FANTOCHE

ARTE DE LOS TÍTERES

UNIMA Federación España

AÑO XV • Nº 14

CADA MOVIMIENTO TIENE UN OBJETIVO...
Agnès Limbos

EL OBJETO ESENCIAL
Ramón del Valle

LA MARIONETA DE LAS VANGUARDIAS
Hélène Beauchamp

90 AÑOS DE UNIMA
L. Fernando de Julián

JOSÉ VERA, LOS TÍTERES BÁRBAROS DE MADRID
Adolfo Ayuso

EL ESPECTÁCULO MISCELÁNEO EN ESPAÑA. 1750-1814: LAS PANTOMIMAS
Francisco J. Cornejo

POZOS
L. Fernando de Julián

FANTOCHE

AÑO 2020 - NÚMERO 14

Aragoz, su esposa y el alcalde
UNIMA Egipto

6 CADA MOVIMIENTO TIENE UN OBJETIVO, CADA GESTO LLEVA UNA PALABRA
Agnès Limbos

10 EL OBJETO ESENCIAL, entrevista a Agnès Limbos
Ramón del Valle

19 DECISIÓN
Joaquín Hernández

20 LA MARIONETA DE LAS VANGUARDIAS EUROPEAS AL PRINCIPIO DEL SIGLO VEINTE : RENOVACIÓN Y EXPERIMENTOS TEATRALES
Hélène Beauchamp

36 FELIZ ANIVERSARIO UNA EXPOSICIÓN DE UNIMA
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
TRADUCCIÓN:
Esther D´Andrea
COLABORADORES:
Agnès Limbos
Hélène Beauchamp
Raquel F. Sáez

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es
EDITA:
UNIMA. Federación España

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

DISEÑO:
Jesús Caballero
PORTADA: Autor Voytëch Cinibulk, para la obra "Pan Johanes"
© Foto: L. Fernando de Julián

Printed in Spain
Edición 1000 ejemplares

48 JOSÉ VERA,
LOS TÍTERES BÁRBAROS DE MADRID
Adolfo Ayuso

60 EL ESPECTÁCULO MISCELÁNEO EN ESPAÑA. 1750-1814: LAS PANTOMIMAS
Francisco J. Cornejo

102 POZOS
Luis Fernando de Julián
Ilustración: Raquel F. Sáez

107 *ELS TITELLES AL PAÍS VALENCIÀ*
de Jaume Lloret i Esquerdo
Reseña bibliográfica de Francisco J. Cornejo

Más información: www. unima.es
fantoche@unima.es
Suscripciones y números atrasados:
Secretaría Técnica de UNIMA
C/ Sagasta, 12 - 28004 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.

Gare Centrale - Degage Petit
foto: Melanie Rutten

EDITORIAL

Héroes y villanos

Todas las situaciones y periplos catastróficos de la historia (la pandemia mundial del coronavirus nos sitúa en uno de esos momentos de eclosión histórica) tiene sus propios héroes, necesarios para la redención de la fatalidad y la desgracia que toca padecer en el infortunio. En esta ocasión, tratándose de una crisis sanitaria, ha sido el deseo unánime de los ciudadanos del mundo, aclamar como auténticos héroes a todo el personal sanitario por ser el escudo en la lucha contra la pandemia, aún no habiendo contado con todos los recursos necesarios y siendo obligados a cuidarnos en condiciones de mucho riesgo y sacrificio personal.

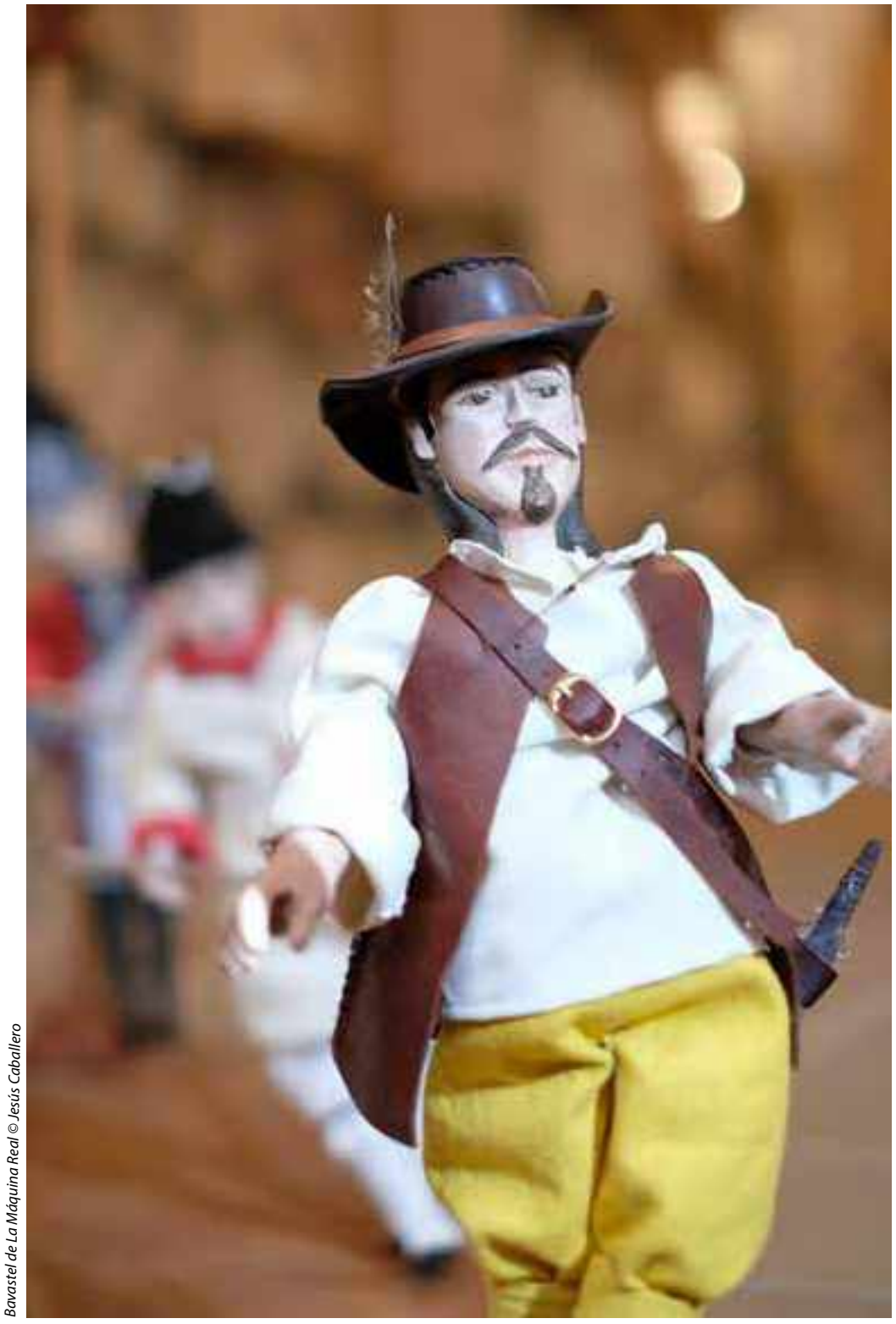
Y es que hay pocas profesiones tan vocacionales como los sanitarios, especialmente las enfermeras. Quizá también la de titiritero por amar tanto su oficio. Aunque no tan notorios, héroes también -como los niños- porque a pesar de las muchas incertidumbres que ahora se ciernen sobre la profesión (cancelación de giras y representaciones, falta de ingresos, abandono a su suerte de las administraciones…) han sabido sobreponerse a la tristeza de la adversidad para seguir, desde casa, trabajando generosamente con sus títeres haciendo más llevadero el confinamiento obligatorio de las familias, particularmente de los niños y niñas. Los títeres se encerraron en el hogar, no para permanecer guardados en los baúles a la espera de tiempos mejores, sino para seguir dando felicidad, cultura y entretenimiento a muchos hogares españoles. Durante el confinamiento, aprovechando todos los recursos tecnológicos que les brindaban las redes sociales, los titiriteros han puesto sus espectáculos grabados en vídeo a disposición de las familias, han realizado intervenciones en directo e inundado las redes con talleres y tutoriales de construcción de títeres. Con tanta

siembra, quién sabe si en algún hogar, atrapados por la fascinación que siempre ejercen los títeres en grandes y pequeños, se ha gestado algún Paul Klee que haya construido títeres para regalárselos a sus retoños pudiendo hacer representaciones con ellos. Es probable también, que tanta generosidad haya servido para despertar en algunos pequeños la vocación titiritera, de tal modo que cuando transcurran los años, siendo ya adultos, sólo rememoren felizmente el confinamiento y no recuerden la devastación y la tristeza que está causando esta pandemia.

No obstante, habiendo sido reconocida socialmente la labor de los titiriteros (y la de toda la gente de la cultura) durante el confinamiento, se han visto obligados, en plena pandemia, a salir en defensa de su oficio, a reivindicar la dignidad de su arte, porque algunos villanos que practican el odio y la provocación, que recurren al penoso argumento de querer prestigiar a un oficio a costa de desprestigiar a otro, que son enemigos declarados de la cultura; han arremetido contra famosos artistas de diferentes oficios histriónicos calificándolos, con reduccionismo cerril, como "titiriteros", por considerar estos apóstoles del totalitarismo, que esta profesión es una subclase social, situada en la escala más baja de las artes, que no merece ningún tipo de consideración ni de respeto. Sería un error caer en la trampa de la provocación, sólo cabe combatirlos con la cultura, con las armas que brinda el oficio titiritero, con los valores que defienden sus espectáculos y la alegría que procuran en los más pequeños.

Esta catástrofe sanitaria, que previsiblemente se prolongará en el tiempo, traerá también desastrosas consecuencias económicas, especialmente para la cultura que siempre es el eslabón más débil y la gran olvidada en los planes de ayuda del gobierno. Muchas voces claman por la necesidad de arbitrar un plan de choque para la Cultura, que tan generosa ha sido llevando la alegría y el entretenimiento a muchos hogares españoles haciendo más ameno el largo y penoso confinamiento. Vienen tiempos de gran incertidumbre que, sin duda, serán superadas por la resilencia ancestral de los titiriteros que siempre han sabido adaptarse y sobrevivir en las condiciones más adversas. Volverán con renovadas fuerzas a pisar los escenarios de los pueblos y ciudades del mundo para dar vida a sus títeres, llenando los corazones de pequeños y mayores de fascinación y de alegría.

Ramón del Valle Vela
Miembro del equipo de redacción



Bavastel de La Máquina Real © Jesús Caballero

Cada movimiento tiene un OBJETIVO cada gesto lleva una PALABRA

Agnès Limbos
agnes.limbos@garecentrale.be

Traducción: Esther D´Andrea

Ressacs
foto: Alice Piemme

Me parece que dentro del compromiso artístico, todo está en sintonía con el mundo, con los sentimientos que se expresan en nosotros, conscientemente o no. Para cada espectáculo, lo que desencadena el proceso creativo es diferente. Nunca voy a buscar ideas, espero que éstas se me impongan. Puede partir desde una caja de guisantes que me llamó la atención, o desde un encuentro entre un cuerpo joven y un cuerpo envejecido, o incluso desde el deseo de divertirse en un escenario vacío con cuerpos en bruto. Durante más de 30 años, he estado desarrollando investigaciones sobre el actor manipulador con el teatro de objetos. Exploro esta forma particular y singular de teatro donde el objeto se manipula a la vista y el actor está en el centro del espacio. Por actor nos referimos al que actúa, el que, con un gesto, habla. Debe poder moverse, jugar, desplazarse en un escenario con toda la gracia o la violencia que emana de su presencia; pero también ser capaz de quedar inmóvil mientras permanece vivo. Por objeto, nos referimos a objetos que han sido o son parte de nuestra vida cotidiana con todos los valores nostálgicos, imaginativos o poéticos que contienen. Esta noción puede extenderse a materiales naturales u otros. El impacto visual es crudo e inmediato. Son «elementos» reconocibles por todos, que salen de la vida tal como son sin ninguna transformación. Llegan a la escena por elección del manipulador o por casualidad de confluencias. De mujer-tronco, de pie, detrás de una mesa de disección poética sobre la que se mueven los objetos y donde sólo aparece la parte superior del cuerpo frente al espectador, pasé a desplazarme por todo el espacio. No existe una manera sistemática, todo depende de la forma narrativa que tome cada espectáculo. Yo no vengo del baile.

Conversation avec un jeune homme, foto: Alice Piemme

Axe
foto: Alice Piemme

Quitando algunas lecciones de danza rítmica y clásica con un maestro ruso que me animó a convertirme en payaso, más que en una estrella de la ópera de París, no tengo entrenamiento clásico. Pero me encantaban los ballets de Maurice Béjart y devoré todos sus espectáculos en Bruselas. Fueron las clases de expresión corporal (muy de moda en los años 60 y 70) las que me introdujeron al «movimiento». Expresar tan sólo con mi mano las emociones provocadas por la voz y la música de Barbara en The Black Eagle, seguirá siendo un momento importante de mi adolescencia. Sentir que todo mi cuerpo estaba vibrando pero solo la mano expresaba mis impulsos, que mi mano ya se estaba convirtiendo en una herramienta. Tampoco vengo del mundo de la marioneta, aunque tengo una gran atracción por lo inanimado y estoy fascinada por la increíble capacidad de la marioneta para morir y renacer tan rápido. El aliento de vida que le insufla el manipulador es fundamental. Éste debe estar comprometido con todo su cuerpo para que la magia exista. Lo mismo ocurre con los objetos y quienes los manipulan. Cuando hablamos de bailar, pensamos en el cuerpo que se lanza con gracia en el escenario o en el cuerpo habitado por la música que une todo el espacio. En "Conversación con un joven", exploramos con la bailarina y coreógrafa Lise Vachon la relación con el cuerpo entre un joven bailarín y una anciana. Se trataba de dejar que nuestros cuerpos conversaran. Estaba suspendida en una gran quietud, todavía en la mesa, mientras el joven pasaba de la danza clásica a la danza contemporánea. Este enfrentamiento me permitió abandonar la mesa y ser arrastrada a todo el espacio, como una invitación a bailar ¡Luego adoptamos pasos de dos! En Axe, Thierry Hellin y yo partimos del deseo de «bailar» ¡Muy pretencioso para dos actores! Comenzar desde el escenario vacío, desde los dos cuerpos y ver... dejar ocurrir lo que pasara, lo que se construyera. Tomar todas las direcciones, en todas las músicas, en todos los lugares de los cuerpos individuales y ligados, en regresión y exploración, en el tacto y el sentimiento, los ojos cerrados y los cuerpos desatados. Bailamos, con todas nuestras fuerzas y más allá. Todo y su opuesto, lo íntimo y lo público, el amor y el odio, lo trágico y lo grotesco... Desviarse de la trayectoria normal para buscar dos cuerpos «anormales», extraños, excéntricos; en un intento de hacer visible, casi sin palabras, lo mágico y lo monstruoso, lo tierno y lo frágil... Los coreógrafos nos llevaron, con gran obsesión, a la repetición de movimientos y sus transformaciones, pidiéndonos dejarnos llevar por completo. Usaron la fatiga como impulso. El agotamiento, al igual que un trance, infunde regeneración, un recurso inexplorado, un aliento inesperado que se muestra. Lo que me interesa cada vez más es la inmovilidad. Una inmovilidad que produce un movimiento interno y que gradualmente revela una mirada, un gesto, un desplazamiento, un jadeo. Busco la economía del movimiento.

Ò
foto: Melanie Rutten

EL ES OB EN JE CI TO AL

Entrevista Agnès Limbos

Ramón del Valle Vela
ramonvallevela@gmail.com

Voy al encuentro de Agnès Limbos, una artista internacional que ha sabido encontrar su genuino lenguaje creativo. Agnès es una de las figuras emblemáticas del teatro de objetos que más ha contribuido a fijar sus principios y códigos, siendo una ferviente impulsora de este género teatral. La presencia de Agnès impone el carismático respeto que siempre se otorga a los grandes maestros. Un halo de aparente y solemne seriedad la adorna. Pero escudriñando a la persona más allá del personaje, se atisba en ella un ácido y sutil sentido del humor que vierte en cada una de sus creaciones, imbuyéndolas de un tono clownesco, un antídoto contra la cruda realidad que se recrea en la paradoja, en la constante tensión entre lo serio y lo disparatado. Agnès sabe expresarse cómodamente a través de los objetos, exprimiendo sus significados grabados en la memoria colectiva, situándolos como personajes esenciales de su poética teatral.

PREGUNTA. Tú eres una figura emblemática del teatro de objetos ¿Eres consciente de ello?

RESPUESTA. Eso parece. Sí, soy consciente.

P. ¿De qué manera los objetos condicionan tu proceso creativo?

R. Yo empiezo siempre con el objeto. Porque pienso que mi mente funciona así, de manera visual. Yo nunca tengo un propósito, pero tengo un objeto que me fascina. En mi taller hay un lugar donde pongo los objetos que están como llamándome, que hablan para mí. Entonces, cuando paso muchas veces frente a esos objetos, hay un momento que me digo: de acuerdo, voy a empezar a hacer algo con esto… Me pongo a improvisar con el objeto y el tema viene después con la improvisación. Yo nunca escribo antes. Yo escribo haciendo improvisaciones. Es mi manera de trabajar.

Baby McBeth (foto: Alice Piemme)

P. ¿Cuáles han sido tus fuentes, tus referentes, tus maestros?... Supongo que todo el mundo tenemos alguno.

R. En París, yo fui a la Escuela de Teatro de Jacques Lecoq y pienso que es mi maestro, porque allí no se enseña con libros, la gente aprende lo que saca de sí mismo y eso es lo que me interesa. Yo soy autodidacta. Fui a la universidad para hacer Ciencias Políticas y Sociales y Filosofía pero nunca terminé porque me parecía que los libros estaban lejanos de la vida. Yo viajé mucho. Tenía la necesidad de encontrar a la gente, de encontrar el mundo. Poco a poco vi espectáculos que me fascinaban como Teatro Campesino, Darío Fo, también La MaMa de New York, los payasos de Checoeslovaquia… De todas esas grandes compañías de los años 70, yo tengo la suerte de ver sus espectáculos… Todo este mundo me dio la libertad de que se puede hacer teatro de otra manera, que no hay que ser clásica, y eso me daba otra imagen, otras posibilidades. Esos son mis referentes. Pero también la pintura, algunos escritores, las películas. Yo estaba fascinada con Vitorio de Sica, director de cine del realismo italiano. Con Tadeusz Kantor y los que hacen teatro de otra manera, aunque no todos utilizan el objeto. Yo nunca me pregunto si hoy tengo que coger objetos, pero es mi manera de hacer, mi manera natural de funcionar.

P. Vemos que hay algunos espectáculos que se autocalifican, con cierta ligereza, como teatro de objetos. Creo que con desconocimiento porque realmente los objetos, en ese tipo de espectáculos, cumplen solamente una función instrumental: de utilería, de mero elemento decorativo, de escenografía, pero nada más. Entonces, ¿qué es exactamente para ti el teatro de objetos y qué no lo es?

R. El teatro de objetos fundamentalmente es un actor, que también es autor, y que ve a un objeto y de este objeto y la relación que se establece con él, nace la inspiración para hacer un espectáculo. Lo esencial es el objeto y mi visión del objeto, qué puedo sacar del objeto para hacer un espectáculo. Cuando

denominamos teatro de objetos tomamos de referencia a tres compañías francesas: Velo Théâtre, Manarf y Théâtre de Cuisine. Yo me reconocí en esta familia, en su manera de hacer teatro. Esta gente que viene del teatro visual, no del teatro tradicional, son como una gran familia para mí. No hacemos todos las mismas cosas, somos diferentes, pero la manera de trabajar es siempre la misma.

P. ¿El teatro de objetos se presta a la experimentación o hay unas rutinas y unos códigos demasiado rígidos?

R. Sí, hay códigos. Tiene su propia poética. Pero a mí lo que me interesa del objeto es la metáfora, la poesía que se puede sacar del objeto. El espacio que genera, porque la poesía es un espacio. Y el objeto trasmite poesía a la gente que lo observa.

P. Pero una vez que sabes esas rutinas, esos códigos ¿hay un cierto margen de experimentación?

R. Sí, sí. Obviamente. Y hay mucha gente que considera el objeto como una marioneta. A mí no me gusta eso, porque para mí es como desnaturalizar el objeto. Y no se manipula como una marioneta tampoco. No es un títere, es un objeto y tiene su propia esencia.

P. Aunque pueda tener diferentes significados: plástico, simbólico, metafórico…

R. Para mí lo más importante es la metáfora, porque es la poesía. Si tú pones una cajita de madera en escena, todo su significado se contiene en ella, no hay que explicar nada más, ya estamos a un lugar. Es un espacio. Si tú pones un árbol quizá veas la vegetación de un bosque. Esa es la capacidad de los objetos de llevarnos a un lugar, de trasmitir una emoción.

P. Cuando te enfrentas a un nuevo montaje ¿la elección de objetos determina o condiciona todo el proceso? ¿Tú eliges los objetos a priori?

R. Sí. En mi casa tengo el taller donde trabajo, es un taller de dos plantas. El piso superior tiene muchísimos objetos guardados en cajas, yo sé dónde están todos ellos. Desde hace más de 30 años estoy recuperando objetos por todos lados. Cuando me voy de gira a Alemania o a cualquier sitio, siempre estoy buscando objetos. Pero no en las tiendas, los busco en los mercados de pulgas [rastros]. En los lugares donde nadie quiere esos objetos. Me encantan los *"souvenirs"* que están marcados por la vida, que tienen una carga emocional. Decadentes, que no son bonitos. Por ejemplo, para el espectáculo "Ressacs", que yo hago con un trompetista de jazz (Gregory Houben) que actúa también conmigo haciendo de pareja; yo compré en el mercado de las pulgas en Bruselas tres carabelas; los barcos de Cristóbal Colón, y los metí en mi taller. Algunos meses después adquirí una pequeña barca rota que puse cerca de los tres grandes barcos. Y me transmitían algo. Entonces con eso empiezo el espectáculo… ¿Qué me quieren decir esos barcos?... Son los conquistadores que van a saquear otros países, a sacarles el oro. Y luego hay un barco chiquito que va sin rumbo, perdido en el mar. Y el choque de esos dos, la asociación que puedo hacer con ellos, me lleva a hacer un espectáculo: se trata de un matrimonio que se ha quedado sin nada porque el banco los ha desahuciado por no poder pagar. Entonces, el barco pequeño es la metáfora del matrimonio que está perdido en el mar y no sabe dónde hay que ir. Y las carabelas de Cristóbal Colón ¿qué pueden significar ahora? Pues es el capitalismo que va a saquear. Entonces, el tema surge de los objetos y una vez que tenemos el tema, hacemos improvisaciones. Vemos películas, leemos libros; nos documentamos. Y poco a poco alguien que está fuera del espectáculo va escribiendo la dramaturgia. Grabamos todas las improvisaciones en vídeos que después veremos para ir fijando cosas: esto me parece bien, esto no. Con esa línea, la obra poco a poco se va escribiendo. Y ése es nuestro método trabajo.

P. Tu motivación surge de los objetos. Pero también los artistas incorporan a sus obras sus intereses y preocupaciones. A ti habrá unos temas que te preocupen más que otros.

R. Sí, claro. Siempre son los mismos. Y eso se ve en cada espectáculo. Aunque realmente yo no sé lo que hago, necesito alguien enfrente de mí haciendo la dramaturgia porque no soy consciente de lo que yo hago y necesito que alguien que me lo diga.

P. ¿En tus obras intentas siempre darle más protagonismo al objeto que al actor, o están al mismo nivel?

R. Están al mismo nivel y pasamos de uno a otro. Por eso mi método es muy cinematográfico porque primero ponemos el foco en la mesa donde estamos haciendo una pequeña escena en miniatura y después pasa-

Agnès Limbos marionetista del Théâtre de Toone de Bruselas (1973/1974)

Quo Vadis
foto: Christophe Sermet

mos con el actor. Y siempre vamos alternando. Cuando trabajo en un espacio grande con objetos grandes o bailando con el cuerpo, es la misma relación cinematográfica.

P. Un método cinematográfico de secuencias.

R. Sí, eso es. La construcción siempre la hago así una vez que yo entendí este método. Yo compré un libro que se llama "La gramática del cine". Tú lo lees y todo está muy claro: las secuencias. Primero la cara, después la mesa con un objeto, después una sustitución…

P. Porque el lenguaje cinematográfico es diferente al lenguaje teatral.

R. Sí, claro. Lo que me fascina del teatro de objetos, es que puedes sustituir objetos, sustituir cosas. Con el actor es mucho más difícil porque habría que hacer magia.

P. En tus espectáculos, hay destellos sorprendentes, que surgen de vez en cuando, que van desde la cotidianidad a la locura.

R. Eso para mí es vital. Porque yo hago cosas que creo que son dramático-cómicas. Cuando algo es extremadamente dramático la única forma de salvar eso, de salir de ahí, es tener humor.

P. La paradoja te redime del drama.

R. Sí. Es mi manera de sobrevivir, por eso es natural en mí. Yo puedo decir algo muy dramático pero necesito huir, escaparme para hacer reír a la gente porque si no es insoportable. Yo nunca quiero quedarme atrapada en la seriedad. Necesito un escape.

P. Supongo que te divierte mucho provocar al público.

R. Me gusta ver cómo el público se sorprende. La magia para mí es muy importante. Cuando haces una sustitución de un objeto por otro es una sorpresa para la gente. A mí me encantan ese tipo de cosas, el teatro un poquito popular, que juegue con los clichés, que conecte con el público, con la memoria común. Divertido pero que tenga sentido, para soportar el drama.

P. Yo he oído a la mayoría de los intérpretes del teatro de objetos, y tú insistes mucho en eso en los talleres que impartes; que es fundamental escuchar al objeto, saber descubrir su esencia para contar una historia.

R. Escoger bien el objeto es muy importante. Hay diferentes maneras de trabajar, pero para mí es fundamental, yo no puedo empezar un espectáculo si no tengo antes los objetos.

P. Luego hay otros intérpretes que intentan jugar con el uso impropio de los objetos. Como el que mira una nube intentando adivinar una cara. Otra manera es utilizar objetos encontrados que tienen reminiscencias de algo.

R. Sí. Como mirar las formas de los árboles. A mí me encanta. Hay objetos muy evocadores que a mí me interesan. Trabajar con materias también.

P. Tu trabajo también es muy multidisciplinar, te interesan otras artes ¿Qué buscas en otras disciplinas artísticas?

R. Busco no aburrirme. Hacer todo el tiempo las mismas cosas me aburre. Hice mi primer espectáculo con títeres y objetos, actuando yo con diferentes personajes. Una mesa redonda, muy sencillo. Yo actué con ese espectáculo 800 veces por todo el mundo y podría haber seguido, pero me aburría. Quería otra cosa. Hay zonas creativas que yo no conozco y quiero ir, por eso busco también gente que trabaje conmigo que me lleve a ese lugar desconocido. Me interesa el reto. El último espectáculo es de un director de teatro clásico que le gusta mucho mi trabajo y a mí me gusta mucho el suyo. Yo no haría lo que él hace y él tampoco haría lo que yo hago. Pero la simbiosis es magnífica porque estamos todos con el deseo de descubrir otras cosas.

P. Para la gente que se dedica al arte, al teatro, los nombres de sus grupos o compañías nunca son casuales ¿Por qué *Gare Centrale*? ¿El mundo ferroviario tiene connotaciones especiales para ti?

R. Para mí sí. Yo vivía cerca de la *Gare Centrale* en Bruselas. Necesitaba buscar un nombre para mi compañía y sólo disponía de un día para encontrarlo porque cumplía el plazo para pedir una subvención para hacer un espectáculo. Se me ocurrió *Gare Centrale* porque a mí me encantan los trenes, ver a la gente que espera, las despedidas, gente perdida que no sabe dónde está. Las maletas, todo ese mundo de marchar y regresar y las emociones que se generan con el viaje.

P. ¿Tú recomiendas alguna edad para tus espectáculos o no tienen edad?

R. Yo empecé con el teatro para niños. Mis historias, la manera de hacerlas, atrapan a los niños, pero nunca pienso en los niños cuando hago un espectáculo. Una vez está terminado hacemos un pase e invitamos a niños y adultos para ver la reacción. Entonces, no todos mis espectáculos son para los niños pero ellos ven su propia historia.

P. Quedan atrapados de otra manera con la historia aunque entiendan menos el lenguaje metafórico.

R. Pero entienden algo. En el espectáculo *"Petit pois"* [pequeños guisantes] se produce un choque imaginando, al ver un bote de conserva, cuánta "gente" podía vivir ahí. Cuando abro el bote y todos los pequeños guisantes ruedan por la mesa, tomo un megáfono y grito: ¡silencio! Esta imagen, que es la metáfora de un campo de concentración, les encanta a los niños. No saben qué es un campo de concentración pero sí saben lo que es el poder, conocen el lenguaje simbólico y no hacen preguntas, reciben las cosas.

P. Vivimos hoy en la sociedad de la opulencia. Tendemos a acaparar cosas, objetos, nada más que con el afán de poseerlos y ocurre el efecto contrario: al final son ellos los que nos acaban poseyendo a nosotros para cosificarnos. Tú que eres una intérprete del teatro de objetos, en tu normalidad, en tu vida cotidiana ¿qué relación tienes con esos otros objetos de consumo?

R. No tengo ninguna. En la vida normal, no.

P. ¿Acaparas objetos?

R. Sí, pero sólo los que llevo a mi taller.

P. ¿No eres consumista entonces?

R. No. Pero en mi taller sí hay muchos objetos. Mi vida está ligada todo el tiempo con el teatro. Yo soy muy artesanal y no quiero hacer otra cosa, construyo mis espectáculos como la gente que construye una casa.

P. Entonces ¿qué papel crees tú que juega el artista en esta sociedad tan tecnológica, de redes, donde queremos una respuesta a todo de forma inmediata?

R. Yo quiero seguir siendo artesanal, a mí no me gusta el vídeo y todas esas cosas técnicas. Nunca las voy a meter en mis espectáculos porque para mí el actor es lo primero y su mundo es lo que me fascina. Cuando veo un espectáculo, lo que más me gusta es la capacidad de imaginar y crear una historia. Y ahora la moda es que todo el mundo hace vídeos y no se ve al actor.

P. Sí, a veces las obras parecen documentales. La tecnología no está al servicio del espectáculo, es el espectáculo el que está al servicio de la tecnología.

R. Exactamente. A veces están muy bien hechos y sirven cuando se utilizan sin abusar. Para mí Peter Brook es ideal porque son actores que manipulan pequeñas cosas. Yo vi hace años *"Ubu Roi"* [Ubú Rey] en París y en la obra se ve que no es necesaria una escenografía realista porque la capacidad de sugestión del teatro es suficiente.

P. Haces muchos proyectos de futuro o vives el día a día abierta a lo que te vaya llegando.

R. Yo estoy girando mucho con mis espectáculos. No paro. A veces, cuando los termino, tengo alguna frustración porque siempre hay cosas que no consigo meter en esos espectáculos. Yo las dejo ahí y sirven para desarrollarlas la próxima vez. Entonces, siempre hay algún proyecto. Mi mente nunca para, es insoportable.

Conversation avec un jeune homme
foto: Melanie Rutten

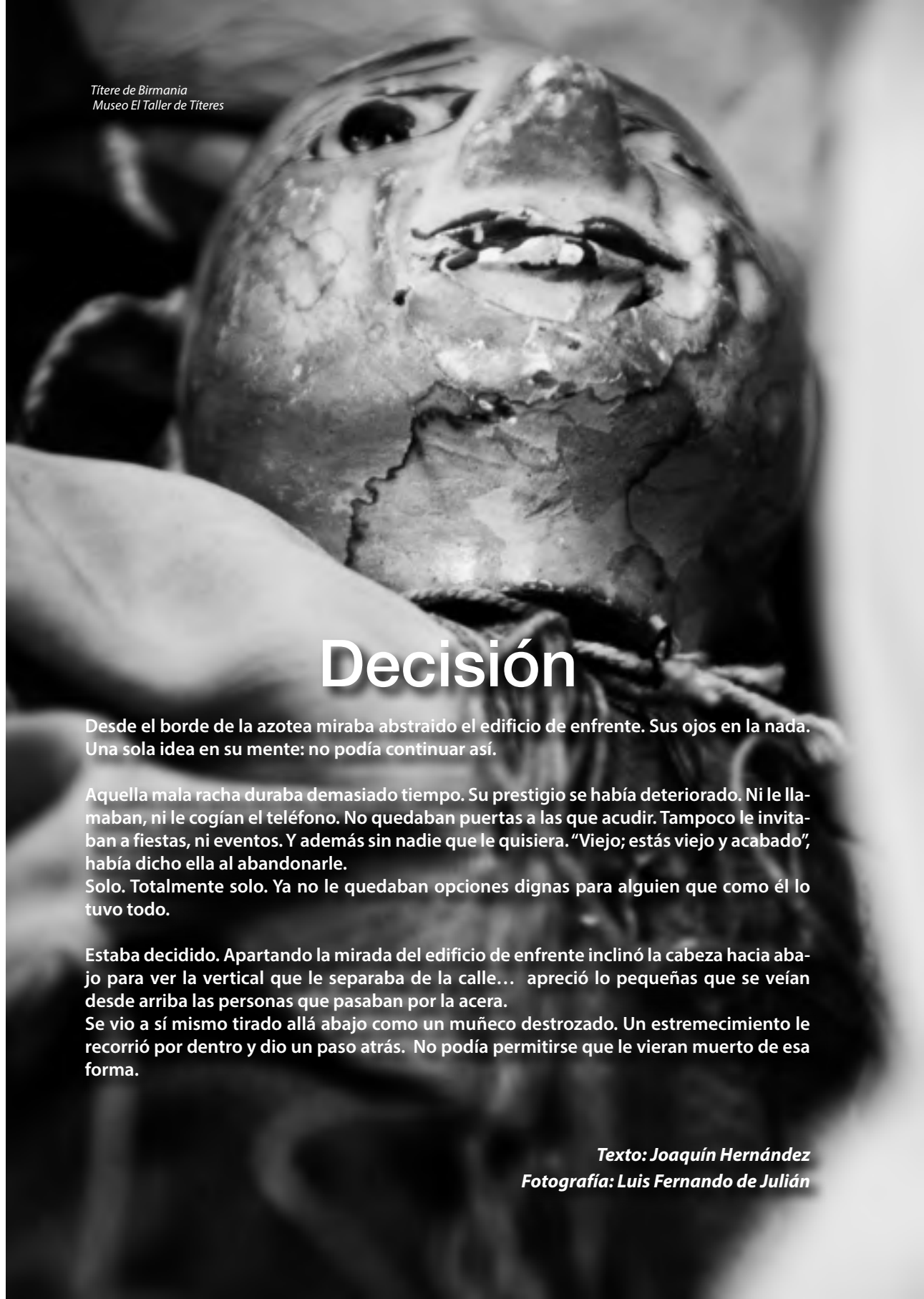
Escuela de Verano
Unima 2019

Agradecer a Agnès Limbos que se haya prestado a contarnos su faceta artística, a mostrarnos con total generosidad, sin ningún tipo de reserva, cuál es su proceso creativo. Se ha esforzado en hablar en español, idioma que aprendió en su periplo mexicano; expresándose con total claridad y sencillez a pesar de la dificultad añadida de no poder comunicarse en su lengua vernácula.

Cae la noche en Baños de Montemayor, el pueblo serrano que nos acoge en la Escuela de Verano de UNIMA España. La charla se prolonga placentera mientras saboreamos una copa de buen vino. Habló también Agnès de su madre coraje; de cómo los objetos la rescataron de su retraimiento, cuando era niña, encontrando en ellos la manera de poder expresarse; del año que pasó junto a sus hermanos al cuidado de un tío clérigo -siendo conocidos en el pueblo como "los hijos del cura"- mientras su padre (cristiano piadoso) y su madre (convencida de su deber de seguir siempre al marido) viajaron al Congo Belga para hacer apostolado. Habló también de sus dos hijos, artistas también; del gozo experimentado al trabajar con ellos en alguno de sus espectáculos.

Conocer esta faceta más personal Agnés Limbos, ayuda a comprender la verdadera dimensión humana de la artista engrandeciendo más aún su figura. Ha sido un placer.

AGNÈS LIMBOS nace en Marchin (Bélgica) el 22 de mayo de 1952. Es hija de un padre educador y de una madre coraje. Criada en una familia católica de 6 hermanos, a edad temprana se traslada al Congo Belga y experimenta los disturbios de su independencia. A su regreso a Bélgica los hermanos vivirán con su tío Pierre, sacerdote de un pequeño pueblo, donde se enamora del olor a incienso, la Virgen, la alegría del tañer de las campanas y los placeres del campo.
Estudia en su adolescencia en Bruselas, en una escuela católica para niñas muy clásica y aburrida. Posteriormente, en su juventud, estudia en la Universidad Católica de Lovaina Filosofía, Ciencias Políticas y Sociales.
Agnès Limbos, es una figura emblemática del teatro de objetos, este Arte del detalle que fascina y apela al inconsciente. Agnès siempre ha sido una ferviente defensora del poder del objeto como protagonista de pleno derecho y la capacidad del actor para manipularlo. En sus obras, los objetos imponen su presencia como pilar esencial de la representación, siendo las verdades efigies protagonistas de la historia.
Agnès Limbos ha desarrollado un lenguaje genuino como actriz y creadora. A través de sus espectáculos y colaboraciones, trata de crear un teatro popular de calidad, lleno de sentimientos, a partir de la comprensión contradictoria entre el mundo mágico y real, la imagen trágico cómica del universo, la fuerza del instinto y la búsqueda de un lenguaje visual y corporal en constante evolución. Agnès transmite su maestría apoyando a los jóvenes creadores, organizando clases magistrales, cursos de formación, festivales y talleres sobre teatro de objetos. Participa también en laboratorios internacionales o residencias de investigación con otros intérpretes de este tipo de lenguaje teatral. Y espera continuar diseccionando la vida en su mesa de operaciones poética durante mucho tiempo.
Apasionada por el teatro desde la infancia, descubre objetos en miniatura en cajas de jabón desde una edad temprana. A partir de 1973 comienza un recorrido personal y autodidacta que le lleva, entre otros, como titiritera al Théâtre de Toone en Bruselas (1973), gira por Canadá y Estados Unidos (1974/1975), actriz en el Teatro Juvenil de la ciudad de Bruselas (1975/1976). De 1977 a 1979 estudia en la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq en París. De 1980 a 1982 se unió a la Compañía "Tres" en México realizando gira por Europa.
En 1984 funda la Compagnie Gare Centrale en Bruselas y desde entonces ha multiplicado sus colaboraciones. La compañía se ha rodeado siempre de los mejores equipos artísticos y técnicos, creando 15 espectáculos de teatro de objetos que, con más de 3.500 actuaciones, han sido representados por todo el mundo: Israel, Inglaterra, España, Italia, Hong Kong, Alemania, Austria, Suiza, Canadá, Estados Unidos, Francia, Portugal, Brasil...



Títere de Birmania
Museo El Taller de Títeres

Decisión

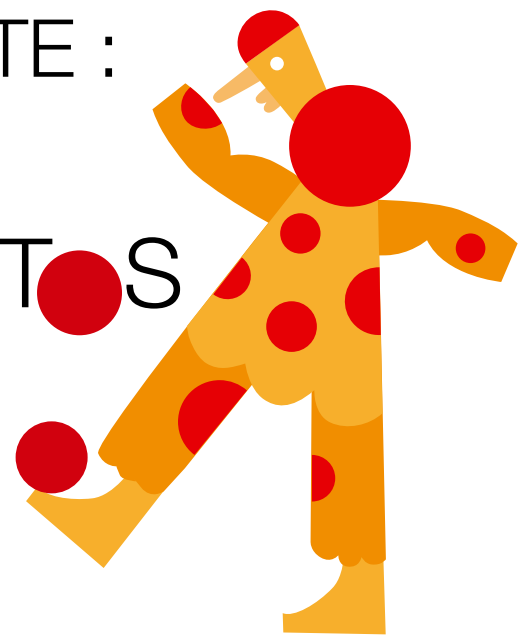
Desde el borde de la azotea miraba abstraído el edificio de enfrente. Sus ojos en la nada. Una sola idea en su mente: no podía continuar así.

Aquella mala racha duraba demasiado tiempo. Su prestigio se había deteriorado. Ni le llamaban, ni le cogían el teléfono. No quedaban puertas a las que acudir. Tampoco le invitaban a fiestas, ni eventos. Y además sin nadie que le quisiera. "Viejo; estás viejo y acabado", había dicho ella al abandonarle.
Solo. Totalmente solo. Ya no le quedaban opciones dignas para alguien que como él lo tuvo todo.

Estaba decidido. Apartando la mirada del edificio de enfrente inclinó la cabeza hacia abajo para ver la vertical que le separaba de la calle… apreció lo pequeñas que se veían desde arriba las personas que pasaban por la acera.
Se vio a sí mismo tirado allá abajo como un muñeco destrozado. Un estremecimiento le recorrió por dentro y dio un paso atrás. No podía permitirse que le vieran muerto de esa forma.

Texto: Joaquín Hernández
Fotografía: Luis Fernando de Julián

EL REPERTORIO DE LA MARIONETA DE LAS VANGUARDIAS EUROPEAS AL PRINCIPIO DEL SIGLO VEINTE: RENOVACIÓN Y EXPERIMENTOS TEATRALES



Hélène Beauchamp

Hélène Beauchamp es profesora titular de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès. Forma parte del Laboratorio Lettres Langages et Arts (LLA-CREATIS). Fue Becaria de la Casa de Velázquez en Madrid (2005-2007), donde desarrolló trabajos de investigación sobre el teatro español, con un especial interés sobre el teatro de títeres de las vanguardias españolas y el teatro de agit-prop durante la República y la Guerra Civil. Tiene numerosas publicaciones, la mayor parte de ellas sobre el teatro de marionetas, en libros y revistas tan importantes como Puck o Théâtre Public. Recientemente ha publicado con el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, La marionnette, laboratoire du théâtre, donde recorre el papel de la marioneta en la renovación teatral europea, con especial atención a Francia, España y Bélgica, desde el fin del XIX hasta 1930. Este fue el motivo por el que expuso en el XIX Congreso de Unima Federación España, celebrado en Zaragoza en 2019, la ponencia que, una vez revisada, presentamos ahora en este artículo.

Ilustración basada en *Balli Plastici*, Fortunato Depero, Teatro dei Piccoli, 1918.

La expresión «vanguardias artísticas», a veces llamadas «vanguardias históricas», se refiere a un movimiento artístico en la encrucijada de los siglos XIX y XX, entre los años 1890 y 1930, caracterizado por una fuerte voluntad de renovación artística y de experimentación formal en todas las artes. En el campo teatral, las vanguardias trabajaron a menudo en pequeños grupos, a veces íntimos, otras veces más conocidos, al margen de la producción teatral comercial. Muchas de estas iniciativas se agruparon alrededor de la denominación «teatro de arte», en toda Europa, desde el Teatro de Arte de Stanislavski en Rusia hasta el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra en los años diez y veinte en España. Las vanguardias teatrales europeas anhelaron una verdadera revolución escénica, teórica y dramática, en la cual la marioneta fue un instrumento importante, un modelo teatral imprescindible, quizás el modelo más global respecto a otros como la pantomima, el circo o el cine. Esta revolución teatral se plantea tanto del punto de vista del arte de las marionetas como del punto de vista más amplio del arte del teatro. Mientras que una parte de los titiriteros reformaron su propio arte en estos años, por su parte, varios directores de escena, dramaturgos, incluso pintores, se apropiaron del arte de las marionetas.

Globalmente, se puede afirmar que el recurso a la marioneta fue una reacción contra el «estado del teatro», caracterizado primero por cierta rigidez del sistema comercial dominante; segundo por una propensión a buscar una representación "realista" del mundo, contra la cual la mayoría de las vanguardias artísticas lucharon. Entonces, además de las marionetas propiamente dichas, la escena se pobló de seres artificiales: maniquís, fantoches, robots, actores marionetizados. Didier Plassard analiza estos experimentos en las escenas francesas, italianas y alemanas en su importante libro *L'Acteur en effigie (El actor en efigie)*[1]. En ciertos casos, la marioneta fue un instrumento bastante polémico, por ejemplo en manos de los que querían reformar el arte del actor o acabar con la "pièce bien faite", las escrituras dramáticas "burguesas", melodramáticas, realistas[2]. Otros también querían acabar con el sistema comercial dominante: en su obra "para muñecos" *El señor de Pigmalión,* Jacinto Grau escribe un largo prólogo satírico en contra de los empresarios[3].

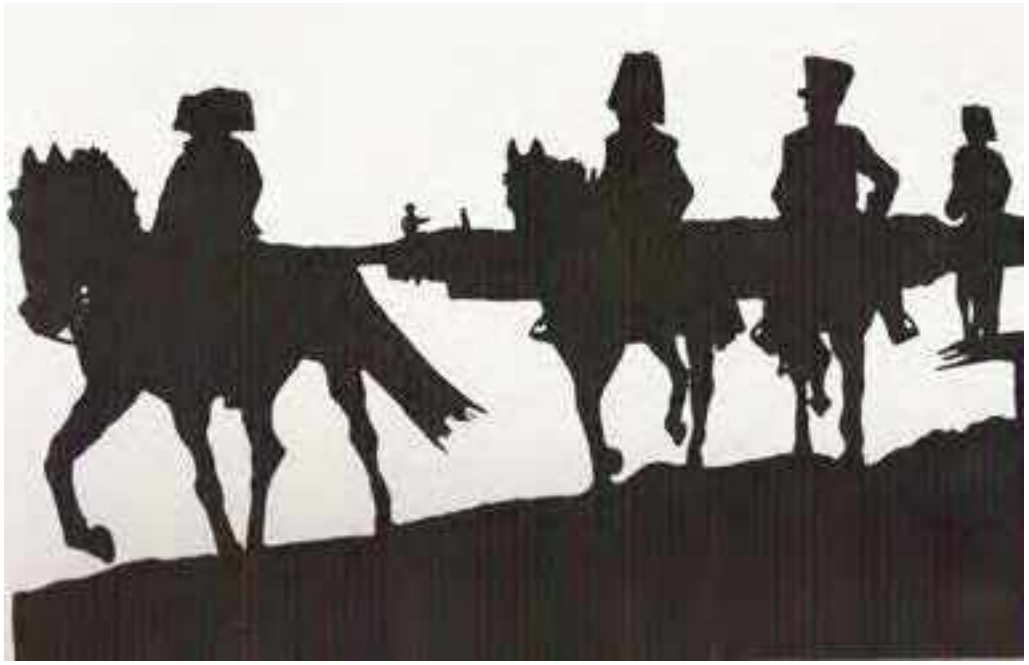
También la marioneta se volvió un modelo, un laboratorio para la «reteatralización», como proponía en su tiempo Pérez de Ayala en Espa-

1 Didier Plassard, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Institut International de la Marionnette, L'Âge d'Homme, Charleville-Mézières y Lausanne, 1992.

2 Analizo esta vertiente polémica en mi libro : Hélène Beauchamp, *La Marionnette, laboratoire du théâtre,* ediciones Deuxième Époque e Institut International de la Marionnette, Montpellier y Charleville-Mézières, 2018.

3 Jacinto Grau, *El Señor de Pigmalión* (1921), en *El Señor de Pigmalión, El Burlador que no se burla*, Espasa Calpe, Madrid, 1977, pp. 8-114.

ña[4]. Veremos, por ejemplo, el inmenso impacto de las marionetas del Teatro dei Piccoli, del italiano Vittorio Podrecca, en toda Europa. Las marionetas de las vanguardias y su obra de «reteatralización» se desarrollaron tanto en realizaciones concretas, en pequeños o más grandes teatros, como en escenarios soñados, imaginarios, proyecciones de un teatro futuro que todavía no se podía realizar. Lo demuestran por ejemplo las obras "para marionetas" de Ramón del Valle-Inclán en España o los numerosos proyectos inacabados del Inglés E. G. Craig en su *Drama for Fools*[5].



Chat Noir, *L'Épopée*, Caran d'Ache, 1887.

Las marionetas de las vanguardias se podrían dividir entre tres o cuatro direcciones o movimientos complementarios y mezclados: una marioneta «simbolista» («modernista» en España), que corresponde a un deseo de teatro del misterio, metafísico (Maeterlinck, Craig y sus imitadores); una dialéctica entre vanguardismo y tradición, en busca de un teatro «popular» (Lorca, Albert-Birot, Ghelderode); un teatro satírico y paródico: Jarry, Valle-Inclán, Ghelderode, Alberti; la marioneta y la máquina, en unas experiencias que poblaron el escenario de seres mitad marionetas, mitad máquinas, el teatro futurista, en Alemania con la Bauhaus o en Rusia.

Para dar cuenta de tanta multiplicidad y de las direcciones abiertas por el "laboratorio de la marioneta", presentaremos para empezar unos ejemplos de los primeros "teatros de títeres artísticos", que tuvieron mucho impacto en unos dramaturgos y directores, quienes después se dedicaron a imaginar nuevas formas de títeres y marionetas. Luego veremos cómo la marioneta fue elevada al estatus de modelo para reformar el arte del actor e inventar nuevos personajes dramáticos, liberados de la psicología. Posteriormente abriremos el tema de la marionetización a la escena entera, antes de acabar el artículo con unos logrados ejemplos de fusión entre tradición y vanguardia.

4 Ramón Pérez de Ayala, « La reteatralización », *España,* Madrid, nº 44, 25 novembre 1915, p. 4.

5 Edward Gordon Craig, *Le Théâtre des fous. The Drama for fools,* Éditions de L'Entretemps, Institut International de la Marionnette, Montpellier et Charleville-Mézières, 2012. Edición bilingüe. Didier Plassard, Marion Chénetier-Alev et Marc Duvillier (editores).

Chat Noir, Rivière, *La tentation de Saint Antoine*, 1888.

Teatros de títeres artísticos

En Francia, el cabaret del Chat-Noir, fundado en 1881, inauguró la moda de las "sombras artísticas", suscitando imitadores en varios países. La reputación del cabaret se desarrolló alrededor de su teatro de sombras, que actuaban acompañadas de música, textos o versos recitados por declamadores. Primero fueron siluetas de zinc, que ya impactaron mucho a los diferentes artistas o críticos presentes en las funciones. Varios subrayaron que el Chat-Noir había encontrado la solución para representar en su pequeño escenario a la muchedumbre y escenificar nuevas epopeyas. Después, el pintor Henri Rivière inauguró una revolución técnica con sus decorados de espectacular colorido que entusiasmaron a sus contemporáneos, como se puede notar en las numerosas críticas de Jules Lemaître, por ejemplo[6]. Todos subrayan la magia visual del espectáculo, percibido como una revolución escenográfica en miniatura. El Chat-Noir pudo así explorar nuevos repertorios, como epopeyas, nuevos "misterios" u obras espectaculares. Una de las obras más famosas fue *La Tentation de saint Antoine,* "féérie à grand spectacle", basado en la obra de Gustave Flaubert.

Cartel 4 Gats, Ramón Casas, 1899.

Sombras también hubo en el Cabaret del 4 Gats en Barcelona, abierto en 1897, que reunía poetas, pintores y artistas diversos. Sus fundadores, Pere Romeu y Miquel Utrillo, habían actuado en Paris como asistentes en el teatro de sombras del Chat-Noir**.** Pero las

6 Las críticas de este observador incomparable de la vida teatral de su época se pueden consultar en los 10 volúmenes de sus *Impressions de théâtre,* consultables en Gallica : https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=21459;2&query=dc.relation%20all%20%22cb323702721%22

Galerie Vivienne, Henri Signoret,1892.

sombras duraron apenas un año, el verdadero éxito del el 4 Gats fueron los *putxinell.lis*, unas marionetas de guante manejadas por el titiritero profesional Juli Pi. Juli Pi presentaba un repertorio tradicional, la lucha de Titella contre Dimoni, con el tradicional *Ball del Tururut* al final de la función. Aquí, más que el espectáculo visual del Chat-Noir, los espectadores y artistas apreciaban el espíritu popular de los títeres. Escritores o directores se inspiraron directamente en estos *putxinel.lis* como podemos ver en la obra de Santiago Rusiñol titulada *El Títella Prodig,* que fue escenificada con actores actuando como si fueran títeres de guante en la bocaescena de su teatrito[7].

Este último ejemplo es representativo de la mirada vanguardista a partir de las marionetas tradicionales: no son marionetas de verdad sino actores que actúan como títeres, que los imitan, como hizo también Jarry en la primera puesta en escena de *Ubú Rey* con actores. Antes, los títeres imitaban al teatro de los actores, ahora, con las vanguardias, los actores imitan a las marionetas.

Otro importante teatro de títeres artísticos en Francia, contemporáneo del Chat-Noir pero de técnica y estilo muy diferentes, fue Le Petit Théâtre de la Galerie Vivienne. Henri Signoret creó un teatro más elitista, pensado para representar obras maestras de la literatura y del teatro que no se podían escenificar fácilmente en escenarios con actores: obras del Renacimiento, teatro griego, misterios, etc. Las marionetas del Petit Théâtre eran unas figuras bastante altas (70-80 cm), de técnica muy particular inspirada en el Belén de Aix-en Provence: títeres poco móviles, colocados en una plataforma de ruedas que podía moverse a lo largo del teatro, y cuyos miembros se movían con unas cuerdas manejadas por un pedal como se ve en el dibujo.
Como en las sombras del Chat-Noir, el texto era recitado por narradores y acompañado de música. Estas figuras daban la impresión de movimiento espontáneo y de vida totalmente autónoma, ya que no se veían ni hilos, ni ruedas, ni titiriteros. Inauguraron el reino de la "marioneta hierática", con su amplio repertorio de "misterios" que escribió su segundo director, Maurice Bouchor. Los calificativos de la crítica eran siempre iguales: impresión de seres "divinos", gracia "sobrenatural", movimiento "lento y hierático". Representaron entonces un verdadero modelo de teatro simbolista que influyó por ejemplo en las puestas en escena de Lugné-Poe en el Théâtre de l'Oeuvre, donde se representó por primera vez *Ubú Rey* con actores. Unos artistas y dramaturgos también montaron su propio teatro de marionetas artístico, a menudo muy efímero, pero dando testimonio de su práctica de los títeres. Ya se puede mencionar que Alfred Jarry representó las aventuras de su Ubú con las marionetas del "Théâtre des Pantins". Por fin, hablemos del Teatro dei Piccoli del italiano Vittorio Podrecca, que recorrió toda Europa en las décadas de 1910 y 1920 con su repertorio de music-hall y ópera, utilizando marionetas de hilo con aspecto bastante realista. Pero su libertad de movimiento, especialmente en sus vuelos por el aire, la armonía de los colores, el aspecto de "arte total" de los espectáculos de Podrecca, inspiraron tanto a Gordon Craig en Inglaterra, a Albert-Birot en Francia como a Cipriano de Rivas Cherif en España.

La primera víctima del entusiasmo de algunos artistas de vanguardia por los títeres fue el actor, que sufrió bastante por la comparación con la marioneta.

La marioneta: un modelo para reformar el arte del actor… o suprimirlo

En muchos textos, manifiestos, críticas de la época, vemos al actor asociado con el arte "realista", que sería un obstáculo al arte verdadero y puro. Uno de los primeros en desarrollar este tipo de discurso y pensamiento fue el dramaturgo belga Maurice Maeterlinck. La influencia de su visión del teatro y de sus primeros dramas, entre los cuales están sus tres "dramas para marionetas", escritos en los años 1890 (*Intérieur, Alladine et Palomides, La mort de Tintagiles*), fue inmensa en toda Europa. De Francia hasta Rusia o Alemania, pasando por España, donde fue tan comentado e imitado: es como si el más famoso dramaturgo del modernismo en España fuera belga y se llamara Maurice Maeterlinck…Veamos lo que nos dice Maeterlinck del actor:

> Algo de Hamlet murió para nosotros, cuando lo vimos morir en escena. El espectro de un actor lo destronó, y ya no podemos apartar al usurpador de nuestros sueños. (…) Hamlet entró. La primera mirada suya evidenció que no era Hamlet.
> Quizá sería necesario eliminar completamente al ser vivo del escenario. Quién puede no afirmar que regresemos así hacia un arte de siglos muy antiguos, cuando las máscaras de los trágicos griegos portaron quizá las últimas huellas del arte teatral. ¿Será algún día el uso de la escultura, cuya presencia empieza a suscitar ahora preguntas extrañas? ¿Será el ser humano sustituido por una sombra, un reflejo, una proyección de formas simbólicas o por un ser que tuviera la apariencia de la vida sin tener vida?
> Es difícil saber por qué tipo de seres privados de vida se podría sus-

7 Santiago Rusiñol, *El Titella prodig,* «comedia de putxinel'lis en un acte i quatre quadros», Antoni López editor, Librería Espanyola, Barcelone, [1911]. En esta edición se pueden ver unas fotos del espectáculo con los actores «guiñolizados».

Ilustración de Manuel Fontanals para *La princesa Malena*, adaptación Martínez Sierra, 1919.

> tituir al hombre en el escenario, pero me parece que las impresiones extrañas que se experimentan en las galerías de figuras de cera, por ejemplo, hubieran podido conducirnos, desde hace mucho tiempo, hacia las huellas de un arte muerto o nuevo. Tendríamos entonces en el escenario seres sin destino, cuya identidad ya no vendría a anular la del héroe.[8]

Más soñado que realizado, este nuevo ser escénico, que era tanto un nuevo tipo de personaje del drama como un nuevo tipo de intérprete, tuvo un impacto mayor. En España, por ejemplo, hubo algunas escasas puestas en escena del teatro de Maurice Maeterlinck, realizadas por Martínez Sierra o Adriá Gual, pero no se atrevieron a poner en el escenario unas figuras de cera. Pero las soñaron, las encarnaron en ediciones lujosas, como se ve por ejemplo en la publicación de la *Princesse Maleine*, editada y traducida por Martinez Sierra, con dibujos del pintor y escenógrafo Manuel Fontanals Más adelante veremos *Canción de cuna,* obra de Martinez Sierra con dibujos del mismo Fontanals, que pertenece al mismo sueño de teatro maeterlinckiano. Pero el sueño más desarrollado e influyente de la marioneta como actor ideal fue el del inglés E. G. Craig, delineado en varios escritos y proyectos, entre los cuales está su famoso artículo "El actor y la Supermarioneta", de 1907. Como Maeterlinck, Craig critica mucho al actor actual, demasiado realista, demasiado humano. Hay que situar su crítica y su sueño de "Supermarioneta" dentro de una concepción global de la escena como arte visual, coreográfico, arte del movimiento : Craig quiere reformar tanto la arquitectura escénica como el arte del actor y del dramaturgo. Imagina, con la «Supermarioneta», un intérprete capaz de gestos puramente simbólicos e impersonales, llenos de nobleza, casi divinos, capaz de sugerir una "belleza de Muerte". El actor, entonces, si quiere seguir en escena, tiene que tratar de volverse "Supermarioneta". Pero el teatro de marionetas imaginado por Craig no se limita a esta figura hierática y simbólica. Cuando el inglés imagina más concretamente su escenificación, la «Supermarioneta» se mezcla con otras figuras o marionetas. En sus cuadernos manuscritos de 1905-1906, donde escribe su proyecto para una representación en Dresde en 1906, aparece la «Supermarioneta» asociada con sombras de colores, siluetas de cartón, formas transparentes[9]. La «Supermarioneta», en este contexto, podría ser un actor con una máscara neutra, borrando su personalidad, poniéndose otras máscaras para encarnar otros personajes. La escasa realización de sus teorías no debe esconder la amplitud de su influencia en el pensamiento y la práctica del teatro en Europa. Lo vemos por ejemplo en este texto de Cipriano Rivas Cherif, que resume la mezcla de influencias y encrucijadas alrededor de la marioneta en 1920**:**

Ilustración de Manuel Fontanals para *Canción de Cuna,* Martínez Sierra, 1919.

> Gordon Craig propone como remedio la sustitución del actor, que humaniza excesivamente las proporciones y el tono de la obra dramática, por la marioneta ingrávida. Entre nosotros, D. Ramón del Valle-Inclán, cuya juventud interior reverdece a cada primavera, ensaya con mano maestra en su teatro la farsa heróica fuera del tiempo y del espacio de los escenarios actuales. Se habla de la posibilidad de contratar por una temporada el Teatro dei Piccoli, de Roma, cuyas representaciones descubrirían, como antaño los bailes rusos, nuevos horizontes a nuestros ojos, cansados de tanta pobretería y desamparo artísticos[10].

Dibujo de E.G. Craig, Supermarioneta, 1905.

Al lado de Craig y Maeterlinck, varios hombres de teatro se apropiaron del modelo de la marioneta. El francés Pierre-Albert Birot, autor de varias obras "para marionetas", pide un "actor de cartón", que tenga la torpeza de las marionetas.

Más allá, en Rusia, el famoso director Vsevolod Meyerhold, gran reformador de la escena y del arte del actor, incorpora el trabajo del títere en su teoría y práctica del arte grotesco y de su "biomecánica". En su texto "El teatro de feria", escribe que la marioneta es capaz de encontrar "el gesto inventado que solo conviene al teatro, el movimiento convencional que solo se puede pensar en el teatro[11]", y que el actor debe inspirarse de ella. Un antiguo alumno de Meyerhold ha contado que el director ruso enseñaba a menudo movimientos de biomecánica con un títere de guiñol.

Meyerhold apreciaba altamente la expresividad del cuerpo. Hacía la demostración con una muñeca de guiñol: introduciéndole sus dedos, obtenía los efectos más diversos. A pesar de su máscara fija, la máscara expresaba, unas veces, alegría – los brazos abiertos – ; otras, tristeza – la cabeza inclinada–; o el orgullo – la cabeza echada hacia atrás – . Bien manejada la cabeza puede expresar todo lo que expresa la mímica.[12]

8 Maurice Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre », *La Jeune Belgique,* Bruxelles, septembre 1890, pp. 331-336. Traducción de la autora.

9 Ver Didier Plassard, « La scène disjointe : une fêlure dans le règne du visible », in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Montpellier, L'Entretemps, 2013, pp. 25-34.

10 Cipriano de Rivas Cherif, « Divagación a la luz de la candilejas », *La Pluma,* 03 de agosto 1920.

11 Vsevolod Meyerhold, « Le théâtre de foire », en Écrits sur le théâtre (1891-1917), t. I, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001.

12 Igor Ilinski, dans V. E. Meyerhold, *Teoría teatral,* Madrid, Fundamentos, 2003 (1971), p. 200.

Personajes de Ubú, Bougrelas y Zar, 1898.

La marioneta de las vanguardias permitió también imaginar una nueva manera de escribir teatro; en particular, contribuyó al desarrollo de un nuevo tipo de personaje dramático, liberado de la psicología y de años de tradición teatral burguesa.

Nuevas dramaturgias: hacia un personaje sin psicología

No se puede hablar de este tema sin empezar por la bomba "Ubú" que Alfred Jarry lanzó en el escenario del Théâtre de l'Oeuvre en diciembre de 1896, con la palabra inicial de la obra: "Merdre". *Ubú Rey* ya había sido representado con escándalo en el confidencial Théâtre des Pantins, con unas marionetas muy sencillas. Pero el escándalo y el mito del personaje nació en el escenario del Théâtre de l'Oeuvre, cuando Jarry y Lugné-Poe imaginaron juntos actores enmascarados, con voces deformadas, actuando como marionetas. Entonces el choque fue visual, estético, pero también dramatúrgico: con su Ubú, Jarry presentaba a sus contemporáneos un personaje sin conciencia, sin sensibilidad, todo de acciones y reacciones, todo de instintos brutos. *Ubú Rey* es una parodia del *Macbeth* de Shakespeare, y Ubú es un Macbeth sin conciencia ni remordimiento, fuera de la moral, extraño a las nociones del bien y del mal. Así lo describe su autor, "de las tres almas que distingue Platon : de la cabeza, del corazón y de la «gidouille» [palabra inventada que significa "barriga"], solo esta última, en él, no es embrionaria[13]». Tal personaje vacío, sin conciencia, reaccionando a su entorno de manera instintiva, inauguró una nueva libertad en el tratamiento del personaje teatral.

Firmin Gémier en su papel de Ubú, 1908.

Entre los herederos de Jarry respecto al personaje-fantoche dramático, contamos al gran Ramón del Valle-Inclán. Entre los numerosos fantoches que aparecen en sus obras, recordamos especialmente al teniente don Friolera, protagonista de su esperpento *Los cuernos de don Friolera,* publicado en *Martes de Carnaval* (1931). El destino trágico de este militar ridículo y patético es el de una marioneta. El teniente don Friolera es primero la marioneta de la tradición teatral, porque actúa según los códigos del «drama de honor» de Calderón y del melodrama de José Echegaray. Tal tradición le conduce a matar a su hija sin quererlo, creyendo asesinar a su mujer adúltera. Es también la marioneta del código militar, un código obsoleto, hecho de valores caducos, fruto de un ejército colonial totalmente declinante después de la perdida de Cuba y de los territorios marroquíes. Todos estos valores, literarios y militares, exigen sangre. Valle-Inclán, varias veces, insistió en la relación muy cercana que sus esperpentos tenían con las marionetas. Aquí, son el instrumento de un nuevo tipo de drama, un drama profundamente paródico, hecho para corresponder a la época actual de la historia de su país, que Valle-Inclán consideraba como una inmensa parodia.

13 Alfred Jarry, « Les Paralipomènes d'Ubu », Œuvres complètes, t. I., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, pp. 467-474.

Cockatrice paseando por Bow, c. 1916.

También E. Gordon Craig no solo imaginó «Supermarionetas», sino que en sus obritas y ensayos totalmente libres de su *Drama for Fools*, inventó el personaje de Cockatrice, un gusano en perpetua metamorfosis que siempre cambia de identidad. Maeterlinck, por su parte, desarrolló otra estética, pero todavía con la misma idea de que la marioneta invita a arrancar al personaje sus atributos psicológicos típicos, su famoso «carácter». Los personajes de los «dramas para marionetas» de Maeterlinck son, por una parte, seres sometidos a una fatalidad como marionetas a sus hilos. Pero sobre todo son seres permeables a la naturaleza, al cosmos, a fuerzas misteriosas que no son solamente trágicas. Asi la marioneta abrió también la puerta a un teatro del misterio, de presencias extrañas, «presencias-mixtas».
Finalmente, la marioneta de las vanguardias colonizó todos los campos del teatro, hastal tal punto que se puede hablar de «escena marionetizada», o de «escena-marioneta».

Cockatrice disfrazado de Grâce, 1916.

La escena marionetizada: entre grotesco y mecánico

Vamos a empezar con un ejemplo de esta "escena-marioneta" orientada hacia un grotesco político. Erwin Piscator, el gran director alemán, colaborador de Brecht, teórico del *Teatro político,* figura esencial de la escena alemana de los años veinte, tuvo también una experiencia con marionetas. Esta experiencia fue totalmente "de vanguardia" porque contaba como principal colaborador con el pintor expresionista Georg Grosz. En 1928, Erwin Piscator adapta una novela del autor checo Hasek, titulada *Las Aventuras del buen soldado Schweyk,* que narra las picarescas andanzas de un soldado ingenuo en el caos de la primera guerra mundial. Este espectáculo fue muy famoso en la Europa de este final de los años veinte. Para escenificar los múltiples epi-

Dibujo de Mario Pompei para *Cenicienta*, Teatro dei Piccoli. 1922.

Aventuras del buen soldado Schweik, puesta de Piscator, escenografías de Grosz, 1928.

sodios, lugares y personajes diferentes, Piscator imaginó alfombras mecánicas donde desfilaban personajes y decorados, siluetas recortadas, etc. Se mezclaban en la escena actores marionetizados, máscaras, marionetas grotescas y dibujos animados diseñados por el pintor Grosz. A través de la marionetización se denuncia la mecánica de la guerra, donde los individuos son alienados, arrastrados en un proceso absurdo y grotesco de violencia.

En su libro *El Teatro político,* Erwin Piscator presenta este espectáculo como un ejemplo de "sátira épica" donde los hombres-marionetas sirven su propósito de denunciación política. Primero habla de los diferentes tipos de marionetas, unas grotescas, caricaturescas, otras horribles, y después detalla el efecto de las marionetas en el dibujo animado.

> La película debía participar del carácter satírico y caricaturesco de la representación; por eso, elegí un dibujo animado político y satírico. Su autor fue Grosz, por supuesto. Fue con este dibujo animado que las marionetas del ejército, de la policía y de la Iglesia ejecutaron sus movimientos horrible y burlescos. […]. Los médicos militares, los oficiales, los magistrados, eran personajes todavía bien vivos en Prusia. Asi la obra participaba de la presente lucha política[14].

La marionetización del teatro estuvo también muy relacionada con una intensa reflexión sobre las relaciones entre el hombre y la máquina, presente especialmente en la Bauhaus y en las experiencias teatrales de los futuristas italianos. En el taller teatral de la Bauhaus, dirigido por Oscar Schlemmer a partir de 1923, buscaron maneras de representar a un hombre nuevo, con figuras mecánicas y marionetizadas. Los bailarines marionetizados del "Ballet triadique" de Schlemmer son muy conocidos, pero también cabe destacar el trabajo de Kurt Schmidt. En su *Ballet mécanique*, propone figuras geométricas movidas por actores vestidos de negro sobre un fondo negro, casi invisibles. Estas figuras se enfrentan en el escenario con unas máquinas, que son cuadrados de color movidos por verdaderos motores. Aquí, la figura humana se vuelve la "marioneta de la máquina"[15].

14 Erwin Piscator, "La satire épique", en *Le Théâtre politique* (1929), seguido de *Supplément au Théâtre politique,* L'Arche, Paris, 1972, p. 192. Análisis detallado en Jeanne Lorang, «Les aventures du brave soldat Schwejk, mise en scène d'Erwin Piscator», en *Les Voies de la création théâtrale, VII,* Paris, CNRS, 1979, pp. 415-474.

15 Ver Éric Michaud, « "Des hommes sans égoïsme". Les marionnettes au Bauhaus », *Puck* n° 1. *L'Avant-garde et la marionnette,* Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, pp. 60-67.

Lo mecánico y geométrico en la marioneta entroncaba también con las manifestaciones teatrales del Futurismo italiano. Entre las ideas futuristas sobre el arte y la vida, sobresale las del dinamismo universal, del movimiento, de la rapidez, que algunos intentaron realizar en el escenario. El pintor Enrico Prampolini publica en 1915 su primer manifiesto teatral, titulado "Escenografía y coregrafía futurista", que inaugura varias realizaciones desde de una concepción dinámica, sintética y visual de la escena. Entre ellas, destacamos la puesta en escena de *Matoum et Tévibar,* del poeta y dramaturgo francés Pierre Albert-Birot, muy aficionado a las marionetas. Las obras "para marionetas" de Albert-Birot no conocieron muchas escenificaciones, pero están llenas de inventiva y fantasía, y explotan muy bien todas las posibilidades tanto técnicas como escénicas de los títeres. La acción de *Matoum y Tévibar* se desarrolla en un reino de fantasía donde Matoum es una especie de Mesías que representa la poesía nueva, el "espíritu nuevo" de Apollinaire, colaborador y muy amigo de Pierre Albert-Birot. Frente a él, Tévibar, que va recitando versos, representa la antigua poesía, la poesía moribunda… El espectáculo de *Matoum y Tévibar,* escenificado por Enrico Prampolini, fue presentado el 14 de junio de 1919 en el Palacio Odescalchi de Roma, sede del Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca. Aquí vemos un ejemplo típico de colaboración entre figuras mayores de la vanguardia, como Prampolini, y artistas titiriteros profesionales como Podrecca. Asimismo tal realización ejemplifica el carácter europeo del movimiento hacia la marioneta, aquí colaborando un escritor francés con un escenógrafo y un titiritero italianos.

Ballet Mecánico, Kurt Schmidt, 1923.

Matoum y Tevibar, Albert-Birot, puesta en escena Prampolini, Teatro dei Piccoli, 1919.

En la obra de Pierre Albert-Birot hay mucha invención escénica: un rey con cara doble, la cabeza luminosa para Matoum, varios ballets, etc. Prampolini aplica a la obra su concepto de escena como «arquitectura luminosa»: colores vivos, contrastes fuertes, el color esculpiendo los volúmenes con efectos de luz y de varios planos de telas de colores. Las marionetas de esta escena "dinámico-plástica» estaban constituidas por formas geométricas sencillas, recortes de paralelepípedos, discos, conos o cilindros de colores muy vivos. Pram-

Balli Plastici,
Fortunato Depero,
Teatro dei Piccoli, 1918.

polini radicalizó las invenciones presentes en la obra inicial, imaginando por ejemplo, como un eco a la cabeza luminosa de Matoum, unas flores que se iluminaban en escena mientras Matoum recitaba los versos de Apolllinaire, Pierre Albert-Birot au Philippe Soupaul[16]. Después de esta puesta en escena, Prampolini no se interesa tanto en la marioneta, al contrario de otro pintor futurista, Fortunato Depero. Hay en su itinerario, un «enlace casi orgánico»[17] entre las marionetas y su universo plástico. En el trabajo de Depero, la vida mecánica se concibe como mágica, fabulosa, vitalista. Depero marionetiza tanto al intérprete (con trajes móviles y articulados) como la escena entera, cuya movilidad y mecánica constituye el espectáculo mismo. Depero imagina la «nueva marioneta, de proporciones libres, con un estilo lleno de invención y fantasía, capaz de ofrecer un goce mímico paradójico y sorprendente».[18] Entre sus realizaciones, destaquemos su «teatro plástico» de 1919, que son cuatro acciones breves para marionetas: *Suicidios y homicidios acrobáticos, Aventura eléctrica, Ladrón acrobático* y *Seguro*. Aparecen personajes extravagantes y extraordinarios como «Una MUJER rica ROJA-FUEGO-OJO ÚNICO con discos concéntricos verdes», miembros cortados y arrojados en escena, vientres luminosos, cadáveres electrizados, objetos que crecen de manera espectacular, etc. Después vienen los famosos *Ballets Plásticos* de Depero, presentados también en el Teatro dei Piccoli. La acción presenta elementos maravillosos, bufonescos y metamorfosis burlescas como en el «teatro plástico» : por ejemplo, el vientre de una mujer gigante se abre para dar a luz un teatro miniaturizado. Pero lo más importante aquí es el trabajo de Depero sobre la unidad plástica del espectáculo. Imagina una escena con varias plantas, escaleras, terrazas, planos inclinados. Las marionetas eran de madera, con los trajes de escena esculpidos y pintados directamente en la figura. Estas marionetas están más cerca de los juegos mecánicos que de la ligereza de las marionetas de hilo de Podrecca. La escena entera aparece entonces como un «fantástico cuadro mecánico». [19]

16 Tenemos una idea bastante precisa del espectáculo gracias a varios documentos publicados en la revista *SIC* n° 47-48, junio 1919 (que se puede consultar en Gallica). Hay una carta de Prampolini a Albert-Birot que describe la escenificación con bastante detalle.

17 Didier Plassard, *L'Acteur en effigie, op. cit.,* p. 195.

18 Fortunato Depero, « Il teatro plastico Depero. Principi ed applicazioni, *Il Mondo,* n° 17, Milan, 27 de abril 1919.

19 Didier Plassard, *L'Acteur en effigie, op. cit.,* p. 197.

Estas últimas colaboraciones de los escenógrafos y pintores futuristas con las marionetas de Podrecca nos recuerdan que muchos experimentos de las vanguardias teatrales se realizaron a través de un dialogo entre tradición y vanguardia, especialmente en el mundo de los títeres, que seguían viviendo en sus formas tradicionales.

Siluetas de Géza Blattner.

Marionetas entre tradición y vanguardia: nuevas formas

Empezaré con un artista no tan conocido pero muy representativo de la capacidad de invención a partir de formas tradicionales: Geza Blattner. Pintor y titiritero húngaro, dirigió el Théâtre de l'Arc-en-Ciel en Paris en los años 1920. Inventó por ejemplo marionetas que se podían doblar y actuar tanto de frente como de perfil. Ciertas de sus marionetas tienen un miembro que era un objeto, como una antena, una escoba, etc.[20] Marionetas de guiñol, siluetas transparentes, muñecas, decorados de paja, sombras. Se apropió de las técnicas tradicionales de los títeres para imaginar nuevas formas. En la misma época había en Paris el Laboratorio Art et Action, dedicado a investigaciones teatrales experimentales. Dirigido por Louise Lara y Claude Autant, el Laboratorio Art et Action inventó numerosos espectáculos, que se presentaron pocas veces, para pocas personas. Pero cuando se lee el libro que Michel Corvin escribió sobre las investigaciones teatrales de Art et Action, una se da cuenta que volvieron a inventar todo el teatro.[21] Las marionetas, siluetas, máscaras, sombras, eran unos de sus recursos favoritos. Entre las numerosas tentativas marionetísticas del Laboratorio, podemos destacar la muy original escenificación de *Noces (Bodas),* del dramaturgo y titiritero polaco Wispianski, en noviembre de 1923. La obra de Stanislav Wispianski está claramente relacionada con la tradición polaca de las *szopka,* unas marionetas "à tringle" (de barra a la cabeza) que representaban Natividades. Su particularidad es tener un plano doble de acción, con una galeria superior para las escenas religiosas y una planta inferior para la acción profana. En el segundo acto

Noces,
Laboratorio Art et Action.

20 Se puede consultar en « Gallica » un « recueil factice » donde se puede ver y entender la variedad de las formas e invenciones del artista : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452787d/f18.image.r=geza%20blattner

Geza Blattner collaboró con Pierre-Albert-Birot : el 3 de junio, montaron *Le Mystère d'Adam,* adaptado por Albert-Birot de un texto anónimo del siglo XII, con unas marionetas «a clavier» (de clavijas o teclas) que Blattner hizo para Albert-Birot (puesta en escena de Roger Rousseau).

21 Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres, le laboratoire Art et Action*, La Cité, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1976.

Boceto de siluetas de H. Lanz para *Misterio de los Reyes Magos*, 1923.

de la obra, los personajes que son unos humanos marionetizados, participan en una boda campesina. Aparecen en este acto espectros del pasado de Polonia, que sugieren una lectura simbólica de la marionetización de los personajes: no manejan su destino, están como encerrados en el pasado de Polonia.

Claude Autant y Louise Lara eligieron convertir estos personajes en verdaderas marionetas, de tamaño humano, construidas con volúmenes de papel blanco y animadas por gestos sintéticos. Así, los personajes perdieron todo folklorismo relacionado con el mundo campesino polaco para volverse figuras abstractas, estilizadas, vestidas de papel azul o blanco. De esta manera, pocos años después del fin de la guerra, se planteaba el problema de la identidad política de Polonia y de Europa de manera muy universal,.

Para terminar, vuelvo a España para homenajear la fusión entre tradición y vanguardia que conoció la España titiritera de los años veinte, especialmente en torno a Federico García Lorca, Hermenegildo Lanz y Manuel de Falla. En enero de 1923, para la fiesta de los Reyes Magos, García Lorca organizó en su casa de Granada una sesión de títeres, donde colaboraron también Hermenegildo Lanz y Manuel de Falla. Yanisbel Martínez y Adolfo Ayuso hicieron relatos precisos de esta función[22]. El programa presentaba *El Auto de los Reyes Magos*, un auto anónimo del siglo XII, que fue representado con figuras planas y articuladas de cartón, algo que, fuera del teatro de sombras, era una novedad en Europa; las otras dos piezas representadas fueron con títeres de guante, *Los Dos Habladores,* un entremés entonces atribuido a Cervantes y una obra de García Lorca, *La Niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. Fue una verdadera "fiesta de arte", por la calidad artística de sus animadores y de su realización. La música, constituida de cantos de Navidad y de obras antiguas anónimas transcritas por Pedrell, fue ejecutada bajo la dirección de Manuel de Falla, que también tocaba el piano. Esta función de marionetas fue para él, el primer acto de la creación de su famoso y exitoso *Retablo de Maese Pedro*. En estas imágenes, prestadas por Enrique Lanz, nieto del escenógrafo Hermenegildo Lanz, podemos ver lo cuidado de la ejecución y lo inventivo de la estética, especialmente en los decorados de Lanz.

La marioneta de las vanguardias fue entonces un instrumento crítico y experimental imprescindible para el teatro de este principio de siglo veinte, caracterizado por un intenso trabajo de fusión entre tradición y vanguardia, entre actores y títeres, entre escena grande y retablo. De un punto de vista más filosófico, el problema más radicalmente planteado por estas marionetas de vanguardia fue sin duda la de la unidad: unidad corporal, unidad psicológica, unidad entre el alma y el cuerpo, entre el individuo y la sociedad. La crisis de la representación teatral del final del siglo XIX, los descubrimientos del psicoanalísis y la primera guerra mundial sacudieron estas unidades que estructuraban el pensamiento y la sociedad. Así que la irrupción *de las marionetas en los* escenarios grandes y pequeños se puede leer también desde un punto de visto político e histórico.

Decorados de H. Lanz para la función *Títeres de cachiporra,* 1923.

22 Yanisbel Martínez, «Hemenegildo Lanz y los titeres», en Yanisbel Martínez (dir.), *Títeres, 30 años de Etcétera,* Etcétera éd., Granada, 2012, pp. 28-47 ; Adolfo Ayuso, «Hermenegildo Lanz. La modestie à l'épicentre de l'avant-garde», en *Masters of the 20th century. Maîtres du XXe siècle,* Catálogo de la exposición celebrada en el Congreso Mundial de Unima Internacional en la Casa de la Cultura de Okendo en San Sebastián, s. l .n. d. [2016], consultable en el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, pp. 48-87.

FELIZ ANIVERSARIO
Una exposición de UNIMA

Texto y fotografías
Luis Fernando de Julián

¡Feliz aniversario UNIMA!, así se titula la exposición conmemorativa del 90 aniversario de la creación de UNIMA (Union Internationale de la Marionnette) que tras visitar el Musée de l´Ardenne en Charleville, ha recalado en España. Acogida por el Teatro Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa en Madrid, con la colaboración del Museo y Centro de Documentación del Títere TOPIC de Tolosa, e integrada dentro del festival Madrionetas; esta exposición, diseñada por un equipo liderado por Cristina Grazioli en estrecha colaboración con Marek Wazkiel, Idoya Otegui, Lucile Bodson y Dani Freixes, combina la historia de UNIMA como entidad internacional con el desarrollo del arte de la marioneta.

Harro Siegel
Diablo verde
Ca. 1942/43

Punch
1939?

Théo Egging/ Max Jacob
Hohnsteiner Puppenspiel
Kasperl
1937

Antonin Münzberg, *Kasparec*

Jiří Trnka, *Detective con pipa,* 1932

Josef Skupa , *Hurvínek*

Vittorio Podrecca
Geisha rosa
1924-1925

Ivo Puhonný
Conferenciante
1928

Sarah Bianchi
Doña Merceditas
1955

Harro Michael Siegel, *Harlekin*

Théâtre Toone
Woltje

Josef Krofta, Petr Matasek
Pinokio
1992

En palabras de Idoya Otegui, directora de TOPIC y comisaria de la exposición: *"El objetivo de la muestra es dar a conocer la historia y la evolución de la marioneta tradicional hasta llegar a la marioneta contemporánea".*

En el recorrido de la exposición podemos ver referencias cronológicas al desarrollo de UNIMA como entidad internacional, con las fechas y nombres de las personas que en estos 90 años han pasado por su órgano de gobierno; al tiempo que también podemos apreciar su estructura global y plural, la vertebración internacional y los numerosos centros nacionales que la componen.

Spectacle dirigé par Henryk Ryl
Balladyna

Dentro de sus noventa años de historia, cabe aquí mencionar brevemente un detalle de sus inicios fundacionales. Curiosamente, como podemos encontrar recogido en la página web de UNIMA, el evento cultural de la exposición, entendido en el marco del primer cuarto de siglo XX como doble elemento que por un lado aglutina a los diferentes profesionales e interesados en un tema, y por otro funciona como foro, catalizador y primer motor de ideas, ya está en los orígenes de UNIMA: la idea de crear una organización internacional de titiriteros comienza a brotar en 1928, como continuación de la 2ª exposición de Marionetas y la reunión de Sindicatos Culturales para el Desarrollo de la Marioneta en Baden-Baden.

No se nos escapa que el concepto Exposición se ha ido transformando hasta convertirse en un producto cultural que lucha en la iconosfera de la agenda cultural de una ciudad, a menudo cargada de un catálogo infinito de luces de neón y papeles celofán (léase envoltorios sin contenido). Y sin embargo, una exposición de marionetas consigue atraer a un público que quiere ver, escuchar y aprender. Esto en sí mismo es un logro, si bien lo es más aún cuando de los dos atractivos principales que tiene la marioneta en tanto objeto, su estética y su movimiento, le hemos restado el segundo; es decir, incluso sin moverse, las marionetas son capaces de atrapar al público. Parece oportuno entonces preguntarse cómo lo hace. La respuesta es un cuidado equilibrio de intención y atención.

Joan Baixas / Joan Miró
Merma
1978

Intención, que para nada se oculta entre bambalinas, de celebrar toda una vida al frente de la promoción del arte del títere y la marioneta a lo largo y ancho de la geografía. Intención de celebración también, de una entidad que sigue viva y asume más y mejores proyectos que contemplen todas las aristas que perfilan el mundo profesional de la marioneta y a ésta como patrimonio cultural de la humanidad.

Jean-Loup Temporal
Un estranjero
1970

Atención, a quienes han sido sus protagonistas más destacados; los títeres y marionetas, sí, pero también quienes les han dado vida y han construido las historias que han ido desarrollando y transformando este arte, aquellos que han hecho que la marioneta supere todas las vicisitudes que han compuesto el siglo XX y empujado hasta llegar al siglo XXI; convirtiéndose a sí mismos a su paso, en su quehacer, en maestros e inspiración de nuevas generaciones de profesionales y compañías.

En un recorrido que incluye fotografías, fragmentos en vídeo de representaciones y testimonios de los profesionales, encontramos las mismas marionetas con las que trabajaron. Así, podemos encontrar piezas de Harro Siegel, Bruno Leone, Géza Blattner, Jirí Trnka, Josef Skupa, Vittorio Podrecca, Ariel Bufano, Sarah Bianchi, Mireya Cueto o Nina Simonovich entre otros muchos y muchas.

Siendo justos, si hacemos un cálculo del trabajo que supone reunir todas estas piezas con carácter internacional en una exposición y hacerlas rodar por distintas ciudades; el esfuerzo ha debido ser titánico. Por eso, no se me ocurre mejor reconocimiento que aplaudir desde las palabras que componen esta reseña y celebrar el trabajo bien hecho. Feliz cumpleaños UNIMA.

Henrik Kemény
Vitéz László
2009

Pierre Neichthauser
Gnaffron

Jan Bussell y Ann Hogarth (The Hogarth Puppets), El elenco de *The Waterman* – 1950

Nina Efimova
La cigüeña
Principios s. XX

JOSÉ VERA

LOS TÍTERES BÁRBAROS DE MADRID

Con retazos sobre Buñuel, García Lorca y Valle-Inclán

Adolfo Ayuso
ayusoroy@gmail.com

El archivo de la palabra

Aunque pocos profesionales del teatro de títeres conocen su nombre, José Vera ha sido uno de los titiriteros españoles que ha recibido alguno de los más hermosos homenajes desde la alta cultura española. No perteneció a ningún movimiento de vanguardia, ni militó en ningún conciliábulo o tertulia de artistas o intelectuales. Se limitó a vagar durante décadas por las calles de Madrid, cargando sobre su hombro un artefacto de madera y ajada tela que no llegaba a merecer el nombre de teatrillo. Durante un tiempo le acompañó un hombre que solo tenía un brazo con el que trasportaba la caja con los títeres.

José Vera y su ayudante. *Mundo Gráfico*, 1933.

Uno de los homenajes que recibió me lo descubrió, como muchas otras cosas, la titiritera y factótum cubano-granadina Yanisbel Martínez. Me preguntó si conocía la voz de García Lorca y yo le contesté que no existía ninguna grabación de ella. Exacto, pero he escuchado la voz de un titiritero madrileño que presenta a Don Cristóbal, me dijo por teléfono. Me mandó el enlace a una grabación sonora de la BNE (Biblioteca Nacional de España) donde se podía escuchar la voz de José Vera y la de sus personajes. Ya conocía la trayectoria de Vera pero escuchar su voz a través de la lengüeta –sus dos voces, una grave para don Cristóbal y otra aguda para Rosita y otros personajes–, resultó emocionante.[1] El pasado acudía a mi habitación no a través de estudios o documentos escritos sino con la interpretación real de Don Cristóbal. Algo muy extraño en la historiografía teatral española.

Hasta entonces no sabía de la existencia de esa gran aventura cultural que fue el Archivo de la Palabra. El Centro de Estudios Históricos, fundado por los impulsores de la Institución Libre de Enseñanza y presidido por Ramón Menéndez Pidal (el sabio español que junto a Milà y Fontanals colocó en los libros la palabra *bavastel* refiriéndose a los primitivos títeres que usaron los juglares al menos desde el siglo XII) puso en marcha un proyecto que presentaba el filólogo Tomás Navarro Tomás (1884-1979) con el fin de recoger para el futuro las voces de las más importantes personalidades de la cultura española. Así entre 1931 y 1933 se recogieron en discos de pizarra las voces de Juan Ramón Jiménez, Ramón y Cajal, Baroja, Unamuno, Ortega y Gasset, Benavente o Valle-Inclán, entre otros, leyendo alguno de sus textos. No se recogió, probablemente por su juventud, la voz de García Lorca, aunque sí aparece la actriz Margarita Xirgú, que escogió la lectura del poema *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*, perteneciente al *Romancero Gitano* del poeta granadino. Se quisieron recoger también algunas peculiaridades no relacionadas con grandes personajes sino con expresiones lingüísticas y musicales populares, tales como algún romance en bable (la antigua lengua asturleonesa) o la monserga titiritera de nuestro José Vera.

Navarro Tomás, que ocuparía durante la Guerra Civil el cargo de director de la BNE, contó para este excepcional trabajo con la colaboración del musicólogo y compositor Eduardo Martínez Torner (1888-1955), encargado de la sección de Musicografía y Folklore del Centro

1 http://bdh.bne.es/bnesearch/biblioteca/Crist%C3%B3bal%20;%20El%20llanto%20del%20ni%C3%B1o%20:%20polichinelas%20/qls/Vera,%20Jos%C3%A9%20(titiritero)/qls/bdh0000154239;jsessionid=0A4454587061CB17C5DEE8051E4DAF50

de Estudios Históricos y que dirigía también el Coro del Pueblo dentro de las Misiones Pedagógicas. Casi seguro que fue Martínez Torner el que sugirió estas aportaciones populares al Archivo de la Palabra. Ambos murieron en el exilio, el primero en los EEUU y el segundo en Londres. Pero dejaron en un armario ese tesoro documental.

La conferencia de Buñuel

Conocí la existencia del titiritero José Vera a través de la publicación de una conferencia que sobre el tema del *Guignol* impartió Luis Buñuel el 5 de mayo de 1922 en la Residencia de Estudiantes de Madrid.[2]

La Residencia de Estudiantes fue un gran foco cultural, propiciado también por los impulsores de la Institución Libre de Enseñanza, que pretendía fortalecer la fusión de ciencia y arte entre sus privilegiados residentes fijos (universitarios como García Lorca, Dalí, o el mismo Buñuel) y sus residentes temporales o visitantes habituales (Ortega y Gasset, Unamuno, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Severo Ochoa, el gran físico Blas Cabrera, Juan Ramón o Alberti, entre otros muchos). Entre sus actividades destacaban las conferencias que impartían personalidades de todo el mundo: H.G. Wells (1922), Albert Einstein (1923), Paul Valéry (1924), el economista Keynes (1930), Marie Curie (1931), etc. En su monumental e incompleta biografía sobre Buñuel, el investigador Ian Gibson no encuentra referencias a esta conferencia en la prensa madrileña.[3] Tampoco las he encontrado yo, lo que me lleva a pensar en la posibilidad de que se tratara de una conferencia de "andar por casa" preparada exclusivamente para los residentes y los notables visitantes. Sospecho que el objetivo principal era presentar en ese templo de la cultura al antiguo domador de leones y luego, una vez caído en desgracia económica, el titiritero callejero más famoso de Madrid, Félix Malleu.[4] Una provocación más de aquel terrible grupo de jóvenes vanguardistas que sabían que los títeres formaban parte importante de la renovación teatral europea.

Entre 1921 y 1922 la actividad cultural en torno a los títeres y sus ramificaciones teatrales era muy importante. Valle-Inclán daba a la luz

2 Pedro Christian García Buñuel, *Recordando a Luis Buñuel*, DPZ y Ayuntamiento de Zaragoza, 1985, pp. 125-133. En la p.116 el sobrino de Buñuel da la fecha de la conferencia. Posteriormente, Manuel López Villegas la recoge en su recopilación de los *Escritos de Luis Buñuel* (Página de Espuma, Madrid, 2000). Por fin, la revista Bululú (nº 4, primavera 2003, IGAEM-Sala Yago, pp. 105-111), la vuelve a publicar, con introducción de Esteban Villarrocha, que tuvo la buena idea de presentarla en una revista dirigida, entre otros, a los profesionales del títere. No obstante, se deslizan algunos errores: su publicación no es una primicia, da 1927 como fecha de la conferencia y en cuanto a que Buñuel hacía funciones de títeres cuando era niño hay que aclarar que se trataba en realidad de un teatrillo de cartón, tan habituales en aquellos años, según recuerdos de su hermana Conchita recogidos en las memorias de Luis Buñuel (*Mi último suspiro*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987, p. 46). Todas las citas que doy de esta conferencia se pueden consultar en cualquiera de estas tres publicaciones.

3 Ian Gibson, *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Aguilar, 2013, pp. 737-738.

4 Recogí buena parte de su trayectoria en "Félix Malleu, domador de leones y hombre del guiñol", Fantoche, 2, 2008, UNIMA FEDERACIÓN ESPAÑA, pp. 5-23.

en la revista La Pluma, en cinco entregas, su esperpento *Los cuernos de don Friolera*. Jacinto Grau publicaba en Madrid su farsa tragicómica de hombres y muñecos, *El señor de Pigmalión*. En Barcelona, Aureli Capmany llevaba a cabo su formidable experiencia de funciones de títeres de guante y de marionetas de hilos en la Sala Reig, con obras escritas o adaptadas por algunos de los más punteros escritores catalanes. Falla estaba escribiendo la música de *El retablo de Maese Pedro*. Y García Lorca le contaba al musicólogo Adolfo Salazar que estaba enloquecido preguntando a los campesinos viejas historias sobre Don Cristóbal y los títeres andaluces. En 1922 daría fin al primer manuscrito de *La tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*.

De esta efervescencia no se libraban los estudiantes de la Residencia y especialmente Luis Buñuel, García Lorca y el alicantino Juan Chabás (1900-1954), escritor e historiador de la literatura española. En el parque del Retiro conocieron a Malleu que con su humilde teatrillo daba funciones a niños y mayores pasando después la bandeja. Según el primer biógrafo de Buñuel, el escritor aragonés Francisco Aranda (1925-1989), entablaron amistad con él, le aconsejaron para mejorar sus espectáculos y acabaron llevándolo a la Residencia.[5]

Retablillo de José Vera. *Mundo Gráfico*, 1933.

Luis Buñuel se tomó muy en serio aquella conferencia pues estaba perfectamente documentada y recurrió incluso a proyectar algunas imágenes, tal como aparece reseñado en el texto: "la proyección que contempláis representa un Maccus romano y un personaje anónimo, quizá Pappus, encontrados en unas excavaciones verificadas en el Monte Esquilino, en Italia". También proyectó imágenes de diferentes

5 J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Lumen, 1969, p. 32. Hay que tomar con precaución algunas afirmaciones que se basaban en los siempre subjetivos recuerdos de Buñuel. La participación de Juan Chabás la menciona Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, 1988, p. 348.

tipos de Polichinela. Habló de la evolución de los títeres españoles, con referencias al italiano Torriani, a Cristóbal Suárez de Figueroa (1571-c1644) o Cosme Gómez de Tejada (1593-1648), recogidas más ampliamente en la capital historia de Varey en 1957. Trazó su recorrido europeo, especialmente en Francia, y lanzó algunas ideas sobre el alma y la fisonomía del español Don Cristóbal:

> [Don Cristóbal] es individualista, pasional, obcecado, acaso demasiado salvaje, pero desde luego buen sujeto, inofensivo y deliciosamente ingenuo. También es, no podemos dejar de acusarle con estod dos calificativos, algo irreverente y desvergonzado. Heredaría bastante, sin darse cuenta tal vez, de los protagonistas de nuestras novelas picarescas, deslenguados, bufones y traviesos, y no poco también a los graciosos de nuestro teatro clásico. Además, tiene Cristobica un afán continuo de pendencia y siempre ha de terminar contundentemente sus disputas.

La conferencia terminó presentando al ya viejo titiritero, antiguo domador de leones.

> Y ahora, amigos" va a hablaros Guignol. La emoción vestida de mamarracho con su voz de falsete va a saludaros desde este mamotreto callejero al simpático y alegre que llevamos siempre dentro. Diríamos: "Aquí está Maese Manlleu (sic), buena noche se nos apareja".

Pero lo que llamó más mi atención fue el que afirmara que "en la actualidad callejean por Madrid dos guignoleros: Manlleu (sic) y José Vera. El primero expresión del guignol popular culto y el otro del guignol popular bárbaro". Así que empecé a buscarlos a los dos.

José Vera, El Bárbaro

Si de Félix Malleu afloraban en la prensa múltiples referencias, especialmente de su periodo como afamado domador, había muy pocas sobre José Vera. Las dos más importantes son las firmadas por el poeta y periodista Francisco Martínez Corbalán (1889-1933) en 1930[6] y la de José L. Barberán en 1933[7], que le llama José Vara. En ambas entrevistas Vera proporciona datos sobre su origen y andanzas, sobre los personajes de su teatrillo y su deambular por las calles de Madrid, que habrá que tomar con la prudencia habitual en los relatos autobiográficos de personajes de la farándula. Los artículos se ilustran con unas sensacionales fotografías, buena parte de las cuales reproducimos.
Era José Vera "hombre corpulento y fuerte", nacido en Cartagena (Murcia), de buena familia, "criado en buenos pañales"[8]. Cuenta que a los once años se escapó de casa y se unió a la Compañía Ecuestre del Circo Alegría,[9] afirmando que era huérfano. Allí aprendió acrobacia y construyó sus primeros muñecos de guiñol. Dejó la compañía circense para probar suerte con sus muñecos en Villarrobledo (Albacete) y luego regresar a Cartagena durante tres años. Se enganchó en Infantería de Marina con la que pasó cuatro años en Cuba, para enrolarse luego en el buque-escuela Nautilus con el que dio la vuelta al mundo. Afirma Vera que al licenciarse acudió a Madrid donde formó una compañía de gimnastas que recorrió España durante siete años, al cabo de los cuales, desengañado de todo, recurrió a los muñecos para subsistir. En la entrevista de 1933 afirma que empezó a recorrer Madrid con sus títeres sobre 1919.[10] En la entrevista de 1930 asegura que lleva más de treinta años con los muñecos. Esto podría cuadrar con sus primeros muñecos, bien con el circo Alegría o después de abandonarlo.

El periodista Barberán con José Vera, *Mundo Gráfico*, 1933.

Cuando llegó a Madrid con sus títeres compartió espacio con Félix Malleu. Éste se movía más por la zona del Paseo de Rosales y el Retiro, y José Vera lo debía hacer más por el eje de Castellana, Recoletos y Paseo del Prado. Pero Vera recuerda que "muchas veces hemos coincidido los dos en una misma plaza; pero para los dos había un puñado de calderilla." Cuando a mediados de los años veinte, Malleu abandonó Madrid para dirigirse más al Norte, Vera quedó, quizá, como único representante del género callejero.

En su entrevista de 1933 asevera que normalmente comenzaba "a las once y media en la Castellana y me retiro a la una y media de la tarde; como y vuelvo a salir a las dos y media, hasta las seis, si es invierno". En verano salía a las cinco de la tarde hasta las diez de la noche. Se quejaba en dicha entrevista de que antes sacaba unas seis pesetillas diarias y que ahora llegaba a casa con apenas cuatro. Se quejaba de la actuación de los guardias municipales que dificultaban sus repre-

6 "Cristobita el de la porra. Una entrevista con el héroe infantil", *Estampa* (Madrid), 26-08-1930, pp. 26-27. Martínez Corbalán realizó en *Estampa* una importante entrevista a Miguel Hernández.
7 "El guiñol callejero. Cristobitas, Canuto y el Mosquito, y sus amigos los peques", Mundo Gráfico, 1152, 29-11-1933, pp. 15-16.

8 Barberán, op. cit., p. 16. Afirma que su padre era Presidente de la Audiencia de Cartagena, quizá Murcia, pero no lo he podido refrendar tras consultar la Guía Oficial de España entre los años 1875 y 1895. Aparece, si acaso, un notario llamado Romualdo Rodríguez de Vera, adscrito a la audiencia de Cartagena, en *Guía Oficial de España*, 1875, p. 157.
9 La base de este circo ecuestre y pantomímico fue Barcelona, la dirección la ejercían Vicente Gil Alegría y su esposa Micaela. El circo además realizaba giras por toda España. En 1892 inauguraron el Teatro Circo de Murcia.
10 Hay que tomar con precaución estas aseveraciones del titiritero: la corbeta Nautilus, al mando de Fernando Villaamil, dió la vuelta al mundo en casi dos años, de 1892 a 1894. Puede ser que navegara en ella posteriormente y que se adjudicara el haber realizado la vuelta al mundo, que fue muy celebrada en toda la prensa nacional y cuyas peripecias narró detalladamente su capitán en un libro publicado en 1895 (en él cita a toda la tripulación y no aparece el nombre de José Vera). La cronología que cita cuadraría así mejor.

Retablillo de José Vera. Paseo del Prado. *La Esfera*, 638, 27-03-1926, p. 22.

sentaciones callejeras, pese a afirmar que disponía de permiso de las autoridades. José Vera recordaba cómo había trabajado en casas de familias de la aristocracia para celebrar eventos particulares, algo que debía de haber disminuido notablemente.

Su repertorio, su puesta en escena, con paréntesis de Lorca

Vera empleaba la lengüeta[11] para dar voz a sus títeres. Empleaba dos registros, uno ronco para don Cristóbal, y para otros personajes masculinos, y uno agudo para los personajes femeninos, niños y otros personajes masculinos que debían establecer diálogo con don Cristóbal, a fin de que se pudieran diferenciar sus voces. Tenía la habilidad de situar la lengüeta pegada junto a la pared interior de la mejilla para poder intervenir con su propia voz e interactuar con sus personajes. Martínez-Corbalán habla de una "voz contrahecha, silbante, ronca y falsa". El documento sonoro al que he hecho referencia resulta esclarecedor.

El retablo o teatrillo que utilizaba era un simple paralelepípedo rectangular hecho con listones de madera y tela. Asomaba sus muñecos por el borde superior, sin ventana ni techo. Lo doblaba y cargaba sobre sus hombros una vez finalizada la función. Las fotos no precisan de mayor explicación.

11 La lengüeta consiste en un elemento vibrante (papel, tela, piel u otros) encerrado dentro de dos láminas más duras de ligera concavidad (metal, cuero, madera, hueso u otras). Ata estas láminas un fino cordel. La lengüeta se apoya y sujeta entre la lengua y el paladar superior, haciendo de freno la arcada superior de dientes. La voz del titiritero se amplifica y deforma al pasar a través de este instrumento utilizado antes en todos los continentes. A partir de la Guerra Civil el uso de la lengüeta fue desapareciendo a pasos agigantados y a partir de la Transición, salvo casos muy puntuales (Julio Michel, Eugenio Navarro, Toni Rumbau y otros), desapareció por dos razones: la dificultad de su aprendizaje y el que efectivamente las voces distorsionadas son en muchas ocasiones difíciles de entender. A cambio los personajes perdieron su carácter demiúrgico y suprahumano.

Don Cristóbal de José Vera. *Estampa*, 1930.

Según Vera, los muñecos los tallaba él mismo. No puedo aseverar lo que no sé, los muñecos pueden ser algo toscos pero no les falta habilidad artesana y una fuerza expresiva evidente. Los vestía con telas de franela o algodón, según parece desprenderse de la observación de las fotos. El personaje principal era don Cristóbal, al que Vera también denominaba Cristobita (García Lorca también le llamó Cristobital o Cristobícal). Martínez-Corbalán, describe a Cristobita como "feo, cabezón, chato y patilludo" y presenta una foto donde podemos apreciar sus rasgos. Sus manos son de madera. Otros títeres que presentaba eran doña Rosita, Currito el del Puerto, el Enfermo del cuello, Pichirichi, el Quinto, el Intérprete, el de la partida de pelota, el Niño, el Mosquito, y el toro, el torero y el picador con su caballo. Algunos de ellos serán los que recoja García Lorca en sus dos obras de don Cristóbal. Aunque siempre se ha hablado de las investigaciones y el aprendizaje de García Lorca de los títeres populares andaluces, la mayoría de las veces no fue por observación directa sino a través de fuentes orales: "Ya han desaparecido de estos pueblos, pero las cosas que recuerdan los viejos son picarescas en extremo y para tumbarse de risa".[12] La observación directa la tenía Federico más a mano en Madrid tanto con Malleu como con Vera.

De hecho, *El retablillo de don Cristóbal* de García Lorca es, para mí y con todas las reservas, la unión un tanto forzada de dos de las pequeñas obritas que Vera presentaba como independientes en su repertorio: *El médico loco* y *El casamiento de Cristóbal con Rosita*. En el *Retablillo* de Lorca la primera pieza sirve para explicar cómo don Cristóbal le roba al enfermo sus dineros para utilizarlos después en la compra y casamiento con doña Rosita, que correspondería a la segunda pieza. Desde la primera lectura me parecieron dos piezas independientes unidas por la aparición del personaje del Director que sirve de puente para pasar de la una a la otra:

> Director: ¿Tenía dinero?
> Cristóbal: Sí.
> Director: Pues hay que casarse.
> Cristóbal: Hay que casarse.
> Director: Ahí viene la madre de doña Rosita. Es preciso que hable usted con ella.[13]

12 Andrew A. Anderson y Cristopher Maurer, *Federico García Lorca. Epistolario completo*, Cátedra, 1997, Carta a Adolfo Salazar, 02-08-1921, p. 124.

13 Miguel García Posada, ed., Federico García Lorca, Obras completas II, Teatro, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997, pp. 402-403.

Escena de *El médico loco*, *Estampa*, 1930.

El Director aparece al principio de la obra hablando con el Poeta que la introduce y luego con Cristóbal. Aparece en el intermedio mencionado y al final (asomando una gran cabeza por la ventana del retablo) para cerrarla con el discurso final: " [don Cristóbal el andaluz] uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro". Ejerce pues un papel de prólogo, intermedio y epílogo.

Naturalmente que José Vera no hace sino recoger piezas ya existentes en el acervo popular, pero Lorca menciona en sus cartas varias escenas y personajes populares de títeres que ha visto o escuchado de viejos y no figura entre ellos la del enfermo, el médico y el cuello. ¿De dónde lo sacó? En la entrevista de Martínez-Corbalán en la revista *Estampa* aparece una pequeña foto del Enfermo con su kilométrico cuello y un fragmento de dicha pieza.

El repertorio de Vera incluía, según el periodista José L. Barberán, más de veinte obras, además de las dos piezas mencionadas, otras como *El barbero de Sevilla*, *La partida de pelota*, *El bautizo del tío Pichirichi*, *El quinto*, *El débito de Cristóbal*, *El intérprete*, *El aguador* y la *Gran corrida de toros*, con la que acababan todas las funciones. Como se hacía, al menos, desde el Siglo de Oro.

Vera desaparece por el agujero de la historia

Hay algunas referencias más en la prensa pero no señalan el nombre de Vera sino la existencia del anónimo titiritero callejero.

Cuando escribí el artículo sobre el viejo domador Malleu no pude dar con sus últimos pasos. Una búsqueda más sosegada y certera, ayudada por la incorporación de nuevos periódicos a la hemeroteca digital de la BNE, confirma que huyendo de un ingrato Madrid, pasó con sus muñecos por Gijón, Oviedo, Coruña, Santander y Valladolid, con no mejor suerte. Murió en esta última ciudad, "abandonado y pobre", el 23 de julio de 1930.[14]

No he encontrado datos en la prensa sobre el destino de José Vera, si cruzó la guerra y a dónde pudo llegar. Pero no quiero cerrar estas noticias sobre su vida sin mencionar otro importante homenaje que le rindió la intelectualidad madrileña. Un homenaje sencillo y que ha pasado absolutamente desapercibido.

El 5 de enero de 1936 moría Valle-Inclán en Madrid, quizá para no tener que asistir al esperpento que ocurrió unos meses después. El

14 "Ha muerto el antiguo domador Félix Malleu", *Heraldo de Madrid*, 24-07-1930, p. 12.

Ateneo de Madrid, impulsado "por un grupo de poetas jóvenes, representativos de las nuevas tendencias", organizó en el teatro de la Zarzuela un homenaje al maestro, el viernes 14 de febrero de 1936, en vísperas de las elecciones generales que se celebraban el domingo y que darían en triunfo al Frente Popular.

José Vera. *Estampa*, 1930.

Abrió el acto María Teresa León y, entre otros participantes, Federico García Lorca leyó un poema de Rubén Darío dedicado a Valle, Luis Cernuda un ensayo de Juan Ramón Jiménez sobre el autor gallego, el poeta e ingeniero Francisco Vighi narró algunas anécdotas de la vida de Valle, cerrando la primera parte del acto, el principal promotor del mismo, Rafael Alberti, que leyó unas cuartillas de Antonio Machado con su adhesión. Pero el público esperaba el estreno de *Los cuernos de don Friolera*.[15]

> El interés principal de la velada radicaba no tanto en el florilegio admirativo de los que fueron compañeros o discípulos de Valle-Inclán, cuanto en el experimento –notoriamente peligroso ante el público habitual de nuestros habituales teatros– de poner en escena una de las obras que con más gallardo desenfado pueden afrontar la luz de las candilejas.[16]

En este artículo se glosaba el humor trágico y salvaje de la obra y la buena labor del cuadro artístico Nueva Escena (supongo que será el embrión de Nueva Escena, la sección teatral de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, fundada y dirigida por María Teresa León en el comienzo de la Guerra), destacando la actuación de Andrés Mejuto[17], que "supera en méritos a muchos primeros actores profesionales".

Pero la sorpresa saltó al leer otro artículo que recogía la crónica del mismo acto. Se reseñaba la concreta escenografía de Manuel Fontanals. Se volvía a alabar a los jóvenes actores y actrices, destacando que había visto a muy pocos actores profesionales entre el auditorio. Y entre los autores habituales solo a Jacinto Grau.

> Allí, como traslado de lo popular a la escena, vimos interpretando un personaje–el del hombre del guiñol– al mismo hombre que lleva por las calles madrileñas su teatrillo para los chicos. El también ha querido contribuir a la fiesta homenaje en memoria de D. Ramón

15 Se puede considerar estreno, aunque el grupo teatral El Mirlo Blanco, el teatro de cámara que tenía su sede en casa de los Baroja, había presentado en sesión privada los interesantísimos prólogo y epílogo de esta obra, el 7 de febrero de 1926. Veáse *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, de Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, ADE, 1999, p. 113.

16 Alberto Marín Alcalde, "Homenaje a la memoria de don Ramón del Valle-Inclán y estreno de *Los Cuernos de don Friolera*", *Ahora* (Madrid), 15-02-1936, p. 23.

17 El entonces joven actor firmaba con su primer nombre, Severino. Andrés Mejuto durante su periodo de exilio en Argentina formaría con la actriz Helena Cortesina una compañía de títeres, según el ilustre sabio argentino y buen amigo, Pablo Medina.

del Valle-Inclán. Se ha portado, pues, mucho mejor que las actrices, que los actores, que los autores. Menos mal. Alguien había de portarse bien.[18]

1942. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Fondo Martín Santos Yubero

El periodista no conocía su nombre, pero no quedaba ya en Madrid otro guiñolero de calle que José Vera. Alguno de los impulsores de la representación –¿León, Alberti, Lorca?– pensó que nadie podría hacer mejor ese papel. El papel del compadre Fidel, del bululú que vieron y admiraron don Estrafalario y don Manolito y que hizo exclamar al primero: "Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español".

En los últimos meses he encontrado la última huella de José Vera. También sin nombre. Anónimo hombre de guiñol en unas fotos de Santos Yubero realizadas el 1 de noviembre de 1942.[19]

Al observar con detalle esas fotos he podido descubrir que uno de los muñecos que aparecen es, al compararlo con una de las fotos del artículo de 1930 de Martínez-Corbalán, sin duda alguna de José Vera. El teatrillo es muy pequeño y recuerda la frase leída en un artículo de

Don Cristóbal. *Estampa*, 1930.

1942. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Fondo Martín Santos Yubero

18 Félix Paredes, "El homenaje popular a la memoria de Valle Inclán", *La Libertad* (Madrid), 15-02-1936, p. 4.

19 Martín Santos Yubero (1903-1994) ha sido uno de los grandes fotógrafos que nos explican el Madrid de la República, la Guerra y el franquismo. Sus herederos han donado un sensacional archivo de cerca de medio millón de negativos que se custodian en los Archivos de la Comunidad de Madrid.

prensa: "cierto hombre grueso y alto, que no cabe materialmente en el remendado recinto hace prodigios de destreza para manejar sin que le vean".[20] Y aunque solo se pueda ver el rostro del titiritero de perfil y con escasa nitidez, puede ser el de José Vera.

En 2013, la titiritera Helena Millán reprodujo la cabeza del muñeco de don Cristóbal de José Vera, siguiendo fielmente las fotos que conocíamos de los artículos mencionados, por encargo del TOPIC.

Peoceso de talla para reproducir el don Cristóbal de José Vera.
Helena Millán, 2010.

José Vera o los muñecos de José Vera siguieron dando tumbos por las calles de Madrid, ahora bajo un Nuevo Régimen. No queda nada más o no he sabido encontrarlo. Quizá otra persona pueda seguir este trabajo y encontrar el lugar y la fecha en que dejó de existir. ¡Cuánto me gustaría! También me gustaría saber si José Vera se fue rabiando o si pensó que aunque muriera anónimo él era la voz recogida entre las más grandes voces de la intelectualidad española o el titiritero que Valle soñó para su personaje del compadre Fidel. Una enseñanza para todos aquellos que piensan que este teatro es un género menor. Quiá!, seguro que se fue rabiando.

Agradecemos a los Archivos de la Comunidad de Madrid su autorización para reproducir gratuitamente las fotos del Fondo Martín Santos Yubero.

20 Don García, "Apuntes de la calle. Fantoches", *La Libertad* (Madrid), 07-05-1926, p. 4.

El ESPECTÁCULO MISCELÁNEO EN ESPAÑA

1750 - 1814: LAS PANTOMIMAS

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

En este artículo se prosigue con el empeño de clarificar los contenidos de los espectáculos misceláneos que se representaron en los teatros españoles, especialmente en los coliseos madrileños, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. En ese sentido, el presente estudio dedicado a la pantomima es complemento y continuación de los anteriormente dedicados a la danza (Cornejo 2018) y a los volatines (Cornejo 2019).

Francisco de Goya y Lucientes, *Los cómicos ambulantes [La pantomima]*, 1793. ©Museo Nacional del Prado.

Noticias de las primeras pantomimas en España

La primera noticia que publica John E. Varey (1972, 71-72) sobre pantomimas en los coliseos madrileños es de 1767. Se trata de cuatro listados de gastos de una pantomima, de la que no se da nombre, correspondientes a los días 5, 8 y 9 de abril, representada en el Coliseo de la Cruz por la compañía de volatines de Félix Ortiz, el Carbonero, durante la campaña cuaresmal de ese año[1]. Ni en los gastos de las dos cuaresmas anteriores, en las que también participa la compañía de Ortiz, ni en ninguna otra previa, aparecen entradas relativa a las pantomimas. Por el contrario, desde 1767 en adelante, y hasta el mes abril de 1802 –última temporada de los tradicionales volatines en los coliseos madrileños–, son solo tres las cuaresmas (1771, 1775 y 1776) de las que no se dispone de noticias de pantomimas que acompañasen a los volatines. Estas noticias son muy detalladas cuando corresponden a las listas de gastos que las pantomimas generan en los coliseos, y resultan muy útiles para comprender cómo eran y cuánto dinero se invertía en ellas; en cambio, casi nunca dan noticia de sus títulos. Exactamente lo contrario ocurre con las noticias de la prensa periódica: a partir de 1787 los avisos o la cartelera teatral publicados en el *Diario curioso…*, luego *Diario de Madrid*, dan muy a menudo noticia de los títulos de las pantomimas representadas, pero apenas cualquier otra información útil.

Conviene señalar que las pantomimas que aquí se van a estudiar están siempre, o casi siempre, realizadas por los componentes de las compañías de los espectáculos de volatines o circenses y que su carácter es esencialmente cómico, estando protagonizadas por personajes de la *commedia dell'arte*, casi siempre Arlequín, Colombina y un Payaso (bajo el nombre de Escaramuza –Scaramouche–, Pirro –Pierrot–, etc.). En ningún caso se las debe confundir con otros espectáculos, sustancialmente diferentes, que paralelamente a ellas se fueron desarrollando en las últimas décadas del siglo XVIII bajo los nombres de "bailes pantomimos", "pantomimas trágicas", "heroicas", etc.

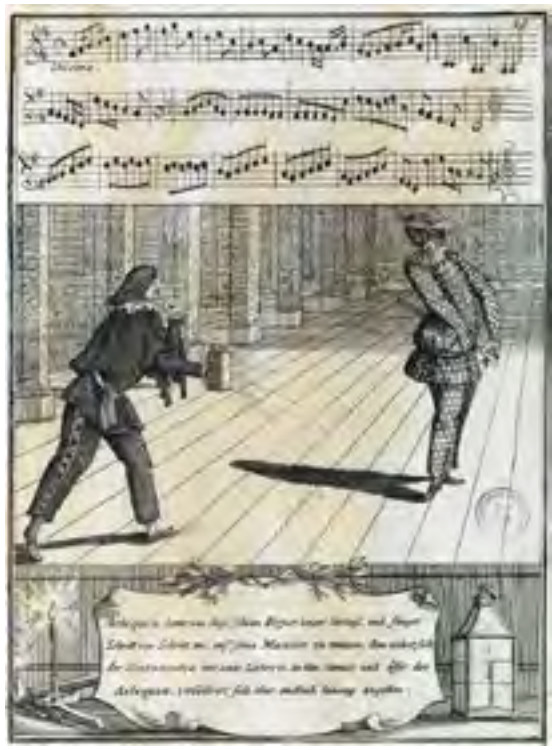
Definición y breve panorámica histórica

La palabra *pantomima* viene del griego (*pantomimos*), de la unión de *"παντω" (panto)* y *"μιμος" (mima)*, término que en su fusión viene a significar "el que todo lo imita". La primera definición lexicográfica en español fue bastante tardía (RAE, *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, 5ª ed., Madrid: Imprenta Real, 1817) y decía en su única acepción: "La representación por figuras y gestos sin que intervengan las palabras". Como definición deja mucho que desear si la cotejamos con la riqueza de contenidos del espectáculo –que incluía la música, la danza, la acrobacia o la tramoya espectacular– y más si tomamos conciencia de que, incluso, existía la variante de las "pantomimas habladas". A esta acepción, mantenida hasta la actualidad, se le añadió una segunda en la edición de la RAE de 1984b que decía: "Fig. Comedia, farsa, acción de fingir algo que no se siente", que en la actual versión electrónica se ha sintetizado en "Farsa (|| acción realizada para fingir)." El caso es que la palabra, en sus dos sentidos de espectáculo y de fingimiento, aparecía ya empleada en textos publicados desde mediados del siglo XVIII, como registra el *Nuevo Diccionario Histórico del Español* de la RAE.

Se considera que la pantomima nace en Grecia, derivada del mimo, y se difunde y triunfa como género popular en Roma a partir de finales del siglo I a. C. (Cahusac, 1754, I, 158-68); sobrevive a lo largo de los siglos medievales y entra en la modernidad arropada por manifestaciones del teatro popular que, como ocurre en el caso de la *commedia dell'arte* italiana, aprovechan sus cualidades de comunicación no verbal para difundirse por toda Europa. La presencia de comediantes italianos en las grandes ciudades del continente a partir del siglo XVI, favoreció la configuración de la moderna pantomima a principios del XVIII.

En la representación de *Les Amants magnifiques*, que la compañía de Molière hace ante Luis XIV en 1670, ya aparecen bailarines "pantomimos"; mientras que en la comedia *Le bourgeois gentilhomme*, estrenada ese mismo año, junto a la compañía de Molière actúan los cómicos italianos, y se representa "una escena nocturna a la manera de los comediantes italianos", es decir, una escena silenciosa, mimada. Pero será la compañía de Charles Allard, fundador del primer teatro de feria parisino en 1678, el que junto a sus dos hijos presenta en 1799 un tipo de danzas, que llama *pantomimes*, ya con título y argumento propios, representadas solamente "por acciones y pasos [de baile]". El periódico *Le Mercure Galant* explica que se trataba de "une scène nocturne des deux fils du sieur Allard, l'un en Scaramouche et l'autre en Arlequin" **[Fig. 2]**. Esta "escena nocturna" entre Scaramouche y Arlequín triunfaría en el teatro Drury Lane

2) "Escena de noche" con Arlequín y Scaramouche, 1716.



1 Mientras que no se diga otra cosa, la documentación citada por Varey se localiza en el Archivo MunicipaL de Madrid (A.M.M., A.S., 1-368-1; 1-397-1). En adelante usaré solamente la referencia bibliográfica, en la cual el lector interesado podrá localizar la archivística.

de Londres en 1702 y viene siendo considerada como el punto de partida de la pantomima inglesa (Russell 1996).

3) Cartelón o *écriteaux* para una pieza muda del teatro de feria parisino, 1721.

El teatro de feria parisino, principalmente en los mercados de Saint-Germain y de Saint-Laurent, comenzó con las farsas que los volatineros incluían en sus ejercicios, especialmente fragmentos de la *commedia dell'arte*; pero fue tal su éxito que la compañía de actores de la Comédie-Française los denunciaron por ataque a sus tradicionales privilegios, consiguiendo que en 1707 se les prohibiera la representación de comedias, coloquios o diálogos dramáticos: entonces representaron sus historias con monólogos. En 1709 ya únicamente podían hacerse representaciones de volatines y de títeres. Finalmente, en 1710 se les prohíbe totalmente usar la palabra; esto obligaba a los actores a expresarse fundamentalmente con el movimiento y la gestualidad de sus manos y rostro, aunque también –cuando el mensaje era demasiado complejo– usaban tarjetones con frases escritas que sacaban oportunamente de su bolsillo derecho y guardaban, tras mostrarlas, en el izquierdo. O, más adelante, aparecían en cartelones, *écriteaux*, descolgados convenientemente desde las alturas del escenario **[Fig. 3]**. Finalmente, tras un acuerdo con el teatro de la Ópera y en virtud de sus patentes, los actores pudieron cantar sus textos, las piezas se compusieron como *vaudevilles* y el espectáculo tomó el nombre de Ópera Cómica. Estas circunstancias adversas, por el contrario, favorecieron el desarrollo de la futura pantomima (Lesage 1721; Campardon 1877, II, 250-56).

Mientras, en Londres, también había actividades que anticipaban la pantomima: danzas con personajes de la *commedia dell'arte*, escenas de "noche" y ballets. Hacia 1715 estos llamados *Entertainments* comienzan a desarrollar una línea argumental propia trenzando las escenas nocturnas y los ballets historiados. Se considera que acaba de nacer la pantomima: a partir de los personajes de la *commedia*, con su historia mimada –cómica, seria o combinada–, con bufonerías, música, danza, y con el atractivo de lo espectacular y sorprendente **[Fig. 4]**. El término *pantomime*, evocador de las silenciosas representaciones de los *pantomimii* de la antigua Roma, arraigó aplicado a ciertas piezas destinadas a ser representadas tras las piezas principales (Miesie 1955, 12-24).

4) Pieza de un juego de té decorada con escenas de *La muerte de Arlequín*, Londres, h. 1756.

La frecuente presencia de compañías francesas en Londres (Miesle 1955, 23) e inglesas en París –ambas muy influenciadas y participadas por los cómicos y la *commedia* italiana– contribuyó a la riqueza, consolidación e internacionalización del nuevo género. En París los entretenimientos finales se venían denominando *Ballet Pantomime* (baile pantomimo) hasta que entre 1739 y 1742 "la gran Troupe extranjera de Bailarines de cuerda, Saltadores y Pantomimos" –inglesa– introdujo la definitiva denominación de *Pantomime* (pantomima) junto con los rasgos propios del género desarrollado en Londres (Parfaict 1743 II, 134-57). De esta forma, el término *ballet pantomime* quedó destinado en exclusiva a los bailes serios, historiados y mimados.

Los bailes pantomimos: espectáculos y debate teórico. España

5) Página del tratado de Gregorio Lambranzi, *Nuova e Curiosa Scuola de' Balli theatrali // Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul*, Nürnberg: J. J. Wolrab, 1716.

Uno de los orígenes de la pantomima radica en los bailes que, al pretender contar una historia o argumento, desarrollaron una nueva forma de gestualidad –especialmente del rostro y de los brazos– en combinación con la tradicional agilidad de pies y piernas. Una muestra significativa de este momento inicial se puede ver en el tratado de Gregorio Lambranzi, *Nuova e Curiosa Scuola de' Balli theatrali // Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul*, Nürnberg: J. J. Wolrab, 1716, libro ilustrado por J. G. Puschner que describe diferentes tipos de danza escénica, muchas de ellas protagonizadas por personajes de la *commedia* italiana, con notaciones coreográficas, musicales y explicaciones sobre los pasos y gestos a seguir **[Fig. 5]**.

Este género de baile pantomimo, emergente a principios del siglo XVIII en los

LA
FOIRE DE VILLAGE HESSOISE,
BALLET PANTOMIME
SCENE PREMIERE.

Le théatre représente une place de Village, remplie de boutiques de marchands. A droite est un Cabaret à l'Enseigne du cheval blanc, & à gauche un autre à l'Enseigne de la couronne. Le fond de la décoration est terminée par une Montagne d'où coule un ruisseau qui fait aller un moulin, & au haut de la qu'elle est un château antique appartenant au Seigneur du lieu.

Plusieurs paysans du Village & des Environs, paraissent occupés à faire des emplettes; quelques uns jouent, d'autres s'amusent à boire & à fumer; ceux

A 3 cy

6) Publicación del argumento del ballet pantomimo *La Foire de village hessoise*, 1773.

teatros de feria y populares, se encontraba a finales de la centuria plenamente definido, pero ahora ocupando los escenarios de los teatros de ópera y "serios" de toda Europa. A lo largo de este camino, se había conformado, por una parte, el nuevo género de la pantomima (burlesco, con personajes de la *commedia dell'arte*, popular) y, por la otra, se había desarrollado como un espectáculo puramente dancístico manteniendo el nombre de danza o ballet pantomimo (sin máscaras que ocultaran la expresividad facial y de temática generalmente seria: trágica, heroica, sentimental).

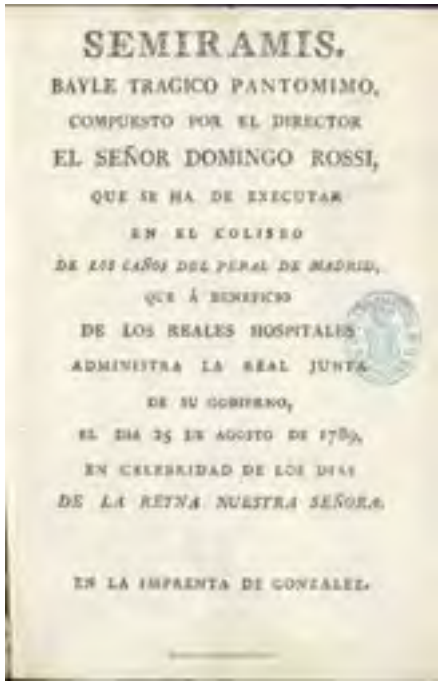
Esta última rama partía de la *belle danse*, según la definió la *Académie royale de danse* de París (fundada en 1662), a la que se quiso incorporar la expresividad pasional del *ballet-pantomime* o "ballet de acción", y sus manifestaciones alcanzaron tal evolución, que es considerado como el antecedente directo del ballet romántico del siglo XIX **[Fig. 6]**.

Esto fue posible, entre otras causas, por el gran debate teórico –y en buena parte autopropagandístico– que a mediados del siglo XVIII protagonizaron los más notables maestros de ballet y eruditos europeos, como Jean-Georges Noverre, Gasparo Angiolini, Louis de Cahusac, Maximilien Gardel, John Weaver o Andrea Gallini, autores de textos teóricos sobre la poética del nuevo género (Vallejos 2016, 146).

Un ejemplo de las intenciones de estas teorías:

> Desde un punto de vista estético, el proyecto de Noverre es claro: se trata de elevar el rango artístico de la danza. Su objetivo es posicionarla como un arte imitativo, es decir un arte concebido, en términos aristotélicos, como una imitación de la naturaleza. El maestro de ballet afirma que la danza debe ser considerada al mismo nivel que la poesía –término que en la época engloba al teatro– y la pintura. (Vallejos 2016, 139)

A España llegó el eco de este debate (*Espíritu de los mejores diarios literarios*, Madrid 1789/03/16, 1000-1004) pero, sobre todo, llegaron compañías italianas y francesas que pusieron de moda los bailes pantomimos. El coliseo madrileño de los Caños del Peral los programó con asiduidad en las dos últimas décadas del XVIII –y, excepcionalmente, el Teatro del Príncipe– como muestra la cartelera madrileña y los textos con las descripciones de dichos bailes publicados como apoyo a las representaciones. También, circunstancialmente, hubo presencia de bailes pantomimos en ciudades importantes –y portuarias– como Barcelona, Cádiz, Valencia y Palma de Mallorca. Gracias a ello podemos conocer más de sesenta bailes pantomimos (solo hasta 1814) de carácter "trágico", como el *Don Juan Tenorio o por otro nombre El convidado de piedra* (1788); "heroyco", como *Aetius triunfante en Roma*, o "trágico-heroyco", como *El Corrado* (1789); "heroico-cómico", como *La caza de Henrique IV. Rey de Francia* (1791); o "tragi-cómico", como *Adela de Ponthieu* (1792). El principal compositor de este periodo fue el italiano Domenico o Domingo Rossi, "Director de Bayles del Teatro de los Caños del Peral"; activo al menos desde 1788 a 1815 **[Fig. 7]**. También lo fueron, esporádicamente, Carlos Augusto Favier, en las temporadas 1790, 1797 (en Cádiz) y 1799; Juan Bautista Yanini (1793); Pedro Angiolini (1794 y 1796); Nicolás Ferlotti y Juan Monticini (1795); Pasqual Brunetti (1805) y Gaspar Ronzi (1806), ambos en Barcelona; Armand Vestris (1806); y Francisco Lefebre (1808 y 1809).



SEMIRAMIS.
BAYLE TRAGICO PANTOMIMO,
COMPUESTO POR EL DIRECTOR
EL SEÑOR DOMINGO ROSSI,
QUE SE HA DE EXECUTAR
EN EL COLISEO
DE LOS CAÑOS DEL PERAL DE MADRID,
QUE Á BENEFICIO
DE LOS REALES HOSPITALES
ADMINISTRA LA REAL JUNTA
DE SU GOBIERNO,
EL DIA 25 DE AGOSTO DE 1789,
EN CELEBRIDAD DE LOS DIAS
DE LA REYNA NUESTRA SEÑORA.

EN LA IMPRENTA DE GONZALEZ.

7) Portada del argumento del ballet trágico pantomimo *Semiramis*, representado en Madrid en 1789.

Hay que tener en cuenta que en 1799 se prohibió por decreto la representación de los "bailes extranjeros", con el fin de promover el llamado "baile nacional". Esto supuso la desaparición de los escenarios españoles de los bailes pantomimos hasta que en la temporada 1806-1807 volvieron de la mano de la influencia francesa (Roldán 2015). Desde entonces, y a lo largo de todo el siglo XIX siguieron representándose en los principales teatros. Mientras, las pantomimas cómicas, que por estas fechas ya habían sido expulsadas de los coliseos, pero que no fueron prohibidas, encontraban acomodo en los pequeños teatros populares de variedades y en los novedosos espectáculos circenses.

Características de la pantomima en España

La pantomima española, igual que las representadas en los teatros de Londres o París en la misma época, era una pieza relativamente corta, o entretenimiento, escenificada hacia el final de un espectáculo complejo. Pero, mientras que en otras partes de Europa la pantomima ser-

8) Francisco de Goya y Lucientes, *Apuntes de cabezas con máscara (Polichinela o Pantalón de Bisognosi)*. Detalle. ©Museo Nacional del Prado.

vía de colofón a una obra dramática de larga duración (por ejemplo, una comedia), en Madrid, su existencia está vinculada casi exclusivamente al espectáculo misceláneo cuaresmal que se programó en sus coliseos hasta el año 1802[2]. Era excepcional encontrar en los grandes teatros alguna pantomima anunciada a lo largo de la temporada teatral tras una comedia, tragedia o ópera[3].

Hay noticias de la representación en Barcelona de una "pantomima graciosa" representada fuera del marco del espectáculo de los volatines; esta fue la que hizo la compañía italiana del bailarín Grimaldo Nicolini en 1766. Gracias a la publicación de su argumento se sabe que esta pantomima (*Del sepulcro a las bodas*, Barcelona: por Francisco Generas, 1766) estaba protagonizada por Arlequín –interpretado por el bailarín holandés Jakob Oploo– y sus colegas de la *commedia dell'arte* –Pantalone, Colombina…– y estaba "adornada de transformaciones por el señor Ascanio Pogomas Machinista y Retratista de Miniatura" (Alier 1990, 215, 232-33). Es decir, era una auténtica pantomima –que no un ballet-pantomimo–, con su trama de la *commedia* y sus juegos escénicos de transformaciones; al uso europeo, puesta en escena por una compañía de baile en vez de por una tropa de volatines. Por cierto, que el tal maquinista y pintor Ascanio Pogomas era un aventurero que tuvo sus problemas con el famoso Giacomo Casanova, con el que se reencontró por esas fechas en Barcelona, según este recoge en sus memorias.

2 Así se deduce de los datos aportados por Varey (1972) y de la cartelera madrileña de esos años (Varey 1995 y *Hemeroteca Digital* de la BNE: http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/).

3 El *Diario de Madrid* de 8 de marzo de 1807 anuncia que por enfermedad de un actor, hubo que improvisar en el teatro del Príncipe un espectáculo a base de piezas breves entre los que aparece "una buena pantomima". El mismo periódico anuncia, los días 25 y 27 de noviembre de 1811, que tras la comedia titulada *El hijo reconocido*, la compañía de volatines del Romano "dará función de maroma con pantomima y bailes nuevos"; la pantomima titulada *El dogo mallorquín*.

La existencia del libreto descriptivo de la pantomima *Del sepulcro a las bodas* es excepcional. A diferencia de lo que ocurriría décadas después con los ballet-pantomimos –que mayoritariamente publicaron su argumento en libritos que se vendían simultáneamente a la representación del baile– no se conservan descripciones de las pantomimas presentadas por las compañías de volatines. Sí que existieron copias manuscritas de su argumento y acciones, ya que entre los gastos de 1780 aparece uno por "Cinco pliegos de copia de la pantomima" (Varey 1972, 118) y hay un manuscrito, incompleto, de la pantomima *Del viexo burlado, y burlador* en la Biblioteca Nacional[4].

Es necesario decir que las pantomimas en España fueron casi siempre mudas. Los términos "muda" y "pantomima" parecerían redundantes si no fuera porque existían –por ejemplo, en Francia o Inglaterra– pantomimas que usaban recitativos o canciones a la par de la acción mimada. En la cartelera madrileña son excepcionales, pero hay algunos anuncios de "pantomimas habladas" (*Diario de Madrid* 1809-09-08, 1812/02/02).

La pantomima en el espectáculo misceláneo

El espectáculo misceláneo que se representaba en los coliseos de la corte durante la Cuaresma estaba compuesto siempre por una primera parte de diversos números de volatines (en maroma y sobre el escenario) y una segunda en la que se solían alternar los títeres de la máquina real con las pantomimas y bailes. Esto fue así hasta que la máquina real fue dejando de representar: de 1783 son las últimas noticias de la máquina de Cristóbal Franco, padre, en el coliseo de la Cruz (Cornejo 2019, 66-67). A partir de entonces, tras los volatines, era la misma compañía la que representaba bailes y una pantomima; que, a veces, era sustituida por un teatro de sombras o por los títeres de "purichinela" (de guante). Desde su aparición dentro de los espectáculos cuaresmales y al menos hasta 1774, hay constancia de que la pantomima se publicitaba de modo semejante a como lo hacían los volatines o la máquina real, a través de carteles impresos y/o pintados colocados en los puntos estratégicos de Madrid. En 1767 los gastos correspondientes hablan "De la ymprenta de los car[te]les", "de pintar los 24 carteles", "De los dos mozos que los han puesto" y "De los carteles de lunes dobles" (Varey 1972, 71-72). En temporadas posteriores se encuentran más detalles: "mil papeletas para la pantomima que se han impreso" (ídem, 79); "el que pone el cuadro en la Puerta del Sol" (ídem, 86) o "Del pintor, de aber echo el cartel para la pantomima" (ídem, 92).

4 Biblioteca Digital Hispánica: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000237295&page=1.

Desde su aparición en 1767 y hasta 1792 parece ser que la pantomima, cuando la había, era la pieza que habitualmente cerraba el espectáculo[5]. Sin embargo, el anuncio del 27 de febrero de 1790 avisa que, tras la pantomima, habrá un "nuevo bayle de *Los cazadores*". Esto mismo se repitió en algunas representaciones de 1791 y 1792, convirtiéndose en la norma a partir de 1793, cuando la primera representación cuaresmal anunciaba que:

> … se finalizará la función con un hermoso bayle, compuesto por los señores Evangelista Floreli y Pasqual Ancholini, los dos famosos Grotescos de la Ópera, los que acompañados de los mejores figurantes y figurantas del Coliseo de los Caños del Peral, esperan el aplauso del público: advirtiéndose que la orquestra se ha escogido de propósito, y será compuesta de inteligentes. (*Diario de Madrid*, 1793/02/17)

Su gran éxito se deduce del hecho de que la participación de los bailarines del teatro de la ópera de los Caños del Peral (mayoritariamente italianos y franceses) cerraría los espectáculos misceláneos en las sucesivas cuaresmas hasta que en el año 1799 se prohibiera la puesta en escena de los "bailes extranjeros".

Estructura y contenidos de la pantomima

9) Arlequín y Colombina, en una pantomima inglesa de principios del siglo XIX.

La estructura de las pantomimas españolas no está documentada; aunque muchos indicios apuntan a que no sería muy diferente de las inglesas o francesas. Es decir, se partiría de un argumento principal basado en los asuntos amorosos entre Arlequín y Colombina **[Fig. 9]** presentados dentro de un marco flexible y poco definido, con un desarrollo superficial y convencional de la historia (Leland 1955, 14). En España, como en Europa, las distintas pantomimas vienen a ser variantes de una serie limitada de temas en los que se combinan un grupo concreto de personajes, historias y trucos graciosos y espectaculares.

La temática suele ser bastante sencilla y popular: los problemas amorosos de Colombina y Arlequín en muchísimas ocasiones aparecen trenzados con las circunstancias asociadas a los oficios más propicios para el juego cómico. Los títulos de las pantomimas son claros en este sentido: *La botica*, *El Maestro de niños*, *El Maestro de danza*, *El Arlequín esqueleto y barbero*, *Arlequín pastelero*, *Arlequín Máxico, y chascos del Molinero*, *Arlequín aprendiz de Nigromante*, *Arlequín estatua*, *Arlequín médico* o *Arlequín dentista*. Las hojas de gasto de los años señalados (Varey 1972) reflejan el muestrario de otros oficios muy habituales en las pantomimas: pintor (1777, 1778, 1780, 1783, 1784, 1785, 1787, 1791); molinero (1778, 1782); soldado (1778, 1783, 1784, 1785); cirujano (1778, 1783, 1786); zapatero (1780), aserrador, herrador, aguardentera, abogado (todos 1783) o sastre (1791). Aunque a menudo sea el Arlequín el que adopte alguno de estos oficios, en otras muchas ocasiones serán estos dignos profesionales los antagonistas de Arlequín y, en consecuencia, los que sufran sus "enredos".

10) Grabado de la portada de *Arlequin invisible*, París, 1721.

La presencia de la magia era también habitual en las pantomimas –tanto como lo fue en el teatro español del XVIII. Magos, nigromantes y diablos pueblan sus escenas, siempre propicias a los efectos espectaculares **[Fig. 10]**. Los disfraces –"botargas" – y las máscaras –"carántulas"– de "diablos", "diablillos" o "diablesas" son frecuentes en los gastos pantomimos; casi siempre con un mínimo de dos por pieza, pero con hasta un máximo de siete ("De 7 diablos, el mago y los 2 enanos y el gigante", Varey 1972, 125).

Entre 1774 y 1791 fueron doce las temporadas en las que se recogen gastos relativos al "gigante", personaje fantástico que contribuiría a que el terror también ocupara su espacio al lado de la risa **[Fig. 11]**. Gracias a ello nos podemos hacer una idea de cómo era y cómo funcionaba. El gigante se estructuraba a partir de un armazón formado

5 Al menos así lo refleja la cartelera desde que da las primeras noticias en la Cuaresma de 1787.

11) Francisco de Goya y Lucientes, *Bobalicón*, 1815 - 1819. ©Museo Nacional del Prado.

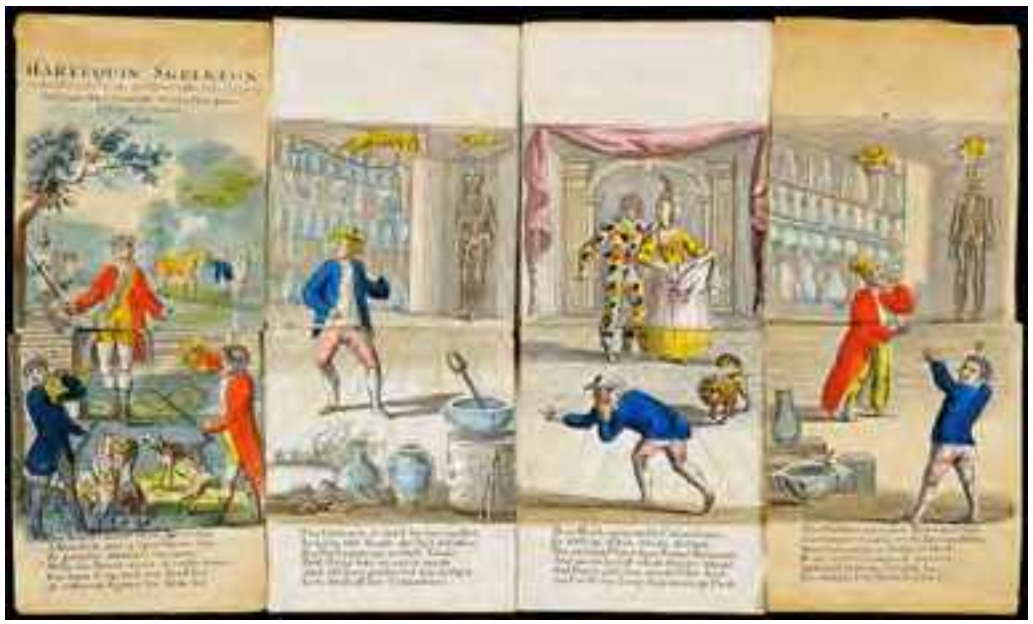
por uno o dos aros ("del aro para armar el gigante", Varey 1972, 129; "De dos aros de madera y aber armado el gigante", ídem, 153), sobre el cual se colocaban distintas partes del cuerpo hechas de paja ("Arroba y media de paja para dos jorobas para la jigantilla y las manos y los brazos del gigante", ídem, 128); se le añadía una cabeza ("De aber compuesto la cabeza del gigante", ídem, 129) con su peluca y sombrero ("Del armazon, sombrero, peluca y trabajo de aber echo el gigante", ídem, 105) y unas manos (ídem, 156); después, se le calzaban unos enormes zapatos ("De los zapatos para el gigante", ídem, 105) y, finalmente, se le colocaba un vestido ("bestido de jigantón, y los dos mozos que le hacen", ídem, 91) o se le cubría con grandes telas ("tres paños alistados para el gigante", ídem, 128; "Cinco baras y media de lienzo de la rosa para los brazos y las manos y la garganta y los hombros del jigante, y pintarlo", ídem, 129; "Dos cortinas de gigante y la cabeza", ídem, 145) y se le pintaba **[Fig. 12]**. A veces el gigante, y su compañera la "gigantilla" llevaban sendas porras ("dos clauas para los gigantes", ídem, 91) mientras que en otras, enganchado a una tramoya de vuelo, se desplazaba por el aire para causar todavía mayor impresión ("Del buelo del gigante", ídem, 146). Parece que, a pesar de su aparatosidad, el gigante podía ser manejado por una sola persona ("Del que saca el gigantón", ídem, 108).

Más sencillo sería poner en escena el "fantasmón rediculo" o "la fantasma" que aparecen en las cuentas de 1782 y 1783, resuelto con "cuatro paños alistados alquilados, para la fantasma" (Varey 1972, 138). Y si salían gigantes, también había enanos ("2 vestidos de enano completos", ídem, 155) o niños disfrazados que resultaban ridículos por contraste con el tamaño del resto de personajes ("dos niños de 8 años saldrán también a hacer dos figurones", *Diario de Madrid* 1793/03/09-17).

12) Francisco de Goya y Lucientes, *Disparate de miedo*, 1815 - 1819. ©Museo Nacional del Prado.

La pantomima como género se muestra esencialmente dinámica. De las listas de gastos conservadas, en pocas ocasiones puede deducirse cuál sea el título de la pieza correspondiente, ya que muchos elementos (personajes, atrezo, decorados, trucos) se repiten entremezclados sin lógica aparente a pesar de que haya títulos que permanecen en cartelera a lo largo de décadas. Son los casos de dos éxitos internacionales, *Arlequín esqueleto* **[Fig. 13]** y *La muerte de Arlequín*; esta última representada probablemente desde 1781, seguro desde 1787, y hasta 1812, al menos en 13 ocasiones bajo el mismo título pero, probablemente también, con montajes diferentes. La necesidad que tenían las compañías de ofrecer novedades a su público justifica que algunas pantomimas, aun manteniendo su tradicional título identificativo, modificaban sus contenidos haciéndolos abiertos y flexibles. Esta necesidad de cambio se refleja también en los títulos de muchas de ellas, ya que, con el paso de las temporadas se aprecian múltiples variantes y combinaciones.

13) Juego desplegable basado en la pantomima *Harlequin Skeleton*, London, Robt. Sayer, 1772.



14) Francisco de Goya y Lucientes, *No grites, tonta*, 1797 - 1799. ©Museo Nacional del Prado.

Sirva para mostrarlo este ejemplo de pantomimas ofrecidas por la compañía de Manuel Franco: en 1796 representa *Arlequín máxico y chascos del molinero* y *Las astucias de Arlequín y trabajos del tonto Molinero*; en 1800 *Astucias de Arlequín y espantos del tonto Molinero*; que en 1802 simplifica como *Las astucias de Arlequín*. Pero ya en 1797 había presentado *El enfermo imaginario y trabajos del tonto Molinero* (la pantomima *El enfermo imaginario* la hacía desde 1790). Las compañías de Bernardino Rueda y Valentín Corcuera ofrecieron pantomimas de contenido similar en 1809: *El astuto Arlequín, y el molinero tonto*; *Los chascos del molinero* y *Arlequín barbero y el tonto molinero*.

Dentro de todo este juego combinatorio, parecido al que se daba en otros países europeos, es necesario señalar como rasgo vernáculo el hecho de que en España nunca faltaron los números acrobáticos y espectaculares en las pantomimas. La razón parece evidente: las compañías de volatines fueron prácticamente las únicas que representaron este género en los escenarios españoles. Más adelante, lo harían también las compañías ecuestres y de circo en el marco de las plazas de toros o de los nuevos espacios creados para ellas a lo largo del siglo XIX. Y si alguna compañía de actores se embarcaba en tarea de presentar un espectáculo tan exigente fue porque tenía entre sus miembros a algún destacado especialista. Fue el caso de la Compañía Cómica de la Ciudad de Valencia, en la que figuraba como Primer Barba el "Sr. Christoval Franco (alias *el Sevillano*), con la obligación de hacer figurones y poner Bayles y Pantomimas" (*Diario de Valencia*, 1797/04/12). Este famoso bailarín de cuerda –asiduo de los coliseos madrileños– combinó en los últimos años de actividad profesional su labor como empresario de volatines y como actor en diversas compañías dramáticas; también se sabe que en mayo de 1792 actuaba en Valladolid con la compañía de Manuel Valladar de "Barba 1º y director de bailes y pantomimas" (Alonso 1923, 207) y que durante la temporada 1799-1800, fue Barba 2º en la Compañía Cómica de la Ciudad de Cádiz. Esa doble funcionalidad de acróbatas y pantomimos se aprecia con claridad en esta lista de la "compañía que forma Franco de volatines para la prosima Quaresma para el Coliseo de la Cruz" (Varey 1972, 169):

> Autor: Christobal Franco, para vailar en la maroma y pantomimas [...] Santiago Reies, para vailar en la maroma, pantomimas y querda floja [...] Bernardo Franco, para la querda y pantomimas y volteo [...] Diez vailarines de tierra, cinco mujeres y zinco hombres, con el vestuario nezesario para vailes y pantomimas y transformaciones.

Los elementos acrobáticos que aparecen reflejados en las hojas de gasto de las pantomimas son fundamentalmente: vuelos, saltos y fuerzas. Había vuelos en la mayoría de las pantomimas, pudiendo ser varios en una misma obra ("cuatro buelos", Varey 1972, 128); según las necesidades técnicas del movimiento los había "de compás", que permitían el juego de diferentes alturas y trayectorias, –con sus lanzas, cuerdas, tornos y poleas–, en algún caso usado para el juego con una horca ("Tres buelos, dos de compas, y el otro de una horca, sus cuerdas y alacranes, y sus botones por donde pasan las cuerdas", ídem, 177) y que necesitaban del auxilio de varios mozos que se arrojaban desde cierta altura para facilitar el vuelo con su contrapeso **[Fig. 14]**. Estos artilugios podían adaptarse a diferentes necesidades y para una, dos o cuatro personas ("una mesa nueba para que buelen cuatro", ídem, 138) o para hacer volar al gigante ("y vuelos del gigante", ídem, 130), a otras figuras ("la cuerda del buelo para la figura de paja", ídem, 106) o a muy diversos animales ("un buelo de compas para un borrico y una figura", ídem, 106; "Del macho que buela con todos sus abios", ídem, 105; "Vn buelo para una paloma; Otro buelo para un mono", ídem, 187). Se denomina "pasabuelo" cuando el recorrido está limitado a una trayectoria que cruza el escenario ("Se a puesto un pasabuelo con un dragón", ídem, 138).

De los saltos que han dejado su huella en las cuentas de los teatros, el más recurrente –aparece en cuatro acasiones– es el salto de los espejos. Normalmente corresponde a Arlequino el papel de principal volteador del espectáculo; en este caso su acrobática y arriesgada voltereta terminaba estrellándose sobre un espejo –fingido, de papel– y cayendo sobre un jergón adecuadamente dispuesto al otro lado ("20 pliegos de papel para azer dos espejos fingidos y el trabajo; de dos jergones de paja para el salto de dichos espejos", ídem, 153).

15) Representación de una pantomima. Francisco de Goya y Lucientes, *Los cómicos ambulantes*, detalle, 1793. ©Museo Nacional del Prado.

No podemos saber exactamente cómo sería el salto que un acróbata ejecutaría desde unas tablas puestas en las alturas del escenario disfrazado de león –"vna botarga de león" –, pero una anotación de gasto nos habla así de ella: "dos tableros a las puntas de harriba para el salto del león" (ídem, 113-14).

Refiriéndose a *Las travesuras de Arlequín*, en cartelera desde el 9 al 17 de marzo de 1793, el *Diario de Madrid* anunciaba que finalizaría "dicha pantomima con las fuerzas de Sansón".

Commedia dell'arte y pantomima

16) Arlequino.

La pantomima estaba dominada por los personajes y las tramas de la *commedia dell'arte*, siendo sus principales protagonistas Arlequín y Colombina. Aunque en sus primeros tiempos (1767-1772) estos fueron sustituidos por Trufaldín y Rosalia, personajes también de la *commedia* que en Madrid alcanzaron gran popularidad debido a la presencia de la compañía italiana, bajo protección regia, conocida popularmente como la "de los trufaldines" y activa entre 1702 y 1724. Estos trufaldines levantaron un teatro para representar su repertorio en lo que fue un lavadero conocido como los Caños del Peral –más tarde Teatro de la Ópera y hoy Teatro Real– (Doménech 2005, 153-214).

La presencia de Arlequín es abrumadora. De las 198 pantomimas recopiladas para este trabajo, hay 98 con la presencia segura de este personaje (en 76 aparece en el título). En el resto de pantomimas, de título desconocido o de escasa documentación, probablemente también actuaría el personaje de Bérgamo. En las hojas de gasto anuales (Varey 1972) es frecuente que aparezca lo que se pagó por su vestuario y máscara. También, aunque en mucha menor medida, hay datos de la presencia de Colombina, Pierrot –bajo los nombres de Piró o Pirró– y Pantalone; a veces, en el título, como en los *Enredos del Pirro y su mujer* representado en Cádiz en 1808.

18) Polichinela

Recordemos que estos personajes –principalmente Arlequín y Colombina, junto a Escaramuza (Scaramouche) o Coviello– también estaban muy presentes en los ejercicios de los volatines y en los bailes historiados que completaban el espectáculo misceláneo, por lo que venían a convertirse en el hilo conductor que le daba una cierta unidad al mismo.

17) Scaramouche

Personajes característicos de la *commedia*, como Pantalone, apenas aparecen en la documentación bajo este nombre, sin embargo, podemos adivinarlo en las numerosas alusiones que se hacen al "viejo" y, sobre todo, a su vestimenta ("Bestido de viejo, y la bata de dormir", Varey 1972, 152); incluso se sabe el nombre de sus intérpretes habituales: Santiago Reyes, "viejo de las pantomimas", ídem, 153; o "Josef Marques, viejo de las pantomimas", ídem, 168. También aparece en algún título, como este de 1787: *Graciosidades del tonto Molinero, y trabajos del Viejo*.

Otras figuras, que tampoco serán recogidas por su nombre, como *il Capitano (Spavento, Matatutto, Matamoros…)* se pueden encontrar tras la abundante presencia de gastos en la vestimenta del "soldado" ("Bestido de soldado, de Christobal [Franco]", ídem, 137); o *il Dottore*, tras la presencia del "médico" o el "zirujano" ("Del vestido de medico", "Del bestido […] de zirujano", ídem, 152).

Música y danza

La música formaba parte sustancial de la pantomima. Era el fondo sonoro del dinamismo y de la gesticulación de la acción historiada. De producirla se encargaba una pequeña orquesta nombrada por las autoridades teatrales y asignada a las compañías contratadas para cada cuaresma y cada uno de los coliseos madrileños; así está documentado desde 1760, año en el que la orquesta estaba compuesta por cuatro violines, un oboe y un violón (Varey 1972, 52). En los "Gastos de la Pantomima" del año 1767 –primera que se conoce en Madrid– aparecen 9 reales de "Belas para los musicos". Estos se situaban en un extremo del escenario ("…un tavlado donde se ponen los musicos a un lado", ídem, 194) y ejecutaban la música especialmente compuesta para la obra ("De la composición de la musica de los instrumentos de la pantomima"; "De la copia de la musica para la pantomima", ídem, 118 y 127). A menudo también había gastos puntuales de otros instrumentos que, es de suponer, tendrían algún protagonismo en la trama como son la "caxa de guerra", el tambor, "vna biguela", un "biolon", "una tronpa" o "2 gaitas".

A pesar de la importancia de su papel en las representaciones, no conocemos ningún nombre de los compositores de la música interpretada en las pantomimas –como tampoco sabemos la autoría de los argumentos. Así que desconocemos si en las pantomimas españolas eran frecuentes las canciones, como sí lo fueron en las francesas e inglesas, de las que hay abundante documentación; pero la ausencia de datos apunta hace suponer que no lo fueran.

Si no hay noticias del uso de canciones, sí las hay, y en abundancia, de la existencia de la danza. Hay que considerar la presencia de bailes dentro de la pantomima en el marco de la variedad y flexibilidad que caracterizaba a las mismas; de modo semejante, a veces se documentan breves pantomimas dentro de los bailes historiados. Hay que tener en cuenta que los participantes en las pantomimas eran, antes que actores o cantantes, ágiles acróbatas y "bailarines de cuerda", es decir, volatines que se desenvolvían perfectamente en el campo del baile grotesco (Cornejo 2018, 169-70). El *Diario de Madrid* de los días 21 al 25 de febrero de 1790 publicitaba "aquella celebre Pantomima, intitulada: *La muerte de Arlequín*, con un bayle nunca executado en esta Corte". Estos bailes insertos en la pieza podían ser el "baile a la yn-

glesa" (Varey 1972, 120), una "danza de palos" ("De ocho palos para el paloteo 2rs.", Varey 1972, 176) o cualquier número de danza, a veces, realizados por niños ("dos niños de 8 años saldrán también a hacer dos figurones, y bailaran un *pade-duo*", *Diario de Madrid* 1793/03/09-17; "finalizandola con un pequeño bayle, en el que saldra a baylar de primero un niño de 9 años", Diario de Madrid 1795/03/21-26).

La importancia de estos bailes se ve reflejada en las frecuentes entradas de gastos para los vestidos de los bailarines. Por ejemplo, en 1786 tenemos el caso de los "8 bestidos principales de baile" pagados para una pantomima; también aparecen las transformaciones espectaculares que sufrían estos ("De la transformación de las figuras de baile"; y se cita, incluso, el nombre de alguno de los representantes que, en los periodos de prohibición de las mujeres en escena, jugaban los papeles femeninos: Pedro García *el Mancheguito*, "baylando en los bailes de primera baylarina, y lo mismo en las pantomimas" (Varey 1972, 152-3).

La escenografía de la pantomima

19) Salón
20) Plaza
21) Casa de campo

Una buena parte del impacto causado por el espectáculo se debía a su elaborada escenografía, con abundantes cambios escénicos y trucos de transformación. Las cuentas de gasto de los coliseos dan cuenta de ello y con sus datos permiten que se pueda hacer una cierta clasificación de sus escenarios. Mas allá de las abundantes alusiones genéricas a gastos de telones, cortinas, bastidores pintados, puertas, ventanas, mutaciones, transformaciones o escotillones, es posible seleccionar diferentes localizaciones muy concretas como:

Interiores domésticos.-

"Mutacion de salón" **[Fig. 19]** (Varey 1972, 166); "De una puerta salón", ídem, 130; "Una fachada de chiminea", ídem, 108; "Cinco cortinas y la red para la cama y la mesa y el sillón", ídem, 137; "De los espejos y vidriera para la pantomima", ídem, 175.

Escenas de exteriores urbanos o suburbanos.-

"Vn telon de plasa", ídem, 132 **[Fig. 20]**; "8 tarjetas pintadas con letrero de cada casa", ídem, 153; "Vna fachada de tapias de lugar con puerta grande, visual, en el foro" y "Vn tabladillo, y escalera para una puerta de la casa y esta se a puesto un llamador de yerro natural", ídem, 186-87; "De la casa de campo, puerta y ventana", ídem, 141 **[Fig. 21]**.

Posadas y mesones.-

"Madera para el marco de la muestra de los fuegos y osteria", ídem, 80; "Tres botellas, tres basos, cuatro platillos y la muestra de osteria", ídem, 94.

Vistas de ciudad.-

"Una bista de ciudad con otro tavlado y una puerta de muralla por donde entran a la ciudad; Yden, vn pavellon, dos cureñas corporeas con sus cañones", ídem, 194.

Paisajes campestres y montañosos.-

"Vn arbol con manzanas", ídem, 91; "Una puerta de guerta y un pozo", ídem, 120; "Cuatro arboles y cuatro chozas y cuatro transformaciones y la fuente […] y un pozo para la pantomima", ídem, 138; "vna bista de rio con un puente practicable", ídem, 194; "monte con peñascos", ídem, 152; "Dos banquillos de peñasco", ídem, 130. Y podríamos añadir, como decorado sonoro "los silbatos para imitar los pajaros", ídem, 120.

Marinas, barcos y puertos.-

"Telon de marina con tres olas y dos bastidores", ídem, 136; "una vista de mar, con su telon, quatro bastidores, olas, su terrazo, y una barca con dos remos", ídem, 183; "una vista de marina con naves enpavesadas", ídem, 190; "De la marina, navio, lancha y choza" y "De una ballena", ídem, 131; "Del barco corporio" y "De la marina con el muelle", ídem, 152 **[Fig. 22]**; "la nave que se desgaja", ídem, 93.

Grutas.-

"Gruta y vanco de peñasco", ídem, 140; "Del respaldo de la gruta", ídem, 144 **[Fig. 23]**.

Arboledas y bosque.-

"De seis bastidores de arboles" y "Seis arboles", ídem, 130-31; "Cinco transformaciones

22) Marina con puerto
23) Gruta infernal
24) Bosque y cazador disparando.

25) Jardín con transformaciones de macetas.

de cinco arboles", ídem, 137; "Mutación de bosque, pozo, 2 puertas, ventana, un marco, 7 arboles", ídem, 152; "3 mozos y vna asistencia para jugar la mutazion de bosque", ídem, 105 **[Fig. 24]**.

Jardines.-

"Bastidores para el jardín, ídem, 93; "de los arcos y sipreses y demas bastidorcitos" y "Vna mutacion de jardin con barios faroles", ídem, 131-32; "Vna mutacion de jardin con ocho arcos de flores y ocho arboles a los lados con unos faroles colocados en ellos", ídem, 142 **[Fig. 25]**.

Palacios.-

"Vn trono grande con vn adorno delante, su tablado y escalera con 4 bastidores a los lados", ídem, 106; "Vn trono y gradas" y "De los damascos para el trono y en las angarillas", ídem, 117; "4 estatuas", ídem, 155.

Murallas y castillo.-

"De la muralla y tabladillo para la zentinela" y "las dos puertas del castillo", ídem, 152-53; "vn tablado para una muralla con siete cañones de artilleria chicos; Dos cureñas con sus dos ruedas cada una con dos cañones de artilleria corporeos; Ydem, vna tienda real grande con un lateral que forma una entrada con su respaldo; Ydem, quatro listones que se han cortado para remas (?) y poner los cañones de la muralla; Ydem, quatro apeos en quatro escotillones", ídem, 190.

Molino.-

"Un molino de biento con su casa, puerta y ventana. Mas otro bastidor figurando la casa del molino", ídem, 105; "una vista de molino, de dos terminos, con una rueda que da bueltas, con una figura de paxa; este molino tiene puerta practicable con una plancha detras de dos tablones adonde se sube por una grada de tres escalones que hay delante", ídem, 183.

Horno de pastelería.-

"Un bastidor de orno y su tabladillo", ídem, 127; y otras cuatro veces más en diferentes temporadas.

Otros decorados, menos documentados, fueron: "una tienda de campaña con su respaldo" y "Un bastidor con su reja de carzel puesta en devanadera", ídem, 106; "De las mazmorras y demas bastidores", ídem, 153; "un marco para una orca", ídem, 110; "De la botica y una puerta ventana, ídem, 152; "De las 9 puertas para el enzierro de los locos", ídem, 176; u "otra puerta, y mostrador de tienda", ídem, 187.

Pero si el número de decoraciones fue muy variado, su atractivo radicaba, sobre todo, en su maravillosa capacidad de metamorfosis. Varey (Ídem, 131-32) recoge varias de las transformaciones que se hicieron solo en la temporada de 1782; unas lo eran de todo el decorado, otras de algunos de sus elementos; a veces con acrobacia incluida:

> Vna vista de salon que ocupa todo el foro del teatro con vn canape a un lado donde a su tiempo se tresforma vn figuron y luego cuando salta el Erlequino por el espejo, toda la bista del salon se tresforma en vna pasteleria con su mesa de ornillas - todo nuevo
> Vn telon de plasa con vna bista de una coluna arruinada que a su tiempo se tresforma en un carro triunfal lleno de banderas – nuebo.
> Vna mutación de marina con una tramoia al medio que a su tiempo se abre y sale el Arlequino de dentro. Vn sol que pasa. A un lado vn guevo de donde sale el Arlequino por debajo del tablado.

Vestuario y atrezo

La fabricación –o el alquiler– de la escenografía y del vestuario, así como la compra –o alquiler– del atrezo de las pantomimas corría a cargo de los coliseos. Así queda claro en el memorial que, encabezado por Pedro Forioso, ofrecían su espectáculo para la Cuaresma de 1799 (Varey 1972, 198):

> … proponen a V.S. Que con estas seis personas ya nombradas de hazer las pantomimas que se acostumbran azer antes del bayle, que serán decentes y graciosas al estilo yngles, y capaces por consiguiente de dar mucho gusto al publico, y todo comprendido por el precio de 900 reales, bien entendido que por dicha pantomima se les dará a los actores bestidos y decoraziones y cuanto necesiten para dicha pantomima.

Y es gracias a la documentación generada por todos estos gastos, que hoy es posible conocer el detalle de su funcionamiento. La variedad y riqueza del vestuario era enorme, generando un capítulo muy importante del gasto: además de los vestidos de los caracteres de la *commedia dell'arte*, estaban los disfraces o "botargas" de diablos y diablesas, con sus caretas y "palos con bejigas"; los de gigantes, fantasmas y enanos; los de los diferentes tipos de bailarines, y los correspondientes a los oficios que en su momento se citaron; aparecen los "jugones [jubones] de volar" de los volatines, los de ministros, "de gran señor", de Marqués, de Conde, de militar, de mujer, de galán, de "estafermo",

26) Pieter Tanjé, según Cornelis Troost, *Arlequin, mago y barbero*, 1758. Rijksmuseum, Amsterdam.

de Cupido –con sus "alas, arco y flechas"–, de carboneros, de postillón, de lacayo, gabán de villano, de muerte o de esqueleto, de turcos, de saboyanos, de negro, de moro, de ahorcado, de cazador y morral, de pastores, de ladrón, "a la inglesa", de francesa, de maja, de granadero, de sacamuelas, de estatua, de figurones o de cuacaros [¿?]. También había vestidos especiales para transformaciones ("Vn bestido que se rompe a su tiempo", Varey 1972, 75; "De bestido de Arliquin que descuartizan", ídem, 128). Vestuario que estaba complementado por sus correspondientes máscaras o "carantulas", pelucas o barbas ("Goma y algodón en rama para las sejas y la barba", ídem, 103).

En cuanto al atrezo e intendencia, los gastos no son menos variados que el vestuario. Los hay de tejidos (bayetas, sábanas, tafetán, sacos, costales, talega, "Una red y un paño de coton para un cerco grande"); de distintos materiales para la elaboración de artilugios diversos ("Tachuelas, papel, gramantes y plumas y dos hachetas de viento"); para la iluminación ("Algodón para los candilones", "Alumbrado de azeite", linternas, candiles, "casuela grande con luzes", "Un barreño con la hoguera", "El cazolon grande con llamas para las sombras"); armas (escopetas con sus tiros **[Fig. 24]**, pistolas, "cañon de artilleria", "Dos sables de palo", espadas); elementos propios de los diferentes oficios ("Recado de zapatero", "Trastos de zirujano", "Recado entero de barbero y una bacia mas" **[Fig. 26]**, "recados de herrador", "Una fragua y sus fuelles", "Recado de aserrador") o profesiones ("globo, escuadra y compas", "trastos de matematico", "horquilla y pala", "vn libro y una geringa" **[Fig. 27]**, "cestillo y ropa de labor", "Un escoplo, un mazo de madera y dos aros de cuba", cetro y corona,); cacharros de cocina (caldero, azafate, barreño, cántaro, "vn librillo [lebrillo] de Talabera", mortero, cucharón, pucheritos, "una holla grande que se rompe", horteras, "Vna caldera y sus trebedes y un hogar de fuego con sus llamas", "recado de café", "Anafre y chocolatero"); muebles y objetos domésticos (mesas, sillas, escribanía, candeleros, cornucopias, almohadas, "Una cuna alquilada y un niño de ropa", "un relox grande de ojadelata", al-

27) Francisco de Goya y Lucientes, *Trágala perro*, 1797 - 1799. ©Museo Nacional del Prado.

jofaina, palangana, "orinales de Talabera y un bacin", espantamoscas, "espejo y recado de peinar con su peinador"); aparatos y objetos varios ("el mundo nuebo", "vna escalera", "Vna devanadera con su pie y su hilo", jaula, campana, arca, baraja de naipes, "Una figura de paja", maleta, tenazas, "grillos de la carcel", cadena, banderas, "un anteojo grande", "un cubo y una regadera").

Mención aparte merece el grupo de los alimentos y la bebida, tan vinculados al habitual juego cómico basado en el hambre y la glotonería, donde el vino nunca faltaba: "Bino de ayer y oi para el de la pantomima"; "manteles, dos basos y botellas y biscochos y bino"; "Biscochos de ciento en boca, ensalada y bino"; "Dos mesas y una fuente con basos de bebidas fingidas y una botella de pasta"; "Ensalada, aceyte, pan, vinagre, arina para la pantomima y una olla que se rompe"; o "una pierna de carnero".

Algunos de los objetos enumerados en las listas de gasto nos hacen ver la importancia en la pantomima de las escenas cómicas de palizas, golpeos y desiguales combates. Así lo evidencian los numerosos apuntes sobre instrumentos de golpear ("Dos begigas de baca con sus palos", "matapecados para cascar al Arlequin", garrotes, "vn latigo de posta"); instrumentos habituales usados por los diablos, por los señores sobre las espaldas de sus sirvientes o por Arlequín sobre las víctimas de sus trapacerías.

La presencia de animales sobre el escenario de la pantomima fue muy habitual. Los había que no podían ser otra cosa que elementos corpóreos fabricados para determinadas escenas, como la ballena que aparecía en una escenografía marina o el dragón que cruzaba la escena en un "pasabuelo", citados anteriormente. Pero este grupo era bastante más amplio; también hubo "Un toro, un caballo y un gigante, corpóreos", "una mula grande de madera" y "el caballo de las cozes" (Varey 1972, 108-09). Y, probablemente, también debería estar el "macho que buela con todos sus abios" (ídem, 105) y la paloma para la que su usaba un vuelo (ídem, 187).

De un segundo grupo de animales –el mayoritario– se dice que eran "botargas", es decir, disfraces con su cabeza y cuerpo por separado. La fauna era abundante: "Una cabeza de mono y botarga, otra de leon y otra de oso", ídem, 105; "Del chico que hace el vicho" que, muy bien podría referirse al usuario del "bestido de sierpe" citado en la misma lista de gastos, ídem, 117; "Del que hace el toro" y "De componer un toro que han echo pedazos", ídem; "De la botarga y cabeza de burra", ídem, 128; "Una botarga y su cabeza de perro", ídem, 129; "Del que hace el tigre", ídem, 130. En ocasiones el disfraz necesitaba de más de una persona: "De los que hazen el caballo en la pantomima", ídem, 137; aunque otras veces este mismo disfraz fuese solo para uno: "el que hace el caballo", ídem, 144.

Finalmente, también aparecían en escena animales verdaderos. Los documentos hablan "Del tablon para subir el camello y el toro", ídem, 72; de "vn pabo y un cerdito chico", ídem, 91; "2 vorricas naturales", ídem, 144. Algunos, incluso, participaban de los efectos de las tramoyas: "un buelo de compas para un borrico y una figura", ídem, 106; o "Vn buelo para un mono", ídem, 187.

Transformaciones y efectos especiales

Una de las características esenciales del género de la pantomima, en Europa y en España, era la búsqueda constante de momentos sorprendentes y a ser posible espectaculares. Para ello no se dudaba en forzar los argumentos –de todos conocidos o fácilmente previsibles– sobre los cuales se iban desplegando todo tipo de trucos, efectos, gags, chistes o bufonadas. La pantomima, como forma ecléctica, debía de crear continuas expectativas de sorpresa dentro de lo repetitivo de las variantes.

25) Jardín con transformaciones de macetas.

Ya se ha ido señalando a lo largo de este estudio la presencia diversa de vistosas escenografías, números acrobáticos, danzas, juegos con la comida, palizas y garrotazos, o de animales paródicos y reales. A todo ello hay que añadir el impacto de las "transformaciones" –término muy frecuente en la documentación– y de lo que hoy llamaríamos 'efectos especiales'.

Al hablar de la escenografía ya se han citado algunas transformaciones escénicas espectaculares a las que hay que añadir otras que no lo son menos, a pesar de su menor envergadura (Varey 1972, 132):

> Vna mesa con una lenterna magica que a su tiempo se tresforma en un gigante - y un coche que se buelba en un cadalso de garrote y vna orca donde esta el Erlequino orcado y un atau que esta el Alequino y buelba…
>
> Vna mesa que se transforma en un coche y pasa al otro lado
> Dos masetas de flores, que a su tiempo se tresforman en dos figurones **[Fig. 25]**.

O esta otra, donde había

> una transformacion que se transforma de un querpo de guardia en una fuente con su pilon donde queda metido un ombre (ídem, 190)

28) Francisco de Goya y Lucientes, *Farándula de Charlatanes*, 1814 - 1815. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

También eran habituales las transformaciones de un personaje en otro ("De un vestido de transformación", ídem, 144; "De la transformación de las figuras de baile", ídem, 153) o de un objeto o elemento en otro diferente ("cinco transformaciones de cinco arboles", ídem, 137; "De hacer quatro transformaciones, de tablas, lienzo y pintor y clabazon y demas trastos", ídem, 166). O trucos mágicos como "vna capa que vuela", ídem, 104 y "la mesa que vuela", ídem, 129.

En las pantomimas, como en el resto de representaciones teatrales de esa época, eran habituales los efectos especiales de carácter sonoro o visual para simular tormentas, tempestades y todo tipo de fenómenos meteorológicos: truenos, realizados con "una cajón trueno" o "una fuente de ojadelata"; rayos y relámpagos, con los resplandores de las llamas de la "pez griega y zerilla para los relámpagos"; y la lluvia o el granizo con las "judías para la tempestad". Además, fueron necesarios "Una tabla nueba y clabos y papel para la composición de la tempestad que sirbe en la pantomima" (ídem, 137-38). Otros gastos relacionados con el fuego son más difíciles de identificar: "Llamas de pez", ídem, 71. También eran frecuentes los disparos de armas de fuego, como escopetas, fusiles o pistolas, pues abundan gastos como este: "Escopeta y polvora para vn tiro", ídem, 91.

En ocasiones el fuego servía de fuente de luz para jugar con las sombras proyectadas tras un telón de papel: "El cazolon grande con llamas para las sombras", "Del telon de papel para las sombras", ídem, 105; "Del farol de la sombra del Arliquin", ídem, 104.

La presencia de la harina entre los gastos más frecuentes de las pantomimas se debe, además de ser un elemento necesario para las tramas con molineros o pasteleros, a su utilización como efecto que acompañaba a muchas acciones creando una nube blanca que amplificaba la acción. Por ejemplo, cuando en el fragor de la acción algún personaje atravesaba un telón, pared o espejo de papel montado sobre un bastidor: "telon que se a echo de papel, arina, el bastidor", ídem, 94. Este era un efecto habitual en los saltos de los volteadores cuando atravesaban un tonel rompiendo sus tapas de papel; parece que también lo hicieron en alguna pantomima: "Arina, papel y tachuelas y vramante para la cuba", ídem, 141.

Pantomima y humor negro

El continuo discurrir de los elementos cómicos empapa la pantomima hispana, unas veces vinculados al juego de las tramas amorosas, a los engaños, al hambre o la glotonería; otras, a los achaques de la vejez, al miedo o a la desmesura. Por lo que se sabe, en España no hubo tramas de contenidos mitológicos, históricos o morales, según se desprende de sus títulos y de los nombres de los personajes que la componen; algo que, sin embargo, fue frecuente en las pantomimas inglesas y francesas de la primera mitad del XVIII.

En cambio, lo que sí era posible encontrar, y muy a menudo, era la transformación de una comicidad genérica en otra donde lo cómico se confundía con lo grotesco e, incluso, con lo terrible **[Fig. 28]**. La brutalidad que se desprende de un humor –que hoy calificaríamos de muy negro– va más allá de las palizas, jeringas enormes para lavativas, esqueletos, gigantes o fantasmas; también había tremendas cirugías ("Vna varrena, una lanceta", Varey 1972, 124), descuartizamientos ("vna figura que se descuartisa", ídem, 75; "Un hombre de pasta descuartizado, las tripas y un barreño", ídem, 94; "De bestido de Arliquin que descuartizan", ídem, 128), horca ("vna horca donde esta el Erlequino orcado", ídem, 132; "vna horca que a su tiempo de aparece un ombre colgado", ídem, 190), garrote vil ("un cadalso de garrote", ídem, 132) **[Fig. 29]** o cabezas cortadas ("Una fuente y cuchillo para la degollación", ídem, 131; "una mesa figurada encima vna carpeta donde se mete un hombre dentro, el que pone la cabeza encima de los hombros de vna muñeca que esta encima de dicha carpeta", ídem, 199-200).

29) Francisco de Goya y Lucientes, *Por una navaja*, 1810 - 1814. ©Museo Nacional del Prado.

Las pantomimas representadas en los teatros de la corte española durante la segunda mitad del XVIII y comienzos del XIX eran más parecidas a los grabados y pinturas negras de Goya –contemporáneo al periodo aquí estudiado y seguidor absoluto de los espectáculos populares– que a las galanterías rococó de las estampas de unos edulcorados Arlequín y Colombina en las que acabaría convertida una centuria después la pantomima hispana[6].

6 Sobre la influencia que el teatro popular tuvo en la obra de Francisco de Goya, véase Serrera 1996.

Pantomimas en los coliseos madrileños (1767-1802).-

Año	*Coliseo*	*Compañía*	*Titulo*	*Documentado en*
1767	De la Cruz	Félix Ortiz, el Carbonero	[Pantomima]	Gastos de la Pantomima (1767/04/05, 08, 09) (Varey 1972, 71-72)
1768	De la Cruz	Félix Ortiz, el Carbonero	[Pantomima]	Gastos (1768/03/10, 12, 13, 14)
			¿Arlequín esqueleto?	(Varey 1972, 73)
1769	De la Cruz	Félix Ortiz, el Carbonero	[Pantomima]	Gastos 1769/03/11
				(Varey 1972, 75)
1770	De la Cruz	Genaro Bologna	[Pantomima]	Gastos 1770/03/19
				(Varey 1972, 80)
			[Pantomima]	Gastos 1770/03/21
				(Varey 1972, 81)
1771				
1772	Príncipe	Juan Bautista Rossi	[Pantomima]	Gastos 1772/03/16-04/05
				(Varey 1972, 86)
1773	Príncipe	Genaro Bologna	[Pantomima]	Razon de los trastos que se han entregado al alcayde del Coliseo del Príncipe de los volatines de este año de 1773 (Varey 1972, 89)
1774	De la Cruz	Genaro Bologna	[Pantomima]	Gastos 1774/02/26, 27; 03/02-16 (Varey 1972, 91-93)
	Príncipe	Giminiano Barbieri	[Pantomima]	Gastos 1774/02/26-27; 03/05-24
				(Varey 1972, 94-5)
1775				
1776				
1777	De la Cruz	Cristóbal Franco	[Pantomima]	Gastos 1777/02/16
			¿Arlequín esqueleto?	(Varey 1972, 103)
			[Pantomima]	Gastos 1777/02/22-25
				(Varey 1972, 103)
			[Pantomima]	Gastos 1777/03/03-6
				(Varey 1972, 105-06)
			[Pantomima]	Gastos 1777/03/16-17
				(Varey 1972, 104)
	Príncipe	Félix Ortiz, el Carbonero	[Pantomima]	Gastos 1777/02/19-27; 03/02-19
				(Varey 1972, 104-105)
				Gastos del tramoyista para esta pantomima
				(Varey 1972, 106)
1778	De la Cruz	Félix Ortiz, el Carbonero	*El Maestro de niños*	Gastos 1778/03/08- 28; 04/01-09
			La botica	(Varey 1972, 109-10)
			El conde	
			El Maestro de danza	
	Príncipe	Cristóbal Franco	[Pantomima:	Gastos 1778/03/08
			Arlequín esqueleto]	(Varey 1972, 108)
			[Pantomima]	Gastos 1778/03/14, 21
				(Varey 1972, 108)
1779	Príncipe	Genaro Bologna	[Pantomima]	Gastos 1779/02/24; 03/01-21
				(Varey 1972, 113-14)
1780	De la Cruz	Joseph Brunn-Josef Cortés	[Pantomima]	Gastos 1780/02/23-28; 03/04-14
				(Varey 1972, 117-19)
	Príncipe	Cristóbal Franco	[Pantomima]	Gastos 1780/02/13-15; 03/11
			¿Arlequín esqueleto?	(Varey 1972, 120)
1781	Príncipe	Cristóbal Franco	*Los locos*	Gastos 1781/03/04
				(Varey 1972, 124)
			[Pantomima]	Gastos 1781/03/10
				(Varey 1972, 124)
			[Pantomima]	Gastos 1781/03/17
			¿La muerte de Arlequín?	(Varey 1972, 124-25)
			[Pantomima]	Gastos 1781/03/31
				(Varey 1972, 125)

1782	Príncipe	Cristóbal Franco	[Pantomima]	Gastos 1782/02/19-21
			¿Arlequín esqueleto?	(Varey 1972, 127)
			[Pantomima]	Gastos 1782/02/25-28
			¿La muerte de Arlequín?	(Varey 1972, 127-28)
			[Pantomima]	Gastos 1782/03/05-07
				(Varey 1972, 128-29)
				Cuenta de lo que se ha trabajado y gastos de esta pantomima
				(Varey 1972, 129-30)
			[Pantomima]	Gastos 1782/03/10
				(Varey 1972, 128-29)
			[Pantomima]	Gastos 1782/03/16
				(Varey 1972, 129)
		Lorenzo Ferzi	[Pantomima]	Gastos 1782/02/17-28; 03/06-18
				(Varey 1972, 130-32)
		Lorenzo Ferzi - Cristóbal Franco	[Pantomima]	Lysta de lo que se a puesto para la pantomima de la compañia de Ferzi y Christobal Franco en el coliseo de la Cruz 1782/03/13
				(Varey 1972, 132)
1783	Príncipe	Francisco Baus - Teodoro Bianqui	[Pantomima]	Gastos 1783/03/23
				(Varey 1972, 135-36)
	De la Cruz	Cristóbal Franco	[Pantomima]	Gastos 1783/03/09-04/10
				(Varey 1972, 137-38)
				Lysta de lo que se ha puesto para la pantomima de la compañía del Sr. Franco. Madrid y 16 de marzo de 1783
				(Varey 1972, 136-38)
1784	De la Cruz	Francisco Baus	[Pantomima]	Gastos 1784/02/29; 03/04
				(Varey 1972, 140-41)
			[Pantomima]	Gastos 1784/03/08-10
			¿Arlequín esqueleto?	(Varey 1972, 141)
			[Pantomima]	Gastos 1784/03/13
				(Varey 1972, 141)
			[Pantomima]	Gastos 1784/03/20-22
				(Varey 1972, 141)
	Príncipe		[Pantomima]	Gastos 1784/03/27; 04/01
				(Varey 1972, 141-42)
1785	De la Cruz	Félix Ortiz, el Carbonero	[Pantomima]	Gastos 1785/02/13-16
			¿Arlequín esqueleto?	(Varey 1972, 144)
			[Pantomima]	Gastos 1785/02/19-24
			¿La muerte de Arlequín?	(Varey 1972, 144)
			[Pantomima]	Gastos 1785/02/26-28
			¿La muerte de Arlequín?	(Varey 1972, 144-45)
			[Pantomima]	Gastos 1785/03/05-10
				(Varey 1972, 145)
			[Pantomima]	Gastos 1785/03/12-15
				(Varey 1972, 145)
1786	De la Cruz	Francisco Baus	[Pantomima]	Gastos 1786/03/05-09
				(Varey 1972, 151-52)
			[Pantomima]	Gastos 1786/03/11-16
			¿Arlequín esqueleto?	(Varey 1972, 152-53)
			[Pantomima]	Gastos 1786/03/05-16
				(Varey 1972, 151-52)
			[Pantomima]	Gastos 1786/03/18-23
				(Varey 1972, 153)
			[Pantomima]	Gastos 1786/04/03-05
				(Varey 1972, 153)
1787	De la Cruz	Francisco Baus	*La muerte de Arlequín*	(*Diario de Madrid* 1787/02/25-26)
			El Arlequín esqueleto	(*Diario de Madrid* 1787/02/27-28; 03/01)
			Los enredos de Arlequin	(*Diario de Madrid* 1787/03/03-06)
				Gastos 1787/03/04-05
				(Varey 1972, 155)
			Graciosidades del tonto Molinero, y trabajos del Viejo	(*Diario de Madrid* 1787/03/07-15)
				Gastos 1787/03/07
				(Varey 1972, 155)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1787/03/17-20)
				Gastos 1787/03/17-22
				(Varey 1972, 156)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1787/03/27-29)

1788	Príncipe	Cristóbal Franco *el Sevillano*	[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1788/02/10-16)
				(Varey 1972, 158)
	De la Cruz	Cristóbal Franco *el Sevillano*	[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1788/02/17-18)
			Los enredos de Arlequin	(*Diario de Madrid* 1788/02/20-21)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1788/02/23-28; 03/01-13)
1789	De la Cruz	Cristóbal Franco *el Sevillano*	[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1798/03/01-05)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1798/03/07- 31; 04/01-02)
1790	De la Cruz	Manuel Franco	*La muerte de Arlequín*	(*Diario de Madrid* 1790/02/ 21-25)
			El Arlequín esqueleto	(*Diario de Madrid* 1790/02/ 27-28; 03/01)
			El enfermo imaginario	(*Diario de Madrid* 1790/03/02-07)
			Arlequín mágico	(*Diario de Madrid* 1790/03/08-11)
			El Amor siempre vencido por la sabia Nigromancia	(*Diario de Madrid* 1790/03/13-15)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1790/03/16-25)
1791	De la Cruz	Cristóbal Franco *el Sevillano*	*La muerte de Arlequín*	(*Diario de Madrid* 1791/03/19-21)
			El Arlequín esqueleto y barbero	(*Diario de Madrid* 1791/03/22-24)
			[Pantomima]	(Diario de Madrid 1791/03/26-29)
				Gastos 1791/03/27-29
				(Varey 1972, 166)
			El gigante	(*Diario de Madrid* 1791/03/30-31; 04/02)
				Gastos 1791/03/30, 31; 04/01
				(Varey 1972, 166)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1791/04/03- 14)
				Gastos de 1791/04/11-12
				(Varey 1972, 168)
1792	De la Cruz	Cristóbal Franco *el Sevillano*	*La muerte de Arlequín*	(*Diario de Madrid* 1792/02/26-27)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1792/02/28-29; 03/01-20)
				(Varey 1972, 169)

1793	De la Cruz	Compañía de Bailarines de Cuerda (Cristóbal Franco *el Sevillano*)	*La muerte de Arlequín*	(*Diario de Madrid* 1793/02/17-18)
				Gastos 1793/02/17-18
				(Varey 1972, 175)
			Arlequín esqueleto	(*Diario de Madrid* 1793/02/19-21)
				Gastos 1793/02/19- 21
				(Varey 1972, 175)
			Las travesuras de Payaso	(*Diario de Madrid* 1793/02/23-28)
				Gastos 1793/02/23, 24
				(Varey 1972, 175-76)
			La casa de locos en Zaragoza	(*Diario de Madrid* 1793/03/02-07)
				Gastos 1793/03/02
				(Varey 1972, 176)
			Las travesuras de Arlequín	(*Diario de Madrid* 1793/03/09-17)
				Gastos 1793/03/09-12
				(Varey 1972, 175-76)
				Cuenta de lo que ha puesto el tramoyista para la pantomima que se executa en el Coliseo de la Cruz por la compañia de Christoval Franco en 9 de marzo de 1793
				(Varey 1972, 177)
			[Pantomima]	*Diario de Madrid* 1793/03/18-21)
1794	De la Cruz	Manuel Franco - Joseph Forioso	[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1794/03/09)
			La muerte de Arlequín	(*Diario de Madrid* 1794/03/10-13)
			El Arlequín esqueleto	(*Diario de Madrid* 1794/03/15-20)
			Arlequín pastelero	(*Diario de Madrid* 1794/03/22-27)
			La segunda parte de Arlequin Pastelero	(*Diario de Madrid* 1794/03/29-31)
			El zapatero de viejo	(*Diario de Madrid* 1794/04/01-10)
1795	De la Cruz	Joseph Forioso	*Arlequín ladron por fuerza*	(*Diario de Madrid* 1795/02/22-28; 03/01)
				Cuenta de lo que se ha puesto para la compañia de volatines en el dia 23 de febrero de este año de 1795
				(Varey 1972, 183)
			La noche de las aventuras	(*Diario de Madrid* 1795/03/02-05)
			Arlequín protegido de Máxico	(*Diario de Madrid* 1795/03/07-19)
			Arlequín ladron por fuerza	(*Diario de Madrid* 1795/03/21-26)

1796	De la Cruz	Manuel Franco - Pietro Forioso	*La muerte de Arlequín*	(*Diario de Madrid* 1796/02/14-18)
			Arlequín esqueleto	(*Diario de Madrid* 1796/02/20-25)
			Arlequín Máxico, y chascos del Molinero	(*Diario de Madrid* 1796/02/27-29; 03/02-03) (Varey 1972, 186-87)
			Las astucias de Arlequín, y trabajos del tonto Molinero	(*Diario de Madrid* 1796/03/05-10)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1796/03/12-17)
1797	Príncipe	Manuel Franco	*Arlequín esqueleto*	(*Diario de Madrid* 1797/03/05-09)
			La muerte de Arlequín	(*Diario de Madrid* 1797/03/11-16) Cuenta de lo que ha puesto el tramoyista en la segunda semana de volatines (Varey 1972, 190)
			El Enfermo Imaginario	(*Diario de Madrid* 1797/03/18-23)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1797/03/25-26)
			Arlequín Máxico	(*Diario de Madrid* 1797/03/27-30)
			El Enfermo imaginario, y trabajos del tonto Molinero	(*Diario de Madrid* 1797/04/01-06) Quenta de lo que ha puesto el tramoyista la ultima semana de bolatines (Varey 1972, 190)
1798	Príncipe	Manuel Franco	*La muerte de Arlequín*	(*Diario de Madrid* 1798/02/25-28; 03/01)
	Príncipe		*Arlequín Escanderbec*	(*Diario de Madrid* 1798/03/03-08)
			El Enfermo Imaginario	(*Diario de Madrid* 1798/03/10-15)
			Arlequín enamorado	(*Diario de Madrid* 1798/03/17-22)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1798/03/24-25) Cuenta de lo que a puesto el tramoyista para el vaile y pantomima del dia 24 del mes de marzo de 1798 (Varey 1972, 194)
			Arlequín zeloso	(*Diario de Madrid* 1798/03/26, 27, 28, 29)
1799	[De la Cruz]	Pedro Forioso	[Pantomima]	(Varey 1972, 198)
	Príncipe	Manuel Franco	*Arlequín estatua por magia*	(*Diario de Madrid* 1799/02/10-14) Quenta de los jornales que se han causado (Varey 1972, 199)
			Los dos amantes rivales	(*Diario de Madrid* 1799/02/16-21) (Varey 1972, 199)
			El lacayo fiel	(*Diario de Madrid* 1799/02/23-28; 03/02-07) (Varey 1972, 199-200)
			La vieja fingida	(*Diario de Madrid* 1799/03/09-10)
			La noche favorecida	(*Diario de Madrid* 1799/03/11-14)
1800	De la Cruz	Manuel Franco	*Arlequín esqueleto*	(*Diario de Madrid* 1800/03/02-06)
			La muerte de Arlequín	(*Diario de Madrid* 1800/03/08-13)
			Arlequín pastelero	(*Diario de Madrid* 1800/03/15-20)
			Astucias de Arlequín y espanto del tonto molinero	(*Diario de Madrid* 1800/03/22-27)
			Arlequín máxico	(*Diario de Madrid* 1800/03/29-31; 04/01-03)
1801	De la Cruz	Josef Vilallaf	*Arlequín, aprendiz de Nigromante*	(*Diario de Madrid* 1801/02/22-28; 03/01-02)
			Arlequín, sabio Nigromante	(*Diario de Madrid* 1801/03/03-07)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1801/03/08-12)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1801/03/14-26)
1802	De la Cruz	Manuel de León	[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1802/03/07)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1802/03/08-11)
			Arlequín nacido de un huevo	(*Diario de Madrid* 1802/03/13-18)
			Las astucias de Arlequín	(*Diario de Madrid* 1802/03/20-25)
			[Pantomima]	(*Diario de Madrid* 1802/03/27-31; 04/01-08)

Pantomimas fuera de los coliseos madrileños (1766-1814).-

Año	*Lugar*	*Teatro*	*Compañía*	*Titulo*	*Documentada en*
1766	Barcelona		Grimaldo Nicolini	*Del sepulcro à las bodas*	Libro: *Del sepulcro à las bodas: pantomima graciosa... / adornada de transformaciones por el señor Ascamio Pogomas* ..., Barcel[ona]: por Francisco Generas, 1766.
1787	Valladolid	Teatro	Cristóbal Franco, el Sevillano	[Bayle de Pantomima]	*Diario Pinciano* 1787/12/19

1797	Valencia	Teatro	Compañía Cómica de Valencia	[Pantomimas]	*Diario de Valencia* 1797/04/12
1800	Madrid	Plaza de toros	Compañías ecuestres de Juan Gadiz y Domingo Cambon	*La posta inglesa*	*Diario de Madrid* 1800/02/06
1801	Madrid	Plaza de toros	Compañía de Volatines y Volteadores	[Pantomima]	*Diario de Madrid* 1801/04/09
1805	Madrid	Plaza de toros	Compañía de Volatines y Volteadores	[Pantomima]	*Diario de Madrid* 1805/06/29; 07/03-04 "
				Las glorias del valeroso Caballero D. Quixote de la Mancha	*Diario de Madrid* 1805/07/28
1807	Cádiz	Posada de la Academia	Compañía Italiana y Francesa	*Arlequín aprendiz de mágico*	*Diario mercantil de Cadiz* 1807/11/29;12/14-30
				El perro dogo de Inglaterra	*Diario mercantil de Cadiz* 1807/12/01
				Arlequin muerto y vivo	*Diario mercantil de Cadiz* 1807/12/02, 12
				La muerte de Arlequino	*Diario mercantil de Cadiz* 1807/12/06
				Arlequín estatua	*Diario mercantil de Cadiz* 1807/12/11
				León mágico	*Diario mercantil de Cadiz* 1807/12/13
				Arlequín pastelero	*Diario mercantil de Cadiz* 1807/12/25
				Arlequín esqueleto	*Diario mercantil de Cadiz* 1807/12/31
	Cartagena	Teatro	Compañía de volatines del señor Frascara	*Los Amantes engañados*	*Diario de Cartagena* 1807/03/05
				Arlequín muerto y vivo	*Diario de Cartagena* 1807/03/07, 08
				Madam Cufé	*Diario de Cartagena* 1807/03/14-15
				[Pantomima]	*Diario de Cartagena* 1807/03/19
	Madrid	Teatro del Príncipe		[Pantomima]	*Diario de Madrid* 1807-03-08
1808	Cádiz	Posada de la Academia	Compañía Italiana y Francesa	*Arlequín médico*	*Diario mercantil de Cadiz* 1808/02/07
				Arlequin muerto y vivo	*Diario mercantil de Cadiz* 1808/02/07; 03/22
				Arlequín esqueleto	*Diario mercantil de Cadiz* 1808/03/06
				La estatua	*Diario mercantil de Cadiz* 1808/03/13
				Arlequín pastelero	*Diario mercantil de Cadiz* 1808/03/19
				Enredos del Pirro y su muger	*Diario mercantil de Cadiz* 1808/03/26
		Calle del Jardinillo	Sombras chinescas	*La confusión*	*Diario mercantil de Cadiz* 1808/03/15
				La caxa mágica con la muerte de Arlequín	*Diario mercantil de Cadiz* 1808/04/04
1809		C/ San Buenaventura, 8	Bernardino de Rueda, profesor de juegos de Física, etc.	*El astuto Arlequín, y el molinero tonto*	*Diario de Madrid* 1809/07/05-06
				Arlequín barbero	*Diario de Madrid* 1809/07/10
				[Pantomima]	*Diario de Madrid* 1809/07/08-22; 08-04
				Arlequín esqueleto	*Diario de Madrid* 1809/07/30-31
		C/ Fuenca-rral, 11	Bernardino de Rueda	[Pantomima hablada]	*Diario de Madrid* 1809/09/08-13
				El chasco de las muchachas	*Diario de Madrid* 1809/09/17
				Los chascos del molinero	*Diario de Madrid* 1809/11/21-22
		C/ San Buenaventura, 8	Valentín Corcuera	[Pantomima hablada]	*Diario de Madrid* 1809/09/08-11
				Arlequín esqueleto	*Diario de Madrid* 1809/10/12-17
				Arlequín barbero y el tonto molinero	*Diario de Madrid* 1809/10/13
				[Pantomima hablada]	*Diario de Madrid* 1809/09/18
				Arlequín esqueleto	*Diario de Madrid* 1809/09/18
				[Pantomima hablada]	*Diario de Madrid* 1809/10/21-22
1810	Madrid	C/ de la Luna, 3	Valentín Corcuera	[Pantomima]	*Diario de Madrid* 1810/03/25; 04/03-24
				El Arlequín encantador	*Diario de Madrid* 1810/03/23
				Arlequín esqueleto	*Diario de Madrid* 1810/04/13-14
				Arlequín esqueleto	*Diario de Madrid* 1810/04/14
				Arlequín esqueleto y transformación del arca	*Diario de Madrid* 1810/04/15-17
				Por no darse a la razón, apelar con el rigor	*Diario de Madrid* 1810/04/30; 05/02-03

		C/ de la Vitoria,	Compañía de volatines	*Arlequin muerto y vivo* y *El peluquero Holandés*	*Diario de Madrid* 1810/11/25
1811	Madrid	C/ de la Flor de Peralta	Compañía de volatines	*El perro dogo*	*Diario de Madrid* 1811/03/17; 05/05
				Arlequín esqueleto	*Diario de Madrid* 1811/03/25; 04/09
				Arlequín aprendiz de mágico	*Diario de Madrid* 1811/04/14-23
				El Arlequín muerto y vivo	*Diario de Madrid* 1811/04/21
				El arlequín estatua	*Diario de Madrid* 1811/04/30
		Corralón de la Trinidad, calle de los Reme-dios	Compañía de volatines	*Arlequín esqueleto*	*Diario de Madrid* 1811/05/12
				Arlequín aprendiz de mágico	*Diario de Madrid* 1811/05/14
				El perro dogo	*Diario de Madrid* 1811/05/15
		C/ de la Vitoria	Compañía de volatines	*Arlequín pastelero*	*Diario de Madrid* 1811/05/31
				El enfermo zeloso	*Diario de Madrid* 1811/06/02; 07-05
				Arlequín aprendiz de mágico	*Diario de Madrid* 1811/06/03-29; 07/14
				La Tabernera	*Diario de Madrid* 1811/06/09
				El perro dogo	*Diario de Madrid* 1811/06/13
				El dentista holandés	*Diario de Madrid* 1811/06/20
				Arlequín estatua	*Diario de Madrid* 1811/06/21
				La muerte de Arlequín	*Diario de Madrid* 1811/06/23
				Arlequín esqueleto	*Diario de Madrid* 1811/06/30; 07/09
				Arlequín dentista	*Diario de Madrid* 1811/07/04
				Los novios burlados	*Diario de Madrid* 1811/07/23
				Arlequín muerto y vivo	*Diario de Madrid* 1811/07/23
				Los duendes invencibles	*Diario de Madrid* 1811/12/05
				[Pantomima]	1811/12/27 Diario de Madrid
			Compañía de volatines del Romano	*El dogo mallorquín*	*Diario de Madrid* 1811/11/25-27
1812	Madrid	C/ de la Vitoria	Compañía de volatines	[Pantomima]	*Diario de Madrid* 1812/01/05
				"Pantomima hablada"	*Diario de Madrid* 1812/02/02
				La Estatua fingida	*Diario de Madrid* 1812/02/02
				[Pantomima hablada]	*Diario de Madrid* 1812/02/02
1814	Cádiz	Teatro del Balón	Compañía de volatines	[Pantomima]	*El Redactor General* 1814/01/01-16
				La muerte de Arlequin	*El Redactor General* 1814/04/28
	Madrid	C/ Caba-llero de Gracia, 34	Máquina	[Pantomima]	*Diario de Madrid* 1814/04/17

Referencias de las figuras

1) Francisco de Goya y Lucientes, Los cómicos ambulantes, 1793. Óleo sobre hojalata, 42,5 x 31,7 cm. ©Museo Nacional del Prado.

2) Ilustración de J. G. Puschner en: Gregorio Lambranzi, Nuova e Curiosa Scuola de' Balli theatrali // Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul, Nürnberg: J. J. Wolrab, 1716. Biblioteca Nacional de España.

3) Detalle de la portada de "Arlequin Roy de Serendib", en Alain-René Lesage, Le theatre de la foire, ou L'opera comique, t. I, Paris: Etienne Ganeau, 1721. Austrian Books Online (ABO,) Österreichische Nationalbi-bliothek.

4) Jefferyes Hammet O'Neale, Pieza de un juego de té decorada con escenas de La muerte de Arlequín, Londres, hacia 1756 – 1760. Copyright © 2018 E & H Manners. All Rights Reserved.

5) Ilustración de J. G. Puschner en: Gregorio Lambranzi, Nuova e Curiosa Scuola de' Balli theatrali // Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul, Nürnberg: J. J. Wolrab, 1716. Biblioteca Nacional de España.

6) Étienne Lauchery, La Foire de village hessoise, ballet pantomime composé par Mr Lauchery. La musique est de la composition de Mr Christian Canabiche..., Mannheim: Imprimerie de cour, 1773. Gallica.bnf.fr.

7) Semiramis. Bayle Tragico Pantomimo…, [Madrid]: Imprenta de Gonzalez, [1789]. Biblioteca Nacional de España.

8) Francisco de Goya y Lucientes, Apuntes de cabezas con máscara (Polichinela o Pantalón de Bisognosi). Detalle. Hacia 1771. Lápiz negro, Pluma, Sanguina, Tinta ferrogálica sobre papel verjurado, 187 x 129 mm. © Museo Nacional del Prado.

9) "Arlequín y Colombina", en Arlequin: pantomime anglai-se en 3 actes. Gallica.bnf.fr.

10) Portada de "Arlequin invisible", en Alain-René Lesage, Le theatre de la foire, ou L'opera comique, t. I, Paris: Etienne Ganeau, 1721. Austrian Books Online (ABO,) Österreichische Nationalbibliothek.

11) Francisco de Goya y Lucientes, Bobalicón, 1815 - 1819. Aguafuerte, Aguatinta, Bruñidor, Punta seca sobre papel avitelado, 248 x 366 mm. ©Museo Nacional del Prado.

12) Francisco de Goya y Lucientes, Disparate de miedo, 1815 - 1819. Aguada, Sanguina sobre papel verju-rado, ahuesado, 234 x 332 mm. ©Museo Nacional del Prado.

13) Harlequin Skeleton, London, Robt. Sayer, 1772. Prin-ceton University Cotsen Children's Library. Creative Commons Attribution 4.0 license. https://sites.psu.edu/play/image-gallery/1772-harlequin-skeleton/

14) Francisco de Goya y Lucientes, No grites, tonta, 1797 - 1799. Aguafuerte, Punta seca, Escoplo, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm. ©Museo Nacional del Prado.

15) Francisco de Goya y Lucientes, Los cómicos ambulan-tes, detalle, 1793. Óleo sobre hojalata, 42,5 x 31,7 cm. ©Museo Nacional del Prado.

16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25) Detalles de las Ilustra-ciones de J. G. Puschner en: Gregorio Lambranzi, Nuova e Curiosa Scuola de' Balli theatrali // Neue und Curieuse Theatralische Tantz-Schul, Nürnberg: J. J. Wolrab, 1716. Biblioteca Nacional de España.

20) Pieter Tanjé, según Cornelis Troost, Arlequin, mago y barbero, buril, 365 × 266 mm. Amsterdam, 1758. Rijksmuseum, Amsterdam.

21) Francisco de Goya y Lucientes, Tragala perro, 1797 - 1799. Aguafuerte, Punta seca, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm. ©Museo Nacional del Prado.

22) Francisco de Goya y Lucientes, Farándula de Charlata-nes, 1814 - 1815. Aguafuerte, Aguatinta, Buril, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 177 x 222 mm. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

23) Francisco de Goya y Lucientes, Por una navaja, 1810 - 1814. Aguafuerte, Bruñidor, Buril, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 157 x 208 mm. ©Museo Nacional del Prado.

Referencias documentales

Alier 1990

Roger Alier Aixalà, *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Institut d'Estudis Catalans, 1990.

Alonso 1923

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

Cahusac 1754

Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, 3 t., La Haye: chez Jean Neaulme, 1754.

Campardon 1877

Émile Campardon, *Les spectacles de la foire : théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde, monstres, géants, nains, animaux curieux ou savants, marionnettes, automates, figures de cire et jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791*, II, París: Berger-Levrolt et Cie., 1877.

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.

Cornejo 2019

Francisco J. Cornejo-Vega, "El espectáculo misceláneo en España 1750-1814: los volatines", *Fantoche. Arte de los títeres*, nº 13 (2019), pp. 64-97.

Doménech 2005

Fernando Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*, Tesis Doctoral, Dir. Joaquín Álvarez Barrientos (CSIC). Universidad Complutense de Madrid, Junio de 2005.

Lesage 1721

Alain-René Lesage y D'Orneval, *Le theatre de la foire, ou L'opera comique . Contenant les meilleures pieces qui ont **été** representées aux foires de S. Germain, de S. Laurent. Enrichies d'estampes en taille douce, avec une table de tous les vaudevilles, autres airs gravez-notez à la fin de chaque volumen*, vol. I., París: Etienne Ganeau, 1721.

Miesle 1955

Frank Leland Miesle, *The Stating of Pantomime Entertainments on the London Stage: 1715-1808*, Tesis doctoral, The Ohio State Univertity, 1955.

Parfaict 1743

Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain*, 2 t., París: Chez Briasson, 1743.

Roldán 2015

Cristina Roldán Fidalgo, "Bailes y danzas en los teatros de Madrid (1800-1808)", en José Ignacio Sanjuán (coord.), *Estudios musicales del clasicismo 2. Danza y ballet en España*, Madrid-Sant Cugat: Arpegio, 2015.

Russell 1996

Barry Russell, "Pantomimes", en *Le Théâtre de la foire à Paris. Textes et documents* [en línea], 1996 http://www.theatrales.uqam.ca/foires/19960406.html [28/02/2020]

Serrera 1996

Juan Miguel Serrera, "Goya, los Caprichos y el teatro de sombras chinescas", en *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*, Madrid-Barcelona-Sevilla: Calcografía Nacional, Fundación Caixa de Catalunya, Fundación el Monte, 1996, pp. 83-112.

Vallejos 2014

Juan Ignacio Vallejos, "La técnica de las pasiones del ballet-pantomima: construcción de saberes sobre la danza durante los siglos XVII y XVIII", *Cuadernos dieciochistas*, 15, 2014, pp. 297-320.

Vallejos 2016

Juan Ignacio Vallejos, "Los usos del libro y de la escritura en el ballet europeo del siglo XVIII: el caso de *Las Cartas sobre la danza y el ballet* de Jean-Georges Noverre", *Cuadernos de Historia Moderna* 41(1), 2016, pp. 129-146.

Varey 1972

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

1

*El bullicio corre apresurado de aquí para allá. Cláxones, maquinarias, gente que habla por teléfono… El ruido solo deja que pase una luz que nos muestra una enorme y gris ciudad. Entre sus calles, Mariola y su padre tambi*én corren apresurado*s de aquí para allá. El padre más adelantado, Mariola unos pasos más atrás. Tal vez el padre sea de color gris, como la ciudad. Seguro, seguro, que Mariola aún es de color.*

PADRE- *(Repasando una lista que lleva en su mano).* 3.2/ 439, 7.1/ 949, 4.4/ 832… ¡Vamos Mariola! ¡No te entretengas!

MARIOLA- ¡Pero si no me entretengo!

PADRE- Ah, ¿no? ¿Y entonces qué haces?

MARIOLA- Observo, investigo, curioseo, husmeo, investigo, indago, fisgoneo, espío, olisqueo… ¡Investigo!

PADRE- ¡Lo de siempre! ¡Meter tus narices en todos lados para perder tiempo y no llegar a tus actividades!

MARIOLA- Eso no es cierto…

PADRE- Ah, ¿no? ¡Pues ya llegamos tarde a tu actividad 1.2/958! Y eso nos va a hacer llegar tarde a… *(El Padre mira en una su lista)* A… ¡Aquí lo tengo! ¡A tu siguiente clase 9.4/376!

MARIOLA repara en un pozo situado en la calle.

MARIOLA- ¡Un momento! ¿Qué es eso?

PADRE- ¡Mariola, por favor, llegamos tarde! ¡Hay que seguir las actividades de la lista!

MARIOLA- Sólo un momento…

MARIOLA se sube apoya en el brocal del pozo.

MARIOLA- Nunca había visto esta construcción. ¿Qué es?

PADRE- Pues qué va a ser… Un pozo.

MARIOLA- ¿Un pozo?

PADRE- Creo que hay muchos, seguro que ya hemos visto antes alguno. ¡Te estás entreteniendo para no llegar a las actividades!

MARIOLA se sube al brocal, se agarra a los horcones y se asoma.

MARIOLA-Uy qué profundo…

PADRE- ¿Qué haces? ¡Ten cuidado!

MARIOLA- ¿Para qué sirven los pozos?

PADRE- ¿Los pozos? Pues… No sé… Pero hay muchos por la ciudad.

MARIOLA- Eso ya me lo has dicho, pero… ¿Para qué sirven?

PADRE- Pues no sé, Mariola, no sé. Ahora no me acuerdo para qué sirven. Lo he olvidado. Haz el favor de bajar de ahí que llegamos tarde a tu actividad 1.2/958.

MARIOLA- ¿Y esa especie de rueda? ¿Y esa cuerda? ¿Y ese cubo?

MARIOLA observa, investiga, curiosea, husmea… Tanto, que sin querer se cae dentro del pozo.

PADRE- ¡Mariola! ¡Mariola!

2

MARIOLA cae por el pozo. Tal vez en la caída consiga meterse dentro del cubo. Cuanto más grande es la profundidad, más denso el oscuro. Hasta que la hojalata del cubo choca contra el suelo.

3

Un pequeño farol se enciende, lo sostienen las grandes manos de un POCERO.

POCERO- ¿Qué ha sido eso? ¿Quién anda ahí? ¿Quién ha hecho ese ruido?

El POCERO da luz, uno a uno, a los diferentes faroles que iluminan una galería subterránea llena de hebras enormes de colores. El POCERO descubre el cubo.

POCERO- Ah… Es el cubo.

MARIOLA- *(Asomando del cubo).* Hola…

POCERO- ¡Por todos los faroles! ¡Una niña! ¡El mundo se ha vuelto loco! ¡Loco!

MARIOLA- Me llamo Mariola. Creo que me he quedado encajada en el cubo… ¿Puede ayudarme a salir de él?

POCERO- Por supuesto Mariola.

El POCERO ayuda a MARIOLA a salir del cubo. Juntos estiran, empujan, aprietan, desenroscan, hacen palanca… Hasta que por fin logran que salga.

MARIOLA- Gracias señor.

POCERO- No hay porqué darlas. Pero, ¿cómo has llegado hasta aquí abajo?

MARIOLA- Me he caído.

POCERO- Ah, menos mal…

MARIOLA- ¿Menos mal?

POCERO- Creí que te había tirado.

MARIOLA- ¿Tirado?

POCERO- Hay muchos pozos por la ciudad. La gente tira aquí dentro todo lo que ya no quiere o le estorba.

MARIOLA- ¿La gente tira cosas a los pozos?

POCERO- Claro. Este pozo, por ejemplo, es el de los abrazos. Cuando prohibieron los abrazos, la gente vino aquí a tirarlos. Algunos dijeron que volverían a buscarlos más tarde… Pero no era cierto. Se pusieron a comprar, a trabajar, a comprar, a trabajar, a comprar… Y se olvidaron de venir a por ellos. De hecho, creo que ya no saben ni dónde están los pozos ni qué tiraron dentro…

MARIOLA- Qué triste… ¿Y hay más pozos?

POCERO- ¡Por supuesto! Hay más pozos y poceros. Mi primo trabaja en el pozo de los sueños, mi hermano en el de las amistades, mi abuelo, que aún sigue trabajando, en el de los propósitos… Podría estar un día entero contándote… Tengo una familia muy extensa, pero no quiero aburrirte. ¿Puedo hacerte yo ahora una pregunta?

MARIOLA- Claro.

POCERO- ¿Cómo es ahora la ciudad ahí arriba?

MARIOLA- Pues… Es todo gris. Muy gris. Y hay mucho ruido. Y va todo muy rápido. Demasiado…

POCERO- Me lo temía… Antes los poceros nos colocábamos debajo de nuestro pozo. Poníamos la cabeza así, y escuchábamos la música de la ciudad. Pero ahora ya no lo hacemos, porque solo se escucha ruido…

MARIOLA- Tal vez la gente necesite recordar lo que dejaron aquí abajo.

POCERO- ¿Tú crees?

De repente el cubo empieza a moverse, alguien desde fuera está tirando de la cuerda para elevarlo.

MARIOLA- ¡El cubo!

POCERO- ¡El cubo!

MARIOLA- ¡Debe ser mi padre!

POCERO- ¡Yo lo sujeto! ¡Rápido, súbete en él!

MARIOLA- ¿Y los abrazos?

POCERO- ¿Qué pasa con los abrazos?

MARIOLA- ¿Y si me llevo unos pocos y los reparto? Tal vez eso ayude a que las personas los recuerden y vengan a buscarlos…

El POCERO duda por unos segundos…

POCERO- ¡Está bien!

…pero acaba estirando su brazo para coger un montón de hebras de colores y meterlas en el cubo.

POCERO- Llévate todos estos.

MARIOLA- Gracias señor pocero.

POCERO- Gracias a ti, Mariola.

MARIOLA- Adiós.

POCERO- Adiós pequeña.

El cubo asciende con MARIOLA dentro.

4

La grande, ruidosa y gris ciudad, con sus altísimos y apiñados edificios.

No vemos a MARIOLA y su PADRE, pero podemos escucharlos.

PADRE- ¡Qué susto me has dado!

MARIOLA- Papá, ya sé para qué sirven los pozos.

PADRE- ¿Qué?

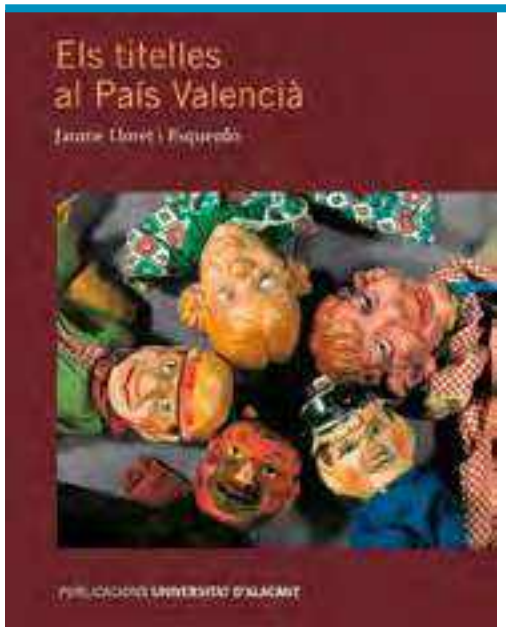
MARIOLA- Toma, coge u nos pocos de estos, tenemos que repartirlos por la ciudad.

PADRE- ¿Repartirlos? Pero… Pero tienes que ir a tus actividades.

MARIOLA- Esto es más importante. ¡Vamos! ¡No se van a repartir solos!

El ruido de la ciudad ahoga las voces. Poco a poco ésta se va vistiendo de colores y dando paso a una música que acalla todos los ruidos. El color y la música se hacen más y más grandes, hasta llenarlo todo.

¡Qué cunda el ejemplo!



Jaume Lloret i Esquerdo,
Els titelles al País Valencià,
Alacant: Universitat d'Alacant,
2019. 416 páginas.
En catalán. 18 €.

La Historia de los títeres está doblemente de enhorabuena por la reciente publicación de la obra *Els titelles al País Valencià*. De un lado, por lo que supone en sí mismo la existencia de este notable estudio monográfico; pero también por el hecho de que sea una universidad, la Universidad de Alicante, la que haya apostado por incluirlo en su fondo editorial; contribuyendo, de esta manera, a un nuevo e importante paso en la incorporación al mundo académico hispano de los estudios sobre el mundo del títere. Nuestras felicitaciones al autor y a la editorial de la Universidad de Alicante por este libro. También a UNIMA Federación España –que concedió al autor una de sus ayudas a la investigación sobre las artes del títere para la realización de este trabajo– debe sentirse orgullosa por este resultado.

Jaume Lloret i Esquerdo, profesor de la Universidad de Alicante, tiene una larga trayectoria investigadora en el ámbito de las artes escénicas, iniciada con su tesis doctoral *El teatre a la ciutat d'Alacant (1691-1962)* y su "Breu historia del titella a Alacant", ambas de 1997. De entre sus publicaciones sobre el títere destacan su "Repertorio temático del teatro de títeres en España" (*Documenta 1*, 1999) y su colaboración en la *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette* (2009). En el presente libro *Els titelles al País Valencià* el lector encuentra, sin duda, un fruto madurado a lo largo de muchos años de estudios y de pasión titiritera.

El estudio –que está realizado desde planteamientos serios y rigurosos, cumpliendo todos los requisitos de los buenos trabajos académicos– es ambicioso y, por eso mismo, valiente: presenta una panorámica histórica que abarca desde la antigüedad hasta el presente más inmediato, documentando

generosamente la actividad titiritera (en el más amplio sentido: incluidas muchas manifestaciones festivas populares y religiosas) desarrollada en los territorios del reino de Valencia, pero estrechamente relacionada con lo que sucedía en el resto de territorios peninsulares.

Lloret transita con seguridad y firmeza a lo largo y ancho de todo este vasto territorio; pero quisiera destacar especialmente algunas aportaciones que lo merecen por su novedad y/o por la cantidad y calidad de los datos recogidos. Así, el estudio de las fiestas populares y religiosas valencianas que utilizan figuras; el detallado expurgo de las noticias del *Diario de Valencia* (1790 en adelante); la recopilación de datos y documentos sobre compañías, artistas o técnicas de los siglos XIX y XX, especialmente de periodos difíciles, como son el republicano, la Guerra Civil o el franquismo.

El apartado correspondiente a los títeres de las últimas décadas (1975-2018) es otra de las grandes contribuciones que, por sí sola, justifica la publicación de este libro.

A todo lo dicho anteriormente es obligatorio añadir el plus que supone la riqueza de la aportación iconográfica de sus numerosas ilustraciones a todo color –bastantes de ellas, inéditas– que, por sí mismas, constituyen una historia (visual) del títere. También es muy de agradecer al autor que haya incluido unos exhaustivos índices finales (onomástico, de compañías y de obras) que facilitarán la labor de futuros estudiosos.

Este *Els titelles al País Valencià* de Jaume Lloret servirá de espejo en el que se miren los futuros historiadores de las artes del títere que se atrevan a abordar semejantes hazañas. Qué cunda el ejemplo.

Francisco J. Cornejo

FANTOCHE 14

Portada: DAMU Praga, *Una bruja*, 1967 © foto F. de Julián

UNIMA
UNIÓN INTERNACIONAL DE LA MARIONETA FEDERACIÓN ESPAÑA
ORGANIZACIÓN NO GUBERNAMENTAL
Beneficiaria del Estatuto Consultivo de la UNESCO

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
inaem
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA