



FANTOCHE

A R T E D E L O S T Í T E R E S

UNIMA Federación España

AÑO XX · Nº 19

TEATRO ARBOLÉ

JANNI YOUNGE
UNA CONVERSACIÓN
ENTRE LA DANZA
Y EL TÍTERE

RICHARD TESCHNER

LOS TÍTERES DEL
SIGLO DE ORO

ÁLVARO PONSÁ

EL MUSEU
DE LES ARTS
ESCÈNIQUES
DE CATALUÑA

HARRY VERNON
TOZER

TÍTERES DESDE EL PÚLPITO

La marioneta que aparece en la portada es un trabajo de Janni Younge para el espectáculo Solus Amor de la compañía húngara Recirquel, dirigida por Bence Vágui.

FANTOCHE

AÑO 2025 - NÚMERO 19



Janni Younge, *Hamlet*

- 5 RUINAS
Ramón del Valle
- 6 TEATRO ARBOLÉ
LOS TITIRITEROS PREDILECTOS
Ramón del Valle
- 24 ENTREVISTA A JANNI YOUNGE
Hitos Hurtado / David Martínez Atozqui / Olga de Paredes
- 38 UNA CONVERSACIÓN ENTRE LA DANZA
Y EL TÍTERE EN LA PRÁCTICA DE LA CREACIÓN
Janni Younge
- 43 RICHARD TESCHNER
ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE
Nani de Julián

COORDINADOR:
Joaquín Hernández

CONSEJO DE REDACCIÓN:
Adolfo Ayuso
Jesús Caballero
Francisco J. Cornejo
Esther Fernández
Joaquín Hernández
Nani de Julián
Ramón del Valle

COLABORADORES:
Laura Ars
Hitos Hurtado
David M. Atozqui
Olga de Paredes
Rafa Segura
Anna Valls
Janni Younge

TRADUCCIÓN:
Hitos Hurtado

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es

EDITA:
UNIMA. Federación Española

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

DISEÑO:
Jesús Caballero

PORTADA: George Lange

Impreso en España
Edición 700 ejemplares

- 58 LA MÁQUINA REAL DE JESÚS CABALLERO
O LA HISTORIA VIVA DE LOS TÍTERES
DEL SIGLO DE ORO
Esther Fernández
- 64 ÁLVARO PONSÁ.
EL TITIRITERO SIN ROSTRO
Rafa Segura
- 76 LA PRESERVACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS
EN EL MUSEU DE LES ARTS ESCÈNIQUES
(MAE) DE CATALUÑA Y SU CONCRECIÓN EN
EL ARTE TITIRITERO
Anna Valls
- 83 EL MAE PONE EN ESCENA LAS MARIONETAS
HISTÓRICAS DE HARRY VERNON TOZER
Laura Ars
- 95 TÍTERES DESDE EL PÚLPITO
LOS SERMONES COMO “ESPECTÁCULO”
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.

EDI TORIAL

Quando diecinueve y cero son veinte

Celebramos con este número los 20 años de la revista *Fantoche*.

Podéis pensar al leer esto que hay una errata porque esta es la revista nº 19 pero ocurre que decidimos que el primer número de la revista sería el cero. Así somos los que hacemos *Fantoche*, un tanto inconformistas. Quizá por ello hemos apostado desde el principio para que en la revista tuviesen cabida los títeres y otras muchas manifestaciones paralelas, cercanas, relacionadas o llamémoslas como se quiera.

Un poco de historia.

En el Congreso de Bilbao, celebrado en noviembre de 2003, se aprueba «impulsar una revista con contenidos de calidad, que sirva como espacio de reflexión y de imagen cara al exterior». Pero habrá que esperar a que el Comité de Gestión elegido en el Congreso de Almagro de octubre de 2004 lleve adelante esa propuesta. Miguel Delgado, el nuevo secretario general, pone en marcha una comisión de publicaciones con la intención de formar un equipo para esa revista.

En diciembre de 2005, en la comida tras el Congreso de Unima celebrado en Sevilla, nos reunimos en la misma mesa varios socios interesados en colaborar con la nueva publicación. En el diálogo entablado se apuntan los que serán principios a seguir: una revista atractiva, en la que el diseño y las imágenes estén al mismo nivel de los contenidos; con artículos de investigación, reflexión, entrevistas... pero que sean intemporales; también se sugieren nombres para la revista. Nace el germen del equipo de redacción. Éste trabajará a lo largo de 2006 preparando el primer número de *Fantoche* que será presentado en el mes de diciembre en Tolosa durante el Consejo Mundial de Unima, entregándose a cada consejera y consejero internacional un ejemplar del mismo.

Tras la presentación, Margareta Nicolescu, que era directora de *Epursi muove* (revista de Unima Internacional) y que anteriormente lo había sido de *Puck* (editada por el Instituto Internacional de Marioneta), nos felicita por la revista, le gustan las líneas de trabajo que nos hemos

marcado y nos anima a seguir en ellas; remarca la importancia de la independencia que la revista y sus contenidos deben tener respecto a la dirección de Unima, que no debe haber injerencias externas y verse contaminados por los intereses que cada equipo directivo tenga en su momento.

En este sentido *Fantoche* es un equipo autogestionado, en el que las decisiones son tomadas por consenso entre quienes componemos el Consejo de Redacción.

Quisiera reseñar que la revista fue posible gracias al esfuerzo económico de las socias y socios de Unima. Aunque muchos no lo sepáis y otros no lo recordéis, la financiación para que los primeros años *Fantoche* se imprimiese y llegase a cada asociado fue gracias a una subida de cuotas aprobada en un Comité Federal.

Llegamos a este número satisfechos por hacer una publicación con artículos de investigación, creación, opinión, entrevistas y contenidos diversos, que han sacado a la luz parte de nuestro pasado titiritero, presentado nuestro patrimonio, acogido a creadores de aquí y de afuera. Una publicación que tiene reconocimiento nacional e internacional por el rigor y calidad de sus contenidos.

Al volver a releer algunos de los artículos publicados hace años compruebo que no han pasado de moda, que la premisa de intemporalidad, calidad e interés que nos habíamos marcado está ahí, que la mayoría de esos artículos podrían estar presentes en este número que tenéis en las manos.

Os animo a coger cualquier ejemplar de *Fantoche* y leer alguno de los artículos publicado en él.

Joaquín Hernández
Coordinador de Fantoche

El equipo de redacción en 2006 con la maqueta de la portada del primer *Fantoche*; (atrás: Guillermo Gil, Francisco Cornejo, Jesús Caballero, Nani de Julián; delante: Ramón del Valle, Miguel Delgado, Joaquín Hernández)

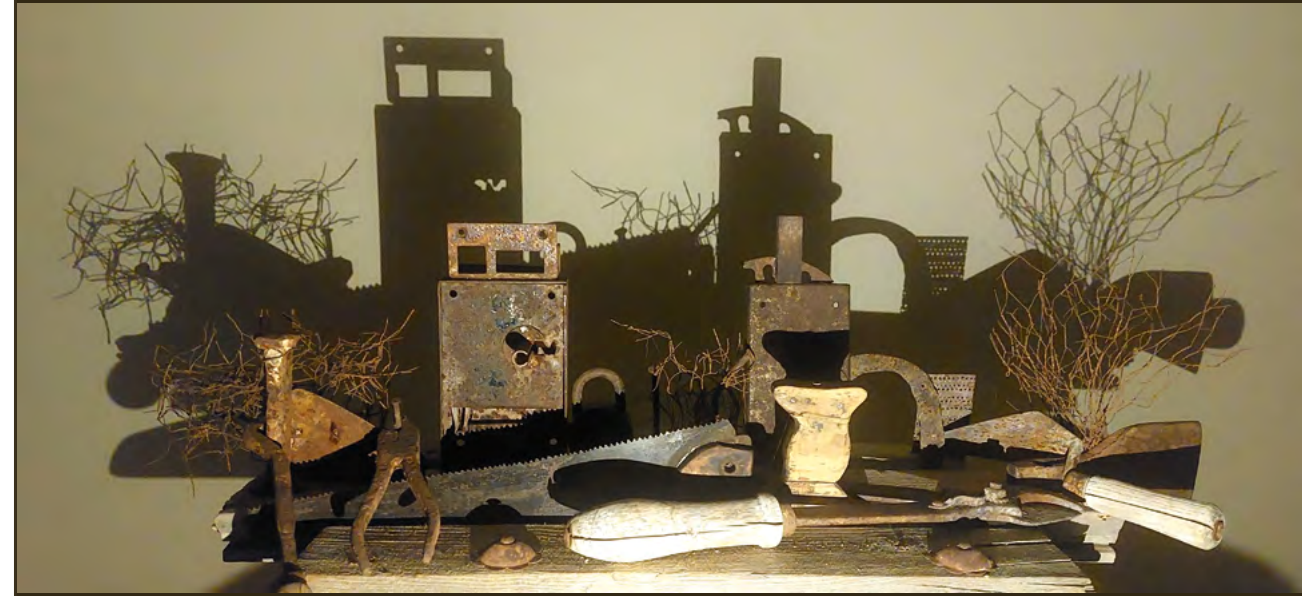


Foto: *RUINAS* – Palike Teatro

Alguna foto sepia testifica su infancia.

Sus recuerdos son sombras desvanecidas de olvido.

Es su única certeza que creció libre y dichoso

festejando la vida con el rumor del agua,

callejeando la aldea sumida en aleteos de aves y tañer de campanas,

en olores de hogar y de campo,

en el trajín bullicioso de los oficios.

Apenas queda nada:

muros derruidos, desvencijados muebles, un hontanar seco

y algunas herramientas herrumbradas de tiempo.

Nada, apenas nada.

Sólo queda la sombra de la aldea que fue.

Ramón del Valle

TEATRO AR BO LÉ

Los titiriteros predilectos

Ramón del Valle Vela
ramonvalleva@gmail.com

Iñaki Juárez, Pablo Girón y Esteban Villarrocha, los tres titiriteros miembros de la Compañía Teatro Arbolé, sí son profetas en su tierra. En el año 2018, el Ayuntamiento de Zaragoza tuvo a bien nombrarlos Hijos Predilectos de la Ciudad con el acuerdo unánime de todos los grupos políticos. Ser predilectos de forma tan unánime, implica reconocer que su dilatada y fructífera trayectoria artística ha acrecentado el patrimonio cultural de la ciudad y acreditan, por ello, ser dignos embajadores de Zaragoza. Los tres titiriteros, durante cuarenta y seis años de profesión, han forjado una «fabrica de sueños», como así califican ellos mismos su quehacer artístico, sustentado sobre tres pilares: la editorial, la compañía y el Teatro Arbolé, una de las mejores salas privadas de teatro del estado español que tanto esfuerzo, desvelos y dineros les ha costado.



Titiriteros de Arbolé

Todo comienza en el año 1979. Pero antes, en Madrid, en la Escuela de Verano de Acción Educativa, Julio Michel imparte un curso de marionetas. Alguna gente que asiste al curso, comienza a construir muñecos en un local de reunión de Zaragoza que comparten con Iñaki, que en aquellos años estudiaba Magisterio. Realizan algunos espectáculos que giran por las escuelas de los colegas, maestros interinos en los pueblos. En el año 79, algunos alumnos de las dos Escuelas de Magisterio de Zaragoza –la estatal y la de la iglesia– se fusionan para formar un grupo de guiñol en la PAI; Promotora de Acción Infantil. El grupo, enseguida se separa de la PAI y comienza a funcionar de forma autónoma con el nombre de Títeres la Oca. Eran ocho personas, y como no cabían de frente en el retablo, actuaban de costado.

IÑAKI: En el año 81 tres personas decidimos profesionalizarnos. ¿Qué quiere decir esto?: que malvivíamos exclusivamente de los títeres y de lo que nos daba nuestra madre.

P: Entonces ¿nunca ejerciste de maestro?

IÑAKI: Nunca, no, no.

P: Esteban también es maestro y ejerció durante unos años hasta integrarse en Arbolé. ¿Por qué llegan tantos maestros al mundo del títere, aunque después muchos de ellos no los utilicen como herramienta pedagógica en el aula?

IÑAKI: Pues mira, no lo sé. Quizá porque el oficio de maestro también es complicado y abarca muchas cosas. Cuando tú estás en la escuela hay tantos palos que tocar...

ESTEBAN: Hay una relación entre el muñeco como elemento dramático en el teatro y la pedagogía. Como el títere está muy identificado con el público infantil y la escuela también, esa relación ha estado siempre presente en el teatro de títeres. Eso nos pesa mucho, para bien y para mal, siempre está ahí el rollo

de los títeres didácticos como algo despectivo cuando en realidad es algo que los pone en valor.

IÑAKI: Recientemente, durante un año, nosotros estuvimos colaborando con un colegio que puso al teatro de títeres como «centro de interés». Entonces, lo que hacían nuestros amigos maestros era llamarnos para que fuésemos a dar cursos. Yo odio dar cursos, precisamente por el montón de cursos que dimos entonces cuando teníamos menos idea de lo que estábamos haciendo.

En el año 1981, realizan «El circo de papel», su primer espectáculo profesional que han mantenido en cartel hasta hace cinco años con tres adaptaciones diferentes. Tras varias idas y venidas de gente, finalmente quedan en la compañía (ahora con el nombre de La Reoca) Carmen Sallén e Iñaki Juárez que eran entonces pareja sentimental.

El año 1984, a propuesta de UNIMA Aragón, el Gobierno Regional pone en marcha la campaña de Escuelas Unitarias, que supuso un gran impulso para todos los titiriteros aragoneses porque el programa duró dos cursos escolares. Había en Aragón 311 escuelas unitarias;

centros en los que escolares de diferentes edades se agrupan bajo la dirección de uno o dos profesores. El proyecto consistía en estar un día entero en cada escuela. Primero se hacía un taller de construcción con los niños que luego, mediante improvisaciones, montaban una obra que representaban por la tarde y después hacía su función la compañía. Participaron en la campaña de Escuelas Unitarias tres compañías profesionales de títeres: Momo de Jordi Pinar, Teatro de Medianoche de Domingo Castillo y Araceli Gil, y Pajarola formada por Iñaki Juárez, Carmen Sallén, Antonio García, Karlos Herro y Sol Jiménez. En octubre de 1985, se produce la escisión de Pajarola en dos compañías: Garabaita y Teatro Arbolé. Definitivamente con este nombre, en el año 1988, compran un local diáfano en el barrio zaragozano del Actur y construyen su primera sala de teatro.

IÑAKI: Yo tenía un tío que era albañil, que fue el que dirigió la obra, y nosotros trabajábamos de peones. Pablito [Pablo Girón] entró de peón albañil, pero sabiendo que luego tenía que incorporarse al espectáculo de *El Caballero Negro*. Abrimos el teatro en 1990. En la compañía éramos entonces tres: Pablito, Carmen y yo.



ESTEBAN: La sala anterior estaba en el fin del mundo, lejos del centro de la ciudad, y se salía con una furgoneta y un megáfono para anunciar las funciones.

PABLO: Y por la noche dejábamos la furgoneta aparcada en la avenida de al lado, con un foco encendido, orientado a la sala, para que la gente supiera llegar.

Por aquella sala pasaron Chicho Sánchez Ferlosio, el filósofo Agustín García Calvo, Antón Reixa, el gaitero Hevia, Esperanza Abad y grandes maestros titiriteros como Julio Michel, Guaira Castilla, Toni Rumbau, Eugenio Navarro, los gemelos Di Mauro, Roberto Espina, René Fernández Santana y muchos más. Se realizaban funciones de fin de semana para público familiar y también para adultos con formato de café teatro; con mesas servidas por los propios titiriteros que ejercían de camareros, vestidos de negro y con pajarita roja y mandil. Esta dualidad de públicos, suponía un constante ajeteo de montar y desmontar la sala para adecuarla a los diferentes formatos. Pero había una norma: cuando se encendían los fluorescentes de la sala, se cerraba la puerta y a todo el público que quedaba dentro rezagado lo ponían a limpiar.

Fueron años de actividad incesante de la compañía para generar los recursos económicos que luego se invertían en la sala. A este fin, no sólo realizaban representaciones de títeres, las fiestas de cumpleaños y el teatro de animación también generaban importantes ingresos.

PABLO: Yo aprendí zancos, precisamente con Jordi Pinar, y estuve varios años encima de ellos. Fue la época de los pasacalles.

IÑAKI: Hicimos media docena de espectáculos de animación. Sobre todo, al principio, era increíble. Acababas una función, aún no habías recuperado el aliento y te salían tres funciones más. Físicamente eran agotadoras, acabábamos muertos. Además, el mes de agosto lo normal era hacer una por la mañana y otra por la tarde en distintos sitios, con montaje, actuación, desmontaje y traslado.



Cain

ESTEBAN: También hay que decir que estaban en ese momento las Campañas Culturales de las Diputaciones Provinciales, que le vinieron muy bien al mundo del teatro de títeres y de la animación porque empezaron a crear ya una profesión. La verdad es que a la Administración la hemos criticado muchas veces, pero han hecho cosas interesantes. En aquella época, las administraciones carecían de verdaderas políticas culturales y en esos primeros años de democracia se empeñaron en ganar la calle a través de la fiesta. Las actividades culturales dependían de las ocurrencias de políticos, recién llegados a la gestión cultural, que aplicaban el nuevo concepto de fiestas populares.

P: Entonces ¿se puede decir que hubo tiempos mejores?

IÑAKI: Claro, cuando se preocupaban y ejercían una cosa que luego fue políticamente incorrecta: el dirigismo cultural, algo que ahora parece que es un pecado.

ESTEBAN: Aquí no había nada y se creó un circuito, no sólo para el teatro de títeres, también para el teatro de adulto. Trabajó todo el mundo con aquellas campañas de teatro. Era el comienzo de una profesión, se pasaba del teatro independiente a la construcción de las empresas teatrales.

IÑAKI: Eso nos permitía vivir. Vivíamos sin problemas trabajando muchísimo. Nosotros



Don Quijote en la graciosa aventura del titiritero

abrimos el teatro del Actur en 1990, logramos comprar el local y hacer la obra porque luego tenías un montón de funciones que te daban respaldo. Y con cachés más o menos interesantes para la época.

ESTEBAN: Eran los primeros años de democracia y entonces había inversión en cultura, lo que ahora no hay. Todo estaba por hacer, pasamos de un país gris a un país de colores. En el año 1992 yo empiezo a colaborar con ellos para organizar las campañas escolares. Yo venía de Cultural Caracola que era gente que tenía una relación con el maestro titiritero Javier Villafañe.

IÑAKI: Entonces le propusimos a Ibercaja, que ya tenía un incipiente programa pedagógico, hacer una programación escolar de iniciación al teatro. Les pareció bien y nos contrató. Era algo novedoso y fue un éxito increíble desde el primer año. Como además ya teníamos bastante trabajo, llamamos a Es-

teban para organizarlo porque él llevaba la parte de gestión cultural de Caracola.

ESTEBAN: Yo venía de hacer la revista *Caracola Zaragoza ultramarina*, una revista cultural de gran prestigio en la ciudad. El primer año, para organizar la campaña escolar, acordamos una cantidad y el segundo año me dijeron: quédate que te vamos a pagar un sueldo. Yo les dije: ¿y de dónde vais a sacar para pagarme a mí? No; eres tú el que tienes que buscar cómo pagarte tu sueldo, me respondieron. Finanzas poéticas... Y así fue; deje la enseñanza y entré a Arbolé para llevar toda la parte de gestión, la sala y la distribución. Me apasionaba construir esta fábrica de sueños.

P: ¿Cuáles han sido vuestros referentes, vuestras fuentes?

IÑAKI: Yo creo, indudablemente, que al principio fue Julio Michel, porque incluso el primer espectáculo que hicimos nosotros

estaba absolutamente inspirado en otro de Libélula. Luego hicimos Lorca: *El retablillo de Don Cristóbal* para niños; un pecado que hemos cometido casi todos los titiriteros, y después hicimos *La niña que riega la albahaca* que la traducimos incluso al esperanto porque hubo un congreso mundial aquí en Zaragoza. Y luego, aparte de Lorca, otros referentes nuestros han sido los titiriteros argentinos...

Debió ser en el año 1981 cuando nos enteramos que Villafañe actuaba en Tauste, un pueblito a unos 50 kilómetros de distancia de Zaragoza. Fuimos a ver la función y cuando terminó nos presentamos a él como titiriteros. ¿Nos dejas ver los muñecos? -le preguntamos- y cerró de golpe la maleta. No tuvimos un buen comienzo con Villafañe. Con el tiempo luego sí conseguimos conectar con él.

P: Es extraño. En general, los titiriteros siempre son muy generosos; te enseñan el retablo, sus trucos, sus títeres, sus rutinas, sin ningún tipo de reserva.

IÑAKI: En la misma época que ocurría eso, se empezó a hacer el Festival Internacional de Títeres de Zaragoza. Al principio lo organi-

zaba Francisco Ortega y nosotros lo asesorábamos y colaborábamos con él. Y entonces ahí sí: venían titiriteros suizos, franceses, italianos, canadienses y te lo enseñaban todo. Pero por lo que fuera, Villafañe en aquel primer contacto no nos dio bola para nada.

ESTEBAN: Villafañe era muy complicado, según cómo tuviera el día te salía torcido y te mandaba a la mierda, como Fernán Gómez, porque dependía también de la cantidad de vino que hubiera bebido en la comida. Yo lo tuve que aguantar muchas veces. Villafañe era muy particular; generoso y empático sólo cuando él quería. El realismo mágico. En 1994, queríamos hacer una editorial de títeres. Entonces pedimos permiso para publicar a los Di Mauro [Eduardo y Héctor] y a Roberto Espina. Luego trajimos aquí a Eduardo y a Roberto. La editorial empezó publicando textos de ellos y también de Villafañe.

P: Los titiriteros argentinos siempre han creado escuela.

IÑAKI: Sí, exactamente. Sobre todo éticamente, por el compromiso que tenían en la manera de concebir la profesión. Han sido unos maestros, sobre todo con el títere de



Edelmiro II y el Dragón Gutiérrez



guante, que luego a nosotros también nos influyó mucho desde la perspectiva española, que no es la misma que la argentina.

ESTEBAN: En Argentina se ha construido un oficio. Hay una ortodoxia del títere de guante que la crearon los Di Mauro. Crearon el canon que tanto ha influido a muchos grupos hispanoamericanos. Estos maestros eran empáticos, generosos y con una gran curiosidad que son, para mí, los valores que caracterizan a un artista.

IÑAKI: Los Di Mauro lo que hicieron fue repartirse el país. Cada uno trabajaba con un aprendiz que estaba con ellos uno o dos años máximo y luego se independizaban. Y entonces, con la diáspora argentina, esa forma de trabajar hizo que salieran montones de titiriteros y se expandieran por toda América Latina. Algunos llegaron a España. A nosotros nos influyó mucho esa forma solidaria y absolutamente entregada de concebir el oficio titiritero. Nosotros siempre hemos defendido que somos gente de oficio más que artistas.

PABLO: Los titiriteros argentinos habían crecido con eso. Aquí se estaba trabajando en ello, pero no teníamos la conciencia tan clara de que ser titiritero era una profesión con la que te podías ganar bien la vida.

ESTEBAN: Una cosa que descubrimos con la Argentina y luego con Cuba es que la gente allí teorizaba sobre el oficio. Buscaba el canon y tenían unas rutinas claras. Pero siempre estaban formándose, fabricando un argumentario.

IÑAKI: Aquí hemos ido tirando para delante y si un espectáculo lo hacíamos de guante, el siguiente sería de varilla porque el guante ya pensábamos que lo conocíamos.

P: De hecho, al igual que el cuentacuentos, ocurre que el títere de guante ha sido una especie de cajón de sastre donde se ha enganchado mucha gente sin conocer su técnica. También hay muchas compañías de teatro que utilizan títeres sin haberse previamente formado o investigado sus códigos.

ESTEBAN: Es que no consiste en sacar un títere como si fuera un objeto. Los títeres no son ilustraciones de la historia, es un elemento dramático. El títere interpreta.

IÑAKI: Bueno, yo he de confesar que cuando me puse a hacer títeres no había visto jamás una función.

P: Siempre hay una primera vez para todo el mundo, pero luego debe surgir la curiosidad de saber y necesidad de aprender.

IÑAKI: Sí, claro. Hay una cosa que yo aprendí de Héctor Di Mauro. Fue, de alguna manera, una revelación. Una de las veces que fuimos a Argentina, yo iba de gira con él por pueblitos de la provincia de Córdoba. Llegamos a un sitio donde había quinientos niños, entonces primero empecé yo con Pelegrín, dando mucha caña, y se formó un gran alboroto. Pensé: ahora viene «el abuelo» y se lo van a comer. Empezó el abuelo, los niños se relajaron y lo

escucharon a él mucho más que a mí. Entonces entendí el concepto de la interpretación, de la ejecución, que es algo que los titiriteros muchas veces lo hemos obviado. Vamos haciendo, vamos improvisando y no se trata de eso. Hay que ejecutar la pieza como lo hace un violinista, que la estudia y la ensaya hasta interpretarla siempre igual, de forma muy depurada.

P: Al hilo de esa experiencia vivida con Héctor Di Mauro ¿cómo pensáis que debe ser la implicación de los críos? ¿Bulliciosa, provocando su participación, o sólo expectante, implicándolos con lo que ven?

PABLO: Integrada, espontánea, en cualquier caso. No hay dos públicos de niños iguales. Ni siquiera en las escuelas. Hay espectáculos que no son de participación, pero da igual que lo sean o no; el niño tiene que estar integrado ya sea como simple espectador o como participante y siempre tiene que estar





Pelegrín

contigo. Es súper fácil hacer gritar a un niño, lo complicado es recogerlo y callarlo.

IÑAKI: Cuando nosotros hacemos cachiporra sabemos que es un género de participación. Es obvio. Entonces, la participación se rige por las tres normas del toreo que son: parar, templar y mandar. O yo lo extrapolo así. Parar es fundamental porque el toro sale desbocado. Templar es cuando el torero le muestra tanto el capote como la muleta al toro, pero él nunca tiene que descubrir que es un engaño. Los niños no se tienen que enterar por dónde los quieres llevar. Y luego tú tienes que mandar, tener el poder y son ellos los que tienen que seguirte a ti. Nosotros nunca somos condescendientes con el público porque si ellos toman el protagonismo entonces ya no lo sueltan y tú desapareces.

P: ¿Cómo os definís? En vuestra página web, os presentáis como titiriteros de ca-

rro y carromato. Supongo que después de 46 años de profesión, 60 espectáculos producidos y más de 16.000 representaciones, os habréis vuelto más sedentarios ¿no?

IÑAKI: Por supuesto que nos hemos vuelto más sedentarios. Se trata de un concepto, no tiene ninguna significación grandilocuente. Hay otra gente que toma otros caminos de perfección. Nuestra filosofía ha sido esa. Pero desde luego no se puede decir que sea la única, ni mucho menos la mejor.

ESTEBAN: Hay una combinación continua entre la sala de exhibición y la compañía integrante que no ha parado de viajar constantemente porque no le ha quedado otro remedio. Al principio, Iñaki decía: vamos a crear una sala para viajar menos. Y cuanto más crecía la sala, más viajábamos. El tiro por la culata. Todo al revés. Y conforme hemos ido creciendo se ha ido construyendo todo esto. Esta fábrica de sueños fabrica un ocio inteligente.

PABLO: La sala nos dio visibilidad. Nosotros también éramos una compañía y las que venían a actuar a nuestra sala te podían llevar a otros muchos sitios. Hispanoamérica se nos abrió porque empezaron a venir gente de allí a actuar a nuestra sala.

ESTEBAN: También nos dio mucho prestigio la editorial que ha sido siempre bien valorada. Es muy importante alcanzar relevancia social; eso es prestigio y consideración social y cultural.

P: ¿Cómo surgió la necesidad de hacer una editorial?

IÑAKI: La filosofía fue que muchos titiriteros representan sus propios textos que luego no se fijan, y sin embargo tenemos un bagaje cultural inmenso. Entonces, nuestra primera intención era publicar los textos no fijados que se habían representado hasta la

saciedad. A mí, cuando me llegaron, en fotocopias, los textos de *La República del Caballo Muerto* de Roberto Espina, ponía autor anónimo.

ESTEBAN: Ahora el libro en papel que se está haciendo, por economía no merece la pena pero sí por romanticismo. Es de locos utópicos que les gusta el papel pero va camino de desaparecer. Entonces, hay que animar a la gente a que escriba, pero para el mundo digital.

P: En vuestro proceso creativo ¿primero decidís el tema o trabajáis a partir de un texto ya elaborado?

IÑAKI: En general, casi nunca tomamos textos ya elaborados, salvo cuando hemos trabajado con René Fernández, de Teatro Papalote de Cuba, que nos ha dirigido cinco espectáculos del repertorio de la compañía: *Los Ibeyis y el diablo*, *El poeta y Platero* (Premio Fetén al mejor actor) *Caperucita Roja*, *Sueños, payasos, narices y corazones* (un homenaje a Luís Buñuel y al surrealismo) y *El desatino de las aguas*.

P: ¿Qué temas os interesan a la hora de montar vuestros espectáculos?

IÑAKI: Nuestros temas preferidos han oscilado entre las obras literarias reconocidas para la infancia y la juventud, los cuentos populares y algunas de creación propia con clara influencia de lo legendario y aventurero. Le hemos dedicado bastantes de nuestros montajes a Pelegrín, basados en su espíritu pícaro y aventurero en consonancia con el carácter popular que siempre hemos querido darle y, por lo tanto, inspirado en ese tipo de relato que tiene que ver con el cuento y la leyenda folclórica.

P: Pelegrín, vuestro personaje recurrente, ¿es un héroe o es un villano?

IÑAKI: Es un héroe popular y como tal se mueve en la ambigüedad. Nunca será un vi-



Pinocho

llano, pero tampoco un héroe. Es, más bien, un antihéroe como Cristóbal, como Guiñol, como Polichinela... Es valiente a veces y cobarde otras, educado y gamberro, listo y tonto, embustero y sincero... Todos los personajes del teatro popular han sido así para ganarse el favor del público, porque todos somos ambiguos y no puedes identificarte con un personaje que no es como tú.

El nombre de Pelegrín hace referencia a peregrino y tiene reminiscencias de leyenda. El personaje nace escuchando los de Arbolé a unos viejos lugareños en el Valle del Roncal, en el Pirineo Navarro, donde se cruzan los Caminos de Santiago que vienen de Francia y de Aragón.

IÑAKI: Pelegrín nace por una necesidad, cuando empezamos a conocer a los titiriteros italianos y sus personajes de la comedia del arte y cómo lo hacían otros titiriteros tradicionales. En el año 1983, conseguimos que el Ayuntamiento de Zaragoza hiciese un teatro en un parque. Lo estuvimos llevando nosotros sólo durante un año, pero cómo en principio pensábamos que podía haber una continuidad, nos dijimos: vamos a coger un



Títeres de Cachiporra

personaje principal, de repertorio, que va a protagonizar todas las historias. Cuando tú utilizas un personaje que es conocido, tienes la mitad de la dramaturgia hecha. Entonces hicimos, cuatro o cinco historias y cada una empezaba donde había terminado la anterior. La primera obra que hicimos fue una crítica al teatro que habían construido, porque era feo de cojones.

ESTEBAN: Él nunca moderado. Yo, cuando entré en la compañía en el año 92, tenían la fama de ser gente “peligrosa”. Robagallinas y gentes de mal vivir.

IÑAKI: Claro. Sí, sí. En realidad, cuando le dijimos a Esteban que se encargara de la gestión de la compañía, era porque yo me llevaba mal con toda la ciudad, con todo el mundo.

ESTEBAN: Con todos los políticos, daba igual del signo que fueran. Entonces yo apliqué el siguiente esquema: frente a la cultura de la queja, la cultura de la satisfacción. Ya valía de quejarse, vamos a decir que estamos de maravilla. Creciendo siempre, consolidando nuestro oficio y dignificándolo.

P: ¿Ahora sois políticamente más correctos en vuestros espectáculos?

IÑAKI: Cada vez nos vamos moderando más.

ESTEBAN: Yo creo que hay que tener mucho cuidado con el lenguaje que utilizamos y emplear un lenguaje inclusivo. Hoy se apuesta por la diversidad, la equidad y la inclusión.

P: ¿Os estáis autocensurando entonces?

ESTEBAN: Autocensurarse es bueno, cuando implica respeto al público. La diversidad es buena. Yo creo que hay que cuidar cada día más el lenguaje porque estamos cometiendo errores muy graves en una sociedad que está cambiando los usos y las costumbres.

PABLO: Yo creo que por mucho que lo cuideamos, siempre va a aparecer algún ofendido que si tienes mala suerte te va a machacar en las redes sociales, hagas lo que hagas.

ESTEBAN: Sí que es verdad que con la cachiporra siempre hay ciertos problemas por la violencia que entraña. El títere de cachiporra hay que reivindicarlo, pero con delicadeza, cuidado y talento. Lo tradicional no es una panacea. Ética y estética.

P: Hay que entender que el mundo está cambiando, que hay otras realidades y que se debe respetar a las minorías. Pero ese mundo cambiante ¿no debe entender también que el teatro es transgresor y que incluso puede permitirse ser un poco gamberro y provocador?

PABLO: La gente, en general, jamás lo va a entender. Si en el próximo año no hay nadie que se queje de cualquier cosa es que algo estamos haciendo mal.

ESTEBAN: Cada uno puede hacer lo que quiera... Yo he leído mucho teatro infantil y la mayoría excluye a las mujeres. Lo femenino ha estado excluido siempre, hoy en día es cuando más se está teniendo en cuenta a las mujeres y esto, en los títeres, era preocupante.



Cain

PABLO: Nunca nos acusaron de eso.

IÑAKI: A mí una vez sí me acusaron de eso. En Bilbao, haciendo *La Isla del Tesoro*, me dijeron: «a ver si la próxima vez hay algún personaje femenino en la historia, porque no hay ninguno». Pero es que Stevenson escribió *La Isla del Tesoro* condicionado por el hijo de su novia, que le impuso como norma que no salieran personajes femeninos, que tenían que ser sólo chicos... Claro que yo puedo poner personajes femeninos, pero entonces estoy pervirtiendo la novela y eso no quiero hacerlo.

Cuando Pablo hizo *Historia de Burros*, hubo una mujer que hizo una hoja de reclamaciones diciendo que había apología del maltrato animal, y del infantil con el cuento de *El culito redondito*. En este cuento, Omar Pompeo es un niño que se porta mal y cada vez que lo hace le dan zurras en el culo. Entonces el culo se harta, lo abandona y se queda sin culo hasta que él hace propósito de enmienda y el culo regresa.

P: Sois tres socios. Supongo que estaréis especializados y que cada uno lleva su parcela ¿quién se encarga de dirección artística de la compañía?

IÑAKI: Generalmente yo. He escrito y he di-

rigido la mayor parte de los espectáculos de la compañía. Tengo que decir que ahora se está produciendo una renovación, también en este aspecto, con la incorporación de otras personas de la compañía a la creación dramática y la dirección artística como Esteban, Azucena, Julia y Pablo. Vamos ampliando la participación de más gente en las diversas áreas especializadas de la puesta en escena de los espectáculos. Las últimas creaciones de la compañía han sido realizadas de una manera más grupal, más participativa y colectiva que anteriormente, haciendo que, también artísticamente, la compañía siga avanzando.

P: Pero cada uno gira su propio espectáculo, ¿no?

IÑAKI: Sí, pero eso es una estrategia comercial de la compañía.

PABLO: En este momento, tenemos dos equipos diferentes de dos personas. Hacemos espectáculos de dos, espectáculos solistas y también tenemos espectáculos comunes. Lo cual permite una flexibilidad muy amplia a la hora de girar.

IÑAKI: Te permitiría estar en cuatro sitios a la vez el mismo día. Y el hecho de que cada uno tenga su propio repertorio es precisamente por eso.



Pinocchio

P: ¿Participáis, de alguna manera, en el espectáculo de los otros?

IÑAKI: En la producción siempre. La producción es común y trabaja todo el mundo. Ha habido años que se han hecho hasta dos y tres espectáculos, pero últimamente vamos a espectáculo por año. Ahora bien, una vez que se estrena, el espectáculo pertenece a los intérpretes que lo irán acomodando según las experiencias con el público, y según sus características personales.

P: ¿Cómo valoráis vuestra incursión en el teatro de adultos?

IÑAKI: Para adultos, sólo hemos hecho tres espectáculos: *Las aventurillas menudillas de un hijillo de puta* de Francisco Nieva, que hacíamos junto con *Yermo, un espectáculo de Supermaño* de Alberto Calvo sobre un personaje de cómic. Nos divertíamos mucho con este montaje por la suerte que teníamos de poder reírnos de nosotros mismos, pues hacíamos sátira de muchos de los tópicos de lo aragonés.

El siguiente espectáculo fue: *Trigedias de amor y cuernos*, un bululú con la oda al vino de Nicanor Parra, la *Trigedia de los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán y *El retablillo de Don Cristóbal* de Lorca. Hemos hecho bastantes representaciones y nos lo siguen pidiendo para festivales y celebraciones populares aunque, lamentablemente, últimamente hemos tenido que adaptar ciertas cosas por las críticas a su incorrección política.

El tercer espectáculo fue una adaptación de la novela *Caín* de Saramago. Éramos seis actores-titiriteros en escena y nos lo arruinó la pandemia cuando ya teníamos una gira decente organizada. Luego falleció el actor que hacía de Caín y ya no tuvimos cuerpo ni audacia para volver a meternos a remontarlo. Solo mantenemos en repertorio las *Trigedias de amor y cuernos*, no se hacen muchos bolos pero ahí estará para siempre.

Para poder mantener todo el entramado económico (sala, compañía y editorial) Arbolé se ha visto forzado a producir al menos un espectáculo anual, pudiendo participar de este modo, en las convocatorias anuales de ayudas públicas a la producción y disponiendo de un repertorio renovado para hacer frente a las campañas escolares. La propia configuración de la compañía, con cuatro elencos activos girando, ha posibilitado alcanzar la cifra record de 850 representaciones en un determinado año. Esta actividad frenética, ha generado los recursos económicos necesarios para construir una sala, poder mantenerla, pagar su hipoteca

y los salarios de las catorce personas que actualmente trabajan para la Compañía Arbolé.

P: Con Iñaki y Esteban retirados ¿cómo veis el futuro de la sala y de la compañía? ¿Habrá relevo?

PABLO: Ahora estamos suficiente gente, el equipo funciona bien y se puede seguir caminando.

P: Iñaki, ¿tus hijas siguen tu estela?

IÑAKI: Sí, las dos son titiriteras, siguen la profesión, pero no tienen ni medio claro que vayan a continuar de socias. Y yo tampoco tengo claro que desee eso para mis hijas. Eso lo tienen que decidir ellas.

P: Ahora tenéis gente contratada pero cuando Pablo se jubile, como los demás socios, ¿se acabó?

PABLO: Ya cruzaremos ese puente cuando toque cruzarlo. Yo, de momento, no tengo

ninguna prisa porque aún me quedan seis años. Ahora lo que me preocupa es que esto siga funcionando, siga evolucionando. Si hay un equipo trabajando habrá más probabilidades de que incluso tomen el relevo. El proyecto continuará. Yo soy optimista, hace dos o tres años no lo era tanto. El equipo está funcionando con suficiente motivación e implicación como para que esto siga adelante y tenga futuro. Las cosas son fáciles de sustituir pero el equipo artístico no. Ahora vamos a contratar a dos personas nuevas para sustituir a Iñaki en dos espectáculos diferentes. Además, a partir del 2026, se acaba de pagar la deuda importante que la Compañía contrajo para poder construir el teatro.

P: Lo verdaderamente importante es que el magnífico teatro que habéis construido lo hayáis disfrutado.

ESTEBAN: Yo lo he disfrutado mucho, por eso me cuesta tanto la rehabilitación, porque sigo acordándome de los buenos momentos que he vivido aquí. Hemos visto en esta sala





muchas cosas increíbles y nuestra satisfacción no sólo es por el público, que nos quiere mucho, también por la cantidad de amigos que hemos hecho a lo largo del camino. El teatro seguirá.

P: ¿Creéis que los títeres ocupan ahora la relevancia social y cultural que se merecen, o todavía no?

ESTEBAN: Yo creo que sí. Ha habido un cambio radical. Hoy los títeres tienen un reconocimiento social y cultural. Es significativo que el año pasado, el Centro Dramático Nacional, coprodujera una obra de títeres. Cuando nosotros empezamos esto no existía, ni se soñaba. No hay programación importante que no cuente con los títeres. No hay ciudad en España que no tenga algún festival o alguna programación de títeres.

IÑAKI: Y no hay compañía de teatro para niños que no utilice títeres.

PABLO: Y también muchas compañías de

teatro para adultos han utilizado títeres.

ESTEBAN: Una de las cosas de las que podemos estar muy orgullosos nuestra generación, es que hemos contribuido, cada uno en su parcela, a construir un oficio que ahora tiene relevancia social. Hemos hecho nuestra vida viviendo del cuento.

PABLO: Hombre, en nuestro caso, también ocurre que en Aragón estamos dos de las compañías de títeres más potentes de todo el Estado; nosotros y Titiriteros de Binéfar. Aquí se nos respeta como a cualquier otra compañía de teatro, tanto a nivel institucional, como a nivel ciudadano, como a nivel profesional.

P: ¿Y cómo veis el relevo en la profesión?

IÑAKI: Afortunadamente ahora hay gente más joven haciendo títeres, algo que no ocurría hace diez o quince años. Sobre todo mujeres. Eso ocurre también en el teatro en general.

PABLO: Hicimos un casting, después de Na-

vidad, para sustituir a Iñaki en dos espectáculos y hubo diecisiete candidatos: quince mujeres y dos hombres. Yo creo que ya nos podemos quitar de encima el sambenito de género pequeño.

IÑAKI: Pero sigue estando la rémora de que los títeres sólo son para niños.

ESTEBAN: La culpa la tienen los titiriteros porque saben que cuando más trabajo tienen es haciendo títeres para niños. Yo creo que los titiriteros son parte de la confusión.

PABLO: No es que sea un género para niños, pero es particularmente bueno para niños porque son capaces de imaginar. Es más fácil construir un personaje, porque el niño ve un títere y se lo cree tanto como si fuera un actor o una actriz. Sin embargo, el adulto tiene que hacer un esfuerzo para creérselo.

P: Para llevar adelante, durante tantos años, este proyecto artístico maravilloso ¿cómo habéis conseguido encajar siendo unos compañeros de viaje tan diferentes?

IÑAKI: Discutiendo mucho.

ESTEBAN: Hay una parte de amistad que impide mandarnos a la mierda, en el buen sentido, aunque algunas veces hayamos tenido motivos sobrados.

P: Sois entonces como cualquier familia.

ESTEBAN: Sí. Una característica de Arbolé es

discutir mucho, incluso delante de la gente del oficio o delante de los políticos y gestores culturales. Pero bueno, al final siempre hay un equilibrio. Sí que es verdad que hemos respetado mucho el trabajo de los demás, hemos sido empáticos con nosotros mismos y siempre hemos sido generosos.

PABLO: Durante años, estábamos tan ocupados que no había tiempo de controlarnos, confiábamos que nuestros compañeros y socios funcionaban bien. Me pasa un poco eso ahora con la gente que trabaja aquí contratada: no puedo controlarlos a todos, porque no me da la vida. Tengo que conseguir que cada uno se preocupe de trabajar bien, de manera autónoma, sin que haya un control exhaustivo. Esteban, sí que tenía más control porque estaba aquí de lunes a viernes. Yo la semana que viene, tengo doble función cada mañana en Logroño, entonces sólo estaré disponible para atender los asuntos urgentes.

Se terminó la charla cuando la noche se nos echaba encima. Sólo rompe el silencio el murmullo del Ebro, que se adivina cerca, envolviendo con sus aguas la penumbra. En la sala del teatro, también a oscuras, se presienten las voces de los actores y de los títeres, las risas y los aplausos del público que atrapados quedan para siempre entre sus muros. Me despido, con afecto y admiración, de los tres titiriteros que, entre discusión y discusión, han logrado consolidar y hacer tangible su fábrica de sueños. Larga vida a Arbolé.



ARBOLÉ Teatro



La primera sala abre sus puertas en el año 1990 y se construye en un local diáfano que la compañía adquiere en el barrio zaragozano del Actur. Tras dieciocho años de actividad, el local se les queda pequeño y en el año 2008, aprovechando el gran impulso institucional y cultural de la Exposición Universal de Zaragoza, Arbolé se aventura a construir un nuevo teatro en el Parque del Agua Luis Buñuel. Es el proyecto más ambicioso y costoso emprendido por la Compañía, que supuso una inversión inicial de 1.600.000 euros. La deuda financiera quedará amortizada en junio de 2026.

El teatro cuenta con una programación estable dedicada especialmente a la infancia, teniendo siempre como referente al títere. Pero acoge también programaciones de teatro para adultos, danza, circo y música; así como exposiciones y otro tipo de eventos culturales.

La sala de exhibición de 200 m² dispone de un aforo de 225 localidades y un escenario con 9 m. de boca que está ampliamente dotado de equipos de vídeo, sonido e iluminación espectacular. Cuenta, además, con un amplio taller, sala de costura y de ensayo y un hall polivalente para cursos y exposiciones, etc.

Pero el espacio es, ante todo, el hogar teatral de Arbolé donde se desarrollan todos sus procesos de creación. También el lugar donde se imparten las clases de la Escuela de Teatro y donde se realiza el programa de residencias artísticas.



ENTRE VISTA

A JANNI YOUNGE

Hitos Hurtado
David Martínez Atozqui
Olga de Paredes

P. Empecemos por el principio. ¿Qué sucedió a la adolescente Janni Younge que quería estudiar escultura para que terminara siendo la titiritera profesional de prestigio que hoy conocemos?

R. ¿Yo? ¿En la adolescencia? Nadie me había preguntado esto antes en una entrevista... Está bien. Es agradable.

P. Eso fue el principio de todo, ¿no?

R. Sí, claro... pero deberíamos empezar antes de la adolescencia. Cuando yo tenía seis años, mis padres me regalaron mis primeras marionetas. Eran unos títeres de guante de fieltro con unas caras planas y mi padre me construyó una estructura que podía poner en una puerta y allí hacía mis espectáculos de títeres. Yo amaba aquellas marionetas y hacía espectáculos para mi familia constan-

temente. Pero un día mi hermana, que tenía entonces solamente dos años, cogió un rotulador y les dibujó grandes ojos a todos los títeres. Yo estaba desolada: había dañado el objeto más importante para mí, estaba hundida. Entonces, mis padres me compraron otras marionetas, también de fieltro, pero esta vez con cabezas en tres dimensiones. Mi padre me construyó un teatrillo con paredes y un decorado, de tal manera que me podía meter allí dentro para hacer mis espectáculos de títeres. Era tan feliz... Ahora tenía mi propio espacio y mi hermana no tenía permiso para tocarlo.

Y así, aquel teatro de marionetas se convirtió para mí en una señal de identidad y cuando estaba en el segundo curso, tendría entonces ocho o nueve años, la escuela organizó una gran feria para recaudar fondos para la Operación Hambre. Yo dirigí a mis compañeros para hacer el cuento de *Hansel y Gretel* con



mi teatro de marionetas. Sacamos muchísimo dinero para una buena causa y yo creo que ahí empezó todo. A los nueve años ya tenía delante lo que sería mi vida: los títeres y hacer algo por el mundo.

Desde la adolescencia hasta los dieciocho años iba a las fiestas de cumpleaños y actuaba para los niños y así sacaba algo de dinero. Después, cuando cursaba mis estudios de Bellas Artes, seguí ganando dinero haciendo espectáculos de títeres para niños en fiestas y eventos diversos. Así pagué mis materiales de arte, fue una estupenda manera de financiar mis estudios universitarios.

En aquella época era muy apasionada, preocupada por el mundo y dispuesta a marcar la diferencia, decidida a hacer algo que valiera la pena. Había dos cosas que yo quería ser: Juana de Arco, porque me gustaba la imagen de esa mujer con su espada guiando a las tropas, y también quería ser fontanera. No sé cómo se pueden juntar las dos cosas, pero de alguna manera creo que tiene que ver con lo que hago hoy: tiene que ver con la mecánica

de los títeres y también con esa especie de misión de trabajar por un mundo diferente.

P. ¿Cómo fue el paso a dedicarse profesionalmente a los títeres? ¿Cómo se produjo la transición de la escultura a los títeres?

R. Yo estaba estudiando escultura y disfrutaba mucho trabajando la escultura figurativa. Me gusta hacer cosas que representan algo reconocible. Estoy más interesada en la conexión emocional con los objetos escultóricos que en lograr una originalidad conceptual. Yo no soy una persona original conceptualmente, pero creo que tengo algo que ofrecer en cuanto a la relación emocional.

Cuando vi en Ciudad del Cabo el trabajo de Philippe Genty en *Dérives*, me voló la cabeza. Pensar que todo el mundo inconsciente podía ser llevado a un escenario y representado con la fluidez de un sueño... Yo nunca había visto nada que pudiera representar el inconsciente de aquella manera. Claro que había estudiado a Dalí, pero aquel espectáculo



Aci, Galatea e Polifemo

de títeres me hizo sentir que estaba viviendo algo realmente único que me inspiraba. Y después, cuando estaba en mi cuarto año, fui a nuestro Festival Nacional de las Artes y allí vi la producción de Handspring Puppet Company y William Kentridge *Ubú and the Truth Commission*. Yo había oído hablar de la Comisión de la Verdad en la radio y en toda Sudáfrica era un tema del que había mucha información. Su nombre completo era «Comisión de la Verdad y la Reconciliación». Había oído cosas, pero hasta ese momento no había procesado esa información, pero cuando vi *Ubú and the Truth Commission* y aquellos títeres que representaban los testigos mientras Ubú era encarnado por un actor, sentí la fragilidad en sus manos extendidas que querían comunicar historias de horror y de abuso de los derechos humanos. El sentimiento de todo el mundo se hizo real para mí. Empezaba a entender realmente qué había sucedido durante el *apartheid*.



Aci, Galatea e Polifemo

Pero no solo fue mi comprensión lo que cambió, sino mi relación emocional con lo que estaba sucediendo en la Comisión de la Verdad y, por lo tanto, con lo que había sucedido durante el *apartheid*. Esta producción nos permitió ver que, aunque las cosas salgan a la luz, las personas que cometieron los abusos suelen irse sin más. Es la historia de la humanidad: los máximos responsables salen impunes y pagan los que están por debajo. Este espectáculo fue muy importante para mí en muchos sentidos, especialmente porque percibí los títeres como un auténtico arte. Hasta ese momento había sido algo que hacía en las fiestas de cumpleaños para poder comprar mis materiales. Así que, cuando vi que la escuela de Charleville convocaba plazas para su quinta promoción, pensé: «Si vas a hacer títeres, tienes que aprender a hacerlo bien, Janni; si no, solo harás tonterías». Así entré en Charleville.

P. ¿Cuáles son sus referencias? Nos ha hablado de Philippe Genty. ¿Algunas referencias de títeres de Sudáfrica?

R. Hay una artista que se llama Jane Taylor que fue profesora mía cuando estudiaba Bellas Artes. Sus esculturas tienen una profundidad de sentimiento que siempre me conmovió, como si detrás de cada escultura hubiera una historia. Siempre quise conocer esas historias. Por otra parte, mi suegro, Gavin Younge, hace esculturas en las que utiliza materiales muy interesantes. Hizo una serie en la que utilizaba piel curtida de cabra muy fina que se adapta y tiene una transparencia muy hermosa. Yo disfruto trabajando con distintos materiales y viendo sus posibilidades. Otro referente fue Gary Friedman por su uso de los títeres para comunicar mensajes sociales, para interactuar con las comunidades utilizando los títeres como herramienta de empoderamiento. Fue inspirador para mí: no solo veía el poder artístico, sino todo lo que se podía hacer con él.

P. Usted trabajó con la prestigiosa Handspring Puppet Company. ¿Podría contar-nos cómo fue aquella colaboración?

R. En 2010 me dieron el Standard Bank Young Artist Award, el premio más importante en mi país para artistas. En parte fue por mi trabajo creativo, pero también porque había estado organizando un festival de teatro de marionetas y se estaba produciendo un cambio en el panorama del teatro de títeres de Sudáfrica. Al mismo tiempo, Basil y Adrian, de Handspring, estaban pensando en la jubilación y eran conscientes de la relación de mi trabajo con su estética y el tipo de materiales naturales que utilizaba. Así que pensaron que podría encajar como futura directora de la compañía y me invitaron, en principio como directora asociada. Fue una época increíble para mí. Estaban construyendo los títeres de *War Horse* y aunque ya había un equipo de personas que trabajaban en esos títeres, pude participar a la vez que iba poniendo en marcha otras producciones.



Hamlet



Take Flight

Dirigí una reposición de *Woyzeck in the Highveld* que era una producción de William Kentridge y Handspring Puppet Company. Fue una experiencia increíble dirigir esta obra. William Kentridge es un artista muy generoso. Cuando yo proponía cortar o cambiar algo, él siempre estaba de acuerdo y valoraba el cambio. Fue muy generoso.

Luego vino la reposición de *Ubú and the Truth Commission*, que también tuve la oportunidad de dirigir. Hay que tener en cuenta que esta obra había sido el motor en mi decisión de dedicarme al teatro de títeres profesionalmente, lo que hacía que fuera más emocionante.

Al mismo tiempo, haber ganado el Standard Bank Young Artist Award llevaba implícita la financiación de un espectáculo propio para el Festival Nacional de Artes. Ese espectáculo fue *Ouroboros*, se convirtió en una producción de Handspring Puppet Company y viajó hasta Charleville, lo que significó cerrar un círculo porque yo había estudiado en Charleville y ver mi espectáculo representado en el teatro municipal fue un momento increíble.

Ouroboros es una historia sobre la imposibilidad del compromiso de un hombre que oculta su corazón desde su niñez hasta su vida adulta. Me pareció sorprendente poder contar esta historia y que el público siguiera ese ir y venir en el tiempo y entendiera el mensaje. Tal vez no todo el mundo entendió todo. Después creé mi propia compañía, Janni Younge Productions.

P. ¿Dónde encuentra el impulso creativo para iniciar una producción?

R. Siempre el impulso viene de la aportación que el espectáculo pueda hacer para comprender mejor nuestra humanidad, más allá de lo cotidiano. ¿Cómo profundizar en nuestra relación con nosotros mismos y con nuestro mundo? Es lo más importante para mí, cómo puedo crear algo que tal vez abra una ventanita para alguien. Se trata de comprender la complejidad del ser humano y los diferentes elementos que lo componen. Si podemos ser amables y abiertos a esos elementos, podemos estar más integrados con nuestro mundo y con los demás.

P. Háblenos de su proceso de trabajo. ¿Qué sucede desde la primera idea hasta la llegada al escenario?

R. El punto de partida es siempre algún tipo de condición. Puede ser una condición que yo misma me pongo o una condición que procede de lo que me rodea. Cuando me la impongo yo, generalmente tiene que ver con mi deseo de trabajar con alguien y, en ese caso, una vez establecida la relación, nos ponemos a trabajar. La otra posibilidad es mirar alrededor. Por ejemplo, *Ouroboros* surgió de la emoción que me produjo la poesía de Billy Collins combinada con la sorprendente experiencia del nacimiento de mi primera hija. Por otra parte, y sin saber cómo, empecé a pensar en la muerte por primera vez. No es algo que siga pensando mucho, pero en aquel momento el significado de estar vivo y pensar en el futuro cuando ya no lo estemos era un pensamiento constante.

Cuando pienso que es el momento de hacer una producción, tengo dos opciones: establecer una relación creativa con alguien o buscar

un sentimiento o una situación que me gustaría explorar con profundidad para ofrecer algo a los demás. A veces se trata de tomar un tema o una obra. Por ejemplo, hice *The Never-ending Story* que se trata de la relación con un mundo imaginado en el que podemos realizar una transformación emocional que puede afectar a la forma en que nos relacionamos en nuestro mundo actual. Siempre se trata de establecer una relación emocional más profunda con nosotros mismos y elijo temas que me “hablan”. Me encanta el trabajo de Michael Ende. Ya había trabajado haciendo *Momo and the Thieves of Time* y después vino *The Never-ending Story*. En definitiva, volviendo al tema: siempre hay algo que provoca el concepto o la temática. A continuación, establezco el esqueleto de la dramaturgia: qué historia quiero contar, hacia dónde va cada uno y cuál es el esquema básico de los movimientos emocionales. Solo entonces me reúno con el equipo creativo. Incluso si la idea inicial la trabajo con alguien, me voy, construyo la dramaturgia inicial y luego vuelvo para seguir la colaboración e iniciar el trabajo con el equipo creativo.

The Bluest Eye



Origins





Solus Amor



The Bluest Eye

Es verdad que esa dramaturgia básica, en una historia ya existente como *Momo* o *The Never-ending Story* ya vienen dadas en gran parte; pero, cuando estás creando una historia original, tienes que diseñar todos los momentos porque siempre hay muchas opciones y no puedo permitir que mi equipo creativo se sienta inseguro por no saber adónde vamos. Por supuesto, los elementos creativos sorprendentes, que darán sentido y contenido a la pieza, van a ir surgiendo del trabajo del grupo antes de entrar en la construcción de los títeres.

Cuando hice mi máster en teatro de títeres, aprendí la importancia de tener un plan claro y darle a cada parte del proceso su tiempo y su energía. Aprendí que tengo que hacer los talleres creativos y después iniciar la construcción de los títeres. En la actualidad, hago el taller creativo seis u ocho meses antes de iniciar la producción.

Incluso cuando he producido obras en Polonia o Alemania, he hecho el taller creativo seis meses antes para preparar el trabajo. Luego viene el diseño y construcción de los títeres y a continuación el trabajo de dirección. Claro que hay un margen para que la gente juegue y contribuya, pero cuando llego a la sala de ensayo siempre sé exactamente dónde va todo: lo que está sucediendo con los títeres, con la coreografía, lo que aparece en la pantalla, lo que está sonando... Necesito hacerlo así porque creo que el teatro de títeres es muy exigente, aunque algunos digan que es sencillo. Requiere muchas horas de ensayo y mucha energía de los artistas, que necesitan sentirse seguros de que el trabajo avan-

za. Si les estás pidiendo que ensayen ocho horas diarias, seis días a la semana durante cinco semanas, tienen que saber que están construyendo algo y hacia dónde van. En ese momento no puedes ponerte a probar y a descartar ideas.

P. Sus títeres sorprenden por la diversidad de formas y técnicas de construcción. ¿Tiene una forma preferida?

R. Actualmente, mi forma de títere favorita es aquella que tiene espacio para moverse, para expandirse y encontrarse con el cuerpo humano, de forma que podamos usar la expresividad del movimiento del actor en combinación con el material del títere. Creo que el público aprecia mucho la combinación de lo corporal con la marioneta. Por ejemplo, en *Hamlet* las manos del actor ya no son suyas, son las manos de la marioneta, pero están vivas y eso lo percibe el público. Hay algo en la vitalidad del cuerpo combinado con la materialidad que es muy emocionante y últimamente estoy jugando con ello.

P. Usted es presidenta de UNIMA Sudáfrica. ¿Nos puede hablar de esta faceta suya? ¿Cómo es el mundo de los títeres en Sudáfrica?

R. Cuando volví de estudiar en Francia en 2003, el presidente de UNIMA Sudáfrica me dijo: "Por fin has vuelto. Aquí tienes UNIMA, toda tuya". En aquellos tiempos, UNIMA se había convertido en una especie de club social con personas que no eran titiriteros, algunos ni siquiera aficionados, que se reunían una vez al mes para socializar. Por eso me dijo el presidente: «Tú representas el títere, haz que funcione».

Yo había pertenecido a UNIMA cuando era muy joven, cuando todavía pertenecía a los titiriteros. Para mí fue una inspiración que me mantuvo en marcha y con ellos aprendí mucho. Con los años se había reducido y no hacía nada que apoyase el teatro de títeres. Así que, inspirada por mi energía misionera y



mi entusiasmo titiritero, pensé que teníamos que hacer algo para convencer a la gente de que el teatro de títeres es un medio que puede hablar a personas de todas las edades. Necesitábamos una inspiración más allá de Handspring Puppet Company, que ya era una inspiración; pero necesitábamos más diversidad y a alguien se le ocurrió que podíamos hacer un festival de teatro de títeres. Yo dudaba porque era consciente de que no había muchas compañías de títeres en Ciudad del Cabo, pero, finalmente, lo pusimos en marcha mi amiga Aja Marneveck y yo. Así empezó el festival Out the Box de Títeres y Actuación Visual que duró unos 10 años, no de manera regular, pero que terminó siendo un festival de diez días con más de setenta compañías de títeres de todo el mundo. Posiblemente esta fue la razón de su fin: era cada vez más grande hasta hacerse inmanejable. La gestión y la búsqueda de financiación de un festival así se llevaba todo mi tiempo, sin cobrar nada por ello. Tuve la posibilidad de ir a trabajar a Handspring Puppet Company en un momento en que el festival tenía financiación asegurada para un año completo, así que otra persona se quedó al frente de UNIMA y del festival. Sin entrar en detalles, ahí terminó el festival Out the Box, pero

el impacto que tuvo en el público y en los profesionales durante esos años fue muy importante. El festival no sirvió solamente para traer compañías extranjeras, sino que alentó a las compañías locales y a nuevos grupos jóvenes a hacer títeres y a crear espectáculos visuales. Ayudó a entender que es un medio que funciona con máscaras, con proyecciones, con sombras, con todos los elementos que se unen y crean el lenguaje del teatro de títeres.

Cuando regresé de Handspring, UNIMA volvió a mí. Allí no hay candidatos y elecciones formales. Llegas a la reunión y el anterior dice: «¿Quién coge esto ahora?». Lo retomé y empecé a concentrarme en programas de capacitación porque me daba cuenta de que había voluntad e interés en el teatro de títeres, pero nos faltaban habilidades: cómo construir, cómo crear, cómo hacer producciones, etc. Hicimos programas específicos sobre estos temas.

Cuando hablamos de Sudáfrica, hay que entender que en el teatro, como en otros muchos aspectos, hay una enorme división entre grupos raciales. Dedicarse a las artes se considera un lujo para las personas que proceden de un entorno desfavorecido. La Universidad en Sudáfrica no es gratuita y las familias de un entorno emergente que hacen el esfuerzo de pagar los estudios a sus hijos prefieren carreras como medicina, ingeniería o mecánica; carreras, en definitiva, que generen ingresos. En estos sectores el grado de integración es mucho mayor que en las artes. Hay una enorme división en el teatro sudafricano entre los grupos profesionales, estables económica y socialmente, y una enorme cantidad de grupos de teatro aficionado, vinculados a las comunidades rurales o alrededor de las grandes ciudades. Uno de nuestros objetivos con el festival Out the Box era acabar con esta división y construir puentes entre estos dos mundos. Ese ha seguido siendo el objetivo de UNIMA: no solamente ofrecer programas de capacitación a las personas que trabajan en teatros comunitarios, sino ponerlos en contacto con personas del mun-



The Never-ending Story

do profesional para establecer las relaciones necesarias para avanzar. Las relaciones son fundamentales para disminuir los efectos de la brecha económica y geográfica. Los teatros en Ciudad del Cabo están en el centro de la ciudad, donde se mueve la economía. Para una persona de cualquier municipio alrededor, por ejemplo Makassar, desplazarse al centro le cuesta un tercio de su salario diario. ¿Qué tiene que hacer la gente de la periferia para ir al teatro?

En este contexto pusimos en marcha desde UNIMA un centro comunitario dirigido por un titiritero con mucha experiencia que había trabajado conmigo y en Handspring Puppet Company. Cuando estábamos empezando, llegó el confinamiento y durante el mismo apareció un patrocinador budista que apoyó todo un programa de desarrollo social en este centro. Ahora tenemos un huerto de alimentos orgánicos, un comedor de beneficencia y un programa de arte que trabaja con todas las escuelas de los alrededores. Jóvenes artistas, formados en títeres básicos, van a las escuelas a enseñar a los niños que no tienen

acceso al arte y hacen con ellos algunos trabajos sencillos de títeres. Por otra parte, estos jóvenes están recibiendo ahora el siguiente nivel de formación encaminado a la creación más profesional en el teatro de títeres. Todo ello con una financiación estable y suficiente. Siempre he sentido que UNIMA tiene que apoyar el teatro de títeres para dejar huella en la sociedad. UNIMA trata de la paz y los títeres, así que debemos hacer algo que cambie la sociedad, pero también necesitamos desarrollar el arte, apoyar a los profesionales y fomentar la comunicación.

Por otra parte, mi relación con el resto de las UNIMA africanas tuvo dos momentos: en 2008 en Perth formé parte de la comisión africana, pero no fue muy funcional y solamente a partir de 2021 volví a involucrarme en la comisión africana cuando en 2021 UNIMA Internacional realizó un proyecto en línea en África occidental. Paralelamente asistí al Congreso en línea de 2021 y volví a involucrarme. Ahora pertenezco a la Comisión Africana y trabajo en las comisiones Humanitas y Formación Profesional de UNIMA Internacio-



nal. La posibilidad de vernos las caras en reuniones en línea facilita mucho la comunicación y eso nos llevó a plantear una capacitación en línea para varios países africanos en francés y en inglés. Así nació «Tomorrow's Puppetry in Africa», un proyecto financiado por la UNESCO y desarrollado en 2023. Seis países diferentes participaron en talleres de dramaturgia, construcción de títeres y títeres para televisión.

Este proyecto fue interesante no sólo por la capacitación que ofreció, sino porque nos reafirmó en la idea de que en África hay grandes artistas que pueden ser también formadores de artistas africanos. No quiero decir que no podamos traer a maestros europeos o de otros continentes; en Tomorrow's participó Malina Przesluga, una magnífica dramaturga polaca. Solo en la sección anglófona se formaron unos 100 titiriteros. También hubo tres talleres en la sección francófona. Creemos que una buena parte del éxito fue que el taller en línea tenía un profesor en la pantalla, pero también otra persona con formación en los distintos lugares donde estaban los alumnos. Eso hizo posible

que se pudieran escribir pequeñas obras, construir los títeres e, incluso, grabar cortos con la ayuda de este mentor.

Todo esto ha ido abriendo muchas posibilidades de colaboración, unas promovidas por UNIMA, especialmente por la comisión de Formación Profesional, pero otras impulsadas por instituciones públicas y privadas. En ese sentido, en noviembre 2024 tendrá lugar un gran encuentro en Ciudad del Cabo: «Pro-vocation: Roots and Wings». Se trata de la cuarta vez que UNIMA Internacional reúne a titiriteros de un continente para reflexionar sobre la profesión, la creación y el futuro. En este caso lo iba a organizar UNIMA Kenia, que está desarrollando unos proyectos muy interesantes, pero será UNIMA Sudáfrica quien reciba a los titiriteros junto con la Universidad Western Cape. La idea es reunir por primera vez a titiriteros de toda África junto a expertos internacionales. Algunas compañías traerán sus creaciones; pero no se trata solo de conocernos, habrá también la posibilidad de reflexionar sobre qué queremos que suceda durante los próximos diez años con los títeres en África. Hay mucho potencial y mucho entusiasmo, esperamos aprovecharlo.

P: Una buena parte de su trabajo es de creación, pero también de enseñanza. Háblenos de esta segunda faceta. ¿Cómo ha sido su experiencia en la Escuela de Verano en Madrid?

R. Una de las mayores alegrías para mí, como artista, es el privilegio de poder acompañar a otras personas en un proceso que les permita producir algo propio. La creatividad innata de las personas es impresionante y a menudo no somos conscientes de ello. Se necesita un espacio que favorezca la posibilidad de pararse y pensar qué deseas crear, cómo puedes hacerlo y dar el paso. Me encanta ser parte de ese proceso; por eso, cuando recibí la invitación para dar este taller, no lo dudé.

Otra razón que me animó fue que me gusta establecer contacto con otros artistas, se aprende mucho del pensamiento y la imaginación de los demás. Esa es una de las funciones de UNIMA,



Ubu and the Truth Commission

crear puentes. Me emocionaron mucho los títeres que hizo el grupo en esta semana con una enorme creatividad individual. Sí he aprendido que debo establecer unos requisitos que permitan después la creatividad individual. El objetivo sería lograr el equilibrio entre aprender cómo construir una articulación o cómo utilizar una herramienta determinada y desarrollar un diseño original. Estoy bastante satisfecha con lo conseguido a pesar de que una semana es muy poco tiempo. El último día, cada uno de los participantes expuso la historia imaginada y el personaje construido. En todos los casos, sin excepción, pensé que me encantaría hacer esa producción porque eran buenas ideas y el mundo sería mejor si se compartieran esas ideas. Esto es lo que me motiva en la vida, ver que con todas esas ideas compartidas, el mundo tiene más bondad, más humanidad. Cuando estás estudiando, tienes tiempo para pensar qué significa el trabajo para ti y qué puedes hacer para que tu trabajo sea más profundo. Cuando entras en la vida profesional, el tiempo de reflexión es mucho menor, no siempre tengo tiempo para volver a lo

que realmente me motiva. Enseñar, dar una charla o, incluso, este rato de entrevista me parece increíble porque me permite hablar de lo que me importa. Me siento agradecida por esta experiencia.

P. ¿Cuál sería un objetivo para el mundo de los títeres?

R. Yo tengo un objetivo personal que es trabajar para que los títeres dejen de ser espectáculos exclusivamente para niños, que se entienda que es un arte y que, por lo tanto, es importante para cualquier edad, es importante para la humanidad. Pero ese es un objetivo personal.

Creo que el objetivo del teatro de títeres en general debería ser organizarse mejor, es decir, movilizar mejor los recursos disponibles para crear más trabajo. Lo que el teatro de títeres tiene que decir es necesario para el mundo, aunque lo que yo digo y lo que dicen otros no sea lo mismo; siempre es importante porque son aportaciones de bondad y humanidad. Por eso creo que el objetivo es conseguir una comunidad más organizada.

P. En estos días ha hablado con frecuencia de la humanidad e incluso ha preguntado a sus alumnos qué piensan ellos. Para usted, ¿qué es lo que nos hace humanos?

R. Creo que la conciencia es lo que nos distingue como humanos. Si tenemos conciencia, podemos ver que la visión que cada uno tiene del mundo es una creación interna. ¿De dónde viene sino de nuestra mente? Obviamente, nos movemos en un mundo físico pero cada percepción, cada idea, cada una de las cosas que sostenemos como ciertas están únicamente dentro de nuestra mente. Si tenemos conciencia, ¿cómo podemos considerarnos superiores moralmente o fanáticos o enemigos? La conciencia nos hace mirar a los demás y a la bondad de este mundo. Esta es mi idea de la conciencia. Claro que puede no ser así para otras personas, cada uno tiene una manera de percibir lo que es importante. Esa manera única es muy hermosa porque como artistas tenemos la misión de crear un mundo, aunque sea con algo tan sencillo como la narración de

historias. Tenemos la oportunidad de ser conscientes de lo que estamos creando y de lo que ofrecemos a los demás. Por eso creo que la conciencia es la cualidad fundamental del ser humano.

P. ¿Qué puede el títere frente al dolor, la muerte y la nada?

R. No sé si los títeres pueden hacer algo contra estas experiencias humanas inevitables. Tal vez lo que sí pueden hacer, y vuelvo a la conciencia, es hacernos conscientes de que lo que nos sucede es parte de algo más grande, que no se trata solo de nosotros y eso puede hacer que la experiencia sea menos desgarradora. Además de apoyarnos, los títeres crean también espacios de alegría, diversión, deleite... que son parte del antídoto que necesitamos en nuestro mundo. Los títeres crean puentes, unen a las personas y producen alegría. Los títeres nos ayudan a ver el mundo como algo más grande que nosotros mismos y esa es una perspectiva útil frente al sufrimiento.



Janni Younge (Ciudad del Cabo. Sudáfrica) es considerada como uno de los grandes valores del arte del títere, como lo demuestra su trabajo constante en distintos continentes junto a creadores de diferentes disciplinas artísticas. Tras estudiar Bellas Artes en Sudáfrica, se formó como titiritera en Charleville, aunque su admiración por los títeres le viene desde su infancia.

Su trabajo se apoya en dos columnas: la creación artística y el compromiso con la sociedad, dos motores que podemos encontrar en cada uno de sus espectáculos, muy diferentes unos de otros por su constante investigación de nuevas técnicas y por la combinación de diferentes disciplinas artísticas, como ella misma explica en el texto que publicamos en este número de Fantoche.

Paralelamente a la creación en Janni Younge Productions, desarrolla un importante trabajo como presidenta de UNIMA Sudáfrica y en distintas comisiones de UNIMA Internacional.

Ha sido merecedora de numerosos premios como el *Standard Bank Young Artist Award* de teatro (2010), varios premios *Cap de Fleur* por diseño de marionetas y el Premio *Nagroda* por dirección.

En julio de 2024 impartió *Construyendo el movimiento* Taller de construcción de títeres dentro de la Escuela de Verano de UNIMA que tuvo lugar en Alcorcón (Madrid) en las instalaciones del Centro del Títere. Además de impartir el taller, realizó un encuentro con personas interesadas en su trabajo y se prestó a esta entrevista con una enorme generosidad.

UNA CONVERSACIÓN ENTRE LA DANZA Y EL TÍTERE EN LA PRÁCTICA DE LA CREACIÓN

Janni Younge
Traducción: Hitos Hurtado

Solus Amor



Cuando la danza y los títeres se unen en la creación teatral, surge un tercer lenguaje, uno que habla de la transformación y la multiplicidad de una manera que ninguna de las dos formas podría lograr por sí sola. Como directora e investigadora de títeres contemporáneos, he observado cómo este diálogo entre disciplinas abre nuevas posibilidades de expresión. Este diálogo práctico sirve como metodología de formación y como vehículo de investigación para ampliar ambos lenguajes de actuación. La conversación entre disciplinas se ha vuelto crucial en el teatro contemporáneo, ya que buscamos ir más allá del naturalismo para encontrar nuevas formas de investigar y expresar las multiplicidades de la existencia humana.

Una de las bellezas profundas de la existencia es su expansión. Se extiende mucho más allá de los marcadores físicos e inmediatos de la experiencia, como el mundo material y el lenguaje hablado que usamos para definirnos dentro de él. Los enfoques filosóficos del yo y del ser han señalado durante mucho tiempo la naturaleza ilusoria de nuestra percepción de la realidad. Desde este punto de vista, los límites de lo que somos se abren y se difuminan, y nuestra interdependencia con el mundo físico y natural, así como con otros seres vivos, se hace evidente. A medida que nos alejamos de relacionarnos con nosotros mismos a través de lo fijo y definido, necesitamos formas de expresión que permitan la fluidez y la transformación de los cuerpos en el espacio para evocar este estado fluido del ser.

Este marco teórico se ha convertido en un elemento central de nuestras investigaciones prácticas, ya que la integración de la danza y los títeres ofrece posibilidades únicas para explorar y expresar estas complejidades. Los títeres y la danza son formas sofisticadas que funcionan a través de la metáfora y el movimiento para expresar lo que significa estar vivo, ser humano. Cuando estas dos formas se encuentran, pueden crear lo que yo llamo una meta-conciencia del yo, una capacidad para crear y deconstruir simultáneamente la ilusión de la vida.

Los títeres y la danza comparten una poderosa relación con la respiración, el peso y la intención que conecta al espectador con el contenido emocional. Al unir las disciplinas en el desarrollo de la actuación, descubrí una paradoja fascinante que se ha convertido en el centro de nuestro proceso práctico de formación e investigación. El cuerpo danzante se esfuerza por superar lo natural, por desafiar la gravedad, por ir más allá de lo cotidiano en sus formas expresivas. Por el contrario, el títere se basa en los detalles naturales del movimiento cotidiano realista para capturar las indicaciones de la vida en su ser. Aunque tanto el titiritero como el bailarín son expertos en usar el impulso y el movimiento para evocar una conexión metafórica con la experiencia humana, las técnicas para combinar las dos disciplinas brindan un conjunto único de desafíos.

La sala de ensayo se convierte en un espacio donde estas contradicciones deben ser negociadas para permitir que emerja el poder de cada forma. Si la marioneta no tiene suficiente narrativa y elementos cotidianos con los que conectarse, pierde su sentido de



impacto como un objeto vivo, convirtiéndose simplemente en un objeto en las manos o una extensión del cuerpo. Por el contrario, si el bailarín queda atado o escondido detrás de la marioneta, la expresión completa del movimiento físico se ve obstaculizada y enmascarada. Estos desafíos han llevado a la evolución de la forma en que trabajo tanto con el material como con la forma de movimiento en el proceso creativo.

Al interpretar una pieza de dramaturgia, el bailarín debe incorporar el significado de ese momento a su cuerpo, utilizando el movimiento técnico como marco para la expresión emocional. El titiritero, por otro lado, debe proyectar la interpretación emocional en el movimiento del objeto, concentrando su energía en el objeto y poniendo su

corporeidad «al servicio» del títere. Para crear la ilusión de vida de la manera más efectiva, el titiritero debe crear la impresión de que el movimiento del títere está motivado desde dentro de sí mismo, que el títere tiene su propia voluntad de moverse. Encontrar el equilibrio entre estas formas, entre estas diferencias fundamentales en el enfoque del movimiento y la vida, significa inclinarse hacia lo que ambas formas necesitan: crear un espacio para el movimiento emocionalmente expresivo mientras se conectan los cuerpos de los títeres con una narrativa que permite un gesto específico relacionado con la conciencia cognitiva y la percepción sensorial.

La forma física de la marioneta es central en esta investigación en mi trabajo. Los títeres mecánicamente complejos y físicamente naturalistas han dado paso a formas más ágiles. En el suelo de la sala de ensayo, los intérpretes se han comprometido con estos materiales más sensibles. Los intérpretes navegan constantemente por la combinación de objeto, movimiento corporal e intención. La canalización directa de la emoción a través del material permite una unidad expresiva en el cuerpo del bailarín y del títere. Este doble enfoque ha llevado a la aparición de prácticas de ensayo colaborativo que abordan específicamente los desafíos de mantener tanto la vida de los títeres como la de los bailarines. Este encuentro se ha convertido en el punto de exploración para ampliar la conexión entre la precisión técnica y la flexibilidad creativa en ambas formas. A través de la exploración y el juego, hemos desarrollado un vocabulario físico compartido donde los límites entre disciplinas se difuminan a propósito.

La exploración y evolución de nuevas formas es difícil dentro de procesos de ensayo estrictamente controlados por el tiempo. He desarrollado talleres de preproducción para permitir una exploración real. El proceso del taller sirve como campo de entrenamiento y laboratorio de investigación. Exploramos cómo los elementos de la narrativa pueden tomar forma, probamos el impacto visual de las formas de los títeres y participamos en el intercambio y la exploración interdisciplinarios. También es el espacio en el que el equipo puede explorar la conexión emocional con el corazón de la obra y jugar con su propia interpretación del contenido. Es a través de este proceso como surge la dramaturgia final de la producción. Por lo tanto, cuando entramos en los ensayos de producción, tenemos una sensación de hacia dónde vamos todos y cómo hablaremos del contenido con los materiales de esta producción específica.

El proceso de exploración se convierte en una conversación entre la forma material y la interpretación del movimiento. En nuestro trabajo sobre *Hamlet*, las elecciones materiales se convirtieron en decisiones dramáticas. El uso de la arpillera, con su tejido abierto que sugiere interconexión, creó lo que se convirtió en un vocabulario físico de relaciones.

En nuestra producción de *Ací, Galatea, e Polifemo*, la evolución de la marioneta Galatea proporciona otro ejemplo de esta conversación.

El personaje que encarnaba tanto al océano como a la mujer, Galatea, necesitaba fluidez y transparencia en su forma. El diseño de la cabeza de la marioneta se creó a partir de plástico transparente con extensiones desiguales de tela liviana. Estas largas extensiones de tela abrieron nuevas posibilidades para el movimiento, el vocabulario y la forma visual final de la producción. El taller reveló un dinamismo que era a la vez bello y evocador tanto del agua como de la sensibilidad humana. Para mantener esta fluidez a lo largo de la producción, necesitábamos diseñar un mecanismo de soporte para la cabeza que no restringiera el movimiento, sino que redujera la tensión. Las soluciones técnicas que desarrollamos a través de este proceso surgieron de la intersección de la necesidad práctica y la intención dramática.

A través de esta investigación a través de la práctica, he descubierto cómo la combinación de estas formas nos permite mostrar múltiples verdades simultáneamente. Lo que comenzó como una exploración práctica de la «doble visión» en el teatro de títeres -la percepción simultánea de la ilusión y su construcción- ha evolucionado hasta convertirse en lo que yo llamo «grupos de enfoque colectivo». Estos momentos, en los que bailarines, titiriteros y títeres trabajan juntos para manifestar diferentes aspectos de un mismo estado emocional o psicológico, se han convertido en una herramienta dramática clave en nuestro trabajo. Galatea emerge de una tela lisa en movimiento, a una forma de marioneta humana, a peces que se separan y se reagrupan, a una cantante y a una bailarina. Las formas se combinan para conectar al público con un personaje que es a la vez elemental, más grande que la vida y genuinamente humano.

A través de la exploración práctica, hemos descubierto cómo la integración de la danza y los títeres puede crear momentos teatrales que hablan de los aspectos físicos y metafísicos de la experiencia humana. Nuestra investigación sugiere formas de mostrar tanto las interacciones externas impulsadas por los personajes como la expresión simultánea de un paisaje interno.

El desarrollo de este enfoque ha revelado nuevas posibilidades para la expresión teatral, al tiempo que plantea importantes preguntas sobre la naturaleza de la práctica interdisciplinaria. ¿Cómo mantenemos la integridad de cada disciplina mientras permitimos que se transformen entre sí? ¿Cómo podemos formar a los artistas intérpretes para que naveguen por estas complejas demandas? ¿Qué nuevas herramientas dramáticas emergen de este diálogo entre formas?

A medida que esta investigación continúa, cada producción se convierte en un nuevo laboratorio para explorar la conversación entre disciplinas. El diálogo continuo entre la danza y los títeres genera no solo actuaciones, sino también nuevos conocimientos sobre la formación, la dramaturgia y la naturaleza de la práctica interdisciplinaria.

RICHARD TESCHNER

Entre oriente y occidente

Nani de Julián

Miedo y arte. Éxito y fracaso

El pequeño Teschner llora aterrado en los brazos de su padre que se mantiene firme hasta el final de una obra de títeres de guante en Karlovy Vary, su ciudad natal. Kasperl acaba de atacar sin piedad a un inocente conejo blanco. No es la acción en sí lo que más repulsa al niño, sino el hecho de que el muñeco haya tomado vida. Y aunque distingue que las voces impostadas son de origen humano, la vida insuflada al títere le resulta tan oscura como difícil de descifrar. El trauma se extiende desde los títeres a las máscaras, desde lo inerte a lo que otorga capacidad de transformación y vida. Desde lo que en su estado natural permanece inmóvil, pero puede llegar a moverse. Tal es así que, secuestrado por un ataque de pánico, golpea a su madre con violencia cuando esta, un día de juegos, se coloca una máscara. El pequeño Richard es incapaz de distinguir entre persona y personaje.



Richard Teschner still from
nachtstucke 1913 obelisk art
history

Para comprender esto desde una perspectiva extrínseca a la infancia, es necesario recordar que la cultura del Imperio Austrohúngaro, y en particular la de Praga, está impregnada de tradiciones folclóricas y leyendas que reflejan una fascinación por figuras animadas creadas por el hombre. En el imaginario colectivo está bien fijado el Gólem de Praga. Según esta narrativa, el rabino Judah Loew ben Bezalel creó en el siglo XVI una criatura de barro, el Gólem, para proteger a la comunidad judía de la ciudad. Esta figura, animada mediante rituales cabalísticos, simboliza la aspiración humana de infundir vida a lo inanimado y refleja una profunda conexión con la idea de crear seres artificiales para cumplir propósitos específicos.

Tendrán que pasar dos décadas hasta que el joven Teschner vuelva a encontrarse con los títeres y marionetas. Pero entonces su mirada será diferente. Ha pasado por cuatro años de secundaria, más tres de la Academia de Arte de Praga y un intento de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Viena que resarce con una breve asistencia a la Escuela de Artes Aplicadas de Viena, que, por razones desconocidas, abandona. Regresa a su ciudad natal de Leitmeritz en 1901 y finalmente a Praga. Su mirada es distinta. Es la de un artista en ciernes que respira y es parte de la influencia que la secesión de Viena, el modernismo y el simbolismo tienen en las artes visuales, la literatura y el teatro. Así, cuando se encuentra en la plaza de la ciudad vieja de Praga con una caravana que ofrece un espectáculo de marionetas, el joven Teschner se enfrenta a los miedos de su infancia desde la estética y la plástica. Caballeros, dragones, maldiciones y

relámpagos se suceden. Su atención se detiene en todos los detalles, colores, formas y mecanismos. Pone especial interés en las sombras que las marionetas proyectan sobre el fondo a la luz de una única lámpara de queroseno, tanto que más tarde se reflejará en un cuadro que titulará *Drama de marionetas*. Pero el joven e inquieto Teschner quiere más. Su mentalidad de estudiante quiere descubrir lo que se esconde detrás de todo el artificio de fantasía. Accede a la caravana y encuentra la escenografía y las marionetas colgadas en la pared. No sólo eso. Encuentra también al titiritero; *trifinium* donde confluyen artista, artesano y demiurgo. El trauma ha sido superado. Más tarde, el propio Teschner diría sobre sí mismo: *Después de eso, a veces se podía ver a un joven algo ingenuo en las calles nocturnas del casco antiguo de Praga, con unas marionetas más románticas y literarias que artísticas*. Los intentos se suceden. En 1905 Teschner y Gustav Meyrink planean crear un teatro de marionetas en colaboración con los Wiener Werkstätte. Este plan fracasa, principalmente por razones financieras. En 1906 construye los personajes El joven y La niña, de cincuenta centímetros, para la obra *Der Tor un der Tod* de su contemporáneo poeta, dramaturgo y ensayista austriaco Hugo von Hofmannsthal. Pronto abandona este proyecto. Un par de años después, su carrera como escultor, grafista y titiritero parece coger cuerpo. En 1908 participa en la Exposición de Arte de Viena, donde muestra con cierto reconocimiento marionetas, mosaicos de vidrio, obra gráfica y pictórica. Es también el año en el que colabora en la puesta en escena la primera representación en alemán de *Peleas y Melisande* en el Teatro Alemán de Praga. Pero también es el año donde su plan de fundar una academia de arte en lengua alemana en Praga junto con Karl Wilfert fracasa. Y el de conseguir una cátedra en la academia de Praga también lo hace. Han sido sólo unos pocos años, pero el zigzag entre éxito y fracaso ha dejado huella. En 1909 se muda a Viena, donde se convierte en miembro de los Talleres vieneses (Wiener Werkstätte). Allí aprende y trabaja; duro, buscando su sitio, su proyecto personal.

Theater Museum



El tiempo avanza sin permiso, es el año de 1911. Contrae matrimonio con Emma Bacher-Paulick. Durante su viaje de luna de miel a los Países Bajos en el verano de ese mismo año, Teschner descubre en las tiendas de antigüedades el arte de la marioneta javanesa Wayang Golek. Queda impresionado. La impronta es ahora mucho más fuerte que la de aquellos caballeros y dragones de la plaza de la ciudad vieja de Praga. Estos títeres, caracterizados por su estilización, fluidez de movimiento y riqueza simbólica, marcan un punto de inflexión en su carrera. Teschner gasta dinero en adquirir figuras de Wayang Kulit y Wayang Golek, También en comprar libros sobre leyendas y folclore javanés. Oriente se ha inoculado en su pulsión creativa. Unos meses después de su regreso se muda e instala en Gersthof, donde levanta su estudio y teatro de marionetas.

El Goldene Schrein. 1912-1932

La influencia del teatro de sombras y la estética oriental se convierten en elementos esenciales. Inspirado en las formas sinuosas y la teatralidad ritual del wayang golek, Teschner empieza a desarrollar un lenguaje propio dentro del teatro de títeres, alejándose de la tradición centroeuropea más popular (el Kasperltheatre). Se acerca decidido a una estética más refinada y simbólica, así como a una técnica más elaborada. Crea el Goldene Schrein (Santuario Dorado, a veces también traducido como Caja Dorada). Es un teatrino rectangular diseñado y tallado por el escultor Max Domenig. Tiene dos cualidades que lo diferencian de cualquier otro teatrino: una; está cerrado por unas puertas doradas que se abren desde dentro tirando de una cuerda; dos; su proscenio tiene una placa de vidrio.

Santuario Dorado



Este espacio íntimo le permite experimentar con nuevas formas de expresión teatral, integrando elementos visuales y musicales en un formato innovador. El Santuario Dorado se convierte en un laboratorio artístico donde Teschner desarrolla su distintivo estilo a camino entre oriente y occidente. Fabrica figuras, con un tamaño entre diez y cincuenta centímetros, para ser manejadas desde abajo a través de cuerdas que pasan por dentro del títere y que se accionan mediante un conector con la misma mano con la que se sostiene. Plasma la influencia oriental dotándolos de miembros alargados y flexibles, refinados rasgos faciales, elegancia en el movimiento y detalle en el vestuario. Llegan sus primeros montajes: *Nabi Isa* (1912), *Nawang Wulan*

(1912), *Kosumos Opfertod* (1912) y *Prinzessin und Wassermann* (1913). Teschner sabe que la obra empieza tan pronto el público entra en la sala. Cubre sus paredes con todo tipo de elementos artesanales y artísticos que predisponen al espectador a entrar en un lenguaje y mensaje reservados. No cree en el texto, «los títeres no pueden hablar porque son de madera», defiende infinitas veces, así que sus obras son pantomimas acompañadas de música. Un Polyphon, un tocadiscos primitivo con placa metálica agujereada que gira sobre engranajes dentados para producir sonido (y al que Teschner añadirá agujeros para momentos exactos de la obra). Decide desarrollar la narrativa través del movimiento y la acción

escénica, desprovista de palabras. Por si acaso, por si alguien no entiende lo que ve, sus asistentes reparten folletos con el argumento y las acciones que se llevan a cabo. Él mismo se transforma también en parte de la puesta en escena previa a la obra. Se enfunda en una túnica negra, se viste en el misterio. Muy pronto pasa a ser conocido como el mago de Gersthof. Son unos años de fortísima influencia y estilo oriental que, aunque le dan fama, deja a un lado. Aún no lo sabe, pero nacen en este momento para el Santuario Dorado personajes que retomará más tarde para sus proyectos en el cine de animación: *Traum in Karneval* (1929) y *Der Drachentöter* 1930. Es el caso de Zipizip, una de sus marionetas más famosas utilizada en la obra *Nachtstück* (1913). Zipizip es una criatura de fantasía, un híbrido entre un saltamontes y un pájaro con grandes ojos dorados, dos antenas largas móviles y dos cortas. Las alas, la parte superior de los brazos y la parte posterior de la cabeza, así como una pequeña cola móvil, tienen un patrón de color azul verdoso. La parte frontal del cuerpo es de color amarillo claro, sus patas tienen manchas doradas y garras negras. Su mano izquierda tallada para sostener una flauta. Es también el caso de Wassermann; un ser grotesco, panzudo y de color verde que esconde un buen carácter y al que Teschner, después de muchos intentos, conseguirá dotar de movimiento en el torso a través de un mecanismo en espiral. Teschner ha dado un paso más; ha inaugurado una etapa con fuerte influencia del cuento de hadas. Son dos décadas de búsqueda...

El Figurenspiegel.

Desde 1928 en adelante

A finales de la década de los años veinte y principios de los treinta, el Golden Schrein convive unos años con un nuevo teatro creado por



Figuren Spiegel.
Die Lebens Uhr. 1935



Richard Teschner

Teschner. En 1928, el artista y titiritero lleva su exploración del teatro de marionetas a un nuevo nivel con la creación del Figurenspiegel (Espejo de Figuras), un teatro de títeres que representa la culminación de su búsqueda por una síntesis artística total. Este innovador espacio escénico permite a Teschner integrar de manera armoniosa arte, técnica y ciencia.

La idea surge mientras colabora en el rodaje de la película *El espejo misterioso* dirigida por Carl Hoffmann, donde se le pide que resuelva una escena donde actores-marionetas se miran en un espejo. Brota entonces el proyecto de un escenario circular único delimitado por una lente cóncava, alrededor del cual alterna los símbolos del zodiaco. Este diseño rompe con la tradicional estructura del proscenio, ofreciendo una nueva perspectiva espacial, circular frente a rectangular, para las representaciones de marionetas, así como efectos visuales sugestivos y una mayor profundidad en la puesta en escena. Utiliza también un proyector, una versión electrificada de la linterna mágica creada por el padre jesuita Athanasius Kircher en el siglo XVII; que Teschner modifica para poder proyectar varias imágenes al mismo tiempo en varios planos. Gracias a su asistente Helene Schreiner, doctora en química, consigue mezclar líquidos que al ser atravesados por el haz de luz del proyector generan formas iridiscentes en el fondo del teatro. Incluye además un sofisticado sistema de iluminación en cuatricromía (amarillo, rojo, verde y azul) distribuido en cuatro filas que, acompañado del proyector, permite crear atmósferas diferentes para cada escena. Durante estos años continúa utilizando la técnica oriental. Manipula las marionetas desde abajo con varillas, aunque el contenido de las obras se va acercando

más a la cultura europea al tiempo que su enfoque en la perfección de la técnica y la manipulación se vuelven objetivo.

Se mantiene también firme en la pantomima, no quiere poner palabras en boca de las marionetas, así que construye historias que normalmente se dividen en tres partes y pueden ser contadas únicamente con la acción escénica. A través del Figurenspiegel, Teschner presenta una serie de obras que reflejaban su inclinación por lo místico y lo simbólico. Es el caso de *Die Lebensuhr*; una alegoría sobre el ciclo vital humano donde las marionetas personifican diferentes etapas de la existencia. O *Der Basilisk* (1937), obra basada en la leyenda del basilisco que explora temas como el miedo y la redención en un contexto fantástico. Son dos décadas más, de búsqueda de la perfección...



Zipizip

Los últimos años. Su legado

Richard Teschner continuó innovando en el ámbito del teatro de marionetas hasta su fallecimiento el cuatro de julio de 1948 en Viena. Es obligado decir que, hasta su última etapa, siempre tuvo asistentes-titiriteras en su trabajo: Hermy Ottawa, Dra. Helene Schreiner y Lucia Jirgal (esta última se convirtió en su última asistente en 1942) fueron las que más tiempo permanecieron a su lado. Durante sus últimos años, se dedicó a perfeccionar su Figurenspiegel y a crear nuevas producciones que consolidaron su reputación como pionero en la integración de diversas formas artísticas dentro del teatro de títeres. Tras su muerte, su esposa, Emma Bacher-Paulik, asumió la responsabilidad de preservar y continuar su legado artístico. Bajo su dirección, las representaciones del Figurenspiegel se mantuvieron activas, asegurando que la visión de Teschner siguiera viva en el escenario. En 1953, el teatro y su colección fueron incorporados a la Colección de Teatro de la Biblioteca Nacional de Austria, actualmente conocida como el Museo del Teatro de Austria.

LA MÁQUINA REAL



la historia **viva**
de los títeres del Siglo de Oro

Esther Fernández

Institute for Research in the Humanities
University of Wisconsin-Madison

Tener el honor de escribir este artículo sobre la compañía de Jesús Caballero, *La Máquina Real*,¹ y más aún, para el veinte aniversario de la revista *Fantoche*, es para mí un acto conmemorativo a muchos niveles. Mi colaboración con Caballero surgió de manera inesperada y, ahora, con la distancia de los años, puedo decir que cambió el rumbo de mi carrera e, incluso, de mi vida.

¹ <https://lamaquinareal.com/>



En el verano de 2010, mientras pasaba unos días en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, asistí en el Corral de Comedias a una representación de *El esclavo del demonio* (1612), una comedia de santos de Mira de Amescua. No sabía muy bien qué esperar, en parte porque no estaba muy familiarizada con el género hagiográfico, pero imaginaba que sería una adaptación más de las muchas que pueblan la cartelera del Festival cada mes de julio. Sin embargo, al tomar asiento, me sorprendió que en el escenario estuviera instalado un retablo pequeño en el que apenas cabía un actor de pie. En un principio lo achaqué a un efecto del decorado, pero nada más comenzar la función me di cuenta de que estaba ante un singular elenco. En vez de actores de carne y hueso, la escena se fue poblando de títeres de poco más de un metro de altura que protagonizaron la comedia de principio a fin. Todavía recuerdo el sentimiento de perplejidad cuando terminó aquel espectáculo, pero lo que más me asombró fue enterarme poco después de que este tipo de funciones, enteramente a base de marionetas, fueron muy populares en el Barroco, especialmente en época de Cuaresma, como parte del repertorio de las compañías conocidas como *la Máquina Real*.²

² La revista *Fantoche* ha sido pionera en la publicación de varios artículos sobre estas compañías a cargo de Francisco J. Cornejo, uno de los investigadores que más a trabajado sobre el tema en nuestro país.

Cerca del Tajo de Garcilaso de la Vega, Teatro de Rojas, Toledo, 2025



Estreno de *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega
Corral de comedias de Almagro, 2010



Talleres de
La Máquina Real
en Cuenca

Al regresar de Almagro, escribí a Caballero para solicitarle una entrevista y, en cuanto se presentó la oportunidad, viajé a Cuenca para conocerlo en persona. Durante mi visita a su taller, al observar de cerca la belleza de aquellos títeres tallados a mano al estilo de la imaginería religiosa barroca, decidí abandonar mis demás proyectos y sumergirme de lleno en el estudio de los títeres españoles de la temprana modernidad. Desde ese momento, no he dejado de seguir ese camino, que me ha llevado hasta este momento: celebrar el trabajo de un destacado maestro titiritero contemporáneo —Jesús Caballero— y de su compañía, *La máquina real*, cuyo esfuerzo por recuperar la tradición barroca de los títeres de la Península es un arte en vivo.

Hablar en detalle de cada montaje de Caballero sería imposible en el espacio de estas reflexiones, pero sí me gustaría establecer algunas categorías que delinee el recorrido de esta compañía desde sus inicios hasta el presente. Comenzando con las comedias de santos, que constituyen la base fundacional de la misión artística de nuestro director, para luego continuar con su exposición sobre la historia del teatro de figuras en España, sus óperas de marionetas y, finalmente, su serie de montajes de pequeño formato dirigidos especialmente al público más joven.

Santos de Palo

Como hemos mencionado previamente, Caballero ha sido pionero en recuperar para la escena contemporánea un espectáculo único: la denominada máquina real. Esta aventura comenzó en 2009 con el estreno de *El esclavo del demonio*, una comedia de santos basada en la leyenda portuguesa de Fray Gil de Santarém. Un año después, *Lo fingido verdadero* (c. 1608) de Lope de Vega, obra inspirada en la vida de San Ginés, subió a los escenarios con un montaje ecléctico que, aunque seguía el estilo de la función anterior, Caballero la despojó de todo ornato para invitar al espectador a descubrir el funcionamiento interno de este tipo de representaciones. El espectáculo propuso un escenario donde actores y marionetas interactúan de manera



Personajes en proceso de
caracterización

equitativa, rompiendo constantemente la cuarta pared para involucrar al público en el juego dramático.

Con *El esclavo del demonio*, Caballero se adentró en los aspectos técnicos y simbólicos de una máquina real reconstruida arqueológicamente. Su objetivo era entender este tipo de representaciones desde dentro y explorar, desde la escena, los pocos datos históricos disponibles sobre este teatro de títeres. Para ello, el director se centró en tres aspectos clave: (1) la elaboración de los títeres y su manipulación, (2) la reconstrucción del diseño del retablo y (3) la reproducción de los efectos de tramoya.

Caballero elaboró un tipo de marioneta articulada, de varilla y peana, con una altura entre 65 y 85 centímetros, manejada desde detrás de los bastidores o por debajo del escenario. El proceso de elaboración de los títeres sigue el tallado y policromado característico de la imaginería religiosa barroca. Un desafío para el director fue solucionar la falta de información sobre las técnicas de manipulación, ya que no existen datos directos sobre ellas hasta la fecha. Caballero se basó en el armazón del retablo y el tipo de títere empleado para experimentar con los distintos movimientos y posiciones, que debían ajustarse a las dimensiones y la arquitectura del retablo, lo que implicaba complejas coreografías corporales.

La reconstrucción del espacio escénico de la máquina real realizada por Caballero se basó en las dimensiones originales: 6 metros de boca por 5 metros de fondo, ideadas para encajar perfectamente dentro del escenario de un corral, que medía 8 metros de ancho por unos 5.3 metros de fondo. Esto permitía destacar visualmente la acción protagonizada por los títeres y creaba una mayor "devoción óptica" en el espectador (Bastianutti 1981: 713).



Escenas de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega en el corral de comedias de Almagro 2010

Además de los títeres, su manipulación y el diseño del retablo, la máquina real se distinguió por una eficaz representación de los efectos de tramoya, que eran comunes en las comedias hagiográficas, como apuntó John J. Varey (1957: 180). En *El esclavo*, los vuelos, las apariciones, los hundimientos y las transformaciones se reprodujeron íntegramente, siguiendo los mecanismos ‘artesanales’ originales, usando hilos para los vuelos y llamas y pólvora para las apariciones. La tarea de Caballero al recuperar para el siglo XXI la máquina real no consistió únicamente en mostrar una tradición dramática desde vitrinas museísticas, sino también en despertar la curiosidad del espectador y promover una recepción crítica al enfrentarse con un tipo de espectáculo tan ajeno a la mayoría. Por esta razón, el segundo montaje, *Lo fingido verdadero*, fue una propuesta experimental que adoptó un enfoque más brechtiano, alentando al espectador, en palabras de Jacques Rancière, a “buscar un sentido” en lo que contemplaba (2010: 12).

Si en *El esclavo* la escenografía detallada trataba de maravillar al público resaltando lo sobrenatural, en *Lo fingido verdadero* la apariencia pierde peso para dar paso a un rústico armazón compuesto por vigas y rampas. La adaptación de la comedia original contribuyó significativamente a despojar la escena de la magia visual. La conversión metateatral de Ginés, en la versión de Caballero, se presenta de forma paródica, y el protagonista termina aceptando el martirio del César, más por devoción a Marcela que por amor a Dios. Además del decorado y la adaptación libre de la comedia, no existe distancia alguna entre actores y marionetas, ambos ocupan el mismo plano visual. Esto implica que manipulador y títere comparten emociones y dialogan entre sí, de manera que se convierten en una prolongación física el uno del otro. Esto es significativo, ya que, en el Bunraku (el tradicional teatro de marionetas japonés), aunque el manipulador permanece visible en escena, no permite que sus emociones interfieran con el alma del títere, lo que marca explícitamente la distancia entre ambos. En este montaje, sin embargo, los manipuladores y las marionetas rompen sus roles tradicionales para mostrarse ante el público conscientes de su naturaleza real: actores y objetos manipulados. Un ejemplo notable es la escena de la muerte de Apro (el títere). Uno de los titiriteros lo golpea con una espada hasta que le arranca la cabeza, la cual rueda hacia el público. El descabezado Apro se dirige al público y pide que le devuelvan su cabeza para poder morir finalmente. En este montaje, los límites entre la realidad y la ficción se vuelven complejamente borrosos, ya que, al romper la cuarta pared, el público se ve involucrado en el juego de apariencias desde una perspectiva crítica y altamente creativa.

Ya sea el montaje arqueológico de *El esclavo* o la propuesta experimental de *Lo fingido*, ambas obras logran recuperar, cada una a su manera, el teatro de marionetas dentro del marco artístico de la máquina real, revelando sus engranajes. Esta variante histórica, rescatada desde la escena por Caballero y su equipo de colaboradores,



La selva sin amor,
de Lope de Vega,
estreno en Almagro, 2020

entre los que se encuentra el investigador Francisco J. Cornejo, uno de los grandes especialistas en estas compañías, tiene la capacidad de abrir nuevos caminos en la puesta en escena de la comedia de santos, un subgénero dramático que, en pleno siglo XXI, sigue ofreciendo una gran riqueza a nivel textual, visual y receptivo cuando se trata con creatividad y rigor, tal como lo ha hecho Caballero.

Historias vivas

Dentro de la filosofía de Caballero y de cualquier titiritero, la marioneta, por muy bonita o valiosa que sea, está hecha para vivir en escena, moverse e incluso desgastarse con el uso natural y la violencia a la que son sometidas. La destrucción es parte de su esencia, como lo es el movimiento. No hay nada más nostálgico que ver a un títere inerte. Su espíritu pide que alguien, da igual quién sea, le devuelva a la vida. No hace falta que sea la magistral técnica de un titiritero la que le resucite; puede ser la mano de un niño o de cualquier persona que, llevada por la curiosidad, el juego, la compasión, se acerque a él y le insuffle movimiento, alma.

Precisamente ha sido con esta misión en mente que Caballero lleva soñando, desde que construyó su primer retablo, con tener un espacio para exhibir los distintos escenarios que, con los años, ha ido construyendo para ilustrar la historia de los títeres desde la escena.

Si John Varey, en su seminal obra *Historia de los títeres en España* (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII) (1957), proponía un recorrido intelectual por lo que fue el arte de los títeres desde la página, Caballero ha recreado toda una serie de escenarios animados que han marcado la evolución de los títeres en la península y los ha integrado en una exposición interactiva que sumerge al visitante y le permite conectar con la esencia de la marioneta, sin importar la edad. Gracias a dos Talleres de Empleo realizado por *La Máquina Real* y patrocinado en 2017 y 2019 por el gobierno de Castilla-La Mancha, Caballero reclutó a un grupo de dieciséis participantes desempleados para ayudar con los aspectos más técnicos de esta exposición. Durante el taller, de seis meses de duración, cada uno, los miembros fueron formándose en carpintería, talla y restauración de marionetas, obteniendo finalmente la Certificación Profesional de Nivel II, que les permitió reinserirse en el mercado laboral.

Bajo el título de *La evolución del teatro de figuras* (Siglo XI-Siglo XX), esta muestra del trabajo de toda una vida de Caballero abrió sus puertas en el Centro Internacional del Títere de Tolosa (TOPIC) en la primavera de 2024, donde estuvo varios meses. La exposición ya había estado antes en Cuenca, y algunas piezas, como el retablo medieval, se han cedido al Museo Nacional del Teatro en Almagro. En esta muestra más reciente se pudieron ver, en orden cronológico, reproducciones que iban desde el combativo *bavastel* medieval, pasando por la *Tarasca*, el teatro de sombras, los *tutilimundis*, hasta un escenario romántico para marionetas de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, sin olvidar a los peleones títeres de cachiporra españoles del *Retablillo de Don Cristóbal* o los títeres “furiosos” de Francisco Nieva.

Uno de los objetivos de la exposición, seis años después de su creación, es que el visitante vea y manipule lo que normalmente queda oculto durante una representación. Caballero invita a manipular y poner en movimiento sus figuras; por esta razón no hay vitrinas de cristal, sino que cada marioneta o artefacto invita al público a que éste



Personaje para *Es bueno no tener cabeza* de Francisco Nieva expuesto en el TOPIC de Tolosa, 2024



Exposición en el TOPIC de Tolosa, 2024

desvele sus secretos más profundos, ya que es en la curiosidad del espectador donde yace la magia y la ciencia que activan estas formas de entretenimiento animado.

De la ópera mitológica al 'clásico itinerante'

Siempre llevado por esa llamada a recuperar el arte del títere barroco español y el formato de la *Máquina Real*, en la que la marioneta sustituía al actor de carne y hueso, Caballero experimenta también con la comedia mitológica y el estilo musical. *La selva sin amor* es una obra musical cantada para el palacio, considerada la primera ópera española. Sabemos que se estrenó en 1627 en el Real Alcázar con música de Filippo Piccinini y Bernardo Monanni, siguiendo un estilo recitativo. Desgraciadamente, hasta la fecha, no se ha hallado la partitura original. *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara es la zarzuela más antigua que se conserva con música. Al igual que *La selva sin amor*, la obra se estrenó en el Alcázar en 1673, con una escenografía de Francisco de Herrera el Mozo y la música a cargo de Juan Hidalgo.

En ambos casos se trata de dos muestras de teatro cortesano en las que, además de escenarios sobrenaturales y personajes alegóricos, Caballero tuvo que reimaginar, en el caso de *La selva sin amor*, la totalidad de la partitura. Lo que más sorprende de estos montajes no es sólo la creatividad y belleza de sus decorados y personajes, especialmente los alegóricos, sino el trabajo de colaboración entre actores-titiriteros, músicos, cantantes, dramaturgos e investigadores. Caballero consigue poner en marcha una compleja maquinaria de reloj, aún más refinada que en las comedias de santos comentadas, ya que la música añade una capa extra de complejidad artística.

*Los celos hacen
estrellas* de Juan
Vélez de Guevara
en el Museo del
Prado, 2023



Además de realizar este trabajo de arqueología escénica, nuestro director, más que consciente del poder de fascinación del títere, lo utiliza para llegar a los más jóvenes y difundir la literatura áurea. No sé si se pueden llamar espectáculos infantiles, ya que cualquiera puede disfrutar de ellos, pero sí son montajes de pequeño formato, itinerantes, que llegan a todos los públicos. *En una maleta* se estrenó en 2013, en la cual un solo actor dramatiza fragmentos de algunas de las obras más icónicas de nuestro Siglo de Oro. Nuevamente, el rigor de la tradición teatral, la creatividad, la música en directo y el humor son componentes que vuelven a encontrarse en estas producciones "de bolsillo", en donde actores y títeres interactúan cara a cara. *El retablo de maese Pedro* (2017), basado en uno de los episodios del *Quijote*, pertenece a este tipo de montajes, al igual que *Caballero soy* 2021. Esta última obra está basada en la vida y obra de Cervantes, en la que una pareja de actores, acompañados por unos cuantos títeres, sumergen al público en el universo cervantino, donde la realidad y el mundo ficcional del autor se entrelazan ante nuestros ojos y nos hace tambalear en nuestros asientos.

El trabajo más reciente de la compañía, aún en ciernes mientras escribo estas líneas, *Cerca del Tajo, en soledad amena*, verá la luz en 2025. Se trata de una recreación escénica de las églogas de Garcilaso que conjuga la interpretación histórica y celebra la figura del poeta toledano y de la región castellano-manchega. Desde el estreno de su primera producción, *El esclavo del demonio*, en 2009, Caballero ha recorrido las principales ciudades españolas y ha participado en algunos de los festivales y encuentros académicos dedicados al teatro de los Siglos de Oro más importantes de nuestro país. Su arte es único y su gran sueño está aún por llegar. Desde mi primer encuentro con él, Caballero no ha dejado de luchar, a veces en su imaginación y otras en su día a día con las instituciones culturales, para crear un centro de investigación y promoción del teatro de marionetas clásicas, donde profesionales como él pudieran formarse en todas las ramas de las prácticas artísticas, en colaboración con investigadores, dramaturgos, músicos y poetas. Esta ilusión convertiría a España en un punto de referencia en ese mapa del arte de la marioneta, donde tendríamos que estar en primera línea, liderando por un patrimonio único: nuestra *Máquina Real*.

Obras citadas

Bastianutti, Diego L. "La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 711-718.

Cornejo, Francisco J. "La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII." *Fantoche. Arte de los títeres*, 0 (diciembre 2006): 13-31.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

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

ALVARO PONSÁ

EL TITIRITERO SIN ROSTR

Rafa Segura
Rafasegura88@gmail.com

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

La revista *Fantoche* es de visita obligatoria para todo aquel que esté interesado en el teatro de títeres que se dio durante la guerra civil. El pintor y titiritero Miguel Prieto ha estado presente desde su primer número¹ y la revista ha sido altavoz y primicia de algunos de sus más entrañables descubrimientos², como las fotografías de su guiñol aparecidas en Moscú hace tan solo unos años³. Sin embargo, hay otra figura bastante desconocida relacionada con el teatro de títeres en la guerra. Se trata de Álvaro Ponsá Ramos. Su nombre ha aparecido a menudo relacionado con el guiñol en trabajos sobre el títere valenciano, como es el caso de *Vorejant la història* (2000), de Miquel Oltra o *Els Titelles al País Valencià* (2011), de Jaume Lloret.

1 AYUSO, Adolfo (2012): «Miguel Prieto». *Fantoche*, 1. Madrid: Unima, pp. 48-61.

2 AYUSO, Adolfo (2019): «El repertorio de La Tarumba de Miguel Prieto». *Fantoche*, 13. Madrid: Unima, pp. 20-53.

3 AYUSO, Adolfo (2018): «Introducción y Anexo» [al artículo de Nina Monova, «Una reunión en Moscú, 1937: Miguel Prieto y Sergei Obraztsov»]. *Fantoche*, 12. Madrid: Unima, pp. 24-25 y 45-49. Y MONOVA, Nina (2018): «Una reunión en Moscú, 1937: Miguel Prieto y Sergei Obraztsov». *Fantoche*, 12. Madrid: Unima, pp. 26-44.



65

Como Miguel Prieto y otros tantos titiriteros, Ponsá fue un artista polifacético vinculado principalmente a la pintura, al dibujo, a la cartelería y a las artes plásticas en su totalidad. Pero en un punto de su vida parece ser que encontró en la figura del títere un elemento comunicativo que supo utilizar como herramienta cultural en un momento tan relevante y sensible como fue la guerra.

Intérpretes del guiñol de Álvaro Ponsá. *Crónica*, 377, 31-01-1937, p. 4b.

EL JOVEN PONSÁ

Rafael Pérez Contel nos dice sobre Álvaro Ponsá (en su libro *Artistas en Valencia 1936-1939*) que era pintor y que estudió en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Que nació en Valencia en 1902 y que falleció en Barcelona. No obstante, por su acta de nacimiento, sabemos que realmente nació en Cartagena. Su padre Álvaro Ponsá Gil era de Barcelona y su madre Paz Ramos «de Ponsá» era natural de Manila, Filipinas. Se conserva de su puño y letra de once años una solicitud de examen de ingreso al Instituto de Segunda Enseñanza⁴. Y también un curioso documento de prensa⁵ sobre una «honrosa matrícula de honor» en *Historia Literaria y Dibujo* en el colegio de los Hermanos Maristas de Cartagena.

En 1924, él, sus padres y sus cuatro hermanos ya están empadronados en Valencia en la calle Gozalbo. Y a partir de 1925 ya encontramos en prensa ecos de su labor profesional. Ese mismo año hace la portada

4 Expediente académico de Álvaro Ponsá Ramos [que incluye partida de nacimiento], en Archivo General Región de Murcia: archivogeneral.carm.es/archivoGeneral/arg_detalle_documento?idDetalle=4882690 [Consulta: 20-02-2025, generosamente proporcionado por el investigador Jaume Lloret]

5 *El Eco de Cartagena*, 18-07-1917.



Cubierta de la revista madrileña *Nuevo Mundo*, XXXII, 1.662. 27 de noviembre de 1925. Biblioteca Nacional de España.

Cubierta de *El más bello amor de Mercedes*. De Álvaro Retana. La novela de hoy nº166. Año IV. Madrid, 17 de julio de 1925.



de una de las revistas ilustradas más importantes del primer tercio del siglo XX: *Nuevo Mundo*. Y también lo encontramos ilustrando algunas «novelas de noche» como *El más bello amor de Mercedes*, escrita por «el célebre escritor galante» Álvaro Retana, que «sabe unir el atrevimiento al buen gusto»⁶. También aparece citado en prensa⁷ como ilustrador de novelas del mismo corte como *El amor prohibido* y *El maleficio de la noche*, aunque dicha información debe tratarse de alguna confusión con los nombres ya que en los ejemplares originales que hemos revisado no consta su participación.

En 1926 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes «con un retrato impreciso que no es cosa mayor»⁸. Y en 1930 expuso en la Sala Parés de Barcelona, de la cual se conservan algunos títulos de sus obras, así como unas palabras introductorias del poeta alcoyano Juan Gil-Albert. Texto que también fue publicado en prensa:

En Valencia se pinta ya, de otro modo. De ese Levante, un poco dormido en arte, parecen ser los pintores los que han cerrado de un golpe cariñoso las puertas de la tradición. Una serie de muchachos se han puesto a darnos las cosas como ellos las ven, bien o mal vistas –que eso depende de múltiples causas e incluso, del color de ojos del que mira– pero sin tener para nada en cuenta el dogma sorollista. Valencia produce pintores; y el pintor formado en la huerta, tiene en la retina un cúmulo de tomates y berenjenas dentro de un cucurucho de sol.

En Álvaro Ponsá toda esa pulpa vegetal, derramándose, ha originado un levantinismo tierno, de sensualidades frescas. (...)

La emoción de los cuadros de Ponsá, es de naturaleza optimista sin tocar los

límites de lo dionisiaco. Aún en sus gestos velados de sumisión, hay siempre una esperanza colorista. Sus criaturas ingenuamente amaneradas, deben a la generosidad de su creador, el poder de embeberse de aquella atmósfera que las circunda. (...)

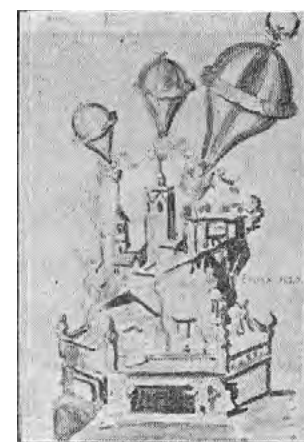
Los cuadros de Álvaro Ponsá nos devuelven la Valencia auténtica y gentil, luego del bochorno de aquel pasodoble que corrió por el planeta⁹.

Posteriormente, con Juan Gil-Albert, Ponsá tendrá también vinculación en la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Ambos estarán en la primera línea cultural durante la contienda bélica.

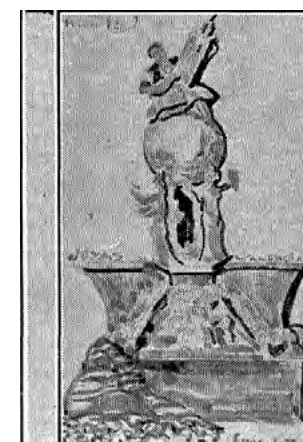
En 1932 participa en Valencia en una Exposición de Arte Novecentista en la que coincide con el que será el otro gran *guiñolista* del periodo de guerra, Miguel Prieto. La crítica dice sobre Prieto: «Sus cuadros indican una gran valentía y sinceridad como pintor en cantidad. Da siempre la nota caliente y aceitosa, y hace que sus cuadros sean no vistos, sino ávidamente impresionados en los ojos». Aunque palabras más escuetas tiene la crítica hacia Ponsá: «Álvaro Ponsá, dos lienzos que han sido muy discutidos. De los valencianos, es el que más ha resaltado»¹⁰.

En 1934, se da el curioso fenómeno de que Ponsá se encarga de realizar cuatro fallas en Valencia, algo ambicioso y poco común

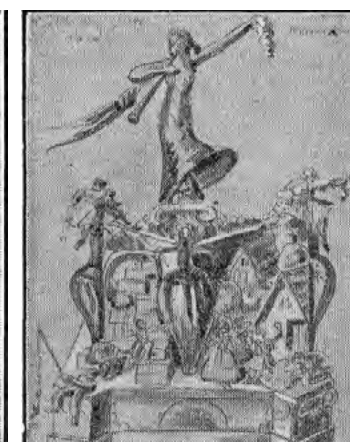
Ilustraciones y comentarios de las fallas de Álvaro Ponsá. *Pensat i Fet*. Marzo de 1934. Valencia.



CASTELLO
En lo meu quedarán bobos
cuant veïen vendre en València
les fiors i fruites en globos.



PI I MARGALL I C. AMORÓS
Com a extraña reverencia,
esta falla va cremar
les joies que te València.



SAN TOMAS I ALTA
La trompeta fa l'avis
que es deu completar les festes
en uns cànters de Turís.

teniendo en cuenta que no existen antecedentes suyos en este tipo de actividades y que tampoco consta que volviera a realizarlas. Pensamos que puede existir relación con el hecho de que el artista Francisco Canet fuera en ese momento el presidente de la Asociación de Artistas Falleros. Francisco Canet, además de que será posteriormente un importante director artístico y productor de cine, será durante la guerra uno de los miembros del guiñol de Álvaro Ponsá.

⁶ *La Libertad*, 17-07-1925, p. 7.

⁷ *Muchas Gracias* 31/10/1925 nº 92, p. 18 y 27/02/1926 nº 109, p. 18.

⁸ *La Época*, 31-05-1926.

⁹ *La Veu de Catalunya*. 15-10-1930, p. 4.

¹⁰ *La Correspondencia de Valencia*, 10-03-1932, p. 5.

Las tres fallas grandes que Ponsá realizó son las de las calles Castelló, Dalt-Sant Tomàs y Cirilo Amorós-Pi i Margall. La cuarta fue una falla infantil (más pequeña) de las calles Castelló-Sogorb. Fueron diseñadas y construidas por él mismo, tal y como figura en la base de datos del archivero de la Junta Central Fallera, Javier Mozas. Conservamos algunas ilustraciones de las fallas *grandes* gracias a la revista fallera *Pensat i fet*.

EL GUIÑOL EN LA GUERRA

Es con el inicio de la guerra cuando Ponsá aparece relacionado con el mundo del títere. Nos dice Rafael Pérez Contel:

En el decurso de la Guerra Civil, desarrolló una actividad incansable, tanto en los frentes de batalla como en la angustiosa retaguardia. El "Guiñol de Porritos" o marionetas, gracias a la actividad desplegada por Ponsá, prestó un servicio incalculable elevando la moral. Ponsá fue el creador de las "marionetas", de la decoración y de las vestiduras, y asimismo dirigía las creaciones de los poetas Rafael Alberti, Rafael Dieste y Ramón Gaya, en compañía de Altavoz del Frente. El guiñol de la Aliança de Intel·lectuals fue el complemento valiosísimo para el mantenimiento de la moral en los frentes, así como gracias a la colaboración de los Coros de Mujeres y Hombres que formaban parte del equipo de propaganda y que desarrollaron una incansable tarea por frentes y retaguardia¹¹.

Al igual que sucede con el guiñol de Miguel Prieto, el de Álvaro Ponsá no se circunscribe a ninguna plataforma inamovible, sino que esa misma actividad (quizá con modificaciones de repertorio o de puesta en escena) pasa a formar parte de una plataforma u otra a lo largo de la contienda y en ocasiones tiene lugar incluso en actividades hechas en colaboración. Para hacernos una idea, las primeras funciones se presentan como el guiñol de la Alianza de Intelectuales, pero también con Altavoz del Frente como su promotor. Pero posteriormente el guiñol se adscribirá a la FUE (y a la compañía teatral *El Búho*) y también a las Milicias de la Cultura. Ignoramos la evolución exacta de su repertorio y de sus componentes de trabajo pero suponemos que se trató durante toda su andadura de un colectivo parecido. Respecto a la puesta en escena y la logística de este guiñol resultan muy reveladoras sus primeras apariciones en prensa. Aunque muchas de las funciones son para niños la temática de las obras parece ser totalmente antifascista. De una de sus apariciones se dice:

En el retablo de las marionetas surge la farsa infantil, que se desenvuelve graciosa ante el pequeño auditorio. La farsa es antifascista. Los chicos siguen con un interés formidable las escenas pintorescas y las luchas del miliciano con el enemigo. Cada vez que éste aparece en escena con su boina roja y su trabuco, los chicos, llevados de su entusiasmo e indignación, la emprenden a gritos convencidos de que el pobre muñeco que representa la farsa va a decirles algo a ellos (...) Claro que los chicos descansan cuando el miliciano le da de palos al fascista. Y a cada golpe, los muchachos jalean al miliciano, entusiasmados, y le dispersan una ovación formidable.

11 PÉREZ CONTEL, Rafael (1986): *Artistas en Valencia 1936-1939*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, p.356.



Sobre la atmósfera del evento nos dice:

La gran sala estaba llena completamente de chicos. Cantaban y reían. Había en ellos una alegría enorme. Esa alegría del niño ante la espera de un espectáculo que ya le han anunciado y se ha ilusionado por ver (...) Ellos recuerdan las barracas de feria, entre las cuales descubrieron los burdos muñecos que tanto les hicieron reír (...) Y he aquí que las luces se van apagando y se ha hecho un gran silencio entre los chicos.

Sobre su logística y su puesta en escena, añade:

La labor que realiza este grupo de muchachos al frente del guignol es admirable. Porque no sólo es teatro de marionetas lo que se hace en estos actos para los niños. Junto con la comedia enlazan la música y la poesía (...) Por ejemplo, antes de tocar (...) se les explica el motivo de esa pequeña sinfonía y así los chicos ya no se extrañan de ver en la orquesta unos señores muy serios que tocan la zambomba y la carraca¹².

En esta aparición en prensa se habla de «actos que se celebran en teatro y guarderías infantiles, extendiéndose después a los frentes y hospitales de sangre». Y en efecto, se mencionan¹³ diferentes representaciones en cuarteles de regimientos de infantería, en centros de convalecencia, en hospitales, teatros, salones de actos, ayuntamientos y escuelas.

En enero de 1938 se publica (refiriéndose al menos *al guiñol de Las Milicias*) que ha habido hasta 78 representaciones en los campos de batalla¹⁴.

Público del guiñol de Álvaro Ponsá. *Crónica*, 377, 31-01-1937, p.4a.

EL GUIÑOL DE ÁLVARO PONSÁ Y SUS COMPONENTES

Además de las representaciones de guiñol existían otro tipo de actividades de agitación y propaganda. «Organizado el cuadro artístico de Milicias de la Cultura a base de guiñol, música y recitación,

12 *Crónica*, 377, Madrid, 31-01-1937, pp. 4-5.

13 *Armas y Letras* 3, Valencia, 01-10-1937, pág. 10

14 *Verdad*, 27-01-1938.

se dispuso lo necesario para su salida a los frentes»¹⁵, «Recitadores, Orquesta y Coros que se disponen a salir para los frentes en tournée de propaganda cultural por las trincheras (...) La fiesta finalizó coreando los soldados diversos himnos revolucionarios en medio de un gran entusiasmo y vivas»¹⁶. Contel también nos nombraba esos «coros de hombres y mujeres». Muchas notas de prensa dan cuenta de ello citando a la actriz principal:

Concha Cervera, también Miliciana de la Cultura, recitó con emoción y acierto el romance de Emilio Prados "Soledad en Málaga" y el romance del "Buque Rojo", de Gil Albert, que fueron magistralmente ilustrados por Alvaro Conzá (sic) en un transparente...¹⁷

Sin embargo, otras fuentes se refieren a ella como Amparo o Amparín:

Y cuando una muchachita muy guapa, como lo es Amparín Cervera, recita un poema revolucionario dedicado a un héroe, se les explica antes quién era ese héroe y cuál fue esa acción patriótica que mereció tal honor...¹⁸

Pudiera ser que hubiese *dos Cervera* en el elenco pero es más probable que se tratase de la misma actriz y que se trate de un error, que se confundiese Amparo con Concepción o *Conchín con Amparín*. En una publicación del 9 de noviembre de 1936 editada por *Verdad*, en uno de los actos de la Alianza, se dice que Concha Cervera recitó *Canción a México*, pero acto seguido también aparece Conchita Barberá *cantando dos deliciosas canciones mexicanas*. También aparece en ese acto Amparo Reyes.

José Ricardo Morales, que fue miembro de El Búho en esa época, se refiere a ella como Carmen Cervera¹⁹. En cualquier caso, es seguro que existía una actriz llamada Amparo Cervera. En la versión cinematográfica de 1943 de *Los ladrones somos gente honrada* de Jardiel Poncela, aparece entre el reparto *Amparito* Cervera.

Existe mucha confusión respecto al nombre de la actriz principal que acompañó a Ponsá en todo o casi todo el itinerario del guiñol. Pero casi con toda seguridad se trate de Concha Cervera, la actriz de El Búho. Ya que es el nombre más recurrente.

No podemos estar seguros de quién estaría al cargo del manejo de los títeres. Es posible que el mismo Ponsá, ya que en alguna ocasión se llega a decir: «el guiñol de la Aliança, animado por el camarada Ponsá»²⁰. No obstante, los nombres de los intérpretes principales vinculados al guiñol parecen ser los de Tulio Marco, Vicente Soto Iborra y Francisco Canet Cubel²¹. De Tulio Marco sabemos que era uno de los actores principales de El Búho. Vicente Soto será un importante escritor (destacando como novelista) que ganará el Premio Nadal en 1966. Francisco Canet, al que ya hemos citado antes como persona vinculada al mundo de las fallas, será también uno de los directores de El Búho tras la marcha de Max Aub (previamente había sido su



ayudante de dirección). Además, en el futuro, será un importante director artístico, escenógrafo y productor de cine.

Nos constan nombres de más participantes del guiñol, de una manera más o menos directa. En una de las primeras reseñas de prensa se dice que la idea de crear el guiñol surgió en la Alianza y que fue realizado por Álvaro Ponsá y por Manuel Verdaguer²². Jaume Lloret en su libro *Els Titelles al País Valencià* suma a Manuel Albert y a Melchor Aracil como colaboradores del guiñol. También nos consta que el dramaturgo José Ricardo Morales escribió obras para títeres que pudieron representarse por este guiñol.

Intérpretes del guiñol de Álvaro Ponsá. La de la izquierda, probablemente, Concha Cervera. *Crónica*, 377,31-01-1937, pág. 5 b.

EL REPERTORIO

José Ricardo Morales fue director del Departamento de la FUE y participó en el grupo teatral El Búho. Ubicamos sus primeras obras en el ámbito del títere. Se conserva *Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante* (1938), una ingeniosa y metateatral pieza emparentada con la tradición de los cristobitas y que, como él dice en la acotación introductoria de la obra, fue escrita «en un soplo y en breve respiro entre jornadas de la guerra española». Ubicamos otras dos obras de él en esta época, ambas perdidas: *Smith Circus, industria controlada* (1937) y *No hay que perder la cabeza* (1938)²³.

Una de las obras que más aparece en los programas de mano que se conservan es *Cuidado con Venus, Canuto*, del mismo Álvaro Ponsá,

22 *Crónica*, 31-01-1937, pp. 4-5.

23 RICARDO MORALES, José (1969): *Burlilla de Don Berrendo. Pequeñas causas. La odisea. Oficio de tinieblas y otras causas*. Madrid: Taurus Ediciones. Prólogo de José Monleón, pp. 59-68.

15 *El Sol*, 22-09-37, p. 2.

16 *Verdad*, 22-09-1937.

17 *Armas y letras*, 3, 1-10-1937, p. 9.

18 *Crónica*, 377, Madrid, 31-01-1937, pp. 4-5.

19 AZNAR SOLER, Manuel; MANCEBO, María Fernanda (1993): «El Búho, Teatre de la FUE de la Universitat de València», en Aznar Soler, Manuel; Diago, Nel y Mancebo, María Fernanda, (coords), *60 anys de teatre universitari*. Valencia: Universitat de València, Servei d'Extensió Universitària, p.20.

20 *Nueva Cultura* 3, mayo, 1937.

21 AZNAR SOLER, Manuel; MANCEBO, María Fernanda (1993): «El Búho, Teatre ... p. 17.

Programa del espectáculo que lleva a los frentes Milicias de la Cultura.	
PRIMERA PARTE	
1.º	Komintern, por orquesta.
2.º	Palabras de presentación.
3.º	La orquesta interpretará: Danza 5.ª, de Granados. «Danza del Fuego» del Amor Brujo, de Falla.
4.º	Farsa guiñolesca «Cuidado con Venus, Canuto».
SEGUNDA PARTE	
1.º	Recital del romance «Soledad de Málaga», de Prados.
2.º	Farsa satírica «El Gil-Gil», de R. Alberti.
3.º	Romanza andaluza, de Sarasate. Jota (Capricho), de J. Hierro. Violín solista, Jesús Fernández.
4.º	«Los papaitos de Franco», farsa revolucionaria, de Ortega Redondo.
TERCERA PARTE	
1.º	Recital del «Romance del Buque Rojo», de J. Gil-Alberti.
2.º	«El tomate guerrillero», farsa revolucionaria, de R. Gaya.
3.º	La orquesta interpretará: «La Boda de Luis Alonso», de Giménez.
4.º	Himnos.

Programa de mano de Milicias de la Cultura. *Armas y Letras*, 3, 01-10-1937, p9 c

obra que por el título podemos llegar a pensar que tratase el tema de las enfermedades de transmisión sexual en la guerra. También figura como obra de su autoría *Unidas Ganaremos la guerra*, coescrita junto a Marco Orts²⁴.

Otra de las obras frecuentes es *El tomate guerrillero*, del pintor Ramón Gaya, y que al parecer fue muy exitosa. Ramón Gaya ya había tenido experiencia con los títeres al haber participado en *El Retablo de Fantoques* de las Misiones Pedagógicas dirigido por Dieste, años atrás. *Los papaitos de Franco* es otra de las obras frecuentes del guiñol. Escrita por Enrique Ortega Arredondo, director de la sección teatral de Altavoz del Frente y uno de los organizadores de algunas de las actuaciones de guiñol de las que se tiene constancia. Por el título, podemos pensar que la obra siguiese la dinámica de sátira y escarnio hacia los generales franquistas, tal y como solía hacerse en ese periodo.

También se alude habitualmente a la representación de farsas de Dieste y de Alberti. En el caso de Dieste se trata de *El Falso Faquir*, pieza que también había sido representada por el guiñol de Prieto. En el caso de Alberti se nombra *El Gil Gil*, un romance escenificado del 34 que hablaba sobre Gil Robles tras la represión de Asturias. La representación escénica de

romances era muy habitual en este periodo. Pero no constan títulos de farsas de títeres de Alberti como tal en el repertorio de Ponsá, aunque sí en el de Prieto. *El bazar de la providencia* de Alberti fue una de las obras del repertorio de guerra de El Búho pero en ningún lugar consta que fuese representada por títeres. También aparece en programas de mano *La Farsa de los Reyes Magos*, de Alberti, pero no consta que se representase con títeres, aunque previamente en el 34 sí que se representó un fragmento con ellos.

En el número 5 de *Cuadernos Albacetenses*²⁵ se hace alusión a la representación con guiñol de *El tomate guerrillero* y *El fascista apaleado*, en Albacete, en julio del 37. Y hace también referencia a obras de Valle Inclán y Cervantes.

No sabemos quién sería el autor de *El fascista apaleado*, pero es posible que Ponsá, Arredondo o Gaya, o pudiera también tratarse de algún romance escenificado. No sabemos a qué obras de Valle-Inclán y Cervantes se referirían ni tampoco sabemos si fueron representadas por títeres. Pero sabemos que *Ligazón (acto para siluetas)* también era parte del repertorio de El Búho, al igual que el entremés (entonces atribuido a Cervantes) de *Los dos habladores* (que también había sido

representado con títeres por Prieto). Pudieran tratarse de esas piezas.

El hecho de que las obras de títeres estuvieran insertas en programas más amplios y de que no sepamos si los romances fueron representados con títeres o no, nos dificulta establecer una línea divisoria clara respecto al repertorio exacto.

ÚLTIMOS AÑOS DE ÁLVARO PONSÁ

Aunque en este artículo nos centramos en Álvaro Ponsá y su actividad con el guiñol, en realidad, su principal labor era la de pintor y cartelista. Son tres los carteles de guerra que se conservan de él, al menos que sepamos.

En Valencia pintó dos carteles para el Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad y para las Milicias de la Cultura. Uno de ellos, con un largo mensaje empieza diciendo: «El General Miaja dice: la cultura en el Ejército Popular no sólo es necesaria, sino imprescindible...». Y otro de ellos tiene por mensaje: «Milicias de la Cultura ha enseñado a leer y escribir en un mes a 13.142 soldados analfabetos». Los dos fueron impresos por Litografía S. Durá Socializada y se encuentran actualmente en el fondo antiguo de cartelería de guerra de la Universidad de Valencia.

Otro cartel fue realizado para el Consejo Central de Teatro y para las Guerrillas del Teatro. También para el Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad. En él podemos ver muy claramente la iconografía teatral unida a la de la guerra.

A lo largo de la contienda, Ponsá se traslada a Barcelona y parece que es allí donde se asentará. El 21 de septiembre de 1938 (*El Día Gráfico*, p. 8) lo encontramos como jurado en un concurso de dibujos infantiles organizado por Socorro Rojo y en representación de la Dirección General de Bellas Artes. En el concurso los niños debían plasmar cómo era su vida antes de la guerra, lo que más les había impresionado *de la lucha* y cómo se imaginaban la vida *después de la victoria*.

Aunque perdíamos su pista en Barcelona en 1938, hemos sabido recientemente que permaneció en Barcelona durante el franquismo y que falleció más de veinte años después. El 18 de junio de 1969 se da la noticia de su fallecimiento en Barcelona, en su casa de la calle Tapinería, al parecer, por causas naturales²⁶.

Habiendo tenido una participación tan explícita en la guerra en defensa de la República y habiendo realizado un tipo de actividad tan satírica y política, es de extrañar que pudiese permanecer en España sin ningún tipo de represalia. En el Centro Documental de la Memoria



Cartel de guerra de Ponsá. Fondo Antiguo de la Universidad de Valencia.

²⁴ *La Verdad*, 12-01-1937 y 20-01-1937 y *Mundo Obrero*, 28-1-1937.

²⁵ GARCÍA RODRIGO, Jesús (2002): *La Guerra Civil Española en las pantallas de Albacete (1936-1939)*. Albacete, Diputación, p. 34.

²⁶ *El Noticiero Universal*, 18-06-1969, p. 14.



Cartel realizado por Álvaro Ponsá. Archivos Estatales Mecd.es

El cara al público del guiñol de Álvaro Ponsá. *Crónica*, 377,31-01-1937, pág.4 c.



Histórica sí que figura el nombre de su hermano Miguel Ponsá Ramos como encausado por el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo, sin embargo, no hay rastro de Álvaro Ponsá.

En 1941 aparece en una nota de prensa que habla sobre la inauguración «del nuevo establecimiento de arte “Capitel”. Que se dedicará principalmente a la decoración de interiores en tiendas y viviendas así como a la venta de objetos artísticos y de valor de estilo y época»²⁷. Se cita a Ponsá como director de la parte artística y técnica.

En 1943, aparece también en prensa una exposición de Ponsá en la «Sala Saxe», situada en la Avenida Generalísimo Franco²⁸. En la reseña se le llama «notable artista».

Álvaro Ponsá es una figura itinerante y misteriosa que aún plantea muchas incógnitas. Su nombre y su labor aparecen a menudo en los estudios relacionados con el títere en periodo de guerra. Pero ni tan si quiera tenemos

una fotografía de él. Aunque sí de sus títeres, de sus intérpretes, e incluso, de su público. Pero no de él. En una de las primeras apariciones en prensa de su guiñol (fig. 1) aparece un titiritero de perfil pero no estamos seguros de quién se trata.

Sergei Obraztsov, en sus memorias, hablaba de la importancia de *el hombre negro*. Artistas en la sombra cuya labor se fraguaba en la trastienda, en la oscuridad, trabajando discretamente con tal de que todo funcione. El teatro de títeres se mueve entre lo vital y lo inerte, entre lo mostrado y lo oculto. Y el equilibrio entre ambos opuestos es lo que convierte lo visible en fabuloso. No necesitamos una imagen y tampoco todas las respuestas. Pero ojalá sirva este estudio para poner en marcha de nuevo el interés por ese enorme despliegue realizado en épocas turbulentas contra el fascismo. Y ojalá sirva también para seguir dando vida a la memoria. Porque a la memoria, si no se le *performa*, se le convierte solo en una estatua, en un monumento. Como el títere, que es quien es gracias a su movimiento. Ponsá se nos muestra en la penumbra como un artista polifacético que en algún momento de su vida encontró en sus compañeros títeres algo valioso. Y como nos decía Gil-Albert:

«Sus criaturas ingenuamente amaneradas, deben a la generosidad de su creador, el poder de embeberse de aquella atmósfera que las circunda»²⁹.



Los protagonistas del guiñol de Álvaro Ponsá. *Crónica*, 377,31-01-1937, p. 5c.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTLES, Cariad (2017): «Puppetry and the Spanish Civil War» en Emeljanov, Victor, ed., *War and Theatrical Innovation*. London: Palgrave Macmillan, cap. 4, pp. 63-80.
- AYUSO, Adolfo (2012): «Miguel Prieto». *Fantoche*, 1. Madrid: Unima, pp. 48-61.
- (2018): «Introducción y Anexo» [al artículo de Nina Monova, «Una reunión en Moscú, 1937: Miguel Prieto y Sergei Obraztsov»]. *Fantoche*, 12. Madrid: Unima, pp. 24-25 y 45-49.
- (2019): «El repertorio de La Tarumba de Miguel Prieto». *Fantoche*, 13. Madrid: Unima, pp. 20-53.
- (2024): «Obras para títeres de los escritores republicanos». *Fantoche*, 17. Madrid: Unima, pp. 50-71.
- AZNAR SOLER, Manuel; MANCEBO, María Fernanda (1993): «El Búho, Teatre de la FUE de la Universitat de València», en Aznar Soler, Manuel; Diago, Nel y Mancebo, María Fernanda (coords), *60 anys de teatre universitari*. Valencia: Universitat de València,
- GARCÍA RODRIGO, Jesús (2002): *La Guerra Civil Española en las pantallas de Albacete (1936-1939)*. Albacete, Cuadernos albacetenses, 5, Diputación.
- LLORÉ ESQUERDO, Jaume (2019): *Els titelles al País Valencià*. Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant.
- MONOVA, Nina (2018): «Una reunión en Moscú, 1937: Miguel Prieto y Sergei Obraztsov». *Fantoche*, 12. Madrid: Unima, pp. 26-44.
- OLTRA, Miquel Oltra Albiach (2000): *Vorejant la historia. Els titelles valencians, del Betlem de Tirisiti a les companyies independents. 1875-1975*. Albaida, Mita Publicacions.
- (2011): *Els titelles i l'educació: propostes per a la incorporació dels titelles valencians als itineraris d'educació literaria i intercultural*. Valencia: Universitat de València, Servicio de publicaciones. Tesis doctoral. [Consulta: 24/06/2024]. (Edición digital en: <http://hdl.handle.net/10803/78997>).
- PÉREZ CONTEL, Rafael (1986): *Artistas en Valencia 1936-1939*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.
- RICARDO MORALES, José (1969): *Burlilla de Don Berrendo. Pequeñas causas. La odisea. Oficio de tinieblas y otras causas*. Madrid: Taurus Ediciones.

AGRADECIMIENTOS

Javier Mozas Hernando, Santi Barjau Rico, Jesús Peris Llorca, Jaume Lloret i Esquerdo y Adolfo Ayuso Roy

²⁷ *El Noticiero Universal*, 12-06-1941, p. 3.

²⁸ *El Noticiero Universal*, 7-05-1943.

²⁹ *La Veu de Catalunya*, 15-10-1930, p. 4.



La preservación de las artes escénicas en el Museu de les Arts Escèniques (MAE) de Cataluña y su concreción en el arte titiritero

Anna Valls.
Directora del MAE
(Centre de documentació i Museu de les Arts Escèniques)

Desde siempre, las artes escénicas han supuesto un reto importante de conservación para sus museos, ya que preservar artes efímeras conlleva dificultades singulares. La mayoría de los museos de arte conservan la creación artística en su forma original y con ella generan relatos y conocimientos. Así, las pinacotecas conservan pinturas, los museos de escultura, tallas, los de artes decorativas guardan desde vajillas hasta muebles, los museos de moda, trajes, los de diseño pueden preservar desde carteles hasta electrodomésticos, y los museos de cine preservan películas, cortometrajes y grabaciones.

¿Pero qué conserva un museo de artes escénicas? No puede conservar artes escénicas, así que conserva objetos y documentos relacionados con ellas. Sin embargo, estos documentos no tienen un significado pleno por sí mismos, porque son solo una pequeña parte de la representación artística. Aislados de la escenografía, la iluminación, la música y el sonido, el texto, el público... estos objetos no transmiten la realidad de un espectáculo. Y es que aquello que quiere preservar un museo de artes escénicas va mucho más allá de los vestigios que quedan después de la puesta en escena. Un museo de artes escénicas quiere y tiene que preservar instantes del pasado, obras de arte que existieron solo por un breve lapso de tiempo, y debe encontrar la forma de transmitir estos instantes a la sociedad de un modo comprensible.

De esta manera, el objetivo del MAE es preservar el recuerdo tanto global como detallado de las representaciones escénicas, y la única forma de conseguirlo es formando una colección de fuentes primarias y secundarias que permitan construir una memoria colectiva, social, política y artística para:

- Completar el relato histórico de nuestro país a través de su memoria escénica y performativa.
- Impulsar el aprendizaje y la sensibilización de los actuales y futuros espectadores a través de una museografía contemporánea y significativa, y de la construcción de un discurso actual, contextualizado y auténtico.
- Fomentar el estudio de las artes escénicas a escala académica y promover el aprendizaje en todos los niveles educativos, mediante una museografía inclusiva, comprensible y participativa.
- Reconocer la sensibilidad artística y el proceso de creación y trabajo de los creadores de todos los oficios y profesiones en torno a la escena a través de los materiales que se conservan (por ejemplo, bocetos, figurines o títeres).

Estos objetivos, que consideramos esenciales para todos los museos de artes escénicas, requieren una visión holística y global del conocimiento y de la historia, y por lo tanto un modelo y concepción del museo como institución de memoria que una el fondo bibliográfico, museístico y de archivo. Este modelo no es nada fácil de encontrar, pero el MAE lo posee. Y no es fácil porque la práctica habitual a partir del siglo XVIII dictaminó que los objetos fueran a los museos, las obras impresas y manuscritas a las bibliotecas, y la documentación a los archivos. Esta separación en diferentes instituciones por formatos no es adecuada para muchos ámbitos del conocimiento, pero es especialmente inadecuada para las artes efímeras. ¿Qué es un vestido escénico sin su iluminación, interpretación,

Colección de carteles.
El Festival de títeres de Barcelona. Saló del Tinell, Barcelona 1974





Colección de dibujos
Caricatura de Didó con dos
títeres

apuntes de dirección, música o bocetos? ¿Qué es sino solo un vestido? Un títere sin su titiritero, su voz, su teatro, sus gestos, su guión... no es un títere. Es solo una figura inanimada. Un objeto precioso, pero en ningún caso un intérprete escénico. El MAE es, por suerte, una rara avis. La pervivencia de su modelo (biblioteca, archivo y museo) se debe sin duda a su pertenencia al Institut del Teatre, una entidad educativa, de creación e investigación de artes escénicas creada el 1913 por la Mancomunitat de Catalunya, un organismo supramunicipal que tuvo a inicios del siglo XX un papel primordial en el desarrollo de Cataluña. La Mancomunitat creó instituciones de carácter nacional como la Biblioteca Nacional de Catalunya, el Institut d'Estudis Catalans, la red de bibliotecas públicas o el Institut del Teatre.

Con los estudios de declamación inició la actividad, este último, hace ya más de un siglo. Y al cabo de poco tiempo se le agregaron los fondos fundacionales para el museo del teatro y la danza, que fue

ampliando con los años, así como los estudios que ofrecía: interpretación, escenografía, danza, dirección, dramaturgia, mimo y pantomima, títeres, teatro musical... Y con esta amalgama de disciplinas en aprendizaje y creación, el museo ha estado siempre rodeado, y a veces directamente liderado, por dramaturgos, actores, coreógrafos, titiriteros, músicos, pedagogos, escenógrafos y figurinistas que han defendido el modelo global de conservación. Desde los libros, carteles, prensa, epistolarios y programas, hasta los óleos, bocetos, maquetas y vestidos. Todo aquello relacionado con el mundo del espectáculo debe preservarse en una única institución de memoria.

Y aunque este modelo de conservación unitaria parece lógico, no es la norma general, como ya hemos comentado, a causa de las prácticas heredadas del siglo XVIII. Cada vez son más las voces que reclaman no dividir el conocimiento por formato, sino por temas, discursos o relatos —aquellas historias que estos objetos y documentos pueden revelarnos. En el estado español, por ejemplo, el modelo cuatro-en-uno del MAE (biblioteca docente, biblioteca histórica, archivo y museo) está dividido en: la biblioteca de la RESAD y de otros centros educativos, donde se encuentra la bibliografía de soporte a la docencia; la Biblioteca Nacional de España, que preserva los fondos bibliográficos antiguos; el Museo Nacional del Teatro, que conserva objetos y documentos; y el centro de documentación del Instituto Nacional las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), que recoge los fondos de archivo.

El MAE lleva ya más de cien años recogiendo, preservando y documentando y, en las últimas décadas, digitalizando y difundiendo todo tipo de vestigios de las artes escénicas catalanas, como, por ejemplo:

- Documentos de creación: textos, bocetos escenográficos y de vestuario, guiones, anotaciones de dirección o de coreografía...

- Documentos del espectáculo: carteles, fotografías, programas, vestuario, objetos de utilería y, en los últimos tiempos, grabaciones en vídeo...
- Documentos de la crítica y académicos: prensa, publicaciones, revistas...

Desafortunadamente, también lleva ya más de treinta años sin una exposición permanente ni un edificio propio en el cual mostrar este patrimonio y transmitir sus relatos. Incluso después de que más de quinientas personalidades de las artes escénicas catalanas firmaran un Manifiesto a favor de darle una sede física, un espacio de relación entre la sociedad, la profesión y el patrimonio.

Para compensar la pérdida, el MAE ha trabajado de forma intensiva e incansable en la catalogación y digitalización de las colecciones. La nueva plataforma de difusión digital, Escena Digital de Catalunya (EDC), entró en funcionamiento en julio de 2024. Se trata de un proyecto que ha nacido con un claro espíritu colaborativo: un proyecto que propone que las instituciones teatrales de Cataluña colaboren para mejorar la base de datos de las artes escénicas catalanas, para conseguir el máximo de exhaustividad y ser un referente de eficiencia y eficacia. El Teatre Nacional de Catalunya ya se ha incorporado al proyecto catalogando más de mil registros de su archivo gráfico y de prensa.

De esta forma, ¿qué podemos encontrar en EDC a enero de 2025?

- Archivo fotográfico: más de 50.000 reportajes o series que superan el millón de fotografías.
- Archivo gráfico: más de 52.000 documentos (carteles, programas, invitaciones, folletos...).
- Prensa: más de 117.000 noticias y dossieres desde 1800 hasta la actualidad.
- Escenografía: más de 8.000 documentos entre bocetos, teatrines, maquetas, planos, decorados, telones y objetos escénicos.
- Vestuario y caracterización: más de 11.000 documentos/objetos entre diseños de vestuario e indumentaria.
- Títeres: más de 450 títeres (de guante, marionetas, etc.) y más de 100 complementos.
- Archivo audiovisual: más de 2.700 archivos, entre los cuales predominan los trabajos académicos, seminarios, conferencias y reportajes.
- Artes y objetos personales: más de 1.800 obras, entre las cuales se incluyen pinturas, grabados y esculturas.
- Documentación: más de 7.000 registros (correspondencia, documentos personales, administrativos, legales, etc.), sin tener en cuenta que la mayoría de los documentos que preserva el museo provienen de fondos personales y en la plataforma solo se encuentra su inventario, y no los miles de documentos.

Las vías de entrada de las colecciones son principalmente los propios artistas, las familias, los fotógrafos, los teatros y los coleccionistas. En este sentido, cabe destacar que la adquisición de fotografías de escena es



Colección Didó

especialmente importante, de entre todos los documentos, porque nos permite documentar el vestuario, los actores, la iluminación o la escenografía, y podemos difundirlas solo con la cesión de derechos de difusión del fotógrafo. Es un aspecto para tener en cuenta dado el complejo mundo de la propiedad intelectual y los derechos de autor y sus costes.

La extraordinaria colección bibliográfica, que incluye manuscritos del siglo de oro español y que tiene como origen la increíble colección de Artur Sedó, un empresario del textil que reunió más de 80.000 libros, se puede consultar en nuestro catálogo bibliográfico¹

Respecto a la preservación y la difusión de las artes escénicas, es evidente que no tenemos suficientes referentes en nuestro país, y por ello en los últimos años hemos buscado la forma de generar consensos y ampliar conocimiento. Por ejemplo, en noviembre de 2023 organizamos la 1ª Jornada de Conservación y Divulgación de las Artes en Vivo —hemos publicado el resumen de los diferentes foros y aportaciones en catalán, español e inglés en nuestro repositorio². Actualmente, estamos

preparando la segunda edición, que tratará sobre la documentación de los procesos creativos, un tema particularmente relevante para las instituciones de memoria escénica que requiere conversar con los creadores para definir cómo hacerlo, pero también para concienciar de la importancia de hacerlo.

Y los títeres, ¿qué papel juegan y qué parte ocupan en el amplio mundo de las artes escénicas que preserva el MAE?

En el Institut del Teatre, los estudios de títeres arrancaron en 1970 como una asignatura optativa para los alumnos de interpretación y escenografía. Cuatro años más tarde, se crearon dos talleres especializados que se convertirían en la Escuela de Títeres y Marionetas en 1976. Y a partir de 1980 se convirtieron en un Departamento de la Escuela de Arte Dramático. Tanto la Escuela, como después el Departamento, no se encargaron solo de impartir formación, sino que también llevaron a cabo actuaciones o festivales. Harry Vernon Tozer, maestro de marionetas, Joan Andreu Vallvé, Joan Baixas, Josep Maria Carbonell o Alfred Casas son algunos de los creadores y docentes más importantes de su historia.

Así, el Institut del Teatre organizó festivales y muestras internacionales de títeres durante treinta años, entre 1973 y 2004. Escuela, Departamento, Festival... todos repercutieron inevitablemente en el MAE. Por un lado, con la integración de sus tres colecciones más relevantes de títeres: la colección de la familia Anglès, el Guiñol Didó y las ma-

rionetas de Harry Vernon Tozer. Por otro, porque se llevó a cabo —como también se hizo en otras disciplinas— la tarea de recuperar carteles, programas, guiones, etc. relacionados con sus espectáculos. Aunque con menos éxito que en otros géneros. En mi opinión, esta última parte es realmente difícil en el ámbito titiritero porque todavía falta consciencia de la importancia de guardar la documentación del proceso creativo, tanto la artística como la administrativa y legal. Y es que es esta documentación la que nos permite completar la memoria. Hemos encontrado menor dificultad con el archivo fotográfico, ya que, afortunadamente, Cataluña ha contado con un fotógrafo dedicado en cuerpo y alma a los titiriteros: Jesús Atienza. Esto nos ha permitido preservar parte significativa del arte titiritero catalán a través de imágenes.

Como ya hemos avanzado, toda la documentación que el MAE ha conseguido reunir se encuentra en Escena Digital de Catalunya (EDC) o en el catálogo bibliográfico. Una simple consulta del ámbito *Teatro visual y de objetos*, que recoge títeres y marionetas, en EDC nos da los siguientes resultados a enero de 2025:

- Fichas de espectáculos: 1.300
- Prensa (noticias y dossieres): 700
- Carteles: 589
- Fotografías: 557 reportajes
- Títeres, complementos y decorados: 786
- Programas: 340
- Bocetos escenográficos: 271
- Documentos (correspondencia, documentación administrativa, etc.): 90

Y todo ello sin contar el fondo institucional del Teatro Malic o el fondo personal de Joan Baixas-La Claca que, aunque inventariados, todavía no están integrados en las colecciones digitales. Pero la catalogación y difusión del archivo, los documentos y objetos no es la misión última del museo. Tenemos claro que debemos difundir este patrimonio y promover acciones de divulgación que vayan más allá de las fichas e imágenes consultables en la red.

En consecuencia, y dentro de nuestras posibilidades y recursos, en los últimos años hemos ampliado nuestro ámbito de actuación:

- Exposiciones itinerantes:
 - *Titelles, un llenguatge universal* (2024), muestra fotográfica sobre las diferentes ediciones del Festival Internacional de Titelles de Barcelona, basada en el archivo fotográfico de Jesús Atienza.
 - *Capturar l'alé* (2016), muestra fotográfica que expone la relación entre el títere y el titiritero, basada en el archivo fotográfico de Jesús Atienza. Ha sido expuesta en más de veinte sedes.



Desde el azul de Inés Pasic. La Puntual, 2018. Archivo fotográfico. Jesús Atienza.

¹ <https://cataleg.cdmae.cat/>

² Memòria Jornada accessible en <http://hdl.handle.net/20.500.11904/1544>

- Del llapis a l'escenari (2024), exposició sobre el procés de creació del títere-personaje a partir de las enseñanzas de Joan Andreu Vallvé.

- El pòdcast del museu dedica un capítol a El llenguatge universal dels titelles, donde Joan Andreu Vallvé y Alfred Casas repasan la historia de los estudios de títeres en el Institut del Teatre³
- Títeres en 3D a través de la digitalización por escáner de marionetas y títeres⁴

El Museu

de les Arts Escèniques

pone en escena

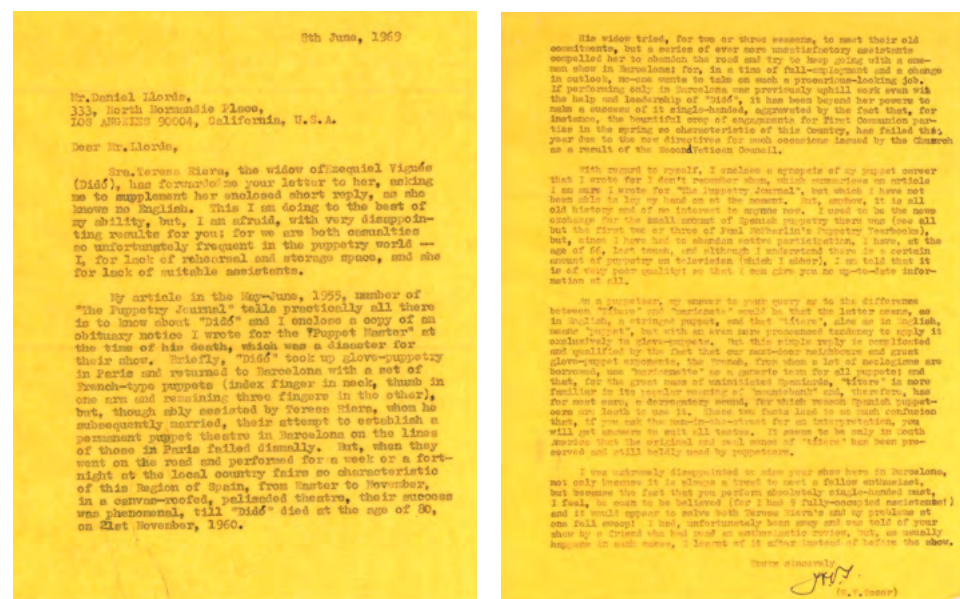
las marionetas históricas

de Harry Vernon Tozer

83

Laura Ars
Conservadora del Museu
de les Arts Escèniques del Institut del Teatre

Harry Vernon Tozer (Paraguay, 1902 – Barcelona, 1999) es considerado uno de los maestros de marionetas más importantes del mundo, aunque era un titiritero amateur. Establecido en Barcelona, mantuvo una relación duradera, aunque intermitente y precaria, con el mundo de los títeres.¹ Después de la Guerra Civil, durante la cual actuó en pequeño formato desde la ventana de casa, fundó la compañía Marionetas de Barcelona, con la cual hizo funciones regulares en la Cúpula del Coliseum del Fomento de las Artes Decorativas (FAD), entre los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, después de una decepción con el Ayuntamiento de Barcelona, que le prometió un teatro permanente que nunca fue, abandonó las marionetas durante dieciséis años en baúles preservados en el Pueblo Español de Barcelona. Para su gran consternación, cuando fue a recuperarlas en los setenta, se había olvidado de la manipulación y los trucos de muchas de las figuras. En colaboración con el entonces recién nacido Departamento de Títeres del Institut del Teatre de Barcelona, y con más de setenta años, Tozer recuperó las figuras y su singular teatro de doble puente, los restauró y documentó, y los usó para enseñar y actuar. En su Taller de Marionetas del Institut del Teatre formó más de un centenar de



Colección de correspondència.
Carta de H.V.Tozer a Daniel Llorde

Y, finalmente, nuestro proyecto más interesante, ambicioso y alineado con el objetivo de recuperar y compartir instantes mágicos del pasado: la recuperación y adaptación del espectáculo *La mongetera mágica* de Harry Vernon Tozer, a través del *reenactment*.

Esta recreación era necesaria por diferentes razones: para obtener grabaciones de su manipulación y sus movimientos, para que titiriteros de hoy conocieran la técnica del mando vertical de Tozer, para recoger la memoria oral de sus discípulos... Para recuperar el teatro de marionetas de doble puente que llevaba treinta años desmontado y que teníamos dudas razonables de que estuviera entero, ya que había sufrido tres traslados y había pasado por almacenes sin las condiciones ambientales adecuadas, y del cual teníamos muy poca información del montaje (por suerte, localizamos documentos con facilidad gracias a la ayuda de Adolfo Ayuso). Pero este increíble y fascinante proyecto merece un capítulo aparte y debe ser relatado por la curadora Laura Ars, que lideró y coordinó el proyecto.

³ <https://www.cdmae.cat/comunitat/podcast/>. Temporada 1. Episodio 5

⁴ <https://www.cdmae.cat/portfolio-items/imatges-3d/>

¹ Sobre la historia de Harry Vernon Tozer: DaSilva, R. (1995). *The Marionettes of Barcelona: Harry Tozer and his tricks of the trade*. Norfolk (UK): DaSilva Puppet Books.



Harry Vernon Tozer en su taller, con el regalo de una marioneta que lo reproduce, diciembre de 1993. Foto: Jordi Vidal Sabata.

titiriteros, entre 1974 y 1988, y fundó una compañía con algunos de los alumnos más destacados. Por su trayectoria y maestría, Tozer recibió importantes distinciones durante su vida, como el Premio de Honor Sebastià Gasch, la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, o el nombramiento como Socio de Honor de UNIMA.

El Museu de les Arts Escèniques conserva hoy más de un centenar de títeres y más de un centenar de accesorios creados por Tozer. Más allá de la altísima calidad de las tallas de madera y de su vestuario preciosista, cabe destacar la riqueza y la originalidad de sus mandos. Porque, como afirmó Richard Bradshaw: «En la obra de Harry veréis la feliz mezcla del saber hacer práctico de un ingeniero y la sensibilidad de un artista, una receta ideal para un buen marionetista».² Además, el museo conserva también su teatro de marionetas de doble puente, obra original de los cuarenta que fue restaurada por el mismo autor en los setenta.

Ante el envejecimiento imparable de compañeros y discípulos directos de Tozer, y consciente de la posibilidad real de perder el conocimiento técnico de las marionetas, el museo se preguntó cómo conservar no solo los títeres, sino también sus personajes y usos. Porque, sin movimiento, un títere es solo un objeto inanimado. Quizás un objeto precioso, artístico o estético, pero no un intérprete escénico. Por consiguiente, parecía obvio que poner en escena las figuras originales en su teatro de marionetas particular era la única forma de preservar sus usos, su aliento y su alma. La única forma de salvar a los personajes.

² Prólogo de Richard Bradshaw para DaSilva, 1995, *The Marionettes...* p. 10. [Traducción propia].

El proceso de reescenificación se inició con una aproximación teórica al concepto de *reenactment* o recreación, el debate sobre el uso de piezas de museo en representaciones en vivo, con los riesgos que ello comporta, y una lectura ética de la recreación escénica. En este sentido, establecimos que *reenactment* quería decir para nosotros resignificar: un nuevo contexto equivale a nuevas intenciones, propósitos y significados. Por este motivo, el museo propuso a jóvenes marionetistas de la Casa-Taller de Marionetas de Pepe Ota, sucesores de un alumno y colaborador de Tozer, que reformularan y reactivaran una sus obras a través de la memoria oral y física de los discípulos de Tozer, y de los objetos y la documentación que se conservan, pero también a través de la creatividad y la expresión personal. Así, el museo se esforzó en preservar el movimiento y los usos de los títeres, y a la vez, en fomentar nuevos seguidores de las técnicas Tozer y promover una producción contemporánea consciente de la genealogía titiritera.

En otras palabras, desde esta institución de memoria y conservación de las artes escénicas entendimos que la memoria que conservamos va más allá de la preservación estática de objetos y documentos de contexto que perduraron después de la obra performativa. Más allá de los restos y vestigios materiales de una creación inmaterial e incontenible. La recreación no es una apuesta innovadora, se trata de volver a representar una práctica performativa partiendo de la documentación que de esta se conserva. En este sentido, por ejemplo, *Romeo y Julieta* de William Shakespeare se ha representado, a partir de su texto y documentación, en todas las lenguas, formas y forma-

Vicente Martínez, Julieta Lecroq y Mario Solís durante el proceso de restauración, julio de 2023. Foto: Jesús Atienza.





Núria Mestres en el proceso de restauración de un mando de las marionetas, 2024. Foto: Jesús Atienza.

tos posibles, centenares de veces y durante siglos. Sin embargo, en el caso de las marionetas de Tozer, nosotros proponíamos la recreación como una herramienta de preservación y nueva creación, más que como una reposición del texto. Una lectura contemporánea y, al mismo tiempo, un homenaje a la pieza original, que vuelve al mundo gracias a su recreación. Volver a poner en escena una parte de nuestra historia y hacerlo con una narrativa actual, un relato

nuevo para una sociedad nueva. Dar valor al pasado en presente. En consecuencia, pusimos en marcha el proceso para representar *Las habichuelas mágicas*: recuperar el teatro de doble puente, restaurar los títeres, obtener más información sobre el espectáculo original, encontrar un autor para adaptar la obra, manipuladores para las marionetas, ensayar, etc. En este sentido, tenemos que confesar que este proceso habría sido imposible sin la inestimable y desinteresada ayuda de un consejero que nos ha acompañado en cada paso, y nos ha guiado con sus años de experiencia y amistad con la profesión: el fotógrafo, especializado en títeres y titiriteros, Jesús Atienza. Fue el primero a quien le confesamos, todavía con la boca pequeña, la voluntad de recuperar el teatro y las marionetas de Tozer, y desde entonces ha hecho todo lo posible para que la idea se convirtiera en realidad.

El teatro de doble puente

El teatro de títeres que Tozer construyó para sus marionetas era singular. Tenía dos puentes: los titiriteros actuaban desde detrás de la escena, de pie sobre el puente tradicional, y desde delante, donde el segundo puente contaba con unos cajones de madera montados sobre unas vías que permitían que el titiritero, que actuaba sentado encima de estos y de espaldas al público, se moviera con facilidad de un lado a otro. Pero este trabajo de ingeniería titiritera, que permitía que entre cuatro y cinco marionetistas trabajaran cómodamente en la escena, y daba profundidad al escenario, era un secreto para el espectador. Para Tozer, la marioneta tenía que ser la única protagonista de la representación, y los titiriteros se escondían detrás de la elegante construcción de la boca del teatro.

Desde que Tozer desmontó el escenario a finales de los ochenta para entregarlo al Museu de les Arts Escèniques, que entonces estaba en el Palau Güell de Barcelona, este no se había vuelto a montar. Las cajas de madera donde almacenó cuidadosamente su teatro viajaron con el museo de sede en sede, de almacén en almacén, hasta detenerse en la Ciudad del Teatro de Montjuic en el año 2000. Sin una sede física

donde montarlo y exponerlo, veinte años después, el teatro de Tozer era prácticamente una leyenda y nadie era capaz de asegurar que todas las partes hubieran sobrevivido la odisea. Por ello, recuperar, restaurar o reconstruir el teatro fue el primer paso.

Jesús Atienza, Vicente Martínez Andreu, Julieta Lecroq y Mario Solís Álvarez, los últimos tres miembros de la Casa-Taller de Marionetas de Pepe Otal, fueron los encargados de afrontar el reto. En julio de 2023, el Institut del Teatre cedió el taller de escenografía a los reconstructores de historia, y el museo les entregó todas las cajas y elementos que estaban catalogados como parte del teatro. En tres incansables días, el puzle fue completado. El teatro de marionetas de doble puente de Tozer volvía a existir. Hubo dificultades, dudas, partes perdidas, partes dañadas, pero el equipo consiguió volver a montar el teatro de doble puente como si el mismo espíritu del maestro les guiara.³ El museo no conservaba el plano del original, solo fotografías antiguas. Por suerte, una consulta a Adolfo Ayuso les facilitó un dossier con la información esencial para volver a alzar el teatro. Y la colaboración de Teresa Travieso, alumna, ayudante y amiga de Tozer, a quien había acompañado en todo el proceso de restauración de los años setenta y de desmontaje en los ochenta, permitió encajar las últimas piezas.

El cuarto día el teatro se desmontó atentamente: fotografiando todas las partes, numerándolas y anotando indicaciones para el siguiente montaje.⁴ El único elemento del teatro que no llegó a reconstruirse en aquel experimento fue la estructura externa, de la cual se conservan aún la mayoría de las partes. En línea con las corrientes contemporáneas que hoy hacen visible el marionetista tras la marioneta, y en contra de la manera de trabajar del maestro, decidimos no añadir la boca del teatro. El valor histórico de la manipulación de las marionetas de Tozer, cuarenta años después, pasó por delante de las consideraciones estéticas del mismo autor. Decidimos, juntamente con los titiriteros, que para el público era más relevante ver los secretos detrás del teatro y la manipulación, la estratificación histórica, que la obra tal como fue creada.



Teresa Travieso, Santi Arnal y Toni Zafra, colaboraron en la recuperación de la memoria de Tozer, enero de 2024. Foto: Jesús Atienza.

³ Para conocer al detalle el proceso de reconstrucción del teatro: ATIENZA, J. M. (2023, Septiembre). Montaje del Puente de Marionetas de Harry V. Tozer. *Titeresante*. <https://www.titeresante.es/2023/09/montaje-del-puente-de-marionetas-de-harry-v-tozer-por-jesus-m-atiENZA/>

⁴ La exhaustiva documentación del proceso sirvió después para que los siguientes montajes del teatro, para los ensayos y la representación, fueran más ágiles y certeros. Vicente Martínez Andreu, Javier García e Isabel Martínez se encargaron de los montajes y desmontajes para las funciones de mayo de 2024.

Unas marionetas de 1936

Al mismo tiempo que coordinábamos la recuperación y el montaje del teatro de marionetas, empezamos a pensar en la restauración de las figuras y sus mandos. A pesar del buen estado en el que Tozer entregó las figuras, los años de inacción y el paso del tiempo se habían cobrado su precio. Así, confiamos la restauración de los títeres a alguien que conocía bien las técnicas de Tozer: la titiritera Núria Mestres, que en los ochenta fue alumna e integrante de la compañía Marionetes de Barcelona, la versión catalana y renovada de aquella primera compañía de los años cuarenta.

Sin conocer aún quién formaría la nueva compañía del museo, decidimos restaurar primero algunas figuras para espectáculos breves que pudieran interpretarse con una sola marioneta y manipulador: el pianista Don Rufo Aguanafa, la cantante de ópera Tula de Miraflores, etc. Pero cuando Raquel Batet y Laura Cortés, de la Casa-Taller de Pepe Otal, aceptaron el reto de manejar las marionetas de Tozer, conociendo su maestría, nos decidimos a ir más allá y proponer una función de múltiples personajes y narración rica: *Las habichuelas mágicas*. El primer espectáculo para más de un titiritero que imaginó y construyó Tozer, un cuento inglés que le trasladaba a su tierra.

Núria Mestres puso así hilo a la aguja y avaló y restauró las diferentes figuras del reparto: el Gigante, la Giganta, la Madre, el Hada, las dos versiones de Juanito, la Vaca, la Gallina y el Arpa. Un proceso que se alargó meses porque acompañaba necesariamente el descubrimiento y la manipulación de las titiriteras: hilos rotos, hilos de diferentes alturas, dificultades de movimiento, dudas de ejecución, etc. Mestres pulió, hasta el último momento, hasta el último detalle. Con cuidado resolvió articulaciones frágiles y mandos rotos y preparó a los intérpretes para la escena.⁵

Durante el proceso tuvimos que tomar decisiones y avalar cambios. Desde el museo decidimos priorizar la operatividad de las figuras, conservar títeres que fueran manipulables, marionetas que pudiera usar un marionetista, con una restauración que no disimulara ni la pérdida ni el cambio. Que visibilizara la vivencia. En la línea de las reconstrucciones arquitectónicas, aunque en lugar de templos o palacios, rescatáramos vacas y dragones.

Las habichuelas mágicas

Estrenada el 1946 como *Juanito y las habichuelas mágicas*, Tozer había construido los títeres de esta obra diez años antes, en 1936, cuando se preparaba para representar el original inglés, *Jack and the Beanstalk*, con sus compañeros de La Canadencia (Barcelona Traction

⁵ Para conocer al detalle el proceso de restauración de las marionetas: Mestres, N. (2024, Octubre). 'La Mongetera Màgica', de H. V. Tozer o obrint les capses del passat. *Putxinell·li*. <https://www.putxinelli.cat/2024/10/19/la-mongetera-magica-de-h-v-tozer-o-obrint-les-capses-del-passat-per-nuria-mestres-i-emilio/>



Light and Power, empresa que suministraba electricidad para el área metropolitana de Barcelona, conocida popularmente como La Canadiense). Un cuento de hadas que vio truncado su estreno por la Guerra Civil, en la cual la mayoría de los compañeros extranjeros de Tozer abandonaron la fábrica y el país. La obra pudo estrenarse finalmente en las funciones en castellano en la Cúpula del Coliseum, pero volvió a quedarse sin magia con la promesa incumplida del teatro estable de marionetas. Después de pasar años encerrados en baúles, estos títeres volvieron a ver la luz en los setenta y a subir a escena en los ochenta, en catalán, con *Joanet i la mongetera mágica*, en el Institut del Teatre y la Fundación Miró, entre otros. Se trataba de una función de seis actos para cuatro marionetistas, de la cual el museo conservaba, en un principio, únicamente una descripción de una página, algunas fotografías y los elementos escénicos. Había tanto por encontrar y descubrir.

En este punto entró en juego la generosidad y la magia de la comunidad teatral: en cuanto corrimos la voz de que deseábamos recuperar *Las habichuelas mágicas*, aparecieron documentos esenciales como el guion de la adaptación en verso y al catalán de Xavier Roca, o la grabación de voz, con intérpretes como Josep Montanyés o Lluís Pasqual. Documentos de los cuales ahora el museo conserva una copia y que, a partir de la creación, fomentan la conservación: la entrada de fuentes documentales en el museo. Del mismo modo, Teresa Travieso encontró una reproducción del alzado del teatro de marionetas, diversos documentos de la donación al museo, y carteles, programas y entradas de la compañía de los años ochenta, que ha donado gene-

Primera toma de contacto entre el dramaturgo Mikel Fernandino, y las marionetistas Raquel Batet y Laura Cortés, enero de 2024. Foto: Jesús Atienza.

rosamente al museo. Prensa, postales o fotografías han ido llegando a partir de la llamada del museo a favor de la memoria del maestro. Lanzamos las semillas y hemos visto crecer la mata de habichuelas mágicas: gracias a todos y a todas por vuestra colaboración.

Por ello, el recuerdo individual de los testimonios —sea su memoria personal o aquella documentación que han preservado— es esencial para reconstruir la historia. Fuentes primarias que nos ayudan a descubrir desde cuánto duraba una función, hasta cómo bromeaba el maestro. En este sentido, el museo decidió conducir una serie de entrevistas con discípulos de Tozer que nos permitiesen verlo y entenderlo a través de aquellos que lo conocieron. Una memoria oral que nos habla tanto del titiritero como de la persona, tanto de las marionetas como de los espectáculos. Santi Arnal, Esther Cabacés, Núria Mestres, Eduard Monllor, Teresa Travieso y Toni Zafra nos cedieron su tiempo para configurar un mosaico de recuerdos que nos ayuda a construir la historia del maestro.⁶

Con la grabación y difusión de estas entrevistas el museo continua una línea de memoria oral que ya había desarrollado en otras ocasiones, con motivo de exposiciones o conmemoraciones, pero que por primera vez se ha dirigido menos al producto audiovisual final, y más a crear archivo: a documentar y conservar la memoria del pasado para el uso presente, pero también para futuros usos que quizás todavía no imaginamos.

La nueva compañía

Entre el público de las entrevistas estaban Raquel Batet, Laura Cortés y Mikel Fernandino, preparados para armarse de recuerdos y absorber memorias. Batet y Cortés son las marionetistas que se encargaron de la manipulación de los títeres y de poner en escena, entre dos, una función de cuatro. A Fernandino le encargamos la adaptación del cuento antes incluso de saber que encontraríamos el texto original. Y es que ese es uno de los motivos por los que elegimos el famoso cuento de hadas, porque, aunque no encontrásemos la versión de Marionetes de Barcelona, el dramaturgo podría basarse en el relato original. Fernandino se encargó así, finalmente, de reescribir la historia a través del cuento, los documentos que fueron apareciendo, la memoria oral que fuimos construyendo y, especialmente, mediante los aprendizajes del proceso: desde las posibilidades y los límites de manipulación de las dos titiriteras, hasta la historia profesional y personal de Tozer y cómo esta afectó y cambió a cada uno de los nuevos creadores.

De este modo, todo empezó el 8 de enero de 2024 en el primer encuentro entre los titiriteros y los títeres. Los tres miembros de la Casa-Taller de Marionetas de Pepe Otal admiraron la belleza de las tallas y

la destreza constructiva de los mandos, que Cortés y Batet controlaron con una velocidad que nos admiró a nosotros. Las marionetistas apreciaron el peso del Gigante y la altura de los hilos de la Gallina y el Arpa, probaron a distinguir entre las dos versiones de Juanito y comprender los movimientos del Hada y de la Madre, etcétera, etcétera. Poco a poco y con delicadeza fueron descifrando los trucos y las posibilidades, acciones e historias de cada figura. Cincelaron la talla de madera hasta que extrajeron la marioneta. Maravillados y conmovidos, desde el museo vimos como los objetos inanimados que guardábamos con tanto cuidado dentro de bolsas, cajas y almacenes especiales de conservación, recuperaban el color, el aliento y la vida. Después del primer contacto, los titiriteros se formaron e informaron, atendieron a las entrevistas de memoria oral, se encontraron con otros profesionales, manipularon las marionetas, formularon preguntas... Preparándose para la escena fue cuando las manipuladoras se dieron cuenta de que no les sería posible manipular tal cantidad de personajes y, además, darles voz. Es más, en los años setenta y ochenta la compañía ya no era quien daba voz a los títeres, sino que lo hacía una grabación. El motivo principal, nos explicó Travieso, era que muchos de los miembros no eran catalanoparlantes. Algunos alumnos del maestro, llegados de otras partes del mundo, atraídos por su fama, ni siquiera hablaban castellano. El Institut del Teatre de transición hizo una apuesta clara por la recuperación de la lengua catalana y por eso les facilitó una grabación con las voces de profesores como Josep Montanyès o Lluís Pasqual, voces emblemáticas que ahora conservamos en el museo.

En consecuencia, y por recomendación de Jesús Atienza, nos pusimos en contacto con Susanna Rubio que, además de titiritera, es lo-

Mikel Fernandino, Raquel Batet, Laura Cortés y Susanna Rubio devuelven las marionetas de Tozer a su escenario, mayo de 2024. Foto: Jesús Atienza.



⁶ Las entrevistas se hicieron en catalán y castellano, según el entrevistado. Puede verse un resumen en el [canal de Youtube del Institut del Teatre](#), o verlas completas en [Escena Digital de Catalunya](#).



Titiriteros de todo el territorio y todas las edades acudieron a la primicia de *La mongetera mágica. El reenactment*. Institut del Teatre, mayo de 2024. Foto: Museu de les Arts Escèniques.

cutora y tiene una amplia experiencia en ambos campos. Era el encaje perfecto. Por un lado, porque es titiritera y conoce bien el oficio. Entre muchos otros proyectos, trabajó durante años con Santi Arnal, discípulo y miembro de la compañía Tozer. Por el otro, porque la voz en directo no solo enriquece la escena, sino que permite que la función siga tanto el texto de Fernandino como el tempo de Batet y Cortés y sus marionetas,

que podía variar en cada función.

La última pieza del rompecabezas fue el mismo dramaturgo, ya que Fernandino se ofreció desinteresadamente a formar parte de la compañía mediante el acompañamiento musical en directo. Y así se completó el grupo, cuatro titiriteros a escena para un viaje único: dos marionetistas sobre los puentes de Tozer, acompañando sus marionetas, y la voz de los personajes y el músico abajo, acompañando al público.

La versión contemporánea

La mongetera mágica. El reenactment. Institut del Teatre, mayo de 2024. Foto: Jesús Atienza

Fernandino trabajó en el texto con la ayuda de sus compañeras para adaptarse a las necesidades dramáticas de las marionetistas y la narradora. Y además le añadió sonido y música. Lo cierto es que

el presupuesto y recursos del museo no nos permitían pedirle este último trabajo, pero se presentó voluntario para participar en la representación, armado con sus instrumentos. Lo mismo pasó con los esfuerzos de ensayo y preparación de las otras titiriteras que, aunque nosotros no podíamos pedirles más, se entregaron de forma altruista para recuperar la memoria de Tozer. Por todo ello, les estamos especialmente agradecidos. El proyecto es nuestro, pero la obra es suya. La nueva versión es una carta de amor a la profesión que, a través de los personajes y la historia de *Las habichuelas mágicas*, nos explica la trayectoria vital y profesional de Harry Vernon Tozer. Pasando por las funciones en la ventana de casa durante la guerra o los hitos humanitarios de Wanda Morbitzer, su mujer, la obra cuestiona por qué explicamos siempre las mismas historias y cómo nuestro contexto afecta sus significados. Podéis recuperar la función completa en [Escena Digital de Catalunya](#).

El estreno mundial y la recepción del público

El estreno mundial de *La mongetera mágica. El reenactment* fue en realidad el ensayo general del 17 de mayo, en el cual invitamos a la profesión. Titiriteros de toda Cataluña se acercaron para ver el truco de magia del museo: resucitábamos las marionetas de Tozer en su teatro original.⁷ Fue un encuentro emotivo entre amigos, compañeros y admiradores del maestro marionetista y su obra, unos títeres que muchos llevaban cuarenta años o más sin ver, y que los más jóvenes no habían podido llegar a conocer. Incluso aquellos que habían llegado a verlos algún día en nuestros almacenes no los habían conocido como ahora: personaje y figura con movimiento y alma. Las emociones estuvieron a flor de piel, la función arrancó muchas carcajadas y algunas lágrimas. La representación ante el público selecto ayudó a calmar los nervios de la compañía y a ver cómo, por fin, tomaba forma todo el esfuerzo, el proyecto que tantas manos habían movido. El oficio felicitó a la joven compañía tanto por devolver las marionetas a la vida, como por hacerlo a través de un homenaje al titiritero y al esfuerzo y distinción que otorgó a la profesión. Pocos meses antes de su muerte, el periodista Arturo San Agustín preguntó a Tozer dónde deberían estar sus marionetas:

«En un teatro estable de marionetas. En Barcelona, le repito otra vez, debería existir un teatro estable de marionetas. Mis marionetas deberían estar trabajando, interpretando obra. Me preocupa que la humedad las pueda dañar».

El 18 de mayo de 2024 se hicieron oficialmente cuatro funciones de *La mongetera mágica. El reenactment* con las marionetas originales de

⁷ Destacamos al respecto el detallado artículo de: Rumbau, T. (2024, Mayo). "Operació Tozer al MAE per la Nit dels Museus: representació de La Mongetera Màgica". *Putxinell·li*. <https://www.putxinell.li.cat/2024/05/19/operacio-tozer-al-mae-per-la-nit-dels-museus-representacio-de-la-mongetera-magica/>





Cristina Tozer y su marido con la compañía y la conservadora del museo, Laura Ars. En manos de la hija de Tozer, la marioneta de Juanito construida en 1936, mayo de 2024.
Foto: Jesús Atienza.

Cristina Tozer, hija de Harry Vernon Tozer y Wanda Morbitzer, vino expresamente desde Madrid para asistir al *revival* de las marionetas con las que se crio, y se trajo a toda la familia para presentarles la historia familiar.

Y todo aquello que hemos aprendido...

El museo no puede darles a estas marionetas un teatro estable, pero procura que ni la humedad ni ningún otro factor las dañe. Y que no se olvide que están vivas. Hay alguna cosa en los originales, en estos títeres que han pasado una guerra civil, una transición democrática, la recuperación de una lengua, las vicisitudes propias y las de otros, desde la inactividad en el Pueblo Español hasta el traslado de almacén en almacén del museo, la educación de decenas de titiriteros, o el cambio de siglo, y que han llegado hasta nuestros días para explicarnos las historias de siempre sobre vacas viejas y habichuelas mágicas, que va más allá de los cuentos de hadas. Más allá de las leyendas y del destino.

El museo preserva las marionetas para que las futuras generaciones puedan conocer los pilares que las sostienen, sobre las cuales se levantan. Por ello no es su objetivo promover funciones regulares con estos objetos históricos, porque ahora pertenecen a la sociedad y a su futuro. Sin embargo, permitirles ser marionetas y actuar, poniéndolas en acción en ocasiones especiales para asegurarnos que se preservan todas sus partes y todos sus usos, es también esencial. Con esta nueva línea de reinterpretación, de *reenactment* o recreación, el museo espera abrir nuevos caminos a una preservación más consciente de la faceta inmaterial y efímera de las artes escénicas, en la cual recae el núcleo real de la performatividad.

Tozer, de 1936, encima de su teatro de doble puente. La obra fue un éxito entre el público, que aplaudió con fuerza la innovadora, íntima y singular puesta en escena. Todos aquellos que conocieron de cerca al maestro estaban convencidos de que era lo que él deseaba, que sus marionetas siguieran actuando y contando cuentos.

Entre los espectadores de la obra, hace falta destacar la visita más emotiva:



Títeres desde el púlpito Los sermones como “espectáculo”

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

Existe un género de teatro de objetos o de títeres, hoy en desuso, que se practicaba desde las alturas del púlpito de los templos. Es verdad que no todos los predicadores practicaban este arte; unos porque no reunían las dotes actorales necesarias, otros porque, aunque las tuvieran, no les parecía bien aplicar estas artes profanas a los asuntos de Dios.

Este subgénero dramático, que hunde sus raíces en tiempos medievales, se desarrolló en España durante los siglos XV y XVI; aunque alcanzó su plenitud y terminó convirtiéndose en algo muy habitual y casi sistemático durante los siglos XVII y XVIII, especialmente durante determinados periodos, como la Cuaresma, o determinadas actividades proselitistas, como las Misiones.



Filippo Passarini, *Tres diseños de púlpito barroco con crucifijo*. Aguafuerte, 1698. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-2015-55-6-11

Me refiero a los sermones dramatizados que con la ayuda de objetos e imágenes practicaban con eficacia algunos predicadores. Estos objetos debían de estar cargados de significación simbólica (calaveras, sogas, cadenas) o eran, directamente, imágenes sagradas o alegóricas (crucifijos, el alma salvada y el alma condenada, el Ecce Homo, la Virgen, la Magdalena, el paño de la Verónica... y todo aquello que fuese conveniente para la finalidad de la prédica). Como se irá viendo, esta práctica convertía a los predicadores en verdaderos “titiriteros a lo divino”, según el término que a ellos dedicaban sus críticos.

En muchos escritos sobre las vidas de los santos se cita el uso de este tipo de objetos por parte de reconocidos oradores sagrados; entre los españoles estaría San Vicente Ferrer, al que no es raro verlo representado predicando con un crucifijo en la mano. A ello se refería uno de los grandes defensores de esta práctica:

...no es cosa nueva valerse los Predicadores zelosos, y varones Apostólicos de estas santas invenciones, pues sabemos, que S. Patricio, S. Bernardo, y S. Bernardino de Sena, usaron de ellas en su Predicación...¹

Fray Benito de Valencia, en 1498, utilizó en un mismo sermón, hasta dos veces, una imagen de “la Verónica” –entiéndase, el paño de la Santa Faz– de modo que:

...siendo todos juntos, el día señalado al sermón del sancto, e inflamados

¹ Martín de Naja, *El misionero perfecto: deducido de la vida virtudes, predicacion y misiones del... Padre Geronimo Lopez, de la Compañía de Iesus...*, Zaragoza: Pasqual Bueno, 1678, p. 564.

maravillosamente en el amor de Dios, fueles mostrado otra vez en el fin del sermón, la sobredicha Verónica, clamando todos y con muchas lágrimas pidiendo al Señor misericordia, y pidiendo perdón de sus pecados...²

San Juan Grande (Carmona, 1546-Jerez de la Frontera, 1600), conocido en su tiempo como Juan Pecador, realizó en su hospital de Jerez esta singular *performance* sacra con calavera y crucifijo:

...En todos los Viernes de Quaresma se predicava por la tarde en el patio que tiene oy el Hospital; avía en él un púlpito de piedra y yesso en el corredor que oy está en el mismo patio, y se subía a él por la Enfermería, como está oy: avía un aposento, cuya puerta salía al corredor, un poco desviado del púlpito al lado izquierdo, y aviendo una tarde mucho número de gentes mugeres, y hombres, traxeron también las mugeres de la casa de la mancebía, y las pusieron junto a la puerta, cerca del púlpito; predicó en esta ocasión un Religioso Agustino, que se llamava el Padre Esquivel, y estando predicando, se oyó una voz dentro del referido aposento, que dixo muy dolorosamente: Penitencia, y luego otra voz, que repitió: Penitencia, a lo qual se alborotó toda la gente que estava presente, y luego se oyó tercera voz, que dixo: Penitencia. Abriose entonces la puerta del aposento, y salió el siervo de Dios, Iuan Pecador, sin hábito, con unos calçones de lienço basto, y una ropilla a modo de escapulario, o sotanilla abierta por los lados, y sin mangas. Su cabeça y rostro encenizado, y descalço, con una imagen de Iesu Christo en la mano derecha, y en la izquierda una calabera, dando voces, y diziendo: Hermanos, hazed penitencia, y se hincó de rrodillas delante de aquellas mujeres perdidas. Ellas empezaron a cubrirse, a llorar, y ponerse de rodillas delante del siervo de Dios, y se convirtieron, y salieron del pecado en que estaban siete, u ocho, las más hermosas que avía entre ellas...³

Este tipo de sermones, dramatizados y usando objetos e imágenes, solían predicarse en determinadas fechas (Cuaresma, Semana Santa), campañas de Misiones o cuando estaban destinados a un público muy específico: como ocurría con el llamado Sermón de la Magdalena, destinado a las “mujeres perdidas”, a las que se les obligaba a asistir por Cuaresma todos los años, durante el consiguiente cierre temporal de las mancebías.

La finalidad de estos sermones con “santas invenciones” –así se referían a estos espectáculos– era, sobre todo, el “mover” a los fieles –aquí, además de oyentes, espectadores– por encima del enseñar o deleitar. Conseguir el mayor número de confesiones, de reconciliaciones entre enemigos declarados, de disolución de amancebamientos o de conversiones de moros, eran los objetivos principales de las Misiones y sus resultados contables aparecen recogidos sistemáticamente en las relaciones que se conservan de algunos de los más famosos predicadores del siglo XVII⁴. Para alcanzar el clímax patético que posibilitara el cumplimiento de estos ambiciosos objetivos, el

² Fray Marcos de Lisboa: *Tercera Parte de la Crónicas de la orden de los frayles Menores del seraphico padre sant Francisco*, Salamanca, Alexandro de Cernova, 1570, f. 188v.

³ Gerónimo Mascareñas: *Fray Iuan Pecador, religioso de la Orden, y Hospitalidad de San Iuan de Dios, Y Fundador del Hospital de Xerez de la Frontera. Su vida, virtudes, y maravillas*, Madrid, por Melchor Alegre, 1665, ff. 85-86.

⁴ Elías Reyero, *Misiones del M. R. P. Tirso González de Santallana, XIII Prepósito General de la Compañía de Jesús. 1665-1686*, Santiago de Compostela: Tipografía Editorial Compostelana, 1913.



Johann Sadeler (I), *San Jerónimo*, detalle. Buril, 1560-1600. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-5894

predicador podía elegir, según correspondiera al tema del sermón, entre todo un repertorio de atrezzo disponible para llevar a cabo su labor: crucifijos, calaveras, pinturas varias, etc. Esta práctica fue habitual entre los grandes predicadores de mediados del siglo XVII; buena parte de ellos, jesuitas, como el portugués Antonio de Vieira o el valenciano Jerónimo López. Sin embargo, también hubo quienes se opusieron a estos sermones teatrales defendiendo la retórica conceptista frente al patetismo descriptivo. El principal adalid del sermón conceptuoso fue, el también jesuita, José de Ormaza (1617-1674), que no dudó en enfrentarse a las ideas defendidas por el P. Valentín de Céspedes (Valladolid, 1595-Burgos, 1668), también miembro de la Compañía⁵. La respuesta rotunda de Céspedes salía en defensa del predicador como “representante a lo divino”:

Nadie, si tiene juicio, puede negar que la representación es una de las más relevantes prendas del púlpito, y de grande utilidad no sólo para deleitar, sino aun para mover. Verdad sea que está algo infamada por algunos ignorantes que la confunden neciamente con la farsa, y en viendo al predicador con viveza de acciones, que ponen delante de los ojos lo que dice, le califican por farsante y le ponen nombre de Arias,

Cintor, Osuna, Olmedo, etc. [actores célebres del momento]. Estos son rudísimos calificadores, y es menester que entiendan que es así verdad que el predicador es un representante a lo divino y debe serlo, y sólo se distingue del farsante en las materias que trata, en la forma muy poco, y mudando materia, nadie puede dudar que esos farsantes, dándose a la virtud, al estudio, al celo, etc., fueran aventajadísimos predicadores.⁶

5 Paolo Tanganelli, “En la gloria en donde el lenguaje es ver”. Algunas notas sobre las técnicas de visualización en el sermón barroco”, *Lectura y Signo*, 7 (2012), pp. 107-120.

6 Valentín de Céspedes, *Trece por docena* [en línea], s.l., Presses Universitaires du Mirail [Anejos del Criticón], 1998 [Azote II, 4], <https://books.openedition.org/pumi/45779> [26/12/2022].

Los Espectáculos

Fue el jesuita Jerónimo López (Gandía, 1589-Valencia, 1658) el que, a partir de su dilatada experiencia como predicador, definiera en su tratado *Las industrias para dirección de Misioneros* el concepto de ‘Espectáculo’ aplicado al uso de imágenes y objetos en los sermones⁷. La base teórica de su predicación se apoyaba en la consideración de que lo visto produce un efecto mayor y más permanente que lo solamente oído. Este era su pensamiento:

Somos tan rudos y materiales que no nos contentamos [con] que los desengaños de la Predicación nos entren por la puerta de los oídos, sino también por la de los ojos, y es tan privilegiado el sentido de la vista, que no solamente introduce en el alma más prontamente las imágenes sensibles, sino que las graba y estampa más firmemente.

O, en otras palabras:

...hay grande diferencia entre el Crucifijo oído y el Crucifijo visto, porque el predicado entra por los oídos, el visto por los ojos, y el objeto que entra por los ojos mueve más poderosamente que el que entra por los oídos...⁸

También destaca la dificultad y el riesgo de llevar a buen puerto los sermones con espectáculo, ya que no todos los predicadores están igualmente dotados para ejecutarlos; a la vez que destaca cómo cualquier espectáculo no tiene por qué ser adecuado y pertinente en un púlpito:

Pero es de advertir, que para que estas santas invenciones sucedan bien, es menester que el Predicador sea fervoroso y de buen talento; y así, en poblaciones grandes, al que es frío en el decir no le aconsejaría yo que se valiese de estos Espectáculos, porque estos pasos trágicos y extraordinarios, o salen muy bien, o muy mal. Hay algunos espectáculos de que conviene huir, a título de que no son decentes en lugar tan sagrado como el Púlpito; como es sacar espadas, o hacer que toquen a las espaldas del Predicador una trompeta...

Por eso muestra el ejemplo de sus propios sermones con espectáculo, que se vienen a reducir a tres tipos: el espectáculo con Crucificado, el



Barent de Bakker, *Predicador con crucifijo*, detalle. Aguafuerte, 1780-1782. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-78.328

7 Buena parte de este texto, inédito, del P. López, está recogido en Naja, *ob. cit.*, especialmente en el Cap. XX. De los espectáculos que usaba el V. P. en el Púlpito, para mover, y convertir los pecadores obstinados, pp. 563-577. El jesuita Jerónimo López inició su trabajo misional en 1618 y lo desarrolló durante cuarenta años en las Corona de Aragón y Navarra, las dos Castillas y Murcia, especialmente en el ámbito rural; a la hora de su muerte calculaba que sus misiones no bajarían de 1.300. Véase Luciana Gentili, “El Padre Jerónimo López, «Maestro y caudillo de misioneros»”, *Lectura y Signo*, 7 (2012), pp. 91-106.

8 Naja, *ob. cit.*, pp. 563 y 564.



Autor andaluz desconocido,
Crucifijo para predicar.
Boj tallado y policromado, ca.
1650; 22,5 x 14,5 cm. Victoria
and Albert Museum, Londres,
166-1864.

de la calavera y el del alma condenada (ver los ejemplos de estos sermones en el Apéndice final).

El también jesuita y experto misionero P. Miguel Ángel Pasqual (1644-1714), aporta una definición del concepto de espectáculo y previene contra los que no saben hacer buen uso de los mismos:

...los espectáculos, los cuales no son otra cosa que unas imágenes, en que se proponen a los ojos, como en un retrato propio, las mismas verdades que se propusieron al oído, para que se introduzca por más puertas y llegue a hazer más concepto de ellas nuestra alma. Mas porque acerca de este medio ay varias opiniones, creeré hacer a las almas un grande beneficio, y un singular obsequio a la Magestad divina, en inclinándome a la parte que los favorece, por los grandes frutos que por medio suyo he experimentado. Esto es de tal manera, que no me puedo persuadir llegue a condenarlos sino quién huviere visto lo mal que usan de ellos los que por falta de espíritu, arte, y experiencia no saben darles el punto y modo que para ello se requiere.⁹

Así mismo, recomienda hacer coincidir el desarrollo del espectáculo con la caída de la tarde, de manera que la oscuridad que comienza a reinar contribuya al efecto dramático del mismo:

...y disponiendo que se entre en la Iglesia al ponerse el Sol, para que siendo poca ya la luz campeen las pinturas, y sin detenerme mucho, para que sea aún de día quando se acabe, executo la plática y el Acto de el Perdón en la forma dicha [...] dispongo entre la Proceßión en una plaza a tiempo competente, para que al mostrar el Ecce Homo con las luzes sea ya escuro...¹⁰

El Cristo crucificado

El empleo de un Cristo crucificado desde el púlpito era la invención o espectáculo más habitual entre los predicadores. Naja recoge tres sermones diferentes en los que se muestra el espectáculo del crucificado:

La imagen de Christo Crucificado, manifestada al pueblo desde el Púlpito, es uno de los Espectáculos más provechosos y poderosos de que puede valerse el Misionero para despertar en su auditorio aborrecimiento y dolor de pecados [...] Está tan asentado y recibido en gran parte de España el uso de este santo y saludable Espectáculo, en el Sermón de la Pasión, el Viernes Santo, que si el

Predicador lo omite, lo censuran [...] N. V. P. en tiempo de Misión, casi en todos los Sermones, mostraba al Auditorio la imagen de Christo Crucificado, persuadido que su vista movería a todos a mayor y más doloroso arrepentimiento de sus pecados...¹¹

Pero, aunque su uso estuviese muy generalizado –el Papa Inocencio XI recomendó que en todos los púlpitos se colocase un crucifijo para que los sermones pudieran terminar con su actuación–, no era conveniente emplearlo siempre. Este recurso, en el caso de tener que predicar durante varios días, como en Cuaresma o en las Misiones, no debía practicarse desde el primer día, porque, como decía el P. Pasqual, “se supone que siendo ese día no muy fuerte la materia, y la gente poca, ha de ser también corta la moción; pues mal se puede encender un grande fuego, no aviendo mucha leña junta...”; y aconseja:

Algunos sacan el Santo Christo todo de repente, y aunque puede aver caso que convenga hacerlo assí; pero más conduce para la moción irle sacando poco a poco; porque de essa suerte se comprehende mejor cada parte de sus penas [...] Si el Acto de Contrición, o sacar el Santo Christo, pudiera hacerse cada vez con alguna novedad, en quanto a las razones, motivos, modo, y circunstancias, ayudará mucho más; porque la novedad sobre que deleyta, y atrae, inmuta, y mueve: pero ya que no sea fácil esto, hágase todas las veces que se pueda.¹²

Más adelante el P. Pasqual nos ilustra de la variedad de usos que los predicadores pueden hacer del crucifijo:

Ya sé que muchos por seguir esta instrucción suelen bolver el Santo Christo de espaldas, dándolo a los oyentes, amenazándoles que si no se convirtieren les bolverá su Magestad el rostro. Otros llegan a tomarle de lo alto de la cabeça de la Cruz, y le juegan, o vibran contra el Pueblo, al modo de una espada, para moverles a temor; y no falta quien lo tiene prevenido con tal arte, que le haze mover la cabeça, u desclavar el brazo, para manifestar afecto, u de piedad, u de justicia: pero esto déxolo a la prudente consideración de cada uno. Lo que a mí me parece es, que puede aver en algunos de esos medios mucho inconveniente y, más, si no se executare con la Prudencia que es debida. Y no es de los menores, el que el pueblo lo murmura [...] Lo que no escandesce tanto, es sacarle cubierto con un velo negro, al modo que suele estar en la Semana Santa, para denotar que los pecadores endurecidos no merecen ver su rostro por sus graves culpas, ingratitud, y rebeldía; y excitarles con el motivo de lograr su amable cara, a que hagan penitencia, y se arrepientan; y haziendo con ellos el Acto de Contrición, y suponiendo que lo ha hecho bien, passar a descubrirlo, confirmándoles con esso en el arrepentimiento, y alentándoles a conservar su gracia. También suelen sacarle otros el día último, o penúltimo de los Sermones cubierto con dos velos, uno negro y otro colorado enzima, en forma de banderas o estandartes [...] Así mismo, otros lo muestran sin bandera alguna, después de aver traído el caso de la hermosa Ruth, quando recogía las espigas y, sacando la Virgen, concluyen el Acto de Contrición con el Santo Christo...

⁹ Miguel Ángel Pasqual: *El Misionero instruido, y en él los demás operarios de la Iglesia*, Madrid, Juan García Infançon, 1698, p. 249.

¹⁰ Pasqual, *ob. cit.*, p. 291.

¹¹ Naja, *ob. cit.*, p. 567.

¹² Pasqual, *ob. cit.*, pp. 246 y 248.



Albert Jansz Vinckenbrinck, *Calavera y su funda*, Ámsterdam, ca. 1650. Rijksmuseum, Ámsterdam, BK-KOG-2486.

Y termina con estos consejos prácticos:

Estos son los modos más comunes y los que se acostumbran practicar, sobre que debe atenderse mucho que la Santa Imagen no sea muy pequeña, ni muy grande, sino proporcionada, para que pueda moverla fácilmente: como también el que esté bien asegurada en la Cruz, no sea que a lo mejor se desenclave, o se descomponga un brazo, que es a la piedad de mucho desconsuelo, y el Predicador quede notado de poco advertido.¹³

La calavera

El P. Naja introduce con estas palabras el uso que Jerónimo López hacía de la calavera en sus sermones:

El mostrar al Auditorio una Calavera, hablando con ella el Predicador, es Espectáculo tan provechoso, que no solamente despierta moción en los corazones, sino también ataja abusos y escándalos públicos, y aún reduce pecadores al camino del cielo, como enseña la experiencia [...] Quiere Dios N. Señor que no solamente los vivos prediquen desengaños de la muerte, sino que tal vez los difuntos hagan este mismo oficio, para que verdades tan importantes queden estampadas en la memoria [...] Mejor predica el cadáver de un difunto, callando, que muchos Predicadores vivos hablando y gastando un almacén de palabras [...] y así, en el Sermón de la Ceniza, cuando [el P. López] predicaba Cuaresma, y en el de la Muerte, en tiempo de Misión, se valía del Espectáculo de una Calavera [...]

Iniciaba su sermón el P. López de esta manera:

Suelen algunos religiosos espirituales tener en su aposento una Calavera. Mas ¿para qué la tienen? Para acordarse de la muerte y guardarse de pecados [...] yo suelo tenerla en mi aposento, y deseo, que lo que yo a mis solas pienso, pensemos aquí todos. Saca la Calavera, y síguese el coloquio con que hablaba con ella el V. P.¹⁴

Y, a continuación, el sermón se convertía en un interrogatorio del predicador a la calavera (Dime, Calavera ¿de quién eres?; ...si estás en el Infierno ¿qué es lo que ves por estos ojos?), ante un público, también continuamente interpelado ("Esta Calavera que aquí veis, vivía, hablaba, miraba y oía como nosotros. ¿Hay alguno que piense que no pasará esto mismo por él?"); ver Apéndice I.

En otras ocasiones la representación podía enriquecerse con la incorporación de un nuevo personaje, al hacer su aparición un Cristo crucificado, como ocurrió en un sermón del P. Gavarri: "*Ahora sacará un Santo Christo en la mano siniestra con tres luzes, y se quedará con la calavera en la otra mano, y dirá...*". Ver Apéndice I: "Instrucción Quinta, y Sermón de la memoria de la muerte".

Otra variante del uso de las calaveras es el caso que recoge el P. Martín de Naja, refiriéndose probablemente al llamado Sermón de los enemigos, uno de los habituales entre:

...los Sermones de la Misión, y en uno de ellos sacó el Padre dos calaveras, y con ellas en las manos, como si fueran dos cabezas de bandos encontrados, habló con tal espíritu y fervor que les ablandó los corazones...¹⁵

El retrato del Alma condenada

El tercero de los espectáculos utilizados por el jesuita Jerónimo López es el de la pintura que representaba a un Alma condenada a las penas infernales. Como en el caso de la calavera, el sermón se convertía en un coloquio en el cual el predicador preguntaba a la imagen para, acto seguido, advertir a los sermoneados sobre lo fácil que era caer en la condenación eterna. Comenzaba así su sermón del Retrato del Alma condenada o, como dice el P. Naja, "...el horrible y temeroso Espectáculo del Alma Condenada, animado con fervorosa declamación y representación del P. Misionero...":

Quiere Dios N. S. para añadir eficacia a la predicación de los oídos, que también entre por los ojos, y a así, tal vez, se valen los Predicadores celosos de símbolos, imágenes y figuras exteriores, visibles y sensibles. Deseo imitar algo de esto y, así, mostraré a mi auditorio el lienzo en que se ve pintada una Alma Condenada a los calabozos del Infierno, para que os predique a los ojos, ya que no basta la predicación de los oídos para ablandar la dureza de los corazones. Muestra el Retrato del Alma Condenada al auditorio y síguese el coloquio con que hablaba con ella el V. P.¹⁶

Sirva esta muestra para catar las características del diálogo (que se puede leer, completo, en el Apéndice I):

Predicador: ¿Por qué estás aquí?

Alma condenada: Por amancebado; por deshonesto.

Predicador: Dime ¿qué te parece de la manceba?

Alma condenada: Me parece un gran sapo, y sapo de fuego; maldita la hora en que la vi; maldita la hora en que la hablé; más pena me da ella que Lucifer. ¡Oh, locura de los enamorados! Por una gota de miel, padecen un río de hiel.

¹³ Pasqual, *ob. cit.*, pp. 248-249.

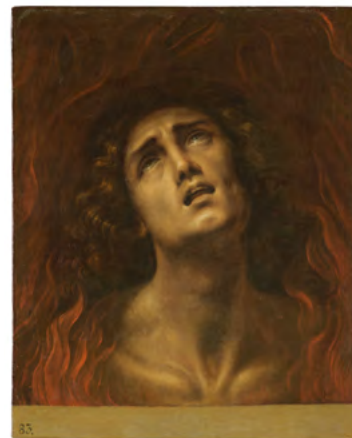
¹⁴ Naja, *ob. cit.*, p. 571.

¹⁵ Ibidem, p. 563.

¹⁶ Naja, *ob. cit.*, pp. 574-575.

Francisco Ribalta, *El alma bienaventurada*. Óleo sobre lienzo, 1605-1610. Museo del Prado, Madrid, P001063. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Francisco Ribalta, *El alma en pena*. Óleo sobre lienzo, 1605-1610. Museo del Prado, Madrid, P001064. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



El franciscano Fray José Gavarri en su tratado *Instrucciones predicables y morales no comunes, que deven saber los Padres Predicadores, y Confesores principiantes* (1673), que tanto debe a *Las industrias para dirección de Misioneros*, de Jerónimo López, presenta este espectáculo utilizando una pintura, de doble cara, con las imágenes del alma condenada, en el Infierno, y en su reverso la del alma salvada en la Gloria. Esto se puede leer en su “Instrucción segunda...”:

Procura también llevar el Padre Misionero, un cuadro, que de una parte esté pintado un feo Condenado, y de la otra una Alma en el Cielo, y enseñarlas al Pueblo en una plaza, y en día de Fiesta, para que los del campo las vean, explicándoles, como el Condenado está en el Infierno por no haber hecho penitencia, &c. Y para hacer grande fruto con el Condenado, pintarle en la cabeza un fiero dragón, como que se la come; y en la boca, unas mordazas; y en las manos, unas cadenas; y en el corazón, un sapo; y por todo el cuerpo, que tenga muchas llamas, y debajo unos reales de a ocho pintados¹⁷.

En este sermón (véase en el Apéndice I) se incluye, en contraste con lo que era habitual en este tema y a modo de final esperanzador, la presentación del “Alma en el Cielo” que también será interrogada y puesta como ejemplo a seguir por los presentes.

Se conservan algunas representaciones, pintadas sobre lienzo y escultóricas, con la iconografía del Alma condenada y el Alma salvada. Su tamaño, a menudo, suele ser el adecuado como para ser utilizadas desde el púlpito¹⁸.

17 Fr. Joseph Gavarri, *Instrucciones predicables y morales no comunes, que deven saber los Padres Predicadores, y Confesores principiantes; y en especial los Misioneros Apostólicos*, Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1673, f. 21v. Se conocen seis ediciones – las primeras, andaluzas – de *Las instrucciones predicables...*: Sevilla, 1673; Málaga, 1674; Barcelona, 1675; Zaragoza, 1676; Barcelona, 1677 y Madrid, 1679. Sobre el P. Fray Joseph Gavarri, Predicador Apostólico de la Religión de N. P. S. Francisco, de la Provincia de Aragón, se sabe que comenzó su experiencia en Misiones hacia el año 1658 (“con la práctica de diez y ocho años de Misiones” [...]) “y en especial, las de esta Andalucía”, se dice en su *Interrogatorio en forma de diálogo...*, En Granada: Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1676).

18 Un ejemplo, en el Museo del Prado hay una pareja de lienzos titulados *El alma en pena* y *El alma bienaventurada*, de Francisco Ribalta, considerados de entre 1605 y 1610, con medidas de 58 x 46 cm (N.º de catálogo P001064 y P001063).

Las misiones de los jesuitas

El Concilio de Trento, entre tantas otras cuestiones, propuso la necesidad de realizar misiones internas –es decir, dentro de los propios países católicos– para que en las zonas rurales y alejadas de las grandes ciudades, se propagase la doctrina cristiana y así facilitar la salvación de sus habitantes. Estas misiones se basaban en una intensa actividad de catequesis para mostrar a los fieles descarriados el camino del Cielo, a la vez que los prevenía sobre los peligros del Infierno. La base de su predicación eran los Novísimos: muerte, juicio, infierno y gloria. La compañía de Jesús había adoptado como propia esta tarea desde sus comienzos y así la desarrolló abundantemente en su Provincia Bética (Andalucía, Canarias y sur de Badajoz).

Los jesuitas no eran los únicos en la práctica de las misiones; también las realizaban otras órdenes religiosas. Sin embargo, destacaban entre todas ellas por los resultados obtenidos, la fama de sus predicadores e, incluso, como ya se vio, por los importantes teóricos que trataron sobre las bases y técnicas de la predicación. Téngase en cuenta que todos ellos estaban obligados por su institución a predicar, al menos, una misión cada año. La historia de las misiones de los jesuitas en Andalucía es amplia y abundante de nombres notables¹⁹. A continuación, se tratará de cómo el famoso predicador jesuita, P. Tirso González de Santaella, empleó en sus tres campañas de misiones en Andalucía las “invenciones sagradas” o Espectáculos que había aprendido con su mentor, el P. Jerónimo López.

La misión, dependiendo del tamaño de la población en la que se hiciera, venía a durar entre cinco y doce días, que se planificaban para conseguir el máximo provecho. Procesiones, sermones, confesiones, misas, reuniones con las monjas de los conventos, fundación de congregaciones piadosas..., actividades entre las cuales, sin duda, destacaban los sermones con Espectáculo, según repiten las crónicas. El “coloquio con el Cristo”, con un Crucificado, servía para finalizar bastantes sermones, como el llamado “sermón de enemigos”, cuya finalidad era la reconciliación entre bandos; otros Espectáculos se reservaban para casos específicos, como la calavera para el “sermón de la muerte” o el retrato del Alma condenada para el “sermón de las penas del infierno” o el de un “sermón del lobo y de los gritos del alma condenada”. He aquí una descripción de su arte y cualidades como predicador:

El talento, energía y espíritu, con que predicaba el P. Tirso, era vigoroso, eficaz y persuasivo: proponía primeramente el asunto, después lo declaraba y distinguía, después lo reclamaba con razones y con textos de la Escritura Sagrada, apoyados en la interpretación de los Santos Padres [...] para terminar el sermón, y mover al auditorio, hacía algunas extraordinarias acciones, guiadas por el interno movimiento del arte, para suspender al auditorio que temía, o esperaba alguna novedad. Engrosaba entonces un poco más la voz, y emitiéndola como un trueno, que atemorizaba la gente, moviendo los brazos, y recogiendo las mangas del roquete por una, y por otra parte, con un concertado desorden, y repitiendo de

19 Leonardo Molina García, “Misiones populares de los jesuitas en Andalucía: de 1554 a la actualidad”, *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, v. X (2017), pp. 73-147.



Jan Luyken, *En el sermón*, detalle. Aguafuerte, 1700. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1896-A-19368-1740.

repente, con la voz turbada, estas palabras: Púlpito, púlpito, y otras temerosas palabras, golpeaba, con las palmas de la mano, el púlpito, repitiendo muchos y muchos golpes, y vuelta la cara a la columna del mismo púlpito, daba una vuelta, y con ella un vuelco a los corazones de los pecadores. De repente el nublado se serenaba con el aparecer del sol de justicia, que era el Sto. Crucifijo, con el que tomándolo en la mano hacía un devotísimo coloquio acomodado al asunto del sermón. De todo este aparato y extraordinaria manera –más maravillosa para verse que para escribirse–, provenía el movimiento del pueblo, los suspiros, los golpes de pecho, las bofetadas, los clamores, pidiendo en alta voz misericordia y perdón de sus pecados, que lloraban con lágrimas y en dolorosos actos de contrición detestaban²⁰.

Parece que a los misioneros gustaba especialmente el público de fieles andaluces, según recogen en sus memorias de las misiones:

La moción exterior de lágrimas, suspiros, voces y gritos de arrepentimiento, bofetadas y otras demostraciones, ha sido cosa muy ordinaria en las misiones de Andalucía, por ser los naturales más blandos y tiernos de corazón. El desmayarse en los sermones las mujeres, dándoles mal de corazón, por la moción que experimentaban, era cosa tan ordinaria, que por frecuente no causaba reparo. Lo más singular es que causase algunas veces esa inmutación en los varones²¹.

La primera campaña misional de P. Tirso en Andalucía se desarrolló en los años 1668 y 1669. Viniendo desde Extremadura, entró por la Sierra Norte sevillana haciendo misión en sus poblaciones y finalizando algunos sermones con los dichos Espectáculos: Guadalcanal (“prediqué de las penas del infierno, sacando el alma condenada”; “derramaron muchas lágrimas al oír el coloquio último con el Sto. Cristo”); Cazalla (“De un sermón en que saqué la calavera, salió la mujer tan movida que, arrodillándose delante de un Sto. Crucifijo, le ofreció el dividirse de aquel hombre, aunque se le partía el corazón en dejarle”). Cuenta el P. Tirso cómo, en Constantina, improvisó terminado un “sermón de los enemigos”:

Rematé con un coloquio largo y muy tierno, con un Sto. Crucifijo en la mano [...] Al fin del coloquio me movió Dios á que hiciese lo que no llevaba pensado: de repente se me ofreció un pensamiento de retirar el Santo Cristo hacia la escalera del pulpito, volviendo las espaldas de la imagen al pueblo. Yo no me acuerdo lo que entonces dije; bien sé que me hallé movidísimo, y que en nombre de aquel Señor les signifiqué no habían de ver su rostro, si no dejaban los odios, y se reconciliaban con sus contrarios²².

El resultado fue el deseado por los misioneros: “No quedó enemistad en la villa que aquel día no se ajustase”.

Las dos primeras misiones andaluzas del P. Tirso González se realizaron entre 1668 y 1672, abarcando a numerosos pueblos y capitales de todas las provincias, incluso Ceuta, con la excepción de Almería. La tercera y última, durante la Cuaresma de 1679, fue solo para la ciudad de Sevilla; la sequía, la grave crisis alimentaria y la amenaza de la peste hizo que el arzobispo de Sevilla, Ambrosio de Espínola, solicitase al reconocido predicador que hiciese misión en la ciudad para que Dios se apiadara de ella. Como en ocasiones anteriores, la misión se desarrolló con grandes resultados:

Por el gran fruto que hizo, se cree haber sido resolución muy acertada; pues la blandura de los naturales sevillanos, abraza mejor las más destempladas medicinas. Y así, en los últimos tercios del sermón, en que sacaba el Sto. Cristo y persuadía la enmienda de la vida, con aquel ejemplar de amor tan sin ejemplo, eran tales las demostraciones de arrepentimiento y dolor que hacía el auditorio, ya con sollozos, ya con bofetadas y penitentes alaridos, con que pedían misericordia a Dios, que ahogaban la voz del orador, y parecía Sevilla una Nínive arrepentida²³.

Pero el efecto principal de la misión fue la supresión de las comedias en Sevilla. Paradójicamente, los jesuitas, tan partidarios del uso pedagógico del teatro en sus colegios, o en el mismo púlpito, batallaban en contra del teatro comercial que con gran demanda popular se representaba en los corrales de comedias. Las críticas contra el teatro –al que acusaban de ser la causa de todas las desgracias que Sevilla padecía– formaban parte del repertorio habitual de los misioneros²⁴. En este caso, la unidad de acción entre el arzobispo Espínola, el predicador Tirso González y el Hermano Mayor del Hospital de la Santa Caridad, Miguel Mañara, consiguió alejar el teatro de Sevilla durante casi un siglo²⁵.

Decadencia y fin de los Espectáculos

Durante buena parte del siglo XVIII convivieron el dramatismo cada vez más recargado –y popular– del barroco, con el racionalismo ilustrado de las clases cultivadas y poderosas. Eso sí, en un conflicto

22 Naja, *ob. cit.*, pp. 162-163.

23 Ibidem, pp. 561-568.

24 Véanse algunos casos en ibidem, pp. 194, 218, 238 y 252.

25 Ibidem, pp. 571-574. Véanse, Piedad Bolaños Donoso, “Intervención de Miguel Mañara en la clausura de los corrales de comedia sevillanos (1679), en José Fernández López y Lina Malo Lara (eds.), *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, 2011, pp. 383-417 y Francisco J. Cornejo Vega, “De iconología. El retrato de don Miguel Mañara, por Juan de Valdés Leal”, en *Postimerías. Valdés Leal desde la Facultad de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2022, pp. 91-105.

20 Naja, *ob. cit.*, p. 619.

21 Ibidem, p. 341

dialéctico en el que acabarían imponiendo su influencia poderosa los partidarios de “las Luces”. Tal como ocurrió con las escenificaciones procesionales de la Semana Santa o las danzas de gigantes y la tarasca, o en la procesión del Corpus Christi, los sermones con Espectáculo final acabarían desapareciendo. El *logos* se impuso al *pathos*; lo apolíneo triunfó sobre los dionisiaco.

Las críticas mordaces que el P. Isla puso en boca de Fray Gerundio de Campazas vienen a reflejar las ideas imperantes en aquel momento:

Sólo en España se estila esta vergonzosa necedad; y aun en España no se introdujo hasta más de la mitad del siglo pasado, en que comenzaron a profanar el púlpito con estas ridículas indecencias unos títeres o unos poetuelas en prosa, a quienes la ignorancia del vulgo aclamó por grandes predicadores²⁶.

[...] porque estos hombres tienen tan arrugado el gusto como la piel, y solamente les agradan aquellos sermones que se parecen a los de los teatinos, infierno por delante y Cristo en la mano²⁷.

Finalmente, los más firmes defensores del género del sermón dramatizado con imágenes y objetos, los jesuitas, serían expulsados de España en el año 1767 y, cuando pudieron regresar en 1814, ya los nuevos tiempos no estaban para Espectáculos.



William Hogarth, dibujo y grabado, *Credulidad, superstición y fanatismo. Un popurrí*. Butil, 1762. Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-OB-18.771.

26 José Francisco de Isla: *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 499-500.

27 Ibidem, p. 516.

Apéndice I. Sermones dramatizados con imágenes animadas

La transcripción de los textos se ha realizado actualizando la ortografía, acentuación y puntuación. La selección y disposición de los mismos está al servicio de su lectura como textos dramáticos.

Los sermones del jesuita P. Jerónimo López (21 octubre 1589, Gandía-2 febrero 1658, Valencia) que utilizan dramáticamente objetos como crucifijos, calaveras o pinturas, fueron definidos como 'Espectáculos' en su obra, manuscrita, *Las industrias para dirección de Misioneros* y recogidos en el libro que sobre el mismo escribió el P. Martín de Naja:

Martín de Naja, *El misionero perfecto: deducido de la vida virtudes, predicacion y misiones del... Padre Geronimo Lopez, de la Compañia de Iesus...*, Zaragoza: Pasqual Bueno, 1678.

CAP. XX. De los espectáculos que usaba el V. P. en el Púlpito, para mover, y convertir los pecadores obstinados, pp. 563-577

[...] **DEL ESPECTÁCULO DE CRISTO N. S. CRUCIFICADO.**

La imagen de Christo Crucificado, manifestada al pueblo desde el Púlpito, en uno de los Espectáculos más provechosos y poderosos de que puede valerse el Misionero para despertar en su auditorio aborrecimiento y dolor de pecados [...] Está tan asentado y recibido en gran parte de España el uso de este santo y saludable Espectáculo, en el Sermón de la Pasión, el Viernes Santo, que si el Predicador lo omite, lo censuran [...] N. V. P. en tiempo de Misión, casi en todos los Sermones, mostraba al Auditorio la imagen de Christo Crucificado, persuadido que su vista movería a todos a mayor y más doloroso arrepentimiento de sus pecados..., p. 567

[...] Siendo pues tantos, tan provechosos, y tan notorios, los buenos efectos que se siguen del Espectáculo de la imagen de Christo Crucificado, representada, mostrada y declarada desde el Púlpito, copiará ahora, con las mismas palabras del V. P. el razonamiento que hacía al Pueblo con el Santo Crucifijo en las manos al fin del Sermón del perdón de los enemigos...:

Predicador: Y si todo esto no basta, saquemos la pieza de batir los corazones y muros de bronce y de diamante: el ejemplo del Hijo natural de Dios [...] Oh Christo, Christo, ¿cómo guardas lo que mandas? No eres Tú de los que ponen cargas intolerables, y ellos no las quieren mover, ni aún con la punta de los dedos. Mandaste amar al enemigo, y ¿cómo lo cumpliste? [...] Rogaste por ellos, y ¿con qué palabras? [...]

Crucificado: Padre, perdónales, porque no saben lo que hacen [...]

Predicador: ¿Sabes cómo estaba entonces, cuando esto dijo Christo? Estaba de esta manera [...] El cuerpo, como el Cordero asado de dolores, con fuego de aflicción, en el palo de la Cruz; la boca seca, sin agua de refrigerio, mas abrevada y amargada con hiel y vinagre de ingratitud. Si se movía, los clavos le rasgaban pies y manos; si reclinaba la cabeza, más se le clavaban las espinas. Estarse quedo, y moverse, era tormento. Haz cuenta que le ves en aquella postura lastimosa. Detente a considerar este retablo de dolores. Mira las carnes desnudas del Hijo de María: cómo blanquea su pecho desnudo, cómo bermejean sus espaldas azotadas, como están estiradas sus secas entrañas, como están oscurecidos y eclipsados sus ojos hermosos, cómo amarillea su Real figura, cómo están yertos sus brazos extendidos, cómo están colgadas sus rodillas de alabastro, y cómo riegan sus atravesados pies los arroyos de la sangre divina. Estando de esta suerte, se puso Christo a llorar, las lágrimas le saltaron de los ojos, y para que ninguno pensase que lloraba por la fuerza de los dolores (aunque eran grandísimos) dice [...]

Crucificado: Padre, perdónales, porque no saben lo que hacen [...]

Predicador: Tenía a los enemigos delante de sí [...] acordábase de las injurias que le habían estrellado en su cara [...] Sabía quienes eran los que habían dado voto contra él [P. 568] [...] conocía a los que pasaban delante del Calvario y le blasfemaban. Veía el mal que le hacían y el que le deseaban hacer. Descubrí la rabia de los corazones de sus enemigos y la sed insaciable que tenían de derramar, y aún de beber, su sangre. Tenía rayos para arrojarle (si quería), legiones de Ángeles a quien mandar, tenía Infierno a donde echarlos, Demonios, y Verdugos a quien entregarlos. ¿Cuál de estas cosas hizo? Nada de esto; antes guardó la mejor ocasión para pedir mercedes para sus enemigos; porque viendo que la vida se le acababa, con raro sentimiento habló de esta manera a su Eterno Padre:

Crucificado: Padre, vuestro Hijo se os muere; ya la vida se me acaba, porque esta gente se ha dado mucha prisa en atormentarme; yo la doy por bien empleada por ser en servicio vuestro [...] mas yo os suplico, por el amor que me tenéis, no me neguéis esta merced [...]: Aquí estoy humillado y afrentado, aquí está mi Madre, que cuando veo lo que padece, el corazón me revienta; y todo lo paso por daros gusto. Pido este consuelo para alivio de tantos duelos: perdónales, porque no saben lo que hacen.

Predicador: Oh Christo mío ¿Pilatos no sabe lo que hace? ¿Judas no sabe lo que hace? ¿Herodes no sabe lo que hace?

Y Christo prosigue clamando y rogando por sus Enemigos:

Crucificado: Padre, perdonadles estos pecados, porque yo soy el fiador, y son más esas deudas, pues salgo a pagar por ellas.

Predicador: Oh Sangre clamante, mejor que la de Abel, cantad Señor en el tormento, que todos cantan contra vos. Los enemigos dan voces: *crucifige, crucifige* [...] Y las bóvedas del cielo retumbaban y hacían eco respondiendo: Esto pide vuestro Hijo, esto pide quién nunca os ofendió; esto pide mi sangre, esto mis clavos, esto mi cabeza coronada de espinas, esto la desnudez que por ti padezco, esto la sed, esto pide la poca voz que me queda. Esto pide el mejor Hijo al mejor Padre, y también lo pide a ti, Christiano, que perdones a tu enemigo. Y tú ¿qué respondes? Que me la ha de pagar; que no le he de perdonar [...] Si el que no ama a Jesu Christo es maldito ¿cómo no será maldito el que no ama a sus enemigos y da en esto gusto a Jesús? ¿Cómo no será maldito el que no quiere ser perdonado de Jesús? [...] Maldito el furor, y la pertinencia y rebeldía del que no perdona.

Aquí se manifiesta y saca el Santo Crucifijo y prosigue el razonamiento del V. P.:

[...] Ea, perdona por el Hijo de Dios, por el Hijo de María, por esta cabeza, por esta corona, por estos ojos, por estos clavos, por este costado, por estos azotes, por esta desnudez, por este Dios que muere perdonando. Y en testimonio desto, diga cada uno en su corazón, conmigo, estas palabras: Señor mío Jesu Christo, por mí crucificado y por mí muerto, desde esta hora, desde este punto, delante del cielo y de la tierra, delante de Ángeles y Hombres, de veras, de corazón, perdono a mis enemigos, y el bien que deseo para mí, ese les venga [...] ¿Qué respondéis Señor?

Crucificado: [...] que pues perdonan, perdono, y de hoy más les doy mi corazón y mi amor, les doy mi bendición y mi gracia, y les prometo mi gloria.

Hasta aquí el primer coloquio. P. 569

[...] **DEL ESPECTÁCULO DE LA CALAVERA.**

El mostrar al Auditorio una Calavera, hablando con ella el Predicador, es Espectáculo tan provechoso, que no solamente despierta moción en los corazones, sino también ataja abusos y escándalos públicos, y aún reduce pecadores al camino del cielo, como enseña la experiencia [...] Quiere Dios N. Señor que no solamente los vivos prediquen desengaños de la muerte, sino que tal vez los difuntos hagan este mismo oficio, para que verdades tan importantes queden estampadas en la memoria [...] Mejor predica el cadáver de un difunto, callando, que

muchos Predicadores vivos hablando y gastando un almacén de palabras...

[...] y así, en el Sermón de la Ceniza, cuando predicaba Cuaresma, y en el de la Muerte, en tiempo de Misión, se valía del Espectáculo de una Calavera [...]

Predicador [P. Jerónimo López]: Suelen algunos religiosos espirituales tener en su aposento una Calavera. Mas ¿para qué la tienen? Para acordarse de la muerte y guardarse de pecados [...] yo suelo tenerla en mi aposento, y deseo, que lo que yo a mis solas pienso, pensemos aquí todos.

Saca la Calavera, y síguese el coloquio con que hablaba con ella el V. P.

Esta Calavera que aquí veis, vivía, hablaba, miraba y oía como nosotros. ¿Hay alguno que piense que no pasará esto mismo por él? Clara está que no, porque todos sabemos que lo que ayer pasó por el vecino, amigo o pariente, mañana pasará por mí, y me he de ver como él se vio; y esta Calavera nos lo está predicando y diciendo: [...]

Calavera: Ayer pasó por mí, mañana lo verás ejecutado en ti.

Predicador: Pregúntale pues y dile: dime Calavera ¿de quién eres? ¿Eres, por ventura, de algún hombre rico? Dime ¿qué se hicieron las riquezas, el oro, la plata, el censo, la casa, las posesiones, las heredades? Mira lo que responde:

Calavera: Otros lo poseen, que de mí no se acuerdan.

Predicador: Dime Calavera ¿de quién eres? ¿Eres de algún hombre principal, cuyo linaje bajaba de alta alcurnia de Césares y Alejandros? ¿Qué se hizo la Nobleza? Mira lo que responde:

Calavera: Servir a Dios es reinar y ser Rey.

Predicador: Dime Calavera ¿de quién eres? ¿Eres de algún hombre valiente que se hacía temer en paz y en guerra? ¿Dónde está la valentía? Mira lo que responde:

Calavera: Toda carne es flor que se marchita y pasa presto.

Predicador: ¿Eres, por ventura, de alguna persona hermosa? ¿Dónde está la cara, y el buen talle, que te desvanecía?

Calavera: A la podre llamé madre, y a los gusanos, hermanos.

Predicador: Señores, yo no sé si tengo en la mano una Reliquia o una caja de Demonios; si el alma de esta Calavera, está en el cielo, es una gran Reliquia; si está en el Infierno, es una caja de Demonios. Dime, si estás en el cielo ¿qué ves por esos ojos?

Calavera: Veo el cuerpo de Christo N. S., la criatura más hermosa entre las corporales; veo el cuerpo de la Virgen, veo aquellos elementos puros, veo aquellos amenos jardines, vestidos de flores eternas, que nunca se marchitan.

Predicador: ¿Qué oyes con estos oídos?

Calavera: La música de los Ángeles, la melodía de la Capilla Real del Cielo.

Predicador: ¿Qué hueles con el olfato?

Calavera: Las ropas olorosas del Esposo, los aromas del Cielo.

Predicador: ¿Qué gustas con esta boca?

Calavera: Los platos y sabores regalados del Empíreo, que no se hayan ni alcanzan en la tierra.

Predicador: ¿Qué es lo que tocas con tus manos?

Calavera: Los pies de Christo S. N. y aplico los dedos a las llagas de los pies, manos y costado, más hermosas que rubíes, más resplandecientes que estrellas y soles.

Predicador: ¿Dime, qué moneda corre por allá? ¿Qué moneda pasa de este mundo al Cielo?

Calavera: Una confesión bien hecha, es moneda bien recibida en todas las puertas del cielo.

Predicador: ¿Qué moneda corre? ¿Qué moneda pasa de este mundo al otro?

Calavera: Una Comunión devota, dando gracias después de ella, buen rato.

Predicador: ¿Qué moneda corre?

Calavera: El perdón del enemigo, saludarle primero, y rogar a Dios por él, que fino doblón es éste.

Predicador: ¿Qué moneda corre?

Calavera: Dar limosna al pobre; quitarse el bocado de la boca por él; esta es moneda con que mucha gente compra el Cielo.

[...] **Predicador:** Pero, si estás en el Infierno ¿qué es lo que ves por estos ojos?

Calavera: Ríos de fuego; abismos de fuego.

Predicador: ¿Qué oyes por estos oídos?

Calavera: Silvos de serpientes, rugidos de leones, bramidos de toros, lamentaciones.

Predicador: ¿Qué es lo que hueles?

Calavera: Hediondez.

Predicador: ¿Qué es lo que gustas?

Calavera: Hiel y ajenjos

Predicador: ¿Qué es lo que tocas?

Calavera: Dragones del abismo, sapos del Infierno, el horrendo Leviatán.

Predicador: Mas dime, si estás en el Infierno ¿qué moneda corre por allá? ¿Qué moneda pasa de esta tierra a aquella Babilonia?

Calavera: Confesiones mal hechas, esta es una de las grandes rentas de Lucifer, porque muchos se confiesan, que no dicen la verdad al Confesor; otros no tienen la intención de quitar la ocasión.

Predicador: ¿Qué moneda corre en el Infierno? ¿Qué moneda pasa de esta tierra a los abismos?

Calavera: Comulgar en pecado mortal, habiéndose confesado mal.

Predicador: ¿Qué moneda corre?

Calavera: Blasfemias, juramentos falsos y escandalosos [...]

Predicador: ¿Qué moneda corre?

Calavera: Enemistades, odios, rencores, maldiciones [...] Aún en el Infierno se dan de martilladas y cuchilladas entre sí los enemigos.

Predicador: ¿Qué moneda corre?

Calavera: Haber hurtado y no haber restituido [...]

Predicador: ¿Qué moneda corre?

Calavera: Murmuraciones; oh, cuántos van por el Infierno arrastrando la lengua, como una gran serpiente, porque con ella a nadie perdonaban, sino que a todos mordían y lastimaban.

Predicador: ¿Qué moneda corre?

Calavera: Deshonestidades, torpezas, canciones deshonestas, palabras lascivas, bailes lascivos, pinturas deshonestas, libros deshonestos de comedias y novelas. Este pecado de la deshonestidad, con que se quiebra el sexto y el nono Mandamiento, es la gran flota del Infierno. Este es el mayor montón de leña de aquel horno; esta es la carrera más cursada de perdición; este es el despeñadero más universal; este es el monstruo voraz que más traga; esta es la peste que más mata; el veneno más cruel y más disimulado; este es el anzuelo de Lucifer, con que pesca; este es el reclamo con que caza [...] esta es la llama que quema ahora las almas, y el día del Juicio, quemará almas y cuerpos juntos.

Predicador: Esto predica esta Calavera, este consejo da esta cabeza muerta [...] A esta Calavera pongo por testigo que os he predicado la verdad, clara y llanamente, y que no tenéis excusa si no guardáis la Ley de Dios y os condenáis para siempre. No permitáis, Señor, que ni uno de los que están aquí se condene, por gran pecador que haya sido, confíe en la divina misericordia aunque tenga más pecados que arenas hay en la mar, gotas en las aguas y hojas en los árboles: arrójese a los pies de Christo &c.

Hasta aquí el coloquio con la Calavera. Pp. 571-573.

[...] EL RETRATO DEL ALMA CONDENADA

Predicador: Quiere dios N. S. para añadir eficacia a la predicación de los oídos, que también entre por los ojos, y a así, tal vez, se valen los Predicadores celosos de símbolos, imágenes y figuras exteriores, visibles y sensibles. Deseo imitar algo de esto y, así, mostraré a mi

auditorio el lienzo en que se ve pintada una Alma Condenada a los calabozos del Infierno, para que os predique a los ojos, ya que no basta la predicación de los oídos para ablandar la dureza de los corazones.

Muestra el Retrato del Alma Condenada al auditorio y síguese el coloquio con que hablaba con ella el V. P.

Predicador: Te espantas, Hermano, de ver esta figura temerosa, y te causa horror el ver este Retrato; pues yo te digo que, si mueres en pecado mortal, tú eres éste. Pregúntale ¿por qué estás ahí, desdichada? Mira lo que responde:

Alma condenada: Por callar un pecado mortal, por vergüenza, en la Confesión. Oh, desdichado de mí, cuán gran locura fue la mía, sabiendo que el confesor no me podía hacer mal alguno. Por no padecer vergüenza delante de un hombre, la padeceré delante de todo el Mundo.

Predicador: ¿Qué harías por salir de ahí?

Alma condenada: Yo publicaría y confesaría mis pecados con cajas y trompetas; yo los pregonaría por las plazas y calles.

Predicador: No te pedía Dios tanto; sino que los dijese a la oreja de un confesor, en un secreto tan seguro, con propósito de enmendarte y quitar la ocasión. Pregunto más: ¿Por qué estás aquí, desdichado?

Alma condenada: Por no perdonar a mi enemigo.

Predicador: ¿Qué harías por salir de ahí?

Alma condenada: Yo besaría los pies a mis enemigos, aunque estuviesen llenos de lodo, y arrastraría la lengua por la tierra donde ellos pisan, aunque estuviera cubierta de espinas y escorpiones.

Predicador: No te mandaba Dios tanto, sino que amases a tu enemigo, que no le hicieses mal, que no escandalizases con tu odio y rencor. ¿Por qué estás aquí, miserable?

Alma condenada: Por el vicio de la lengua, por jurar, maldecir y murmurar, decir palabras y cantar canciones torpes.

Predicador: ¿Qué harías por salir de aquí?

Alma condenada: Yo me cortaría la lengua y la freiría en una sartén, y la clavaría en el palo de la horca.

Predicador: No te pedía Dios tanto, sino que no fueses jurados, ni maldiciente, ni murmurador, ni cantases o dijese palabras torpes [...] ¿Por qué estás ahí?

Alma condenada: Por hurtar y no pagar lo que debía. Tenía para jugar, y no tenía para pagar. Tenía para galas y vanidades, y no tenía para pagar los oficiales y jornaleros que trabajaron para mí [...]

Predicador: ¿Qué harías por salir de ahí?

Alma condenada: Yo me moriría de hambre por no hurtar; me vendería por esclavo para pagar.

Predicador: No te pedía Dios tanto, sino que cercenases y escusases gastos, que te estrechases en tu parte, haciendo lo posible para pagar [...]

Predicador: ¿Por qué estás aquí?

Alma condenada: Por amancebado; por deshonesto.

Predicador: Dime ¿qué te parece de la manceba?

Alma condenada: Me parece un gran sapo, y sapo de fuego; maldita la hora en que la vi; maldita la hora en que la hablé; más pena me da ella que Lucifer. ¡Oh, locura de los enamorados! Por una gota de miel, padecen un río de hiel.

Predicador: ¿Qué harías por salir de ahí?

Alma condenada: Yo me iría al cabo del mundo, me subiría a los altos riscos, habitaría en las profundas cuevas, por quitar ocasiones de pecado.

Predicador: No te pedía Dios tanto, sino que te contentases con tu mujer; que no deseases la

que no es tuya; y que en el mirar, hablar y tocar, fueras recatado, acordándote que había sexto y noveno Mandamiento.

Preguntemos más. ¿Qué llamas son estas que te rodean?

Alma condenada: Este es el fuego del que Christo dice: [...] De aquí a tantos años como hay hojas en los árboles, plumas en las aves, pelos en los animales, gotas en el agua y granos en la arena del mar, durará este fuego; y mientras Dios será Dios, me ha de estar abrasando y atormentando, sin cesar [...]

Predicador: Y pues esto pasa así ¿habrá alguno que quiera pecar? ¿Qué gusano es este que te roe y atormenta el pecho?

Alma condenada: Este es el gusano de la conciencia, este es un rabioso despecho que me despedaza las entrañas y el corazón, acordándome de la facilidad con que pudiera haberme librado del Infierno y no quise [...]

Predicador: ¿Qué Demonios son esos, y qué serpientes?

Alma condenada: Estos son los que me engañaron, el espíritu de la soberbia, el espíritu de la lujuria, el espíritu de la avaricia, el espíritu de la venganza; y los demás monstruos infernales son los que, con máscara de amigos, dándome a entender que me daban regalos, honras y riquezas, me han traído aquí y son ahora mis atormentadores y verdugos.

Predicador: ¿Cómo te tratan los Demonios?

Alma condenada: Con crueldad me atormentan, me hieren, me muerden, me despedazan; ni los verdugos se cansan de atormentarme ni yo, miserable, muero ni acabo en los tormentos.

Aquí retiraba el V. P. el Retrato del Alma Condenada.

Predicador: Siendo pues esto así ¿qué me respondes Hermano? Alguno me oye que quizá ha de pasar por esto y se ha de condenar. Virgen Santísima ¿hay aquí alguno que se haya de condenar? No permitáis, Señora, que entre en este Templo, ni oiga estos Sermones persona alguna que se haya de ver en los Infiernos. Tú que me estás oyendo, si por tu desdicha bajas condenado a los Infiernos, cómo dirás algún día, lleno de desesperación rabiosa: ¡Oh, loco de mí! Ya me lo dijeron y me lo predicaron [...] ¡Oh, Predicador, quién te obedeciera! ¡Quién te creyera! [...] ¡Oh, loco! ¡Oh, tonto! [...] ¡Oh, ceguedad! ¡Oh, locura la mía! Clamarás y rabiardas, pero sin fruto; porque ya para mí se cerró la puerta del remedio [...] porque ya se acabó el tiempo de la misericordia para ti.

Hasta aquí el razonamiento del Retrato del Alma Condenada. Pp. 574-575.

Fr. Joseph Gavarri, *Instrucciones predicables y morales no comunes, que deben saber los Padres Predicadores, y Confesores principiantes; y en especial los Misioneros Apostólicos*, Sevilla: Viuda de Nicolás Rodríguez, 1673.

Instrucción Segunda de las advertencias que deben saber los Padres Predicadores, y también otros para que se las hagan a sus oyentes, ff.21v-22r.

Procura también llevar el Padre Misionero, un cuadro, que de una parte esté pintado un feo Condenado, y de la otra una Alma en el Cielo, y enseñarlas al Pueblo en una plaza, y en día de Fiesta, para que los del campo las vean, explicándoles, como el Condenado está en el Infierno por no haber hecho penitencia, &c. Y para hacer grande fruto con el Condenado, pintarle en la cabeza un fiero dragón, como que se la come; y en la boca, unas mordazas; y en las manos, unas cadenas; y en el corazón, un sapo; y por todo el cuerpo, que tenga muchas llamas, y debajo unos reales de a ocho pintados. Y para explicar todo esto, decirles:

Predicador: *Al Pueblo.* Quiero preguntar a este Condenado me diga, por qué padece tan singulares tormentos.

Al cuadro:

Dime Condenado, ¿por qué tienes en tu cabeza este fiero dragón?

Al Pueblo:

Oíd que dice.

Y sacando la mitad de la voz, dirá fingiéndola algo, en nombre del Condenado:

Condenado: Has de saber, Ministro de Dios, que el dragón que tengo en la cabeza, es un fiero demonio que me la está atormentando, en castigo de lo soberbio que fui, y de los pensamientos que tuve en ella consentidos de venganza, de sensualidad, &c.

Y luego dirá al Pueblo:

Predicador: Y con razón, Cristianos, para que tú escarmientes con esto, no consintiendo más que querer pecar, con deseos feos de pensamientos consentidos de sensualidad, o de vengarte, &c. porque tendrás este mismo tormento, &c. sino antes bien, deséchalos, &c.

Y después le dirá:

Predicador: Y dime Condenado, ¿estas mordazas que tienes en la boca, por qué te las han puesto?

Y responderá en nombre del Condenado diciendo:

Oíd lo que responde

Condenado: Me las han puesto, en castigo de que callé pecados por vergüenza, cuando me confesaba; y también en castigo por los juramentos que eché, y por las murmuraciones.

Entonces dirá, y con razón:

Predicador: Fieles, para que ahora también vosotros escarmentéis, en no callar pecados, por que os pondrán unas mordazas como a éste, si las calláis, &c.

De manera que irá discurriendo:

Que por las cadenas de las manos *–les dirá–*, que por haber trabajado sin necesidad en los días de Fiesta. Por el sapo sobre el corazón, por no haber perdonado a sus contrarios. Por las llamas de todo el cuerpo, por haber sido sensual. Por los reales de a ocho, por no haber restituido lo mal ganado, pudiendo, &c.

(Y es tan grande el fruto que se consigue por oír esto los oyentes, y ver el Condenado, que muchísimos se confiesan, que no tenían ánimo de hacerlo.)

A la Alma en el Cielo también le preguntará, que:

Por dónde consiguió tanta gloria, &c.

Y luego dirá:

Oíd lo que dice.

Alma: Has de saber, Ministro de Dios, que yo fui muy mala, y muy dada a la profanidad de galas, y de ir escandalosamente escotada; pero habiendo oído predicar [que] era pecado, me lo cubrí, y me vestí desde entonces con mucha honestidad, y perseverando en penitencia me salvé, &c.

Y luego dirá al Pueblo:

Predicador: Y con esto conoceréis vosotras que, si no os enmendáis, dejando esos trajes, y escandalosos escotados, no entraréis en el Cielo, ni seréis adornadas de la gloria [con] que está adornada esta Alma; y así procure cada una enmendarse, y de considerar que ahora tiene tiempo, y que no tiene más que un Alma, &c.

Instrucción Tercera y Sermón, para enseñar a confesar, ff. 37r-37v.

Predicador: ...Y si acaso todo lo que me has oído, no te ha motivado a confesar, y mudar de vida, este Señor te motivará (*Ahora sacará un Santo Christo con tres luces, en las manos, y pies*) a que lo hagas; y así mira que te lo pide con mucho encarecimiento, porque desea perdonarte, y llevarte a su gloria. Motivete Christiano a no ofenderle más, viéndole tan llagado en esta Cruz. Mira que te dice y ruega, que basta ya el ofenderle. Mírale cual tiene su cabeza con mil llagas, su cuerpo, &c. En señal, pues, que todos proponéis la enmienda, decid ahora conmigo con grandísimo dolor, el Acto de contrición siguiente: Señor mío

Jesu Christo, Dios y Hombre verdadero, Criador, y Redentor mío, por ser vos quien sois, y porque os amo sobre todas las cosas (*Ahora levantará todo lo que pudiere la voz, y dándose una bofetada, para mover al auditorio que también se las dará, dirá*) me pesa Señor. (*Dase otra bofetada, y repita*) Pésame Señor de lo poco que me pesa, de haberos ofendido (*Ahora volverá a su voz, que ha de ser muy poca la que saque para decir el Acto de contrición, y decirlo con mucha pausa, y mirando al Santo Christo, y tal vez dirá:* Señor, lo que yo entiendo de muchos es que más quieren a sus vicios y al demonio, que a vuestra Majestad, &c. (*Y proseguirá como lo advierto en el sermón de la muerte &c. y después proseguiralo diciendo:*) Y propongo la enmienda, y de nunca más pecar, &c. *Y en concluyéndolo, volverá a levantar la voz todo cuanto pudiere, y dándose una bofetada dirá:* Pequé Señor, habed misericordia de mí. *Repetiralo tres veces.* Y con esto concluirá con la Oración de la Sábana Santa...

Instrucción Cuarta, y Sermón del temor de Nuestro Altísimo Dios, y Señor, f. 47v

[Termina así:]

Predicador: Y con esto sacará un Santo Christo para mejor moverlos, y con mucha pausa, y sumisa voz, irá diciendo el Acto de Contrición, como arriba dije, &c.

Instrucción Quinta, y Sermón de la memoria de la muerte, f. 56r-59v.

...También importará mucho que saque una calavera en el púlpito, porque mueve mucho; y antes de sacarles dirá:

Predicador: Y si todo cuanto os he predicado no os ha movido a la penitencia, y a enmendar la vida, reparad [...]

Volviéndose ahora al Altar mayor, y dirá: Señor omnipotente, supuesto que ay en este auditorio un Alma tan mala que de todo lo que he predicado, no se ha movido a dejar su mala vida, y a dolerse de sus muchos pecados, envidad pues Señor un Predicador del otro mundo a este auditorio, para que no sólo esta mala Alma que ay se convierta, sino también todas las demás. Envidad, pues, luego un difunto, para que desde este púlpito les motive su vista y predicación a penitencia y lágrimas.

Volverase ahora al auditorio, y les dirá: Ea, Christianos, ya dice el Señor que envía un Predicador del otro mundo, para confirmar todo cuanto yo os he predicado; y así miradle aquí:

Ahora procurará que el compañero le dé, y le tenga prevenida una calavera, con una vela encendida pegada a ella, y que salga de su boca, para que se vea bien, y dirá:

Calavera: *Memor esto mei, sic erit, et tecum; mihi heri; et tibi hodie.* **Mírame hombre, mírame, que cual tú me ves yo me vi, y cual yo me veo tú te verás. Mírame que me vi en próspera fortuna, con mucha hacienda y criados, y ahora me veo sola, y desheredada de todos en un rincón.**

Predicador: *Ahora mudará la voz, y dirá:* Quiero pues preguntar a esta calavera me diga quién es, y qué estado tuvo, para que de ahí saquemos algún provecho para vosotros. ¿Pero si preguntándole que me diga quién es, me responde, tendréis vosotros ánimo de oírla hablar? Yo por lo menos digo que sí con la gracia del Señor. Ea, pues, empiezo a preguntarle: Dime, calavera ¿quién eres? ¿Y cuál fue tu estado? ¿Eres acaso de algún hombre rico, lleno de bienes, con muchos criados y ostentación? Pero dime, dime, ¿adónde está ahora aquella ostentación y criados? ¿Y qué te aprovechó, desdichado, tanta riqueza, si te llevaron al Infierno? ¿Es posible que tanta riqueza y criados venga a parar en tanta desnudez y pobreza?

Calavera: Sí.

Predicador: *Vuélvase ahora al auditorio.* Para que entendáis, Christianos míos, que si con esto no escarmentáis, en no entregaros en adelante en esos bienes terrenos con tanto afán y cuidado, estáis, y vivís ciegos. Consuélate tú también con lo que ves si eres pobre, y si quieres ser más rico que un Alexandro, sirve a Dios, y llena tu Alma de virtudes, y con esto lo serás, &c.

Ahora volverá a preguntarle: Dime calavera, ¿eres acaso de algún hombre sabio, entendido, destos que se tienen por doctos? ¿Pero qué te aprovechó, desventurado, toda tu ciencia, si con ella te has condenado?

Por esto dice el Espíritu Santo: *Non gloriatur sapiens in sapientia sua. Iere. 9.* Nadie se glorie que sabe aunque sepa más que Salomón, si se condena con ella. Y así tú, pobrecita mujer, y tú, hombre del campo, si quisieres saber más que Aristóteles, sabe la Doctrina Christiana, y guarda los Mandamientos, que con esto sabrás más, y te salvarás.

Dime calavera, ¿eres acaso de algún valiente, y destos que le parece todo poco? &c. Pero dime, ¿cómo siendo tan valiente, fuiste vencido tantas veces por el demonio y de sus pasiones?

Por esto dice la sabiduría, *Cap. 6. Potentes, potentes tormenta patientur*, que estos tales cuando lleguen al Infierno, padecerán más poderosos tormentos. Y así, si quieres, Christiano mío, ser más valiente que un Hércules, procura vencer al demonio, no consintiendo en los pensamientos que te trujere la sensualidad, la ira, &c. y con esto lo serás.

Dime calavera, ¿eres acaso de alguna dama destas bizarras, y que van llenas de galas, vanidades y locura? Pues dime señora ¿en dónde está aquella madeja de su pelo, que parecía a los rayos del Sol? ¿En dónde aquella frente tan bruñida, y blanca? ¿En dónde aquellas mejillas que cuidaste tanto dellas con arrebolárselas, y aliñarlas? ¿En dónde tus labios de carmín, y tus dientes de marfil, y tus ojos tan hermosos?

Eccine, est ista lezabel? 4. Reg. 9. Sí, ésta es, Christianos; ésta es aquella que tan bizarra veáis ir adornada; en esta fealdad paró su hermosura, y bizarría, y en ésta misma parará, señora, y tú, mujer común, la tuya; y a esta asquerosidad vendréis a parar, después de tanto tiempo perdido que gastáis en aliñaros, &c. Pues ¿es posible que no acabéis de conocer vuestra locura? &c. *Aquí se podrá explayar contra los escotados, y el arrebolarse, como le pareciere. &c.*

Lo que digo, Christianos míos es, que no sé si tengo en mi mano algún demonio encarnado, o algún condenado. Pero no es condenado, sino un Alma penitente que viene del otro mundo a pedir perdón de sus culpas y tiempo para hacer penitencia; y así postrada delante deste divino Señor (*Ahora sacará un Santo Christo en la mano siniestra con tres luces, y se quedará con la calavera en la otra mano, y dirá:*) quiere hablar dos palabras, y son las siguientes:

Calavera: *Peccavi, quid faciam tibi o custos Hominum? Iob. Cap. 7* Señor. (*Hablará con poca voz, y lamentable.*) Confieso haber pecado, y así, deseosa de salvarme, quiero hacer mucha penitencia; y así servíos de darme licencia para irme de un desierto, que ofrezco el estar en él cien mil años, comiendo solamente yerbas, y beber agua. También quiero Señor confesar en público en este auditorio todos mis pecados, y así **dadme licencia para decirlos. Mas, ay dolor, ¿cómo podré confesar mis culpas, si ya no tengo lengua, y se quedó en tierra podrida, y convertida en gusanos? Y como ya no tengo lengua, ya no puedo hablar.**

Vuélvase ahora al Pueblo, y dígame:: Y así vosotros, Fieles, supuesto que tenéis lengua, confesad todos los pecados con los confesores, sin callar ninguno por vergüenza, porque si no los decís todos, os condenaréis sin remedio alguno, aunque hagáis más penitencia que hizo San Juan Baptista; que si yo la tuviera ahora, no me contentara con sólo confesarlos a los pies de los pies de los confesores, sino que aquí en público los confesara, no sólo una vez, sino cien mil veces, supuesto que en cualquiera parte de España os los absolverán, sin que tengáis necesidad de ir a Roma para confesarlos. Pero habéis de saber, que no basta el confesar tan solamente los pecados, sino también en tener dolor dellos, y llorarlos con un sentimiento grande.

Y así, (*Volverá ahora a hablar con el Santo Christo*) Señor, yo quiero también llorar mis pecados; pero ay dolor, ¿cómo podré llorarlos si ya no tengo ojos? Mis ojos se convirtieron en gusanos, y en podredumbre, y ansí como ya no tengo ojos, no puedo llorar.

Vosotros, pues, que tenéis ojos, y podéis llorarlos, hacedlo luego, que si yo tuviera ojos, los llorará cien mil años con grandísimo gusto. Pero también habéis de saber, que no sólo habéis de llorarlos, sino también tener un grande dolor en vuestro corazón de haber ofendido a un tan grande Señor; y así Señor, yo quiero también arrepentirme de todo corazón de haberos ofendido; pero ¿cómo podré arrepentirme de corazón, si ya no tengo corazón? Porque mi corazón se quedó en tierra, y se convirtió en gusanos; y como ya no tengo corazón, no puedo dolerme de corazón. Pero vosotros, Christianos, sí, y así supuesto que tenéis corazón, tened dolor, y llorad vuestras culpas con grande sentimiento de haber ofendido a un tan gran Señor, y que sea de todo corazón; que si yo pudiera, yo lo hiciera, pero ya no puedo.

Predicador: (*Ahora dará la calavera al compañero, y se quedará con el Santo Chisto en el mano, y les dirá en su voz natural*) Ya habéis oído, Christianos, decir a la calavera, que si tuviera lengua, confesara sus pecados en público; y que si tuviera ojos, los llorara; y que si tuviera corazón, se arrepintiera con todo él. Y supuesto que vosotros tenéis lengua, ojos, y corazón, confesad vuestros pecados sin callar ninguno; supuesto que sin ir a Roma los podéis todos confesar acá, pues todos los pecados que en Roma os puede absolver el Pontífice, os puede también absolver en este lugar, y en cualquier parte de España cualquiera confesor, o religioso, o clérigo, teniendo la Bula de la Cruzada, y aunque sean de herejía, pues el docto confesor, pedirá la autoridad al Santo Tribunal para absolverla; porque si no los confesáis, os condenaréis, &c. Lloradlos también, y arrepentíos de corazón, de haber ofendido a tan gran Señor. Y en señal que estáis arrepentidos, y que os pesa de haberle ofendido, postremos ahora delante de este Señor, y decid conmigo el Acto de Contrición siguiente: Señor mío, Jesu Christo, Dios y Hombre verdadero, &c. *Y váyalo diciendo muy de espacio, y con su misma voz y lamentable; y en concluyéndolo, dirá en muy alta voz:* Señor pequé, habed misericordia de mí. *Repetíralo tres veces, dándose cada vez una bofetada, para mover al Pueblo; y tal vez les dirá también:* ¿Es verdad de que os pesa? ¿Es verdad?

Oh, Señor (*Vuélvase al Santo Christo.*), que pienso que no es de corazón como dicen. (Y:) Oh, Señor, lo que entiendo de muchos de los que me oyen es, que más quieren al demonio que a vuestra Majestad; y que más quiere el otro a su amiga, y el otro conseguir su venganza, &c., que toda vuestra gloria.

Vuélvase al Pueblo. ¿Es posible ingratos, que más queráis a vuestros pecados, y a vuestros gustos, que al hijo de María Santísima? (*Y ahora también podrá coger el Santo Christo en la mano derecha, y arboleándolo decirles:*) ¿Hay quien quiera al Hijo de María? ¿Hay quien le quiera? ¿Hay quien le ame? Pues si lo queréis, ¿cómo lo aborrecéis con vuestros pecados, y con vuestros vicios, y queréis más vuestros gustos que a este Señor? Ea, pues, si es verdad que lo queréis, mudad de vida, y no le ofendáis más, que con esto os perdonará y gozaréis su gloria, &c. Y así, proseguid y decid conmigo: Señor que me pesa, de lo poco que me pesa, de haberos ofendido, &c. Y concluirá el Acto de Contrición.

Otras veces, usará de volverles la espalda del Santo Chisto, y como admirado hablarle y decirle:

Predicador: ¿Qué es esto Señor? ¿Pues las espaldas volvéis a este Pueblo cuando da muestras de arrepentirse? Sin duda será porque hay en este auditorio alguna persona, que no quiere salvarse, ni mudar de vida. ¿Pues no sabríamos quién es?

Ahora hablará con el Pueblo diciendo: ¿Eres hombre, o mujer o demonio? ¿Pues es posible que tienes tan duro el corazón? Arrepíentete, pues, desdichado.

Al Santo Christo volverá ahora: Ea, Señor, ya dicen que se enmendarán, y así volved la cara, que dan palabra de enmendarse (*Vuelva ahora al Pueblo*) ¿No es así? *Y con esto volverá la cara del Santo Christo al Pueblo, y proseguirá con alguna jaculatoria, &c.*

Instrucción Séptima, y Sermón de los castigos, y penas del Infierno, f. 74v.

[Para terminar el sermón:]

Predicador: Y para motivaros, mirad a este Señor, &c. *Ahora sacaré el Santo Christo, como en los otros sermones, &c.*

Instrucción Octava, y Sermón de no dilatar la penitencia para mañana, f. 83r.

[Para terminar el sermón:]

Predicador: Y para que mejor te motives a esto mira a este Señor, &c. *Ahora sacaré el Santo Christo, y concluirá como ya se ha dicho.*

Instrucción Veinte y Tres, y Sermón de la oración mental y Pasión del Señor, f. 136r.

[Para terminar el sermón:]

Predicador: Y para que veáis quanta verdad es todo lo que os he predicado, y os motive a compasión, mirad este divino Señor (*Ahora sacaré un Santo Christo*) y considerarle cual está en esta Cruz, &c. *e irá discuriendo por sus tormentos, y concluirá como en los otros Sermones se ha dicho, &c.*

Instrucción Veinte y Cuatro. Y Sermón de la gravedad del pecado, f. 144v.

[Para terminar el sermón:]

Predicador: Y para que más os motive a desecharlos, mirad a este divino Señor, que os lo pide, &c. *Sacaré un Santo Christo, y concluirá como los demás Sermones.*

Instrucción Veinte y Cinco. Y Sermón de la veneración con que se ha de estar en las Iglesias, f. 155r.

[Para terminar el sermón:]

Predicador: ...y para que os motive a hacerlo, mirad este divino Señor (*Ahora sacaré un Santo Christo*) al cual le pusieron tus pecados crucificado...

Saetas que podrán is cantando los Padres Misioneros en las Procepciones que harán por los Lugares para convocar gente, fol. 165r-165v.

¿ De que te sirve muger
llevar esos trages vanos,
si te an de comer gusanos?
¿Para qué quieres, profana,
usar de aqueste escotado,
si para Dios, es de enfado?
Por tu escotado profano
y por el traje que llevas,
a un infierno te condenas.
¡O cuántas se han condenado
por los trages, y escotados!
sin llevar otros pecados.
En enseñando sus carnes
las mugeres deshonestas
llevan el demonio acuestas.
Las mugeres que los hombros
muestran con su escotado
llevan en el hombro al diablo.
Las gargantillas de perlas
que traes puestas en el cuello

te han de servir de degüello.
Essas pecheras malditas
procura siempre escusar
y dexarás de pecar.
Essos çapatos pulidos,
con polebi tan picados
aumentan muchos pecados.
Essos casquillos de plata,
(fol. 165v)

y aquessas rosas tan buenas
te han de servir de cadenas.
Considera muger mala
que a Dios tienes irritado
con tus galas, y escotado.
Muy loco será el marido
si permite que en las Calles
de su esposa vean las carnes.
Si los padres a las hijas
les permiten escotados,
teman de ser condenados.

... ..



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

