y, por tanto, el público lo rodeaba por tres de sus lados, quedando al fondo la fachada donde se abrían las puertas y huecos para las apariencias y las mutaciones, en el nuevo modelo, que con el nombre de 'teatro a la italiana' se impondría llegando hasta nuestros días, el escenario funcionaba como una caja, abierta al público solamente por uno de sus lados, aunque éste también podía cerrarse con el llamado telón de boca —inexistente en el escenario de los corrales de comedias. De la mano de esta nueva arquitectura vino una, también nueva, concepción escenográfica basada en las llamadas 'perspectivas': formadas básicamente a partir de una serie de bastidores simétricamente dispuestos, de una sucesión de bambalinas y de un telón de fondo o 'foro', todos ellos pintados de tal manera que, conjuntamente, creasen una escena que, vista desde un punto situado justo en el centro del frente del escenario, diese la sensación de corrección visual según las leyes de la perspectiva óptica [7a]. Pues bien, la máquina real venía a ser una versión reducida de la tipología de escenario del teatro del Buen Retiro —como ya se verá más adelante—, tanto en su estructura como en el sistemas de su decorados. Por eso es probable que los espectadores de la máquina de los títeres, ante el sistema de organización visual en perspectiva del teatrillo, lo asociasen con los novedosos recursos técnicos de los espectáculos que se podían ver (ya que eran abiertos al público general, como en los corrales) en el teatro construido para el Rey en el Buen Retiro y, en consecuencia, vinculasen el espectáculo de los títeres con el nuevo teatro 'real'.

[7a]



¿Cómo era el espectáculo de la máquina real que se representaba en los corrales? Pues muy parecido al que hacían las compañías de actores de la época, según se desprende de la documentación conservada. Una vez que se daba la señal para comenzar —en Madrid, con una llave golpeando los hierros del balcón del palco municipal (Varey, 1972, 17)—, comenzaba la llamada 'loa', esa pieza breve en la que la compañía elogiaba a la ciudad y solicitaba del público asistente su silencio, benevolencia y aplauso ante

el espectáculo que se iba a representar. Estas loas, cuya función era la de captar la atención y simpatías del público asistente, se componían para la ocasión; es por eso que aparecen en los listados de gastos de las compañías que actuaron en los corrales madrileños el pago por la composición de la loa («Al que a escrito la loa ... 045», Varey, 1957, 289; también 291 y 292). En el *Saynete de los títeres*, de Suárez de Deza y Ávila, encontramos en boca del autor de una compañía de títeres la que, según Varey (1957, 161-162), es:

*...la loa más corta de toda la literatura dramática española:
Senado ilustre y discreto,
la loa es ésta, y pedimos
perdón, aplauso y silencio. (Vase.)*

Tras la loa, que hemos encontrado recitada por el autor o maquinista, daba principio la representación de los títeres de la máquina: se alzaba o descorría la cortina que cubría la boca del teatrillo y se iniciaba la primera de las tres jornadas en que siempre se dividía la comedia. En el *Entremés nuevo de los títeres, máquina real de Londoño*, se describe así el comienzo: «...y sube la Cortina, que oculta el Teatro de los Títeres, y sale Proserpina huyendo de Plutón que la sigue» (Varey, 1955, 6).

Entre jornada y jornada se representaban danzas, entremeses o sainetes, imitando también en esto a las funciones con actores. Como decía Joseph García Moya en 1760 de su máquina real: «se halla en aptitud de poder representar con ella cualquier comedia de teatro, con sus intermedios de entremeses y sainetes» (Varey, 1972, 51). La gran carga satírica que poseían estas piezas cortas y divertidas se trasluce en la ya citada carta de queja del obispo de Orihuela, en la que admitía a duras penas que se pudiera «representar entre los cristiano vidas de Santos», aunque, ojo, a condición de que fuera «sin entremeses, saynetes, o bayle, ni bufonadas, ni palabras equívocas, ni cosa que excite ni sea mezcla de lo sagrado con lo profano» (Varey, 1957, 317). En 1735, la compañía de Francisco Londoño representó danzas de matachines y de hacho (Varey, 1957, 289).

Lo que al parecer llegó a ser un elemento imprescindible en los espectáculos de la máquina real, ya fuera entre las jornadas de la comedia o, como creo más probable, al final de la representación, fue la parodia de una corrida de toros, escena que podía alcanzar un importante nivel de vistosidad. Entre otras cosas que la máquina real se comprometió a hacer en un corral madrileño en 1737 estaba una «Fiesta de toros con diferentes juegos de toreros, y otras habilidades; soldados, alabarderos, y Guardias de Corps y carrozas» (Varey, 1957, 291). La máquina que embargaron a la familia Vel en 1755 incluía, además de 29 títeres de figuras humanas, un caballo y ocho toros, perros y mulas (Varey, 1957, 175). En 1762, el maquinista Cristóbal Franco prometía, además de sus comedias, «flestas de toros con nuevas imbenziones»; en 1769 incluía en su espectáculo «un toro encuetado de pólbora» (Varey, 1972, 60 y 76).

Pero el núcleo del espectáculo era la comedia, que en el caso de la máquina real eran sobre todo de las llamadas 'de santos' o 'comedias a lo divino'. Este género era el favorito del público asistente a los corrales desde finales del siglo XVI: la espectacularidad de sus mutaciones, tramoyas y apariencias, llenas de milagros, truculentos martirios, apariciones celestiales, vuelos de ángeles, apoteosis de santos o presencias demoníacas, en fin, su temática y puesta en escena siempre extraordinarias, eran un reclamo tan poderoso que conseguía como ningún otro género llenar los teatros. Esto era así tanto para la comedia hecha por actores como para la titiritera.

El repertorio de las comedias que se representaban nos es solamente en parte conocido. Varey (1957, Apéndice C) ha publicado los escenificados por varias compañías en algunos años y lugares concretos: los de José de Loaisa (Valladolid, 1694), Francisco Londoño (Madrid, 1709, 1710, 1717 y 1735), Manuel de Pesoa (Valencia, 1717; Valladolid, 1723), Juan de Plasencia (Madrid, 1737) y otras desconocidas (Sevilla, 1692; Valladolid, 1696). Llamen la atención varios hechos que se deducen de estos listados: las 42 comedias citadas en realidad se reducen a la mitad, porque son 21 las comedias que se repiten en distintas compañías o distintas fechas; y de ese total de 21, tan sólo cuatro no son comedias de santos (16) o de magia (una). Hay un grupo de comedias que aparecen en los repertorios de casi todas las compañías, que son: *Las dos estrellas de Francia*, que tratan de San Juan de Mata y de San Félix de Valois; *San Antonio Abad*, *Santa María Egipciaca*, y *El esclavo del demonio*, sobre San Gil de Portugal; pero es que, además, estas mismas se representaron a lo largo de todo el arco cronológico relacionado (de 1692 a 1737), lo que nos está hablando del éxito popular de estas obras y de cómo las comedias realizadas con títeres, a diferencia de lo que ocurría con las de actores, no se veían obligadas a renovar continuamente su repertorio; más bien al contrario, debemos suponer la existencia de una demanda permanente de determinadas comedias favoritas del público. Público que, por cierto, era el mismo que asistía a los corrales a lo largo de todo el año: hombres, mujeres y niños; nobles, eclesiásticos, gentes de buen vivir o pícaros y soldados [4a]. Cada comedia se representaba durante varios días seguidos, es de suponer que en relación con su éxito; en la Cuaresma de 1735, en el corral de la Cruz, de Madrid, hizo Londoño durante siete días *San Antón Abad*; cuatro, *Santa María Egipciaca*; tres, *Las dos estrellas de Francia*; cinco, *San Alejo*; seis, *El esclavo del demonio* y otros cuatro, *Santa Isabel*. La duración total del espectáculo, desde la loa a la flesta taurina del final, era aproximadamente de dos horas y media; al menos esta era la duración que prometía Domingo Delgras en 1760 (Varey, 1972, 56).

[4a]



¿Cómo eran las compañías que representaban las comedias con la máquina real? Se sabe que la primera compañía documentada que utiliza el término de 'máquina real', se había conformado en enero de 1654 entre cuatro «oficiales de bolatín y máquina real» y Francisco de Morales «autor y maestro de dicho oficio», y que se comprometió a «exercitar su oficio» en los corrales de comedia de Madrid durante la Cuaresma —es interesante el

uso de las categorías de ‘maestro’, ‘oficiales’ y, en otros documentos, ‘aprendiz’, propias de la estructura gremial de la época— (Davis-Varey, 2003, II, 373): cinco personas para representar la comedia de la máquina y, también, para hacer los números acrobáticos. Esta doble actividad de la compañía se recoge detalladamente en el contrato (Davis-Varey, 2003, II, 425), de octubre de 1656, por el que Francisco de los Reyes, también «maestro de volatines», se compromete con su:

compañía de bolatines y máchina real de títeres con música para la primera semana de Quaresma del año que viene de 1657, y comenzará a bolar en las maromas desde primer domingo de Quaresma del dicho año, y an de andar en tres maromas, vna de danzar, otra de fuerza de brazos y otra de volar, y con los títeres a de hazer vayles y entremeses y su corrida de toros y algunas comedias que se pidan por conveniencia de ambas partes, procediendo en todo según ejercicio de volatines con bueltas y matachines y tropelías de juegos de manos si pidieren...

Otros ‘autores’ maquinistas, como también se les llamaba, ejercían simultáneamente de ‘guardarropas’ y carpinteros —en definitiva, tramoyistas— en compañías de comediantes, dedicándose «a hazer los teatros para las comedias de los corrales, palacio y el Retiro. Y las tramoyas para ello y para los carros de los autos del Corpus». Es el caso de Gabriel Gerónimo y de Juan Bautista Fernández, que en 1683 llevaron la máquina real a palacio y la presentaron en otras fiestas particulares (Varey, 1955, 1-2); o el de Juan Plasencia, denominado en 1740 como «tramoyista autor de teatro» (Varey, 1957, 294). Otro caso diferente sería el de Francisco Londoño, activo con su máquina al menos desde 1689 hasta 1735, que también era un actor destacado y que alternó su actividad como autor titiritero con el ejercicio de autor de compañía de comediantes durante los periodos 1703-1708 y 1725-1735 (Varey, 1955, 2-4).

Era bastante frecuente que la compañía estuviese compuesta, en parte, por los familiares del propio autor —ya vimos el caso de Antonio Vel y sus dos hijos, a los que les fue embargada la máquina—, como ocurre con Manuel Cabañas, activo entre 1733 y 1765 (Varey, 1972, 67) y que muy pronto incorporó a sus hijos a la compañía, como se comprueba en un memorial de 1754 (Varey, 1957, 318):

[Manuel Cabañas...] tiene su tropa de danzarines de querdas, que son Antonio Herqueta ‘Arliquin’; Antonio Cauañas, niño; Juaquín Cauañas, de quatro años; Joseph Escover, y 8 ombres valenzianos que hazen varias contradanzas, y su máquina real, con lo qual a dado mucho gusto otras cuaresmas en esta corte; también ay un sobresaliente, llamado Carvonero, el que se paga de la caja...

La figura del ‘sobresaliente’ («Persona destinada a suplir la falta o ausencia de otra; como entre comediantes y toreros», *Diccionario de la R. A. E.*), parece ser que servía para complementar algunas necesidades del espectáculo de la máquina que la compañía no podía cubrir; otras veces son ‘ofziales’ o ‘mozos’ los que se incorporan para ayudar puntualmente al espectáculo pero sin formar parte de la compañía. El hecho de que los sueldos de todos ellos aparezcan en las cuentas de gastos de los corrales indica que eran pagados por estos y no por la compañía. En estas mismas cuentas se recogen



[4b]

los pagos a los tramoyistas («por el teatro para la máquina»; «A un oficial de tramoyería por vnas tramoyas, de armarlas» (Varey, 1957, 292 y 294), también ajenos a las compañías o, cuando no, pagados aparte.

La función de la máquina real iba acompañada por música. Tampoco los músicos formaban parte de las compañías, a diferencia de lo que ocurría con las compañías de actores; e, incluso, en el caso de Madrid entre los años 1760 y 1799, eran asignados anualmente por la autoridad a cada uno de los dos corrales: normalmente lo que se concedía a cada compañía era una pequeña orquesta formada por tres o cuatro violines [4b], un oboe y un violón (Varey, 1972, 52). En las cuentas de gastos de los corrales hay también frecuentes apuntes relativos a otros instrumentos como el tambor, la caja, los tímboles y clarines —fundamentales para las corridas de toros— (Varey, 1957, 179), o, más raramente, la flauta dulce y la travesera, la bandola y el bandolín, o un ‘instrumento turco’ (Varey, 1972, 85-86). Incluso hay un pago al compositor «que puso la música en la loa» (Varey, 1957, 289).

¿Qué se sabe de las características físicas y técnicas de la máquina y de los títeres? Hay un buen número de datos dispersos que nos pueden permitir hacernos una idea sobre ellas, las suficientes incluso como para animarme a proponer un esquema de su reconstrucción [véase página adjunta], a pesar de que no exista ninguna descripción completa, detallada y que disipe todas las dudas sobre el tema. Lo primero que ha de quedar claro es que la compañía no poseía una estructura propia —lo que hoy llamaríamos un ‘teatrillo’— que instalaba sobre el escenario donde fuera a representar. No; por el contrario, la primera tarea era la de construirla, como se refleja en el concierto, de 1656, entre el arrendador de comedias de Madrid y el maestro Francisco de los Reyes: «el arrendamiento le a de dar corral desocupado y madera para hazer enzima del teatro el tablado para los títeres» (Davis-Varey, 2003, 425). En las relaciones de gastos generados por estas representaciones siempre el más elevado, con diferencia, es el de la construcción del «teatro para la máquina», realizada por los tramoyistas. Este hecho significa que el tablado y estructura para los títeres no era siempre de las mismas dimensiones, ya que debían de adaptarse al tamaño del escenario de cada corral. En 1772, Cristóbal Franco representó en Madrid en una estructura que el tramoyista describe de esta manera (Varey, 1972, 86):

[1b]

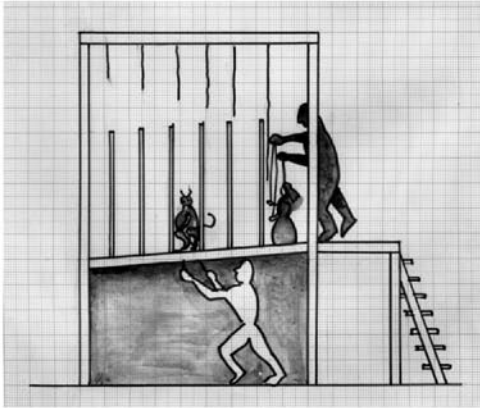


Memoria de la obra que se a hecho en el Coliseo de el Príncipe para la máquina de el Sr. Franco; es como se sigue:

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 mesmo largo y sus dos subidas para jugar la dicha máquina, que todo bale 200 reales, lo mesmo que e llebado siempre. Y por ser verdad lo firmo. Joseph Gallego.

Según estos datos, las medidas del tinglado para los títeres (unos 6,70 x 2,80 m, más la plataforma posterior para los titiriteros) venían a ocupar prácticamente los 8 x 4,5 m que se sabe medía el escenario del Corral del Príncipe. Una estructura de tal tamaño era posible también en el de la Cruz (Madrid), de la Montería (Sevilla), de Valencia, Oviedo o Almagro; sin embargo, se debería de construir con menores dimensiones para adaptarse a

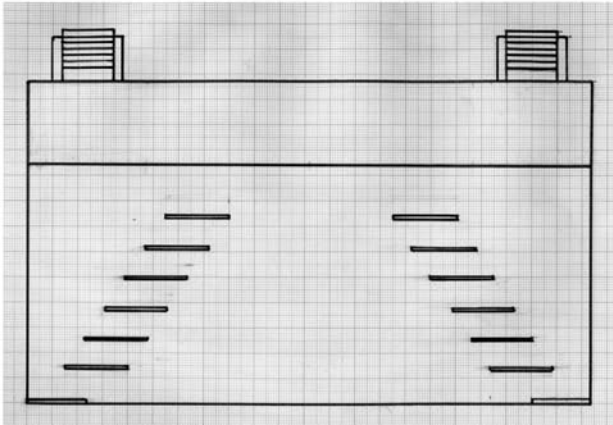
Reconstrucción de la máquina real



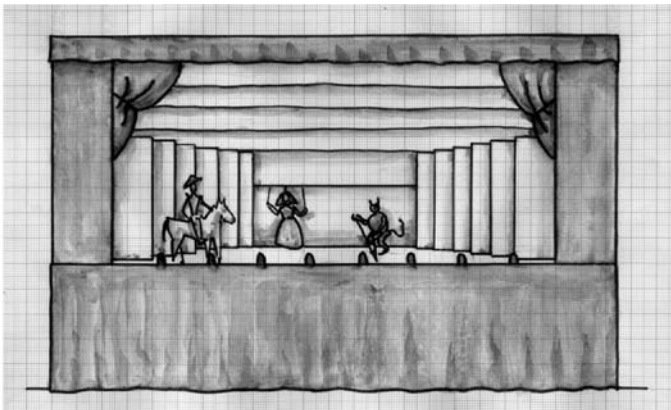
Lateral

Según diversa documentación existente y a partir de las medidas del escenario construido en 1772 en el Corral del Príncipe, de Madrid, para la máquina real de Cristóbal Franco: 24 x 10 pies (aprox. 6,70 x 2,80 m)

F. J. C.



Planta



Frente

[6a]



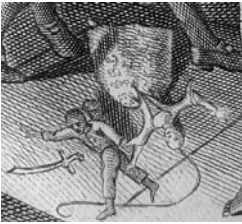
los de Pamplona, Córdoba o Alcalá de Henares (*Cuadernos*, 1991). Parece claro que el tablado sobre el que actuaban los títeres estaba elevado sobre un andamiaje de ‘almas’ (pies verticales) y ‘puentes’ (maderos horizontales); elevación que debería de ser suficiente como para que cupiesen los titiriteros bajo el mismo, ya que determinadas escenas exigían una actuación desde abajo (‘escotillón’ para la boca del infierno y otras) [1b]. La embocadura quedaba cerrada lateralmente por sendos bastidores, y arriba, por un larguero que servía de soporte a las cortinas de boca y que formaba parte del ‘telar’ superior, necesario para bambalinas y tramoyas (Varey, 1972, 104). Los ffiancos y la zona inferior al tablado se cubrían con telas. Tras el escenario se hallaba la zona desde la cual los titiriteros movían sus muñecos y a la que accedían a través de dos escaleras.

[7b]



Hay un documento de 1737, relativo a unas representaciones en Madrid, que nos puede ayudar a hacernos una idea de las posibilidades técnicas de este tipo de escenario (Varey, 1957, 291); en él se dice que la máquina tiene cuatro ‘mutaciones’ o decorados diferentes: «1ª de selba; 2ª jardín; 3ª salón; 4ª templo», siendo caladas las del salón y jardín; además tiene la imprescindible «plaza de toros». Se advierte que estas mutaciones «son de seis bastidores por banda», es decir, un total de doce bastidores que sirven, con su progresiva aproximación, para configurar la perspectiva de la escena, además del telón de foro (que impide que se vea a los titiriteros); todos ellos pintados de forma que creen la decoración correspondiente [6a]. No se citan aquí las bambalinas, que cuelgan del telar superior y, también pintadas, contribuyen a la visión en perspectiva, aunque sí aparecen en otros documentos (Varey, 1957, 177). También hay una referencia explícita que demanda los efectos espectaculares habituales en las comedias de santos: «Se han de hazer comedias de teatro con buelos, escotillones, y lo que nezesita cada comedia que se haga»; por ejemplo, el uso de la ‘granada’, ese aparato de tramoya que se hacía descender desde el cielo a la vez que se abría y dejaba ver una aparición celestial, como la Virgen, y que también aparece entre los objetos que poseía otra de las compañías (Varey, 1957, 177).

[5b]



John E. Varey, en su *Historia de los títeres en España*, recoge la única alusión a la técnica de los títeres utilizados en la máquina real: «figuras contrahechas movidas por alambres» [7b], que él asimila a la palabra ‘marionetas’ y que acto seguido da a entender que estaban movidos por hilos, sin citar más los dichos ‘alambres’ (Varey, 1957, 178). Quizás por eso Sentaurens (1984, 586) afirmó, ya rotundamente, que lo utilizado eran marionetas a hilos. Sin embargo, Varey, años después de su primer libro, y refliriéndose también a la máquina real, pasa a creer «que en España solían manejarse los títeres por alambres más que por hilos» (Varey, 1972, 28), algo que se ajusta mejor a lo (poco) que conservan los documentos y que coincide con diversas tradiciones titiriteras europeas que compartían el uso de muñecos con una vara metálica a la cabeza y otros alambres o hilos para las manos u otros tipos de movimientos: es el caso de los primitivos títeres de la Tía Norica de Cádiz, de *los bonecos de Santo Aleixo*, de los puppi sicilianos y napolitanos o de las ‘marionetas a tringle’ belgas [5b y 4c]. Tradiciones que

[4c]



comparten muchas de las características —técnicas y de repertorio— con la máquina real y que ¿casualmente? se han desarrollado en territorios que durante el siglo XVII formaban parte de la monarquía española.

Estos títeres, que sin duda eran de vara a la cabeza, pretendían imitar fielmente ('contrahacer') las figuras de los actores tanto en su apariencia como en sus movimientos, aunque no debemos de pensar que poseyeran un alto grado de sofisticación, según se desprende de lo dicho por el maquinista José García Moya en 1760:

...que además de los movimientos naturales, los de sacar la espada, quitarse el sombrero y otras, hay una nueva invención de dar pasos que hasta ahora no se ha executado...

En un documento que se sitúa en el Buenos Aires de 1759, ya se señalaba esa voluntad de que los títeres pareciesen vivos (Varey, 1957, 172):

...una Máquina Real, lo cual quiere decir títeres, figurillas o maniqués vestidos, manejados como es costumbre durante la cuaresma en los teatros y corrales de Madrid, representando y hablando, como si fuesen vivos, en prosa, verso y acompañados de música, detrás de unas cortinas...

El vestuario de los muñecos [6b], que se acaba de citar, debía de ser un atractivo importante ya que, cuando éste se renovaba, aparece como un hecho destacado en los memoriales de los autores de la máquina y en las cuentas de los corrales (Varey, 1957, 299, 301 y 315). Títeres, vestuario, bastidores, tramoyas, etc., es decir, todos los enseres que constituían la 'máquina', eran guardados y transportados en dos o tres grandes arcas o cofres con sus correspondientes cerrojos y llaves (Varey, 1957, 176).

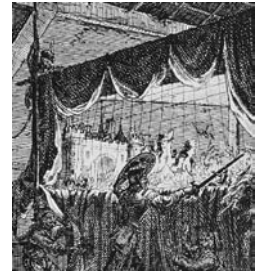
El fuego, como fuente de iluminación habitual o como recurso espectacular —cuando se utilizaba la pólvora—, era un elemento que siempre estuvo presente en el teatro de los corrales de comedia del Siglo de Oro español. De hecho, su utilización fue la causante de más de una tragedia con ocasión, sobre todo, de incendios. La máquina real necesitaba de iluminación artificial que diera luz al interior de la escena y, especialmente, a las tramoyas y apariencias de carácter extraordinario que eran imprescindibles en las comedias de santos [2b y 4d]. Por eso no hay lista de gastos que no incluya la cera (velas, 'zerilla') de los candeleros y arañas, o el aceite de las lamparillas o candiles («Alumbrado de azeite para 18 candilones para la máquina», Varey 1972, 138). Incluso se llegaban a tapar las ventanas del local para conseguir una mayor oscuridad (Varey, 1957, 178). La pólvora era utilizada para crear iluminaciones o fuegos repentinos, por ejemplo, en las apariciones demoníacas, para crear relámpagos o para la simulación de cañones o armas de fuego, siendo también frecuente su presencia en las cuentas de gastos («Cinco docenas de tiros para el fuego de *La toma de Orán*. Una docena de cañones de luces para lo mismo», Varey 1972, 104; «De los rayos y una doze[na] de minetas de pólvora para la máquina», Varey, 1972, 138). Era tan importante la presencia del fuego en escena que la embocadura del escenario se cubría totalmente con una prieta 'reja' de hilos que impidiera el que las llamas traspasaran la frontera del escenario [3a]. Por eso



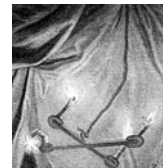
[6b]



[2b]



[4d]



[3a]

es que en el inventario de los objetos de la máquina de los Vel se citan «dos libras de hilo para las rejas». Esta red de hilos también existía en los teatritos ingleses de la época y sigue estando presente en el teatro de *los bonecos de Santo Aleixo*. Además, secundariamente, esta trama de hilos contribuía a «confundir la vista con los de que se suspendían los títeres» como decía Elizabeth Lady Holland cuando presencié una función de marionetas en Valencia, ya por 1803 (Varey, 1957, 177-178).

Además de la variada documentación generada por la administración de los corrales de comedias, que hasta aquí se ha ido utilizando, se conserva en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla un excepcional descripción de lo que fue una representación en el Corral del Coliseo, de Sevilla, de la comedia de Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*: una de las más representadas por los títeres en los siglos XVII y XVIII. Y existe esta relación, precisamente, gracias a la costumbre de utilizar los ‘efectos especiales’ que permitía la pólvora y a la desgracia de varias muertes que se provocaron por su causa. En ella se cuenta como en otoño de 1692 se había permitido representar el espectáculo de la máquina real —que gozó de un gran éxito— a pesar de la prohibición de hacer comedias en Sevilla. Ésta permanecía vigente desde que en 1679, el arzobispo Ambrosio Ignacio Spinola, el famoso don Miguel de Mañara, y el jesuita Tirso Gonzalez —que en sus predicaciones decía que no entraría la peste en la ciudad mientras que no se representasen comedias en Sevilla— unieron sus fuerzas en el empeño de que las comedias fueran desterradas de la ciudad: algo que consiguieron, y por varias décadas. La crónica manuscrita de la catástrofe ocurrida en el Coliseo (B.C.C. ms. 84-7-19, ff. 244r-247v) fue publicada en gran parte por el estudioso del teatro sevillano José Sánchez Arjona (Sánchez, 1887, 193-199) y desde luego merece la pena reproducir aquí los fragmentos de la misma que, aun siendo en gran medida un compendio de lo ya dicho, pueden servir para hacernos una idea aproximada de lo que fue la máquina real y de lo que significaba para la sociedad —sevillana y española— de su tiempo. Sirva de colofón a este pequeño estudio y de testimonio de la gran importancia que tuvo la ‘máquina real’ en la historia del títere occidental:

Después de pasados los calores del verano, por el mes de octubre deste año de 1692, vinieron a Sevilla vnos volatines con título de máquina real, los cuales con unas figuras contrahechas, a el modo de títeres, representaban vnas comedias, con tanta propiedad y artificio, y las figuras tan pulidamente vestidas, dándoles los movimientos con unos alambres, tan al viuo y con tal tenor de voz y acciones, que era cosa de grandísima admiración; con lo qual era el concurso de la gente grandísimo; de forma que el corral se llenaba todos los días y los aposentos se arrendaban a mucho más precio que si fuera la comedia representada por los comediantes de más fama, siendo necesario preuenirlos tres o quatro días antes para poder tener lugar de que llegase el día para su arrendamiento, y las cazuelas se llenaban de mugeres, concurriendo desde la mañana mui temprano para conseguir tener lugar para ver la comedia o títeres o máquina real, y muchas personas (de las nobles y republicanas) no se contentaban con ver vna misma comedia vna vez, sino que repetían el verlas más vezes, cosa que no sucedía con comedias de representantes: tal era la gracia y primor de las figuras y la música que representaban.

Entre otras comedias representaron la del Esclavo de el demonio, en la qual, además del artificio ordinario que se a dicho, se añadía el nuevo primor de executarse

las tramoyas y apariencias con gran propiedad y velocidad, con lo cual [c]o[n]curría grandísimo número de gente, particularmente mugeres, llenándose la cazuela desde por la mañana bien temprano, con bastante número, para lograr el tener los corredorcillos y asientos primeros para ver la representación.

El día miércoles doze de noviembre del dicho año de 1692 se representaba esta comedia del Esclavo del demonio, y por la mañana auía sucedido vn ruido y embarazo entre los estudiantes, vnos con otros, de los cursantes en los colegios desta ciudad [...] en que se halló el alcalde mayor de la Justicia, que no debió de mediar a satisfacción de algunos, o de todos, de forma que quedaron disgustados de la composición o interposición suya.

Asimismo el dicho alcalde de la Justicia tenía a su cuidado el gobierno del corral del Coliseo, para la quietud y el sosiego dél [...] y cautelándose no fuesen a él los estudiantes y lo alborotasen [...] entre las órdenes que dio, fue mandar al alguacil que cuidaba, zelar que no entrasen los hombres donde estaban las mugeres, que cerrase la puerta de la cazuela hasta que se acabase la representación, porque no subiesen a ella y, al quererlos echar del sitio, se desmesurasen con el ministro y, siendo preciso no disimularlo, lo fuese también el empeño. El alguacil executó lo que se le mandó, y a la hora que le pareció que convenía, cerró la puerta de la cazuela, impidiendo el entrar en ella y imposibilitando la salida de las mugeres, y se fue para volver a la hora que se acababa la comedia.

Mientras ésta duró estuvo toda la gente con grandísima quietud, sin que en el patio ni cazuela vbiese alboroto ni el menor disgusto ni pendencia, pero como el mes de noviembre las tardes son cortas, la comedia se acababa después del Ave María, y el lo vltimo della, para executar una tramoya significando que aquella era la voca del infierno, era preciso, para demostrarlo, quemar vna poca de pólvora dispuesta con tal preparación que hiciese llama; a cuió tiempo, por ser ya noche, el hombre que cuidaba de la entrada de la cazuela iba poniendo luzes en los tránsitos por donde auían de bajar las mugeres, por que viesen por donde auían de yr, y evitar otros inconvenientes que ocasiona la oscuridad; la luz de las lamparillas, o velas, reberberaban en lo alto del corral, de forma que auíendose quitado [¿quemado?] la pólvora que sirvió para la tramoya, el humo subió a lo alto, como es natural, y con esto, una mujer de las que estaban en la cazuela dixo: ¡El corral se quema! No fue menester más para que les viniese a la memoria que este corral se auía quemado dos vezes, y todas se alborotaron, y con furia y desordenadamente acudieron con gran tropel a querer salir para huir del riesgo y librar la vida del peligro que rezelaban...

[El resultado fue que murieron ahogadas en el tumulto formado ante la puerta cerrada, al menos cinco mujeres, aunque otros decían que llegaron a ser hasta veinte] El día siguiente mandó el Asistente al autor o representante desta máchina real que no representase más comedias, ni en el Coliseo ni en otra parte de la ciudad, y que saliese luego della, y así lo executó...

Grabados del episodio de Don Quijote y el Retablo de Maese Pedro*



[1] 1672 Amberes

Miguel de Cervantes Saavedra, *Vida y hechos del ingenioso cauallero don Quixote de la Mancha*, En Amberes : en casa de Geronymo y Juan Bautista Verdussen, 1672 (Biblioteca de la Universidad de Sevilla, A 041/163)



[2] 1687 London

Miguel de Cervantes Saavedra, *The History of the most renowned Don Quixote of Mancha*, Londres, Thomas Hodgkin, 1687 (*QBI 1605-1905*)



[3] 1706 Bruselas

Miguel de Cervantes Saavedra, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Bruselas, Guillaume Fricx, 1706 (*QBI 1605-1905*)



[4] 1724, Paris

Miguel de Cervantes Saavedra, *Les aventures de Don Quichotte de Cervantes*, Paris Louis Surugue, 1724 (*QBI 1605-1905*)



[5] 1771 Madrid

Miguel de Cervantes Saavedra, *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1771 (Biblioteca de la Universidad de Sevilla, 252/238)



[6] 1780, Madrid

Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1780 (*QBI 1605-1905*)



[7] 1818-1819, Venezia

Miguel de Cervantes Saavedra, *L'ingenioso cittadino don Chisciotte della Mancha*, Venecia, Alvisopoli, 1818-19 (*QBI 1605-1905*)

* Agradecemos a la Biblioteca de la Universidad de Sevilla y a *Quijote Banco de Imágenes 1605-1905* el permiso y la colaboración prestada para la reproducción de los grabados.

Bibliografía.-

Chaves 2004

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

Cuadernos 1991

Cuadernos de teatro clásico, nº 6 (Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica), 1991.

Davis-Varey 2003

Davis, Charles y Varey, John E., *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660*, 2 vols., (Fuentes para la historia del teatro en España, XXXV-XXXVI), London, Tamesis, 2003

Ruano 2000

Ruano de la Haza, J. M., *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000

Ruano-Allen 1994

Ruano de la Haza, J. M. y Allen, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994

Sánchez 1887

Sánchez Arjona, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, A. Alonso, 1887

Sentaurens 1984

Sentaurens, Jean, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siecle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984

Varey 1955

Varey, John E., «Francisco Londoño y el "Entremés nuevo de los títeres"», *Clavileño*, nº 33, mayo-junio 1955, p. 1-7

Varey 1957

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

Varey 1971

— *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, (Fuentes para la historia del teatro en España, VII), London, Tamesis Books, 1972

Varey-Shergold 1971

Varey, John E., y Shergold, N. D., *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, (Fuentes para la historia del teatro en España, III), London, Tamesis Books, 1971

Varey-Shergold 1973

— *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, (Fuentes para la historia del teatro en España, IV), London, Tamesis Books, 1973

Varey-Shergold 1974

— *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, (Fuentes para la historia del teatro en España, V), London, Tamesis Books, 1974

Documentación electrónica.-

QBI 1605-1905

Banco de imágenes del Quijote 1605-1905 [en línea], Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005 <<http://www.qbi2005.com>> [23/06/2006]

PAUL KLEE

y los títeres

Eulalia Domingo

“La expectación de un espectáculo ya es excitante y la duda sobre lo que se estará tramando detrás del telón llena la fantasía del espectador”.

Pierre Von Allmen

Este es el inicio del libro *“Paul klee Puppets, Sculptures, Reliefs, Masks, Theatre”* de Editions Galerie suisse de París, Neuchâtel, editado en 1979 por Félix Klee, Berne y Cosmopress, Genève. Todas las imágenes y las citas que se recogen en este artículo se pueden encontrar en este libro.

Llegó por correo y yo también estaba expectante sobre lo que me encontraría. Mi amiga Teresa me había recomendado que lo comprara. Era un buen consejo, ella estaba emocionada cuando encontró el libro en la tienda del Museo Klee en Berna. Pensó en mí, me llamó, me explicó como era, que sólo quedaba un ejemplar y lo más difícil de encajar: ¡El precio! Uhy ¡El precio! Era mucho dinero, pero en este momento, al pasar con cuidado

las fotografías sobre fondo negro de los títeres, sé que es un acierto. ¡Qué bueno el consejo de Teresa!

Después con Eva Cincera, mi estupenda compañera de faenas en el Teatro de la Luna, llegó la traducción del alemán. No tenía demasiadas palabras, tan sólo las del prefacio y la introducción que escribía Félix Klee, hijo de Paul Klee.

Siempre me ha gustado la obra de este artista. A veces, en los libros que había leído, se pasaba de puntillas por la afición de Klee a los títeres. Algunos autores mencionaban el teatro de títeres que construyó para su hijo. Pero este libro se centraba exclusivamente en eso, en sus aproximadamente 30 títeres hechos leyenda que tan solo uno pocos habían podido ver.





En 1923, Klee había pintado la acuarela *"Puppet Theater"*. ¿Una obra que coloca sus recuerdos?, ¿que muestra el anhelo de sus personajes por encontrar el movimiento?, ¿que se deleita con la magia del teatro? Cuántas preguntas. Seguí buceando en el libro y cada vez me encontré más a gusto. ¡Qué fuerza! Manos de tela con cabezas de arte contemporáneo. Expresión y sencillez en un juego teatral que se hace en familia.

¡Cómo me hubiera gustado conocer la exposición que se realizó en Neuchâtel con estos títeres! Mirarlos bien de cerca.

Su hijo Félix escribe:

"Este libro está dedicado en primer lugar a la creación plástica de Klee. Con la aportación de los 30 títeres que todavía existen, quiero dirigir la atención hacia su lado teatral. La relación con los escenarios se explica por su labor como excelente violinista"

Klee fue un artista con capacidad para crear un nuevo mundo, para hacer visible una nueva manera de entenderlo. Le interesa la luz, su movimiento, la relación con los colores, la música. Estudia la armonía y el ritmo e incorpora un sentido primitivo a sus personajes. Prefiere evocar antes que representar. El recuerdo y la imaginación son amasados en sus obras con el color y la descomposición de planos. El amor por la música le acompañará desde niño, tocaba el violín, el análisis de los ritmos le hará emprender nuevos caminos pictóricos. Podría haber sido músico, pero ... *"Yo y el color somos uno. Soy pintor"* palabras de Klee en un significativo viaje a Túnez con dos amigos artistas: August Macke y Louis Moilliet.

En este nuevo mundo el equilibrio es una ley constante. Razón de vida parece ser el riesgo de caer, el esfuerzo por mantenerse derecho, en equilibrio.

El teatro de marionetas es un verdadero modelo para el mundo de Klee, rico en sugerencias. Pintó

diversas obras sobre esta idea, hizo marionetas y se convirtió en espectador activo del teatro familiar. En muchas de sus composiciones artísticas los títulos nos llevan al espacio teatral, arquitecturas de la imaginación que encajan perfectamente con sus anhelos y su pasión por la música. ¿Dónde podrían vivir mejor los personajes de formas sencillas que manejan el equilibrio con precisión y que son parte esencial de los recuerdos? Pues claro, en un teatrillo de marionetas, como metáfora del mundo hecho teatro al que le falta el suelo. La embocadura del teatro es espacio pictórico, teatro y cuadro a la vez.

En las imágenes vemos títeres sencillos, no sofisticados, con toques primarios y expresiones esenciales, recordemos que fueron creados para las manos pequeñas de su hijo. No se trata de títeres profesionales, o del trabajo profesional de un artista plástico en colaboración con profesionales del teatro. En algunas fotografías se puede rastrear el uso del muñeco, el peso de su cabeza y la fragilidad de su vestuario.

En las página 37 contemplamos una cabeza muy eficaz, resuelta con elementos geométricos. Cuatro rectángulos componen los volúmenes de un rostro que nos mira con unos enormes y redondos ojos verdes y la boca abierta. Para el sombrero, una pequeña forma redondeada y una pluma. Un trozo de tela sin costuras aparentes sirve de vestido, resultando muy hábiles los rectángulos alargados que nos sugieren brazos.

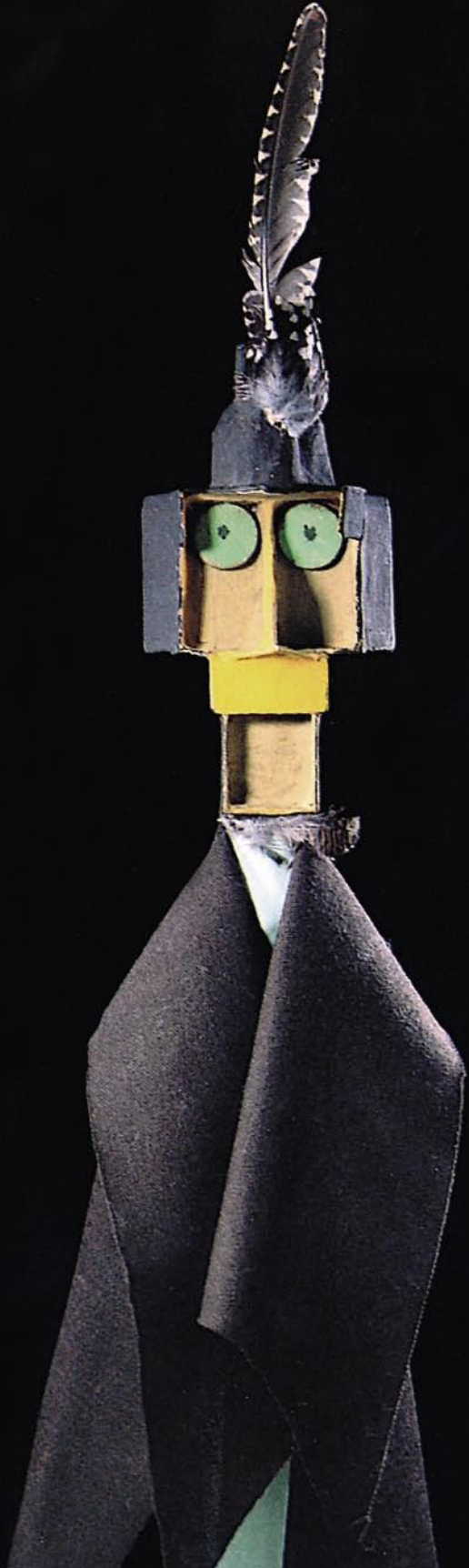
En la página de la izquierda nos sorprende la armonía de un sencillo ¿Polichinela? Cara blanca, apenas moldeada, a la que se incorporan algunos elementos de madera y sombrero con alas. En esta cara encontramos un juego de círculos, dos puntos negros para los ojos, un poco más abajo se recortan dos formas rojas con apariencia redonda no perfecta. ¿Colorete? ¿Lágrima? ¿Contrapunto? En el centro de la frente un círculo negro parece levantarse sobre el horizonte de las dos cejas negras que se derraman en línea roja para la nariz. Cuerpo de tela, con líneas y una franja roja, en relación con las alas del sombrero. Se notan las costuras y podemos apreciar la pequeña anilla metálica puesta al final del vestido,

elemento imprescindible para colocar el títere dentro del teatrillo antes o después de su uso en escena.

En las fotografías antiguas del teatrillo de títeres y los decorados creados por este artista, aparece un títere con unos ojos negros muy expresivos. Uno más grande, otro más pequeño, dentro de unas cuencas que aportan mucha fuerza a una simple mirada de canica, de bola de collar. Su mirada nos deja un poco inquietos, perturbados.

¿Está triste? ¿Es la muerte? ¿Nos pregunta sobre nosotros mismos? La boca aparece cerrada, apretada, con una sombra azulada a su alrededor. El traje austero, negro o azulado. Y de nuevo la anilla inferior nos devuelve la idea de su uso, un movimiento ahora detenido, hecho fotografía. Hermosos títeres hechos para un hijo. Hermoso regalo el libro de una exposición. Hermoso anhelo el de un artista que eligió las marionetas como modelo de un nuevo mundo con frágil estabilidad, contrastes de color, luz y movimiento.





“Mientras que él estaba comprando me dejaba en el teatro de guiñol que allí funcionaba. Mi amor por el teatro despertó de una manera muy temprana. El humor bávaro algo rudo de las funciones, hizo crecer el deseo de tener y manipular algo parecido. Este sueño de un niño le estimuló a mi padre hacerme títeres y el correspondiente teatro. Las cabezas de las figuras eran casi siempre de yeso y las primeras eran “la muerte”, “el Kasperl”, “la Gretl, su mujer”, “el Sepperl, su amigo del alma”, “el diablo” y “el policía”. Una amiga de la casa era Sasha von Sinner (...) cosió ropa para los títeres. A lo mejor era en este tiempo que ella tenía las primeras ideas para sus más tarde tan famosas muñecas (muñecas Sasha). Mi padre pegó trocitos de tela en un gran marco y lo colgó en el hueco de la puerta entre el salón y el dormitorio. Creó un maravilloso fondo de una iglesia de pueblo con un exagerado reloj. Desgraciadamente se ha perdido este cuadro que era una mezcla entre pintura y collage con tela. Allí se improvisaron historias llenas de vida con el Kasperl y el diablo al que en un momento se ordenó aparecer desde su baúl mágico para poco después desaparecer allí otra vez. Era una especie de contrapunto al ambiente intelectual de nuestro domicilio en el demasiado pequeño Schwabingen. Klee estaba mirando muchas veces, sentado con nuestro tremendo y salvaje gato “Fripouille”, fumando la pipa y disfrutó de las funciones y de las bromas. Una vez había una escena con un diálogo cómico entre un Bávaro de Munich y un personaje de Berna que no se entendían, porque cada uno hablaba en su propio dialecto. Esto era sin duda el origen de mi futuro oficio, la dirección de teatro. Cada año se sumaban otras figuras: “un cocodrilo”, “la Señora Muerte”, “la abuela del diablo”. Esa última tenía dos ojos hechos con los picos de dos paraguas y el cocodrilo era capaz de tragarse realmente a los personajes malos. A los buenos en cambio los vomitó otra vez y reaparecieron sanos y salvos. Cada vez se crearon personajes más fantásticos. Hasta que en el año 1925 llegamos a unas 50 figuras. Obviamente Klee disfrutó cada vez más con la decoración del minúsculo teatro. (...)

No solamente había que hacer las cabezas, también eran necesarios los vestidos. Salvo los primeros, todos los demás los cosió mi padre. Muy a pesar de mi madre, él sacó trozos de tela del cajón costurero y los cosió con una máquina Singer manual.

El teatro y el decorado completo se quedaron en el 1933 en Dessau. 12 títeres fueron víctimas de un bombardeo de los ingleses en el 1945 en Würzburg. Solamente 30 títeres se han conservado.”

Berna, en agosto del 1978

Félix Klee.



JESÚS

el notario de los títeres

ATIENZA

Adolfo Ayuso

Escritor, ayusoroy@teleline.es

Joan Colom (Barcelona, 1921) saltó a la palestra en 1964 cuando, tras varias sonadas exposiciones en Barcelona, presentó en un libro en la editorial Lumen, una impresionante serie de fotos de las putas del Raval. Gracias a Dios que *Izas, rabizas y colipoterras* iba firmado por Camilo José Cela, el grosero franquista, y notable escritor que recibiría el Nobel. Si no hubiera sido así, Colom hubiera sido crucificado. De hecho sufrió lo suyo, tanta fue la polémica que el fotógrafo arrinconó la cámara hasta después de su jubilación. Nos ha dejado, además de su crónica del Raval, otras muy apreciables del mercado del Born y del barrio gitano del Somorrostro. Mostraba descarnadamente la Barcelona que el poder deseaba ocultar. Cuando en 2002 se le concedió el Premio Nacional de Fotografía se le etiquetó de pionero de la fotografía social. Joan Colom respondió: "Yo no sabía que estaba haciendo fotografía social, buscaba imágenes que me emocionasen. Yo hago la calle. Con mis fotografías yo busco ser una especie de notario de la época".

Jesús Atienza (Milmarcos, Guadalajara, 1956) es el notario de los títeres en España. Con apenas veinte años los descubrió en las calles de Barcelona. Acababa de salir de una fábrica de fichas de dominó y había apostado por jugar la partida de la fotografía. Su cámara quería devorar el espectáculo de la vida. Jugaba con una ventaja, la cámara estaba directamente conectada con su corazón. Ahora tenía que aprender los imprescindibles secretos de aquella profesión que tanto se aproxima al arte. Pero contaba a su lado con uno de los mejores maestros: Albert Guspi.

Albert Guspi había fundado ya la Galería Spectrum e inaugurado el Grup Taller D'Art Fotogràfic, donde acude Atienza a recibir sus primeras luces y donde ya se integra en el equipo de Guspi en 1977. Con él cofundará en 1978 el CIFB (Centro

Internacional de Fotografía de Barcelona), pulmón de la nueva fotografía catalana y española, pues por allí pasaron, insuflando oxígeno, algunos de los artistas más importantes de Europa y América. Muchos de los que hoy son alguien en la fotografía enseñaron o aprendieron en las salas de aquella antigua fábrica de macarrones de la calle Aurora de Barcelona. Los pintores Arranz Bravo y Bartolozzi decoraron su fachada con el retrato de 78 figuras de la fotografía mundial: de Daguerre a Robert Capa, de Dorotea Lange a Móholy-Nagy, de Cartier-Bresson a Oriol Maspons. Se olvidaron de Joan Colom o se les acabó la pintura. En el andamio, colgado por cuerdas como una marioneta, estaba un feliz Jesús Atienza. El resultado fue excepcional y hoy en día, muerto ya el taller con la muerte de Guspi en 1985, todas las guías de Barcelona destacan este singular edificio que fue







Jesús Atienza y una marioneta disparan a la vez

cuna de una nueva forma de trabajar y exponer la foto.

En mitad de este maremágnum de actividades, Jesús Atienza llega, orientado por algunos tite-llaires de calle, a la destartada catedral de la marioneta en la calle Balboa del barrio portuario de La Barceloneta. Allí le recibe, tan circunspec-to y pulcro como siempre, su capitán. Pepe Otal lucía entonces una vigorosa barba negra que fal-ta le hacía para pilotar la variada fauna que deri-vaba por aquel colegio ocupado por las buenas. ¿Quieres fotografiar?, pues bueno. Aquel cole-gio, que sólo he podido ver por fuera, cuando ya la piqueta lo amenazaba sin remisión, tenía su zona de taller y su zona de vivir. Atienza siente un animal interior cuando Pepe Otal descuelga una marioneta y la hace moverse. Lo que había presentado al pararse en los corros de la Plaza del Pi o en Las Ramblas, comenzaba a tomar cuerpo en aquellas salas que parecían las bode-gas del Holandés Errante.

Atienza comenzó a alimentarse del “Bread and Puppet” que, sin levantar la voz, pregonaba Pepe Otal. Comenzó a salir con ellos y a fotografiar sus marionetas. A ser una sombra en su derredor. A descubrir el momento en que la cámara se hace con el alma del muñeco. Sólo se puede captar la vida cuando el fotógrafo no está. O cuando no parece estar.

Aunque no estaba, sí que aparecía por allí el in-efable Paco Porras, que estaba redactando su excepcional *Titelles, Teatro Popular*. Se sentaba en Las Ramblas con un largo vaso de gin-tonic y dejaba pasar el tiempo en la espera que des-cendiera sobre él, el espíritu de Tórtola Valencia, que había muerto en 1955, pero que seguía perturbando el alma de muchos. Quizá pensara Porras en aquel poema que a la genial bailarina le dedicó Rubén Darío: *“Bajaban mil deleites de los senos / hacia la perla hundida del ombligo / e iniciaban propósitos obscenos /azúcar de fresa y miel de higo.”*

Hugo Suárez
de Hugo & Ines





Soñando con melosos fantasmas o deleitándose en juveniles cuerpos conviven en esa nave Teo Escarpa, Carles Cañellas, Lluís Fellini, Georgina Castro Kustner, Jordi Pinar, Damiano Privitera, Jordi Bertrán y un sin fin de artistas que luego se extenderán por buena parte de la península e incluso de Europa. Recorrerán en viejas furgonetas los caminos de Francia, Italia y Alemania. En 1978 sobrevendrá la rebelión a bordo y Carles Cañellas con el entonces músico Jordi Bertrán formará con otros el Colectiu D'Animació que desaparecido por nueva crisis, apenas dos años después, hace derivar a varios de sus miembros al Circ Cric del payaso Tortell Poltrona.

Todos mantenían un punto o dos puntos de irreverencia general, pero coincidían en el respeto y la admiración que les producía Harry V. Tozer. Atienza piensa, y con él muchos otros, que seguimos sin poner a este hombre en el lugar que merece. Perfeccionó el mando o cruz vertical y la popularizó en España. Creó de la nada una escuela de marionetistas ahora repartidos por toda la península. Ya en el año 1932 dio a conocer al mundo la existencia y la forma de manipulación del *titella* catalán. Y en los años más fieros de la guerra civil y la dictadura franquista publicó en los Estados Unidos unas breves pero interesantísimas noticias sobre los titiriteros Ramón Montserrat, Inglés, Antoni Faidella (Puppetry Yearbook 1936 y 1940), Ernest Roca y Ezequiel Vigués *Didó* (Puppetry Yearbook 1940) o Natalio Rodríguez *Talio* (Puppetry



H.V. Tozer
con la marioneta
de sí mismo

Yearbook 1946-47 y 1955). Algo que salvo el crítico de circo y muy polifacético escritor Sebastián Gasch, no hacía nadie más en aquellos años. Los libros que publicaron los falangistas Ángel Echenique (*Teatro de títeres (Guiñol) su historia y construcción*, 1942) y Manuel Sáinz-Pardo (*Manual de teatro de títeres*, 1955) no hablaban salvo de ellos mismos o de los también camaradas *Talio* y Villarejo. El señor Tozer descubrió en los ojos de Jesús Atienza la luz que precisa una cámara para fotografiar marionetas y le explicó con su idiosincrasia particular cómo había que hacerlo. Porque Tozer no sólo construía las mejores marionetas sino que les exigía que hicieran exactamente lo que él quisiera. En eso el maestro no perdonaba nada. De muchos son conocidas las fotos que Jesús Atienza hizo de Tozer con aquella marioneta, réplica exacta de él, que cons-

tryó casi con enamorado homenaje su alumna eterna, Teresa Travieso.

Pero el movimiento titiritero catalán crecía imparable: a los "viejos" Vergés y los adultos Baby, seguían Claca y Garibaldís y después L'Espantall, La Fanfarra, L'Estaquirot, Marduix, Badabadoc, Naip, Teatre de Sac, del malogrado Xavi Lafita y del encuadernador, papirofecta y titiritero Pepe Gómez, nombradas todas ellas de memoria y sin orden cronológico o de importancia, hasta Toni Zafra, también alumno de Tozer, o David Laín, fundador de L'Estenedor en 1978. Atienza se acerca a todos ellos cámara en ristre. Los vampiriza y les consigue unas imágenes cargadas de belleza y verdad. Como una de sus últimas fotos: Pep Gómez y Pepe Otal blandiendo el laurel de *La Divina Comedia*.



Pep Gómez y Pepe Ota en *La Divina Comedia*

Algunos no conocen la faceta comercial de Atienza. Porque de los títeres no come, está claro. Fue uno de los pioneros del video en Cataluña. Empresas como Nestlé, Honda, Sony o Evax le han encargado trabajos publicitarios. Empresas que no perdonan una sombrita o un desenfoco. O sus trabajos como editor gráfico de importantes enciclopedias o su colaboración con editoriales como Salvat, Larousse o Círculo de Lectores. Atienza no se da moco, no es así. Es de Barcelona y de Guadalajara a la vez.

Sí que hemos admirado su libro *Cuaderno de viaje* (1999), donde calca la emoción de los niños de campamentos de refugiados de la antigua Yugoslavia y del Sahara, ante unos títeres. O el catálogo *Hilos, sueños y sombras* (2003), la excepcional exposición de su obra que hizo en la IV Muestra de Títeres y Juglares en el Monasterio

de Veruela. Exposición que ha recorrido ya un buen número de ciudades.

Algunos pueden pensar que Atienza es discolo o inoportuno. Yo sé, y otros buenos amigos saben, que posee una paciencia de camello. Y que es capaz de perder el tiempo que no tiene en cocinar-te un exquisito pastel de morcilla. Y que sólo saca las uñas para fotografiar la prepotencia.

Quedan muchas más cosas. Como sus actividades secretas. Pero ésas no las voy a contar en este artículo. Él que quiera acercarse a ellas puede ver una buena porción en su *jesusatienza.com*. Pasen y vean. Para la señora y el caballero. Para aquellos que tienen la mente abierta. Para aquellos que sospecha que un títere puede llegar a decir tanto o más que un tratado de filosofía.

www.jesusatienza.com

David Lain, alma de L' Estenedor







y el teatro en el museo

¿que aporta?

PROGRAMA DE TALLERES INFANTILES Y PROGRAMA DE FAMILIAS DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.

Eulalia Domingo, Teatro de la Luna
www.teatrodelaluna.com

Entre la poesía y el diccionario:

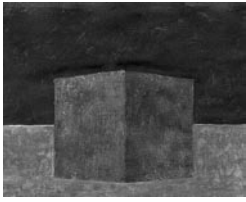
Teatro de la Luna es una compañía profesional de teatro de títeres. Inicia su trayectoria en la primavera de 1991 y desde entonces crea propuestas escénicas que unen arte, teatro e infancia. Somos un equipo compuesto por titiriteros, actores, músicos, escenógrafos, artistas plásticos, psicopedagogos, expertos en arte...

Desde 1994 diseñamos y realizamos el Programa de Talleres Infantiles y a partir del año 2000 también el Programa de Familias del MNCARS. Se trata de una actividad que realiza el Teatro de la Luna como empresa adjudicataria del servicio que solicita el museo. Durante todos estos años de trabajo en la institución hemos acumulado experiencias y nos hemos hechos muchas reflexiones. Empezamos por el principio.

Para definir nuestro trabajo, podemos describir tres puntos, como en un triángulo: títeres, infancia y Arte. La fascinación por el mundo de los títeres y sus infinitas posibilidades. La elección de un público: la infancia, hacemos teatro para niños y jóvenes. Y la unión de los esfuerzos de un equipo de profesionales que hacen posible un espacio común de creación teatral, donde se relaciona la literatura, la música y el mundo artístico.

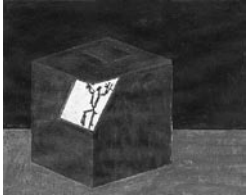
Cuando hablamos o pensamos en teatro siempre pensamos en algo más. Establecemos, en muchos casos, parejas de conceptos, ideas que trabajan dos a dos. Como las coordenadas. Puede ser que funcionen como puntos de localización en un mapa y encontrando ese lugar mental podamos decir que trabajamos entre lo pequeño y lo grande, entre lo profundo y lo largo, entre lo próximo y lo invisible, entre lo secreto y lo conocido, entre la poesía y el diccionario.

Dos a dos para ser uno. Dos diagonales que sujetan una vertical, dos piernas que pueden llevar una cabeza donde ella quiera. Y en las palabras que siguen también hay dos direcciones, dos tramas, dos asuntos: Teatro y Museo. Y todo ello en un universo: La Infancia.

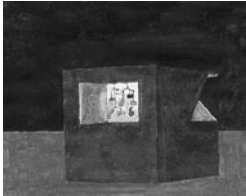


EL TEATRO DENTRO DE UN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO: ANDAR ENTRE LAS TRAMAS POÉTICAS.

"*Crear de nuevo*", es la expresión que resume la práctica innovadora de los artistas del siglo XX. Las actividades que en muchos museos se realizan en torno a la obra artística, quieren transmitir y provocar la recreación en sus visitantes. Y resulta muy interesante colocar un nuevo término en este contexto: interpretar.



Interpretar sin transformar, interpretar ¿hasta dónde?, ¿Sólo en el caso del arte contemporáneo? En esta reflexión es donde la experiencia teatral puede aportar sus mejores mieles a los museos. Pero ¿es realmente posible la interpretación? ¿Se pierde algo en la mediación entre el artista y el espectador? ¿Cómo romper las barreras o ser conscientes de ellas? :



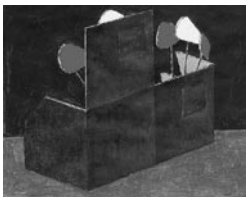
Para el Diccionario de la Lengua Española, interpretar es "*explicar el sentido de una cosa. Traducir de una lengua a otra. Entender o tomar en buena o mala parte una obra, acción o palabra. Atribuir una acción a determinado fin o causa. Comprender y expresar el asunto o materia de que se trata.*"



Según estas palabras realmente toda la vida es interpretación, muy a menudo nos convertimos en intérpretes de múltiples mensajes a descifrar. Y esto nos provoca desorientación ya que nos resulta francamente difícil ponernos en el lugar del otro que nos lanza el mensaje y relacionarlo con nuestras propias experiencias.



Para Teatro de la Luna interpretar tiene que ver con CREAR ATMÓSFERAS. Campos coincidentes con la esencia de la obra de arte, que nos trasmite momentos esenciales tanto de la creación cómo del creador.



En nuestros trabajos en los museos reflexionamos mucho sobre la legalidad de nuestra interpretación. Sobre si la transformación provocada en el teatro al recrear la obra, la deja andar por entre sus tramas poéticas, simbólicas, materiales y no la quita ni un ápice de significado. En definitiva si la deja Respirar o si por el contrario la muestra sin vida.

Los museos juegan un papel muy importante para favorecer la disposición o apertura en la interpretación de las obras. Pueden considerarse como espacios o escenarios de cultura abierta, donde el tiempo es disfrutado por cada uno de los visitantes no en una única dirección.

El Teatro en el museo ¿qué aporta? Pues sencillamente, una actividad que hace coincidir *satisfacción, disposición y apertura.*

Conseguiremos la *satisfacción* en el auditorio si presentamos producciones teatrales de gran calidad que responden a las expectativas de un públi-

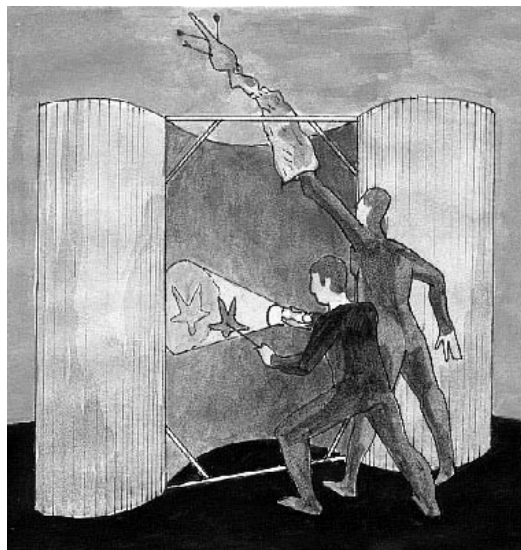
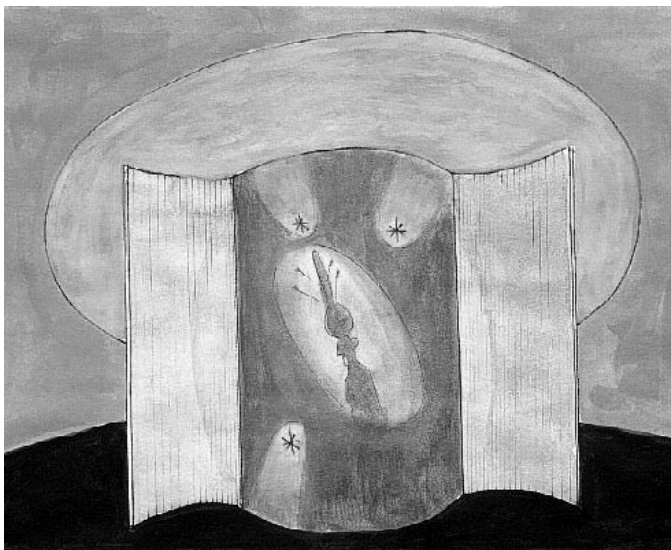
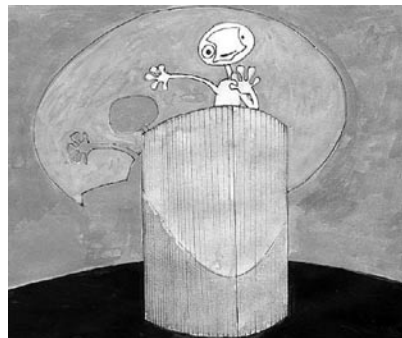
co ya cercano a la cultura como ocio. El aplauso no sólo lo consigue el actor o titiritero, también el espectador que se siente bien al haber sabido elegir y estar justo en ese momento formando parte de la experiencia.

Disposición, estar dispuesto a ponerse en el lugar de otro y encontrar nuevas emociones. El teatro es un magnífico vehículo sensorial y emocional que nos pone en disposición a entrar en otros universos.

Y Apertura, todos los espectadores asisten juntos a la misma representación teatral y gracias a su propia cosecha encontrarán experiencias diversas. Tendrán puntos comunes, elementos significativos compartidos, pero con interesantes y ricos puntos de vista personales.

Esta reflexión sobre el teatro en el museo lo caracteriza como una eficaz herramienta de mediación, pero esto sólo se consigue si es verdaderamente teatro.

El Programa de Familias que realizamos en el museo desde el año 2000 nos lleva a defender con ánimo estas palabras. El ocio cultural que se realiza en familia refuerza significativamente los hábitos culturales en el niño. Los grupos familiares demandan con intensidad actividades coherentes para niños y adultos en los espacios culturales de la ciudad. Es muy importante la adaptación a las características de la infancia, pero igualmente importante es conectar con los padres o acompañantes adultos, producir en ellos momentos de relajación, de emoción, de interés creativo por lo que está pasando en escena. Desde la honestidad, debo decir que los proyectos de colaboración entre diferentes entidades culturales, como el museo y el teatro, sólo tienen sentido si se realizan por profesionales que conozcan en profundidad ambos campos artísticos. Ofrecer calidad antes que cantidad es una buena manera de establecer hábitos culturales duraderos.



PROGRAMA DE TALLERES INFANTILES DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Coordinación: Están organizados por el Departamento de Educación del Museo

Dirigidos a: niños de 6 a 12 años.

Características: Se trata de una actividad permanente de carácter gratuito

Diseño y realización: Teatro de la Luna

Patrocinio: Fundación Santander Central Hispano

Días: miércoles, jueves, viernes y sábados

Aforo: 30 plazas por sesión

Calendario: De octubre a junio según calendario escolar

Más información en: www.museoreinasofia.es

El Programa de Talleres Infantiles es una actividad de iniciación al arte para la infancia. El objetivo de esta iniciativa es despertar la curiosidad de los niños por el mundo artístico y que el primer encuentro con el museo sea una experiencia que favorezca futuras visitas. Las sesiones de talleres duran dos horas y se comparten diferentes momentos en la actividad. Primero miramos, observamos las obras elegidas y dejamos que sean ellos los que hablen. Con la pregunta ¿Qué pasa en esta obra? Se inicia el diálogo, cada niño interviene y construye su propia interpretación y entre todos se va enriqueciendo la experiencia. Después asisten a una representación en el teatro de títeres, una representación de corta duración pero de mucha intensidad: se trabaja con las esencias poéticas y la fuerza visual de lo recién conocido para crear una obra teatral de gran calidad. Finalmente los niños construyen un objeto en relación con las ideas que se desarrollan en el taller.

Con cada taller se elabora un dossier de actividades para centros escolares. En este dossier se incluye: Información sobre la actividad a realizar en el museo, información sobre los artistas y las obras seleccionadas, actividades para realizar en el aula, bibliografía general y específica del tema tratado.

En el año 2005 - 2006 el taller se titula **Juegos de abstracción**. La pregunta ¿Qué es la abstracción? guía el recorrido por las obras de Asger Jorn, Klein, Manuel Rivera, Tápies y Alfaro. Obras que trabajan con técnicas, estilos o tendencias diferentes. La abstracción se puede entender como una manera distinta de ver, analizar, interpretar la realidad.

Del éxito del proyecto pueden dar cuenta los más de 25.000 niños que han pasado por los diferentes talleres propuestos en estos años de trayectoria. Todas las plazas se cubren rápidamente al abrir la inscripción, y existe una amplia lista de espera para público y centros escolares.

Nº total de participantes 1994-2005: 30.000 aproximadamente.

Nº de centros escolares participantes 1994-2005: 800 aprox.

PROGRAMA DE FAMILIAS DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Representaciones: en la Sala de Talleres Infantiles todos los domingos del año (excepto agosto) a las 12 y a las 13 horas.

Organizado por: Departamento de Educación del MNCARS

Con el patrocinio de: Fundación Santander Central Hispano.

Nº total de participantes 2000-2005: 20.000 aproximadamente.

Características: Se trata de una actividad permanente de carácter gratuito

Diseño y realización: Teatro de la Luna

Aforo: 60 plazas por sesión. Asistencia Gratuita. Aforo limitado.

Más información en: www.museoreinasofia.es

55

El programa ofrece a los grupos familiares la posibilidad de visitar el Museo con la ayuda de una guía didáctica. En este material escrito se ofrecen algunas claves de aproximación artística, así como orientaciones para los adultos sobre cómo plantear la visita.

Después de la visita está el teatro. Un lugar agradable para todos en el museo. El teatro dura aproximadamente 15 minutos, se trata de una representación que nos propone múltiples lecturas. De esta manera se consolida una programación para las familias todos los domingos en el museo, con representaciones a las 12 y a las 13 horas, que favorece el hábito cultural. Después niños y grandes pueden sentarse y jugar en las mesas de juegos y actividades. Cada otoño se inicia un nuevo programa que trabaja con obras de la Colección. Hasta octubre del 2006 está programado **Juegos de Abs-tracción**

Bibliografía:

Umberto Eco: *La definición del Arte*. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1972

Leif J.: *Tiempo libre y tiempo para uno mismo. Un reto educativo y cultural*. Editorial Narcea, Madrid, 1992

Seguí J., Panell J. y Burgaleta P.: *La interpretación de la obra de Arte*. Editorial Complutense, Madrid, 1996.

Catálogos de exposiciones:

La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España. Museo Teruel y Cultural Rioja. Ibercaja. Diciembre 1996-Enero 1997.

Infancia y Arte Moderno. IVAM, Centre Julio González, Diciembre 1998-Marzo 1999.

El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias. MNCARS, Aldeasa, Madrid 2000.

indagaciones sobre la marioneta y el doble

Toni Rumbau

Escritor y titiritero

www.tonirumbau.com

El punto de partida de esta reflexión es el deseo de responder a la siguiente pregunta: ¿De qué modo las formas tradicionales del teatro de títeres popular pueden sernos útiles en la actualidad? Útiles para el teatro de marionetas pero también para otras disciplinas del arte y del conocimiento.

Creo que, de alguna manera, la misma naturaleza del T. de M. es la que nos define el ámbito de una tal pretensión de utilidad: el hecho de ser un mecanismo de expresión y representación basado en la idea del del Doble. La teoría nos dice eso: el T. de M. es aquella forma de teatro basada en el uso de un objeto, muñeco o marioneta en el que el actor se desdobra y al que intenta dar vida a través de su manipulación. Asimismo, el espectador necesita “desdoblarse” para otorgar vida al títere y poderlo así considerar como personaje o como un signo escénico con capacidad de expresión dramática.

Por lo tanto, el títere se sitúa como un objeto intermediario entre dos polos activos (dos sujetos) de doble proyección: la más directa del actor (para quién es “su” doble en el escenario) y la más indirecta del espectador (para quién es “un” doble al que le otorga visos de realidad). Este tipo de mecanismo, que evidentemente funciona también en el teatro de actor, en el T. de M. se expresa de un modo claro y directo. Y es esa claridad del mecanismo desdoblatorio lo que nos permite postular su utilidad indagadora.

Me parece bastante obvio que los llamados “procesos desdoblatorios” constituyen hoy en día uno de los puntos más importantes para entender el funcionamiento de las cosas. “Proceso desdoblatorio” entendido como todo mecanismo de proyección, de desdoblamiento identitario, de reflexión, de división especular, de simetría, etc. Un proceso que afecta al mundo de lo físico, de las relaciones, de los conflictos y de lo psicológico en general, pero también a la sociología, al pensamiento simbólico y a los lenguajes más abstractos de la ciencia, de la metafísica, etc.

Pues bien, el T. de M., al ser él mismo un mecanismo claro de desdoblamiento, se sitúa justo en el corazón de este fenómeno, de modo que constituye un campo ideal desde dónde indagar e interrogarse sobre el mismo, buscando nuevas formas de expresión y de esclarecimiento de la mecánica del doble.

Incumbirá a cada titiritero resolver la manera en que esta indagación se realiza. En unos casos, mostrará unos simples valores de elemental pe-



dagogía desdoblatoria: son los titiriteros tradicionales que trabajan desde lo mínimo para llegar a lo máximo. Como luego veremos, estas formas tradicionales de T. de M. constituyen, a nuestro modo de ver, formas altamente sofisticadas que no sólo nos ilustran sobre la temática que estamos tratando, sino que nos permiten responder afirmativamente a la pregunta planteada al principio.

En otros casos, la complejidad y la sofisticación de los mecanismos desdoblatorios crean formas altamente elaboradas de sistemas duales de proyección que en sí mismos constituyen mundos autosuficientes. Son las viejas tradiciones de los teatros de marionetas del mundo entero que nos maravillan con sus espacios de representación: el Bunraku japonés (tal vez una de las cumbres de mayor sofisticación del T. de M. en cuanto espacio visible de desdoblamiento de los actores —y, por simetría identificadora, de los espectadores—), las marionetas chinas que tanto recuerdan las figuras de la Ópera Clásica china (de modo que no se sabe quién imita a quién), el teatro de sombras hindú o el fabuloso Wayang de la isla de Bali, o bien las figuras de todas las medidas que se encuentran repartidas por el continente africano, etc.

Situándonos ya en la actualidad, el T. de M. se abre como un espacio increíble de indagación que permite tratar con la temática del Doble desde todos los puntos de vista que se quiera. En este sentido, la naturaleza interdisciplinar del T. de M. (su otra gran característica) permite que esta abertura indagatoria hacia la temática del desdoblamiento pueda realizarse desde el corazón mismo del pensamiento contemporáneo y de sus pulsiones creadoras.

LA FUERZA MINIMALISTA DEL TEATRO DE TÍTERES POPULAR

Siempre me ha maravillado el minimalismo escénico de los teatros populares de títeres que siguen o están en la línea de Pulcinella. En ellos, los mecanismos básicos de desdoblamiento y proyección aparecen radicalmente esquematizados y “minimalizados” para llegar, en un “tour de force” en el uso del lenguaje, a su “máximo” de expresión.

Como titiritero, debo decir que suele llegarse tarde a esta conclusión. Es propio de la profesión pensar que las formas más sofisticadas de la marioneta de hilo, de las sombras o de los lenguajes más elaborados que mezclan todas estas técnicas con grandes escenografías, plásticas vanguardistas o complejos teatros, son formas superiores al simple títere de guante. No sería yo una excepción. Así lo pensé hasta que un día descubrí al Punch and Judy, al Don Roberto Portugués y al Pulcinella napolitano. Verlos fue ya un impacto considerable. Iniciarme luego en sus secretos para crear varios

espectáculos inspirados en el tema (“A Dos Manos”, “Malic Enamorado”, “El Doble y la Sombra” o las óperas “Euridice y los Títeres de Caronte” y “El Salón de Anubis”) acabó de abrirme los ojos.

Creo que lo más interesante es observar como este tipo de teatro recurre a un uso mínimo de los elementos escénicos para lograr una **mayor intensidad proyectiva del titiritero en sus títeres** –lo que se traduce en una terrible (e hilarante) **intensidad dramática** del espectáculo. Se trata de un proceso bastante obvio que, si se hace al revés, produce el efecto contrario: a más mediación entre el títere y el titiritero, **mayor distancia y menor intensidad proyectiva entre ambos**.

Un caso extremo sería el Bunraku japonés: los manipuladores están tan distanciados del muñeco que se permiten estar delante del público (aunque cubiertos de negro) sin que ello moleste la percepción de los muñecos. Esta **menor intensidad proyectiva** tiene, en contrapartida, sus ventajas: agudiza la sutileza del desdoblamiento, poetiza la distanciaci3n, y deja el campo libre para que el cantor-narrador, situado a un lado del escenario (junto a un músico estático), concentre en él toda la intensidad dramática de la expresi3n, agudizando todavía más la extraordinaria carga poética en que se traduce el espectáculo. En este sentido, pues, el Bunraku japonés sería un caso extremo de oposici3n al títere de guante, que a



causa precisamente de la radicalidad de esta oposición distanciadora, se carga asimismo de fuerza expresiva y poético dramatismo.

A menor distancia del Bunraku se encuentran las demás modalidades del títere de hilo, del teatro de sombras, etc, que oscilan entre los dos polos citados: a) la intensidad catártica del desdoblamiento proyectivo sin mediación técnica (el títere de guante) y b) la intensidad poética del desdoblamiento distanciado por una refinada técnica de manipulación y ocultamiento (el Bunraku y otras formas similares). Entre uno y otro extremo, las demás modalidades intermedias, todas ellas dignas de estudio y consideración.

59

Volviendo al títere de guante de los teatros populares de calle, procederé a continuación a desmenuzar sus "minimalismos" técnicos, tal como yo lo he podido observar después de varios años de estudio y práctica del mismo.

EL LENGUAJE DE LOS TEATROS DE TÍTERES POPULARES

Creo que es posible hablar de un mismo "lenguaje del teatro de títeres popular", con unos denominadores comunes compartidos por toda la familia derivada del Pulcinella napolitano (el Punch and Judy, Kasperl, Petrushka, Polichinelle, Cristobita, Putxinnelli, Don Roberto, Titella, etc). Un lenguaje que se reproduce casi como un calco en el Aragoi egipcio, y que en el teatro de sombras turco y griego (Karagoz y Karagosis) también se hace presente, lógicamente con la modalidad técnica y dramática propia de esta especialidad titiritesca.

En concreto, este lenguaje se caracteriza por una **radical economía de medios utilizados** en: **1- las mismas palabras y la historia que cuentan, cuyo argumento se ve reducido a lo más esencial del mismo**, **2- el movimiento, el ritmo y las coreografías de los títeres, agrupados en un repertorio de "rutinas" que se repiten invariablemente, sin que por ello mengüe su eficacia**, y **3- los elementos escenográficos, simples objetos o mínimos decorados alusivos, o el mismo teatro utilizado, de una simplicidad que puede llegar a grandes extremos** (una sábana tensada y una bombilla para el teatro de sombras, un cubículo de tela para esconder al titiritero, o una simple capa que únicamente esconde el brazo del titiritero, como ocurre en el Bululú gallego). Esta economía estilística es el recurso utilizado por el titiritero para lograr la antes citada "**intensidad catártica del desdoblamiento proyectivo**".





Hay otros dos elementos que también caracterizan al teatro de títeres popular, especialmente al llamado “títere de cachiporra”: 1- el uso de la “**lengüeta**” o “**cerbatana**”, ese instrumento que se pone entre la lengua y el paladar y que sirve para amplificar y distorsionar la voz, y 2- el uso de la **estaca** o **cachiporra**, instrumento usado para resolver las situaciones difíciles del argumento.

LA “LENGÜETA” O “CERBATANA”



Creo que estas características de síntesis son bastante obvias en la familia de los “**primos de Pulcinella**” (Polichinelle, Punch, Kasperl, Don Roberto...), incluyendo al Aragosi egipcio en la misma. El uso de la “lengüeta” (que en algunas de estas tradiciones ha desaparecido) resalta la intensidad de las características apuntadas, primero porque “hablar con la lengüeta” no es fácil ni facilita la comprensión de lo que se dice, de modo que su uso obliga a una considerable simplificación del vocabulario, buscando las palabras más sonoras que “ruedan” bien con la “lengüeta”. Por lo tanto, la síntesis argumental (y los movimientos y sus “rutinas” consecuentes), con el añadido de este uso limitado de las palabras, se “hiperboliza” todavía más hacia su simplificación, y conduce las representaciones de estos teatros hacia el absurdo o la hilarante caricatura (son ejemplos de libro el Pulcinella de Bruno Leone o Salvatore Gato, el Punch and Judy llevado de la mano de sus múltiples Professors, el Don Roberto portugués actualmente desarrollado por Joao Paulo Cardoso, o el Aragosi egipcio, de la mano de viejos titiriteros que todavía lo mantienen vivo).

La lengüeta tiene además otra virtud: “**deshumaniza**” agudamente la voz de los títeres, otorgándoles una “**voz propia**”, que nada tiene que ver con la nuestra, casi diabólica, impertinente, agresiva, aunque también puede ser de una rara dulzura y, desde luego, de una gran ingenuidad. Esto hace que éstos títeres tengan una vida extraordinaria, casi autónoma, pues el espectador no los asocia a la expresión humana. En cierto sentido, se carga de **naturaleza mítica**, como si proviniera directamente de los arquetipos más profundos de la especie. Habla, pues, desde un trasfondo de vitalidad colectiva, lo que asegura

una comunicación inmediata, de una eficacia casi eléctrica. Todas estas consideraciones, que pueden parecer a más de alguno exageradas, son fácilmente perceptibles en cualquier función de los teatros de títeres antes apuntados. Pero a quién más sorprenden e impactan es al mismo titiritero, que se ve de pronto desdoblado por una voz que se encarna en los títeres y los vitaliza de tal modo que es como si estuvieran literalmente poseídos por una “fuerza” y una “voz” otra. Voz que viene del fondo milenario de la tradición titiritera, y que convierte la actuación en una especie de ritual catártico y de desdoblamiento hiperbólico absolutamente extraordinario.

En mi caso concreto, siempre explico que cuando aprendí la “lengüeta” y empecé a trabajar con este tipo de títeres de guante, fue como encontrar otra “voz”, una revelación que marcó un antes y un después en mi carrera de titiritero. Fue así como experimenté por primera vez la “conciencia del oficio”, ese sentirse pertenecer a un cadena de generaciones enraizadas en los trasfondos más arcaicos de la tradición titiritesca, generaciones que durante siglos han ido depurando los lenguajes de su expresión. Una sensación nueva y rara, sin relación alguna con las intencionalidades artísticas y sus veleidades de modernidad y vanguardia –pero sí muy capaces de otorgar a éstas la savia que tanto necesitan.

LA CACHIPORRA

He aquí otro elemento típico de la estilística sintética de los teatros populares de títeres y sombras. Se trata en realidad de un recurso dramático con el que las historias resuelven una gran parte de sus conflictos: ante un obstáculo o un impedimento de una persona real o simbólica (un rival, un demonio, una bruja, un duende...), de un animal real o fantástico (dragones, cocodrilos, perros...), o de la misma Ley representada por un juez, un policía, un general, un rico o la misma Muerte en persona, el héroe resuelve la situación a estacazo limpio. Para ello existe todo un protocolo, distinto para cada modalidad, que establece cómo el héroe debe sacar la estaca, la sorpresa del que debe recibir, el regateo y la lucha de ambos por apoderarse de ella, y finalmente el aporreamiento sistemático hasta dejar “kao” a quién recibe. Suele haber regodeos del tipo “tirar al aire al títere vapuleado”, “hacerlo rodar por el suelo con la estaca”, “pasearlo cabeza abajo” para “lanzarlo luego a los infiernos del teatrillo”, o en algunos casos, “al mismísimo público”, etc.

En el teatro de sombras turco y griego, también se usa la estaca: el brazo exageradamente largo de Karagoz, con el que pega a quién haga falta, brazo que en algunos casos coge una curiosa forma fálica (pues no hay que olvidarse que las funciones de Karagoz en el viejo Estambul otomano se hacían en los cafés sólo para público adulto y tenían un componente a veces altamente pornográfico).

Este elemento, que en España incluso ha dado nombre al género (Títeres de Cachiporra), forma parte de esta “dramaturgia de síntesis” antes citada: se va al grano en la resolución del problema sin devaneos ni pérdidas de





colección TRAGALUZ títeres ©

tiempo. Igualmente apunta a la hipérbole disparatada de la acción, que busca situarnos en los planos de la distorsión expresiva. Es el lenguaje del Bululú que tanto entusiasmó a Valle Inclán, y que le inspiró el Esperpento, esa visión distorsionada que mira "a través del espejo cóncavo de la realidad", tal como se explica maravillosamente bien en la primera parte de su obra "Los Cuernos de Don Friolera". Es también lo que impresionó a García Lorca, poeta y titiritero, quién además de usar esta simplicidad dramática en algunas de sus obras principales, no dudó en hacer él mismo títeres, como es bien sabido.

La estilización titiritera llevada de la mano de García Lorca llegó a Argentina y allí inspiró a su vez a otro gran poeta, Javier Villafañe, quién decidió convertirse en titiritero de por vida, tras hacer suyo el mensaje que implantara el poeta granadino: el teatro de títeres como un recurso de estilización, de síntesis de los elementos expresivos, que a través de la simplificación, busca una mayor intensidad dramática y poética. A este principio fue fiel Javier Villafañe hasta el final de su vida, pues en sus postreros espectáculos, en coherencia a la lógica de su discurso, acabó sacándose de encima al mismísimo retablo o teatrillo, no sólo porque le molestaba y pesaba demasiado, sino porque aquel sabio poeta ya no necesitaba de barreras artificiales para poderse separar de sí mismo y proyectarse en sus otras caras o muñecos.

LA FIGURA SOLITARIA DEL TITIRITERO. EL HÉROE.



He aquí otra característica de la tradición titiritera a la que nos estamos refiriendo: sus practicantes suelen actuar sólo. No deja de ser un requisito de pura coherencia con el espíritu estilístico o dramático apuntado: recurrir a la mínimo para llegar a lo máximo (desde el punto de vista de la recaudación, a menos manos de repartición, mayor intensidad recaudatoria). En vez de grandes compañías de actores, el titiritero tradicional va sólo. Como máximo, se acompaña de ayudantes o de su propia familia, a la que trata siempre como personal subalterno. "Pues sólo desde el uno puede llegarse al dos": tal sería la máxima ideológica inconsciente del titiritero. De ahí, en parte, este aire de "modernidad" que el teatro de títeres popular ha tenido (y que ha despertado tantas admiraciones en el campo de los poetas y de los artistas), al encarnar un espíritu rebelde e individualista "avant la lettre", cuando estas posturas sólo podían ser defendidas en la calle, desde la parodia, la burla o el disparate.



También este carácter solitario e individualista explica que el núcleo dramático de las historias esté ocupado por un único héroe, personaje central y protagonista de la obra, verdadero alter ego del titiritero, polo de su proyección pero también de la de los espectadores. Es tal la identificación de este personaje con el titiritero, el teatrillo y el público, que su mismo nombre sirve para designar al género: cuando llegaba uno de esos teatros en una plaza, lo normal no era hablar de teatro ni de títeres ni de tal o cual titiritero, lo propio era decir: “¿qué viene Pulcinella!”, o los Cristobitas, los Titeles, los Chacolís, los Polichinelas, el Punch and Judy, el Don Roberto, Petrushka, el Karagoz.... Los nombres de los héroes definen al género, y aún existen regiones en España que cuando se habla de títeres, invariablemente se usa el nombre del héroe que solía pasearse por allí.

Un héroe, desde luego, un poco anti-héroe, pues no duda en recurrir a la trampa ruín, al engaño, al soborno o al mismísimo chantaje. ¿Cómo enfrentarse a la Muerte si no es burlándose de ella, engañándola vilmente? ¿O a los poderosos? ¿Acaso

éstos no son más fuertes, educados y poderosos? Sólo desde las malas artes el pedigüño puede enfrentarse a ellos, y eso es lo que hacen los Pulcinellas de turno, aunque a veces alardeen de ser muy heroicos. Pero de una heroicidad realmente muy poco heroica.

Un único personaje, el Héroe o anti-Héroe, ocupa todo el espacio de la representación. El Doble se eleva a la categoría de pequeño mito callejero, que sirve para encarnar en él las pequeñas esperanzas, las ilusiones frustradas del día a día, las ambiciones desmesuradas de los pobres y de los hambrientos, o de los tenderos y artesanos urbanos, sus deseos secretos de venganza y varapalo, sus odios enfermizos, sus problemas familiares y matrimoniales, sus obsesiones gremiales, etc. A todos estos temas el Héroe (el Doble de los espectadores y del titiritero) da forma y expresión, y con sus vaivenes vitalistas, sus ocurrencias histriónicas, sus frases llenas de sabor y sabiduría popular, y sus resoluciones expeditivas y ejemplares a base de garrotazos, satisface los deseos y las necesidades del público.

Y detrás de este engranaje de relojería popular, ¿quién se oculta manejando los títeres, montando y desmontando el retablo de una plaza a otra plaza? El titiritero, personaje anónimo y anodino, cuyo nombre pocos conocen –mejor no saber quién es, el que importa aquí es Pulcinella, nos llevaría un desengaño conocer a la mano que le da vida y habla por él, cuánto más anónimo mejor...–, un raro personaje que ha hecho de esta singular oficio su profesión, una especie de mago o demiurgo popular y callejero, laico y barato, cuya actividad está siempre bajo sospecha, pues desdoblarse y dar vida a otros personajes era algo que hasta ahora sólo podía hacerse desde los templos o en los palacios, pues pertenecía al mundo de lo sagrado.

El titiritero emerge así como la sombra oculta del Héroe, el cuerpo que le da vida pero no rostro ni nombre. Tampoco vendría al caso, pues al ser un Héroe tan poco Héroe, mejor que no se sepa quién se encarga de manejarlo, una simple mano anónima, alguien quién desde la trastienda mueve los hilos..., en fin, un simple titiritero.

LAS DISCIPLINAS DEL ARTE COMO MECANISMOS DESDOBLATORIOS. INTERÉS DEL TEATRO DE MARIONETAS Y DE LA ÓPERA.

Regresamos aquí al origen de nuestra interrogación: ¿de qué modo puede sernos útil el viejo teatro de marionetas? Pues bien, para indagar en los procesos desdoblatorios que acompañan la actual democratización de lo simbólico, es necesario conocer sus mecanismos íntimos, sus procesos interseccionistas interiores, sus "álquimias" fecundadoras. Por lo tanto, todos aquellos lenguajes, técnicas y disciplinas que desarrollen conscientemente esos procesos fundacionales del desdoblamiento y de la proyección especular, se convierten en instrumentos ya no sólo de entretenimiento, sino que adquieren un valor de uso importante para las labores relacionadas con la investigación, el conocimiento y la misma creación de nuevos espacios imaginarios.



Y es en este campo dónde disciplinas como el lenguaje de los títeres, la composición musical (que elabora modelos abstractos capaces de crear sus propios mundos sonoros, juntando por lo tanto el mundo de lo abstracto con el mundo real), la ópera y el teatro (capaces de crear en el escenario mundos paralelos en los que los espectadores se pueden reflejar y proyectar), tienen su utilidad.

Esevidente, sin embargo, que de entre todos estos lenguajes, los hay más predispuestos que otros a dejarse llevar de un modo natural por las pendientes de la investigación y del conocimiento. Según mi punto de vista, **el Teatro de Marionetas y la Ópera constituyen los dos géneros o disciplinas que mejor se adaptan y responden a estas necesidades de indagación sobre el Doble.**

Por un lado, **los dos son de naturaleza interdisciplinar**: mezclan lenguajes e incluso géneros, lo que les da un enorme valor añadido de "terreno abierto a la fecundación interseccionista". Del otro lado, los dos tienen en el corazón mismo de sus entrañas **el proceso desdoblatorio como principal motor retórico**:

A) en el T. de M., su misma razón de ser está en el desdoblamiento del actor en el títere u objeto animado al que se da vida, proyección que, como se ha dicho antes, atañe sobretudo al actor, pero también al espectador, que debe otorgar (proyectar) vida al muñeco;

B) en la Ópera, el proceso desdobladorio es vivido por el cantante con una intensidad desmesurada: por un lado, encarna a un instrumento, la Voz, que al cantar, eleva al actor hacia los mundos abstractos de la forma musical, y por el otro lado, debe desdoblarse en el personaje que encarna, desdoblamiento que al estar mediatizado por la abstracción musical, se carga de una intensidad añadida (tan diferente del actor de palabras, y a la vez, tan cercano a la catarsis desdobladoria del titiritero). Esta doble encarnación (en la Voz y en el Personaje) asienta el proceso desdobladorio de la ópera hacia cotas de gran altura e interés, abriendo esta disciplina a los terrenos de indagación de nuevos campos imaginarios.

Dichos lenguajes, pues, proponen y ponen a prueba mecanismos laicos y particulares de desdoblamiento y proyección, refundando en cada intento el empeño primordial de abrir nuevos mundos de conciencia, sin obnubilaciones animistas o religiosas, desde la clarividencia de saber lo que se está haciendo.

Ir a lo nuevo: aquí entramos en terrenos tan amplios, complejos y resbaladizos, que lo mejor sería callarse. En efecto, semejante pretensión tiene tanto de locura como de inconsciencia, ingenuidad o, simplemente, pura y dura ignorancia. En resumidas cuentas, sólo es posible tratar estos asuntos desde tres posiciones: a) la autoridad que da la cátedra y el rango académico, b) la autoridad que da la fama del consagrado, al que se le permite opinar sobre todo lo opinable, y, ya en el otro extremo,

C) la autoridad del titiritero y su retablo, felizmente otorgada por si mismo y por el Diablo (uno de sus alter-egos más recurrentes, además de la Muerte, el Policía, el Dragón o el Cocodrilo, etc).

Suerte tenemos los titiriteros: nuestra condición de eternos "elípticos" (no exagero, pues desde siglos que trabajamos escondidos) nos permite, por la ley del contraste y de la paradoja, hablar por los codos, o mejor, "por las manos", tanto como se nos antoje, sin necesidad de título alguno, pues por lo general nos lo damos nosotros mismos (por cierto,

quiénes más lejos han llegado en esta auto-otorgación académica son los titiriteros ingleses dedicados al Punch and Judy: todos ellos tienen rango de Professors. Admirable).

Los rasgos de síntesis en el argumento, en la acción escénica y en la escenografía o elementos escénicos, constituyen el punto de partida de la Retórica de Cachiporra. El elemento simplificador y esquematizante es una base indispensable para poder manejarse con un mínimo de claridad por los terrenos de lo nuevo. Pero cuidado, el modo de simplificar de los títeres no radica en la reducción y el empobrecimiento (aunque a veces sí), sino en llegar a la "quintaesencia" de las cosas, buscando el meollo arquetípico en unos casos, o la abstracción esencial en otros. Salimos pues de lo concreto y sus extravagancias, y nos adentramos en la distancia de lo abstracto. Es aquí, en este terreno, dónde nos sentimos cómodos y dónde es posible empezar a trabajar.

Un trabajo que debería perseguir la creación de lo nuevo y que, gracias a sus herramientas de síntesis y radical estilización, permite alternar y combinar, con total libertad y desenfado, la más burda realidad con los más alejados dominios de la abstracción arquetípica, situados ya en los espacios ambiguos del Mito.

Pretensiones que los titiriteros, en nuestra loca y atrevida desmesura, intentamos practicar desde la humildad del día a día...



bonecos de santo aleixo

PATRIMÓNIO CULTURAL DO ALENTEJO

José Russo, Director de la Compañía
joserusso@sapo.pt

Traducción: Eduardo Rodríguez (Tatán)
tatansinho@hotmail.com

*“Eu já fiz de Mestre-Sala
Nos Bonecos de Santo Aleixo
Ando em busca da fortuna
’qui te pilho, além te deixo”*

(Quadra popular alentejana)

Afortunadamente aconteceu que, um dia, já lá vão vinte e quatro anos, os Bonecos de Santo Aleixo chegaram ao Teatro Garcia de Resende para aí constituírem uma nova família que continuasse o trabalho que outras gerações de titeriteiros garantiram ao longo dos tempos. Passados estes anos, não restarão dúvidas de que a solução que então se encontrou, de entregar a uma estrutura profissional de teatro a responsabilidade da recolha e fixação deste importante espólio da nossa cultura popular, foi a melhor forma de preservar esta expressão artística tradicional com características únicas em todo o mundo.

Nesta ocasião, procurarei dar conta da experiência de trabalho que tivemos o privilégio de viver ao longo destes anos e também da importância e valor destes bonecos no panorama mundial do teatro de marionetas.

Tratando-se de um espólio da tradição oral do Alentejo, a circunstância de podermos contar com a participação de Mestre António Talhinhas, último titeriteiro tradicional que trabal-

Afortunadamente sucedió que, un día, hace ya veinticuatro años, “Os Bonecos de Santo Aleixo” llegaron al Teatro García de Resende para constituir una nueva familia que continuase el trabajo que otras generaciones de titiriteros habían garantizado a lo largo del tiempo. Pasados estos años, no hubo duda alguna: la solución que entonces se tomó, de entregar a una estructura profesional de teatro la responsabilidad de la recogida y fijación de esta importante herencia de nuestra cultura popular, fue la mejor forma de preservar esta expresión artística tradicional con características únicas en todo el mundo.

En esta ocasión, procuraré dar cuenta de la experiencia de trabajo que hemos tenido el privilegio de vivir a lo largo de estos años, y también de la importancia y valor de estos muñecos en el panorama mundial del teatro de marionetas.

Tratándose de un herencia de tradición oral del Alentejo, la circunstancia de haber podido contar con la participación del Maestro Antonio Talhinhas, último titiritero tradicional

hou com os Bonecos de Santo Aleixo durante mais de quarenta anos, foi absolutamente determinante, quer no processo de recolha e fixação de todos os textos que correspondem a cerca de quatro horas e meia de repertório, quer na aprendizagem que fomos fazendo da realização do espectáculo, desde a manipulação e o movimentos dos bonecos passando pelas características próprias de cada um dos personagens, pela importante dimensão musical do espectáculo cujo acompanhamento é assegurado ao vivo por uma guitarra portuguesa, até à feitura das velas dos anjinhos, das bombas, da preparação do pez louro (resina de pinheiro) para os efeitos especiais e a correcta utilização da candeia de azeite uma vez que é ela que garante a iluminação do retábulo onde o espectáculo acontece.

A relação que criámos com o Mestre Talhinhos, que se desenvolveu ao longo de cerca de quinze anos, foi absolutamente determinante para o processo de aprendizagem que fizemos e traduziu-se numa experiência ao mesmo tempo fascinante e exigente porque se tratou de demonstrar a nossa capacidade para fazer o espectáculo que, até aí, só ele fazia e ao qual dedicou mais de quarenta anos da sua vida. Abrir mão dos Bonecos e entregar todo o saber adquirido a outra família não era, compreensivelmente, fácil e por isso foi necessário criar e desenvolver uma relação de confiança capaz de tranquilizar o Mestre quanto ao destino dos seus Bonecos.

E foi o que naturalmente aconteceu, sempre que o Mestre foi sabendo das reacções do público aos espectáculos que a nova família ia realizando, ou dos convites que começámos a ter para apresentar os Bonecos no estrangeiro em festivais internacionais de marionetas, ou ainda da forma como o espectáculo era recebido nos locais onde regularmente ele fazia as suas apresentações. Entre estas localidades, destacamos a aldeia de Santiago de Rio de Moinhos onde o Mestre nasceu e viveu toda a sua vida, e os momentos de encontro da nova família com a família do Mestre com a realização de espectáculos em conjunto como aconteceu por ocasião da festa dos seus cinquenta anos de casamento e no contexto da homenagem organizada ao poeta e bonecreiro que deu o seu nome a uma rua da sua aldeia.

que trabajó con “os Bonecos de Santo Aleixo” durante más de cuarenta años, fue absolutamente determinante. Tanto en el proceso de recogida y fijación de todos los textos correspondientes a cerca de cuatro horas y media de repertorio; como en el aprendizaje de la realización del espectáculo: desde la manipulación y los movimientos de los muñecos, pasando por las características propias de cada uno de los personajes; por la importante dimensión musical del espectáculo, cuyo acompañamiento está asegurado en vivo por una guitarra portuguesa; hasta la hechura de las velas de los angelitos, las bombas, la preparación de la “pez louro” (resina de pino) para los efectos especiales, y la correcta utilización de la candelera de aceite que garantiza la iluminación del retablo donde transcurre el espectáculo.

La relación que mantuvimos con el Maestro Talhinhos a lo largo de quince años, fue absolutamente determinante para nuestro proceso de aprendizaje y se tradujo en una experiencia al mismo tiempo fascinante y exigente, porque se trataba de demostrar nuestra capacidad para hacer un espectáculo que, hasta ese momento, sólo él conocía y al que había dedicado más de cuarenta años de su vida. Compreensiblemente, abrir la mano de “os Bonecos” y entregar todo el saber adquirido a otra familia no era fácil, y por eso fue necesario crear y desarrollar una relación de confianza capaz de tranquilizar al Maestro en cuanto al destino de sus “Bonecos”.

Y fue lo que naturalmente ocurrió: a medida que el Maestro fue conociendo las reacciones del público en las funciones que la nueva compañía realizaba, las invitaciones que comenzamos a tener para representar “Os Bonecos” en el extranjero, en festivales internacionales de marionetas, y la forma en que el espectáculo era recibido en los pueblos donde regularmente él hacía sus funciones. Entre estas localidades destacamos la aldea de Santiago de Río de Mohínos donde el maestro había nacido y vivido toda su vida, y los momentos de encuentro de la nueva familia con la familia del Maestro para realizar funciones en común, como sucedió en la celebración de su cincuenta aniversario de casado y en el contexto del homenaje al poeta titiritero que dio su nombre a una calle de su aldea.





Tínhamos na mão um objecto artístico de particular importância no panorama internacional do teatro de marionetas que poderia servir também, de forma exemplar, na dinamização do movimento português em torno deste tipo de teatro. E assim sucedeu com a realização da Bienal Internacional de Marionetas de Évora, BIME, cuja primeira edição em 1987, constituiu o primeiro certame do género realizado em Portugal, que logo nesse ano mereceu por parte da crítica da especialidade a classificação de acontecimento cultural do ano. A experiência que fomos adquirindo, através dos contactos que fomos estabelecendo com os Bonecos de Santo Aleixo um pouco por todo o mundo, articulada com o facto de vivermos numa cidade que entretanto foi classificada pela UNESCO Património da Humanidade, contribuíram de forma significativa para a valorização desta iniciativa, cuja 10^a edição, se prepara para Junho de 2007.

Os Bonecos de Santo Aleixo, que foram “dados a conhecer ao mundo culto” por Michel Giacometti e Henrique Delgado em 1967, são hoje objecto de artigos publicados em muitos jornais e revistas, infelizmente mais no estrangeiro do que em Portugal, bem como utilizados enquanto matéria de estudo de muitos investigadores que sobre eles se têm debruçado em diversas publicações. Aqui, cumpre-nos sublinhar a importância da parceria que desenvolvemos com a Universidade de Évora, nomeadamente na organização dos seminários internacionais sobre marionetas que se realizam no âmbito da Bienal de Évora.

Os anos foram passando e sem que tenhamos dado por isso já trabalhamos com os Bonecos há mais de vinte anos, o tempo suficiente para começarmos a pensar que, qualquer dia, teremos que encontrar uma nova família a quem devemos passar este legado que nos foi transmitido pelo Mestre António Talhinhos. Entretanto, e para além do trabalho que realizamos regularmente, gostaríamos de concretizar o projecto da criação de um museu, previsto na rede museológica da cidade, com os bonecos originais que guardamos em condições precárias no Teatro Garcia de Resende, o retábulo e restante

Teníamos en la mano un objeto artístico de particular importancia en el panorama internacional del teatro de marionetas que podía servir también, de forma ejemplar, para dinamizar el movimiento portugués del teatro de títeres. Y así sucedió con la creación de la Bienal Internacional de Marionetas de Évora, BIME, cuya primera edición en 1987, constituyó el primer certamen de este género realizado en Portugal, logrando ser denominado por parte de la crítica especializada como acontecimiento cultural del año. La experiencia que hemos ido adquiriendo a través de los contactos establecidos mediante “os Bonecos de Santo Aleixo” por todo el mundo, articulado con el hecho de vivir en una ciudad que, entre tanto, ha sido clasificada por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad, contribuirán de forma significativa a que se valore esta iniciativa, cuya 10^a edición se prepara para Junio de 2007.

“Os Bonecos de Santo Aleixo”, que fueron “dados a conocer al mundo culto” por Michel Giacometti y Enrique Delgado en 1967, son hoy objeto de artículos publicados en muchos periódicos y revistas, desgraciadamente más en el extranjero que en Portugal, y son utilizados como materia de estudio de muchos investigadores cuyos trabajos se muestran en diversas publicaciones. Aquí, cabe señalar la importancia de nuestra relación con la Universidad de Évora, sobre todo en la organización de seminarios internacionales sobre marionetas que se celebran en el ámbito de la Bienal de Évora.

Los años van pasando y ya llevamos trabajando con “os Bonecos” más de veinte años, el tiempo suficiente para comenzar a pensar que, cualquier día, tendremos que encontrar una nueva familia a la que debemos pasar este legado que nos fue transmitido por el Maestro Antonio Talhinhos. Mientras tanto, al margen del trabajo que realizamos regularmente, nos gustaría concretizar un proyecto: la creación de un museo, previsto en la red de museos de la ciudad, con “os Bonecos” originales que guardamos en condiciones precarias en el Teatro García de Resende, junto con el retablo y el resto de la

espólio que recebemos de Mestre Talhinhas bem como todos os registos e materiais que recolhemos ao longo destes anos. Por aquilo que até aqui conseguimos fazer e tendo em conta a importância destes títeres alentejanos no panorama mundial das marionetas, a cidade de Évora reúne condições particulares para desenvolver este projecto. Assim haja vontade política.

Já vão longe os tempos em que no Alentejo o teatro de títeres era a única diversão das gentes destes lugares, mas a verdade é que, os "pícaros" e "atrevidos" bonecos não perderam o brilho e continuam a encantar o público na aldeia de Santo Aleixo que lhes deu o nome e onde recentemente realizaram espectáculo por ocasião da apresentação pública do brasão da freguesia, que integra as suas figuras, mas também um pouco por todo o território português e em terras de Espanha, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Grécia, Moçambique, Alemanha, Macau, China, Índia, Tailândia, Brasil, Rússia, México e Itália.

herencia que recibimos del Maestro Talhinhas y con todos los depósitos y materiales que hemos recogido a lo largo de estos años. Por todo lo que hasta ahora hemos conseguido hacer y teniendo en cuenta la importancia de estos títeres alentejanos en el panorama mundial de las marionetas, la ciudad de Évora reúne condiciones particulares para desarrollar este proyecto. Siempre que haya voluntad política.

Ya están lejos los tiempos en que, en el Alentejo, el teatro de títeres era la única diversión de las gentes de estos lugares, pero es verdad que, los "pícaros y atrevidos bonecos" no han perdido el brillo y continúan encantando al público de la aldea de Santo Aleixo que les dio el nombre y donde recientemente realizaron una función con ocasión de la presentación pública del blasón de la ciudad, que integra a sus figuras, pero también en el resto del territorio portugués y en tierras de España, Bélgica, Holanda, Grecia, Mozambique, Alemania, Macao, China, India, Tailandia, Brasil, Rusia, México e Italia.



un paseo por los títeres

VISITA VIRTUAL GUIADA POR LA COLECCIÓN DEL CENTRO DE TÍTERES DE ALICANTE

César O. García Juliá

El comienzo de una colección de cualquiera de las temáticas habidas y por haber puede ser originado por muy diferentes motivos. En algunos casos, como por ejemplo la filatelia o la numismática, porque forman parte del coleccionismo tradicional; en otras por la proximidad con un quehacer o actividad, con cuyos elementos empezamos familiarizándonos, y acabamos tomándoles cariño, descubriendo en ellos algo más que la mera utilidad.

En nuestro caso podríamos decir que la segunda opción es la que más se aproxima a nuestros comienzos. Tratándose de elementos artístico-artesanales, fue un poco la proximidad a nuestro “trabajo”, seguida por la curiosidad, terminando ya sí en el interés coleccionista.

El hecho de trabajar con títeres y marionetas nos acercó a diferentes expresiones de este arte, pero siempre desde la perspectiva del espectador “entendido” o con pretensiones de entender las diferentes manifestaciones tradicionales y vanguardistas, desarrolladas mediante las más variopintas técnicas constructivas o de manipulación.

Fue en esta travesía por las “curiosidades titiriteras” cuando cayó en nuestras manos un títere de varilla javanés, un **Wayang Golek**.

El solo nombre de Java evocaba parajes exóticos, películas de aventuras o paisajes idílicos en países para nosotros tan lejanos como Indonesia.

Durante mucho tiempo esa fue la única marioneta en nuestro poder no hecha por nosotros.

Por ser la “primogénita” y por su supuesto exotismo pasó a formar parte de la decoración de la casa, provocando la curiosidad de los profanos,

siendo motivo de preguntas, charlas, análisis sobre estética o movimiento, etc.

Tiempo después, en un viaje al Festival Mundial de Marionetas de Charleville Mézières (Francia) descubrimos en una exposición/venta sobre marionetas de Asia una figura del teatro de sombras, también javanés, primorosamente trabajada sobre cuero, denominada **Wayang Kulit**. Esa fue la segunda marioneta que compramos y, sin saberlo, el germen de lo que hoy en día es una colección que también es una exposición.

El contacto con diferentes colegas titiriteros y nuestra colaboración con el Festival Internacional de Títeres de Alicante nos ha permitido conocer más a fondo los entresijos técnicos y estéticos de este antiguo arte.

Nuestra colección la componen unos doscientos elementos entre títeres, marionetas, teatros de papel y utilería titiritera.

Hay que aclarar que todos los títeres y objetos que conforman nuestra exposición son susceptibles de ser usados profesionalmente; con esto queremos decir, que lo que tenemos no son réplicas para regalo, como las que se pueden encontrar en el mercado.

La procedencia de los títeres y marionetas abarca los siguientes países: **Argentina, Bélgica, Birmania, Brasil, Bulgaria, Cuba, Rep. Checa, China, España, Grecia, India, Indonesia, Italia, Japón, Rumania, Rusia, Turquía, Ucrania y Vietnam** y están representadas técnicas de manipulación tan variadas como: títere de guante, varilla, marionetas, muppets, marioneta de hilo, sombras, bunraku o marionetas de agua.

Haciendo honor a los primeros títeres que formaron nuestra colección, empezaremos nuestra visita hablando de los Títeres Javaneses.

Estos se pueden clasificar en tres categorías denominadas **Wayang Golek; Wayang Kulit y Wayang Klitik**.

Los primeros son de varilla y tienen volumen; los otros dos son figuras planas, se utilizan para el teatro de sombras y se diferencian en que unos están hechos en cuero y los otros tallados en madera. En nuestra exposición se pueden apreciar cinco personajes de **Wayang Golek** que representan un joven y una joven javaneses con sus atuendos típicos, y algunas deidades mitológicas.

Los **títeres de varilla** que se ven actualmente son derivados de estos. En los países del Este tuvieron un gran desarrollo. Buscando la perfección, el matrimonio de marionetistas rusos Ekimov, en sus viajes por Indonesia, observó el sistema de movimientos que tenían estos muñecos y basándose en ellos desarrolló un ingenioso sistema o mecanismo para el movimiento de la cabeza y el cuello, conocido también como "sistema Ekimov".

No obstante también hay títeres de varilla con sistema simple.

Probablemente el tipo de títere más conocido sea el denominado de **guante, mano o "guignol"** en claro homenaje al personaje tradicional de los títeres de Lyon. En nuestra colección se pueden ver algunos ejemplares derivados



Wayang Kulit



Wayangs goleks



Mamulengos

*Alquimista
Birmania*



*Orlando
Sicilia - Italia*





Pelusín y Negrita



Mago Birmano



Marioneta de la Rep. Checa



Semar Wayang Kulit

de esta técnica, como el “mamulengo” brasileño. Suelen utilizar los “mamulengueiros” para los entreactos unos muñecos mecanizados llamados “pisamilho”, que se mueven al ritmo de la música, mientras se cambia el decorado. A algunos ejemplares de guante más comunes se une el “guante mixto”, que se manipula con las dos manos, ya que la cabeza se mueve de manera independiente con un simple pero efectivo mecanismo; también encontramos algunos títeres chinos, sorprendentes por su pequeño tamaño y lo holgado de su vestimenta, que permite un movimiento casi acrobático. Las imágenes muestran algunos ejemplos de varios de ellos provenientes de **Cuba**, del teatro de títeres de **Gorki** o del teatro de **Zangzhou**.

En el apartado de **marionetas de hilo**, contamos con marionetas de la **India**, de la zona del **Rajastán**, que van desde las más simples con sólo cuatro hilos, que suelen ser los músicos y bailarines del coro, hasta las bailarinas principales o los malabaristas, que requieren una gran destreza de manipulación, ya que se mueven mediante una gran cantidad de hilos y solamente con las manos.

Las marionetas **birmanas** son un poco más complejas, aunque poseen una cruzeta simple en forma de H, que sirve sólo para sostener las partes principales de la marioneta la gracia de sus movimientos reside en una gran cantidad de hilos que el marionetista utiliza con habilidad.

Se supone que también gracias a la influencia mutua que produjo el intercambio comercial entre Occidente y el lejano Oriente, llegaron a nosotros las marionetas de hilo. Aunque, haciendo gala del tecnicismo occidental, aquí se desarrollaron diferentes tipos de cruzetas o mandos para su manipulación, que se distinguían básicamente por su posición, horizontal, vertical y oblicua. A estas se les han agregado multitud de “gatillos” con el fin de facilitar y pulir su movimiento.

En el apartado del **teatro de sombras** o “sombras chinas”, aunque me imagino que japosos o indios no estarán muy de acuerdo con esta última denominación, hay una amplia muestra de figuras, la mayoría hechas en piel curtida y pintadas con los métodos tradicionales de cada lugar. Así vemos figuras tradicionales chinas, turcas, indias, griegas, o más modernas de Japón y China.

Tal como relatáramos al principio, la primera figura de sombras que conseguimos fue una sombra Japonesa que representa a **Semar**.

En las sombras chinas “auténticas” realizadas por el **Teatro de Sombras de Pekín**, se puede apreciar la paciencia atribuida a esta cultura: un fino trabajo de repujado unido a un diseño clásico pero muy depurado hacen de estas figuras pequeñas obras de arte. A los caracteres típicos, morfológicamente hablando, que en la tradición titiritera china, el color ayuda a definir al personaje.

Según los antiguos maestros, el alma de los títeres radica en las cabezas de los mismos, es por eso, que muchas veces, se utilizaban diferentes cabezas con un mismo cuerpo. Cuando los títeres envejecían sólo se cambiaban los cuerpos, manteniendo las cabezas.

Los personajes solían y suelen ser los típicos de la famosa leyenda “Una peregrinación al Oeste”, o de fábulas tradicionales chinas como “La grulla y la tortuga”.



Karaghiosis



Karagöz



En las **sombras indias**, destaca su gran tamaño, mientras que su acabado es menos elaborado que el de las anteriores. También sus personajes están tomados de los relatos mitológicos hindúes.

El teatro de sombras llegó también hasta nosotros a través de Turquía y Grecia, aunque con las influencias palpables de las idas y venidas por la ruta de la seda.

En este caso se da la paradoja de que un mismo personaje forma parte del ideario heroico popular de dos culturas secularmente enfrentadas, como la griega y la turca. Esto se debe a un largo período de dominación otomana que por lo visto dejó "huella" titiritera en la gran cultura helénica. Podemos decir sin faltar a la verdad que tanto **Eugenio Spatharis** cuando nos obsequió con su **Karaghiosis**, como **Gengiz Osek** cuando nos entregó su **Karagöz**, lo hicieron con la certeza de que sus títeres eran únicos.

Hasta hace unos años el **puppi siciliano** era una "especie en vía de extinción" en el panorama titiritero, según la apreciación de los propios "pupari". Un leve resurgir como curiosidad turística, sumado al apoyo que dió, a este arte el que la UNESCO lo declarara Patrimonio Intangible de la Humanidad, propiciaron el relanzamiento de "**L'Opera dei Puppi**". Arte basado en las antiguas canciones de gesta, particularmente en la "Chanson de Roland", relata las andanzas del Caballero Roland, que los sicilianos rebautizaron "Orlando", contra el enemigo sarraceno. Arte tan antiguo que ya fue retratado por Cervantes en el pasaje del retablo de Maese Pedro.

Nuestra colección tiene el placer de contar entre sus muñecos, porque así lo tenemos que decir, con dos puppi sicilianos: uno es "Orlando", realizado por la Flia. Vaccaro Mauzeri, y otro, un guardia, perteneciente a la Flia. Cuticchio. Estos muñecos, que se manipulan desde arriba mediante una varilla rígida a la cabeza y otra para manipular el brazo armado, están cu-



Pupi siciliano

biertos por armaduras que son verdaderas obras de orfebrería.

Aunque descendiente, según parece, del pupi siciliano, el títere de percha tiene una pequeña modificación, que es, por la que recibe su nombre: una pequeña madera en forma de percha en la parte superior de la varilla principal, permite mover las piernas del muñeco, a la vez que mantenerlo erguido.

Este tipo de títere es muy utilizado en la Rep. Checa y Eslovaquia. Otro títere con claras influencias sicilianas, aunque más simple en sus movimientos que los anteriores, es el "tingle" o "cabotin" de Bélgica. En la zona de Lieja hay un personaje tradicional llamado Tchanches, del cual tenemos un ejemplar realizado por Chris Veris.

Aquel que no haya visto nunca las "Marionetas sobre agua de Vietnam", se ha perdido un espectáculo estéticamente bello a la vez que sorprendente.

Pensado en sus orígenes como una especie de ceremonia-fiesta para agradecer la cosecha de arroz, este espectáculo se desarrollaba en las aguas de los arrozales. Hoy en día para sus giras internacionales recrean aquel paisaje en una piscina desmontable de 50.000 litros de agua. En Hanoi poseen una sede estable, donde acuden vietnamitas y turistas.



Tchanches belga



Marionetas sobre agua de Vietnam

Estos títeres hechos íntegramente en madera, lo que permite que floten, se mueven mediante unas largas pértigas de bambú que se encuentran por debajo del nivel del agua, lo que las oculta a la visión del público. Lo curioso es que los manipuladores, escondidos tras una estera, también de bambú, se encuentran sumergidos en el agua hasta la cintura para realizar su trabajo.

Las escenas representan las tareas del campo, animales mitológicos, juegos, danzas y hasta batallas a caballo.

Los japoneses tienen entre sus tradiciones una peculiar técnica de teatro de títeres, denominada **bunraku**. Estos títeres mueven desde atrás los tres manipuladores, cada uno dedicado a una parte del cuerpo. La cabeza posee una gran gestualidad debido a los mecanismos que se utilizan para el movimiento de cuello, ojos, boca, cejas y hasta el peinado. Esta técnica ha llegado a Occidente donde ha sido adaptada y readaptada en múltiples versiones por su versatilidad para la interpretación.

Los **muppets**, títeres pensados para la televisión por Jim Henson, crearon tendencia, y son muchos hoy los que utilizan y hacen "títeres que hablan" o "bocones" como los denominan en algunos países de Latinoamérica.

En este apartado nos ha dado por la zoología, y tenemos peces y pájaros realizados en Argentina. Muy bien acabados, estos muñecos hechos en gomaespuma resultan especialmente atractivos a los niños.

Al final de nuestro paseo virtual nos encontramos con los teatros de papel. Un entretenimiento para niños "con posibles" de finales del Siglo XIX y principios del Siglo XX, que hoy es objeto de coleccionistas, también "con posibles". Alguno de estos teatrillos, podían llegar a tener hasta 50 escenografías diferentes, las necesarias para todos los cambios escenográficos de un cuento. Fueron editados en Polonia, Francia, Inglaterra y España. Aquí la Edit. Seix y Barral editó unos modelos verdaderamente excelentes. En Inglaterra, hoy en día, es posible adquirir reediciones de los famosos teatrillos "Pollock's".

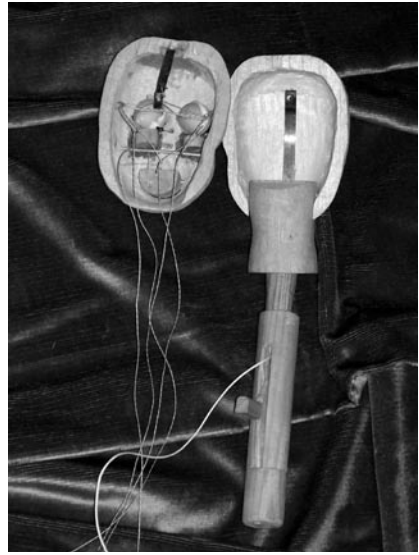
Entre estos teatrillos, podremos ver una réplica de un Sopska de Cracovia, en el que se representan escenas religiosas, a semejanza de un belén.

Terminamos con esos objetos de utilería que ayudan y han ayudado a los titiriteros a realizar su trabajo, como la Lengüeta, el kazoo, los cocos y otros "efectos de sonido", donde no podía faltar una "cachiporra" obsequio de Dan Bishop, que se la quitó a su Punch, sin que este se enterara.

Como bien dicen, una imagen vale más que mil palabras, así que esperamos que las fotos que se ven sean el acompañante ideal para este paseo.

Para terminar, agradecer a todos los amigos, colegas y teatros que han colaborado en la búsqueda y consecución de alguno de "nuestros títeres".

Nota: El Centro de Títeres de Alicante es una iniciativa privada llevada a cabo por Mirta L. Crespo Martínez y César O. García Juliá.



Cabeza bunraku



Pájaros realizados en Argentina



Teatro de papel

centro de documentación de títeres de bilbao

Redacción Fantoche

El Centro de Documentación de Títeres de Bilbao se inauguró el 26 de marzo de 1997. Sin embargo, sus orígenes se remontan quince años atrás, cuando en la bilbaína Sala del Carmen se realizó el I Festival Internacional de Títeres.

El objetivo primordial de la institución es elevar el universo de la marioneta al lugar que le corresponde dentro de las artes escénicas. Aparte de su importantísima función de memoria histórica del teatro de títeres, también sirve como punto de encuentro entre compañías, organismos públicos y privados, artesanos, programadores, investigadores... Hablamos con Concha de la Casa, directora y alma del Centro de Documentación.

Pregunta: En general, se piensa -seguro que equivocadamente- en un centro de documentación como un gran archivo de papeles y legajos, en algunos casos de gran valor para la investigación histórica, pero de escaso interés práctico para el público en general y para los profesionales del medio en particular.

El Centro de Documentación de Títeres de Bilbao posee un gran valor práctico tanto para el público general como para el profesional. Hemos dividido los materiales en áreas para que el público pueda acceder fácilmente a la información. Tienen a su disposición un fondo bibliográfico de más de 4.000 volúmenes, una hemeroteca con 187 colecciones de revistas, un fondo fotográfico, audiovisual y de cartelería. Todo esto es consultado cada día por profesionales de la educación, del teatro, periodistas e investigadores para realizar sus trabajos, pero también por público en

general que se acerca al mundo de los títeres por mera curiosidad.

¿Qué es un centro de documentación?

Es un archivo vivo donde se guarda, en este caso, información como mínimo de un cuarto de siglo de antigüedad. Puede parecer un espacio muy corto de tiempo, pero en realidad es mucho si tenemos en cuenta que apenas existe documentación escrita sobre el teatro de títeres. Y la cantidad de información conservada es abundante si pensamos que se guardan más de 3.000 documentos sobre el mundo de los títeres, la historia de las compañías y material gráfico en diversos soportes. Documentos textuales o visuales que nos permiten contemplar un panorama de esta profesión a lo largo de los años y una visión de su estado actual. En definitiva el centro guarda 25 años de la historia de los títeres.

¿Qué función práctica cumple?

Sobre todo la de informar. Es el único existente en el Estado y sólo hay 5 en Europa de estas características. El valor de su documentación es enorme para los investigadores y las publicaciones que se editan desde aquí son referentes fundamentales para todo aquel que desee o necesite información sobre la historia del teatro de títeres.

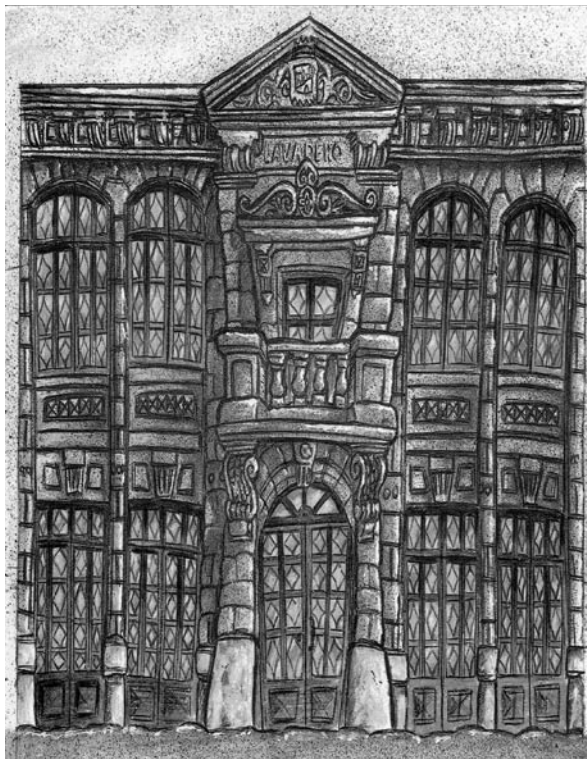
Tiene también una gran importancia por sus contactos con Latinoamérica. Es el encargado de organizar la FICAT (*Federación Internacional de Centros de las Artes del Títere*). Realiza asimismo exposiciones, eventos, edita publicaciones y colabora con otras organizaciones para llevar a cabo determinados proyectos. La información que llega al Centro por diversos medios (correo, teléfono, fax, e-mail) es fundamental para la organización de todas las actividades y la colaboración con otros organismos.

¿Cómo se organiza el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao?

Se clasifican los documentos según su naturaleza distribuyéndolos en distintos fondos documentales. Primero se comprueba que todos los datos estén completos para posteriormente clasificarlos y llevarlos a los distintos apartados: biblioteca, hemeroteca, fonoteca, etc. Después el usuario solicita documentos específicos según su necesidad.

Los títereros son un colectivo muy pragmático y un tanto ácrata, que huye de lo institucional, ¿colaboran suficientemente aportando la información necesaria para el Centro?

Sí, en un porcentaje de un 80% colaboran sin ningún problema. Lo hacen sobre todo aportando datos para los sumarios y anuarios que publicamos. Tienen conciencia de lo importante que es la difusión de estas publicaciones. Por otro



lado muchos compañeros saben que este centro tiene representación en organizaciones internacionales muy importantes y en congresos o encuentros en los que se defiende esta profesión, y siempre gustan de dar su apoyo.

Bien es verdad que existen personas que no muestran ningún interés. Suelen ser los mismos que luego se quejan si no aparece su información o pretenden figurar en todo lo que organizamos sin aportar nada nuevo. El Centro se encuentra muy satisfecho de sus socios y de las personas que colaboran de algún modo, y agradece enormemente su participación, y el apoyo y el cariño que le han brindado en estos años. Como bien dice un gran maestro, el Centro no sería nada sin los títereros, pero muchos profesionales no serían nada sin el Centro. Está claro que todo lo que no queda escrito y bien documentado con el tiempo deja de existir y cae en el olvido.

También hay personas que inventan cosas o piensan que son así y así las cuentan, sin tener ninguna referencia cierta, convencidos de que así cumplen las peticiones de información que





se les solicita. La verdad es que eso nos obliga a estar vigilantes y cuidar al máximo el rigor histórico y documental basándonos siempre en hechos que se puedan contrastar.

¿Qué fuentes de información utiliza fundamentalmente el Centro?

Colaboramos con distintas instituciones a nivel oficial: ministerios, asociaciones, entidades..., así como con personas individuales o grupos de títeres. Hay una relación muy fluida con 3 o 4 personas importantes de cada país, sobre todo de habla hispana, y se reciben diariamente unos 70 correos electrónicos y 10 o 20 cartas diarias con información de todo tipo.

¿Cómo se canaliza, clasifica y devuelve la información recibida?

Se reparte entre la biblioteca, la hemeroteca, fotografías, carteles, audiovisuales e informática, donde todos los usuarios pueden consultar los fondos. También realizamos publicaciones, anuarios, libros con los 25 años de historia de una compañía, editamos textos para títeres...

Asimismo se realizan programas específicos para eventos de todo tipo. Se puede comprobar consultando nuestra página web www.pantzerki.com, en donde sólo hay volcado un sesenta por ciento de lo realizado hasta la fecha. Antes de que termine el año, tenemos intención de presentar todo lo que hemos hecho hasta ahora para celebrar nuestro veinticinco aniversario.

Háblanos de las publicaciones y colecciones del Centro.

Realizamos publicaciones como los anuarios, que contienen el directorio de las distintas compañías con amplia información sobre ellas, además de quién es quién dentro del teatro de títeres, datos de directores, escritores, etc. Y también tenemos otro tipo de colecciones, como por ejemplo la de Títeres de Sueño. Llevamos ya tres números y





se trata de textos didácticos adaptados para los profesores. En ellos se dan a conocer las distintas técnicas usadas en el amplio mundo de la marioneta, se aportan nociones sobre cómo realizar una obra de títeres, incluyendo la escenografía y la construcción de los muñecos. Por supuesto, van acompañadas de un texto de teatro para títeres escrito por autores de reconocido prestigio.

Otra de nuestras colecciones está dedicada a recoger la historia de aquellos titiriteros que han cumplido su vigésimoquinto aniversario. Dentro de poco publicaremos un diccionario de nuestra profesión en cuatro idiomas con todos los términos específicos. También colaboramos con distintos periódicos y revistas aportando información para sus artículos.

Y por otro lado, intentamos llevar a cabo todas aquellas actividades que no realizan las instituciones. En estos momentos estamos trabajando en un volcado de textos dramáticos para títeres en internet. Cuando lo vean los titiriteros no se lo van a creer, ya que siempre están hablando de que hay muy poco escrito para títeres. Tenemos recopilados más de dos mil textos escritos por grandes autores y titiriteros para el teatro de muñecos en el último siglo.

ciones es también voluntaria. Sólo se consigue financiación para realizar materialmente las publicaciones o llevar a cabo festivales, muestras, congresos...

Con el análisis y tratamiento de la información que el Centro recibe, ¿cuál es su valoración del panorama del arte de la marioneta en España?

En estos 25 años, durante los cuales el Centro ha organizado también un festival, puedo manifestarte que el arte de los títeres, reducido entonces casi a unas 30 compañías que vivían de ello, se ha ampliado hasta unas 300 compañías profesionales, más todos aquellos que trabajan alrededor de la marioneta: maestros, teatro de calle o teatro mixto con actores y muñecos, teatro infantil, etc.

¿Cómo ha evolucionado en los últimos años y hacia dónde camina?

Camina hacia una profesionalización que nunca ha de olvidar que su fuente es el teatro, que sus plazas y calles se están convirtiendo en salas, que todo tiene que estar presentado con profesionalidad, calidad y con mucho respeto hacia el público. El que no asume su propia formación y la descuida puede mandar al traste con todo lo avanzado hasta hoy en la lucha por un teatro que no tiene edad, que no aburre a grandes ni a pequeños. La dejadez y falta de profesionalidad pueden transformarlo tan sólo en teatro de títeres para un público de jardín de infancia.

¿Influyen los festivales de títeres en el crecimiento de la profesión titiritera?

Influyen muchísimo. El poder confrontar formas de hacer las cosas con grupos de otros países, técnicas, materiales..., todo ello hace que el creador se enriquezca y le permite avanzar en otros campos.

¿Cómo se financia el Centro y qué apoyos institucionales recibe?

No se financia el Centro, sino proyectos concretos; no tiene ningún apoyo económico.

Durante todo el año el Ayuntamiento nos cede la ubicación y líneas de teléfono. Toda su labor se basa en el trabajo voluntario de personas anónimas que durante años han trabajado para el Centro. La investigación para realizar las publica-





¿Colaboran habitualmente con el Centro?

El Centro colabora con los festivales y ha sido difusor y creador de más de 40 festivales en todo el mundo; tiene además la satisfacción de haber abierto el Museo de Marionetas en México y otros dos más que están planteados. También ha posibilitado que muchos de los festivales de teatro de actores ofrezcan teatro de títeres en su programación o en actividades paralelas.

¿Cómo se regulan las visitas al Centro?

El horario del Centro es de 12 a 14 horas y de 16 a 20 horas, en jornadas al público general. Hay personas que vienen específicamente a estudiar con becas e instituciones de otros países, y visitas de niños, profesores y asociaciones de ancianos para ver el Centro o bien para realizar una actividad didáctica.

Como trabajamos con profesionales voluntarios, las visitas se organizan mediante petición por teléfono o carta. No siempre podemos realizar las visitas y menos en cualquier día o a cualquier

hora. Por otro lado, nuestra comunidad es bilingüe y a veces hay distintos materiales que no es posible presentar en los diferentes idiomas en los que se reciben, por lo que puede ser adecuado para un público pero no para otro.

Tampoco podemos dejar o hacer copias de libros, vídeos u otros materiales. Esto enoja mucho a los investigadores, pero debemos respetar y proteger los derechos de autor de todos los profesionales fotógrafos, escritores, etc. El Centro ha de garantizar también el mantenimiento de los documentos que conserva.

A los titiriteros que se decidan a visitar el Centro, ¿qué les aconseja hacer o ver para que su visita sea totalmente provechosa?

Primero, que vengan con una idea clara sobre lo que buscan. A veces, no traen una idea muy concreta; otras, desconocen lo que es un centro documental y muy pocos están dispuestos a hacer una investigación en serio. Y no viene mal avisarnos de qué materiales van a necesitar, para poder tenérselos preparados.

manipular la luz [I]

LA ILUMINACIÓN EN EL MUNDO DEL TÍTERE

José Diego Ramírez
Teatro de sombras A la sombra

¿Qué es la luz?

La luz es un conjunto de radiaciones electromagnéticas visibles por el ojo humano. La luz no es visible por ella misma, es luz por lo que toca y lo que refleja.

La luz del día parece blanca, pero no es otra cosa que una mezcla de afinidad de radiaciones de colores (se comprueba con el arco iris o el prisma). Se puede descomponer en seis zonas arbitrarias: rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta.

La luz es distinta según la hora del día: gris al alba, ámbar dorado al crepúsculo. Las proporciones de diferentes radiaciones no son iguales: una luz fría tendrá más radiaciones azules y una luz caliente, más amarillo y rojo. Es importante saber que una lámpara utilizada al 30% de su intensidad es apenas roja, que a un 40% una lámpara de cuarzo da un color anaranjado, y al 100% contiene mucho azul. Esto quiere decir que trabajando las intensidades obtenemos los colores deseados. También una mezcla que es el resultado de la síntesis tricromo:

azul (L 120) + rojo (L 106) + verde (L 139) = Luz blanca.

(L 120, L 106, L 139 corresponde al número del filtro del catálogo de LEE)

¿Qué podemos hacer con la luz?

La principal prioridad tiene que ser la VISIBILIDAD. Una vez decidido qué es lo que queremos que el público vea, debemos asegurarnos de

que se vean claramente y sin esfuerzo. Pero esto puede ser una VISIBILIDAD SELECTIVA, concentrando la atención del público en determinadas partes de la escena.

La iluminación puede contribuir a la atmósfera de la escena. En una obra naturalista, esto se refiere a una calidad de luz que transmita la estación del año, la hora del día y el estado del tiempo. O pueden ser mensajes emocionales a partir del color, desde una fría melancolía hasta una cálida felicidad. O quizás la amenaza de contrastes entre luz y sombra.

La luz debe realzar siempre la imagen de la producción, ayudar a revelar la forma, el color y la textura de todos los componentes del cuadro escénico, los objetos o los títeres.

La luz, por supuesto, solo puede ayudar a crear atmósfera. Nunca funciona por sí misma y es solo un recurso en el conjunto de los medios integrados en la escena, que títeres y director usan para controlar el estado emocional del público

ILUMINAR

Quizás el problema fundamental al iluminar a un títere, es que la luz más selectiva (y la única en proyectar una sombra mínima por detrás del títere) es la que ilumina verticalmente (cenital). Pero ésta no alcanza ni los ojos ni la boca del títere (fig.1)

Para permitir que la cara del títere se vea, la luz debe venir desde una posición frontal (fig. 2)

Así, al considerar el tamaño y la forma de las zonas del escenario que hay que iluminar, es importante recordar que nos referimos a una luz a la altura de la cara del títere, y esto normalmente no corresponde con la zona iluminada en el suelo del escenario. Un títere puede estar dentro de una zona de suelo iluminada pero no tener luz en la cara (fig. 3). O al contrario (fig. 4). Por eso debemos pensar, no solo en la planta, sino también en la sección de la escena.

89

Dimensionar y modelar

Con una luz plana, no tiene sentido diseñar una escenografía corpórea. Sin un contraste de sombras, los distintos elementos tridimensionales iluminados por luz frontal parecerán simples siluetas. Con una luz plana, la nariz del títere no destacará, sus ojos no tendrán profundidad; las piernas de nuestra marioneta haciendo una pirueta acrobática se vera más como un óvalo que como un círculo verdadero.

Con la luz en su ángulo correcto, el títere puede ser visto tal y como lo concebimos, destacando toda su fisonomía tridimensional. El uso de una luz inadecuada o mal dirigida puede dar al traste con todo el trabajo realizado en la construcción, modelado, tallado, etc. dejando a la vista una simple silueta pintada de cartón piedra.

Seleccionar

En el cine y en la TV, la cámara nos muestra lo que el director ha elegido para que el público se concentre en ese momento. En el teatro, el público tiene la totalidad del escenario en cualquier momento para concentrar la atención en un área, el director usa la luz. Es sorprendente ver lo efectivo que puede ser un sutil ajuste de la intensidad para ayudar a concentrar la atención del público sobre el área que nos interese, sin tener que llegar a un apagado/encendido.

Crear atmósferas y ambientes

La posibilidad de influir sobre el ánimo del público va más allá de la mera información del tiempo.

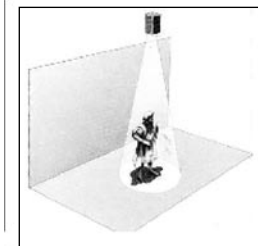
En un primer nivel, podemos informarle de que nuestra acción se desarrolla de día o de noche; en interior o exterior. Si avanzamos a un segundo nivel, podemos mostrar nuestra escena una mañana de diciembre o una noche de verano; en el dormitorio amaneciendo o en mitad de una dehesa andaluza. Y un tercer nivel, al que debemos aspirar, estaría en ser capaces de transmitir un estado de ánimo: una mañana de diciembre triste o una noche de verano misteriosa.

NIVEL 1	NIVEL II	NIVEL III
Día	Una mañana de diciembre	Una mañana de diciembre triste
Noche	Una noche de verano	Una noche de verano misteriosa

EL CONTROL DE LAS SOMBRAS

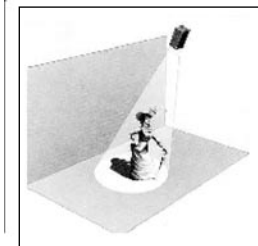
Iluminar desde el frente

Consideremos el efecto de un punto de luz que comienza como un cenital, luego se va moviendo en un plano frontal, hasta que su haz es horizontal; y por último, se desplaza hasta iluminar desde abajo. ¿Qué se verá de la cara del títere, principalmente los ojos y la boca? ¿Hasta qué punto la cara y el cuerpo serán modelados o aplastados? ¿Qué área de la escena será iluminada y cuales serán el tamaño y la dirección de la sombra en el suelo y el escenario?

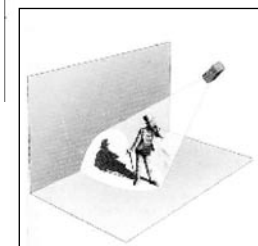


La luz cenital es la más selectiva. La zona iluminada de la escena y la sombra no necesitan ser mayores que la parte más ancha del títere.

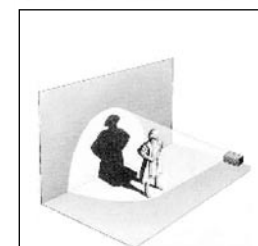
Sin embargo, los ojos serán bolsas oscuras y la nariz reluciente ocultará su boca. Si lleva un sombrero o un tocado algo exagerado, ocultará por completo la cara y casi la totalidad del cuerpo, y pasará a tener un protagonismo inesperado.



Si la luz se adelanta un poco al títere alcanzará los ojos y la boca. Sin embargo, la zona iluminada y la sombra empezará a extenderse hacia el foro. En este caso la luz es un poco menos selectiva.

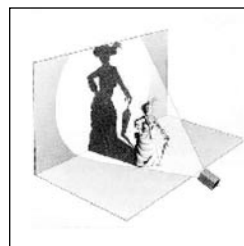


A medida que la luz llega más frontal, ilumina mejor los ojos y la boca del títere. Pero el área iluminada se extiende cada vez más hacia el foro, reduciendo la selección e incrementando la posibilidad de que la sombra dé en la escenografía.



Conforme la luz se hace más y más frontal, las facciones del títere se van aplastando. La zona iluminada y la sombra del títere se incrementan hasta que, cuando la luz es horizontal, hay un corredor de luz con la longitud del escenario, y la sombra del títere se convierte en la extensión del mismo.

La luz desde abajo (candilejas) proyecta una sombra que aparece por encima del títere, creciendo o menguando a medida que él se acerca o se aleja del foco luminoso. Cuando este es el único ángulo de iluminación, el efecto en la cara no es del todo natural y puede producir resultados fantasmagóricos importantes. Como luz de apoyo, muy sutilmente, puede ayudar a blanquear la dureza de la luz frontal, sobre todo cuando la mayoría de nuestros personajes utilizan sombrero.

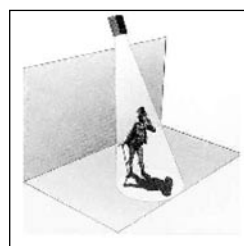


91

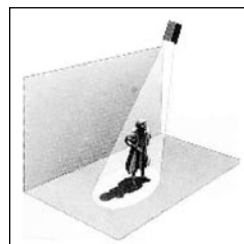
Iluminar desde atrás y los laterales.

Pensemos ahora en una luz por detrás. Luego en una luz o varias luces desde una serie de ángulos laterales. Una vez más, los criterios son la visibilidad, el moldeado, la selección y las sombras:

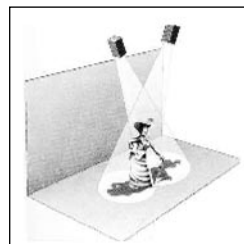
Una luz de contra, por detrás del títere, no ilumina la cara, pero ayuda a dar profundidad a la escena separando la acción del decorado. Crea una especie de neblina entre ambos. Iluminando la cabeza y los hombros del títere le estamos dando volumen y proyectamos la sombra hacia delante. Como la luz no cae sobre la cara, podemos usar colores fuertes.



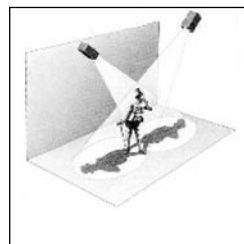
Si la luz llega algo lateral al títere, alcanzará los ojos y la boca. La zona iluminada, y la sombra, se extenderán al lado contrario.

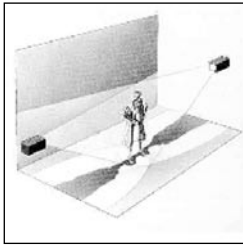


Si añadimos un segundo foco al otro lado, las dos partes de la cara tendrán luz. Sin embargo, aparecerá una segunda sombra, y el área iluminada en el suelo se extenderá a ambos lados del títere.



A medida que el ángulo se va haciendo más bajo, las sombras se alargan a ambos lados y se ilumina un corredor mayor es iluminado con la escena. Como la luz se proyecta sobre el títere desde un ángulo más bajo, ilumina más los ojos y la boca, aunque hay una tendencia a crear una línea oscura en el centro de la cara, donde coinciden los haces luminosos.





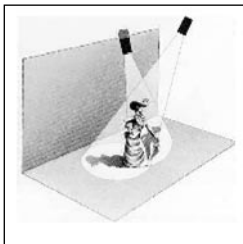
A medida que el ángulo se hace menor, la luz lateral tiene un creciente efecto modelador del cuerpo y la cara del títere. Esto es particularmente importante en la marioneta de hilo y es la posición más utilizada en danza.

Cuando la luz se hace horizontal aparece una calle que cruza completamente la escena.

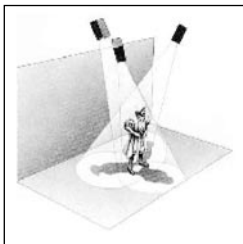
Enfocando justo desde el suelo, sin mancharlo y con la posibilidad de perder las sombras entre cajas, la luz solo se apreciará cuando un títere esté dentro del haz.

Buscar el término medio

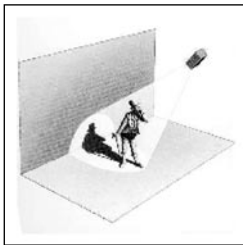
Normalmente buscamos iluminar a un títere para una máxima visibilidad, un máximo modelado y con una sombra mínima. Además, en muchas producciones, necesitamos concretar un área tanto como sea posible. ¿Qué combinación de ángulos ofrece el término medio óptimo?



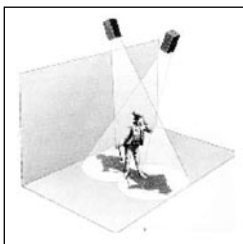
El término medio básico que ha sido durante mucho tiempo el modelo estándar es un par de haces cruzados sobre el títere (uno para cada lado de la cara) desde posiciones que estaban por delante y a su lado. El ángulo sugerido es de alrededor de 45° entre vertical y horizontal, y 45° entre frontal y lateral. Sin embargo, para restringir las sombras y dar un mejor "conjunto", los focos se ponen a menudo más cerca de la vertical y en el centro.



Un contraluz añadido al básico par cruzado da profundidad a la escena y generalmente realza el aspecto del títere. El contraluz se puede usar para fuertes atmósferas de color, si se quiere, mientras que el par cruzado mantiene unos tonos más naturales de acuerdo con la textura y el color del títere, ahora iluminado por tres haces de luz con un ángulo de 120° de separación entre ellos.

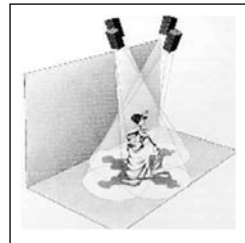


El problema del par cruzado (con o sin contraluz) es el alcance de la luz en el suelo y la escenografía más allá de la zona donde la cabeza del títere está iluminada. Aunque un solo foco puede aplastar, también puede ser bastante concreto.



Este aplastamiento puede realizarse considerablemente añadiendo un contraluz y la selección sigue siendo un estrecho y controlado corredor foro-proscenio sin derramamientos laterales.

Para modelar, se pueden añadir luces laterales y, aunque se agrande la zona iluminada, pueden estar muy picadas ya que no necesitan contribuir más a la visibilidad. El títere está iluminado ahora por cuatro focos con una separación de 90° entre ellos.



El proceso de decisión

¿Cómo, entonces, decide uno dónde poner los proyectores? En muchos escenarios no hay demasiada elección, pero, para hacer el mejor uso de los lugares disponibles, es recomendable partir de un ideal y adecuar este a la realidad. Es decir: ¿dónde ponemos el foco y hacia donde lo picamos para conseguir lo que queremos?. El consejo tradicional conlleva un montón de haces cruzados, en parte para ayudar a modelar al títere, introduciendo un ángulo parcialmente lateral y en parte iluminar en diagonal el escenario. Esta opción nos ofrece una mayor extensión de luz desde cada foco, algo importante cuando tenemos poco equipo. Pero cruzar los haces abre demasiado el área iluminada y puede lanzar excesivas sombras sobre las paredes laterales o el foro.

Así que, habiendo proyectores cada vez más versátiles con haces cada vez más anchos, hay muchas razones para considerar el uso del tradicionalmente desacreditado método de iluminar al títere con luz directa desde el frente. Es cierto que si esta es la única luz, se verá aplastado. Y si el lugar disponible está tan bajo que la sombra del títere aparece en el telón de fondo, será mejor iluminar lateralmente. Pero con la incorporación de algún contraluz (incluso si es muy cercano al cenital) y alguna luz lateral, el frente iluminado del títere aparecerá vivo y las sombras quedarán bajo control. No es necesario que la luz lateral sea precisa para cada área: a menudo puede ser un poco más general ya que suele ser más importante en las zonas grandes y amplias que en las más pequeñas y cerradas (más importante, esto es, en condiciones de prioridad).

José-Diego Ramírez (Écija, 1967), es director técnico de espectáculo e iluminación (ha participado en más de 720 representaciones de diversas compañías) y titiritero sombrista. En 1993 funda Teatro del Patatus, y en 2001, A la Sombrita. www.alasombrita.com

titiriteando por colombia

*Iñaki Juárez,
Teatro Arbolé*

Desde hace cuatro en el barrio San Antonio, en lo más alto y antiguo de Cali “roban almas y transforman corazones”. Allí, en una casa viven cientos de personajes especializados en hechicería, encantamiento y actuación. Personajes que hipnotizan la realidad de los seres y la mecen con los hilos de la fantasía.

Hace algunos años, alguien nos propuso una gira por Colombia. Cómo no, nos encantó la idea; sin embargo cuando solo faltaban unas semanas nos llamaron para suspender la gira: no podían garantizar nuestra seguridad en el país. Eran otros tiempos mucho más calientes.

Cuando vuelve a surgir la posibilidad de ir a Colombia, vuelve a hacerte ilusión, pero... Todavía recordábamos lo que había ocurrido, aunque ahora la gente de Colombia nos aseguraba que no había problema, que adelante. Y fuimos adelante. No sin una cierta intranquilidad (las únicas noticias que a nuestro país llegan de allí son de la misma índole) nos fuimos a Cali, en Colombia.

Lo primero que hay que destacar: no hubo absolutamente ningún problema. Nos movimos con total libertad, por casi cualquier lado y a cualquier hora, sin otras prevenciones que las que puedes llevar en una ciudad grande de cualquier lado. Nos llamó la atención la amabilidad de las personas, su disposición a ayudarte o a guiarte. Igual que en cualquier país latinoamericano. A lo que vamos. Fuimos invitados por Gerardo Potes, del *Pequeño Teatro de Muñecos*, para par-

ticipar en el Festival “Cali, un sueño con títeres”. Reseñar, ante todo, el mérito que supone sacar adelante un festival así, sin subvenciones, ni auspicios de ninguna clase, ya que este año no contaba con ayudas públicas, y tuvo que financiarse a base de los recursos generados por el público, la venta de funciones a diversos estamentos y, como no, con el inmenso esfuerzo de Leonor, de Gerardo, de Sebastián y de toda la compañía.

El Festival tuvo diversas sedes dentro de la ciudad de Cali. La principal fue “La casa de los Títeres”, de la que hablaré más adelante, y otras en barrios de la distante periferia. Hay que decir que Cali es una ciudad inmensa de no sé cuantos millones de habitantes.

En la edición restringida de este año (ya he dicho los problemas presupuestarios habidos) participaron, además de *Pequeño Teatro de Muñecos* de Colombia –los anfitriones–, el *Teatro Bigote de Monigote* de Argentina, *Títeres Artimañas* de México, *Teatro de la Plaza* de Brasil y el *Teatro Arbolé* de España.

Este Festival guarda todavía un sabor especial de muchos festivales latinoamericanos que ya casi se ha perdido en los españoles. Es ese ambiente

cordial y de camaradería que da la convivencia de todos los titiriteros en un mismo lugar, durante todos los días del festival, y la posibilidad de ver el trabajo de todos los compañeros; además de compartir las fiestas, improvisadas o no, a las que invita la cálida noche caleña y el libre circular de sustancias que la hacen aún más caliente.

En cuanto a los trabajos presentados, el *Teatro Bigote de Monigote* ofreció un muy cuidado y elaborado espectáculo de guante titulado "Al agua morsa", donde la manipulación, el sentido escénico y la plástica se conjugan perfectamente para conseguir ese clima que solo logran los títeres de guante y que tanto tenemos que reivindicar.

Títeres Artimañas, de México, presentó "Caravana de sueños": un espectáculo entre la poesía y la espiritualidad, aderezado con el ingenio pícaro del personaje, y que tanto que ver tiene con la propia forma de ser de Sergio Guevara, su manipulador.

"Revolución en la cocina", del *Teatro de la Plaza*, de Brasil, es un espectáculo sorprendente, donde un pobre cocinero se enfrenta a sus ingredientes, qué por arte titiriteril y gracias a los conocimientos

de robótica de sus integrantes, te asombran de las maneras más diversas, compitiendo incluso con una hecatombe natural que, en forma de tormenta escalofriante, tuvo el capricho de coincidir con la función.

Nuestro *Teatro Arbolé* presentó "El poeta y Platero", además de sus acostumbrados "Títeres de Cachiporra" y el ciego canalla de "Tragedias de amor y cuernos".

El quinto dedo de la mano participante fueron los anfitriones *Pequeño Teatro de Muñecos*. En el espectáculo "Historias de amor", nos descubren su visión del oficio titiritero, con su propia estética bucólica y una poética que, seguramente, tiene su raíz en el hecho de que Leo y Sebastián, sus integrantes, sean madre e hijo (lo que nos pone los dientes largos a los que ya vamos teniendo retoños que comienzan, también, a interesarse por este oficio).

LA CASA DE LOS TÍTERES

La Casa de los Títeres, sede del Festival y sede del Pequeño Teatro de Muñecos, merece, como había amenazado, capítulo aparte.



Desde hace cuatro en el barrio San Antonio, en lo más alto y antiguo de Cali "roban almas y transforman corazones". Allí, en una casa viven cientos de personajes especializados en hechicería, encantamiento y actuación. Personajes que hipnotizan la realidad de los seres y la mecen con los hilos de la fantasía.

Este párrafo sacado de su web cobra una especial significación dicho en el país que quizá inventó el realismo fantástico. De verdad que, lo que en otro lugar puede parecer literatura allí es realidad cotidiana. Esa hipnosis colectiva ocurre en mayor medida que en otros sitios, y las almas y los corazones todavía se dejan mecer por la fantasía de los fantoches. Misterios de este mundo.

La Casa de los Títeres es el espacio cultural donde Gerardo Potes y su familia conjugan la pasión y la constancia con el oficio titiritero. Más de 65.000 niños han pasado por las 130 butacas de la Casa: una sala construida por ellos mismos y compartida hasta ahora por la familia Potes y su etérea y prolija descendencia titiritera. Compartir, incluso físicamente, los frutos de tu familia y tu vida con los de tu oficio, los espacios de tu casa con los de tu profesión, y lograr trascender, implicar a los demás en ese proyecto y crear espacios nuevos para ofrecer a tus compañeros, es tarea solo apta para gigantes.

Gerardo lleva veintiún años de experiencia con títeres que le han permitido a él y a su compañera mostrar sus presentaciones por varios países del continente, dejando bien alto el pabellón de su rico quehacer. La Casa de los Títeres se sostiene con el esfuerzo inquebrantable de su equipo humano y con los pocos recursos que estas causas culturales reciben del Municipio.

El "Pequeño Teatro de Muñecos" nació en 1983, después de que la Escuela de Teatro del IPC (Instituto Popular de Cultura) regresara de una gira por Centroamérica; y formalizó sus actividades en mayo de 1994, teniendo como propósitos fundamentales el desarrollo de procesos culturales y la consecución de una sede propia.

Hoy, la Casa tiene programación permanente todos sábados y domingos y durante la semana en horario escolar para Centros Docentes. Además también se realizan Talleres de Formación Artística para niñas, niños, jóvenes y docentes.

A sí mismo la Casa de los Títeres es el centro administrativo del *PTM* donde actualmente se desarrolla un Plan Estratégico 2.001 - 2.010 (ver www.telesat.com.co/ptmcasatiteres) que contiene diversos proyectos. Algunos de ellos son: la creación de espacios alternativos para el teatro de títeres ("Teatro Rodante", "Carreta Ambulante", "Carpas..."); la "Feria Nacional de los Títeres y La Lúdica Tradicional"; la Muestra Internacional de Títeres "Cali, un Sueño con Títeres"; "Los títeres una opción de vida" (proyecto dirigido a jóvenes de las 21 comunas de Cali, para la creación de nuevas empresas culturales, del que surgen diversos espectáculos); el primer Centro de Documentación de Títeres en Colombia...