

REMINISCENCIAS DE LO SAGRADO EN EL TEATRO DE TÍTERES

SERGIO ADILLO RUFO

Universidad Complutense de Madrid – ITEM

ANTES DE COMENZAR CONVIENE RECORDAR que, etimológicamente, la palabra *marioneta* procede del francés *Marie* > *Marion* > *Marionnette*. Es, por tanto, un diminutivo de María que hace referencia a las estatuas de la Virgen, algunas de ellas articuladas, que se usaban en celebraciones sacras de carácter parateatral (en el *Misteri d'Elx* tras la dormición de la protagonista, el actor que encarna a la Mare de Déu es sustituido por una imagen que representa el cuerpo difunto de la Virgen). Esto nos habla de la estrecha relación que en el mundo occidental, a partir del advenimiento del cristianismo, tanto el teatro en general como el teatro de objetos en particular han tenido con la religión.

Sin embargo, en castellano el término autóctono y también el más generalizado es el de *títere*, posiblemente de origen onomatopéyico, pues remitiría al ruido del muñeco al moverse o al característico sonido de la voz que para el mismo producen algunos manipuladores al usar una lengüeta, como en el alcoyano *Belén de Tirisiti*, que, aunque de origen mucho más reciente, vuelve a conectarnos con las formas populares de la devoción católica.

Existen tantos usos como tipos de títeres. A lo largo de la historia los títeres han desempeñado una función didáctica, como en la Edad Media, cuando junto a otros soportes, constituyeron un medio para transmitir al pueblo iletrado episodios bíblicos o hagiográficos. En esas representaciones los muñecos también cobraban a menudo la función práctica de plasmar lo imposible, lo milagroso, en una suerte de efectos especiales *avant la lettre* que además evitaban los riesgos para el cuerpo del actor a la hora de escenificar, por ejemplo, la tortura. Por otra parte, el recurso a los títeres posibilita disponer de un amplio reparto de personajes pese a que la compañía no tenga un número muy elevado de componentes. Asimismo, el muñeco en tanto que representación

de otra cosa cobra con frecuencia una dimensión simbólica más allá de su mera materialidad.

En efecto, el títere abre la puerta al mundo de la fantasía, a los recuerdos de la infancia, al inconsciente, a lo trascendente. En cierta manera y desde un punto de vista psicoanalítico, manipular y dar vida a un objeto despierta la fantasía del artista-creador demiurgo, capaz de hacer y deshacer a su antojo existencias, capaz de desafiar el tiempo y el espacio, en definitiva, de dominar el mundo sin restricciones. El titiritero puede construir y destruir, matar y resucitar, cumplir deseos sin consecuencias palpables o jugar con objetos sin acarrear traumas. El títere, por su naturaleza, adquiere las tres dimensiones de Lacan: lo real, lo imaginario y lo simbólico.

En fechas más recientes algunos titiriteros han considerado a su muñeco como una extensión del yo; lo perciben como mediador y catalizador de emociones ocultas, inconfesables, estados anímicos difícilmente expresables y que, distanciándose a través de su creación, les permite exorcizar algún conflicto interno y provocar una catarsis muy eficiente. De ahí que Gordon Craig teorizara sobre el concepto de la *supermarioneta*, donde anunciaba la sustitución del actor de carne y hueso por el títere para poder alcanzar la dimensión simbólica, despojado de toda connotación sexual, imperfecta, y llevar así al arte dramático hacia la trascendencia absoluta y la espiritualidad purificadora ansiadas desde la Antigüedad. Antonin Artaud también vio en el actor un ser demasiado imperfecto como para intervenir en un rito tan sagrado como el hecho teatral, y por eso en una de sus reflexiones propugnaba erradicar al ser humano del escenario.

Todas estas posibilidades, unidas a los avances tecnológicos y materiales, han propiciado un nuevo entusiasmo por el universo de los títeres y un interés renovado hacia formas autóctonas que se creían perdidas, como los viejos muñecos de la «máquina real», que constituyen el objeto de análisis de este artículo.

A pesar de la abundante bibliografía que en los últimos años se ha generado en torno a la puesta en escena de nuestra dramaturgia clásica, desde la *Historia de los títeres en España* de John

E. Varey [1957]¹⁹ el teatro de marionetas en los Siglos de Oro ha interesado poco a la crítica y menos aún a los profesionales del espectáculo. Los estudios académicos al respecto son escasos, si no inexistentes, y quizá a ello obedezca también el hecho de que ninguna compañía se haya aventurado a acercarse de forma rigurosa al modo de hacer teatro con muñecos en la España áurea.

Hace solo algunos años que Francisco J. Cornejo, de la Universidad de Sevilla, ha comenzado a revisar la documentación que recogió Varey en su monografía, y profundizando en las pistas que dejó el hispanista inglés ha aportado algo más de luz a la historia de lo que en otro tiempo se denominó «máquina real» [Cornejo 2006]. Retomando este término y partiendo de las investigaciones de Cornejo, el titiritero conquense Jesús Caballero se ha propuesto rendir homenaje a sus predecesores castellanos fundando una compañía que, bajo ese nombre, la Máquina Real²⁰, reúne a un equipo de especialistas del teatro de objetos apasionados asimismo por el Barroco y la arqueología teatral.

Según explica Varey [1957], el nombre de «máquina real» apareció a mediados del siglo XVII para referirse a las compañías de titiriteros y acróbatas («volatines») que representaban en los corrales [Cornejo 2006: 17]²¹. La palabra «máquina» se aplicaba en la época a los teatrillos de autómatas o «totilimundis», y el adjetivo «real» podría tener que ver con la obtención de la licencia oficial para representar — de la misma manera que las prestigiosas compañías «de título» se distinguían de sus parientes pobres, los cómicos «de la legua» —, o bien podría deberse a que algunas de estas agrupaciones trabajaron ante el rey, o a la semejanza entre los originales teatrillos de títeres y las novedades técnicas que los escenógrafos italianos estaban introduciendo en las representaciones cortesanas del Coliseo del Buen Retiro [Cornejo 2006: 17-20].

¹⁹ Para el período posterior, véase también: Varey 1972.

²⁰ Véase <http://www.lamaquinareal.com/>.

²¹ Varey encontró la primera alusión a la «máquina real» en un documento madrileño de 1654, pero Cornejo ha localizado un contrato sevillano donde se usa el término y que data de 1634.

Sabemos que las antiguas compañías de máquina real solían trabajar en los corrales durante la Cuaresma, aprovechando la prohibición que apartaba a los cómicos de carne y hueso de los tablados entre el Miércoles de Ceniza y el Domingo de Resurrección. Y sabemos también que su repertorio lo integraban comedias en tres jornadas, fundamentalmente de contenido religioso. Así lo explica Varey [1957: 243-244]:

Si la mayoría de las diversiones [...] vinieron del extranjero, se preguntará qué inventaron los españoles. Y la respuesta es: la representación por marionetas de comedias enteras —especialmente comedias de santos—.

La predilección de nuestros titiriteros por el género hagiográfico se debe no solo al período del calendario litúrgico en que estos artistas estaban más activos, sino sobre todo a las posibilidades espectaculares que ofrecía la máquina real a la hora de llevar a escena: martirios, mutilaciones, vuelos, apariciones infernales y milagros de todo tipo. Los recursos técnicos del retablo y sus muñecos eran infinitamente más efectivos y sofisticados que los que estaban al alcance de cualquier compañía de cómicos del momento.

Pero en el momento de intentar recuperar esta tradición perdida las dificultades con las que se han topado Jesús Caballero y los componentes de la Máquina Real son notables. Este formato, que nació en el siglo XVII y continuó siendo inmensamente popular durante la centuria siguiente, desapareció a principios del XIX sin apenas dejar rastro de su existencia. Como ocurre con otros muchos ámbitos del teatro del Siglo de Oro, la documentación gráfica que se conserva al respecto es muy escasa, y en este caso concreto las pocas imágenes de que disponemos parecen referirse, más que a las compañías de máquina real, a las compañías de titiriteros ambulantes; tal es el caso de los diferentes grabados alusivos al episodio del retablo de Maese Pedro en *El Quijote*²².

²² Pueden consultarse en línea en el Banco de Imágenes del Quijote del Centro de Estudios Cervantinos: <http://www.qbi2005.com/wfrmMosaico.aspx?irc=1&ircID=0102>.

Así que tenemos que deducir la forma y tamaño de la máquina de los datos recogidos en los libros de cuenta de los corrales, ya que eran ellos, y no los titiriteros, quienes adquirirían el compromiso de construir dicha estructura. A partir de estos datos y estableciendo puntos de unión con los recursos del teatro a la italiana, del cual la máquina real debía de ser una suerte de reproducción en miniatura, podemos suponer cómo sería el aspecto del «tablado para los títeres». Dado que se construía ex profeso, este tinglado ocuparía prácticamente la totalidad del escenario de cualquier corral, y de ahí las medidas de nuestra escenografía: unos seis metros de boca, cuatro y medio de altura y cinco de profundidad. Un entramado de «almas» (vigas verticales) y «puentes» (vigas horizontales) sostenía el tablado sobre el que se movían los títeres, el cual se encontraba lo suficientemente elevado como para que los titiriteros cupieran debajo del mismo, pues muchas escenas exigían una manipulación desde abajo, como, por ejemplo, las apariciones infernales a través del escotillón; y detrás del tablado para los títeres, más o menos a la misma altura que este, continuaba el soporte sobre el que trabajan los actores que manipulaban desde arriba y al que accedían por dos escaleras.

Los laterales, el larguero superior y la zona inferior del frontal de la estructura se cubrían con telas, y a diferencia del resto de los espectáculos en los corrales, la máquina real, con su telón de fondo, sus bastidores y sus bambalinas, todos pintados, que colgaban de un telar compuesto por varias varas, creaba la ilusión de la visión en perspectiva y permitía numerosas mutaciones [Cornejo 2006: 24-26]. Este recurso no se generalizaría hasta la llegada del Romanticismo, cuyas innovaciones acaso desterraran a los maquinistas de los teatros comerciales.

Por lo que se refiere a la reconstrucción de los propios títeres, los datos son aún más escasos y hemos de echar mano de las tradiciones vivas en otros territorios pertenecientes a la antigua Monarquía Hispánica para conjeturar a qué podrían parecerse las figuras castellanas. La comparación con los *bonecos de Santo Aleixo* portugueses, con la *opera dei puppi* siciliana y napolitana, con las *marionnettes à tringle* belgas y con los primitivos muñecos

de la tía Norica gaditanos²³ nos hace pensar que se trataba de títeres cuyas manos se moverían mediante varillas, alambres o hilos y que para desplazarse se manipulaban desde arriba con una vara en la cabeza o bien desde abajo con una peana. A imagen y semejanza de la imaginería religiosa de la época, serían tallas en madera estucada y policromada, de entre sesenta y cinco y ochenta centímetros de alto, y cuyos movimientos, según lo que suponemos sobre cómo debían de estar articuladas, nunca alcanzarían un alto grado de sofisticación [Cornejo 2006: 24-27].

Gran parte del atractivo de estos espectáculos estribaba asimismo en el vistoso vestuario de los títeres, similar en su riqueza y variedad al de los comediantes de las compañías de título [Reyes Peña 2000], y en los efectos especiales, entre los que se encontraban la iluminación artificial y el uso de la pólvora [Cornejo 2006: 27], recursos que Jesús Caballero ha incorporado aquí en su afán de homenajear a este modo de hacer teatro.

Pero más allá del afán de reconstruir el retablo y los títeres, los miembros de esta compañía conquense también reivindican el repertorio de los maquinistas del Seiscientos. Las comedias de santos han desaparecido del canon escénico contemporáneo, con la excepción de alguna que otra pieza de Calderón que muy de vez en cuando se asoma a las carteleras, como *El mágico prodigioso* o *La devoción de la cruz*. La Máquina Real ha vuelto los ojos a este género haciendo hincapié en su carácter lúdico y en sus potencialidades espectaculares, independientemente de cualquier aspecto ideológico, pues sería su teatralidad más que su contenido hagiográfico lo que hizo tan populares a estos textos durante el Barroco, lo cual les propiciaría más tarde los ataques de la crítica neoclásica.

Con estos ingredientes en 2009 vio la luz el espectáculo inaugural de la compañía: *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua (1612), primera versión española del mito de Fausto que, sin embargo, en la actualidad ha tenido menor fortuna escénica que su secuela calderoniana. Paradójicamente, *El esclavo* aparece en

²³ Más información sobre estas tradiciones puede leerse en las entradas correspondientes de UNIMA (2009): *Encyclopedie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier, L'Entretemps.

casi todos los repertorios documentados de los maquinistas de los siglos XVII y XVIII, y tenemos noticias detalladas de su representación por una trágica anécdota acontecida en 1692 en el Corral de la Montería de Sevilla:

Mientras esta [la comedia de *El esclavo del demonio*] duró, estuvo toda la gente con grandísima quietud [...]; pero como en el mes de noviembre las tardes son cortas, la comedia se acabó después de las oraciones, y en el último de ella para ejecutar una tramoya significando que aquella era la boca del infierno era preciso para demostrarlo quemar un poco de pólvora, dispuesta con tal preparación que hiciese llama. [...] El humo subió a lo alto, como es natural, y con esto una mujer de las que estaban en la cazuela dijo: 'El corral se quema', y con esta falsa alarma se generó tal confusión que diez o doce mujeres murieron aplastadas [Varey 1957: 136-137].

Con casi cincuenta títeres manejados por cinco actores-manipuladores y las variaciones sobre el famoso bajo de romanesca de Narváez, Cabezón y Diego Ortiz interpretadas por dos músicos (guitarra barroca y flautas renacentistas), Ángel Ojea orquestó este montaje arqueológico [Petersen 2011] que se aproximaba con sumo rigor al trabajo de los titiriteros de la Edad de Oro.

Un año después, en 2010, el segundo montaje de la Máquina Real se aparta ya de la recreación historicista y aborda con total libertad un texto de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero* (1608), del que, si bien no queda constancia de ninguna representación con títeres, sí comparte con el anterior su condición de comedia de santos, pues relata la vida de San Ginés, actor y mártir. A pesar de su carácter metateatral, este drama tampoco ha interesado a los directores de escena españoles, y solo recientemente ha podido verse en nuestro país *Fingido e verdadeiro* del Teatro da Cornucópia de Lisboa, bajo la dirección de Luis Miguel Cintra (2012).

El dramaturgo y director argentino Claudio Hochman desnuda la máquina de cortinas, bambalinas, telones y bastidores y da una vuelta de tuerca al tópico del *theatrum mundi* que atraviesa la pieza de Lope: en esta versión los integrantes de la compañía de Ginés se convierten en titiriteros que escenifican sus comedias ante el emperador Maximiano, que también es un títere, al igual que toda la saga de césares que le preceden. La reescritura o adaptación del

texto original se ha acomodado al nuevo entramado de relaciones derivadas del recurso de la manipulación a la vista: de actor a actor, de títere a títere, de actor a títere y de títere a actor. La *mise en abîme*, que ya estaba presente en el original, se convierte en esta puesta en escena en un juego borgiano aún más complejo, puesto que al diálogo entre la ficción y la realidad se le añade el transvase entre el sujeto y el objeto, entre lo animado y lo inanimado.

Por lo que respecta a la versión, el punto de partida para los ensayos fue un libreto que ya incluía numerosas supresiones con el fin de reducir el número de personajes y de clarificar la fábula. Sobre este texto condensado se fueron realizando nuevas modificaciones a medida que se decidía qué partes serían representadas por títeres y cuáles corresponderían a los actores. La vertiginosa sucesión de asesinatos, envenenamientos y venganzas basados en hechos históricos se escenifica con muñecos a los que los titiriteros queman, apuñalan, decapitan o arrojan al suelo sin piedad, lo cual proporciona una mirada aún más corrosiva sobre las miserias del poder y la futilidad de la vida humana. Lo más verdadero son los integrantes de la compañía de Ginés, convertidos aquí en cinco maquinistas.

El espectador asiste a un espectáculo doble: por un lado, está presenciando la comedia de Lope de Vega *Lo fingido verdadero*, pero al mismo tiempo contempla las miserias de una compañía de titiriteros cuyas vivencias se confunden con las de los cómicos de su propio libreto. Y en este sentido se explican los comentarios en prosa añadidos al original, por donde se cuela la nueva trama metateatral.

DIOCLECIANO (Actor 2). ¿No pides más?

CAMILA (Actriz 2). Esto es

Una merced sin igual.

Quedo con esto pagada.

(La Actriz 2 suelta al títere y besa al Actor 2. La Actriz 1 entra y abofetea al Actor 2).

Actor 2. ¿Qué haces?

Actriz 1. ¿Qué haces tú? Eso lo hacen los títeres.

Actriz 2. Ginés me obligó a hacerlo así.

Actriz 1. ¡Qué hijo de...!

PINABELO (Actor 3). ¡Ya está aquí la compañía!

Junto a las supresiones y este tipo de añadidos, otro de los cambios que se ha introducido con respecto a la comedia de Lope se refiere a las partes musicales. En este espectáculo los propios actores interpretan géneros tradicionales del folclore manchego cuyas letras resumen y comentan los hechos que se dejan de contar en la versión.

Sin embargo, la modificación más importante afecta al tercer acto, donde la historia de nuestra compañía de maquinistas adquiere mayor relieve. La distancia irónica con respecto a la fábula de Lope, su sentido del humor ácido y transgresor se vuelve contra los propios titiriteros cuando el «*capocomico*» (Ginés, el Actor 1) sorprende al galán (Octavio, el Actor 2) cortejando a su primera actriz (Marcela, la Actriz 1). Los amantes deciden huir de la ira de su celoso patrón y abandonan realmente a sus compañeros, quienes se ven obligados a representar la tercera jornada de la comedia de Lope con la mitad del elenco habitual, lo cual condiciona la puesta en escena de esta jornada, donde solo intervienen tres actores. Reina la confusión y, si en el original tenía que producirse el milagro de la conversión de Ginés en el transcurso de la farsa del cristiano converso, aquí el autor de la compañía obliga a sus actores a que por boca de los títeres manden ajusticiarlo, y termina ahorcándose usando para ello el larguero de la estructura desnuda de la máquina real, convertida en improvisado patíbulo. Sigue habiendo una conversión, pero esta vez por amor y vaciada de trascendencia religiosa.

El resultado es una comedia donde los personajes juegan a representar que representan, un espectáculo donde no se sabe si son los actores los que manipulan a los títeres o al contrario y donde, en definitiva, se desdibujan los límites entre la realidad y la ficción.

La obtención del Premio Ágora 2010 al Mejor Proyecto de Investigación y Puesta en Escena en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro ha reconocido la labor de la compañía y ha demostrado la vigencia de un género y de un formato inéditos en nuestro panorama teatral. La Máquina Real ha devuelto así a los espectadores, con rigor y sentido del humor a partes iguales, un patrimonio que creíamos perdido uniendo los versos de nuestros dramaturgos áureos a la poesía del teatro de objetos.

Más allá del ejercicio de estilo o de la reconstrucción arqueológica, la recuperación de los antiguos títeres castellanos del Siglo de Oro nos remite en última instancia a las conexiones entre la fiesta teatral y el rito sagrado y abre una nueva vía de investigación escénica contemporánea a partir del repertorio barroco en virtud de sus valores estéticos, su significado simbólico y su capacidad distanciadora.

BIBLIOGRAFÍA

- CORNEJO, FRANCISCO J. (2006): «La máquina real: teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII», *Fantoche*, 0, pp. 13-33.
- PETERSEN, ELIZABETH (2011): «Theater review: *El esclavo del demonio*», *Comedia performance*, 8.1, pp. 266-271.
- REYES PEÑA, MERCEDES DE LOS (dir.) (2000): *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- UNIMA (2009): *Encyclopedie mondiale des arts de la marionnette*, Montpellier, L'Entretemps.
- VAREY, JOHN E. (1957): *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1972): *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Londres, Tamesis Books.