

Arte e ilusión en el teatro de figuras

*Art and illusion in
the theater of figures*





Índice

Arte e ilusión en el teatro de figuras
Art and illusion in the theater of figures



Introducción.....	7
Babastel	17
Sombras	23
Retablo mecánico	27
Gigantes y cabezudos y tarasca.....	33
Retablo renacentista	39
Máquina real y la escenografía barroca.....	45
Tutilimundi y mundinovi.....	51
Retablo romántico	57
Retablo de cachiporra	63
El títere contemporáneo	69



La Máquina Real:

Una compañía de teatro y una forma de entretenimiento popular redescubierta

En el 2002, un equipo de investigadores y titiriteros bajo la iniciativa de Jesús Caballero se propusieron la labor de recuperar una diversión de gran popularidad a lo largo del siglo XVII conocida con el nombre de la máquina real, nombre que sus fundadores adoptaron para su propia compañía ubicada en Cuenca. La tradición de la máquina real consistía en la representación de comedias de santos—en su gran mayoría—a base únicamente de marionetas. Aunque las obras se representaban durante todo el año y en la mayor parte de la Península (Cornejo 2017: 27), era especialmente en la época de Cuaremas cuando este tipo de espectáculo tenía una mayor demanda ya que a los actores y actrices les estaba prohibido representar durante ese periodo.

Aunque todavía se desconoce con exactitud el origen y significado de la expresión máquina real, Francisco Cornejo, el mayor especialista sobre el tema hoy en día, ha interpretado el sustantivo ‘máquina’ como sinónimo de mecanismo y

el adjetivo ‘real’ como una referencia (1) al permiso real que se necesitaba para representar; (2) a los ‘reales’ sitios dónde estas compañías ofrecían funciones privadas por encargo; o bien (3) al diseño del escenario, el cual tenía obvias similitudes con el del palacio del Buen Retiro en Madrid (2006: 17-20).

Parece haber consenso entre los investigadores de que la máquina real es una tradición propiamente española que nació en la Península Ibérica en el siglo XVII y murió en ella en el siglo XVIII cuando las hagiografías dramáticas dejaron de ser populares entre el público. John E. Varey fue uno de los pocos historiadores que menciona esta tradición en su Historia de los títeres en España (1957) pero no ha sido hasta que Caballero y su equipo se propusieron recomponerla a partir de los escasos datos históricos que este tipo de espectáculo ha vuelto a tomar plena vida. En colaboración con su equipo, Caballero lleva más de diecisiete años trabajando para dar forma a una diversión clave para

La Máquina Real:

A Theater Company and a rediscovered popular entertainment form

In 2002, on the initiative of Jesús Caballero, a team of researchers and puppeteers set to work recovering a form of entertainment that was immensely popular all through the seventeenth century known as the máquina real (royal machine), which is the name the team chose for their theater company, located in Cuenca, Spain. The máquina real tradition consists in the performance of mostly saint plays, exclusively by puppets. Although these plays were performed throughout the year in most parts of the Peninsula, such shows were especially in high demand during Lent because live actors were prohibited from performing during this period.

Although the exact origin and significance of the expression, máquina real, still remains a mystery, Francisco Cornejo, the leading specialist on the subject, has interpreted the noun, ‘máquina,’ as a synonym for ‘mechanism,’ and the adjective, ‘real,’ as a reference to (1) the royal permission that was necessary in order to

perform; (2) the courtly locations where these companies were commissioned to perform, and (3) the design of the stage, which had obvious similarities to the stage at the Palacio del Buen Retiro (Buen Retiro Palace) in Madrid.

There seems to be a consensus among researchers that the máquina real is a quintessentially Spanish tradition that originated on the Iberian Peninsula during the seventeenth century and slowly disappeared during the eighteenth century when saint plays lost their popularity. John E. Varey was one of the few historians to mention this forgotten tradition in his book, Historia de los títeres en España (History of Puppets in Spain) (1957), but it was not until Caballero and his team decided to recover it that this type of artistic entertainment was fully resurrected.

In 2009, the company premiered El esclavo del demonio (The Devil’s Slave) (1612), by Mira de Amescua, a story

la historia de los espectáculos en España y de la cultura en general. En el 2009, la compañía estrenó *El esclavo del demonio* (1612) de Mira de Amescua, obra basada en la leyenda de San Gil de Santarem. En este montaje se siguió una reconstrucción histórica basada en la escenografía y las técnicas de manipulación supuestamente utilizadas por la máquina real. En el 2010, la compañía llevó a escena *Lo fingido verdadero* (c. 1608) de Lope de Vega—comedia inspirada en la vida de San Ginés—en un montaje mucho más ecléctico en donde actores y marionetas dialogan cara a cara implicando, incluso, al público en ciertas escenas. Más orientado a un público infantil es el espectáculo *En una maleta*, estrenada en 2013, en el que un solo actor (Sergio Adillo Rufo) teatraliza un original recorrido por las obras más icónicas de nuestro teatro clásico.

Desde el estreno del primer espectáculo de la compañía en el 2009, La Máquina Real ha girado por las principales ciudades de España así como por los más prestigiosos festivales de teatro de España como son: Las Jornadas de Teatro Clásico de Almería, Festival de las Tres Culturas de Murcia, Festival de teatro Clásico de Almagro, Festival de Olite, Jornadas Cervantinas de El Toboso, Feria de CLM, Festival de Chinchilla de Montearagón, Titirimundi...

La misión de esta compañía es profundizar en las raíces del teatro clásico, estudiarlo y ponerlo en valor, creando vínculos con el pasado para revitalizar el futuro de la escena contemporánea. Caballero tuvo claro desde un principio que lo que quería era crear un centro de investigación y difusión del teatro de títeres clásico donde poder formar personal especializado en teatro clásico en todas

that is based on the legend of Fray Gil de Santarem. The historical reconstruction of this production is based on the stage design and puppet manipulation techniques presumably used by the máquina real. In 2010, the company staged *Lo fingido verdadero* (Acting is Believing) (c. 1608), by Lope de Vega—a play inspired by the life of Saint Genesius—in a much more eclectic production in which actors and puppets dialogue with and even involve the audience in certain scenes. En una maleta (In a Suitcase) premiered in 2013, is another production that the company features, intended for younger audiences in which a single actor dramatizes an overview of the most classical Spanish plays.

Since the premiere of their first production in 2009, the Máquina Real Theater Company has toured major Spanish cities and participated in the most prestigious theater festivals and academic gatherings specializing in early modern theater in Spain, such as Las Jornadas de Teatro Clásico de Almería, Festival de las Tres Culturas de Murcia, Festival de Teatro Clásico de Almagro, Festival de Olite, Jornadas Cervantinas de El Toboso, Feria de CLM, Festival de Chinchilla de Montearagón, and Festival Titirimundi, among others.

The company's stated mission is to explore, study and showcase the roots of classical theater, creating links with the past in order to revitalize the future of the stage. From the beginning, Caballero knew that he wanted to create a center for research and promotion of classical puppet theater where professionals could be trained and could specialize in all branches of classical theater: performance, recitation,



sus ramas: interpretación, declamación, dirección escénica, vestuario, escenografía, construcción de títeres... Un centro donde investigar, documentar y publicar la influencia del teatro español dentro y fuera de nuestro territorio. Seleccionar, estudiar y escenificar un repertorio de obras clásicas que por su contenido y forma sean atemporales. Mantener vivas las obras indispensables del barroco y dar a conocer otras que por olvidadas no son de menor importancia y calidad.

Entre sus proyectos más recientes, la compañía ha estrenado en el 2017 *El retablo de Maese Pedro* basado en uno de los episodios más icónicos del Quijote (1605-1615), siguiendo una adaptación fiel tanto del texto como de la escenografía propuesta por Cervantes. En la actualidad y con la colaboración de una veintena de personas, La Máquina Real ha recreado la construcción y dinamización de una serie de escenografías que conforman la historia del teatro de figuras en España, desde los Bavasteles medievales a las contemporáneas marionetas furiosas de Francisco Nieva.

La inacabable magia de la escultura animada

La escultura animada posee una historia larga y extensa desde la época medieval con los retablos y los crucifijos animados hasta hoy en día en los parques de atracciones en donde la animación y los efectos especiales han llegado a su cúspide. El ser humano siempre se ha dejado seducir ante una figura que reproduzca—incluso mínimamente—alguna acción o movimiento suficiente para aparentar la existencia de un “ánima” o vida. Esta es la razón por la cual la magia de los objetos

direction, stage and costume design, puppet-making, and more. His ultimate goal is to establish a center for investigating, documenting and publishing findings on the influence of Spanish theater within and beyond Spain; to select, study and stage a repertoire of classical plays that are timeless; to keep these classical baroque works alive and to introduce to the public other new plays that may have been forgotten.

Among his most recent projects, in 2017 the company premiered *El retablo de Maese Pedro* (Master Pedro's Puppet Show), based on one of the most iconic episodes in *Don Quixote* (1605-1615) and following an adaptation that is faithful to both the original text and the staging proposed by Cervantes himself. Currently, with the collaboration of a score of participants, Caballero has carried out the material reconstruction of a history of Spanish puppet theater, from the medieval Bavastel puppets to the contemporary 'furious' puppets of Francisco Nieva.

The Never-Ending Magic of Animated Sculpture

Animated sculpture has a long and extensive history: ranging from the Middle Ages with altarpiece designs featuring animated crucifixes, to contemporary amusement parks where animation and special effects have reached their zenith. Human beings, it seems, have always been seduced by figures that reproduce—even minimally—movement that seems to imitate the existence of an anima or life. For this reason, the magic of animated performance objects has been used, from ancient civilizations to this day, for





animados ha sido utilizada, desde las más antiguas civilizaciones hasta nuestros días, con fines relacionados con la propaganda del poder, la catequesis y devoción religiosa o la pura diversión, ya sea aristocrática o popular.

En España gozamos de la fortuna de tener una amplia y cada vez mejor documentada historia de este género, donde conviven manifestaciones de diferente carácter que agrupamos bajo el término de Teatro de Títeres, ya que incluye figuras corpóreas que participaron en ceremonias simbólicas, litúrgicas, celebraciones y espectáculos públicos, así como el teatro de épocas anteriores al siglo XVII. La falta de espacios públicos dedicados a la conservación y estudio de este arte dificulta su conocimiento y puesta en valor, por ello hemos considerado necesario intentar rescatar y documentar los distintos episodios de nuestra historia del teatro de figuras y para lo que se ha completado un Taller de Empleo, en el que se han estudiado y recuperado los arcaicos Bavasteles, el legado árabe del teatro de sombras, seguidos de los retablos mecánicos y los tutilimundis, para dar paso al retablo de figuras medieval inmortalizado por Melisendra y recogido por Cervantes en el Quijote; el Belén como elemento unificador de las culturas cristianas y las costumbres rurales; el teatro romántico con títeres de hilo de Don Juan Tenorio. Y por supuesto, no podemos olvidar dar vida al recalcitrante Don Cristóbal y su teatrillo. Imprescindible sería también la Tarasca con sus botargas y gigantones predecesores de la Máquina Real, todavía en fase de investigación.

Con todos los elementos construidos se ha montado una exposición, siguiendo el orden cronológico de la aparición de las figuras, para entender mejor el desarrollo

power, propaganda, worship, and entertainment, both for the wealthy elite and the popular masses.

In Spain we enjoy the good fortune of having a well-documented history of Puppet Theater, including figures used in symbolic, liturgical and devotional ceremonies, and public performances. However, the lack of public spaces dedicated to the conservation and study of this art form hinders its accessibility and appreciation. Therefore, we believe it is necessary to attempt to recover and give material form to the successive historical episodes of our Puppet Theater. To this end, Caballero has led an Employment Workshop in which the participants have studied and reconstructed medieval Bavastel puppetry; Shadow puppetry; mechanical stages and Tutilimundis; the medieval puppet stage, or retablo, immortalized by Cervantes in Don Quixote; the Belén (Nativity Scene), as unifying element of Christian cultures and rural customs; and the romantic stage for the play Don Juan Tenorio, performed by marionettes. And, of course, let us not forget, the cantankerous Spanish Billy-Club puppets featured in the Retablillo de Don Cristóbal. We should also mention the Tarascas with their motley costumes and the Giants, all precursors of the Máquina Real. This exhibition has assembled all of these figures as they appeared over history, in chronological order, to better understand their development. One of the goals is for the visitor to see what is normally hidden during a performance. Ultimately, the exhibit offers the opportunity to get close to these figures, to handle them and talk with their creators. On this historical journey there are no glass display windows so that, in some way, every figure or artifact

de dichas formas de expresión. También se ha seguido como criterio expositivo la exhibición de las estructuras desnudas, despojadas de telones, para poder ver lo que está oculto en las representaciones. Finalmente, la exposición da la oportunidad de acercarse a estas figuras y manipularlas y charlar con sus creadores. En este recorrido histórico no hay vitrinas por lo que de alguna manera cada figura nos invita a conocer sus secretos ya que en lo que está más escondido es donde verdaderamente encontramos el arte, la magia y la ciencia que mueve a estas diversiones.

Arte y compromiso público

Esta exposición tiene su origen en el segundo taller de empleo que la compañía ha realizado gracias a la financiación de la Junta de Comunidades del Gobierno de Castilla-La Mancha. En el taller participaron ocho personas que a lo largo de seis meses han tenido la oportunidad de formarse en carpintería, talla y restauración y conseguir el Certificado de Profesionalidad de Nivel III que les permitirá la reincorporación en el mercado laboral.

Esther Fernández: Este es el segundo taller de empleo que coordina La Máquina Real ¿cómo surgió la idea de combinar la enseñanza del arte con el compromiso público?

Jesús Caballero: Hay oficios artesanos que se están perdiendo, como los ebanistas o tallistas con conocimiento en escultura y escenografía, por lo que decidimos realizar un taller donde formar y dar trabajo a personas desempleadas, de esta forma al mismo tiempo que han ad-



invites the public to learn about its innermost secrets because it is in what lies most hidden that we can truly find the art, the magic and the science that activates these forms of entertainment.

Art and Public Commitment

This exhibition has its roots in the second Employment Workshop conducted by the company La Máquina Real and sponsored in 2018 by the Government of Castilla-La Mancha. In the workshop, eight participants collaborated over the course of six months, training in carpentry, carving and restoration, and ultimately obtaining Level III Professional Certification, which enabled them to reenter the labor force.

Esther Fernández: This is the second Employment Workshop coordinated by La Máquina Real. How did the idea of combining the teaching of art and public commitment emerge?

Jesús Caballero: Certain artisan traditions are disappearing, such as carpentry and woodcarving/sculpting for stage design, so we decided to lead a workshop where we could train and provide work to the unemployed and, in this way, they could acquire new professional skills. They have done an extraordinary job. The experience has been incredible and I want to express gratitude for the commitment and good work of all of them, students and teachers.

Esther Fernández: How did the idea of conducting a workshop on the reconstruction of Spanish puppet figures come up? Why this specific theme and not some other?

quirido nuevas habilidades profesionales, han realizado un trabajo extraordinario. La experiencia ha sido increíble y quiero agradecer el compromiso y buen trabajo de todos ellos; alumnos y profesores.

Esther Fernández: ¿Cómo surgió la idea de realizar un taller entorno a la reconstrucción del teatro de figuras español? ¿Por qué esta temática y no otra?

Jesús Caballero: Con el trabajo de reconstrucción de la máquina real, nos dimos cuenta de las enormes lagunas que hay en la historia del teatro español, fuera de Varey, pocos estudiosos han documentado este arte escénico. Saber el origen de la máquina real en el siglo XVI y las causas de su desaparición en el siglo XVIII, se convirtió en un trabajo obligatorio para nosotros. Según retrocedíamos en el tiempo encontrábamos elementos teatrales que encajaban a la perfección en la máquina real; los belicosos bavasteles, el títere de peana de los nacimientos renacentistas, el de varilla metálica de los castelletes prebarrocos, el ingenio de los retablos mecánicos... Técnicas teatrales que a lo largo de siglos se han ido fusionando y aprovechado de los avances científicos para transmitir la magia del movimiento al espectador, son técnicas usadas en las máquinas reales y después en los teatros pictóricos mecánicos y en los Teatro modernistas, hasta llegar a la escena contemporánea. En muchas ocasiones usamos un técnica escénica sin saber su origen y significado o una terminología errónea por desconocimiento. Hace falta documentación técnicas y artística de las artes escénicas, escuelas que formen titiriteros profesionales y universidades que investiguen el arte del teatro de figuras, no podemos quedarnos quietos y permitir que este teatro desaparezca.

Jesús Caballero: While working on recovering the máquina real, we became aware of enormous gaps in the history of Spanish Puppet Theater. With the exception of Varey, very few scholars have documented this performing art and entertainment. To discover the origins of the máquina real became a necessary task for us. As we delved back in time, we found theatrical elements that fit perfectly with the máquina real: the combative Bavastel puppets, which were the rod puppets used in Renaissance nativity scenes, the metal rod puppets of the pre-baroque castelletes, the skillfulness of the mechanical stages... Theater techniques that, over the course of the centuries, fused and took advantage of scientific advances in order to transmit the magic of movement to audiences were techniques used by the máquinas reales and, later, by mechanical pictorial theaters and modernist dramatic shows, and ultimately reached contemporary stages. Often, we use a technique without knowing its origin or significance, or erroneous terminology out of ignorance. We need to trace historical documentation of techniques and performance skills, and we need schools for training professional puppeteers and universities for conducting research on the art of puppet theater. We cannot remain passive and let this type of theater just disappear.

Esther Fernández: Can you briefly describe the process of conducting this workshop?

Jesús Caballero: Once we made the decision to recover the different construction and performance techniques used in Spanish puppet theater over the course of ten centuries, we began the arduous journey of requesting support for an Emplo-

Esther Fernández: ¿Me podrías hacer una breve descripción del proceso de montar este taller?

Jesús Caballero: Una vez tomada la decisión de recuperar las distintas técnicas de construcción e interpretación del teatro de figuras, usadas en España a lo largo de diez siglos, iniciamos el arduo camino de solicitar un taller de empleo al gobierno de Castilla-La Mancha. Para ello necesitábamos un centro de formación profesional, homologado por el gobierno, que nos cediese sus instalaciones para realizar la formación, encontramos el apoyo de iWorking que aportó gratuitamente sus aulas, talleres y personal, durante los doce meses de los dos talleres. Después comenzamos a buscar profesores cualificados en ebanistería, talla, modelado y restauración de obras de arte, cuando tuvimos la resolución favorable del gobierno, realizamos una oferta pública de empleo para la selección de los alumnos-trabajadores. El taller comenzó en julio de 2017 la primera parte y en julio de 2018 la segunda, con una inversión que supera los 200.000 €.

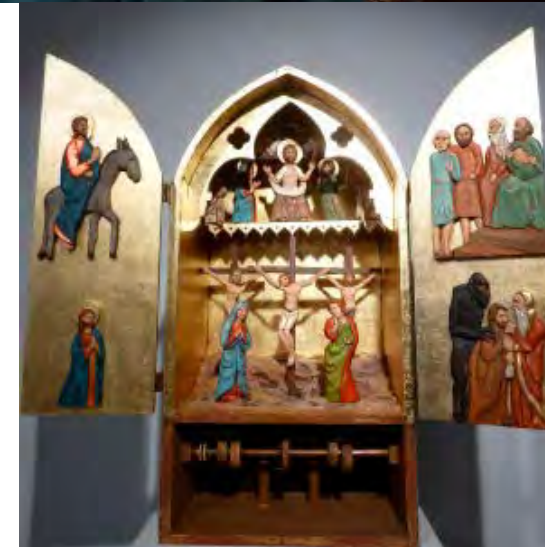
Esther Fernández: ¿Cuál de todas las piezas fue con la que tuvisteis más dificultad en reconstruir?

Jesús Caballero: La más compleja fue el Teatro Romántico, se trata de una escenografía del siglo XIX dotada de todos los recursos escénicos necesarios para representar obras de títeres de hilo. Hemos tomado como referencia para la construcción la obra Don Juan Tenorio de Zorrilla, incluyendo la talla en madera de los veintidós personajes. Pero sin duda el retablo mecánico medieval fue nuestro quebradero de cabeza. Todas las escenografías se han construido usando los recursos técnicos propios de la época a la

yment Workshop from the government of Castilla-La Mancha. For this purpose, we needed a center for professional training, authorized by the government, that would provide us with facilities for carrying out this training. We secured support from iWorking, which contributed classrooms, workshops and personnel free of charge for the entire twelve months of the two-part workshop. We then began to look for instructors qualified in carpentry, woodcarving, sculpting and artistic restoration. When we had a favorable response from the government, we issued a public offering of employment in order to select the student-workers. The first part of the workshop began in July 2017 and the second part began in July 2018, with an investment of more than 200,000 euros.

Esther Fernández: Which pieces were most difficult to reconstruct?

Jesús Caballero: The most complicated was the Romantic theater stage, which required a nineteenth-century stage set equipped with all the resources necessary for performing plays with string marionettes. We chose the play, Don Juan Tenorio (1844), by José Zorrilla, as a reference, including the woodcarving of the twenty-two characters. But without a doubt, the medieval mechanical stage was our brain teaser. All the set designs were constructed following the technical resources of the period to which they belong. So, the stage has nothing synthetic, all the figures were carved from basswood, and they were plastered and lacquered the way the gothic stage sets were done. The mechanism used to transmit the movement of the figures was also made from wood, in order to be light weight, since this kind of stage could



que pertenece, por lo que el retablo no lleva nada sintético, todas las figuras se tallaron en madera de tilo, se estucaron y policromaron como se hacían los retablos góticos. El mecanismo que transmite el movimiento a las figuras también se hizo en madera, para aligerar su peso, pues este tipo de retablo se llevaba a la espalda como una mochila, y eso aumentó todavía más la dificultad al realizar los ajustes que permiten sincronizar los movimientos de las cinco figuras autómatas.

Esther Fernández: Tanto a nivel profesional como personal ¿qué te ha aportado la coordinación del taller?

Jesús Caballero: En lo profesional me ha permitido avanzar en la adquisición de conocimientos teatrales y artísticos; saber que material es el más indicado para construir una figura dependiendo de la técnica de manipulación, que tipo de títere es el idóneo construir según la obra a representar, saber como afectaron las circunstancias sociales y políticas, de cada época, a la evolución del teatro de figuras. En lo personal, me ha aportado mucho ver la evolución de los alumnos; desde el escepticismo de los primeros días cuando les explicaba los trabajos que iban a realizar durante los próximos meses y me miraban como si tuviesen delante a un anacrónico Don Quijote que les hablaba de construir monos adivinos, tarasca, gigantes..., a la frenética actividad del taller los últimos meses, donde cada uno estaba inmerso en darle vida a su propio títere. Se llevaban figuras a casa para seguir trabajando por las tardes, incluso invitaban a familiares al taller para explicarles en primera persona cómo se movía cada títere y las técnicas de construcción usadas. Me gusta lo orgullosos que se sienten al ver el trabajo que han realizando.

be carried over someone's shoulder like a backpack, and this made it even more difficult to achieve a synchronization of the movement of the five automaton figures.

Esther Fernández: On both the professional and personal levels, what have you gained from coordinating this workshop?

Jesús Caballero: On the professional level, it enabled me to advance my acquisition of theatrical and artistic knowledge, to know what material is most appropriate for constructing a certain figure depending on the handling technique that will be used, to know what type of puppet is ideal to construct according to the play that will be performed, to know how the social and political circumstances of every period affected the evolution of puppet theater.

On the personal level, I learned a lot from observing the growth of the students, from the first days of skepticism when I explained to them the work they would be involved in for the next few months and they looked at me as if I were an anachronistic Don Quixote speaking to them about constructing soothsaying monkeys, Tarascas, Giants... to the frenetic workshop activity of the last months when everyone was immersed in giving life to their own puppet. They took their figures home to keep working on them in the evenings and even invited their families to the workshop to explain to them how each puppet moved and the construction techniques they were using. I like to see how proud they are of the work they have done.

Esther Fernández: ¿Qué quieres que el público asistente saque de esto?

Jesús Caballero: Por un lado el público podrá disfrutar de una exposición diferente, donde acompañados de una persona de nuestro equipo, les explicará la historia del teatro español de figuras, podrán utilizar todos los títeres y recursos escénicos expuestos, se sentirán titiriteros por un día. Por otro lado quiero sensibilizar a las administraciones públicas para que sean conscientes del ingente patrimonio inmaterial que supone el teatro de figuras y la necesidad de documentarlo, transmitirlo y conservarlo para no perderlo. La diferenciación de una sociedad es por su riqueza cultural, no económica. Un pueblo sin memoria cultural no evoluciona.

Esther Fernández: En varias ocasiones has mencionado que una de tus ideas es que Cuenca tenga un museo del títere. ¿Por qué crees que Cuenca es el lugar apropiado para una institución de estas características? ¿Crees que esta exposición podría ser un primer paso hacia este objetivo?

Jesús Caballero: Cuenca es una ciudad que perdió hace siglos el tren del desarrollo industrial y cada año más población joven se marcha a buscar una forma de vida en otro lugar. La única vía de invertir este proceso de despoblación es dar oportunidades laborales a jóvenes altamente cualificados, y una oportunidad puede ser el turismo cultural. La ciudad antigua es mágica, por su orografía y su arquitectura y tiene un gran patrimonio inmobiliario en desuso, necesitado de una urgente rehabilitación, para acoger productos culturales que atraigan visitantes, del mismo modo que lo hizo el Museo Español de Arte Abstracto creado



Esther Fernández: What would you like visitors to get from this exhibition?

Jesús Caballero: On the one hand, the public should be able to enjoy a different kind of exhibit where they will be accompanied by a member of our team who will explain to them the history of Spanish puppet theater and they will be able to handle all the puppets and stage props. For one day, they will be able to feel like puppeteers. On the other hand, I would like to raise awareness among public administrators regarding the enormous intangible heritage of our puppet theater and the need to document, transmit and conserve it so we do not lose it. What differentiates a society is its cultural rather than its economic wealth. If people lack cultural memory they will not evolve.

Esther Fernández: You've mentioned several times that one of your ideas is that the city of Cuenca should have a puppet museum and become a center for puppetry research. Why do you believe that Cuenca would be the right place for such initiatives? Do you think that this exhibit could be a first step towards that goal?

Jesús Caballero: Cuenca is a city that, centuries ago, missed the train of industrial development and every year young people leave the city in search of another way of life somewhere else. The only way to reverse this process of depopulation is to give employment opportunities to highly qualified young people. Such opportunities could be cultural tourism. The old city is magical thanks to its mountainous geography, its architecture and its enormous heritage of unused real estate that is in urgent need of renovation. The city needs to protect its cultural artifacts to attract visitors by following the exam-

en los años 60, siendo ahora un referente mundial del arte contemporáneo. Continuamente estamos demostrando que las industrias culturales son muy rentables, para este proyecto hemos dado trabajo a veintitres personas, sin recibir ayudas extraordinarias, solamente recurriendo a los recursos que el gobierno regional pone a disposición de cualquier proyecto empresarial o social. En Cuenca hay talento, hay dinero, hay espacios idóneos, hay turismo... es Patrimonio de la Humanidad y recibe anualmente fondos especiales para la creación de proyectos culturales, solo falta voluntad.

Obras citadas

Cornejo, Francisco J. "La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII." *Fantoche. Arte de los títeres* 0 (diciembre 2006): 13-31.

---. "Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630-1750)." *Fantoche. Arte de los títeres* 10 (diciembre 2016): 18-39.



ple of the Spanish Museum of Abstract Art, which was created in the 1960s and has become a universal reference in contemporary art. We are constantly demonstrating that cultural industries can be very profitable. For this project, we have provided employment for twenty people without receiving extraordinary help except for the resources the regional government makes available to any entrepreneurial or social project. In Cuenca, there is talent, there is money, there are appropriate spaces, there is tourism... it is a World Heritage City and annually receives special funds for the creation of cultural projects, all that is lacking is the determination.





Babastel

Vuelta a los orígenes

Back to the origins



MEDIDAS BAVASTEL DE MESA 100X30X30 CM
 MEDIDAS BAVASTEL DE TABLA 120X30X30 CM
 MEDIDAS BAVASTEL DE RODILLA 100X30X40 CM

«... Gustar de la pompa del circo y de los juegos escénicos es tomar un sentido frívolo. Esas representaciones en las cuales se enseña al pueblo una larga serie de grandes y pequeños animales o combates de gladiadores, ¿tienen más interés que la vista de un oso que se echa a una jauría de perros? ¿es que valen ellos más que el espectáculo de las hormigas que trabajan acarreando pequeñas cosas, o el mismo espectáculo de las marionetas?».

Marco Aurelio

A partir del siglo XII hay documentación de unos títeres danzantes llamados bavasteles. Son de origen italiano, pero rápidamente se extendieron por Francia, España y el resto de capitales europeas.

Los bavasteles eran unos pequeños muñecos articulados de madera policromada, de cuerpo completo, que se suspendían entre cuerdas en posición horizontal. Un extremo de la cuerda se ataba a una estaca de madera u otro objeto fijo, y el otro a la pierna del titiritero, quien, al moverla, la tensaba y producía que los muñecos bailaran o hicieran piruetas al compás de la música o de las canciones del propio juglar. El juglar o titiritero podía tocar una gaita, una zanfoña, un órgano de barril o un tambor.



The first record of the dancing puppets known as bavastels dates back to the twelfth century. They are of Italian origin, but quickly spread through France, Spain and the other European countries.

Bavastels were small, full-bodied, jointed figures of painted wood, that were suspended on one or more horizontally-positioned strings. One end of the string was tied to a wooden post or other fixed object, and the other end was often tied to the leg of the puppeteer who, by moving the leg, tautened or slackened the string and caused the puppets to dance or pirouette to the rhythm of the music or songs being played by the juglar (minstrel). The music may have been played on a bagpipe, a hurdy-gurdy, a barrel organ or a drum.



Durante esta época una de las grandes distracciones de los nobles eran los desafíos y las justas, por ello era lógico que los bavasteles representasen a guerreros, con espada y escudo. El primer grabado que existe sobre estos bavasteles forma parte del Códice *Hortus Deliciarum*, concretamente la imagen muestra a dos jóvenes manipulando sobre una mesa un par de guerreros protegidos por escudos y cascos que se baten a espadas.

Existía otro tipo de bavastel, llamado de bailar, en el que el muñeco danzaba sobre una tabla o membrana vibrante al ritmo de música popular.



During the Middle Ages, the most popular forms of entertainment for the nobility were often dueling and jousting. Thus, it made sense that the Bavastel represented warriors, with swords and shields. The earliest existing engraving of these puppets can be seen in a frame of the Hortus Deliciarum Codex, which shows two young men manipulating a pair of helmeted warriors battling with swords and shields over a table.

There was another type of Bavastel, known as dancer, which was a figure that danced on a vibrating platform to the rhythm of popular songs.

Bavastel de cordel

En este tipo de bavasteles, el titiritero se sienta a horcajadas sobre el extremo de una tabla angosta, delgada, de unos 50 cm de largo. La parte más larga de la tabla sobresale libremente debajo de la pierna, y el muñeco articulado se sostiene sobre ésta por medio de una varilla. Entonces el muñeco, al vibrar la tabla, mueve los pies y parece que danza. Este tipo de representaciones se solían realizar en las plazas de los pueblos, en mercados...

Como se ha comentado antes, el arte de los títeres en la Edad Media era desarrollado en su mayor parte por los juglares, por lo que la esencia del trabajo juglaresco implicaba el traslado de un lugar a otro por caminos farragosos, llevando a hombros o sobre el lomo de algún animal los útiles de la profesión, y en consecuencia, para esos menesteres, los títeres estaban diseñados de tal forma que resultaran eficientes para esa práctica.

For this type of Bastavel, the puppeteer stood with one foot on the end of a slender platform, about 50 cm long. The longer part of the platform protruded from beneath the performer's foot and provided a platform on which the jointed figure could dance, supported by a rod. As the platform vibrated, the figure moved its feet and danced. These kinds of performances usually took place in village squares and market places.

In general, the art of puppetry in the Middle Ages was performed by juglares, such that these performers necessarily had to travel the muddy roadways carrying the tools of their trade over their shoulder or on the backs of animals and, consequently, to meet those needs, the puppets were designed for efficiency and practicality.



Tres Bavasteles de cordel



Es lógico pensar que los juglares inventaran un títere más manejable que pudiera ser construido con materiales más ligeros—como la tela—y que ocupara menos espacio. Un posible sucesor de los bavasteles podrían ser los títeres de guante o de cachiporra.

Bavastel de maleta

Logically, the juglares invented puppets for manageability and lightweight construction—using materials such as cloth—to occupy a minimum of space. A possible successor to the Bavastel may have been the glove puppet or the hand puppet.





Teatro de Sombras

La fascinación por lo simple

Fascination for the simple



MEDIDAS PANTALLA 100X100 CM

El Teatro de Sombras se define como un espectáculo basado en la creación de un efecto óptico teatralizado que consiste en la interposición de objetos o manos entre una fuente de iluminación y una superficie lisa y traslúcida, de tal manera que esta interposición genera un juego de sombras que pueden representar figuras en movimiento.

Se considera una de las más antiguas formas de teatro de títeres, ya que han surgido referencias en algunas investigaciones para establecer el inicio del Teatro de Sombras en el periodo prehistórico con el reflejo del fuego sobre las paredes de las cuevas, pero a falta de evidencias que confirmen estas prácticas, se establece el origen del Teatro de Sombras en Asia, donde se conservan algunos testimonios sobre este tipo de espectáculo en China o la India, como la leyenda del Emperador Wu-Ti (siglo II a.C.) o las interpretaciones escénicas del Mahabharata (siglo IV a.C.).

Este tipo de representación fue recibida con gran entusiasmo en la mayoría de los países asiáticos, ya que se trataba de un espectáculo

de carácter popular que se exhibía en zocos, calles y plazas, pero también tenía gran éxito entre las clases más influyentes y poderosas del momento. Fue importante la aceptación de este espectáculo entre las culturas que prohibían la representación figurativa, dado que estas inocentes piezas mostraban siluetas o contornos, y no figuras exentas, por lo que salieron airoas, a diferencia de otros tipos de manifestaciones teatrales.

Por estas razones, el Teatro de Sombras fue extendiéndose con la expansión árabe por todo el norte de África hasta alcanzar la Península Ibérica, presentándose en Al-Andalus hacia el siglo XI, como señala el polígrafo andalusí Ibn Hazm (+1064) mencionando las primeras manifestaciones del khayal al-zill o khayal (teatro de sombras) hacia el siglo XI, o como señalan algunos pasajes que mencionan la existencia de un titiritero egipcio en Córdoba en esta misma centuria.

El Teatro de Sombras o khayal en la Península Ibérica solía representarse durante festividades del calendario musulmán. El espectáculo

lo consistía en una gran pantalla donde se proyectaban una serie de sombras generadas por la interposición de títeres planos entre la pantalla y una antorcha con fuego. Estas siluetas estaban hechas con pieles recortadas y coloreadas unidas a un bastoncillo o palo, generalmente de madera, que servía para sujetar y mover las figuras, aunque algunos escritos de este periodo mencionan el desarrollo de novedades técnicas que implicaban algunas variantes de este sistema que posteriormente darían lugar al surgimiento de los Retablos Mecánicos medievales.

El titiritero podría manipular este tipo de títere sólo o con ayuda para mover todos los personajes, y se solían recitar o cantar obras clásicas de la poesía árabe (una mezcla de seriedad y broma), en prosa o en verso, sobre géneros lúdicos y festivos representados en loas, poemas épicos, sátiras, elegías, temas amorosos o descripciones de la vida cotidiana y la historia de cada lugar.

En el siglo XIII también se confirma la presencia de este espectáculo en Al-Andalus, ya que conservamos el MS escorialense 469, documento que contiene un texto árabe para el Teatro de Sombras de Ibn Daniyal (1248-1310), autor que se ganó su elevada reputación entre los personajes más poderosos del momento gracias a este espectáculo. Sus obras se extendían desde Egipto hasta todos los lugares de dominio árabe, llegando a la península sus textos más famosos como los panegíricos a personajes ilustres o emires, sus obras poéticas sobre la vida cotidiana, la sociedad y la historia o su famosa trilogía de temática folclórica y festiva donde encontramos historias de amor y desamor o la descripción de un mercado egipcio del siglo XIII, donde nos presenta una gran variedad de personajes exóticos a través de una mezcla de sátira y realismo propias del estilo de Ibn Daniyal y del Teatro de Sombras que se representaba en el sur de España en este momento.

Shadow theater is a type of performance based on the creation of a dramatized optical effect consisting in the interposition of objects or hands between a source of lighting and a smooth, translucent surface. This interposition generates a play of shadows representing figures in movement. Considered one of the oldest forms of puppet theater, shadow theater, according to some researchers, may have its origins in the prehistoric period with the reflection of shadows via firelight on cave walls. In the absence of concrete evidence to support this view, the origin of shadow puppetry has been located in Chinese and Indian shadow puppetry, especially with the legend of Emperor Wu-Ti (2nd century B.C.E.) and the performed scenes in the Mahabharata (4th century B.C.E.)

Shadow puppetry was well-received in most Eastern nations, widely enjoyed by the masses since it was in public spaces and popular among the most influential and powerful classes. Additionally, this type of theater was accepted by cultures that prohibited figurative representations. Because these innocent plays only showed silhouettes and contours, and no free-standing figures, they were generally approved by the authorities, in contrast to other types of theatrical performance. For these reasons, shadow puppets spread with the Arab expansion throughout North Africa and even reaching the Iberian Peninsula, arriving in Al-Andalus at the beginning of the eleventh century. Andalusian scholar, Ibn Hazm (c.1064), recorded the first performances of the Khayal al-zill, or Khayal [shadow



puppets]. The archives also contain multiple references to an Egyptian puppeteer in the Spanish city of Córdoba during that period.

On the Iberian Peninsula, shadow puppets were usually performed during celebrations on the Muslim calendar. The shows were mounted on a large screen where a series of shadows were cast by the interposition of flat puppets between the screen and a lit torch. These puppets were made from cut-out, dyed animal skins joined together by a wooden pole or stick that served to grab and move the figures. Of note, descriptions from this period mention the development of other innovative techniques as well, implying some variation in this system that subsequently would lead to the medieval retablos mecánicos [mechanical theaters]. The puppeteer could manipulate this kind of puppet by himself or with some assistance in the case of multiple characters. It was usual to recite classical works of Arab prose or verse on playful and festive subjects represented in odes to the Almighty, epic poems, satires, elegies, love poems, and descriptions of daily life and the history of each region.

The presence of shadow puppet shows in Al-Andalus in the thirteenth century has also been recorded in the manuscript Escorialense 469, which contains an Arab text about the shadow puppets of Ibn Daniyal (1248-1310), a respected author at the time in large part because of his shows. Ibn Daniyal's works were wi-

dely known in Egypt and in all of the regions under Arab influence: his most famous texts reached the Iberian Peninsula. These texts consisted in panegyrics on illustrious people and emirs, poetic works on daily life, society, and history. His famous trilogy on folkloric subjects and festivals was very popular and often performed in the south of Spain, featuring stories of love and even a description of an Egyptian market in the thirteenth century, presenting a variety of exotic personalities through a blend of satire and realism.



fotografías de la compañía Dragoncillo puppet troupe



Retablo Mecánico

El drama litúrgico medieval

The medieval liturgical drama

MEDIDAS:160X60X40 CM

Retablo mecánico para la representación de *Las Lamentaciones* de Gómez Manrique, actualmente expuesto en el museo nacional de teatro, Almagro (Ciudad Real - Es).



También conocido como retablo de autómatas, tiene una procedencia muy similar a la de los muñecos articulados. Se define autómatas como un ingenio mecánico que, con sus movimientos recrea la vida particular de cualquier ser o cosa. Los primeros ejemplos de autómatas se registran en la antigua Etiopía, hacia el año 1500 a. C., cuando se construye una estatua de Memon que emitía sonidos cuando la iluminan los rayos del sol al amanecer. Otros ejemplos son la urraca voladora y el caballo saltador de King-su Tse, construidos en China en el siglo VI a. C., la paloma a vapor de Archytar entre el 400 y el 397 a. C. o la orquesta mecánica de muñecos del Emperador Han de principios del siglo III a. C.

Sería en el siglo I d. C. con Herón de Alejandría cuando aparecerían los primeros diseños en su obra *Autómata*, donde encontramos pájaros que vuelan y beben, personajes en movimiento, molinos de viento o mecanismos hidráulicos a gran escala. Estos inventos tenían



Also known as automaton (or robot) theater, the origin of the Mechanical Stage is very similar to that of jointed figures. An automaton is defined as a mechanical device that, through movement, recreates the life of a particular being or thing. The first examples of automatons can be traced back to ancient Ethiopia, around 1500 B.C., when a statue of Memon was created that emitted sounds when struck by the rays of the sun at dawn. Other examples include the flying magpie and the jumping horse of King-su Tse, constructed in China in the sixth century B.C., the steam-driven dove of Archytar between 400 and 397 B.C., and the mechanical doll orchestra of the Emperor Han around the beginning of the third century B.C.

In the first century A.D., Heron of Alexandria shared his inventions in his work, *Automata*, where we find birds that fly and drink, human figures that move, windmills and large-scale hydraulic machines. These inventions sometimes served a function or were used for



funcionalidad o se usaban como simple entretenimiento, al igual que se hizo posteriormente en el Imperio Romano, donde encontramos aportaciones como el banquete de Trimalco, diseñado exclusivamente para ser admirado por los asistentes y como muestra del poder adquisitivo. La cultura árabe heredó los conocimientos de la Antigüedad, dándoles una aplicación práctica en el mundo de la realeza, como los dispensadores automáticos de agua. Cabe mencionar que fueron grandes profesionales en la construcción de autómatas y relojes mecánicos gracias a la precisión de sus cálculos.

Durante la Edad Media, fue muy frecuente el uso de figuras articuladas que eran puestas en movimiento durante las ceremonias litúrgicas. Se trataba de hacer entender a los fieles los Misterios cristianos al mismo tiempo que se mostraba el poder de la Iglesia por medio de procedimientos teatrales espectaculares. Del periodo medieval también se conservan algunas referencias como el hombre de hierro de Alberto Magno (1204-1282), la cabeza parlante de Roger Bacon (1214-1294), el libro de bocetos de 1235 por Villard d'Honnecourt, que incluye mecanismos y autómatas animales y humanos

simple entertainment, as was the case subsequently in the Roman Empire where we encounter such creations as the Banquet of Trimalchio, designed exclusively to be admired by the guests and as an example of acquisitive power. The Arab culture inherited the knowledge of Antiquity, giving it practical application in the world of royalty, such as automatic water dispensers. It should be mentioned that the Arabs were great professionals in the construction of automatons and mechanical clocks owing to the precision of their calculations.

During the Middle Ages, the use of jointed figures was common, often set in motion during liturgical ceremonies. The objective was to help the faithful understand Christian Mysteries at the same time as revealing the power of the Church through spectacular theatrical ceremonies. From the Medieval period certain references have been conserved such as the Man of Iron, by Albertus Magnus (1204-82), the talking head, by Roger Bacon (1214-94), the Sketchbook (1235), by Villard de Honnecourt, which included human and animal mechanisms and automatons, and the automaton Rooster from the clock of



o el Gallo del reloj de Estrasburgo, en funcionamiento desde 1352 hasta 1789 y conservado hasta la actualidad.

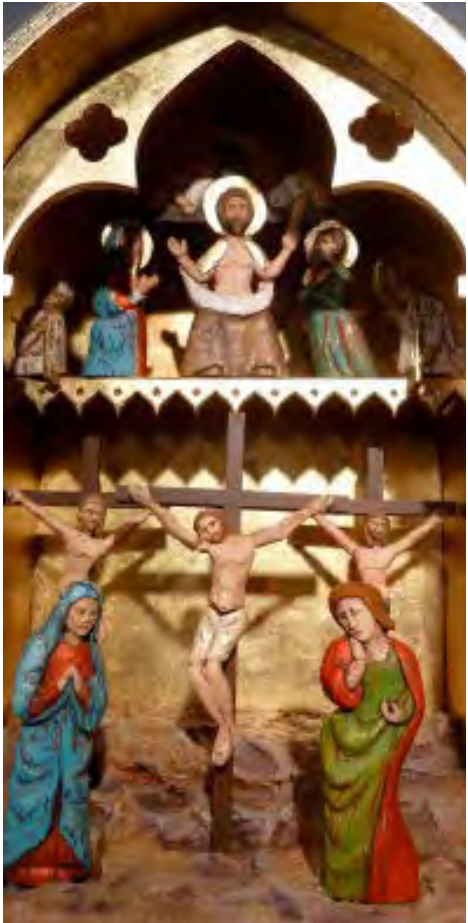
Será en el siglo XIV cuando los autómatas o teatros mecánicos aparecen en Europa, casi siempre relacionados con festividades navideñas. En el siglo XV las representaciones seguían girando en torno a las historias sagradas, pero tenían cierto trasfondo cómico. Por este motivo, las autoridades eclesiásticas empezaron a censurar enviando a prisión a titiriteros que en procesiones hacían representaciones irreverentes sobre los santos. Un siglo más tarde, algunos personajes destacados del Renacimiento combinan los inventos griegos con las novedades del momento para fascinar a los monarcas. Destaca el León Mecánico construido por Leonardo Da Vinci para el rey Luis XII de Francia, o el hombre de palo construido por Juanelo Turriano para el Emperador Carlos V con forma de monje que se movía.

En los siglos XVI y XVIII los relojeros artesanos desarrollaron ingenios mecánicos que tenían ya características de los robots actuales, que representaban personas, animales o pueblos enteros, utilizados para entretener en la Corte y como atracción a las ferias. En 1649, Salomón de Camus ingenió para el rey Luis XIV varios artefactos, como un carruaje con caballos y personajes que se podían mover, fuentes ornamentales, naturaleza, etc. Otros ejemplos son el pavo real del

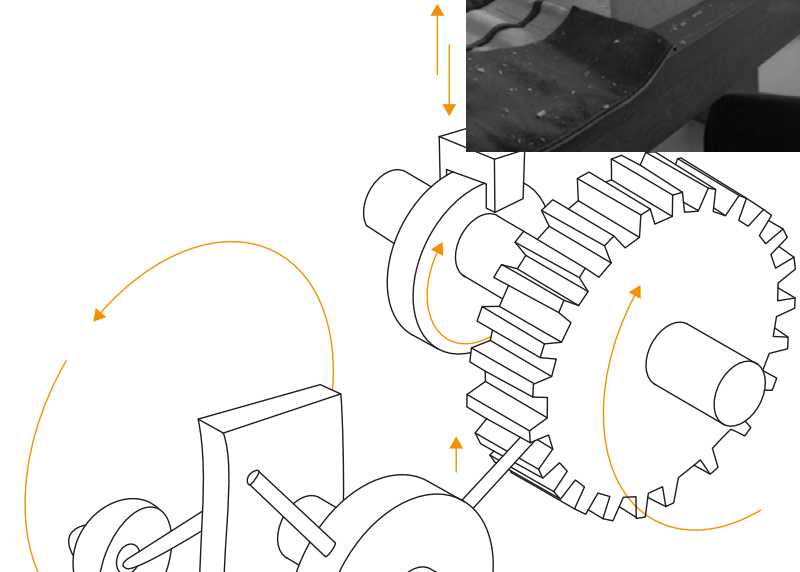


Strasbourg, which functioned from 1352 to 1789 and has been conserved to the present day.

It was in the fourteenth century that automatons, or robot theaters, began to appear in Europe, almost always related to Christmas festivities. In the fifteenth century, performances continued to revolve around sacred stories but with a certain comical backdrop. For this reason, ecclesiastic authorities began to censor these performances, imprisoning puppeteers who irreverently represented saints in processions. One century later, some outstanding Renaissance personalities combined Greek inventions with current innovations in order to fascinate European monarchs. Worthy of mention are the Mechanical Lion constructed by Leonardo Da Vinci for King Louis XII of France, and the Clockwork Prayer constructed of wood and iron, by Juanelo Turriano for the King Philip II, which imitated a monk and performed various movements.



general de Gennes de 1688 o el famoso pato mecánico de Jacques de Vaucanson, que conseguía efectos muy realistas. Hacia el siglo XVIII se construyeron en Suiza algunos autómatas capaces de escribir, dibujar y tocar diversas melodías, y en el siglo XIX los Maillardet construyeron un escritor bilingüe y dibujante de paisajes o un mecanismo “mágico” que respondía preguntas, ingenios que han asentado definitivamente las bases de la robótica contemporánea.



In the sixteenth and seventeenth centuries, clockmakers developed ingenious mechanisms with characteristics similar to robots today, representing people, animals and entire villages, used for entertainment at Court and as attractions at fairs. In 1649, Salomon de Caus designed for King Louis XIV various devices, such as a carriage with moving horses and people, ornamental fountains, natural gardens, etc. Other examples are General Jean-Baptiste de Gennes' peacock in 1688, and Jacques de Vaucanson's famous mechanical duck, which incorporated very realistic special effects. Toward the end of the seventeenth century, some automatons were built in Switzerland with the ability to write, draw and play various melodies, and in the nineteenth century, Maillardet constructed a bilingual writer and landscape draughtsman, and a “magical” mechanism that could answer questions, inventions that undoubtedly established the foundations for modern-day robotics.



Gigantes, cabezudos y tarasca

La fiesta pagana
The pagan party



Su manera de representar, –refiriéndose a los orientales– es cantando y también suelen representar con títeres que hacen todos sus meneos y los hombres detrás hablan lo que se ha de decir.

Martín de Rada 1575

MEDIDAS:

- 4 GIGANTES 400X100X100 CM
- 8 CABEZUDOS 100X100X160 CM
- 1 TARASCA 600X300X400 CM



Se trata de una tradición popular celebrada en muchas fiestas locales de Europa occidental y América Latina. Esta tradición consiste en sacar a desfilar figuras que suelen representar personajes populares o imaginarios, bailando y animando al público. Las figuras se construyen en cartón-piedra, poliéster, fibra de vidrio y otros materiales, con un armazón interior de cañizo, madera, hierro o aluminio que se cubre con telas o trajes típicos de cada localidad.

Se piensa que esta tradición nació como un acontecimiento pagano, y a partir de

It is a popular tradition celebrated in many local festivals of Western Europe and Latin America. This tradition entails bringing out and parading puppets that usually represent popular and imaginary personalities, dancing with and entertaining the public. The puppets are made of papier-mâché, polyester, fiberglass and other materials mounted on an internal framework of wicker, wood, iron or aluminum covered with fabrics and costumes that are typical of the local population.



ahí se vincula a la celebración religiosa del Corpus Christi, aunque conservando parte de su carácter civil. Los gigantes tienen una altura desproporcionada y representan a reyes, árabes o fantasmones, mientras que los cabezudos tienen una altura menor, destacando la desproporción de la cabeza para crear un efecto más cómico, y solían llevar sonajas o vejigas para interactuar entre ellos y con el público.

El Papa Urbano VI instituyó la fiesta del Corpus Christi para refutar la presencia de Cristo en la Eucaristía mediante la bula Transiturus de hoc mundo, en 1264. La procesión sería la parte central de la celebración de esta festividad, donde participaban danzantes, figuras de gigantes, enanos y cabezudos, jinetes y en algunos lugares monstruos como la denominada tarasca, y todas las localidades se llenaban de adornos y gentes de todo tipo, organizados según fueran representantes institucionales, miembros de gremios o religiosos.

En España, dependiendo de las fuentes, las primeras manifestaciones se remontarían hacia los siglos XIII y XIV en torno a los reinos de Aragón y Navarra, ya que la presencia de reyes entre los gigantes



It is believed that this tradition originated as a pagan event and thereafter was linked to the religious celebration of the Feast of Corpus Christi, nonetheless maintaining elements of popular culture. The giants have a disproportionate height and represent kings, Moors, and jokers, while the big-heads are shorter, emphasizing their oversized heads for comical effect, and they tend to carry rattles or balloons for interacting with the public.

Pope Urban IV instituted the Feast of Corpus Christi to refute the presence of Christ in the Eucharist by the bull Transiturus de hoc mundo in 1264. The procession became the central celebratory event of the festival with the participation of dancers, giant puppet figures, dwarves and big-heads, knights and, in some places, monsters such as the so-called tarasca, and everywhere there were ornaments and people of all kinds organized according to their institutional, religious or guild membership.



se relacionaría con la época y estructura política del momento, y la de los cabezudos representaría de forma satírica los estamentos sociales populares. Por otro lado, la tarasca simbolizaría los pecados, vicios y todo lo malo del mundo, aunque estas dos últimas figuras se incorporan a los desfiles un poco más tarde.

Esta combinación entre lo religioso y lo profano suscitó el descontento de algunos, que consideraban que los entretenimientos entraban en conflicto con la devoción, y esto lleva al rey Carlos III a prohibir este tipo de espectáculos en procesiones y recintos religiosos mediante la Real Cédula del 21 de julio de 1780. Con ello puso fin a más de cinco siglos de participación de elementos profanos en la procesión del Corpus, que fue volviéndose cada vez menos popular.

En algunos lugares aún se mantiene la tradicional comparsa de gigantes, enanos y cabezudos, que, acompañada con música de dulzaina y tamboril, sigue animando las fiestas anualmente. Esta expresión



In Spain, depending on the sources, the first celebrations were organized in the thirteenth and fourteenth centuries during the reigns of Aragon and Navarra. The presence of the king and queen among the giants was related to the political atmosphere and structure of the moment and the presence of the big-heads satirically represented popular social stratifications. On the other hand, the tarasca symbolized sins, vices and all that was evil in the world, although the two latter types of figures were incorporated into the processions somewhat later.

This combination of the religious and the profane provoked discontent among some who considered such entertainment to conflict with religious devotion, and this led to King Charles III's prohibition of these types of exhibitions in processions and religious venues by Royal Decree on July 21, 1780. Thus, more than five centuries of participation in the procession of the Corpus by profane elements came to an end even as it was losing popularity anyway.



cultural forma parte de nuestra historia y de las vivencias colectivas de la población y debe ser explicada, renovada, mantenida, conservada y sobre todo disfrutada.



In some regions, the traditional troupe composed of giants, dwarves and big-heads is preserved nowadays, accompanied by music played on the dulzaina and tamboril (pipe and drum), continuing to entertain festival-goers on an annual basis. This cultural form of expression is part of our history and collective experience, and should be explained, revived, maintained, conserved and, moreover, enjoyed.





Retablo Renacentista

El retablo de Maese Pedro

The Maese Pedro retablo



De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retratos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas.

El licenciado Vidriera de Miguel de Cervantes

MEDIDAS: 200X250X150 CM

Vengan, vengan a ver vuesas mercedes, el Retablo de la Libertad de Melisendra, que es una de las cosas más de ver que hay en el mundo.

La figura de Maese Pedro es un ejemplo del metateatro Cervantino, es decir, encontrar una obra dentro de otra obra. Esto se puede observar en los capítulos XXV y XXVI de Don Quijote de La Mancha. En estos capítulos se nos introducirá en una situación en la que Don Quijote y Sancho Panza verán una representación mediante títeres en la venta en la que se encuentran.

Maese Pedro será el titiritero que actuará dentro del retablo mientras que su joven criado hará de “Trujaman”, entendido como el intérprete o traductor que mediante una varilla señalaba a las figuras que salían y explicaba partes de la historia.



Gather round, ladies and gentlemen, for the Retablo of the Liberation of Melisendra, which is yet another wonder of the world to behold!

The figure of Master Pedro is an example of Cervantine metadrama (a play within play). And this is what we find in chapters XXV and XXVI of the second part of the novel, Don Quixote, when the protagonist and Sancho Panza attend a puppet show at the inn where they are staying.

Master Pedro is the puppeteer performing inside the retablo, the puppet theater, while his young assistant acts as Master of Ceremonies, which is to say as interpreter, or narrator, using a stick to point out the characters as they appear and explaining parts of the story.

La obra que interpretan es “La libertad de Melisendra”. En esta historia, Melisendra, esposa de Don Gaiferos, se encuentra cautiva por el rey Moro Marsilio. Cuando se encuentran en el momento de liberación de Melisendra por parte de Gaiferos y son perseguidos por los moros, Don Quijote, deseando ayudar y creyendo que la representación sucede en la realidad, destruye el retablo donde esta Maese Pedro, con la intención de ayudar a los fugitivos que no eran más que títeres en la representación.

Tras entrar Don Quijote en razón y ver las lágrimas de Maese Pedro, culpará de hechicería la situación ocurrida y recompensará económicamente a Maese Pedro.

Maese Pedro utiliza el Títere de varilla inferior. Su manipulación es desde abajo, por medio de la sujeción de la varilla que se une al títere en un punto de su espalda. Es distinto a la concepción de títere de varilla que tenemos actualmente. Combinación entre el títere de guante y el de varilla. Tiene brazos articulados como la marioneta aunque se manipula desde abajo por medio de la introducción de la mano en su interior, como el títere de guante. Carece de pies. En su cabe-

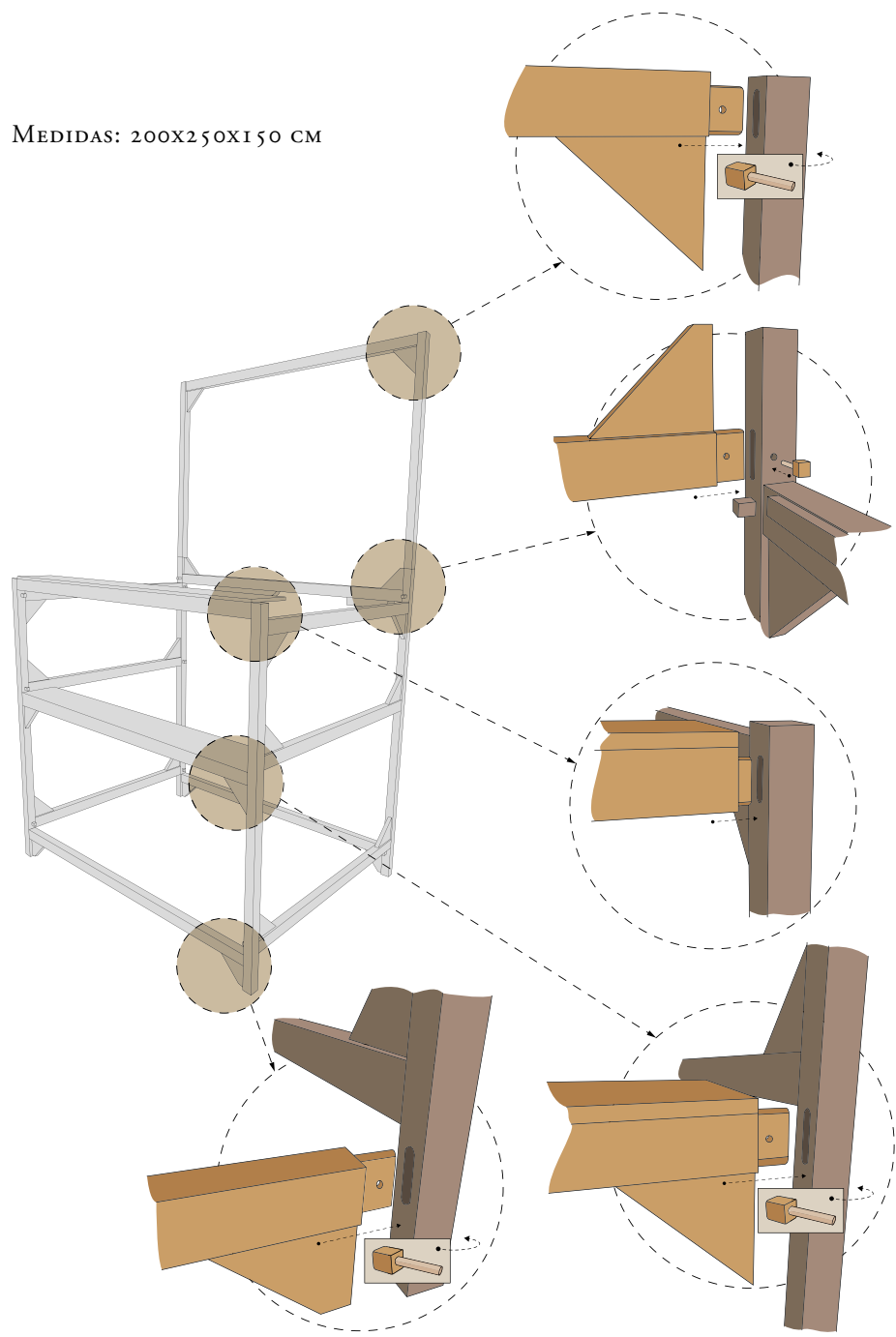
The play they perform is The Liberation of Melisendra. In this story, Melisendra, the wife of Don Gaiferos, is captured by the Moorish King Marsilio. At the moment of Melisendra's liberation by Don Gaiferos, as they are being pursued by the Moors, Don Quixote, intending to help and believing that the performance is taking place in reality, destroys the retablo.

When Don Quixote regains his senses and sees that Master Pedro is in tears, he blames his behavior on his having fallen under the spell of the situation and proceeds to compensate Master Pedro monetarily.

We find ourselves in the sixteenth century, at the time when rod puppets first appeared. These puppets are a combination of glove puppet and marionette, with jointed arms but, in this case, they are manipulated from below rather than above by inserting the hand inside, like a glove puppet.



MEDIDAS: 200X250X150 CM



Sistema de montaje del retablo de Maese Pedro

za se encuentra el eje central de madera ajustado a una pieza que conforma los hombros del muñeco. El titiritero introduce una mano en el cuerpo y sostiene este eje. Su otra mano manipula las dos varillas de los brazos.

Maese Pedro es el reflejo de los titiriteros de la legua, artistas que actuaban por lo general al aire libre, visitando corrales, ventas, plazas de los pueblos, mesones... Su actividad se dirigía generalmente al ámbito rural. Este oficio, visto a ojos de la sociedad, será de una actividad de características marginales y de picaresca.

Hay que destacar que durante los años de la Primera Guerra Mundial, la princesa Edmond de Polignac encargará a Manuel de Falla, compositor español, una obra escénica de corta duración y adaptada a las dimensiones de su teatro particular. Manuel de Falla escogerá esta historia



They lack feet and inside the head there is a central wooden axis connected to another horizontal piece of wood that defines the shape of the shoulders. The puppeteer introduces one hand inside the figure's body and holds the axis rod while manipulating the two rods of the arms with the other hand.

Master Pedro is a reflection of the puppeteers of the sixteenth century, wandering artists who mostly performed in the open air, playhouses, inns, taverns, and village squares. Their shows were generally performed in rural settings. In the eyes of society, this profession was considered an activity of marginal and wicked characteristics.



de Maese Pedro para hacer una ópera de cámara, estrenada en Sevilla, en versión concierto en 1923 y unos meses más tarde, en versión escénica en el palacio de la princesa en Francia.



It should also be noted that at the turn of the twentieth century, Princess Edmond de Polignac commissioned the Spanish composer, Manuel de Falla, to write a musical stage production that would be adaptable to the dimensions of her private theater. Manuel de Falla chose the story of Master Pedro to compose a chamber opera that premiered in Seville as a concert in 1923 and, several months later, as a stage version in the Princess's palace in Paris.



Títeres “son ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos que, mostrando tan solamente el cuerpo de ellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen, y los maestros que están dentro, detrás de un repostero y del castillo que tienen de madera, están silbando con unos pitos, que parecen hablar las mismas figuras; y el intérprete que está acá fuera declara lo que quieren decir, y porque el pito suena “ti ti”, se llaman títeres”.

Sebastián de Covarrubias





La Máquina Real

El siglo de oro y la revolución escénica

The golden age and the scenic revolution



MEDIDAS: 700x400x350 CM

«...Acudir verías
esta Cuaresma pasada,
contenta y alborozada
al corral cuarenta días
toda la corte, y estar
muy quedos, papando muecas
viendo bailar dos muñecas
y oyendo a un viejo graznar.»

Juan Ruiz de Alarcón

El Teatro siempre ha guardado grandes secretos, que se solían transmitir por generaciones, por lo que podríamos decir que la tecnología teatral se ha ido asentando sobre recetas de tramoyistas. En la actualidad, el encargado de generar los efectos especiales es el escenógrafo, pero durante los siglos XIX y XX era el pintor decorador, que anteriormente fueron llamados ingenieros, pues se dedicaban a los ingenios. Estos personajes se formaban en las artes y las ciencias, lo que permitía una buena sincronización con los músicos, dramaturgos y demás profesionales que trabajaban en las famosas comedias españolas y melodramas europeos.

Desde la Antigüedad se utilizaron en el Teatro máquinas simples para imitar los sonidos de la naturaleza. Hoy en día, estos sonidos suelen ser reproducidos por aparatos modernos, pero hasta hace poco solía ser tarea de los intérpretes de idiófonos, tocando instrumentos y objetos que al ser manipulados producían todo tipo de efectos sonoros. Estos artilugios estaban diseñados para situarse bajo el foso o en el interior de los escenarios tradicionales, donde se utilizaba el entarimado como tambor o los pasillos para conseguir el efecto de truenos con láminas de chapa o carretillas. Además, la mayoría de ellas estaban concebidas para utilizarse en conjunto, creando un efecto más realista si sonaban desde diferentes partes del escenario.

The theater has always guarded grand secrets that have usually been passed down through the generations, such that we could say that theatrical technology is based on stagecraft recipes. Nowadays, it is the stage designer who is responsible for generating the special effects but during the nineteenth and twentieth centuries it was the painter- scenographer, formerly called engineer, who focused on the stage devices. These professionals were trained in the arts and sciences, which enabled them to collaborate well with the musicians, playwrights and other professionals who worked on productions of the Spanish comedias and European melodramas.

In ancient times, simple machines were used in Theater to imitate the sounds of nature. Today, these sounds tend to be reproduced by modern devices, but not so long ago it was the task of idiophone players performing on instruments and objects that had to be manipulated in some way to produce all kinds of sound effects. These contrivances were designed to be situated in the orchestra pit or in the wings of traditional theater stages, using the floorboards as drums or the catwalks to achieve such desired effects as thunder with sheet metal or plates.

Moreover, most of these instruments were conceived to be used in conjunction with others, creating a more realistic effect by emanating from different parts of the stage.



En algunos de estos escenarios de la Corte y en los Corrales de Comedias se empezaban a utilizar algunos ingenios. Sobre todo en los Corrales con la aparición de la “Máquina Real”. En los s. XVII y XVIII se llamaba máquina real a las compañías que representaban espectáculos de títeres en los Corrales de comedias. Estas funciones se acompañaban de música en directo y en ellas se empleaban las técnicas más sofisticadas, imitando en pequeño a las primeras óperas que solo podían verse en palacio. De este modo, parte de su éxito se debía a que las marionetas y su retablo permitían realizar acrobacias, cambios de decorados y efectos especiales que no eran posibles en el teatro popular para actores de carne y hueso.



On some stages, at the Court and in the so-called Corrales de Comedias (seventeenth century Spanish playhouses), various inventions came into use, particularly in the Corrales with the appearance of the “Máquina Real.” In the seventeenth and eighteenth centuries, companies that performed puppet shows in the Corrales de Comedias were referred to as the Máquina Real. These shows featured live music accompaniment and they applied the most sophisticated techniques in their craft, imitating in miniature the first operas, which could only be seen at the palace. In this way, part of their success was owing to the fact that the puppets and their stage allowed for the performance of acrobatics, set changes and special effects that were not possible in popular theater performed by flesh and blood actors.

Estas novedades llegarían a España bajo el reinado de Felipe IV, gracias a los ingenieros italianos que trajo a la Corte y a la apertura del Teatro del Buen Retiro en 1640. Muchos de los artefactos utilizados desde el siglo XVII para crear efectos especiales no se conservan, pero sabemos que no hubo mucha variedad, ya que los tramoyistas iban modificando y mejorando los existentes. Los textos del Teatro del Siglo de Oro y del Barroco son una buena fuente para conocer estos artefactos, como las acotaciones de Cervantes en la tragedia La Numancia: “hácese ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras ...”, o las referencias del Corral de Comedias de Alcalá de Henares, que en 1831 poseía un juego completo de máquinas de efectos: “... el llamero para figurar relámpagos: la máquina de truenos; la otra de lluvia...” Máquina de lluvia en forma de aspa.



Máquina de mar y lluvia

These innovations arrived in Spain during the reign of King Philip IV thanks to the Italian engineers he brought to the Court for the opening of the Buen Retiro Theater in 1640. Many of the devices used for creating special effects since the seventeenth century have not been conserved, but we know there was not a great deal of variety because the stage designers worked on modifying and improving the systems that already existed. The texts of Golden Age and Baroque theater are good sources of knowledge regarding these devices, such as the stage directions by Cervantes for the tragedy, Numantia: “... under the stage, make noise with a barrel full of stones...” and references to the Corral de Comedias of Alcalá de Henares, which possessed an entire set of special effects machines in 1831: “... the lantern for recreating lightning; the thunder machine; the other one for rain...”



Banco de trabajo

Modelo tradicional usado en los teatros europeos desde el siglo XIX, compuesta por dos prismas de madera que convergen en su centro en forma de cruz latina y un volante que permite girarla.

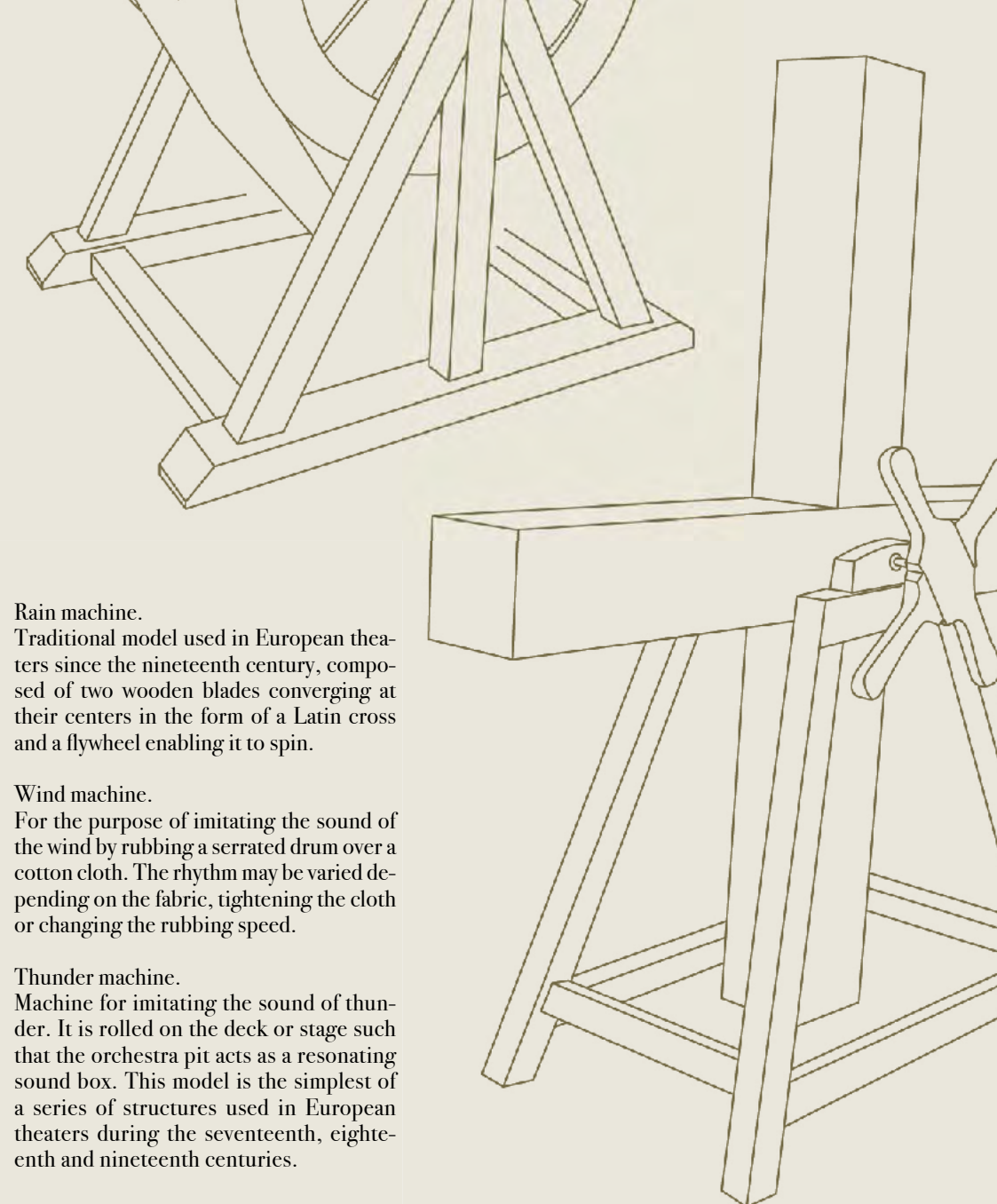
Sirve para imitar el sonido del viento mediante el rozamiento del tambor dentado sobre la tela de algodón. El ritmo puede variar dependiendo del tejido, tensando la tela o según la velocidad.

Tabla de truenos.

Tabla para imitar el sonido de truenos. Se rodaba sobre el tablado o escenario, de forma que el foso actuara como caja de resonancia. Este modelo es el más sencillo de una serie de carros que se utilizaron durante el siglo XVII, XVIII y XIX en los teatros europeos.



Máquinas viento, lluvia y truenos



Rain machine.

Traditional model used in European theaters since the nineteenth century, composed of two wooden blades converging at their centers in the form of a Latin cross and a flywheel enabling it to spin.

Wind machine.

For the purpose of imitating the sound of the wind by rubbing a serrated drum over a cotton cloth. The rhythm may be varied depending on the fabric, tightening the cloth or changing the rubbing speed.

Thunder machine.

Machine for imitating the sound of thunder. It is rolled on the deck or stage such that the orchestra pit acts as a resonating sound box. This model is the simplest of a series of structures used in European theaters during the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries.



Tutilimundi • mundinovi

La ilusión óptica en el teatro
The optical illusion in the theater



MEDIDAS: 200X150X80 CM

“Gente vagamunda, inútil, y sin prouecho, esponjas del vino y gorgojos del pan”

El Coloquio de los perros de Miguel de Cervantes.

El Tutilimundi, también llamado mundinovi o mundonuevo, era un espectáculo itinerante de origen italiano donde la gente podía ver figurillas, grabados y panorámicas en movimiento. Consistía en una caja de madera portátil que contenía una serie de escenografías con personajes, y mediante un sistema de iluminación, mecanismos y lentes ópticas, parecían cobrar vida, considerándose este artefacto como un precedente del cinematógrafo.

Desde el siglo XVII los campos de la Óptica y la Mecánica se desarrollaron notablemente en toda Europa, aunque en España este fenómeno llegaría más tarde, dando lugar a la proliferación de autómatas e ingenios animados que reproducían la realidad en movimiento. Estos artilugios de ingeniería se daban a conocer a través de exhibiciones y puestas en escena itinerantes, ya que la novedad y la innovación eran reclamos fundamentales para atraer la atención de la sociedad de la época.

Detalle decorado de “Venecia”.



The Tutilimundi (Cosmorama), also called Mundinovi and Mundonovo, was an itinerant show of Italian origin where people could see miniature figures, engravings and panoramas in movement. It consisted in a portable wooden box containing a series of scenes with figures of people and things, which seemed to come to life through a lighting, mechanical and optical lens system. Thus, this device is considered a forerunner of cinematography.

From the seventeenth century onward, the fields of Optics and Mechanics developed significantly in all of Europe, although in Spain this phenomenon arrived later, giving way to a proliferation of automaton and animated inventions reproducing reality in movement. These engineering contraptions could only be experienced through exhibitions and itinerant performances insofar as novelties and innovations were fundamental claims for attracting the attention of society at that time. In the eighteenth century, cosmoramas and panoramas became very popular owing in large part to the increased diffusion of Encyclopedic

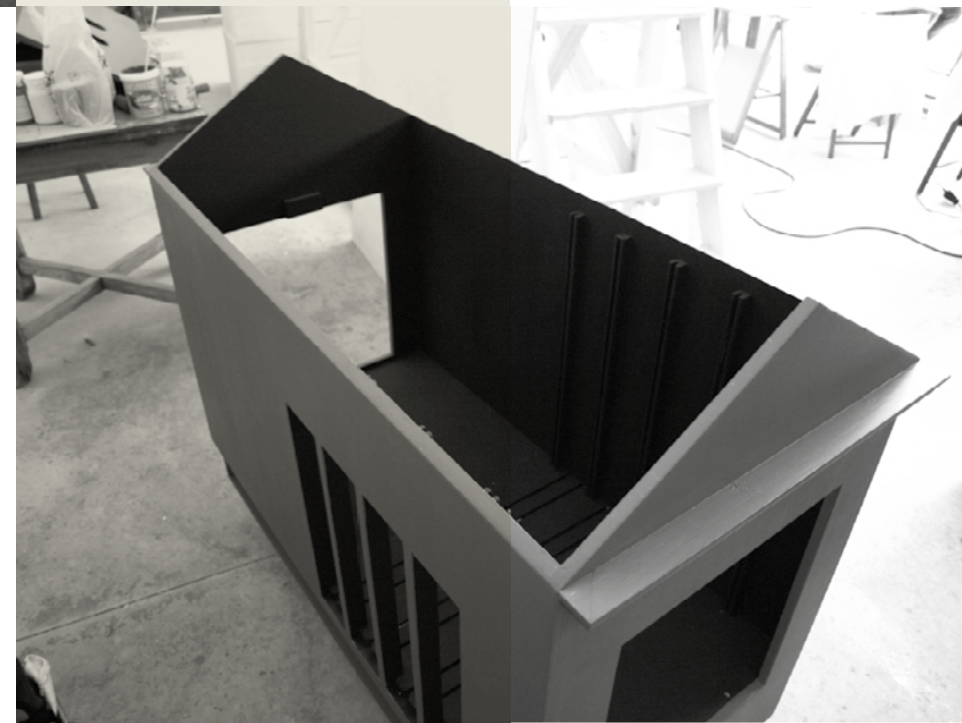


Carreta con tutilimundi en proceso de construcción

perspectives. Encyclopedias provided detailed views of distant places and were considered the best means of communication and information on foreign lands, together with narratives and books by famous travelers who had undertaken the Grand Tour during the eighteenth and nineteenth centuries. One of the mechanical devices that portrayed these views or panoramas with movement was the Tutilimundi, although there were other similar inventions such as the Magic Lantern and the Praxinoscope, which served later on as inspiration for the creation of cinematography.

Owing to their entertaining and popular nature, and the large groups of people that would gather to see their shows, Tutilimundi exhibitions were generally located in fairs and public squares throughout

En el siglo XVIII los cosmoramas o panoramas se hicieron muy populares gracias a la difusión de las vistas de las Enciclopedias. En ellos se mostraban parajes con gran detallismo que se consideraban uno de los mejores medios de comunicación y de información sobre otros lugares, junto con los relatos y libros de los famosos viajeros del Grand Tour de los siglos XVIII y XIX. Uno de los artefactos mecánicos que representaban estas vistas o cosmoramas en movimiento era el Tutilimundi, aunque existían también otros inventos similares como la Linterna Mágica o el Praxinoscopio que sirvieron de inspiración para la creación del cinematógrafo.



Vista superior del tutilimundi



Detalle decorado de la gran muralla china.

Debido a su carácter lúdico y popular y a la cantidad de público que se reunía en cada representación, su exhibición se destinó a ferias y plazas de toda España, donde el saboyano o truhan dejaba el Tutilimundi sobre la carreta donde lo transportaba. Mientras tocaba algunas canciones populares, la gente se acercaba para mirar en el interior de la caja a través de un agujero que estaba provisto de una serie de lentes ópticas. El espectador podía ver paisajes lejanos y otras escenas representadas en diferentes planos, por donde se movían animales o personajes típicos de ese lugar a través de un mecanismo de raíles.

El Tutilimundi puede incluirse dentro del tipo de Títere plano, considerado uno de los más elementales dentro del Teatro de Figuras, pero la complejidad de este artefacto reside en los mecanismos para crear movimiento y en el sistema de lentes ópticas e iluminación, lo que hace más compleja su elaboración, preparación y manipulación.

Los Títeres Planos fueron muy utilizados en toda Europa. En España existen referencias desde la Edad Media, pero fue

Spain. Often, the showman would leave the Tutilimundi on the side of the road he was traveling along. While the showman played popular melodies, people would gather round to peer into the box through an aperture equipped with a series of optical lenses. The spectator could see distant landscapes and other scenes exhibited on different levels, where animals and people typical of the geographical location moved about on mechanized rails.

The Tutilimundi may be classified as cut-out puppetry, considered among the most elementary types of puppet theater, but the complexity of this invention resides more in the mechanisms used for creating movement and the system of optical lenses and lighting which required sophistication in their manufacture, preparation and manipulation.



Detalle decorado de "Venecia".



Detalle de la talla del decorado del puente de Rialto de Venecia

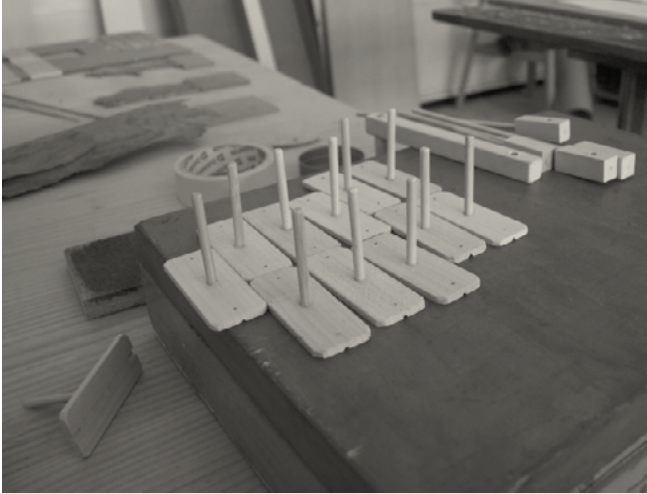
MEDIDAS: 40X40X40 CM

Mundinavis con vistas panorámicas de ciudades

durante los siglos XVIII y XIX cuando surgen nuevos sistemas que adaptan este tipo de figuras a las novedades científicas del momento, dando lugar a exitosos artefactos y espectáculos itinerantes de gran interés, tal y como evidencian algunos autores como John E. Varey, Bernardo Montón, Ramón María del Valle-Inclán, Benito Pérez Galdós o Gaspar Melchor de Jovellanos, aunque también se aprecia el interés de algunos artistas por este tipo de inventos, como nos muestran los grabados de Francisco Ortego y de Francisco de Goya dedicados al Tutilimundi.



Detalle de la pintura del decorado de la gran muralla china.



Cut-out puppets were used widely throughout Europe. In Spain, there are references to cut-out puppetry dating to the Middle Ages, but it was during the eighteenth and nineteenth centuries that new systems emerged that adapted these types of figures to scientific advances of the moment, making way for successful itinerant devices and shows of great interest, as attested to by various writers, including John E. Varey, Bernardo Montón, Ramón María del Valle-Inclán, Benito Pérez Galdós, and Gaspar Melchor de Jovellanos. Interest and appreciation were also expressed by artists, as we can see in the engravings of Francisco Ortega and Francisco de Goya, which portray the Tutilimundi.



Retablo Romántico

Don Juan y el imaginario popular

Don Juan and the popular imaginary



MEDIDAS: 500X350X300 CM

...Acaso deberían desaparecer los títeres y matachines, los payasos, arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis y otras invenciones que, aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes...

Gaspar Melchor de Jovellanos

En el teatro, el tema del amor ha sido representado de formas muy variadas, sobre todo las historias de amores imposibles, como el clásico de Romeo y Julieta de Shakespeare. En el caso de Don Juan Tenorio encontramos otro ejemplo destacable, representando la ruptura absoluta de las normas preestablecidas. Ni la moral de la iglesia ni la justicia de los hombres tienen valor alguno, únicamente la vida como juego y disfrute tiene sentido. Posiblemente, este sea uno de los sueños más antiguos del ser humano: una vida en absoluta libertad, que entra en conflicto con la rígida mentalidad de la España de la Contrarreforma.

Se cree que el personaje de Don Juan debía existir ya en el imaginario popular antes de cobrar cuerpo literario y son muy variadas las versiones artísticas que se han realizado. Del siglo XV, época en la que vivió Don Juan, datan las primeras versiones del mito, por Geoffrey Chaucer. En el siglo XVII es El Burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, la obra sienta las bases dramáticas de este personaje. Años más tarde, el francés Molière ayudó a la fama del conquistador con el drama Don Juan, y en el siglo XIX José Zorrilla escribiría Don Juan Tenorio, la obra más representada del teatro español. También podemos encontrar este personaje en la Ópera, con Don Giovanni de Mozart, en el cine con películas como Sonatas de Juan Antonio Bardem o Don



In the theater, the subject of love has been represented in very different ways, especially stories of impossible love such as the classic, Romeo and Juliet, by William Shakespeare. In the case of Don Juan Tenorio, we find another remarkable example, representing a complete break from previous norms. Neither the morality of the church nor the justice system has any value, but rather only life as a game and a diversion makes any sense. Perhaps this is one of the most ancient dreams of human beings; a life of absolute freedom, which directly conflicts with the rigid mentality of Spain during the Counter-Reformation.

It is believed that the character of Don Juan already existed in the popular imagination long before assuming a literary presence that has spawned a variety of artistic versions. The first versions of the myth date from the fifteenth century, the period in which Don Juan lived, such as in the work of Geoffrey Chaucer. In the seventeenth century, we have El Burlador de Sevilla [The Trickster of Seville], attributed to Tirso de Molina, the work that established the dramatic foundations for this character. Years later, the French writer Molière contributed to the fame of this womanizer with his play, Don Juan, and in the nineteenth century, José Zorrilla wrote Don Juan Tenorio, the most representative work of Spanish theater.

We also find this character in opera, with Mozart's Don Giovanni, in films such as Juan Antonio Bardem's Sonata or Gonzalo Suárez's Don Juan en los infiernos, among others and, in the world of literatu-



Juan en los infiernos de Gonzalo Suárez, y escritores como Giacomo Casanova o el Marqués de Sade tienen grandes similitudes con su personalidad, como grandes seductores en el mundo de la literatura y del teatro.

Este Retablo presenta el drama romántico publicado en 1844 por José Zorrilla, que desde su origen se representa el Día de los Difuntos. La acción transcurre en la Sevilla de 1545, últimos años de reinado de Carlos I de España, y se estructura en dos partes: La primera se divide en 4 actos, representando los hechos en una sola noche. La segunda parte se divide en 3 actos y transcurre también en una sola noche, pero pasados cinco años de la primera parte.

Las escenas representadas en estas páginas, corresponden al acto III de la segunda parte, la Muerte y Salvación, cuando Don Juan regresa a Sevilla cinco años después, al cementerio donde están enterrados Don Luis, el Comendador y el resto de perso-

re and theater, in writers such as Giacomo Casanova and the Marquis de Sade, who bear striking similarities to the character as notorious seducers.

This stage set of Don Juan Tenorio presents the romantic drama published in 1844 by José Zorrilla which, since its creation, has traditionally been performed on All Saints' Day. The action takes place in Seville in 1545, the final years of the reign of Charles I of Spain, and is structured in two parts. The first part is divided into four acts, representing the events of a single night. The second part is divided into three acts and also takes place on a single night, but five years later.

The scenes played in these pages, correspond to act III of the second part, Death and Salvation, when Don Juan returns to Seville after a five-year absence and goes to the cemetery to visit the graves of Don Luis, the Commander and other characters he murdered in the past. There he discovers the tomb of Doña Inés, who died



najes que asesinó anteriormente, y allí descubre el sepulcro de Doña Inés, que había muerto de pena. Durante una cena aparece el espectro del Comendador, que intenta arrastrar a Don Juan al infierno, pero el fantasma de Doña Inés intercede, consiguiendo la salvación eterna de Don Juan, ascendiendo ambos al cielo.

Se utiliza el retablo de puente superior, ya que así, los titiriteros trabajan sobre la boca escena, disponiendo de espacio escénico por delante y por detrás. La estética de este retablo se inspira en el Romanticismo del siglo XIX y la configuración de los títeres es más compleja, de medidas en torno a 45 x 50 cm, con rasgos anatómicos más realistas y sistema de manejo de varios hilos.

La tramoya es el conjunto de máquinas e instrumentos con los que se efectúan los efectos especiales y cambios de decorado en una representación teatral. En la Antigüedad ya contaban con primitivos sistemas de grúa, plataformas portátiles, fondos pintados con tridimensionalidad, periaktas, máquinas de truenos, rayos y lluvia, etc. En la Edad Media surgen com-

of grief. During a dinner, the ghost of Don Gonzalo, the Commander, appears and tries to drag Don Juan off to hell, but the ghost of Doña Inés intercedes and obtains Don Juan's eternal salvation, with the two of them ascending to heaven.

The puppet stage is used as a raised walkway. Thus, the puppeteers are able to work from the proscenium arch, with access to space both upstage and downstage. The design of this stage is inspired by nineteenth-century Romanticism while the appearance of the puppets is more complex, with measurements of approximately 45 x 50 cm, more realistic anatomical features and handling systems consisting in numerous strings.

The fly system is the set of machines and instruments used for carrying out special effects and set changes during theatrical performances. In ancient times, there were already primitive systems of cranes, portable platforms, painted three-dimensional backdrops, periaktai, machines for thunder, lightning and rain, etc. In the Middle Ages, complicated sets of pulleys, devices and innovative structures emerged that exalted both religious and profane



plicados juegos de poleas, trucos y estructuras novedosas que triunfaban tanto en los temas religiosos como en los profanos, y más adelante, se introducen los juegos de perspectiva y sonido, los suelos inclinados y el emblemático telón de boca. Con el teatro del Siglo de Oro mejoran los sistemas de poleas y de escotillones, muy populares para hacer volar o desaparecer a los actores en las comedias de magia, y hacia el siglo XIX se perfeccionan todos los sistemas anteriores introduciendo los efectos ópticos con el Teatro de Sombras o inventos como la Linterna Mágica.

subjects. These were followed by the introduction of techniques involving perspective and sound with tilted stages and the iconic proscenium arch. Golden Age theater improved the systems of pulleys and hinges that were very popular for enabling actors to fly or disappear in comedias de magia (magical plays). In the nineteenth century, all the previously mentioned systems were perfected and used to introduce optical effects involving, for example, Shadow Theater, and the use of such inventions as the Magic Lantern.





Retablo de Cachiporra

Don Cristobal y la sátira popular

Don Cristobal and the popular satire



Su manera de representar, es cantando y también suelen representar con titeres que hacen todos sus meneos y los hombres detrás hablan lo que se ha de decir.

Martín de Rada 1575

MEDIDAS: 200X100X100 CM

Don Cristóbal Polichinela o Cristobita es un personaje ingenioso, malicioso, astuto, valiente, camorrista, satírico y altivo con el poder. Sus historias siempre terminan a bastonazos con sus enemigos, sus falsos amigos, el desafortunado que se atreve a acercarse a su mujer, etc.

No se conoce con exactitud el origen de la figura de Don Cristóbal en España, pero se sabe que está basado en el Polichinela italiano, también conocido como Pulcinella, un personaje burlesco de la comedia del arte italiana de aspecto jorobado, barrigudo y una gran nariz ganchuda; y en el Punch inglés, un personaje simple, pobre y atrevido que lucha contra poderosos y explotadores, convirtiéndose así



Don Cristóbal Polichinela, or Cristobita, is an ingenious, malicious, astute, valiant, quarrelsome, satirical and arrogant character. His stories always end with him coming to blows with his enemies, his false friends, and anyone else unfortunate enough to get too close to his wife.

The exact origin of the character of Don Cristóbal in Spain is unknown, but it is believed that it is based on the Italian Polichinela, also known as Pulcinella, which was a burlesque figure in the commedia dell'arte, with a hunchback, a potbelly and a large hooked nose. It may also be an incarnation of the English Punch, which was a simple, poor and mischievous character who fought against the powerful, becoming a public hero whose various feats included strangling a policeman, riding a crocodile and generally beating everyone over the head with his billy club.

en el héroe del público, entre sus hazañas están las de ahorcar a un policía, montar en cocodrilo y aporrear a todo el mundo. Don Cristóbal es lo que llamamos títere de guante o de cachiporra. De guante porque está formado por una cabeza, hecha de un material resistente, y un cuerpo, realizado en tela u otro material más ligero, en el que la mano del titiritero de adapta como un guante. De Cachiporra, pues es el garrote con el que se dan los golpes, y es la herramienta preferida de este tipo de muñecos porque es la que mejor se adapta a la mano del titiritero.

Tradicionalmente se ha situado al títere de guante alrededor del siglo XIV, pero recientemente se descubrió en Guatemala una piedra de origen maya de unos mil años de antigüedad que muestra a un oficiante que sostiene en su mano derecha lo que, sin lugar a dudas, es un títere de guante. Las primeras imágenes que se han encontrado de este tipo de títere se encuadran en la Baja Edad Media, en una de las pinturas de Johan de Grise en 1344 se observa a tres damas contemplando una función hecha en un retabli-



Don Cristóbal is a character in the tradition of the Spanish glove puppet, or billy-club puppet. A glove puppet consists in a head, made from resilient material, and a body, made from cloth or some other light material, into which the puppeteer's hand is inserted as if into a glove. A billy-club puppet is so-called because it attacks others with its club, which is the preferred tool for this kind of figure as it best conforms to the hand of the puppeteer.

The glove puppet has traditionally been associated with puppets of the fourteenth century but recently a stone of Mayan origin was discovered in Guatemala, estimated to be over a thousand years old, portraying a priest holding what is undoubtedly a glove puppet in his right hand. The first known European images of this type of puppet date to the Late Middle Ages. In a painting by Johan de Grise from 1344, three women appear observing a show on a small stage where there are two glove puppets with billy clubs.

These kinds of shows were usually performed on retablillos, with the following design: a façade made from cardboard, cloth or wood with an opening in the upper section where the puppets would



llo donde hay dos títeres de guante con cachiporra. El arte de los títeres en esta época era desarrollado por juglares, los cuales se trasladaban de un lugar a otro llevando sus representaciones y cargando sus títeres, por ello es lógico suponer que éstos inventaran un procedimiento más cómodo, un muñeco hecho de materiales más ligeros y que ocupara menos espacio.

Este tipo de espectáculos se suelen hacer en retabillos, que normalmente tienen la siguiente estructura: un frente de cartón, tela o madera que en la parte superior tienen una abertura llamada escenario, en el cual aparecen los títeres, dos frentes laterales completamente cerrados que con el central forman la caja o teatrino. El fondo será cerrado con telones y las decoraciones convenientes.



appear, and two lateral sides completely enclosed which, together with the central section constituted what was called the box, or teatrino. The back was covered with cloths and appropriate decorations.

We also find the figure of Don Cristóbal in some of Goya's engravings and paintings where he appears as an indiano, a pretentious, uncultured and rude character who, having returned from America a wealthy man, buys a wife. In the twentieth century, Lorca also resurrects



MEDIDAS: 200X100X100 CM



Sistema de montaje
del retablo de Cachiporra



Podemos encontrar la figura de Don Cristóbal en algunos grabados y pinturas de Goya como un indiano, un nuevo rico que llega prepotente, inculto y grosero de América, invierte su dinero y compra una mujer con la que casarse. Lorca también recupera esta figura en el siglo XX en su obra El Retablillo de Don Cristóbal.

this character in his play, El Retablillo de Don Cristóbal (The Puppet Play of Don Cristóbal).





Títere Contemporáneo

Camino al esperpento
Towards the Esperpento



MEDIDAS: 200X150X150 CM

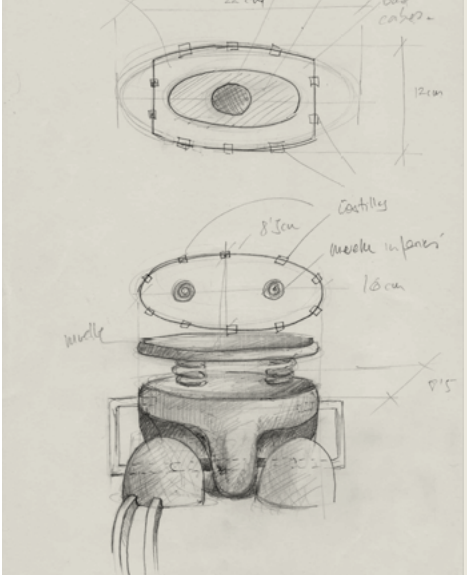
La depresión y ruina social española llegaron al teatro de finales del siglo XIX y del modernismo se pasa al esperpento de la mano de Ramón del Valle-Inclán, quien plantea una regeneración de la España caduca, «anclada en los sueños de un imperio pasado», criticando el orden establecido a través de sus personajes, que movidos como títeres, por su autor, representan a la vez la tragedia y la farsa en un mundo deformado y absurdo.

Spain's social and economic depression reached the stage in the late nineteenth century. Valle-Inclán saw the country as “anchored in the dream of a past empire” and criticized the established order through its grotesque characters, who move and act like puppets and whose existence represent both a tragic and a farcical view of the absurd world.

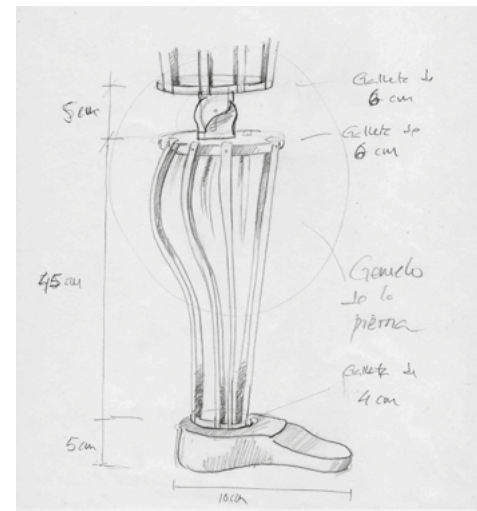
This conceptualization of the world came to be known as the esperpento. At the beginning of the twentieth century some playwrights moved away from realism, and the puppet became one of the most effective ways to renew the stage at the time. Valle-Inclán gathers in his Tablado



A principios del siglo XX una parte del teatro español se alejó del realismo y la marioneta fue una de las vías estéticas más eficaces para lograr una renovación de la estética teatral. Valle-Inclán reúne en su Tablado de Marionetas para educación de príncipes (1926) una trilogía de obras previamente publicadas entre las que se encuentran, Farsa italiana de la enamorada del rey, Farsa infantil de la cabeza del dragón, Farsa y licencia de la reina castiza. Valle-Inclán recurre a la metáfora de la marioneta para recrear a personajes farsescos y deshumanizados. Estos fantoches esperpénticos los seguirá explorando en las obras que integran el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte (1927) en donde el dramaturgo desarrolla macabros microcosmos protagonizados figurativamente por títeres y marionetas de sombras desprovistos de una dimensión espiritual.



de marionetas para educación de príncipes [Tableau of Marionettes for the Education of Princes] (1926) a trilogy of previously published works where he uses the metaphor of the puppet as a figure to recreate his farcical and dehumanized characters. He will continue to explore these helpless marionette-beings in his Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte [Puppet Theater of Avarice, Lust, and Death] (1927) where he develops macabre microcosms figuratively portrayed by marionettes and shadow puppets deprived of a spiritual dimension.



“...mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches, transformando al público en voyeur, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el music hall o en el circo satisfacciones violentas....”

A. Artaud 1947

Títeres para el espectáculo *Es bueno no tener cabeza* de Francisco Nieva.

El anhelado descubrimiento de la Piedra filosofal, concretado en el elixir de la vida eterna y la transmutación de metales viles en oro, han sido los objetivos principales de esta técnica antigua, que muy pocos han llegado a conocer. La palabra al-khimia, procede del árabe y ésta a su vez, del griego chemia, cuyo significado hace referencia a «la mezcla de líquidos».

La alquimia es la madre de la mayoría de las ciencias modernas. Esta proto-ciencia filosófica alcanzó gran popularidad en las civilizaciones más famosas. Se cree que nació en torno al siglo IV a.C. aunque otros teóricos sostienen que su origen es mucho más antiguo y que empezó con las prácticas mágicas y religiosas presentes en Mesopotamia, quizás durante el apogeo del Imperio Caldeo, y que después su uso se extendió por distintas regiones orientales, desde Asia hasta Egipto y Grecia. La escisión de la alquimia en las ramas de conocimiento científico de las que nos servimos hoy en día se produjo a partir del siglo XVIII. La química, la física, la medicina y la metalurgia han sido las ganadoras indiscutibles de esta pugna entre lo divino y lo material. La principal ha sido la pérdida de interés por la filosofía que estaba detrás de ella, el llamado «saber hermético», que ya había sido mermado y adulterado con el paso de los siglos y que quedó relegado a un segundo plano, como una excentricidad propia de sectas y sociedades secretas dotadas de tintes místicos.

La filosofía en la que se basó la alquimia se nutrió de distintas religiones y culturas, en especial de la egipcia y la griega, y a partir del medievo, de la cábala judía y de los textos árabes. Sus descubrimientos podrían tener más de filosóficos, simbólicos o es-



Puppets for the show *It's good not to have head* by Francisco Nieva.

The longed-for discovery of the Philosopher's Stone, believed to be the elixir of eternal life and capable of turning base metals into gold—which were the main objectives driving the quest for this ancient technique—was glimpsed by very few, if any. The word, al-khimia, derives from the Arabic, which in turn, originates from the Greek, chemia, the meaning of which refers to “the mixture of liquids.”

Alchemy is the mother of most of the modern sciences. This philosophical proto-science gained immense popularity among the most famous civilizations. It is believed to have originated around the fourth century B.C., although some theorists argue that its origin is much older and began with magical and religious practices in Mesopotamia, perhaps at the peak of the Chaldean Empire, and later its practice extended throughout Eastern regions, from Asia to Egypt and Greece. The division of alchemy into the branches of scientific knowledge



pirituales que de creaciones materiales, y tanto los profanos como los charlatanes se los tomaron al pie de la letra. La piedra filosofal es considerada, desde el punto de vista metafísico, como una representación de la iluminación del alma y existen referencias similares entre budistas e hindúes. A esta interpretación habría que añadir las vertientes astrológica, artística y natural que dotan de significados diversos a las piedras en general, como elementos de belleza y perfección divinas que encierran en su interior los secretos de la vida y la muerte.

El dramaturgo, para sus obras, no se cuestiona la verosimilitud de las creencias, ilusiones o los avances científicos. Juega y se sirve de ellos para llevar a escena su historia. Paco Nieva, con sus marionetas furiosas, recurre a la magia de la alquimia para resolver el galimatías escénico de “Es bueno no tener cabeza”. El montaje de sombras y/o de títeres permite alcanzar el objetivo mágico de conseguir la eterna juventud.



familiar to us today took place at the beginning of the eighteenth century. Chemistry, physics, medicine and metallurgy were the undisputed victors in this battle between the divine and the material. What has been lost is an interest in the philosophy behind alchemy, the so-called “hermetic philosophy” that had already waned and been adulterated over the passage of centuries and had been relegated to the background as an eccentricity of sects and secret societies imbued with mysticism.

The philosophy on which alchemy was based was nurtured by various religions and cultures, particularly Egypt and Greece, and beginning in the Middle Ages, the Jewish Kabbalah and Arabic texts. Its discoveries tended to be more philosophical, symbolic and spiritual than material or creative and, thus, both the profane and all kinds of charlatans took them at face value. From a metaphysical point of view, the philosopher's stone is considered a representation of the illumination of the soul and there are similar references among Buddhists and Hindus. To this interpretation should be added astrological, artistic and natural views that grant various meanings to stones in general, as elements of divine beauty and perfection that contain the secrets of life and death.

The Francisco Nieva, in his works, does not question the plausibility of scientific beliefs, illusions and advances. Rather, he plays with and uses them to bring their stories to the stage. Nieva, with his furious puppets, turns to magic and alchemy in order to resolve the dramatic chaos of *Es bueno no tener cabeza* (It's good not having a head). Through shadow and puppet shows, it is possible to achieve the magical objective of attaining eternal youth.





Exposición en San Andrés, Cuenca. 2014



www.lamaquinareal.com

info@lamaquinareal.com

Teléfonos: +34 969 236 221 • +34 610763016

Calle la estrella Nº 85, 16004 Cuenca - España

