FANTOCHE

ARTE DE LOS TÍTERES

UNIMA Federación España

AÑO XIV · Nº 13

DESGRANANDO A TANXARINA

Ramón del Valle Vela

EL REPERTORIO DE LA TARUMBA DE MIGUEL PRIETO

Adolfo Ayuso

LA EMOCIÓN DE QUIEN LO MUEVE, LA EMOCIÓN DE QUIEN LO MIRA

Luis Fernando de Julián

EL ESPECTÁCULO MISCELÁNEO EN ESPAÑA. 1750-1814: LOS VOLATINES

Francisco J. Cornejo

CABEZAJOS. PIEZA BREVE PARA TÍTERES

Luis Fernando de Julián

FANTOCHE

AÑO 2019 - NÚMERO 13

La gallina azul - Cia. Tanxarina

6 DESGRANANDO A TANXARINA
Ramón del Valle Vela

19 LÁGRIMAS DEL PASADO
Joaquín Hernández

20 EL REPERTORIO DE LA TARUMBA DE MIGUEL PRIETO
Adolfo Ayuso

Aguardando paciente el momento. Almacén del TOPIC.

54 LA EMOCIÓN DE QUIEN LO MUEVE, LA EMOCIÓN DE QUIEN LO VE
Luis Fernando de Julián

64 EL ESPECTÁCULO MISCELÁNEO EN ESPAÑA. 1750-1814: LOS VOLATINES
Francisco J. Cornejo

98 CABEZAJOS. PIEZA BREVE PARA TÍTERES
Luis Fernando de Julián

COORDINADOR:
Joaquín Hernández

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

COLABORADORES:
Miguel Borines
Edudardo Rodríguez (Tatán)
Raquel F. Sáez

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es

EDITA:
UNIMA. Federación España

DEPOSITO LEGAL:
CU-0504-2006
ISSN: 1886-9289

DISEÑO:
Jesús Caballero
PORTADA: Pieza expuesta en el TOPIC Tolosa. "Antoñita Calvorota" Cía. El espejo negro.
© Foto: L. Fernando de Julián

Printed in Spain
Edición 1000 ejemplares

Más información: www. unima.es
fantoche@unima.es
Suscripciones y números atrasados:
Secretaría Técnica de UNIMA
Avda. Baviera, 14 - 28008 Madrid
Tlf: 910810361

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

EDI TORIAL

Gracias, Margareta

Ha muerto Margareta Niculescu. En ***Fantoche*** no queremos dejar pasar por alto este triste acontecimiento. Por eso intentaremos dedicar esta breve reflexión a su recuerdo, no tanto al de su "ser" –a quienes la conocimos, no nos hace falta; a quienes no tuvieron esa suerte, de poco les van a servir las palabras–, como al de su "hacer".

La pasión que Margareta sentía por la marioneta –nuestros "títeres"– se tradujo, gracias a su esfuerzo y a su talento, en un buen puñado de sueños cumplidos: bellos espectáculos, sólidas instituciones de ambiciosos objetivos y eficaces resultados (UNIMA, Institut International de la Marionnette, Ecole Supérieure des Arts de la Marionnette), y una tupida red de amigos, colaboradores y discípulos por todo el mundo que jamás dejó de cultivar. Destaquemos a Jacques Felix y a Henrik Jurkowski, que junto a Margareta formaron una "Santísima Trinidad" que revolucionó el orbe titiritero en la segunda mitad del siglo pasado.

Todo ello ya ha sido proclamado –nunca suficientemente–; pero desde *Fantoche. Arte de los títeres* queremos recordar especialmente a la Margareta creadora de revistas (*Puck*, 1988; *E pur si muove*, 2002); de revistas que vinieron a cubrir unas necesidades que el teatro de títeres sentía, y que ella supo ver y se aventuró a atacar.

Los resultados demostraron que el magisterio de Margareta en el ámbito de las publicaciones periódicas estaba a la altura de cualquier otra muestra de su proteica actividad. Cuando desde UNIMA Federa-

ción España nos planteamos, hace ya muchos años, la publicación de una revista en español sobre el arte de los títeres, aunque en aquel momento no fuésemos todavía conscientes de ello, nos mirábamos en el espejo de *Puck* y de *E pur si muove* y en la seriedad y solvencia que Margareta imprimía en ellas.

Con estas palabras prologó Margareta el primer número de *Puck*:

> La revista Puck quiere ser un lugar de reflexión, confluencia y confrontación, un laboratorio de investigación atento a los vínculos que unen el arte de la marioneta con las otras artes. Un refugio para las ideas más insólitas, inspiradas en un teatro que quiere ser infatigable campo de experimentación [...]
>
> Sorprender al Teatro de Marionetas "en marcha" […] seguir su sinuoso camino, detenerse ante la enorme diversidad de sus formas […] interrogar a sus creadores y a sus públicos, he aquí todo un nuevo campo a desbrozar por parte de una nueva crítica. Atraer la mirada de los historiadores, teóricos y críticos hacia un teatro inexplicablemente olvidado, tal es el ardiente deseo de Puck el duende, que abre sus páginas también a los jóvenes investigadores.

Al releer hoy este texto, más de treinta años después, desde *Fantoche* nos reafirmamos modestos seguidores del camino abierto por Margareta en sus publicaciones; y como ella, y siguiendo sus consejos, nos declaramos rebeldes ante la mediocridad y rotundos defensores de los más altos principios que nuestra pasión y conciencia titiritera nos dicte. Nuestro homenaje será nuestro trabajo. Gracias, Margareta.

Marzo de 2019

Francisco J. Cornejo

Miembro del Equipo de Redacción

DESGRANANDO a TANXARINA

Ramón del Valle Vela

La casa del Abuelo

Se cosecha lo que antes se ha sembrado, la naturaleza es generosa y acaba devolviendo siempre lo que recibe. Tanxarina, desde sus comienzos, acostumbra a sembrar de ilusión los escenarios que transita, los colma de maestría, de buen oficio titiritero, de pasión desbordante por el trabajo bien hecho. Por eso reciben una copiosa cosecha de gratitud del público, de merecidos premios, de respeto y reconocimiento de la profesión teatral, de notables éxitos.

No resulta fácil intentar desgranar, huyendo de la aridez de los simples datos biográficos, la fértil trayectoria de una veterana compañía gallega, integrada actualmente por Miguel Borines, Eduardo Rodríguez (Tatán) y Andrés Giráldez; que se encamina decididamente hacía los 40 años de antigüedad.

Los narigudos

TATÁN: Tanxarina Títeres nació en el año 1983, después de una experiencia anterior que yo tuve yéndome a Barcelona, en 1980, trabajando en el taller de Harry Tozer y especializándome en la construcción de marionetas de hilo. Fue una experiencia extraordinaria porque, en realidad, era mi primera aproximación a una compañía profesional y Harry Tozer ya la tenía montada. Aprovechamos para volver a reactivarla, con un grupo de estudiantes de su clase de construcción de marionetas, participamos en el festival de títeres de Barcelona (con Harry Tozer) y la temporada de un mes en la sala del Museo de la Fundación Miró.

MIGUEL. Yo, entre tanto, estaba en Francia como profesor de español y a la vuelta mía de Francia y la tuya de Barcelona, junto con otros alumnos también del taller de Tozer: Esther Cabacés, Marga Maderal y Elías Araujo; fundamos lo que fue la primera Tanxarina. Hicimos un par de espectáculos: "Migallas e Cirigaitas" y "Rosalín no país do sol", espectáculos de aprendizaje.

Tras un breve periodo iniciático de dos años en su Galicia natal, se reactiva la vocación de trotamundos que da impulso al oficio titiritero. Es entonces que Tanxarina comienza a participar en diferentes

Titiricircus

festivales del estado español, siendo por ello reconocida como compañía de referencia del teatro de títeres gallego. Años *más tarde, también viajará con sus espectáculos a algunos festivales de Europa (Portugal, Italia, Grecia, Francia, Bélgica, Austria) y diversos países de Centroamérica y Suramérica.*

MIGUEL. Nuestra presentación oficial fuera de Galicia fue en el 85 con "Un, dous, catro… 24, Mariquiña ten un gato" en el Festival de Titelles d´el Stat que se celebró en Tarrasa. Allí tuvo la suerte de gustar y por aquella época casi todos los festivales que se hacían en España tenían a gala llevar al menos una compañía de cada autonomía.

En el año 1986 comienzan una gira por Europa con la compañía de teatro Art´Imagem de Oporto, donde estrenarán "Titiricircus", el espectáculo más conocido de la compañía que, contando ya con más de 1500 actuaciones, todavía sigue representándose. Después, en el año 1987, colaborarán con la prestigiosa compañía Matarile; que por entonces sólo eran artesanos de muñecos, montando una versión del "Cumpleaños de la Infanta" de Oscar Wilde, siendo el primer espectáculo con el que viajaron al exterior ya como Tanxarina. Luego vendría América.

MIGUEL. Fuimos a América por primera vez con las marionetas de hilos de "Titiricircus", de la mano de José Amaya [Teatro Ocelot – Salvador] que vino al Festival de Títeres de Vigo que nosotros organizábamos. Realizamos una gira de casi dos meses por todos los países pequeños de Centroamérica: Nicaragua, Costa Rica, el Caribe venezolano y nos abrió mucho los ojos como a cualquiera que vaya por primera vez a América. Y desde entonces, no hemos parado de viajar a América visitando muchísimos países. Eso ha hecho crecer mucho a la compañía porque el contacto con América, para cualquier profesional, es mágico y nos gusta volver siempre que podemos.

Tanxarina es conocida por combinar el trabajo actoral con los títeres. Manejan con suma maestría todas las rutinas titiriteras porque siempre les ha gustado cambiar de técnica en cada nuevo espectáculo. Así, en el año 1989, después de las marionetas de "Titiricircus", vendría "Coca, a volta da besta" un espectáculo de calle con un elenco de 14 personas, pirotecnia, música tradi-

cional en vivo, títeres de guante y títeres gigantes. Un montaje que recordaba a los espectáculos de calle de Valencia y Cataluña, pero muy complicado para una Galicia siempre esclava del mal tiempo que les obligaba a suspender en la mayoría de ocasiones. Después, Tanxarina realizará "O bebé" su primer trabajo con teatro de sombras, técnica que volverán a recuperar después, en el 2007, con "Sombreiros sin Chapeu". En el año 1993, trabajarán sobre la técnica de construcción de pequeños bunrakus con "Santiago, Santiago", con texto de Manuel Forcadela. En "Rapatú", vuelven de nuevo a cambiar de técnica utilizando esta vez marotes de látex. "Los Narigudos" es un espectáculo de títeres de guante y "Contaloucos", basada en un texto de Umberto Eco, es un espectáculo de siluetas y actores. En "Trogloditas", un espectáculo de actores y títeres de vara, montan una carpa que es una cueva con capacidad para 50 personas. Siempre títeres y actores.

TATÁN. Nosotros ya cuando empezamos mezclábamos el trabajo actoral con el de manipulación de títeres, que es una seña de identidad de la compañía durante todo el tiempo que llevamos trabajando… Como estábamos tan identificados por ser actores y al mismo tiempo manipuladores, el público más cercano nos pedía que saliéramos fuera, que no estuviéramos siempre detrás del teatro. En la primera versión de "Sombreiros sen chapeu" no salíamos fuera del retablo y volvimos a crear unos gags cómicos para salir nosotros fuera y completar así el espectáculo.

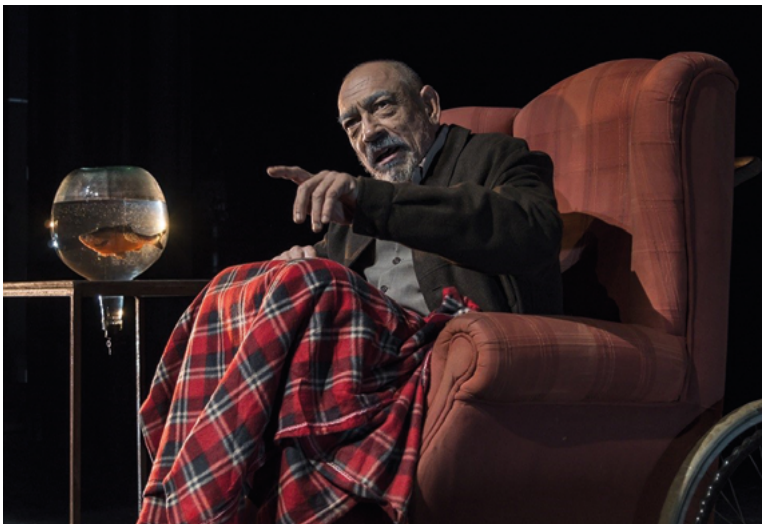
MIGUEL. Precisamente por combinar desde el principio el trabajo actoral con el trabajo titiritero, poquito a poco hemos empezado hacer trabajos sólo actorales. Todo empezó con Teatro do Morce-

Trogloditas

go y Teatro de Ningures, compañías de Galicia, que nos contrataron para hacer papeles sólo actorales. El primer espectáculo que hicimos fue una versión del Macbett de Ionesco dirigida por Júlio Cardoso, director de Seiva Trup de Oporto y esto nos abrió mucho las puertas, nos llevo a ser contratados los tres: Tatán, Andrés y yo; por el Centro Dramático Gallego para escenificar "La cacatúa verde" de un autor alemán [Arthur Schnitzler]. Fue una experiencia muy fructífera para nosotros, un baño de autoestima en el sentido de que nos convencimos de que podríamos ser actores… Y al advenimiento del audiovisual: del cine, de la televisión, de los cortometrajes; nosotros hemos llegado con mucha frescura porque llegamos desde el títere, desde las tablas, y ha sido siempre una especie de regalo a mayores. Esta experiencia diversificada de cada uno de nosotros y aparte del trabajo de Tanxarina, ha sido muy abundante y enriquecedora.

TATÁN. Pues sí, la verdad, porque desde que me llamaran para la película de "La lengua de las mariposas" [de José Luis Cuerda] hasta hoy pasaron muchísimas cosas. Yo llevo participando en 13 películas desde el año 98. Como anécdota puedo contar que llegué a ir a Argentina con Norma Leandro dos veces. Fue muy divertido. Me llama Antón Reixa para ir a actuar en la película "Cama adentro", en Argentina, con Norma Leandro. Me fui para una semana pero resulta que cuando llegué había un problema con los vecinos del piso donde se iba a grabar y tuvimos que dejarlo. Me vine de vuelta y

Tatán ("La lengua de las mariposas" de José Luis Cuerda)



Miguel Borines ("Casa O´Rei" de Ibuprofeno Teatro)

volví al cabo de 20 días a acabar la grabación. Crucé dos veces el Atlántico para decir: "aquí tiene sus llaves señora", prácticamente.

MIGUEL. Yo también llevo una trayectoria de varias películas, muchas series de televisión, muchos cortometrajes. El año pasado estaba en tres series: en "Serramoura" en la televisión gallega, "Vivir sin permiso" en Tele 5 y "Matadero" en Antena 3. Es muy simpático cómo te ves en el candelero en varias cosas cuando en realidad no dejas de ser un titiritero de Redondela.

TATÁN. Bueno, tú Miguel te metes más en cortometrajes. Muchas veces para apoyar el audiovisual cuando te llaman de las escuelas que están trabajando. Yo acudí a algunos también, no tantos como tú, pero a partir de ahí te tienen un cierto reconocimiento que me parece muy importante.

MIGUEL. Y luego también es muy chulo darte cuenta de cómo, cuando trabajas en varias áreas, se crean sinergias de las que tú no eres consciente. Yo tengo una anécdota que me ha llevado a hacer una de las cosas profesionalmente más importantes y enriquecedoras. Me apunté a una lectura dramatizada de la Asociación de Actores de Galicia cuando mi personaje en la serie "Serramoura" estaba muy asentado. Era un personaje muy querido porque es un viejo, ahora bonachón, pero que partió de un mundo muy tormentoso. El que me hayan visto en ese personaje llevó al director de una de las lecturas dramatizadas a escogerme para ser también un padre de familia mucho más tormentoso, más cruel: el Manolo Rei de "Casa O´Rei", una adaptación de Ibuprofeno Teatro del Rey Lear de Shakespeare. Ha sido lo más duro que yo he hecho en teatro en toda mi vida, pero me ha hecho crecer muchísimo como actor y he adquirido un reconocimiento y un prestigio como actor que en mi vida de titiritero no imaginaba.

La gallina azul

TATÁN. ¡Y tanto!; estás nombrado como candidato protagonista a los Premios Max y también finalista en el María Casares[1]. Fíjate lo que son las cosas que a nosotros, los titiriteros, nos llaman para representar en la gala de los premios de la Asociación de Actores de Galicia más importantes: los María Casares… Curiosamente el mundo del títere nos llevó a territorios insospechados.

MIGUEL. Sí, es curioso. A día de hoy la opinión de Tanxarina cuenta mucho para cosas que a veces nos llegan casi de rebote. Con casi 40 años de profesión, esta permeabilidad por las artes que tenemos en nuestra manera de hacer, de trabajar, curiosamente nos ha dado un peso. Que con los títeres lo que estábamos era sobreviviendo y punto.

TATÁN. Bueno porque el mundo de los titiriteros es el Arte en sí mismo. Es muy amplio, muy grande y supimos conducirlo para que no nos comiera directamente.

Pero no sólo de títeres e interpretación actoral viven los titiriteros de Tanxarina. Actualmente, como compañía, ya no organizan el Festival de Títeres de Redondela pero sí participan en otras actividades a

1 Miguel Borines ha obtenido el premio María Casares 2019 al Mejor Actor Protagonista.

nivel personal. Miguel estuvo muy implicado, durante varias ediciones, en la organización del Festival de Cortometrajes de Redondela y ahora está elaborando un nuevo festival de música y cine para niños. Andrés y Tatán tienen una vena mucho más musical y también, en el caso de Tatán, más solidaria.

TATÁN. Hay otros intereses, otras ganas de hacer cosas diferentes. Siempre me gustó mucho la música ya desde joven. De hecho tuve un grupo de rock a finales de los 80 a 90, se llamaba Eigualdeixa y a partir de ahí esa vena la fui explotando. Durante mis viajes con Tanxarina fui escribiendo muchas letras de canciones y llegó un momento que me dije: estaría bien dejar esto para la posteridad. Me animé y en el 2016 edité mi primer disco que se llama Tatán Chapeu. Y estamos en ello; procuro estar en las redes y tratar de sacar algún concierto.

MIGUEL. Un disco estupendo que funciona en directo muy bien. Pero tú además de esta música más tuya, más poética, más personal, tienes que hablar de María Fumaça.

TATÁN. María Fumaça es un proyecto de apoyo a Ruí, un chico con parálisis cerebral, donde nos reunimos unas 30 personas. Se editó un libro-disco que se llama María Fumaça y también procuramos hacer el concierto de una manera más solidaria. Anterior a esto, también está otro proyecto donde me vi involucrado casi sin querer y a partir de este proyecto nacería Tatán Chapeu. Es el proyecto Corazóns, donde estaba gente muy buena de la música y en el que cantaba yo también.

MIGUEL. Eres muy modesto hablando de María Fumaça porque lleva ya más de 4 o 5 disco-libros. Es una de las bandas de música infantil más prestigiosas y conocidas de Galicia, con muy buenos músicos internacionales dentro del elenco.

Las bombas y el general

Tanta actividad ajena al objetivo fundamental de la compañía; el universo de los títeres, nunca puso en riesgo de desaparición a Tanxarina, ni siquiera ha distorsionado su funcionamiento. El mérito se debe a que los tres titiriteros tienen muy claro cuáles son sus intereses y preferencias y que, además, son una piña: Andrés y Tatán son casi familia, Tatán y Miguel se conocen desde adolescentes.

TATÁN. Siempre mantuvimos viva la agenda de Tanxarina. Muchas veces nos llamaban para otros proyectos y dijimos que no porque suponía, incluso en algún caso, tener que dejar la propia compañía o hipotecar su trabajo... Yo creo que ése fue el éxito para que Tanxarina pudiese continuar. Porque hubo muchos momentos en los que podrías elegir: bueno, pues hoy me voy a dedicar a esto. También éramos conscientes de quiénes éramos y sabíamos un poco lo que hacíamos.

MIGUEL. Llegó un momento que el conflicto empezaba a ser latente entre una cosa y otra y entonces optamos por defender lo nuestro, por defender Tanxarina. Optamos por supeditar cualquier otro proyecto que se nos presentara a nivel personal a la agenda de Tanxarina y no al revés, por muy importante que la propuesta fuera. Con la experiencia hemos aprendido a combinarlo, a hacer papeles fijos en series o películas en Portugal que nos obligaban a estar mes y pico fuera de Redondela y de Tanxarina.

A Tanxarina se le conoce también en la profesión por haber sido los organizadores del Festival Internacional de Títeres de Redondela, su ciudad natal, desde la primera edición en el año 2000 (antes habían organizado el festival de títeres y el infantil de Vigo). Este año 2019, el festival celebrará el vigésimo aniversario. En estas veinte ediciones ha pasado lo más granado de la profesión, tanto nacional como internacional, ha proyectado y dado prestigio a Redondela como ciudad titiritera. El éxito de este festival titiritero se debe precisamente a haber sido organizado por una compañía de títeres, con la pasión y atención personalizada que todo ello implica.

Miguel Borines

TATÁN. Ya no llevamos todo el peso porque era muy difícil. No se puede sostener una compañía y al mismo tiempo estar suspendiendo constantemente trabajo durante el mes de mayo, que es un mes de muchos festivales, porque nos obligaba a estar en Redondela.

La gallina azul

MIGUEL. Con el Festival, hoy en día mantenemos una relación muy cordial y de apoyo a cosas que ellos pueden necesitar, sobre todo a nivel de coordinación y relación con las compañías extranjeras. Lo sigue organizando Luis Crespo; que forma parte del equipo que nosotros creamos en su día para el festival y la asociación Xente Titiriteira.

Tanxarina no es una compañía al uso que cada año realiza un montaje nuevo, suele tener 3, 4 y hasta 5 espectáculos en cartelera. En sus comienzos, montan sólo ellos sus propias obras sin recurrir a ayudas externas. A partir del año 1997 empiezan a fijar la mirada en algunos creadores que trabajan en otros campos del teatro y del arte recabando su colaboración. Así, han adaptado textos y dirigido algunos espectáculos de Tanxarina: Cándido Pazó, Evaristo Calvo, Quico Cadaval…

TATÁN. En los últimos años hay un equipo exterior a Tanxarina prácticamente fijo que suele ser: en el vestuario Carlos Alonso; en la música Paco Barreiro; en los diseños escenográficos, cartelería, etcétera, Pablo Giráldez Pastor… Y una dirección siempre exterior, también un poco para escapar de nosotros mismos y que nos ofrezca nuevas ideas para llevar el espectáculo adelante.

MIGUEL. Cuando buscamos una propuesta nueva para hacer, nos empapamos; bien de lo que nos rodea, bien de las lecturas que hacemos y a partir de ahí formamos el equipo…

Pero los mimbres que han convertido a esta compañía gallega, tras 37 años de profesión, en referente del panorama titiritero español, no son sólo su maestría técnica, la permeabilidad, la diversidad de sus proyectos, el saber buscar las mejores ayudas externas; su éxito se basa también en haber sabido fraguarse un estilo propio, en la elección de sus propuestas, en cómo abordan los procesos creativos para hacer más atractivos sus espectáculos.

MIGUEL. Nuestros procesos creativos son bien diversos, pero nos gusta partir de un texto base. Otras veces partimos de una tormenta de ideas, de algo que nos bulle en la cabeza, a base de mucho trabajo de mesa, muchos intercambios de opiniones. Otras veces es una imagen, un concepto… Buscamos ideas y sobre todo historias que estén en la línea que a nosotros nos gusta de doble lectura, de doble filo. Un espectáculo que pueda ser útil tanto para adultos como para niños… Siempre en nuestros espectáculos, también en el propio "Titiricircus", nos ha gustado ser un poco canallas, políticamente incorrectos. Decir aquello que está en la mente de muchos de nosotros pero que aparentemente no es un tema para hablar a los pequeños. En 2014, que era la época de las precedentes, de los desahucios; se nos había metido entre ceja y ceja contar estos problemas económicos tan actuales a los niños. Conseguimos crear "A casa do avó" (la casa del abuelo) donde contábamos que el abuelo tenía una casa que iba a ser embargada.

TATÁN. El texto era de mucho calado. Una vez en Santiago hicimos una campaña escolar. Al cabo de un tiempo fuimos a hablar con los niños a los colegios y ellos reconocían perfectamente a cada uno de los personajes, sabían quién era el malo: el banco. Ahí fue cuando nos dimos cuenta de que los lobos pueden ser de otras maneras.

Tanxarina siempre ha estado embarcada en la defensa y promoción del teatro de títeres gallego. En los años 80 fundan, junto a compañeros de Kukas, Trécola, Cachirulo y Viravolta; la Asociación de Titiriteiros de Galicia. Años más tarde crearán UNIMA Galicia. Y esa fuerza de estar todos juntos ayudó a dar reconocimiento y prestigio a los títeres en Galicia.

Los narigudos

El trabajo titiritero de Tanxarina, ha tenido un merecidísimo reconocimiento en su tierra, recibiendo en varias ocasiones el María Casares, el más prestigioso premio del teatro en Galicia. Así, han recibido este premio las obras: "Trogloditas" (mejor maquillaje y mejor vestuario), "Rapatú" (mejor guión adaptado de Quico Cadaval), "A casa do avó" (mejor espectáculo infantil), "La gallina azul" (mejor espectáculo infantil), obra ésta que también ha recibido el Premio FETEN 2018 al mejor espectáculo de títeres.

Eduardo Rodríguez (Tatán)

MIGUEL. El balance de casi 40 años de profesión no puede ser más positivo. En Tanxarina hemos crecido como personas, hemos viajado por el mundo, hemos conocido situaciones, personas, organizaciones, públicos de todo tipo. Hemos trabajado también con compañías teatrales… El panorama titiritero actual, con respecto a cuando nosotros empezamos, ha evolucionado muchísimo. El títere se ha permeabilizado con todo tipo de artes. Se combina con videocreación, con danza, casi con posdrama, con happening… Hoy en día hay más festivales que nunca, más compañías que nunca, más gente que nunca interesada por el títere no sólo como espectáculo sino también como rama de las artes… Aunque el panorama a nivel profesional lógicamente se ha complicado porque también hay más competencia que nunca, con compañeros por todo el Estado.

Y mientras Tanxarina iba cumpliendo años, el títere gallego que tan dignamente representa, se ha ido también consolidando y goza actualmente de una excelente fortaleza. En el año 2001, en el Pazo de Liñares del Concello de Lalín, se inauguró el Museo Gallego de la Marioneta gracias al tesón de la compañía Viravolta. Kukas cumple ahora 40 años y el ayuntamiento de Santiago ha aprobado la creación de la Casa dos Monicreques. A los veteranos festivales de Redondela, Lalín y Santiago se suma ahora Titiriberia, un festival de muy reciente creación donde se recupera el títere como tradición: el títere cachiporrero, el títere de guante de toda la vida. Larga vida a los títeres. Larga vida a Tanxarina.

LÁGRIMAS DEL PASADO

Joaquín Hernández

Se conocían desde críos. Él era el más guapo del barrio, también el más gamberro. Ella la más pizpireta y traviesa. Tontearon, él con ella y ella con él.

Los primeros besos llegaron una tarde después de salir de clase, en un taller abandonado que había al extremo de la calle en que ella vivía. Y allí se amartelaron primero a escondidas y luego con cierto descaro. Todo el vecindario lo sabía.

A ella, sus padres le prohibieron salir: ¡Tras las clases directamente a casa!

Aunque ella encontraba las rendijas por las que escabullirse; siempre las encontraba por más altas que fuesen las barreras. Entonces la alejaron, enviándola al otro lado de la ciudad a casa de unos tíos.

Pero para el deseo y la pasión no hay distancias. Se quedó embarazada. Acababa de cumplir los 17.

Sus padres criaron a la niña, porque ella estaba totalmente enganchada a él, a su vida golfa, al alcohol, al hachís, a… Cuando la muerte se lo llevó, ella perdió las ganas de vivir.

Un cura la encontró tirada a la puerta de su iglesia y la ayudó a verle sentido a la vida.

Pero hoy le fallan las fuerzas para cumplir la promesa que hace meses le hizo al cura, a su madre, también a sí misma: verse con su hija.

Temerosa, camina despacio por la calle a su destino. Pasan por su cabeza, como una mala película, estos años desperdiciados. Una guadaña en el escaparate de una ferretería le devuelve el recuerdo de su amado en brazos de La Parca que riéndose le pregunta: ¿Y qué la vas a decir a esa hija que no conoces, y que hoy cumple 17 años? Siente un nudo en la garganta que la ahoga.

Las lágrimas corren por sus mejillas liberando la angustia mientras sigue su camino adelante.

Bailarina y La Muerte, marionetas de Harry V. Tozer para "El último baile" (1946).

EL REPERTORIO DE LA TARUMBA DE MIGUEL PRIETO:

Aparece un documento excepcional

Adolfo Ayuso

Este trabajo ha contado con una Ayuda a la Investigación sobre las Artes de los Títeres, concedida por UNIMA FEDERACIÓN ESPAÑA

LA IMPORTANCIA DE LOS REPERTORIOS

Son muy escasos los trabajos que analizan el repertorio de las compañías de títeres, son mucho más abundantes los que describen la resolución técnica, plástica e interpretativa de algunas de sus obras.[1] Y mucho menos los que relacionan dicho repertorio con la situación social, cultural y económica del tiempo en que se desarrollan y representan, cuando resulta evidente su directa interdependencia. En el periodo que José Carlos Mainer denomina Edad de Plata (1902-1939)[2] se produjo dentro del panorama artístico y literario lo que hemos denominado vanguardias, movimiento dirigido básicamente a las élites culturales, cuyo objetivo principal era la destrucción del arte decimonónico que se empeñaban en sostener las capas más rancias de la burguesía.

> Salvo en el eclipse del siglo XIX contra el que tenemos que disparar sin pausa, para herirle en el corazón y que no resucite. [...] Nadie iba al Teatro "a ver una piececita" más que para hacer bien la digestión. La escena parecía invadida por la gente de butacas; se habían ido los verdaderos artistas y los menestrales subían a hacer una parodia, sin poder salir en sus parodias de sí mismos.[3]

A partir de la caída de la Dictadura de Primo de Rivera (1930) va a seguir otro periodo que podríamos denominar de arte político o revolucionario, inspirado en las tendencias artísticas y sociales que llegaban de la URSS y, en menor medida, de Alemania, opuesto frontalmente al fascismo que crecía en Europa, dirigido hacia las masas populares y que,

1 Aunque otros hayan hablado de repertorios (Varey, Porras, etc), fue Jaume Lloret el primero que se plantea su estudio sistemático en "Repertorio temático del teatro de títeres en España", en *Documenta títeres 1*, Ayuntamiento de Alicante-CAM, 1999, pp. 5-54.

2 *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983.

3 Tomás Borrás, *Tam Tam*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1931, pp. 12 y 13.

ahondando en su lucha contra el viejo arte burgués, solía arremeter también contra las manifestaciones artísticas de las vanguardias a las que consideraban promotoras de un arte hueco y deshumanizado. Así, junto o enfrente del arte de *vanguardias* se comenzó a hablar de arte de *avanzada*.[4]

Los títeres estuvieron presentes en ambos periodos, que no se pueden considerar estancos, pues la polémica y confrontación entre esas dos tendencias se mantuvo hasta el comienzo de la guerra civil. Hubo artistas que siguieron militando en una de esas corrientes, los hubo que pasaron de una a otra conforme la sociedad se radicalizaba y también los que consideraron que ambas podían coexistir. El caso paradigmático de Rafael Alberti resulta evidente. De *La Pájara Pinta*, explosión vanguardista "guirigay-lírico-bufo-bailable", basada en los cánticos infantiles, escrita sobre 1926, a *El bazar de la providencia*, feroz sátira anticlerical, escrita en 1934, el vuelco es evidente.

El poeta Luis Pérez Infante, que fue luego uno de los componentes de La Tarumba, defendía en 1935, desde las páginas de la revista que fundó en Sevilla,[5] la pureza de la poesía frente a otras revistas a las que acusaba de impuras y contaminadas por la política, como *Caballo verde para la poesía*, de Pablo Neruda, o *Gallo Crisis*, de Ramón Sijé (publicada en Orihuela y en la que colaboró Miguel Hernández). Esto no impidió que el joven y puro poeta militara desde el principio

1. Luis Pérez Infante en la sede de la Alianza, Mundo Gráfico, *28-10-1937, p. 7 (Foto Videa)*

4 El término "avanzada" lo usa Manuel Abril en "Cierre de cuentas", *Luz*, 20-02-1932, p. 8, donde habla de Prieto, de Rodríguez Luna y del escultor Alberto. Jaime Brihuega, en su aportación, "Los pinceles furiosos de Miguel Prieto", al gran catálogo *Miguel Prieto. La armonía y la furia*, SECC, 2007, declara: "Con la locución 'de avanzada' se denominó en la época a la vanguardia politizada" (p. 73, n. 11)

5 *Nueva Poesía* apareció en octubre de 1935. Fue fundada por Juan Ruiz Peña, Luis F. Pérez Infante y Francisco Infantes Florido. Publicaron poemas y escritos, Jorge Guillén, Tomás Seral y Casas, Juan Ramón Jiménez, Muñoz-Rojas, Antonio Aparicio, entre otros. Se ha editado un facsímil con los cinco números (el 2-3 fue un número doble): *Nueva Poesía*, José María Barrera (editor), Ediciones Ulises, Sevilla, 2016.

de la Guerra Civil en la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Cuando las calles están llenas de sangre el posicionamiento es inevitable. Y la inmensa mayoría de los artistas e intelectuales, salvo los que defendían las ideologías ultraconservadoras y fascistas o aquellos que la contienda les pilló en la geografía de los "nacionales", se posicionaron en defensa de la democracia y de la República.

Miguel Prieto entra en el panorama artístico de Madrid con dos exposiciones individuales, celebradas ambas en el Ateneo, la primera en enero de 1932, y la segunda en mayo de 1933. Las dos fueron glosadas por Manuel Abril, uno de los críticos más importantes y renovadores de la capital, que defendió vigorosamente la evolución de Prieto hacia formas que excluían lo banal y caminaban hacia "una plástica poética de integral y trascendente dramatismo".[6] Lo defendió también de los críticos que atacaban la pintura de aquellos jóvenes que empezaban a poner ecos sociales mezclados con el aceite de los óleos.

> Miguel Prieto pertenece a la generación de pintores que comienza teniendo en contra el medio, teniendo en contra a los críticos o a gran parte de los críticos; teniendo en contra la apatía de las gentes, indiferente para el arte de ordinario, pero pronta en cambiar la indiferencia en hostilidad y denuestos, como el arte no se atenga a los cánones de una perfumería barata de merengue con esencia artificial, que es lo único que les gusta.[7]

Poco antes de la segunda exposición, Prieto, había impartido una conferencia celebrada bajo el auspicio del Fomento de las Artes que llevaba por título "Arte y revolución social"[8] de la que, desgraciadamente, no parece quedar rastro, pero que, por su título, no deja duda sobre por qué terreno se movía. Parece aclararlo la conferencia posterior que el escritor y miembro de las Misiones Pedagógicas, Enrique Azcoaga, impartió con el título de "Color y gesto" en el Ateneo madrileño, ante los cuadros que Prieto estaba exponiendo. En ella vino a defender que la llamada "pintura social", que estaban presentando una serie de artistas jóvenes, debía ser primero "pintura" y luego "social". La alteración de ese orden iba en contra del arte, y ponía a Prieto como ejemplo de que su preocupación social estaba confirmada por el rotundo empleo de colores y formas de sus obras.

2-3. Concordancia estética entre el dibujo de Prieto para un cartel y para sus títeres (veáse los ojos)

6 *Luz*, 20-05-1933, p. 9.
7 Manuel Abril, "Exposición Miguel Prieto", *ABC*, 28-05-1933, p. 56.
8 *La Libertad*, 16-03-1933, p. 2.

Preocupación plástica que Prieto seguirá conservando a la hora de construir sus magníficos y revolucionarios títeres.

PRIMER CONTACTO DE MIGUEL PRIETO CON LOS TÍTERES

Seguimos sin conocer cuándo y con quién se inició Miguel Prieto con los títeres. Los principales estudios sobre Prieto[9] coinciden en señalar los cuatro pasos documentados que en el año 1934 da el pintor, ya ampliamente reconocido como tal en Madrid, en su encuentro con el guiñol.

FECHA	LUGAR	OBRA	FUNCIÓN
28 de abril de 1934	Teatro Español de Madrid	*El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla.	Decorados y títeres. Su director, Rivas Cherif, aclara en 1956, que una parte importante de las soluciones escénicas fueron debidas a Prieto.
12 de mayo de 1934	Hotel Florida de Madrid	*El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca	Papel menor. Puede que resolviera algún decorado interior.
30 de junio de 1934	Teatro María Guerrero de Madrid	*El bazar de la providencia*, de Rafael Alberti. *La farsa del usurero*, de Rafael Dieste.	Decorados y títeres. Manipulación, casi con seguridad. Alberti, aclara muchos años después, que una parte importante de las soluciones escénicas fueron debidas a Prieto.
7 de julio de 1934	Pueblos de la provincia de Burgos con Misiones Pedagógicas, durante unos dos meses.	Obras de Rafael Dieste, sin determinar.	Construcción y manipulación de los títeres.

9 Los principales estudios sobre Miguel Prieto provienen del catálogo *Miguel Prieto. La armonía y la furia*, SECC, 2007, firmados por Juana Perujo, Miguel Brihuega y Juan Manuel Bonet; en México se publicó *Miguel Prieto. Diseño Gráfico*, Era, México DF, 2000, con la participación de varios autores, entre ellos, el pintor, escultor y diseñador gráfico, Vicente Rojo; son muy importantes los trabajos recopilatorios de María Dolores García Minguillán (*Miguel Prieto. La mirada inquieta de un artista comprometido*, 1999), y de Manuel Fernández Santamaría (*El tiempo y Miguel Prieto*, en *Conociendo a Miguel Prieto*, 2007), ambos editados por el Centro Cultural Casa de la Marquesa de Almodóvar del Campo; el estudio más completo y documentado es el de Miguel Cabañas Bravo que además de otros trabajos sobre la labor de Prieto en México, ha publicado su fundamental "Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta", *Archivo Español de Arte*, 336, oct-dic 2011, pp. 355-378; por mi parte, reseño mis trabajos "Miguel Prieto, director de La Tarumba. El guiñol en defensa de la República", *Fantoche*, 1, 2007, pp. 48-61, y el capítulo dedicado a Prieto: "Miguel Prieto. El guiñol de la República", dentro del catálogo *Maestros del siglo XX. Teatro de títeres*, DSS2016.EU, UNIMA Y TOPIC, San Sebastián, 2016, pp. 112-137.

Pero una cosa son los datos de los que tenemos referencias documentadas y otra es la realidad de lo que ocurrió. Para intentar aproximarnos a ella contamos principalmente con la memoria del escritor Rafael Dieste y con la del mismo Prieto. Aunque la memoria de hechos que ocurren décadas antes (más de dos décadas en el caso de Prieto, y casi cinco décadas en el caso de Dieste) nos deben servir como orientación y no como prueba concluyente pues el tiempo transcurrido puede confundir fechas e, incluso, hechos.

Prieto declara en una carta escrita en marzo de 1956, poco antes de su muerte, en respuesta a otra anterior de una estudiante francesa que se encontraba realizando una tesis doctoral sobre García Lorca:

> Precisamente en la época en que Federico estaba en la Argentina[10], hice yo mis primeros ensayos de guiñol con el poeta Rafael Alberti; este guiñol se llamó Octubre y nuestro propósito fue el de montar un espectáculo que tuviera una finalidad política y literaria. Por aquel tiempo también escenifiqué en el Teatro Español en Madrid *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, interpretado en la parte musical por la Orquesta Sinfónica de Madrid.[11]

Lo primero es señalar que, tal como está redactado, no se puede desprender de forma categórica que Prieto no tuviera contacto anterior con los títeres con otras personas o grupos. Solo dice que tiene los primeros ensayos con Alberti en lo que son los prolegómenos del guiñol Octubre, cuya presentación oficial ocurrirá en junio de 1934. En la revista *Octubre*, en su sexto y último número publicado en abril de 1934, se puede leer en un breve apartado bajo la noticia de la Exposición de Artistas Revolucionarios (AEAR) que tuvo lugar en diciembre de 1933 (en la que han intervenido Prieto, Salvador Bartolozzi, Rodríguez Luna, José Renau, el escultor Alberto y otros):

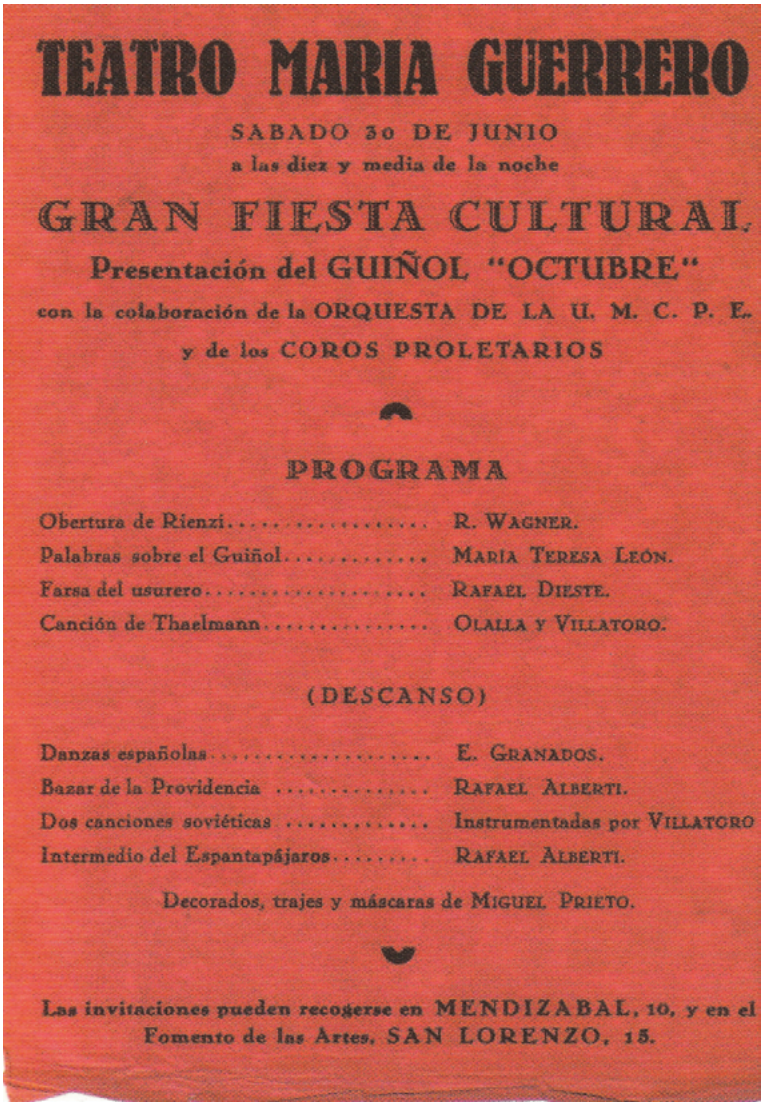
> Teatro. En fecha muy próxima, se inaugurará, con una fiesta a beneficio de nuestra revista, una serie de farsas maldicientes, satíricas y revolucionarias interpretadas por los fantoches del Guiñol Octubre.

En ese mismo número publica Alberti un fragmento de su obra *Farsa de los Reyes Magos* que aparecerá inmediatamente después publicada completa, en formato de libro-folleto, por la editorial Octubre, junto a *El bazar de la providencia*. Los que conocemos los plazos imprescindibles para montar una obra de títeres hemos de pensar que, para las fechas de abril, Prieto tenía que estar ya fabricando los títeres y quizá comenzando a ensayar. Pero, ¿consultó con alguien la técnica para construirlos?

---

10 Lorca embarca en Barcelona el 29 de septiembre de 1933 y regresa de Buenos Aires a la capital catalana el 11 de abril de 1934. Inmediatamente viaja a Madrid y de allí a Granada para reunirse con su familia y quizá asistir a los actos de la Semana Santa. El 22 de abril el periódico granadino *El Defensor* da cuenta de su presencia en la ciudad. El 1 de mayo asiste en Granada a los actos de la Fiesta del Trabajo junto a Fernando de los Ríos y María Martínez Sierra. Con dicha cronología podemos casi asegurar que no asistió a la representación de *El retablo de Maese Pedro* en el teatro Español (28 de abril).

11 Esta carta la guarda la familia pues no se llegó a enviar por la muerte del pintor. Tomado de Juana Perujo, "Miguel Prieto: identidad vivida", en Miguel Prieto. La armonía y la furia, SECC, 2007, pp. 30-31.



TEATRO MARIA GUERRERO

SABADO 30 DE JUNIO
a las diez y media de la noche

GRAN FIESTA CULTURAL

Presentación del GUIÑOL "OCTUBRE"
con la colaboración de la ORQUESTA DE LA U. M. C. P. E.
y de los COROS PROLETARIOS

PROGRAMA

Obertura de Rienzi ..... R. WAGNER.
Palabras sobre el Guiñol ..... MARÍA TERESA LEÓN.
Farsa del usurero ..... RAFAEL DIESTE.
Canción de Thaelmann ..... OLALLA Y VILLATORO.

(DESCANSO)

Danzas españolas ..... E. GRANADOS.
Bazar de la Providencia ..... RAFAEL ALBERTI.
Dos canciones soviéticas ..... Instrumentadas por VILLATORO
Intermedio del Espantapájaros ..... RAFAEL ALBERTI.

Decorados, trajes y máscaras de MIGUEL PRIETO.

Las invitaciones pueden recogerse en MENDIZABAL, 10, y en el Fomento de las Artes, SAN LORENZO, 15.

4. Programa de la inauguración del guiñol Octubre (Archivo personal)

Inmediatamente nos salta el que ya conocía a Salvador Bartolozzi, con el que había compartido obra en la exposición de la AEAR. Bartolozzi había diseñado y producido obras de títeres con su Teatro Pinocho durante el periodo 1929-1933.[12] Pudo ser con él, por proximidad urbana y por cercanía ideología parece muy posible, pero pudo ser con otros titiriteros madrileños. También hay que considerar, y mucho, la colaboración con el Teatro de Fantoches de las Misiones Pedagógicas, dirigido por Rafael Dieste. Según los datos que tenemos[13] está documentada la presencia de Miguel Prieto en el mes de Julio durante la larga gira celebrada por la provincia de Burgos

12 Ver David Vela, "El 'Teatro Pinocho' de Salvador Bartolozzi (1929-1933)", en AAVV, *Títeres*, Fundación Jiménez Díaz-Titiriteros de Binéfar, Madrid, 2004, pp. 78-119.

13 http://cipres.residencia.csic.es/misiones/ [consultado 30-03-2019]

(del 7 de julio hasta el 7 de septiembre de 1934). Rafael Dieste tiene bien claro en su memoria la participación de Prieto pero no aclara cuándo comienza a ser efectiva. Pienso que pudo ser anterior a esas fechas de julio.

> Los medios de fabricación fueron de mi cosecha, lo mismo que el diseño del estaribel, con sus recursos de iluminación, escenográficos, etc. Todo esto requirió experimentos en los que participó con su fogoso ingenio José Valdelomar. En el modelado de los muñecos y en los decorados intervinieron principalmente Ramón Gaya, Fernández Mazas, Miguel Prieto, Urbano Lugrís y yo también, no sólo como teorizante -ya que surgieron muy curiosas discusiones estéticas-, sino como artesano. Todos ellos colaboraron asimismo como actores. Lugrís, que había pertenecido al ya entonces desaparecido guiñol de Bartolocci (sic) -pomposamente espectacular y decorativo-, era un guiñolista portentoso, tanto en el arte de mover los muñecos como en cuanto al extenso registro de sus voces ...[14]

Dieste menciona a Miguel Prieto entre los que construyen el guiñol, todo indicaría que Prieto estaría en los comienzos, pero no es así o al menos así lo parece. Entre los integrantes de la misión a Galicia (11-08-1933 a 17-12-1933), en cuyo desarrollo se lleva a cabo la primera representación del guiñol, en Malpica de Bergantiños (A Coruña), el 20 de octubre de 1933,[15] no figuraba Miguel Prieto.[16] Para esa primera actuación se fabrican de forma improvisada unos muñecos tallados en madera blanda. Cuando se llega, más tarde, a la localidad lucense de A Fonsagrada caen unas fuertes nevadas que inmovilizan unos días a los misioneros y les da ocasión para fabricar unos títeres mejores con pasta de papel, goma y yeso con unos resultados mediocres por el proceso de adelantar el secado introduciéndolos en un horno. Se tuvieron que seguir haciendo más muñecos conforme iría aumentando el repertorio, en cuya fabricación debió de intervenir Prieto. No podemos hacer caso a algunas voces que afirman que esos títeres de la provincia de Lugo son los que duraron hasta el comienzo de la guerra. Desconocen el funcionamiento de una compañía de títeres, que al presentar una nueva obra puede aprovechar algún muñeco anterior pero que por regla general fabrica nuevos títeres para los nuevos personajes.

¿Por qué el 30 de junio en la Fiesta Proletaria donde se presenta el Guiñol Octubre se representa, además de la pieza *El bazar de la providencia*, de Alberti, la obra de Dieste, *La farsa del usurero*, que es la que solo en forma argumental, es decir, todavía no escrita, se había representado en Malpica?[17] Todo hace pensar en que existe una relación previa entre Alberti, Dieste y Prieto que se ponen de acuerdo para que se presente *La farsa del usurero* en Madrid. Quizá

---

14 *Testimonios y homenajes*, (Manuel Aznar Soler, ed.), Laia, Barcelona, 1983, pp. 105-106.

15 http://www.concellomalpica.com/es/malpica-celebra-el-85o-aniversario-de-la-llegada-de-las-misiones-pedagogicas-con-el-primerpna/ [consultado 30-03-2019]

16 *Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931- Diciembre 1933*. (María Dolores Cabra Loredo, ed.), El Museo Universal, Madrid, 1992 [1ª ed. 1934], p. 26.

17 Otras fuentes (la web antes señalada del ayuntamiento de Malpica) indican que fue *La doncella guerrera*.

Prieto construye los títeres de la obra o los pide prestados de los que actuarían con Misiones Pedagógicas. La prensa recoge que "la farsa del usurero, de Rafael Dieste, fue interpretada con cierta lentitud, fruto de la falta de ensayo".[18] Esto nos hace pensar que puede ser que Prieto empezara realmente con Alberti y que sería entonces cuando comienza a colaborar con Dieste en el guiñol de Misiones.

El guiñol revolucionario Octubre realizó un número indeterminado de funciones, probablemente en barrios de Madrid y en pueblos, después de su estreno en el María Guerrero, pero hasta ahora no se tenían datos concretos. He podido encontrar una función más, que se anunciaba en el cine Monumental de Madrid el domingo 29 de julio, organizada por el denominado Frente Antifascista.[19] Al igual que en la función anterior intervinieron la orquesta y coros de la UMCPE (Unión de Músicos y Coros Proletarios de España) en la que tiene un papel protagonista el músico Enrique Casal Chapí. En esa función Alberti daba una charla para presentar al Guiñol Octubre y se representó solo *El bazar de la Providencia*. Alberti partió a continuación para Rusia donde iba a asistir a la "reunión internacional de escritores proletarios".[20] En Rusia dio cuenta de la represión que el gobierno español ejercía sobre cualquier manifestación artística revolucionaria, sin ir más lejos se habían prohibido varios actos del mencionado Frente Antifascista. Tal represión aumentaría notablemente tras la revolución asturiana de octubre de 1934.

5. Orquesta y Coros Proletarios que acompañaron la actuación del Guiñol Octubre en el Festival del Frente Antifascista celebrado en el cine Monumental de Madrid. Foto: Crónica, *248, 12-08-1934, p. 28.*

18 *Heraldo de Madrid*, 02-07-1934, p. 5.

19 En aquellas fechas la situación social era muy complicada. En febrero de 1934 Falange Española se había unificado con las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista y habían formado FE y de las JONS, con José Antonio Primo de Rivera como líder. Había huelgas obreras y campesinas por todo el país. Y el régimen nazi alemán había encarcelado a Ernst Thälmann, presidente del KPD (Partido Comunista Alemán). Por toda Europa se levantaron Frentes Antifascistas solicitando la libertad de Thälmann y la batalla contra una guerra que comenzaba a palparse. En el Frente Antifascista español se agrupaban asociaciones cercanas a la UGT, al PCE así como otras sin claros condicionamientos de partidos o sindicatos.

20 *Luz*, 30-07-1934, p. 15.

EL REPERTORIO DE LA TARUMBA LORQUIANA

Con Alberti y María Teresa León de viaje, Miguel Prieto debe incrementar su relación con García Lorca, juntándose en la madrileña Cervecería de Correos con Pablo Neruda y otros. De esos encuentros debe surgir La Tarumba cuya primera función será en el Lyceum Club de Madrid, el 26 de enero de 1935.

> Miguel Prieto ha creado este guiñol que tuvimos ocasión de ver el sábado por la tarde en el Lyceum Club Femenino. Y lo ha creado con sumo arte al servicio de las grandes obras clásicas y de las realizaciones de los valores más relevantes del actual momento.[21]

La influencia de García Lorca es evidente. Desde el anagrama de La Tarumba, que es, como en La Barraca, una rueda de carro, hasta el programa que incluía el entremés de *Los habladores*, atribuido entonces a Cervantes, y *El retablillo de don Cristóbal*, dos piezas que el poeta había incluido en la sesión de despedida de la gira por Argentina, en el teatro Avenida de Buenos Aires. *Los habladores* ya venía de la sesión de títeres celebrada el día de Reyes en 1923 en la casa granadina del poeta. Se anunciaba que el repertorio de La Tarumba era de autores clásicos, como el de La Barraca, pero al contrario de esta se incluían también piezas de autores modernos.[22]

> El poeta, en pleno triunfo, acudió a este estreno; pero no para contemplar únicamente sus resultados en el público, sino para actuar en la dirección, cooperar en el movimiento y recitados de los fantoches y darle voz a estos en sus canciones.[23]

Según el programa que se guarda en el espléndido archivo teatral de la Fundación Juan March, se puede leer que al piano se encontraba Enrique Casal Chapí y que junto a Prieto manipulaba también el actor Gustavo Bertot.[24]

El gran crítico Enrique Díez-Canedo también recogía el estreno, que él describe como ensayo.

> La plástica del guiñol La Tarumba es perfecta; su elocución también; su dominio del texto (equivalente a la más viva facultad de improvisación, que sería el ideal), bastante problemático a juzgar por el ensayo visto. En cuanto La Tarumba esté a punto si no desdeña cierto oportunismo de buena tradición picaresca, le aguarda la mejor fortuna.[25]

---

21 *Heraldo de Madrid*, lunes 28-01-1935, p. 5.

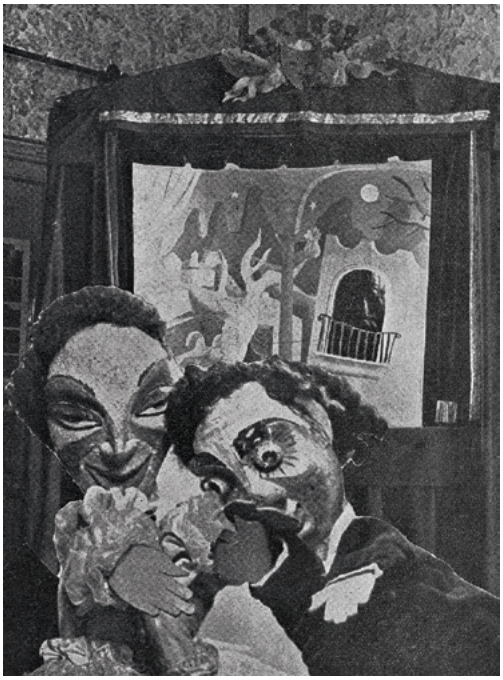
22 La Barraca solo incluyó en su repertorio una obra de Casona y nunca de su director García Lorca.

23 *Heraldo de Madrid*, lunes 28-01-1935, p. 5.

24 Gustavo Bertot se formó en el Conservatorio de Música y Declamación con Anita Martos y luego en el TEA (Teatro Escuela de Arte) que fundara Rivas Cherif. Poco después de este estreno entró a formar parte de la compañía de Margarita Xirgú, con la que marchó a América antes de la Guerra Civil, permaneciendo en ella largas temporadas durante el exilio argentino de la compañía. Casal Chapí también pertenecía a la TEA, como músico. Podemos sospechar la relación, directa o indirecta, que Rivas Cherif (con el que Prieto ya había trabajado en la representación madrileña de *El retablo de Maese Pedro*) tuvo en la preparación de este estreno.

25 *La Voz*, 29-01-1935, p. 3.

Está claro que tanto Prieto como Bertot o como el mismo Federico, no estaban muy duchos en la interpretación con títeres. Pese a todo la función tuvo un gran éxito y se repitió dos semanas después, el sábado 9 de febrero, con el mismo elenco y palabras preliminares del escritor alicantino Juan Chabás.[26]



6. Fotomontaje de El retablillo de don Cristóbal *en* Propaganda y cultura en los frentes de guerra, *p. 99.*

Se amplió el conocimiento del repertorio de La Tarumba durante su actuación en la III Feria del Libro de Madrid[27]. La petición vino directamente desde Miguel Prieto, y su mujer Ángela Ruiz, según reconoció en sus memorias su director, el editor e impresor Rafael Giménez Siles.[28] En el programa figuraban además conciertos y la actuación de la TEA de Rivas Cherif (¿nueva casualidad?) que presentaba obras de Lope de Vega, del cual se celebraba el tercer centenario de su muerte.

Las actuaciones previstas de La Tarumba, que se hacían en la entrada de Recoletos en la Plaza de Colón, un poco más adelante de la Biblioteca Nacional, eran:

Miércoles, 8 de mayo: *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca.

Domingo, 12 de mayo*: Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, escenificación del cuento del Conde Lucanor, por Alejandro Casona.

Jueves, 16 de mayo: *Los habladores*, entonces atribuido a Cervantes.

Domingo, 19 de mayo: *Entremés del Dragoncillo*, de Calderón de la Barca.[29]

26 *La Voz*, 07-02-1935, p. 5.

27 Se programó entre el 5 y el 20 de mayo, pero debido al mal tiempo se extendió unos días más.

28 Rafael Gimenez Siles, *Retazos de vida de un obstinado aprendiz de editor, librero e impresor*, Ediapsa, México 1940-1941, p. 60. Consultable en http://www.cervantesvirtual.com/obra/retazos-de-vida-de-un-obstinado-aprendiz-de-editor-librero-e-impresor--0/ [30-03-2019]

29 Este programa apareció en toda la prensa madrileña, yo la he tomado de *La Época*, 04-05-1935, p. 5.

Pero lo programado y anunciado en la prensa debe verificarse si se celebró realmente. En este caso hubo muchas variaciones, la mayor parte de ellas debido a la presencia casi constante de la lluvia. El día de la inauguración, el domingo 5, también actuó el guiñol con una breve demostración, previa a la entrada de las autoridades a la aledaña Biblioteca Nacional, donde se dieron diversos premios y se pronunciaron los pertinentes discursos. El jueves 8 estaba prevista la presencia de García Lorca moviendo alguno de los muñecos de su *Retablillo de don Cristóbal*, pero tal función no llegó a realizarse por el mal tiempo, ni tampoco en la siguiente fecha, anunciada para el sábado 11, sino el domingo 12 y nadie da a entender que Lorca apareciese.[30] La segunda y última representación de La Tarumba se dio el jueves 16 con el previsto *Los habladores*.[31] El domingo 19 no actuó, quizá porque hubo que ceder el espacio a la TEA que no pudo estrenar hasta ese día.[32]

Además de la desapacible meteorología, la prensa de derechas arremetió contra la Feria y su programa festivo: "¡Don Cristóbal y la Tarumba! ¡La T.E.A. de Rivas Cherif! ¡A la feria, a la feria! ¡Monstruos y curiosidades!".[33] Curiosamente varios libreros declararon que el mayor éxito de ventas había sido para los libros infantiles y los que propagaban ideas derechistas. Rafael Giménez Siles declaró que pese al mal tiempo la Feria había dado buenos resultados, vendiéndose 33.000 pesetas más que el año anterior.[34]

7. Lugar donde se estableció el teatrillo de La Tarumba durante la III Feria del Libro. Detrás del coche de caballos. La postal es de alguna década anterior. Al fondo se observa la Biblioteca Nacional.

30 *Heraldo de Madrid*, 13-05-1935, p. 13.
31 *La Libertad*, 17-05-1935, p. 6
32 *Ahora*, 21-05-1935, p. 29.
33 *Gracia y Justicia*, 177, 11-05-1935, p. 2.
34 *La Nación*, 24-05-1935, p. 8.

Si el programa de la Feria del libro amplía el repertorio de La Tarumba, ha sido una suerte el hallazgo, entre la documentación del Ayuntamiento de Madrid, de un "Expediente a instancia de D. Miguel Prieto, solicitando autorización para instalar un teatro de muñecos en la zona de recreos del Retiro", fechado el 15 de junio de 1935, apenas un mes después de la Feria del libro. La pausada lectura del mecanoescrito proporciona una impagable fuente de datos sobre La Tarumba y su director. Por su importancia lo insertamos completo.

El que suscribe, Miguel Prieto, de veintisiete años de edad, casado, natural de Almodóvar del Campo (Ciudad Real), con domicilio en Chamartín de la Rosa, calle de Lolón 2, ante V.I. con el debido respeto

Expone:

Que poseyendo un teatrito de muñecos que actúa con el nombre de guiñol "La Tarumba", y siendo este una agrupación de artistas jóvenes sin conexión alguna con empresas o negocios de ningún género, trata de orientar sus actuaciones en el sentido de buscar el contacto con un público al que no es dado, normalmente, familiarizarse con esta clase de espectáculos.

Para ello tiene el propósito inmediato de hacer centro de sus actuaciones, durante los próximos meses del próximo verano, en Madrid, facilitando así, al sector de gente que por falta de disponibilidades económicas ha de permanecer en esta capital, un espectáculo de cuyas características se habla más abajo.

Sin embargo y no obstante el deseo de los animadores de "La Tarumba", tropiezan con serias dificultades cuales son en primer lugar, la falta de local adecuado y para cuyo vencimiento tienen el honor de dirigirse a V.I.

En la llamada "Casa de Vacas", sita en la zona de recreos del Retiro, existe un local que reúne, en nuestro criterio, todas las condiciones necesarias, y muy especialmente la que supone ser aquel lugar, durante el verano, punto de concurrencia de los niños que se ven obligados a permanecer en Madrid: dentro del plan de esparcimiento y de recreo muy bien podría ser "La Tarumba" uno de ellos, puesto que siempre serían sus representaciones asequibles económicamente a todo el mundo.

Entendido además que "La Tarumba" no se dirige de un modo exclusivo a los niños, sino que trataría, en todo momento, de interesar a las personas mayores.

Nuestro teatrito está inspirado, en su concepción, en la plástica popular española, y es una barraca que mide tres metros de ancho por cuatro y medio de alto y dos y medio de fondo. Tiene un escenario donde hay todas las combinaciones de luz y tramoya que son usuales en los teatros. Es posible, mediante un juego de luces, simular la noche; iluminar subrayando un pasaje con círculos de luz más intensa; puede, asimismo, simularse el cielo estrellado y darse profundidad a la escena con varios términos en las decoraciones.

Cuenta con una orquesta según las exigencias de las obras; cincuenta muñecos, y sus intérpretes que son (esto es las personas que los manejan): un director artístico, un director musical, tres músicos ejecutantes, cuatro muñequistas y un maquinista. El repertorio de "La Tarumba" es el siguiente:

"Los Habladores", entremés ..... Cervantes

"El Dragoncillo" .....Calderón

"El mancebo que casó con mujer brava" (del libro del Conde Lucanor adaptado por Alejandro Casona)

"El Retablillo de D. Cristóbal"..... F. García Lorca

"El Falso Faquir" .....Rafael Dieste

"El Dragón y su Paloma".....Idem

"Bailes literarios y Entremeses".....Lope de Vega

"La Infantina y la Cabeza del Dragón".....Valle Inclán

"El Enfermo de Aprensión".....Moliére

"Las Euménides", tragedia .....Esquilo

Romances, Trozos de Zarzuela, Bailables, Canciones, etc.

Este repertorio tiene una adaptación al carácter del guiñol; así su escena se compone de un juego de movimientos característicos de este espectáculo, interviniendo la iluminación como elemento poderoso. Teniendo esto en cuenta es por lo que hemos elegido, dentro del Parque, un local cerrado donde en torno de la escena se puede conseguir alguna oscuridad para dar mayor realce a la escena iluminada del guiñol.

Si la "Casa de Vacas" tiene condiciones adecuadas, nosotros podríamos realizar, dentro de la mayor diversión de los niños, una gran experiencia teatral llevándoles incluso piezas que en España no se han presentado nunca. Por estas razones

Solicita:

de la Iltma. Comisión Gestora: su ayuda concediéndonos el salón para estos espectáculos, y así Madrid, como otras capitales de Europa podría contar con un guiñol amparado por el Municipio. Nos atrevemos además a hacer las siguientes consideraciones: que para mantener un espectáculo de tal costo, sería necesario fijar una cuota de entrada puesto que de otra manera no se podrían montar determinadas obras que requieren un gasto que no siendo mediante dicha cuota no excediese en ningún caso de los límites a todos asequibles, como serían 0,25 pts. como mínimo, y 0,50 como máximo (para las personas mayores podría establecerse una cuota especial) y teniendo en cuenta las razones anteriormente expuestas, cree-

mos que solamente con una ayuda económica que esa Comisión Gestora se dignase concedernos, sería posible la realización de este proyecto.

Así pues, y con el debido respeto, solicitamos de V.I. una subvención de dos mil pesetas, y la cesión gratuita del local anteriormente citado, para que fuese posible hacer llegar este espectáculo a todas las clases sociales.

Gracia que espera alcanzar

Madrid, 15 de Junio de 1935.[35]

8. Aspecto actual de la Casa de Vacas en el Retiro madrileño

En el análisis de este excepcional documento vamos a resaltar una serie de puntos. Las dimensiones y dotación técnica del teatrillo. La composición de la compañía que estaba compuesta por 10 personas, entre músicos, animadores y maquinista. El repertorio completo, que no va dirigido expresamente a los niños. La compañía estaba formada por "una agrupación de artistas jóvenes sin conexión alguna con empresas o negocios de ningún género", lo que aboga por algunos de los amigos que le rodeaban en torno a la AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios) y su órgano *Octubre*. O de la TEA de Rivas Cherif o de universitarios de la FUE (la organización estudiantil que gestionaba La Barraca), o de voluntarios de Misiones Pedagógicas. Al repasar el repertorio nos llama la atención que sigue evidentemente influenciado por García Lorca, mucho más moderado políticamente que Alberti. Además de *El retablillo de don Cristóbal*, que había estrenado junto al poeta en enero, podemos observar un buen número de obras de teatro clásico (como era el repertorio de La Barraca, o también el del Teatro de Misiones Pe-

35 Ayuntamiento de Madrid, Archivo de Villa, Sumario 140110, Caja nº 673/3.

dagógicas de Alejandro Casona) entre las que se encuentran *Los habladores*, atribuida a Cervantes, y *Las Euménides*, del griego Esquilo, obras que formaron, junto al *Retablillo***,** el programa completo de la función de títeres que García Lorca ofreció en el hall del teatro Avenida de Buenos Aires, en marzo de 1934.[36] Además se observa que no aparece ninguna de las obras que había estrenado con el Guiñol Octubre: La farsa anticlerical *El bazar de la providencia*, de Alberti, y *La farsa del usurero* de Dieste. Eso sí, incluía dos obras que Dieste había representado con el Guiñol de Misiones Pedagógicas y que Prieto conocía muy bien por haberlas interpretado durante su actividad como *misionero*. Esto parece indicar que Prieto se había querido distanciar de su faceta más revolucionaria al presentar su solicitud al Ayuntamiento de Madrid, presidido por Antonio Salazar Alonso[37], del Partido Republicano Radical de Lerroux, coaligado entonces con las derechas ultraconservadoras y antirrepublicanas de la CEDA de Gil Robles. Muchas veces olvidamos que durante la Segunda República esta coalición gobernó desde octubre del 33 a diciembre del 35 deshaciendo en buena parte los avances sociales del primer bienio y practicando una acción fuertemente represiva tras los sucesos de Asturias en octubre de 1934.

A pesar del cuidado de Prieto, el Ayuntamiento de Madrid, que conocía muy bien su ideología y la de sus compañeros, denegó la solicitud por recomendación de la Comisión Gestora Municipal que, en sesión de 28 de Junio de 1935 (diez días después de la fecha de registro de entrada de la solicitud), concedió la zona de recreos del Retiro a la Junta de Casas de Socorro.[38] Tras este intento no se vuelve a tener noticias en la prensa de actuaciones de La Tarumba hasta la Guerra Civil, aunque sí se recogen algunas actividades en las que participa Miguel Prieto. Entre ellas, que tenía prevista hacer una exposición para el primer mes de otoño (no hay constancia de su celebración) donde iba a presentar trabajos de pintura, dibujo y de decoración teatral[39]; su participación en la comida-homenaje que en febrero del 36 se rinde a Alberti y María Teresa León en el Café Nacional, a la vuelta de su largo viaje por Europa y América, por parte de todos los artistas e intelectuales que apoyan al Frente Popular en el Café Nacional ("con palabras emocionantes de Federico García Lorca")[40]; y sobre todo de la escenografía que realiza para la obra *El secreto*, del aragonés Ramón J. Sender, estrenada en mayo de 1936 en el teatro Cervantes, que es recibida por la prensa madrileña con halagos para Prieto, señalando que antes de la representación Sender dio lectura de un texto titulado "Sobre el nuevo

36 *Los habladores* ya estuvo en el programa de la sesión de títeres del día de los Reyes Magos de 1923, en la casa granadina de los padres del poeta.

37 Tuvo que dimitir en septiembre, acusado de cargos de corrupción en la concesión de licencias para ruletas amañadas. Tras el estallido de la Guerra fue sometido a un sonado juicio, condenado a muerte y ejecutado en el Madrid republicano.

38 Tras esa reunión se elabora un informe en el que se recuerda que la Junta de Casas de Socorro tiene fines benéficos y "que, a juicio del que suscribe, debe denegarse la precedente petición". Estos informes se encuentran en el dossier ya relacionado del Archivo de Villa.

39 *ECO*, X, verano 1935, p. 15.

40 *Heraldo de Madrid*, 11-02-1936, p. 5.

teatro",[41] donde analizaba el papel del teatro proletario que defendían Erwin Piscator y otros.

El análisis del repertorio señalado en la solicitud de Prieto se pueden distinguir dos grandes grupos de obras: las clásicas (Cervantes, Calderón, Lope de Vega, Moliére, y Esquilo) y las de autores modernos (Valle-Inclán, García Lorca, Dieste y Casona), donde no figuraba Alberti. Esto coincide con los repertorios de buena parte de las vanguardias europeas, ya en los simbolistas desde 1888, en lo que Hélène Beauchamp, denomina como periodo de los Teatros de Arte.

> El repertorio refleja estas mutaciones: se representa de todo, salvo las obras del teatro burgués. Los clásicos revisitados -Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Molière, Goethe- compartiendo la escena de los teatros de arte con un repertorio moderno que recorre toda Europa.[42]

REPERTORIO DE LA TARUMBA EN LOS FRENTES DE GUERRA

Vamos a ver como dicho repertorio sufre un vuelco con el comienzo de la Guerra Civil. El mismo vuelco que se observa en otros muchos escritores y artistas que ponen su obra al servicio del objetivo principal: luchar contra el fascismo y ganar la guerra. Para ello se emplearán escritos, dibujos, canciones y breves obras teatrales que apoyen las directrices del gobierno legítimo de la República y que espoleen a las masas obreras a incorporarse a la lucha. Tanto en la retaguardia como en los frentes se presentan obras de *agit-prop* (agitación y propaganda) con temáticas de exaltación de los valores socialistas y proletarios, así como de satirización denigratoria del enemigo. Desde muy diversos medios de comunicación se invita a las clases trabajadoras a intervenir en la creación de poesías, dibujos, etc, para que se incorporen a la labor realizada por los creadores profesionales. Naturalmente, salvo contadas excepciones, el valor artístico

9. Foto de La Tarumba en el frente de Guadarrama, aparecida en la maleta de Perpignan en 2009, Foto: Reuter, 1936-1937.

41 *El Sol*, 19-05-1935, p. 2.

42 *La marionnette, laboratoire du théâtre*. Institut Internationale de la Marionnette - Deuxième Epoque, Montpellier, 2018, p. 38. [la traducción es mía]

de esas entusiastas y escasas aportaciones fue muy mediocre. Esto creó una polémica entre los escritores y artistas profesionales sobre la importancia de mantener criterios de calidad artística aun teniendo en cuenta la urgencia e inmediatez con la que se tenían que elaborar dichas obras. Sin que esos dos bloques fueran nunca homogéneos se puede proponer que los comunistas más puros y los anarquistas se inclinaron más por esa vertiente democratizadora del arte creado por los obreros, soldados y campesinos, mientras que troskistas, socialistas y republicanos pusieron más interés en que las labores de agitación y propaganda fueran conducidas por artistas profesionales. También, de alguna forma, se trataba de diferentes estrategias para involucrar a todo el pueblo en cualquier faceta de la revolución y la guerra. Los primeros procedieron a llevar a cabo la idea de un cierto anonimato de los escritos en sus medios de comunicación. Lo importante era lo que se decía, no quién lo firmaba. Así cuando se hacía referencia a un artista se escribía en muchas ocasiones solamente las iniciales de su nombre. Como tantas veces, todos tenían buena parte de razón. De alguna forma estos usos también fueron relevantes en el bando de los militares y falangistas rebeldes. Miguel Prieto, que no manifestó ningún interés especial en sobresalir por encima de los demás ni se envaneció de su condición de artista, secundó la posición de los segundos y esto se hizo evidente en la polémica *Ponencia Colectiva* que elaboraron un grupo de jóvenes escritores y artistas para presentarlo en el importante "II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura", celebrado en Valencia en julio de 1937. En ella se defendía la individualidad del artista y la herencia de las conquistas artísticas a lo largo de la existencia de la humanidad, no había que arrasar con todo. En aquellos tiempos de guerra contra el fascismo se hacía imprescindible el arte comprometido, en el que todos ellos se habían embarcado de forma patente, pero no había que confundir la manifestación artística con la obra exclusivamente propagandística y con las imposiciones formales del realismo socialista. Había que acudir a la esencialidad del ser humano. Me he

10. Foto de Miguel Prieto en el II Congreso Internacional de escritores, Valencia, 1937. Es el segundo (con la mano sobre la boca). Foto de Walter Reuter

Cortesía de Aku Estebaranz

© Fondo Guillermo Fernández Zúñiga

permitido resaltar algunas de las frases de esa ponencia que leyó en voz alta Arturo Serrano Plaja[43], pero que manifestaba el malestar que muchos sentían ante ciertas imposiciones en el arte que venían del estalinismo soviético y que se reflejaban en las sucesivas purgas que eliminaban cualquier disidencia con la línea oficialista. No debió de ser fácil hacerlo ante un público de escritores que, en gran parte, sustentaba esa postura oficial. Resultan imprescindibles para entender el pensamiento y la acción artística de Prieto, involucrado como nadie en la lucha por la libertad y en su apoyo al pueblo y al gobierno español. Resultan imprescindibles para analizar la evolución del repertorio de su Tarumba.

> Somos distintos y aspiramos a serlo cada vez más, en función de nuestra condición de escritores y artistas, pero tenemos de antemano algo en común: la Revolución española que, por razones de coincidencia histórica, nace y se desarrolla simultáneamente con nuestra propia vida.
>
> [...]
>
> Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja, o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. Porque de esa manera resultaba que cualquier pintor reaccionario –como persona y como pintor– podía improvisar, en cualquier momento, una pintura que incluso técnicamente fuese mejor y tan revolucionaria, por lo menos, como la otra, con sólo pintar el mismo obrero con el mismo puño levantado. Con sólo pintar un símbolo y no una realidad.
>
> [...]
>
> De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente. En tanto que la propaganda vale para propagar algo que nos importa, nos importa la propaganda. En tanto que es camino para llegar al fin que ambicionamos, nos importa el camino, pero como camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es, ni puede ser, el camino que conduce a él. Lo demás, todo cuanto sea defender la propaganda como un valor absoluto de creación, nos parece tan demagógico y tan falto de sentido como pudiera ser, por ejemplo, defender el arte por el arte o la valentía por la valentía.
>
> [...]
>
> Por nuestra parte, de esa revolución que rompe con el pasado, queremos ir a la tradición. Queremos aprovecharnos de todo cuanto en el mundo ha sido creado con esfuerzo y clara conciencia, para, esforzadamente, enriquecer, siquiera sea con un solo verso, con una sola pincelada, con una sola idea que en nuestro convivir logremos, esa claridad creciente del hombre. Porque, efectivamente, somos

43 Klaus Meyer-Minnemann, "La *Ponencia Colectiva* (1937) de Arturo Serrano Plaja: una toma de posición literaria y política en la guerra civil", Rlit LXV, 130 (2003), pp. 447-470. [consultable en línea].

humanistas, pero del humanismo éste que se produce en la España de hoy.

[...]

Por eso nosotros, jóvenes escritores, artistas y poetas, para conquistar esa categoría humana a que aludimos, no sólo, claro está, para nosotros, sino para todos los hombres, declaramos aquí, en un Congreso de Escritores, precisamente, que como escritores y artistas y como hombres jóvenes, luchamos, disciplinada, serena y altivamente, sin demagogia, sin truculencia, allí donde el pueblo español, del que lo esperamos todo, nos diga, a través de sus órganos de expresión democrática, allí donde nos diga el Gobierno Español, que es hoy algo mucho más importante que un gobierno.[44]

Todo esto viene a cuento de cierta tendencia entre algunos intelectuales que, durante el franquismo y posteriormente, se han dedicado a despreciar la obra de los escritores y artistas más comprometidos en la lucha contra el fascismo durante la Guerra Civil. Cierto es que dichas obras no van a ser inscritas entre los monumentos de la Historia del Arte y la Literatura, pero piénsese en la rapidez y la urgencia con que tuvieron que ser realizadas. En medio de reuniones, de mítines, de visitas a los frentes, de criminales bombardeos sobre población civil, en medio de la muerte de amigos y colegas, en medio de muchos momentos de desolación, horror y odio. Quizá Picasso tuvo la paz suficiente, en el cómodo ático que Dora Maar le alquiló en la calle parisina de Grands Augustins, para concebir y materializar en poco más de un mes su formidable *Guernica*, expuesto en la Exposición Internacional de París en 1937 como muestra palpable del sufrimiento del pueblo español ante las agresiones del fascismo. Pero si analizamos algunos de los dibujos de Prieto, de Rodríguez Luna, o de otros que también expusieron en el pabellón de España, veremos, a menos que seamos ciegos, la evidente calidad de sus trabajos. Analícense muchos de los espléndidos carteles de propaganda, algunos de los romances o escritos publicados en *El Mono Azul*, *Hora de España* o en otras revistas, o la plástica de los títeres que Prieto y sus colegas llevaban a los frentes, y se verá que reúnen "color y gesto".

Estallada la Guerra Civil, Prieto se incorpora como miembro fundador a la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura como secretario de la sección de Artes Plásticas. Participa en la inmediata salida de la revista de la Alianza, *El Mono Azul*, aunque no figurará en su comité de redacción, donde publica en la primera portada un espléndido dibujo, algo que repetirá en números posteriores, así como en otros periódicos y revistas. Participa en la reorganización de los estudios de la Escuela de Bellas Artes de Madrid y también en la exposición de carteles que se celebra en los soportales de la Plaza Mayor, en homenaje a las Milicias Populares, organizado por la Cámara del Libro de Madrid, que tiene una gran aceptación entre los madrileños.[45] Pero enseguida pone en función

44 *Hora de España* (Valencia), 8, agosto 1937, pp. 81-95

45 Otero Seco (Antonio), "El arte al servicio del pueblo", *Mundo Gráfico*, 30-09-1936, p. 7.

11. Mujeres huyendo por las calles de la ciudad bombardeada, *presente en la Exposición de París, 1937. También apareció en* Llanto en la sangre, *de Emilio Prados, Valencia, 1937.*

a sus títeres que, bien pronto serán considerados como una eficaz arma de guerra.

> Este teatro pequeño, como se lo merece la calidad humana de los personajes que en él se ridiculizan, es un arma de combate tan mortífera y eficaz como el fusil. A través de la boca de sus inofensivos muñecos el alma de la caricatura golpea a los espectadores en el alma, y unas veces provoca en ellos la carcajada limpia, gigantesca, de los que tienen sano el corazón, y otras una carcajada sometida a una amargura interior, a una vergüenza de sentirse el retrato íntimo de aquellos fantoches que gesticulan rígidamente en el retablillo. Este teatro pequeño, lo mismo que el mayor, cumple en su risueña atmósfera la seria misión trascendente de corregir los errores, de publicar las suciedades y flaquezas, de enmendar la vida, siempre expuesta a desmerecer, del hombre y a estimular su ansia de superación.
>
> [...]
>
> Tan acompasado al ritmo popular es el del guiñol, que al comenzar nuestra guerra ha intervenido en ella con las armas que tiene a mano: la risa y la enseñanza, que son sus instrumentos contra el enemigo.[46]

Curiosamente, la primera aparición de Prieto con el guiñol no lo hace con el nombre de La Tarumba, sino dentro de un festival organizado por Misiones Pedagógicas, que tan bien conocía, en apoyo de las Residencias y Guarderías Infantiles de Madrid. Dentro del am-

46 Palabras que pronuncia el poeta Miguel Hernández, delegado cultural de la Brigada de choque del Batallón de El Campesino, antes del comienzo de una función ante los soldados. Transcritas en un folleto del Subcomisariado de Propaganda, titulado *La Tarumba. Guiñol satírico al servicio de la guerra*, editado en Valencia en 1937 y que apareció entre los documentos hallados en Moscú por Nina Monova. Envié al Centro de Documentación de la Memoria Histórica, de Salamanca, una copia digital del mismo, para su archivo.

plio programa de ese festival, el guiñol dirigido por Prieto interpreta tres obras: El entremés *El dragoncillo*, de Calderón, *El falso faquir*, de Dieste (obras que ya aparecían en el repertorio de La Tarumba) e incorpora una obra de Alberti, *El enamorado y la muerte*. Ha estallado la guerra y recupera la obra del poeta gaditano, líder, junto a María Teresa León, de la Alianza que dirige José Bergamín.

María Teresa León funda la compañía Nueva Escena, dentro de la Alianza, que en el teatro Español, cedido por el Ayuntamiento madrileño, estrena el 20 de octubre de 1936 tres breves obras para ser representadas por actores sobre temáticas en consonancia con los graves momentos que se vivían: *La llave*, de Ramón J. Sender, sobre la revolución de Asturias; *Al amanecer*, de Rafael Dieste, escrita para este evento, crítica la desorientación y el egoísmo de las clases burguesas; y la de mayor éxito, *Los salvadores de España*, de Alberti, que extrema y fustiga el carácter de aquellos que se autoproclaman "salvadores" de la patria (obispos, moros, falangistas, militares italianos, alemanes y españoles, y señoras flamencas). La farsa es deliberadamente grotesca, los personajes se acercan más a fantoches que a personas, y a no mucho tardar Prieto, que ha sido el alabado escenógrafo de la pieza, la incorporará a su repertorio de títeres de guerra. Alberti ha recuperado el lenguaje onomatopéyico y musical de *La Pájara Pinta* para incorporarlo a esta grotesca "ensaladilla" que retrata a los traidores a la legalidad republicana. Pese a no haber firmado aquella Ponencia Colectiva, sin duda por respeto a las líneas oficiales del arte soviético, Alberti une *vanguardia* y *avanzada*, mezcla experimentación y teatro satírico-político.

Prieto recupera La Tarumba inmediatamente, quizá aún residiendo en Madrid, con algunos de los componentes de la Alianza (Luis Pérez Infante y Felipe Camarero Ruanova), pero la situación de asedio que padece la ciudad se hace insoportable en noviembre de 1936, obligando al gobierno republicano a trasladarse a Valencia, que se convierte en capital republicana ante la posible caída de Madrid. Son los heroicos momentos de la defensa de Madrid y del "no pasarán!". Será en Valencia cuando La Tarumba comienza su labor más efectiva, que va a desenvolverse por todo el territorio leal a la República, especialmente en los frentes más comprometidos. Es el momento en que muchos héroes anónimos entregan su vida por salvaguardar Madrid y es el momento en que el marino mallorquín Antonio Coll, cargado de un manojo de bombas, destruye cuatro carros de combate a las puertas de Madrid. El marinero muere un día o dos después cuando ajeno a su hazaña se encontraba otra vez en la línea de fuego. Toda la ciudad le rinde homenaje con un emocionado entierro, se publicarán sellos con su efigie, la Carrera de San Jerónimo pasa a denominarse calle de Antonio Coll y el poeta peruano César Vallejo lo menciona en *España, aparta de mí ese cáliz*

(1939).[47] Miguel Prieto lo convertirá en su títere favorito, el héroe de la obra que reuniendo los romances de Antonio Aparicio (*Lidia de Mola en Madrid*) y Rafael Alberti (*Defensa de Madrid*), escribirán y escenificarán el poeta Luis Pérez Infante y el mismo Prieto: *Defensa de Madrid y lidia de Mola*. Es casi seguro que en un primer momento fueran dos piezas diferentes (de hecho así aparecen como obras interpretadas por Altavoz del Frente, grupo teatral dirigido por César Falcón y Manuel González), más ceñidas a los respectivos romances, pero luego Prieto y Pérez Infante las enlazan y las representan dentro del repertorio de La Tarumba.[48]

12. Antonio Coll se enfrenta a los tanques, ante la mirada del General Franco.

13. Miguel Prieto con el títere de Antonio Coll, que porta una bomba en la mano. Foto Walter Reuter.

En Valencia entra en contacto con la sección valenciana de la Alianza de Intelectuales, que siempre mantuvo clara independencia con la de Madrid y que creará, por mano del dibujante Álvaro Ponsá, su propia sección de guiñol, con un repertorio diferenciado y unas escenografías y títeres propios. Muestra del importante papel que tiene La Tarumba es que participa en Valencia, el 30 de diciembre de 1936, despidiendo el programa del primer acto organizado por el Subcomisariado de Propaganda, que realiza el ministro Comisario General de la Guerra, Álvarez del Vayo, interpretando una "caricatura del borracho Queipo de Llano y una parodia de *Los salvadores de España*.[49] La caricatura del general Queipo de Llano podía ser ya la obra *Radio Sevilla*, escrita por Alberti sobre esas fechas o algo

47 Son múltiples las referencias en la prensa, no quedando aclaradas las circunstancias y fecha exacta de su muerte: "El marino Antonio Col", *La Voz*, 11-11-1936, p. 1; "Antonio Col, 'el marino de Cronstadt', que destruyó cuatro tanques enemigos y cayo bajó el fuego faccioso", *Ahora*, 14-11-1936, p. 6; "Antonio Col, ejemplo y símbolo", Mundo Gráfico, 18-11-1936, p. 6; es conveniente consultar Antonio Gascón Ricao, "Carmen Parga, y el héroe republicano Antonio Coll", http://www.sbhac.net/Republica/Colabora/AGascon/GCE_[AGascon]_PargaYColl.pdf [consultado 30-03-2019]

48 Se públicó el libreto de la obra en Valencia, 1937, por el Subcomisariado de Propaganda del Comisariado de la Guerra. Ha aparecido entre los documentos encontrados en Moscú por Nina Monova.

49 *El Liberal*, 21-12-1936, p. 3.

posterior[50], o quizá, un adelanto de ella. Unos días después actuó La Tarumba en un acto que apoyaba los acuerdos de la Conferencia Europea de Juventudes, recientemente celebrada en París.[51] Queda claro que el Subcomisariado de Propaganda, que dirige el pintor y amigo Gabriel García Maroto, acoge a La Tarumba como uno de sus medios más eficaces.[52] Y lo traslada a retaguardias y frentes, quizá como una actividad más del denominado Altavoz del Frente.[53] El 15 de febrero se encuentra en Madrid, actuando en el local del periódico *Ahora* en una función, de la que no se reseña su programa aunque se afirma que refleja las circunstancias de la guerra, especialmente dedicada a los niños y con un claro mensaje a los padres para que los evacúen de la capital.[54]

14. Títere del general Queipo de Llano, La Tarumba, 1937

15. Reproducción fidedigna realizada por Helena Millán, para la exposición Magia y Memoria de las Marionetas, Zaragoza, 2019.

50 Queipo de Llano fue el general rebelde más caricaturizado. Su acción de propaganda de guerra desde Radio Sevilla, donde todas las tardes emitía un sarcástico boletín radiofónico destinado a aterrorizar a militares y civiles de las zonas andaluzas republicanas, tuvo una respuesta radical desde los servicios de propaganda de la República. El profesor de la Universidad de Granada, Eladio Mateos, la fecha en 1938, en su Rafael Alberti, Teatro I (editado por Seix Barral y SECC en 2003, pero como veremos más adelante aparece ya en mayo de 1937 como dentro del repertorio de La Tarumba.

51 *CNT, Órgano de la Confederación Regional de Asturias* (Gijón), 07-01-1937, p. 4.

52 A.O.S. (Antonio Otero Seco), "El teatro, la poesía y la propaganda sanitaria en las trincheras" *Mundo Gráfico*, 24-03-1937, p. 6. En el artículo aparece una foto de una actuación de La Tarumba. Esa foto apareció reproducida en *Los títeres de Falla y Garcia Lorca*, de Francisco Porras, Unima Madrid, 1995, p. 387.

53 Así lo afirma Luis Camarero Ruanova, componente de La Tarumba, en una conversación mantenida sobre 2005-2006 con Manuel Fernández Santamaría, al que agradezco su aportación. No obstante resulta muy difícil determinar el papel de Prieto y La Tarumba en organizaciones que siendo diferentes concurren en la acción de *agit-prop,* como la Alianza de Intelectuales de Madrid, la Alianza de Intelectuales de Valencia, Altavoz del Frente, Milicias de la Cultura y otras dependientes de diferentes Divisiones o Regimientos militares. Estas organizaciones, unas dependientes de partidos y otras no tanto, acabaron siendo organismos oficiales o, al menos, estuvieron subvencionadas por organismos oficiales (en particular por el Subcomisariado de Propaganda). En todas ellas, de una forma u otra, estuvo implicado Prieto y su Tarumba, que mantuvo siempre su propia independencia (recordemos lo que firmó en la Ponencia Colectiva) y también su nítida aportación a la marcha de la Guerra, en su condición de artista, militante y comisario delegado de guerra.

54 "La Tarumba en la Casa de AHORA", *Ahora*, 16-02-1937, p. 10.

La importancia de la labor de La Tarumba queda reflejada en la publicación (Valencia, 1937) por parte del Subcomisariado de Propaganda, del Comisariado General de Guerra, de tres libretos de sus repertorio: *Los salvadores de España*, *El retablillo de don Cristóbal* y *Defensa de Madrid y lidia de Mola*. También se publicó un folleto titulado *La Tarumba. Guiñol satírico al servicio de la guerra*, donde se describía su labor, se publicaban abundantes fotos y se daba cuenta y análisis de su repertorio. Dichas publicaciones, muy sencillas pero con tiradas de miles de ejemplares, se repartían en retaguardias y frentes, especialmente a todos los comisarios delegados que serían los encargados de solicitar la presencia del guiñol en las unidades militares a que estaban adscritos.[55]

En mayo de 1937, el Subcomisariado de Propaganda edita en Valencia un libro titulado *Propaganda y cultura en los frentes de guerra*, donde recoge, para conocimiento general y de los comisarios delegados, un panorama de todas las actividades que desarrolla. En él hay un capítulo dedicado al Guiñol La Tarumba (p. 82-90), pero además, en otro capítulo dedicado a las Publicaciones, vuelve a hablarse de los libretos ya editados de las obras representadas por La Tarumba, con un resumen de su contenido y con amplios fragmentos de su texto. En total, aparecen fotos, textos o referencias a La Tarumba en más de 30 páginas de un libro que tiene 160 y que en su primera parte se dedica a presentar la labor de los comisarios delegados. Esto da cuenta de la importancia del Guiñol en las tareas de *agit-prop*, que comprendían ediciones de carteles, periódicos murales, caricaturas para prensa, postales, libros y folletos, emisiones de radio, servicio fotográfico y cinematográfico para captar imágenes

16. Repertorio de los Teatros del Frente, 1937.

17. Repertorio de La Tarumba, 1937.

55 El Comisariado General de Guerra se crea el 15 de octubre de 1936 para articular un cuerpo de "comisarios delegados de guerra" que sirvan de puente entre los mandos militares y las tropas, formadas mayoritariamente por voluntarios pertenecientes a diversas organizaciones políticas y sindicales. Aunque los comisarios estaban sujetos a las órdenes de los jefes militares, se ocasionaron abundantes roces entre ellos. Diversas fuentes han afirmado que Prieto ejerció como comisario. De ser así, lo haría como comisario delegado del Subcomisariado de Propaganda, al menos hasta 1938.

de los frentes, proyección de películas, etc. En el apartado escénico existían el guiñol, los grupos de teatro y los "faraones antifascistas", dedicados al cante flamenco, la copla y la zambra gitana.

Creo que el repertorio de este periodo de guerra de La Tarumba se limita a los títulos que aparecen en el cartel editado por el Subcomisariado. Es decir, *Lidia de Mola en Madrid* (que luego, tras la refundición de Pérez Infante y Prieto de los romances de Antonio Aparicio y de Alberti se titularía *Defensa de Madrid y Lidia de Mola*), *Radio Sevilla*, de Alberti (que pudo tener un antecedente titulado *El borracho de Queipo*), *Retablillo de don Cristóbal* (que se incorporó al repertorio después de las demás: "Recientemente La Tarumba acrecentó su repertorio con la magnífica farsa de Federico García Lorca, montada por los camaradas del guiñol" [56]) y *Los salvadores de España*, también de Alberti. Es posible que en algún momento se representara *El bazar de la providencia*, de Alberti, o *El falso faquir*, de Dieste, pero no hay constancia documentada.

18. Guiñol de Alvaro Ponsá, actuando para Milicias de la Cultura. Armas y Letras, 4-5, nov-dic1937, p 10.

Otros títulos que han aparecido relacionados con La Tarumba, como *Franco el fascista*, *Los invasores*, *El Gil Gil*, de Alberti (dedicado a la figura del líder de la CEDA, Gil Robles) o *El tomate guerrillero*, del pintor Ramón Gaya,[57] pueden haber sido interpretados en algunos casos por grupos hasta ahora desconocidos (quizá por las Brigadas Culturales de Choque castellonenses), y otras, como las dos últimas, por el Guiñol de la Alianza de Intelectuales valenciana de Álvaro Ponsá, compañía que desarrolló una intensa actividad, a veces confundida con la de La Tarumba, que rescataremos en otro número de Fantoche, y que luego se integró en Milicias de la Cultura.

Los primeros componentes de La Tarumba fueron Miguel Prieto y sus compañeros de la Alianza, los jóvenes poetas Felipe Camarero Ruanova y Luis Pérez Infante. Al llegar a Valencia se incorporará pronto Luis Camarero Ruanova que en su memoria recordará como Miguel Prieto construía sus vanguardistas títeres en la azotea de la sede de la Alianza valenciana en la calle del Trinquete, 9. Aunque para ciertas representaciones se juntaban más manipuladores (hay constancia de la presencia de los cuatro mencionados más la de Angelita Ruiz, mujer de Prieto, y la del poeta Emilio Prados)[58], las actuaciones en los frentes solían ser llevadas a cabo por solo dos

56 *Propaganda y cultura en los frentes de guerra*, p.90.

57 Yo mismo lo hice en "Miguel Prieto, director de La Tarumba. El guiñol en defensa de la República", *Fantoche* 1, 2007, p. 61.

58 Ver las fotos, realizadas por Walter Reuter, del artículo de Raúl Gonzalez Tuñón, "La Tarumba (los títeres al servicio de la guerra)", *Ahora*, 12-05-1937, p. 7.

N.º 30H
Apellidos Camarero Ruanova
Nombre Luis
Domicilio Altamirano 8
Estado Soltero Edad 19
Profesión Escenógrafo
Organización
Carnet n.º de
Alta en la Unidad 1-6-1938
P.6.1 de 11 de 1938
El Primer Jefe,
Firma del interesado,
Luis Camarero
Destino XX C. Ejército
Compañía S.C.E.
Sección
Escuadra
Grado Soldado
Destinos especiales

19. Carnet de un jovencísimo Luis Camarero, incorporado al ejército como soldado tras el fin de las actuaciones de La Tarumba.

personas que, al principio fueron los mencionados Felipe Camarero y Pérez Infante, y luego, al marchar Felipe a luchar en el frente, Pérez Infante y Luis Camarero.[59]

Las actuaciones de La Tarumba en los frentes se acaban pronto, entre julio (antes de que Prieto viajara a Moscú para el V Festival de Teatro Soviético) y noviembre de 1937 (después de ser nombrado Prieto miembro del Consejo Central del Teatro, a su vuelta de Moscú). La primera fecha la recoge Angelina Beloff, que se debe entrevistar con Prieto a principios de los años 40, por lo que es un dato relevante al tener todavía fresca la memoria: "Las actuaciones en los frentes de guerra con el teatrillo desmontable se deben de producir entre noviembre de 1936 y julio de 1937".[60]

Pero parece también probable la segunda fecha, por la Orden dictada por Indalecio Prieto, ministro de Defensa Nacional, el 17 de noviembre de 1937.

> Vengo en disponer que, a partir de esta fecha, se suspenden todas las misiones de propaganda que el Comisariado venía realizando, dejándose de editar las publicaciones a su cargo y cesando todo el personal con categoría de Comisario o sin ella que realizara esas funciones, sin que quepa acoplamiento alguno de todo ni de parte de dicho personal a ninguno de los servicios peculiares del Comisariado.[61]

Más todavía si se contrasta con las declaraciones de Luis Camarero: "Cuando volvimos a Madrid [después de haber actuado por dos o

59 Conversación mantenida sobre 2006, transcrita por Manuel Fernández Santamaría, al que agradezco su aportación.
60 Angelina Beloff, *Muñecos animados*, 1945, p. 59.
61 *Gaceta de la República*, 622, 18-11-1937, p. 605.

tres meses por País Valenciano y Guadalajara] recibimos órdenes de Altavoz del Frente de que lo del guiñol se había acabado".[62] Desconozco el porqué de las órdenes del Ministerio de Defensa Nacional, parece ser que las labores de propaganda se insertaron dentro de Milicias de la Cultura[63] con un programa más amplio de formación y alfabetización de los soldados. Señala Luis Camarero que por entonces Prieto no iba con el guiñol, que su hermano Felipe ya hacía tiempo que se había incorporado al ejército y que él iba con Peréz Infante en La Tarumba.

LA TARUMBA, TEATRO NACIONAL Y ESCUELA DE GUIÑOL

Probablemente la actividad artística y política de Prieto le impidió el acompañar a La Tarumba por los frentes a partir de cierta fecha. Realiza el viaje a Moscú con la delegación española presidida por Rivas Cherif y por compañeros de viaje el músico Enrique Casal Chapí y el poeta Miguel Hernández, entre otros, para asistir al V Festival de Teatro Soviético, celebrado entre el 1 y el 19 de septiembre de 1937. A su vuelta es nombrado vocal del Consejo Central del Teatro, junto a personalidades de la talla de Josep Renau, Antonio Machado, María Teresa León, Max Aub, Jacinto Benavente, Margarita Xirgú, Alejandro Casona, Enrique Díez Canedo y otros. El Consejo, creado para que el teatro se adapte mejor a la situación real de la sociedad en guerra, va a proponer nuevas medidas para intentar evitar que en la cartelera teatral del país se infiltren obras de teatro de puro entretenimiento y se produzcan obras de alta calidad artística con temática vinculada a la lucha por la libertad y contra el fascismo, compaginando la política de "guerrillas del teatro" en los frentes con otros teatros estables. Será entonces cuando María Teresa León funde el Teatro de Arte y Propaganda que pondrá en la escena del teatro de la Zarzuela obras como el estreno de *Los títeres de cachiporra*, de García Lorca o el de *Numancia*, de Alberti. De forma similar, Prieto, sin duda influenciado por su experiencia con el teatro de títeres soviético (donde toma relación con el gran marionetista Serguei Obraztsov)[64], pretende conducir un sistema parecido: mantener la coordinación de los grupos de guiñol en frentes y retaguardias, y crear un Teatrillo semiestable, dotado de los adelantos más modernos de iluminación y tramoya.[65] Al mismo tiempo iba danto vuelta a la creación de una Escuela y Teatro Nacional de Guiñol.[66]

El Gobierno le concede una importante suma de dinero para construir en Barcelona ese teatro que Angelina Beloff nos describe tras sus contactos con Prieto en México.

---

62 Conversación sobre 2006, transcrita por Manuel Fernández Santamaría.

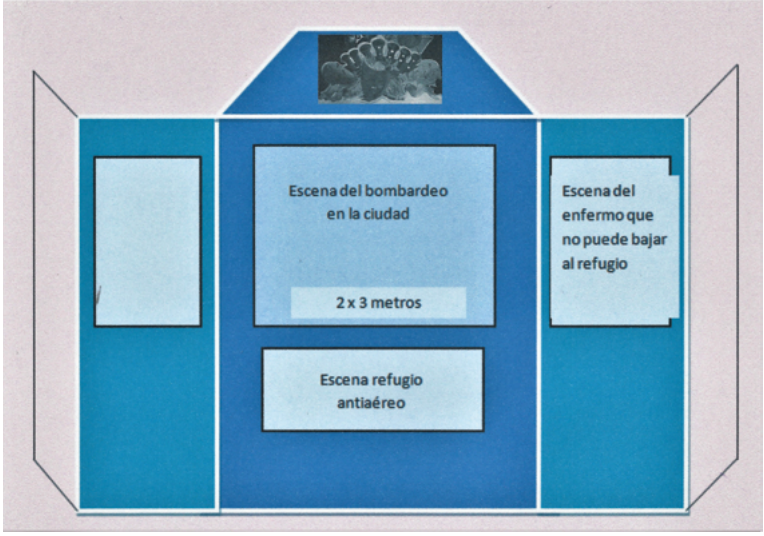
63 Creadas oficialmente el 30 de enero de 1937, era un cuerpo que agrupaba principalmente a maestros y otros docentes

64 Nina Monova, "Una reunión en Moscú, 1937: Miguel Prieto y Sergei Obraztsov", *Fantoche* 12, 2018, pp. 26-43.

65 Angelina Beloff, *Muñecos animados*, 1945, p. 59.

66 *Idem*., p. 172.

En el teatro español La Tarumba, las nubes y la lluvia se proyectaban sobre una pantalla convexa por medio de una especie de linterna mágica, y daban la ilusión del ambiente tempestuoso. Este teatro poseía también una buena orquesta, aparatos de ruidos y un alumbrado con cambio de colores y de intensidad. Lo que constituye la boca del escenario medía tres metros de largo por dos de alto y el teatro en su totalidad medía cinco metros de alto por cuatro de profundidad. [...] A cada lado de la parte central del frente había dos hojas de biombo que se desplegaban y se doblaban, como los del teatro del señor Chesnais.[67] Estas hojas llegaban hasta los bastidores exteriores, que hacían una especie de marco al teatro propiamente dicho. [...] El frente del teatro tenía la particularidad de que a los lados y abajo de la boca había unas ventanillas que permitían representar de modo simultánea la escena principal en la boca principal del teatro y las escenas colaterales en los huecos de los lados (por ejemplo una escena de bombardeo se representaba así: arriba la escena del bombardeo, abajo escenas en el abrigo antiaéreo, y en una de las ventanillas de arriba la escena con un enfermo que no puede bajar al sótano...).[68]



20. Esquema aproximado del frontal del gran teatrillo de La Tarumba que Prieto construyó en Barcelona.

De alguna forma parece ser que Prieto vuelve a la idea de su Tarumba lorquiana, pues se habla de un repertorio donde puedan entrar piezas clásicas, pero también otras que hacen referencia a los episodios bélicos y a los terribles bombardeos que padeció Barcelona. especialmente en marzo de 1938.

Beloff ya puso en la pista de que aquel teatro había sido destruido en uno de esos bombardeos, y también lo menciona Max Aub, en sus memorias, donde da el lugar donde estaba instalado: "… Miguel Prieto y, atado a él, los fantasmas y fantoches del Guiñol -espléndido- que destruyó una bomba, aquí, más abajo, en los altos del cine Coliseum, en 1938".[69]

67 Jacques Chesnais (1907-1971), pintor, escultor y marionetista francés, alumno de Fernand Léger, fundó la compañía Comediens de Bois, y escribió *Histoire générale des marionnettes* en 1947.
68 Angelina Beloff, *Muñecos animados*, 1945, pp. 158-159.
69 *La gallina ciega*, Alba, Barcelona, 1995, p. 268 [1ª edición, Joaquín Mortiz, México DF, 1971].

21. Cine Coliseum. Según Max Aub el guiñol de Prieto se encontraba en esas instalaciones

Destruido su teatro y sus proyectos, Miguel Prieto acude al frente del Ebro, donde el periodista Walter Reuter lo sigue fotografiando. En febrero de 1939 cruza la frontera francesa, es internado durante un mes en el campo de concentración de Saint Cyprien, donde será liberado por la ayuda de buenos amigos y, tras breve estancia en Francia, emprenderá su exilio hacia México. El primer proyecto que presenta en México es el de una Escuela-Taller de Guiñol.

> Llegados a la ciudad de México y con todo lo que suponía encontrarse en una nueva realidad tan distante de su mundo, Miguel Prieto, fiel al propósito que había manifestado de «dedicarse a la pintura y al teatro", se pone de inmediato a trabajar, a construir y a reconstruir. Así, a solo un mes de su llegada al país tiene ya lista una propuesta para formar una Escuela-Taller de Teatro Guiñol. [...] Con esta proposición tratamos de llevar una educación artística a los trabajadores que deseen hacer estudio sobre el teatro de muñecos. De este Taller Escuela no sólo saldría capacitado el actor sino también los directores en aquellas personas más dotadas que, a la vez, con sus experiencias, [el taller] **estimularía un ambiente teatral propicio a estudios populares, fundamento y origen a mi entender de un Teatro Nacional futuro**.[70]

Esa propuesta ya la llevaba Prieto desde su estancia en Barcelona, durante la Guerra. Solo tuvo que pasarla al papel. Pero no fue posible porque un grupo de titiriteros mexicanos (encabezados por Germán y Lola Cueto), ya lo llevaban elaborando desde hacía un tiempo.

CONFRONTACIÓN DEL REPERTORIO DE LAS TRES ÉPOCAS DE LA TARUMBA

Al poner frente a frente las tres épocas de La Tarumba, podemos observar mejor la diferencia de los repertorios en cada una de ellas, prueba palpable de cómo la situación bélica influyó en sus contenidos, que no en su arte.

21. Queipo de Llano. Caricatura de Ramon Gaya.

70 Juana Perujo, "Miguel Prieto: identidad vivida", en *Miguel Prieto. La armonía y la furia*, SECC, 2007, pp. 44 y 46. En su artículo inserta algunos párrafos del proyecto de Prieto, pero el documento permanece inédito [las letras en negrita son mías].

LA TARUMBRA LORQUIANA (1935)	LA TARUMBA EN LOS FRENTES DE GUERRA (1936-1937)	LA TARUMBA ESCUELA Y TEATRO NACIONAL (1937-1938)
Los Habladores, atribuido a Cervantes. *El Dragoncillo*, de Calderón. *El mancebo que casó con mujer brava* (adaptado por Alejandro Casona). *El Retablillo de D. Cristóbal*, de F. García Lorca. *El Falso Faquir*, de Rafael Dieste. *El Dragón y su Paloma*, de Rafael Dieste. Bailes literarios y Entremeses, de Lope de Vega. *La Infantina y la Cabeza del Dragón*, de Valle-Inclán. *El Enfermo de Aprensión*, de Moliére. *Las Euménides*, de Esquilo. Romances, Trozos de Zarzuela, Bailables, Canciones, etc.	*Lidia de Mola*, basado en el romance de Altonio Aparicio. *Los salvadores de España*, de Alberti. *Radio Sevilla*, de Alberti. *El Retablillo de D. Cristóbal*, de F. García Lorca. Prieto y Pérez Infante, fundieron en una sola obra *Lidia de Mola* y el romance de Alberti, *Defensa de Madrid.* Es posible que se representara también alguna otra obra de Alberti (*El bazar de la providencia*) o de Dieste (*La farsa del usurero o El falso faquir*). Es posible que antes de *Radio Sevilla,* se representara una breve farsa titulada *El borracho de Queipo*.	Prieto trabajaba en Barcelona en la creación de una Escuela y Teatro Nacional de Guiñol. Construyó un espléndido teatro dotado con todos los medios técnicos que fue destruido en un bombardeo. Su repertorio iba a consistir en obras que trataban de la situación de la Guerra y recuperar algunas obras clásicas y de autores modernos.

FE DE ERRORES: RECTIFICACIONES AL ARTÍCULO DEL FANTOCHE 12

La premura es mala compañera de la investigación. Y aunque ya avisaba en el *Fantoche*, 12 -donde introducía el artículo de Nina Monova en el que se daba cuenta de su sensacional hallazgo de documentos sobre La Tarumba en el teatro Obraztsov de Moscú-, de que "comenzamos hoy esa labor con una breve y apresurada descripción del material gráfico", lo cierto es que se deslizaron errores muy importantes.

El primero es que consideré que el material era inédito en al menos un 80%, cuando la verdad es que el porcentaje es mucho menor. Ya

me sugirió, amable y repetidamente, Miguel Cabañas,[71] que consultara en el Archivo de la Guerra Civil de Salamanca, un ejemplar del libro *Propaganda y Cultura en los frentes de guerra*, donde en efecto se encontraban impresas buena parte de aquellas fotografías. Sí que pude comprobar que el libreto de *Defensa de Madrid y Lidia de Mola*, era inédito, aunque en el mismo libro se hacía una sinopsis de su contenido y se publicaba un fragmento. Desde el primer momento teníamos la sospecha que el fotógrafo era Walter Reuter, ahora tenemos la certeza de que la totalidad de las fotos, o la práctica totalidad, son de su autoría.[72] También señalaba que los componentes de La Tarumba en el periodo de guerra fueron cuatro, y no tres, como se creía hasta la fecha: Prieto, Felipe Camarero y los hermanos Pérez Infante (pp. 41 y 44).[73] La verdad es que, tal como ha aparecido en este artículo, los componentes principales fueron, además de Prieto, Luis Pérez infante y los hermanos Camarero Ruanova, Felipe y Luis. Han sido los contactos con sus hijos, que han aportado clarificadoras fotografías sobre sus padres, los que me han permitido rectificar ese error. En un futuro artículo sobre la vida y la historia de los com-

22. El parecido entre Luis Peréz Infante (foto de Reuter, a la izquierda) y Luis Camarero (foto de la derecha, al poco de acabar la guerra, fragmento de una foto enviada por su hija, Carmen Camarero) es evidente. Me hizo pensar que eran hermanos.

71 Jefe del Departamento de Historia de Arte y Patrimonio del CSIC, autor de importantísimos trabajos sobre Miguel Prieto y otros dibujantes del exilio como Rodríguez Luna o Josep Renau.

72 Walter Reuter (Berlín, 1906 - Cuernavaca, México, 2005), abandonó la Alemania nazi en 1930 y tres años después se estableció en Málaga. Al estallar la Guerra Civil se alistó en las JSU (Juventudes Socialistas Unificadas) y ejerció de fotorreportero para varias revistas y periódicos. En 2011 se descubrió un archivo fotográfico, perteneciente al fotógrafo y cineasta Guillermo Fernández Zúñiga (1909-2005), que la investigación posterior, realizada por Aku Estebaranz y otros, ha determinado, sobre 2016-2017, que unos 3000 de esos negativos sobre la guerra civil son de Reuter. Puestos al habla con Aku Estebaranz este nos ha confirmado que Reuter y Prieto fueron amigos y nos ha proporcionado material gráfico sobre Prieto que esperamos pueda publicarse lo más pronto posible.

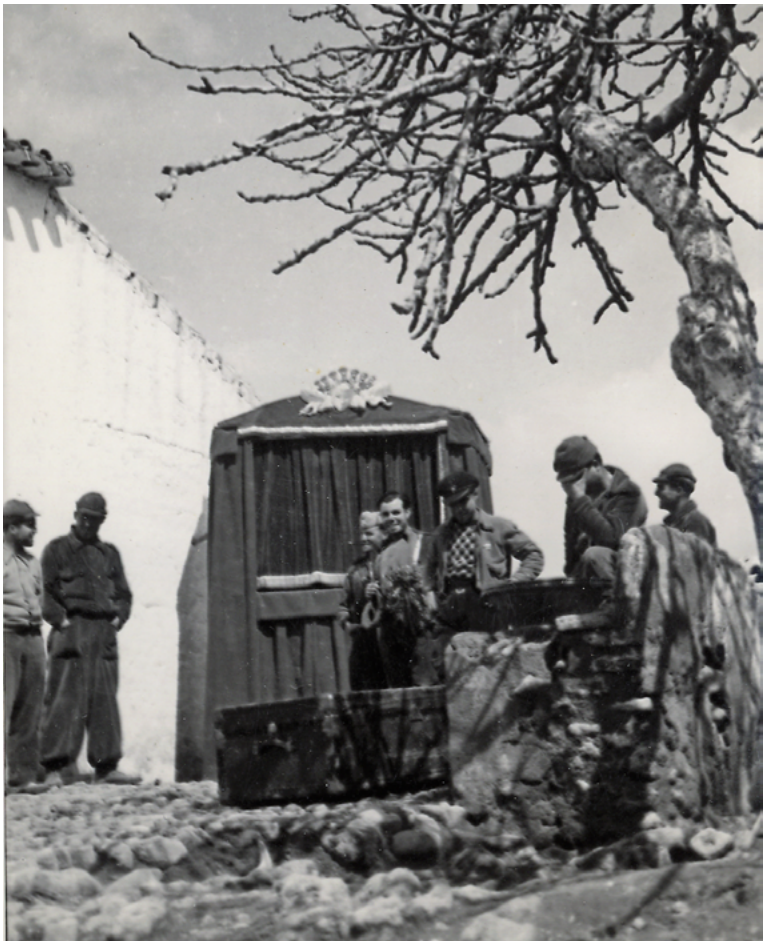
73 El error proviene de una mala interpretación de la crónica de Andrei Fedotov, en la revista Игрушка (*Juguete*, marzo, nº 3, 1938) y del parecido físico entre Luis Pérez Infante y Luis Camarero, lo que me hizo sospechar que fueran hermanos.

ponentes de La Tarumba se dará cuenta de su importante labor con los títeres y más allá de los títeres.

Tampoco se ha podido aclarar la situación exacta de algunos frentes de guerra donde actuó La Tarumba. Incluso hay fotos que tienen doble información contradictoria, como la que aparece el teatrillo montado al lado de una edificación en los altos de una sierra. En el libro *Propaganda y cultura en los frentes de guerra* aparece como pie de foto que se trata de la sierra de Guadix, mientras que la misma foto, en el archivo de Walter Reuter, que Aku Estebaranz se encuentra catalogando, aparece en su reverso "Guiñol en el frente de la sierra de Guadarrama". En fin, dificultades que el tiempo subsanará.

ORACIÓN PARA COLOCAR DE UNA VEZ POR TODAS A MIGUEL PRIETO EN EL LUGAR QUE LE CORRESPONDE EN LA HISTORIA ARTÍSTICA Y SOCIAL ESPAÑOLA.

Vista la actual pujanza de los estudios sobre la labor cultural, científica y artística de los exiliados españoles se antojan premonitorios los versos que el poeta Pedro Garfias escribiera en el Sinaia, uno de



23. Foto situada en las sierras de Guadix o Guadarrama según la fuente consultada.

los míticos buques que partieron hacia América en 1939 cargado con familias españolas que huían del triunfo del fascismo.

> España que perdimos, no nos pierdas; / guárdanos en tu frente derrumbada, / conserva a tu costado el hueco vivo / de nuestra ausencia amarga / que un día volveremos, más veloces, / sobre la densa y poderosa espalda / de este mar, con los brazos ondeantes / y el latido del mar en la garganta. [74]

Estos versos se convierten en proféticos cuando tratamos la obra de Miguel Prieto. Las grandes exposiciones y los excelentes catálogos sobre *Misiones Pedagógicas* (2006) y sobre su propia figura, *Miguel Prieto. La armonía y la furia* (2007-2008) destaparon la importancia de su obra tan silenciada durante el largo franquismo. La aparición en 2009 de una maleta abandonada por Prieto en la estación de Perpignan en 1939 conteniendo ropas y abundantes documentos,[75] el posterior hallazgo de una sensacional documentación gráfica y literaria en una estantería del Teatro Obraztsov de Moscú por parte de la profesora Nina Monova,[76] que ha sido recogido en toda la prensa española, son pruebas evidentes de que la memoria de Miguel Prieto vuelve y desembarca en España "con los brazos ondeantes y el latido del mar en la garganta". Reclamando un espacio que él nunca reclamó, tan callado, tan silencioso, tan trabajador. Y tan artista.

Que el Museo Reina Sofía esté interesado en reunir su obra, que varios investigadores estemos metidos en harina intentando unir noticias y localizar nuevos documentos, son buenas noticias. Ahora solo falta que todo salga a la luz. Que tras el largo silencio del franquismo no suceda un silencio ocasionado por la lentitud administrativa, por el celo investigador, por las reticencias de la familia a sacar a la luz todos los documentos escritos por Prieto y sobre Prieto, que aún guarda. A un silencio no puede suceder otro silencio. Prieto llama, con "el latido del mar en la garganta". Con las manos llenas de Memoria.

---

74 Versos escritos a bordo del Sinaia, el buque que le trasladó de Francia a México en 1939. Tomado de Julián López García, en *Conociendo a Miguel Prieto*, Centro Cultural Casa de la Marquesa, Almodóvar del Campo, 2007

75 Pau Lanao, Miquel Torns, Carme Vinyoles; "Artista del poble", *Presència*, 1934, 20-03-2009, pp. 6-13.

76 Ver "Una reunión en Moscú, 1937: Miguel Prieto y Sergei Obraztsov", *Fantoche* 12, 2018, pp. 26-43.

LA EMOCIÓN DE QUIEN LO MUEVE LA EMOCIÓN DE QUIEN LO MIRA

10 AÑOS DEL TOPIC

Texto y fotografías :Luis Fernando de Julián

MARIONA y KING KONG

Compañía o artesano que la construye:

Enkarni Genua (Mariona) de TXOTXONGILO TALDEA e IÑAKI GOIKOETXEA (constructor del King Kong). El King Kong, quitando la cabeza que es la original, es una copia del otro King Kong que hizo con motivo de los Carnavales de Tolosa del 2012.

País: ESPAÑA

Hace diez años escribía Santiago Ortega, en esta misma revista dedicada al arte de los títeres y marionetas, un artículo que titulaba *Habemus Topic* y que nos situaba en las puertas de una esperada inauguración por parte de los profesionales y amantes de este arte al tiempo que daba buena cuenta de los esfuerzos y sueños que albergaba tan magno proyecto.

Ha llovido. Mucho. Hoy, con una década de diferencia, viajo acompañado a Tolosa con el objetivo de realizar un reportaje que recoja la experiencia del TOPIC en el camino recorrido. Entre mi pareja, mi hija y yo conformamos una singular brigada de observadores culturales dispuestos a realizar una inmersión en el TOPIC desde muy diferentes ángulos y puntos de vista. Llegamos hasta la puerta principal arrastrando lo que cada uno sabe y ya ha visto; tal vez los adultos, admitámoslo, incluso arrastramos cierta predisposición a la comparación y cierta resistencia a dejarnos impresionar. En el *hall* las certezas ya se nos caen de los bolsillos; allí nos recibe una figura enorme de King Kong mostrando sus afilados colmillos y en su puño, sentada, relajada y sonriente, como si dominase a la bestia desde una amable relación de amistad, la marioneta de la anfitriona del TOPIC Mariona. Acabamos de entrar juntos en un universo de contrastes donde la lógica aprendida estorba y la imaginación, la creación y lo onírico, nos están esperando detrás de cada una de las puertas que dan acceso a las diferentes áreas de este centro.

Un centro integral e integrador, así hay que entenderlo. Integral porque, como reza en su presentación, se apoya en los cuatro ejes en torno a la marioneta; promoción y difusión, documentación e investigación, formación y reciclaje profesional, y conservación del patrimonio. E integrador, en un doble sentido de la palabra. Primero porque en su plantilla, y desde sus comienzos, trabajan varias personas con algún tipo de diversidad funcional como es el caso de Miguel, encargado de fabricar las cha-

Sin nombre y TENEDOR

Compañía o artesano que la construye: PERET (Sin nombre) y PEP CARRIÓ (TENEDOR)

País: ESPAÑA, Cataluña

LIEBRE

Compañía o artesano que la construye: TITIRITEROS DE BINEFAR

País: ESPAÑA, Binefar

pas y pines que los visitantes pueden lucir en sus solapas así como de recibir a los grupos escolares que visitan el centro y preparar los materiales de los talleres pedagógicos. Esto, que dibuja un perfil inclusivo real, ya es mucho más de lo que podemos encontrar habitualmente en entidades abiertas al público. Integrador también, en un segundo sentido de la palabra, porque este centro se ha nutrido durante sus diez años de vida con un sinfín de historias y anécdotas que han puesto en comunión lo humano y la materia inerte de la que están hechos los títeres y marionetas.

PROTOTIPO DE FERNAND LÉGER

Compañía o artesano que la construye: COMPAGNIE ARKETAL (Constructora: Greta Bruggeman, fundadora de la Compañía)

País: FRANCIA, Cannes

Idoya Otegui, directora del TOPIC, asume guiar a esta peculiar brigada de observadores culturales por todas las dependencias del centro a la vez que responde a nuestras preguntas (sí, preguntamos los tres) y alimentarnos con esas historias que apuntábamos.

PRIMERA PARADA. CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN.

Un hilillo de baba me resbala por la comisura y casi salpica en el teclado cuando accedo a la base de datos donde se puede encontrar todo el material digitalizado y colgado para la consulta y reproducción de los interesados en el arte de los títeres y marionetas. Aquí, compañías que habían perdido las grabaciones de sus montajes en el paso del VHS al digital, han podido rescatar la memoria de sus espectáculos. Otro tanto similar es el realizado por generaciones de nuevas compañías de títeres e investigadores que desde su apertura han pasado por aquí y

han accedido a trabajos y documentos de una época que no les pertenece, pudiendo así apoyarse, nutrirse y aprender de ellos.

SEGUNDA PARADA. NOS QUEREMOS QUEDAR.

Accedemos a tres espacios relacionados: La residencia, el aula de trabajo y el teatro. Un brillo aparece en los ojos de los dos componentes adultos de nuestra brigada. Las neuronas se alborotan y empiezan a elucubrar posibilidades; de repente las ganas de crear han generado un tsunami interior incapaz de ser detenido. Nos queremos quedar aquí para montar algo, lo que sea, pero aquí.

Idoya nos explica que lo que sentimos ya lo han sentido otros y otras en estos diez años de vida del TOPIC. La posibilidad de separarse de la rutina de la vida cotidiana para albergarse en un refugio rodeado de estímulos creativos y espacios que invitan a crear, no puede dar otro resultado que no sea la motivación a ser creativos y creativas. Añade también que uno de los objetivos por los que sigue peleando el TOPIC para conseguirlo, todos los que trabajamos en el ámbito cultural sabemos que unos objetivos se alcanzan antes que otros, añado, es la producción o coproducción de espectáculos con compañías en residencia.

TERCERA PARADA. EL MUSEO.

En un dispositivo de acceso digital seleccionamos el idioma en el que queremos que se reproduzcan las distintas explicaciones y narraciones que se desarrollan en el itinerario del museo. A continuación, una puerta corredera se abre y un telón rojo se levanta solo. Estamos entrando en el universo mágico de los títeres… Una Mariona autómata nos recibe sentada en una silla y nos explica qué vamos a ver. Tantas veces le habremos dicho a nuestra hija que en las exposiciones no se puede tocar nada y ahora Mariona le dice que aquí se puede tocar todo; con cuidado, claro. Una pregunta me asalta; ¿en estos diez años cuántos niños y niñas habrán celebrado que, por fin, un museo les

PADRE CHAMAN

Compañía o artesano que la construye: ASOCIACIÓN CULTURAL HILOS MÁGICOS (CONSTRUCTOR: CIRO GÓMEZ)

País: COLOMBIA

RABBITS

Compañía o artesano que la construye: SPEELTHEATER HOLLAND STUDIO

País: PAISES BAJOS

JUGUETES OLVIDADOS II

Compañía o artesano que la construye: ART TOY MAISON (Constructora: Cristina A. De Chicca)

País: ESPAÑA, Bilbao

MARÍA DEL VALLE

Compañía o artesano que la construye: TEATRO DE LA "A" (Constructor: Alberto Urdiales)

País: ESPAÑA, Madrid

deje tocar las obras? No formulo la pregunta en voz alta, caigo en la cuenta de que el número no es lo que importa, la experiencia que estas generaciones se están llevando de vuelta a casa sí.

Un segundo telón se abre y nos da paso al centro de operaciones del TOPIC. Ocupando toda una pared, un mapamundi iluminado nos enseña que el arte de las marionetas se extiende de una punta a otra del planeta. En la pared opuesta, una serie de vitrinas con una cuidada iluminación sincronizada con la explicación sonora que se reproduce, nos muestra personajes y estilos de diferentes rincones del mundo. La voz en off comparte una revelación que nos acompañará el resto de la visita: *Un títere no es un muñeco. Es un muñeco que tiene vida. ¿Y quién se la da? La emoción de quien lo mueve y la emoción de quien lo mira.*

Con esas palabras construyendo su hueco en nuestras memorias, pasamos a la galería de personajes. Durante toda la visita tomé fotografías a las distintas dependencias del TOPIC, y al llegar a esta galería diseñada por Daniel Freixas como el resto del recorrido, confieso que muté inconscientemente mi cámara en ametralladora y acribillé a golpe de diafragma el conjunto que se mostraba frente a mí como una dimensión paralela, mágica e infinita. Pero ahora que escribo este reportaje, me niego a poner una sola fotografía que desvele el impacto del conjunto. La ilusión que se genera al situarse frente a un océano vertical de marionetas que ascienden desde las antípodas y conquistan los cielos tiene su epicentro en los ojos, pero sus vibraciones en la piel. No la puedo mostrar, no quiero, hay que ir allí; verla y sentirla.

A cambio dejo una historia. La del proyecto impulsado desde el TOPIC "Mano viva" en el que jóvenes en riesgo de exclusión social realizan talleres de marionetas para personas que ya han alcanzado la llamada tercera edad. Fruto de uno de esos talleres surgió una de las piezas que se exponen en el museo, obra de una anciana que motivada por el taller siguió trabajando hasta construir una marioneta con un acabado profesional, que más tarde llevó al TOPIC para pedir que se quedase allí.

MANOVIVA

Compañía o artesano que la construye: GIROVAGO E RONDELLA FAMILY THEATER

País: ITALIA

O dos historias. Como la de una periodista que con motivo de una exposición de *Wayang* solicitó quedarse una noche en el museo. Su deseo le fue concedido a cambio de no moverse del espacio que había solicitado. La periodista lo hizo, pasó la noche allí sola. Lo que sucediese entre ella y las figuras *Wayang* es un misterio y tal vez lo mejor es que siga siéndolo; nunca escribió una línea.

PRINCESA

Compañía o artesano que la construye: STATE PUPPET THEATER PLOVDIV

País: BULGARIA

Desconocido

Compañía o artesano que la construye: V. Smirnova (Compañía no documentada)

País: RUSIA

GIOCCATOLI

Compañía o artesano que la construye: LE LUTIN THÉÂTRE D'IMAGES (donante). No sabían precisar la fecha de fabricación. Títeres de juguete antiguos hechos para alguna familia adinerada de la época.

País: FRANCIA

REY

Compañía o artesano que la construye: CIA. VITA MARCIK

País: REP. CHECA

Aguardando paciente el momento.
Almacén del TOPIC

Parte visible del almacén del TOPIC

CUARTA PARADA. EL ALMACÉN.

Dicen los manuales de periodismo que todo buen reportaje debe ofrecer datos. Lo leí antes de tirarlos. Pero aquí debo hacer un ejercicio de genuflexión y conceder a las cifras la importancia que tienen. El TOPIC expone unas trescientas piezas y guarda unas mil ochocientas treinta más que ha ido acumulando. Es decir, lo que vemos es la punta del iceberg y lo que no vemos es el robusto cuerpo que espera su momento para salir a flote. Aunque las piezas expuestas rotan, es difícil dar salida a todas. Ese es el motivo por el que desde la dirección del TOPIC se esté buscando una alternativa que pueda apuntar hacia una fórmula de almacén visitable.

SAGOMA DEI CAVALIERI
Compañía o artesano que la construye:
CIA. GIOCOVITA
País: ITALIA, Piacenza

QUINTA PARADA. UN PINTXO.

Quedamos por la tarde con Idoya y seguimos conversando, esta vez en una cafetería donde pedimos unos pintxos, sin tener que dividir nuestra atención entre el relato y las marionetas. Charlamos sobre todas esas cosas que le ocurren a un proyecto y de las cuales se aprende. Los aprendizajes son personales y se revelan durante el tiempo que se degusta un pintxo; luego vuelven a ser propiedad de quien habla. También hablamos sobre los eventos que se están preparando para celebrar el décimo aniversario, aunque para desvelarlos aún hay que esperar un poco.

Mi hija está hipermotivada y ya se lanza a comprometerse con escribir un texto para títeres que traerá en su próxima visita. Yo también me lanzo, a realizar a Idoya mi última pregunta: ¿Y si el TOPIC se volatizase y sólo pudieses rescatar una cosa (las personas ya están salvadas)? La pregunta se derrama por la mesa y los cuatro queremos recogerla.

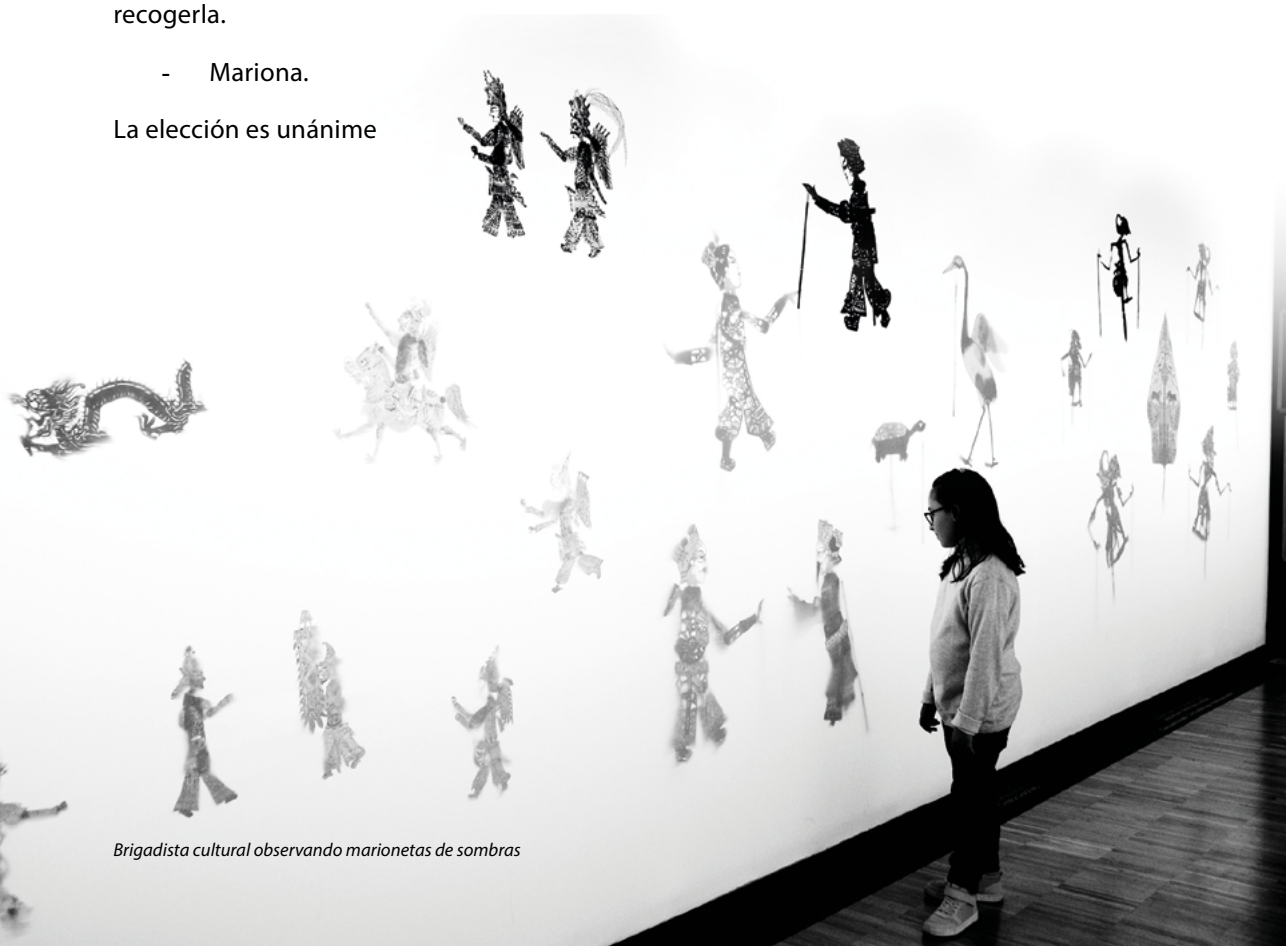
- Mariona.

La elección es unánime

AMANECE EN TOLOSA.

La misión de esta brigada familiar de observadores culturales ha finalizado. El coche nos desanda el camino de asfalto. Es entonces cuando PAUSA y SILENCIO entran en esta *road* escena acompañados. De repente, SILENCIO se quiebra por una pregunta que le hace hablar: ¿Y quién da vida al TOPIC?

PAUSA dibuja una sonrisa muda en nuestros rostros y, tranquilamente, responde: La emoción de quien acoge y la emoción de quien desea volver.



Brigadista cultural observando marionetas de sombras

El ESPECTÁCULO MISCELÁNEO EN ESPAÑA

1750 - 1814: LOS VOLATINES

Francisco J. Cornejo

Nace este artículo del intento de clarificar, poner orden e ilustrar los dispersos conocimientos relativos a los espectáculos misceláneos representados en los teatros españoles durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX que he ido encontrando a lo largo del mucho tiempo dedicado al estudio de la historia de los títeres y, singularmente, de la máquina real. Objetivo que no estoy seguro de haber alcanzado con éxito pero que la osadía me empuja a compartir con el posible lector interesado.

Qué eran los espectáculos misceláneos.-

Tras muchas décadas compartiendo públicos, corrales y cuaresmas, las compañías de máquina real y las compañías de volatines –forzadas habitualmente a elaborar una suerte de espectáculo mixto de títeres y acrobacias: "miselania", se le llama en un documento– entablaron lazos tan estrechos que acabaron surgiendo unas nuevas compañías unificadas de "volatines y máquina real", bajo la dirección de un solo autor "volatín y maquinista". Si bien hubo notables volatineros maquinistas en el siglo XVII (Manuel Morales, Christofol lo bolanti), sería en el XVIII cuando se generalizaría esta fórmula; sobre todo a partir de Félix Kinsky, activo en España entre 1733 y 1748, que desde 1744 incorporó una máquina real con un amplio repertorio a su grupo de "volatines polacos" (Cornejo 2016, 26-27 y 30-31).

El siglo XVIII fue la época dorada de las compañías mixtas de máquina real y volatines como las de Félix Kinsky, Cristóbal Franco, sus hijos Cristóbal "el Sevillano" y Manuel Franco, Manuel Cabañas, Félix Ortiz "el Carbonero", José Cortés o Genaro Bologna (Varey 1957 y 1972). Sus compañías, junto a otras muchas, llenaron la programación cuaresmal de los corrales madrileños; incluso cuando estos se convirtieron en Coliseos a la italiana (de la Cruz, 1737, y del Príncipe, 1742).

Para llegar a comprender en toda su complejidad el fenómeno de los espectáculos misceláneos que se representaron hasta principios del siglo XIX en los teatros españoles es necesario conocer cómo funcionaba la maquinaria administrativa que los regía (Varey 1972, 12-22). Por un lado se encontraban las compañías de muy diferentes géneros, tamaños y especializaciones existentes (máquina real, volatines –bailarines de cuerda y volteadores–, danzas valencianas, titiriteros de "manga" o guante, teatros de sombras, compañías de animales, etc.) que podían ser tanto nacionales como foráneas y que debían de solicitar la pertinente licencia al Juez protector de los teatros para poder actuar sin problemas en toda España. Estas compañías solían realizar a lo largo de la temporada numerosas representaciones siguiendo los tradicionales circuitos de las compañías teatrales, que incluían a pueblos importantes y a ciudades con corrales de comedia o coliseos. Su repertorio buscaba ser lo suficientemente amplio como para poder modificar el programa a lo largo de los días de estancia en cada localidad. En estos casos la gestión administrativa consistía en conseguir un acuerdo y la correspondiente autorización de la correspondiente autoridad local.

Mucho más compleja era la realidad de Madrid con sus dos teatros, recién transformados en coliseos, que a lo largo de toda la Cuaresma tenía que ofrecer a los habitantes de la Corte una programación diaria –los viernes no había funciones– variada y atractiva. Todo comenzaba cuando en los meses de diciembre o enero las compañías importantes escribían o se presentaban personalmente pidiendo a la ciudad permiso para actuar en alguno de los dos coliseos. Entonces la Junta de Corrales, formada por el Juez protector y un Comisario por cada teatro, se reunía y adjudicaban a cada coliseo una o varias compañías; que en este último caso tenían que ponerse de acuerdo en todo lo relativo a la participación en los espectáculos y al reparto de beneficios. Además la Junta nombraba a los músicos de las respectivas orquestas y fijaba el precio de las entradas.

Los espectáculos resultantes de este sistema eran, consecuentemente, muy variopintos. En ocasiones las compañías se alternaban repartiendo equitativamente el número de días a representar; en otras, las más, formaban un espectáculo mixto que, además, iba cambiando a lo largo de la Cuaresma. Un ejemplo de cómo se componían en su primera etapa los espectáculos misceláneos lo leemos en el *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, de Madrid, de 27 de febrero de 1762:

> Se da noticia al Público, cómo ha llegado a esta Corte la compañía de Volatines Vngareses, que hacen muchas diferencias de habilidades, en la maroma de baylar, con contrapeso, y sin él, la cuerda floxa, el alambre de nueva invención, y cinco Volteadores, que voltean en el suelo, y en el ayre, con distintos saltos mortales: Dos muchachos, que hacen muchas posturas Inglesas, y equilibrios de cabeza: Una Mona muy curiossa, que bayla en la maroma, voltea en la cuerda floxa, en el suelo, y en el ayre, y también saltos mortales, que dará mucho gusto al Público: una nueva Máquina Real, que representa a la moda Italiana y Española, con cánticos, música y transformación; Fiesta de Toros, Plaza Real, con paseo de carrozas; y se finalizará con un pequeño Jardín en fuego, a la moda Chinesca, todo adornado de clavellinas, y parecerá el Sol, la Luna, y la Cruz de Malta; asimismo tres Fuentes de agua en el fuego, sin haver humo, mal olor ni trueno. Todas las tardes habrá diversioners diferentes. Se empezará mañana Domingo 28. del corriente, a las 4. de la tarde, en el coliseo del PRÍNCIPE.

Está documentado que la máquina real y los volatines compartieron espectáculo en los coliseos madrileños hasta el año 1781 –del Príncipe– y 1783 –de la Cruz–, fechas de las últimas participaciones de la máquina de Cristóbal Franco en la Cuaresma madrileña (Varey 1972, 122 y 134). A partir de entonces los únicos títeres que seguían participando en las funciones junto a los volatines eran los de "purichinela" en su "castillejo" (141), es decir, los que hoy llamamos títeres de guante. La máquina real pasó a trabajar, cada vez más bajo el apelativo de teatro de "figuras de movimiento" en los nuevos espacios lúdicos que proliferaron durante décadas en locales particula-

res (para Madrid, Varey 1995). El espectáculo misceláneo sustituyó, en una segunda etapa, las comedias de títeres de la máquina real por otros géneros dramáticos como la pantomima, los bailes populares o historiados, las tonadillas; o –más raramente– el teatro de sombras. He aquí un ejemplo de la nueva fórmula del espectáculo misceláneo (*Diario de Madrid*, 25/02/1790):

> *Volatines*. Hoy en el Coliseo de la Cruz a las 4, la Compañía de Manuel Franco, sigue haciendo las habilidades en todo genero de Maroma, juntamente con el diestro Mancheguito, el Suizo, el pequeño Madrileño; y el Vizcayno, con Manolo el Payaso, harán varias suertes en la Maroma de danzar, y la famosa quadrilla de Valencianos executarán sus primorosos saltos y habilidades, con aquella célebre Pantomima intitulada: *La muerte de Arlequín*, con un bayle nunca executado en esta Corte.

Bajo esta estructura, flexible y adaptable a las circunstancias de cada momento, siguieron representándose este tipo de espectáculo mixto en los coliseos madrileños hasta el fin de la Cuaresma de 1802 *(Diario de Madrid, 1802/04/08)* **[fig. 2]**. Las funciones de volatines a partir de esta fecha se localizan en las Plazas de Toros o en pequeños teatros privados.

Siendo los volatines la parte del espectáculo que permaneció en activo a lo largo del todo el siglo XVIII, conviene comenzar por su análisis para conocer cómo era el espectáculo misceláneo. Esta es la misión de este artículo.

2. Tapa de caja de rapé con escena de una bailarina en la cuerda floja y, en el escenario, la maroma tirante y su despeñadero, 1778–79.

Qué se debe entender por volatines.-

Antes de comenzar la aventura de la clasificación y descripción de las múltiples actividades que se acogen bajo el amplio paraguas del término "volatines", conviene tomar conciencia de la complejidad de su definición. Para Covarrubias (1611), es "Bolatín, el que vuela por la maroma"; según el primer *Diccionario* de la Real Academia

(RAE 1726-39), "volatín" es "La persona, que con habilidad, y arte anda, y voltea en una maroma al aire"; en Terreros (1786-93), es "El que danza por alto, y hace otros movimientos, juegos, acciones, y habilidades, y tales que algunas veces sorprenden, y maravillan aun a los sabios"; mientras que en la versión actual del *Diccionario* de la RAE (2014) aparece con una doble acepción: "1. Volatinero" y "2. Cada uno de los ejercicios del volatinero"; siendo el "volatinero" la "Persona que con habilidad y arte anda y voltea por el aire sobre una cuerda o un alambre, y hace otros ejercicios semejantes".

Es interesante comprobar la sucesión de verbos empleados para definir este complejo arte –siempre "al aire", o "por alto", sobre una maroma, cuerda o alambre–: volar, andar, voltear y danzar. Curiosamente, Covarrubias desarrolla ampliamente en su entrada "Boltear" ("Dar vueltas") las actividades de "los que boltean por el aire" y de los que "boltean en la maroma" –aunque aquí no los denomine volatines– junto a los "bolteadores" que "hacen bueltas en el suelo". Con ello refleja la íntima relación que en la práctica existía entre volatines y volteadores: los primeros son la variante aérea de los segundos, pero lo habitual era que los volatines también realizaran, más allá de sus vuelos, otras habilidades sobre el suelo. Por eso es fácil encontrar un uso casi indistinto de ambas palabras, de manera similar a como, más adelante, ocurrirá entre "volatín" y "titiritero": "También suelen llamarle *titeretero*, o *titiritero*; pero este es el que trahe estas, o las otras máquinas, a las cuales mueve con algunos muelles, haciéndolas bailar, saltar, &c." (Terreros 1786-1793, voz: *volatín*). Hoy sigue vigente esta identificación: "2. Volatinero" (RAE 2014, voz: *titiritero*).

El verbo "danzar" también forma parte indisoluble del mundo de los volatines ya que parte notable de su arte consistía en bailar sobre la maroma de modo semejante a como se solía hacer sobre el tablado (Cornejo 2018). Es por ello que abunda la documentación que se refiere a los volatines como "bailarines de cuerda". Cuando en 1655, Diego Arbanel vende en Zaragoza sus títeres a Francisco Morales, también incluye "una maroma de Danza y demás ropa de el Arte [se refiere al vestuario propio de la *comedia dell'arte*, también vinculada a los volatines]" (González Hernández 1979, 42-43). Un año después el maestro Francisco de los Reyes se obligó a estar en la Corte con su "conpañía de bolatines y máchina real de títeres con música" para representar en la Cuaresma de 1657. Con sus los volatines se comprometía a "andar en tres maromas, vna de danzar, otra de fuerza de brazos y otra de volar" (Davis-Varey 2003, II, 425-26).

Pero más allá de los intentos, más o menos conseguidos, de sintetizar en una única definición el arte –mejor: las artes– de la volatinería que se pueden leer en los diccionarios, hay otras fuentes más detalladas y fiables para su conocimiento: la documentación administrativa de la época y el reflejo de estos espectáculos en la recién nacida prensa periódica. Y en este territorio, como siempre, es obligatorio partir de la sólida base documental que suponen los

valiosos trabajos de John E. Varey (1953, 1957, 1972 y 1995) sobre la historia de los espectáculos populares españoles.

Suertes y destrezas de los volatines.-

Las compañías de volatines realizaban en sus espectáculos muy diversos números de acrobacia, de danza o teatrales que se pueden agrupar, inicialmente, en dos grandes apartados: las destrezas aéreas o "en alto" y las destrezas realizadas sobre el tablado, en sus múltiples variedades.

Las **destrezas aéreas**, a su vez, se dividen básicamente en tres grupos, según la estructura técnica que las soporta: 1) la maroma tirante, que a partir de 1758 en España convive y es sustituida progresivamente por el "alambre" o cable metálico; 2) la cuerda floja; y 3) la maroma oblicua o "despeñadero".

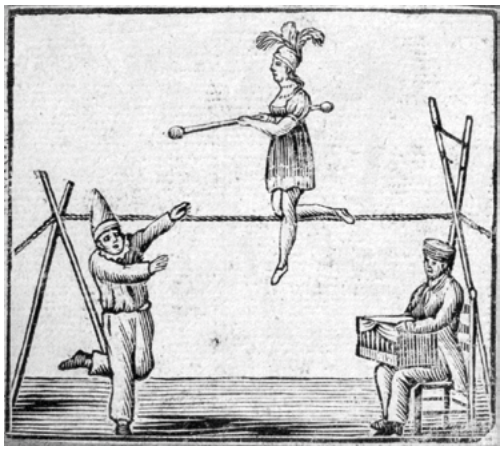
El término "maromas" se usó genéricamente durante los siglos XVII y XVIII para referirse al conjunto de las habilidades del volatín incluyendo cualquiera de las tres modalidades referidas; aunque, en ocasiones y con el mismo sentido, se utiliza "cuerdas".

A la **maroma tirante** se la denomina, la mayor parte de las veces, simplemente "maroma"; y, a veces, "maroma gruesa" (por necesidades obvias, debido a la tensión que sufre; Davis-Varey 2003, II, 425-26), "marona de tijera" (por la forma de los palos que la sostienen; Varey 1957, 327) o "maroma de danzar" (*Diario de Madrid*, 1790/02/21, 4) o "de baylar" (por ser la que permite este arte; Varey 1995, 106); aunque también se pueda usar "cuerda tirante" (Alonso 1923, 256)[1]. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII sus funciones las compartirá con el novedoso alambre, ya usado en el madrileño Coliseo de la Cruz por Gaspar Ministrina en la Cuaresma de 1758 (Varey 1957, 334) **[fig. 3]**.

La sencilla estructura que sustenta la maroma **[figs. 4 y 5]** está formada por dos tablas fijadas al tablado a la misma distancia de

3. Ejercicios en la maroma tirante y despeñaderos. En el suelo, personajes de la Commedia dell'Arte, 1814.

1 "Las cuerdas gruessas, de las quales principalmente vsan los marineros: y assi tomo el nombre de la mar. Andar sobre la maroma, es vna galantería, que algunos hacen bolteando sobre ella. A estos llamaron junambulos, y todas las sutilezas y primores que agora hacen sobre la maroma, se vsauan en tiempo de los Romanos, y muy atrás entre los Griegos…" (Covarrubias 1611, voz: *maroma*)



4. Ejercicio en la maroma, 1814 – 1869.

la longitud requerida para el desarrollo de las habilidades: unos 4 o 5 metros, según se desprende de la iconografía conservada ("dos tablones con sus topes para la seguridad de las tijeras", Varey 1972, 114)[2]. En los extremos de cada tabla había dos topes o agujeros donde encajar dos postes de madera que se cruzaban a unos 2 metros de altura, formando sendas "X" denominadas "tijeras" u "orquillas" ("quatro lanzas de coche para las tixeras", 83). Es en estos dos puntos de cruce donde la maroma o –en su caso– el alambre, descansa formando una línea perfectamente horizontal, que se vuelve oblicua en ambos extremos, o "despeñaderos", cuando desciende para ser fijada fuertemente al suelo y, a través del uso de poleas en uno de sus lados ("garruchas", "trocolas", 85), consigue la tensión necesaria. Siempre, la parte superior de una de estas tijeras es un poco más alta, de manera que entre los extremos de sus postes se pueda tender una tela, cuerda o tabla que sirva de asiento y reposo al volatín entre las diversas suertes ejecutadas. El lugar donde se cruzan los postes de cada tijera será el punto de referencia en el que fije su mirada quién evolucione sobre la maroma para poder mantenerse en equilibrio.

5. Bailarina de cuerda con balancín sobre la maroma; acompañándola desde el suelo, para su protección, un Pierrot. Se aprecia una "tijera" y su despeñadero. En el suelo dos aros y una espada.

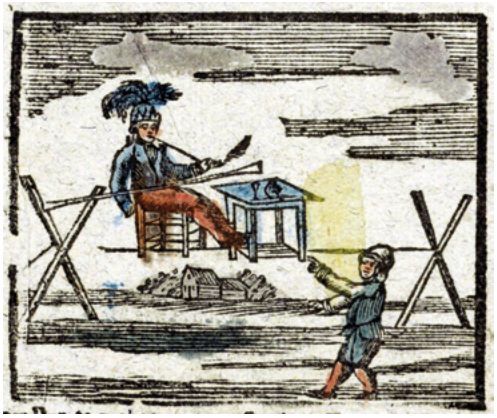
A la maroma se subía con una escalera de mano de unos 3 metros de altura (127), que también podía servir para la ejecución de otros números de equilibrio. El bailarín o la bailarina de cuerda –abundan las mujeres en este arte, como reflejan muchas imágenes de esta

2 A partir de aquí, las citas relativas a Varey 1972 –muy numerosas– aparecerán solamente por su número de página entre paréntesis. Aunque, habitualmente, la documentación recopilada por Varey incluya más de un ejemplo de los casos tratados, me limitare a referenciar solo al más significativo de ellos.

época **[fig. 6]**– solían ayudarse del balancín o contrapeso: un largo palo, forrado con "cordel de azote" y con añadidos de plomo en sus extremos, que facilitaba el control de sus evoluciones sobre la maroma (68); también se embadurnaba el alambre con "pez griega" (colofonia, a base de resina de pino) para mayor sujeción de los pies del artista (64). Actuar sin el balancín suponía un plus de dificultad reservado a los volatines más experimentados. Sus destrezas, basadas en el control del equilibrio, partían del "simple" caminar sobre la maroma para, progresivamente ir añadiendo elementos de dificultad; elementos que han quedado reflejados en muchas estampas de la época y también en las hojas de gastos de los coliseos madrileños. Entre las trabas que el volatinero sorteaba para moverse sobre la cuerda estaban el calzar botas –en lugar de las habituales zapatillas flexibles– (128), "zapatos de madera" o de "palo" –zuecos– (122), llevar "cántaros" (64), "cestos", "cestas", "canastas" o "canastillos" en los pies (152, 130, 79), o ir trabado con "grillos de hierro" o "cadenas" (82, 152). El volatín podía bailar en la maroma con la cabeza o todo el cuerpo tapado por un saco (70) o, en los casos de los bailes de "la gayta gallega" o de "la botella", con una careta y un ropaje –"botarga"– específicos (68, 131). Existían diversas suertes comunes a las tropas de volatineros de toda Europa, como son las cabriolas, el salto por encima de una cinta **[fig. 7]** –a veces dos; siempre "encarnada"– sostenida con cañas por un ayudante desde el tablado (122), el equilibrio sobre una tabla y una "birla" –pieza de madera torneada, especie de bolo– (73), o el juego con una "baqueta" –vara– (79) o un aro (137). Suertes que, a su vez, se realizaban con variantes en los días sucesivos de representación; por ejemplo: "la misma función de ayer, con la diferencia de saltar el Sevillano [Cristóbal Franco] sobre la maroma, atrás y adelante, una cinta puesta a [la altura de] los pechos" (*Diario curioso*, Madrid, 1787/02/27), o "añadiéndose el saltar dos cintas el Sevillano sobre la maroma, de dos brincos adelante y uno atrás" (*Diario curioso*, Madrid, 1787/03/03). Días después se anunciaba el "baylar el Sevillano en la maroma con cinco personas, y hacer el exercicio de fuego" (*Diario curioso*, Madrid, 1787/03/05).

6. Bailarina de cuerda con balancín sobre la maroma, h. 1690

7. Bailarina de cuerda con balancín saltando una cinta en la maroma. En el suelo un músico toca la trompeta. 1720.



8. Comiendo en la maroma, 1806-30.

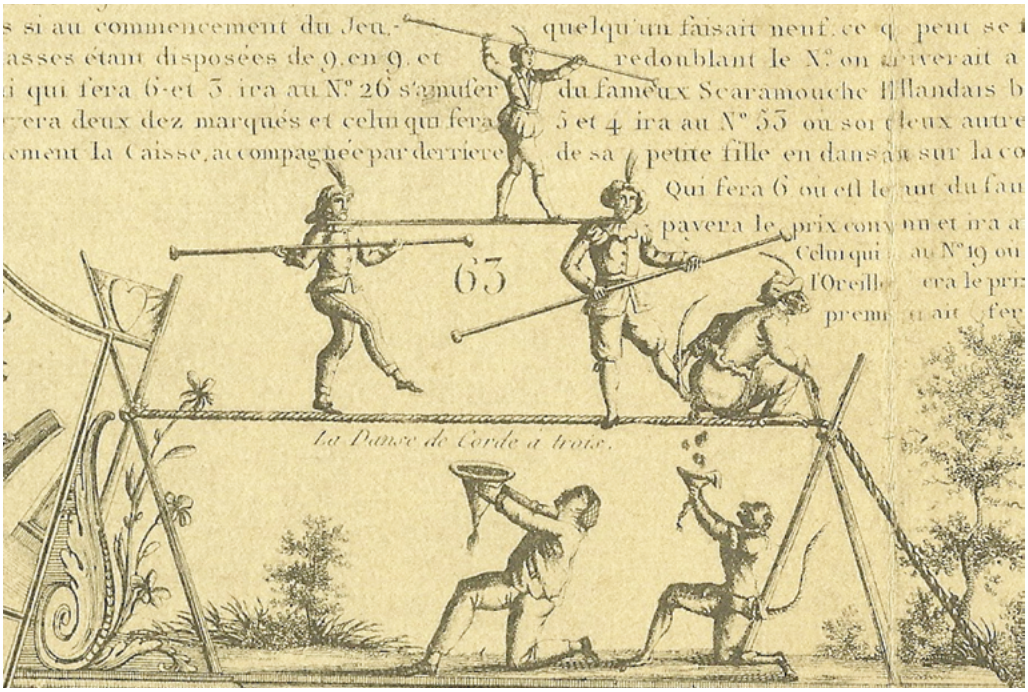
Todo ello buscaba incrementar el atractivo del espectáculo y por esta razón las suertes sobre la maroma iban acompañadas de muy diversos complementos que daban variedad a los números; por ejemplo, en el clásico del soldado borracho que sube a la cuerda y se sienta ante una mesa a comer **[fig. 8]**: "De la mesa y tabla y silla y escopeta para el borracho" (152); en otros, botellas, vasos, vino (86, 122); huevos (141); o "Vn capon para el Arliquin que salio de mujer en la cuerda a bailar" y "Vna holla para llebar el capon" (85); o una escopeta con su pólvora para disparar un tiro (130). También era habitual que el artista tocase un instrumento –o más de uno simultáneamente–, como "en la maroma haze el pallaso, canta y toca el violin de cinco diferentes maneras" (111) **[fig. 9]**. Además de la ya citada "gayta" están documentados el "biolon" (85), la "biguela" (75), el "bandolin" (86), el salterio (84), la "flauta dulce" (85), la "travesera" (86), la trompa (117), el tambor y el tamboril (112), la "caxa de guerra" (64) y hasta un "instrumento turco" (86).

9. Bailarín de cuerda hace un ejercicio en la maroma mientras toca, sobre su cabeza, el violín. 1720.

Y para mayor confusión en un espectáculo misceláneo como este, no podía faltar un autómata como el presentado por Teodoro Bianqui en el Coliseo del Príncipe en la Cuaresma de 1783:

> una figura de madera del tamaño de una persona, la que con la mayor ajilidad y destreza (por medio de unos sutiles resortes que van introducidos dentro de la maroma) trabajara y hara sus abilidades tan propiamente como qualquiera bolatin natural (134)

La dificultad se podía multiplicar al añadir un segundo piso en la "titulada Cuerda doble: esta suerte es la más vistosa y difícil que se hace, porque en ella se presentarán el Romano y el Payaso en la cuerda ordinaria guardando equilibrio; y sobre otra que se pondrá encima de los dos se colocará el pe-



10. Ejercicio en la "cuerda doble", 1812.

queño y diestro Valenciano, y los tres en esta actitud executarán varios juegos y admirables equilibrios" (*Diario de Madrid*, 1811/10/19) **[fig. 10]**.

El uso del **alambre** en los coliseos madrileños aparece documentado por primera vez el año 1758 en la solicitud de Manuel Cabañas "para ejecutar sus hauilidades de maromas, alhambres, equilibrios, bolteos y máquina" (Varey 1957, 333). La petición fue concedida para el Coliseo de la Cruz y en la lista de la compañía aparece, entre otros "danzarines de maroma", el milanés Gaspar Ministrina como "equilibrista de alambre" (Varey 1957, 334). El propio Ministrina es citado de esta manera en 1760 (Varey 1972, 51) y publicita (*Diario noticioso Universal*, Madrid, 27/02/1762) entre las habilidades de su compañía, "el alambre de nueva invención". Un año antes, Antonio Cortés, que "haze el equilibrio del alambre", había actuado en el Coliseo del Príncipe mientras que Ministrina lo hacía en de la Cruz (Varey 1972, 59-60): la novedad del alambre quedó incorporada a la actividad volatinera junto a la tradicional maroma.

La instalación del alambre discurría a mayor altura que la maroma, según se puede deducir de la documentación relativa a los coliseos madrileños, entre dos grandes vigas verticales reforzadas con sus correspondientes "tornapuntas" o puntales inclinados fijados al suelo ("dos vigas de a 24 pies (6,68 m) cada vna para el alanbre , todas tornapunteadas para su seguridad", 83). Para mejorar la adherencia del alambre se usaba la "pez griega" o colofonia –resina de conífera que hoy se sigue utilizando con semejante función aplicada a las zapatillas de ballet o a los arcos de los instrumentos de cuerda– (64),

aunque también aparece documentada como elemento al servicio de los "efectos especiales" de la época, ya que la inflamación de una nube de polvo de este producto produce una gran, pero poco peligrosa, llamarada ("pez griega y zerilla para los relámpagos", 137). Las posibilidades aportadas por el alambre quedan reflejadas en el siguiente texto de un cartel del alemán Clemenson de 1770 (Varey 1972, lám. 3):

> Concluida la diversion de la maroma, subirá el pequeño Inglés sobre un sutil hilo de Alambre sin contrapeso alguno, y puesto siempre en un continuo, y grande balanceo, hace los Equilibrios de mas admiración, caminando con ellos, balanceando, dando vueltas estando en balanza: habilidad que hasta oy dia no havran visto, y que han merecido el aplauso, y admiracion de quantos la han disfrutado. Juega dos Vanderas a un tiempo, suena varios Instrumentos, y siendo Profesor de Musica, ya se dexa considerar que ira ajustado al compás, con lo que da mayor realce a la diversion; bate dos Caxas a un tiempo; toca dos Instrumentos; y haze el exquisito Equilibrio de sostenerse con la cabeza sobre el Alambre, y los pies al ayre. Hará el admirable Equilibrio, y particular suyo, pues otro alguno ni lo hace, ni lo ha hecho, que es poner un Aro sobre el Alambre, y puesto sobre dicho Aro camina con él, sonando la Trompa de caza, y boltando con el mismo Aro. Finalizando el Inglés, sube sobre el Alambre el incomparable Aleman haciendo diferentes Equilibrios; juega al ayre quatro Balas, las trueca en quatro Naranjas, las quatro Naranjas las trueca en quatro huevos, que es cosa que ha hecho admiración a los Principes de Europa.

11. Equilibrios y malabarismos en la cuerda floja.

De este y de otros testimonios documentales se puede deducir que la mayor parte de los ejercicios sobre el alambre eran similares a los que se podían encontrar en otras variantes volatineras (maroma, cuerda floja, despeñadero); si bien parece que hay algunos que pudieron adaptarse con éxito al alambre, como es el uso del aro –sin duda de perfil cóncavo– y, sobre todo, el del "carro" (76) o "carreton" (109) –lo que hoy llamamos un carrillo de mano– en el que era habitual "pasear" a alguno de los niños del volatinero.

En el caso de la **cuerda floja** –a veces llamada "maroma floja"– también es difícil encontrar suertes que fueran exclusivas de la misma; aunque sus cualidades técnicas eran bastante diferentes de las de la maroma tensada o el alambre, los ejercicios eran parecidos **[figs. 2, 16, 18 y19]**. Esta documentado el uso de "espadines" (70) que, según se comprueba en diversos grabados del momento, se colocaban bajo la cuerda o usaba el propio volatín para aumentar el riesgo

12. Descenso de Madame Saqui, rodeada de fuegos artificiales, en los Vauxhall Gardens de Londres, 1822.

del ejercicio. También tenía éxito el número del volatinero andando en la cuerda con un niño colgando de cada uno de sus pies (79) y, a veces, otro más sobre los hombros (*Diario de Madrid*, 1811/10/19). Una hoja volandera de 1774 anunciaba una sugerente acrobacia en la cuerda floja titulada "el molino de don Quijote" (Varey 1972, lám. 4), de la que no he vuelto a encontrar noticias.

En las hojas de gastos de los corrales madrileños para la representación de los volatines no aparece ninguno relativo a la instalación de la cuerda floja –a diferencia de lo que ocurre con la maroma, el alambre o los saltos–; de lo que se puede colegir que dicha cuerda, simplemente, se ataba de manera conveniente a la estructura de vigas que cubría el escenario de los coliseos, sin necesidad de carpintería o tramoya. De hecho, en muchas pinturas y grabados tan solo se muestra al volatinero sobre una cuerda de la que el espectador –como en el teatro– no puede ver en dónde está sujeta. En las representaciones al aire libre, donde esto no fuera posible, serían necesarias estructuras similares a las usadas para la maroma o el alambre, como muestran algunas estampas.

El **despeñadero** o despeño alude a las maromas tirantes oblicuas en sus diversas posibilidades. El caso más habitual y sencillo en el interior de los coliseos es el de la prolongación de la maroma tirante, al menos por uno de sus lados, en el tramo que baja desde el cruce de las "tijeras" hasta el suelo del escenario; en ocasiones, como muestran algunas imágenes de la época, la maroma se prolonga notablemente para bajar hasta el suelo del patio del teatro. Otras veces, la cuerda se tiende desde el suelo del tablado hasta el palco frontal más elevado o "tertulia", por encima de las cabezas del público asistente del patio.

Las suertes del despeñadero se volvían mucho más espectaculares al aire libre cuando la instalación del mismo implicaba mayor riesgo. Hay bellas estampas del siglo XIX que muestras este multitudinario espectáculo en importantes ciudades europeas, como las de Forioso en los Campos Elíseos parisinos en 1809 o de Madame Saqui en los Vauxhall Gardens londinenses, entre 1816 y 1821 **[fig. 12]**. También están en uno de los dibujos que ilustran el manuscrito del belga Jehan Lhermite –Ayuda de Cámara de Felipe II– titulado *Le passetemps*. Cuando trata de las fiestas en la Corte española durante el Carnaval de 1596, describe diversas prácticas volatineras realizadas ante la fachada del recién construido Alcázar de Madrid, entre ellas

13. Volatín deslizándose con dos bengalas por el despeñadero, con Arlequín sujetando un jergón y Escaramuza con una copa y una botella. 1728.

la maroma, la cuerda floja y el despeñadero[3]. Este último aparece instalado entre una ventana situada en la parte más elevada del edificio y el suelo de la plaza delantera, formando la cuerda un ángulo de unos 45º, y en el mismo se ve a un volatinero bajar deslizándose sobre la parte frontal de su cuerpo y con la cabeza por delante. Parece ser que para hacer este arriesgado ejercicio el volatín se colocaba sobre una especie de peto realizado con cuero que contribuía a un más seguro deslizamiento sobre la maroma –se incluye como "canal de baqueta" en los gastos de 1764 del Coliseo de la Cruz (65)–; al final del trayecto se colocaba un jergón o colchón para amortiguar el golpe **[fig. 13]**.

Sobre la cuerda oblicua se podían hacer muchos de los juegos que se practicaban en las otras cuerdas –con dos banderas, con el carrillo, con fuegos de artificio–; muchas estampas lo muestran **[fig. 3]** y en un memorial pidiendo permiso para representar en Madrid en 1761 un volatinero presume de que "sube por la maroma del despeñadero, de quantas maneras puede discurrir" (59). Otro, en 1785, afirmaba "que si se le permite al suplicante por V.S. hará la subida y bajada por la cuerda que va desde el teatro a la tertulia sin que ninguna persona peligre" (183); permiso necesario ya que, en alguna otra ocasión las licencias para actuar se otorgaron "con la prevención de que por ningún caso se pueda poner maroma desde el tablado a la tertulia, tanto para subir como para bajar a hacer el despeñadero" (70). En los anuncios de la prensa madrileña una compañía prometía que "hará primorosas suertes, y en el tablado aquella maravillosa nombrada: el Despeñadero, de encima de tres mesas y quatro sillas" (*Diario de Madrid*, 29/03/1791); mientras que otra la superaba con "la difícil suerte del despeñadero desde la eminencia de 6 sillas colocadas una sobre otra encima de 2 mesas, que también estarán en la misma forma" (*Diario de Madrid*, 19/10/1811).

Para despedir el capítulo de destrezas aéreas es preciso hablar de las nuevas variantes desarrolladas a principios del siglo XIX para su realización al aire libre –en estas fechas los volatines ya se rea-

3 *Le passetemps de Jehan Lhermite* (Bibliothèque Royale de Belgique, ms.) (en ed. de Ch. Ruelens, E. Ouverleaux y J. Petit, t. I, Antwerpen: J. E. Buschmann, 1890, pp. 289-291. Digitalizado en: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4468w.r=%22le%20passetemps%22lhermite?rk=42918;4.

lizaban, casi siempre, en plazas de toros–; una basada en el uso de globos aerostáticos de una dimensión suficiente como para hacer elevarse a notable altura a un hombre haciendo el pino sobre el mismo, a la vez que aprovechaba la ascensión para dejar caer hojillas propagandísticas sobre el público asistente:

> Despues el insigne Romano repetirá la singularísima suerte de elevarse sobre el globo, que tanta aprobación ha merecido; aumentando el ponerse sobre cada pie un globo al colocarse de cabeza sobre el otro; de modo que partirá llevando los tres, y moviéndolos a su arbitrio causará la más grata admiración, repartiendo al pasar por el tendido las papeletas que manifiesten su gratitud y la de su compañía, como lo hizo la próxima función. Al llegar a la eminencia del palo, que está 40 pies [11,14 m] más alto que el tejado, despedirá el Romano los dos globos que lleve en los pies, y estos se remontarán tanto que lleguen a perderse de vista. (*Diario de Madrid*, 1811/10/19)

Mientras que otra consiste en la aplicación de elementos pirotécnicos a algunos ejercicios tradicionales, como se vería años después en el citado grabado de Madame Saqui en los Vauxhall Gardens **[fig. 12]**:

> y se dará fin con los fuegos mecánicos artificiales, que ordenarán los maestros polvoristas Jaime Charini y su hijo el Romano, superiores y diversos a los que el día pasado merecieron el aplauso del público, y en lo nuevo y caprichoso de cada una de las piezas que se presenten, será la más grata una que jamás se ha visto en esta plaza, conocida con el título de el Hombre incendiado, la qual será executada en la cuerda floxa por el incombustible Diableto, dando vueltas como un molino de viento quando le hayan prendido fuego a una porción de cartuchos que llevará colocados en todos los remos de su cuerpo; y ardiendo estos, formará en el aire un primoroso círculo de fuego colocado él en medio, sin dexar el movimiento con que empieze hasta que se concluya la chispería. (*Diario de Madrid*, 1811/10/19)

Las **destrezas sobre el suelo o tablado** del espectáculo misceláneo abarcaban muy diversas categorías. Por una parte las que consistían en números breves que podríamos englobar dentro del grupo de los ejercicio gimnásticos, como son los equilibrios, posturas de flexibilidad, fuerzas o saltos de varios tipos; y por otra, las representaciones de pequeñas piezas dramáticas de muy diversos géneros que, también, solían incorporar algunas suertes del grupo anterior –incluso destrezas aéreas–: me refiero a las pantomimas, bailes, entremeses, títeres de guante o teatro de sombras **[fig. 14]**.

Los **equilibrios**, que ya se han tratado en su vertiente aérea, eran ejercicios realizados sobre el escenario, con frecuencia sobre una mesa –que al limitar el espacio los complicaba, pero, sobre todo, les daba una mejor visibilidad–, y acompañados por muy diversos objetos y combinados con ejercicios de fuerza o flexibilidad que contribuían a su dificultad y atractivo **[fig. 15]**.

14. Polichinelle y bailarines grotescos haciendo sus bailes y ejercicios, 1823.

Un primer tipo de equilibrio que, al parecer, no faltaba en ningún espectáculo de volatines era el juego, o juegos, sobre la escalera de mano –número cómico, ya que lo encontramos casi siempre, en la documentación y en la iconografía, protagonizado por Escaramuza, Arlequín (89) o el Payaso (122)–; escalera que podía ser "larga" (64) o "pequeña" (79). A veces se le denomina "Vayle de la escalera" (120) y en una de sus variantes permitía que se desencajara totalmente una de sus patas para complicar aún más el equilibrio **[figs. 1 y 17]**.

15. Equilibrios variados, 1814.

Para cumplir su función sustentante la "mesa de equilibrios" debía de ser fuerte, pero también desmontable; en una hoja de gastos se describe "Vna mesa grande de equilibrios que se compone de vn tablero y dos borriquetes" (88), a diferencia de usada para las suertes en la maroma: "una silla y una mesita para la suerte de danzar" (130). A veces las mesas eran dos (117) o tres (*Diario de Madrid*, 29/03/1791), para usar una encima de otra.

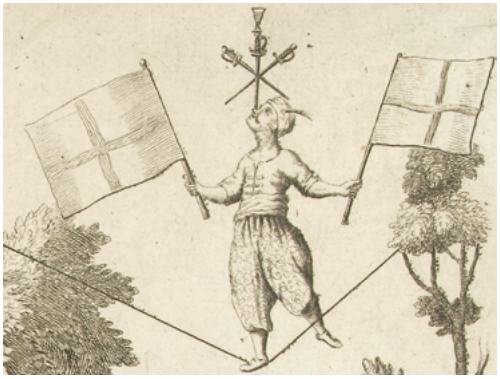
Sobre las mesas o en el tablado tampoco faltaban las sillas (70), descritas como "sillas altas fuertes ordinarias para los equilibrios" (84). A veces "de brazos" (85) o "sillón" (86). Hay imágenes grabadas de ejercicios sobre una, dos o tres sillas apiladas y sobre un sillón **[fig. 15]**. Entre los gastos registrados no faltan las "composturas" de las sillas de equilibrios o la "Quenta de la compostura de una mesa que se añadio por los cuatro lados para dar vueltas la niña [Gertrudis Franco] que azia el molino de biento" (160).

Los "candeleros" o candelabros eran elementos imprescindibles en los ejercicios de equilibrio (69). Apoyado el equilibrista sobre uno de ellos, cabeza abajo, o uno bajo cada una de las patas de una silla, sobre la cual se ejecuta el ejercicio , son ejemplos de su uso **[fig. 20]**. También fue frecuente utilizar un aro, ya sea para subirse sobre él,

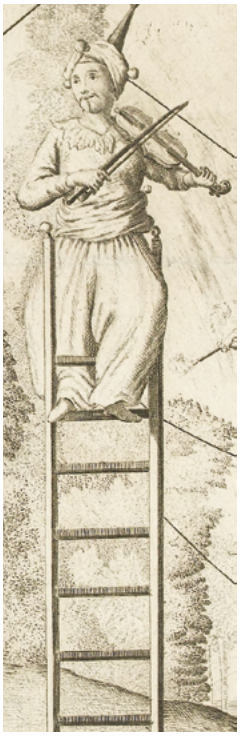
ya para colocar en su interior, por ejemplo, un vaso lleno y hacer el ejercicio sin que se derrame ni caiga o para otros diversos usos ("Vn aro grande de vna cuba de bodega […] para vn equilibrio", 85).

Entre la abundante utilería empleada en los equilibrios destacaban las "pirámides", formadas bien por vasos o copas llenas de vino, bien por abundantes velitas encendidas, o por la combinación piramidal de estos elementos ("Zerilla para el piramine", "Bino para las copas del piramine" 73) **[fig. 18]**. El uso de espadas o espadines contribuía a aumentar el riesgo y, por lo tanto, la emoción de las suertes de equilibrio; bien es verdad que estas armas no eran auténticas, como revela la documentación: "espadas de palo de aya aforradas en pergamino que se an echo nuebas" (85); "una espada de palo y dorada y plateada" (129); "4 espadas de madera grandes" (113). Otros objetos que utilizados en los equilibrios –pero también en los otros géneros de suertes– eran las banderas (69), instrumentos musicales diversos (violín, 166), platos de peltre (94), abanicos (255) y otros muchos que se ven el las imágenes de la época **[figs. 3, 9, 11, 16 y 22]**.

Bajo el término de **posturas**, empleado en la documentación y publicidad de la época, se debe entender el conjunto de posiciones estáticas espectaculares adoptadas por los volatines, utilizando tanto los equilibrios, como la elasticidad o la fuerza, o las combinaciones posibles de estos elementos. En un cartel fechado en 1758 –que conserva el Archivo Municipal de Madrid en un expediente de 1760 (Varey 1972, lám. 1)– la compañía de Antonio de Angeli anuncia que en su espectáculo "Un muchacho de sinco años representará 180 posturas tanto Italianas, Inglesas, Chinescas, como Turcas". Es difícil saber cómo eran las posturas así denominadas ya que cuando éstas aparecen en los grabados normalmente no suelen tener un pie de imagen con su explicación. Aunque afortunadamente existe alguna excepción: en dos de las casillas de una edición calcográfica del Juego de la Oca titulado *Le Grand Jeu des Danseurs de Corde, Sauteurs*



16. Equilibrios con banderas en la cuerda floja.



17. Equilibrio sobre la escalera tocando el violín.

18. Equilibrios con pirámide de copas en la cuerda floja.

19. Ejercicios en la cuerda floja. En el suelo, personajes de la Commedia dell'Arte, 1814.

et Voltigeurs (A Paris Chez Basset, Rue St.Jacques N°64, 1812; en D'Allemagne 1950, lám. 47) aparecen, con el título *Force et Souplesse Italienne*, un hombre haciendo el ejercicio de flexibilidad conocido como puente invertido y sobre su pecho, un niño haciendo una postura de equilibrio sobre su pie derecho, y en la otra casilla, sobre el título *Souplesse Italienne* –flexibilidad italiana– hay una joven que ha elevado hacia atrás su pierna izquierda manteniéndola casi recta hasta el punto de sujetar su pie por encima de su cabeza **[fig. 20]**. Parece, pues, que en las posturas italianas estaba muy presente el ejercicio de la flexibilidad.

En cuanto al resto de las identidades que aparecen en la propaganda –apenas en la documentación– tienen mucho más que ver con el atractivo que lo exótico generaba en los espectadores de la época que a la fidelidad a la realidad. Por ejemplo, parece ser que los acróbatas turcos alcanzaron una fama especial, de manera que algunas compañías adoptaban su vestuario y denominación: en España es paradigmático el caso de "Gaspar Menestrina, llamado Carata, turco de nazion", según el documento vallisoletano donde aparece por primera vez en 1752 (Alonso 1923, 391); el mismo que en 1756 es denunciado por "Juan Bauptista Carata, natural del reino de la Vngria", que lo denomina "paisano discipulo suio" (Varey 1957, 329); y que en un memorial de 25 de enero de 1762 aparece como "Gaspar Ministrina, el Armenio" (Varey 1972, 60). Aunque, en este caso, no solo se juega con la nacionalidad, sino también el sobrenombre: el verdaderamente famoso era Mohamed Caratha **[fig. 21]**, un turco que desde algunos años antes actuaba en París, Dublín (Green 2011, 186) y Londres –en 1743 en Sadler's Wells (Fairholt 1876, 174), el 24 de octubre de 1747 lo hacía en el New Theatre, en Haymarket (Daniel 1842, 170), donde repitió la temporada 1749-50 durante trece semanas (Stone 1962, clv), y más adelante se anunciaba con grabados propagandísticos en el New Wells–; incluso en la prensa neoyorquina se da noticia el 13 de agosto de 1753 de un Anthony Joseph Dugee que se presen-

20. Postura italiana en equilibrio sobre candelabro y mesa, con Pierrot; y de niño sobre el suelo, h. 1817.

ta como antiguo aprendiz del Gran Turco Mahomet Caratha (Seilhamer 1888, 83). Sí que está documentada en Londres la colaboración de un aprendiz llamado Giacomo Perghen (Pinks 1881, 170). Más allá de sus denominaciones propagandísticas, será necesario profundizar en el estudio de la iconografía y la documentación para ir desentrañando y clasificando el complejo universo de las "posturas" volatineras.

21. El célebre acróbata turco Mahomet Caratha.

De cualquier manera, está claro que éstas podían ser individuales o grupales; en este último caso sobre todo con niños. En el grabado de posturas utilizado por Félix Ortiz el Carbonero en Madrid en 1758 (ver Varey 1957, lám. 25) hay ocho diferentes que son variantes de juegos y flexibilidades de una niña soportada por el brazo extendido del volatinero. En otro, en un aleluya flamenca, éste sostiene a una criatura en cada una de sus manos. Las variantes son múltiples, y más cuando se incorporan elementos accesorios. Por ejemplo, los candelabros –"candeleros"– son fundamentales en las posturas de equilibrio y a ello se debe su continua presencia en las hojas de gasto de los coliseos madrileños: "Tres candeleros de equilibrios para las posturas" (120), o "de las birlas y candeleros de posturas de los niños" (152); a menudo el impacto de la postura se reforzaba al combinarla con elementos luminosos: "Cuatro achetas de zera que se an traido para las posturas de los valencianos" (129).

Las posturas jugaban un importante papel en el espectáculo volatinero; hasta el punto de merecer no solo la elaboración de grabados con sus ejercicios, sino también la de carteles, o "mapas", específicos para ser colocados en la Puerta del Sol madrileña, lugar habitual para la propaganda de los espectáculos en la Corte: "vn cartel que se ha hecho nuevo de posturas" (91). Así se hacía también con otro tipo de elementos del espectáculo misceláneo: "mapas del trapolin que se an pintao" (64), "mapa de los equilibrios que se ha puesto en la Puerta del Sol" (86), "De aber compuesto el cartel de la mona" (91), o "Del pintor, de aber echo el cartel para la pantomima y el mundo nuevo" (92).

Las suertes denominadas **fuerzas** también formaban parte del espectáculo de los volatines, si bien es verdad que, casi siempre, combinadas con otras **[fig. 22]**. La llamada "fuerza de los puños" la podemos ver en un ejercicio de maroma, que consiste en que el volatín se sostenga en la misma –e incluso camine– con sus manos

22. Fuerzas y equilibrios variados, 1814.

mientras hace el pino, pero también en una postura en la que "el famoso Argelino", sentado en el suelo con sus piernas extendidas al máximo sostiene en cada una de sus manos un pie de sendas jovencitas que componen graciosamente la figura (Juego de la Oca: *Le Grand Jeu des Danseurs de Corde, Sauteurs et Voltigeurs* ,1812, casilla nº 50). Buena parte de las fuerzas consistían en sostener a otra o a varias personas –en muchas ocasiones niños– componiendo posturas o equilibrios; tal como se ve en la casilla nº 28 del mismo juego, en la que el Señor Colpi, volatín siciliano, tumbado en el suelo, sostiene sobre su pierna izquierda levantada, a un joven cabeza abajo, mientras que con su mano derecha sujeta a un niño en pie. Los gastos del espectáculo reflejan la necesidad de contratar a varios jóvenes para la realización de las mismas: "De los 4 muchachos de las fuerzas" (176); aunque apenas parecen tener otro tipo de necesidad, ya que tan solo aparecen "dos tablas en dos lleros [¿hierros?] para azer las fuerzas…" (177).

El ejercicio por excelencia en esta especialidad son las llamadas "fuerzas de Hércules", que ya citara Miguel de Cervantes en su *Retablo de las maravillas* y recoge Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*":

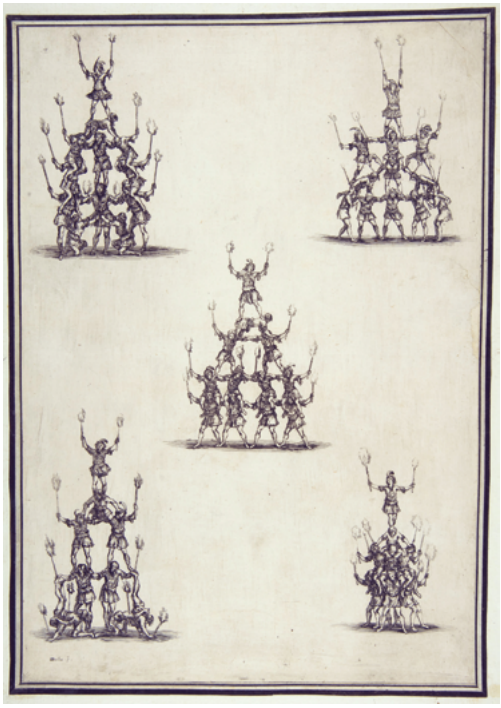
> Las fuerças de Hercules, los que traen juegos y danças de matachines, entre otras galanterías que hacen, es, cargarse vn hombre solo cinco y seis personas, y dar vuelta al teatro, dançando con ellas (voz "Fuerza).
>
> Otros bolteadores hacen las fuerças de Hercules, lleuando vno cinco o seis, vnos cabeça abaxo, y otros de pies: y auiendo dado vueltas con ellos al teatro, se le despiden los vnos y los otros, dando vueltas en el aire, y volviendo las armas contra el con espadas y broqueles, al son de algún instrumento, o vnos contra otros hacen vna batalla fingida: la que se llama dança Pirricha o de Pirro, hijo de Achiles, o de Pirro Cretense inuentor della (voz: "Boltear")

Mayor hazaña sería la anunciada en el *Diario de Madrid* (1811/10/19) puesto que nos dice que "Continuarán las Fuerzas de Hercules, y el divertido Payaso mantendrá sobre sí 9 personas a un tiempo". Es verdad, que a medida que aumenta el número de personas a soste-

ner, el forzudo portor necesita ser reforzado por otros compañeros, lo que contribuye a transformar la original pirámide invertida, cuyo vértice sería el Hércules, en otra sin invertir pero que permite una mayor altura y espectacularidad **[fig. 23]**, con resultados similares a las pirámides humanas que por entonces se hacían en el Carnaval veneciano o a las realizadas como fin de su danza por las compañías de bailes de valencianos que dieron lugar a partir del siglo XIX a los actuales *castellets* catalanes (Catalá s.a.).

Estas "danzas valencianas" eran tropas independientes que solían asociarse a las compañías de volatines para representar en las grandes ciudades o girar con su espectáculo propio por los circuitos teatrales peninsulares. Su presencia en la documentación teatral a los largo del siglo XVIII es notable: desde la "danza valenciana" en Ávila en 1729 (Bernardo 2010, 73) hasta los "Bolteadores Valencianos" que actúan en Valladolid, en1805, con la compañía de Cristóbal Franco (Alonso 1923, 256), aparecen en diferentes ciudades y su presencia es reiterada en las últimas décadas del siglo. Los "famosos valencianos", como son denominados en bastantes ocasiones, estaban especializados en suertes propias de los volatines de tierra: contradanzas, vueltas, saltos y fuerzas ("y los Valencianos, executarán con su Payaso los vistosos saltos del Trampolín", *Diario de Madrid*, 1790/03/10), sin que faltaran "aquellas primorosas fuerzas de Hércules" (*Diario de Madrid*, 1793/03/02). Pero las danzas de valencianos venían participando en fiestas públicas desde, al menos, el siglo XVII (Bertrán 1997, 6): en 1633 durante la visita de Felipe IV a Tarragona o en las procesiones del Corpus Christi de Sevilla (h. 1673) o Granada (1774); de esta última es la siguiente descripción (Garrido 1889, 89):

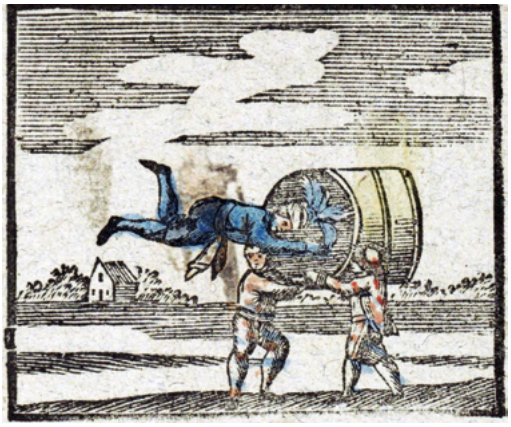
> dos quadrillas de Valencianos de a diez hombres cada una, que costeó desde Valencia la Comissión, los quales vestidos de volantes, al son del Tamborilillo, y la Dulzaina, tegían sus coros, y como Volatines daban saltos, y trepas unos sobre otros, con tal destreza y ligereza que […] se consiguió que no se echasen de menos las danzas de los demas años.



23. Cinco grupos de acróbatas realizando variantes de "Las fuerzas de Hércules", 1652.

Los "bolteadores de tablado", que hacían los citados ejercicios más o menos estáticos de equilibrios, posturas y fuerzas, toman su nombre de las suertes dinámicas que realizaban ("dar vueltas continuas, haciendo juegos de Espadas, Pistolas, etc." o enhebrar "una aguja mientras voltea", lám. 3). Vueltas, pero, sobre todo, saltos.

Había **saltos** de muy diferentes tipos. Había una "suerte de la baqueta" (152), de la que solo se sabe que se utilizaba "vna baqueta



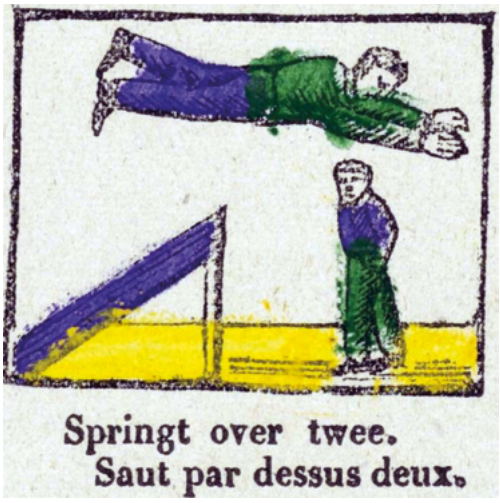
24. El salto de la cuba o del tonel, 1806 – 1830.

de junco para vn salto" (176), concretamente "una baqueta para saltarla" (76). El "salto de los espejos" se realizaba utilizando grandes marcos de espejo en los que su luna, fingida, estaba realizada de papel, de manera que el saltarín los pudiera atravesar para después caer sobre colchones de paja: "De 20 pliegos de papel para azer dos espejos fingidos", "De dos jergones de paja para el salto de dichos espejos" (153); un mecanismo similar se empleaba para realizar el "salto de la cuba" o "salto del tonel", recogido por alguna estampa **[fig. 24]** y que la documentación madrileña refleja en los gastos de "componer una cuva" y del "papel para la cuva y pegarlo" (86). Del "salto del león" solo se sabe que se hacía desde la altura de unas vigas instaladas sobre el escenario: "dos bigas que desde el piso del tablado pasan por encima de los apeos bien fortificadas para los bolteos, con dos tableros a las puntas de harriba para el salto del león" (114).

El salto del sillón lo conocemos por su presencia en algunos grabados (p. e., en el citado Juego de la Oca, casillas nº 6 y 12). Al parecer, consistía en un número cómico en el que el payaso –o Escaramuza, o Arlequín– intentaban saltar por encima de un sillón situado sobre una mesa, con tan divertida fortuna que acababa atravesando el respaldo del sillón –sin duda, también de papel, como el espejo– quedando empotrado en el mismo. A continuación, otro volatín conseguía con éxito dicho salto, apoyando sus manos sobre la mesa y, tras otra voltereta aérea, los pies en el suelo **[fig. 15]**. La presencia del payaso encajado en el sillón, además, permitía a su compañero volatinero realizar con seguridad ejercicios de equilibrio o de fuerza de puños a la vez que, por ejemplo, tocaba una trompeta.

25. Salto de trampolín sobre cinco personas.

Los saltos en los que era necesario alcanzar gran altura y gran longitud requerían de la ayuda del llamado "trampolín", "trapolín" o "trapulín" – "Tabla en vago, sobre la cual toma ímpetu y fuerza el volatinero para dar saltos" [del it. *Trampolino*, y este, del al. *trampeln*, patalear] (RAE 1869)–; con él era posible conseguir saltos como el de este anuncio: "el Pitidiablo saltará catorce hombres con uno en medio de pie derecho" (*Diario de Madrid*, 1790/03/13) o, según lo recogido en los gastos madrileños documentados, sobre doce granaderos con sus birretinas ("12 birretinas de granadero y 12 mozos para un salto", 91) o sobre "cuatro caballos alquilados para el salto del trampolín" (128), a veces cinco (69), otras "seis caballos para el salto"

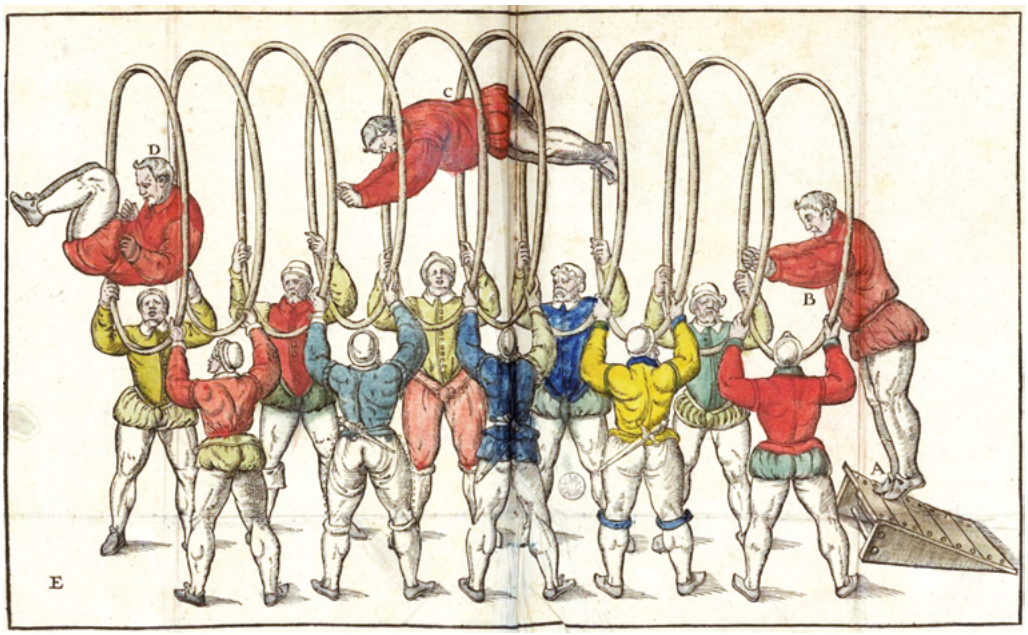


(141). El trampolín aparece bien representado en numerosos grabados de la época **[figs. 25-26]** y su uso desarrollado en el famoso tratado del napolitano Archange Tuccaro (1599) **[fig. 27]**.

26. Salto de trampolín sobre una persona.

Entre los gastos habituales en cada Cuaresma estaban los de hacer, armar, componer o traer desde el otro coliseo el trampolín. Para su fabricación eran necesarios, además de la "madera", "tornillos y tuercas", "clavos de todos los géneros" y "cuerda de asote" (119); y para su manipulación en escena se contrataban "Dos asistencias para asistir el trampolín" (123). Pero su uso llevaba aparejada otra exigencia: la de prolongar el escenario hacia el patio con un tablado anexo que permitiera tomar carrera a los saltadores. Este tablado se prolongaba sobre tres a seis soportes de madera o "asnillas" desde la orquesta hasta el final de la "luneta" (zona más cercana al escenario, reservada para el público distinguido). Sus medidas eran, en 1793 y para el Coliseo de la Cruz, "de 15 pies de largo (4,18 m) y 8 de ancho (2,23 m)" (177). No hay datos sobre las medidas o la longitud de las tablas necesarias para fabricar un trampolín.

27. Salto mortal pasando entre diez aros, usando el trampolín.



Junto al trampolín, aparecen en los gastos de volatines de la segunda mitad del siglo XVIII otros dos términos que vienen a ser variantes del mismo: el salto mortal y la batúa. El "salto mortal" es citado hasta en siete hojas de gastos; parece ser que era un tablón, que se compraba o alquilaba, y que había que "armar": "Un tablón de 12 pies (3, 34 m) de largo y tres dedos de grueso que se a conprado nuevo para el salto mortal" (127). Se puede suponer a partir de la longitud del tablón que el impulso conseguido con el "salto mortal" era bastante superior al del trampolín, de menor longitud según se aprecia en las estampas.

En cuanto a la "batua" –la definición de "batuda" que recoge por primera vez la RAE en 1884 dice: "Salto que dan los gimnastas por el trampolín y unos tras otros"–, lo recogido en la documentación apunta a una estructura para la que necesitaban un número importante de tablones de madera ("Quenta del coste de la batua […] se emplearon 5 tablas de 3 baras (2,5 m) cada una linpias, y 3 de a 7 (5,85 m) linpias y sus clavos…", 176), además de una ampliación del tablado semejante a la necesaria para el trampolín ("haver añadido el tablado hasta la primera luneta y haver puesto la batua y haver apeado el tablado", 142). Como el trampolín, la batúa se fijaba con tornillos –con su cabeza embebida en la madera–, además de con clavos; y sus dimensiones podrían ser, aproximadamente, las siguientes: "vn tablero de tabla gruesa y limpia con sus tres barrotes de tabla entera limpia [tres travesaños], de nueve pies de largo (2,51 m) y quatro y medio de ancho (1,25 m), clavados con clavos de a quarto, la cual pieza llaman batua, para boltear, vale 100 [reales]" (163).

En un documento de 1768 aparecen recogidos simultáneamente los gastos de "armar el trampolin y el salto mortal" (74), lo que confirma que estamos ante aparatos diferentes; pero no ocurre lo mismo con la batúa: cuando se cita al trampolín no aparece la batúa y viceversa. Trampolín y batúa; batúa y trampolín: ambas denominaciones se refieren a un aparato basado en aprovechar la flexibilidad de la madera para realizar los arriesgados saltos de los volteadores. No he encontrado datos suficientes, ni iconografía de la batúa, que me permitan definir sus diferencias con rotundidad; quede este asunto pendiente para mejor ocasión. Lo que comparten, en cualquier caso, es el hecho de que su instalación suponía un par de días de trabajo para los tramoyistas, ya que, además de la colocación y el ajuste del trampolín o de la batúa, debían "añadir el tablado" accesorio hasta la luneta, "quitar el bujero del apuntador", y "las pantallas del alumbrado" –las candilejas– (176 y 179). Por supuesto, una vez finalizada la Cuaresma, todo debía volver a colocarse como antes ("De volver a desberetarlo y ponerlo conforme estaba y volver a poner el escutillon grande que se quito para el bueco de la batua", 119). Todo ello nos habla de la notable importancia que se le daba a los saltos en el espectáculo de los volatines.

Otros gastos se refieren al uso de iluminación artificial para el escenario; concretamente a las denominadas "cruzetas", que eran unos

postes verticales con una base en forma de cruz y sus cuatro tornapuntas diagonales que lo aseguraban, y en lo alto, una cruz horizontal con numerosas cazoletas de hojalata con su correspondiente cañón para la mecha. Los gastos de 1772 en el Coliseo de la Cruz las describen perfectamente: "Seis crucetas de 7 pies de alto (1,95 m) con sus pies y tornapuntas que se an echo nuevas", "30 cazoletas de oja de lata con sus cañones de lo mismo que se an echo nuebas para dichas crucetas", "De componer 18 cazoletas para dichas crucetas" (84). El año siguiente, en el Coliseo del Príncipe, se usaron : "8 cruzetas, 4 que se trujeron del Coliseo de la Cruz y otras 4 que se han hecho nuebas" (88)

Hasta aquí la estructura general de las posibles variantes técnicas de la parte correspondiente a los volatines de un espectáculo misceláneo de la segunda mitad del siglo XVIII en España. Pero entiéndase como una estructura muy flexible, en la que caben numerosas variantes y combinaciones, y en la que se debe dejar lugar a otros muchos juegos y suertes que se adivinan a partir de los gastos documentados y de las imágenes contemporáneas.

Así, había una suerte de "hacer bailar los huevos al eco de su voz sobre una caña o palo" (Varey 1972, lám. 2). Pero también existía un "baile de los huevos" en el que, previamente, se situaba sobre el suelo una docena de ellos encajados en vasitos de loza o "jícaras" (84) de tal manera que un bailarín, con los ojos tapados, hacía su baile sin pisarlos (Strutt 1801, 185-86). Otro, más misterioso, refleja la necesidad de "bolsas para la suerte de las campanillas" (75). Otros precisan de "vna caña de pescar" (91) o una "escoba gruesa con su palo correspondiente para el pallaso" (122), o un abanico (255), o dos puñales (130), o un quitasol (123).

Esta estructura tan variopinta estaba cementada por la presencia, siempre cómica, de diversos personajes de la conocida *commedia dell'arte*: los encontramos en acrobacias aéreas, danzas sobre cuerda o sobre suelo, equilibrios, saltos o fuerzas; además de en bailes, pantomimas o títeres **[figs. 2, 3, 4, 5, 9, 13, 14, 15, 19, 20, 22]**. Encarnados por adultos o por niños. Ejerciendo de maestros de ceremonias, de atentos salvadores en caso de caídas, de traductores de artistas foráneos, de torpes emuladores de los acróbatas o de bailarines estrambóticos pero siempre divertidos. Nunca faltaba un Arlequín ("Arliquino", "Erlequino", "Arliquín") y ya Covarrubias lo recoge en su *Tesoro de la lengua* (1611), voz *Arnequin*, vinculándolo con los volteadores, aunque haciendo derivar su nombre del maniquí usado por los artistas:

> Y corruptamente comúnmente, es vna figura humana, hecha de palo y de goznes, de que se aprouechan los pintores, y escultores, para formar diuersas posturas, ponen dentro de las coyunturas vnas bolitas, y cubren toda la figura de una piel, y con esto se doblega por todos sus miembros: a imitación destos los bolteadores traen vno que le arrojan, y haze posturas extrañas y por esta razón llamaron al tal volteador Arnequin…

28. Tres figuras de Arlequín: representando, danzando sobre la maroma con violín y realizando una postura acrobática, 1728.

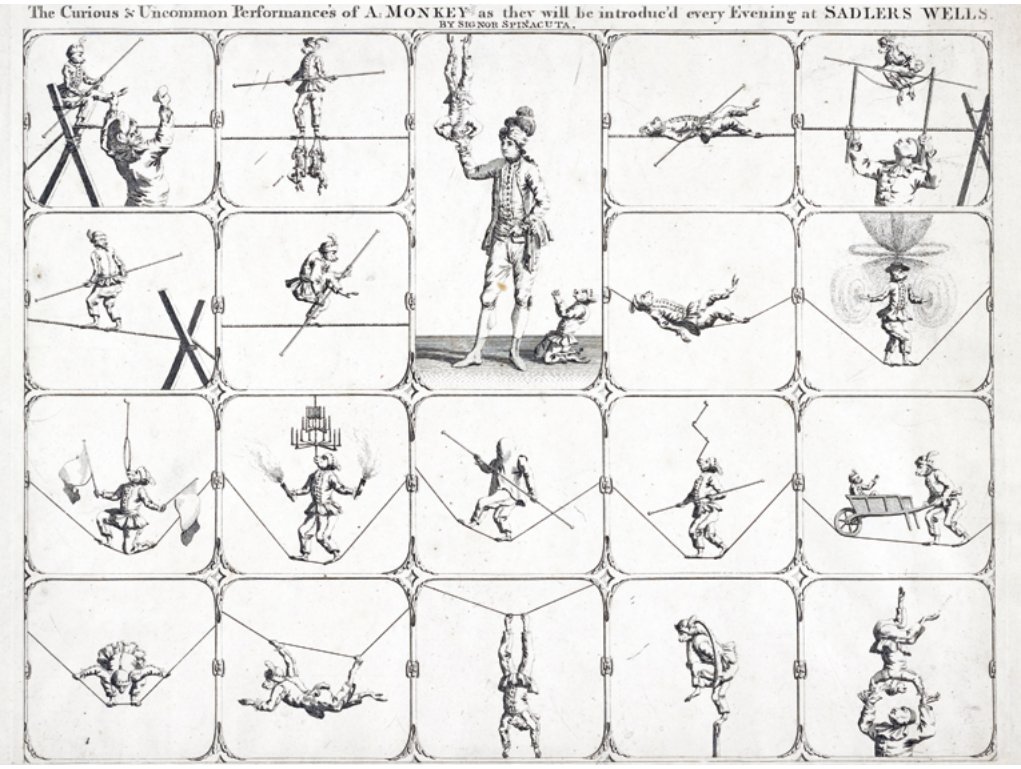
En el Diccionario de la RAE (1726) se le define, antes que personaje teatral, como "Aprendiz, y como criado del Volatín, que da vueltas y salta en la maroma. Viene a ser como el Gracioso que hace el papel del que no sabe en aquel juego o representación" **[fig. 28]**.

Por la documentación conocemos a dos importantes Arlequines españoles: Antonio Hergueta (activo entre 1751-1764) y "Juan de Dios, Arliquin Español", que lo sustituye tras su fallecimiento y trabajará en las mejores compañías de volatines españolas hasta 1789.

Un segundo personaje, que tiene una presencia en documentos y estampas similar a de Arlequín aunque no quede recogido en los diccionarios, es el "rediculo" Escaramuza (versión hispana de Scaramuccia o, en francés, Scaramouche). El más famoso de los Escaramuza fue Santiago Hergueta ¿pariente del Arlequín Antonio? activo en los coliseos madrileños entre 1784 y 1798 en diferentes compañías. Mucho más rara era la presencia de Trufaldino ("Trufaldin", "Estrufalin", "Trufalin"); Colombina ("Columbrina", "Colunbina", "Columbinas"); Pierrot ("Pirrot", "Pirro", "Piro") o Pantalone ("Pantaloni"), aunque sus nombres aparecen en la documentación de algunos años **[fig. 30]**.

El personaje del "payaso" –del italiano *pagliaccio* y con numerosas variantes ortográficas: "pallaso", "pagliaso", "payazo", "paiaso"– aparece con regularidad a partir de la década de 1780, al principio en las compañías extranjeras, sobre todo italianas. Su presencia se hace imprescindible, como con la de Arlequín y Escaramuza; y aunque

pudiera parecer que los tres personajes eran muy semejantes entre ellos –todos son "graziosos"–, incluso el mismo bajo distintos nombres, no parece que fuera así. Santiago Hergueta fue contratado en 1787, de manera excepcional "supliendo la plaza de payaso, pues siempre a exercido la de Escaramuza" (156), y por que lo se sabe siempre la siguió ejerciendo. El rol de payaso también era asumido por niños "pallasito" o "pequeño payaso"; y los había de diferentes clases "payaso antiguo", "payaso principal", "paiaso de maroma" o "payazo de los saltos". El payaso de mayor presencia en la escena volatinera de este periodo fue Manuel Franco, "Manolo el Payaso", hijo del maquinista Cristóbal Franco y hermano de Cristóbal Franco "el Sevillano". Aunque en sus primeros años de actividad figura realizando el papel de Arlequín, ya en 1780 lo encontramos como "pallaso" (116) en el Coliseo del Príncipe madrileño y en este rol seguirá apareciendo hasta las representaciones –últimas de las que se tiene noticia– que, con su propia compañía, realizó en Sevilla en un solar de la calle de las Armas durante la Cuaresma de 1803. En los carteles realizados al efecto, Manuel Franco se anunciaba pomposamente como "el célebre Payazo de las Cortes, y en particular de la de España" (Plaza 2007, 164). El payaso, como Arlequín o Escamuza, eran papeles cómicos asumidos por auténticos volatines y volteadores; es decir, realizaban todo tipo de danzas sobre cuerda, equilibrios, posturas o fuerzas, añadiendo el carácter paródico a sus ejercicios y permitiendo al público el desahogo de la risa ante la tensión provocada por el riesgo acrobático.



29. Grabado propagandístico para las representaciones del mono del Sr. Spinacuta en el teatro Sadler's Wells, de Londres, h. 1767.

Otro atractivo era la presencia de animales. Singularmente de las monas. Estas –tan solo una vez se nombra a un mono, por quince a las monas– aparecen en los listados de la compañía que el "autor" o "maquinista" entregaba a las autoridades al solicitar su contratación; lo curioso es que aparecen como uno más junto a los humanos (67), e incluso se pintaban carteles para publicitar sus habilidades (69). Las encontramos subiendo la cuerda (103), "sirviendo en el vuelo" (123) o haciendo la suerte de "bailar dentro de un saco de modo que no se vea y cause una jocosa diversión" (*Diario de Madrid*, 1811/10/19); también se refleja el curioso gasto de "bino para la mona" (70). Famoso fue el mono –¿o mona?– que con el nombre de "Turco" triunfó en París (Théâtre des Grandes Danseurs) y Londres (Sadler's Wells) entre 1766 y 1768, entrenado por Laurent Spinacuta y conocido, sobre todo por una serie de 16 hermosos grabados calcográficos realizados en Francia que, posteriormente servirían de inspiración para la elaboración de otro, a modo de cartel, para publicitar su estancia londinense (Ramos-Gay 2018) **[fig. 29]**. No hay huella de su paso por España, aunque en 1782 actuó un Juan Bautista Spinacuta ¿pariente de Laurent?, bailarín de maroma que, además, realizaba el "Vayle de la escalera", formando parte de la compañía de Lorenzo Ferzi, en el madrileño Coliseo de la Cruz (126). La Real Academia Española conserva un cartel, de tiempos del reinado de Carlos IV, que anuncia un curioso espectáculo en el que dos monas y tres perros representas varias escenas cómicas[4].

Hay al menos diez noticias de caballos que se alquilaban para que los volteadores hicieran el "Salto de los Caballos" , como se anunciaba en 1764 (cartel 2); llegando a utilizarse hasta "seis caballos para el salto" (141). También hubo gastos de "una borrica alquilada" (94) y de "Dos borricas naturales" (144), así nombradas para diferenciarlas de las cabalgaduras hechas con dos actores que se utilizaban en las pantomimas. Hay noticias de la presencia de un toro o novillo (113-14), de un camello (72), de un capón (85) y de un perro (129). Pero el más excepcional de los espectáculos realizados con animales fue el que presentó Andrea Mosini en 1760 en el Coliseo de la Cruz, para el que se comprometía

> …a asistir con la tropa de 38 perros y 6 monas, que estas han de hacer diferentes habilidades, como son el que vestidos con ropajes naturales de personas executan muchas habilidades nunca vistas… (53).

La música era parte esencial del espectáculo de volatines. Ya se vio como algunos instrumentos se incorporaban a algunas suertes aéreas –tambor (112), violín (117), "Una trompa y la campana de Masedonia para dos suertes" (122)–; otros aparecen sin más en las cuentas de gastos: "biolon" (85), "bigüela" (75), "bandola" o "bandolin" (85-86), salterio (84), flauta dulce (85) y travesera (86), "caxa de guerra" (64), tamboril (64), tambor (130) o un "instrumento turco"

4 Reproducción digital en: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=20085.

(86). Los gastos diarios en la orquesta de música que acompañaba cada función eran importantes ya que esta era necesaria para acompañar prácticamente todas las suertes del espectáculo, según se desprende de la siguiente cuenta del año 1781 (123):

"Cuenta de la música:

Bayles para la maroma.....36.

Vna docena de contradanzas.....18.

Vna docena de minuetas .....18.

Musica para el alambre.....24.

Dos marchas.....16.

[Total:] 112 [rs.]"

Hasta aquí alcanza la revisión de la parte correspondiente a las actividades de los volatines en la segunda mitad del siglo XVIII en cuanto a sus destrezas aéreas y, de las terrestres, las correspondientes al grupo de los ejercicio gimnásticos, es decir, equilibrios, posturas de flexibilidad, fuerzas o saltos. Queda pendiente para una próxima ocasión el estudio de las pantomimas, bailes, entremeses, títeres de guante o teatro de sombras, que también fueron parte sustancial del espectáculo misceláneo que se desarrolló con gran éxito durante varias décadas.

30. Arlequín y Pierrot haciendo posturas acrobáticas sobre el suelo, 1728.

Referencias de las figuras.-

1. *Carta de deseos con volatines*, Amsterdam, Hermanos Numan, 1761. Rijksmuseum, Amsterdam.

2. Joseph Étienne Blerzy, *Tapa de caja de rapé* –det.–, 1778–79. MET, New York.

3. *Bailarines de cuerdas y saltadores* –det.–, Zaltbommel (Países Bajos), Johan Noman, 1814. Rijksmuseum, Amsterdam.

4. *Estampa impresa*, Alexander Cranendoncq, 1814 – 1869. Rijksmuseum, Amsterdam.

5. Léonard Defrance, *El baile sobre cuerda*, óleo sobre tabla, finales del s. XVIII. MET, New York.

6. M. Lauron, *La famosa mujer holandesa*, Londres, h. 1690. Rijksmuseum, Amsterdam.

7. *Mapa mágico o medicina de las fracciones de viento del sudoeste y el funeral de Cartouche* –det.–, Norte de los Países Bajos, 1720. Rijksmuseum, Amsterdam.

8. ¡Mira aquí, juventud! con lujuria, la cuerda baila... –det.–, Amsterdam, Johan Noman, 1806 – 1830. Rijksmuseum, Amsterdam.

9. *Mapa mágico o medicina de las fracciones de viento del sudoeste y el funeral de Cartouche* –det.–, Norte de los Países Bajos, 1720. Rijksmuseum, Amsterdam.

10. *Le Grand Jeu des Danseurs de Corde, Sauteurs et Voltigeurs* (A Paris Chez Basset, Rue St.Jacques N°64, 1812; en D'Allemagne 1950, lám. 47), en Giochi dell'Oca e di Percorso (www.giochidelloca.it).

11. Pieter Balthasar Bouttats, *Acróbatas y bailarines de cuerdas* –det.–, Amberes, h. 1676 – 1755. Rijksmuseum, Amsterdam.

12. *Descenso de Madame Saqui, rodeada de fuegos artificiales, en los Vauxhall Gardens de Londres*, 1822. The New York Public Library Digital Collections.

13. Gerardus Josephus Xavery (del.) y Pieter Schenk (sculp.), "Descenso del despeñadero", de la serie *Suma de bailarines de cuerda, saltadores y acróbatas*, Amsterdam, 1728. Rijksmuseum, Amsterdam.

14. Antoine Jean-Baptiste Thomas, *Polichinelle et grotesques*, litografía, París: François Le Villain, 1823. The New York Public Library Digital Collections.

15. *Bailarines de cuerdas y saltadores* –det.–, Zaltbommel (Países Bajos), Johan Noman, 1814. Rijksmuseum, Amsterdam.

16, 17 y 18. Pieter Balthasar Bouttats, *Acróbatas y bailarines de cuerdas* –det.–, Amberes, h. 1676 – 1755. Rijksmuseum, Amsterdam.

19. *Bailarines de cuerdas y saltadores* –det.–, Zaltbommel (Países Bajos), Johan Noman, 1814. Rijksmuseum, Amsterdam.

20. "L'Equilibre du chandelier" –det. –, de la serie *Le Bon Genre*, h. 1817. The New York Public Library Digital Collections.

21. R. Graves, *Mahomet Caratha*, en James Caulfield, *Portraits, memoirs and characters of remarkable persons : from the revolution in 1688 to the end of the reign of George II* ..., v. III, London: T. H. Whiteley, 1820.

22. *Bailarines de cuerdas y saltadores* –det.–, Zaltbommel (Países Bajos), Johan Noman, 1814. Rijksmuseum, Amsterdam.

23. Stefano della Bella, *Cinco grupos de acróbatas*, aguafuerte, 1652. MET, New York.

24. ¡Mira aquí, juventud! con lujuria, la cuerda baila... –det.–, Amsterdam, Johan Noman, 1806 – 1830. Rijksmuseum, Amsterdam.

25 y 26. Aleluya. *Este grabado fue concebido para la educación de los jóvenes*... –det.–, Países Bajos: Turnhout, 1833-1900. Rijksmuseum, Amsterdam.

27. *Salto mortal pasando entre diez aros, usando el trampolín*, ilustración de Archange Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'aire, avec les figures qui servent a la parfaite demonstration et intelligence du dit art*, Paris, Claude de Monstr'oeil, 1599, pp. 142-43. Fuente: gallica.BnF.fr.

28. Gerardus Josephus Xavery (del.) y Pieter Schenk (sculp.), "Tres figuras de Arlequín", de la serie *Suma de bailarines de cuerda, saltadores y acróbatas*, Amsterdam, 1728. Rijksmuseum, Amsterdam.

29. *The curious and uncommon performances of a monkey*..., London: h. 1767. The New York Public Library Digital Collections.

30. Gerardus Josephus Xavery (del.) y Pieter Schenk (sculp.), "Arlequín y Pierrot", de la serie *Suma de bailarines de cuerda, saltadores y acróbatas*, Amsterdam, 1728. Rijksmuseum, Amsterdam.

Referencias documentales.-

Alonso 1923

Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923.

Barcia 1941

Roque Barcia, *Diccionario general etimológico de la Lengua española*, 5 vols., Buenos Aires: Anaconda, 1941.

Bernardo 2010

José Antonio Bernardo de Quirós Mateo, *Teatro y actividades afines el Ávila (Siglos XVII, XVIII y XIX)*, (Tesis doctoral: Dir. José Romera Castillo, Madrid, UNED, 1993-94), [Madrid], D-UNED, 2010.

Bertran 1997

Jordi Bertran, "El ball de valencians: de la dansa a les torres", *Quaderns de la festa Major. Santa Tecla*, 12 (1997), pp. 3-31

Catalá s.a.

Pere Catalá i Roca, "Els castells dels Xiquets de Valls", en *Joves Xiquets de Valls* [en línea], http://usuaris.tinet.cat/rclibru/sonsimusiques/castellsxiquetsdevalls.htm [05/03/2019]

Conelly-Higgins 1797-1798

Tomas Connelly y Tomas Higgins, *Diccionario nuevo de las dos lenguas española é inglesa en quatro tomos* ..., 4 vols., Madrid: Imprenta Real por D. Pedro Julian Pereyra, 1797-1798.

Cornejo 2016

Francisco J. Cornejo-Vega, "Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630-1750)", *Fantoche. Arte de los títeres*, nº 10 (2016), pp. 18-39.

Cornejo 2018

Francisco J. Cornejo-Vega, "El baile en el espectáculo misceláneo de títeres y volatines del Siglo de Oro español", en *La investigación en danza. Sevilla 2018*, Valencia: Ediciones Mahali, 2018, pp. 165-172.

Covarrubias 1611

Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611.

D' Allemagne 1950

Henry Renè D'Allemagne: "Le noble jeu de l'oie en France de 1640 à 1950", Grund, Parigi, 1950.

Daniel 1842

George Daniel, *Merrie England in the Olden Time*, v. II, London: Richard Bentley, 1842.

Davis-Varey 2003

Charles Davis y John E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos*, 2 tomos, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España XXXV-XXXVI, 2003.

Fairholt 1876

Frederick William Fairholt, *Tobacco: its History and Associations*, London: Chatto and Windus, 1876.

Garrido 1889

Miguel Garrido Atienza, *Antiguallas granadinas. Las Fiestas del Corpus*, Granada: Imprenta de D. José López Guevara, 1889.

González Hernández 1979

Vicente González Hernández, *Noticias y documentos para la historia del teatro en Zaragoza. Siglo XVII*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Cuadernos de Zaragoza 41, 1979.

Green 2011

John C. Greene, *Theatre in Dublin, 1745–1820: A Calendar of Performances*, v. I, Bethlehem: Lehigh University Press, 2011.

Plaza 2007

Rocío Plaza Orellana, *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2007

Pinks 1881

William J. Pinks, *The history of Clerkenwell*, London : Charles Herbert, 1881

RAE 1726-1739

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua, dedicado al rey nuestro señor don Phelippe V (que Dios guarde) a cuyas reales expensas se hace esta obra,* 6 vols., Madrid: Imprenta de la Real Academia, 1726-1739 .

RAE 1869

–––––, *Diccionario de la lengua castellana por la Academia Española*, 11ª ed., Madrid: Imp. de Manuel Rivadeneyra, 1869.

RAE 1884

–––––, *Diccionario de la lengua castellana por la Academia Española*, 12ª ed., Madrid : Imp. de Gregorio Hernando, 1884.

RAE 2014

–––––, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. Madrid: Espasa, 2014.

Ramos-Gay 2018

Ignacio Ramos-Gay, "'Des singes, c'était le narcisse': class, imitation and performing monkeys in late-eighteenth century Paris", *Studies in Theatre and Performance*, 38:2, (2018), pp. 130-148

Seilhamer 1888

George O. Seilhamer, *A History of the American Theatre Before the Revolution*, Philadelphia: Globe Printing House, 1888.

Speaight 1980

George Speaight, *A History of the Circus*, London: Tantivy, 1980.

Stone 1962

The London stage, 1660-1800; a calendar of plays, entertainments & afterpieces…, Part 4: 1747-1776, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962.

Strutt 1801

Josepf Strutt, *The Sports and Pastimes of the People of England*, London, Methue &Co, 1801.

Terreros 1786-1793

Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano : con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina é italiana*, 4 vols., Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1786-1793.

Tuccaro 1599

Archange Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'aire, avec les figures qui servent a la parfaite demonstration et intelligence du dit art*, Paris, Claude de Monstr'oeil, 1599.

Varey 1953

John E. Varey, "Titiriteros y volatines en Valencia 1585-1785" *Revista Valenciana de Filología*, t. III, nos. 1-4, (1953).

Varey 1957

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

Varey 1972

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

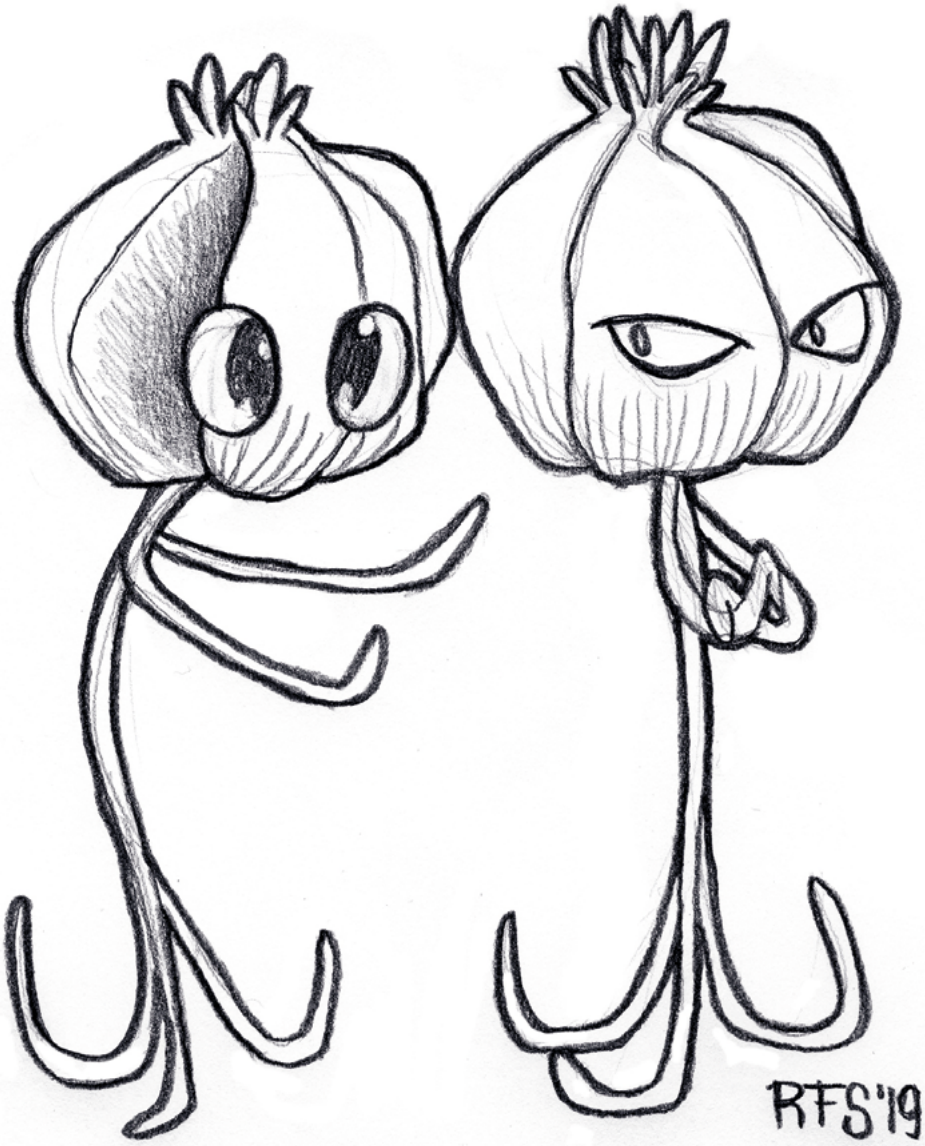
Varey 1995

John E. Varey, *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Madrid, Tamesis, 1995.

CABEZAJOS

PIEZA BREVE PARA TÍTERES

Luis Fernando de Julián
Ilustradora: Raquel F. Sáez



A-jí y E-jú pueden tener cuerpo de niño o niña.

También tienen cabeza; de ajo.

Ambos viven en un jardín.

I

E-jú va de un lado a otro del jardín. A-jí le sigue. E-jú se detiene aquí y allá para no hacer nada y quedarse inmóvil. A-jí aprovecha esas paradas para preguntar.

A-JÍ- ¿Quieres jugar conmigo?

E-JÚ- No.

A-JÍ- ¿Quieres jugar conmigo?

E-JÚ- No.

A-JÍ- ¿Quieres jugar conmigo?

E-JÚ- No.

A-JÍ- ¿Por qué no quieres jugar conmigo?

E-JÚ- Porque los cabezajos no juegan, solo van de aquí para allá y se detienen para no hacer nada.

A-JÍ- Pero los dos somos cabezajos, podríamos jugar un rato.

E-JÚ- Los cabezajos no juegan. Nunca. Ni siquiera con otros cabezajos.

E-jú va a otro lado del jardín pero A-jí ya no le sigue.

Un largo y aburrido silencio.

A-jí repara en unas macetas vacías que están abandonadas en un rincón del jardín; rescata una, la limpia y empieza a preparar tierra para sembrar en ella.

E-jú se acerca.

E-JÚ- ¿Qué haces?

A-JÍ- Voy a sembrar.

E-JÚ- Los cabezajos no siembran.

A-JÍ- Yo sí.

E-JÚ- Entonces no eres un cabezajo.

A-JÍ- O soy un cabezajo que siembra.

E-JÚ- ¡Bah!

E-jú se aparta. A-jí sigue con su tarea. E.jú vuelve.

E-JÚ- ¿Y qué vas a sembrar?

A-JÍ- Un ajo.

E-JÚ- ¿Un ajo? ¿¡Los cabezajos no siembran! ¡Y menos un ajo! ¡Estás loco! ¡Tú no eres un cabezajo!

A-JÍ- O soy un cabezajo loco que siembra un ajo.

E-JÚ- ¡Bah!

E-jú se aparta de nuevo. A-jí acaba de llenar la maceta con tierra; arranca un diente de ajo de su cabeza y lo siembra.

A-JÍ- Así, ni poco ni demasiado profundo. Así. Y ahora, a regarlo.

A-jí coge su maceta y sale.

II

E-jú va de un lado a otro del jardín, deteniéndose aquí y allá para no hacer nada y quedarse inmóvil.

Entra A-jí, feliz, con su maceta que ya asoma un tallo delgado y verde.

A-JÍ- Aquí, aquí es un lugar perfecto. Un poquito de sol te vendrá muy bien.

E-jú se acerca curioso.

E-JÚ- ¿Qué es eso, A-jí?

A-JÍ- Mi ajo. ¿Te gusta, E-jú?

E-JÚ- ¡Bah! ¡Es lo más feo que he visto en mi vida!

A-JÍ- ¡No digas eso! Podría creérselo y ponerse triste. Y si se pone triste no crece. ¿Es que no sabes nada de ajos?

E-JÚ- ¡Bah! ¡Bah! ¡Y bah!

A-JÍ- Vámonos ajo, yo te diré cosas bonitas y te contaré historias de cabezajos.

A-jí sale con su ajo. E-jú sigue de aquí para allá refunfuñando.

E-JÚ- ¡Qué cosa más fea! ¡Qué cosa más fea! ¡Lo más feo que he visto en toda mi vida de cabezajo! ¡Qué cosa más fea! ¡Qué cosa más fea!

E-jú se detiene. Duda. Se rasca su cabeza de ajo. Mira a un lado y a otro. Vuelve a rascarse su cabeza. Repara en unas macetas que hay abandonadas en un rincón del jardín.

E-JÚ- ¡Qué se ha creído ese A-jí! ¡Yo también puedo sembrar un ajo!

E-jú coge una de las macetas abandonadas, la llena de tierra, se arranca un diente de ajo de su cabeza y lo siembra. Espera.

E-JÚ- ¡Vamos! ¿Por qué no creces? ¡Vaya un ajo estúpido!

E-jú coge otra de las macetas abandonadas, la llena de tierra, se arranca un diente de ajo de su cabeza y lo siembra. Espera.

E-JÚ- ¿Y tú? ¿Tú tampoco creces? ¡Vaya unos ajos estúpidos que sois!

E-jú repite la misma acción tantas veces como dientes de ajo componen su cabeza.

E-JÚ- ¡Sois los ajos más estúpidos que he visto en toda mi vida de cabezajo!

E-jú, descabezado, cae exhausto sobre las macetas.

III

Entra A-jí. E-jú se comunica por gestos.

A-JÍ- ¡E-jú! ¿Qué te ha pasado? […] ¿Estas macetas? […] ¿Tu cabeza? […] ¿No crecen? […] ¿Y qué vas a hacer ahora? No puedes ser un cabezajo si no tienes cabeza. […] ¿Yo? […] ¿Qué? […] No, no puedo darte la mía. […] ¡Que no! ¡Que no!

Ambos forcejean. E-jú le arranca la cabeza a A-jí y se la pone sobre sus hombros. A-jí da vueltas desorientado.

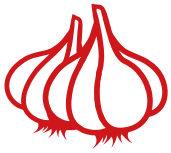
E-JÚ- ¡Ah! ¡Qué alivio! ¡Vuelvo a ser un cabezajo! *(Saliendo)*. ¡Adiós A-jí!

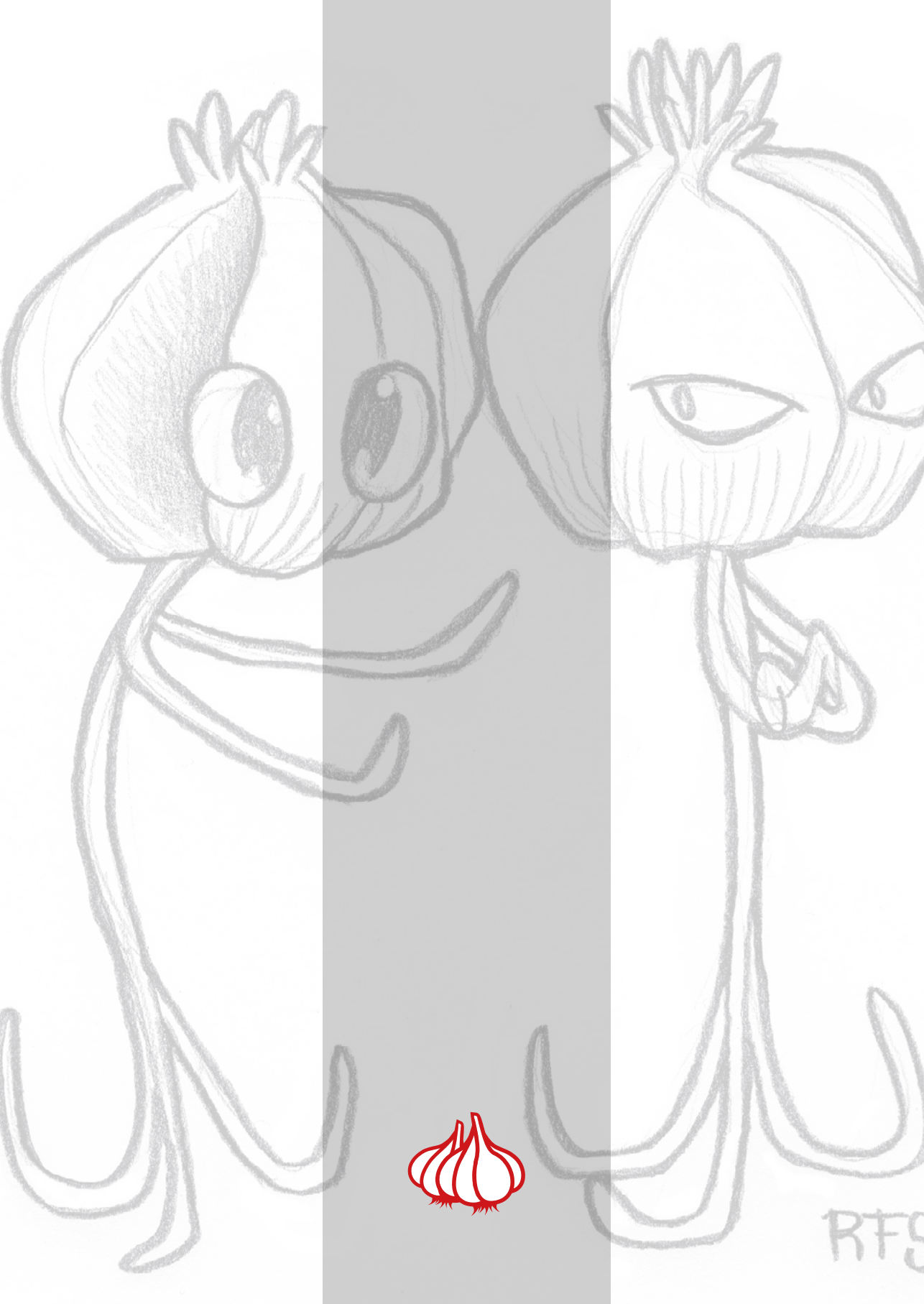
IV

A-jí, a tientas, se sitúa en el espacio. Localiza las macetas sembradas y se apoya desolado en ellas. Silencio. A-jí tiene una idea brillante. Busca una regadera y riega todas las macetas. Luego las abraza y acaricia. De los ajos sembrados crecen tallos verdes, hermosos y largos. A-jí los palpa. Luego vuelca las macetas y los extrae. Uno a uno los coloca sobre sus hombros hasta componer su nueva cabeza, radiante y hermosa. Luego, tal vez, se peine.

A-jí- ¡Son los ajos más bonitos que he tenido en toda mi vida de cabezajo!

Oscuro final.




RFS