FANTOCHE

ARTE DE LOS TÍTERES

UNIMA Federación España

AÑO VII • Nº 6

LA TÍA NORICA
orígenes y difusión

HERTA FRANKEL
Maestros constructores

LOS TÍTERES Y LOS CLÁSICOS

MARIONETAS GOLÉMICAS
El cine de Svankmajer

AURELI CAPMANY
La sala Reig de Barcelona

LOS DIVERSOS MAMULENGOS

FANTOCHE

AÑO 2012 - NÚMERO 6

Cía. Pelmànec "Diagnóstico: Hamlet" (foto Marta Vidanes)

5 **PROCESOS CREATIVOS**
María José Frías + Luis Zornoza

14 **LA TÍA NORICA**
Francisco J. Cornejo

44 **MAESTROS CONSTRUCTORES DE LAS MARIONETAS DE HERTA FRANKEL**
Fernando Gómez

58 **LOS TÍTERES Y LOS CLÁSICOS**
Miquel Gallardo

Compañía:Taptoe - Gent (Bélgica), Fotografo:Luk Monsent , Espectaculo:Frankenstein, Títere: Luis Zornoza

COORDINADOR:
Joaquín Hernández

EQUIPO DE REDACCIÓN:
Adolfo Ayuso
Jesús Caballero
Francisco J. Cornejo
Joaquín Hernández
Fernando de Julián
Santiago Ortega
Ramón del Valle

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es

COLABORADORES:
María José Frías
Luis Zornoza
Fernando Gómez
Miquel Gallardo
Adriana Schneider Alcure
María José Alfaro Freire
Julián Lacalle

EDITA:
UNIMA. Federación España
DEPOSITO LEGAL:
CU-0504-2006
ISSN: 1886-9289

DISEÑO:
Jesús Caballero
IMPRIME:
Grafo-impresores
Printed in Spain
Edición 1000 ejemplares

MÁS INFORMACIÓN:
www.unima.es

68 **MARIONETAS GOLÉMICAS**
EL CINE DE JAN SVANKMAJER
Fernando de Julián

80 **Aureli Capmany**
LA SALA REIG DE BARCELONA
Adolfo Ayuso

63 **LOS DIVERSOS MAMULENGOS:**
NEGOCIANDO IDENTIDAD Y LEGITIMIDAD
EN CIRCUITOS CULTURALES
CONTEMPORÁNEOS
Adriana Schneider Alcure
María José Alfaro Freire

Más información:
Suscripciones y números atrasados:
Secretaría Técnica de UNIMA
Avda. Baviera, 14
28008 Madrid
Tlf: 910810361

UNIMA no se hace responsable de las opiniones vertidas en los artículos por sus autores, ni del origen de las fotografías facilitadas por estos.

EDI TORIAL

Los circuitos y teatros de los pueblos y ciudades se quedan vacíos por falta de presupuestos y los recortes sociales llenan las calles de manifestantes en los pueblos y ciudades de España.

La cultura siempre es la primera en sufrir los recortes a pesar de que**,** según la propia Comisión Europea**,** "la cultura tiene un papel esencial como agente necesario para el bienestar de la sociedad, es necesario potenciar el sector cultural para generar empleo y crecimiento. El sector cultural supone el 4,5 % del PIB y da empleo a 8 millones y medio de personas... Según los datos recogidos por la Comisión Europea**,** la organización de festivales o eventos culturales genera diez veces el valor de la inversión, es decir**,** por cada euro invertido en cultura se generan 10 en el conjunto de la economía."

Debemos creernos estos datos y ser capaces de transmitirlos a nuestros dirigentes y a aquellos que creen que la cultura no es necesaria, que la cultura es una carga, haciéndoles ver que no es así**,** que la cultura es imprescindible en toda sociedad civilizada y que cada euro que a ella se destina no es un gasto sino una inversión.

Y para conseguirlo hoy más que nunca debemos trabajar en equipo, trabajar juntos para superar estas circunstancias tan difíciles. Nuestro arte, el arte de la marioneta ha pasado, a lo largo de la historia, por momentos muy difíciles pero siempre ha logrado sobrevivir gracias a la imaginación y al esfuerzo de los profesionales de esta disciplina artística tan antigua como el propio ser humano y estamos convencidos de que una vez más volverá a ser así.

Sin embargo no todo son malas noticias, nuestra Asociación sigue creciendo con la incorporación de dos nuevas UNIMAs Federadas: UNIMA Cantabría y UNIMA Catalunya, aprobadas en nuestra última Asamblea y a quienes desde estas páginas damos la bienvenida.

Otra buena noticia es el hecho de que UNIMA España**,** de la mano de la capital Europea de la Cultura**,** Donosti 2016**,** haya conseguido un hito histórico, por primera vez en la historia de la UNIMA su congreso Mundial se celebrará en un país de habla hispana**;** debemos aprovechar la ocasión para mostrar a todo el mundo nuestras tradiciones y nuestra actualidad titiritera. Las ciudades de San Se-

bastian y de Tolosa serán las anfitrionas del evento y el marco incomparable que acogerá a los representantes de las UNIMAS de diferentes países, a marionetistas, dramaturgos, profesores, estudiosos, artesanos y demás amantes de este universo poético, plástico, dramático, que es la marioneta, objeto de lo ritual y lo profano, entre lo divino y lo mundano. Compañeros de 81 países venidos de todo el mundo se darán cita en nuestro país, preparémonos para acogerles, para ofrecerles nuestra hospitalidad y hacer que este Congreso deje una imagen imborrable en sus retinas.

Y cómo no, un año más *Fantoche*, nuestra carta de presentación, cobra más protagonismo y relevancia y reclama su merecido lugar a pesar de los recortes. Esta revista que tienen en sus manos, está realizada por un equipo de colaboradores que año tras año se esfuerza en llenar de vida y contenido estas paginas y desarrollar los temas actuales más relevantes para los amantes de las marionetas, lo inerte animado. Os ofrecemos un amplio abanico de artículos e ilustraciones, desde los actuales diálogos de María José Frias y Luís Zornoza sobre los procesos creativos, pasando por los clásicos y los títeres, por los maestros constructores de nuestra querida Herta Frankel, o por los orígenes de nuestra gaditana Tia Norica, y sin olvidarnos de realizar un viaje imaginario para conocer los títeres de Aurelio Capmany o los Mamulengos brasileiros, así como las Marionetas Golemicas: el cine de Jan Svankmajer. Así esta querida revista nos acerca y seguirá acercándonos unos a otros a través de esta pequeña ventana al mundo donde nos asomamos y se asoman personas y personajes que tienen mucho que decir en unos momentos en que lo que oímos en la televisión parece querer alejarnos más a los unos de los otros.

Desde este Comité de Gestión queremos dar las GRACIAS a este equipo que, año tras año, hace posible que nuestro Fantoche vea la luz, un vivo ejemplo de lo que se puede hacer con pocos medios económicos pero con mucho entusiasmo y esfuerzo desinteresado.

Sigamos adelante porque, aunque ahora el cielo se muestre lleno de nubarrones, en la lontananza podemos vislumbrar el sol.

Comité de gestión de Unima Federación España.

PROCESOS CREATIVOS

MARÍA JOSÉ FRÍAS (MARÍA PARRATO) LUIS ZORNOZA (SIESTA TEATRO)

María José Frías Arevalillo
maria@mariaparrato.com

Cuando Ramón me propuso charlar con alguien para la revista *Fantoche*, en principio sentí que tenía que ser sobre artes plásticas en el mundo del títere y enseguida pensé en Luis. Puede que hayan pasado ya más de quince años desde que conocí a Luis Zornoza Boy. Aparecía en Madrid por primavera, con una melena negra hasta la cintura, presentando trabajos suyos en Teatralia o Titirimundi, o impartiendo cursos de manipulación. Fue ahí donde vi algunos de sus espectáculos, como *Blancanieves* o *Pinocho* y puedo deciros que quedé impresionada porque no era habitual encontrar teatro, y menos en el de títeres, donde la estética fuera más allá de lo evidente, lo superficial o lo ilustrativo.

Encontré belleza. Diversidad de lecturas. Juegos posibles al colocar una cosa al lado de otra, a veces con objetos muy estereotipados que utilizando su simbología chocaban o se complementaban en sentido. Un títere muy tradicional o una cabeza de Lenin, una lata de pepinillos, un huevo… Si te dejas llevar, producen diferentes efectos, como en mi caso, el desconcierto y la diversión.

Pero no sólo el gusto cuidadosamente medido con el que son elegidos los elementos visibles de sus espectáculos produce esta estética resultante, sino el valor también cuidadosamente medido que se le da a cada acción. Espacio y objetos relacionándose en un tiempo te llevan a una situación de lo más solemne que acaba siendo la más ridícula, de estar serio a reírte.

Luis venía del *Norwich Puppet Theatre,* donde trabajaba como director artístico, a trabajar en los festivales más importantes del país. Yo, por entonces, acababa de salir de la Escuela de Interpretación de María del Mar Navarro pero no tenía ningún reparo en acercarse a ver mis primeros intentos de espectáculos, ni a hablar conmigo de ellos, de igual a igual, como si hubiésemos sido compañeros de la Facultad.

Luis vive en España desde hace poco y ahora lo tengo frente a mí para hablar de nuevo. Tiene el pelo corto y blanco pero es igual de accesible, siempre atento a las cosas, a los detalles, a las ideas, siempre jugando con las palabras, despierto y divertido.

María: Luis, en mi caso todo empezó en la infancia, jugando. En mi pueblo, en las noches de verano, salía la gente a tomar el fresco a unas escaleras situadas frente a mi casa. Un primo mío y yo, tendríamos unos nueve años, les usábamos como espectadores para teatralizar lo que se nos ocurría durante el día. Cayó en nuestras manos un libro de cómo fabricar títeres con algunas técnicas diferentes y a partir de ahí, a lo largo de los años, he tenido la necesidad de aprender y profundizar en el terreno de la plástica. En la escuela y en el instituto encontré que no se profundizaba en estas disciplinas lo que me hubiera gustado, que más bien las asignaturas de plástica, visuales o diseño, no dejaban de ser asignaturas "maría", o de relleno. Ya en la universidad, en la Facultad de Bellas Artes, te encuentras con el basto mundo de las técnicas, las teorías, la historia, los artistas, pero… incluso allí (tal vez porque se llega tan verde, o hay poco tiempo para un mundo tan basto, y también porque no existe el objetivo en la enseñanza de que las personas seamos creativas) he tenido la sensación de que se da poco margen para adentrarse en este ámbito de lo visual como una forma de conocimiento, donde puedes desarrollarte como persona o artista y adquirir las herramientas para crear o poder expresar universos con un lenguaje propio.
De aquellos primeros juegos hasta formarme ya había probado lo que es intentar contar algo con objetos en el movimiento y con el espectador ahí. Aun tengo mucha curiosidad por estos artistas que vienen del mundo de la plástica y prueban en el mundo del títere. Donde hay un objeto, o una escultura… pero además interviene el tiempo que hace que se desarrolle algo en unas coordenadas que hacen que sucedan las cosas como en la vida.

Luis: Tenemos una trayectoria similar. Comenzando ambos en los titeres populares, con una formación en Bellas Artes y explorando ahora el drama del títere.
El tiempo es importante, en el dialogo intimo del artista y el material, se dilatan las horas, se pierde por ejemplo la noción del tiempo mirando un grabado en el estudio, lo que a mí me ha permitido desarrollar la mirada. En los ensayos es más pragmático, más emocional, hacia una narrativa donde el tiempo y el espacio están al servicio de lo que se cuenta y el espectador está limitado en cómo decide su tiempo con la obra. Frente a una escultura tú, mirador, decides el tiempo, el ángulo....
El tiempo histórico es importante, si no se usan códigos ya establecidos, el objeto artístico puede esperar. En la representación podemos perder al público, nos obliga simultáneamente a crear un código y explicarlo.

María: Sí, es un poco diferente al mundo del grabado en donde colocas el objeto ahí y ya cuando alguien se lo encuentre pues no nos vamos a enterar.
A esta técnica teatral, la del títere, muchas personas nos hemos acercado desde diferentes vertientes profesionales; desde la Educación, desde la Historia, desde el mundo de la Literatura y desde las Artes, o cómo podemos ser nosotros desde las Artes Plásticas. Pero muy pocas veces tenemos la oportunidad de escuchar a estos últimos. ¿Por qué estás en este mundo del títere?, ¿lo sabes?

Luis: No. Curiosidad, atracción…
Me atrae que un ciego como Homero es el que ve cómo es el viaje de nuestra vida. Cómo un poeta como San Juan habla de la música callada, cómo un compositor como Cage crea unos minutos de silencio para la orquesta. Así, también el títere escenifica sobre la existencia y por sí mismo sólo tiene ausencia de vida. El títere es una limitación sobre las posibilidades expresivas del actor, esos límites son su fuerza. Cuanto más limitado más interesante.

María: ¿Qué elemento diferenciador te lleva a elegir esta técnica o forma de expresión?

Luis: A menudo a los tendentes a la introversión nos ha dado por los títeres y a los extrovertidos por la actuación. Tú hablas del juego, la semilla personal del teatro de títeres está en el juego con los juguetes.
Me impresionó de niño en Madrid, un invierno en el Circo Price, como una mujer levitaba horizontalmente. Ese desafío a la ley de la gravedad es para mí un elemento que me atrae del títere. Los bailarines, tras una vida de dura preparación para evitarla, no logran levitar como puede hacerlo un títere.
Si preguntas a un niño que qué pesa más un kilo de hierro o un kilo de paja, te responderá que un kilo de hierro. El mundo del títere es la resistencia a aceptar que pesan lo mismo un kilo de hierro y uno de paja, aunque lógicamente lo sepamos, queremos y necesitamos jugar a que un objeto tiene el rugido del mar.
También es importante en la creación la actitud de observación para los accidentes que ocurren, a veces más interesantes que lo planificado. Cuando vi tú *No te asuste mi nombre*, una madre que fallece y su hijo por allí alrededor, esperando a la muerte, tu manipulabas al títere de la casi difunta y otra chica

de buen ver al títere del pobre niño huérfano, en el momento de la expiración, tú compañera manipula el títere del hijo con la mortaja, se agacha y esplendorosamente enseña accidentalmente el tanga rojo que llevaba puesto. Eros da un salto mortal en escena, el Puck que se cuela. Luego comentasteis que sólo ocurrió en esa función, a tu compañera se le rompieron los tirantes.

María: Pero qué imaginación tienes… eso no sucedió así pero sigue, sigue.

Luis: Ha sido también un gran estímulo ver otros trabajos impactantes con títeres, recuerdo ver al holandés Boerwinckel de *Triangel*, con unos títeres que te introducían en un mundo surrealista de fantasías, a la alemana Ilka donde el títere y su cuerpo están en el filo del canto agónico, a Anton Anderle con su divertidísimo desfile de marionetas tradicionales *eslovacas*.... y tantos otros artistas del títere que te muestran las posibilidades del medio.

También he visto bastantes espectáculos comerciales de titeres que no me han interesado.

María: A veces es como si se esperara de los artistas que se ciñan a una tradición, o a una moda que un programa que TV ha impuesto. ¿Qué opinas tú de las convenciones?

Luis: Los títeres tradicionales están sujetos a convenciones y me han interesado mucho.
Los gigantes y cabezudos, los de cachiporra, las marionetas de varilla..., pero son el fruto de una evolución colectiva y lenta. Vemos paralelamente en la arquitectura popular edificios de gran belleza, construidos con materiales locales, funcionales y fruto de una larga evolución vinculada a las convenciones. Solo hay que mirar en España, donde no se hayan destruido, a los edificios hermosísimos populares de las playas, montes y pueblos y compararlos con los muchos que recientemente, embriagados por el nuevo

Espectáculo: Ping, Compañía: Títeres de María Parrato.

Espectaculo: Lumikuningatar, Compañia: Vihera Omena Helsinki, titeres: Luis Zornoza, titiritero: Luis Zornoza
Fotografo: Lenna klemena.

riquismo, se han levantado. Algo parecido ha pasado con el teatro de títeres.
Creo que más que las convenciones, en el títere lo que no me interesa es la vulgarización, los productos comerciales vacíos de ideas, con formas mal copiadas o nadando en las modas. Tampoco su uso funcional o pedagógico.

María: ¿No te parece que tenemos muchos prejuicios con lo que es la palabra pedagogía? Porque en sí misma la pedagogía no tiene porque ser algo…

Luis: La pedagogía no ocupa lugar…

María: Todo puede ser pedagógico, ¿no?

Luís: Si pero eso se ha… por ejemplo en el mundo de los títeres, para enseñar algo, para enseñar unos valores muy específicos, como que hay que lavarse las manos antes de comer, o que malo no ser ecológico, todo eso que son mensajes… como son los mensajes nacionalistas…
María: Parece que identificamos la palabra "pedagógico" con la falta de libertad ¿no? Pero también puede ser cuando te dejan y ayudan a ser creativo, te dejan la libertad de sentir. Una de las mejores cosas que puede tener el hecho creativo es la de convertir al espectador en creador, haciendo suyo lo que está viendo en un espectáculo.

Luis: Sí, el arte interesante es eso, te obliga a pensar de manera diferente, evoca algo nuevo, a cambiar como se veían las cosas. Creo que recibí una felicitación navideña tuya encabezada con unas palabras de Ionesco / *si es absolutamente necesario que el arte o el teatro valgan para algo, será para mostrar que hay actividades que no tienen sentido y sin embargo son necesarias que existan.* / A eso me refería.

María: A pesar de que vivimos un momento de crisis en el que parece que el mundo de nuestra profesión se acabará, yo no dejo de sentir que tenemos un gran privilegio al que no quisiera renunciar; los que trabajamos en los teatros, programadores, artistas, podemos jugar con lo que nos de la gana, con las ideas, las emociones… provocando que se muevan los límites del lugar de donde estaban.

Luis: Siempre y cuando ni provoque un pensamiento.

María: Precisamente para provocar, para provocar cosas…

Luis: Pero a menudo no lo provoca, generalmente el títere es un programa de consumo cultural.
Mira, han salido como setas los festivales de titeres, con efectos muy buenos, pero existen pues son baratos, inmediatos, no se necesita gran inversión y tienen una gran rentabilidad para los políticos. ¿Por qué no se crean compañías públicas de titeres estables? Es una inversión a largo plazo sin imagen política inmediata.
Hay una gran separación entre el teatro de títeres para adultos, experimental y personal, y el infantil, mayoritariamente pasando por terrenos ya trillados.

María: Tal vez esta exploración personal de un artista, esta necesidad, o el querer explorar universos libremente, conlleva asumir un gran riesgo de entendimiento a la hora de presentarlo al espectador.
¿Qué calidad de escucha te has encontrado frente al público?

Luis: He disfrutado mucho con el público de Finlandia, donde trabaje bastantes inviernos, silencioso, atento, reflexivo. El público inglés es divertido, gozando con la ironía y el humor. El público belga más acostumbrado a la experimentación. El clima de estos países les ha mandado a refugiarse en los teatros, donde han desarrollado un público maduro y atento.
Tras muchos años fuera de España vine a un festival de teatro infantil en Madrid, a finales del siglo XX, donde por cierto nos conocimos y me sorprendió como había una tendencia en los espectáculos infantiles a ser generosos en volumen, barniz, prosaicos y coloristas. Tal vez por ello me interesó tu trabajo de sombras sobre cuentos americanos, lo recuerdo sutil y frágil, muy diferente de los otros.
Años más tarde vi tuyo *El gato manchado y la golondrina Sinha*, un gran trabajo de teatro físico, eficaz y económico, pero perdió algo de esa sensación como de estar sin merendar que me producen tus trabajos. Cuando vi hace unos meses tus *Palabras de Caramelo*, un trabajo sensible de objetos, el público que llenaba el teatro era de 3 años y tu espectáculo era para mayores de 6, el caos se apoderó de la sala. Algunos programadores identifican títeres con espectáculo facilón y todo les vale.

María: Si tratamos todo de igual forma el resultado es el empobrecimiento, la gente se desacostumbra

Espectáculo: Palabras de Caramelo
Compañía: Títeres de María Parrato
Foto: Chema Castelló

a recibir, a estar vivo y creativo ante propuestas artísticas, a estar abierto a jugar. Es una pena para cualquiera perder la oportunidad de jugar con los propios límites y de que nos crezca el corazón.
Cuantas veces escuchamos "…es que eso es conceptual". Parece que el hecho artístico tiene que dejar de ser un juego y ser calificado como algo muy serio, complicado de comprender, intelectual.

Luis: Esa espontaneidad para el juego que tiene un público infantil es gratificante, pero se deben buscar las condiciones para que el dialogo entre títere y publico funcione. Respetando la capacidad intelectual de la infancia.
Se piensa que el público popular no va a entender. Pero saben enseguida diferenciar emociones; tienen una capacidad de absorción y de inteligencia. A pesar de que haya un programa de embruteci-

Compañia: Siesta Teatro
Obra: Juan y las Habas Mágicas

miento, es más fuerte la capacidad intelectual. No se confía ni en la infancia, ni en el pueblo como espectador. Ahora, si como espectador necesitas una sala para cien personas, te meten mil y te van a hundir.

María: Pero entonces no es que no se confíe en el público, con sus diferentes inteligencias**,** o en la capacidad de los ojos nuevos, como pueden ser los del público infantil. Yo me planteo que no es que no se confíe sino que no interesa proponer cosas para que las personas nos podamos desarrollar siendo más creativos y más libres.

Luis: De lo que hablas, es de valores sociales fundamentales. Pero a veces tengo la impresión que desde las autoridades se ve como un lujo agradable.

María: Al final parece que se trata de que el arte sea sólo un pasatiempo.

Luis: Sí, un entretenimiento, que puede ser muy placentero, pero sin filo, sin obsesiones, sin ambigüedades.

María: Pero ¿no crees que algo, en algunos lugares, se esté moviendo? Yo creo, quiero creer, que sí.

Luis: Sí, por supuesto, es una necesidad. Con televisiones dadas constantemente a lo soez y al insulto, hay que buscar espacios para otras experiencias Ahí el teatro tiene futuro.

María: Creo que se han hecho trabajos buenos, intentos y logros por parte de al menos unos pocos, cosas que si esta crisis fuera un naufragio habría que rescatar.
Pero también me gustaría que todos fuéramos más críticos y autocríticos con lo que se hace, y un poco más sensibles con el material que se trabaja, porque desde la propia profesión consentimos y transigimos.

Luis: Pero si no lo consientes estás fuera de la lista.

María: En ir consintiendo está nuestra perdición.

Luis: En estos 3 años desde que regresé a España he visto que la mayoría de teatros son nuevos, algunos eficientes, y bastantes otros están ya inutilizados. Las razones para crearlos no fueron el cariño por el teatro, la música, el cine... pues son lugares sin condiciones para la representación o no tenía sentido construirlos. Se debieron crear por interés de promoción política, amistades beneficiadas en la construcción o el "yolohagomasgrande". Es impensable verlos en Holanda, Finlandia, Inglaterra... pues ponen controles estrictos al uso del dinero público en la cultura.
Aquí el gobierno creó un código de buenas prácticas para museos públicos, han sacado hace poco un estudio sobre su implantación y es mínima. El enchufe ha sustituido al mérito, la adulación al conocimiento. En Inglaterra es necesario para obtener fondos del *Arts Council* tener un *Equal Oportunities Policy*, que prohíbe el enchufe y el nepotismo.

María: Creo que desde las asociaciones de compañías podemos defender con qué criterios se valo-

Espectáculo: Canción de Navidad
Compañía: Títeres de María Parrato.

Compañia: Darpana Dance, Gujarat India
Fotografo: S. Lorenc
Títere: Luis Zornoza
ESpectáculo: Odisea
Titiritero: Rene Baker

ran los trabajos que muy poco tienen que ver con la calidad artística de los mismos. Para mí ser grande o pequeño no es lo importante sino la calidad.
Además, cuando hay programas como revitalizar un circuito de teatros más o menos pequeños, que los hay preciosos en nuestros pueblos, no se plantean la necesidad de diseñar unos objetivos a medio y largo plazo. Sólo a corto plazo. Pero no se ha pensado en cómo ir dotando a los espacios, ni técnica, ni humanamente. Espacios que, en relativamente poco tiempo, podrían haber tenido una preciosa vida cultural, autogestionarse… Pues vale, hemos despilfarrado en el momento sin querer tener cuidado, ni visión de futuro, pues ahora que no hay, a ver que hacemos.

Luis: Yo he creado el Traje del emperador, donde el Infante Juan Manuel en el siglo XIV se ríe de la picaresca, de la corrupción política....
Ahora más que nunca es necesario el Arte, una dirección artística en los proyectos culturales.

María: Creo que no se entiende lo que significa una dirección artística. Existe confusión con lo que es la profesionalización de un artista, como por ejemplo cuando trabajamos para campañas escolares. Se nos pide que elaboremos el dossier pedagógico, en vez de un proyecto artístico del que luego, si se cree conveniente para aprovechar más la actividad, un educador podría elaborar el proyecto pedagógico para sus alumnos en función de lo que estén estudiando o la edad.
Para recortar económicamente no se están diseñando unos programas en los que se defiendan unos objetivos escuchando lo que tienen que decir los profesionales. Como definir lo que tenemos que cuidar para que no se pierda. En manos de los políticos el único objetivo va a ser el beneficio económico.
Empezábamos a tener la ilusión de que al menos a corto plazo se empezaban a cuidar las cosas. Ahora ya ni eso. ¿A qué tabla de salvamento nos vamos a poder agarrar? ¿Crees que sería mejor que todo desapareciese y empezar de nuevo?

Luis: La historia del arte esta llena de gente como Van Gogh, que recluido en un psiquiátrico robaba manteles para seguir pintando. Se podrá vivir más o menos cómodamente pero los que tengan interés seguirán haciéndolo.
Oye, compartimos bastantes puntos de vista, también que voluntariamente nos hemos ido a vivir al campo.

María: Desde luego tengo que dar las gracias a la naturaleza, a mí ahora mismo me consuela y no me deja de sorprender. Mi huerto me supone la salvación porque cuando creo que el mundo no funciona, la naturaleza me tranquiliza y me enseña que es posible. Ella funciona y se las apaña para ello, además de alimentarnos, nos cura. Y nosotros con nuestras míseras transacciones, intentando sacar a flote no se sabe qué.

Luis: No hay una diferencia entre cómo ves una berza y los espectáculos que has hecho.

María: Parecido, sólo que yo únicamente lo intento. Una berza para mí es el misterio más grande.
La naturaleza para mí es fuente de inspiración. La demostración de que pese a las orugas, las heladas… ¡hay vida!, que la vida funciona. La naturaleza se las va arreglando, hasta ahora, incluso para corregir lo que están produciendo los abusos de los humanos, como una madre que todo nos lo consiente. Menos mal que ya hay gente que está denunciando lo que nos pasamos con ella y está haciendo que se tomen medidas.
Ojalá que en nuestra profesión pasara lo mismo. No me gustaría perder la esperanza de que seamos capaces de salvar lo poco que hayamos sido capaces de avanzar. Lo pienso, pero no me quiero ir a otro país porque las cosas estén difíciles. Siento que hay que adoptar posiciones. Me gusta mi tierra…

Luis: Mi tierra es Finlandia, Inglaterra, Bélgica, Yugoslavia, México...y Granada.
He disfrutado mucho paseando en estos países, sobre los lagos helados o en la bruma de los canales, escuchando los tranvías, comiendo y bebiendo, aprendiendo de otros titiriteros.
Ahora en Granada los paisajes son preciosos, el mar cerca, las chirimoyas riquísimas...
Hace muchos años me fui por gusto y por curiosidad, para estudiar de las marionetas victorianas y otras cosas.
Me gustaría también quedarme, pero no se si has visto una foto de la manifestación del 15M, en ella una persona aguanta un cartel que dice / *para un profesional español hay tres salidas, el aire, el mar o la carretera* / ¿Qué decíamos de las chirimoyas?

María: Pues que también hay que valorarlas ¿no? Ayer después de actuar nos comimos unos mejillones en Altea que quitaban el sentido…

Luis: Eso es una maravilla. ¿Y si nos hiciéramos una ensalada con esas cosas tan ricas que tienes en tu jardín?

Espectáculo: No te asuste mi nombre
Compañía: Títeres de María Parrato.

LA TÍA NORICA

orígenes y difusión

Francisco J. Cornejo
Titiritero y profesor de la Universidad de Sevilla
fjc@us.es

Mucho se ha escrito y especulado acerca de la antigüedad de la Tía Norica; a pesar de que son pocas, e indirectas, las noticias que se conocen sobre los orígenes de este fenómeno teatral. Si además, como ha sido frecuente, se considera a la 'Tía Norica' como un ente, unitario y difuso, que engloba al títere, al personaje, a los sainetes que éste protagoniza, a las sucesivas compañías de titiriteros que los ponen en escena, a sus correspondientes repertorios y al marco gaditano en el que echaron raíces…, entonces, se corre el riesgo de interpretar los datos históricos a la luz de esta suerte de figura mitológica en lugar de explicar el mito a partir de los hechos documentados. Los párrafos que siguen pretenden despejar algunas brumas que, a pesar del tiempo transcurrido, o por su causa, han ido rodeando a la que es indiscutible decana de los títeres hispanos.

Ha sido la temática religiosa y tradicional del auto del *Nacimiento* representado junto a los sainetes de la Tía Norica la que, a falta de datos documentales, se ha utilizado como base para argumentar una antigüedad anterior al siglo XIX para este teatro de títeres. Arcadio Larrea intentó encajar los textos que componen el *Nacimiento* de la Norica en la tradición de los cantos navideños tradicionales, pero confiesa que es poco lo que en él se puede rastrear: apenas una canción popular y dos villancicos. Sin embargo, afirma que "el lenguaje usado nos mueve a estimarlo como producción dieciochesca" (Larrea 1953, 669)[1].

También se ha llegado a decir (Toscano 1985, 92):

> *La historia del teatro de títeres de la tía Norica de Cádiz se remonta […] al siglo XVIII según los datos recogidos sobre unas manifestaciones religiosas navideñas que tenían lugar en el interior de las iglesias y que al verse obligadas a salir a la calle enlazan directamente el ámbito religioso y el profano que caracteriza al teatro de marionetas de la Tía Norica.*

Se refiere la autora de este texto a los villancicos "extravagantes" y "ridículos" que, cuenta Adolfo de Castro (1858, 104-107), se cantaban en la catedral gaditana durante los siglos XVII y XVIII. Especialmente los cantados en una paródica "lengua de negros", un pedante "latín macarrónico" o en un "francés chapurrado" (en realidad, italiano). Y más adelante, afirma (Toscano 1985, 106): "Los temas del Nacimiento forman parte del repertorio más antiguo de la Tía Norica y deben tener sus raíces en el teatro español del siglo de oro…"[2]. Otros autores sugieren una relación con los autos medievales, los autos sacramentales o con la poesía pastoril del siglo XVI (Ortega 2004, 21-22). También hay quien, lúcidamente (Fierro 2004, 16), se extraña de que no haya surgido todavía ningún dato documental sobre este asunto para un tiempo (siglo XVIII) y un ámbito (el eclesiástico) muy bien documentados y conocidos en la ciudad de Cádiz; y recomienda, mientras tanto, situar todas estas cuestiones dentro del campo de las hipótesis.

Más allá de estas suposiciones, más o menos verosímiles, pero, en todo caso, faltas de un soporte documental suficiente que las verifique, existe un territorio ––el de los estudios filológicos sobre los propios textos del *Nacimiento*–– que aportan nueva luz sobre este tema a pesar de que, hasta hoy, no hayan sido tenidos en cuenta por los estudiosos del teatro de la Tía Norica.

Fuentes literarias del Nacimiento de la Tía Norica

Francisco Torres Montes fue el primero que estudió las fuentes literarias del texto que, formando parte del repertorio del teatro de la Tía Norica, ha llegado hasta nosotros con el título de *Nacimiento del Mesías* (Torres 1989). Texto del que se han publicado dos versiones: una de 1787 versos (Larrea 1953, 670-704) y otra con 2025 (Aladro 1976, 247-343). Pues bien, Torres demuestra en su trabajo que una parte notable de este auto navideño de la Norica coincide o se basa en la obra del sacerdote malagueño Gaspar Fernández y Ávila, *La infancia de Jesu-Christo* (Fernández 1987), que fue publicada por primera

---

1 Para defender esa datación, además, se apoya el autor––como lo harán también otros posteriores–– en los recuerdos del Obispo de Cádiz, Juan José Arbolí (1795-1863) que, según León y Domínguez (1897, 161), "antes y después de ser Obispo [1854], no desdeñaba de refrescar anualmente aquellos graciosos recuerdos [del teatro de la Tía Norica], asistiendo a una función, acompañado de varios dignísimos Sacerdotes".

2 También dice que el manuscrito del *Sainete de la Tía Norica* conservado en el Museo de Cádiz (nº inv. 23797) es "una copia en verso adaptado en 1928 por Manuel Martínez Couto sobre un original del siglo XVIII (Toscano 1985, 109), sin que se expliquen las razones de dicha afirmación.

vez en 1784 y de la que se conocen dos versiones (1784: con diez Coloquios; 1791 y siguientes: con doce) y once ediciones completas. Éstas fueron publicadas a lo largo de los siglos XVIII y XIX en Málaga, Valencia, Murcia, Madrid, Játiva y, también, en Cádiz (Imprenta de la Viuda e Hijo de Bosch, 1842). Fue tal el éxito de esta obra teatral, concebida para ser leída o escenificada por devotos aficionados, que se conoce su representación en varias y distantes regiones peninsulares, en las Islas Canarias y en México (Fernández 1987, 21-24). Para Torres, el texto gaditano "sigue tanto en su estructura como en su temática y métrica, la tradición de los autos navideños", y contiene una serie de tópicos (algunos que ya aparecían en la Edad Media) como el habla rústica o dialectal de los pastores ––en Cádiz, el habla popular gaditana––, su fanfarronería, glotonería, deformación cómica de textos en latín o el empleo de modismos populares. En su estudio detecta que el *Nacimiento* gaditano incluye 211 versos literales de *La infancia de Jesu-Christo*, además de 57 con variantes y 3 sueltos (Torres 1989, 310-312).

Más recientemente, Salvador García Jiménez, ha investigado la vida y obra de un literato de nuestro Siglo de Oro, Juan de Quiroga Faxardo (Cehegín, Murcia, 1591-ídem, 1660), hasta entonces prácticamente inexistente para la historia literaria (García 2006), parte de cuya obra circulaba como de autor desconocido ("Un ingenio de esta Corte"), atribuida a otros autores o, en el mejor de los casos, a un tal "Quiroga". Fruto de estos estudios, ha sido la comprobación de que una de sus piezas dramáticas, *Las astucias de Luzbel*, sirvió también de fuente para buena parte del texto del *Nacimiento* de la Tía Norica (García 2006, 63-69). El cómputo de versos transvasados desde *Las astucias* hasta el *Nacimiento*, es de 580, repartidos a lo largo de seis cuadros o partes, incluyendo algunas variantes que adaptan el texto al lenguaje y a la sensibilidad gaditanos. Para Salvador García este hecho pone en cuestión la hipótesis de Isabel Vázquez de Castro (Vázquez 1999 y 2001) de que los versos del *Nacimiento* de la Tía Norica tenían su origen en la transmisión oral, y que las pruebas manuscritas que se conservan eran para ayudar a los titiriteros a memorizarlos. Además, García (2006, 66) descubre otra interpolación en el texto gaditano; la de los doce versos iniciales de la famosa comedia *El diablo predicador*, de Luis de Belmonte Bermúdez (Sevilla, ¿1578?-Madrid ¿1650?). *Las astucias de Luzbel* está presente también en otras muchas piezas navideñas hispanas, como en el caso de las *pastorelas* mexicanas; algo que vendría a cuestionar una segunda hipótesis de Isabel Vázquez, la que pretende que las *pastorelas* descienden del texto del *Nacimiento* de la Tía Norica, cuando, lo más probable es que ambas manifestaciones dramáticas sean hijas de la una misma influencia (García 2006, 61-64). Ya en pleno siglo XIX, la obra fue plagiada por un supuesto "niño precoz" (Rodríguez Cao, Jesús, *Obras literarias del precoz niño don Jesús Rodríguez Cao*, 4 vols., Madrid, [Imp. de R. Labajos] , 1869-1870), utilizando 1073 versos de los 2574 que tiene la obra de Juan de Quiroga (García 2006, 70). Dice Aladro (1976, 166) que entre los papeles conservados en el legado de la Tía Norica:

> *Existe un libreto impreso, sin fecha, ni ningún otro dato, titulado* Las astucias de Luzbel*, que puede ser considerado como auto de Nacimiento. Sin embar-*

go, es más ortodoxo tanto en su texto como en su forma que los manuscritos, más frescos, desenfadados y sin tantas concesiones a lo convencional…

Queda pendiente de estudio e identificación este texto que, posiblemente, se encuentre hoy entre los custodiados en el Museo gaditano.
El estudio de García no cita el trabajo de Torres, ni parece conocer la obra del cura Gaspar Fernández. Ante la pregunta de si *Las astucias de Luzbel* pudo influir también en *La infancia de Jesu-Christo* se puede contestar que sí, incluso después de una comparación superficial. A pesar de que, en este caso, no se perciben grandes series de versos comunes a ambas piezas, sí que se da este fenómeno en versos sueltos y, sobre todo, se percibe una adaptación a un lenguaje mucho más popular en *La infancia*. Por ejemplo, en *Las astucias* se dice:

GILBERTO: *¡Qué peregrina hermosura!*
PEDERNAL: *¡No he visto Niño más lindo!*
[…]
CUCHARÓN: *Voto al cinto que es Josepe*
la Madre de este Choquillo [vv. 2.350-2.356]

Mientras que en *La infancia* se traduce a:

JACOB: *¡Válasme Dios, que jermoso!*
No he visto Niño más lindo.
GILBERTO: *Voto apris, que es mi tocayo*
el paire del Chocorrito [Coloquio III, vv. 1.115-1.130]

De donde pasa al *Nacimiento* de la Norica:

PERNALIYO: *¡Válgame Dios que es jermoso!*
No he visto niño tan lindo.
CUCHARÓN: *Voto al chapiro que es Jusepe*
el padre del cachorrito [Aladro, vv. 1319-1322]

Espigando entre la dramaturgia navideña del siglo XIX no ha sido difícil encontrar otra obra que, con distinto título, incluye versos sacados de *Las astucias de Luzbel*. Es el caso de *La Fe triunfante o El Nacimiento del Hijo de Dios*, de Eduardo Maza (Pinto, Imprenta de G. Alhambra, 1865), donde en el Prólogo, titulado precisamente "Las astucias de Luzbel", y en el tercer acto, hay un total de seis escenas conformadas con los versos de Quiroga. Curiosamente, el autor admite en una "Nota" al final del texto que esas escenas "están tomadas de Don Pedro Calderón de la Barca", falsa pero prestigiosa autoría tomada, seguramente, de los papeles de donde fueron copiadas. Dichas escenas tienen también su correspondencia con el texto del *Nacimiento* gaditano.
De los 2025 versos que conforman la versión publicada por Carlos Aladro, hay en torno a un 40% que son préstamos tomados de las tres piezas ya citadas: *Las astucias de Luzbel* y *El diablo predicador*, del siglo XVII, y *La infancia de Jesu-Christo*, del XVIII. Del resto, por ahora, se desconoce la autoría y procedencia. Como consecuencia de esta realidad, el texto del *Nacimiento* de la tía Norica tal como ha llegado a nuestros días se puede datar con seguridad como posterior a 1784 (primera edición de *La infancia de Jesu-Christo*). Desde ese momento y hasta mediado el siglo XIX se dieron las condiciones óptimas para que se materializara en Cádiz un texto como éste: la moda de las funciones navideñas y la plena vigencia del teatro áureo español así lo demuestran. Documentación de las primeras décadas del XIX, como más adelante

se verá, recogen la existencia de representaciones de títeres navideñas cada vez más frecuentes (1805, 1806, 1817, 1820, 1824); además, los teatros gaditanos, como todos los españoles del momento, seguían representando con éxito y de forma regular el repertorio de obras dramáticas de nuestro Siglo de Oro. Entre las más habituales en Cádiz estaba, precisamente, la polémica comedia *El diablo predicador* que, incluso, llegó a ser representada por títeres en el teatro de la calle Compañía, regentado por la familia Montenegro, los

titiriteros de la Tía Norica[3]. Esta pieza, igual que otros muchos textos áureos, siguió reimprimiéndose por estas fechas[4].

La investigación de las fuentes literarias del *Nacimiento* de la Tía Norica ha de servir para reorientar la visión que hasta ahora se tenía de los orígenes de esta manifestación dramática gaditana. Frente a las especulaciones sobre una posible transmisión oral de un legado enraizado en el folklore popular o en las tradiciones religiosas ––camino iniciado por el folklorista Arcadio Larrea y por el cual se han dejado conducir en distinta medida estudiosos posteriores[5]––, es necesario profundizar en los datos que descubren unas raíces vinculadas a la tradición dramática y literaria profana de los títeres hispanos; tradición que se remonta al siglo XVII y que se extendió ininterrumpidamente hasta el siglo XIX bajo la fórmula denominada como 'máquina real' (Cornejo 2006). Precisamente, la primera representación de títeres conocida en un teatro comercial (Corral de la Cruz, Madrid) fue una pieza de tema navideño, con su correspondiente adoración de los pastores, titulada *El retablo del Rey pobre*, descrita en el poema de José de Valdivieso, *Ensaladilla del retablo* (1612) (Varey 1957, 157-160). A los titiriteros de la Tía Norica les han aparecido inesperadamente un puñado de antepasados cultos y docu-

3 Una interesante reflexión sobre *El diablo predicador*, en *La Periodico-Manía*, nº 23, Madrid, Imprenta de Collado, 1820, pp. 21-24. Da noticias de su representación el *Diario Mercantil de Cádiz*, que en adelante se citará por sus iniciales *DMC*: 4/9/1803; 19/1/1812; 23/1/1814; 1/5/1814; 7/5/1820; 3/3/1821; 3/11/1822; 2/2/1823 ó 22/6/1823. Para las representaciones con títeres: *El Globo*, 6-10/1/1841; *El Nacional*, 24-25/3/1841 y 15/9/1841; Ortega 2004, 18-19.

4 En la Biblioteca Nacional de España se encuentran ediciones o versiones de 1801, 1813, 1842 y 1846.

5 "¿Autor Montenegro de Doña Norica? ¿Dónde están los documentos? El autor de un documento folklórico es el pueblo que le dio vida. El pueblo de Cádiz es el único autor legítimo de Doña Norica." (Aladro 1976, 154)

mentados; ahora se comprende el gran respeto que siempre demostraron a los textos del *Nacimiento* los viejos titiriteros (Aladro 1976, 59-60, 166). Textos de autoría plural y siempre abiertos a posibles transformaciones y añadidos; las palabras machadianas con que Carlos Aladro encabezó su libro toman sentido y despiden ahora una nueva luz al ser aplicadas al *Nacimiento* de la Tía Norica:

> *Las obras poéticas realmente bellas, decía mi maestro ––habla Mairena a sus discípulos––, rara vez tienen un solo autor. Dicho de otro modo: son obras que se hacen solas, a través de los siglos y de los poetas, a veces a pesar de los poetas mismos, aunque siempre, naturalmente, en ellos. Guardad en la memoria estas palabras.*

La primera noticia de la Tía Norica

La primera vez que en Cádiz se puso en letras de molde el nombre de la Tía Norica fue, que se sepa, en un aviso publicado el día 25 de diciembre de 1824 en el *Diario Mercantil de Cádiz*, que decía (Ortega 2004, 39-40; Fierro 2004, 27):

> *En la calle de la Compañía.- Se manifestará el nacimiento ejecutado por figuras movibles, las que imitan cuanto es posible al natural. Se dará principio con el paraíso terrenal, estando en él Adán [y] Eva. Seguirán varias decoraciones como son montes, calles, marinas, &c. &c. e igualmente una vistosa de Gloria, en la que estará el sagrado misterio: concluyendo con varios pasos entre ellos el testamento de la tía Norica y una primorosa danza de negros. Se darán dos funciones una a las 4 ½ y otra a las 7. Precios. Sillas 3 rs. Asientos comunes 1, luneta 2, entrada 1 ½.*

La cita alude al paso o sainete titulado "El testamento de la Tía Norica" y con ella se hace también la primera alusión conocida al personaje dramático del teatro de títeres que tan famoso llegaría a ser. Pero esta aparición fue excepcional: a pesar de que en el mismo local se siguió representando el *Nacimiento* durante todas las Navidades siguientes (*DMC*), el nombre de la Tía Norica no volverá ser citado hasta bastantes años después; con seguridad no fue citado entre 1825 y 1830, y pudiera ser que no lo fuera hasta el año 1834 (Fierro 2004, 41). A partir de los años cuarenta y hasta el siglo XX, el nombre de la anciana ya no faltaría en los anuncios de los anuales *Nacimientos*, dando así carta de naturaleza a ese espectáculo unitario que popularmente sería conocido con el equívoco nombre de 'el *Nacimiento de la Tía Norica*'.

De la noticia se deduce, por tanto, que el paso de la Norica servía de acompañamiento, junto a otros pasos y al baile de negros, a la ––en principio–– parte principal del espectáculo compuesta por varias escenas del llamado *Nacimiento*. Esta fórmula (*Nacimiento* + sainetes de la Tía Norica + pequeños números de entretenimiento) se mantendría como una constante en las representaciones en las que participaba el personaje de la Tía Norica realizadas por diferentes compañías hasta el siglo XX. Estos pequeños números que se intercalaban entre los distintos pasos o que servían para cerrar el espectáculo eran de muy diversa índole según las modas o las posibilidades y conocimientos técnicos de los titiriteros; además de los bailes –– "danza de negros", "Intermedio de baile " (*El Comercio*, 13/1/1850), "baile de los autómatas enanos y chinos" (*El Comercio*, 5/1/1876), "los bailes de autómatas con el precioso tango de negros " (*El Comercio*, 11/1/1880)––, los avisos de la prensa anuncian "una vistosa fuente con varios juegos de agua y fuego" (*DMC*, 2/2/1825), "se verá un cazador que matará un ave" (*DMC*, 19/2/1826), "Por dos autómatas

se ejecutarán los juegos de Malavar" (diciembre 1848, Fierro, 2004, 42-44)[6], "varios autómatas" y "cuadros disolventes" (*La Palma de Cádiz*, 1/1/ 1874), "Gran galería de cuadros disolventes y cromos" (*El Comercio*, 30/1/1876), "El Torniquete" (*El Comercio*, 26/12/1880), "La Barra fija" (*El Comercio*, 2/1/1881), "…terminada con una gran corrida de toros" (*La Palma de Cádiz*, 25/12/1886). El presbítero León y Domínguez explicaba muy bien cómo eran algunos de estos números en su libro *Recuerdos gaditanos* (León 1897, 158-159; Aladro 1976, 147-150).

Pero este esquema no era, ni mucho menos, exclusivo del *Nacimiento* de la Tía Norica. Sus orígenes se remontan a los espectáculos que se daban en los corrales de comedias del Siglo de Oro, compuestos de loa, comedia en tres jornadas, mojigangas, entremeses o sainetes y bailes. A pesar de los años, está fórmula de espectáculo compuesto seguía vigente en las primeras décadas del siglo XIX, tanto en el teatro de actores (en los teatros Principal y del Balón, de Cádiz, ya hubiese ópera, comedia o tragedia, siempre iban acompañadas de sainetes y bailes) u otro género de espectáculo (acróbatas, máquina real de títeres, espectáculos de física y mecánica, sombras, etc.).

El local de la calle Compañía y la familia Montenegro

La noticia del 24 de diciembre de 1824 también decía que la representación se iba a hacer "En la calle de la Compañía". En ella había una casa que, según la *Guía de Cádiz… para el año de 1871* (Rosetty 1870, 108; Aladro 1976, 137), fue construida en 1815 como sala teatral para que en ella se representaran "las acostumbradas funciones del Antiguo Nacimiento de figuras corpóreas conocido por el de la Tía Norica", lo que habría sucedido durante 55 años hasta que en 1870 fuera derribada para levantar otro edificio de nueva planta. Desgraciadamente no se conservan noticias de los primeros años de este teatro. Cádiz se quedó sin prensa diaria desde octubre de 1814 hasta el 1º de septiembre de 1816, en que un nuevo editor volvió a sacar el *Diario Mercantil de Cádiz* (fuente principal de datos sobre los espectáculos en Cádiz entre 1802 y 1837). Por cierto, que en el número de ese día se decía en una "NOTA.-A los que quieran publicar avisos de cualquier clase se les insertarán gratis en este Diario, dirigiéndolos a la imprenta Gaditana, calle de la Carne, núm. 186"; por eso es extraño que no haya ninguna noticia del local de la calle Compañía hasta el día 1 de abril de 1824 (*DMC*), casi ocho años después. Ésta decía así:

> *TEATRO PINTORESCO Y DE PERSPECTIVA, del Sr. Cramer, sito en la calle de la Compañía, núm. 10, donde se manifestaba el Nacimiento. Se ejecutarán diferentes bailes y transformaciones, entre ellos el del globo, el médico a la antigua española, el burro, el jugador del palo a lo bretón, el marinero borracho, la comida del arlequín enano, el gigante, el usar mecánico y los jueces de Inglaterra: habrá varias transformaciones nuevas, y una primorosa decoración de jardín, concluyendo con la salida y curso del sol en uno de los valles de Suecia, en donde se verá un cazador que mata una liebre. A las 7.*

6 Lamentablemente, el libro de Juan Antonio Fierro Cubiella, *Noticias sobre los títeres de la Tía Norica de Cádiz en el siglo XIX*, que aporta interesantes novedades fruto, así lo parece, de un laborioso trabajo de investigación, además de ser parco en el número de documentos transcritos, utiliza un curioso y poco científico método de referenciar los documentos: p. e., cita la fecha de publicación de una noticia (a menudo solo el año), y, salvo excepciones, no cita el nombre de la publicación, pero sí el del archivo o biblioteca donde ha consultado dicho dato.

El espectáculo anunciado, configurado por sucesivos números con títeres o autómatas, transformaciones y vistas espectaculares, era presentado por el *Sr. Cramer y Compañía*, que ya estuvo trabajando ––asociado con Maffey–– durante todo el verano de 1817 en Cádiz, en el local de la Posada de la Academia, detrás del Pópulo (*DMC*, 1/6/1817 al 17/8/1817). La de Cramer era una compañía ambulante que había pasado por Barcelona, Valencia, Alicante, Lisboa, La Coruña y, en Madrid, había actuado en el Teatro de la Cruz el año 1820 (Varey 1972, 228, lám. 10)[7]. También indica este aviso que el local estaba en el número 10 de la calle Compañía, pero, sobre todo, se nos dice que era en ese lugar "donde se manifestaba el Nacimiento". Por lo tanto, es posible deducir que, una o varias Navidades anteriores, ya se representó en dicho local de la calle Compañía 10 uno de los tradicionales Nacimientos con títeres; lo más probable es que fuera el mismo que el 25 de diciembre de 1824 anunciaba el sainete de la Tía Norica. Pero esta no es la noticia más antigua sobre la actividad teatral del local de la calle Compañía 10 (que, por cierto, pasaría a ser número 14 a partir de 1856: Ortega 2004, 16). En el Archivo Municipal se conserva un documento, de 21 de febrero de 1822, en el que "José Coronado, profesor de física experimental, solicita licencia para dar funciones de Física en el Teatro del Balón, y al negársele allí, en la casa de la calle Compañía 10"; y otro, de 22 de marzo del mismo año, en el que el mismo "solicita que se amplíe la licencia que disfruta para dar funciones en la calle Compañía, para hacerlas alternando con Francisco Furioso, profesor de volatín" (Fierro 2004, 32).

Los gestores del local fueron los Montenegro: "La honradísima familia de los *Montenegro*, propietarios, empresarios, autores y actores del *Nacimiento*…" (León 1897, 161); así fue hasta su desaparición en 1870. Pedro Eustachio Montenegro Estéves (Cádiz, 1778- ídem, 1857), su mujer Dolores Jarpón Marín (Cádiz, 1791-ídem 1869) y dos de sus hijos, José Luis (Cádiz, 1832-ídem, 1865) y Pedro (Cádiz, 1834-¿?), se sabe que dirigieron a lo largo de los años la empresa teatral (Ortega 2004,17-18; Fierro 2004, 20-21); lo que no se conoce es exactamente desde cuándo. Désirée Ortega señala cómo en el padrón del año 1830 se recoge la presencia del matrimonio Montenegro y sus hijos en la casa de la calle Compañía 10; y, también, cómo no ocurre lo mismo con los padrones de los años 1815, 1816, 1817 y 1818, que también pudo consultar (Ortega 2004, 16-17). Es posible suponer, por lo tanto, que los Montenegro se instalaron en dicho inmueble entre 1819 y 1829: ¿Quizás antes de 1822, cuando se conoce actividad en él y, probablemente, ya se representaban los *Nacimientos*?

De Pedro Montenegro se conoce que fue mercader ––como su padre––, empresario artístico, artista y carpintero (Ortega 2004, 17). Como empresario artístico, además de ofrecer anualmente la temporada del *Nacimiento de la*

7 Por cierto, que durante su primera estancia gaditana Cramer y Maffey publicaron este curioso aviso (*DMC*, 29/7/1817): "Los directores del Teatro pintoresco y de metamorfosis habiendo empleado todos sus conocimientos en adornar este teatro de las mejores decoraciones, transformaciones y figuras, y tratando de regresarse a su patria, determinan venderle a cualquier persona que desee obtenerlo, para lo cual quien quisiere tratar de su ajuste acudirá a dichos directores en la misma casa donde se executan las funciones, advirtiéndose que el teatro no ha sido conocido en la capital de España ni en las provincias interiores de este reino, solo sí en las ciudades de la costa del Mediterráneo, como Barcelona, Valencia, Alicante y Cádiz. Quién lo compre será instruido por los mismos dueños hasta su execución". Como ya se vio, sus deseos parece que no llegaron a cumplirse.

Tía Norica, que solía comenzar el 25 de diciembre y finalizar entre el 2 y el 20 de febrero, presentaba en su sala a otras compañías itinerantes, como pudo suceder en 1822 con el caso de José Coronado y Francisco Furioso o, después, con el Teatro Pintoresco y de Perspectiva de Cramer (*DMC*, 1 al 8/4/1824). Allí actuaron además el Teatro Pintoresco y Mecánico de Simón Sandinos (14/3 al 1/4/1830); compañías de "fuegos píricos" y "artificiales", "juegos hidráulicos", como la del Sr. Bertrand (*DMC*, 24 al 27/4/1825) y otras de las que no se cita su nombre (*DMC*, 11/3 al 15/4/1827; *DMC*, 2 al 23/3/1828); a veces eran de volatines (*DMC*, 29/3 al 5/4/1829); otras de sombras chinescas (*DMC*, 26/2 y 5/3/1837: Ortega 2004, 42); a veces era la exhibición de algún fenómeno: " un becerro con dos cabezas, cinco cuernos, tres ojos y otras varias rarezas" (*DMC*, 24 al 27/2/1825); y, alguna vez, también actuaron compañías de "figuras de movimiento", o sea, de títeres o máquina real, representando dramas como *La conquista de Argel*, comedias de magia como *Marta la hechicera y Periquillo desfacedor de agravios y salvador de doncellas* o comedias del Siglo de Oro como *El diablo Predicador* (*El Globo*, 6-10/1/1841; *El Nacional*, 24-25/3/1841 y 15/9/1841; Ortega 2004, 18-19). Otra fuente de ingresos sería el alquiler de la sala a las compañías de teatro de aficionados gaditanas, en auge desde mediados del siglo. Fierro ha localizado en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz documentos que constatan esta actividad en los años 1847, 1863, 1864 y 1866 (Fierro 2004, 32).

Además de la gestión de su teatro en la calle Compañía, se sabe que Pedro Montenegro organizaba espectáculos taurinos: en 1834 presentó una solicitud para dar "funciones de becerros erales" en la plaza detrás del Juego de Balón "en los mismos términos que los años anteriores" (Ortega 2004, 15); años antes parece que participó en la organización de las funciones que la compañía de volatines, dirigida por Emilio Siviloti, realizó en el mismo coso taurino, ya que decía su aviso "Se despacharán los boletines en la calle de la Compañía, núm. 10" (*DMC*, 13 al 20/3/1825). La vinculación taurina persiste a fines del siglo XIX en uno de los descendientes de Montenegro, ya que, se decía "…todavía hace pocos años era el que en las corridas de toros… abría la puerta del toril del gaditano circo" (León 1897, 162).

Pero los Montenegro, además de artistas y empresarios de espectáculos, mantenían abierto permanentemente otro negocio en la misma casa de la calle Compañía; así lo dice León y Domínguez (1897, 161) en un párrafo muy interesante:

> *Aquel tradicional teatrito, establecimiento, durante todo el año, de baúles y tintes de géneros, que, elevándose a mayores, tomó el título de Teatro de Isa-*

bel Segunda, para compañías de aficionados, digno imitador de la antigua Camorra, después Academia de Santa Cecilia, ha pasado a la historia…

La casa de la calle Compañía 10 era, pues, una tienda de baúles ––seguramente fabricados por el propio Montenegro, también carpintero–– y de otros productos que, en determinadas épocas del año compartía su actividad con la sala de espectáculos, a la manera de lo que ocurría en otras casas privadas gaditanas (calle Nueva 182, del Jardinillo 121, plazuela de los Descalzos 81…) y posadas (de la Academia, del Cañón de Oro) que en el Cádiz de las primeras décadas del XIX funcionaban como pequeños teatros. El "teatrito", que el mismo cronista describe como "espacioso", consistía, escenario aparte, en un patio con *lunetas* (asientos con respaldo y brazos) en la parte delantera y unas gradas de bancos corridos para los menos pudientes en la trasera; y arriba, una serie de palcos corridos o galería (León 1897, 154). A principios de la década de los cuarenta ya se anunciaba como "Teatro de Isabel II" en los periódicos, y en 1846 se habían reformado el local y el escenario (Fierro 2004, 42). En 1868, año en el que cambiaría de nuevo su nombre por el de "Teatro de la Libertad", un informe oficial le asigna una capacidad máxima de 318 espectadores (Ortega 2004, 19).

La historia del teatro de la calle de la Compañía y de la familia Montenegro fue la historia de un caso extraordinario en el mundo de los titiriteros hispanos. Frente a la tradición secular que condenaba a la vida itinerante a las compañías teatrales y de máquina real, los Montenegro lograron, no solo sobrevivir durante décadas con su teatrito y su repertorio en una ciudad como Cádiz, plagada de competidores, sino que con su esfuerzo y sus indudables dotes artísticas consiguieron materializar una fórmula dramática que supo mantener lo esencial de la tradición que recibieron, a la vez que se adaptaron con éxito al cambiante mundo del siglo XIX y a las características de la idiosincrasia gaditana. La consecuencia fue la creación de un público fiel y entusiasta que se prolongaría a través de muchas generaciones de gaditanos de todas las edades. La excepcionalidad del sedentarismo de la Tía Norica se percibe con mayor brillo cuando se compara con la situación de las compañías ambulantes que pululaban por Cádiz a principios del siglo XIX.

Las diversiones populares en Cádiz a principios del XIX

La compañía de los Montenegro y su Tía Norica no surgió de la nada. Independientemente de un posible entroncamiento familiar con otros Montenegro titiriteros (hay unas Teresa y Concepción Montenegro que trabajan en Madrid en 1832 y 1833 con la compañía de volatines de José Serrato: Varey 1972, 264-265), la ciudad de Cádiz ofreció durante las primeras décadas del XIX grandes posibilidades para el aprendizaje y la práctica del oficio de titiritero, en sus múltiples variantes. Es más que probable que Pedro Montenegro, hacia 1822 ––cuando comienza a documentarse actividad en el local de la calle Compañía––, con 44 años de edad, acumulase una importante experiencia como profesional de los espectáculos populares.

Especial interés para esta historia tienen los *Nacimientos*. La primera noticia que aparece en la prensa sobre ellos es de 1805: una "Máquina de Sombras Chinescas", que actúa en un local de la "calle Nueva, esquina a la de Flamencos", en la que, entre otras escenas, se prometen "dos mutaciones de fuegos chinescos, viéndose en la primera el Retrato del Emperador Bonaparte y el de la Emperatiz, y en la segunda se manifestará un primoroso Nacimiento" (*DMC*, 29/12/1805)[8]. Pocos días después se especifica que en la "mutación de

8 Un aspecto muy interesante de la historia de los espectáculos populares en Cádiz es el que

fuegos chinescos […] se verá un Nacimiento de movimiento, demostrándose, al natural, la venida de los Reyes, y varios Pastores" (*DMC*, 4/1/1806), es decir, un Nacimiento de títeres corpóreos. La siguiente noticia es varios años posterior (*DMC*, 4/1/17):

Nacimiento teatral: En la plaza de los Descalzos número 81 se manifiesta uno, con licencia del Gobierno, desde las oraciones a las nueve de la noche. A más de su hermosa perspectiva tiene varias figuras de movimiento, danzas y otras curiosidades. La entrada dos rs. vn.

Tras los años de guerra, asedio y epidemias, el Nacimiento de la plaza de los Descalzos 81, representó sus funciones navideñas durante cuatro temporadas consecutivas. Durante la última de ellas sufrió una competencia hasta entonces desconocida. Otra compañía anunciaba su propio Nacimiento (*DMC*, 3/1/1820):

Se manifiesta diariamente en la casa de moneda un precioso nacimiento, adornado con figuras de movimiento, vuelos, transformaciones, vistas de palacios adornados con el mayor lujo. La entrada a un real, asientos de luneta a dos y comunes a uno: hay dos entradas, una a las seis y otra a las ocho.

La reacción no se hizo esperar (*DMC*, 4/1/1820):

El nuevo director del nacimiento de transformaciones, que se manifiesta en la plazuela de los Descalzos, no ha omitido gastos ni desvelos para combinar el decoro, la decencia, la mejor reunión de actores, el buen gusto en las decoraciones y elección de las piezas que se representan. Se dará sola una entrada, a las seis en punto.

Las dos compañías siguieron anunciando sus respectivos Nacimientos hasta el 23 de enero, aunque la de Descalzos continuó hasta el 27 del mismo mes. La frase con la que comienza el aviso ("El nuevo director del nacimiento de transformaciones…") da a entender un reciente traspaso, venta o ruptura de la compañía. Por si fuera poco durante esos días apareció un tercer Nacimiento, aunque en este caso el horario continuado y la referencia a los escultores muestran que se trata de figuras escultóricas inanimadas (*DMC*, 23/1 y 2/2/1820):

El nacimiento de la calle del Marzal esquina a la del Molino se enseña todos los días desde las cinco de la tarde hasta las nueve de la noche. Sus figuras son las mejores que hasta el día se han visto, todas hechas en Italia por los mejores escultores y vestidas al natural con la mayor perfección.

No vuelve a haber noticias hasta la de abril de 1824, que se refiere al Nacimiento de la calle Compañía 10, que ya se ha comentado. A partir de esta fecha, desde diciembre a febrero de los años sucesivos, no faltan los avisos que anuncian

muestra cómo las sucesivas situaciones políticas de las primeras décadas del siglo se van reflejando en la escena y, hasta qué punto ésta actúa como soporte propagandístico del poder: por ella desfilarían desde el victorioso Napoleón, primero, aliado de España contra los ingleses ("una vista nueva, en la que se demostrará la Coronación del Emperador de los Franceses Bonaparte", *DMC*, 21/4/1805; "mostrará la entrada en Viena del Gran Emperador Napoleón Bonaparte", *DMC*, 2/3/1806; "se hará una Escena de Sombras blancas, en la que se verá la memorable batalla de Austerlitz", *DMC*, 20/3/1808; "concluyendo todo el acto con tres inscripciones las que dirán VIVA FERNANDO VII, VIVA NAPOLEÓN I, Y VIVA LA UNIÓN", *DMC*, 6/4/1808); y más tarde, de repente, feroz enemigo ("finalizará con el tirano Napoleón en el infierno ardiendo en un trono rodeado de demonios que le arrancan el corazón", *DMC*, 20/11/1808); hasta, poco tiempo después, el no menos victorioso general Wellington; amén del 'deseado' Fernando VII (*DMC*, 1/1/1814); o el papa Pío VII (*DMC*, 1/1/1814).

las funciones del Nacimiento en el local de la calle Compañía. Aunque algunos años encuentren con la competencia de otro instalado en locales particulares: en la posada de la Academia (*DMC*, 31/12/1825) y en la plazuela de los Trabajos (*DMC*, 28/12/1827). El predominio de los Montenegro en lo que respecta a los Nacimientos fue más allá de la propia existencia de su teatrito en la calle Compañía, que alcanzó hasta 1870; continuarían adoptando el nombre de "Salón de Variedades" y "Teatro de la Tía Norica" hasta enero de 1878, en barracas en la explanada de los Descalzos y en la cuesta de la Murga (Fierro 2004, 54-58), aunque ya con la competencias de otros Nacimientos: en la Navidad de 1870 hay un segundo Nacimiento en la calle Comedias 11, que sigue funcionando durante las Navidades de 1877 y 1878 (Fierro 2004, 54); y desde 1875 aparece anunciada otra compañía, "La Infantil Gaditana", en la calle Santo Cristo 5 (*El Comercio*, 25/12/1875). A partir de 1879, sería La Infantil Gaditana la única compañía que represente el Nacimiento, incluyendo en su publicidad desde 1880 referencias al personaje de la Tía Norica (*El Comercio*, 25/12/1880).

Nacimientos aparte, la actividad que recoge la prensa gaditana de principios del XIX es muy abundante y variada; solo su descripción precisaría de un amplio estudio propio. Dejando a un lado los espectáculos dramáticos, cómicos o líricos que ofrecían regularmente los grandes teatros de la ciudad (Coliseo o Principal, y del Balón), o las corridas de toros y ejercicios de equitación, los espectáculos públicos siguen siendo multitud. Entre las compañías de acróbatas o volatines que pasaron por Cádiz están las más importantes que por entonces actuaban en España: la familia de los Forioso (1802, 1822, 1826), la de Manuel Franco (1802), la de Blas de Ibarra, "el intrépido florentino" (1803, 1805), la de Giovanni Rambela (1818), la de José De Stefani (1826) o la de Caterina Frascara (1828). También hay otras con nombres circunstanciales como la "Compañía Italiana y Francesa", con un programa tan atractivo como éste (*DMC*, 1/11/1807):

> *La Compañía Italiana y Francesa, continúa con una brillante función, en la que el famoso Romano baylará encima de la maroma el bayle inglés, y sin palo hará el exercicio a lo militar; el* Payaso *baylará encima de la maroma dentro de un saco: el famoso* Diableto *en el bolteo hará la suerte de las dos columnas. Verdadero* espejo mágico*, continúa con las piezas siguientes:* 1º Los Ladrones 2º Un Mágico *que hará muchas metamorfosis muy divertida*. 3º La gran tempestad en el mar *que se executa con mucha propiedad* 4º La gran corrida de toros de Madrid*, con el despejo de la Plaza, acompañado de la música militar; saldrán los picadores y banderilleros a lidiar el toro, harán suerte con la capa y lo matarán con la mayor propiedad, saliendo las mulas para llevarlo: a otro toro le echarán perros y banderillas de fuego, todo imitado a lo natural. La función se executará en el Salón de la Posada de la academia detrás del Pópulo. La entrada a 2 reales de vellón y las lunetas otros dos reales. A las siete en punto."*

que, como se puede ver, en realidad presentaba un programa mixto de volatines y proyección de diversas imágenes animadas o "espejo mágico", con escenas muy curiosas.

Los teatros de "Sombras chinescas" fueron frecuentes sobre todo en las primeras décadas del XIX (1803, 1805, 1806, 1807, 1808, 1813, 1814, 1829, 1837) y, casi siempre, iban acompañados de otras actividades complementarias, como ejercicios de Física experimental, juegos de mano, títeres de guante o volatines. Un ejemplo (*DMC*, 14/3/1805):

OTRAS SOMBRAS CHINESCAS. En la calle de la Concepción, junto a la plazuela de Jesús Nazareno (conocida la de los Trabajos) n. 76, se manifiestan unas Sombras chinescas, con varias Scenas particulares no vistas hasta ahora en esta Ciudad: Concluidas, se manifestarán las celebradas Sombras blancas, y un gran Jugador de manos divertirá a los Expectadores con su habilidad; se bailará el Zapateado por una Niña y se dará fin con los Purinchinelas Italianos. La entrada será a tres reales en Sillas y dos en Bancos. Los días de fiesta se harán tres entradas a las 4 de la tarde, y a las 6 y 8 de la noche: los días de trabajo solo dos a las 6 ½ y 8 ½ de la noche.

Es interesante la presencia del baile del "Zapateado" que, por un lado, enlaza con la tradición de incluir números de danza entre las jornadas y partes de las representaciones teatrales hispanas, pero, además, es un buen ejemplo de los comienzos del espectáculo del cante y baile flamencos, cuyo germen se puede rastrear en estos pequeños intermedios tan frecuentes en los escenarios gaditanos[9].

La movilidad de este tipo de espectáculos populares no era solo geográfica; parece que no era infrecuente el cambio de propietario, puesto que, además del caso ya citado del Teatro Pintoresco de Cramer, aparece otro en el siguiente aviso (*DMC*, 2/7/1806):

VENTA. Quien quisiere comprar una Máquina de Sombras chinescas completa con 18 fuegos y 6 vistas de Sombras blancas con sus correspondientes tramoyas; darán razón en calle del Teniente N. 2, último cuerpo, se dará con toda equidad.

Tras estas breves digresiones es necesario continuar con la serie de espectáculos basados en la exhibición de fenómenos extraordinarios, ya fueran naturales o no. Así, encontramos una "Máquina Astronómica y Figuras Autómatas" (1802), un "Teatro Pintoresco y Mecánico" (1812, 1830), o el "Teatro Pintoresco y de Perspectiva" o "de Metamorfosis" (1817, 1824) del ya citado Sr. Cramer. Los "Profesores de Física", "Mecánica" u "Óptica" también son abundantes; casi siempre actuando en los intermedios de otros espectáculos teatrales. Sus nombres: profesor Martín (1804), Luquini (1805, 1806, 1807), Ribas (1805), Ignacio Pujalá (1807), el músico y físico Vicente Bois (1808), José Coronado (1822), el Sr. Robertson y el indio Cossoul (1822), el Sr. Gregorio Marinelli hacedor de "juegos de física y fantasmagoría" (1823), el Sr. Juan Bautista Manuchi (1823), el Sr. Bertrand (1825), o D. Simón Sandinos (1830). También había exposiciones de "Historia natural" (*DMC*, 16/11/1806):

HISTORIA NATURAL. En la Plazuela del Cañón Casa n. 32, se manifiesta al público una primorosa Colección de historia natural, compuesta de diferentes animales, tanto terrestres como marítimos; entre ellos un borrico de china; minerales, petrificaciones; &c., la entrada 2 reales de vellón.

O de "Figuras de cera" (1804, 1807, 1808; *DMC*, 31/1/1804):

FIGURAS DE CERA. Sobre la Confitería de la calle de Guanteros, se manifiesta

---

9 Algunos ejemplos de ello: "y se bailarán las boleras" (*DMC*, 14/1/1808); "y se dará fin con el olé y el zapateado" (*DMC*, 23/3/1808); "y se dará fin con el baile nacional" (*DMC*, 24/3/1808); "A continuación el Sr. Monge se presentará a cantar el POLO de Jerez y unas seguidillas nuevas. El Sr. Lázaro Quintana cantará otras seguidillas, las que bailarán el Sr. Francisco Ceballos y el Sr. López. Seguirá el zapateado por el Sr. Ceballos y la inglesilla por el Sr. López" (*DMC*, 1/4/1827);" Se cantará el polo por una joven de 14 años. La joven española hará diferentes suertes en el alambre. Se bailarán las boleras" (*DMC*, 15/4/1827); "Se bailará el zapateado y los panderos por una niña de 7 años" (*DMC*, 5/4/1829). El tal "Sr. Monge", no es otro que Antonio Monge Rivero (Cádiz 1789-Málaga 1857), conocido artísticamente como *El Planeta* (Núñez 2009, 21/2/2011).

desde las 4 de la tarde hasta las 8 de la noche, en varias entradas, dos Estatuas curiosas, la una de Cera y la otra de Marfil bien esculpida; ambas se abren y se ve internamente en ellas todas las partes principales del cuerpo humano, sacando en el de la Muger hasta la criatura atada con el cordón umbilical. Se verán también otras diferentes curiosidades. El Boletín de entrada a 2 rs. de vn.

Extraordinarios parecen los casos de "Faustino Chacón, conocido por el incombustible" (1806) o de "Rafael de la Fuente, hombre incombustible" (1808) que anunciaba acciones tan tremendas como estas (*DMC*, 4/4/1808):

INCOMBUSTIBILIDAD.- Se presentará Don Rafael de la Fuente, conocido por el hombre incombustible a hacer las pruebas que ha manifestado en Francia y España, y ha sido favorecido en todas las Capitales de un sin número de espectadores: hoy apagará una barra de hierro ardiendo con las piernas sin dañarse el bello. Beberá agua fuerte traída por qualquier persona. Se paseará por diversos hierros y planchas ardiendo. Se meterá un hierro ardiendo por las narices. Se echará plomo derretido por el pescuezo. Se meterá de cabeza en aceite hirviendo a cien grados de calor. Apagará con la lengua y con la cara varias barras de hierro ardiendo. También se presenta un anteojo que traspasa todos los cuerpos de la naturaleza, y se mudan los miembros de su cuerpo. Se manifiesta en la Posada de la Academia, detrás del Pópulo. La entrada a dos reales de vellón y asiento otros dos. A las siete y media de la noche.

Capítulo aparte merecen las compañías de títeres conocidas desde el siglo XVII como la "máquina real", aunque por estas fechas adopten otros nombres más sofisticados, afrancesados o, incluso, que provocan confusión ("máquina de figuras corpóreas", "de figuras de movimiento", "de Marionetas" o "autómatas")[10]. El espectáculo solía estar compuesto por una comedia en varios actos, escenas con música y bailes, además de sainetes (*El Redactor General*, 13/7/1811):

DIVERSIÓN PÚBLICA. / Domingo 14 de julio. En la máquina de figuras corpóreas de la posada de la Academia se executará la función siguiente: Se dará principio con la pieza en un acto titulada: La Modesta Labradora*: seguirá una tonadilla a dúo, dándose fin con la pieza alegórica* España encadenada*. Las decoraciones serán vistosísimas y se tocarán varias marchas patrióticas. Se empieza a las ocho.*

Esta compañía, como se ve, sustituyó el sainete por una composición destinada a levantar el fervor patrio de los gaditanos en plena Guerra de la Independencia contra los franceses. En días sucesivos se representaron las comedias *El Pródigo, El pintor fingido* y *Para vencer el poder, lágrimas de la mujer.* En 1817 se presentaba una nueva compañía entre el 8 de marzo y el 20 de abril (*DMC*, 16/3/1817):

FIGURAS CORPOREAS.- En la plazuela de los Descalzos casa núm. 81, se executará en una máquina Real de dichas figuras la com. en 3 actos El negro más prodigioso*, adornada de todo el aparato teatral y transmutaciones que pide su argumento, concluyendo con el sainete* El payo de la carta*. Las funciones empezarán las 4 y 6 de la tarde y 8 de la noche.*

---

10 Se ha pretendido, sin éxito, encontrar una correspondencia entre esta diversidad de denominaciones y las posibilidades técnicas de los títeres (Fierro 2004, 36-37). A veces se les dan diferentes nombres técnicos a los mismos títeres de una compañía; otras, uno de estos nombres parece abarcar en su significado a muñecos de distintas técnicas. En los anuncios madrileños de principios del XIX también se repite la confusión de denominaciones que se ha visto en los gaditanos (Varey 1997, 239).

También representaron *El Arca de Noé o segunda edad del mundo* y "el fin de fiesta nominado: *Olaya y Lanzón*". El mismo año, pero esta vez en el Teatro Principal, se anunciaba (*DMC*, 2/8/1817):

> *TEATRO.- Habiendo llegado a esta ciudad el célebre maquinista Juan Maestreti, de nación suizo, con un nuevo teatro llamado de Marionetas, o figuras corpóreas de 4 a 5 palmos de alto, que a lo natural executan comedias, tragedias, pantomimas, sainetes y bailes; dará principio esta tarde con la función siguiente: se abrirá la escena con un vistoso baile de transformaciones, nombrado* El monstruo Africano*; seguirá la comedia, en 4 actos, titulada:* Los príncipes de Salerno, o la crueldad de Eronte*; continuará la pantomima de* Los pájaros hambrientos *con el baile de* El fantasmón*, y se dará fin con un gracioso y divertido sainete. A las cinco y media.*

Al año siguiente, entre el 11 de julio y el 19 de diciembre, una compañía con un espectáculo mixto representó con "autómatas de cinco cuartas de alto" el siguiente repertorio: "una pieza heroica, en verso", dos "piezas jocosas" diferentes, "otra jocosa la *Vieja enamorada*", "el melodrama en un acto *El Negro sensible*" y *Marco Antonio y Cleopatra* (*DMC*, 1/8/1818):

> *TEATRO DEL BALÓN.- Se empezará con una pieza nueva jocosa egecutada por autómatas de cinco cuartas de alto imitando al natural; en seguida un joven español hará por primera vez varias suertes de física de las más difíciles; continuarán los bailes de metamorfosis; el de los calaveras, y el turco mutilado, saliendo de cada estremo una figura bailando, y el todo se convertirá en la gran pirámide de Egipto, concluyendo con la pantomima nueva titulada el Chasco del peluquero. A las cinco y media.*

En 1822 encontramos la técnica de la máquina real aplicada a la crónica histórica y a la recreación costumbrista (*DMC*, 1/3/1822):

> *En la Plazuela de los Descalzos, a la entrada de la calle Compañía, se manifiestan, desde las diez de la mañana a las de la noche, dos primorosas máquinas de figuras de movimiento, la una representa el Congreso de Viena, tratando de las paces generales; se verán entrar y salir generales, edecanes, &c., todo acompañado de varios conciertos de música: la segunda representa un café, donde se vailará un valtz, y se verá tomar café &c. La entrada a 6 cuartos por persona."*

Entre enero y abril de 1841 en el teatro de la calle Compañía, ya "de Isabel II", se representaron por "figuras de movimiento" *La Conquista de Argel*; *Marta la hechicera y Periquillo desfacedor de agravios y salvador de doncellas*; y *Evelina, y Periquillo en la selva peligrosa, cocinero por fuerza de los salteadores*. Y, en septiembre y por otra compañía, la versión en títeres de una de las obras más representadas en los teatros españoles del siglo XIX, *El Diablo predicador* (*El Nacional*, 15/9/1841: Ortega 2004, 19):

> *Teatro de Isabel II. Calle de la Compañía. AUTÓMATAS ITALIANOS Ó MARIONETAS. Gran función para hoy miércoles 15 de septiembre.- Quedándonos pocas funciones que ejecutar por contrata hecha en otro punto, pondremos en escena la comedia en tres actos, titulada: EL DIABLO PREDICADOR.= A continuación el baile denominado:* Dido abandonada ó la destrucción de Cartago*: estrenándose una decoración del incendio de la ciudad.- Finalizará la función con la tonadilla Los maestros de la Rabosa ó el Trípili.- A las siete y media.*

Sobre la técnica de los títeres de la Tía Norica

Los datos que han llegado hasta nuestros días relativos a los aspectos técnicos del teatro y los títeres de los primeros tiempos de la Tía Noríca son pocos. El aviso más antiguo, del año 1824, hablaba de "nacimiento ejecutado por figuras movibles, las que imitan cuanto es posible al natural"; en años posteriores se le denomina "nacimiento de figuras de movimiento" (*DMC*, 26/12/1826) o "nacimiento de figuras corpóreas" (*DMC*, 25/12/1830); Rosetty lo cita como el "Antiguo Nacimiento de figuras corpóreas conocido por el de la Tía Norica" (1870, 108); y en las Navidades de 1870-71 se vuelve a anunciar como "Nacimiento: representado por figuras de movimiento" (Fierro 2004, 54). Como se ve, las diversas denominaciones que se les da a los títeres de la Tía Norica son exactamente las mismas que se daban a los títeres de la máquina real, por lo que, de entrada, se puede considerar que tanto los títeres como el teatrillo donde estos se movían funcionaban como los de una máquina real (Cornejo 2006, 24-27).

Del tamaño de estos primeros títeres, solo se sabe lo que dice Ángel Salcedo Ruiz refiriéndose a la representación del Nacimiento y sainete de la Tía Norica "que en Cádiz data desde principios de siglo", en su artículo "Cosas de Noche-Buena" (*La Ilustración Católica*, Madrid, 25/12/1889): que eran "toscos muñecos de tamaño casi natural". Esta altura parece un poco exagerada y, probablemente, sea fruto de la subjetividad y deformación propia de los recuerdos lejanos, sobre todo al compararla con lo que era habitual en las diferentes máquinas anunciadas en Cádiz a lo largo del XIX. De entre las distintas alturas de títeres publicitadas, la de mayor tamaño y más común era

la de "vara y cuarta" o "cinco palmos" (104,5 cm), que aparece en 1819, 1823, 1825 y 1826; luego hay otra "de 4 a 5 palmos" (entre 83,6 a 104,5 cm), en 1817; y las más pequeñas, "de 23 pulgadas" (53,4 cm), en 1817; o de "media vara" (41,8 cm), en un Nacimiento de 1825[11].

También a través de la prensa diaria es posible conocer la importancia que se le daban a los decorados en la máquina de la Tía Norica. Independientemente de su calidad artística, que los anuncios solían ensalzar, parece evidente que su número y carácter novedoso suponían un atractivo especial. En el tantas veces citado aviso del 25 de diciembre de 1824 ya se detallaba la existencia de un decorado del "paraíso terrenal", más "varias decoraciones como son montes, calles, marinas, &c. &c. e igualmente una vistosa de *Gloria*, en la que estará el sagrado misterio", y, aparte, habría que suponer los correspondientes a los pasos de la Tía Norica y al baile de negros. Pocos días después se anunciaba que se habían añadido "varias y vistosas decoraciones nuevas" (*DMC*, 29/12/1824). En las Navidades siguientes se anunciaba el Nacimiento "con todas sus decoraciones nuevas pintadas con el mejor gusto" (*DMC*, 26/12/1825). Más adelante, el Nacimiento se anuncia "adornado con diez y seis decoraciones diferentes" (*DMC*, 26/12/1826); "adornado con 16 vistosas decoraciones" (*DMC*, 28/12/1827); o "adornado con 16 vistosas decoraciones diferentes a las de los años anteriores" (*DMC*, 25/12/1829). En 1830 serían ya "18 transformaciones de vistosas decoraciones" (*DMC*, 25/12/1830). En algún caso se especificaban los contenidos escenográficos: "16 decoraciones, como son paraíso, selvas, montes, calles, ciudad con vista de murallas, palacio, en el que estará el de Herodes y otras varias…", además, como es lógico, de "un magnífico portal" (27/12/1842: Fierro 2004, 41). Además de los decorados tradicionales que funcionaban como telón de fondo de los distintos pasos, a veces se anunciaron otros extraordinarios que, incorporando algún tipo de acción, funcionaban como un pequeño número en sí mismo; por ejemplo: "En seguida se verá una decoración de marina con varios buques que harán su saludo" (*DMC*, 2/2/1825 y 25/12/1830); un tema, el del saludo entre barcos o con la costa, que era frecuente también en otras máquinas, como ésta de un Teatro de Perspectiva: "La vista de Gibraltar con diferentes buques y una fragata que hará saludo, al que le corresponderá la plaza" (*DMC*, 15/4/1817) y otra semejante de la compañía de Simón Sandinos (*DMC*, 14/3/1830). Otro decorado con acción se presenta de esta manera: "En una decoración de plaza se verán varios artesanos trabajando en sus ocios, y una taberna donde unos estudiantes chasquearán a el tabernero" (*El Comercio*, 1/1/1850); aunque seguro que sería mucho más divertido el que ya en pleno siglo XX anunciaba que: "En el sainete de la Tía Norica, se representa un número nuevo, cual es la salida en aeroplano de dicha Tía Norica, viéndose la ciudad de Cádiz a vista de pájaro; esta preciosa decoración merece verse por bien presentada que está" (*Diario de Cádiz*, 6/1/1914).

Ninguna noticia habla de la técnica o técnicas concretas de los títeres de la Tía Norica durante el siglo XIX. Lo que hoy se conoce sobre este apartado es lo que se puede deducir de lo conservado en el Museo de Cádiz (Búsqueda: Norica S. a.) y de los testimonios de los últimos titiriteros del siglo XX, que, en

11 Véanse *DMC*, 3/6 y 2/8/1817; 11/7/1819; 9/3/1823; 25 y 31/12/1825; y 5/2/26.

resumen, es lo siguiente: los títeres son de los tamaños menores entre los usados en el siglo XIX (la mayor parte, de 41 a 56 cm; excepcionalmente, de 71); y los hay de dos tipos, unos soportados por una peana móvil y movidos a través de varillas, y, otros de hilo, muy sencillos (la percha gaditana es de solo seis hilos), que los titiriteros hacen converger sobre el escenario de un teatrillo o 'terrazo', desde la altura de dos puentes, los de hilo, y desde debajo del tablado, sentados sobre bancos y apoyándolos en largas pistas, los de peana. A falta de un estudio completo sobre los títeres del Museo, que ayude a datarlos con precisión y que analice sus mecanismos y posibles transformaciones sufridas a lo largo del tiempo, poco hay que añadir a lo que recogió de fuentes orales por Carlos Aladro, que le llevaron a constatar cómo a partir de 1919, cuando Manuel Martínez Couto se hizo cargo de la compañía que había dirigido hasta su muerte su suegro, Luis Eximeno Chaves , se dio "el paso progresivo de los títeres de peana y varilla a su manipulación por la percha y el hilo" (Aladro 1976, 207). En cuanto a la cronología, las fichas catalográficas del Museo gaditano atribuyen al grupo de títeres del *Nacimiento* la mayor antigüedad (1876-1950), que, de ser cierta, descartaría el que los muñecos fueran los empleados por la familia Montenegro; el resto, incluidos todos los personajes del sainete de la Tía Norica (1901-1950), son considerados como construidos en el siglo XX, por lo tanto, ya bajo la dirección de Chaves o Martínez Couto.

La Tía Norica fuera de Cádiz

Hasta la fecha, el nombre de la Tía Norica ha aparecido siempre vinculado en exclusividad al de la ciudad de Cádiz; y, sin embargo, la presencia e influencia de este personaje fue muy notable a lo largo de todo el siglo XIX tanto en otras localidades andaluzas, como en Madrid e, incluso, en las lejanas Islas Filipinas; su popularidad se reflejó también en la literatura y el periodismo de la época.

La propia Tía Norica es muy probable que, antes de triunfar como títere, hubiese nacido como personaje literario en la revista satírica bisemanal ––redactada por el abogado de ideología absolutista y antiliberal José María Díaz del Río–– publicada en Sevilla, bajo el título de *El Tío Tremenda o los críticos del Malecón*. La revista apareció el 1º de septiembre de 1812 y ya en su nº 14 se cita por primera vez a "Norica", la mujer del Tío Tremenda, una señora madura caracterizada, desde su primera aparición, por usar un lenguaje muy directo y popular, así como desplegar grandes dosis de ingenio, decisión e independencia[12]. A partir de entonces, la "Tía Norica", como se la llamará más adelante, aparece de manera cada vez más frecuente en las conversaciones de la tertulia del Malecón que recogen los sucesivos números de la revista (números 20, 26, 31, 37, etc.). Es muy interesante el hecho de que esta divertida revistita, de apenas cuatro páginas en octavo, tuviese una buena acogida en Cádiz, como lo demuestra el hecho de que se reimprimiera en la ciudad y que su contenido fuese copiado literalmente, en alguna ocasión, por un periódico gaditano de su misma línea política (*El Procurador General del Rey y de la Nación*, 7/7/1814, que copia *El Tío Tremenda* nº 81)[13]. Cuando el

12 Cuenta el Tío Tremenda: "¿Querrán ustedes creer, caballeros, que anoche me dexó parao Norica mi muger con una pregunta que me jizo? […] Estábamos a la candela quemando unas sardinillas, y de repente, sin saber a qué pegaba, saltó Norica, y me dixo: Lorenzo, ¿qué senifica esa palabra patriotismo, que tanto se cacarea hoy en el mundo?" (*El Tío Tremenda*, nº 14, 1812, [1])

13 En la Biblioteca de la Universidad de Sevilla se conservan ejemplares de *El Tío Tremenda*, números 5 y 6 de 1813, con el siguiente pie de imprenta: "Cádiz: Reimpreso en la imprenta de Carreño, calle Ancha. Año de 1813"

redactor de la revista se trasladó a Madrid en 1814 dejó de publicarse *El Tío Tremenda* (agosto de 1814), pero muy pronto ––parece que octubre del mismo año–– reaparecería con un nuevo nombre de cabecera: *La Tía Norica*, *a los críticos del Malecón*, y los mismos protagonistas. La nueva revista siguió publicándose semanalmente en Sevilla, a donde Díaz del Río enviaba periódicamente sus textos. Estos textos consistían en las cartas que la Tía Norica, que en la ficción también se había trasladado a la corte junto a su marido, enviaba a los contertulios sevillanos del Malecón; cartas firmadas con su nombre ––ahora desvelado–– de "Leonor Ponze" o "La Ponze". De esta forma, el personaje femenino aumentó notablemente su fama y pasaría a convertirse en la figura protagonista de los textos satíricos, en detrimento de su marido, el Tío Tremenda.

El nombre de la Tía Norica siguió estando presente en la vida sevillana a lo largo del XIX y principios del XX de diferentes maneras. En el año 1845 un viajero inglés cuenta que asistió a la representación en el principal teatro de Sevilla de un *Nacimiento*, dividido en tres actos y con diez y ocho decorados, en el cual el Niño Jesús era una figura de cera pero los demás personajes, incluidas la mula y el buey, eran de carne y hueso. Dice que el efecto general era bueno, pero que ––y aquí viene lo interesante–– durante los intervalos dos viejos, llamados "Tía Norica" y "Tío Isacio", salían charlando mucho y haciendo las bufonadas que le gustan a los españoles; entre ellas una en la Tía Norica hizo un testamento en el que legaba todos sus 'defectos' personales a sus amigos. La obra terminaba con fuegos artificiales y juegos de agua (Hughes 1845, 315-316). Como se puede comprobar el espectáculo era en todo semejante a las representaciones de títeres gaditanas, salvo que en lugar de muñecos actuaban actores[14].

La popularidad del nombre de este títere quedó fijada en la geografía urbana sevillana al dar nombre a una callejuela próxima a la Plaza de Toros: "[Calle] GENERAL CASTAÑOS. […] La callej. sin salida que hay en su final lindante a la casa N. 30, se llamó de la Tía Norica…" (Álvarez 1878, 74). La Tía Norica fue también uno de los personajes del repertorio de los titiriteros de guante sevillanos según diversos indicios. El tratadista de bailes José Otero recoge varias noticias sevillanas muy interesantes relativas al personaje (Otero 1912, 164):

> *El Olé Bujaque.- Antiguo es este baile, según los datos que tengo, y parece que fue Carmen la Cigarrera la primera que lo ejecutó. Vivía ésta en la calle San Clemente, en Sevilla, casi al salir a la de Verde; a su madre le decían la Tía Norica, sin que se conozca el motivo de este apodo. Lo cierto es que cuando se hizo popular el baile, lo coreaban los chiquillos por la calle y con el mismo compás que tiene la música, cantaban esta copla, que algunos todavía quizás la hayan oído: 'A la Tía Norica le ha cogido el toro, etc.' Esta cuchufleta, hace 40 o 50 años, no tenía la malicia que hoy, aunque la coreaban por las calles y desde luego la decían con la intención que tiene. Más tarde, en los polichinelas, salió a relucir la Tía Norica, pero esto no nos importa, pues a lo*

14 El Tío Isacio es uno de los personajes del sainete de la Tía Norica. Dice así el párrafo aludido: "At Christmas, in Seville, I witnessed at the principal theatre a performance, which at that season is general all over Spain ––*El Nacimiento*–– or a representation of the Nativity. The *funcion* was divided into three acts, with eighteen decorations. The Shepherds made their adoration in a magnificent portal. The infant Saviour, or Niño Jesus, was of wax; but all the other figures were flesh and blood, even to the ox and ass. The general effect was good: but two old people, called Tia Norica and Tio Isacio, or Aunt Nora and Uncle Isaac, prattled a great deal too much, with that buffoonery which Spaniards love, during the intervals. Aunt Nora made her will, in which she bequeathed all her personal defects to her friends. The whole wound up with fire and water-works".

que voy es a la hija, o sea, Carmen la Cigarrera, que sin ser una gran bailarina, hizo furor con el Olé Bujaque, siendo un baile muy sencillo y que no se presta a hacer trabajo de pie; es un baile de gracia y la que puede bailar sobre las puntas mucho más…

Al referirse a la Tía Norica entre los "polichinelas" da a entender que ésta era uno de los personajes que utilizaban en sus funciones los titiriteros de guante sevillanos; algo que vienen a confirmar con todo detalle los recuerdos del poeta José Muñoz Sanromán (Sevilla, 1876-*ídem*, 1954) recogidos en un artículo titulado "Los cristobitas" (*ABC de Sevilla*, 8/9/1943):

…Los Polichinelas que nosotros hemos conocido no son los movidos por hilos o alambres, sino por la mano del industrial, oculto detrás de una cortina. Por el borde de ella salían los muñecos y hacían la hilaridad, tanto de los chicos como de los mayores, con sus travesuras y desvergüenzas. Formaban la compañía Cristobita y Señá Rosita, como primeras partes, y el Compadre y la Tía Norica, como secundarios, amén de una pareja de la Guardia civil y un sacerdote. Cristobita se volvía loco manejando la cachiporra, y no dejaba que se le posase una mosca. Lo más gracioso de las representaciones era las borracheras y los cachiporrazos de Cristobita y las diabluras con que mortificaba a la Tía Norica…

También llegó hasta Sevilla la genuina compañía gaditana de la Norica. La prensa recoge su estancia entre los meses de octubre y noviembre de 1934 (*ABC de Sevilla*, 21/10/1934):

LOCAL DEL CINE PLAZA NUEVA.- Gran teatro de Fantoches. Hoy domingo, secciones desde las 3 a las diez y media. El sainete de costumbres gaditanas "La Virgen de la Paloma" [sic; por "Palma"] *y "La tía Norica", gran éxito de risa. Preferencia, 0,60; general, 0,30.*

En Córdoba vuelve a aparecer la Tía Norica como títere de guante, formando parte del elenco del titiritero Antoñuelo Picardías (Ricardo de Montis, *Diario de Córdoba*, 23/7/1923)[15]:

Había un espectáculo primitivo, que si ya no ha desaparecido está a punto de desaparecer, indispensable en todas las verbenas: los polichinelas. Con cuatro palos, unos costales viejos y unas colchas despintadas, Juan Misas o Antoñuelo Picardías armaban una barraca y en ella, ante un público en el que abundaban las mozas y los chiquillos, improvisaban escenas y diálogos no desprovistos de ingenio y gracia, entre la Señá Rosita *y el* Señó Cristobita*, la* Tía Norica *y* Don Riticursi*, que desternillaban de risa a los espectadores.*

En Málaga, se documenta la presencia ––y la influencia–– del espectáculo de la 'clásica' Tía Norica en torno a 1875. No se sabe el origen de la compañía. Cuenta un cronista refiriéndose a la actualidad teatral (*El folletín*, 11/7/1875, 213):

Como distracciones, tenemos desde los clásicos conciertos de la Filarmónica y del Liceo, hasta la clásica Tía Norica en el Guadalmedina, si no se la ha llevado la arriada del domingo.

Aportando el dato de la peligrosa localización de la barraca de la compañía: el cauce seco del río malagueño. En el mismo periódico, y en dos ocasiones diferentes, se utilizó el nombre del personaje con un carácter peyorativo:

15 También del mismo autor y diario: 1/6/1919 y 3/7/1929. Agradezco esta información a la generosidad de Adolfo Ayuso.

para criticar las puestas en escena de la ópera cómica *Zampa*, de Louis Joseph Ferdinand Hérold (*El folletín*, 31/1/1875, 35) y de la zarzuela, de Manuel Fernández Caballero, titulada *La Marsellesa* (*El folletín*, 3/12/1876, 370).
Mucho más rica y documentada en la prensa de la época es la presencia de la Tía Norica en Madrid: una compañía "de figuras con movimientos al natural" representó durante tres Navidades sucesivas el repertorio tradicional de la Tía Norica gaditana[16]. El *Diario de Madrid* del día 25 de diciembre de 1838 recogía el siguiente aviso inaugural:

> *Teatro de Embajadores. En la calle del mismo nombre núm. 18, cuarto principal, se ha establecido uno de figuras con movimientos al natural, donde se ejecutarán diariamente funciones del mayor gusto. Hoy martes 25 de diciembre de 1838 a las cuatro de la tarde, después de una brillante sinfonía, se abrirá la escena con la acreditada pieza de las astucias de Luzbel; profecías de Daniel y persecución del alcalde Cucharón. A continuación, y precedida la anunciación de los pastores, el nacimiento de Dios en el portal, en donde se verá la adoración de aquellos y la de los Santos Reyes, dando fin al todo de la función con el graciosísimo paso de la tía Norica y el doctor Roticurcio. El director de este establecimiento no ha omitido medio ni gasto alguno para hacerle digno de la civilización y agrado del respetable público madrileño, confiando que la indulgencia le dispensará las faltas involuntarias que haya podido cometer. A las seis y media de la noche se repite la misma función.*

Anuncio que seguiría apareciendo en días sucesivos, hasta el 3 de febrero de 1839, aunque añadiendo más adelante algunas modificaciones (*Diario de Madrid*, 13/1/1839):

> *…una brillante y nueva función, que además de estrenar varias decoraciones del mayor gusto, presenta por primera vez después que se verifique la degollación de los niños inocentes, una vista del mar con baluartes, fuertes y castillos que harán sus correspondientes salvas a las embarcaciones que navegarán por Sotavento y Barlovento de los dichos; y últimamente la gran borrasca imitada al natural y naufragio del buque donde se embarca la tía Norica y su esposo Tarugo...*

El primer aviso localizado de la siguiente temporada navideña dice (*Diario de Madrid*, 29/12/1839):

---

16 La presencia madrileña de la Tía Norica no fue recogida en el libro de Varey (1972), a pesar de que su arco cronológico abarca hasta 1840. Sí que había aparecido en el trabajo del Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, *Madrid en sus Diarios* (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1961). Mientras redacto este texto me comunica amablemente Adolfo Ayuso la reciente publicación de un artículo que dedica a las representaciones madrileñas de la Tía Norica (Ayuso 2012).

Nuevo teatro de la calle de la Reina, núm. 8, cuarto bajo. Hoy domingo 29 habrá dos escojidas funciones, una a las cuatro de la tarde y otra a las siete de la noche, y además de lo anunciado hasta ahora se pondrá en escena la graciosa y divertida pieza de la tía Norica, don Roticurcio y un toro de Gaviria.

Más adelante, se añade (*Diario de Madrid*, 12/1/1840):

…ejecutándose entre otras piezas la Degollación de los Inocentes por el rey Herodes, y la muy divertida de la tía Norica, don Roticurcio, un toro del duque y una rata, dando fin con la marina y vista de Gibraltar.

La temporada se cerró con dos funciones especiales que aportan nuevos datos; una dice (*Diario de Madrid*, 23/2/1840):

Nuevo teatro, calle de la Reina, núm. 8, cuarto bajo. Gran función a beneficio del maquinista. Este artista ha tratado de poner para hoy jueves a las siete de la noche una variada función, la que espera sea del agrado de tan ilustrado público: después de una brillante sinfonía, abrirá la escena con la primera parte de la redoma encantada, copia idéntica de su original, habiéndola escogido por las dificultades que ofrece su ejecución en teatros mecánicos, para su mayor lucimiento; a continuación se cantará la tonadilla de la venida del soldado, dando fin con la nueva pieza en dos actos titulada aventuras de la tía Norica y naufragio de don Roticurcio. El beneficiado no ha omitido gastos ni fatiga alguna para presentar esta función con la brillantez que requiere su argumento, tanto en el ropaje de las figuras como en las decoraciones; y está seguro que si cometiese alguna falta, se la disimulará un público tan inteligente. Asientos de preferencia 4 rs.; lunetas principales 3; id. segundas 2.

Y la otra (*Diario de Madrid*, 1/3/1840):

… gran función extraordinaria a beneficio de la primera actriz de verso: deseosa la interesada de complacer a un público que tantos favores la ha dispensado, ha escogido para hoy domingo 1º de marzo una función que al principio de la temporada se representó por espacio de 19 veces y en todas recibió los mayores aplausos, y es como sigue: 1º Una brillante sinfonía: 2º las Astucias de Luzbel con todo su aparato teatral: 3º persecución de Cucharón, anunciación a los pastores en los campos de Belén acompañada con coros y pastorela: 4º Misterio el nacimiento en una hermosa decoración de gloria: 5º dicha adoración de los santos reyes que con la posible propiedad se montan y desmontan de sus caballos, quitándose y poniéndose sus turbantes. 7º vista de marina y del peñón de Gibraltar; saludo de éste a las embarcaciones concluyéndose el todo de la función con el naufragio de la tía Norica y don Roticurcio por medio de una tempestad…

La tercera y última temporada madrileña de la Norica se anunció de manera mucho más sencilla y sin incorporar novedades en su contenido (*Diario de Madrid*, 23/12/1840):

Nuevo teatro, calle de la Sartén. Mañana 24 de diciembre, a las cuatro de la tarde principiará este establecimiento a dar sus funciones, poniendo en escena el nacimiento del Niño Dios, dividido en 6 cuadros análogos al sagrado misterio, los que se anunciarán por carteles, concluyéndose la función con la nueva y divertida pieza de la tía Norica, que la coge un toro.

Y terminó en una fecha mucho más temprana que en las dos anteriores (*Diario de Madrid*, 24/1/1841)

Teatro, calle de la Sartén y plazuela de Navalón. No pudiendo menos el director de este establecimiento de complacer a varias familias y personas de alta categoría, que han solicitado se pongan en escena las grandes y excelentes vistas del nacimiento del Niño Dios, y al mismo tiempo deseoso de agradar a un público que tanto le favorece con su asistencia, ha dispuesto por última vez, ejecutarlas hoy domingo a las cuatro y siete de la noche; además la gran vista de mar, donde naufraga la tía Norica y don Roticurcio.

Es interesante comprobar cómo los *Nacimientos*, igual que en Cádiz, se representaban en salones de casas habilitados a las que se aplicaba el nombre de 'Teatro': el pomposamente denominado *Teatro de Embajadores* lo era por estar en el cuarto principal del nº 18 de la calle del mismo nombre; igual que el 'Teatro' de la calle de la Reina; menor sonoridad nominal le tocaba al de la calle de la Sartén (Varey 1972, 37-40). Llama la atención de estos avisos la cantidad de información, a veces muy detallada, que transmiten; en ocasiones, con datos que no se encuentran en la prensa gaditana. Es el caso de los nombre de varios personajes, que se anunciaron en Madrid pero no en Cádiz; Luzbel, el pastor Cucharón, el escribano don Roticurcio ––así se anuncia persistentemente en Madrid, mientras en Cádiz se le cita como Reti Curcio o Riti Curcio (Castro 1882), Tibi-Curci o Tibi-Cursi (Salcedo 1889, 426), Reticursio (León 1897, 160) o, finalmente, Reticurcio (Larrea 1950, 593; Aladro 1976, 236)––, y Tarugo, el marido de la Tía Norica, que no aparece en ninguno de los sainetes conservados o publicados hasta hoy, pero que sin duda también participaba en las antiguas versiones, como viene a confirmar el testimonio de la conocida Norica gaditana, doña Rosario Núñez del Río, que confiesa que llamaba "mi taruguito" a su marido, el también titiritero Miguel Torres (Aladro 1976, 34). En algún anuncio gaditano también se habla del decorado final de la "vista de marina", con el saludo entre los barcos y los puestos militares de tierra (*DMC*, 2/2/1825 y 25/12/1830); pero en los madrileños se especifica que la vista incluye Gibraltar y, además, que sirve de fondo para la historia novedosa del naufragio de la Tía Norica a causa de una tempestad. Curiosamente, en la temporada 1838-1839, la Norica naufraga junto a su marido Tarugo, mientras que en la 1839-1840 lo hace con don Roticurcio.

En estos avisos madrileños se muestra también la capacidad de los titiriteros para incorporar en sus espectáculos elementos de la actualidad del lugar donde representan; así ocurre con la escena de la cogida de la Tía Norica por el toro: en unas ocasiones es corneada por "un toro de Gaviria", mientras en otra lo es por "un toro del duque", en clara alusión a las dos ganaderías taurinas que por aquellos años competían con fuerza en la capital del reino[17]. La "rata" que también se anuncia como participante del sainete tampoco ha llegado a las versiones gaditanas que se conservan. Especialmente interesante es la noticia de que la compañía estrenara, en versión para títeres, la primera parte de *La redoma encantada*, comedia de magia de Juan Eugenio Hartzenbusch, publicada en Madrid el año anterior; que se decía "copia idéntica de su original, habiéndola escogido por las dificultades que ofrece su ejecución en teatros mecánicos, para su mayor lucimiento […] con la brillantez que requiere su argumento, tanto en el ropaje de las figuras como en las decoraciones" (*Diario de Madrid*, 23/2/1840)[18]. El estreno de la obra se hizo

17 Manuel de Gaviria Donza, natural de Sevilla, era ganadero taurino desde 1821; le fue otorgado el marquesado de Casa Gaviria en 1840, por lo que a partir de esta fecha anunció sus toros como del marqués de Casa Gaviria. Su competidor en cuestiones ganaderas fue Pedro Colón y Ramírez de Baquedano, décimo tercer duque de Veragua, descendiente de Colón.

18 Juan Eugenio Hartzenbusch, *La redoma encantada, comedia de magia en cuatro actos*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839.

en el marco de una de esas "grandes funciones extraordinarias" a beneficio del empresario o las primeras figuras del elenco, que las compañías teatrales ambulantes solían hacer al terminar sus temporadas en una ciudad, y solo se le conoce una segunda representación realizada pocas semanas después (*Diario de* Madrid, 8/3/1840).

También tiene interés la exposición del desarrollo del espectáculo a través de sus siete "cuadros" o partes: desde la "brillante sinfonía" de apertura, hasta la consabida "vista marina", en la que se desgranan algunas ricas informaciones. Como la importancia del "aparato teatral" en la escena inicial de las "Astucias de Luzbel" (lucha entre ángeles y demonios); la de la música, "coros y pastorelas", en el cuadro de los pastores; o la del virtuosismo en la manipulación en la adoración de los Reyes Magos, en que éstos "se montan y desmontan de sus caballos […] quitándose y poniéndose sus turbantes". Testimonios de los titiriteros gaditanos del siglo XX explican con detalle la complejidad técnica de la primera de estas operaciones, que siguió ejecutándose con algunas variantes técnicas a lo largo de la prolongada existencia teatral de la Tía Norica (Aladro 1976, 58 y 203-204).

El libro de Varey (1972) sobre la actividad titiritera madrileña hasta 1840, basado en fuentes documentales de los archivos madrileños, desgraciadamente no recoge información sobre la presencia de esta compañía que representa el repertorio de la Tía Norica, por lo que no se saben los nombres ni procedencia de sus componentes. La gran cantidad de datos aparecidos en la prensa madrileña que coinciden con lo que se sabe de las compañías gaditanas que han representado la Norica durante dos siglos, hacen sospechar que los titiriteros que representaron en Madrid durante estas tres temporadas navideñas fueron los mismos que venían haciéndolo en Cádiz desde años antes. Sin embargo, la presencia de las novedades madrileñas que no están documentadas en la actividad gaditana (naufragio, rata, *La redoma encantada*) pudieran, por el contrario, ser indicios de que se trataría de una compañía diferente a la que por aquellos años residía en la calle de la Compañía de la ciudad de Cádiz. Pero por la cartelera teatral de la prensa en esta última ciudad se sabe que, al menos, durante las Navidades de 1839-1840 (Ortega 2004, 40) y las de 1840-1841 (Ayuso 2012) también hubo representaciones del *Nacimiento* y sainete de la Tía Norica en el que, por esas fechas pasó a llamarse, Teatro de Isabel II. Entonces, ¿quiénes y de dónde eran los miembros de esta compañía? Si la compañía era gaditana, quizás fuesen los mismos Montenegro quienes desdoblaran sus efectivos para trabajar tanto en la corte como en Cádiz, y si no lo era ¿acaso pudo aprender en Cádiz la representación del auto del Nacimiento y del sainete de la tía Norica?, como se pregunta Adolfo Ayuso en su artículo (Ayuso 2012). Ante esta panorámica y mientras que no salgan a la luz nuevos datos, quedan sin resolver las cuestiones relativas a la identidad y procedencia de esta segunda com-

pañía que protagonizó la aventura madrileña de la Tía Norica.
También en las lejanas Islas Filipinas se representaron las populares historias de la anciana gaditana; aunque fuese a través de una técnica más próxima a las influencias del teatro de títeres oriental que a la tradición hispana. Cuenta Wenceslao Emilio Retana en sus *Noticias histórico-bibliográficas de el teatro en Filipinas desde sus orígenes hasta 1898*, la existencia en la ciudad de Manila de los llamados *carrillos*, que eran "ciertos teatruchos al aire libre, análogos en cierto modo á los Guignol de Europa", de los que tiene noticias desde 1879[19]. Él, personalmente, pudo asistir en 1886 a uno que tenía instalado en la calle Magdalena un antiguo actor de vida bohemia llamado Navarro de Peralta, más conocido por *Navarrito*, por su corta estatura (Retana 1910, 153-155):

> *En un solar, improvisó un mal tablado y cuatro lienzos que le daban aspecto de escenario. Los monigotes no pendían del techo; los manejaban él y sus ayudantes, por debajo del tablado, tomándolos por los pies. No eran muñecos vestidos, sino simplemente hechos con trozos de cartulina, recortados. La voz de toda la comiquería la llevaba Navarrito, y como se descuidara a lo mejor, no era raro que hablasen con la misma voz diferentes personajes. El público, compuesto en su mayor parte de chicuelos de la calle (creo que la entrada costaba cuatro cuartos), reía y reía... Yo también me reí; pero lo abominable del espectáculo, donde todo parecía profanado, no me dejó deseo de volver. Todavía en 1893 había un carrillo en la calle de Crespo. Al presente no creo que exista ya ninguno.*

El repertorio de este teatrillo de siluetas caladas a la manera de las tradicionales marionetas de sombras javanesas o de China, se basaba en obras cómicas ––cita expresamente a *La Tía Norica* y *Los sudores del rey Momo*–– pero también en algún 'clásico´ como el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, algo que escandalizó a Retana como si de un sacrilegio teatral se tratara[20]:

> *Yo comprendo que en estos teatros den* La tía Norica*,* Los sudores del rey Momo*, y otras y otras obras por el estilo; pero...* ¡Don Juan Tenorio*! ¡Pobre Zorrilla! Si él viese un monigote de cartulina, de cuerpo diáfano, declamando aquello de:*
>
> Por donde quiera que fui
> la razón atropellé,
> la virtud escarnecí,
> a la justicia burlé
> y a las mujeres vencí...
>
> *¡Ah! ... Y otro monigote que dice:*
>
> Aquí hay un Don Luis,
> que vale lo menos dos...
>
> *hace una genuflexión, pega con los nudillos contra el suelo, ¡y excita el entusiasmo del público!... ¿Qué diría D. José Zorrilla? Doña Brígida es un mamarracho, tan mamarracho como el resto de los personajes. Todos ellos tienen manos de ave y cuerpo de asuang (fantasma). Cuando mueven los brazos parece como que se piden limosna los unos á los otros.*

19 Cita a un artículo de *Lucas* (R. de Vargas Machuca) en la *Revista del Liceo,* 2/11/1897. Vicente Barrantes describe y trata de los inciertos orígenes de los *carrillos* (Barrantes 1888, 399). Además de en Manila, parece que hubo representaciones de *carrillos* en Pampanga y Nueva Écija (Bonifacio S. a).

20 Otras fuentes añaden al repertorio las obras: *Los siete infantes del Lara* y la leyenda tagala *Ibong Adarna* (Lacónico 1979, 35)

BRÍGIDA. ¿Vais a sacarla de aquí?
DON JUAN. ¡Necia! ¿Piensas que rompí
la clausura temerario
para dejármela así?
Mi gente abajo me espera.
Sígueme...

Don Juan pasa por detrás da Brígida, y como el cuerpo de ésta es trasparente, al través de Brígida ven los espectadores á Don Juan. Pues, ¿y cuando él, con una rodilla en el cogote, le dice á su doña Inés:

¿No es verdad, ángel de amor,
que en esta apartada orilla
más pura la luna brilla
y se respira mejor?...

Doña Inés permanece con los dedos dentro de las narices, luego saca la mano y se la incrusta á él en la barriga, diciéndole:

¡Don Juan, Don Juan! Yo lo imploro
de tu hidalga compasión:
o arráncame el corazón,
o ámame, ¡porque te adoro!

Momentos después, una afinada orquesta, que consta de acordeón, bombo y platillos, toca la salmodia, en tanto que en una lata de petróleo da acompasados porrazos el traspunte. Y dice Don Juan:

Cesad, cantos funerales;
Callad, mortuorias campanas;
ocupad, sombras livianas,
vuestras urnas sepulcrales...

Y en seguida una ristra de ajos circunda como aureola la dulce unión de Don Juan y Doña Inés. Ambos suben sobre la ristra, llevando entre ellos un angelito que parece un pájaro. Es... ¡¡la apoteosis!![21]

Como se puede comprobar, el erudito bibliófilo Retana no era precisamente un entusiasta seguidor de los primitivos encantos del teatro popular; aunque sí fuera lo suficientemente inteligente como para recoger estas valiosas noticias que muestran con tanta frescura la vitalidad de los títeres filipinos. Algo por lo que hay que estarle muy agradecidos. Y si don Juan Tenorio y la Tía Norica compartieron *carrillo* en el extremo más oriental del agonizante imperio hispano, pocos años después lo volverían a hacer sobre el *terrazo* de la barraca gaditana porque los dos personajes están tocados por la varita de la gracia popular.

La popularidad de la Norica, construida a lo largo de tantos años y en tan diferentes lugares, tuvo su reflejo, como no podía ser de otra manera, en otras manifestaciones artísticas y literarias. Hay noticias de una zarzuela, hacia 1850, titulada *El serpentón de la Tía Norica*; la autoría de su música fue de Mariano Soriano Fuertes, el mismo de la famosa zarzuela de tema gaditano *El tio Caniyitas* (Fors 1881, 504). Personajes literarios a los que sus autores dieron el nombre de "Tía Norica" hay varios: una, vieja y contrahecha, en *La fatalidad y la providencia, poema fantástico*, de José Cevallos Rico (Madrid, Imprenta de

21 Este texto apareció publicado por primera vez en el periódico *La Oceanía Española* (1886) y fue reproducido por Barrantes (1889, 49-50).

Tejado, 1858); otra, en la novela *Fe, esperanza y caridad*, de Torralba de Martí, Luisa, o su pseudónimo Aurora Lista (Barcelona, Tipografía Católica, 1887); una más en "La niña Araceli", novela por entregas de J. López Valdemoro, publicada en *La Dinastía* (Barcelona, 22 febrero 1894); de nuevo en "La leyenda del sauce", en *Obras incompletas de el Conde de las Navas…* (Juan Gualberto López-Valdemoro y de Quesada, 1855-1935), t. I., (Madrid, [Tip. Católica], 1929); o en el artículo costumbrista de Narciso Díaz de Escovar, "Cosas de mi tierra. A ver si revienta" (*Heraldo de Madrid*, 9/4/ 1914), donde aparece una tal Rosa, apodada como "Tía Norica" porque:

> *…cuando joven, que mucho tiempo había pasado, […] recorría los pueblos de la provincia de Sevilla, donde vio la luz, con su padre, un industrial, más o menos honrado, exhibiendo una vulgar "tía Norica", de donde a la muchacha vino el apodo…*

Los críticos de diversos géneros utilizaban la fama de la vieja señora cuando les venía bien; eso sí, siempre peyorativamente. El crítico teatral de *El Folletín* (Málaga, 31/1/1875) afirmaba de la zarzuela *Zampa* "La *mise en scene* en la primera noche, y en el último acto, detestable; enteramente de Tía Norica". Y no será la última vez que aluda a ella (12/3/1876). También aparece en las contiendas ideológicas; es el caso de un artículo, "Polémica religiosa. Fuego graneado", en la revista ultracatólica *La Lectura Dominical* (Madrid, 26/5/1895, p. 7), donde se leen textos como el siguiente: "…fantochada masónica en la que los masones hacen de *D. Cristóbal* y de la *tía Norica* y el Gr.[an] Arq.[uitecto] les hace moverse y hablar…" La crítica taurina alude a las cualidades toreras del personaje: "…Como torero, no está formado, y como artista, tiene más miedo que la tía Norica, aunque algunas veces trate de disimularlo haciendo 'de tripas corazón'…"; así se refería Federico M. Alcázar ("Los toreros y los toros", *El Imparcial*, Madrid, 14/5/1926, p. 5) a Cayetano, el "Niño de la Pal-

ma". Los toros y la Tía Norica nunca anduvieron muy lejos, como nos muestra esta otra noticia que habla de una curiosa comparsa taurino-carnavalesca ("Lo que ha sido la temporada taurina en Cádiz en el año 1935", *La fiesta brava*, Barcelona, 6/12/1935):

> Los Pastores de la Tía Norica, *graciosa agrupación carnavalesca a la que pertenecen los chistosos artistas gaditanos Salica, Pepete, Vélica y El Morís, hicieron las delicias del público en la lidia cómica de dos bravos becerros*…

Resumiendo: de los orígenes de la Tía Norica se puede seguir asegurando que su personaje y su teatro estable existían en el Cádiz de 1824; incluso que es bastante probable que dos o tres años antes ya deambulase sobre los escenarios titiriteros; pero poco más. También que cada día que pasa se abre paso la certeza de que sus raíces formaron parte de ese fenómeno singular del teatro hispano conocido como la máquina real; todo lo indica: el contexto en el que nació, la terminología que se le aplicó durante sus primeros años, la configuración y repertorio del espectáculo, la presencia de textos del Siglo de Oro y su manera de ser adaptados, la técnica de sus títeres… Finalmente, la gaditana Tía Norica nos ha sorprendido a todos con su presencia en tantos y tan diversos lugares, nos ha desconcertado con el don de su ubicuidad, hemos admirado la popularidad de sus "jocosas graciosidades" ––incluso, más allá de los océanos, y de los escenarios… ¡La Tía Norica era una 'famosa' del siglo XIX!

En fin, llega la hora de bajar el telón; aunque solamente sea por el tiempo de un entreacto. Porque sin duda queda todavía mucho por saber y por contar de esta vieja Tía Norica ––cuya edad solo nos preocupa a los indiscretos eruditos–– gaditana y viajera, de quien todos se burlan, con quien todos se ríen, quien a todos enamora…

BIBLIOGRAFÍA

Aladro 1976
Carlos Luis Aladro, *La tía Norica de Cádiz*, Madrid, Editora Nacional, 1976

Álvarez 1878
Manuel Álvarez Benavides y López, *El Práctico de Sevilla 1878*, Sevilla, Imprenta de Salvador Acuña y C.ª, 1878

Barrantes 1888
Vicente Barrantes, "El teatro tagalo", *La ilustración artística,* nº 362, Barcelona, (3/12/1888), pp. 398-399

Castro 1859
Adolfo de Castro, *Manual del viajero en Cádiz*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1859

Castro 1882
––––, "Historia e importancia de una palabra", *Los lunes del Imparcial*, 12 junio 1882

Cornejo 2006
Francisco J. Cornejo, "La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII", *Fantoche* nº 0 (2006), pp. 13-31

Fernández 1987
Gaspar Fernández y Ávila, *La infancia de Jesu-Christo*, ed. Francisco Torres Montes, Granada, Universidad de Granada, 1987

Fierro 2004
Juan Antonio Fierro Cubiella, *Noticias sobre los títeres de la Tía Norica de Cádiz en el siglo XIX*, Cádiz, 2004

Fors 1881
Francisco Fors de Casàmayor, "El tenor de Zarzuela", en *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por si mismos*, t. I, Barcelona, Establecimiento tipográfico-editorial de Juan Pons, 1881

García 2006
Salvador García Jiménez, *Juan de Quiroga Faxardo. Un autor desconocido del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 2006

Hughes 1845
T. M. Hughes, *Revelations of Spain in 1845, by an English Resident*, London, Henry Colburn Publisher, 1845

Láconico 1979
Cristina Lacónico-Buenaventura, "The Theaters of Manila: 1846-1896", *Philippine Studies*, v. 27:1 (1979), pp. 5-37

Larrea 1950
Arcadio de Larrea, "Siglo y medio de marionetas. La tia Norica de Cádiz", *Revista de dialectologia y tradiciones populares*, 6:4 (1950), pp.583-620

Larrea 1953
––––, "Siglo y medio de marionetas. Las representaciones pastoriles del teatro de *La tía Norica*" , *Revista de dialectologia y tradiciones populares*, 9:4 (1953) p.667-704

León 1897
José María León y Domínguez, *Recuerdos gaditanos*, Cádiz, Tipografía de Cabello y Lozón, 1897, pp. 153-162

Otero 1912
José Otero, *Tratado de bailes*, Sevilla, Tip. de la Guía Oficial, 1912

Retana 1910
Wenceslao Emilio Retana, *Noticias histórico-bibliográficas de el teatro en Filipinas desde sus orígenes hasta 1898*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1910

Rosetty 1870
José Rosetty, *Guía de Cádiz, el Puerto de Santa María, San Fernando y su Departamento para el año de 1871*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1870

Torres 1989
Francisco Torres Montes, "*El nacimiento del Mesías* de *La tía Norica*: su principal fuente y algunos rasgos lingüísticos", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, vol. III, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 307-320

Toscano 1985
Margarita Toscano San Gil, "El teatro popular: los títeres de la Tía Norica", en Javier Rodríguez-Piñero Bravo Ferrer y Ana Mª Flores Fernández (dir.), *Cádiz y su provincia*, t. IV, Sevilla, Gever, 1985, pp. 92-121

Salcedo 1889
Ángel Salcedo Ruiz, "Cosas de Noche-Buena", *La Ilustración Católica*, Madrid, 25/12/1889, pp. 425-428

Varey 1957
J. E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957

Varey 1972
––––, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited, 1972

Varey 1997
––––, "Actividades de entretenimiento y formas parateatrales. Acróbatas, títeres, espectáculos ópticos, autómatas, circo", en *Historia de la Literatura española 8* (Dir. Víctor García de la Concha), Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 237-244

Vázquez 1999
Isabel Vázquez de Castro, "Transgresiones en la representación escénica navideña: De *El Nacimiento de la Tía Norica* de Cádiz a las *Nuevas pastorelas mexicanas*", en *ALMOREAL 1998 Discursos transgresivos en Europa y América Latina*, [Angers], ALMOREAL, 1999

Vázquez 2001
––––, *Le Théâtre de marionnettes populaire et son influence sur le renouveau scènique au XXème en Espagne*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne (1996), Villeneuve d'Ascq, Les presses universitaires du Septentrion, 2001

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS:

Ayuso 2012
Adolfo Ayuso, "A la Tía Norica le pilla el toro en Madrid", en *Titeresante* [en línea], Barcelona, La Fanfarra, 2012 <http://www.titeresante.es/2012/02/02/a-la-tia-norica-le-pilla-el-toro-en-madrid/> [17/5/2012]

Bonifacio S. a.
Amihan L. Bonifacio, "Puppetry in the Philippines: With almost no local tradition to draw on, Teatrong Mulat looks to Asian sources for inspiration", en *National Commission for Culture and the Arts* [en línea], <http://www.ncca.gov.ph/about_cultarts/articles.php?artcl_Id=16> [13/03/2008]

Búsqueda: Norica S. a.
"Búsqueda: Norica", en *Museo de Cádiz. Portal de Museos de Andalucía* [en línea], Sevilla, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, s. f. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/busquedaSimple.do?acron=MCA&lng=es> [1/5/2012]

Núñez 2009
Faustino Núñez, *El afinador de Noticias* [en línea], < http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/> [29/05/2012]

Ortega 2004
Désirée Ortega Cerpa, *Sainete de la Tía Norica. Edición crítica, introducción y notas* [en línea], Liceus, 2004 (Trabajo de investigación para obtener la suficiencia investigadora, 19 de diciembre de 2001, Universidad de Sevilla) < http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/sainete_tianorica.asp> [14/04/2012]

HEMEROTECAS VIRTUALES:

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica BVPH [en línea], Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte < http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.cmd> [29/5/2012]

"Hemeroteca", en *Biblioteca Virtual de Andalucía* [en línea], Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2010 < http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/busqueda.cmd> [29/5/2012]

"Hemeroteca digital", en *Biblioteca Nacional de España* [en línea], Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012 <http://bdh.bne.es/bnesearch/HemerotecaAdvancedSearch.do#> [29/5/2012]

MAESTROS CONSTRUCTORES DE LAS MARIONETAS DE HERTA FRANKEL

Herta Frankel con el Caballo construido por Harro Siegel en 1953

MARIONETARIUM
HERTA FRANKEL

Fernando Gómez
Fotografías © Marionetarium Herta Frankel
www.marionetarium.com

El maestro deja una huella para la eternidad,
nadie puede determinar su influencia

Henry Brooks Adams (1838-1918)

La historia se compone de hilos que vienen del pasado, tejidos por otros formados en el laberinto del presente, desperdigados entre ellos, todavía invisibles, están los del futuro.
Herta Frankel (Viena, 1913–Barcelona, 1996) y sus marionetas pertenecen por méritos propios a la memoria popular de varias generaciones de españoles. Su legado reúne a más de quinientos títeres construidos por maestros europeos en los últimos sesenta y cinco años, y un archivo documental compuesto por más de veinte mil documentos que vinculan el testimonio de una época que tiene origen en el Cabaret Vienés de los años veinte, la Europa de los años treinta y cuarenta, la llegada de *Los Vieneses* a España en 1942, su residencia en Barcelona (1942-1996), revistas de variedades, marionetas, circos, giras, TVE, Herta Frankel, *Compañía*, *Marionetarium*. Todo un patrimonio cultural de valor histórico-artístico, transversal y singular.
La *Compañía de Marionetas Herta Frankel*, mediante un criterio de utilidad y conservación, restaura y documenta, desde hace más de veintiséis años, objetos de expresión generados en la trayectoria artística y profesional de Herta Frankel. Desde 1996, la *Compañía* organiza, desarrolla y da viabilidad al *Marionetarium* en el Tibidabo de Barcelona, una experiencia cuyos objetivos son programar un espacio dedicado a la animación, exhibición, formación, conservación, restauración y creación de marionetas.

La colección compila títeres de diferentes épocas: las marionetas de Herta Frankel con *Los Vieneses* (1948-59), los populares personajes de la etapa en TVE (1959-1971), los títeres y elementos que componen los teatros negros (1972-1985), así como las últimas creaciones de la *Compañía* (1985-2012). Incluye una gran variedad de formas y técnicas que se distinguen en diversos tipos característicos: máscaras, sombras, marionetas, títeres de varilla, de guante, teatro negro y técnicas mixtas. La catalogación ha implicado organizar, ordenar e investigar los dos grandes bloques que componen la sustancia del *Marionetarium*. Por un lado, los elementos propios del teatro de marionetas y por el otro, el fondo documental. El resultado define una intensa actividad artística de genuino carácter europeo, en un entorno cultural condicionado por las circunstancias históricas, políticas y sociales, que

se manifiesta en los apuntes biográficos de los maestros constructores de las marionetas de Herta Frankel: Luís Fontanet, Regino Mas, Harro Siegel, Irmang Sturm, Fritz Herbert Bross, Elvira Loyzaga, Hermanos Nieto, Zdênek Podhursky, George Lafaye y Josef Vitek. Caminos de vocación, esfuerzo, ingenio, experimentación y perseverancia en la búsqueda de soluciones técnicas para perfeccionar estos complejos instrumentos de ilusión.

El origen de la relación de Herta Frankel con las marionetas viene dado por su deseo de permanecer en los escenarios, más allá de su condición de bailarina y vedette de *Los Vieneses*. Arthur Kaps (Viena, 1908-Barcelona, 1974), director y productor de esa mítica compañía de revistas, estaba entusiasmado con la posibilidad de introducir cuadros de marionetas en una nueva producción, desde que asistió a una de las representaciones que Harry V. Tozer (Paraguay, 1902-Barcelona, 1999) ofreció en la Cúpula del Coliseum de Barcelona con el Teatro de Marionetas del F.A.D. en 1946. Ese mismo año, Arthur Kaps intenta atraer a Harry V. Tozer hacia su proyecto, pero no lo consigue. Mantiene entonces conversaciones con Luís Fontanet, hasta que llegan a la conclusión de presentar marionetas, prescindiendo del puente de manipulación, escenario específico que obstaculizaría el indispensable ritmo que requieren las revistas de variedades. Se trataba de pensar marionetas de un tamaño que fuera visible en grandes teatros, manipularlas a la vista del público, e integrarlas en el espectáculo. Herta Frankel tuvo que entrenar y fortalecer sus brazos para sostener el peso de las marionetas y ensayar a conciencia durante meses para transmitir vida a las marionetas y emocionar con sus habilidades al público. Herta recordaba con simpatía cuando Harry (Tozer) le iba marcando y exigiendo ritmo e intensidad de movimientos en los ensayos del pianista Alberto Semprini. El 13 de octubre de 1948, *Grandes artistas en pequeño tamaño* debutan en el Teatro Español de Barcelona, dentro de la revista *Sueños de Viena*, con un éxito extraordinario. El creador de las seis marionetas era Luis Fontanet.

Luís Fontanet, 1950

Luís Fontanet (Barcelona, 1915-1991), estudia decoración en la Escuela Massana de Barcelona (Artes aplicadas), demostrando su pasión por el dibujo, la pintura y la escultura. En 1939, es decorador del Teatro Español de Barcelona, escenario habitual de *Los Vieneses*. Socio del Fomento de las Artes Decorativas (F.A.D.), se encarga de organizar espectáculos infantiles. En 1944, a consecuencia del éxito que obtuvo una función privada del Teatro de Marionetas de Harry V. Tozer en la Cúpula del Coliseum, es nombrado delegado para crear y dirigir la sección de Teatro de Marionetas del F.A.D, con la finalidad de agrupar aficionados y fomentar el desarrollo de este arte. Fontanet y Tozer dirigen durante algunos años más el Teatro de Marionetas del F.A.D., pero a partir de 1948, Fontanet se entrega profesionalmen-

Luís Fontanet, Herta Frankel, Lola Flores y la Lola, 1950

te a diseñar y construir marionetas para Herta Frankel. Como las marionetas requeridas son de mayor tamaño (90 cm.) que las de Tozer (50 cm.), no sirve el sistema de mando vertical, de tipo inglés, por lo que investiga y adopta el sistema de mando americano, el horizontal. A lo largo de dos décadas, crea numerosas marionetas para Herta Frankel; magníficas tallas de madera, algunas de ellas caricaturas de célebres personajes de la época como Alberto Semprini, Harpo Marx, Danny Kaye, Lola Flores, Carmen Miranda, Marlene Dietrich o la patinadora Sonja Henie. Otras se hicieron muy populares por sus apariciones en TVE, como la Tía Cristina, Pepito, Tonto y Gruñón.

En la medida que se descubre el material que Herta guardaba en cestas de mimbre, pica una insaciable curiosidad de investigar. Un día, en una de las cestas, aparecen unas polvorientas máscaras de unos enanitos *Disney*. En uno de los álbumes había una pequeña foto en la que estas máscaras forman parte de un cuadro de la revista *Luces de Viena* en 1943, también aparecen en escena en un corto documental digitalizado. Estaban muy deterioradas por el uso, repintadas. En el proceso de restauración se encuentra en el interior de una de ellas una etiqueta con un nombre, Regino Mas.

Regino Mas, Herta Frankel y el Mago Malasombra, 1960

Regino Mas (Benifaió, 1899-Valencia, 1968), innovador artista fallero que elevó las fallas a la categoría de arte, está considerado uno de los mejores de la historia. Empezó su vida profesional como pintor y aprendiz de escenografía. En 1918 plantó su primera falla. En 1932 creó la primera falla con movimiento. Realizó más de setenta fallas. Fue el primero que construyó fallas de grandes dimensiones en las cuales la sátira y la crítica daban teatralidad y humor a las escenas. Fue presidente de la *Asociación de Artistas Falleros* en la República, fundador del *Gremio de Artistas Falleros* en 1943 y maestro mayor durante 22 años. Iniciativa suya fue la creación del *Museo Fallero*, donde se pueden admirar sus cinco *ninots* indultados (1941, 1942, 1944, 1947 y 1958). También fue impulsor de la *Ciudad Del Artista Fallero*.

Regino Mas inicia su colaboración con Los Vieneses en 1943, en la primera revista de éstos producida en España, *Luces de Viena*, realizando las máscaras para el cuadro de *Los Enanitos cuando aún no conocían a Blancanieves*. Seguirá trabajando en diversas revistas de *Los Vieneses* con realizaciones de elementos escenográficos y atrezzo. La puesta en marcha del Teatro de Marionetas en 1959 y el inicio de los programas en TVE sugieren nuevos personajes

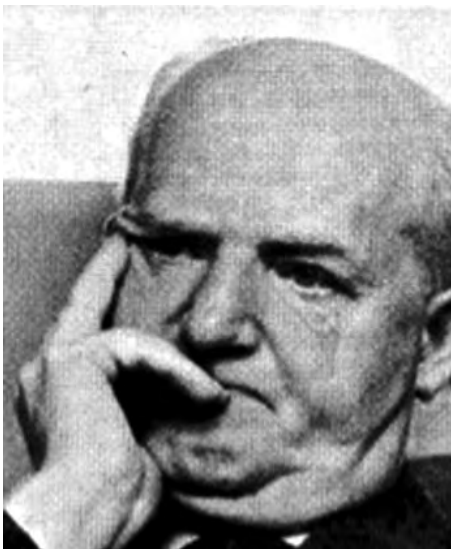
Cuadro brasileño de Regino Mas, 1960

que Regino Mas crea, como el Mago Malasombra y el Director de Orquesta. El hecho de que trabaje en cartón y con moldes hace que se le encarguen cabezas, manos y pies en serie para montar coreografías de seis marionetas para acompañar a la solista. Con ellas se componen espectaculares cuadros de marionetas como el de los flamencos para Lola Flores, el de los africanos para Maisha, el de las japonesas para Geisha, o el de los brasileños para Carmen Miranda.

En 1950 y en 1953 Los Vieneses giran por Alemania con el mismo espectáculo con el que llegaron a España huyendo de una Europa en guerra, vuelven sobre sus pasos con *Alles fürs Herz* (Todo por el corazón), incorporando ahora marionetas. Se reencuentran con viejos amigos y hacen contactos profesionales en ciudades todavía marcadas por el castigo de los bombardeos. Cerca de Hannover, Herta Frankel visita la ciudad de *Braunschweig* (Brunswick) donde pasó sus años de adolescencia, estudiando en la *Werkkunstschule* (Escuela de Artes y Oficios), allí está ejerciendo como profesor el prestigioso marionetista alemán Harro Siegel.

Harro Siegel (Kassel, 1900 - Göttingen, 1985) estudia filosofía, psicología, literatura, filología alemana, ciencia del teatro e historia del arte en la Universidad de Munich, graduándose en 1917. En 1919 sigue su formación artística en Kassel, y en 1920 se traslada a Berlín. En 1923, es profesor de encuadernación en la Escuela Nacional de Arte, poco después, Jefe de Departamento. Allí hay un teatro de marionetas, donde empieza a cooperar. En 1925, construye un escenario desmontable de madera, y realiza las figuras para varias comedias y óperas. Viaja y actúa por toda Europa durante varios años con grupos musicales, compuestos por jóvenes de Alemania e Inglaterra, a la vez que crea y desarrolla su propio estilo y enfoque, en colaboración con músicos amigos. Desde 1936 Harro Siegel es profesor de marionetas en la Academia de Educación Artística de Berlín. De 1939 hasta 1943, dirige en Berlín el *Reichsinstitut für Puppenspiel*, un engendro político-ideológico que entra en conflicto con su ética y con su conciencia. En 1943, logra la cátedra de formación artística en Braunschweig, donde tras la guerra y sus ruinas, funda y gestiona un teatro de marionetas municipal, ejerciendo

Herta Frankel, Harro Siegel y Monsus, 1953



Fritz Herbert Bross
(foto de internet)

de profesor de marionetas en la Escuela de Artes y Oficios de 1946 a 1963. En 1953, inicia una serie de programas de televisión en Hamburgo, Bremen, Dusseldorf, Londres y Nueva York. Durante este período crea nuevas marionetas, presenta nuevas obras y cosecha éxitos por toda Europa. En 1957, Harro Siegel organiza, la *Semana Europea de Títeres en Brunswick*, abriendo el primer puente cultural entre la dividida Europa. El prestigio internacional de Siegel va creciendo al cabo de muchos viajes, reuniones, entrevistas, conferencias y actuaciones por toda Europa y EEUU. En 1958 gira por el este de Asia. De vuelta a Alemania, pone en escena poemas dramáticos, comedias, anima intercambios internacionales a través de UNIMA, ilustra con conferencias los Festivales que se organizan en toda Europa. En 1964 diseña las figuras del *Flautista de Hamelin,* para el carrillón de *Hochzeitshaus* de Hamelin. En 1965, concluye sus obras de títeres con la Ópera *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Ese año, Harro Siegel se traslada a Italia para dirigir la Fundación Artística *Villa Romana* en Florencia. Sus actividades en Florencia incluyen giras, conferencias, exposiciones, documentales, traduce varios ensayos de arte y filosofía, escribe sobre teatro y títeres del Japón. En 1972 vuelve a Alemania; a partir de 1978 se establece definitivamente en Göttingen. Las figuras de Harro Siegel revelan un ingenio peculiar, agudo sentido del humor, equilibrio espiritual y nobleza artística. Delegada a palabras, su obra demuestra su valía como parábola histórica y cultural de un auténtico humanista.

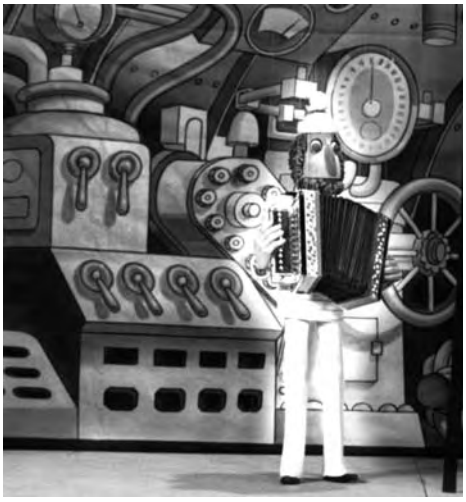
Harro Siegel construye para Herta Frankel, en 1951, un caballo Lipizzano con jinete, de la *Alta Escuela Española de Equitación en Viena*. En 1952, su discípula, Irmang Sturm construye la bailarina Pavlova. En 1960, Harro Siegel pone en contacto a Herta Frankel con Fritz Herbert Bross.

Fritz Herbert Bross (Stollberg, 1910-Scwäbisch-Hall, 1976), proviene de una familia de escultores de madera de los Montes Metálicos, frontera alemana con Chequia. Estudia en el Centro de Tecnología de Chemnitz en 1941, y en la Universidad Técnica de Stuttgart ingeniería industrial. Trabaja en el departamento de investigación de vehículos de la empresa *Porsche*. Durante ese período se dedica a estudiar historia del arte, pintura y fotografía. Tras la guerra europea decide dedicarse al teatro de marionetas. Bross y su esposa Margaret Bross Felicity (1912-2005) construyen un taller común en Stuttgart, ella confecciona la indumentaria de los personajes. Allí construyó marionetas para muchos profesionales y teatros; solistas, producciones completas, figuras de animales y títeres para niños. Su original estética artística combina formas y colores que juegan con la luz teatral y el movimiento. Introduce conceptos de física; los centros de gravedad, los péndulos, sus inercias, para conectarlos en sutiles y expresivos movimientos característicos de sus personajes. Con sus conocimientos mecánicos resuelve, con prototipos, piezas versátiles para las articulaciones. Analiza los sistemas de mandos existentes, sus sistemas de palancas, sus básculas, su ergonomía, y desarrolla el denominado sistema Bross de mando alemán, precisando el principio de manejar los movimientos básicos de la marioneta con una sola mano; mover la cabeza, andar, inclinar la parte superior del cuerpo, arrodillarse; mientras la otra mano se ocupa de los hilos concretos de las manos de la marioneta, instrumentos, etc. De 1958 a 1967, enseñó el arte y la técnica de la construcción

de marionetas y su puesta en escena en el Instituto de la Marioneta de Bochum. Posteriormente, se hizo cargo de la dirección artística de *Gerhard Marionetten* en *Schwäbisch Hall,* con la asistencia de su hijo Utz Veit Bross. Su revolucionaria capacidad de síntesis técnica y artística lo convierte en maestro de marionetas por excelencia. Sus concepciones ejercen una evidente influencia en el oficio.

Fritz Herbert Bross construye para Herta Frankel en 1961, el acordeonista Mariñeiro y el guitarrista Flamenco. En 1965, el violinista Pierre Otto.

En 1960 dan comienzo los programas infantiles en TVE. Durante doce años, las tardes del domingo, Herta Frankel y sus marionetas ocupan la pequeña pantalla. Meses antes, Arthur Kaps y Herta Frankel piensan personajes, una figura que actúe como mascota, otras técnicas, otros materiales más ligeros, buscan especialistas y proponen a Elvira de Loyzaga.



Mariñeiro acordeonista. Fritz Herbert Bross, 1960

Elvira de Loyzaga (Granada, 1916-Madrid, 1996), es hija del escultor granadino Pablo de Loyzaga Gutiérrez, y desde muy joven se siente atraída por la escultura. Imparte clases de muñequería artística en la Escuela de Artes y Oficios, y pone en marcha su primer taller de muñequería. Estudia la historia de la muñequería artística, la creación de muñecos desde un punto de vista antropológico, y explora con nuevas técnicas y materiales entre los que destaca el fieltro, característico en numerosas de sus creaciones. El prestigio internacional de Elvira de Loyzaga y de su empresa *Muñecos Loy* le lleva a exponer en Japón, donde sus muñecos son admirados y producidos. Sus obras forman parte de colecciones privadas y museos.

Elvira de Loyzaga construye para Herta Frankel en 1960: el gato Chifú, el León, los Enanitos, tres Perritos Cantores y el que se convirtió en icono de Herta Frankel, la famosa perrita Marilín.

Elvira Loyzaga con Marilin, 1960

Con los años sesenta llega la gran popularidad, un desconocido y poderoso medio, la televisión, trae consigo un nuevo fenómeno sociológico. La repetición de imágenes traspasa las barreras de una cultura fascinada por el consumo. La publicidad toma conciencia de su papel y despierta una industria alrededor de la fama. En 1962 se introducen, en la primera Feria del Juguete de Valencia, dos intrépidos pioneros de Badalona, los hermanos Nieto.

Francisco Nieto Gras (1921-2002) y **Juan Nieto Gras** (1924); en 1939 desaparecen de Badalona y aparecen en un circo por Sudamérica trabajando de magos. Francisco es conocido por el sobrenombre de Zongo y Juan por Gargot. Cuando vuelven a Badalona, se dedican a crear y construir escenografías, aparatos, trucos de magia e inventos. En 1954 Juan Nieto proyecta un aparato para ver los cuentos en relieve, que se vendió por toda España y hasta en Cuba. En 1959 montan una fábrica de juguetes de plástico y proponen a la Editorial Bruguera realizar reproducciones de personajes famosos de los tebeos de la época; Capitán Trueno, El Jabato, El Corsario de Hierro y un largo etcétera. Este caso insólito los convierte en pioneros de la promoción alrededor de personajes famosos de ficción en España. En 1962 están presentes en la que fue modelo de feria monográfica, la primera edición de la Feria del Juguete de Valencia.

El Duende de la Luna. Estereoplast, 1963

Los hermanos Nieto, ese mismo año, proponen en TVE a Arthur Kaps realizar reproducciones de las famosas marionetas de Herta Frankel, protagonistas de los programas infantiles de TVE. Surge entonces una aparente industria de reproducción de títeres, marionetas y muñecos de diversos modelos, escalas y materiales. Con efímeros materiales utilizados en la fabricación de muñecas, se construyen precarios personajes para cubrir los continuos programas televisivos. Patentes y marcas, registros de modelos industriales, explotaciones comerciales, concesiones y royaltys se suceden. En 1963, Juan Nieto Gras se retira del negocio; Arthur Kaps y Francisco Nieto Gras, sin éxito artístico ni alegrías económicas, postergaron durante años el ocaso de la Sociedad *Estereoplast*.

A finales de los años sesenta Herta Frankel, después de una exhaustiva década en TVE necesita renovarse. Arthur Kaps piensa un nuevo programa para ella, en un Festival de Cine de animación, al ver una serie de la televisión checa llamada *Broučci* y, allí mismo, convence al director Edouard Hofmann, y al creador de los títeres Zdenêk Podhursky.

Zdenêk Podhursky (Praga, 1920-1981), en 1947 abandona la carrera de arquitectura para trabajar con Josef Skupa. Entre 1951 y 1953 trabaja en la televisión Checoslovaca y participa en películas de Karel Zeman. Desde 1951, realiza más de veintiocho exposiciones internacionales. En la Expo 58 de Bruselas, gana la medalla de oro con su *Juego de sombras*, colaborando con Jiri Trnka, y en Neuchatel recibe otra medalla de oro con su *Belén Checo*. Entre las series realizadas para la televisión de su país, destaca una de las obras fundamentales de la literatura infantil checa *Broučci* (Luciérnagas) en 1967.

Zdeněk Podhůrský se traslada a Barcelona en 1969 por mediación de *Art Centrum*, contratado por Herta Frankel y Arthur Kaps, para crear y construir más de doscientos títeres para la serie *El País de la Fantasía*, una coproducción de TVE y la televisión alemana Hessischer Rundfunk. En 1970 la serie de veintiséis episodios en color recibe el premio Marconi en Milán, la Ninfa de Oro en Montecarlo y el Platero de Oro en Gijón y ha sido emitida en numerosos países de Europa y América. En 1975, Zdeněk Podhůrský, realiza nuevos títeres para Herta Frankel, entre ellos, los personajes que forman el espectáculo de teatro negro *Love Play*. Con sus ligeros toques de erotismo, Herta Frankel inaugura *Scala Barcelona* en 1972.

En 1973 el repertorio en cámara negra de Herta Frankel adquiere nuevas expresiones, con el idilio de *John & Marsha* de George Lafaye.

Programa El País de la Fantasía, 1970

George Lafaye (Burdeos, 1915- París, 1989), en 1939 abandona la carrera de medicina y se introduce en el teatro realizando los dibujos del proyecto para una farsa de actores y títeres, *El Oso y la Luna*, de Paul Claudel. Desde 1939 hasta 1943 experimenta en el campo de las marionetas con un círculo de amigos, con el espectáculo *Viejas canciones francesas*. En 1943, funda su propia Compañía, *Theatre du Capricorne.* Presenta espectáculos vanguardistas, óperas e infantiles en París. Transgresor del paisaje de la época; aplica su *savoir faire* tradicional a provocadoras ideas estéticas, y convoca al efervescente público de los *cabarets* franceses. Durante los años cincuenta colabora con Yves Joly (*Theatre du Berger)*. Las giras internacionales conducen a Georges Lafaye de París a las Vegas.

En 1960-1970 intenta materializar un proyecto para construir un centro de formación, experimentación y desarrollo de Teatro de Objetos. Director artís-

tico de las revistas *L'Art et la Mode, Art et Style* y fundador de la revista *Septième Art*. En los años setenta crea varias esculturas al aire libre. En 1977 diseña un espectáculo-exposición sobre la cultura, totalmente automatizado, para la inauguración de la biblioteca del Centro Pompidou. En 1984 presenta su último trabajo con títeres, *Antígona*, en el *Théâtre de la Tempête* de París.
Sus *sketches* de Georges Lafaye derivan del influjo de la música en los objetos, creando la ilusión de su vida autónoma. Polifacético creador, especialista en electrónica, inventor del *syncropan,* aplica luz negra y técnicas cinematográficas en el escenario, novedosas imágenes recreadas con movimientos y efectos rítmico-visuales, figuras abstractas, geométricas, grafismos, signos, colores, metamorfosis. La importancia de su innovadora manipulación hace a George Lafaye padre del teatro de objetos y del teatro negro. Sus representaciones son calificadas como metáforas teatrales.
John & Marsha (1952) es una de las representaciones más afamadas de George Lafaye. La escena se compone con la satírica grabación *John & Marsha,* del titiritero y locutor estadounidense Stan Freberg. Un dialogo pasional y seductor entre dos voces que se nombran; una, sensual femenina, y otra, viril masculina; entonaciones que sugieren el inicio y el desenlace de un encuentro. Los objetos animados son simbólicos; las voluptuosas curvas de una boa de plumas de avestruz, en erótica danza con un rígido sombrero de copa. La complicidad de la manipulación evoca emociones creadas por la poética del imaginario. En 1973 el número es adquirido por Arthur Kaps para Herta Frankel.

John & Marsha, 1952. Georges Lafaye, 1973

Arthur Kaps, durante sus últimos años, había orientado y dirigido *Scala Barcelona*, dejando encaminada, en un póstumo acto de amor, a Herta Frankel. A ésta se le abre un nuevo circuito que fue como *Volver al ayer*, a los orígenes, al cabaret, a los grandes escenarios nocturnos de casinos y a las galas. En 1984 Herta encarga construir los personajes, de lo que sería su último espectáculo de teatro negro, a un escultor checo, llamado Josef Vitek.

Josef Vitek (Zhoř-Jihlava 1914-Praga 1996), es hijo del tallador de madera Charles Vitek, alcalde de Zhoř durante muchos años. Después de la escuela primaria, su padre le enseña a tallar. En Praga, asiste a la escuela técnica y estudia durante seis años Artes Aplicadas, entre otros, con el profesor Drahoňovský Horejc. En 1939 se gradúa en la Academia de las Artes y coopera con arquitectos, sobre todo con Jaroslav Cermak, realizando la decoración de las iglesias que se construyeron en esa época. Estos trabajos le permiten casarse y establecerse, incluso durante la guerra, hasta 1948. Después de ese año, ya no se construyen más iglesias, a partir de entonces todos los contratos de trabajo dependen de una comisión de la Asociación de Artistas que los ata a todos. Ser artista independiente y no ser miembro del Partido lo condena. Josef Vitek sobrevive como artista escultor hasta 1963. Harto, busca un empleo permanente y lo encuentra en la Academia de Artes Escénicas, en el Departamento de Alternativa y Teatro de Títeres, donde fue maestro y director de

Herta Franquel, Josef Vitek y Josephine Baker, 1984

talleres, hasta su jubilación. Allí pudo transferir su experiencia a estudiantes checos y extranjeros.

Josef Vitek y su discípula Eliane Attinger construyen para Herta Frankel, en 1984, los personajes para un nuevo espectáculo de teatro negro. En *Grandes Artistas de ayer y de hoy* se dan cita; la Pantera Rosa, Plácido Domingo, Julio Iglesias, Elvis Presley, Los Beatles, Josephine Baker, Rita Hayworth y Gene Kelly.

En 1985 entran a formar parte del equipo de Herta Frankel, Pilar Gálvez, procedente del *Teatro Malic,* y Fernando Gómez, discípulo de Harry Vernon Tozer. Desde 1996, ambos son promotores y directores de la *Compañía de Marionetas Herta Frankel,* crean el *Marionetarium*, proyecto que pretende consolidar el abanico de áreas específicas que lo conforman: museo, teatro, escuela, taller y archivo. Actualmente el *Marionetarium Herta Frankel* presenta en el Tibidabo de Barcelona la *Exposición Animada Maestros de Marionetas*, que integra originales disponibles en situación escénica, complementados con paneles ilustrativos, vídeos y demostraciones con títeres representativos construidos para Herta Frankel.

Con trabajo, conocimiento y ayudándonos de la labor de muchas generaciones de maestros titiriteros, tenemos la oportunidad de explorar y aprender un oficio artístico con dimensión artesanal y evolución tecnológica. Respetándolo, desarrollándolo y transmitiéndolo, mantenemos encendido un foco de investigación para el presente y para el futuro.

LOS TÍTERES

los Clásicos

Un arma de doble filo

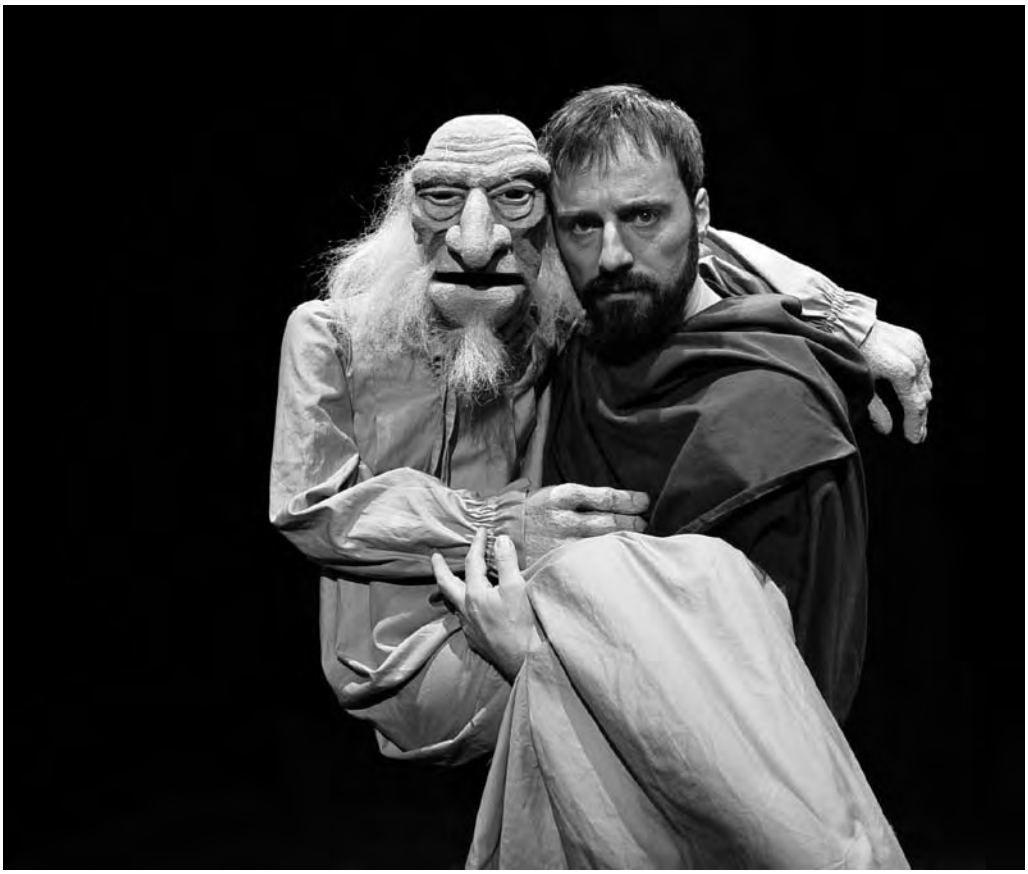
Miquel Gallardo
pelmanec@yahoo.es

De las nueve acepciones que la palabra ***clásico*** tiene en el diccionario de la RAE, yo me quedo con la tercera:
3. *adj. Dicho de un autor o de una obra:* ***Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia***.

Pero, ¿cómo llega hasta un clásico un titiritero o un manipulador de objetos, cuando el lenguaje que se utiliza en la mayoría de los casos en la concepción de esas obras está tan alejado de aquél que el arte de la manipulación puede permitir?

La puesta en escena de una obra clásica con títeres tiene que pasar irremisiblemente por la estrecha relación entre la obra y la técnica elegidas, y siempre dar los pasos teniendo bien a la vista estos dos componentes, intentando respetar en profundidad ambas, apoyándose en una y en otra, sin traicionarlas, teniendo bien presentes sus limitaciones y, huyendo de esconderlas, convertirlas en ventajas.

Don Juan. Memoria amarga de mí
Foto © Marta Vidanes



Don Juan. Memoria amarga de mí
Foto © Marta Vidanes

Crear una obra con muñecos u objetos conlleva siempre la necesidad de ver el mundo pasándolo por el tamiz de cualquiera de las técnicas o lenguajes que hayamos escogido. Ésa es la esencia primera de nuestro arte. Los titiriteros no nos dedicamos a imitar simplemente el mundo, sino que creamos infinitos mundos en los que nos movemos y hacemos frente a los conflictos, proponiendo -y en eso estriba la grandeza de nuestro arte- universos variados que se rigen por reglas distintas en cada caso. Cualquier historia que se quiera contar tendrá que respetar esa regla principal: proponer algo distinto, un lenguaje propio, bien sea para abordar un clásico o una historia original.
¿Cómo encarar entonces una obra con muchos años a sus espaldas, que no está escrita para ser representada según los parámetros que nos hemos propuesto? A través de la adaptación.

Si hay algo que he aprendido en estos años es que para afrontar un clásico, por muy cercano que nos parezca el original, el trabajo siempre requiere una revisión, una reescritura del texto. Y para reescribir un texto o adaptarlo a nuestras necesidades, no basta con barrer palabras, personajes o situaciones de manera despreocupada, quedándonos con los pasajes más conocidos o los protagonistas más emblemáticos. Ésa es la raíz madre de todos los buenos momentos o los sinsabores que acarreará el proceso de creación. Podemos decidir primero la obra a afrontar o elegir con anterioridad la técnica a utilizar. Yo he utilizado ambos caminos para desarrollar los procesos creativos

que más me han marcado hasta el momento: ***El Avaro***, ***Don Juan. Memoria amarga de mí y Diagnóstico: Hamlet.***

Cuando creamos ***El Avaro de Molière*** junto con Jordi Bertran y Olivier Benoit, todo el proceso descansaba en un pilar principal: la grandiosa idea de Jordi de representar la obra cambiando el dinero por el agua. Más allá de lo acertada que era por lo actual y visionaria, esta idea nos marcaba claramente el camino por el que tendríamos que empezar a andar. Tendríamos que trabajar con objetos de agua (grifos, mangueras, botes, etc.) y eso nos daba pistas sobre el formato del espectáculo (manipularlos sobre mesa). El lenguaje, sin embargo, venía determinado por la elección de la obra y de su autor: Molière. A los tres se nos hizo evidente en los primeros ensayos que no podíamos prescindir del maravilloso texto que el autor francés proponía. Así pues, teníamos las tres patas que sostendrían nuestro proyecto: la elección de la obra, el lenguaje formal (a partir de la idea de cambiar el agua por el dinero: objetos de agua) y el lenguaje escénico (trabajo sobre mesa y de texto).
A partir de aquel instante, todo se centraba en cómo adaptar una obra tan extensa a las necesidades que nos habíamos impuesto. Ese fue uno de los obstáculos más difíciles de salvar. Reescribir, cortar, cambiar textos, tramas, personajes... Sacrificar líneas argumentales para potenciar otras, defenestrar personajes que al principio te parecen imprescindibles (llega un momento que todos te lo parecen). Dejar la obra en una extensión que se adecúe al contenido y al ritmo de lo que quieres contar... Sin duda, ésta fue la parte más difícil y la que nos llevó más tiempo y dolores de cabeza.

Superada esta fase, y cuando tuvimos claro todo lo anterior, el proceso creativo se desarrolló rápido y casi, diría, fácil. Una vez resueltas todas las dudas descritas, en los últimos tres meses de ensayos se consiguió dar a luz un espectáculo que, aún hoy, diez años después de su estreno, se puede disfrutar por muchos teatros del mundo.

Mi segunda experiencia con los clásicos, ya trabajando en solitario, fue *Don Juan. Memoria amarga de mí*. En este caso lo primero que había decidido era la técnica a utilizar. Y la razón de la elección tenía que ver con mi deseo de enfrentarme a un espectáculo yo solo, compartiendo la escena y los diálogos con muñecos grandes, a la manera que tanto admiraba y sigo admirando del gran Neville Tranter. Siempre me fascinó esa relación del actor australiano con sus *partenaires* de espuma y látex.

Teniendo clara la elección de la técnica y el formato, mis dificultades pasaban por decidir la historia. Ahí fue cuando la aparición de mi amigo y dramaturgo Paco Bernal fue determinante, al sugerir que abordara Don Juan, un mito del teatro universal.

Empezamos pues a leer y estudiar cuantas más obras pudiésemos que tuvieran al burlador sevillano como eje central, tratando de encontrar entre todas ellas una esencia, un punto en común que me diera indicios sobre cómo enfrentarme al personaje. Y de nuevo fue la técnica escogida la que nos daría las pistas sobre el camino a seguir.

Los muñecos grandes (tamaño humano) conllevan una serie de condicionantes que hay que respetar (todas las técnicas los conllevan). Y nunca debemos nadar a contracorriente de la técnica porque andamos derechos al fracaso. A nadie se le ocurriría exigir el ritmo y la fuerza que tienen los títeres de guante

El avaro
Foto © Jesús Atienza

a las marionetas de hilo; o la sutileza y la magia que éstas destilan, a los guiñoles. En este caso, los muñecos grandes manipulados de manera directa me imponían una proximidad constante; una dependencia mutua enorme entre el manipulado y el manipulador. Y al ser éste, a la vez, actor en la obra, esa dependencia no se podía esconder de ningún modo. Debíamos, pues, encontrar la manera de aprovechar esa dependencia. Y utilizar los vasallajes a los que nos llevan las técnicas de manipulación pasa por evidenciarlos. Teníamos que encontrar la forma de que esa interdependencia se viera expuesta en la trama escogida, en los personajes seleccionados. Así fue como surgió la idea de envejecer a Don Juan. Hacer del personaje más individualista del panorama teatral universal una piltrafa dependiente y cascarrabias incapaz de dar un paso sin la asistencia de un servidor, en este caso, cómo no, su manipulador. Conseguimos, de este modo, esa traslación imprescindible, esa conexión obligada entre la historia a contar y la técnica escogida. Y el resultado nos llevaba directos al punto de partida desde el que había que escribir la historia de este Don Juan: la mirada atrás de un viejo, el repaso y examen de los hechos consumados, y el conflicto con el asistente y manipulador. Había que buscar ese antagonismo que hiciera de su obligación de coexistir una ventaja desde el punto de vista dramatúrgico; poner a títere y manipulador en el mismo plano: un tour de force, una lucha de igual a igual en que la experiencia del viejo títere se ve contrarrestada por la fuerza física del joven fraile manipulador. Interdependencia. Ese fue el gran descubrimiento: la interdependencia entre los elementos dramatúrgicos, entre los personajes Todo adquiría un aire e imponía unas reglas que nos salvarían cada vez que nos perdiéramos en los confusos caminos de la escritura.

Algo similar ocurrió al crear *Diagnóstico: Hamlet*, nuestro último espectáculo. De nuevo me enfrentaba a títeres grandes, y de nuevo abordaba un clásico. Fue éste mi mayor reto sin duda, porque la obra escogida trata de las relaciones

Don Juan. Memoria amarga de mí
Foto © Tercer Polo

y conflictos de muchos personajes y las tramas son tan perfectas que intentar eliminar algún protagonista sin dejar cojeando a los demás es tarea imposible. Llegué a la conclusión de que lo que realmente quería abordar no era la vida en Elsinor, sino qué piensa un joven que ha vivido la muerte de su padre y la inmediata boda de su amada madre con su odiado tío. Esa lucha interior, ese remolino de pasiones en que se envuelve la personalidad del joven príncipe. O mejor, ¿qué hacemos cuando creemos que el mundo nos ha castigado de manera tan cruel e inmerecida? ¿Nos rebelamos contra todo, o dejamos pasar el tiempo escondiendo nuestra humillación bajo un manto de fingida locura? Todos estos sentimientos y conflictos con uno mismo y su entorno, cómo reaccionamos ante ellos, y qué subterfugios creó Shakespeare para desarrollarlos en su obra, acabaron por parecerme barreras demasiado altas para superar con el lenguaje escénico elegido. Hacía falta, pues, una operación quirúrgica importante y delicada. Debía extraer al personaje y sus problemas, intactos, y que sobrevivieran en un entorno actual, sin que perdieran la potencia con los que fueron creados y, por otro lado, tenía que dotar de contenido el hecho de haber escogido esa técnica de manipulación. Pensé pues, de nuevo, basarme en la fuerza de la conexión entre títere y titiritero, entre manipulado y manipulador, en la relación de un joven que, después de vivir los dolorosos acontecimientos antes narrados, se encierra en un armario para huir de sus injustas circunstancias, y un psicoanalista que intenta por todos los medios extraerlo de ese mundo en el que se encierra: de nuevo INTERDEPENDENCIA. En este caso, el psiquiatra, encarnado por el manipulador, siente atracción e intenta estar en todo momento en contacto con el joven paciente, y el títere que lo denosta y trata de evitar. De nuevo esa fuerte interrelación entre dramaturgia y forma, entre historia y técnica, entre títere y clásico. Esa base de conflicto fue la gasolina que permitió desarrollar todo el resto. Fue la nave en la que podía embarcar cualquier pugna secundaria, cualquier personaje o cualquier situación.

Diagnóstico: Hamlet
Foto © Marta Vidanes

SENTIT
QUE ALGUNS
CULPABLES HAN
SENTIT UN
JACSEIG
A DINTRE
NO SOC PAS BOI
NOMÉS HO FINGEIXO
DEL
NORD
LA COUSÜEN-
CIA ENS FA COVARDS
A TOTS

METIENDO LA PATA

Tal vez no fue tan buena idea, sacarle la astillita del pie, pensó antes de ser devorado.

Texto, Santiago Ortega
Foto, Fernando de Julián

MARIONETAS

el cine de Jan Svankmajer

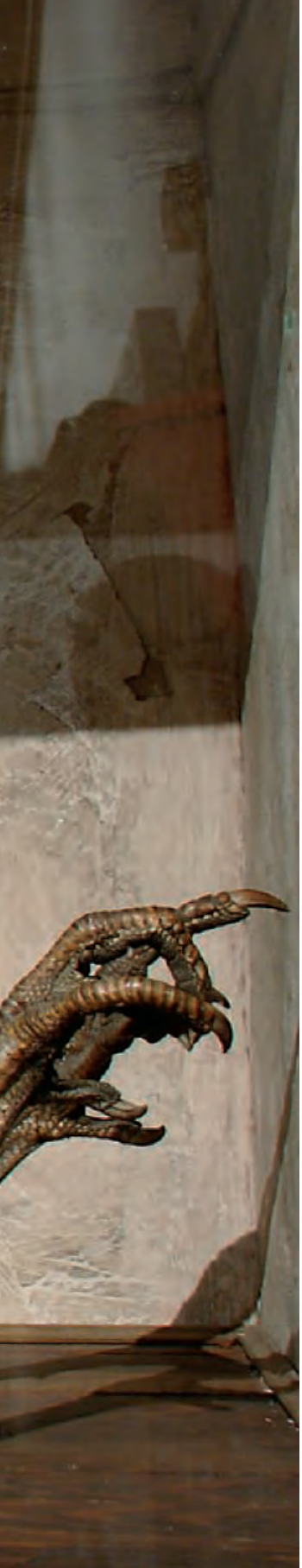
Texto: L. Fernando de Julián
fdejuliang@gmail.com
Fotos: Julián Lacalle

"Sólo estaba pensando en lo extraño que es ver como el viento mueve cosas sin vida (…) Parece tan milagroso ver cómo de repente empiezan a agitarse las cosas que siempre han permanecido muertas, inmóviles. ¿No? Una vez estuve mirando en una plaza (…) cómo unos enormes trozos de papel corrían como locos y se perseguían unos a otros, como si se hubiesen jurado la muerte (…) Un grueso periódico se quedo tirado en el suelo y se abría y cerraba lleno de odio, parecía que le faltara el aliento y procurara respirar. Me sobrevino una oscura sospecha: ¿qué pasaría si, al fin de cuentas, las cosas con vida fueran algo semejante a esos trozos de papel."

"El Golem", de Gustav Meyrink.

© Julián Lacalle

© Julián Lacalle



Jan Svankmajer, junto y con la colaboración de su mujer Eva Svankmajerona, ha emprendido un sinfín de caminos mágicos que convergen en un epicentro y cruce de caminos a un mismo tiempo. Desde los textos de Poe, Sade y Lewis Carroll, o los cuadros de Arcimboldo y el ambiente de la vieja Praga y lo Gótico; se lanza en pos de la tradición, el surrealismo y la subversión mezclándolas en sus manifestaciones: films, collages, textos, cerámicas, esculturas, dibujos… siempre haciendo uso simbiótico de las reconocibles constantes svankmajerianas: las marionetas, la infancia, la destrucción, el juego, la rebelión, la comida, el deseo… Este artículo pretende aproximar al lector a una de esas constantes, la marioneta, a través de una selección de films de Svankmajer donde estas toman un peso específico y donde se cruzan y mezclan con las constantes anteriormente citadas para construir el sueño, que en palabras del propio Svankmajern se define como: "ese bien natural de la imaginación, enterrado sistemáticamente y cuya casilla vacía ha sido ocupada por el absurdo producido a gran escala por nuestros sistemas científicos racionales".

Jan Svankmajern estudió en la Escuela de Artes Aplicadas antes de estudiar Dirección y Escenografía en la Escuela de Marionetas, donde se graduó con un montaje que combinaba marionetas y actores enmascarados, *King Stag* de Carlo Gozzi y donde tuvo la posibilidad de ver a verdaderos constructores de marionetas hasta el punto de afirmar que nada de lo que se produce actualmente es comparable al teatro popular de marionetas. Ese mismo año apareció como actor-marioneta en el corto de Emil Radok *Faust*. Antes de empezar con sus propios films, fundó el Divadlo Masek (Teatro de Máscaras) donde produjo una versión de teatro de máscaras del tradicional guiñol de Fausto, además de una adaptación de *The Story of an Ordinary Soldier* y una pantomima de Vitezslav Nezval.

Hasta la fecha Svankmajer ha creado treinta y una películas entre cortos y largometrajes, de las cuales en siete la marioneta o la figura artificial tienen un uso o protagonismo específico. Estos films, que son el objeto de este artículo, son por orden cronológico de realización: *The Last Trick of Mr Schwarzwald and Mr Edgar* 1964, *Punch and Judy* 1966, *Don Juan* 1970, *Alice* 1987, *Faust* 1994, *Conspirators of Pleasure* 1996, y *Little Otík* 2000. Al final del artículo mencionaremos también el corto *Jabberwocky* de 1971, en el cual no se hace uso de la marioneta pero sí del objeto, que toma una dimensión especial y representativa de la obra svankmajeriana. Para facilitar al lector la posible búsqueda de estas obras en internet con el fin de visionarlas, se ha optado por presentar los títulos en inglés, que ofrece mejores resultados en la búsqueda, acompañado de su original en checo.

Pasemos, pues, a introducirnos someramente en el universo de Svankmajer. Una advertencia en boca de Alice: **Cierren los ojos, o de lo contrario no verán nada.**

THE LAST TRICK OF Mr SCHWARZWALD AND Mr EDGAR

(Poslední trik pana Schwarzewaldea a pana Edgara, 1964)

Este corto de once minutos es aparentemente un juego de trucos en el que Svankmajer nos deja entrever parte del misterio de la ilusión que construye y engaña al ojo: podemos encontrar un uso de efectos técnicos del Teatro Negro, como los rayos ultravioletas, al mismo tiempo que se nos deja ver el rostro del titiritero manejando los accesorios del truco o ilusión que se dispone a ejecutar. En el corto, dos magos rivales entre sí se baten ante un

público invisible para lograr el mejor truco y conquistar a la audiencia. El primer mago, Mr. Edgar, empieza el duelo sacando un pescado de su sombrero y devorándolo rápidamente gracias a un mecanismo alojado en su cabeza que se pone en marcha a través de una manivela sujeta a su oreja. El segundo mago, Mr. Schwarzwald, continúa el duelo haciendo que un caballo de madera brinque sobre una cuerda. Mr. Edgar contrataca con dos violines y unos brazos que crecen desde su espalda y con los que consigue tocar una orquesta. Mr. Schwarwald contesta incluyendo su cabeza en unos juegos malabares junto a otras dos que brotan de su cuello. Mr. Edgar toma el turno y prosigue dirigiendo unas sillas acrobáticas que a su señal saltan a través de un aro. Mr. Schwarwald le ofrece la mano para felicitarlo por tan magnífico truco y con gran violencia le arranca un brazo a Mr. Edgar. Ambos magos empiezan entonces a desmembrarse, mutilándose uno a otro, hasta que sus brazos ya separados del cuerpo se estrechan la mano carentes ya de toda posible conciliación.

La violencia y la destrucción, que son una constante en muchos de los films de este director, se mezclan y presentan en este corto a la forma svankmajeriana, pero ¿cómo es esa forma?. Para intentar acercarnos, utilizaré unas palabras del propio autor: "Desde mi etapa escolar he sido acusado de padecer cierta morbosidad, desorden, negativismo y pesimismo. Siempre he tratado de defenderme de esa acusación. En mis películas no existe la destrucción desde un punto de vista abstracto. Se trata siempre de un tipo concreto de negación (y, como dijo Effenberger, esto no es negativo)" por si esto es poco aclaratorio, añadiré las palabras que Buñuel escribía a propósito del estreno de "Un perro andaluz" en 1929: "La multitud imbécil que ha encontrado bello y poético lo que, en el fondo, no es más que un llamamiento desesperado y apasionado al asesinato".

PUNCH AND JUDY

(Rakvickárna, 1966)

Una orquesta de monos diabólicos de ojos sanguinarios que tocan sus instrumentos de feria. Así comienza este corto, el segundo en su carrera, que muestra un duelo cruel, de nuevo, siguiendo el desarrollo del tema de la destrucción y la violencia planteado en *The Last Trick*. En este corto un títere tiene envidia de otro títere vecino porque le gusta y quiere el conejillo de Indias al que su vecino da de comer. El primero propone comprarlo a cambio de un saco de plata, y el segundo, aún negándose al trato reclama la plata. El primero se resiste a soltar el saco y recibe un martillazo del segundo, quien lo encierra en un ataúd. Tras apropiarse del saco, acude a ver el cuerpo de su vecino y entonces encuentra el ataúd vacío. El primer títere lo sorprende y lo mata a golpes, encerrándolo en el ataúd del cual él también se escapará. Ambos títeres se sorprenden y empiezan a golpearse mutuamente hasta matarse.

Se puede apreciar en este corto un aire del teatro popular de marionetas, si bien queda en un segundo plano porque el ambiente sugerido como escenario principal en el que se desarrolla la acción, así como los elementos que aparecen (ej:ataúd) nos traen a la memoria el corto más reivindicativo de Jiri Trnka: *The hand*. Aunque existen referencias y paralelismos con este corto, podemos decir que *Punch & Judy* desarrolla la rebeldía que se anuncia en *The hand* hasta el punto de pasar literalmente por encima de éste.

© Julián Lacalle

© Julián Lacalle

DON JUAN

(Don Sajn, 1970)

Cuatro años después de *Punch and Judy*, en los que Svankmajer ha creado siete cortometrajes más, estrena este corto de 31 minutos citado repetidamente como el más largo de su carrera. El corto presenta una versión de la tradicional obra de marionetas. Para esta versión las figuras fueron copiadas de las originales dieciochescas y se investigó y utilizó la dicción utilizada en el original. Como gusta hacer al autor, el curso de la narración se interrumpe una y otra vez con el recurso convertido en forma de intercalar primeros planos de los personajes de la obra y revelar los mecanismos de manipulación de las marionetas así como las entretelas del teatro.

En el ensayo *La barraca de feria* escrito en 1913, Meyerhold revela el poder de la máscara que había utilizado en su pieza *Don Juan* tres años antes. Describió su objetivo como la apoteosis de la máscara, el gesto y el movimiento. A través de la máscara, el espectador puede ser testigo de las peculiaridades de un personaje individual tanto como la de aquellos otros que se le parecen. Sin duda, este texto y su autor influyeron en Svankmajer a la hora de diseñar y construir el proyecto de *Don Juan*, ya que, aún sin utilizar la máscara para el actor, este corto es posiblemente el que más marcadamente abandona la estética convencional de sus largos y nos deja ver las peculiaridades que citaba Meyerhold. El hecho de que este mismo año ingresase en el grupo surrealista también aporta cierta lírica al conjunto que se traduce en un cuidado especial de la iluminación, el montaje, el trabajo de cámara y por supuesto la música, compuesta por Zdenek Liska (con quien ya colaboró en *Punch and Judy*).

ALICE

(Neco z Alenky, 1987)

El primer largo de Svankmajer es una mezcla y extensión de sus dos cortos con predominio de lo onírico *Down to the Cellar* y *Jabberwocky*. Si bien esta vez el sueño se vuelve más narrativo, ya que Alicia, interpretada por Krystýna Kohoutová, despierta al igual que en el texto de Carroll en el país de las maravillas; sin embargo esta Alicia narra todo lo que sucede y dicen los personajes. Este personaje se convierte en motor del desarrollo del film, participando en todas las acciones y prestando su voz a los personajes que se suceden. Alicia se convierte así no sólo en protagonista y narradora de la historia, sino en dueña y controladora hasta el punto de añadir de forma automática a las réplicas de los personajes: "dice le conejo, la reina, el sombrerero…" con primeros planos, de nuevo, de sus labios.

Svankmajer parte del texto de Carroll, pero desde el mismo título nos anuncia que no vamos a ver una adaptación, sino una interpretación onírica y personal del texto. *Neco z Alenky*, bien traducido significa: "Algo de Alicia".

La Alicia de Carroll se nos presentaba sentada a la ribera del rio, mientras que la de Svankmajer está en su habitación, rodeada de juguetes extraños, animales disecados, marionetas, insectos… tirando guijarros a una taza de té. Es en esta habitación, poderoso refugio del mundo infantil al que se lanza el autor, los personajes entran al duelo psicológico entre lo inerte y lo vivo, lo placentero y la realidad.

En palabras del autor: "En la infancia nos domina el principio de placer, al contrario que en el mundo adulto, dominado por el principio de realidad. Y todo nuestro proceso de adquisición de la madurez es, de hecho, un duelo entre estos dos principios".

La marionetas que juegan en este film, mágicamente viejas, dotadas del aspecto surrealista que nombraba Bretón como "pasado de moda, roto, inútil" se subrayan a sí mismas durante la película. El relleno del Conejo Blanco hay que sujetarlo una y otra vez con un imperdible porque se cae así como hay que colocar y dar cuerda constantemente al ojo de la Liebre de Marzo porque también se desprende. La marioneta del Sombrerero Loco es la única tallada en madera, pero sus detalles también nos desvelan el paso del tiempo por su policromía y sus engranajes.
Hasta aquí los personajes que el lector habitual conoce de la obra de Carroll, porque los que siguen a continuación en esta historia y que se convertirán en los monstruos de la pesadilla de Alicia que se verá forzada a huir convertida en muñeca a través del bosque son: pollos con cráneos, objetos-esqueletos con forma de pez, un cráneo con brazos pero sin piernas, una cama voladora, un cráneo que sale de un frasco y un Polichinella que lleva un sombrero rojo encima de un cráneo con ojos de diferentes colores. Si bien las escenas en las que estos personajes persiguen y atacan a Alicia parecen grotescas, también están cargadas de cierto humor que se deja ver en los movimientos de la protagonista. Otra de las constantes svankmajerianas que aparece a lo largo de su producción y en la cual va ahondando cada vez más, lo grotesco, definido por el diector: "(…) lo grotesco profundiza en la apariencia exterior de la vida hasta el punto en el que ésta cesa de parecer simplemente natural".

FAUSTO

(Lekce Faust, 1994)

El Fausto de Svankmajer , que originalmente estaba planteado como una producción para el teatro de la *Lanterna Magika*, mezcla la Praga contemporánea con los textos de Marlowe, Goethe, Grounod y el teatro tradicional de marionetas checo (Kopecký).
Comparando la propia obra del autor, podemos decir que existen ciertos paralelismos con *Alice* o al menos proyecciones de esta: la narración en forma de collage o la presencia del actor (en este caso Petr Cepek).
Para este film Svankmajer utilizó figurillas de cera, habituales en sus obras, así como marionetas originales hechas a la manera del siglo XIX que tratan de evitar las marcas de autor de las familias que tallaban.
El Fausto que se nos presenta es un tipo que vive sólo en un barrio decadente. Al abrir el correo un día, como todos los demás, encuentra un inquietante plano que señala el camino a una casa. Movido por la curiosidad y la posibilidad de salir de la rutina, decide seguirlo. Esta decisión se convierte en el principio de un camino por el que será llevado y manipulado contra su voluntad. El recorrido que sigue en el plano le llevará hasta el encuentro con varios personajes de la obra de Fausto: Mefistófeles, El Bufón y Helena. El plano también le lleva a la ópera y a actuar en el teatro, donde se convertirá en marioneta, y cómo es habitual en el autor, veremos las manos del titiritero que ejecuta los movimientos de hilos que manipulan las marionetas e incluso las miradas del público que sigue la representación. Aunque el protagonista sólo se transforma en marioneta en los episodios en los que tiene que actuar, siempre permanece bajo el control del titiritero.
El sexo imposible recorre toda la película. En una escena Fausto se encuentra a una marioneta sentada en el servicio practicando actividades imposibles y en el encuentro se cubre sus inexistentes genitales. En otra escena, ya cerca del final, el Fausto humano tiene que practicar sexo en un sótano con la marioneta de Mefistófeles convertida en una Helena con vagina falsa que eleva

© Julián Lacalle

sus rojas piernas en éxtasis y que esconde bajo una máscara a una marioneta parlanchina. Sobre esta relación entre lo humano y lo material, Svankmajer explica: "La animación de objetos reales, la metamorfosis de sus funciones en un entorno real en combinación con un hombre, crea una irracionalidad concreta, madre de toda subversión. La animación es la magia y el animador el chamán".
En la entrevista concedida a Peter Hames, que puede leerse en "Para ver, cierra los ojos" editada por Pepitas de Calabaza, Svankmajer comenta sobre su Fausto: "Cuando una civilización siente que su fin se acerca, retorna a sus orígenes y se pregunta si los mitos sobre los que se ha fundado pueden interpretarse de una nueva forma que pudiera insuflarles una renovada energía que evite la inminente catástrofe. (…) Mi Fausto querría ser un de esos retornos interpretativos".

CONSPIRATORS OF PLEASURE

(Spiklenci slasti, 1996)

Tal vez este film, que originalmente se iba a titular *El principio de placer*, sea la mejor intervención surrealista al tema del deseo de este autor. En la película, cinco vecinos de Praga planean liberar sus deseos. Uno compra rebanadas de pan, otro utensilios de cocina, un tercero construye una máquina masturbadora y los dos últimos (el señor Pivonka y la señorita Loubalová) diseñan efigies mutuas de piel de saco (marionetas). Estas efigies son las principales marionetas del film, pero no las únicas. Al principio de la película el señor Pivonka compra revistas pornográficas, y con la ayuda de la señorita Loubalová que mata a un gallo para él, diseña una cabeza de pollo con papel que cubre con plumas y al que unos paraguas hacen de alas.
Volviendo a las efigies (marionetas) de piel de saco, estas cobran vida al final de la película donde son castigadas por sus respectivos dueños. El señor Pivonka lleva a su marioneta-Loubalová hasta un edificio en ruinas donde es desollada y atada a una silla con un globo lleno de sangre sobre su sombrero de paja y donde el señor Pivonka, cubierto con su cabeza de gallo, da rienda suelta a sus fantasías hasta romperle el rostro con una roca. La señorita Loubalová por su parte lleva a su marioneta-Pivonka hasta una cripta donde le obliga a desnudarse, a arrastrarse y donde lo azota hasta dejar al descubierto su relleno de paja para por último ahogarlo en una palangana.
Este largometraje se convierte en un manifiesto sobre la persistencia del deseo y su desarrollo a través de la clandestinidad y la obsesión tanto como la ausencia de comunicación.
En los créditos finales Svankmajer hace una lista de sus asesores técnicos: Buñuel, Freud, Ernst, El Marqués de Sade, Leopold von Sacher-Masoch y el psicoanalista checo Bouslav Brouk. Y para quien no se ha adenrtrado antes en el cine de este director, sería conveniente ofrecerle un prisma compuesto por el surrealismo, el humor irracional que penetra bajo la cotidianidad y la imaginación para que tuviese una aproximación libre de prejuicios.
Como anteriormente, unas palabras del propio director sobre su film: "Conspirators of Pleasure opone las inofensivas perversiones imaginativas de los individuos a las monstruosas de la civilización, como la política, la guerra, las conferencias de paz, la limpieza étnica, los accidentes y las plagas. Lo que, en el plano individual, conduce a la liberación y al deseo (al menos provisionalmente), lleva en el conjunto de la civilización (en otras palabras, cuando es colectivizado) a la esclavitud y al asesinato en masa."

© Julián Lacalle

LITTLE OTÍK

(Otesánek, 2000)

Esta película, versión de un cuento de hadas tradicional de K. J. Erben, puede considerarse una continuación sobre el tema del deseo. Una pareja sin hijos, y con deseo de tenerlos, se las arregla para saciar sus necesidades. El marido corta un tocón de madera que tiene forma de niño pequeño y se lo regala a su mujer quien rápidamente empieza a asistirlo como a un bebé real. El tocón de madera toma vida y se transforma en un bebé-monstruo con apetito voraz. Aunque sólo podemos ver al bebé Otik completo a través de un cristal antes de lanzarse a engullir a su asistenta social, continuamente se nos muestran detalles de su boca o manos que nos demuestran que éste es más objeto que marioneta y es más existencia material que imitación de lo humano. Como bien apunta Peter Hames: "Es una figura imaginaria suelta en el mundo real, en lugar de una figura real en el mundo de lo imaginario".
Tanto en *Conspirators of Pleasure* como en *Little Otik* las marionetas se han convertido en objetos que ya no actúan sobre las tablas, sino en la vida real.

JABBERWORCKY (1971)

Este corto de once minutos toma su nombre del poema de Carroll que Alicia lee en *Alicia a través del espejo*. La acción empieza en Praga, con un armario que se abre hacia la torre futurista de la ciudad y que se desliza hasta el bosque. A partir de aquí se nos irán presentando varios episodios en los que la animación de objetos es la constante junto con el sentimiento de la mano infantil invisible que manipula y juega a través del sueño. Estos episodios nos mostrarán a una muñeca que da a luz muñequitas, un ejército de soldaditos que sale de la manga de un abrigo, un sombrero que juega con una navaja, unas hojas que escapan de un cuaderno escolar y se doblan en forma de avión…
Jabberwocky expresa las posibilidades y la fuerza de la animación, de la alquimia que el director entiende como la acción de tratar de conectar cosas que no se pueden conectar, que no son conectables.
Para terminar este artículo, déjeme usted que lo lee, acabar sin una recapitulación o resumen. Déjeme acabar esta aproximación, que espero le incite a investigar y ver, con unas palabras del propio Svankmajer:

"Normalmente me refugio en (mis marionetas) en los momentos de una cierta amenaza. Yo creo de esta forma mis propios golems, que deben protegerme contra los pogromos de la realidad"

BIBLIOGRAFÍA:

Para ver, cierra los ojos. Jan Svankmajer ; Las pepitas de calaba Ed. 2012.

Jan Svankmajer. La magia de la subversión; T&B Editores. 2010.

Aureli Capmany en LA SALA REIG de Barcelona

Adolfo Ayuso
ayusoroy@terra.es

El principal infortunio de los títeres en España ha sido el poco disimulado desprecio que durante siglos han recibido de los prohombres de la cultura. Mientras que en el resto de Europa destacados escritores, pintores y músicos del XVIII y del XIX utilizaban los muñecos animados como medio de expresión de su arte, en la península ibérica apenas lograban una frase misericordiosa o, si se quiere, hasta divertida y amable en algunos diarios o en determinadas obras teatrales. Puedo asegurar, sin ningún género de duda, que su presencia en teatros, teatritos, barracas de feria o en la inclemencia de las plazas, ha sido tan popular y numerosa como en los demás países europeos. Pero hasta su eclosión en el siglo XX bien pocos artistas o intelectuales les han concedido un papel protagonista. Y eso se ha traducido en el silencio, si bien no tan absoluto como se ha creído, que ha pesado sobre ellos en la literatura periodística o ensayística, así como en la escasa iconografía que existe en España. Frente a la profusión de grabados ingleses, franceses, italianos o alemanes con representaciones gráficas de títeres y titiriteros, casi se pueden contar con los dedos las imágenes de marionetas autóctonas en los libros y diarios de nuestro país.

Esto ha hecho pensar a muchos que el arte de los títeres ha sido poco más que anecdótico en España y así se nota en el escaso espacio que le dedican los tratados de la historia universal de los títeres, herederos en buena parte del primerizo, pero muy serio, estudio del francés Magnin a mediados del XIX: apenas alguna referencia al episodio de Maese Pedro en el *Quijote* o a los artilugios mecánicos, que mucho tienen que ver con los autómatas y poco con las marionetas, construidos por el italiano Juanelo Turriano (Giovanni Torriani) para solaz del emperador Carlos V.

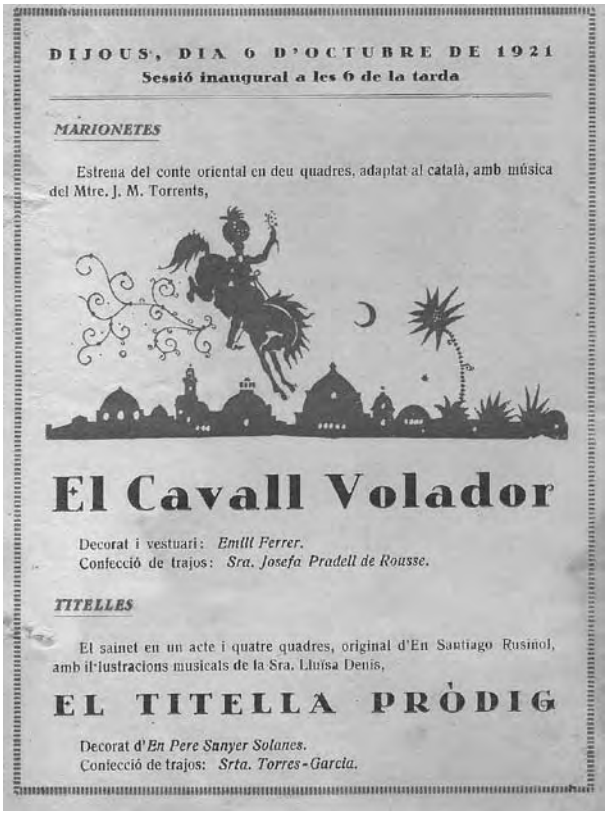
Pero en los estertores del siglo XIX la cosa comienza a cambiar. El empresario Alfredo Narbón utiliza libretos de reconocidos escritores para ser representados por su compañía de fantoches (marionetas de hilo) y cuenta con el concurso artístico de afamados escenógrafos. En la cervecería de *Els Quatre Gats* se reúnen en torno a las sombras y a los *titelles* lo más granado del mundo artístico catalán y del que pasa por Barcelona, ombligo en aquellos años de la modernidad más rabiosa y punto de embarque para París. En la década de 1910 el dramaturgo Enrique López Marín levanta en el madrileño hotel Palace un guiñol literario para niños pudientes, que incluye algunas sesiones benéficas para los niños de las escuelas municipales o de los orfanatos de monjas. La inquietud es evidente, los escritos de Gordon-Craig eran más conocidos de lo que hasta ahora se pensaba y los primeros impulsores de la dirección escénica española, Rivas-Cherif y Adrià Gual, se manifestaban apasionados defensores de los títeres. Benavente, Rusiñol, Jacinto Grau y otros muchos más escriben y estrenan obras en las que los actores deben comportarse como marionetas. Valle-Inclán proclama que su nuevo teatro esperpéntico no puede representarse por personas sino por muñecos. Estamos ya en la década de 1920 y lo mejor está a punto de llegar. A principios de esta década, que dará pie a las obras de García Lorca, Falla y al *Teatro Pinocho* de Salvador Bartolozzi, tendrá lugar en Barcelona una experiencia estelar en el teatro de títeres. Una experiencia que si bien es conocida en la escasa bibliografía del títere ibérico no ha sido valorada en su justa plenitud.

La primera noticia que tuve me la proporcionó Sebastián Gasch al hablar en su excepcional monografía *Títeres y marionetas* sobre los Polichinelas Anglès:

"En el año 1921, don Luis Reig Bonet, propietario de una Galería de Arte, llamada Sala Reig, y sita a la sazón en la calle del Consejo de Ciento, de la Ciudad Condal, organizó representaciones de títeres en los bajos de su establecimiento, que se hicieron al punto popularísimas y cuya dirección fué confiada a Jaime Anglés Vilaplana..." (Gasch, 1949, p. 38).
Guardé en mi memoria aquel breve párrafo porque llamó mi atención que en una galería de arte se hicieran representaciones de los populares *titelles*. Aunque el finiquitado *Els Quatre Gats* fue bastante más que una cervecería aquello suponía un peldaño más en la escala cultural de los títeres (habituales en los cafés y casinos, en los pabellones de las Fiestas Mayores y en los salones donde se celebraban comuniones y cumpleaños de los niños bien, pero no en los *sanctasantorum* de la cultura) y me hizo comprender por qué Gasch y Tozer habían prestado un especial interés a la saga *titellaire* de los Anglès. Pero tampoco fui más allá hasta que di con el interesante trabajo de Enrique Estévez-Ortega, *Nuevo escenario*, un libro sobre teatro que en 1928 hablaba de las vanguardias europeas (Bragaglia, Pirandello, Bernard Shaw) y de la española (Jacinto Grau, Martínez Sierra), donde se dedicaba un capítulo a las "Representaciones con muñecos". Volvía a aparecer la Sala Reig:

Programa de inauguración Sala Reig 1921

"Hace más de ocho años [parecía equivocarse Estévez-Ortega, en realidad no hacía más de seis o siete], por ejemplo, entre otras, hubo una excelente exhibición de teatro guiñolesco –pero guiñolesco en su pura y exacta expresividad– en la Sala Reig donde entre otras obras, se representó *El caballo volador*, inspirado en una de las narraciones de las *Mil y una noches*, cuento escénico de Francisco Pujol. Fue representado con unos muñecos diestramente construidos bajo la dirección y figurines de Emilio Ferrer, excelente dibujante catalán que, luego más tarde, ha venido a confeccionar también con arte y buen gusto otros indumentos, pero para comediantes auténticos –aunque algunas veces parezcan muñecos– y decorados que han merecido unánimes elogios." (Estévez-Ortega, 1928a, p. 180).


DIJOUS, DIA 6 D'OCTUBRE DE 1921

Sessió inaugural a les 6 de la tarda

MARIONETES

Estrena del conte oriental en deu quadres, adaptat al català, amb música del Mtre. J. M. Torrents,

El Cavall Volador

Decorat i vestuari: *Emili Ferrer.*
Confecció de trajos: *Sra. Josefa Pradell de Rousse.*

TITELLES

El sainet en un acte i quatre quadres, original d'En Santiago Rusiñol, amb il·lustracions musicals de la Sra. Lluïsa Denis,

EL TITELLA PRÒDIG

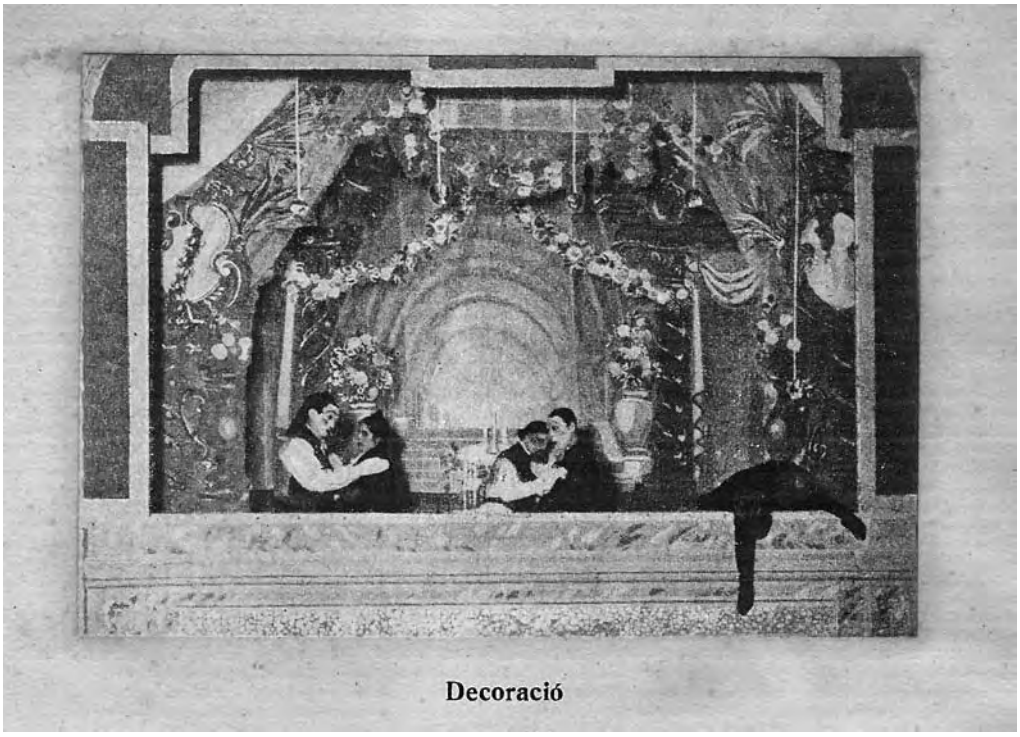
Decorat d'*En Pere Sanyer Solanes.*
Confecció de trajos: *Srta. Torres-Garcia.*

Programa de inauguración Sala Reig 1921

Este otro párrafo me hizo pensar bastante. Por un lado el tema sacado de las *Mil y una noches* no era demasiado habitual en el repertorio de los títeres de guante tradicionales. Además mencionaba al autor del texto y al diseñador de decorados y muñecos pero no mencionaba en absoluto a Anglès Vilaplana como director y actor-manipulador (algo habitual en la época, a los manipuladores se les consideraba poco más que maquinaria humana), y para colmo, al final de su libro, aparecían abundantes ilustraciones entre las cuales destacaban tres fotos de escenas de *El caballo volador*. Eran imágenes muy pequeñas y de mala calidad (luego repite el texto del libro y saldrían otras mejores en la revista *La Esfera*, Estévez-Ortega, 1928b), pero era evidente que se trataba de una obra de marionetas de hilo. ¡Sorpresa! ¿Sería posible que los Anglès hubieran practicado esta técnica? ¿Hablaban Gasch en 1949 y Estévez-Ortega en 1928 de lo mismo? A lo mejor se empezó primero con sesiones de marionetas y luego pasaron a ser de títeres de guante catalán. Muchas dudas, tenía que ir a Barcelona y leer la prensa de la época. Allí tenía que estar la respuesta.

Pero no me dio tiempo, Josep Martin acababa de publicar en 1998 el encargo recibido de Agnès Soteras, alma mater de Pedagogia de l'Espectacle: *El teatre de titelles à Catalunya* y en el diccionario había una voz dedicada a la Sala Reig. Casi una página y media. Una vez más he de defender el trabajo de Martin, una persona ajena al planeta de los títeres que acomete un inmenso y dificultoso estudio que nadie, salvo el genial Francisco Porras, se había atrevido a emprender. Por cierto que Porras conocía el párrafo de Estévez-Ortega y lo reseña en su libro (Porras, 1981, pp. 302-303), errando en la fecha y sin citar al autor, pero dando a conocer el dato, algo que confirma una vez más su buen quehacer y su prodigioso olfato. Pero los titiriteros son crueles y vengativos con sus estudiosos. Pudieron perdonar en parte a Porras sus inexactitudes y sus confusiones porque el apoteósico Porras ejercía mal que bien la profesión, pero no hicieron lo mismo con Martin. Destacaron virulentamente sus errores, cierto que algunos de ellos gruesos, y pasaron olímpicamente de sus numerosísimos aciertos. Bueno, yo sí le presté atención y consideré que lo escrito sobre la Sala Reig debía ser suficiente por el momento.

Aclaraba que Lluís Reig i Bonet, promotor económico de la aventura, era fabricante y vendedor de muebles en su tienda del Consell de Cent, 351, en la intersección con el Paseo de Gracia. Su entusiasmo por el arte en general y su estrategia empresarial le habían llevado a promover exposiciones de pintura



El Titella pròdig por actores, 1911

en su establecimiento. Ahora dedicaba un espacio a su *Teatre de Marionetes y Titelles*. Puso al frente en la programación artística al que tanto Amades, como Tozer o Varey reconocen como maestro en la historia de los títeres catalanes, el folklorista Aureli Capmany cuyos extensos conocimientos del tema no encuentran reflejo en publicación alguna, salvo su escrito sobre las sombras chinescas en el *Arxiu de Tradicions Populars*, que Amades copiará en buena parte. Extrae de la prensa, en concreto de *L'Esquella de la Torratxa* (1872-1939, publicación satírica de carácter anticlerical y republicana que solo la guerra civil pudo exterminar), el manifiesto u objetivos de la empresa que se publican en el programa de mano editado para la sesión inaugural. Buscan presentar el más depurado sentimiento artístico, maridando "la ingenuidad tradicional con los modernísimos medios que la práctica o el estudio ofrece como más perfecto":

"El plan que guía nuestra obra es el de deleitar y educar a los más pequeños, al mismo tiempo que desvelar el interés de los más grandes. Para lograrlo hemos procurado conseguir noticias de otros países, proponiéndonos conseguir el nivel de los más perfectos con el intento de sobrepasarlos, contando para ello con la colaboración de los artistas de Cataluña que tienen un nombre como Pintores, Músicos o Poetas, sin regatear espacio para que los jóvenes que más destaquen por sus creaciones vengan hasta nosotros con la intención de colaborar en esta obra artística, moral y educativa" (en Martin, 1998, p. 166, extraído de *L'Esquella de la Torratxa*, 07-10-1921).

Martin explica que la Sala Reig fue inaugurada a finales de octubre de 1921 con un programa doble. *El Cavall volador*, obra para marionetas de hilo, según él una de las primeras manifestaciones de esta técnica en Cataluña. Y

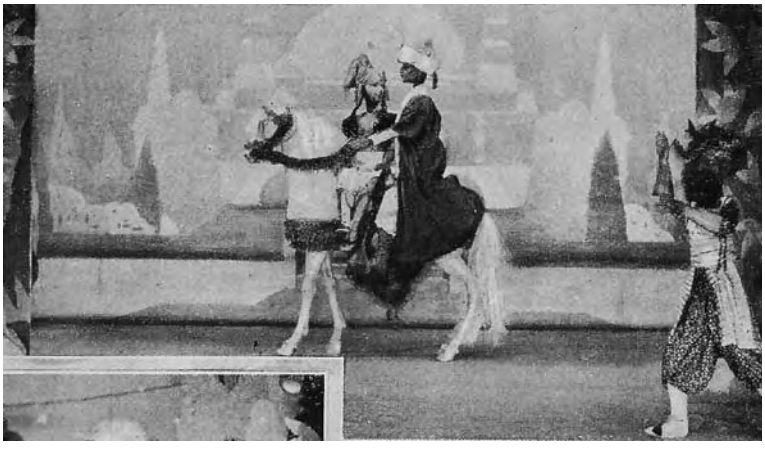
a continuación, y por primera vez con títeres, el sainete *El titella pròdig*, de Santiago Rusiñol [estrenado en el Teatre Català (Romea) el 29 de enero de 1911, con una escenografía que representaba a gran tamaño un teatrillo de títeres e interpretado por actores que se comportaban como muñecos]. La música había sido escrita por la mujer de Rusiñol, María [en realidad, Lluïsa] Denís. Los decorados estuvieron a cargo de Joaquim Sunyer y Emili Ferrer, lamentándose Martin de no poder desvelar la identidad de la diseñadora del vestuario, una señora apellidada Torres. Sí que aventura que el maestro Ferrer, a cargo del cual se encuentra la interpretación musical, puede ser el Josep Ferrer que antes había acompañado en sus representaciones al titellaire Ramón Montserrat, artista injustamente olvidado y sobre el que hay que redoblar los estudios. Y acaba comentando como "el que fue director de la sala, Aureli Capmany, en una conferencia dictada en la posguerra en Radio Barcelona, afirmó que algunos de los muñecos de Isidro Busquets, restaurados y modificados, fueron manipulados en los años veinte en este local" (Martin, 1998, p. 167).

Como siempre que se tiene más información, se abren nuevas y más profundas dudas. Me llamó la atención que Martin no mencionara a Francisco Pujol, autor del libreto de *El cavall volador* (mencionado por Estévez-Ortega), ni tampoco a Anglès Vilaplana (considerado por Gasch, director de la sala). Así que, años más tarde, reuniendo y referenciando los tres textos con los que contaba, mencioné a la Sala Reig como uno de los antecedentes más brillantes de la historia de los títeres en España antes de la guerra civil, apuntando que Capmany debía ejercer de director artístico y que los *titelles de guant*, según Gasch, fueron jugados por los Anglès (Ayuso, 2004, p. 124).

Me quedé relativamente tranquilo, aunque sospechaba que aquella aventura podía haber tenido un trayecto más largo que el de su inauguración. Pero cuántos proyectos se descalabran nada más nacer, quizá las ilusiones de aquel empresario de muebles y del ilustrado Capmany se fueran al garete a las primeras de cambio.
La casualidad, o puede que el tesón cazador que desde hace mucho tiempo me obsesiona, puso en mis manos hace tres o cuatro años un documento excepcional: el programa de mano de la inauguración de aquella aventura. Aquel que Martin referenciaba a través de la prensa pero que no había podido llegar a ver. Era un tríptico pequeño pero magnífico, con un dibujo excepcional del mencionado dibujante Emili Ferrer en la portada. Pero lo más impresionante era el contenido, el repertorio que se anunciaba. Si en aquel fragmento del prólogo ya se hacía expresa la voluntad de contar con los primeros espadas de las letras catalanas, ahora la evidencia física del documento lo corroboraba con esplendor. Se anunciaban para ser representadas con marionetas obras (con el título ya compuesto, lo que hablaba de obras escritas) de Apel·les Mestres (Barcelona, 1854-1936), dibujante y escritor, algunos de cuyos poemas u obras dramáticas había sido musicadas por Enrique Granados o Amadeu Vives; Josep Maria Folch i Torres (Barcelona, 1880-1950), el más importante de los autores de Teatro infantil de la primera mitad del XX y fundador de la revista ilustrada *En Patufet*; Ambrosi Carrion (Barcelona, 1888 – Cornellá de Conflent, 1973), dramaturgo, adaptador para la escena catalana de obras de Esquilo, Shakespeare o Goldoni, fundador del semanario *El Teatre Català* (1912-1917); y del refundador del teatro catalán, director del *Teatre Intim*, fundador de la *Escola Catalana d'Art Dramàtic* y primer director

de escena en el estado español, Adrià Gual (Barcelona, 1872-1943). Para ser interpretadas por títeres de guante, obras del mencionado Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861-1931); Josep Burgas i Burgas (Barcelona, 1876-1950), escritor y dramaturgo catalán, autor de numerosas obras y piezas cortas de teatro, escritas algunas de ellas con Rusiñol, colaborador de *L'Esquella de la Torratxa* y autor de varias piezas de exaltación patriótica como *Sota el cel de la Pàtria* (Bajo el cielo de la Patria, 1916) o *El drap sagrat* (La bandera sagrada, 1920); los hermanos Corominas Prats, Domènec (Barcelona, 1870-1946), médico, dibujante y escritor y Vicenç (Barcelona, 1877-1946); Manuel Marinel·lo i Samuntà (Barcelona, 1870-1940), periodista y escritor, director de *El Día Gráfico* y *La Tribuna*, cofundador de *La Campana de Gràcia*, autor de piezas teatrales para adultos y niños, a los que dedicó una obra didáctica en castellano *Lo que nos rodea* (1933), repetidamente reeditada durante el franquismo y puesta por muchos como ejemplo de la más rancia y moralista didáctica; Avel·lí Artís i Balaguer (Villafranca del Penedès, 1881- Méjico, 1954), autor de obras teatrales y del mejor artículo escrito sobre el mítico Juli Pí, el *titellaire* de *Els Quatre Gats* (1912, pp. 10-11), en aquel número de *El Teatre Català* dedicado a los *titelles*, en el que también colaboró Adrià Gual (1912, pp. 8-10); se anunciaban asimismo obras de Salvat Papasseit, Ignasi Iglesias, Apel·les Mestres y Frederic Soler, *Pitarra*. En el programa se avanzaba igualmente la voluntad de diversos autores para aportar más adelante otras obras: entre otros, Ángel Guimerà, Francesc Pujols, Josep Carner, Millàs-Raurell o Ventura Gassol. De cualquier forma, lo mejor de lo mejor en Cataluña.

No pude por menos de extrañarme de la ausencia entre tanto nombre de autores, músicos, escenógrafos y figurinistas, de Jaume Anglès Vilaplana, al que Gasch trataba como de director de las representaciones. Silencio total. Mi opinión, desde luego sin contrastar, es que Jaume Anglès proporciona a su amigo Sebastià Gasch una versión muy personal de los hechos. Sin duda alguna él va a ser el director de la compañía que representa los *titelles* que, según comprobaremos, van a tener incluso más éxito que las marionetas de hilo. Pero el programa que presentamos sigue siendo extremadamente elitista y nada dice, y la prensa solo nos va a aclarar algo más, de los actores-manipuladores tanto de la compañía de marionetas como de la de los títeres que, parece ser, fueron absolutamente independientes. Lo ya repetido, no pasan de ser meros ejecutantes mecánicos, con un estatus quizá inferior al traspunte o similar al del encargado de la tramoya. Creo que el repertorio, tanto el



Marionetas, El Cavall Volador

de marionetas como el de títeres, es obra casi exclusiva de Aureli Capmany (Barcelona, 1868-1954), quizá con la colaboración del empresario Reig y con la opinión del dibujante y escenógrafo Emili Ferrer (Barcelona, 1899-1970), que luego colaborará con *Los Vieneses* de Arthur Kaps y Herta Frankel, y el músico J. M. Torrents, que aparecen en la primera página del programa como el *staff* de la sala.

Llamaba la atención la presentación en 1921 de una compañía de marionetas de hilo en Cataluña y así lo destaca Martín: "constituye una de las primeras representaciones de esta modalidad de títeres en Cataluña". Algo que no es totalmente cierto, habían pasado por Barcelona los fantoches de Holden (1888) y los Autómatas Narbón habían celebrado largas temporadas en la primera década del siglo XX. Pero además una compañía catalana como la formada por la saga de los Roca, además de su labor dentro de la magia, los instrumentos musicales más extraños y la ventriloquía, habían empleado también marionetas de hilo. Emili Ferrer va a aparecer como el diseñador de las marionetas, pero ¿quién construyó las cruces o mandos y, sobre todo, quién enseñó a manipularlas?

El programa también me sugería la posibilidad de aclarar quién había sido el adaptador del cuento oriental de *El Caballo volador*. No debía de ser Francisco Pujol, tal como había señalado Estévez Ortega, pues su labor se centra casi exclusivamente en la música, sino Francesc Pujols (Barcelona, 1882- Martorell, 1962) que aparece mencionado como uno de los autores que se han comprometido a escribir obras. Pujols es uno de esos catalanes singulares y polémicos que hace de todo y de nada: conferenciante, autor de poemas, de obras de teatro, crítica de arte y sobre todo de libros de contenido filosófico panteísta y desaforadamente catalanista. Fue defensor a ultranza de Gaudí y se ganó posteriormente la amistad y la admiración entusiasta de Salvador Dalí que, basándose en las muchas conversaciones mantenidas con él, publicó en 1974 *Pujols por Dalí* y que erigió frente a la puerta de su Teatro-Museo de Figueras una estatua al venerado maestro que pretendía razonar filosóficamente la preponderancia de los catalanes sobre el resto de los pueblos del mundo. Hoy en día es una figura casi desconocida fuera de Cataluña, pero en su país despierta por igual sumisas veneraciones y desdeñosas sonrisas. Por alguna razón la adaptación de *El cavall volador*, por cierto de una apreciable

Marionetas, El Cavall Volador

calidad, aparecerá sin firma, conformándose la prensa con escribir en alguna ocasión solo las iniciales F. P.

Para intentar resolver estas y otras muchas cuestiones hacía falta meter mano a la prensa de la época. He podido consultar los diarios *La Vanguardia* (*LVG*) y *La Veu de Catalunya* (*La Veu*) que van a aportar lo fundamental y con ellas vamos a establecer un calendario de los estrenos de las diferentes obras y dar cuenta de algunas jugosas noticias puntuales en otras publicaciones como *L'Esquella de la Torratxa* (recogidas por Martin), *La Revista*, *D'Aci d'Allá*, *La Esfera* u otras.

Lo primero a señalar es que estamos ante una aventura no solo catalana sino catalanista cien por cien. La casa Reig, fundada en 1852, es con Lluis Reig un centro que defiende a capa y espada la cultura catalana. Además de celebrar exposiciones de pintura es también un centro de acogida para la música o la poesía. Allí van a celebrar algunas de sus reuniones y recitales los Amics de la Poesía (*La Veu*, 17-12-1921; *LVG* 21-12-1921, p. 5), grupo de poetas que circulan alrededor del semanario *La Revista* y de la Escuela Catalana de Arte Dramático, fundada y dirigida por Adrià Gual. Lo cual nos debe llevar a pensar que es posible que Gual tuviera un cierto peso o al menos una importante voz de opinión en las actividades artísticas de la casa, máxime si eran del tipo de esta aventura marionetística y teatral que él tanto apreciaba.

En el programa de mano figura como fecha de estreno el jueves 6 de octubre de 1921, a las seis de la tarde y así lo recoge también la prensa (*LVG*, 02-10-1921, p. 13; *La Veu*, 04-10-1921, p. 12). Casi seguro que Jaume Anglès tendría preparado el estreno de *El titella pròdig* con su compañía profesional de *titelles*, pero no ocurriría lo mismo con la compañía de marionetas. No es fácil conjuntar decorados, música, vestuario, voces y la maraña de hilos que penden de unas crucetas o mandos ingobernables para los neófitos. Así que los periódicos del jueves retrasan el estreno hasta el sábado 8 (*LVG*, 06-10-1921, p. 9) eso sí, con dos sesiones a las 6 y otra extraordinaria a las 10 de la noche, dada la expectación levantada y la escasa capacidad de la sala. Pero el domingo 9, la empresa se disculpa por no haber podido llevar a cabo el estreno que tendrá lugar, por fin, el sábado 15. Sin duda por casualidad, ese mismo día, Adrià Gual estrena en *La Veu de Catalunya* una sección especial de una página dedicada al teatro y en ella M-R (¿Millàs-Raurell?) dedica un largo artículo a Gordon-Craig, su concepción del teatro y su teoría de la *supermarioneta*.

Al día siguiente, domingo 16, el semanario *La Revista*, cercano a los promotores del evento, ceden algunas páginas de su seria y poética revista a Aureli Capmany que, dando cuenta de su dirección del Teatre de Marionetes i Titelles, realiza un espléndido artículo sobre la historia del teatro de marionetas desde las primeras referencias de Aristóteles hasta el presente, destacando algunas afirmaciones elogiosas del poeta Joan Maragall o del director y dramaturgo Adrià Gual. El semanario *L'Esquella de la Torratxa* recoge el estreno señalando en primer lugar la elegancia de la pequeña sala:

"Por función inaugural nos obsequiaron con un cuento oriental, *El cavall volador*, para marionetas, presentado con gran lujo de trajes y decorados. Lástima que las voces no pudieran ser más variadas. El cuento fue aplaudido, celebrándose la parte literaria y artística tal como se merecía.

Y para fin de fiesta vinieron los titelles, que, digan lo que quieran, es de lo que anima más a la concurrencia. *El Titella pròdig*, de Rusiñol, con música de la señora Denís, fue ejecutado de una forma espléndida, haciendo las delicias de pequeños y grandes" (La Esquella de la Torratxa, XLII, 2224, 21-10-1921, p. 696, traducción propia).

La obra de marionetas tenía pues una lujosa y artística presentación pero las voces eran "poco variadas". Tenía que haber bastantes manipuladores pues a través de las fotografías consultadas he podido contar en escena hasta 10 marionetas. El que las voces no resultaran demasiado convincentes aboga por la actuación de aficionados, probablemente con la presencia de un narrador. Seguro que su manipulación dejaba también que desear. En cambio Anglès, a pesar de tratar con un texto que presenta en ocasiones largas parrafadas, se encontraba como pez en el agua. Algo similar a cómo se encontró Sebastià Vergés en 2010 cuando presentó *El Titella pròdig* en los nuevos Quatre Gats de Barcelona, bajo la supervisión del escritor e historiador Jordi Jané.
Mientras tanto las funciones seguirán con *El cavall volador* y el *Titella pròdig* con función diaria a las 6 de la tarde y precios de 3,50 pesetas la butaca preferente y de 2,50 la butaca de general. Pasará luego a representarse los jueves, domingos y días señalados o festivos. El 3 de noviembre se estrenará la segunda obra para títeres, *El Titella sportman* de los hermanos Corominas Prats, manteniéndose *El Cavall volador* con las marionetas. La relación completa de obras y estrenos aparece en cuadro aparte del texto.

Está claro que el ritmo de cambio de obra que podían hacer los *titelles* era mucho más rápido que el de las marionetas. Seguro que Anglès aprovechaba las decenas de títeres de guante que poseía (según afirmaba Capmany por boca de Martin, algunos podían ser del ya fallecido maestro Isidre Busquets, coetáneo pero mucho menos conocido que Juli Pi) para cubrir los papeles de las diferentes obras. Pero las marionetas requerían una lenta construcción y colocación de cuerdas, un intrincado proceso de adaptación del marionetista a la marioneta, papel que un aficionado realiza todavía con más dificultad que un profesional. Por eso la segunda obra de marionetas se estrenará a principios de diciembre para extenderse a lo largo de todo el periodo navide-

Guante, El casament per força (Molière)

ño. Se tratará en realidad de dos obras: *Els Pastorets*, adaptación de Capmany, quizá de la misma obra de Folch i Torres, y *El Pessebre de Nadal*. La prensa destacaba tanto la escenografía como la música:

"La obra de los señores Sunyer y Solana merece toda clase de elogios. Tanto el color como el dibujo y la sorprendente distribución de luces, producen un efecto maravilloso que consiguió un franco éxito, acreditando el arte escenográfico de los autores.
Las canciones populares, propias de estos días de Navidad, son interpretadas por un nutrido coro, bajo la dirección del maestro Torrents y producen un hermoso conjunto, acabando con el canto y el baile de nuestra popularísima sardana" (*La Veu*, 16-12-1921, p. 15, traducción propia).

El estreno coincidirá con una lujosa exposición de tapices persas que presentan los Muebles Reig. Pero no paraba ahí la frenética labor de todo el grupo. En plenas fechas navideñas se anunciaba la presentación de un disco de la marca Gramófono con las voces y la música de la obra de titelles *El Gall d'Indi del Titella* (El gallo de Indias del Titella, *La Veu*, 22-12-1921, p. 2). Y para Reyes aparecía una elegante edición de *El cavall volador* con lujosas ilustraciones en tricromía de Emili Ferrer. Naturalmente sin firma del autor aunque en el anuncio de la Editorial Catalana se presentaba firmado por F. P. (*La Veu*, 28-12-1921, p. 11).

Un teatro tenía que disponer de repertorio, las marionetas iban más lentas, y parece ser que además de las obras "cultas" que Capmany había previsto para guante, Anglès tuvo que tirar de repertorio propio. No estoy seguro de que lo fuera *El Gall d'Indi del Titella* (El gallo de Indias es un ave propia para consumo navideño, como los pavos), pues al menos tiene música original de Torrents, "de una graciosa y franca alegría, contribuyendo a resaltar el trabajo del señor Anglès que junto a sus ayudantes hizo las delicias de la concurrencia (*La Veu*, 16-12-1921, p. 15), Pero sí lo fueron seguro *El senyor Llagosta* (El señor Langosta), *Un valent burlat* (Un valiente burlado), obras del repertorio común catalán pues también aparecen en el repertorio tradicional de los Vergés, y *L'Aixarop de bastó* (El jarabe de palo)

Marionetas, El metge a garrotades (Molière)

Repertorio de la Sala Reig

Las sesiones solían ser dobles, con una obra de marionetas y otra de títeres. Ocasionalmente se celebraron sesiones con dos obras de títeres y más raramente solo con una de marionetas.

La mayoría de las sesiones eran en función única, los jueves y los domingos, a las seis de la tarde, pero muchos domingos y festivos se celebraron dos (a las tres y media y a las seis). Puntualmente se celebró alguna sesión a las diez de la noche. En determinados momentos hubo funciones durante todos los días de la semana.

En muchas ocasiones Capmany hacía de presentador e incluso, interpretaba en el escenario sus cuentos o *rondalles*.

Título	Género	Ficha artística	Fecha de estreno
El cavall volador	Mar	Adaptación de Francesc Pujols. Decorados y muñecos: Emili Ferrer. Música: J.M Torrents. Vestuario: Josefa Pradell de Rousse.	15-10-1921
El Titella pròdig	Tit	Santiago Rusiñol Música: Lluïsa Denís Decorados: Pere Sunyer i Solana	15-10-1921
El Titella sportman	Tit	Domenec y Vicenç Corominas	03-11-1921
Els pastorets El pesebre de Nadal	Mar	Adaptación de Aureli Capmany. Decorados: Pere Sunyer i Solana. Música: J.M Torrents. Vestuario: Josefa Pradell de Rousse.	08-12-1921
El Gall d'Indi del Titella	Tit	Música: J.M Torrents. Decorados: Corominas y Vilanova Vestuario: Josefa Pradell de Rousse.	08-12-1921
El señor Llagosta	Tit	Repertorio tradicional	15-01-1922
L'Ase de l'Hortolà	Tit	¿Repertorio tradicional?	22-01-1922
El metge a garrotades	Mar	Adaptación de Molière, probablemente realizada por Capmany	22-01-1922
El casament per força	Tit	Adaptación de Molière	22-01-1922
L'Anima del Titella	Tit	Avel·lí Artís i Balaguer	16-02-1922
El secret de la felicitat	Tit	Josep Burgas i Burgas	12-03-1922
La ventafocs o la xinel·la de cristall	Mar	Aureli Capmany, quizá adaptando la exitosa obra de Folch i Torres	19-03-1922
L'Aixarop de bastó	Tiy	Repertorio tradicional	26-03-1922
Un valent burlat	Tit	Repertorio tradicional, ya interpretada por Juli Pi en Quatre Gats en 1898	02-04-1922

En aquellos días, y por impulso de Adrià Gual, se conmemora en Cataluña el III centenario del nacimiento de Molière. Los títeres de Casa Reig también lo celebrarán por todo lo alto con el doble estreno de *El metge a garrotades* (El médico a palos) para marionetas de hilo y *El casament per força*, para títeres de guante (*LVG*, 25-01-1922, p. 9). Quizá sea el último momento estelar de esta culta aventura que recoge ampliamente la revista *D'Ací d'Allá* en un artículo ilustrado con fotografías (51, marzo 1922, pp. 227-229). A través de la prensa notamos que se rebaja a 1,50 pesetas el precio único de las butacas. El propio Aureli Capmany intervendrá directamente en las sesiones interpretando algunas de sus celebradas "rondalles" o cuentos populares para los niños asistentes y también se ensayará la presentación de películas cortas

y proyecciones animadas. En marzo aún se produce otro hecho importante: estrenan las marionetas su última obra, *La Ventafocs o la xinel·la de cristal* (La Cenicienta o la zapatilla de cristal), probable adaptación de Capmany de la exitosa obra de Folch i Torres que se representaba con actores en el Teatre Romea. En abril la presencia de las actuaciones de la Sala Reig se diluye y desaparece. El 6 de abril *La Vanguardia* publica la última actuación, las marionetas de *La Ventafocs*.

Seguimos sin conocer con seguridad quién conformaba la compañía de marionetas, aunque la prensa parece señalar a Capmany como director y responsable directo de ella. No he encontrado en la prensa consultada razón alguna para su fin. Quizá tenga que ver que por aquellas fechas se programan en el almacén y taller de juguetes Miria, en la calle Rosellón, 206, unas sesiones de polichinelas por la compañía *4 Gats*, que dirige Julián Pi, el hijo del legendario *titellaire* Julio Pi, con el que a veces se le confunde. El precio de las entradas es menor.

Aún podremos ver, un tiempo después, a Capmany presentando sus *rondalles* y sesiones de *titelles* de guante en la Sala Mozart, calle Canuda, 31, bajo la batuta de la empresa Cuyás. Anglés-Vilaplana actuará puntualmente con Julián Pi y luego, ya en 1923, en la Sala Ampurdanesa de la calle del Pi, 11, donde permanecerá varios años. La aventura de la Sala Reig duró de octubre de 1921 a abril de 1922. Aunque no se pudo cumplir con el ambicioso cartel previsto, se representaron 4 obras para marionetas y 10 para títeres de guante. Por la calidad de su repertorio y lo artístico de sus montajes quedará inscrita en el libro de oro de la historia de los títeres y las marionetas en la península ibérica.

BIBLIOGRAFÍA

Además de la prensa indicada en el texto, hemos de destacar

Artís, Avel·lí (1912). "Els putxinel·lis. En Pi, titellaire dels IV Gats". *El teatre català* (Barcelona), 26, 24-08-1912, pp. 10-11.

Ayuso, Adolfo (2004). *Cómicos y virtuosos a media luz. Los títeres durante la dictadura franquista* en Títeres, *AAVV*, Fundación Joaquín Díaz, Diputación de Valladolid.

Capmany, Aureli (1921). "De marionetes i titelles". *La Revista* (Barcelona), 146-147, 16-10-1921, pp 316-318.

Cavall Volador, El (1921). Editorial Catalana, Barcelona.

Estevez-Ortega, Enrique (1928a). *Nuevo escenario*. Lux. Barcelona.

Estevez-Ortega, Enrique (1928b). "Muñecos actores". *La Esfera*, 755, 23-06-1928, pp. 43-44.

Gasch, Sebastián (1949). *Títeres y marionetas*. Argos, Barcelona.

Gual, Adrià (1912). "Els putxinel·lis. Estudi monogràfic dels titelles". *El teatre català* (Barcelona), 26, 24-08-1912, pp. 8-10.

Martín, Josep A. (1998). *El teatre de titelles a Catalunya*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

Porras, Francisco (1981). *Titelles teatro popular*. Editora Nacional, Madrid.

Puck. "Moliere a la Sala Reig". *D'Ací d'Allà*, 51, marzo 1922, pp. 227-229.

Rusiñol, Santiago (1911). *El titella pròdig*. Antoni López, editor. Barcelona.

LOS DIVERSOS MAMULENGOS

Negociando identidad y legitimidad en circuitos culturales contemporáneos

Adriana Schneider Alcure
asadriana@gmail.com
Traducción: *María José Alfaro Freire*

Adriana Schneider Alcure es Profesora del Curso de Dirección Teatral - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Master en Teatro - UNIRIO, Doctora en Antropología – IFCS/UFRJ, actriz y directora integrante del "Grupo Pedras".

¿Qué es el mamulengo? En líneas generales podemos definirlo como una forma específica de teatro de títeres[1], cuya región de actuación más notoria es la Zona da Mata pernambucana[2], aunque no exclusivamente allí. En épocas contemporáneas, el mamulengo adquiere una multiplicidad de sentidos, de re-significaciones dependiendo de quién lo aborda, de como lo estamos observando y de quien le está atribuyendo significado, tornándolo más complejo y heterogéneo de lo que inicialmente parecería. En este artículo, problematizaremos una parte de esos sentidos, buscando no obscurecer más la cuestión, con la intención de comprender el mamulengo bajo tensión, exponiendo algunos de sus procesos de construcción en la actualidad. Muchas veces, a lo largo de estos años de investigación ocurrieron situaciones que me obligaron a ampliar o transformar mis maneras de entender el mamulengo. Por el hecho de estar siguiendo algunos *mamulengueiros* de la Zona da Mata desde 1997, frecuentemente encontré sorpresas, novedades y contradicciones que tal vez solamente una investigación

1 La más antigua referencia del término *mamulengo* es de 1889, y está en una entrada del *Dicionário de Vocábulos Brasileiros* del Visconde Beaurapaire Rohan, que se puede encontrar en Borba Filho (1987: 68). Este es uno de los términos más utilizados para referirse tanto al muñeco, como al espectáculo teatral. De la misma manera, el termino *mamulengueiro* es uno de los más usados en el Nordeste brasileño para designar a los que lo practican.

2 Región ubicada entre la costa y la zona agreste del estado de Pernambuco, en el Nordeste de Brasil.

Maestro Zè das Moças

de larga duración podría evidenciar. El surgimiento de nuevas categorías o usos diferenciados de palabras, conceptos y expresiones fundamentales empleados por los *mamulengueiros*, además de la ampliación de la presencia del mamulengo en diversos circuitos culturales, que no se limitan a los de la Zona da Mata, son algunos de los problemas que encontré.Tratar el teatro de mamulengos como un cuerpo único e invariable sería una incoherencia en relación a las conquistas que la discusión en torno a la cultura popular - concepto que por el momento no problematizaremos - está adquiriendo en los últimos años. Las cuestiones de variabilidad y de creación artística son dos de estos puntos que, por ejemplo, se contraponen a un tratamiento generalizador sobre el mamulengo.

Comic
Chico Simòes

> *Estamos condicionados a suprimir las señales de incoherencia y de multiculturalismo encontrados, tomándolos como aspectos no-esenciales, consecuencia de la modernización, a pesar de saber que no hay cultura que no sea un conglomerado resultante de añadiduras diversificadas (...) (BARTH, 2000: 109).*

El mamulengo está presente en diversos circuitos, que no son necesariamente los de la Zona da Mata. Aunque tenga un cuerpo "tradicional" bien definido - refrendado por un conjunto fijo de personajes, pasajes, loas, músicas, por el aprendizaje de maestros *mamulengueiros*, entre otros aspectos - el mamulengo está inserido en una sociedad compleja que articula valores múltiples, dinámicos y amplios. Justamente por articular una red social densa, el mamulengo problematiza nociones demasiado restrictas de cultura, cultura popular y localidad.

Creo que sea adecuado mantenerlo en esta tensión: que el mamulengo, a pesar de ser abordado en su especificidad, posee simultáneamente significados diferenciados para los múltiples actores internos y externos a la Zona da Mata que con él se relacionan; y entiendo que:

> *eso de ninguna forma disminuye la primacía que debe darse a las realidades que las personas construyen, a los eventos que la ocasionan y a las experiencias que obtienen. Esas constataciones, sin embargo, nos llevan a reconocer que vivimos nuestras vidas con una conciencia y un horizonte que no abarcan la totalidad de la sociedad, de las instituciones ni de las fuerzas que nos afectan. (BARTH, 2000: 137).*

Creo que la presencia del mamulengo en diversos circuitos culturales y contextos establece una conexión con los principales movimientos brasileños de valorización de la cultura popular en los últimos años. Vale decir aquí que el mamulengo se tornó también sinónimo de "teatro popular de títeres del Brasil". Esta idea se realiza en la recepción del mamulengo en contextos internos y externos a la Zona da Mata. En ese sentido, legitimar el mamulengo a través de tal sinónimo es también contribuir a la construcción de una imagen de Brasil. Históricamente podemos observar que los proyectos de identidad nacional se apoyan en elementos y matrices definidos como pertenecientes a la cultura popular. La "fábula de las tres razas", una idea recurrente en el análisis de procesos culturales e identitarios brasileños (DA MATA, 1984), encuentra eco en algunos trabajos de investigación sobre el mamulengo, sobre todo cuando se necesita valorizar, legitimar o recuperar sus orígenes. En esos abordajes, la búsqueda de mitos y elementos supuestamente fundadores del

Brasil es recurrente. Y así, la difusión de esas ideas se repite, tanto por los medios de comunicación, como por trabajos artísticos teatrales que se dicen inspirados o fundados en la investigación de este universo. No es que no sea posible encontrar elementos de esta "fábula" en el mamulengo, pero lo que nos gustaría problematizar es la necesidad de justificar prácticas apoyándose en el argumento de autoridad de lo "típicamente nacional".

De esta forma, se evoca el mamulengo muchas veces a partir de una idealización, y no realmente de lo que se verifica en campo. Me parece que dentro de las necesidades de esos discursos, lo que menos importa es lo que sería realmente el mamulengo, en cambio parece más una justificativa ideológica de algo genuinamente brasileño. Además, un determinado concepto de cultura popular, que apoya la constitución de tales proyectos, es una idea homogeneizadora, que impide observar los fenómenos dentro de la dinámica procesual que les es propia, de entender quiénes son de hecho sus actores y cómo actúan. Hay una ideología clara por detrás de algunos autores y artistas, así como en el modo de construir sus definiciones en torno del mamulengo.

En muchos casos, se revela el deseo de construir el proyecto de un teatro nacional de "raíces populares", en el que se destaquen elementos del teatro popular para conquistar visibilidad en el canon teatral. Con esta reflexión no pretendo colocarme en posición de restringir o controlar el campo de definiciones, o atribuir un verdadero sentido al mamulengo. Como el mamulengo también está constituido por esta imagen idealizada, lo más interesante seria entender la razón por la que es eficaz evocar el mamulengo como justificativa de proyectos de identidad nacional. Tampoco no se trata de juzgar quien puede o no definirse como *mamulengueiro*, un debate recurrente en ese campo de tensiones. Lo que está en cuestión es entender los criterios de quien se define como tal y a partir de eso, problematizar conceptos y definiciones. No creo que esta discusión pueda debilitar el trabajo de los *mamulengueiros* en la Zona da Mata, portadores de este conocimiento específico, porque los procesos de legitimación para tornarse maestro *mamulengueiro* en este contexto, también se han modificado en los últimos años. Por lo tanto, no se

Maestro Zé Lopes,
Foto: Adriana Schneider

Maestro Zé de Vina, Foto: Adriana Schneider

puede correr el riesgo de que se creen perfiles estereotipados de maestros, en base a nociones ambiguas, como la idea de que hay un único mamulengo de "raíz". La discusión es polémica, hay muchas maneras de comprenderla, por eso es necesario ampliar y no dogmatizar el debate.

OTROS CIRCUITOS, NUEVOS CONTEXTOS

La circulación del mamulengo por otros contextos diferentes a la Zona da Mata pernambucana puede ser comprendida de dos maneras: de *mamulengueiros* que se establecen en lugares fuera de la Zona da Mata, oriundos o no de esta región; y de los propios *mamulengueiros* de la Zona da Mata que circulan por otras ciudades, estados y países.

Los *mamulengueiros* que se establecen fuera de la Zona da Mata están constituidos básicamente por dos tipos: grupos formados por personas que en general no son oriundas de la Zona da Mata pero que inspirados en la "tradición" del mamulengo hacen un trabajo de re-creación, fenómeno que volvió a intensificarse después de los años 1990, en todo Brasil, principalmente en las capitales; y de *mamulengueiros*, oriundos del Nordeste, no necesariamente de la Zona da Mata, pero que por razones diversas migraron hacia otros lugares en busca de trabajo, llevando el mamulengo en su bagaje.

Hay un caso muy interesante de Lupércio Freire Maia, oriundo de Ceará, que se estableció en Acre[3] como soldado del caucho en 1943, llevando consigo su maleta de títeres, con cerca de 25 personajes (ANTUNES, 2001: 14 y 15). En 2001 tenía 80 años, pero nunca dejó de presentarse tanto en las unidades de explotación del caucho, como en pequeños municipios de esta región, que están en la frontera con Perú y Bolivia. A pesar del nuevo contexto, mantiene las características de los personajes que se adaptaron a la nueva situación. En todo Brasil podemos encontrar otros casos, así como el de Waldeck de Garanhuns, artista establecido en São Paulo[4], o del grupo *Carroça de Mamulengos*, constituido por integrantes de la misma familia, fundado en 1977 por Carlos Gomide[5], que desde entonces se presentan por el Brasil, inspirados en el contacto que tuvieron con titiriteros populares de Ceará, Rio Grande do Norte y Paraíba[6]. En Brochado (2001), la autora estudió los *mamulengueiros* que se establecieron en Brasilia[7], algunos de los cuales habrían migrado en el período de la construcción de la ciudad[8]. Este fenómeno dejó un legado notable hasta hoy en la ciudad, a través del trabajo de artistas como Chico Simões, Carlos Machado, entre otros, que buscaron en el mamulengo la fuerza motriz de sus trabajos, realizando una especie de "inmersión" en el *brinquedo*[9]. Los grupos artísticos inspirados en

3 Estado de la región amazónica en el Noroeste de Brasil.

4 Estado de la región Sudeste de Brasil.

5 Información obtenida en la página web:http://www.carrocademamulengos.com.br

6 Se trata de tres estados del Nordeste de Brasil que poseen tradiciones populares de títeres específicas. En Ceará, encontramos a *Casimiro Coco*, en Rio Grande do Norte, *João Redondo*, y en Paraíba, *Babau*.

7 Brasilia es la capital federal de la República federativa de Brasil y sede de gobierno del Distrito Federal.

8 Fue construida durante el gobierno del presidente Jucelino Kubitschek e inaugurada en abril de 1960.

9 *Brinquedo* (o *brincadeira*) es el término utilizado en algunas regiones de Brasil, en especial en el Nordeste, para referirse a algunas de las manifestaciones populares - del mamulengo a otras formas artísticas - involucrando música, danza y escenificación. En el mismo campo semántico, *brincar* se refiere tanto a la ejecución del *brinquedo* por los maestros (a veces llamados de *brincantes*), como al acto de simplemente participar del evento.

la "tradición" son muchos y no son continuos, se hacen y se deshacen a todo momento y cuando divulgan sus trabajos, se presentan como "re-creadores del mamulengo", que pueden o no tener relación con los *mamulengueiros* de la Zona da Mata, o pueden o no tener conocimiento práctico del brinquedo propiamente dicho. Sin embargo, hay grupos fundamentados en investigación como el *Mamulengo Só-Riso*, fundado en 1975, cuyo director, Fernando Augusto Santos es un autor importante sobre este tema (SANTOS, 1979). El hecho es que el mamulengo se tornó una referencia relevante en el contexto de teatro de animación de Brasil y puede decirse que en el mundo, integrándose al vasto campo de estilos y técnicas del teatro de formas animadas.

El segundo caso, los *mamulengueiros* de la Zona da Mata que se desplazan hacia otras ciudades, estados y países, para la realización de presentaciones, en pequeñas temporadas, participación en festivales y otras formas de circulación del espectáculo, es otro fenómeno recurrente. Se puede afirmar que este es un hecho reciente relacionado a los movimientos de valorización de la cultura popular, o en períodos históricos de intensificación de este debate. Para entender esta dinámica, hay relevantes análisis de Abreu (2006/2007), Cavalcanti (1992 e 2004), Peirano (1992) y Vilhena (1997) sobre aspectos históricos de estos movimientos en Brasil, con enfoque en el contexto de estas discusiones, genealogía de conceptos y sobre la relación entre los estudios de folclore y ciencias sociales. Hay también una interesante discusión sobre patrimonio en Gonçalves (2002) y sobre los problemas contemporáneos de tensiones con la industria cultural en Carvalho (1992).

En el caso específico de Pernambuco, vale destacar algunos movimientos culturales importantes que tuvieron como foco el incentivo a la cultura local, entre ellos: el *Teatro do Estudante de Pernambuco*, creado en 1947 y dirigido durante muchos años por Hermilo Borba Filho que posteriormente influenció la creación del *Teatro Popular do Nordeste*, en 1958, fundado por Ariano Suassuna y Hermilo Borba Filho, que dedicó una parte de sus intereses al estudio del teatro de títeres (BORBA FILHO, 1987); posteriormente, ya en los años 1960, vale destacar la acción del *Movimento de Cultura Popular*, idealizado por Paulo Freire, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Francisco Brennand, entre otros, que actuó en el interior de Pernambuco, funcionando prácticamente hasta el inicio de la dictadura militar, conjugando educación y valorización de la cultura popular.

El *Movimento Armorial* constituye también una importante referencia en esta red. Creado en la década de 1970 en Pernambuco, fue un movimiento artístico y cultural que tenía por principio reflexionar sobre un arte brasileño erudito con referencias a la cultura popular. De él participaron muchos intelectuales, entre ellos el escritor y dramaturgo Ariano Suassuna, el gravurista y artista plástico Gilvan Samico, el músico y compositor Antonio Madureira, fundador del *Quinteto Armorial*, integrado por Antonio Nóbrega, entre otros. Entre los años 1980 y 1990, es necesario destacar el *Movimento Mangue Beat* (o *Bit*), cuyo principal exponente fue Chico Science, fallecido en febrero de 1997, integrante del grupo *Nação Zumbi*. El principio del movimiento, que se mantiene todavía, era reelaborar elementos musicales de la cultura regional, utilizando recursos tecnológicos.

En relación al mamulengo específicamente, podemos destacar el *I Encontro de Mamulengos do Nordeste*, que ocurrió en diciembre de 1976, en Natal – Rio

Taller de títeres de
Zè Lopes en Gloria do Goitá
Pernambuco.
Foto: Adriana Schneider

Grande do Norte. De Pernambuco, comparecieron el *Mamulengo Invenção Brasileira*, probablemente de Luiz da Serra, y el *Mamulengo de João Redondo*[10], cuyo *mamulengueiro* no conseguí identificar. El *I Encontro de Mamulengueiros de Pernambuco* fue organizado por el *Mamulengo Só-Riso*, en 1977. Estos encuentros preveían presentaciones de estos artistas, promoviendo sus desplazamientos hacia otras ciudades, diferentes de las de sus zonas de actuación, como Recife y Olinda.

Ya en los años 1990, se intensificaron los contratos fuera de Pernambuco, inclusive fuera de Brasil. El *mamulengueiro* Zé Lopes[11] se presentó en el Festival de Marionetas en Évora, Portugal (ZUEBACH, 2002) y también hizo exposiciones de títeres en Rio de Janeiro[12] dos veces, en agosto de 1998 (ABREU, ALCURE & PACHECO, 1998) y en abril de 2001, además de diversas presentaciones. El *mamulengueiro* Zé de Vina[13] viene a Rio de Janeiro, por la primera vez en noviembre de 1998, vuelve en 2001, después en 2007, en ambas oportunidades por invitación mía, de la titiritera Ananda Machado y de otros compañeros. Desde 2004, el SESI viene organizando un gran evento, bajo la forma de un festival itinerante, intitulado *SESI Bonecos do Mundo*[14], que ha llevado diversos *mamulengueiros*, brincantes de João Redondo y de Babau a circular por Brasil. En el evento, donde se presentan grupos de teatros de títeres tanto de Brasil, como extranjeros, se destaca el mamulengo como el "legítimo teatro de bonecos de Brasil", y en algunas ediciones se construyó uno de los pabellones dedicados a la exposición sobre el origen del títere, con curaduría de Fernando Augusto Santos, con muñecos de diversos *mamulengueiros*, de diferentes épocas, provenientes del acervo del *Museu do Mamulengo, Espaço Tiridá*, de Olinda. En los últimos años ocurren diversos encuentros sobre el mamulengo o sobre el teatro de títeres en general, que incluyen en sus programas los *mamulengueiros* y otros brincantes de las formas de teatro de títeres popular del Nordeste, en diversas ciudades brasileñas como Brasilia, São Paulo, Belo Horizonte, entre otras.

Otro punto interesante son los talleres y cursos donde *mamulengueiros* con más experiencia enseñan a otros *mamulengueiros*, como por ejemplo, el trabajo del *Centro de Revitalização do Mamulengo Pernambucano*, espacio inaugurado en 2002, en el antiguo mercado público de Glória do Goitá, apoyado por el *Programa de Artesanato Solidário*[15]. El objetivo era revitalizar el mamulengo, a partir de talleres y de la creación de una cooperativa de artesanos, transformando Glória do Goitá, junto con Olinda, en dos grandes polos de producción de títeres y de *mamulengueiros*. Los talleres eran de responsabilidad de Zé Lopes, que desde 1998, tiene la oportunidad de hacer esas experiencias por todo Brasil, con público de características variadas. En

10 Un brevísimo informe de ese evento se puede encontrar en la Revista Mamulengo (diciembre de 1977, año 3, número 6), editada por la ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos) p. 49-51.

11 José Lopes da Silva Filho nació el 21 de octubre de 1959, reside actualmente en Glória do Goitá-Pernambuco.

12 Importante ciudad brasileña ubicada en la región Sudeste.

13 José Severino dos Santos, conocido también como Zé do Rojão o Zé Divina, nació el 14 de marzo de 1940, reside actualmente en Lagoa de Itaenga, Pernambuco.

14 Informaciones sobre el evento pueden ser ubicadas en la página web:http://www.sesibonecos.com.br

15 Proyecto del gobierno federal implantado en la gestión de Fernando Henrique Cardoso, coordinado por el investigador y titiritero Fernando Augusto Santos, que tuvo el apoyo de la *Prefeitura Municipal de Glória*, de la *Caixa Econômica Federal*, Comunitas, SEBRAE, *Banco Mundial*, y del *Centro de Produção Cultural Mamulengo Só Riso*.

visita al maestro *mamulengueiro* Zé de Vina, en Lagoa de Itaenga, en julio de 2010, éste me reveló que está construyendo un cuarto en su casa para recibir investigadores y artistas de diferentes lugares que usualmente lo visitan, sea para hacer investigaciones, sea para tornarse sus "aprendices". Si analizamos estos datos tomando en cuenta los procesos de aprendizaje y transmisión que clasificaremos aquí por el momento de "tradicionales" para que una persona "se torne maestro" de mamulengo[16], en contraste con estas nuevas experiencias, queda evidente que estas son señales de estos nuevos tiempos.

Una cuestión más relevante es el hecho de que varios municipios de la Zona da Mata hayan realizado proyectos dedicados al reconocimiento de las expresiones populares locales, eligiendo sus localidades más influyentes como imagen de propaganda turística de sus ciudades. Estando de viaje por la Zona da Mata en julio de 2010, observé diversos outdoors en las vías de acceso a estos municipios, divulgando su identidad peculiar a través de esas expresiones. Es el caso de Glória do Goitá, conocida ahora como la "cuna del mamulengo", como podemos verificar en la siguiente imagen.

EL MAMULENGO DE LA ZONA DA MATA EN RIO DE JANEIRO

Al seguir presentaciones de *mamulengueiros,* en especial, de Zé Lopes y Zé de Vina realizadas en Rio de Janeiro, y locales diversos[17], pude observar la relación que establecen con plateas bastante distintas y heterogéneas. En esas

16 Hago este análisis en Alcure (2007).

17 De esa variedad, destaco: escuelas para niños de 2 a 15 años, estudiantes universitarios, en la *Feria de São Cristóvão* en las mañanas de domingo para paisanos nordestinos, *Museu do Folclore*, casas de familiares, para admiradores y apreciadores del brinquedo.

Foto: Adriana Schneider

Mamulengos, Foto Luiz Filipe Barcelos

Heraldo Bruno
20,00
Natal - RN

Mamulengo Riso do Povo Foto: Adriana Schneider

relaciones están implicados: el tipo de respuesta del público a las propuestas del *mamulengueiro*; la reacción de la platea al mamulengo; la opción por personajes y pasajes para poner en escena determinadas presentaciones; la duración del espectáculo; la calidad de la presentación y la satisfacción o no de los integrantes del mamulengo con los elementos nuevos que surgen en la improvisación, a partir de los estímulos y experiencias vividas durante el viaje, entre otros aspectos.

En casi todas esas presentaciones pude notar una sorpresa inicial del público con el mamulengo. En relación a la recepción, entre otras reacciones pude notar la existencia de una idea generalizada sobre el teatro de títeres, de que sea un espectáculo propio del universo infantil y esa expectativa orientaba el público en relación a lo que asistía. Como el teatro de mamulengos está destinado al público en general, predominantemente para adultos, la reacción de la platea era inevitable.

La temática de los pasajes del mamulengo versan sobre lo cotidiano, tratando en general, de asuntos ligados a dinero, peleas y sexo, como dice Zé de Vina: *dinheiro, mulher e gente, é que bota o samba pra frente* [dinero mujer y gente es lo que lleva adelante el samba]. Lo títeres pelean, utilizando cuchillos, machetes, cuerdas y siempre acaba en muerte. Los personajes de status social supuestamente elevado, como el Inspetor Peinha, el Cabo 70, el Coronel Mané Pancaru, siempre acaban mal, llevando una zurra de mujeres locas, de hombres astutos o de viejos con problemas de dicción. Cuando el asunto es sexo, las situaciones involucran matrimonios deshechos, relaciones extraconyugales, gravidez dudosa, viudas fogosas, hombres enamorados. El movimiento de los títeres busca explorar la gracia de las situaciones, como por ejemplo, cuando Colotilde y Simão bailan *forró*[18] y él la agarra en un canto de la barraca, mientras ella mueve las caderas sensualmente. En el

18 El termino *forró* se refiere a un género musical, a una danza y al espacio donde tienen lugar. Actualmente generalizado en todo Brasil, proviene originalmente del interior de la región nordeste.

Mamulengos del maestro Zé de Vina Foto: Adriana Schneider

mamulengo, los personajes vomitan porque tomaron mucho o abren la boca para dar pasaje a una enorme lombriz, como si el títere estuviera plagado de gusanos. Para el *mamulengueiro* esas son situaciones altamente risibles, con la certeza de llevar el público a carcajadas.

Entre tanto, para el espectador de Rio de Janeiro inadvertido, parecían extrañas y muchas veces oí en la audiencia comentarios como "¡qué horror!", "¡pero eso es una grosería!", "¡que desvergüenza!", "¡cuántas palabrotas!", "¡eso no es para niños!". En algunas escuelas, las profesoras se sintieron avergonzadas e hicieron comentarios semejantes. La dimensión de este hecho se hizo evidente algunos meses después, cuando vino a Rio de Janeiro Zé de Vina, pues fue muy difícil organizar presentaciones en los lugares por los que Zé Lopes había pasado. Sin embargo, cuando nos dimos cuenta que era necesario aclarar el contexto social en el cual está inserido el mamulengo, las presentaciones fueron más provechosas, ya que los profesores pudieron hacer antes del espectáculo un trabajo de contextualización del mamulengo para sus alumnos.

Sin problematizar aquí la noción de cultura popular, estas situaciones demuestran que su idealización entra en conflicto con la realidad de la cultura popular cuando esta se materializa en su diversidad. Existe una distancia entre su manifestación real y los patrones estéticos y éticos que definen los valores de la clase media. La "folclorización" de estas expresiones impide verlas a partir de su lógica interna, a veces de difícil comprensión para los que se interesan en conocerla. La comprensión de la cultura popular en sí exige una iniciación contextual que lleve en cuenta el entendimiento de la alteridad y de la diversidad de culturas y valores existentes en las sociedades. El estereotipo de la cultura popular que se está propagando, por medio de lo políticamente correcto y de justificativas nacionalistas es recurrente, por ejemplo, en la manera como el folclore se enseña todavía en las escuelas. La cultura popular necesita ser entendida en sus muchas especificidades y

Mamulengo Riso do Povo Foto: Adriana Schneider

principalmente, en sus particularidades contextuales, con códigos, estéticos y éticos propios a cada universo en cuestión.

En Rio de Janeiro, Zé Lopes fue notando esa extrañeza, de manera que pensamos juntos sobre este problema, intentando hacer que los espectáculos pudiesen ser mejor apreciados. Entonces, el *mamulengueiro* creó una presentación que hacía conmigo, fuera de la barraca, antes de empezar el mamulengo. Juntos contábamos como habría sido el origen del mamulengo y Zé Lopes se remontaba al cañaveral, al tiempo en que hacia títeres en "maniva", cortados en la mandioca[19] (o yuca). Esto ubicaba el universo del mamulengo y minimizaba las diferencias del lenguaje utilizado por él. Igualmente pasamos a escoger los pasajes que mejor se adaptarían al público de cada presentación. Al comienzo, Zé Lopes elegía los pasajes que según su opinión, obtenían más éxito en las presentaciones que hacía en Pernambuco, pero eran justamente los pasajes que más chocaban al público de Rio de Janeiro. Así, comenzamos a mezclar esos pasajes con otros menos polémicos, según él, pasajes de lo que definió para mí como del "mamulengo tradicional".

En la Feria de São Cristóvão, punto de encuentro de los nordestinos en Rio de Janeiro, por ejemplo, Zé Lopes se sintió a gusto. Era un domingo, horario de almuerzo. La presentación fue animada y el público parecía extremamente familiarizado con el *brinquedo*, dialogando con los títeres. Los borrachos se entusiasmaron y se pusieron a bailar frente a la barraca, como en las presentaciones en las chacras de la Zona da Mata. Ofrecían tragos de

19 Nombre de una raíz comestible del género Manihot, bastante utilizada en la culinaria popular brasileña.

aguardiente a los títeres, agarraban las faldas de las *bonecas*[20], intentaban levantar los personajes muertos. A pesar de competir con los altoparlantes de carros y equipos de sonido, con muchos tríos de *forró* de la Feria, a Zé Lopes le fue muy bien, sin preocuparse en seleccionar los pasajes.

A pocos fui también familiarizándome con la *brincadeira* propiamente dicha y comencé a distinguir los pasajes que Zé Lopes definía como mamulengo "tradicional", que, según él, se "perdían en el origen", porque eran muy antiguos. Esas interferencias fueron enriqueciendo la diversidad de los pasajes que iba introduciendo en las presentaciones cariocas. Según él, la opción por presentar determinados pasajes llevaba en cuenta la preferencia del público del mamulengo de la Zona da Mata, para quien Zé estaba más habituado a presentarse. Allí, los pasajes preferidos eran los de Joaquim Bozó y João Redondo da Alemanha, del Nêgo Goiaba, de Praxédio, de Simão, llena de peleas y situaciones amorosas. Así, a partir de la observación de la recepción del público carioca y de la selección de otros pasajes, pudimos conocer algunos de estos como: *o Bambu e a Morte, a Cobra e Caso Sério, os Caboclinhos, o Xangozeiro, Janeiro Vai Janeiro Vem, o Cego e a Guia, os Cantadores,* entre otras. De acuerdo a Zé Lopes, esos pasajes eran bien "tradicionales" y no imaginaria que fuesen tener tanto éxito, como tuvieron en Rio de Janeiro.

Todas las presentaciones tenían una duración de aproximadamente 60 minutos, lo que daba un promedio de cuatro pasajes por *brincadeira*. En algunos de los nuevos circuitos citados en la primera parte de este artículo, la *brincadeira* no pasa de 30 minutos. Este tiempo de duración es bien diferente en las presentaciones para el público del mamulengo en la Zona da Mata, donde el *brinquedo* no tiene hora fija para terminar, por lo que puede "ver el día amanecer" y donde muchas veces un único pasaje puede durar 60 minutos. Pero el punto central es que muchos *mamulengueiros* tienen conciencia de esa distinción y manejan eso. La cuestión del tiempo de presentación en otros circuitos no "tradicionales" ha provocado debates entre los productores de estos eventos e investigadores o artistas ligados al mamulengo. El argumento en relación al límite del tiempo no siempre se basa en la problemática de la cualidad de apreciación y recepción en contextos no familiarizados con el mamulengo, o en la capacidad individual de cada *mamulengueiro* de manejar su brinquedo, sino en presupuestos artísticos y estéticos, que deberían discutirse y no ser naturalizados por criterios de "gusto cultural".

CONSIDERACIONES FINALES

Lo que presencié en las presentaciones en Rio de Janeiro se reveló elucidativo en relación a la capacidad del mamulengo de circular por diversos contextos. Esta observación ponía en jaque una idea recurrente de que el mamulengo necesitaría una identificación contextual para ser mejor comprendido. Sin negar ese hecho, me encontré con otros. En primer lugar, la propia constitución del mamulengo como *brinquedo*, sus elementos, su universo múltiple de personajes y pasajes, su estructura que relaciona en todo momento enredo e improviso, se mostraron extremamente adecuados para atravesar no solamente décadas, hecho evidenciado por la existencia de larga duración del mamulengo, sino también para circular por diferentes espacios. El reconocimiento contextual, en verdad, aceleró los procesos de adaptación al *brinquedo*, tanto por parte del público carioca, que tuvo que

20 Títere femenino.

liberarse de prejuicios e idealizaciones sobre la cultura popular para entender el mamulengo, así como por parte de los *mamulengueiros* que tuvieron que reconocer los nuevos locales donde estaban presentándose, demostrando y colocando su propio conocimiento sobre el mamulengo en acción.

Al final, son muchos los datos que se presentan en el nuevo contexto de producción cultural y artística brasileña de manera general. En los últimos años, se lanzaron diversos proyectos en todas las instancias gubernamentales para la discusión y promoción de la cultura popular brasileña, a través de edítoriales de fomento, de premios para maestros populares, de seminarios

Banner en la casa de Zé de Vina
sobre el Prêmio Culturas Populares 2009 - SID/MINC
recebido por él.
Foto: Adriana Schneider

de discusión, de procesos de registro para el patrimonio inmaterial[21]. Al mismo tiempo, diversas empresas privadas y públicas han creado ofertas de patrocinio a proyectos de investigación específicos para esta área, así como patrocinio a grupos y artistas populares. La diferencia es notable y seguramente es necesario que sea discutido, repensado, perfeccionado.

Conversando con Zé Lopes en su casa, en julio de 2010, él insistió en expresar sus opiniones sobre estas nuevas posibilidades. En su reflexión, hay un reconocimiento positivo en los cambios, pero también hay un sentimiento incómodo por la dificultad de manejar los mecanismos de subvención y en consecuencia, con la falta de autonomía que él debería tener para accederlos. La dificultad existente en los medios de presentación de proyectos implica la necesidad de tutela y de mediación por parte de investigadores y productores, constituyendo un obstáculo para la autonomía de los artistas. En sus propias palabras: "es como si hubieran puesto un tesoro en el fondo del océano y nos dijeran que podemos sumergirnos para buscarlo, porque es nuestro. ¿Pero, cómo? si no tenemos los aparatos para sumergir en aguas profundas, si no sabemos nadar".

21 Desde 2007, está en curso la investigación para el registro como patrimonio inmaterial por el IPHAN de las formas de teatro de títeres popular del Nordeste: el Mamulengo - Pernambuco, el Babau – Paraíba, el João Redondo – Rio Grande do Norte y el Cassimiro Coco - Ceará.

Maestro Zè de Vina

BIBLIOGRAFÍA:

ABREU, Martha. "Cultura popular, um conceito e várias histórias". EN: *Seminários temáticos arte e cultura popular.* Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006/2007. (29-41)

ABREU, Maria Clara Cavalcanti de; ALCURE, Adriana Schneider & PACHECO, Gustavo. *Teatro do Riso: Mamulengos de Mestre Zé Lopes.* Catálogo de exposición.

Funarte/Ministério da Cultura, 1998.

ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens.* Tesis de Maestría en Teatro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 2001.

_____. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo*. Tesis (Doctorado en Ciencias Humanas / Antropología). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, 2007.

ANTUNES, Archibaldo. "A arte do mamulengo". IN: SILVEIRA, Vássia Vanessa de (ed.). *Outras Palavras* (revista). Ano II, número 14, outubro. Rio Branco: Secretaria de Estado de Educação e Assessoria de Imprensa; Governo do Estado do Acre/ Fundação Elias Mansour, 2001.

BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990- 2001*. Tesis de Maestría en Historia. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília, 2001.

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. "Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade". EN: *Revista brasileira de Ciências Sociais.* São Paulo, v. 19, n. 54, 2004. (57-78)

_____; LINS E BARROS, Myriam; ARAÚJO, Silvana; MELLO E SOUZA, Marina & VILHENA, Luis Rodolfo. "Os estudos de folclore no Brasil". EN: CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série "Encontros e Estudos"), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992. (101-112)

CARVALHO, José Jorge de. "O lugar da cultura tradicional da sociedade moderna". ENFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura *Popular, Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série "Encontros e Estudos"), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992. (23-38)

DA MATTA, Roberto. "Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira" (58-85). EN: Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social. Petrópolis: Vozes, 1984.

GONÇALVES, José Reginaldo. A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ / Ministério da Cultura – IPHAN, 2002.

PEIRANO, Mariza G.S. "As ciências sociais e os estudos de folclore". EN: CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série "Encontros e Estudos"), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992. (85-88)

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos.* Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

ZUEBACH, Christine (ed.). *Teatro de marionetas: tradição e modernidade.* Évora: Casa do Sul editora, 2002.