

La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América

*The máquina real and
the puppet theater
repertoire in Europe
and America*

*La máquina real et le
répertoire de théâtre de
marionnettes en Europe
et en América*

Francisco J. Cornejo (dir.)



La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América

Francisco J. Cornejo
(director)

UNIMA Federación España

2017

La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América

© Texto: Los autores

© Ilustraciones: Los autores

© Edición: UNIMA Federación España

<http://www.unima.es/>

Director de la edición

Francisco J. Cornejo

Revisión de la traducción

Esther d'Andrea

ISBN:

Primera edición: noviembre de 2017

Diseño: Francisco J. Cornejo

Edición digital

Editado en España

El Simposio Internacional

“La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América”

(Palacio de Miramar, San Sebastián, 28 y 29 de mayo de 2016)

fue posible gracias a:



ÍNDICE

Introducción 11

Piedad Bolaños

La realidad del teatro español en el Siglo de Oro. (De comediantes a/y titiriteros: de tal palo, tal astilla) 15

Francisco J. Cornejo

El repertorio de la máquina real 43

Christine Zurbach

Le répertoire du théâtre de marionnettes au Portugal: le cas des Bonecos de Santo Aleixo 99

José Alberto Ferreira

História(s) de máquinas e a máquina da história 113

Ida Hledíková

Repertoire of Travelling Comedians 121

Rey Fernando Vera

La Comedia de Muñecos en Nueva España 135

Maryse Badiou

Belenes de movimiento: aproximación a la máquina real 151

Désirée Ortega

El repertorio de la Tía Norica de Cádiz 169

John Mc Cormick

Interpreting, illustrating, adapting and creating – five centuries of puppet repertoires in Britain 205

Adolfo Ayuso

Disolución y muerte de la máquina real: los autómatas Narbón 219

Disolución y muerte de la máquina real: los autómatas Narbón

Dissolution and death of the *máquina real*: the Narbón automata

Dissolution et mort de la *máquina real*: les automates Narbón

Adolfo Ayuso

Escritor, investigador del teatro de figuras

Resumen: A finales del XVIII y principios del XIX va desapareciendo en las carteleras de la prensa el pomposo título de "máquina real" para aquellas compañías que representaban obras con marionetas de barra o alambre a la cabeza, quizá en ocasiones junto a marionetas de peana. Eran compañías de marionetas que representaban comedias completas de los principales autores del Siglo de Oro. El teatro se privatiza progresivamente y ya no hace falta el título oficial para poder representar. Se va sustituyendo por los términos de "máquinas de figuras corpóreas" o "máquinas de figuras móviles o de movimiento". A mediados del XIX llega a España el italiano José de Piantánida con una compañía de marionetas y un corto repertorio de obras que son adaptadas por escritores españoles. La compañía es adquirida entre 1861-1864 por Isidoro Narbón, dando lugar a la compañía de marionetas más importante que ha existido en España. Como en los tiempos de la "máquina real" actúan en grandes teatros o en lujosos pabellones en las ciudades. Esta compañía se anuncia más adelante con el nombre de Fantoques Españoles y luego con el de Autómatas Narbón, ya en manos de su hijo Alfredo Narbón. Se hará un repaso de su repertorio, de la estructura de las funciones y de las técnicas empleadas, comparándolas con las viejas compañías de "máquina real". Y se dará cuenta de su muerte escénica en la segunda década del XX en manos del creciente auge del cine.

Palabras clave: "Máquina real", marionetas, "Autómatas Narbón", fantoches, España.

Abstract: In the late XVIII and early XIX centuries, the pompous title of "real machine" starts disappearing in the press for those companies representing works with puppets with bars or wires in the head, sometimes together with base puppets. They were puppet companies representing complete comedies of the main authors of the Golden Age. The theater privatized progressively and the official title was no longer necessary to represent. It is being replaced by the terms "corporeal figures machines" or "machines in moving figures". "In the middle of the XIX century, the Italian José de Piantánida arrives to Spain with a puppet company and a short repertoire of comedies adapted by Spanish writers. The company is acquired between 1861-1864 by Isidoro Narbón, leading to the most important puppet company that has existed in Spain. As in times of the "Real Machine", they perform in large theaters or in luxurious pavilions in the cities. This company is later announced with the name of Spanish Fantoques and later with the name of Narbón Automata, in the hands of his son Alfredo Narbón. Finally a review of their repertoire, of the theatrical representation structure and of the puppets techniques will be made, comparing them with the old companies of the "real machine". And we will deal with its scenic death in the second decade of the XX century in hands of the growing popularity of cinema.

Key words: "Máquina real", puppets, "Autómatas Narbón", fantoches, Spain.

Résumé: À la fin du XVIIIe et début du XIXe siècle disparaît de la presse périodique le titre pompeux de "Máquina Real"(Machine Royal) pour les compagnies théâtrales qui représentaient des

œuvres avec des marionnettes à grosse tringle, ou peut-être parfois avec marionnettes sur un socle ou planchette qui glisse sur le plateau scénique. C'étaient des compagnies des marionnettes qui représentaient des comédies complètes des principaux auteurs de l'Âge d'Or espagnol. Le théâtre est privatisé progressivement, et on n'a plus besoin du titre officiel pour représenter. Le terme "Máquina Real" est remplacé par "Máquinas de figuras corpóreas" (Machines des figures corporels) ou "Máquinas de figuras de movimiento" (Machines de figures de mouvement). Vers la moitié du XIXe atteint l'Espagne l'Italien José de Piantanida avec une compagnie de marionnettes et un court répertoire de pièces de théâtre qui sont adaptés par des écrivains espagnols. La compagnie est acquise entre 1861-1864 par Isidoro Narbon créant la plus grande compagnie de marionnettes en Espagne. Elle représente dans les meilleurs théâtres et dans des pavillons de luxe des grandes villes, comme dans les jours de la "Máquina Real". Cette troupe est appelée Fantoques Españoles puis Autómatas Narbon, dirigée déjà par son fils Alfredo Narbon. Je présente une critique sur son répertoire, sur la structure des jeux et sur les techniques de manipulation utilisées. Les Automates Narbon virent la fin de leur carrière dans la deuxième décennie du XXe siècle par l'irrésistible ascension du cinéma.

Mots clés: "Máquina real", Marionnettes, "Autómatas Narbón", Fantoques, Títeres, Espagne.

Cuando el profesor Francisco Cornejo, director y coordinador de este simposio, me invita a participar y me da un encargo muy concreto (tan concreto que hasta pone título a mi intervención: *Disolución y muerte de la Máquina Real: los Autómatas Narbón*), me quedo ciertamente perplejo. Los Narbón son una compañía del siglo XIX y principios del XX y para mí no tenía conexión con el fenómeno de la *máquina real*, anclada en el Siglo de Oro y sus estertores. Como Cornejo es, además de competente profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Sevilla, un buen amigo y colaborador, decido no entrar en discusión y analizar los porqués de su petición.

En principio pensé que no quería cargarme de trabajo suplementario y me ofrecía trabajar sobre una compañía de marionetas que yo conocía bastante bien. En el 2014 presenté en la revista *Fantoche* un largo artículo sobre esta compañía.¹

Gracias a los trabajos de Jaume Lloret² se conocían sus características, su cambio de denominación de Fantoques españoles a Autómatas Narbón (que había despistado a muchos haciendo pensar que eran dos compañías diferentes), su repertorio y su dirección en manos de Alfredo Narbón. Pero los trabajos de Lloret, así como algunas otras noticias de menor calado, centran su actividad sobre la última década del XIX y la primera del XX. Los Autómatas Narbón

¹ "De fantoches y autómatas: los Narbón. La compañía de marionetas más importante de España", *Fantoche*, 8 (2014), pp. 36—62. La actual ponencia va a coger mucho de ese trabajo y añadir alguna cosa nueva.

² LLORET, Jaume, "Breu historia del Titella a Alacant", en CASADO, Ángel (coord.), *El titella a Alacant*, Ajuntament d'Alacant y CAM, Alicante, 1997, pp. 5—39. LLORET, Jaume, *Repertorio Temático del Teatro de Títeres en España*, en CASADO, Ángel (coord.), *Documenta títeres 1*, Ajuntament d'Alacant y CAM, Alicante, 1999, pp. 5—54. LLORET, Jaume, voz "Narbón", en *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, UNIMA—L'Entretemps, Montpellier, 2009, p. 488.

aparecían reseñados en decenas de artículos y libros que trataban sobre el nacimiento del cine en España. Así como en otros trabajos sobre la historia del teatro de variedades, la arquitectura efímera del modernismo o los programas de las fiestas mayores de muchas capitales y ciudades. También aparecían mencionados en algunas de las tesis dirigidas por el profesor José Romera Castillo destinadas principalmente a reconstruir la vida escénica de un buen número de ciudades en la España del siglo XIX y al que hay que agradecer que sugiriera a sus doctorandos la contemplación de otras actividades escénicas (como la magia, la danza, el circo, la ventriloquía o los títeres) en sus trabajos. Varias de esas tesis dan luz sobre la importancia de los títeres en las ciudades medianas de España, fuera de la capital Madrid, sobre la que ya existe abundante información al estar digitalizada buena parte de su prensa diaria en las bases de datos de la hemeroteca nacional.



Cartel publicitario.

Mi principal aportación fue la de proporcionar datos de su existencia a mediados del XIX (primera representación referenciada en Murcia en 1851) cuando la compañía estaba dirigida por el italiano José de Piantánida. Sobre 1861-1863, según unos porque Piantánida se arruinó³, según otros debido a la muerte de Piantánida⁴, tres socios madrileños compran todas las marionetas y aparato escénico a precio de saldo y con el mismo repertorio del italiano refundan la compañía.

³ SOJO, Eduardo, "Teatro Mecánico", *Heraldo de Madrid*, 05-01-1907, p. 4.

⁴ FERRÁNDIZ, "El Nacimiento en la escena", *El País* (Madrid), 30-12-1907, p. 3.

LA IMPORTANCIA DEL REPERTORIO EN EL ESTUDIO DE LAS COMPAÑÍAS

La admirada Brunella Eruli fue la encargada de redactar en la *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette* (EMAM) la voz *repertoire*. Como era una mujer sabia introdujo en el principio de su artículo la voz de otro sabio, la de Roberto Leydi: “La marionetta e il burattino sono prima di tutto un linguaggio, poi un repertorio”.⁵

Analizando ese “lenguaje” del que habla Leydi, creo que viene constituido por

La técnica (guante, hilo, barra, peana, etc) y el aparato escénico que consecuentemente utiliza.

La formación cultural del marionetista y sus relaciones sociales, dependientes en buena parte de su extracción social y de su situación económica.

La situación política, económica y social del momento histórico que vive el marionetista que, junto al apartado anterior, van a determinar tanto el espacio donde se representa (calle, barracas, cercados, pequeñas salas particulares, teatros públicos o comerciales) como el tipo de público que asiste.

Las características propias del personaje principal (Pulcinella, Guignol, Lafleur, Gerolamo, Punch, Don Cristóbal, etc), que fuerza al marionetista a seguir por el camino de su carácter.



Público en un teatro guñol madrileño. Dibujo de Méndez Bringa en Blanco y Negro 29-10-1911.

En realidad ese “lenguaje” de la marioneta no difiere tanto, salvo determinadas características propias, del “lenguaje” del teatro de actor de carne y hueso. Pero no cabe duda de que en la marioneta el “lenguaje” tiene un peso mayor.

⁵ “La marioneta y el títere de guante son ante todo un lenguaje, luego, un repertorio” (traducción del autor). *Marionette e Burattini*, Milán, 1958, p. 20.

Creo que Leidy no quería decir que el repertorio fuera algo desechable. En los estudios de títeres y marionetas se ha prestado mucha atención a la descripción de la técnica de manipulación y del espacio escénico, a las características morfológicas de las figuras, a la presencia de determinados personajes peculiares de ese ámbito territorial o de una determinada compañía. Al repertorio concreto, es decir a la parte más teatral en el sentido clásico del texto dramático, se le ha concedido un interés secundario. Salvo el clásico estudio de Gervais sobre los marionetistas franceses,⁶ es en las últimas dos o tres décadas cuando han aparecido importantes trabajos europeos donde se describen y analizan minuciosamente los repertorios imperantes en determinadas épocas e incluso detallando las obras representadas por algunas compañías notables.⁷ Estoy con Leydi en que el “lenguaje” con que se expresa una compañía es lo más importante, pero un estudio completo necesita de un análisis del repertorio. Es más, puedo afirmar sin miedo a equivocarme que el “lenguaje” influye en el repertorio y el repertorio influye en el “lenguaje”. Estamos ante un trabajo pendiente en toda Europa. Afortunadamente ya no partimos de la nada.

Fue precisamente al analizar el repertorio de los Narbón, que presenté en el artículo mencionado,⁸ cuando Francisco Cornejo se dio cuenta de que era deudor del repertorio de las compañías de *máquina real*. Algo de lo que yo no me había apercibido al situar a la compañía de los Narbón en su tiempo real (1850-1913), alejado ya del periodo de la llamada *máquina real* (1630-1800). Sí, hay muchas concomitancias con compañías europeas contemporáneas como los Bullock, los Holden, los Borgniet, los Pajot—Walton y otras. Pero también las hay con las viejas compañías de marionetas españolas del XVII y XVIII. Los Narbón pertenecen al periodo que Jurkowski llama “de los empresarios”⁹ o de los “fantoques” (de los que los Holden son quizá los más representativos). Actúan como ellos en teatros comerciales inmersos en su habitual programación de teatro dramático y lírico de actor, lo mismo que ocurría con las compañías de *máquina real*. Pero mientras que los Holden y otros ponían mucho interés en la demostración del virtuosismo de los manipuladores y en los adelantos técnicos de sus marionetas, generalmente expresados a través de cortos *sketchs* donde predominaban la comicidad y la espectacularidad, la compañía española seguía poniendo el interés tanto en el moderno “lenguaje” como en el viejo repertorio: autos y comedias mitológicas y de magia que habían sido buena parte del repertorio del teatro del Siglo de Oro español, adobadas con entremeses, sainetes y bailes muy similares a los que se intercalaban entre acto y acto de dichas comedias. Muchas de las grandes compañías europeas de marionetas comenzaban a introducir en su repertorio acontecimientos históricos, números de *varietés* y, sobre todo, cuentos populares infantiles, especialmente los clásicos de Perrault o los de los hermanos Grimm, algo que no hicieron los Narbón.

⁶ *Marionnettes et marionnettistes de France*, Bordas, París, 1947.

⁷ Entre otros los de IMPE, Jean-Luc, *Opéra baroque et marionnette. Dix lustres de répertoire musical au siècle des lumières*, IIM, 1994; GROSHENS, Marie—Claude, *Des marionnettes foraines aux spectacles de variétés*, París, 1995; AAVV, *Les marionnettes picardes des origines a 1960. Drames et bouffonneries*, Amiens, 1996; LEROUX, Andrée y GUILLEMIN, Alain, *Al' Comédie! Les marionnettes traditionnelles en Flandre française de langue picarde*, La Voix de Nord, 1997.

⁸ Añado como anexo al final de este trabajo dicho repertorio con leves modificaciones.

⁹ *A History of European Puppetry*, cap. VIII: “19th century: Good Business”, The Edwin Mellen Press, 1996 pp. 349—379.

Así que el título de *Disolución y muerte de la máquina real* al referirse a la aventura de los Narbón era muy adecuado como última ponencia de este simposio dedicado al teatro de repertorio de las compañías de marionetas.

Y, como veremos más adelante, podré redescubrir que la compañía de los Narbón, que se pensaba que solo había existido en un periodo aproximado entre 1887 y 1912 dirigida por Alfredo Narbón, llega por atrás hasta mediados del XIX, gracias a que extendí mi búsqueda en las hemerotecas digitales no solo por el nombre de la compañía o de su director (Autómatas Narbón, Fantoche Españoles, Alfredo Narbón, etc), sino por las obras de su repertorio: *Marta la Hechicera, La maga Alcina, La conquista de Argel, El alcalde toreador*, etc.

LA MÁQUINA REAL

La historia del teatro de títeres, salvo honrosas excepciones, no se halla en los libros de títeres sino en los libros de historia del teatro, de historia de nuestras fiestas populares y en los periódicos. El término de *máquina real* se utilizó en España en un largo periodo que abarca casi dos siglos, aproximadamente entre 1632 y 1816, fecha en que prácticamente desaparece dicha denominación en la prensa consultada, especialmente en la prensa madrileña.

Contrariamente a lo que algunos puedan pensar, no estamos ante un artilugio escénico de características concretas, aunque sí podemos señalar algunas comunes. En primer lugar la utilización de marionetas de barra o de *tringle* como elemento escénico principal, aunque también pudieran coexistir con títeres de palo inferior (para ser sujetados con el brazo en alto) o títeres de peana (para ser arrastrados sobre un tablón o superficie plana a ras de escenario o unos centímetros por debajo de él). Lo que parece casi seguro es que con el término de *máquina real* nunca se va a tratar de títeres de guante. Y digo *casi* porque surgen dudas cuando se menciona la “Máquina Real de la Pulichinela” que presentó Manuel Espinosa en Málaga durante la temporada teatral de 1675.¹⁰

En 9 de enero de 1675 Teresa Fajardo, vecina de Sevilla, Juan Simón Gallo que lo era de Cádiz, Francisco de Ujena de la villa de Véléz, se obligan a asistir al autor de la Máquina Real de la Pulichinela, *Manuel de Espinosa*, desde esta fecha hasta el próximo día de Resurrección, con el salario que tenían ajustado y les había de dar de comer, ropa limpia, cama, etc.¹¹

Pese a no poder desechar que fueran títeres de guante (así lo parece indicar la expresión “de la Pulichinela”), me inclino a pensar que la figura de Polichinela llega primero, o al mismo tiempo que la de guante, como marioneta de barra (igual que llegó como actor o como acróbata de carne y hueso).

¹⁰ Mencionada por PINO, Enrique del, *Historia del teatro malagueño (desde sus orígenes hasta 1931)*, Unicaja, Málaga, 2011, pp. 187 y 216, sin citar fuentes, y también por CORNEJO, Francisco “Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630-1750)”, *Fantoche*, 10, (2016), p. 29, que sí cita la fuente del padre LLORDÉN, Andrés, “Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)”, *Gibralfaro, Revista de estudios malagueños*, 28 (1975), pp. 121-164.

¹¹ LLORDÉN, op. cit., p. 132.

Soy de la opinión que un cambio de denominación no se produce porque sí, e implica un cambio de técnica o de modalidad técnica o de modo de, y quizá lugar de, representación. Así se produce en España un cambio de nombre al pasar progresivamente de la palabra *retablo* a la denominación de *máquina real*.

Parece ser que en el siglo XVI, o quizá antes, se presentan en España algunos extranjeros con ciertos artilugios de no mucho volumen, fácilmente transportables en cajas o cofres, que portan unas figuritas, generalmente de carácter religioso, que se mueven por medio de cuerdas y ruedas. La exhibición se produce sobre la superficie plana de una mesa o caja, quizá algo elevada, que lógicamente ha de tener unos agujeros o unos raíles por los que se mueven las figuras que también mueven cabezas, brazos y piernas. O bien sobre una superficie vertical, como un repostero o un retablo de altar dividido en varios cuadros, cada uno representando una escena. Aunque es seguro que existen autómatas verdaderos que se moverán por la acción inicial de una llave, la mayoría de ellos son semi—autómatas que necesitarán del mantenimiento de sus movimientos por la acción del manipulador que tirará de las cuerdas y ruedas, o de una manivela, y que declamará la historia que ilustran sus figuras. A este tipo de pequeños retablos les llama Varey “teatritos mecánicos”¹² y a las figuras que llevan, Covarrubias les dio también el nombre de *títeres*.

Hay otra manera de títeres, que con ciertas ruedas como de reloj, tirándole las cuerdas, van haciendo sobre una mesa ciertos movimientos, que parecen personas animadas, y el maestro los trae tan ajustados que, en llegando al borde de la mesa, dan la vuelta, caminando hasta el lugar de donde salieron. Algunos van tañendo un laúd, moviendo la cabeza y meneando las niñas de los ojos; y todo esto se hace con las ruedas y las cuerdas.¹³



Grabado coloreado de una caja de títeres china. 1814.

¹² VAREY, J. E., *Historia de los títeres en España, (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1957, pp. 82-90.

¹³ COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Castalia, Madrid, 1994, voz “títeres”, p. 922.

El mismo Covarrubias llamará *retablo* a este artilugio de títeres.

Algunos extranjeros suelen traer una caja de títeres, que representa una historia sagrada, y de allí les dieron el nombre de retablos.¹⁴

Este tipo de “teatritos mecánicos” solo se podía apreciar a muy corta distancia, por lo que serían exhibidos ante un puñado de personas alrededor. Si se quería presentar ante un público más numeroso, lo que generalmente implica una mayor recaudación, harían falta unos títeres de mayor tamaño y un retablo o repostero más amplio donde pudiera esconderse un manipulador o más. Esta forma de representar es la que Covarrubias llama “títeres” en primera acepción.

Ciertas figurillas, que suelen traer extranjeros, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen, y los maestros que están dentro, detrás de un repostero y del castillo que tienen de madera, están silbando con unos pitos, que parece hablar las mismas figuras; y el intérprete que está acá fuera declara lo que quieren decir.¹⁵

El maestro de títeres podría mover con alguna cuerda o rueda algunas figuras o determinados elementos escenográficos pero también habría otras figuras que las movería directamente por encima de su cabeza, bien con palo inferior o con peana. Curiosamente se sigue con la misma denominación de *retablo* aunque existan notables variaciones entre las “cajas mecánicas” y los “castillos”¹⁶.

De entrada, en los *retablos* grandes o castillos, se separan en dos el trabajo del explicador—declamador y del manipulador (o manipuladores). Cervantes, en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte de *El Quijote* (publicado en 1615), proporciona una buena descripción del retablo de Maese Pedro que, pese a todo, deja en el aire algunas cuestiones claves como la técnica de manipulación. Trata de ello Varey con cierta profundidad¹⁷, planteándose tres posibilidades: la de teatrillo con títeres de guante, la del teatro de marionetas y el de autómatas. La de los títeres de guante la desecha con rapidez: “al atacar al teatrillo, Don Quijote hubiera cortado las manos a Maese Pedro”.

Sobre la segunda opción, la del teatro de marionetas de hilo, le parece más plausible. Pero comete Varey un error que aparece varias veces en este su libro de 1957. Concibe a las marionetas de hilo de esta época tal como las actuales (solo movida por hilos sin la ayuda de barra o alambres), cuando ahora tenemos la casi certeza de que tal tipo de marionetas es una invención de la segunda mitad del XIX. Las marionetas movidas exclusivamente por hilos no pueden realizar las rápidas acciones descritas en el texto de Cervantes. Hay que reconocer que el mismo Varey medita sobre este asunto y, aunque los *pupis* tradicionales no tengan hilos a las piernas, parece ir bien encaminado:

¹⁴ Ídem, voz “retablo”, p. 863

¹⁵ Ídem, voz “títeres”, p. 922.

¹⁶ Francisco CORNEJO realiza una excelente descripción de todo esto en “Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España”, *Fantoche*, 9 (2015), pp. 36-74. Entre otros notables aciertos replica y desmonta la creencia generalizada de que esos títeres fueran necesariamente de guante.

¹⁷ *Historia de los títeres en España*, Revista de Occidente, Madrid, 1957, pp. 232—237.

Si Cervantes describe de veras una representación de títeres de hilo, tendrá que ser de marionetas del tipo siciliano, que por llevar un alambre metido por la cabeza, e hilos a los brazos y piernas, disponen de un tipo de mando que les permite acciones más positivas que a las marionetas suspendidas totalmente de hilos.¹⁸

También ve Varey como posible la tercera opción, que maese Pedro estuviera dentro del retablo moviendo las cuerdas y ruedas de un teatro mecánico. Con su habitual perspicacia señala que es bastante difícil para un solo manipulador el cambiar de escenas que ocurren en diversos lugares (palacio de Carlomagno, castillo de la Aljafería) y aboga por un posible teatro mecánico donde se representen los diversos episodios en distintos compartimentos, todos a la vista del público. Aclara que así puede ocurrir que don Quijote rompa en su acometida la figura de Carlomagno que solo aparece en la primera escena. Si fueran marionetas sueltas, la figura de Carlomagno estaría ya guardada, colgada dentro del retablo. Asimismo señala que el hecho de que las figuras fueran de pasta también parece indicar la posibilidad del teatro mecánico.

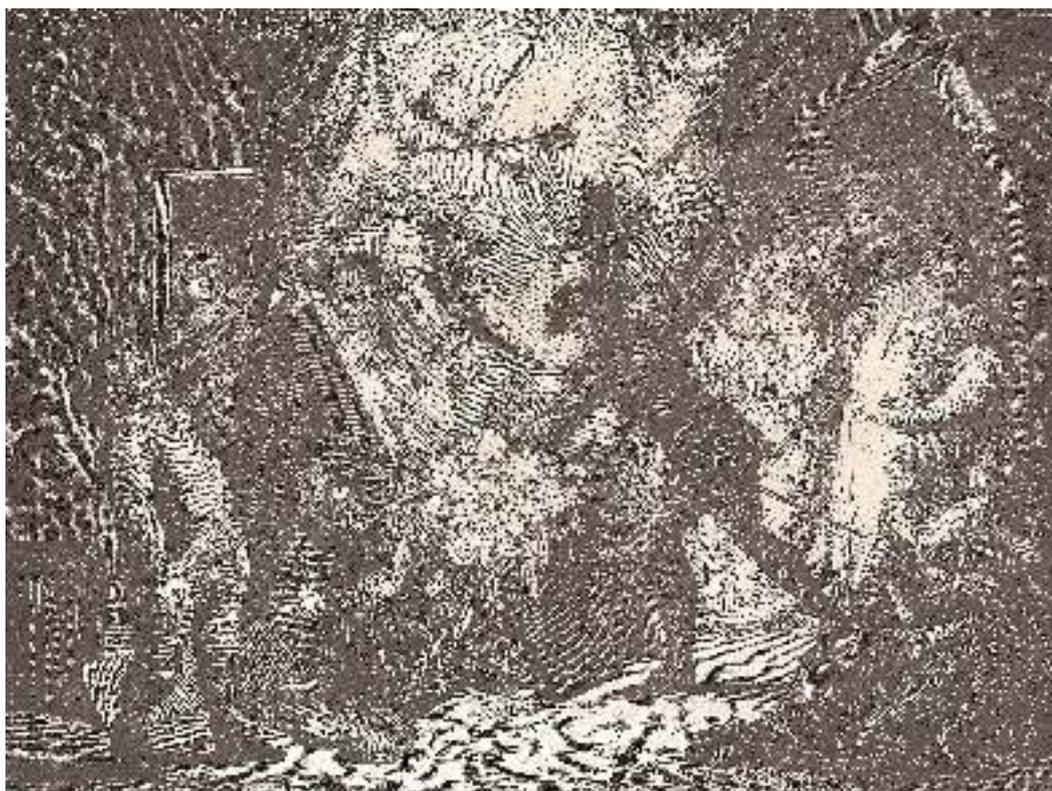


Grabado de Diego Obregón en Vida y hechos del ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha, II, Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1657.

Varey ha mirado buena parte de los dibujos que han ilustrado el episodio del Retablo de maese Pedro en las múltiples ediciones de la magistral novela e indica, con razón, que los ilustradores dibujan el tipo de títeres o marionetas más habituales en su tiempo, sin atender a la diversión de

¹⁸ *Idem*, p. 234.

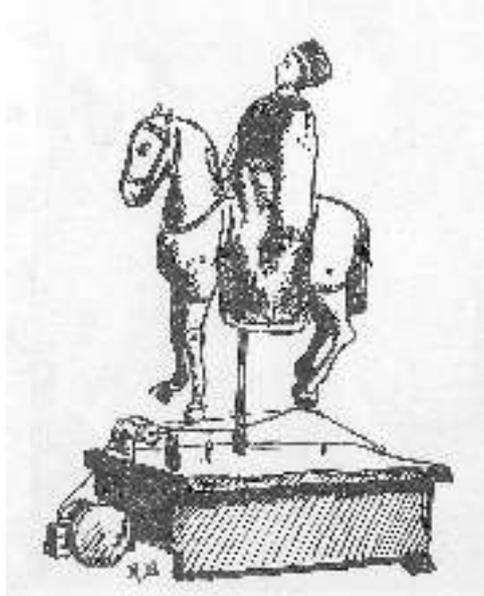
la época de Cervantes. Muchas otras personas también los hemos mirado detenidamente y creo que se puede sacar alguna conclusión. Las ediciones ilustradas del siglo XVII y principios del XVIII suelen representar un retablo manipulado desde abajo con unas figuras que asoman por arriba, mientras que la mayoría del siglo XVIII en adelante presentan una manipulación desde arriba con unas marionetas que asoman por debajo (salvo aquellas que reproducen viejas ilustraciones del XVII). En las primeras, don Quijote da mandoblazos con su espada levantada, mientras que en las segundas, don Quijote da los golpes de espada hacia abajo.



Grabado a partir de una pintura de Charles Antoine Coypel en Les aventures de Don Quichotte (estampas sueltas). París: Louis Surugue, 1724.

Parece convincente el pensar que las ilustraciones más antiguas se aproximarán más a lo que Cervantes describe. Y esto me hace plantear una cuarta opción, no contemplada por Varey por la sencilla razón de que no pensó en unos títeres de palo inferior o de peana, tales como las que se emplean en el Belén de Tirisiti (de palo inferior) o en las piezas de los *crèches parlantes* (nacimientos con marionetas) de la Provenza francesa o, los más cercanos, del nacimiento gaditano de la Tía Norica o del Belén de Laguardia (títeres de peana). Este tipo de títeres pueden llevar varias figuras sobre una sola peana que se desliza sobre una superficie plana. Así puede aparecer la caballería morisca asentada sobre una sola peana, persiguiendo a Gaiferos y Melisendra que viajan a caballo sobre otra. Esto se puede combinar con figuras sueltas sujetas por abajo con palo inferior. Y este tipo de manipulación se puede combinar con algún aparato

escénico o algún otro tipo de figuras colectivas que puedan moverse con cuerdas o ruedas. Existe un amplio abanico de posibilidades.



Crèche parlante de Benoit d'Aix. Dibujo Desarthis. Franche Comté. Enero 1935

Cervantes llama a maese Pedro, *titerero*, pero nunca menciona la palabra *títere* para los muñecos a los que denomina *figuras*. Por eso he mencionado tantas veces la palabra *figura*. Y nunca menciona que maese Pedro llevara pito o cerbatana lo que implica que las figuras no hablaban, se dedicaban a mimar las acciones que relataba el joven declamador.

Aquí puede encontrarse el salto principal del *retablo* a la *máquina real*. En el periodo de los *retablos* la acción de las marionetas es mimada siguiendo el curso de la historia que interpreta y declama el explicador que está junto a él, muchas veces con una varilla en la mano para señalar el lugar donde transcurre la acción, sistema de representación que tiene claros tintes tardomedievales, tal como aparece en la miniatura de Jean Fouquet del Martirio de Santa Apolonia (realizado entre 1452 y 1460).

En la *máquina real* es muy probable que desaparezca el declamador exterior y las marionetas pasen a interpretar con gesto y voz sus papeles dramáticos. Con la *máquina real* se pasan a interpretar autos y comedias completas, las mismas obras que se interpretan con actores en los corrales y teatros que comienzan a poblar toda España a partir del tercer cuarto del siglo XVI. La palabra *máquina* implica que existe una tramoya complicada con ascensores, granadas que se abren, escotillones por los que brotan figuras infernales y poleas con gruesas maromas que permiten volar a los personajes en la escena. Tramoya que ya debió de existir en algunas iglesias aragonesas y castellanas, y que aparece perfeccionada y multiplicada en los nuevos corrales de comedias, sobre todo a partir de las innovaciones que Cosme Lotti y otros italianos emplean en las representaciones de la corte de los Austrias. Las marionetas hacen mucho más fácil las ascensiones al Paraíso, los vuelos de los ángeles, la aparición del diablo por una boca del infierno

entre humo y fuego, los espantosos martirios de los santos. La prohibición de autos y comedias representadas por actores durante la Cuaresma hace que este sea el periodo donde los teatros se llenen de otras actuaciones permitidas como las de compañías de acróbatas (volatines) y de representaciones de títeres de la *máquina real*, bien separados o juntos. Todavía hay algunos que creen que fue el único periodo en el que se representaba con títeres pero son cada vez más numerosas las noticias de representaciones fuera del periodo de la Cuaresma: Cornejo ha recogido 198 representaciones con títeres en el periodo que va hasta 1750 y más de un 64% están fuera de las fechas cuaresmales.¹⁹

Puede ser que fuera esa prohibición de representar comedias una de las causas de la misma aparición de la *máquina real*. En el tercer cuarto del siglo XVI toda España se va llenando de corrales de comedias y se profesionaliza definitivamente el trabajo del actor.²⁰ Se dictan órdenes y decretos que regulan la profesión, que alcanza uno de sus puntos culminantes en 1631 cuando se funda la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, institución religiosa y gremial que agrupa a los representantes. Su labor principal va a ser proteger a los representantes (problemas de salud, ancianidad y muerte), garantizar sus derechos y prestigiar su papel dentro de la sociedad. Una hipótesis de trabajo es la de que algunos representantes de comedias, adscritos o no a algunas compañías con licencia real, se plantearan el no dejar de tener trabajo durante la Cuaresma y formaran compañías (o quizá otras agrupaciones menores) de *máquina real*. Por eso se representarían comedias completas (que conocían perfectamente ya que las interpretaban en los corrales) y por eso pudo desaparecer la figura del explicador-declamador externo propio de los retablos, pasando las marionetas de su actuación mimada a tener voz propia.

El apellido de *real*, parece determinar que la compañía que presentaba la *máquina* tenía el permiso del rey y del Consejo para actuar en Madrid y demás territorios de la corte, tal como ocurría con las grandes compañías de actores y actrices. Pero ese nombre de *máquina real* se debió de generalizar luego para describir tanto el aparato escénico como la propia representación con títeres.

Sobre el tamaño de la *máquina* hay descripciones de algunas muy grandes que montaban exprofeso los carpinteros sobre el escenario de corrales y coliseos²¹ pero, sin duda, tuvieron que existir de tamaño mucho menor pues en actuaciones de compañías de volatines se intercalaban representaciones de *máquina real*, lo cual hace que la máquina tuviera que sacarse al escenario tras las evoluciones de los equilibristas o bien permanecer en el fondo de la escena mientras los volatineros cumplían con sus arriesgados ejercicios. Esto implica un tamaño menor y una cierta portabilidad.

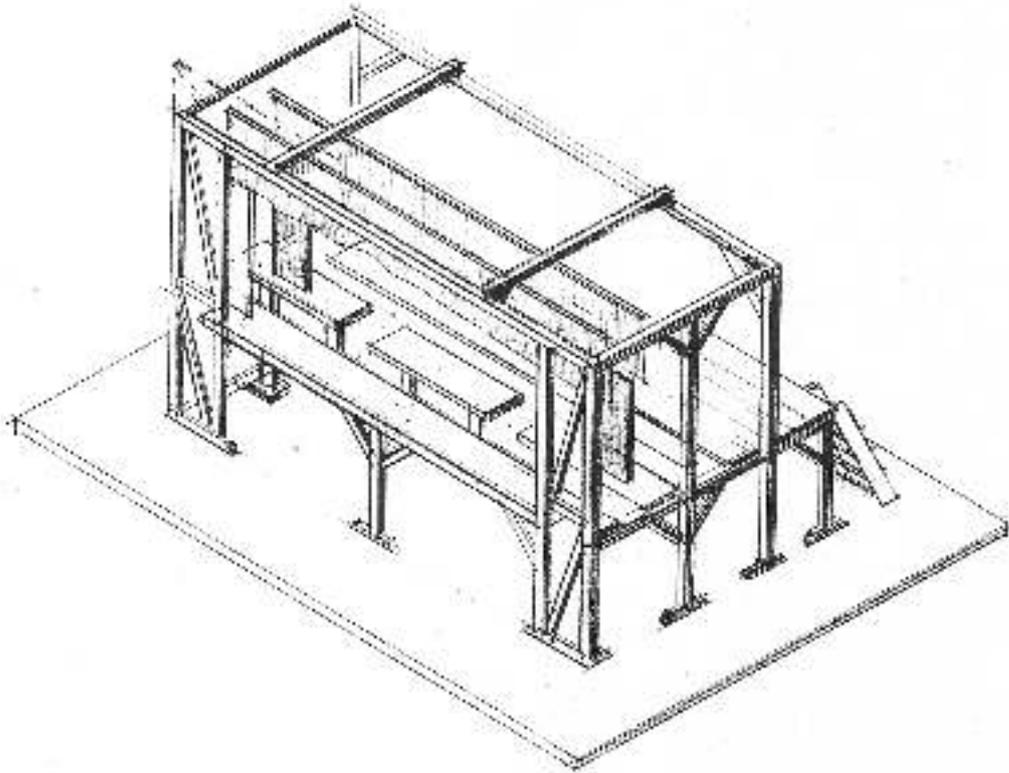
Propongo tres tipos posibles de agrupación o compañía:

1. Compañías de actor, dirigidas por un autor de comedias, que creaban una compañía menor de *máquina real* para el tiempo de la cuaresma cuando no podían actuar.

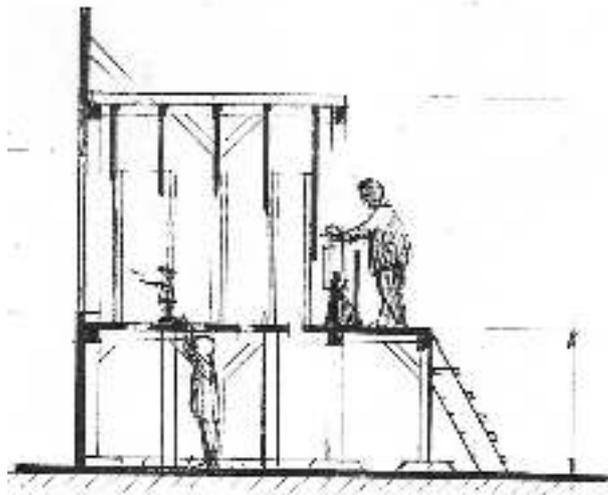
¹⁹ CORNEJO, Francisco "Primeros tiempos..." *Fantoche*, 10, (2016), pp. 27-28.

²⁰ Uno de los mejores trabajos sobre los actores y sobre las compañías sigue siendo el de OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1993.

²¹ CORNEJO, Francisco "La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII" *Fantoche*, 0, (2006), pp. 24-26.



*Perspectiva de posible máquina real.
Dibujo Ignacio Fortún siguiendo datos de Cornejo, con leves correcciones.*



*Vista lateral de posible máquina real.
Dibujo Ignacio Fortún siguiendo datos de Cornejo, con leves correcciones.*

2. Compañías de volatines, dirigidas por un autor o maestro de volatines, que introducían la *máquina real* en el programa de acrobacias que ofrecían. Esto explica que buena parte de las actuaciones con *máquina real* fueran dirigidas por maestros de volatines.

3. Compañías exclusivas de maquinistas o titiriteros. Estas podían concertar con una compañía de volatines para presentar un programa más amplio y atractivo, fuera en Cuaresma o en otro periodo del año.

Muchas de estas aportaciones no pueden demostrarse fehacientemente pero sí existen suficientes datos que hacen que lo descrito vaya más allá de una simple elucubración.

DISOLUCIÓN Y MUERTE DE LA MÁQUINA REAL

El principio de la muerte de la *máquina real* coincide con el ataque que primero los neoclásicos y luego los “ilustrados” españoles llevan a cabo contra todo el teatro del Siglo de Oro y, en general, contra toda demostración de teatro popular.

Según Emilio Palacios²² la descalificación se produce en un triple plano: literario, moral y social. En el literario se puede considerar el arranque de dicha descalificación en la publicación en 1737 de *La Poética* del neoclásico aragonés José de Luzán. En el capítulo titulado "De los defectos más comunes de nuestras comedias", critica el exceso de metáforas, la hinchazón de estilo, la inverosimilitud de las historias y el desprecio por las tres unidades clásicas de lugar, tiempo y acción. En el moral o religioso suelen coincidir los ilustrados con los predicadores: no les parecen bien los autos sacramentales representados en los teatros pues la puesta en escena de actores y actrices, fuera del aparato semi-litúrgico del Corpus, mueve más a risa que a devoción. Algo similar a que representen las vidas de santos y santas. Fernando VI (rey entre 1746-1759) ya prohibió las comedias de santos y Carlos III lo ratificó y sumó a los autos sacramentales en los teatros a dicha prohibición en 1765.²³ En el plano social, los ilustrados consideraban al teatro como una de las herramientas fundamentales para reformar las costumbres y, ciertamente, su lucha contra la compra de jóvenes esposas, en el teatro de Moratín, parece mejor que la absurda y numantina defensa del honor de buena parte del teatro áureo.

Muy conocidas son las declaraciones de Gaspar Melchor de Jovellanos, de las que recuerdo tres párrafos:

No pocas de nuestras antiguas comedias, casi todos los entremeses y muchos de los modernos sainetes y tonadillas llaman y aficionan al teatro a la parte más ruda y sencilla del pueblo, deleitándola con las groseras y torpes bufonadas, que forman todo su mérito.

[...]

Y pues que los jóvenes ricos han de frecuentar el teatro, ¿por qué, en vez de corromperlos con monstruosas acciones o ridículas bufonadas, no los instruiremos con máximas puras y sublimes y con ilustres y virtuosos ejemplos?

²² PALACIOS, Emilio, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”, en DÍEZ BORQUE, José María, *Historia del teatro en España*, II, Taurus, Madrid, 1988, p. 159.

²³ COTARELO, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904), Universidad de Granada, 1997, p. 657.

[...]

¿De qué serviría que en el teatro se oigan solo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica *don Cristóbal Polichinela* su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que con la boca abierta oye sus indecentes groserías?²⁴

Menos conocida es la cita de un periódico de Valladolid cuando da cuenta de la actuación de una máquina real en el Teatro de Comedias de la misma ciudad, donde su director, Juan Meléndez, estuvo representando un repertorio de comedias con sus entremeses, sainetes, tonadillas e incluso corridas de toros.

El mérito es ninguno para los ilustrados pero como es infinito el rudo vulgo se ha observado una asistencia excesiva. No obstante semejantes diversiones son preferibles a merendolas y borracheras, a juegos de trucos y casas sospechosas [...], e incluso son preferibles a las malas Comedias y a las representaciones indecentes.²⁵

Y aunque borracheras y putas, e incluso malas comedias, se consideraran algo peor, tanto los ilustrados como sus enemigos coincidieron en una propuesta: elevar los precios de los teatros para que el “rudo vulgo” permaneciera en su casa y quedara el teatro para las clases más acomodadas. Se estaba abriendo la puerta para la creación de esos pequeños teatritos donde a menor precio pudieran acudir todos.

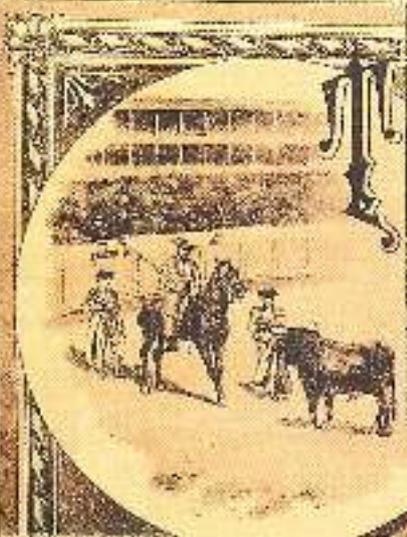
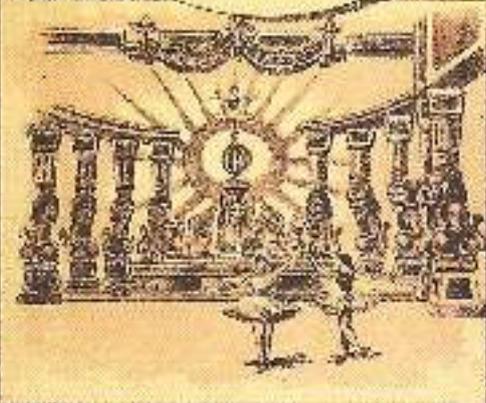
Como he señalado, sobre principios del XIX desaparece de la prensa madrileña la denominación de *máquina real* siendo progresivamente remplazada por *máquina de figuras de movimiento* o *máquina de figuras corpóreas*. Es decir, queda el sustantivo *máquina* para definir el tipo de representación con marionetas de barra o, en ocasiones, de palo inferior o peana, pero desaparece el adjetivo *real* al desaparecer en el XVIII la necesidad imperiosa del título otorgado por el Rey a través de su Consejo.

Esas *máquinas de figuras*, desde finales del XVIII con no demasiados *maquinistas*, dejan de actuar en los grandes teatros y pasan a hacerlo en los pequeños teatritos, con una capacidad media entre 100 y 250 personas, que aparecen por todas las ciudades españolas. Aunque pueden representar durante todo el año, lo hacen con mucha mayor actividad durante el periodo navideño con la representación de Nacimientos, cuyo mayor número y esplendor se produce en el periodo que va de 1830 a 1880, coincidiendo en buena parte con lo que ocurre en Europa.

En su repertorio, además de los autos navideños y en menor número de los de la Pasión, siguen entrando muchas comedias de magia y de santos, que allí resisten mejor que en el teatro de actor frente a las prohibiciones reales. Como hemos podido comprobar desaparece durante este periodo la denominación de títeres para estas figuras mecánicas, quedando reservada esta acepción para las compañías de acróbatas (volatines), probablemente le ceden el nombre porque solían actuar en la Cuaresma junto a ellos, o incluso para ciertas mojigangas taurinas, en las que salían figuras enmascaradas y artilugios que podían parecer grandes títeres.

²⁴ JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, “Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España” (1790), en *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, I, BAE, Madrid, 1951, pp. 480—500.

²⁵ *Diario Pinciano*, 06—06—1787.


MORSA de TEATRO

AUTOMATAS DE NARBÓN

Función para el 10 de Septiembre
A LAS 7 DE LA NOCHE

La obra municipal en este programa es una de las más sorprendentes de este espectáculo en ella se exponen dieciocho dioramas colocados al nivel del pavimento escénico de Barcelona señor Narbón.

PROGRAMA.

1.º Sinfonía.

2.º La comedia de gran aparato en cuatro actos y en verso, escrita para este espectáculo por D. José María, titulada

BARBA AZUL, BARBA ROJA Y BARBA GRIS

LÍBRAS de los actos y dioramas.

Acto I. La gruta de los suegros.—Salón de música.—Sera.—Alpargatas del conde Barba Azul.

Acto II. El linchero.—Pais de palomas.—Jardín de la casa de su padre.—Barrido del palacio de Barba Azul y destrucción del mismo por el incendio.

Acto III. La tierra española.—Tienda de especerías en Cádiz-Cádiz: Salón de Dalí.—Encuentro en esta Exhibición de una Plaza de Toros.

Plaza de Toros en Cádiz

COSTA PUNTA DE USA EXHIBICIÓN

Acto IV.—La mar de bridas en el japonés.—Japón en París con laq.—Palafón japonés.—Salón del Palacio de Barba Gris.—Transformación y grabados.

PRECIOS LOS DE COSTUMBRE.

L. A. Fernández
Zaragoza

Cartel de los Automatas Narbón para una función en Alicante

LOS NARBÓN

Los Automatas Narbón eran una compañía bastante bien conocida a través principalmente de los trabajos, ya señalados, de Jaume Lloret y de algunas otras fuentes más puntuales²⁶. Era una compañía muy importante, llegó a trabajar hasta con 21 personas entre marionetistas, músicos y personal auxiliar. Según las fuentes, que supongo seguirían las notas de prensa basadas en la propia publicidad de la compañía, tenía 300 marionetas lujosamente vestidas, que se caracterizaban por la gran precisión técnica, la naturalidad de sus movimientos y la gracia de sus gestos. El atrezzo era excelente, con tres centenares de bellísimas decoraciones de los muy reputados escenógrafos catalanes Miguel Moragas, Félix Urgellés y Salvador Alarma.

Lloret describe buena parte de su repertorio tras analizar cuidadosamente la prensa que reseña sus tres actuaciones en Alicante: 1898 (Teatro Principal), 1907 (Teatro Principal) y 1911 (Teatro Nuevo), publicando un elegante cartel y algunos programas de la compañía.

Castán Palomar hablaba de su espectacular y lujoso pabellón con capacidad para 600 espectadores, con el que estuvo una larga temporada en Barcelona y una menor en Zaragoza y otras ciudades. Pero, como hemos señalado, su periodo de acción parecía reducirse a las dos décadas del cambio de siglo XIX al XX.

El estudio del repertorio me permitió encontrar que algunas obras interpretadas por la compañía de Alfredo Narbón se habían representado durante mediados del siglo XIX. Podía ser una casualidad pero en el repertorio señalado por Lloret, se decía que varias de aquellas obras habían sido escritas exprofeso por ciertos escritores cuyas obras se habían publicado aproximadamente entre 1850 y 1880. La confirmación vino al leer un artículo de 1907, publicado por el dibujante Eduardo Sojo²⁷: el articulista declaraba haber estado unos meses en dicha compañía cuando era muy joven, sobre el año 1864. Declaraba que el director era Isidoro Narbón, que la había constituido junto a otros dos socios madrileños, unos pocos años antes, cuando compraron todo el aparato escénico a un italiano llamado Piantánida. Y mencionaba que en ella trabajaba un hijo del director, Alfredo Narbón, entonces de 12 años de edad. Tal artículo no pude encontrarlo en los buscadores de las hemerotecas digitales porque Sojo escribía el apellido Narbón, con v: Narvón. Algo imposible de detectar en una búsqueda sencilla en las hemerotecas digitales. Ese artículo apareció en los buscadores introduciendo los títulos de algunas obras de los Narbón, que Sojo mencionaba.

Tras una exhaustiva, pero todavía incompleta búsqueda, pude determinar las fases por las que pasó la compañía desde que el italiano José de Piantánida la trajera a España sobre 1850.

²⁶ CASTÁN PALOMAR, Eduardo, *Escenario zaragzano*, Tip. La Académica, Zaragoza, 1932, pp. 149-152.

²⁷ SOJO, Eduardo, "Teatro Mecánico", *Heraldo de Madrid*, 05-01-1907, p. 4.

DESCRIPCIÓN DE LAS DIFERENTES FASES DE LA COMPAÑÍA

c. 1851-c. 1861 JOSÉ DE PIANTÁNIDA

Compañía de Autómatas, Autómatas italianos. Repertorio de comedias, comienzan las representaciones de Nacimientos.

c. 1861-c. 1883 ISIDORO NARBÓN y sus dos socios

A veces, se utiliza el nombre de **Teatro Mecánico de Isidoro Narbón** o **Compañía de Autómatas Italianos**.²⁸ Nacimientos en Madrid, mantienen el repertorio de comedias por provincias.

1883-1888 ISIDORO NARBÓN

Fantoches Españoles. Comienzan a renovar repertorio, manteniendo siempre el antiguo.

1889-c. 1891 ISIDORO Y ALFREDO NARBÓN

Fantoches Narbón.

1897-1904 ALFREDO NARBÓN

Autómatas Narbón. Comienzan a incorporar zarzuelas.

1904-1913 ALFREDO NARBÓN

Autómatas Narbón: Marionetas + Proyecciones cinematográficas

DESCRIPCIÓN DE LAS DIFERENTES FASES DE LA COMPAÑÍA

Fase 1 c. 1851-c. 1861 (y quizá antes): Dirección José de Piantánida.

No existen muchas descripciones sobre este periodo pero son significativas pues nos dan pistas de que su forma de actuar y su repertorio van a ser prácticamente los mismos en las siguientes fases de la compañía. Un periódico madrileño transcribe lo que ha podido leer en el *Diario Mercantil de Valencia*:

Acaba de llegar a esta capital una compañía denominada de Autómatas, que debe comenzar sus representaciones en la próxima semana en el salón de la sociedad del Génio. Dícese que dichas figuras de movimiento representan, con la naturalidad que es posible, comedias, bailes y tonadillas,

²⁸ Jorge Ramón SALINAS, *Ocio y cultura en Huesca durante la restauración (1875-1902) a través de las publicaciones periódicas locales* (Tesis doctoral), 2014, p. 514, en <http://zaguan.unizar.es> [consultada en 05-05-2016]

y que lo más notable de este espectáculo son las decoraciones, que á su gran número y variedad reúnen el estar egecutadas por los más distinguidos escenógrafos de los teatros de Italia.²⁹



Posible recorrido de Piantánida sobre 1851-1852

Tras su paso por Sevilla, Cádiz, Córdoba, Málaga y Valencia³⁰ (ciudades a las que añado Murcia, por haber encontrado una compañía de autómatas que representa obras con el mismo repertorio³¹) llega a Madrid para representar en el Teatro del Instituto Español, una sala de primera categoría con un aforo de 846 asientos.³² Parte de la crítica especializada se solivianta ante la presencia de tales figuras en un teatro dedicado a las representaciones dramáticas y líricas de cierto nivel.

[La compañía lírica] Ha sido sustituida por una compañía de *autómatas*, de cuyo mérito podrán juzgar completamente, los que encuentran su diversión en las muñecas y monigotes, puesto que a las cabezas de leño no alcanza la crítica periodística.³³

Aunque las noticia se refieren a autómatas, no queda ninguna duda de que son marionetas, así lo señala la prensa al aclarar que se tratan de “marionette en italiano”³⁴. La realidad es que la empresa debió de ceder a las presiones y solo actuaron una noche o dos³⁵ con el siguiente programa:

²⁹ *La España*, 21-04-1852, p. 1.

³⁰ *Diario Oficial de Avisos de Madrid (DOAM)*, 23-05-1852, p. 4.

³¹ *Diario de Murcia*, 04-09-1851, p. 3.

³² DÍAZ ESCOVAR y LASSO DE LA VEGA, *Historia del teatro español*, Montaner y Simón, Barcelona, tomo segundo, 1924, p. 56.

³³ *Correo de los teatros*, 27, 30-05-1852, p. 1.

³⁴ *Correo de los teatros*, 27, 16-05-1852, p. 4.

³⁵ *El Clamor Público*, 05-06-1852, p. 3.

- 1.º Una brillante sinfonía
- 2.º La graciosa comedia, con parte de magia, en cuatro actos, titulada MARTA LA HECHICERA. Exornada con todo el aparato que el argumento requiere; distinguiéndose entre las varias decoraciones que se presentarán la magnífica régia morada de la maga y un precioso salón iluminado.
- 3.º y último. Un vistoso baile chinesco.³⁶

Esta estructura de representación (sinfonía + comedia o auto + baile o sainete o tonadilla), muy similar a la que se producía en otras compañías de títeres, incluso de teatro guiñol, se mantendrá durante casi todas las fases de existencia de la compañía, al menos hasta 1904, cuando la presentación de piezas cinematográficas junto a las representaciones con marionetas requiera un nuevo esquema. Tras el fracaso del Teatro del Instituto Español, el italiano José de Piantánida encuentra acomodo en una sala más pequeña, los Salones del Liceo Matritense, en la calle de Capellanes, un lugar en el que ya habían actuado marionetas en el invierno anterior³⁷, donde permanecerán casi un mes.

Durante el año 1853 la compañía de Piantánida actúa durante dos meses en el teatro de Buena-Vista (al menos de 27-02-1853³⁸ al 28-04-1853). Ante el éxito que tienen en Madrid las representaciones de Nacimientos, en las navidades de 1854-1855 se le pueda encontrar en el teatro de El Recreo, en el pasadizo de San Ginés, donde representa el auto sacro en cinco actos, *Los Pastores de Belén o La venida del Mesías*.³⁹

Pese a la competencia de Nacimientos (especialmente con el más antiguo del teatro de Buena-Vista, de la calle de la Luna, 11, que se manipula desde abajo con títeres de palo inferior, aunque en la prensa aparecen anunciados hasta cuatro diferentes⁴⁰), el éxito es muy grande y permanecerá hasta el 2 de febrero de 1855, fiesta de la Candelaria, tras 38 representaciones.⁴¹ Finalizado el periodo de Nacimientos aún seguirá en el teatro con su repertorio habitual.

Además de la perfección de las figuras en su talla y sus movimientos naturales, la prensa alaba sobre todo las decoraciones realizadas por los más distinguidos escenógrafos de la Scala de Milán:

Se distinguirán en el primer acto un hermoso templo.– En el segundo, una linda cabaña y una gloria formada de nubes transparentes.– En el tercero, un sorprendente infierno, viéndose pasar entre las llamas a gran multitud de demonios.– En el cuarto, interior del palacio de Herodes y una aldea nevada.– Finalizando el quinto con la transformación del portal de Belén en un magnífico templo celeste.⁴²

³⁶ DOAM, 23-05-1852, p. 4.

³⁷ *La España*, 05-06-1852, p. 4.

³⁸ *La España*, 27-02-1853, p. 4.

³⁹ DOAM, 16-12-1854, p. 4.

⁴⁰ Además de los dos señalados, en el teatro de la Unión de la plazuela del Progreso, 22, y en el teatro del Numen o de San Fernando de la calle Jesús y María, 28. DOAM, 24-12-1854, p. 4.

⁴¹ DOAM, 02-02-1855, p. 4. (por error en el periódico la página pone 1854)

⁴² DOAM, 17-01-1855, p. 4.

El éxito del Nacimiento de Piantánida se verá incrementado en las navidades de 1856-1857 al añadir un “baile de magia” titulado *Chivatón en la selva encantada* al final de la representación del auto navideño.⁴³ Un baile de magia ya cerraba las sesiones de años anteriores pero este año se resalta, por primera vez, la presencia del gracioso pastor Chivatón que se convertirá en un clásico de las navidades madrileñas. Yo lo encuentro representado de forma ininterrumpida hasta, al menos, 1875,⁴⁴ cuando la compañía está ya en manos de los Narbón.

Tras analizar este primer periodo de Piantánida encontramos que el repertorio no es muy largo y consta de las siguientes comedias:

El esclavo en Constantinopla

Marta, la hechicera

La fantasma vengadora o el libertino castigado

El aventurero o La maga Alcina

El bombardeo y conquista de Argel

Aladino o la lámpara maravillosa (no lo encuentro en la prensa pero aparece citado por Sojo en su artículo como perteneciente a la época de Piantánida)⁴⁵

Además del exitoso auto de *Los pastores de Belén o La venida del Mesías*, se presentaban piezas cortas de sainetes, tonadillas o bailes finales como *El Cazador*, *Chivatón en la selva encantada*, *El sacristán y la viuda*, *Baile chinesco*, *El alcalde toreador*, *Baile de las manchegas*.

Para acabar con este periodo de Piantánida he de mencionar unos datos que creo habría que analizar en profundidad. Ocho meses antes de la celebración de este simposio Francisco Cornejo me recordó que en la tesina de 2004 de Desiré Ortega sobre *El sainete de la tía Norica*, aparecía que la obra *La conquista de Argel* se había representado en el Teatro de Isabel II de Cádiz, regido por los Montenegro, fundadores de la famosa compañía gaditana de la Tía Norica.⁴⁶ Y que unos meses después se había representado *Marta la hechicera*⁴⁷, además de la tonadilla *El trípili o los maestros de la Raboso*.⁴⁸

Tales obras que aparecen luego en el repertorio de Piantánida, y posteriormente de los Narbón, nos deben hacer sospechar que es muy posible que el italiano José de Piántanida se encontrara ya en Cádiz por aquellas fechas de 1841 dentro de una compañía italiana que actuó durante 4 meses en el Teatro de Isabel II de la familia Montenegro.



Chivatón, dibujo de Eduardo Sojo, 1907.

⁴³ DOAM, 21-01-1857, p. 4.

⁴⁴ *La Iberia*, 10-01-1875, p. 4.

⁴⁵ SOJO, Eduardo, “Teatro Mecánico”, *Heraldo de Madrid*, 05-01-1907, p. 4.

⁴⁶ ORTEGA, Desirée, *Historia crítica y revisada de la Tía Norica de Cádiz*, Universidad de Sevilla, 2015, p. 105, extraída de *El Globo* (Cádiz), 06-01-1841. (Pongo los datos de su más reciente tesis doctoral, leída en febrero de 2016, en vez de los de la tesina de 2004, ambas en línea).

⁴⁷ Idem, p. 106, extraída de *El Globo* (Cádiz), 17-04-1841.

⁴⁸ *El Nacional*, 15-09-1841.

Entre las obras que representó, hay varias que no volverán a aparecer en el repertorio de Piantánida: la comedia *El diablo predicador*, la comedia patriótica *El sitio de Bilbao por las ordas del rebelde don Carlos*, los bailes *Dido abandonada o la destrucción de Cartago*, *El tutor burlado*, *Zoraida o el triunfo del amor* y *El enano de Zaragoza en el jardín de los prodigios*. En un buen número de obras aparece un personaje llamado Periquillo: *La crueldad de Lucindo o Periquillo errante en la isla de los solitarios*; *El sueño de Periquillo o el espejo que nunca engaña*; *Amores, arrepentimiento y gloria de la villana de Burgos o Periquillo vengador de su honra*; *Evelina*, y *Periquillo en la selva peligrosa, cocinero por fuerza de los salteadores*; *Las aventuras de Guerrino, por sobrenombre el caballero menguado, con Periquillo su escudero*; y (¡sorprendente!) *Periquillo en la selva encantada*.

Periquillo es un personaje joven de origen anónimo y carácter popular, proveniente de la picaresca española. Encontramos algunas referencias en *Periquillo el de las gallineras* (Francisco Santos, 1668, que construye con este personaje popular una especie de antipícaro moralista) y, sobre todo, la influyente obra del mejicano José Fernández de Lizardi, *El Periquillo sarniento* (1816), o en un auca (aleluya) que se vendía sobre 1870 en la imprenta barcelonesa de Antonio Bosch, *Vida de Periquillo el barbero* (recordemos que el principal protagonista de los títeres de guante catalán, el Titella por excelencia, suele recibir el nombre de Pericu.

Está claro que el baile de magia *Chivatón en la selva encantada* que presenta Piantánida en Madrid como pieza final detrás de *Los pastores de Belén* en las navidades de 1856-1857 es el mismo o una variante del *Periquillo en la selva encantada*.⁴⁹

Un primer y rápido análisis de lo expuesto nos lleva a pensar que José de Piantánida tenía que estar presente, de una forma u otra, en esa compañía de marionetistas italianos que actuó en Cádiz en 1841. Pero el que no siguiera con todo el repertorio expuesto parece significar que, como si la compañía se hubiera dividido en dos o tres, hubo un reparto de marionetas y de decorados de las obras y que Piantánida siguió adelante con las obras que le correspondieron. Otra cosa a destacar es que esta compañía tenía una estructura de la función diferente a la que hemos presentado para Piantánida, pues solía representar tonadillas o bailes tras el segundo y el tercer acto de la comedia, tal como se hacía desde los tiempos del barroco. Como hemos visto, salvo en muy escasas ocasiones, Piantánida solo lo hacía tras el fin del tercer acto de la comedia.⁵⁰ Nuevos datos que abren nuevas incógnitas para despejar.

Fase 2 c. 1861-c. 1883: Dirección Isidoro Narbón

Como ya he señalado, sobre 1861 Isidoro Narbón, junto a otros dos socios de Madrid, compra todo el aparato escénico de Piantánida (debido a su ruina o a su muerte) y con su mismo repertorio inicia su trayectoria de marionetista.⁵¹

⁴⁹ Jorge Ramón SALINAS, en *Ocio y cultura en Huesca ...* señala en el anexo dedicado a la cartelera, p. 42, que cuarenta años después, ya con Isidoro y Alfredo Narbón, el 12-03-1881 los todavía llamados Automatas Italianos presentaron *Periquillo en la selva encantada* (Periquillo en vez del pastor Chivatón).

⁵⁰ Ver *El Nacional*, 24-03-1841, p. 4 y *El Nacional*, 28-03-1841, p. 4

⁵¹ AYUSO, Adolfo, "De fantoches y autómatas: los Narbón. La compañía de marionetas más importante de España", *Fantoches*, 8, 2014, pp. 46.

Gracias al excepcional artículo del dibujante Eduardo Sojo (que solía firmar sus dibujos como *Demócrito*) pude enterarme de mucho sobre las marionetas que utilizaban, del aparato escénico, de la composición de la compañía y del repertorio. El dibujante, que solo tenía catorce años, se había escapado de casa tras la muerte de su padre y se enroló en Aranjuez, durante unos meses, en la *troupe* dirigida por Isidoro Narbón por lo que resulta una fuente directa a la que añade unos impagables y demostrativos dibujos.

El aparato escénico. Viajaba en una galera (carro grande de cuatro ruedas, generalmente cubierto) en la que también iban los actores o parte de ellos y el equipaje. Sin duda tenía cierta complicación, “no menos de seis horas empleamos en armar dentro del teatro de Ocaña nuestro liliputiense *coliseo*”. Tenía un puente de manipulación situado a unos dos metros de altura al que se accedía por una escalera. Los decorados, de los que ya Piantánida declaraba que habían sido ejecutados por escenógrafos de la Scala de Milán, debían llamar la atención por su esplendor y calidad pues así lo recogía de forma unánime hasta la prensa más reticente y así lo señala Sojo.

Las marionetas. Señala Sojo que algunas eran de “gran mérito, por la perfección de su bien tallado rostro y por la naturalidad con que movían ojos y cuello” [dudo mucho de que movieran los ojos]. Según Ferrándiz,

cada figura pendía de un alambre provisto de dos balancines, de cuyos extremos colgaban los hilos de color plumizo que tiraban de brazos y piernas. En alguna el alambre era hueco, éstas fumaban en largas pipas o apagaban luces al soplar.⁵²



Títere fumador, dibujo de Eduardo Sojo, 1907.

⁵² FERRÁNDIZ, “El Nacimiento en la escena”, *El País* (Madrid), 30-12-1907, p. 3.

Sojo describe con detalle esa marioneta de aire oriental y la dibuja.

Uno de los muñecos, suspendido de un tubo finísimo que entraba dentro de su cabeza hueca, tenía la boca horadada y bajo el labio inferior un anillo, por el que pasaba un hilo que venía de lo alto y terminaba en la boquilla de una pipa, que la marioneta sostenía en la mano de su flexible brazo. Siempre que desde arriba se tiraba del hilo mencionado se ajustaba la pipa a la boca del guiñol, y como por el tubo se lanzaba de un cigarrillo el humo y éste venía a salir por los horadados labios de la marioneta, la ilusión era perfecta de que fumaba como un tudesco.⁵³

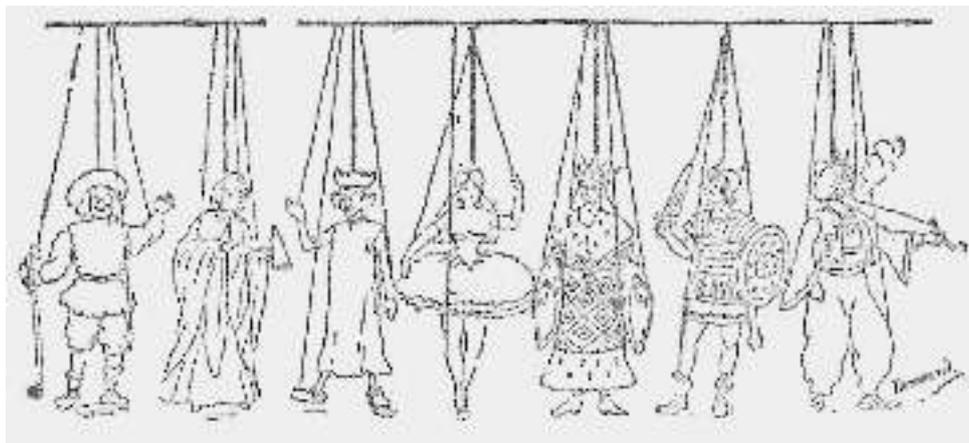
En cuanto al tamaño hay diferencia de opiniones. El que más grandes las vio fue el dramaturgo Jacinto Benavente que, ya en su ancianidad, recordaba haberlas visto cuando era un niño de ocho o nueve años.

Recuerdo también un Nacimiento, representado en el antiguo Teatro de las Musas, cuyos actores eran muñecos, casi de tamaño natural. Además del Nacimiento, como fin de fiesta, se representaba una comedia de magia en un acto, “Chivatón en la selva encantada”, que era el encanto de los pequeños espectadores.⁵⁴

Mucho más pequeñas las vio Ferrándiz:

Figuras de más de media vara, un prodigio de talla en madera, iban vestidas con propiedad, arte y lujo y movían cabeza, boca, brazos y piernas como si fueran personas.⁵⁵

Otros cronistas las vieron de $\frac{3}{4}$ de vara, que creo fuera la medida aproximada de ellos. Como una vara española correspondía a unos 85 cm., podemos aventurar que tendrían unos 65—70 cm. Esa altura resulta la mínima imprescindible para que se puedan ver en los grandes escenarios donde actuaron.



Dibujo de Eduardo Sojo, 1907.

⁵³ SOJO, Eduardo, “Teatro Mecánico”, *Heraldo de Madrid*, 05-01-1907, p. 4.

⁵⁴ “El teatro en Pascuas”, *ABC*, 18-12-1949, p. 3

⁵⁵ FERRÁNDIZ, *op. cit.*

El dibujante Sojo ilustra su artículo con siete de ellas. Se ve con claridad que llevan un grueso alambre o una barra fina a la cabeza y aunque dibuja en la mayoría solo tres hilos (dos a los brazos y uno a las piernas), creo que es una licencia para no entorpecer la visión frontal del dibujo. Seguro que tenían cuatro, tal como aparece en una de ellas, el Rey, quizá Herodes.

Composición de la compañía y forma de representación. Sojo parece indicar que debía de existir un elenco más escogido para cuando actuaban en Madrid, sobre todo en el periodo navideño de los primeros años, y otro de menor calidad cuando se hacían largas y sufridas giras por provincias.

Enriqueta y Carolina Navarro, Andrés Ruesga y su hermano, con Juan José Luján, que tanto se distinguió más tarde como actor cómico en [el teatro] Variedades, fueron los primeros en recitar las obras que representaban las marionetas, movidas entre tanto por sus tres propietarios desde una banca de dos metros de altura, donde, puestos de rodillas y sacando los brazos por encima del telón de foro, suspendían y manejaban los hilos casi invisibles que partían de las articulaciones de los muñecos.⁵⁶

Todos eran actores conocidos en su época y como se puede comprobar no manipulaban las marionetas sino que se limitaban a declamar entre bambalinas sus respectivos papeles. No resulta extraño que estas marionetas que representaban el Nacimiento fueran tan apreciadas en Madrid, pues su competidor más próximo, la compañía que actuaba en el teatro de Buena—Vista, estaba formada por ocho o nueve aficionados que manipulaban muñecos de palo inferior de poco más de treinta centímetros.⁵⁷ Andrés Ruesga, además de actor, habitualmente de carácter cómico, fue dramaturgo de cierto reconocimiento que llegó a escribir más de ciento cincuenta obras, de todo tipo, pero más habituales del género chico con músicos como Chueca o Chapí, muchas de ellas representadas con éxito.⁵⁸ El elenco que encontró Sojo durante los meses que estuvo, sobre 1864, en la compañía era mucho más modesto. Estaba compuesto por un total de ocho personas, seis hombres y dos mujeres: la actriz y cantante Luisa Moragas, procedente del coro de señoras del teatro Jovellanos, separada de su marido, que se subía al puente “por decencia” con pantalones, y su madre que debía ser la única que solo recitaba pues era tan gorda que, según Sojo, hubiera hundido el puente de manipulación.⁵⁹

No habla Sojo de músicos, pero está claro que tuvo que haberlos pues además de la sinfonía inicial siempre había piezas que eran tonadillas o bailes. Es muy probable que Isidoro Narbón los contratara en las ciudades que actuaba, pues siempre la estancia en cada una de ellas era de, al menos, dos o tres semanas. Ferrándiz, sí que menciona que en la representación del Nacimiento en Madrid, “no faltaba su pequeña orquesta y coros acompañados al armónium”. De lo leído y de lo que viene parece desprenderse que la tendencia fue a que los manipuladores también interpretaran los papeles de voz.

Los manejaban por cima de la decoración, esto es, desde el telar; cada hombre o mujer su marioneta hablando por ella al mismo tiempo y así identificándose con el personaje. También aquí los actores

⁵⁶ SOJO, *op. cit.*

⁵⁷ FERRÁNDIZ, *op. cit.*

⁵⁸ CASARES, Emilio, *Diccionario de la Zarzuela*, vol. II, 2ª edición, Madrid, 2003, voz “Ruesga”.

⁵⁹ SOJO, *op. cit.*

miraban al gran libro, puesto en un atril, y eran auxiliados en el servicio escénico por un personal bien adiestrado.⁶⁰



Dibujo de Eduardo Sojo, 1907.

El repertorio y sus autores. Una de las características que diferencia a esta compañía es que presumía de que sus obras habían sido escritas o adaptadas exprofeso por escritores de cierto prestigio. Esto sí que era una novedad en España pues no hay constancia de que durante el largo periodo de existencia de la *máquina real* ningún poeta hubiera escrito pensando en que su obra se fuera a representar con títeres. Algo que sí había ocurrido en Portugal con Antonio José da Silva, conocido como *O Judeu*, que durante los años 1733-1738, antes de ser muerto y quemado por la Inquisición, había visto representar sus obras para marionetas en el lisboeta teatro del Barrio Alto. O como había ocurrido en Francia desde el primer cuarto del siglo XVIII, cuando autores tan reconocidos como Lesage, Fuzelier o D'Orneval escribieron sus obras para los marionetistas de las ferias parisinas de Saint Germain y Saint Laurent, en encarnizada lucha con los privilegios de la Comédie Française. Lo más seguro es que los directores y propietarios de las agrupaciones o compañías de *máquina real* se encargaran ellos mismos de adaptar las obras de los escritores del teatro áureo español. Algo que también debía de ocurrir en las compañías de teatro de actor. A los directores y propietarios de las compañías, la inmensa mayoría de los cuales también ejercía papel de representantes en su compañía, se les llamaba *autores de comedias*, siendo esto una fuente de errores para los inadvertidos. A los verdaderos autores o escritores de las comedias y autos se les llamaba *poetas*. Solo una exigua minoría de esos *autores de comedias* escribieron obras para representar con las compañías de las que ejercían el papel de empresarios.

⁶⁰ FERRÁNDIZ, *op. cit.*

En el anexo final donde figura el repertorio de los Narbón, que he podido reunir, aparecen señaladas las obras cuya autoría se atribuyen a José Mazo.

Mucho más se sabe de **Roberto Robert** (Barcelona, 1827 o 1830-Madrid, 1873). Periodista, literato y político. Fundador de periódicos, masón y republicano, declaradamente anticlerical, mantuvo amistad con escritores como Benito Pérez Galdós, Rosalía de Castro o el cubano José Martí. Fue uno de los fundadores de la Asociación de Escritores y Artistas (primer antecedente de la Sociedad General de Autores y Editores, SGAE) y tuvo cargo de diputado en Cortes durante varias legislaturas.⁶³ Fue el autor del texto de *Los pastores de Belén o la venida del Mesías* y del texto del baile de magia, *Chivatón en la selva encantada*. Como hemos visto, Piantánida ya representaba en Cádiz (él o una compañía a la que él pertenecía), *Periquillo en la selva encantada*. Parece que Piantánida le encargara a Robert una nueva versión y que fuera Roberto Robert el creador del personaje Chivatón.

Para conquistar al público infantil madrileño de los nacimientos, encargó la letra del auto sacro nada menos que al guasón de Roberto Robert, quien le escribió en cinco actos y no sé en cuántos cuadros, una verdadera preciosidad, muy bien versificada.

[...]

En aquel Nacimiento fue donde se hizo popular el personaje Chivatón, creación de Robert, pastor rústico y gracioso, a quien el diablo infundía un amor culpable hacia la Virgen y que le obligaba a cometer mil desatinos.

Como sainete fin de fiesta, representaban un baile de magia, titulado Chivatón en la selva encantada, que era ya el delirio entre los chicos, al extremo de que Chivatón y sus gracias constituyeran una entidad célebre de la que se ocuparon por algún tiempo hasta los periódicos serios.⁶⁴



Roberto Robert

Robert nunca firmó la autoría de esa obra, que no creo que llegara a publicarse, pero no quedaba duda entre los enterados. Roberto Robert era crítico, divertido y ocurrente, a veces hasta corrosivo, y no debió de parecerle bien el que fuera de público conocimiento su participación en ese auto navideño. Pero en un artículo publicado años después de su muerte, donde se le rinde sentido homenaje, se pone en su boca

–Una obra tengo, que ustedes conocerán de seguro, pero no sabrán quién es el autor –nos decía a dos o tres amigos o compañeros de oficio.

–¿Qué obra es? –le preguntamos.

–Un poema, –nos respondió– es esa que ejecutan como fin de fiesta en tiempo de Navidad en todos los teatros importantes: *Chivatón en la selva encantada*.

⁶³ OSSORIO Y BERNARD, Pedro, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* (2 vol.), Imprenta y Lit. de J. Palacios, Madrid, 1903 y 1904, p. 382, voz “Robert”.

⁶⁴ FERRÁNDIZ, *op. cit.*

Este descubrimiento excitó nuestra hilaridad, pero pensándolo despacio, lejos de provocar la risa, debiera producir dolorosa impresión.⁶⁵

Los amigos de Robert conocían sin duda los esfuerzos que tuvo que hacer el escritor anticlerical para poder comer, y este debió de ser uno de ellos. Eduardo Sojo, en el artículo tan repetido, le achaca también la autoría del *Auto de la Pasión*, pero no he podido encontrar ninguna otra referencia a ello.

En el repertorio del anexo aparecen otros autores, la mayoría de ellos escribieron conocidas comedias o zarzuelas que debieron luego ser adaptadas a las marionetas por los Narbón sin que aquellos participasen en dicha adaptación, pero este es dato que puede ser erróneo en algún caso determinado. Queda claro que los dos autores mencionados pertenecen a un mapa ideológico progresista, tal como debieron ser las ideas de los Narbón.

Fase 3 1883-1889: Dirección Isidoro Narbón.

Los Fantoques Españoles.

En diciembre de 1881 un terremoto teatral sacude Madrid: ¡llegan los Fantoques de Holden! Aunque una pequeña parte de la crítica se resistió a reconocer sus maravillas, el grueso de los periodistas teatrales, siguiendo el entusiasmo del público, se rindieron a esa nueva forma de arte. Estrenaron el 3 de diciembre en el Teatro de Novedades⁶⁶, con cerca de 2000 localidades y unos precios anormalmente elevados: 3 pesetas, la butaca especial, un robo para los recalitrantes.⁶⁷

No se trataba del grupo del más famoso de los Holden, el inefable y misterioso Thomas Holden, que se ha llevado tras de sí una fama que quizá debiera de haber compartido con los suyos, sino de su hermano mayor John Holden o quizá de su padre, del mismo nombre, pero la marca era de familia y las marionetas debían ser muy similares. Padre e hijo mayor formaron compañía mientras Thomas se fue a una larga gira por Estados Unidos con los Bullock's Royal Marionettes, separándose de ellos en dicha gira, triunfando luego apoteósicamente en París (1879-1880) y girando posteriormente por América del Sur (1881)⁶⁸. La compañía que visitó España en 1881 fue la de su hermano John, o si acaso, la que compartía con su padre: "Los fantoches de John Holden han venido a regocijar a los que contemplaban nuestro teatro en decadencia por la falta de actores".⁶⁹ Los reyes, Alfonso XII y María Cristina, los recibieron en el Salón de Tapices del Palacio Real donde Mr. Holden y señora les mostraron detalladamente el sistema de hilos del esqueleto que se armaba y desarmaba.⁷⁰ Los Fantoques arrasaron: se hicieron obras de teatro sobre ellos, se fundaron revistas con ese nombre y se compusieron habaneras a ellos dedicadas.⁷¹ Queda claro

⁶⁵ *El Globo* (Madrid), 22—04—1879, p. 1.

⁶⁶ *La Discusión*, 03/12/1881/, p. 3

⁶⁷ FERNANFLOR, *El Liberal*, 05/12/1881, p. 2.

⁶⁸ MCCORMICK, John, *The Victorian Marionette Theatre*, University of Iowa, 2004, pp. 29—31.

⁶⁹ *El Imparcial*, 18/12/1881, p. 2

⁷⁰ *La Correspondencia de España*, 10/01/1882, p. 3.

⁷¹ *La Iberia*, 29/03/1882, p. 3.

que una compañía de marionetas fue el punto más alto de la temporada teatral madrileña de 1881-1882. Prueba de ello es que el hábil empresario del espectáculo, Felipe Ducazcal (Madrid, 1845-1891), manda construir unas marionetas a imagen y semejanza de las de Holden (el clown con zancos, el esqueleto que se disloca, etc) para que actúen todo el verano de 1883 en su teatro del Parque del Retiro de Madrid.⁷² Durante tiempo he pensado que eran las de Narbón, algo que casi he desechado (aunque es posible que Ducazcal contratara a algún miembro de la compañía como constructor o manipulador).



Fantoques de Ducazcal. 1883.

La visita de los Holden tuvo que tener una clara influencia en la compañía de Isidoro Narbón, con su hijo Alfredo ya de unos treinta años lo que implica una progresiva participación en la dirección y orientación de la compañía. Resulta difícil creer que no asistieran a alguna de las funciones de John Holden (además de Madrid, Teatro Principal de La Coruña en julio, Teatro Goya de Zaragoza en octubre, Circo Ecuestre de Barcelona en noviembre—diciembre y en otras ciudades durante el año 1882) y debieron de estudiar algunos de sus trucos y transformaciones. Pero básicamente no modificaron ni su repertorio ni, aparentemente, sus marionetas, aunque puntualmente es posible que prepararan algún número suelto inspirado en ellos. Lo que sí modificaron fue el nombre de la

⁷² Se pueden ver algunos de ellos en un grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana*, 30-07-1883, p. 12.

compañía, que pasó a llamarse los Fantoques Españoles,⁷³ para desmarcarse de los fantoches ingleses, tanto los de John Holden como los de Barnard, del que quedan rastros de su visita por Andalucía.⁷⁴ Con el nuevo nombre parece activarse su presencia por toda España y se procede a una renovación de su repertorio: aparecen por primera vez obras como la comedia *Barba roja, barba azul y barba gris*, el melodrama histórico *La guerra franco-prusiana*, la comedia de magia *La herencia del diablo*, todas del habitual José Mazo, y la comedia bufo-mitológica *El robo de Proserpina*, de Antonio Béjar, además de algunos nuevos sainetes.

Pero la renovación del repertorio requiere también la realización de nuevos decorados en los que los Narbón ponen especial cuidado. Para la obra *La herencia del diablo* presentan en el teatro Liceo de Salamanca “24 sorprendentes decoraciones, pintadas por el célebre artista Sr. Sotto, pintor escenógrafo de los principales teatros de Londres, París y Madrid, donde reside.”⁷⁵ También en Salamanca, para la función de *Barba roja, Barba azul y Barba gris*, se da razón del principio de una intensa colaboración con los escenógrafos catalanes Moragas y Urgellés que se va a mantener e incrementar con el paso del tiempo:

La obra anunciada en este programa, es una de las más sorprendentes de este espectáculo; en ella se exponen 18 decoraciones debidas al pincel de los Sres. Mogas y Urgullés [*sic*, por Moragas y Urgellés], reputados artistas de Barcelona; las figuras han sido construidas expresamente para esta función, por uno de los mejores escultores catalanes, y cuyas cabezas son de tamaño natural; el vestuario es preciosísimo y de gran efecto, hallándose mezclado entre el traje del día el airoso nacional del toreo, el vistoso de los naturales del Japón y de la aldeana y militar italiano.⁷⁶

Como se puede observar la obra transcurre por diversos países, entre ellos el exótico Japón, así como en Italia o la ciudad de Cádiz, donde al final del III acto se presenta la escena *Plaza de toros en Cádiz* que luego se utilizará separada como fin de fiesta y de función. En todo ello me parece observar algunos guiños al viejo Piantánida. Pero además de mencionar por vez primera a los escenógrafos Moragas y Urgellés como colaboradores, se señala la intervención de un escultor catalán, cuyo nombre no he podido averiguar por el momento. Todo esto implica una progresiva intervención de artistas catalanes en el aparato escénico de la compañía. Por aquellos años comenzaba a actuar en Barcelona el mago, ventrílocuo y marionetista Francesc Roca con unos muñecos francamente admirables.⁷⁷ Y estaban en plena explosión los títeres de guante con la técnica catalana que poseían unas cabezas artísticamente talladas por hábiles imagineros.⁷⁸ Es de destacar la referencia del periodista salmantino a que las cabezas que presentan los Narbón sean de “tamaño natural”. Dicha aseveración puede indicar que las marionetas tuvieran un tamaño mayor a los 65-70 centímetros que hemos señalado para el periodo de Piantánida y primero de Isidoro Narbón.

⁷³ La primera referencia la encuentro en la ciudad de Murcia, *La Paz de Murcia*, 17-06-1883, p. 4.

⁷⁴ MCCORMICK, John, *The Victorian Marionette Theatre*, University of Iowa, 2004, pp. 36-37.

⁷⁵ *El Progreso* (Salamanca), 30-05-1886.

⁷⁶ *El Progreso* (Salamanca), 03-06-1886, p. 2.

⁷⁷ Ver el artículo de MARCH, Enric. H., “Francesc Roca, magia entre títeres, autómatas y figuras de cera”, *Fantoche*, 8, 2014, pp. 20-35.

⁷⁸ AYUSO, Adolfo, “Juli Pi y los titellaires de guante catalán”, en *Maestros del siglo XX, Títeres*, DSS2106EU, TOPIC y UNIMA, 2016, pp. 16-46 (existe traducción al euskera, inglés y francés).

Cuando hablamos de Moragas y Urgellés no estamos hablando de unos pintores cualesquiera. Urgellés interviene en decoraciones del Liceo, Principal, Circo Barcelonés y otros. Moragas, pinta los telones de boca del Tívoli, Romea, Liceo, Dorado y Principal de Barcelona. Debió de ser una de las últimas colaboraciones de ambos pues la sociedad que iniciaron en 1881 se acabó en 1888, pasando Moragas a formar sociedad con su sobrino y discípulo, Salvador Alarma. Con él seguirá realizando decorados para los Narbón. En general se observa durante este periodo una mejora en todos los aspectos de la representación que es ampliamente reseñada en la prensa consultada. También se observa que comienzan a surgir críticas sobre el horario en el que suelen representar los Narbón: entre las ocho y las nueve de la noche, lo que hace que las funciones, de entre dos y casi tres horas, acaben entre las diez y media o doce de la noche, algo que impide la asistencia de los niños: “si no fuera por lo intempestivo de la hora, son los espectáculos más apropiados para los niños”.⁷⁹ Esto será una constante en los Narbón: su empeño, que les honra, en realizar funciones en horarios para adultos. Solamente en los nacimientos navideños y en algunas funciones especialmente dedicadas a la infancia ponían horarios entre las cuatro y las cinco de la tarde.

Al final de esta etapa se produce la llegada a España de Thomas Holden con su compañía, en 1888. Su éxito indiscutible volverá a reforzar las ansias de mejora de los Narbón, en los que cada vez debe influir más la presencia de Alfredo Narbón.

Fase 4 1889-c. 1891: Dirección: Isidoro Narbón y Alfredo Narbón.

Los Fantoques Narbón.

Durante esta cuarta breve fase los Narbón siguen utilizando el nombre de Fantoques Españoles pero en muchas ocasiones se les puede ver en las carteleras como Fantoques Narbón, sin duda influenciados por el utilizado por los Fantoques de Holden.

El teatro español no pasa por sus mejores tiempos, las obras que se representan en los mejores teatros son tonterías costumbristas cargadas de desdeñable comicidad o dramones huecos que solo hacen llorar a las señoras más sensibilizadas. Los actores repiten una vez tras otra los mismos gestos y los mismos gritos. Por eso las representaciones con marionetas rompen un poco la rutina y serán muchos los empresarios que llamen a los Narbón para salvar una temporada con recaudaciones ridículas. Un periodista madrileño, no muy adicto al arte de las marionetas, se refiere a los Narbón en los siguientes términos:



Thomas Holden

Los he visto representar una comedia medianeja; vamos, dicho con franqueza la comedia era mala, no tan mala como las que representan los actores de carne y hueso, pero mala en fin. De la comparación entre los fantoches y los actores —¡vergüenza me da el decirlo!— me han resultado preferibles los primeros.⁸⁰

⁷⁹ *El Progreso* (Salamanca), 03-06-1886, p. 2.

⁸⁰ MATOSES, M., “Los Fantoques”, *El Imparcial*, 22-12-1989, p. 1.

La verdad es que los Fantoques Narbón tuvieron en Madrid un éxito destacable en esos días de finales de 1889, actuando durante cerca de dos meses, en los teatros Madrid, Maravillas y Lara.

El estreno de *Los Fantoques españoles* del Sr. Narbón ha sido lo más notable de la semana. Naturalidad en la expresión, soltura en los movimientos, acción apropiada, estos fantoches desempeñan sus papeles mejor que la mayor parte de los cómicos.

Si el Sr. Narbón, a quien aplaudimos por el lujo del atrezzo y el buen gusto de las decoraciones que exhibió en *La maga Alcina* y en *El Alcalde Toreador*, quiere hacer fortuna en poco tiempo, abra un Conservatorio de declamación, y el arte quedará regenerado con tal que los cómicos asistan a clase e imiten a sus *fantoques*.⁸¹

El periodista parece adelantarse a los caminos de regeneración que Gordon Craig y otros estaban por anunciar. Pudo exagerar en sus satíricas afirmaciones pero lo cierto es que los Narbón llamaron poderosamente la atención y que se llegó a afirmar que el dramaturgo Echegaray, luego Premio Nobel en 1904, pretendía escribir para ellos.⁸² El éxito en Madrid, donde vuelve a aparecer el personaje de Perico o Periquillo, volvió a repercutir en que les surgieran múltiples actuaciones en los mejores teatros del resto de España.

Fase 5 1897 – 1903: Dirección: Alfredo Narbón.

Autómatas Narbón

Si se observa, abrimos un hueco entre 1892 y 1896 porque no he podido reunir datos suyos entre esos años, supongo que tienen que surgir pero por el momento no lo han hecho. En varias notas de prensa se hace referencia a que los Narbón hicieron giras por el extranjero. Aunque no haya encontrado nada sobre ello es posible que entre estos años hicieran alguna larga gira, muy probablemente por América Latina, algo que hay que investigar.

En este periodo se debe producir la muerte de Isidoro Narbón pero desconocemos su fecha.⁸³ Lo que sí es claro es que en 1897 la dirección de la compañía ya recae en Alfredo Narbón.

Según informes autorizados, para después de Reyes ha sido pedido nuestro clásico teatro [se refiere al teatro Principal de Alicante], en primer lugar por Mr. Alfredo Narbón para dar un abono de diez representaciones con su gran compañía de Autómatas.⁸⁴

Actúan por toda la península. Siguen con el repertorio clásico de la compañía, donde las piezas más repetidas siguen siendo las del periodo de Piantánida: *Marta la hechicera*, *La conquista de Argel*, etc.

⁸¹ PARÍS, Luis, *El Motín* (Madrid), 14-11-1889, p. 2.

⁸² LARRA, Luis M. de, "Entreactos", *La España Cómica*, 28-12-1889, p. 3.

⁸³ Ver algunos datos sobre este asunto en AYUSO, Adolfo, "De fantoches y autómatas: los Narbón. La compañía de marionetas más importante de España", *Fantoches* (UNIMA Federación España), 8, 2014, pp. 53.

⁸⁴ *La Unión Democrática* (Alicante), 12-11-1897, p. 3.

Fase 6 1904-1913: Dirección: Alfredo Narbón.

Autómatas Narbón

En junio de 1904 los Autómatas Narbón, tras actuar en Reus y Tarragona durante un mes largo, parten para Barcelona. Allí les espera una novedad que va a revolucionar la historia de la compañía.

En el solar correspondiente al núm. 19 de la Rambla de Cataluña, cerca del cruce con la Granvía, se ha construido un elegante pabellón cuya fachada demuestra que su dirección ha corrido a cargo de un inteligente artista.

En el interior, bastante espacioso y bien decorado, se ha instalado un teatrillo, en el que se dan funciones de autómatas, con todos los progresos artísticos y científicos que el género requiere, alternando con sesiones cinematográficas.⁸⁵



Cartel del Diorama Animado de Salvador Alarma

Habría que comprobar quién fue el diseñador del pabellón, pero probablemente fuera Salvador Alarma (Barcelona, 1870-1941), quizá con su tío Miguel Moragas. Salvador Alarma había abierto en 1902, en la plaza del Buen Suceso de Barcelona, su Diorama Animado donde se representaban teatralmente cuadros de verdaderos autómatas a inspiración de los que se habían visto en la Exposición Universal de París en 1900.⁸⁶ En ese Diorama, que se acabaría convirtiendo en cine, había destacamentos militares, naufragios, acciones de buzos en el fondo del mar y una corrida de toros en la plaza de las Arenas de Barcelona. Temas que también coinciden con algunos cuadros de las marionetas de Narbón, al que siguió realizando decorados.

El pabellón de los Narbón tenía en su entrada un órgano musical de figuras autómatas, lo que solía llamarse *limonaire*, para atraer al público como en los mejores pabellones y barracas cinematográficas. Algo que era una tortura para los vecinos, también lo fue para los de la Rambla de Cataluña que visitaron al alcalde “para pedirle que reitere la prohibición dada por su antecesor al

propietario de los Autómatas Narbón de que no toque el órgano que hay en la puerta desde las nueve de la noche”.⁸⁷

La actividad fue frenética, con preferencia a 50 céntimos y general a 25, estando las funciones a rebosar. En fechas señaladas, como la Noche de San Juan, el Pabellón Narbón ofrecía sesiones

⁸⁵ *La Vanguardia*, 14-06-1904, p. 4.

⁸⁶ A., “El Diorama Animado”, *La Ilustración Artística* (Barcelona), 27-10-1902, pp. 7 y 9.

⁸⁷ *La Vanguardia*, 04-08-1905, p. 3.

expres a las 6, 7, 9, 10, 11, 12, 1 y 2 de la noche. En días normales había de tres a siete funciones. Los jueves, que los niños tenían fiesta en las escuelas, se programaban desde las tres o cuatro de la tarde. Al ser sesiones de una hora las viejas comedias de su repertorio se dividen en dos partes que se representan en días sucesivos o la comedia pasa a ser cambiada por un sainete u otra pieza menor. El clásico repertorio sufrirá un vuelco absoluto. Alfredo Narbón lo volverá a renovar con la refundición de zarzuelas muy conocidas como *La corte del faraón*, *La taza de té* o *Colorín colorao*. Supongo que habrán tomado nota de que también hay proyecciones cinematográficas, algo que seguirá a partir de ahora, tanto si actúan en su pabellón o lo hacen en algún teatro. Narbón ha decidido renovarse o morir.

Las actuaciones de Narbón en Barcelona tuvieron que suspenderse a principios de agosto pues tenía una cita ineludible en el Palacio de Bellas Artes de San Sebastián, ciudad que se convertía en capital española durante la estancia veraniega del rey Alfonso XIII. Presentaron un amplio repertorio de comedias, junto a proyecciones cinematográficas, que fue seguido por la aristocrática colonia que acompañaba al Rey, hasta el 17 de septiembre, emprendiendo viaje de vuelta a su querido Pabellón de Barcelona. Este paréntesis habrá servido para que Moragas y Alarma hayan avanzado trabajo en nuevas decoraciones para sustituir a las viejas o para nuevas obras que iban ampliando generosamente el repertorio. Entre esas obras es destacable la que se preparó para celebrar el III centenario de la primera edición del Quijote en mayo de 1905. Su estancia en Barcelona, hasta bien avanzado 1906, es fundamental por muchas cosas pero principalmente por el impulso que dan a los Autómatas Narbón estos dos grandes escenógrafos desde su taller radicado en el Teatro Circo Barcelonés. En 1931 el escritor Josep Amich, *Amichatis*, recuerda a los Autómatas Narbón como “el paradís de l’epoca modernista del teatre”⁸⁸. Da gusto ver como algunos de los oficiantes de la cultura sí que apreciaron el teatro de marionetas y lo identifican como uno de los momentos estelares del modernismo en Cataluña.

Después de casi dos años de estancia en su flamante Pabellón de Barcelona, viajará por teatros de Logroño, Bilbao, Vitoria (Iris Salón), camino de su habitual estancia en la veraniega y aristocrática San Sebastián donde en el Bellas Artes actúan ante lo más granado de la sociedad, despidiéndose el 9 de septiembre con una actuación benéfica a la que asisten los reyes y el jefe del Gobierno, general José López Domínguez.⁸⁹ Son los tiempos en que la compañía presume de 300 marionetas, 300 decorados y 21 artistas. Con ese bagaje se presentan en Zaragoza con la intención de pasar allí las fiestas del Pilar y una larga temporada con su Pabellón. El escritor aragonés Fernando Castán Palomar les dedica unas páginas en su libro *Escenario zaragozano*.

Sin embargo, el espectáculo no tenía solamente público infantil [en las sesiones del jueves donde solía haber rifa de juguetes]. Hombres y mujeres gustaban de aññarse unas horas, riendo las piruetas de los autómatas, y llenaban el lindo pabellón de la calle de San Miguel en las funciones nocturnas. Este pabellón de los autómatas era capaz para 600 personas y, como ya he dicho, tenía en el atrio un magnífico órgano, en el que unas figuritas de colorines trezaban ritmos de pavana.⁹⁰

⁸⁸ *La Esquilla de la Torratxa*, 2698, 20-03-1931, p. 8.

⁸⁹ *La Época*, 10-09-1906, p. 2

⁹⁰ CASTÁN PALOMAR, *Escenario zaragozano*, 1932, p. 150.

Las películas tenían un papel menor que completaba el programa de autómatas, pues en prensa solían aparecer los títulos de las comedias y sainetes de las marionetas pero no los de las proyecciones cinematográficas. Narbón ponía cuidado en tener los mejores proyectores y además la maquinaria estaba en un cuarto forrado con chapas de hierro para impedir la transmisión del fuego a la sala en el caso de que se produjera un incendio.⁹¹ Castán Palomar también nos habla del viejo oficio de “explicador” de películas en aquellos tiempos del cine, mudo, claro. Los actores de Narbón que declamaban las comedias o cantaban las zarzuelas de marionetas entre bastidores, pasaban luego a declamar las películas o simplemente a explicarlas.

Siguió con su periplo por toda España hasta que en mayo de 1907 vuelve a Madrid donde permanecerá en el prestigioso teatro Lara más de un mes, con sesiones de marionetas y proyecciones cinematográficas. Para el estreno utilizará un sexteto dirigido por el maestro Ballesteros.⁹² A finales de junio monta también el Pabellón en la plaza del Progreso,⁹³ hoy plaza de Tirso de Molina, en el que se programan las marionetas pero que aparece mencionado como cinematógrafo en algunas historias del cine, que recogen como pagaba 1800 pesetas como canon anual al Ayuntamiento de Madrid.⁹⁴ A finales de julio actúa en el Teatro-Circo del Gran Capitán de Córdoba, donde ya se anuncia como “Autómatas Narbón y Gran Cinematógrafo”,⁹⁵ aunque la cartelera sigue recogiendo solo los títulos de las obras de marionetas. Resulta curioso el que en las mismas fechas sigan actuando en el teatro Lara de Madrid,⁹⁶ por lo que hay que pensar que la compañía pudo disponer de dos elencos. El esquema de las funciones era el siguiente: 1º Sinfonía + 2º Proyecciones cinematográficas + 3º Sainete o tonadilla o una comedia reducida a un solo acto. Las funciones eran por secciones cada hora (a las 8,30, 9,30 y 10,30.⁹⁷ Seguirán Cartagena,⁹⁸ Alicante,⁹⁹ Valencia, Vigo (teatro Tamberlick), Orense,¹⁰⁰ Toro,¹⁰¹ y muchos más lugares. En 1910 giran por Andalucía (Jaén,¹⁰² Jerez,¹⁰³ entre otros) y en 1911 por Valencia (teatro Apolo),¹⁰⁴ regresando a Barcelona donde actuarán en el Saturno Parque,¹⁰⁵ durante las fiestas de la Mercé de 1911, y luego en el Iris Park,¹⁰⁶ seguramente utilizando su pabellón.

⁹¹ *Diario de Zaragoza*, 25-09-1906, p. 3.

⁹² *El Globo* (Madrid), 10-05-1907, p. 3.

⁹³ *El País*, 24/06/1907, p. 5.

⁹⁴ LÓPEZ SERRANO, Fernando, *Madrid, figuras y sombras. De los teatros de títeres a los salones de cine*, Complutense, Madrid, 1999, p. 231.

⁹⁵ *Diario de Córdoba*, 20-07-1907, p. 2.

⁹⁶ *La Correspondencia Militar* (Madrid), 20-07-1907, p. 2.

⁹⁷ *El Defensor de Córdoba*, 26-07-1907, p. 3.

⁹⁸ *Sin Falsilla* (Cartagena), 22-09-1907, p. 12.

⁹⁹ *Diario de Alicante*, 05-10-1907, p. 2.

¹⁰⁰ *Vida Gallega*, 01-02-1909, p. 24.

¹⁰¹ *Eco Artístico*, 6, 15-12-1909, p. 7.

¹⁰² *La Unión Ilustrada* (Málaga), 63, 27-05-1910, p. 13. Se incluyen fotos de las actuaciones en Jaén.

¹⁰³ *El Guadalete* (Jerez), 25-08-1910.

¹⁰⁴ *Eco artístico*, 60, 15-07-1911, p. 10.

¹⁰⁵ *La Vanguardia*, 04-09-1911, p. 4.

¹⁰⁶ *La Vanguardia*, 02-10-1911, p. 9.

No he podido averiguar cuándo monta en Santander de forma estable y definitiva su Pabellón Narbón, pero se encuentra ya activo antes del 15 de febrero de 1912,¹⁰⁷ lo que implica que debe trasladar directamente desde Barcelona algunos elementos, aunque la mayor parte de la construcción fuera nueva porque las normativas exigían ladrillo para las salas de espectáculos. Parece que Alfredo Narbón, ya sobre los 60 años, busca cierta estabilidad además de estar cada vez más interesado por el cine, aunque el programa inicial en Santander son, como hasta entonces, las marionetas más las proyecciones cinematográficas. Más tarde, y posiblemente agotado en la capital cántabra su ya extenso repertorio marionetístico, comienza a adentrarse en el mundo de las varietés, la canción y el circo, hasta que en 1916 abra, sin cerrar su Pabellón Narbón, el Salón Narbón, ya casi exclusivamente dedicado al cine. Será, hasta su fin en 1957, una de las principales salas de cine de toda España. Por ello a Alfredo Narbón se le considera uno de los pioneros y asentadores del cine en España.



Sus afanes empresariales le llevan a arrendar, en 1913, el Teatro-Circo Gran Capitán de Córdoba, que ya conocía durante sus giras con los Autómatas. Por las noticias recogidas en la prensa cordobesa parece que lo emplea como sala de cine pues no se nombra para nada a los autómatas y sí que aparecen proyecciones instructivas y cómicas de tipo benéfico para niños del Hospicio y de las escuelas municipales así como para soldados. Esas noticias nos hablan también de que el señor Narbón reside en esa ciudad, algo que se confirma con una triste noticia que debe influir

¹⁰⁷ *Eco Artístico*, 81, 15/02/1912, p. 11.

mucho en el devenir de la familia: el fallecimiento de su hija Margarita.¹⁰⁸ Es probable que este hecho haga que el matrimonio regrese a Santander, decida abandonar definitivamente el negocio de los autómatas, se dedique a seguir con la programación de cine y variedades del Pabellón Narbón, situado en la primera Alameda, y que, en septiembre u octubre de 1916, inaugure la Sala Narbón, luego Cine Narbón.

Los autómatas han muerto. En varios medios de la prensa de toda España aparece este anuncio:

Autómatas Narbón. Se vende este conocido espectáculo, que durante cuarenta años ha recorrido los principales escenarios de España y América, por retirarse su propietario. Dirigirse: Pabellón Narbón, Santander.¹⁰⁹

No sabemos si alguien lo compró o permaneció arruinándose en algún almacén. Debe producir vergüenza que 300 marionetas de primer orden se hayan hundido por el sumidero de la historia. En 1916 todavía aparecía el mismo anuncio de venta.¹¹⁰ En el que, por cierto, no son cuarenta sino entre sesenta o setenta años los años de duración de su periplo artístico y teatral desde que un italiano lo puso en función.

Algunos datos más sobre los últimos años de los Narbón pueden verse en mi artículo mencionado anteriormente.¹¹¹ Con este actual trabajo espero haber dejado clara la importancia de esta compañía teatral de marionetas que, si bien conocida, solo lo era parcialmente. Destacar que por la mecánica de sus marionetas, el esplendor de sus decorados y por su repertorio, nada tiene que envidiar a las mejores de Europa. Tal como ocurre con otras compañías españolas anteriores y posteriores que permanecen aun prácticamente ocultas por un extraño eclipse ocasionado por el sol de la vieja y detestable cultura española que es incapaz de bucear en aquello que no lleve determinadas etiquetas.

A MODO DE CONCLUSIONES, PROPUESTAS E HIPOTESIS

El fenómeno de la *máquina real* implica la formación de unas agrupaciones o compañías que, en principio con la licencia del Rey, representan comedias completas en los principales corrales y teatros españoles, sobre todo en el periodo de la Cuaresma, pero también en cualquier otra época del año. El inglés Varey considera a la *máquina real* como la más importante aportación del teatro español al teatro europeo de marionetas.

Los viejos *retablos* españoles de los que da cuenta Cervantes en el Quijote, que según la mayoría de los escritores de la época parecen tener origen italiano, acabarán derivando en la *máquina real*. En los *retablos* la actuación de los títeres, predominantemente de palo inferior o de peana, parece limitarse a la de la acción mímica siguiendo la historia que declama un explicador desde el exterior del *retablo*. Como mucho pueden emitir ciertos gritos o sonidos con la ayuda de un pito o cerbatana (la luego llamada lengüeta). En la *máquina real*, no parece existir ese explicador

¹⁰⁸ *Diario de Córdoba*, 30/04/1914, p. 2.

¹⁰⁹ *Heraldo de Madrid*, 20/04/1915, p. 5.

¹¹⁰ *El Eco Artístico*, 221, 05/01/1916, p. 17.

¹¹¹ *Fantoche* (UNIMA Federación España), 8, 2014, p. 59.

exterior, y las marionetas parecen hablar por sí mismas desde el escenario. Esta interpretación y declamación fue, en ocasiones, llevada a cabo por representantes habituales en compañías de actor, que habiendo representado ya esas comedias lo hacen ahora poniéndolas en voz de unas marionetas, predominantemente de barra o *tringle*. De cualquier manera, las técnicas mencionadas siguieron funcionando todas a la vez y, es posible, que de forma mixta en una misma obra.

No hay constancia de que se escribieran obras para ser representadas por marionetas, sino que se adaptaron las obras que los poetas dramáticos escribieron para ser representadas por actores. La temática preferida fueron las comedias de magia, de santos y las mitológicas, así como autos referentes al Nacimiento o a la Pasión de Cristo.

Tal fenómeno tiene lugar entre 1630 y finales del siglo XVIII, cuando los teatros de marionetas se cobijan en pequeñas salas que admiten junto a ellas otros tipos de atracciones populares como la magia, las proyecciones ópticas, las exhibiciones de animales, personas con graves anomalías o figuras de cera. La causa principal de su ocaso fue el ataque que neoclásicos e ilustrados llevaron a cabo contra el teatro áureo y cualquier manifestación de teatro popular.

Atenuada o suprimida la prohibición de actuar con la licencia real, se fue perdiendo el nombre de *máquina real* y se fue adoptando el de *máquina de figuras corpóreas* o el de *máquina de figuras de movimiento*. A partir de 1816, la aparición del nombre de *máquina real* es algo absolutamente anecdótico.

Sobre mediados del siglo XIX, el italiano Piantánida acude a España y, casi con seguridad, representa en Cádiz, en el teatro Isabel II, regido por los Montenegro, iniciadores de la saga de la Tía Norica. Su repertorio es corto y presenta una buena parte de obras que, curiosamente, dependen de repertorios españoles. Isidoro Narbón, junto a otros dos socios, compra todo el aparato escénico a principios de la década de 1860 y mantendrá durante décadas tanto las marionetas, de fina barra a la cabeza, como los decorados y repertorio.

Aun siendo una compañía de marionetas del siglo XIX, perteneciente al periodo de los grandes “empresarios” (poniendo especial cuidado en las decoraciones, en las capacidades técnicas de la marioneta y en que los textos tengan consistencia literaria), hay algunas características comunes con la práctica de la *máquina real* de los siglos XVII y XVIII, especialmente en las descritas fases 1 y 2 de la compañía.

- Su carácter ambulante, pero con largas estancias en cada población.
- Su repertorio: es corto, basado principalmente en comedias de magia y mitológicas de espectáculo.
- La utilización de sainetes, tonadillas y bailes, como apoyo a la pieza central.
- La escasa utilización de un personaje protagonista en todas sus obras, aunque tanto Chivatón, como su antecedente Periquillo, desarrollaron un cierto papel, especialmente en determinadas épocas.
- El dirigirse a público adulto.
- La duración de la función: entre dos y dos horas y media.

— El mantenerse fiel a la marioneta de barra a la cabeza, pese a los adelantos técnicos a partir de Holden.

La llegada de los Holden, John en 1881 y Thomas en 1888, influye básicamente en los cambios de nombre, en la ampliación del repertorio pero mucho menos en la técnica de sus marionetas así como en dejar el peso del espectáculo en la virtuosidad de sus evoluciones.

Será a partir de 1904 (fase 6: 1904-1913), cuando modifique sustancialmente el repertorio, acortando las piezas o representando solo sainetes y tonadillas, comenzando a primar la espectacularidad sobre el texto, programando funciones de una hora de duración e introduciendo proyecciones cinematográficas. Se puede afirmar que se ha introducido definitivamente en el siglo XX y que ha abandonado cualquier lejano parecido con las compañías de *máquina real*.

ANEXO 1

REPERTORIO DE LOS FANTOCHES ESPAÑOLES Y AUTÓMATAS NARBÓN

Tras la compra del Teatro Mecánico o de autómatas de José Piantánida entre 1861 y 1864, Isidoro Narbón proseguirá con el repertorio del italiano. El esquema de la función será una sinfonía de entrada, luego la obra (comedia, drama o auto), acabando con un sainete, tonadilla o baile. La duración de la función será entre dos y dos horas y media. A partir de 1888 irá ampliándolo progresivamente y a partir de 1903 lo hará de forma mucho más intensa. Reconvertirá las viejas pero exitosas piezas del repertorio de Piantánida, haciéndolas pasar de sus 4 o 5 actos a piezas más breves, de un solo acto, pero con un número similar de cuadros. Cada cuadro contará con un decorado de sus nuevos escenógrafos, especialmente Moragas y Alarma, que también irán sustituyendo los viejos decorados de Piantánida, que fueron pintados por escenógrafos de la Scala de Milán. Por eso escogemos el número de decorados en nuestra tabla que suele coincidir con el número de cuadros. El número de decoraciones se mantiene bastante constante aunque he observado pequeñas variaciones con el paso del tiempo o el lugar de representación. A partir de su cambio de denominación a Autómatas Narbón, ya bajo la exclusiva dirección de Alfredo Narbón, se introducirán un buen número de zarzuelas y otras piezas, quizá adaptadas y más breves. Las obras más largas las dividió en dos partes. El esquema de sus funciones será: una pieza breve y proyecciones cinematográficas (a partir de su estancia en Barcelona en 1904). La duración de la función será sobre una hora. Este repertorio no está cerrado y existen algunas dudas importantes (en los géneros propuestos, en los autores, etc), pese a ello lo presento con la intención de que sirva para ser completado. Labor en la que me encuentro analizando cada una de ellas pues cuento con la descripción de los decorados de la mayor parte de ellas. Esta descripción de los decorados me ayuda a encontrar la trama de la obra y así buscar sus posibles autores. Asimismo me encuentro realizando un seguimiento de representaciones anteriores en el tiempo de dichas obras, realizadas por otras compañías.

Autos: 4

| TÍTULO | AUTOR | Nº Cuadros |
|--|-----------------------|-------------------|
| La pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo | | 22 |
| La tragedia del Gólgota | | 12 |
| Las astucias de Luzbel o La venida del Mesías | ¿Jesús Rodríguez Cao? | 19 |
| Los pastorcillos de Belén o La venida del Mesías | Roberto Robert | 20 |

Comedias y dramas: 27

| | | |
|---|------------------|----|
| Astolfo | | |
| Aventuras de Tembleque | José Mazo | |
| Barba roja, barba azul, barba gris | José Mazo | 18 |
| Caprichos de la fortuna | | |
| Don Quijote de la Mancha | | 10 |
| El audaz don Juan Tenorio | Gonzalo Jover | 7 |
| El aventurero o La maga Alcina | José Vargas | 13 |
| El burro hombre | | |
| El caballo de bronce | | 6 |
| El esclavo en Constantinopla | José Vargas | 9 |
| El robo de Proserpina | Antonio Béjar | 10 |
| La conquista de Argel | José Mazo | 15 |
| La estatua de doña Inés | | |
| La fantasma vengadora o El libertino castigado | | |
| La gran duquesa de Wuttemberg | | 8 |
| La guerra franco—prusiana | José Mazo | 15 |
| La herencia de los Gorrínez | | |
| La herencia del diablo | José Mazo | 26 |
| La hija del aire | Calderón | |
| La hija del sol | | 6 |
| La rendición de Argel | José Mazo | |
| La rosa amarilla | ¿Eusebio Blasco? | 7 |
| La sombra de doña Inés | | 9 |
| La sombra negra y la blanca | | |
| La tuna salmantina o el casamiento de D. Ramón de la Cruz | | |
| Las tramas de Canuto | | |
| Marta la hechicera | José Mazo | 12 |

Zarzuelas: 7

| | | |
|---------------------|-------------------------------------|--|
| Colorín, colorao | Arniches y Jackson Veyán — Valverde | |
| La corte del faraón | Perrín y Palacios — Lleó | |
| La guardia amarilla | Arniches y Lucio — | |

| | | |
|--------------------|---------------------------------------|--|
| | Giménez | |
| La patria chica | Hermanos Quintero — Chapí | |
| La taza de té | Paso, Abati y Thous — Lleó | |
| Los aparecidos | Arniches y Lucio – Fdez. Caballero | |
| Los secuestradores | | |

Sainetes: 6

| | | |
|---|-----------------------------------|---|
| De rancho a emperador | | 9 |
| El alcalde torero o El alcalde toreador | ¿Ramón de la Cruz? | 5 |
| El talismán venturoso | | |
| En busca de una princesa | Juan Fernández y Eduardo Redal | |
| La tienda del montañés | | 7 |
| Los novios burlados | | 4 |

Bailes, tonadillas y finales: 10

| | | |
|--------------------------------|------------------|---|
| Baile chinesco | | |
| Baile de magia | | |
| Chivatón en la selva encantada | ¿Roberto Robert? | |
| El cazador | | |
| El sacristán y la viuda | | |
| El Trípili | | |
| Jota aragonesa | | |
| La plaza de toros en Cádiz | | |
| Toros y cañas | | |
| Una fiesta en Pekín | | 2 |

Sin determinar: 2

| | | |
|----------------|--|--|
| Don Luis Mejía | | |
| Las dos reinas | | |