



**Jaume Lloret Esquerdo, César Omar García Juliá, Ángel Casado
Garretas**

Documenta títeres

Índice

Capítulo I

Repertorio temático del teatro de títeres en España

Introducción

1.- Los antiguos rituales mágico-religiosos

2.- Los títeres medievales

3.- De lo religioso a lo profano

4.- Otras diversiones relacionadas con los títeres

5.- La persistente corriente popular

6.- La explotación comercial del títere

7.- El teatro de títeres culto en la primera mitad del siglo XX

Bibliografía consultada

Capítulo II

Protagonistas... ¡¡Los títeres!!

Introducción

Polichinela

Punch y Judy

Guiñol - Guignol

Karagöz

El Pupi

Sombras chinescas

Bunraku

Marionetas sobre agua de Vietnam

Los autómatas
Otros personajes populares
Bibliografía consultada
Capítulo tercero
Catálogo bibliográfico de títeres en España
Introducción
Relación bibliográfica por autores
Documenta títeres-1
«Catálogo bibliográfico de títeres en España»

Capítulo I

Repertorio temático del teatro de títeres en España

AUTOR:
JAUME LLORET ESQUERDO
Doctor en Filología.
Licenciado en Historia.

Introducción

En este trabajo se aborda un aspecto muy limitado del teatro de títeres, su temática, mediante una exposición de los asuntos, los motivos, los géneros y las producciones más representativas en la evolución histórica de esta manifestación artística en España. No se trata de un análisis exhaustivo y en profundidad de todos los temas que han tocado los títeres a lo largo de su historia, tarea probablemente imposible de realizar hoy por hoy, dados los limitados conocimientos que aún tenemos sobre la producción titiritera; pero sí que se ofrece, a los interesados y al gran público, una panorámica de los temas más reiterativos y de los géneros o formas dramáticas más importantes que han inspirado el repertorio de los títeres.

A pesar de esta limitación de partida, la cuestión temática es, paradójicamente, bastante compleja de analizar porque el títere es un arte popular que raramente se ha fijado en textos escritos. Muy al contrario, el rasgo que mejor define al titiritero tradicional es su capacidad de improvisación oral encima de un esquema dramático muy elemental grabado en su memoria y transmitido de generación en generación. Parafraseando al investigador catalán Josep A. Martín: en el teatro de títeres la representación está por encima del texto.

Esta característica del títere tradicional explica, por sí misma, que su repertorio sea en general tan poco innovador. De hecho, no existen piezas para títeres (entendidas como tales) hasta épocas muy recientes,

cuando, avanzada ya la segunda mitad del siglo XIX, surge una cultura escrita popular que, unida a una progresiva alfabetización de las clases medias y bajas, provocará la decadencia de las formas de transmisión oral. Aún así, el teatro de títeres continuará durante bastante tiempo alejado de las complicaciones argumentales y narrativas de las grandes obras dramáticas, hasta que en las primeras décadas del siglo XX el modernismo y las vanguardias recojan la tradición popular y le den un renovado valor literario.

Es en esta última época cuando podemos decir que surge un teatro de títeres nuevo, más culto y más creativo que el de raíz folklórica, que hace sus aportaciones a lo largo de la primera mitad del siglo que ahora acaba. Precisamente aquí hemos situado el límite cronológico de nuestro repaso histórico.

Sólo en relación con el aspecto temático nos hemos referido a los personajes, a las formas, a la técnica manipulativa, a la plástica escénica, a la tramoya, o a cualquiera de los elementos dramáticos o estéticos que han constituido históricamente [7] (gracias a un lento proceso de asimilación de todos ellos) el espectáculo de los títeres tal como lo conocemos en la actualidad. El segundo capítulo de esta publicación se refiere precisamente a algunos de los protagonistas y de las formas populares más significativas del teatro de títeres en el mundo, lo que sin duda nos ayudará a tener una visión más completa de este mágico arte.

De lo que llevamos dicho, ya se puede deducir que el contenido de este trabajo no es una investigación a partir de fuentes directas (como sería la producción titiritera conservada, que es bastante escasa y muy dispersa) sino que se trata de una síntesis de las referencias que sobre el aspecto temático hay en los principales estudios históricos sobre el teatro de títeres en diferentes lugares del Estado español, los cuales figuran al final del capítulo en la bibliografía consultada. De manera muy especial soy deudor de J. E. Varey, por sus investigaciones sobre los títeres en Madrid y Valencia, y de Francisco Porrás, por su estudio sobre el títere en Cataluña. Además, he aportado los datos que, referidos a la cuestión que nos ocupa, figuran en mis propias investigaciones sobre los títeres en Alicante y en el País Valenciano.

Con todo, la bibliografía sobre los títeres en España es aún muy limitada (a divulgarla va encaminada el tercer capítulo de esta publicación), por lo que este repertorio temático no puede ser más que provisional y seguro que sufrirá cambios a medida que nuevos datos objetivos y nuevos análisis sobre esta manifestación cultural nos hagan pisar más firmemente en un terreno que, hoy por hoy, continúa siendo muy movedizo.

1.- Los antiguos rituales mágico-religiosos

Las primeras manifestaciones dramáticas nacen con las prácticas utilitaristas propias del pensamiento mágico de los albores de la humanidad. Es sabido que el hombre del paleolítico superior danzaba alrededor del fuego en unas ceremonias que tenían la finalidad pragmática

de favorecer la caza. La fuerza de la costumbre convirtió estas manifestaciones mímicas de magia simpática en verdaderos rituales, que serían muy semejantes a los que aún practican en la actualidad algunos pueblos primitivos. Todos los elementos estructurales del teatro de títeres están prefigurados en estos actos mágico-mímicos del hombre prehistórico, a partir del uso de máscaras, disfraces, ídolos, muñecos, estatuillas o cualquier otro tipo de instrumentos que sirviesen para expresar la acción dramática.

Estatuilla articulada de hueso de mamut,
del tercer milenio antes de Cristo,
encontrada cerca de Brno
(República Checa)

[8]

De hecho, el poder mágico no residía tanto en los movimientos del hechicero como en los objetos que manejaba, los cuales eran la representación física del personaje. Sólo cuando el rito mágico se transforme en rito religioso, y se permita a los hombres poder encarnar a los dioses (o representarlos de alguna manera), se transferirá ese poder del objeto al sacerdote: eso se produce cuando el hombre primitivo, cazador y recolector, se convierta en agricultor y ganadero.

Desde la antigüedad se intentó dar animación a las esculturas divinas por medio del movimiento, porque éste se confundía con la propia vida. Las primeras figuras articuladas de las antiguas civilizaciones neolíticas tenían una funcionalidad religiosa: servían para representar imágenes sagradas en las procesiones y ceremonias litúrgicas. Uno de los mejores ejemplos que tenemos en la Península Ibérica es la estatua de bronce que representa a la diosa fenicia Astarté, perteneciente al siglo VIII antes de Jesucristo, hallada en el Cerro del Carambolo de Sevilla. Esta divinidad tenía una articulación en su brazo izquierdo (no conservado en la actualidad) que permitía poder levantarlo o bajarlo.

La diosa fenicia Astarté parece que tenía el
brazo izquierdo articulado. Tesoro del
Carambolo de Sevilla (s. VIII A.C.)

En las excavaciones arqueológicas de las antiguas colonias griegas y romanas se han encontrado ídolos y estatuillas, con articulación en brazos y piernas, que se conservan en los principales museos europeos: es el caso de la muñeca de marfil con los brazos y las piernas articuladas que se muestra en el Museo Arqueológico de Tarragona. Sin embargo, es muy posible que algunas de estas figurillas antiguas no estuviesen dedicadas a funciones dramático-religiosas, sino que por el contrario fuesen simples juguetes infantiles.

2.- Los títeres medievales

Después de la caída del imperio romano, la religión cristiana pasó de

la condena más dogmática de las representaciones teatrales a la dramatización de ciertos aspectos de las ceremonias litúrgicas. Para ilustrar mejor los episodios de la Historia Sagrada se introdujeron en el culto figuras móviles de sencilla construcción: la iglesia recomendó su utilización en el Concilio Quincec, celebrado en el siglo VII después de Cristo. Se trataba de hacer más entendible a los fieles los dogmas y misterios cristianos, al tiempo que se mostraba el poder de la Iglesia por medio de procedimientos teatrales espectaculares.

Ilustración de una representación
de títeres medievales.
Miniatura de Johan de Grise (s. XIV)

[9]

Por otra parte, en la Edad Media los títeres profanos fueron utilizados por los juglares ambulantes en los espectáculos que daban en los castillos, aprovechando el marco parateatral de las fiestas cortesanas. Los juglares medievales no sólo cantaban, recitaban poemas, tocaban instrumentos o hacían mimos, sino que también realizaban juegos de manos y de títeres.

2.1. Las estatuas articuladas en los misterios religiosos

En el siglo VII la figura de Jesucristo ya comenzó a representarse en las iglesias por medio de figuras humanas articuladas, las cuales, con apariencia de gran realismo, se movían manualmente por medio de palancas, goznes y alambres. Se cree que estos crucifijos de brazos móviles podrían ser descendidos en las representaciones de los misterios de la Pasión, durante las celebraciones litúrgicas pascuales de la Alta Edad Media. Ejemplos de crucifijos articulados son el Cristo de Limpías (Cantabria), que mueve los labios, los párpados y los ojos, y el Cristo de Burgos, con cabeza y brazos móviles y la piel elástica.

También era habitual utilizar en los milagros medievales unas pequeñas figuras que representaban a la Virgen María, sola o con el niño en brazos. Probablemente el origen del propio término marioneta provenga de María, la Madre de Dios. Aún hoy se conserva la Virgen de los Reyes de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, que puede mover la cabeza por medio de una rueda dentada de madera y una correa que rodea su eje. Esta imagen formaba parte de la tumba de los reyes Fernando III el Santo, Alfonso X el Sabio y la esposa de este último. También en las cantigas de Alfonso X hay dos referencias a estatuas de Cristo o vírgenes móviles.

La imagen de la virgen de los Reyes de la
Catedral de Sevilla tiene la cabeza móvil

Igualmente, en las catedrales y en los conventos se usaron muchas esculturas móviles de santos en la representación de pequeños dramas sobre sus milagros y martirios, extraídos de las leyendas monacales, donde abundaban los pasajes taumatúrgicos y maravillosos que eran tan del gusto

del pueblo. Se dice que una imagen del apóstol Santiago del Monasterio de las Huelgas, en Burgos, sirvió para coronar y dar la pescozada de caballería a varios reyes de Castilla, gracias a sus dos brazos articulados que podían sostener una espada, el cetro o la corona.

Poco a poco, los sencillos movimientos de las esculturas articuladas pasaron de imitar los gestos simbólicos (como el de la bendición) a recrear escenas de gran realismo para lograr un [10] mayor impacto en el espectador. Cuando el drama litúrgico llegó a su más alto nivel de perfección y complicación escenográfica en los llamados misterios religiosos, también las figuras articuladas alcanzaron su más notable significación. Por ejemplo, en el drama sacro que se celebraba el día de Pascua de Pentecostés sobre la venida del Espíritu Santo, éste, en forma de paloma blanca, descendía del techo del crucero de las iglesias y derramaba lenguas de fuego sobre los apóstoles. Entre las representaciones más famosas de este misterio se encuentra la que se realizaba en la Catedral de Valencia, que se llegó a prohibir en varias ocasiones por los incendios que causaban los cohetes que lanzaba la coloma.

La tendencia a dar un mayor sentido realista a los dramas religiosos produjo la progresiva incorporación de novedades profanas, sobre todo en el aspecto escenográfico. Posiblemente, un rasgo más de esta corriente realista fue la sustitución de los grupos escultóricos móviles por actores (haciendo mímica o recitando); pero razones de respeto religioso explican que la jerarquía eclesiástica rechazase estos cambios y que acusara a los hombres de usurpar la función de Dios. La progresiva victoria de lo profano sobre lo religioso provocó reacciones persecutorias y enconados debates dentro de la iglesia, hasta que por mandato del Concilio de Trento se expulsó definitivamente a los misterios de los templos.

Sin embargo, con los títeres la iglesia fue más benevolente, llegando a defenderlos y protegerlos, porque entendían que las licencias protagonizadas por los muñecos eran menos perseguibles que las cometidas por los representantes de carne y hueso. Finalmente, la prohibición también se extendió a las marionetas, como lo demuestra un decreto del Sínodo de Orihuela de 1600.

Litografía francesa con bavastels o títeres
danzantes (s. XIX)

2.2. Los guerreros danzantes

Desde el siglo XII tenemos documentados en los reinos hispanos unos títeres danzantes llamados bavastels. Al parecer tenían ascendencia italiana, pero rápidamente se extendieron por Francia, de donde pasaron al resto de las cortes europeas. Se cree que fueron los árabes quienes los perfeccionaron, a pesar e las prohibiciones del Corán de representar la figura humana. Los bavastels eran unos pequeños muñecos de madera policromada, de cuerpo completo, que se suspendían entre gruesas cuerdas en posición horizontal, las cuales, al tirarlas en sentidos contrarios, los hacían danzar. También se podía [11] atar un extremo de la cuerda a una estaca de madera o cualquier 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 repertorio de los títeres medievales estaba basado en los cantares de gesta, cuyos argumentos épicos podían ilustrar con gran perfección. Además, como en esta época una de las distracciones preferidas por los nobles eran los desafíos y las justas, también era lógico que los bavastels representasen a guerreros, armados con espadas y protegidos por escudos y cascos, peleándose en torneos. Las escenas de combates entre caballeros y los lamentos de damas encerradas en las torres de los castillos debió de ser un material común en el teatro de títeres hasta al menos el siglo XVI. Tenemos para confirmarlo el episodio del Retablo de Maese Pedro, que nos relata Cervantes en el Quijote, donde aparece el personaje de Carlomagno increpando a Don Gaiferos por no haber evitado la captura por los moros de su esposa Melisendra, a lo que Gaiferos, avergonzado, responde pidiendo al Emperador la espada mágica del paladín de Francia para ir a rescatar a su amada.

También era habitual que los guerreros conquistasen castillos: tan frecuente fue esta escena durante la Edad Media que se trasladó a toda clase de títeres, incluidos los de guante. Los titiriteros aprovecharon los castillos de sus batallas guerreras para esconderse debajo y poder manipular las figuras que los defendían sin ser vistos por el público. De aquí que sigan llamándose castillos a los teatrillos portátiles que llevan los titiriteros ambulantes.

3.- De lo religioso a lo profano

El origen religioso de los títeres los condicionó durante buena parte de su historia tanto en la forma como en el contenido. En el aspecto plástico, los títeres mantuvieron bastante tiempo la estética de la imaginería religiosa. En cuanto al aspecto temático, el teatro de títeres fue durante varias centurias subalterno de lo sagrado y, por tanto, muy poco innovador. En consecuencia, los contenidos religiosos y los profanos no funcionaron aislados unos de otros, sino que hubo una gran relación entre ambos en la Baja Edad Media. Posiblemente el mejor ejemplo de coexistencia de ambas temáticas sean las funciones de títeres de los retablos medievales de dos plantas: en el escenario superior se hacían obras de asunto sacro, mientras [12] que abajo se presentaban intermedios satíricos con escenas y personajes cotidianos.

Retablo polaco de dos plantas con escenas religiosas y profana (s. XV)
[11]

A partir del siglo XV podemos hablar de un lentísimo proceso de secularización de los títeres. De tal manera, que las representaciones seguían girando en torno a las historias sagradas, pero mezclándolas con motivos domésticos y con un trasfondo cómico. Esta yuxtaposición no gustaba a los moralistas, que acusaban a los titiriteros de promover la

indecencia o la risa irreverente en vez de impulsar la devoción religiosa. Entonces empezaron las censuras de las autoridades eclesiásticas, como fue una orden de la Inquisición de Valencia de 1619 enviando a prisión a unos titiriteros que el día de la procesión de Santo Domingo hicieron, en la casa particular de un apotecario valenciano, una representación considerada irreverente para dicho santo. En efecto, en esta obra aparecía un clérigo azotando por detrás a un fraile de la orden de Santo Domingo que llevaba alzadas las faldas; y en otra escena se veía al mismo fraile retozando con una mujer.

A pesar de las persecuciones, lentamente los titiriteros se emanciparon de la tutela de la Iglesia y transformaron sus espectáculos en una dirección popularizante, incorporando escenas y motivos cada vez más cómicos, al tiempo que tendían a utilizar un lenguaje más licencioso y a recurrir a la sátira para criticar a los poderes establecidos. El cansancio en ver repetidos siempre los mismos temas, la constante búsqueda de novedades y la necesidad de satisfacer a un público ansioso de distracciones empujaría a los titiriteros a introducir cada vez más elementos profanos en sus producciones.

Además, las autoridades políticas se mostraron mucho más flexibles que las eclesiásticas y no se plegaron fácilmente a las presiones de estas últimas. Lo demuestra la reacción del Gobernador de Orihuela a la demanda que le formuló el obispo de aquella diócesis para que prohibiese en 1753, cuando los teatros llevaban varios años cerrados por real decreto, unas funciones («que con el pretexto de muñecas se están representando en Orihuela») donde se mezclaba lo sagrado con lo profano. Curiosamente, la respuesta del gobernador fue rechazar la petición del prelado porque «en realidad los muñecos por sí no pueden hacer acciones indecentes».

La destrucción de Jerusalén, según la portada de una historia del s. XVIII que sirvió de inspiración para las funciones de títeres

La cuestión es que en el período barroco existe ya en Europa un repertorio para títeres más o menos amplio, basado en episodios bíblicos, libros de caballería, leyendas históricas o narraciones mitológicas, que llega sin grandes cambios prácticamente [13] hasta finales del siglo XIX. Las representaciones de temática religiosa, que tenían tanto por el asunto como por el tono un objetivo moralizador, se basaban en escenas y pasajes de las sagradas escrituras: El hijo pródigo, La creación del mundo, El paraíso terrenal, La historia de Adán y Eva, El arca de Noé, El valeroso Sansón, Jonás y la ballena, El justo Daniel, Esther, La viuda Judit, Babilonia, Sodoma y Gomorra, El rey Salomón, La destrucción de Jerusalén, La ciudad de Nínive, El falso y perverso profeta, El viejo Tobías y el joven Tobías, El profeta Isaías y el profeta Jeremías, El cruel emperador Nerón, La bella Magdalena, El judío errante, Los siete pecados capitales, Los celos de San José, etc. También se introdujeron obras basadas en los cantares de gesta, poemas épicos y libros de caballería: La chanson de Roland, Amadis de Gaula, Lancelot, Orlando furioso... Igualmente, se dramatizaron versiones de leyendas históricas: La muerte de Séneca,

Fierabrás de Alejandría, Genoveva de Brabante, Juana de Arco, Raúl de Cambrai, Ogier el danés, La muerte del rey Don Sancho en el cerco de Zamora, María Stuart o el gran cisma de Inglaterra, Ana Bolena, etc. En fin, hubo algunas piezas de temática mitológica, como El robo de Proserpina, La paciencia de Griseldis y Orfeo y Eurídice.

Una escena de la obra El hijo pródigo
con unas marionetas francesas
de mediados del siglo XIX

Gracias a la maleabilidad de la literatura popular hay diferentes versiones del repertorio clásico europeo en la Península Ibérica, adaptadas al momento histórico o a las peculiaridades de cada lugar, algunas de las cuales fueron impresas posteriormente en romances de ciego.

3.1. Máquinas autómatas

Los autómatas tienen una procedencia parecida a la de los muñecos articulados. Posiblemente se originaron en Oriente, pero fueron perfeccionados por la escuela de Alejandría que desarrolló las máquinas neumáticas y las clepsidras para fines religiosos y seculares. Los árabes preservaron esta tradición en los siglos XII y XIII, construyendo relojes, leones que rugían, pájaros que cantaban, caballos voladores, estatuas animadas y cabezas parlantes que recordaban las leyendas de la época del imperio islámico. En el siglo XIV los eruditos musulmanes transmitieron estos conocimientos por Europa, pero en la centuria siguiente parece que la ciencia aplicada de los árabes se perdió de vista. La Italia renacentista renovó el interés por las figuras mecánicas, las cuales tuvieron una favorable acogida en las cortes palaciegas. [14]

Multitud de figuras autómatas fueron creadas para los reyes y la nobleza española: cajas de música, pájaros cantores o voladores, animales, músicos, escritores, dibujantes, danzarinas, hombres andantes, etc. Fueron famosos los complejos ingenios mecánicos que el matemático italiano Juanelo Turriano construyó para distraer al rey Carlos V en su retiro en el Monasterio de Yuste: un molino en miniatura, una dama que danzaba al son de un tambor que ella misma tocaba, varios soldados de a pie y a caballo que desfilaban tocando tambores y trompetas, etc. También cabe destacar las dos figuras que abrieron mecánicamente una caja que contenía el retrato del rey Felipe II para mostrarlo a su futura esposa, doña Ana de Austria, durante su recibimiento en Burgos en 1571. Una muestra más fue el volatinero mecánico que se mostró en 1671 por las calles de Sevilla con motivo de la canonización del rey Fernando III el Santo.

El interés por los artilugios mecánicos se traspasó a los grandes relojes públicos, que utilizaron el movimiento de sus mecanismos para recrear con muñecos escenas religiosas o profanas. Entre los autómatas de este tipo conservados, hemos de destacar los personajes de Calendura y Calendureta, que se instalaron en 1759 en el campanario de la torre del Ayuntamiento de Elche para marcar las horas y los cuartos. Más figuras mecánicas las podemos encontrar en los relojes de las catedrales de

Burgos, Toledo y Medina del Campo, o en el Ayuntamiento de Astorga.

La figura autómatas de Calendura en
el campanario del Ayuntamiento
de Elche (s. XVIII)

Posiblemente sea del siglo XVI otro autómatas con forma de cabeza de moro que ha perdurado suspendido en muchos órganos de pueblos y ciudades catalanas: las llamadas carasses, que abrían y cerraban la boca, contraían el rostro y hacían muecas al tocar el instrumento. Era una manera ingenua de representar la ira del moro ante las devociones cristianas que estaba obligado a presenciar. La más conocida fue la de la Catedral de Barcelona, construida en 1567, que a principios de siglo funcionaba sólo en Navidad tirando de su boca dulces y frutos secos para los niños. También existen o han existido carasses en los templos barceloneses de Santa María del Mar y San Justo y Pastor, así como en las iglesias de Arenys de Munt, Mataró, Manresa, Vilafranca del Penedés, etc.

La cabeza de moro del órgano de
la iglesia de Santa María del Mar
de Barcelona

Los autómatas pasaron de ser unos juguetes particulares en manos de monarcas o grandes aristócratas a formar parte de las tramoyas de los teatros palaciegos. En la primera ópera española, *La selva sin amor* de Lope de Vega, representada en 1629 en la corte de Felipe IV, aparecen quizás por primera vez escenas con autómatas de gran tamaño contruidos por el [15] ingeniero florentino Cosme Lotti. Otro caso fue la obra mitológica *Fieras afemina amor*, de Calderón de la Barca, donde salían unas águilas que batían las alas mecánicamente. Estos autómatas están claramente emparentados con los que se mostraban durante las festividades religiosas y cívicas en la calle, encima de altares y carros, a los que más abajo nos referiremos.

En la segunda mitad del siglo XVIII los adelantos técnicos permitieron la construcción de aparatos aún más complejos. En 1783 Teodoro Bianqui presentó en Madrid una nueva figura mecánica en forma de volatinero o acróbata que volteaba en la maroma con gran perfección. En 1792 un tal Tasinari presenta en Madrid varios autómatas: La filósofa, que responde por escrito a todas las preguntas; un Faisán de la China sobre un árbol; un Canario que renace después de muerto... así hasta 16 máquinas.

A principios del siglo XIX, el italiano Antonio Luchini muestra en Barcelona dos espectáculos de autómatas: El reloj que escribe y La hija invisible. Muy parecido al anterior debió ser La trompeta autómatas o La habladorcilla autómatas que, según el programa, cantaba, reía, suspiraba, respondía a las preguntas del público, designaba el color de los vestidos, decía la hora que se marcaba en un reloj, etc. Seguramente se trataba de una máquina (parecida a las clepsidras parlantes de Grecia y Roma) que por medio de unos labios y lengua artificiales imitaba sonidos articulados exactamente iguales a la voz de una chiquilla. De hecho, el año 1808 el alemán Leonard Maelzel había inventado un órgano llamado Panharmónicon,

compuesto de todo género de instrumentos de viento soplados por medio de bocas artificiales. Otras figuras mecánicas de la época, documentadas en Barcelona, fueron El otomano y El farfarello, el último de los cuales era un acróbata agarrado a una barra de hierro que realizaba singulares ejercicios.

Autómata de un vendedor de frutas de
Vichy (s. XIX)

3.2. Los belenes y otros temas de los retablos mecánicos

A partir del siglo XVI comenzaron a tener auge en España los retablos o teatrillos mecánicos, también conocidos como máquinas de figuras, mundinuevo o tutilimundi, que traían los titiriteros ambulantes, principalmente italianos. Los retablos eran unas cajas en forma de escaparate, divididas en compartimentos, dentro de los cuales aparecían figuras autómatas de madera que se movían «a lo natural», por medio de un mecanismo de relojería con muelles, cuerdas o alambres en [16] espiral que accionaba con una rueda el representante, mientras cantaba romances alusivos a los sucesos de la historia que mostraba. La explicación del titiritero, que hacía servir una vara para señalar las escenas, era muy minuciosa con el objetivo de prolongar la diversión.

Algunos de los romances que cantaban los representantes podían alcanzar gran popularidad y eran repetidos por el pueblo. Precisamente uno de ellos, cantado en la Capilla Real de las Descalzas de Madrid en 1662, motivó la intervención de la Inquisición, porque se acusó a su autor de mezclar asuntos sagrados con profanos al contraponer el pasaje de Las Bodas de Canaán, en el que Jesucristo convirtió el agua en vino, con la costumbre de los taberneros de Madrid, que hacían justo lo contrario. De hecho los titiriteros debían de presentar los manuscritos de los romances a la Inquisición para su censura. En Madrid fueron prohibidos varios nacimientos en 1817 por contener textos indignos de representarse, y en varias ocasiones las autoridades eclesiásticas aconsejaron que los retablos no tuviesen ninguna relación con los misterios sagrados, sino que únicamente presentasen escenas profanas, para evitar así la combinación religioso-profana que, por lo visto, resultaba indecorosa a juicio de las mentes bienpensantes.

Cartel original del barracón del Belén
del Tirisiti de Alcoy (s. XIX)

Sin embargo, generalmente los retablos presentaban escenas de temática sagrada, en especial episodios de la vida de Jesucristo como la Natividad, la Pasión, la presentación de Jesús en el templo, la disputa con los doctores de la ley, el bautismo del río Jordán y otros. La Pasión era una de los cuadros más representados. El año 1656 el ingeniero italiano Bacho mostró un retablo de la Pasión, en un Hospital de Madrid, hecho con tal perfección y realismo que causó la sorpresa del público, particularmente por la escena de la crucifixión de Jesucristo y la

posterior de desclavarle que hacían dos figuras mecánicas que subían por sendas escaleras hasta lo alto de la cruz. En el siglo XIX, el titiritero catalán Quico de Sants representaba también la Pasión con más de trescientos muñecos, aunque al parecer no era un retablo sino un teatrillo de títeres de mano.

Pero el tema que predomina en los retablos es el Nacimiento de Jesucristo, tradición que aún sigue bien viva en los belenes mecánicos de muchos países europeos. Los nacimientos contenían escenas de la anunciación del ángel San Gabriel, la adoración de los Reyes y de los pastores en el portal, la degollación de los inocentes por los soldados de Herodes y la huida a Egipto. [17]

Como hemos visto, era frecuente la introducción de motivos profanos. En esta vertiente destaca la tradición de los belenes mecánicos de las islas Baleares, Cataluña y el País Valenciano, costumbre que culminó en la primera mitad del siglo XIX cuando la categoría del belén se juzgaba por su tamaño (algunos llegaron a tener más de 300 figuras) y por la intensidad de su movimiento. Entre las escenas profanas que aparecieron en diversos pesebres de los territorios de habla catalana tenemos las siguientes: el cazador furtivo que dispara contra una pieza que se le escapa, y que inmediatamente es descubierto por el guardia, quien lo persigue; el pescador que se come un pez, para vomitarlo inmediatamente después al agua; la mujer que daba trigo a las aves, las cuales a su vez picoteaban el grano; el acarreador que conducía un mulo que frecuentemente se paraba y no volvía a andar hasta que el trajinante lo apaleaba; diferentes grupos de campesinos sacando agua de un pozo, sembrando, cavando la tierra o trenzando cáñamo, y otras muestras de oficios diferentes. Por su intensidad profana destacan las escenificaciones de los belenes menorquines: la insularidad motivaba la aparición de barcos navegando por el mar, algunos de los cuales disparaban cañonazos con gran estruendo.

También en Alcoy se emplazaban a principios del siglo XIX muchos pesebres mecánicos por las fiestas navideñas, los cuales darán lugar al Belén del Tirisiti que, con títeres de peana, aún se representa en esa ciudad. El nombre lo recibe del protagonista, un joven ventero llamado Tirisiti, porque ésta es la palabra que se oye cuando llama a su mujer, Tereseta, por la deformación de la voz que produce la lengüeta, que es un instrumento que se colocaban los titiriteros en el velo del paladar. Cabe recordar aquí que los muñecos de guante mallorquines también se llaman teresetes. El Belén del Tirisiti es una pieza bilingüe, con una parte narrativa en castellano mientras que la acción dramática es en valenciano, siguiendo en esto la costumbre de combinar los argumentos religiosos o serios con fragmentos laicos y cómicos. La primera parte es sacra: trata de los episodios del nacimiento, la adoración de los Reyes y de los pastores, la persecución de los inocentes por mandato de Herodes y la huida a Egipto. La segunda parte es más localista e improvisada: salen los moros y cristianos de Alcoy, el torero y el toro, el sereno, el abuelo, Tereseta, el cura, las beatas, etc. Otra de las características de esta joya artística es la participación del público, que interpela varias veces a Tirisiti o al sereno, a quien los niños le piden cansinamente la hora.

El Tirisiti es el protagonista del Nacimiento de Alcoy [18]

Junto con el Tirisiti, la manifestación artística titiritera más longeva del Estado español es La tía Norica de Cádiz, otra especie de belén del siglo XVIII que incorporó muchos temas populares gaditanos. Las representaciones del teatro de la tía Norica se desarrollaban durante los meses de diciembre y enero, coincidiendo con la feria del frío. Las funciones se componían de dos ciclos temáticos bien diferenciados: el sagrado y el popular. En el primero se representaba El nacimiento del Mesías en seis partes distintas: El desposorio, La venganza de Luzbel, Pidiendo posada, La anunciación de los pastores, El portal de Belén y La huida a Egipto. Al final de cada una de estas funciones se ponía en escena el sainete de La tía Norica, donde se narra la cogida mortal de ésta por un toro en una venta gaditana y las últimas voluntades de la mujer. Intervienen en la pieza los siguientes personajes: Batillo, sobrino de la tía Norica; el tío Isacio; el médico don Reticurcio Clarines, y el escribano Don Policarpo Troncha Vigas, que toma al dictado el testamento de la pobre mujer. Pasado el día de reyes se incorporaban varias obras de temática local, entre las cuales citaremos La boda de la tía Norica, El tío Melones, Batillo Cicerone y El sueño de Batillo.

La tía Norica de Cádiz en el momento que la coge el toro

Los dos últimos belenes citados son de peana, técnica que permitía combinar mejor los motivos profanos (como eran los desfiles de soldados con los vestidos de la época y sus fusiles al hombro) con las repetidas escenas del Nacimiento. Pero la referencia más antigua sobre un nacimiento es de una pieza de principios del siglo XVII, titulada El retablo de la entrada del Rey pobre, que nos describió José de Valdivieso, donde aparecía la repetida escena de la Virgen María y San José pidiendo posada en una noche de fuerte nevada, y, ante la negativa de los posaderos a darles cobijo, el público contestaba con gritos de desaprobación.

A finales del siglo XVIII, el desarrollo técnico y escenográfico permitió retablos con complejos mecanismos, así como elaboradas puestas en escena con decorados pintados y figuras recortadas. En cuanto a los temas, los retablos ampliaron su repertorio con nuevos juegos físicos, cuadros mitológicos, paisajes naturales y vistas de monumentos de las civilizaciones antiguas. Citaremos sólo algunos ejemplos que tenemos documentados. En los últimos años del setecientos se muestran en Barcelona los siguientes cuadros: La feria persa, La astrología amorosa, El millar encantado, El nudo de Salomón, El sol naciente, La luna eclipsada, La estrella meridiana, La regla de amor, etc. El gusto del neoclasicismo se hace presente en la [19] muestra de monumentos y restos arqueológicos: La quinta maravilla del mundo del célebre Templo de Diana, La iluminación de la Iglesia de San Pedro en Roma, Un jardín imperial de Viena, Las ruinas del Arco de Tito Vespasiano, La Plaza menor de San Marcos de Venecia, La vista de la Lonja y Ciudad de Londres, etc.

Otro caso documentado es el retablo de carácter mitológico que

presentaron en Alicante el año 1817 los extranjeros Cramer y Maffey, donde se mostraban varias escenas pertenecientes a la obra El robo de Proserpina y una vista en relieve de la ciudad y puerto de Brent, del reino de Nápoles.

Un ejemplo más es el pintoresco teatro mecánico de Marcos Latronche, exhibido en Madrid en varias ocasiones a partir de 1825, que presentaba, entre múltiples cuadros, una Gran borrasca en el mar y piecitas pseudodramáticas, como la titulada La caza de gallinas de río.

En fin, los teatrillos mecánicos alcanzaron tal grado de perfección que podían mostrar toda clase de escenas: episodios bíblicos (Sansón destruyendo el templo), monumentos fantásticos (El Coloso de Rodas), animales mitológicos (centauros con arcos y flechas, sirenas), bailes y danzas (de enanos, indios, negros, valencianos, portugueses, etc.), salidas y puestas de sol, tempestades con rayos y truenos, perspectivas de varias ciudades del mundo y de puertos de mar, fiestas de toros, concursos, procesiones, etc.

Retablo mecánico representado una mina de carbón (s. XIX)

3.3. Los elementos figurativos móviles en las procesiones barrocas

Al ser expulsados los misterios del atrio de las iglesias tuvieron que salir al aire libre, refugiándose en las procesiones, especialmente la del Corpus, y en los desfiles cívico-religiosos con ocasión de canonizaciones, entradas de los reyes a las ciudades, coronaciones y otra clase de conmemoraciones públicas.

Para embellecer estos solemnes festejos se construyeron ostentosos carros en forma de peñas o de naves, vistosamente pintados y ricamente decorados. En estas carrozas se situaban unas espectaculares figuras móviles que se ponían en actividad en los lugares o en los momentos que concurría más público. Es de sobra conocido el anhelo por el movimiento y el gusto por las escenas artificiosas del teatro barroco.

Como la novedad y magnificencia era lo que agradaba al público, el ingenio inventivo fue complicando los artefactos [20] móviles y adoptando tramoyas experimentadas en los teatros palaciegos de la época, hasta alcanzar gran complejidad en la segunda mitad del siglo XVII. Se utilizaron los más diversos aparatos mecánicos: imágenes articuladas que movían alguna parte del cuerpo; discos giratorios horizontales o verticales; tramoyas en forma de nubes, globos, árboles, palmas, rosas, granadas, soles... que se desplazaban hacia arriba y hacia abajo o que se abrían y se cerraban alternativamente para mostrar otros elementos que llevaban dentro; naves que parecían flotar entre las olas del mar, las cuales se representaban por medio de unas columnas salomónicas horizontales que daban vueltas; ruedas con lámparas encendidas en continuo movimiento; manantiales con surtidores perennes de agua; fuentes iluminadas, etc. De esta manera, las gentes sencillas pudieron estar en contacto con las artes plásticas y escénicas del barroco.

Los temas de los carros triunfales eran religiosos o profanos,

predominando los primeros, que se extraían básicamente del Antiguo Testamento o de las vidas y milagros de la Virgen y de los santos. Muchas ciudades sacaron escenas con figuras móviles: hay noticias de Alicante, Barcelona, Santiago de Compostela, Sevilla, etc. Pero fue Valencia quien se destacó en la construcción de estas carrozas, llamadas también rocas, que alcanzaron gran plasticidad. Entre las figuras mecánicas de santos mejor documentadas tenemos la de San Luis Beltrán bendiciendo el mar para que cesase una tempestad (1609), Santo Tomás de Villanueva rescatando a los cautivos de Cullera, dando limosna a los pobres o cosiéndose un jubón (1659), San Onofre recibiendo en sus manos un pan que le entregaba un cuervo (1663), el ángel San Gabriel anunciando la inmaculada concepción de María (1663), etc.

Carro con figuras móviles que salió en una procesión de Valencia el año 1662

Mediante el movimiento se buscaba la imitación perfeccionista del comportamiento humano o animal, o incluso la actividad de la propia naturaleza, con el objetivo de ilustrar de una manera comprensible los milagros y la vida de los santos. Para muestra puede servir la descripción de la escena mecánica del milagro de San Vicente Ferrer en Vannes, que se mostró por primera vez el año 1599 en las grandes fiestas celebradas en Valencia por el feliz matrimonio de Felipe III: se veía la figura del santo encima de un jumento, acompañado de otro fraile a pie, que salía de una de las puertas de Vannes y que después de una vuelta alrededor de la muralla volvía a entrar a la ciudad. Esta escena, que fue repetida el año 1655 con motivo del segundo centenario de la canonización del santo, consistía en un autómatas movido mediante un simple disco horizontal [21] que daba vueltas. El citado año de 1655 se representaron con este sistema otros milagros de San Vicente Ferrer, como el de la resurrección de la mujer de Salamanca: estaba el santo predicando en un púlpito, mientras que debajo una rueda grande daba vueltas con el féretro de la difunta acompañado de otras figuras, y, cuando el santo bendecía el féretro, el cadáver se levantaba de medio cuerpo e inclinaba la cabeza. Otra figura mecánica de aquella celebración representaba el milagro de la mujer que era aborrecida por el marido por ser fea y de quien San Vicente Ferrer se compadeció, convirtiéndola en hermosa: simplemente era un autómatas de mujer que tenía la virtud de mover 180 grados su cabeza, la cual tenía dos caras, una muy guapa y otra fea.

Representación de un milagro de San Vicente Ferrer, según una xilografía de 1860

Gracias a esta costumbre, las imágenes móviles pasaron después a las representaciones de los milagros de San Vicente Ferrer que se celebraron en el setecientos en distintos altares de la ciudad de Valencia. Incluso se llegaron a introducir autómatas en las fallas valencianas del siglo XVIII y XIX.

Hubo otra sonada novedad en la procesión que se celebró en Valencia el año 1668 para festejar la canonización de San Juan de Mata, cuando

salió encima de una roca un caballo alado que gobernaba una figura autómatas representando a la Fama, la cual se movía en todas direcciones y llamaba la atención tocando un clarín que llevaba en la mano.

Entre las imágenes que desfilaron en las procesiones andaluzas de la Semana Santa del siglo XVII aún se conserva en la iglesia de El Salvador de Sevilla un Jesucristo de la Pasión, atribuido a Martínez Montañés, que tiene los brazos articulados en hombros y codos, gracias a lo cual igual puede representar a Jesús cautivo como al Nazareno con la cruz a la espalda. Más moderno parece el Jesús Nazareno (llamado el Rico) del actual desfile procesional de Málaga, cuyo movimiento de brazo sirve para indultar a un preso según manda una prerrogativa del rey Carlos III.

Por otra parte, en las procesiones del Corpus también desfilaron gigantes, cabezudos y muchas figuras de animales que procederían en buena parte de los misterios que se representaron dentro de las iglesias, y que al salir a la calle eran llevadas bien por personas a pie, bien animadas por hombres en plataformas móviles o incluso situadas encima de los carros. Se trata de elementos figurativos simbólicos, cuya teatralidad es difícil de definir porque su significado se pierde en el tiempo, pero que parece están emparentados con los rituales mágicos primitivos.

Auca de la procesión del Corpus de
Barcelona (s. XIX) [22]

Las figuras de animales más comunes eran las siguientes: dragones, leones y otros animales monstruosos, que batían sus alas, movían la cabeza, abrían y cerraban los ojos, tiraban fuego o agua por la boca, o emitían roncros silbidos y ruidos; malévolas serpientes que lanzaban cohetes por la boca o sacaban sus sibilantes lenguas bífidas; águilas, aves fénix, palomas, cuervos u otras aves, que volaban y se escondían en árboles o nubes, al mismo tiempo que movían la cabeza o lanzaban chispas; peces que saltaban por el mar; pájaros simulados que volaban dentro de jaulas; conejos y otros animales que corrían por los campos; etc.

De entre todos estos animales figurados merece destacarse la tarasca madrileña del siglo XVII y XVIII, emparentada con los monstruos en forma de serpiente de Barcelona, Valencia, Sevilla, Alicante, Granada, Gerona, Tortosa... que iban al principio de la procesión del Corpus. La particularidad de la tarasca madrileña es que en su lomo se colocaba una figura de mujer o de un monstruo, o incluso complejas escenas con otros autómatas, que simbolizaban vicios y pecados. Estas figurillas también eran movidas desde el interior del carro aplicando las modernas técnicas mecánicas, pero los cuadros simbólicos representados eran muy sencillos y castizos.

Tarasca procesional de la ciudad
de Arles (s. XIX)

En definitiva, en España los elementos figurativos móviles formaban parte de las festividades cívico-religiosas de los siglos XVI, XVII y XVIII; cuando a finales de esta última centuria se impusieron las ideas de la Ilustración, desaparecieron todos ellos de la procesión del Corpus y de

los desfiles cívicos, y ésta fue la señal inequívoca de la decadencia de las suntuosas celebraciones barrocas.

3.4. Las copias en miniatura del repertorio de los corrales de comedias

Es conocida la condena de los comediantes por parte de los moralistas y de la Iglesia, sin embargo la jerarquía eclesiástica, de forma parecida a como había hecho antes con las figuras articuladas de los misterios, se mostró tolerante con los títeres y les permitió trabajar en los corrales de comedias durante la cuaresma, época que estaban prohibidas las funciones de actores de carne y hueso. Eso sí, con la condición que representasen comedias de temática sagrada. Así lo hicieron los titiriteros, al menos en un primer momento, para evitar la proscripción que tenían los cómicos. [23]

Las funciones con títeres durante la segunda mitad del XVII y primera mitad del XVIII fueron de las llamadas de máquina real. La máquina real era una diversión compleja con títeres suntuosamente vestidos, movidos por hilos y alambres, y con elementos escenográficos copiados del teatro de actores. Es decir, eran marionetas que iban sostenidas por un alambre que se clavaba en la cabeza, siendo los hilos los que gobernaban las acciones de brazos y piernas.

La máquina real alcanzó gran popularidad por su novedad y por su repertorio, en el que predominaron las historias sagradas: autos sacramentales, comedias de santos, etc. La comedia de santos, llamada también comedia a lo divino, tiene sus raíces en las representaciones de la época medieval que tenían lugar en las iglesias o en las procesiones religiosas. De los carros se transfirieron al tablado del corral público. Según Varey, la representación por marionetas de obras enteras sería un invento español. En las comedias de santos el títere quedaba mucho tiempo inmóvil, ahogado por un chorro de palabras del recitante. Quizás por esto, la introducción de elementos profanos aumentó de forma considerable.

La consecuencia fue que la comedia de santos sufrió a fines del siglo XVII el influjo de la comedia de magia, género que nacía del deseo por parte del público de novedades cada vez más fantásticas y espectaculares. Las comedias de magia vendrían a interpretar con un tema profano (básicamente leyendas populares) el mismo gusto por las maravillas escénicas y por lo asombroso de las piezas de santos. Hay por tanto un hilo conductor entre el teatro religioso del XV y las obras de gran aparato del XIX, que pasa por las comedias de santos y las de magia de los siglos intermedios.

La escenografía era el fundamento y la columna vertebral de las producciones representadas en los corrales públicos, tanto en el teatro de actores como en el de títeres. De hecho, los muñecos podían representar más fácilmente todas las transformaciones y apariciones típicas del teatro oficial, y para ello usaban parecidos pertrechos escenográficos, aunque en miniatura. La tramoya consistiría en vuelos, nubes, escotillones, carros triunfales, granadas o aracelis, tornos o ruedas, carrozas, barcos, dragones voladores, pájaros, leones, etc. No parece que tuvieran

especiales dificultades los titiriteros en presentar tales aparatos escénicos: con los muñecos se pueden hacer muchos trucos que no admitiría el cuerpo humano.

El corral de comedias de Almagro [24]

Por ejemplo, la batalla entre el diablo y el ángel, tema bastante recurrente en las obras de gran espectáculo, necesitaba de una tramoya que sustentase estas figuras, lo que no supondría ningún problema para el teatro de marionetas. En esta escena se empleaban también las llamas para indicar las malicias terroríficas del demonio infernal en su lucha contra las potencias divinas. Por culpa de los fuegos artificiales hubo una desgracia en Sevilla, en 1692, en una representación de la popular comedia *El esclavo del demonio*, al final de la cual la aparición del diablo desde la boca del infierno fue acompañada, para darle mayor realismo, de una llamarada que se producía al quemar un poco de pólvora. Al subir el humo producido por el juego pirotécnico, una espectadora de la cazuela gritó que se incendiaba el corral, lo cual produjo tanta confusión y alboroto que, como consecuencia, murieron doce mujeres.

Más dificultad entrañaba la imitación por los títeres de las acciones humanas, por lo que lógicamente había que hacer una adaptación de las comedias, ya que no se podían representar tal cual como en el teatro de actores. Eran adaptaciones más o menos esquemáticas que podían omitir las acciones más complejas o simularlas de otra manera.

Desde finales del siglo XVI y sobretodo en el XVII y XVIII tenemos documentadas funciones de títeres en los corrales de comedias de Burgos, Carmona, Córdoba, Écija, La Coruña, Madrid, Málaga, Morón, Santiago de Compostela, Segovia, Sevilla, Sigüenza, Tenerife, Valencia, Valladolid, Zaragoza, etc. El público aceptó la novedad de los títeres, pero permaneció fiel a los géneros dramáticos tradicionales.

Al igual que todas las novedades teatrales de la época, las funciones de máquina tuvieron gran aceptación en las fiestas cortesanas, al menos desde últimos del seiscientos. Lo demuestran dos sainetes de Suárez de Deza y Ávila, el Sainete de los títeres y la Moixiganga del mundi nuevo. Los reyes llamaban a los titiriteros que representaban en los corrales para que hiciesen demostraciones en el Palacio Real. Tanta fue la fama de las marionetas que en la centuria siguiente tenemos conocimiento de muchas funciones en casas aristocráticas.

La casa de las comedias de Barcelona,
según un grabado de 1775

En cambio, las noticias sobre el repertorio de las máquinas reales son muy pobres y se refieren, básicamente, a uno de los titiriteros más importantes del barroco español, Francisco Londoño, director de una compañía que divirtió durante casi medio siglo (desde 1695 hasta 1737) a los espectadores madrileños y a los de otras ciudades peninsulares. Según Varey, [25] Londoño disponía de una colección de 27 obras, entre las que predominan las comedias de santos: *La creación del mundo*, de Luis Vélez de Guevara; *Dar la vida por su dama*, de Matos Frago; *Caer para levantar o*

San Gil de Portugal, de Matos Fragoso, Cáncer y Moreto; Las dos estrellas de Francia o San Juan de Mata y San Félix de Valois, de Manuel de León Marchante y Diego Calleja; Los encantos de Medea, de Francisco de Rojas Zorrilla; El esclavo del demonio o San Gil de Portugal, de Mira de Amescua; La lavandera de Nápoles, de Rojas Zorrilla, Calderón y Montalbán; El mejor alcalde el rey y no hay cuenta con serranos, de Antonio Martínez de Meneses; Reinar después de morir o La garza de Portugal, de Luis Vélez de Guevara; El vaso y la piedra o San Pedro y San Pablo, de Zárata y Castronovo; San Alejo, de Diego Calleja; San Antonio Abad, de Fernando de Zárata y Castronovo (una de las más populares); San Cayetano, de Diamante, Avellaneda, Villaviciosa, Matos Fragoso, Arce y Moreto; San Francisco; San Jerónimo, de Matos Fragoso, Lope de Vega y González Bustos; San José, de Guillén de Castro; San Pedro de Alcántara, de Juan Pérez de Montalbán; Santa Isabel, reina de Hungría, de Matos Fragoso; Santa María Egipciaca, de Pérez de Montalbán (muy repetida); y Santa Teodora, de Moreto, Cáncer y Matos Fragoso.

Con todo, el repertorio de la máquina real debió de ser escaso, porque en un anónimo entremés que lleva el nombre del citado titiritero en el título, Entremés nuevo de los títeres, máquina real de Londoño, se hace referencia al cansancio que motivaba entre el público la repetición continua de las mismas obras, así como a la voluntad de las autoridades teatrales de combatirlo con la incorporación de novedades.

Recreación de una representación
en un corral de comedias, según
un dibujo de Carlos J. Arroyo

Pero no sólo se representaban comedias de santo o de magia, sino también loas, entremeses, sainetes, bailes, etc.; es decir, una completa copia en miniatura a semejanza del repertorio de las compañías de actores. De bailes de final de fiesta había de todas clases: el baile inglés y a la holandesa convivían sin problemas con el de los labradores y las danzas folklóricas; sin embargo, parece que abundaban los más licenciosos, como eran las mascaradas de Carnaval. Una escena de espectáculo bastante frecuente era la de los matachines y la danza de hacha. Otro motivo predilecto de los títeres españoles fueron las fiestas de toros, en las que salían soldados, alabarderos, guardias de corps, carrozas, caballos, etc. Hay una referencia literaria de una parodia de la fiesta de toros hecha por un titiritero del siglo XVI en la novela *La Pícara Justina*, de [26] Francisco López de Úbeda. Incluso era habitual que apareciese un toro en la escena final de muchas piezas cortas.

En la segunda mitad del siglo XVIII se introdujeron las obras basadas en batallas muy recientes, como *La toma de Puerto Mahón*, presentada en 1761 en Madrid por Domingo Delgrás, y *La gran toma de Orán*, representada al año siguiente en la misma ciudad por Cristóbal Franco. Según la documentación sacada a la luz por Varey, en la primera obra citada se escenifica el desembarco de la armada francesa, la resistencia de los ingleses en el fuerte del puerto hasta su capitulación y la llegada en auxilio de la ciudad de la escuadra inglesa, la cual protagoniza una batalla naval con su eterna enemiga.

Por su parte, Charles Magnin nos da el testimonio de un viajero francés que el año 1808, en plena ocupación napoleónica, asistió en un salón de Valencia a una función (que suponemos de marionetas) sobre La muerte de Séneca, en la cual el famoso filósofo, después de dar fin a su vida por orden del emperador Nerón, es ascendido milagrosamente al cielo desde el que pronunciaba un acto de fe en Nuestro Señor Jesucristo.

4.- Otras diversiones relacionadas con los títeres

Hay otro tipo de diversiones que no son representaciones de títeres propiamente dichas, pero que muy a menudo se mezclan con ellas hasta casi confundirse. La causa es que los titiriteros solían formar parte de compañías ambulantes que ofrecían gran variedad de espectáculos: funambulismo, acrobacias, volatines, juegos de manos, magia, exhibición de monstruos o animales amaestrados, etc. De hecho, las voces títere, volatín, acróbata y juego de manos se confundirán frecuentemente. Estas populares distracciones, que combinaban las habilidades corporales con las representaciones dramáticas, penetraron en los corrales de comedias barrocos a finales del siglo XVI, aunque por lo general no pasaron de ser una diversión de hostel o de barraca de feria. Estos espectáculos, claramente emparentados con los que introdujo la commedia dell'arte, seguirán activos, sin solución de continuidad, en los circos y en los teatros menores del último tercio del siglo XIX, hasta que el cine y las funciones de variedades los substituyan.

Detalle de un barracón de feria, según una
estampa del siglo XIX

En las exhibiciones de funambulismo, además de los típicos saltos, ejercicios acrobáticos y habilidades de equilibrio, se ofrecían bailes (minués, danzas cosacas...) y sainetes encima de la maroma. A estas últimas piezas Varey las llama [27] maromadramas y nos aporta dos ejemplos: los que ofreció Catarina Forioso en la Plaza de Toros de Madrid en 1828, intitulados Los aldeanos de las inmediaciones de París (1) y El asalto y toma de la ciudad de Mantua.

De forma parecida, los conjuntos ecuestres no sólo realizaban grandes maniobras de caballería sino que mostraban pantomimas como las tituladas El joven griego defendiendo la bandera de la fe, El jardinero florista y Los novios burlados, todas las cuales se representaron en Madrid en 1833.

Por lo que respecta a los jugadores de manos, uno de sus números era el conocido juego de maestre coral donde se usaban cubiletes y pelotillas. Los jugadores de manos eran también prestidigitadores que podían dotar a objetos inanimados de vida ilusoria o utilizar juguetes como títeres, por lo que su actividad estaba muy unida a la de los titiriteros. Igualmente, los manipuladores de la magia también atraían en las calles y en las ferias a sus espectadores con la ayuda de los muñecos de guante.

4.1. La linterna mágica y otras diversiones ópticas

Caso distinto eran los entretenimientos pseudocientíficos de ópticas, linternas mágicas, fantasmagorías, sombras chinescas y otros divertimentos semejantes que fueron introducidos en España partir de la segunda mitad del siglo XVIII. La razón fue el interés de la Ilustración por la astronomía, la física recreativa, las curiosidades químicas, las máquinas ópticas, acústicas, hidráulicas o catóptricas, y los adelantos científicos.

Uno de los frutos del progreso técnico fue la invención de la linterna mágica, documentada en España en el último cuarto del siglo XVIII. La linterna mágica era un aparato que mostraba escenas fijas de gran perfección y riqueza de colores, las cuales se veían a través de un agujero con un vidrio graduado que aumentaba los objetos y les daba una ilusión de perspectiva. Mientras miraban los espectadores por el ojo de cristal, el titiritero explicaba en voz alta los sucesos que se estaban viendo. Había instrumentos ópticos de todo tipo, desde la sencilla linterna mágica callejera hasta otras de doble imagen, muy elaboradas. Puede servir de ejemplo el aparato óptico que en 1826 mostró Fernández Neira en Madrid, que disponía de 20 agujeros para que el público pudiese ver por ellos.

Croquis de una linterna de doble imagen, con una panorámica fija y varias figuras móviles

Los programas de linterna mágica eran variadísimos: predominaban las vistas panorámicas del mundo y de países lejanos [28] (por eso también eran llamadas tutilimundis como los retablos), y las hermosas perspectivas de jardines, palacios, templos, ciudades, marinas y cacerías; pero también se podían ver fieras y figuras extrañas, así como escenas cómicas y pintorescas que hacían reír a los espectadores. Igualmente, ofrecían cuadros históricos o acontecimientos de actualidad, como guerras (la de África, la de Cuba...), crímenes (el de Higinia Balaguer...) y muertes o asesinatos de personajes famosos (del rey Alfonso XII, del general Prim...). El año 1799, en una de las primeras linternas mágicas documentadas en Madrid, se mostró la escena titulada Una tempestad tan natural que imitará el trueno.

Entre las ilusiones ópticas de la época estaba la fantasmagoría de Etienne Gaspard Robert, más conocido por Robertson. Se trataba de una linterna mágica muy compleja y espectacular que podía presentar escenas verdaderamente dramáticas. Procedente de París, Monsieur Martín Aubée trajo a Cataluña en el año 1802 la fantasmagoría de Robertson, de quien era discípulo. La pantalla era una cortina de humo que podía desplazarse por medio de unas ruedas. Los motivos que presentó fueron figuras de personajes franceses, históricos y contemporáneos, como Enrique IV, Luis XVI y Napoleón Bonaparte.

Dos placas de linterna mágica, de mediados del siglo XIX

Tenemos noticias de las funciones que dio en Barcelona, a principios del siglo XIX el profesor de Física experimental Francisco Bienvenu, quien hacía aparecer escenas sepulcrales, espectros y fantasmas que daban la ilusión de que se iban a precipitar encima de los espectadores. Más fantasmagorías de esa época fueron las tituladas El hombre incombustible, El baile de los brujos y El baile mágico.

Las funciones de fantasmagoría no eran bien vistas por las autoridades que consideraban su influencia muy perniciosa para la moral pública, porque la completa oscuridad que necesitaba el espectáculo y la no separación de sexos que se producía en las salas y teatros menores donde se representaba daban ocasión a todo tipo de excesos y libertades. Así al menos lo atestigua un documento oficial sobre unas funciones que dio en Madrid, en los años veinte del siglo XIX, el español Gómez Mantilla, especializado en las diversiones catópticas.

A menudo, los espectáculos ópticos se ofrecían conjuntamente con la exhibición de máquinas. Fue lo que hizo en 1811 en Alicante Lorenzo Carretero, profesor de instrumentos de Física y Astronomía del Real Observatorio de la Corte, al presentar una serie de escenas instructivas sobre el sistema [29] celeste por medio de una máquina astronómica, junto con diversas ilusiones ópticas y de fantasmagoría.

Otras diversiones visuales fueron los cosmoramas, cuadros disolventes o cromofundentes, proyecciones luminosas con polioramas eléctricos, funciones de escamoteo o magnetismo, y un sinfín de exhibiciones que se encuentran ya más cerca de la magia y la prestidigitación que de los espectáculos ópticos.

Croquis de un cosmorama
con escenas de batallas

Por lo que respecta a los cosmoramas (llamados también cicloramas, nietoramas, cosmoneoramas o dioramas), consistían en unos grandes lienzos pintados y decorados con figuras recortadas que se iban exhibiendo mediante un torno que los enrollaba. Los cosmoramas representaban fundamentalmente escenas de batallas, como La gran batalla de Austríacos y Prusianos, que se mostró en Madrid en 1760, o La guerra franco-prusiana, que se presentó en Alicante en 1870. En estos casos la función iba acompañada de distintos fuegos de artificio: cañonazos, disparos de mosquetería, tiros con pistolas, etc. Pero al igual que la linterna mágica, el cosmorama también ofrecía vistas de palacios, de monumentos y de ciudades, como el exhibido en 1836 en Madrid, titulado Paseo pintoresco por Granada.

Es igualmente interesante citar el espectáculo mágico que en 1858 ofreció Bosco «el encantador» en Valencia, donde aparecían y desaparecían objetos por medios ópticos, acompañado todo de un tono espectral para hacerlo más sugerente. Los títulos de los cuadros presentados fueron: El fin del mundo o La familia de Lucifer, Los muertos resucitados y Los regalos de Serrallo.

5.- La persistente corriente popular

En oposición al teatro culto de los corrales de comedias y coliseos oficiales de las ciudades, el repertorio popular proliferó en las zonas rurales, traído por los titiriteros correccaminos. En realidad, entre los titiriteros también había categorías y jerarquías: en la escala más baja estaban los que divertían al pueblo actuando en mesones y fondas o en escenarios abiertos de las poblaciones. Estos artistas llevaban de un sitio a otro sus decorados y sus castillos o, si no disponían de ellos, iban vestidos con amplias capas negras y grandes sombreros que les servían para hacer sus representaciones sin ser vistos. Por el carácter itinerante de su profesión, los titiriteros fueron atacados [30] sin piedad tanto por los moralistas como por la gente más ilustrada (Cervantes y Jovellanos entre ellos), que los acusaban de trotamundos, bebedores, groseros, depravados, blasfemos y de tratar con indecencia las cosas divinas. El carácter licencioso y la anarquía lógica de todos los espectáculos populares no podían ser del gusto de las autoridades de la monarquía absolutista, por lo que las censuras civiles y eclesiásticas continuaron sin pausa.

Titiritero actual vestido a la antigua
usanza: con una amplia capa negra
y un gran sombrero [29]

La mayoría de los titiriteros eran extranjeros, especialmente italianos. Es sintomático que a finales del XVIII y principios del XIX nos encontremos con noticias donde se anuncian que los relatos se harán en idioma español. Efectivamente, sea porque muchos titiriteros hablaban en un italiano castellanizado (con la consiguiente dificultad de hacerse entender) o porque utilizaban la lengüeta que les modificaba su voz hasta hacerlos en muchos casos ininteligibles, era corriente que hubiese intérpretes o narradores fuera del teatrillo que explicaban minuciosamente, en verso o prosa, lo que se producía en el pequeño escenario. A veces había una división de funciones entre los manipuladores, generalmente uno o dos, y los recitadores, que podían ser varios para que cada personaje tuviese voz propia diferente de las del resto. Antes de empezar el espectáculo siempre se hacía una introducción para motivar más al público: en la época barroca era muy larga porque comprendía la loa del autor; pero posteriormente se sustituyó por una arenga inicial donde se anunciaba que el programa de la función sería moral y educativo, advirtiéndose, al mismo tiempo, que se trataba de un pobre titiritero ambulante que iba por el mundo con sus humildes criaturas, por lo que pedía la comprensión y la condescendencia del público si sufría algún error.

Grabado inglés con titiriteros
ambulantes (s. XIX)

No existía texto escrito, ni siquiera guión, sino que los ejecutantes improvisaban el diálogo de acuerdo con un esquema argumental que se transmitía de generación en generación. En el mejor de los casos, los titiriteros escribían la trama de la acción de una manera sintética (los

episodios y escenas principales, los detalles más significativos...) pero nunca el diálogo, que siempre se improvisaba siguiendo una guía previamente fijada, la cual se adaptaba al lugar donde se representaba. Precisamente, la cualidad más valorada por el público era la habilidad del titiritero para improvisar oralmente toda una serie de recursos cómicos: juegos de palabras, equívocos, facecias, exageraciones, insultos, procacidades de origen sexual, comentarios de los acontecimientos de la actualidad y críticas [31] a la sociedad de su tiempo. No en balde el repertorio del teatro popular está inspirado en temas costumbristas de profundo acento satírico.

La principal ventaja de estos titiriteros ambulantes era que podían representar delante de públicos distintos con un repertorio no muy amplio, cosa que no hubiesen podido hacer de ser compañías más estables, las cuales requieren un cambio continuo de programación.

5.1. El repertorio de las sombras chinescas

Las sombras chinescas, como su propio nombre indica, tuvieron su origen en China y entraron en Europa Occidental a través de Francia, de donde pasaron a la Península Ibérica a finales del XVIII. Los primeros europeos en trabajar con sombras fueron los franceses Marquis, Ambroise y Dominique Séraphin. Las sombras chinescas eran un teatro muy humilde: simplemente se necesitaba una sábana, un foco de luz y unas figuras de cartón.

Sombras chinescas de Séraphin, uno de los precursores de este espectáculo

Las primeras funciones de siluetas animadas que tenemos documentadas en Valencia y Madrid son del año 1780, y corresponden a las del alemán José Brunn, quien presentó en ambas ciudades la conocida obra *La tempestad en el mar*, a veces también titulada *La borrasca en el mar*, una de las preferidas del público. En esta pieza aparecían naves que se estrellaban unas contra otras y marineros intentando escaparse a nado, todo ello acompañado de música y de efectos especiales para conseguir el ruido de la lluvia, los truenos y los relámpagos. En 1799 vemos representar en Madrid una variación de la citada obra, con el título *Los cazadores sobrecogidos por la tempestad*.

En Cataluña, el sombrista italiano Giacomo Chiarimi aparece documentado en la cuaresma de 1800 formando parte de la compañía circense de Francesco Frescara, que actuaba en el Teatro de la Santa Cruz. Debido al éxito conseguido por las sombras, Chiarini pronto se independizó, dando funciones en calles, almacenes y hostales hasta principios del año 1802. Llevaba un repertorio de origen francés (posiblemente perteneciente al sombrista Séraphin) del que cabe resaltar la célebre pieza *El puente roto* o *Los dos ladrones*, la archiconocidísima *La tempestad en el mar*, y *La enferma fingida*, también titulada simplemente *La enferma*, que sería una adaptación para teatro de sombras de *El enfermo imaginario*, de Molière. [32]

Muy divertida y espectacular era El diluvio universal, donde se mostraba la entrada y salida de los animales en el arca, la tempestad y el movimiento del arca sobre las olas. También hay que mencionar los pasos o escenas siguientes: La riña del mesón, El afilador, La mala madre, El desgraciado cortador de leña, La caza de los patos, La caza del león, La muchacha azotada, La desgracia del borrico, etc. En una ocasión añadió una Alegoría alusiva a la Paz y a Barcelona.

Figuras de sombras de la popular obra
El puente roto

También a principios del siglo XIX actuaron en Barcelona otros sombristas con pasos parecidos y otros nuevos, como los titulados El mágico disparo y La chica zurrada. En la última pieza se cantaban varias tonadillas, recurso habitual de este modesto espectáculo que agradaba mucho al público.

El éxito alcanzado por la novedad del teatro de sombras en Cataluña provocó que los sombristas profesionales fueran llamados por la burguesía ciudadana para que actuasen en sus amplias casas particulares con motivo de fiestas familiares (aniversarios o días del santo, puestas de largo de las hijas, primeras comuniones, paso de procesiones o cabalgatas, etc.), donde se concentraban los parientes, amigos, vecinos y conocidos de la familia anfitriona. La existencia de funciones en casas particulares viene avalada por la publicación de prohibiciones reales desde 1790 para impedir que se celebrasen. El carácter casero y familiar de las sombras favoreció la formación de un repertorio autóctono para los aficionados locales, a base fundamentalmente de adaptar a las sombras muchos de los modestos entremeses y sainetes tradicionales catalanes. A mediados del siglo XIX había ya una producción bastante amplia: desde largas comedias en dos actos a breves cuadros, pasando por los típicos entremeses y sainetes en un acto.

Además de algunas piezas del repertorio clásico europeo del teatro de muñecos, mencionadas más arriba, Joan Amades aporta muchísimos títulos más: Aladino y la lámpara maravillosa, El domador de fieras, La Celestina o Los dos trabajadores (que es una adaptación de El puente roto, de Séraphin), Los lances de Carnaval, El diablo de la cesta, Merlín el encantador, Las tentaciones de San Antonio Abad, Jorobín joroba, El camino de presidio, El mágico labrador, Las delicias del mar, Goces del viajar, Los placeres del campo, La vida del jugador, El hijo rebelde, La hija desobediente, El juicio universal, etc. El erudito folklorista cita también una buena colección de piezas catalanas: L'aprenent de sabater, L'estudiant màgic, L'entremés de la sogra i la nora, El marquès cuinat, L'advocat, Tretes de tres [33] estudiants, Casat que tractant criades viu de coses descuidades, El pare repataní i la mare vanitosa, El pintador i la criada, Casament d'en Saldoni i la Margarida, Les astúcies d'en Tinyeta (popular facineroso barcelonés), Els estudiants de Cervera, Els banys inconsequents, El rector contra les xerraires, El casat per força, L'escombraire, Saragates de veïns, Les delícies del camp, La Lluïseta, Els baladrers, etc.

Buena parte de las obras del teatro de actores, que se representaba

en las tablas de los locales oficiales o en las sociedades de aficionados, era susceptible de ser adaptado para las sombras chinescas. De las décadas de los sesenta y setenta del siglo XIX disponemos de piezas de Conrad Roure, Joan Molas, Andreu Amat, Josep Maria Arnau, Narcís Capmany y Frederic Soler. De este último, se adaptaron las sátiras que le hicieron famoso con el pseudónimo de Serafí Pitarra: *Les carbasses de Montroig*, *Coses de l'oncle*, *Si us plau per força*, *La botifarra de la llibertat* y *Les píndoles de Holloway* o *La pau d'Espanya*; de Narcís Capmany tenemos *Els tres tombs*, *El caçar al vol*, *Primer jo*, *Dorm!* y *Tres i la Maria sola!*

Junto a la representación del teatro catalán cómico-costumbrista, tampoco solían faltar las comedias románticas y las obras de gran aparato. Entre los títulos más representativos de amores románticos citaremos los siguientes: *El sepulturero* o *Lo que puede el amor*, *Leandro y Leonor*, *Óscar y Amanda*, *La flor del desierto*, *Los amantes de Teruel*, *Romeo y Julieta*, *Abelardo y Eloísa*, *Pablo y Virginia*, *Lamentos de Corina*, *La dama de las camelias*, *El corazón de hierro*, *La cautiva*, *Nobles y villanos*, *Flor de un día*, *La desgraciada Adelaida*, etc. Para muestra recogemos los motivos que aparecen en *El sepulturero*, inmejorable ejemplo del patetismo romántico de la época: el cementerio, el soborno del sepulturero, la tumba de la joven enamorada rodeada de sauces llorones e iluminada por la claridad de la luna, el chico apasionado que canta una triste canción antes de morir también junto a su amada, etc. Por lo que hace a las obras de gran aparato cabe mencionar *Las aventuras de Robinsón*, *Los ladrones del mar*, *Las aventuras de Telémaco*, *Las aventuras de Simbad el marino*, *Don Quijote de la Mancha*, *La heroína Malvina*, *Gil Blas de Santillana*, *Fausto y Margarita*, *El conde de Montecristo*, *Margarita de Borgoña*, *El Gran Capitán*, *Don Juan Tenorio*, *El trovador*, *Catalina Howard*, *Lucrecia Borgia*, etc.

Portada de la pieza para sombras *La enfermera fingida*, una de las más representadas durante el ochocientos

En las variadas funciones de sombras cabía de todo. En la introducción o al final se incorporaban breves cuadros de [34] los considerados de gran espectáculo, basados en una escenografía especial, en transformaciones mágicas, en fantasías musicales o en bailes brillantes. Cabe citar en esta vertiente la repetidísima escena de la corrida de toros, imitación en miniatura de las corridas de toros que se celebraban en la Corte, con capeadores, banderilleros y matadores. Otro cuadro, no menos conocido, era el que representaba la entrada de un general con su tropa de infantería y caballería al son de una majestuosa marcha, que tenía como variante la entrada real a la ciudad a imitación de las que hacían excepcionalmente los reyes. Motivos que tampoco solían faltar eran el del asno que ejecutaba con mucha agilidad exquisitos movimientos, el del bailarín en la cuerda floja que mostraba sus habilidades, el pasaje de la exposición de fieras, el baile inglés y otros números de ilusión con títulos tan atractivos como *Estrellas brillantes* o *El baile fantástico de las sombras blancas*.

A diferencia de las obras para muñecos, la mayor parte de los textos citados fueron publicados en romances de caña y cordel, con sus

correspondientes plantillas recortables, figuras, decoraciones y accesorios, por las imprentas dedicadas a reproducir la imaginería y la estampería popular, de mucho consumo en aquella época. El sombrista catalán Andreu Amat fue de los primeros en publicar sus sainetes para los aficionados a las funciones domésticas. Una misma hoja podía servir para representar hasta tres comedias diferentes, pues cada figura podía hacer distintos personajes según la obra: tenemos una cuartilla con la que se escenificaba Merlín el encantador, El diablo de la cesta y Las transformaciones.

Hoja de sombras de la obra Goces del viajar, editada en Barcelona a mediados del s. XIX

El hecho de la publicación del extenso repertorio de sombras nos da idea del desarrollo alcanzado por este tipo de títeres en el teatro casero del tercer cuarto del siglo XIX, al menos en Cataluña; pero, en opinión de Josep A. Martín, también era la manifestación de una cierta decadencia del género, porque indicaba que los sombristas ya no podían vivir solamente de sus representaciones. De hecho, se puede afirmar que el teatro de sombras popular desapareció en el último cuarto del siglo XIX.

5.2. Los tipos populares

Uno de los rasgos definitorios del títere popular es que la trama de la acción gira en torno a las aventuras de un héroe. Efectivamente, la fuerza de la corriente popularizante cristalizó [35] en la creación de un tipo dramático bien definido, a quien se supeditó todo el espectáculo: se trata del clásico pícaro, convertido en el protagonista absoluto del teatro de títeres. Todo es determinado por este personaje: los temas, la trama, el diálogo, el estilo, el lenguaje, los recursos cómicos... incluso la actitud del público.

Estos protagonistas son una caricatura de la condición humana realizada con marcado sentido crítico y buena dosis de humor; es decir, vienen a ser el paradigma de las virtudes y los defectos de la sociedad a la que representan. El héroe popular encarna los sentimientos del alma popular, que es quien le conforma su carácter, su sentido del humor y sus aspiraciones. Por eso cada pueblo lo ha ido transformando siguiendo sus propios gustos y su propia manera de ser. El tipo popular es el fruto de un largo proceso de asimilación y síntesis de elementos muy antiguos pertenecientes a culturas distintas: las viejas tradiciones orientales, las farsas atellanas del Imperio romano, la *commedia dell'arte* italiana, etc.

En España, al representante de los intereses populares se le llamó Don Cristóbal Polichinela o Cristobita. Es un personaje ingenioso, malicioso, pasional, obcecado, astuto, valiente, camorrista, bufonesco, altivo con el poderoso y satírico con todos. Las historias que conforman el amplio repertorio de este personaje terminaban siempre a bastonazos, de ahí que también se les llame títeres de cachiporra, porque este es el

instrumento del que se vale Cristobita para golpear a sus enemigos, a sus acreedores, a los falsos amigos, al desafortunado que se atreve a rondar a su mujer, etc.

Muñecos de El Retablillo de Don
Cristóbal, de García Lorca, por la
compañía Atiza de Sevilla

En Cataluña el protagonista se podía llamar Perico, Joanet o Titella, pero siempre era el típico menestral catalán (vestido con barretina roja, camisa blanca, y faja y calzas de terciopelo negro): valiente, noble, gracioso, parlanchín y dispuesto a inventarse cualquier cosa para salirse con la suya. Está asistido por Cristòfol o Tòfol, representado por un labrador cobarde y ingenuo, que es quien recibe invariablemente todos los palos. También hacían de comparsa su enamorada Marieta o Cristeta, la vieja Cascarria, el viejo bonachón, el guardia municipal, el ladrón, el traidor, el soltero bromista, el doctor, el afilador, el sereno, las brujas, el gigante, etc. Los titiriteros catalanes Juli Pi, la familia Anglés y Ezequiel Vigués escribieron bastantes obras donde aparece el héroe popular, de entre las cuales podemos citar las siguientes: El desahucio de Perico, Perico juzga al demonio, Perico heredero, Les angúnies del Titella, El galldindi del Titella, El Titella i el dimoni y L'ànima del Titella. [36]

En el Estado español hay otros personajes populares, de origen distinto y cuya antigüedad podemos situar entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, que son también representativos del carácter y la idiosincrasia del pueblo donde nacieron: Barriga Verde y Bululú en Galicia; Zaldico, Ziripot y Miel-Otxin en el País Vasco, etc. En fin, los tipos populares aportarán al teatro de títeres la interpretación de comedias bufonescas, escenas carnalescas, peleas violentas y exageradas visiones de los incidentes de la vida doméstica.

5.3. El repertorio de los muñecos de guante

Los títeres de guante debieron introducirse en España a finales del siglo XVIII, cuando se popularizaron los polichinelas, llamados también títeres italianos. El primer dato documental sobre representación de purchinelas (así figura en la prensa) es del año 1760 en el Corral de la Cruz de Madrid. En Barcelona, las primeras informaciones son de finales del setecientos, correspondiendo a las funciones que el italiano Cayetano Parodi dio con varios sainetes y comedias nuevas, como las intituladas La condesa Genobita y El Mariscal de Virón. De principios del XIX tenemos noticias de haberse representado la pantomima El ciego burlado y el sainete cómico El alcalde toreador.

Sin embargo, fue a mitad del siglo XIX cuando los títeres de mano tomaron el relevo del teatro de sombras y se implantaron por toda Cataluña. En esta época ya debieron de estar fijadas las características propias del muñeco de guante catalán, así como buena parte de sus personajes y de su repertorio, que podía ser en la lengua autóctona, en

castellano o en bilingüe.

Grabado inglés con el demonio como
protagonistas (s. XIX)

El tema más recurrente del teatro de títeres de mediados del siglo XIX es la infidelidad y los celos, por una parte, y los crímenes y las aventuras de los bandoleros, por la otra. Indefectiblemente las funciones acababan con un baile como final de fiesta, que siempre terminaba a bastonazo limpio, lo que causaba la hilaridad del público. Entre los ejemplos más claros tenemos los bailes finales del gori-gori y del tururut, que, acompañados de música o de una tonada muy popular, eran típicos de los muñecos de mano catalanes. En estos bailes era obligada la presencia de la muerte o del demonio, que cerraban el espectáculo a base de golpes. El personaje del demonio, procedente posiblemente de la sempiterna presión de la censura eclesiástica, es tradicional de los títeres catalanes y de otros países europeos, mientras que es muy raro en el [37] resto del Estado español. El diablo encarna los defectos humanos, especialmente el sentido ridículo y cómico del que quiere pasarse por sabio y resulta ser un simplón. También solía hacer malas pasadas al resto de los personajes, aunque al final, al igual que la muerte, siempre era vencido a bastonazos por el protagonista. En fin, además del uso de la cachiporra y del predominio de la acción, lo que más ha caracterizado al títere de mano ha sido su clara tendencia satírica.

Cartel pintado anunciado Catalina
Howard, uno de los muchos dramas
románticos que fueron adaptados para
muñecos de guante

La decadencia de las formas de tradición oral, que se produce en la segunda mitad del siglo XIX con la aparición de una cultura popular escrita, motiva una progresiva incorporación de argumentos que provienen de la literatura y de la adaptación de obras del teatro de actores. Esta vía de ampliación temática se explica también por el proceso de democratización experimentado por el espectáculo teatral, que se abrió definitivamente a las clases medias y populares en el último tercio del ochocientos. Entre las adaptaciones de novelas de moda tenemos *Los tres mosqueteros* y *El conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas. Lógicamente, al ser transportadas a los títeres, estas obras tomaban otra fisonomía y quedaban completamente cambiadas, pero conservando siempre su esencia. Por ejemplo, en la adaptación del drama *El registro de la policía*, de Eduardo Vidal Valenciano, el personaje del afilador estuvo tan conseguido haciendo el sonido estridente característico que produce la muela de afilar, que el público reclamaba constantemente su presencia, por lo que salía muchas más veces que en la obra original.

Al menos tres generaciones diferentes de titiriteros catalanes, formadas por Miqueló de la Barceloneta, Martí l'Herbolari, Quico d'Hostafrancs, Federico de Figueres, Juli Pi, Joan Palou y Joan Barquet, entre otros muchos, renovaron la temática del teatro de títeres. Juli Pi

disponía de un amplio repertorio, formado por 150 obras, buena parte de las cuales eran dramas románticos, históricos, religiosos o de magia, sacados de la gran escena: Don Juan Tenorio, de José Zorrilla; Guzmán el Bueno, de Gil y Zárate; Catalina Howard, de Patricio de la Escosura; Don Juan de Serrallonga, de Víctor Balaguer; La redoma encantada y Los polvos de la madre Celestina, de Juan Eugenio Hartzenbusch; La Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, de Antonio Altadill, etc. En cuanto a las obras originales de Juli Pi sobrepasaban el centenar y todas se han perdido porque se le quemaron en un incendio; pero no por ello dejó de representarlas, gracias a su portentosa memoria y a su capacidad de improvisación. Había piezas de carácter melodramático: Rosa la ciega, Los pescadores, [38] La mala madre, La bruja de Prats, El hada del bosque, La muerta viva, La poca conciencia y La hija perdida. Otras eran un tanto licenciosas, como La señora Neli y La tía Catalina. Mientras que la mayoría eran cómicas: Las criadas engañadas, La sotana del señor rector, Don Nofre Llonza, El dolor de muelas, El criado de la boina, Salta tuerto que hay un charco, Los fantasmas de casa Pellofa, El alma del cantarito, El sombrero encantado, Baldirio no tiene cirio y Los cuernos de Miqueló.

Por su parte, Joan Barquet representó las tremebundas piezas de crimen y violencia, que tanto infectaban los teatros de la época, entre las cuales tenemos la historia del bandolero Joan Pujol y Fontanet, alias Panxampla, escenificada en 1883 poco después de su ajusticiamiento en Tarragona.

El famoso titiritero catalán Juli Pi
con uno de sus muñecos

Francisco Porras nos da noticia también de otro titiritero de principios del siglo XX, Ramón Montserrat, quien tenía un repertorio dirigido a adultos formado por dramas de crímenes y de policías y ladrones, comedias de gran aparato escenográfico, sainetes cómicos, bailes de final de fiesta y otras obras que no se han podido clasificar porque nunca figuraban sus autores; en último término parece ser una copia exacta de lo que se representaba en los teatros oficiales. Los melodramas eran muy abundantes: Los dos criminales, La venganza de un jornalero, Los crímenes del pinar negro, El testamento del jorobado, Enriqueta la vengativa, Fratricidio, La venganza de un negro, Los mártires del amor, Amor y deber y La cruz del mar. Por lo que respecta a las comedias de magia se anunciaron La gruta del sueño, El poder de una vieja, El rey mágico, El rey de los infiernos, Al pie de las barricadas, La llama del castigo, El brazalete mágico y La fantasma amarilla, que es una traducción-adaptación de la fantasía romántico-caballeresca La fantasma groga, de Coll i Britapaja. En estas obras de gran aparato abundaban los fuegos de artificio, las luces de bengala, el humo de pólvora, los tiros, los truenos, la lluvia de flores... incluso una vez se hace mención a la elevación de un globo. Entre los sainetes costumbristas destacamos La festa del barri, de Frederic Soler, con música de Nicolás Manent. En fin, también disponía de obras de actualidad que formaban parte del llamado teatro de circunstancias que estuvo tan en boga por aquella época: Episodios de la guerra de África, El hijo de la tempestad o El naufragio

del vapor Aurora, etc.

6.- La explotación comercial del títere

Los espectáculos de funambulismo, magia y equitación, a que nos hemos referido más arriba, fueron los precursores [39] del circo moderno, cuyas primeras exhibiciones se remontan al último cuarto del siglo XVIII. En Valencia están documentados los conjuntos de Walton (1771), Balp (1777) y Charles Hugues (1778), el último de los cuales ha sido considerado uno de los fundadores del circo en Inglaterra. Las compañías circenses itinerantes y los teatros-circo tuvieron un gran desarrollo en todo el mundo: la segunda mitad del ochocientos puede considerarse su época gloriosa. Pues bien, a imitación de la troupe circense, a finales de esa centuria se montaron grandes compañías de titiriteros para mostrar espectáculos de marionetas de gran complejidad técnica y artística, que lograron triunfar comercialmente durante más de medio siglo.

Paralelamente, el carácter licencioso y libertino de las funciones de títeres facilitaron su entrada en los cafés teatro y music-hall que proliferaron por todas las grandes ciudades en el último tercio del siglo XIX y el primero del siguiente. Fue en estos cafés donde surgió el teatro de variedades, que tanta aceptación tuvo entre los sectores sociales populares que se estaban incorporando al mercado del ocio.

En las varietés cabían subgéneros de lo más diferente, predominando los espectáculos musicales a base de artistas diversos como vedettes, cantantes, cupletistas, bailarinas... acompañados a menudo por algún número de habilidad a base de prestidigitación, magia, acrobacia, pantomimas, ventriloquia, etc. Tanto en los circos como en los cafés de variedades los ventrílocuos introdujeron el espectáculo de títeres con sus familias de muñecos.

Actuación del Gran Circo París en Alicante
en el año 1892. Archivo de la familia Portes

6.1. Los grandes espectáculos de marionetas

Coincidiendo con todos estos cambios en el negocio del espectáculo, nace una nueva tendencia del teatro de títeres, de gran formato y con muchas posibilidades técnicas y económicas, que recorrieron todo el mundo con el único objetivo de sorprender y entretener. Estos espectáculos altamente mecanizados suponían un grado de organización inédito hasta entonces. Su formidable éxito trajo un crecimiento constante del negocio, lo cual llevó a los directores de estas grandes compañías a convertirse en auténticos empresarios.

En estas diversiones no había la barrera del idioma, por lo que pudieron causar la misma sorpresa y admiración en todas partes. Aunque en los programas anunciadores se habla de autómatas o de fantoches, en realidad trabajaban principalmente [40] con marionetas de dimensiones bastante grandes, talladas en madera o realizadas en cola-pasta, y con

vistasas indumentarias. Las marionetas alcanzaron un grado de perfección mecánica de gran complejidad y se convirtieron en el instrumento predilecto de estos espectáculos, especialmente para los números de ballet o danza, donde siempre se han preferido las marionetas porque los muñecos pueden aparecer de cuerpo entero (piernas incluidas), posibilidad de la que carecen los títeres de guante. Además, la manipulación por hilos produce movimientos más gráciles y de mayor plasticidad.

Las funciones estaban muy elaboradas y consistían en una suma de escenas variadas y complejas. En muy alto grado, la base del espectáculo eran los trucos, que los directores de las compañías intentaban a toda costa que permaneciesen ocultos para el público y en secreto para los competidores. Por eso cada conjunto tenía un repertorio particular fruto de su propio talante. Sin embargo, parece que había unos números estándar que eran los más repetidos: la parodia de la ópera, el virtuoso del piano, las bailarinas de ballet, el avestruz que ponía un huevo, los leones amaestrados, los acróbatas, los malabaristas, los forzudos del circo, la señora gorda que se transformaba en un gran balón de aire, el turco gigante que se convertía en seis niños pequeños, el baile de los esqueletos que se desmembraban al compás de la música y cuyos huesos volvían a armarse, etc.

Durante el último tercio del siglo XIX los grandes conjuntos titiriteros ingleses, siguiendo la tradición de sus antepasados del circo, fueron los primeros que pusieron de moda en Europa, y también en España, las funciones espectaculares de marionetas. Entre las primeras compañías inglesas hay que citar las de Bullock, Till, Clun Lewis, Barnard y Holden. Precisamente este último, Thomas Holden, es el exponente más famoso de esta tendencia y su mejor divulgador. A él se debe la sustitución del alambre rígido de sostén de la marioneta tradicional por hilos, así como la invención de numerosos trucos técnicos, cuyo secreto ocultaba celosamente. En 1888 actuó en Barcelona, con motivo de la exposición universal, y en Alicante, donde ofreció unos shows que asombraron al público por su gran perfección técnica.

Cartel anunciador de la gran compañía de marionetas de Thomas Holden

También hay que citar a la dinastía francesa de los Pajot-Walton, fundada en 1798 por un antiguo soldado de Napoleón que, al perder una pierna en la guerra, se convirtió en titiritero y se dedicó a montar obras de carácter militar y patriótico. Su labor artística fue continuada por sus familiares y descendientes, [41] hasta el punto que a finales del siglo XIX el teatro ambulante de los Pajot-Walton era el más grande de Francia (tenían ocho vagones de material), dedicándose a dar espectáculos por todo el mundo. Fueron los primeros renovadores del baile moderno y popular con títeres: el cake-walk, el can-can, el ballet chinois, las revistas parisienses de los años veinte de Josefina Baker y Maurice Chevalier, el ballet de charmeuses, la javá, la tarantela, los bailes mexicanos y el resto de espectáculos de los music-hall. En su estancia, el año 1930, en Alicante, procedente de Madrid y Barcelona, The Walton's and Comp. (titular entonces del Empire de París) trajo también números de

variedades, apropósitos, parodias y otras originales atracciones que gustaron mucho al público.

El pianista y la cantante, una creación de los Pajot-Walton (finales del s. XIX)

De finales del siglo XIX es el conjunto de Alfredo Narbón, que se presentaba con el subtítulo de Los fantoches españoles. Disponía de una colección de 300 marionetas lujosamente vestidas, que se caracterizaban por la gran precisión técnica, la naturalidad de sus movimientos y la gracia gesticulatoria. A estos rasgos positivos de la compañía se añadía el excelente atrezzo y los tres centenares de bellísimas decoraciones de los escenógrafos catalanes Miguel Moragas y Félix Urgellés, del italiano Santi y de Alarma. La comparsa de Alfredo Narbón, formada por 21 artistas, estuvo tres veces en Alicante (1898, 1907 y 1911) y en sus giras recorrió toda la península: Madrid, San Sebastián, etc. Una de las novedades de su espectáculo era la representación en su totalidad de obras de gran aparato de tres y cuatro actos. En su repertorio hay comedias de magia, zarzuelas, sainetes y muchas otras piezas, gran parte de las cuales escritas expresamente para este espectáculo por José Mazo.

Entre las comedias fantásticas, o de magia, tenemos las siguientes: El aventurero o La Maga Alcina, Barba azul, barba roja y barba gris, La herencia del diablo, Marta la hechicera, Aventuras de Tembleque, Las astucias de Luzbel y El esclavo de Constantinopla. Con respecto a las zarzuelas tenemos Los aparecidos, de Carlos Arniches y Celso Lucio, con partitura del maestro Fernández Caballero; Colorín colorao, de Carlos Arniches y Jackson Veyan, música de Joaquín Valverde y López Torregrosa; La taza de thé, de Antonio Paso, Joaquín Abati, Maximiliano Thous y del maestro Vicente Lleó, y La corte de Faraón, de Guillermo Perrín, Miguel de Palacios y también de Vicente Lleó. Igualmente, había muchos sainetes cómicos y líricos: En busca de una princesa, escrito expresamente para títeres por Juan Fernández y Eduardo Redal; La tienda del [42] Montañés, La rendición de Argel, Los novios burlados, Los hijos del sol, La tuna salmantina, De ranchero a Emperador, El alcalde torero, y La estatua de Doña Inés. Por último aportaba otros sugerentes géneros de temática más variada: los inevitables episodios históricos de La conquista de Argel y La guerra franco-prusiana; parodias de obras literarias consagradas como El audaz Don Juan Tenorio y Don Quijote de la Mancha; un disparate sobre el repetido tema mitológico de El robo de Proserpina; la leyenda japonesa El caballo de bronce, y comedias, como La rosa amarilla y En busca de una princesa.

Programa del debut de la compañía de autómatas de Alfredo Narbón en el Teatro Nuevo de Alicante (1911). Archivo de la familia Portes

En La conquista de Argel eran de gran efecto el desfile de las tropas, el paso de la caballería, la vista del puerto de Argel y el bombardeo de la ciudad por la escuadra; en Barba azul, barba roja y barba

gris resultaba sorprendente la corrida en la plaza de toros de Cádiz; otra parodia de un festejo taurino se podía ver en La tienda del Montañés. A veces, las funciones terminaban con un baile grotesco.

Mención aparte merece el italiano Vittorio Podrecca y su Teatro del Piccoli, fundado en 1912, que hizo una gira por Madrid, Barcelona y Galicia a mitad de la década de los veinte. Sus estancias en España influyeron para que muchos intelectuales se interesaran por el teatro de títeres. Disponía de un repertorio variadísimo: cuentos para niños, óperas cómicas, bailes, canciones populares italianas, números de circo, personalidades de la pantalla, muñequitos de dibujos animados, espectáculos de variedades y music-hall, etc. El grado de perfección y de sincronización entre los movimientos, las voces y la música superaban la simple caricatura paródica para dar una auténtica impresión de vida y realismo. Entre los cuentos para niños, prevalecen los de Perrault: El gato con botas, Caperucita Roja, La Cenicienta, Alí Babá y los cuarenta ladrones..., que se representaban con acompañamiento musical de César Cui o de Massenet. También las óperas cómicas, interpretadas por excelentes cantantes de la compañía, fueron un filón inagotable para el repertorio del Piccoli: La serva padrona, de Pergolesi; El barbero de Sevilla, La ocasión hace al ladrón y La garza ladra, de Rossini; Pinocchio, de Collodi, con música de Giannetti; L'amire delle trinc'arance, de Gozzi; Don Giovanni, de Mozart; Linetta e Tracollo y La criada señora, de Pergolesi; Crispino y la comadre, de Ricci; I promessi sposi, de Petrella; La bella durmiente del bosque, de G. Bistolfi y música de C. Respighi; Blanco y negro, de A. Pagán y música de Renzo Massarani, etc.

La compañía del Teatro dei Piccoli en plena representación

Otro número espectacular eran las reproducciones con marionetas de actrices y actores de Hollywood, que eran presentados [43] con sus voces originales grabadas. Entre los imitados cabe citar Charlot, Stan Laurel, Oliver Hardy, Greta Garbo, los Hermanos Marx, Josefina Baker, Maurice Chevalier, etc. También presentaba copias de los muñecos de Fleisher y Walt Disney, como Betty Boop y su compañero Bimbo, Mickey Mouse, Los tres cerditos y el lobo feroz... El repertorio del Teatro del Piccoli se iba ensanchando con personajes y bailes típicos de los países por donde pasaba: toreros españoles, acróbatas ingleses, gauchos argentinos, rumberos cubanos, danzarinas, vedettes, etc.

Humorismo, parodia, dinamismo, vistosidad, gracia, ritmo escénico, espléndido montaje escenográfico, emoción artística... éstas eran las cualidades del Piccoli que causaban el asombro entre toda clase de público en sus giras por el mundo entero. En Barcelona estuvo en 1935, ocasión en la que, según la prensa, fueron muy aplaudidos los números de la Canción de patio, la revistilla negra, el pianista, la corrida de toros, el encanto de la Rosina de El barbero de Sevilla, la tierna caricatura de la canzonetista Lagneti, las maravillas del negrito acróbata, la fantasía del Museo Egipcio, etc.

Podrecca llegó a disponer de treinta artistas y técnicos, 1.200 muñecos, 400 decorados, 2.000 trajes, 10 toneladas de equipaje... lo que

nos da una idea del volumen que alcanzó el negocio. Pero a mediados del siglo XX los trucos espectaculares se fueron agotando y el público terminó por cansarse.

6.2. La ventriloquia en las funciones de variedades

El teatro de variedades viene a ser la moderna forma que adquiere el teatrillo de la feria antigua o los circos del ochocientos, reuniendo a prestidigitadores, malabaristas, magos, payasos, titiriteros... Los artistas de títeres del género de variedades son los ventrílocuos que manipulan sus colecciones de muñecos. Posiblemente, la aparición de la técnica de la ventriloquia influyó en la decadencia del uso de la tradicional lengüeta por parte de los titiriteros.

La temática de los espectáculos de los ventrílocuos gira alrededor de las noticias de actualidad, con especial predilección por los asuntos políticos. A los muñecos se les permite un grado de carga satírica que difícilmente se les toleraría a los actores.

Programa de presentación del famoso ventrílocuo Paco Sanz en el Teatro Nuevo de Alicante (1911).

Archivo de la familia Portes

El primer ventrílocuo que tenemos documentado con familia de muñecos es Aragrev, quien formaba parte de la compañía del Gran Circo de París que actuó en Alicante en 1892. [44] En las primeras décadas del siglo XX presentaron en esta misma ciudad sus espectáculos los ventrílocuos Pastor, Lloret, Caballero Ariñano, el Gran Ferry y el artista local Mister Nelo del Rebolledo.

Pero, con toda seguridad, el ventrílocuo que más sensación causó en la primera mitad del siglo XX fue el valenciano Paco Sanz y su compañía automecánica, que se presentó en muchas ocasiones en los escenarios alicantinos. Tenía una espléndida colección de 25 muñecos que parecían verdaderos seres vivientes: seguramente se trata de marionetas, aunque siempre se les denomina autómatas. Los personajes que más sobresalían eran los niños Pepito y Juanito, Cotufillo y su maestro, la bailarina autómata, el borracho, el loro mecánico, la señora romántica, el sargento, el legionario, el viejo y el director Don Liborio. Este último muñeco era muy celebrado por sus ingeniosos comentarios sobre asuntos de la actualidad. A todo ello debemos añadir las bellísimas decoraciones de sus montajes, que fueron creación de la afamada dinastía escenográfica valenciana de los Alós. En fin, Paco Sanz fue uno de los ventrílocuos más eminentes de su época: no sólo era conocido en toda España, sino que con su espectáculo recorrió durante más de cuarenta años los principales teatros del mundo.

La magnífica colección de muñecos del ventrílocuo valenciano Paco Sanz.

Archivo de la familia Portes

Otros ventrílocuos con familias de muñecos fueron el del café Fornos de Barcelona, el Gran Fele de Valencia y Balder, que creó la Orquesta Argentina de Muñecos.

7.- El teatro de títeres culto en la primera mitad del siglo XX

La corriente popular siguió su extraordinaria actividad hasta principios del siglo XX, pero en su camino los títeres tradicionales fueron perdiendo su originaria carga de sátira social para transformarse en una diversión sencilla para espectadores no muy exigentes. Este proceso sufre una marcada aceleración con la revolución industrial, cuando la cultura popular deja de ser patrimonio de toda la sociedad. Si a ello unimos la marginación sufrida por los títeres durante muchos períodos de su historia, comprenderemos que haya habido una lenta retirada del público adulto.

La alternativa será dirigirse a la población infantil: desde principios de siglo el guiñol, como se le llamaba entonces, intentará provocar la imaginación de los niños con sus coloridas fábulas y fantásticas aventuras. [45]

Por otra parte, con el cambio de siglo, las élites intelectuales, a través del modernismo, primero, y de las vanguardias, después, recogerán la tradición folklórico-popular e intentarán dignificarla dándole valor literario: para los títeres, una de las consecuencias más fructíferas será la renovación temática. Además, a medida que desaparecían las grandes compañías de marionetas crecía el interés por recoger la semilla que éstas habían sembrado y muchos escritores se esforzaron en nuevas iniciativas menos espectaculares pero más dramáticamente atrevidas.

7.1. Las fantasías dirigidas a los niños

El proceso de creación de un espectáculo de títeres específicamente dirigido a los niños fue larga y tiene sus principios con el despegue de la literatura infantil en el siglo XIX, dentro de la cual hay que citar el Pinocho (1883), de Carlo Collodi, que si bien es un cuento que narra la historia de una marioneta de madera, ha quedado incorporado al repertorio mundial del teatro de guiñol.

La entrada en el mundo literario del público infantil tuvo su paralelo en el mercado del ocio teatral. Así empezó la costumbre de hacer, especialmente durante las fiestas de Navidad, espectáculos teatrales para niños. El primer intento en este sentido es de la última década del siglo XIX y se produce en Madrid, donde se representaron en un teatrillo de muñecos, llamado La niñez, las obras siguientes: Un hada protectora, Lo que pasó a D. Cirilo, La isla Chichufleta, El rey Soletto, Una princesa Chispas, Un viaje directo, Un necio presuntuoso, Los novillos de Pinto, Capiroto y Buscapié y El castillo de Chuchurumbé. También es de la época la guiñolesca puesta en escena de la zarzuela La perla sevillana, en el Hotel Ritz de Madrid, durante una fiesta infantil organizada por la junta de Damas de la Cruz Roja. De los albores del novecientos la representación

de El castillo de oro, por la compañía de los Bufitos madrileños.

La niña que riega la Albahaca, de Federico
García Lorca, según versión del grupo
cubano Teatro de las Estaciones

En Cataluña surgen a principios del siglo XX los espectáculos y audiciones Graner, y se estrena El conte de nadal, de Apeles Mestres, la primera obra escrita en España pensada para los niños. En el aspecto profesional tenemos la saga de los Anglés y los Vergés, que desde principios de siglo y hasta la postguerra semimonopolizaron el mercado infantil, representando sus espectáculos por las casas barcelonesas más acomodadas aprovechando fiestas y celebraciones familiares. Entre [46] las obras estrenadas por los Anglés en los años veinte tenemos las siguientes comedias o sainetes cómicos: El drapaire, El secret de la felicitat, El senyor Calonetes, L'enterramorts, La bugadera, En Nofre a Barcelona y el popular Xarop de bastó. Los Anglés escenificaron antes de la guerra civil once obras para títeres escritas por Luis Millá Reig y una de Antonio Roca, todas ellas editadas por el primero. Por su parte, el repertorio de los Vergés se caracteriza por seguir el modelo y los argumentos tradicionales. De entre su extensa producción, formada por más de cincuenta obras, destacamos Un fantasma a casa, El sord, El pinxo del barri, Panxito cuiner y El derrumbamiento del Infierno.

Perico, el tipo popular catalán, en una
creación de la saga titiritera de los Anglés
(principios del s. XX)

A continuación hubo intentos de crear un teatro para los niños por parte de Jacinto Benavente y los Hermanos Quintero, que contaron con la colaboración de Ramón María del Valle Inclán y de otros autores. De esta iniciativa se aprovecharon rápidamente los títeres, espectáculo que congeniaba muy bien con los intereses del público infantil. Los autores de la generación del veintisiete también se preocuparon de los títeres para niños. Muy joven, García Lorca escribió la Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, El Retablillo de don Cristóbal, La niña que riega la albahaca y El príncipe preguntón y Los títeres de cachiporra.

Por otra parte, el gallego Rafael Dieste fue organizador del teatro de guiñol de las Misiones Pedagógicas de la República, dentro del grupo teatral que dirigió Alejandro Casona. Este teatrillo recorrió toda España. Rafael Dieste adaptó varias piezas infantiles y es autor de algunas originales, entre ellas El falso fakir.

Unos años antes de la Guerra Civil irrumpe el titiritero catalán Ezequiel Vigués (de nombre artístico Didó) y su esposa Teresina con un repertorio infantil formado por 21 obras: bien adaptadas del guiñol francés, bien recogidas del folklore local o incluso de creación propia. Citemos Ric-Rac, El bastó de regalèssia, El pou de la senyora Quiteria, etc. Su producción fue traducida al castellano durante la postguerra, debido a la prohibición explícita de representar en catalán. Parece que esta pareja de artistas es la precursora en introducir en las funciones el

diálogo con el público, motivo característico del títere francés que en la actualidad ha sido copiado y utilizado muy frecuentemente por todos los que se dedican a este arte. Este recurso consigue no sólo una mayor identificación del niño con lo que pasa en la escena sino que representa también una válvula de [47] escape para sus emociones. También fue Didó el primero en abandonar el uso de la lengüeta y en renovar la técnica de impostación de la voz: se le han podido contar hasta cinco variantes diferentes para otros tantos personajes. La trama de sus obras terminaba con el clásico final feliz donde el bien triunfa sobre el mal, siguiendo en esto la tradición titiritera europea. Este final iba precedido de la obligada escena infernal típica del títere catalán, con la sorpresiva irrupción del demonio para llevarse al héroe y a su compañero al infierno. Allí se produce una batalla campal con huidas, persecuciones y bastonazos, hasta que finalmente el demonio es vencido y lanzado a las profundidades del infierno, desde donde surgía la llamarada final que indicaba que el espectáculo había definitivamente terminado.

Es obligado ahora referirse a uno de los renovadores del teatro de títeres más importantes del momento: el dibujante Salvador Bartolozzi. Este personaje polifacético construyó muñecos y figurines de gran categoría artística y fundó el Teatro Pinocho de guiñol, con el que actuó en los años treinta. Colaboró con diversos escritores en la puesta en escena de sus obras para títeres, como Benavente, Valle Inclán y García Lorca. Igualmente trabajó con otros titiriteros, especialmente con Martínez Couto con quien renovó la temática tradicional de La tía Norica a base de incorporar nuevos personajes más actuales y adaptar textos inspirados en los cuentos de Calleja.

Por lo que respecta a sus producciones originales, las escribió, en colaboración con Magda Donato, para los protagonistas que él mismo creó: para Pipo y Pipa (sus preferidos) tiene una colección de una docena de obras; a Pinocho y Cucuruchito les compuso dos, y una pieza dedicó a cada uno de los personajes siguientes: Chapete, Pulgarcito, Pelele y Tragatodo. Además tiene otras tres producciones, las cuales figuran a continuación junto con sus respectivos coautores: Lulú, con Antonio Fernández Lepina y Enrique Tedeschi; Rataplán, rataplán y una aventura de Pinocho, con Ricardo Boronat; y un refrito de todas sus obras, Pipo, Pipa, Pinocho y Pulgarcito en la isla misteriosa, en colaboración con Rivas Cheriff.

Salvador Bartolozzi con Pipo y Pipa, sus
dos creaciones más populares

Por su parte, Magda Donato también escribió en solitario varias piezas para títeres, dos de ella puestas en escena por el propio Bartolozzi: En las redes de la araña y El profesor Klenon. La obra de Bartolozzi y Magda Donato no sólo se representó en Madrid o en Cádiz, sino que recorrió gran parte de Península Ibérica. Así, en la Guerra Civil la compañía del Frente Popular, de Benito Cebrián y Pepita Meliá, presentó en [48] Alicante Pipo y Pipa en el País de los Borriquitos, con gran éxito de público.

Por otro lado, durante la contienda predominó la utilización del

títere como instrumento de propaganda política. Para muestra valgan las funciones que dio en 1937 en Alicante el grupo teatral Altavoz del Frente, bajo la dirección de Martínez Allende y Ortega Arredondo, con varias obras de guiñol de carácter antifascista: El tomate guerrillero, de Ramón Gaya, que fue sin duda la más popular; El Gil Gil, de Rafael Alberti; Los papaitos de Franco, de Ortega Redondo, y Ten cuidado con Venus, Canuto, de Ponsó, entre otras.

En la postguerra, los organismos oficiales relacionados con la juventud y la infancia se hicieron cargo del teatro de títeres, contando con la inestimable colaboración del creador de muñecos Ángel Echenique. Con alumnos de Magisterio, el SEU recorrió la península con su teatrillo de guiñol presentando la obra Periquito contra los monstruos de la democracia. También el teatro del Frente de Juventudes presenta El mancebo que casó con mujer brava, una de las cinco farsas de Alejandro Casona que formaban su guiñolesco Retablo jovial. Las piezas debían de seguir una normativa, como era la necesaria participación del flecha Juanín, a quien estaba confiada la acción. Provisto de su garrote, Juanín se dedicaba a perseguir a comunistas y masones, a los que siempre terminaba venciendo. Pero fue un teatro impuesto que lógicamente no cuajó, por lo que desapareció sin dejar rastro.

Muñecos creados por Ángel Echenique,
uno de los fundadores de los teatrillos
oficiales de guiñol de la postguerra

En la década de los cuarenta se hicieron muchas adaptaciones de cuentos populares y de fábulas para el teatro de títeres infantil. La dinastía catalana de los Anglés representaron muchas obras de raíz tradicional: Caperucita Roja, Pedro alcalde y su orquesta, El dragón de fuego, La Cenicienta, La ratita presumida, Dos ladrones en un pueblo, El naufragio del vapor Aurora, La corrida de toros, etc. Mientras que Ezequiel Vigués escribió Sueño de Navidad.

También cabría citar aquí los espectáculos infantiles de Maese Villarejo en Madrid, con los cuales recorrió toda España. Las producciones de Villarejo giraban alrededor del siguiente esquema argumental, que ha quedado ya como típico del teatro infantil: la bruja Ciriaca raptaba a la princesa Rosalinda; después los niños ayudaban al valiente Gorgorito a rescatar a la princesa, cosa que conseguían a pesar de los engaños de la bruja; al final, Gorgorito vencía a Ciriaca con una buena sarta de bastonazos. La función terminaba con la popular canción Té, chocolate y café.

Banderín anunciador del famoso titiritero
madrileño Maese Villarejo [49]

Para finalizar, hay que decir que desde los años setenta ha habido una tendencia inversa hacia horizontes temáticos mucho más amplios que los dirigidos estrictamente a la población infantil, aunque el éxito no siempre ha acompañado a las intenciones. Últimamente parece que se han incrementado, de nuevo, las creaciones originales dirigidas a los niños.

En este sentido, conviene recordar la función que pueden desarrollar los títeres como instrumento educativo y medio didáctico: las escuelas y los profesores pedagógicamente más avanzados así lo han entendido. En último término, la controvertida crisis del títere como entretenimiento de niños ha tenido una respuesta, de incalculable trascendencia, con su incorporación a medios de amplísima cobertura como son el cine y, sobretodo, la televisión.

7.2. las nuevas aportaciones literarias: entre la creación y la adaptación

El interés de los intelectuales burgueses por los títeres dio un nuevo empuje a esta práctica escénica en el cambio del siglo XIX al XX. Se puede decir que con el modernismo y las vanguardias el arte de los títeres cobra un valor artístico más acorde con los tiempos contemporáneos. Especialmente importante ha sido su utilización, en mayor o menor medida, por todas las tentativas contemporáneas de reteatralizar el teatro o de investigar en sus orígenes rituales, gracias a la función que impone la imagen del títere que nunca es un engaño escénico. El títere es cosa fingida: esa es la esencia del teatro y ahí radica su gran atractivo.

Las primeras muestras de la fascinación que sintieron los intelectuales por los títeres se manifestaron en Francia en la segunda mitad del siglo XIX. Uno de los primeros ejemplos de renovación temática y artística fue el teatro de sombras chinescas del Chat Noir (del barrio de Montmatre de París), que crearon algunos de los mejores escritores y dibujantes de la época.

Cartel de Ramón Casas anunciando
funciones de sombras en el café
Els Quatre Gats de Barcelona

La experiencia parisiense tuvo una inmediata repercusión en el café Els Quatre Gats de Barcelona, donde Miquel Utrillo ideó representar algunas leyendas populares mediante sombras proyectadas por siluetas de cartón recortado y con el fondo musical adecuado. Tanto Utrillo como Pere Romeu (el propietario) habían aprendido la técnica durante su estancia en el Chat Noir. Al final pesará más la vertiente de espectáculo importado de París que la recuperación de la tradición popular catalana. En este sentido, cabe destacar la estética simbolista montada sobre el poema Montserrat, de Joan Maragall, con un juego de sombras [50] de Miquel Utrillo y música de Enric Morera. Otra pieza fue el espectáculo Viatge humorístic dels Quatre Gats i un vestit negre o En Pere Romeu anant pel món, con guión de Enric Fuentes y decoraciones de Ramón Casas.

En general estas probaturas fueron bastante elitistas (incidían en un público muy restringido), por lo que tuvieron escasa repercusión social, al mismo tiempo que no supusieron la auténtica recuperación de una forma dramática que estaba en decadencia. Sin embargo, tuvieron la virtud de que muchos literatos se interesasen por el teatro de títeres.

En consecuencia, empezó a producirse un aprovechamiento paródico del

títere con la utilización de éste como metáfora de la condición humana. Lo que decimos se puede comprobar en los espectáculos de variedades y, muy especialmente, en muchas piezas dramáticas de principios del siglo XX: El hijo de Polichinela y El príncipe que todo lo aprendió en los libros, de Jacinto Benavente; Fantochines, de Tomás Borrás y el compositor Conrado del Campo; Titelles febles, de Frederic Pujulà y Vallés, y El titella pròdig, de Santiago Rusiñol.

La última obra citada fue representada por los Anglés en los años veinte, junto con otras más de Ignasi Iglésias, Avel·lí Artís y Josep Burgas. La misma compañía catalana adaptó óperas y zarzuelas para sus títeres, destacando Marina, de Francisco Camprodón y el maestro Emilio Arrieta; Bohemios, de Guillermo Perrín y Miguel Palacios, con música de Amadeo Vives; la ópera trágica La venganza de un padre o Los amantes de Molins de Rey, de Pío Boadella, y la revista Titella, Trafaldino i la Comare, de la que parece autor Aureli Capmany. El propio conjunto de los Anglés también intercalaba couplets, conocidísimas músicas de zarzuelas y canciones populares para sus títeres de la murga.

Inspirado en una de las narraciones de Las mil y una noches, se presentó en Barcelona a principios de los años veinte el cuento escénico El caballo volador, de Francisco Pujol, con figurines del dibujante Emilio Ferrer. El año 1927 Pere Corominas publicó dos obras para títeres L'amor traïdor y De plaer no n'hi ha mai prou. Joan Brossa también es creador de la comedia en un acto para marionetas La barba de cordills o les olles a l'escut.

Rafael Alberti manejando dos marionetas
que posiblemente fuesen los protagonistas
de su obra Bazar de la providencia o
El vivo de su eminencia

El teatro español de tendencia progresista y vanguardista de los años veinte y treinta tampoco se olvidó de los títeres. Muy al contrario, García Lorca, Valle Inclán y Rafael Alberti recuperaron este género popular y le dieron categoría literaria. En los esperpentos [51] de Ramón María del Valle Inclán, los personajes se convierten en auténticas marionetas tragicómicas manejadas por el autor. Una de sus obras con el típico motivo de los bastonazos, tan propio de los títeres de mano, es Los cuernos de Don Friolera, obra que sería estrenada en guiñol por el titiritero Mayeu poco antes de la Guerra Civil, una vez desaparecido su autor. También son de Valle Inclán La cabeza del dragón, La reina castiza y otras farsas de base guiñolesca que figuran en su libro Tablado de marionetas para la educación de príncipes, editado en 1926.

Además de las piezas para niños citadas más arriba, García Lorca tiene otras producciones inspiradas también en el guiñol, como es el caso de Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín y La zapatera prodigiosa. Asimismo, es suya una opereta inconclusa que ofreció a Manuel de Falla para que le pusiera música, titulada Lola, la comedianta. Sin embargo, la labor de García Lorca sobrepasa la función creativa literaria al ser el fundador de La Barraca, que incluía en su proyecto original un teatro de guiñol que nunca pudo materializarse.

Siguiendo el ejemplo de La Barraca, se creó La Tarumba, reorganizada por el pintor Miguel Prieto para ofrecer obras antifascistas durante la guerra de España con títeres de guante: Los invasores, La defensa de Madrid, Franco, el fascista, Lidia de Mola en Madrid, Radio Sevilla, Los salvadores de España, etc.

Por su parte, el recientemente fallecido Rafael Alberti dio a conocer en la Casa del Pueblo de Alicante una inédita farsa antirreligiosa para guiñol, titulada Bazar de la providencia o el vivo de su eminencia. Además, dejó inconclusa una opereta cómica para títeres, La pájara pinta, a la cual puso música el compositor alicantino Óscar Esplá

Más escritores de la época que se interesaron por el teatro de guiñol fueron César María Arconada, con Tres farsas para títeres, y el gallego Eduardo Blanco-Amor, también con sus Farsas y Autos para títeres. Igualmente fue interesante la iniciativa de un grupo de jóvenes intelectuales, agrupados entorno a la Residencia de Estudiantes de Madrid, que estrenaron el año 1931 en dicha institución La historia de un soldado, de Igor Strawinsky.

El personaje de Don Gaiferos de
El Retablo de Maese Pedro,
de Manuel de Falla

Mención aparte merece el encargo que la princesa de Polignac hizo a Manuel de Falla para que escribiese la partitura de lo que en un principio debía ser una ópera, pero que se quedó luego en una pequeña farsa para muñecos titulada El Retablo de Maese Pedro, basada en el famoso pasaje del Quijote. En la obra, donde encontramos un teatrillo de títeres [52] dentro del teatro, hay cuatro partes bien definidas: El pregón, La sinfonía de Maese Pedro, Historia de la libertad de Melisendra y el número final. A su vez, la parte tercera se subdivide en seis cuadros, titulados: La corte de Carlomagno, Melisendra, El suplicio del moro, Los Pirineos, La fuga y La persecución. El Retablo de Maese Pedro fue representada a partir de 1923 en muchos coliseos de España, Europa y América.

El catalán Didó no sólo tenía obras infantiles, sino que también incorporó nuevos temas para adultos: en su repertorio cabían desde comedias de Molière a creaciones propias, pasando por obras que le escribió expresamente el poeta Ramón Vinyes y que montaba escenográficamente José Vinyes, hermano del anterior. Seguidor de Didó es Harry Vernon Tozer, que internacionalizó el títere catalán y creó gran número de marionetas antes y durante la Guerra Civil. Obras suyas de este período son las comedias Las habichuelas mágicas y San Jorge y el dragón. Pero las dificultades de la postguerra hizo que diversificara su repertorio hacia espectáculos más sencillos de representar, con el fin de poder actuar con un conjunto muy limitado de operadores. Llegó a disponer de un repertorio de 42 números sueltos de circo, de variedades y de truco. Después de Tozer podemos decir que en Cataluña las cosas han cambiado: ha habido un olvido temático de la tradición autóctona por parte de los grupos de títeres creados en los años cincuenta y sesenta.

El maestro titiritero Henry Tozer, renovador

y divulgador del títere catalán

A partir de la década de los setenta ya se puede hablar de una auténtica renovación temática, pero por su mayor cercanía y también (por qué no decirlo) por su complejidad la hemos dejado expresamente fuera de los límites cronológicos que nos hemos impuesto. Las tendencias contemporáneas no sólo permiten que se aprovechen todas las técnicas y estilos conocidos, sino que se abran nuevos rumbos para el teatro de títeres. A partir de la recuperación crítica del repertorio tradicional era necesario un salto revitalizador que superase las inercias del mismo. Actualmente estamos asistiendo a una profusión de adaptaciones de grandes obras de la literatura universal. Al mismo tiempo, hay multitud de creaciones originales a partir de temas sacados de la realidad contemporánea y acordes con la actualidad político-social de cada nacionalidad o región del Estado español, aprovechando todos los adelantos técnicos y de comunicación audiovisual de este siglo. Buen ejemplo de ello es la incorporación de los títeres al cine y a la televisión, así como las experiencias con la cibernética, la robótica y con lo que se ha dado en llamar teatro de objetos, todo lo cual ha abierto un gran abanico de posibilidades para este maravilloso arte.

Bibliografía consultada

ACUÑA, JUAN ENRIQUE. Aproximación al Teatro de Títeres, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1990.

ALADRO, CARLOS LUIS. La tía Norica de Cádiz, Madrid, Editora Nacional, 1975.

AMADES, JOAN. Titelles i ombres xineses, Barcelona, Biblioteca de tradicions populars, 1933.

- Costumari català: el curs de l'any, 5 v., Barcelona, Salvat Editores SA/Edicions 62 SA, 1983.

ARTILES, FREDDY. Títeres: historia, teoría y tradición, Zaragoza, Ed. Arbolé, 1998.

BAIRD, BIL. The Art of the Puppet, New York, Macmillan, 1965.

BERNARDO, MANE. Títere: magia del teatro, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

CHESNAIS, JACQUES. Histoire générale des marionnettes, Paris, Bordas, 1947.

CORNEJO, FRANCISCO I. «La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones», Laboratorio de Arte, n.º 9, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

CURET, FRANCESC. Història del Teatre català, Barcelona, Aedos, 1967.

ECHENIQUE UBIDE, ÁNGEL. Teatro de títeres, su historia y construcción, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1942.

ESPÍ, ADRIÁN. El Belem del Tirisiti, Alcoy, Ayuntamiento de Alcoy, 1966.

FRÍAS, MARÍA JOSÉ. Introducción a la historia de los títeres en Madrid, Madrid, UNIMA, 1997.

LLORET ESQUERDO, JAUME. Breve Historia del títere en Alicante (dentro de El títere en Alicante), Alicante, Ayuntamiento de Alicante/Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997.

-El teatre a Alacant, 1833-1936, Valencia, Consell Valencia de Cultura-Generalitat Valenciana, 1998.

-Els titelles i altres espectacles festius de teatre animat al País Valencià (dentro de El teatre en la festa valenciana), Valencia, Consell Valencià de Cultura-Generalitat Valenciana, en curso de edición.

MAGNIN, CHARLES. Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, Paris, Michel Lévy frères, 1852.

MARTÍN, JOSEP A. El teatre de titelles a Catalunya, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

PEDRAZA, PILAR. Barroco efímero en Valencia, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982.

PORRAS SORIANO, FRANCISCO. Titelles: teatro popular, Madrid, Editora Nacional, 1981. [54]

-Los títeres de Falla y García Lorca, Madrid, edición del autor, 1995.

VAREY, J. E. Representaciones de títeres en teatros públicos y palaciegos: 1211-1760, Revista de Filología Española, Madrid, 1955.

-Historia del títere en España, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

-Los títeres en Cataluña en el siglo XIX, Estudios escénicos, n.º 5, Barcelona, 1960.

-Titiriteros y volatines en Valencia, 1585-1785, Revista de Filología Valenciana, III, Valencia, 1953.

-Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840, Estudio y documentos, Londres, Tamesis Books Ltd., 1972. [55]

Capítulo II

Protagonistas... ¡¡Los títeres!!

AUTOR: CÉSAR OMAR GARCÍA JULIÁ
Director Artístico del Festival de Títeres de Alicante
Titiritero y Director del Teatro de Títeres Don Patacón
Cofundador del Centro de Títeres de Alicante. [56]

Introducción

Títere. (De or. Onomatopéyico.) m. Figurilla de pasta u otra materia, vestida y adornada, que se mueve con alguna cuerda o introduciendo una

mano en su interior.

(Según el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia. 20ª Edic.)

Otras definiciones

Títere. Etimológicamente: del griego Titupos que quiere decir mono pequeño. También se conoce como neuropatas o el que mueve los hilos. Del latín: simulacra o inagungulae (imagen o estatua pequeña)

Antes de hablar específicamente de estos protagonistas de madera, cartón piedra u otros materiales, que comúnmente llamamos títeres o marionetas, alguno de los cuales he seleccionado por sus particularidades, su influencia o su trascendencia, quisiera en primer lugar definir lo que es un títere, pero para no entrar en disquisiciones filosóficas y como se dice popularmente «para no mejorar algo, mejor dejarlo como está» me haré eco de la siguiente definición de títere: «el títere es una imagen plástica capaz de ser utilizada para actuar y representar».

Esta definición nos lleva a la conclusión que muy acertadamente nos hace Juan E. Acuña de «Arte de los Títeres: conjunto de disciplinas artísticas y técnicas mediante las cuales se crea, realiza y organiza una especie peculiar de espectáculos, caracterizados por el uso de ciertos elementos materiales expresivos para elaborar la imagen artística».

Tal como reza la primera definición, las imágenes plásticas capaces de actuar y representar tienen nombre propio. Algunas se han hecho famosas como personajes típicos, sirvan de ejemplo Polichinela, Punch y Judy, Guiñol, Karagöz; otras han adquirido trascendencia a través de su técnica de manipulación, como el Bunraku, o las sombras chinescas, y otras por su peculiaridad, como las marionetas sobre agua de Vietnam. Los autómatas también forman parte de esta selección, aunque ello pueda dar lugar a alguna controversia. Sin embargo es indudable que independientemente de qué o quién mueva el muñeco, sea un mecanismo o el hombre, este cumple su principal cometido que es dotar de movimiento y acción al objeto dramático.

A pesar de todo lo mencionado, esto no deja de ser una selección aleatoria que seguramente (y según gustos), podría ser modificada. No obstante he considerado que tanto los personajes o los tipos elegidos así como su biografía, origen o singularidad, son lo suficientemente interesantes para ser expuestos [57] en este capítulo. Para no caer en exclusiones peligrosas también he dedicado un apartado genérico a otros personajes populares. Pero dado lo extenso que resultaría dedicarle a todos ellos el mismo espacio, y lo repetitivo que podría ser sus respectivas descripciones, dada su similitud, hemos preferido generalizar, destacando sus peculiaridades, pero eso sí, dejando constancia de su existencia.

Sería prudente recalcar que en la actualidad las grandes posibilidades de comunicación e intercambio de conocimientos ha permitido la creación de nuevos híbridos de manipulación mixta a los que se añade el uso de las nuevas tecnologías, como son los «animatrónicos»; pero al final siempre volveremos a las raíces, a una técnica de una cultura lejana o a los mecanismos de un autómata.

Por otro lado quisiera plasmar en estas líneas mi reconocimiento a tantos y tantos personajes, técnicas o tipos de títeres que no aparecen

aquí, pero que también han contribuido a forjar la historia del teatro de títeres y han sido portadores de alegría y entretenimiento allí por donde han pasado. Como dijo Federico García Lorca «El títere es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia»

Al mismo tiempo, agradecer a todos aquellos que han logrado crear esos personajes o tipos que les han sobrevivido y que han llegado a ser famosos, a pesar del anonimato de sus creadores. A diferencia del teatro, en el que los creadores (Aristófanes, Shakespeare, Molière, etc.) son los que reciben el reconocimiento por su obra, el arte del teatro de títeres es reconocido a través de las andanzas de sus personajes.

¿Quién recuerda al creador de Guiñol? sin embargo existió. ¿Su nombre?, Laurent Mourguet. Hoy, en muchos lugares o países de habla hispana se denomina al teatro de títeres «guiñol» o «teatro de guiñol», un gran reconocimiento a la obra, que no a su autor.

A pesar de esto, a la hora de escoger protagonistas nos hemos decantado por los de madera, cartón piedra, piel curtida o tela, y no por sus hacedores de carne y hueso, que seguramente sonreirían incrédulos por la buena salud de la que gozan sus creaciones y harían suyo el adagio aquel que dice «no hay nada mejor para un autor que su obra le sobreviva». Nunca mejor dicho. [58]

Polichinela

Origen: Nápoles (Italia)

Técnica: Guante

Pulcinella que ése es su nombre original (voz italiana) es un arquetipo mítico derivado de uno de los «Zanni» (criado o sirviente) de la Comedia del arte. Es muy posible que deba su nombre a la forma de la nariz, rasgo que se mantiene tanto en la máscara como en el títere, y que se parece al pico de un polluelo (en italiano pulcino).

Según algunos historiadores, la creación de esta «máscara» se la debemos a un comediante profesional llamado Savio Fiorillo que trabajó allá por el 1600.

Aunque es Polichinela el que más ha trascendido hasta nuestros días, no es el primero de los personajes de títeres que surge en Italia. Uno de los antecesores es Burattino, que según algunas fuentes deriva de otro Zanni del mismo nombre de la «Comedia all'Improvvisto»: una máscara harapienta, enharinada y cómica. Según otras fuentes, pero menos fiables, sería el nombre de un titiritero. Actualmente en Italia se sigue conociendo a los títeres de guante como Burattini y al titiritero como Buratinaio.

También se conocía este tipo de teatro como Magatelli deformación del vocablo Bagatelli que en el dialecto genovés significa baratijas, que supuestamente era lo que vendían los buhoneros y para lo cual se ayudaban con los títeres. No podemos decir que Polichinela sea el títere por excelencia de Italia ya que son muchas las regiones que tienen a mayor gloria contar entre sus signos de identidad cultural sus personajes característicos. Entre estos personajes podríamos mencionar a Fagiolino (Emilia-Romagna), Pirim Pipetta (Romagna), Gioppino (Bérgamo), Bargnocla

(Parma), Gianduia y Girolamo (Torino) o Cassandrino (Roma).

Polichinela italiano del siglo XVIII movido
por hilos, inmediato antecesor del de guante

En el caso de Polichinela lo que sí podemos decir es que fue el que más influencia ejerció a la hora de la creación de «sus primos hermanos» en otros lugares de Europa. Se cree que esto fue debido al carácter aventurero de los napolitanos, o bien a sucesivos problemas políticos que obligaban a los titiriteros a emigrar, o incluso a la búsqueda de mejoras económicas.

Este «Guaratelle» (voz napolitana para denominar a los títeres de guante) viste con una simple bata blanca y la cabeza, de madera tallada y pintada, tiene la característica máscara negra y se cubre con un gorro de tela. [59]

El carácter de Polichinela en sus comienzos era muy vivaz aunque también eran sus características la vulgaridad y la ignorancia. Tal vulgaridad llevó a las autoridades a prohibir la presencia de estos teatrinos hasta la puesta de sol, pues pensaban que las enseñanzas que podían dejar a la chiquillería, fascinadamente atraída por estos monigotes, alrededor de los cuales se arremolinaban, no eran las más apropiadas para un público de esas edades. Estos espectáculos solían acompañar a vendedores de productos pseudo curativos como crecepelos o medicinas milagrosas.

El teatrillo, barraca o castillo, como se lo denomina en diferentes sitios, es el lugar donde se representan las obras. El titiritero se ubica dentro del teatrillo para manipular desde abajo, oculto al público. Éste es realmente un teatro pequeño y autosuficiente con todos sus accesorios. Por su calidad de ambulante, los teatros eran o muy ligeros y pequeños, o desmontables.

Títeres frente a la Iglesia de San Quirico,
en Roma (Acuarela realizada
por Aquille Pinelle, 1833.
Archivo Municipal de Roma)

Para hablar, los titiriteros utilizaban un artilugio que ayudaba a distorsionar la voz y que se colocaba en el paladar ayudándose de la lengua. Este artilugio conocido entre nosotros como lengüeta, cuyo origen se desconoce a ciencia cierta (se cree que provenía del lejano oriente), en Italia se lo conocía como «Pivetta». Eran compañeros de aventuras de Polichinela, Rosetta Pulcinellatta y Rugantino. Todos los representantes de los poderes fácticos tanto terrenales como supraterrrenales eran sus adversarios.

Ha sido una constante en Italia que en las familias se continúe la tradición de padres a hijos, de ahí que sea en este país donde más colecciones privadas haya de títeres de los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Entre estas familias cabría mencionar a la de Francesco Compogalliani cuyo patriarca sirvió de inspiración a Carlo Collodi para crear el personaje de Maese Gepetto en el cuento más universal sobre una

marioneta, «Pinocho».

Títere de guante hecho por F.
Campegalliani, titiretero que inspiró a C.
Collodi para el M. Geppetto de Pinochio

Uno de los titiriteros más famosos, fue Gaetano Santangelo (Roma, 1782-1832) conocido como «Ghetanaccio»; otro famoso, Giovanni Butelli (1700-1783) que trabajaba con su padre Massimo y que era conocido con el apelativo de «Il Romanino» hacía la siguiente presentación de su espectáculo:

«Mi teatro es un verdadero tribunal de justicia
hoy el juez envía al tramposo Polichinela a la horca
mañana Polichinela querrá matar a nuestro precioso Juez [60]
hoy el Demonio coge a Polichinela con los cuernos
mañana Polichinela querrá matar al Demonio
La verdad es que la justicia es como el garrote
va cambiando de mano en mano
así es como todo el mundo la entiende.»

A lo largo de su historia el teatro de Polichinelas ha estado sometido a diferentes vaivenes políticos y culturales. En la actualidad Polichinela suele estar presente en las fiestas populares, actividades lúdicas y festivales de títeres. Los espectáculos están principalmente dirigidos al público infantil y cuentan con la participación directa del público; fenómeno éste que se generaliza con estos personajes por toda Europa.

Entre los muchos «buratinaio» que todavía hoy se dedican a esto, cabría destacar a Salvatore Catto, un extraordinario continuador contemporáneo de la antigua tradición del «guarabelle» napolitano.

Punch y Judy

Origen: Inglaterra

Técnica: Guante

Se podría decir que ésta es la primera pareja o familia que se hace conocida como tal en la historia de los títeres europeos.

Conocidos los títeres italianos como Polichinelas esto derivó (hay que pensar que habían atravesado los Alpes y media Europa) en Punchinela y cuya abreviatura quedó en Punch.

Punch, títere de un teatro de títeres inglés
del siglo XIX

Una compañía italiana, de las muchas que llegaban a Inglaterra en esa época, había actuado con gran éxito en el Covent Garden, teniendo el privilegio gracias a esto de actuar posteriormente ante su majestad en la corte de Whitehall. Es en estos años cuando se tienen las primeras noticias de Punchinello. Es el cronista de la época Samuel Pepys, después

de ver una representación de este titiritero italiano, quién escribe lo siguiente «es muy bello, lo mejor que yo he visto jamás». Escribe Pepys que el Signore Bologna o Mr. Punch fue galardonado con una medalla de oro. Tal fue su éxito que pronto la envidia hizo que el gremio de actores ingleses pidiera a Carlos II que prohibiese las funciones de títeres.

Antes que Punch conquistara Inglaterra tenía allí un contrincante, artísticamente hablando, llamado Old Vice (literalmente Viejo Vicio). Sin embargo el advenimiento de Guillermo [61] de Orange a finales del siglo XVII y la llegada de numerosos titiriteros italianos a Inglaterra desbancaron a Old Vice, héroe popular hasta ese momento.

La llegada de Punchinello no es óbice para que gocen también de gran popularidad en la ciudad de Londres otras compañías de gran formato que poseen pequeños y típicos teatros ingleses, réplicas de las grandes salas de la época. En ellas, los actores se asoman a los típicos balcones donde reclaman la atención del público instándoles a que acudan a ver el espectáculo.

Las obras abren su representación en medio de fastuosos decorados con escenas de la vida en la corte de Francia. Aparecían Arlequin y Scaramouche, así como esporádicas apariciones o «sketchs» de Punch y Judy, que en aquella época se llamaba Joan.

En muchas ocasiones se daba el caso de que a la puerta de estos teatros estaban los titiriteros ambulantes, que en unas ocasiones servían de reclamo y en otras se aprovechaban del público que acudía a estas salas. Esto sin embargo no propició el entendimiento entre los empresarios y los teatros ambulantes, sino más bien todo lo contrario.

A finales del siglo XVIII las grandes compañías de teatro de marionetas fueron quebrando una tras otra y las pequeñas compañías ambulantes se hicieron con el mercado. Con el cambio de escenario (la calle por el local cerrado) también cambió la dramaturgia. En sus comienzos Punch aparece como un viejo verde, alegre, dicharachero e inofensivamente tramposo, pero con el tiempo se convertiría en un personaje cruel y amoral.

Punch viste de rojo, tiene piernas que cuelgan delante de la manga de manipulación, lleva un sombrero, tiene joroba y una barriga prominente. Su voz estridente proviene de la lengüeta que los ingleses llaman «swazzle».

Con el correr de los años el estilo italiano es rápidamente asimilado por los titiriteros ingleses. Muchas veces, a un lado delante del teatrillo había entre Punch y el público un interlocutor llamado «bottler» que servía entre otras cosas para «pasar la gorra»; éste anunciaba el comienzo del espectáculo mediante el redoble de un tambor y aclaraba al público los párrafos ininteligibles de Punch.

Punch y Judy, teatrillo inglés del siglo XIX
ricamente decorado

Algunos espectáculos de Punch lo presentaban peleando contra viejas figuras de la inmoralidad como el Deseo o la [62] Pereza, en otros aparecía sentado sobre la lápida de la reina de Saba, escapando de la horca o esquivando a la Inquisición.

Un antiguo cartel que se conserva en el Museo Británico que data de

1703 anuncia que «...se presentará la antigua creación del mundo aumentada con 'El Diluvio de Noé' todo acompañado por los alegres y fantásticos comentarios de Mr. Punch». Es sobre 1700 cuando aparece Judy (o Joan) y el Bebé ampliando el elenco.

De 1828 es el primer texto escrito que se edita sobre «La comedia de Punch y Judy». Su autor es un italiano llamado Piccini, pero no obstante su nacionalidad, el texto es totalmente anglófono y no conserva ningún vestigio de sus primitivas raíces italianas.

A parte de los ya mencionados Punch, Judy y el Bebé, los personajes comunes en las comedias de Punch son: el perro Toby, el juez, el sirviente negro (cuyo único vocablo era ¡Shallaballa!), el policía, el payaso, el ahorcado, el fantasma de Judy, Mr. Jones, el cocodrilo y el demonio.

Punch ha continuado hasta nuestros días, goza de gran predicamento entre el público inglés; incluso hay una asociación llamada «The Punch & Judy College of Professors», que prepara nuevos «Profesores», aglutina a titiriteros y a amigos de Punch y se encarga de preservar viva esta tradición. ¡Larga vida a... Punch y Judy!

Guiñol - Guignol

Origen: Lyon (Francia)

Técnica: Guante

Si bien es cierto que Guiñol, es hoy referente ineludible de la historia del teatro de títeres de Francia, no lo es menos que cronológicamente hablando, éste es relativamente reciente, ya que su aparición data de mediados del siglo XIX.

El abuelo de Guiñol fue Polichinelle, primo hermano del Polichinela italiano. Aunque en sus comienzos (mediados del siglo XVII) era tanto un títere como una marioneta (muñeco manipulado con hilos) con el tiempo se fue decantando hacia el títere de guante.

Madelon, títere del siglo XIX, conservado
en el Musée Gadagne, Lyon

Polichinela llega a Francia con la eclosión de la Comedia del arte por toda Europa. Como figura cómica destaca en las obras de repertorio de la época que se representaban en las ferias Saint Germain y en el Pont Neuf. [63]

Pierre Datelin, conocido entre sus colegas como Brioche I inicia una de las dinastías más famosas de los titiriteros franceses; éste era lo que comúnmente llamamos «charlatán de feria»; con su talento imprimía al personaje grandes dosis de vitalidad y simpatía, envueltos en un mordaz desenfado.

Pronto proliferaron por París y otras ciudades importantes de Francia numerosas «troupe de Polichinelles» hasta el paréntesis obligado provocado por el estallido de la revolución francesa.

Fue Laurent Mourguet (1769-1844) quien en Lyon a comienzos del siglo XIX crea a Guiñol.

Mourguet era hijo de una familia de tejedores originaria de Lyon que

durante la revolución francesa, y debido a las penurias económicas, se ve obligada a ir de pueblo en pueblo ofreciendo sus productos; es así como Mourguet se convierte en vendedor.

En 1797 Mourguet regresa a Lyon, y comienza a utilizar como reclamo un teatro de polichinelas; hasta 1804 se lo puede ver en los jardines Tívoli en un tenderete hecho con postes y lona semejando un pequeño Circo.

El negocio prospera y Mourguet emplea a Lambert Gregoire Ladré, conocido como «Padre Tomás», habilidoso violinista y muy popular por su vis cómica.

El espectáculo comenzaba con un monólogo de Polichinela, luego seguía con un diálogo con el «Padre Tomás» y después de las características desventuras de Polichinela finalizaba con un juego de sombras chinescas.

Con el tiempo Mourguet crea un nuevo muñeco a imagen y semejanza de Ladré a quien llama Gnafron, y reemplaza a Polichinela por Guiñol (se cree que el nombre proviene del vocablo «guignolant» que significa divertido). El cambio resulta muy oportuno ya que en esos momentos Polichinela empezaba a dejar de estar de moda y a no gozar del favor del público.

Guiñol tenía la cara redonda, con una nariz pequeña, hoyuelos en las mejillas y una leve sonrisa. Un tono bastante menos agresivo que sus primos Punch o Polichinela.

Guignol, títere del siglo XIX, conservado
en el Musée Gadagne, Lyon

La ropa, muy popular en la época, fue copiada de otro muñeco típico de Lyon, «Le Père Coquard». Constaba de una chaqueta marrón con botones dorados y unos pantalones grises o negros. Una ropa que lo identificaba con la clase obrera de la época.

Guiñol tenía como compañeros de reparto a su amigo Gnafron, que siempre tenía a su lado una botella de vino y a [64] su esposa Madelon. Los contenciosos con el Terrateniente, el Juez o el Comisario los resolvía con su inseparable estaca.

Gnafron, títere del siglo XIX, conservado
en el Musée Gadagne, Lyon

Aunque no se conoce la fecha de «su nacimiento» con exactitud, la primera referencia que se tiene sobre la existencia del Guiñol de Mourguet es del 22 de octubre de 1808, según testimonios orales recogidos por Tancredo de Visan.

Cuenta la leyenda que Guiñol se hace muy popular porque en sus obras lanza arengas y protesta contra la explotación de los trabajadores, pero no hay ningún documento escrito al respecto. La primera obra documentada, data de 1852, se da esta circunstancia porque es preceptivo presentarla a la censura impuesta por Napoleón III, antes de su representación. Como es obvio en la misma no hay ningún signo de protesta.

Con el correr de los años Mourguet fue incorporando paulatinamente a sus hijos a la compañía, y en 1826 abre un café teatro en Lyon. Con más de 70 años Mourguet se va a vivir al barrio de Vienne cerca de Lyon y arregla la planta alta de su vivienda como pequeño teatro, ofrece representaciones

todos los domingos para una audiencia muy variada, con un gran éxito. Pero en noviembre de 1843 el suelo se desploma durante una representación produciéndose gran cantidad de víctimas. Después de semejante catástrofe Laurent Mourguet ya no se encuentra con ánimos de continuar y un año después moriría.

Sus hijos continuaron con la tradición y abrieron el Café de Caveau. A mediados de siglo están en el Café Condomin donde se crea el principal centro para el arte de Guiñol.

El folclorista local Jean Baptiste Onofrio logró, gracias a su incesante actividad y a su pasión por el personaje, recopilar información y repertorio suficiente para la publicación de dos colecciones entre los años 1865 y 1870 que sirvieron para extender y difundir el conocimiento sobre el mismo.

Jamás pensó Mourguet que aquel personaje creado como atracción publicitaria al que llamó Guiñol, llegaría a alcanzar tal éxito en Lyon y en toda Francia; y mucho menos que fuera conocido en el resto del mundo.

Karagöz

Origen: Turquía

Técnica: Sombras

El teatro de sombras llegó hasta lo que en ese momento era el centro neurálgico del Imperio Otomano (actualmente [65] Turquía), a través del Lejano Oriente. Seguramente desde Java (hoy Indonesia), China o la India; muy posiblemente a través de las antiguas rutas comerciales, como la de la seda.

Se tienen noticias de unas siluetas recortadas, de cuero, llamadas Kogurcak que eran utilizadas por algunas tribus en la Alta Mongolia que tenían contactos comerciales con tribus otomanas.

Aunque hasta hace poco se creía que en Turquía no se conocía el teatro de títeres hasta la llegada del teatro de sombras, recientes estudios certifican que sí se lo conocía aunque, en este caso se tratara de un muñeco movido mediante hilos, posiblemente fuera por influencias persas o árabes que utilizaban este tipo de marioneta.

Debido a su condición de arquetipo popular, de éstos que siempre se atreven de manera divertida a meterse con la autoridad, Karagoz irrumpe y se arraiga de forma extraordinaria en la cultura popular. Su apogeo corresponde con el reinado de Soliman II el Magnífico en el Imperio Otomano, y su fama se extendió hasta los confines del mismo.

Karagoz (literalmente «ojos oscuros» u «ojos negros») es el paradigma del común de los mortales, con todos sus defectos y virtudes.

La figura está recortada y repujada sobre trozos de piel de camello o asno curtida y translúcida que se colorea mediante tintes naturales. Su imagen representa físicamente los rasgos comunes a los cómicos, es gordo, barbudo, jorobado, tiene un gran ojo negro (se representa de perfil como casi todas las sombras) y alguna de las figuras posee la peculiaridad de tener un enorme falo (un rasgo probablemente heredado de la India). Estos rasgos acentúan su carácter; la lujuria, la estupidez, o la brutalidad, junto a la generosidad, la astucia o la modestia generan una réplica

caricaturizada de la condición humana, pero representada de una forma llana y simpática, sin dogmas ni moralejas.

Karagöz y Hadjivat

Karagoz aparece inseparablemente unido a su amigo Hadjivat y, según todas las leyendas en torno a estos dos personajes, lo han estado desde el principio, pero al contrario que su compadre, Hadjivat es educado, posee buenos modales y le interesan la ciencia y la poesía. Su carácter es reflexivo, su hablar pausado y sus actos están calculados y meditados de antemano, lo que contrasta con el carácter impulsivo de Karagoz y con su discurso y comportamiento atropellados. Sin [65] embargo suele ser Hadjivat el receptor de los palos que se reparten por culpa de las fechorías de Karagoz.

Aparte de estos dos personajes citados, también aparecían otros co-protagonistas, a destacar Celeby, un dandy que justamente por esta característica se representaba como figura humana sin caricaturizar; Tiryaki, un adicto al opio, que siempre está fumando y durmiendo en su casa envuelta en humo; Bebe Ruhi, un enano que tiene dificultades para pronunciar la r y la s lo que cambia el sentido de lo que dice; y Drunkard y Braggart que utilizan un argot para hablar que nadie entiende.

El Kiosko

En 1851 Gerald de Nerval describe en su libro «El viaje a Oriente» una representación que acaba de ver en un café de Constantinopla. Aunque sorprendido por la crudeza y lo obscuro de una versión nada edulcorada de Karagöz, éste se encuentra fascinado por su estilo natural y su libertad.

El espectáculo comienza con la música de una orquesta que toca en una galería que se encuentra sobre el escenario. El fin de la música da paso a un gran murmullo de expectación en la sala, mientras tanto se van apagando las luces de la misma y se encienden las del teatro de sombras. En ese momento se entabla un diálogo entre uno de los titiriteros que se halla detrás de la pantalla y un espectador, que supone Nerval en connivencia con el anterior. El diálogo versa sobre el título del espectáculo «El ilustre Karagöz víctima de su castidad».

La Molienda de Café

La obra va relatando las sucesivas peripecias de Karagöz, al cual su amigo «el turco» le encomienda que cuide a su mujer, pues él tiene que ir a Brussa por razones de negocios. Karagöz desesperado le espeta a su amigo «... pero no ves lo inusualmente bien dotado que estoy?, mírame bien, soy muy guapo, muy seductor, muy peligroso... tu mujer se enamorará locamente de mí y deseará poseerme.» A los espectadores les encantaba éste diálogo.

«El turco» no le hace caso y se marcha. Durante toda la obra Karagöz intenta por todos los medios disimular su virilidad y no hacer uso de ella. Se convierte en puente apoyado en su pene, y por encima le pasan mulas, carros y tropas; se camufla en un poste y a él amarran caballos y camellos, ni se inmuta ante los tirones de las bestias; hasta se declara

impuro para evitar que la mujer lo toque.

Esta ingenuidad y el sentido del humor satírico tan directo han sido las claves de la popularidad de Karagöz y su teatro. Curiosamente, con el paso del tiempo ha ido incorporando a su repertorio a textos de autores como Molière; versiones [67] de Tartufo o El avaro, se han adaptado a las características del personaje turco.

Fue tanta la influencia que ejerció, que hasta un pueblo como el griego, sometido largo tiempo bajo el Imperio Otomano, lo adoptó como héroe popular pero paradójicamente, en este caso, para enfrentarse a los turcos. En Grecia se le llamó Karagiosis; a su inseparable amigo, Khatsiavatis; y Bebe Ruhi pasó a ser Morfonios. También encontró acogida en Argelia donde lo llamaron Karakush.

A pesar de que a mediados del siglo XX el teatro de Karagöz sufrió algunos altibajos, hoy ha vuelto a ser reivindicado como signo de identidad cultural turco. Como prueba de ese reconocimiento se le erigió un monumento en la ciudad de Konya, en Turquía.

El Pupi

Personaje: Orlando Furioso

Origen: Sicilia

Técnica: Pupi; Tingle; Cabotin

Podríamos encontrarnos en Palermo o en Catania. De pronto se levanta el telón, al fondo la escenografía pintada representa un castillo y un campo de batalla.

Bradamante y Orlando se aprestan a combatir contra sarracenos

Sobre el escenario dos caballeros con brillantes armaduras. Uno con la armadura plateada habla en tono grave, es Ruggero; el otro con armadura negra, lleva turbante y grandes bigotes, es Gano el sarraceno traidor. Habla con un raro acento. Después de una acalorada discusión sacan sus espadas y comienza una violenta y ruidosa pelea; bajo la luz de las lámparas brillan las armaduras y los escudos y el chocar de los sables lanza resplandecientes destellos. Estamos presenciando una «Opera dei Pupi».

Según Antonio Pascualino hay cuatro tipos de Pupi, el Pupi Palermitano, el pupi de Catania, el Pupi Napolitano, y el Pupi de Roma. Sin embargo son los dos primeros los que todavía hoy mantienen una actividad continuada.

Las diferencias se podrían resumir y describir de la siguiente manera:

Los Pupi de Palermo miden unos 80 cm. de alto, son articulados en las rodillas, el mando principal es una varilla de hierro que está cogida a otra mediante un gancho, esta última que atraviesa la cabeza del Pupi va cogida al cuerpo de éste. La mano derecha se mueve mediante otra varilla de hierro a la que se le ata un hilo para poder envainar y desenvainar la [68] espada. Los manipuladores están al mismo nivel que los muñecos pero

situados a los lados de la escena.

Los Pupi de Catania miden unos 120 cm. y llegan a pesar hasta 30 kg., las piernas no tienen articulaciones. Se manipulan mediante una vara a la cabeza y otra a la mano derecha. La espada está fija en la mano. Los manipuladores se encuentran sobre una pasarela o puente situado en un nivel superior al de los muñecos detras del telón de fondo.

En los Pupi de Nápoles y Romanos, que miden alrededor de 1 m., la diferencia estriba en que la mano derecha se mueve únicamente con un hilo. La espada se encuentra fija en la mano cerrada y se manipulan igual que los de Catania.

Un sarraceno se apresta a morir, con el
cuerpo partido por un sablazo. Pupi
siciliano de Guiseppe Argento

La importancia de los Pupi Romanos se encuentra, ya que casi han desaparecido, en sus antepasados que seguramente son los referentes originales de estos títeres que habrían llegado a Roma por la Magna Grecia y se habrían difundido por toda Europa durante el Sacro Imperio Germánico.

El cuerpo y las cabezas de los muñecos están hechos en talla de madera, los mismos están revestidos por armaduras de metal. Su construcción es exquisita y se cuidan los mínimos detalles. Las capas de terciopelo y los yelmos emplumados realzan el esplendor de estas piezas que nos transportan a la Edad Media. A parte de los caballeros de ambos bandos hay damas, magos, caballos, dragones e hipógrifos.

En torno a 500 obras constituyen el repertorio que versa sobre las historias de Caballería de Orlando Furioso, conocido también como el Teatro de Orlandos.

Al igual que Karagoz o Guiñol éste es uno de los pocos héroes perdurables que también dan nombre a un tipo de títere.

Históricamente Orlando sería Roland, caballero francés que vigilaba la frontera Bretona del Gran Imperio de Carlomagno, y que peleó contra los vascos en el Paso de Roncesvalles.

El tiempo fue tejiendo la leyenda y allá por el Siglo XI surgió la «Chanson de Roland» una de las «Canciones de Gesta». Así es como Roland se convierte en sobrino de Carlomagno y pelea contra los sarracenos, dirigidos por el Traidor Gandón, Conde de Mayance y vasallo del Emperador.

Varios siglos después en pleno auge del Renacimiento el poeta italiano Ludovico Ariosto reescribe la historia en la leyenda llamada «Orlando, Furioso». Orlando, por supuesto Roland, se encuentra frustradamente enamorado de Angélica, ante las dudas de ésta, que le va dando largas, a Orlando le va cambiando el carácter hasta convertirse en Furioso. Pero esto [69] no es todo, Rinaldo primo de Orlando también ama a Angélica. Por otra parte está Roggero casado con Bradamante, hermana de Rinaldo, pero enamorado de Marfisa, una joven morisca. Entre tanto despropósito encontramos al bueno de Astolfo que cabalga sobre su hipógrifo hacia la luna para tratar de recobrar la razón que el pobre Orlando ha perdido. Obviamente este resumen del original ha sido cambiado, corregido y aumentado a lo largo de todo este tiempo.

Un teatro de pupi palermitano

Este tipo de títere también es conocido en Francia y Bélgica. En esta última, Woltje es un personaje muy popular entre la comunidad valona, aunque aquí se los conoce con el nombre técnico de «tingle». En el norte de Francia, en la ciudad de Amiens nació un tal Laffleur, el más famoso de los llamados «cabotants».

Pero ¿por qué este tipo de muñecos tiene tanta relevancia en Sicilia, habiéndose convertido incluso; en forma de pequeña réplica, en uno de los «Souvenirs» típicos de la isla? Es muy fácil teorizar pero tal vez se deba a su pasado sangriento, a la intrigante vida de las familias feudales o a las invasiones sarracenas. Quizás en las historias de violencia y venganza esté su secreto. Hay referencias escritas de estos espectáculos desde el siglo XVI.

Una de las más evidentes es la que aparece en el Quijote, donde en uno de sus capítulos se describe a Don Quijote y Sancho Panza mirando una representación de Pupi. En la escena se ve a Carlomagno junto a Don Gaiferos peleando contra los sarracenos.

En la actualidad todavía quedan numerosas compañías de «Puppari» en el sur de Italia, que continúan la tradición familiar.

Sombras chinescas

«Leyendas de cientos de años son contadas por una sola boca.
Un millón de soldados son guiados por dos manos, solamente.»

Estos versos contienen la esencia de este viejo arte chino que es el teatro de sombras.

Dibujo que ilustra la leyenda sobre el comienzo del teatro de sombras

Son muchas las leyendas que explican el origen de este ancestral arte de entretenimiento en el medio rural. En todas ellas, y según quien la contara, se atribuía este origen a dragones, príncipes, esclavos, concubinas muertas, monjes taoístas o divinidades Budistas. En una de estas leyendas que habría tenido lugar durante la larga dinastía Han, reinando el emperador Wendi (179-157 A.C.), se narraba lo siguiente: [70]

«Un día una joven criada coge al hijo pequeño del emperador y lo lleva a jugar fuera de palacio, el niño es muy inquieto y se pierde durante un momento, es tal el susto que comienza a llorar desconsoladamente, primero los transeúntes y luego la doncella hacen todo lo posible por tranquilizarlo pero sin lograrlo.

Por fin la criada decide regresar con el príncipe a palacio preocupada por el llanto del niño, pero aún más por la posible reacción del Emperador.

En ese momento comienza a ponerse el sol y un rayo de luz hace que se proyecte la sombra de unas hojas sobre una sombrilla al mismo tiempo una

ráfaga de viento hace que las hojas se muevan, las sombras parecen bailar y el príncipe se encuentra fascinado por esto y deja de llorar, la criada continúa con este juego y cogiendo la sombrilla la mueve delante de las cortinas de una ventana; estos juegos parecen hipnotizar al pequeño que entrará a palacio alegre y radiante para felicidad del Emperador. Desde ese momento la criada ya sabe como divertir al pequeño príncipe».

Recortar en papel figuras humanas y de animales y jugar con ellas y sus sombras se convertirá en el pasatiempo predilecto de un príncipe y en el futuro entretenimiento de millones de chinos.

Una vez «aclarado» el origen del teatro de sombras chino nos dedicaremos a detallar otras peculiaridades.

Por ser ambulantes, los teatrillos eran desmontables: constaban de unos palos que formaban la estructura y una pantalla que al principio fue de papel de arroz y luego era de tela blanca sobre la que se pintaba una delgada capa de almidón líquido para tapar los poros del tejido. Hasta principios del siglo XX las fuentes de iluminación que se utilizaban eran lámparas de aceite vegetal cada una con cinco mechas de algodón pero como esto producía un poco de humo, a partir de entonces se utilizaron lámparas de gas. A la izquierda de la pantalla, en penumbra, se encuentran los músicos.

Escena de la obra «El Príncipe Pavo Real»

La inmensa popularidad de esta forma de teatro de títeres no basa su interés únicamente en su valor como entretenimiento sino en la distinción que desprenden las figuras utilizadas en los espectáculos.

Las siluetas conocidas como «Piyong» están hechas con pieles curtidas de animales, las más usadas son las de burro, buey y búfalo. Según la región se utiliza una u otra. La piel precisa un complicado proceso de curtido para lograr la dureza y transparencia [71] deseadas. El repujado y pintado de las figuras requiere de la tradicional «paciencia china», logrando unos títeres excepcionalmente bellos y de una pureza estética muy refinada.

El color tiene una importancia determinante en la simbología de estas figuras: el rojo significa lealtad e integridad; el negro representa firmeza y rudeza; el amarillo indica bravura y temeridad; mientras que el azul y el verde son usados para los demonios, bandidos y todo tipo de forajidos.

Las sombras se manipulan desde detrás, las siluetas antropomórficas poseen tres varillas cogidas perpendiculares a ellas; una sostiene el cuerpo y la cabeza de la figura, a la vez que permite el desplazamiento de la figura sirve para inclinarla hacia adelante y hacia atrás, mientras que las otras dos varillas permiten mover las manos; las piernas se mueven libremente.

Una característica de las sombras chinas es que las cabezas son intercambiables, este adelanto técnico proviene sin embargo de una antigua superstición según la cual si las figuras se guardaban con la cabeza, por ser sombras, con la llegada de la oscuridad éstas podrían cobrar vida y hacer de las suyas.

Los estilos de los títeres son múltiples y diferentes, tantos como

regiones o provincias de China. De la misma manera también el repertorio es muy variado ya que son cientos y cientos de leyendas, fábulas e historias que se han escrito y recopilado para el teatro de sombras. Muchas de ellas sacadas del libro «Peregrinación al Oeste»; una especie de «Las mil y una noches» chino. Éstas son algunas de las obras típicas más representadas.

- Los ocho inmortales en el cumpleaños de la reina del cielo
- La montaña de fuego
- La esposa abandonada
- La tortuga y el cangrejo
- El huevo con patas

Todavía hoy, el teatro de sombras, sigue siendo en China un importante componente de su identidad Cultural, prueba de ello es la gran cantidad de compañías profesionales y no profesionales que existen actualmente.

Dios Trueno, personaje mítico que data de principios del período Qing

La influencia de las sombras chinescas tuvo en Europa su peculiar época de esplendor cuando fue utilizada a finales del siglo XIX y principios del XX por la burguesía ilustrada como medio de expresión plástica en los más famosos cabarets literarios de entonces, como «Le Chat Noir» de París «Els Quatre Gats» de Barcelona. [72]

Bunraku

Origen: Japón

Aunque no es la única técnica empleada para los títeres en Japón, si que es la que más difusión e impacto ha causado en el mundo de los títeres. Se cree que los primeros títeres que llegaron a Japón provenían de China y entraron al mismo tiempo que el alfabeto, entre los siglos VI al IX de nuestra era. Las primeras compañías eran ambulantes y ofrecían representaciones a los señores feudales.

A diferencia del teatro clásico Noh surgido en la Edad Media y que era el preferido de la nobleza y los Samurai, el Bunraku lo fue de la burguesía ilustrada de las ciudades y de las clases medias emergentes.

Pero no es hasta finales del siglo XVI cuando se comienza a afianzar el teatro de títere japonés. Para esto adopta dos elementos del folklore tradicional como son el joruri y el samisen.

El Joruri es una forma literaria que aúna relatos y canciones para contar dramas épicos o amorosos. Los cantores de Joruri que proliferaron en la época medieval solían ser ciegos, lo cual los asemejaría mucho a los romanceros de España, tanto por su estilo como por la época en que este fenómeno tuvo lugar.

El cantor de Jouri o Tayu junto al Shamisen Hiki

El Samisen es un instrumento de tres cuerdas que se toca mediante un

plectro de marfil; se usa como acompañamiento musical de las canciones o como solo instrumental. También es el instrumento tradicionalmente utilizado por las geishas.

Cuando los joruri comienzan a utilizar muñecos para ilustrar las historias es cuando se recrea el llamado Joruri ayatsurí o Ningyo-joruri. El vocablo Ningyo en japonés significa muñeco.

Entre 1653 y 1724 vivió en Japón el insigne Monzamon Chikamatsu, una de las más grandes figuras de las letras y la dramaturgia nipona. Escribió más de cien obras para muñecos aparte de una treintena que luego fueron representadas por el Kabuki.

Durante todo este tiempo se fueron introduciendo cambios e innovaciones técnicas para mejorar la manipulación. Por los documentos existentes se tiene la certeza de que en 1734 los muñecos ya son manipulados mediante tres personas. A todos estos avances contribuyeron tres grandes maestros como T. Gidayu, Izumu Takeda y Bunzaburo Yoshida. [73]

Tan importante es la popularidad de estos teatros y tan alta la calidad de los espectáculos que daría pie a que más tarde (principios del siglo XVIII) le sirvieran de inspiración a la bailarina O Kuni para crear un nuevo género teatral, conocido hasta nuestros días como Kabuki.

Pero no es hasta finales del siglo XVIII, que un empresario llamado Uemura Bunrakaken instala en Osaka un teatro de muñecos y cuyo apellido daría nombre a lo que hoy conocemos como Bunraku-za (Za significa teatro en japonés) El florecimiento del Bunraku es inversamente proporcional al declive de la sociedad feudal nipona.

Los muñecos de Bunraku como se ha dicho anteriormente, se manipulan mediante tres actores, a la vista del público. Los personajes principales son los más complejos, miden entre 100 y 135 cm., las cabezas, la parte más importante del muñeco, llamadas Kashira son talladas en una sola pieza de madera de hinoki o ciprés japonés y una vez terminadas, se parten como una calabaza para vaciarlas y colocarle los mecanismos. Las manos también suelen ser articuladas y mediante un mecanismo pueden abrir y cerrarse para sostener abanicos, samurais u otros objetos.

El principal manipulador sostiene con la mano izquierda el cuerpo y la cabeza mediante un mando que se prolonga a través del cuello de ésta. En este mando se encuentran unos pequeños «gatillos» o mandos que sirven para mover los ojos, las cejas, la boca o inclusive las orejas. También hay un mando para levantar o inclinar la cabeza. Con la mano derecha mueve el brazo derecho del muñeco. Es el encargado de los movimientos de carácter, y se llama omozukai. El segundo manipulador, el hidari zugai, mueve la mano izquierda del muñeco, mientras que el tercero, llamado ashi zugai, manipula los pies y los vestidos.

Los actores-manipuladores y el muñeco

Los personajes secundarios son de tamaño más pequeño y su manipulación corresponde a un solo ejecutante.

El aprendizaje suele ser muy largo y muy meticuloso, los titiriteros son entrenados para manipular indistintamente personajes masculinos o femeninos, pero una vez hecha la elección no podrán cambiar jamás.

La escena consta de una parte central donde se desenvuelven los manipuladores y los muñecos. A la derecha (mirándolo de frente) se encuentra una tarima denominada Yuka en la que en primer plano se encuentra el cantor de Joruri o Tayu y detrás los músicos o Shamisen hiki. El Tayu describe [74] la escena y el vestuario, explica las reacciones y emociones de los personajes a medida que va transcurriendo la obra, lee los diálogos con cambios sutiles de voz que varían de acuerdo al humor o idiosincrasia (2) del personaje. Todo esto es acompañado musicalmente por la orquesta de Samisen.

Las obras, que aún hoy continúan representándose, describen la sociedad de la época feudal japonesa donde se refleja el autoritarismo vigente, cuyas leyes clasistas y discriminatorias son expuestas claramente en los dramas que invariablemente terminaban en el suicidio de los amantes. Los textos se dividen en dos clases, los antiguos dramas guerreros llamados Jidaimono y los dramas cotidianos y domésticos llamados Sewamono.

«Kashira», cabeza de guerrero de Bunraku

Los personajes típicos en las obras de Bunraku son comunes al drama universal; en este caso el pícaro es Danshichi, pero otras veces aparecía como perverso; Wataakoko es el joven pretendiente; Musumé la joven pretendida; Fukeoyama la vieja alcahueta, Bunshichi el hombre cabal y Keisai la amante o concubina.

Marionetas sobre agua de Vietnam

Muchos de los tipos de títeres o marionetas que conocemos se clasifican por su tipo de manipulación, y casi siempre vemos que con pequeñas modificaciones (o ninguna) estas técnicas se utilizan y se repiten en varios y diferentes países, incluso en continentes.

Pero hay un tipo de títere que no se conoce nada más que en un país en el mundo, más concretamente en el norte del mismo, éstas son las maravillosas Marionetas sobre agua de Vietnam, las Múa Rôi Nuóc como fonéticamente se escribiría y que literalmente sería danza de marionetas en el agua (múa = danza; rôì = marioneta; nuoc = agua).

Danza de las Hadas. Cia. Marionetas
sobre agua de Thang Long

Es ésta una expresión milenaria de los campesinos del norte de Vietnam que ha pervivido entre los arrozales y los ríos, respondiendo a misteriosas necesidades vitales, donde cada familia de titiriteros ha mantenido celosamente guardados los secretos de su manipulación. Se cree que el origen de estos títeres está en algún tipo de espantapájaros que ponían los agricultores vietnamitas en los arrozales, que mediante alguna cuerda permitiría que éste se moviera para así ser más efectivo.

Paseo en el Dragón-barca

Una esquila esculpida sobre la roca en el año 1122 A.C. hallada en la provincia de Ha Nam, nos informa de las celebraciones [75] hechas para la conmemoración de una victoria militar, en cuya descripción nos queda claro que se trata de títeres acuáticos.

Las marionetas son espléndidas esculturas de madera policromada, con articulaciones hechas a los efectos de la acción que corresponde o desarrollará cada personaje.

Las mismas obedecen a los movimientos de los manipuladores que se encuentran situados en un templete, tras una cortina de bambú y metidos en el agua hasta la cintura; por debajo del agua éstos manipulan las cuerdas o varas que a través de una larga caña de bambú de entre 2,50 a 3m. aproximadamente, que llega hasta el muñeco. Los movimientos son de una fineza y una precisión increíble, si contamos con la dificultad que entrañan la distancia al muñeco y el medio en que se mueven. A esto habría que añadir la gran sincronización en los cruces de los muñecos, cuya compleja maniobra pasa desapercibida para el espectador.

Las marionetas miden generalmente entre 40 y 50 cm. salvo las de la provincia de Thâi Bin, donde éstas alcanzan hasta los 90 cm. de alto, e incluso los dragones y los peces llegan a medir hasta 115 cm. de largo.

Esquema de marioneta con mandos

En estos espectáculos el aspecto visual es lo que prima, mientras que la música, la declamación y las canciones ocupan un lugar secundario. Esto es fácilmente comprensible si pensamos en el medio donde se desarrolla el espectáculo, un estanque, y la ubicación del público, a las orillas del mismo.

Generalmente el templete se colocaba en medio de un estanque y sobre una balsa o en tierra a los laterales se ubicaban los músicos. Un gran tambor juega el rol más importante, con él no sólo se anuncia el comienzo del espectáculo sino los pasajes cantados o recitados, también su potente sonido sirve de acompañamiento para las escenas de lucha, los desfiles o la danza del dragón. La percusión se completa con otro pequeño tambor y un gong. En algunos lugares se utiliza una rústica viola de dos cuerdas y una flauta de bambú.

Croquis de Pagoda y manipuladores en el agua

Son múltiples las escenas que se representan en estos espectáculos, que recrean la vida y tareas cotidianas de los campesinos vietnamitas, así como pasajes fantásticos. Se han contabilizado más de doscientos pasajes diferentes. No obstante mencionaré los más comunes presentados en un programa. Los mismos son intercambiables y no tienen un orden estricto de sucesión. [76]

El lanzamiento de petardos da comienzo al espectáculo.

-Aparición de Mua Teu y presentación del espectáculo

-Danza de los peces y la pesca

-La pesca de las ranas

- El vuelco de la barca
- Lucha de búfalos
- Siembra y cosecha del arroz
- El certamen de lucha
- Danza del dragón
- La caza del zorro
- Danza de las mujeres inmortales

Primer plano de Hada de la Danza

El principal personaje que aparece en estos espectáculos y por los datos que se tienen es común a todos, es Mua Teu, figura de un joven robusto de cara sonriente que presenta el programa y va dando paso a los diferentes números, a éste lo acompañan los pescadores, los agricultores, los luchadores y las bailarinas. Entre los animales los peces de diferentes formas y tamaños, las ranas, el perro y el zorro, los búfalos y los caballos, también aparecen personajes sobrenaturales como los dragones, el ave Fénix, la tortuga de oro y el unicornio. El gran conocimiento que tienen sobre pirotecnia permite que veamos salir dragones de debajo del agua lanzando llamas por sus fauces.

En su libro sobre el teatro de marionetas sobre agua de Vietnam, Tô San cita 16 compañías tradicionales, todas de la parte septentrional del «país del agua». Cabría destacar las de Thach Xa, Nguyen Xa o la Thanh Hai, con más de cinco generaciones de historia.

En la actualidad existe en Hanoi «La Casa de los Títeres», un centro creado en 1978 (al finalizar la guerra con EE.UU.) que aglutina todas las compañías de marionetas y que también es la sede del Teatro Nacional de Títeres sobre agua de Vietnam, con una sala que cuenta con todos los medios para poder representar este singular tipo de espectáculo, incluido un estanque con cerca de cien mil litros de agua. Últimamente se ha creado una compañía itinerante que ha permitido la posibilidad de dar a conocer el teatro sobre agua por todo el mundo.

Los autómatas

El deseo del hombre de recrear su imagen o las de otros seres y proveerlos de movimientos es una evidencia que se remonta a los albores de la humanidad.

Retrato de Jacques De Vaucanson,
impulsor de la aplicación de los principios
anatómicos en los autómatas

Estas figuras que eran usadas en la celebración de ceremonias religiosas o profanas conferían expresión de dignidad [77] a sus mentores, unos seres que de esa forma se sentían diferentes y superiores al resto del reino animal.

Las leyendas nos remontan hasta la mitología griega para expresar su interés por las figuras animadas. Una de estas leyendas nos cuenta:

«Pigmalion es un escultor chipriota que esculpe en marfil una hermosa figura de mujer, al verla se enamora perdidamente de ella. Venus, diosa del Amor y la Fertilidad, respondiendo a las plegarias de éste, le da vida a la estatua, convirtiéndola en Galatea».

Autómata de «El fumador turco»
firmado por Lambert

Es tal el interés que este tema despertaba que el mismo Aristóteles escribió en el siglo IV AC. lo siguiente: «Si todo instrumento puede realizar nuestro trabajo obedeciendo o anticipando al deseo de otro. Si el telar puede tejer o la lira tocar sin una mano que los guíe, el capataz no necesitará siervos, no harán falta los esclavos».

Herón de Alejandría, que vivió durante el siglo I AC., recopiló escritos y dibujos sobre teoremas de Arquímedes, Ctesibius y Philón de Bizancio, muchos de los cuales versaban sobre mecanismos de autómatas bajo el nombre de «Pneumatics». Estos textos fueron traducidos en el siglo XVI al latín y posteriormente al italiano y al alemán. La difusión de los mismos despertó un gran interés por el tema, principalmente entre la colonia de científicos, inventores o matemáticos de la época.

Se tienen noticias de autómatas que funcionaban con agua que fueron contruidos por los árabes, según se explica en la Enciclopedia Tecnológica que recopila éste y otros mecanismos y que fue escrita en 1206 DC. por Ibn Al-Razzaz Al-Jazari. Fue a través de los árabes que se difundió el gusto por estas pequeñas maravillas mecánicas, Roger II de Sicilia y Federico II fueron de los primeros en hacerse construir estos artilugios.

Croquis del mecanismo de «El fumador turco», hecho por J. L. Wright

El interés por los autómatas se dispara hacia el siglo XIV con el auge de los Retablos Navideños; una especie de belenes mecánicos, y de los relojes de Autómatas. Uno de los retablos más famosos es el de Ausburgo. A partir de esa época, se empiezan a hacer famosos algunos constructores por la calidad de sus trabajos. El italiano Gio Battista Aliotti o el francés Salomón de Caus fueron de los más renombrados en el Renacimiento. El estudio más completo de los animales y los humanos en términos mecánicos corresponde, sin embargo, a Jacques de Vaucanson, pionero en el dominio de las maquinarias para la automatización.

En el Renacimiento y el Barroco los autómatas solían formar parte de conjuntos más amplios que representaban [78] escenas de diversa índole, como juegos de agua para jardines, teatros mecánicos o tableaux vivants, además de constituir riquísimas obras de orfebrería y relojería. En la literatura de esa época también se mencionaba a los autómatas, volveremos al Quijote para recordar a Clavileño, un caballo mecánico.

En centro Europa se construyeron este tipo de mecanismos para representar escenas cortas de juegos y bailes que se instalaban en los típicos organillos ambulantes, pequeñas obras de ingeniería de inusitada belleza. Estas orquestas mecánicas se conocían como Panharmonikon. Fue muy

famosa la de Johann Maelzel. También fue frecuente su uso en campanarios y relojes públicos; con echar una mirada por la Piazza San Marco de Venecia o por el Ayuntamiento de Praga nos daremos una idea.

Karakuri Ningyo, autómatas de un arquero japonés

Entre las firmas europeas más famosas y reconocidas en la historia de los autómatas están Jaquet Droz, prestigioso matemático y relojero suizo; los franceses Antoine y Geneviève Vichy y el alemán Philip Vielmetter.

Aprovechando el «boom» de los autómatas, no faltó quién sacará partido de manera fraudulenta de la situación. Es el caso del famoso jugador de ajedrez, construido en 1784 por el barón transilvano Wolfgang von Kempelen: se le suponía a esta máquina, que representaba a un ajedrecista turco, la habilidad de jugar y pensar partidas de ajedrez. En realidad los mecanismos sólo permitían coger las piezas, lo demás era producto de la habilidad de un hombre de pequeña estatura escondido dentro de la máquina.

Mecanismo del arquero japonés

También los japoneses sintieron gran predilección por este tipo de ingenios conocidos como Karakuri-Ningyo, hay dos tipos de Karakuri; el Zashiki Karakuri Ningyo y el Dashi Karakuri Ningyo. Los primeros son muñecos de movimiento independiente con mecanismos que se ponen en funcionamiento mediante arena o con mercurio inducido por calor. El Dashi Karakuri Ningyo son escenas religiosas, el equivalente a los retablos mecánicos de Navidad: están montadas sobre carrozas que se utilizan en desfiles. Los mecanismos se ocultan debajo de las plataformas de las mismas al igual que los operadores que se encargan de reiniciar la puesta en marcha.

A finales del siglo XIX y principios del XX los autómatas se convirtieron en populares atracciones de feria.

Todavía hoy se conservan en muchos sitios relojes, retablos y otros tipos de Autómatas en perfecto estado de funcionamiento, tal como fueron concebidos. Incluso hay en el [79] mundo museos de autómatas con importantes colecciones. Entre los más importantes están el Museum of Automata de York, sito en dicha ciudad de Inglaterra; el Palais des Automates en Vannes, Francia o la colección del Musée d'Art et de Histoire de Neuchatel en Suiza.

Otros personajes populares

Tal como decíamos en la introducción de este capítulo, hemos hecho una selección para tratar de conocer a algunos personajes o formas populares de hacer títeres, no obstante queremos dejar constancia también, en este apartado, de aquellos que son «familia directa» de Polichinela, Karagöz o el Pupi Orlando.

Primeramente nos centraremos en los «primos hermanos» de Polichinela,

que camparon y campan a sus anchas por todo el continente Europeo. El parentesco se basa en una gran similitud entre el carácter de los personajes, en su fisonomía y en que todos se manipulan mediante la técnica del «guante».

Sin salir de Europa, siguiendo una posible ruta que saldría desde Italia tal como nos demuestra la documentación existente y dada la naturaleza trashumante de los titiriteros ambulantes de la época, si tomáramos el camino del norte pasaríamos por Suiza donde allí nos encontraríamos con Hans Jaggery. Atravesando Suiza entraríamos en Austria, donde en la imperial Viena tropezaríamos con Kasperle, personaje con un carácter un poco más refinado que el resto de sus congéneres.

Kasperle adaptado como marioneta de hilo,
realizado por el alemán Walter Oberhoizer

Si pensamos en la extensión del Imperio Austro Húngaro, no es difícil adivinar que la influencia de Kasperle se extendió rápidamente por sus confines. En Hungría se le dio el popular nombre de Vitez Laszlo. Mientras que en Alemania se produce la peculiar circunstancia que, habiendo ya un personaje popular llamado Hanswurst (en alemán literalmente Juan salchicha), se produjo una simbiosis en que la resultante fue que Kasperle impuso su nombre pero con el carácter campechano y simple de su predecesor. Desviándonos hacia el Oeste llegamos a la tierra de los molinos y los polders donde reside Jan Klaassen; Bélgica ya es otra cosa. Si seguimos nuestro camino en dirección este al llegar a la región de Bohemia (Rep. Checa) el personaje sufre un «desdoblamiento de personalidad», ya que en unas partes se lo conoce con el nombre de Kasperek (más próximo al de su origen), pero en otras es conocido como Plumperle. Nuestro camino hacia el norte ya va llegando a su fin; nos adentramos en tierras escandinavas y allí, en Dinamarca veremos a Mester Jakel y en Suecia a Kasper. [80]

Si nuestro itinerario hubiera seguido la dirección noreste, saliendo desde la Península Itálica pasaríamos por Grecia donde conviviendo con Karagiosis está Fasoulis. En los Balcanes hallaremos a Pavliha; y a Gasparko en Eslovaquia y una vez en Rumanía nos encontraremos con el simpático Vasilache, un compendio de la sabiduría popular eslava y romá (gitana). En Bulgaria le toca Pencho reservarse el honor de ser el héroe tradicional encargado de defender esta encrucijada de caminos y culturas. Por fin y después de atravesar los Alpes, los Balcanes y los Cárpatos llegamos a Rusia; allí vive desde el siglo XVII en el sur Vanka Riu (Vanka - Ivanka - Iván), mientras que en el norte se lo conoce como Petruschka (apelativo simpático de Pietr-Pedro).

Petruschka o Petrouchka es el típico joven pícaro, alegre, vividor, valiente y pendenciero es decir que encarna los valores populares del pueblo ruso de la Época tanto en su vertiente de campesino asimilado por la ciudad como en la De rebelde portavoz contra el despotismo zarista. Con un mismo hilo argumental, pero variando las circunstancias de sus aventuras; Petruschka siempre vence gracias a la consabida dosis de bastonazos que reparte entre todos los representantes de la autoridad, el pope, el juez, el policía y el diablo. En uno de los finales de la obra

(seguramente para congraciarse con las autoridades escarnecidas), un perro solía llevarse a Petruschka al infierno pero aún así, éste seguía bromeando. Este singular personaje va vestido de manera simple, con una camisa de seda, pantalones de terciopelo y un gorro con borla.

Petrouschka, títere de guante
realizado por Zaitseff

Como muchos de sus colegas, Petruschka fue víctima de la censura; sus representaciones llegaron a estar prohibidas durante veinticinco años (1647 - 1672) bajo el reinado de Alejo Mijailovich, segundo de la dinastía de los Romanov y padre de Pedro el Grande. A pesar de todo esto, éste personaje optimista siguió difundiéndose a modo de tradición folklórica oral por toda Rusia y Asia Central. Por las características del personaje y por su don para la supervivencia Máximo Gorki llegó a compararlo con Hércules y con Fausto.

Posiblemente entre conquista y reconquista, entre Imperios como el Otomano y el Bizantino y entre los Cruzados y los Musulmanes es cuando aparecieron personajes como Gjegi Elez Alia en Albania, Karapet en Armenia o Ibish en Turquía y allí se quedaron para siempre, eso sí, recuperando para sí lo mejor de cada familia, es decir, la de Polichinela y la Karagöz. [81]

También de Italia, o por lo menos así se cree, salieron los Pupi. Éstos sin embargo no tuvieron la difusión de su compatriota: se instalaron en Amiens, Francia con el nombre de Laffleur, aunque el género era conocido con el nombre de «cabotants», debido a que se manipulaban desde la cabeza.

El caso de Bélgica es muy particular ya que por ser punto de encuentro (o desencuentro) de diferentes culturas y sus correspondientes mestizajes cada región tiene su «héroe» particular, que por supuesto defiende a ultranza las virtudes propias a la vez que exagera los defectos de sus vecinos. Este tipo de técnica para manipular los títeres, también cambia aquí de nombre, conociéndola con el nombre de «triangle». Así nos podemos encontrar a Woltje o «pequeño valón» en Bruselas (Valonia); en Gante (Flandes) al flamenco Pierke. En Tourneai impera Jacques y en Lieja, Tchanchés. En Amberes no tienen un personaje singular, sino un grupo de cuatro personajes llamados «Poesjenellenkelder», que viene a significar algo así como «los andrajosos» o «los desarrapados»; de entre ellos sobresale De Neus.

Tchantchès, «tringle» belga de Lieja,
del siglo XIX

El repertorio de estos populares personajes es el mejor ejemplo para ilustrar la historia y evolución del teatro de títeres en Bélgica. El mismo está basado en asuntos bíblicos, epopeyas o hechos históricos que cada región adapta a su manera. A medida que ha pasado el tiempo cada generación ha ido adaptando estos textos a su época, salvaguardando las características de los personajes y los conflictos de fondo con sus vecinos. Tal como decíamos, el lector, después de esto aseverará con

nosotros que Bélgica es «muy particular».

Si hasta ahora en lo que va de este capítulo nuestro geocentrismo no nos ha sacado de Europa; tal como ha quedado patente en los capítulos anteriormente expuestos es evidente que el posible origen de todo esto esté en algún lugar de la India o China, por eso es que no podemos dejar de mencionar a los personajes populares de estos países continente y a los herederos que fueron dejando a lo largo de su camino hacia Occidente.

Woltje, títere perteneciente a la saga titiritera
de la flia. Toone, de Bruselas

Viduchaka al que nos encontramos en la India, se cree que es el más lejano antepasado (geográfica y cronológicamente hablando) de Polichinela. Es el personaje por antonomasia de la farsa popular india. Se lo representa como un Brahman enano y jorobado, con grandes dientes, ojos amarillos y completamente calvo. Su carácter, su indumentaria, y el modo de expresarse, hacen de él un tipo ridículo. Es juerguista, grosero, promiscuo y astuto. Solventa sus disputas a golpes y se expresa en lengua prácrita en vez de en Sánscrito. [82]

En China, en la que el arte de los títeres se desarrolla en todas sus disciplinas (guante, hilo, sombras) también tienen su personaje típico particular, se llama Kuo o Kwok y es muy similar en su carácter a Viduchaka. No existen textos escritos de obras para este personaje ya que su dramaturgia estaba basada principalmente en la improvisación, en la que estaba muy presente la sátira social y política, muy característica en las obras folklórico-costumbristas chinas.

Kvo o Kwok, personaje tradicional chino

En el teatro de sombras de Java (Indonesia) con notables influencias indias entre los Wayang (figura de teatro de sombras) nos encontramos con Arjuna, el más noble y valiente de los Pendawas, personajes que encarnan el bien. Cada uno de los Pendawas es el prototipo de una virtud: entre ellos encontramos a dioses, príncipes y héroes, siendo Arjuna el predilecto del público. Entre los Pendawas se encuentra también Semar, un personaje gordo y payasesco pero muy sensato. En la vecina Bali el personaje más conocido y apreciado es Hanuman, el príncipe Mono. En el antiguo Ceilán (Sri Lanka) el héroe popular se llamaba Ranguin, cuyo particular carácter se había ido forjando a través de las sucesivas colonizaciones por la India, Portugal e Inglaterra, que fue padeciendo la Isla.

En una descripción fragmentaria hecha por un tal Mr. Jacliot y recogida por Jacques Chesnais en su «Histoire Generale des Marionnettes». El tal Jacliot relata lo siguiente, «este peculiar personaje -refiriéndose a Ranguin- es la representación en la tierra de todos los pecados y defectos imaginables. Es promiscuo, irreverente e irrespetuoso con las autoridades y con las buenas costumbres europeas.

Tras un prólogo en el que este personaje declaraba que cada uno está en este mundo para divertirse a su manera y que para él no había nada como los placeres del amor y que no conocía nada mejor que poseer a las mujeres

ya sea por seducción o por la fuerza, comenzaba la representación propiamente dicha. Una joven y bella institutriz inglesa tocada con una pamelita verde, pasea plácidamente por la campiña. Ranguin la aborda, ella se resiste a sus devaneos y entonces el lascivo pícaro la viola. A continuación llega la discípula buscando a su maestra y corre la misma suerte. Lo mismo ocurre con su Madre que entra en escena llamando a gritos a su hija y cae víctima de Ranguin. Por fin aparece el padre, un viejo Lord de aire respetable y largas patillas, preocupado por la suerte de su familia, Ranguin se arroja sobre él y... en ese momento -dice Jacliot- me marché». Aunque nosotros nos imaginamos lo que sucedió. [83]

Escena de Wayang en la que se aprecia las diferencias estéticas entre los personajes de Arjuna y Semar

Por último, en su largo camino hacia occidente era inevitable pasar por el vasto Imperio Persa (actualmente Irán y otros territorios), donde este tipo de teatro había adquirido ya su carácter profano y popular que se manifiesta en el abandono de los temas religiosos y epopéyicos. En el Turquestán se utilizaban títeres de guante llamados Koll-kurchak y marionetas de hilo denominadas Chadyr Kayal.

El héroe del teatro persa era Pendj (que significa cinco) nombre con el que hacía honor a los cinco personajes que lo secundaban en sus aventuras. En otros lugares también era conocido como Ketchek Pehlivan (que significa luchador calvo). Como Viduchaka es un tipo típicamente deforme, irreverente aunque muy listo. Se burla de todo y de todos, incluidas autoridades e instituciones.

Al igual que Ranguin su lujuria y su lascivia lo llevan a deshonor por igual a mujeres o jóvenes muchachos. El repertorio giraba en torno a las aventuras de los personajes, inspirados en la vida cotidiana, con un claro acento satírico.

Este típico teatro de títeres, debido a la censura y a otros diversos avatares casi llegó a desaparecer. A mediados del siglo pasado sólo se tenía constancia de la existencia de una compañía de teatro de títeres. En la actualidad el teatro de títeres en Irán ha recobrado un nuevo impulso y cuenta con numerosas compañías e incluso con festivales internacionales de títeres.

Bueno, de momento ya hemos acabado de recorrer algunos de los itinerarios seguidos por las «colonizaciones» más incruentas de la historia. Y si hubo algún muerto habrá sido de risa.

Aunque el kilometraje del trayecto no ha llegado para dar la vuelta al mundo, deseamos que este viaje haya sido de su agrado y esperamos, para el próximo contar con su lectura.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

