

# FANTOCHE

A R T E D E L O S T Í T E R E S

UNIMA Federación España

AÑO VI • Nº 5

## MOTTRAM

Poesía en movimiento

## EL BELÉN BARROCO EN LAGUARDIA

Un tesoro patrimonial

## ALEXANDRA EXTER

Marionetas  
en la vanguardia rusa

## EL TÍTERE Y SU REFLEJO

Colecciones



**OTELO**  
**LAS COMEDIAS DE MUÑECOS**  
**EN NUEVA ESPAÑA**  
**ENCUENTRO:**  
**ROSA DÍAZ Y MARISO GARCÍA**

# FANTOCHE

AÑO 2011 - NÚMERO 5



*Cía. La Rous, "El Refugio" (foto Chicho)*

- 5      ENCUENTRO**  
*Rosa Díaz y Mariso García*
- 12     ON THE MASK EFFECT IN THE MANIPULATION  
OF PUPPETS SOBRE EL EFECTO DE LA MÁSCARA  
EN LA MANIPULACIÓN DE TÍTERES**  
*Stephen Mottram*
- 18     MOTTRAM Y LA POESÍA EN MOVIMIENTO**  
*Santiago Ortega*
- 24     EN SUSPENSIÓN, EN MOVIMIENTO**  
*Ramón del Valle*
- 26     EL BELÉN BARROCO DE MOVIMIENTO  
EN LAGUARDIA: UN TESORO PATRIMONIAL**  
*Maryse Badiou*



Belén Barroco, Foto: Jesús Atienza

**COORDINADOR:**  
Joaquín Hernández

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

**REDACCIÓN:**  
fantoche@unima.es

**COLABORADORES:**  
Maryse Badiu  
Rosa Díaz  
Mariso García  
Claudio Hochman  
Nadia McGowan  
Stephen Mottram  
Rey Fernando Vera

**EDITA:**  
UNIMA. Federación España  
**DEPOSITO LEGAL:**  
CU-0504-2006  
**ISSN:** 1886-9289

**DISEÑO:**  
Jesús Caballero  
**IMPRIME:**  
Grafo-impresores  
Printed in Spain  
Edición 1000 ejemplares

**MÁS INFORMACIÓN:**  
www.unima.es

**36 ALEXANDRA EXTER**  
**Marionetas en la vanguardia rusa**  
*Fernando de Julián*

**49 EL TÍTERE Y SU REFLEJO**  
**Colección de Joaquín Hernández**  
*Fernando de Julián*

**61 NO CALLAN**  
*Santiago Ortega*

**63 LAS COMEDIAS DE MUÑECOS**  
**en Nueva España durante el S. XVIII**  
*Rey Fernando Vera García*

**91 OTELO**  
*Claudio Hochman*

*Para más información:  
Suscripciones y números atrasados:  
Secretaría Técnica de UNIMA  
Apartado de Correos 42  
50300 Calatayud (Zaragoza)  
secretaria@unima.es  
Tfno: 609 369 068*

*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

## ¿Quién dijo crisis?

*Francisco J. Cornejo*

*fjc@us.es*

Cuando bancos y países entonan a diario la letanía de la amenaza de la quiebra económica; cuando los poderosos corren a ofrecer en sacrificio al omnipotente dios Mercado el bienestar de sus pueblos; cuando, de golpe y sin anestesia, se cierra el grifo de las ayudas y subvenciones culturales; cuando los titiriteros desperdician su tiempo haciendo cola ante la ventanilla de "Pagos" de los Ayuntamientos y otras instituciones abonadas al Vuelva usted mañana ; entonces, un año más –y ya van seis– vuelve a ver la luz otro número de *Fantoche*, *arte de los títeres*. Y viene cargado de nuevos colaboradores y de renovadas energías. Ante la presencia pertinaz de la "crisis", *Fantoche* responde incrementando la ilusión en todo lo mucho que queda por hacer; celebra la colaboración generosa de todos los que hacen posible esta realidad; insiste en buscar la forma de persuadir, por la vía de los hechos, de la importancia de este lugar de encuentro y de debate; y agradece a UNIMA Federación España la posibilidad de su existencia, así como su compromiso para mejorar la distribución de la revista. Cuando la palabra "corrupción" resuena como el bajo continuo de las noticias de cada día; cuando se proclama la competitividad salvaje y el "todo vale" como fundamento y principio de nuestro mundo globalizado; cuando sentimos que nuestra razón y nuestra inteligencia es insultada sin cesar por aquellos que se pretenden nuestros líderes; cuando en las pantallas del televisor se alternan con impúdica indiferencia los derroches multimillonarios de fastos, eventos y saraos variopintos, con hambrunas, guerras y desastres,

casi siempre evitables; entonces, los que hacemos *Fantoche* nos proponemos que nuestro modesto trabajo en la revista defienda y se fundamente en los principios éticos de la democracia, la tolerancia, la solidaridad, la justicia y la práctica de la autocrítica. O de otra manera: respeto por las ideas ajenas, respeto por los hechos demostrables y, sobre todo, respeto a los lectores. Cuando *el arte de los títeres* se hace divergente y muchos exploran las posibilidades de las nuevas tecnologías; otros vuelven su mirada al pasado buscando las raíces seguras de la tradición; en la escena conviven actores y muñecos, y ¡milagro! objetos cotidianos cobran vida; cuando la identidad del títere de nuestro siglo sigue siendo una incógnita que nada en un océano de ricas experiencias... Entonces, *Fantoche* vuelve a ofrecer sus páginas a la reflexión, a la variedad de puntos de vista y de experiencias, al debate serio y multidisciplinar, como la mejor manera –estamos convencidos– de ayudar a aquellos que sufren y disfrutan de este arte extraordinario. Apenas hace seis años que el artículo editorial del número 0 de *Fantoche* autodefinía a la recién nacida revista como "Una ilusión hecha realidad"; hoy esa realidad sigue nutriéndose de aquellas mismas ilusiones iniciales: defender y difundir de manera seria y rigurosa el *arte de los títeres* con toda la complejidad de sus variantes, profundizar en su conocimiento y, todo ello, con una manifiesta vocación de apertura a otras culturas, sobre todo iberoamericanas. *Fantoche* celebra el éxito de su normal existencia –bajo diferentes direcciones de UNIMA Federación España; con los lógicos cambios que el tiempo provoca en su equipo de Redacción– y se felicita por las decenas de personas que desde el primer momento, y cada vez en mayor número, se han sumado con sus notables colaboraciones, escritas o en imágenes, al esfuerzo de la revista por llegar a esos cientos de lectores (queremos suponer) que son la causa y la finalidad de nuestros esfuerzos. Son malos tiempos –no solo para la lírica–, pero no dejen de ser buenos para la reflexión y el conocimiento; por eso es esperanzador decir: "Y *Fantoche* va..."

*Francisco J. Cornejo,*  
*miembro del equipo de Redacción*

# EN de titiriteras CUENTRO

**ROSA DÍAZ (LA ROUS)**

**MARISO GARCÍA (PERIFERIA TEATRO)**

**Rosa Díaz**

*rosadiazmf@gmail.com*

**Mariso García**

*periferia@periferiateatro.com*

Nos encontramos en Granada, en casa de Rosa. Es uno de los primeros días de primavera y tengo la suerte de conducir prácticamente sola por la carretera... Buena música y tiempo para pensar run,run,run...

Al llegar veo enfrente Sierra Nevada, estamos en el Parque Natural de Huétor y con este paisaje espectacular de fondo, mirando a través del cristal del salón, comenzamos nuestra charla. Tenemos mucha curiosidad e interés por conocernos e ir desgranando, poco a poco, cómo experimentamos y vivimos esta mágica profesión de titiriteras.

Centramos nuestra entrevista en dos bloques principales: cómo son nuestros procesos creativos y en manos de quién está la programación de artes escénicas para niños y niñas en este país.

## LOS PROCESOS CREATIVOS

Nos ponemos a dialogar sobre cómo hemos afrontado y realizado los proyectos de "La Casa del Abuelo" <sup>1</sup> y "Guyi-Guyi" <sup>2</sup>.

**ROSA:** En todos los procesos de trabajo que he realizado hasta ahora, he partido de cosas que suceden a mi alrededor, que me preocupan, me afectan o que, de alguna manera, me tocan personalmente. Cuando me pongo a crear nunca pienso en edades, ni en qué tipo de público, ni para quién voy a realizar el espectáculo, aunque lógicamente el espectáculo va dirigido al

público, a las personas. El punto de partida es qué quiero contar y cómo lo quiero contar.

Éste es el primer trabajo que hago concebido exclusivamente para títeres. Es la primera vez que no estoy en el escenario únicamente como actriz. En "La casa del Abuelo" estoy como contadora de una historia a través de los títeres.

"El abuelo" habla de una muerte muy cercana, como fue la de mi padre. El día que murió, esa misma noche, me puse a escribir y la dejé guardada. Fue algo que me impactó, no por lo trágico, sino sorprendida por la tranquilidad con la que recibí su muerte.



Cía. La Rous, "La casa del Abuelo" (foto Pepi Díaz)

Esto me abrió una ventana que me hacía preguntarme por qué no recibimos la muerte de un ser querido con naturalidad, en vez de vivirla de una manera dramática, apartando a l@s niñ@s de este hecho.

Recuerdo que mi padre se fue poquito a poco, le tenía agarrada la mano... es como si me hubiera esperado para despedirse: el día que llegué él murió.

¿Cómo escribir un guión que hable de la muerte y pueda ir dirigido a todos los públicos? ¿Cómo hablar de un tema tan tabú, tratado con tanto miedo, del que no se suele hablar en la escuela, en la familia...?

**MARISO:** Con "Guyi-Guyi" empiezo a plantearme qué es lo que me gustaría contarle a un niño o niña, qué es lo que me gustaría decirle, qué es aquello que puede ser interesante para comunicarle. No siempre hemos empezado por lo que queríamos contar, en "Pingüin", por ejemplo, hicimos primero las marionetas y des-

pués vino la historia. Así que me hice una lista y empecé a buscar cuentos ya escritos que pudieran coincidir con algunos de los temas que me interesaban.

Hasta ahora, en los procesos anteriores, habíamos escrito siempre la historia desde el principio, pero este trabajo nos había llevado a que el tiempo de creación fuera muy largo. Decidimos partir de algún cuento o idea que ya estuviera, por lo menos, esbozado.

Cuando encontramos "Guyi-Guyi", el libro nos llamó la atención porque contaba, de una manera muy sencilla y con pocas palabras, un tema tan complejo como es la identidad, el sentirte diferente, el no saber quién eres, el no ser ni de aquí, ni de allí.

"Guyi-Guyi" es un cocodrilo que al ser criado por patos, no sabe quién es. Además, tiene un conflicto vital entre comerse o no a su familia, porque los cocodrilos comen patos, lo cual llevaba a un drama que nos ayudaba a soportar parte de la acción de la historia. Ese ser nuevo que crea el cuento, un "cocopato", inclasificable y mezcla de ambas naturalezas, me emocionó. Estos pocos y claros elementos nos servían para esbozar una historia con diferentes niveles de lectura, lo cual nos ayudaba a crear un espectáculo que no sólo fuera dirigido a los niños, sino también a los adultos que van con los niños al teatro.

**ROSA:** El títere-abuelo se construyó a partir del abuelo que aparece en el libro de Isidro Ferrer "Una casa para el abuelo", que es una fuente de inspiración continua para mí. Empezamos a trabajar con un artista cubano, Ariel García, a partir del libro. Este personaje tardó en construirse unos tres meses.

**MARISO:** Nosotros queríamos realizar la escenografía y las marionetas con muy pocos elementos, al igual que con la historia, buscábamos el menos es más. Primero decidimos el material: la madera, nos daba una calidez que se acercaba al tono del espectáculo. Alfredo Guillamón y Juan Manuel Quiñonero diseñaron y construyeron los muñecos y la escenografía. También queríamos que patos y cocodrilos, aunque son diferentes, tuvieran en el diseño algunos trazos en común. Realizamos los cuerpos de ambos con formas muy parecidas, aunque en distintos acabados.

Paralelamente Dora Cantero y yo hicimos la adaptación dramática del cuento. La historia nos sirvió de muy buena base, pero cambiamos por completo el final. En el original los patos y Guyi-Guyi les rompen, con piedras, los dientes a los cocodrilos. No queríamos hacer daño a unos personajes, que por su naturaleza se comen a otros animales. Así que buscamos un final diferente... cómo Guyi-Guyi.

**ROSA:** Hay un mundo alrededor del Títere, del objeto, que me parece fascinante. Con cada espectáculo tenemos el privilegio de poder investigar y sumergirnos en estéticas muy distintas. Llevo años, en los que me he dado cuenta, que me interesa mucho más el teatro que se está haciendo de títeres y objetos, que el teatro al uso. Cada vez me interesa más la mezcla e investigación de los títeres con otras artes.

Cuándo me preguntabas cual fue mi primer contacto con el mundo de los títeres, creo que cuando tenía tres años o cuatro. En casa no había juguetes, éramos muchos de familia. Mi madre decidió meter todos los zapatos en un cajón, y esos eran nuestros juguetes. Los zapatos eran nuestros personajes, de ahí vino la inspiración para un espectáculo que hicimos en el año 2000: "Zapatos". Cuando los niños no tienen nada, se lo inventan.

**MARISO:** En mi caso, llego al títere por casualidad. No tuve contacto con una marioneta hasta los 20 años. Estudiaba interpretación en la Escuela de Arte Dramático de Murcia y un titiritero, Luis Ferrer, me llamó para que le ayudara en su espectáculo. Me enseñó unas marionetas preciosas, construidas por Pedro Gálvez. Sólo las movía, no hablaba, pero no se me olvidarán nunca, sobre todo una princesa construida con cristales rotos, cómo su corazón... Después conocí a Juan Manuel Quiñonero y con él llevo 20 años trabajando como titiritera.

Con el tiempo, a veces me pregunto por qué elijo contar historias con marionetas. Creo que es porque el títere es metáfora pura en movimiento. Pienso que tenemos algo, desde niños, que nos hace conectar con ese juego metafórico que la marioneta plantea. Por eso el teatro de títeres gusta a todos... también a los niños ja, ja, ja.

**ROSA:** Hay algo que he observado siempre en los viejos titiriteros. No sólo están haciendo un trabajo precioso para que la gente lo vea, sino que además están jugando, están disfrutando con lo que hacen, con lo que son.

Tengo la suerte de estar 30 años en esta profesión y seguir emocionándome con lo que hago. Con "El abuelo", es la primera vez que hago la

*Cía. Periferia Teatro, "Pocosueño" (foto Juan M. Quiñonero)*





prueba de poner un libro para que el público, después del espectáculo, escriba en él. Y está siendo muy gratificante.

Hay algo que me pasa en los procesos creativos - me imagino que no es a mí sola - y es que tengo miedo. Miedo de lo que estoy haciendo, miedo a estrenarlo, a si gustará. No necesito tanto que me den la palmadita en la espalda de qué bien lo has hecho, cómo sentir que en el espacio que estoy actuando se genera algo. Esa sensación de que estás compartiendo algo que a nivel emocional llega mucho más allá. Y eso me he pasado sobre todo desde que estoy en el mundo del títere.

## LA PROGRAMACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS PARA NIÑOS Y NIÑAS EN NUESTRO PAÍS

Seguimos hablando sobre la necesidad de crear desde la libertad, de poder plasmar en el escenario la visión del mundo del creador, porque estamos preocupadas por lo que se decide programar o no en teatro para la infancia en España.

**MARISO:** Creo que en algún momento del proceso creativo, aparte de las necesidades económicas, tipo de público al que te quieres dirigir, formatos, etc., debemos poner la necesidad de contar, qué es lo que queremos decir y cómo, intentando ser lo más fieles a nosotros mismos.

**ROSA:** La verdad es que tenido mucha suerte de poder decidir en cada momento qué es lo que quería hacer, sin fijarme en el mercado. Lo último que he realizado, "El Refugio"<sup>3</sup>, ha sido una apuesta arriesgada. He apostado por este trabajo, no sólo por la necesidad que tenía de hablar de un tema que me estaba tocando como es el de la guerra, sino porque es el momento adecuado y me he dado el regalo de permitirme hacer lo que quiero. Es verdad que todas las compañías de teatro estamos expuestas al mercado, pero si tenemos que dejarnos llevar por las exigencias del mismo, al final te encuentras en un punto en el que te sientes cohibida, vetada y coaccionada.

**MARISO:** Es muy bueno crear desde la libertad, aunque después, a posteriori, busquemos determinados formatos que nos permitan exhibir el trabajo en un mercado concreto, o a diferentes públicos, o de diferentes maneras. Aparte de la necesidad de contar, también está la necesidad de exhibir, en qué lugar o lugares y de qué formas queremos mostrar una creación. Pero la semilla de un espectáculo, en mi caso concreto, nace de ese deseo de contar.

**ROSA:** Sí, necesidad de contar algo. Siempre digo que se nota la diferencia entre un trabajo por encargo y otro en el que por el estómago te corren mil hormigas.

**MARISO:** Ahí es dónde vamos. Cuando terminas el proceso de creación y lo quieres mostrar, porque el teatro sin público no existe, ¿qué pasa después? ¿Qué es lo que sucede en las representaciones? ¿Qué es lo que tú crees que queda? ¿Qué se recibe?

**ROSA:** Hablaba con Llanos Campos, la directora de "El Refugio", de lo vulnerables que somos y la fragilidad con la que salimos a exponer nuestros trabajos. Creo que es importante que los profesionales que nos ven, tengan en cuenta esto, cuando van a visionar, analizar o criticar el trabajo de una compañía. Sobre todo de las que llevamos tiempo en esto, que pienso estamos doblemente expuestas, porque siempre se espera algo más, o mejor, y por eso vamos con más miedo que no inseguridad.

**MARISO:** Sí, estaría bien que a lo largo de una trayectoria tuviéramos el derecho a equivocarnos, un poco. Si nos equivocamos mucho esa es ya otra cuestión.

**ROSA:** Que se nos permita, que no se nos analice o visualice cómo seres que tenemos que ir cada vez a más.

**MARISO:** Es que la presión cuando llevas una larga trayectoria es más fuerte. Está claro que no se juzga de la misma manera a una compañía que muestra su primer trabajo, que a otra de la cual ya se conocen espectáculos anteriores. Siempre hablando de los profesionales de este oficio, el público es otra cuestión.

**ROSA:** Partiendo de esta base, entraríamos en el análisis de, qué hacen los técnicos de cultura que vienen a ver tu trabajo. Si es bueno o malo y sobre todo para que edades es, que eso es lo

*Cía. Periferia Teatro. "Guyi-Guyi" (foto La mujer tranvía)*



que más me preocupa ¿En manos de quién estamos?

Hay otro peligro grande: si expones una obra en una feria y ese espectáculo no gusta, se te terminó el trabajo.

**MARISO:** Es muy arriesgado presentar un trabajo en una feria. Primero porque deberían existir más ferias dedicadas al sector infantil, diversificándose en cuanto a contenido, espacio y tiempo. Segundo porque estaría bien que hubiera una formación más específica de los responsables de programación. No es bueno que la programación de teatro infantil dependa, en buena parte, de la política. El técnico de cultura, al igual que el creador, también necesita de una cierta libertad, es un artista de la programación.

**ROSA:** La palabra técnico de cultura, creo que es una palabra muy seria y se les debería exigir que tuvieran un mínimo de capacidad de análisis a la hora de visualizar un trabajo. También creo que es muy peligroso lo de adjudicarse al público como suyo. Ésa es una frase que se usa mucho entre los programadores: "mi público".

**MARISO:** Sería muy bueno para el Arte Escénico potenciar las asociaciones de espectadores en este país, para conocer más los resultados del trabajo, tanto el de los programadores como el de las compañías. Que el público pudiera participar de una manera más activa en lo que quieren ver, cuando van al teatro, sería muy interesante.

**ROSA:** Me da mucha pena que las personas que compran y venden teatro en España, no puedan ver los espectáculos en las condiciones que lo tienen que ver, por ejemplo: ver un trabajo de teatro para niñ@s, sin niñ@s, o en espacios que no están preparados para la exhibición de ese espectáculo respetando el formato.

**MARISO:** Sí, o tener que ver muchos espectáculos en un día y al final te cuesta mucho emocionarte, o te dejas llevar por la opinión de los demás, porque no tienes tiempo material de ver lo que te gustaría. También quiero hacer una reflexión sobre el trabajo que hacemos las compañías, creo que en tiempos de crisis debemos intentar ser lo más certeros posible, afinar mejor nuestro oído y no bajar nuestro nivel de exigencia.

Si hacemos concesiones a la calidad, o al rigor con el que realizamos nuestro trabajo, estaremos tirando piedras sobre nuestro propio tejado y no creo que podamos permitirnoslo.

**ROSA:** Bueno Mariso, ha sido un placer tener esta charla contigo ¿Tú crees que llegará a buen puerto?

**MARISO:** Pues no sé si conseguiremos llegar a buen puerto, pero sí estoy segura de que nos ayudará a seguir navegando...

Seguimos hablando de cómo conseguimos conciliar nuestra vida laboral con el hecho de ser las dos madres. Cómo llevamos la añoranza cuando tenemos que estar muchos días fuera de casa, quién cuida de nuestros hij@s cuando no estamos, cómo les afecta nuestro trabajo en su vida cotidiana, en fin, de todas esas pequeñas cosas con las que tienen que lidiar, día a día, la mayoría de la madres trabajadoras de este país.

Ya va cayendo la tarde y aunque nos quedamos con ganas de seguir compartiendo más, me tengo que marchar. Antes de coger de nuevo el coche, veo una mariposa blanca y cómo me dijo Iris, la hija de Rosa, pido un deseo

### **Mariso García**

Domingo, 20 de marzo de 2011

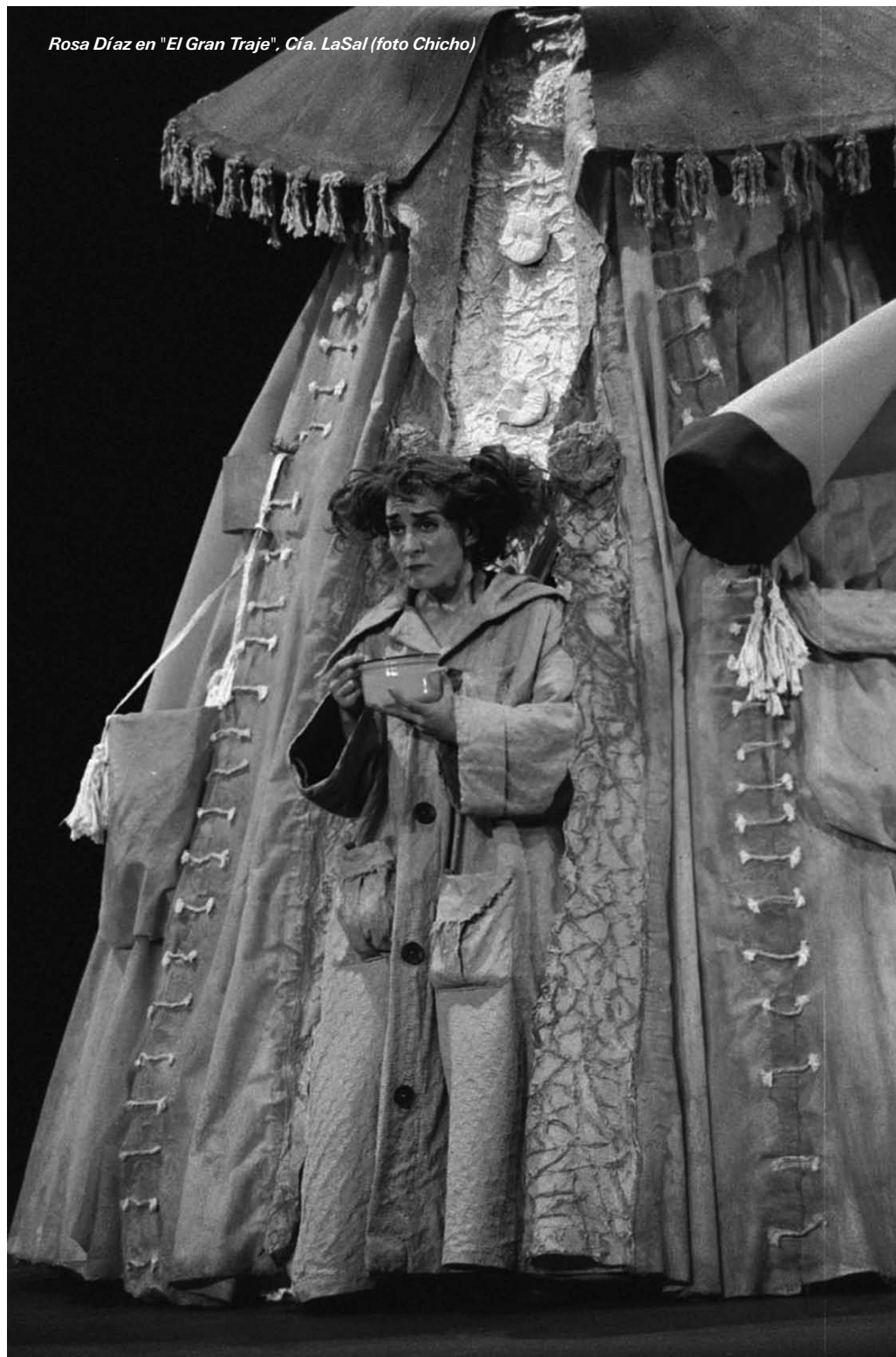
[1] La obra "La casa del abuelo" de La Rous, fue galardonada con el Premio al Mejor Espectáculo Feten 2009.

[2] La obra "Guyi-Guyi" de Periferia Teatro, fue galardonada con los premios: Mejor Espectáculo de Títeres Feten 2010, Mejor Espectáculo para Niños y Mejor Interpretación en la Fira de Lleida 2010.

[3] La obra "El Refugio" de La Rous, ha sido galardonada con los premios: Mejor Espectáculo y Mejor Actriz en Feten 2011

La Rous Teatro, Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud 2011

*Rosa Díaz en "El Gran Traje", Cía. LaSal (foto Chicho)*



# ON THE MASK EFFECT IN THE MANIPULATION

## On the mask effect in the manipulation of puppets Sobre el efecto de la máscara en la manipulación de títeres

*Stephen Mottram*

*stephen.mottram@virgin.net*

*Traducción: Nadia McGowan*

We must have knowledge about what the audience sees when we do things with the puppet and we must also have the inspiration which is the gift of a good puppet to its performer. Really we need to consciously learn about puppet movement and expression and about audience perceptions of puppets. Then we need to become completely at ease with this knowledge, so that our intuitive approach to puppet manipulation actually contains reference to it every time we touch a puppet

Debemos saber qué es lo que el espectador ve cuando interpretamos con la marioneta y también debemos mantener la inspiración, el regalo que hace un buen títere a su manipulador. Realmente, necesitamos aprender conscientemente sobre el movimiento de los títeres y su expresión y sobre la percepción que el público tiene de ellos. Entonces, tenemos que apreciar este conocimiento para que sirva de referente de nuestro enfoque intuitivo cada vez que toquemos un títere.

Finding a hidden voice or a second 'centre' is a peculiar aspect of working with puppets. It's as if the puppet sucks another version of the actor out and expresses this second self by what it does and says. I've seen rational people become highly irrational as soon as they put on a mask, – and this applies to puppets too - as if the character of the mask itself dominates over any conventional rules which the performer usually adheres to. I remember one particular instance at a mask workshop in the eighties, where a biggish actor, always gentle and considerate with the people around him, was given a character mask which suggested a fairytale ogre. He wore the mask for a few seconds only before he snatched up one of his female colleagues and to our horror, held her above his head and threw her to the ground, where she lay hurt and extremely shocked. Afterwards this actor was also deeply affected by his departure from acceptable behaviour even within the anything-goes context of a professional performance workshop. But all puppeteers know what it feels like to be taken over by the puppet and many are attracted to the art-form because of this element in it. Because there is no doubt; the mask effect is magical, and when it does work with puppet performance, something valuable and primeval happens. Not for nothing did so many forms of the mask and puppet find their way into the world's tribal religions.

However, whether we find it cathartic or not to have the usually hidden parts of our personalities set free by puppets or masks is a separate issue to the question of whether an audience watching this process will always find it interesting.

My own feeling about this is that with masks, the performer generally has their own normal body to work with and not too much physical impediment to a clear expression of the 'self' of the mask they are performing. So the detail and inspiration which the trance like effect of the mask brings out, does actually manage to become readable, special and valuable to the audience. There is a double act of allowing – the mask allows the new personality to reach

Encontrar una voz oculta o segundo "centro" es un aspecto específico del trabajo con títeres. Es como si la marioneta extrajera otra versión del actor y expresara su otro yo mediante lo que hace y dice. He visto a personas racionales convertirse en altamente irracionales en cuanto se colocan la máscara - y esto se aplica también a los títeres - como si el carácter de la máscara predominara sobre las normas convencionales a las que el artista, por lo general, suele adherirse. Recuerdo un caso concreto en un taller de máscaras en los ochenta, cuando a un actor bastante grande, siempre amable con la gente de su entorno, se le dio una máscara que sugería a un ogro de un cuento de hadas. Llevaba la máscara sólo unos segundos antes de coger a una de sus compañeras, alzarla por encima de su cabeza y lanzarla al suelo, donde yació dolida y extremadamente conmocionada. Más tarde,

*"Los portadores de semillas" (foto James Lewis)*



consciousness and the trained body of the performer allows a full expression of it.

However, where this same 'mask' effect is associated with puppeteers, I think often the physical limitations of the puppet itself become a barrier to the transmission of much of this magic to the audience.

Where puppet performance is concerned, I think that even if it is the puppet which draws a magical other self from the performer, it is not automatic that the puppeteer can express that other self with enough precision to transmit it faithfully to the audience. The detail and truth of the performance which the puppet itself inspires from deep within the actor, often seem to get lost. This can be because the puppet isn't adequately performable due to its design or construction. Or because the puppeteer is not adequately skilled at manipulating the puppet to really carry the detail of expression which is necessary to convey the magic to the audience. Of course what puppeteers find themselves saying with their voices, when they are performing a puppet is not usually limited by the puppet's body, so one often does hear inspired spoken improvisation from puppeteers which is truly magical. But at the level of movement

este actor, también se sintió profundamente afectado por haberse desviado de un comportamiento aceptable, incluso dentro del contexto del "todo vale" de una dramatización en un taller profesional. Pero todos los marionetistas conocen la sensación de que el títere te domine, y les atrae este arte porque este elemento es intrínseco a él. Porque no hay duda, el efecto de la máscara es mágico y cuando trabaja a favor de la interpretación con títeres, algo valioso y primitivo sucede. No es casual que tantos formatos de máscaras y títeres encuentren su espacio en las religiones tribales de todo el mundo.

Sin embargo, si consideramos catártico, o no, que las partes generalmente ocultas de nuestra personalidad sean liberadas por títeres o máscaras, es una cuestión distinta de que lo consideren interesante los espectadores que ven el proceso.

Mi opinión sobre este tema es que, con las máscaras, el actor cuenta con su propio cuerpo para trabajar y pocos impedimentos físicos para expresar claramente el "yo" de la máscara que interpreta. Por lo tanto, el detalle e inspiración que el trance como efecto que la máscara lleva a cabo, se convierte realmente en legible,



*"In suspensión" (foto Simon Annand)*



*"In suspensión" (foto Simon Annand)*

and physical expression, the mask effect seems often not to deliver in puppet theatre.

I think that puppeteers should be wary of intuitive handling of puppets. My opinion is that better results in puppet performance come from a clear and conscious movement technique. There are so many parameters for each gesture and change of position which we can learn to exploit as puppeteers. Movement elements relating to mood like openness and closed-ness, tightness and relaxedness, forward and backward; things to do with an expression of weight like counterbalance; the information about size carried in simple pendulum actions; changes in behaviour due to medium –, drag in water, lift in the air and shifts in apparent gravity; friction; qualities of movements such as heavy, light, fast and slow; things to do with consciousness like focus – seeing, looking, hearing and listening; animal characteristics like heartbeat and breathing; mime-like tricks such as illusions of muscle strength – pushing and pulling for example; chain reactions and movement sequences in the body.

These things offer reliable tools for the puppeteer, which permit a verifiable expression of all things animal and human. Consciousness of these things allows the performer to decide what to

especial y valioso para el espectador. Hay un doble efecto de permitir: la máscara permite que la nueva personalidad se vuelva consciente y el cuerpo entrenado del artista, intérprete o ejecutante permite su plena expresión.

Sin embargo, cuando este mismo efecto de la máscara se asocia con los títeres, creo que, a menudo, las limitaciones físicas de la propia marioneta se convierten en una barrera a la hora de transmitir gran parte de esta magia al espectador.

Quando hablamos de espectáculos de guiñol, pienso que aunque el títere produzca un otro yo mágico en el actor, no es automático que el artista, intérprete, o ejecutante, pueda expresar ese otro yo con la suficiente precisión como para transmitírselo al espectador. El detalle y la credibilidad de la interpretación que la propia marioneta inspira desde lo más profundo del actor a menudo parece perderse. Esto puede ocurrir porque la marioneta no se puede manejar adecuadamente por su diseño o construcción, o porque el titiritero no tiene la habilidad adecuada para manipularla y sacar a la luz los detalles expresivos necesarios para transmitir esa magia al espectador.

Por supuesto, lo que los marionetistas cuentan al manipular un títere no suele estar limitado por el cuerpo de la marioneta. Con frecuencia uno puede oír improvisaciones verbales inspiradas realmente mágicas. Pero en cuanto a movimiento y expresión física, el efecto de la máscara, a menudo, no se transmite en el teatro de títeres.

Creo que los titiriteros deberían ser cautelosos con el manejo intuitivo de marionetas. Opino que los mejores resultados en la interpretación de títeres vienen de una técnica de movimiento, clara y consciente. Hay tantos parámetros para cada gesto y cambio de posición a los que podemos aprender a sacar partido como titiriteros. Elementos de movimiento relativos al estado de ánimo, como apertura y cerrazón, tensión y relax, hacia delante y hacia atrás; aspectos relacionados con la expresión del peso, como el contrapeso; información sobre el tamaño en acciones pendulares; cambios en el movimiento causados por el medio, re-





show and what not to show and to stay in control of the information going from the stage to the audience. This in turn should lead to better reading of the movement of the puppets. It also makes the audience feel they are being treated as intelligent viewers. It also – by the cutting and pasting of new blends of these movement elements - opens up the arena for beautifully simple and strong visual tricks and illusions based on the puppet object.

Of course, if there is a mismatch between inspiration from the puppet and the ability to express it, where the mask effect in puppetry is concerned, a solution would be to advocate far more demanding training in manipulation skills for the puppeteer. Then presumably the puppeteer's performance ability with any given puppet would be up to the task of allowing the puppet to speak for itself. Then the inspired other self could theoretically transmit to the audience without hindrance via the instrument of the puppet.

The issue is complicated though, because in fact, manipulation of puppets depends on knowledge as well as inspiration. The intuitive approach to manipulation often falls short of its mark because what we think we are making our puppet do is not necessarily what the audience perceives it to be doing. And we have all seen puppets

sistencia del agua, volar en el aire, cambios de gravedad; fricción; cualidades del movimiento como pesado, ligero, rápido y lento; aspectos relativos al consciente como la concentración, ver, mirar, oír, escuchar; características animales como el latido del corazón y respirar; trucos mímicos como la ilusión de fuerza muscular, tirar y empujar por ejemplo; reacciones en cadena y movimientos secuenciales del cuerpo. Esto nos ofrece una gama de herramientas fiables para el titiritero que permiten una expresión verificable de lo animal y lo humano. La conciencia de estos elementos le permite al artista intérprete o ejecutante, decidir qué mostrar y qué no mostrar y mantener el control de la información que se transmite desde el escenario hacia el público. Esto, a su vez, debería llevar a una mejor lectura del movimiento de los títeres. También hace sentir al público que le tratan como un espectador inteligente. Mediante la combinación y superposición de estos elementos de movimiento, se abre un abanico de posibilidades para crear todo un muestrario de trucos visuales, maravillosamente simples y contundentes, de ilusiones basadas en los títeres.

Por supuesto, si hay un desajuste entre la inspiración que ofrece la marioneta y la capacidad de expresarla, si tenemos en cuenta el efecto de la máscara, la solución sería abogar por una formación más exigente en las técnicas de manipulación del titiritero. De esa forma presuponemos que la habilidad interpretativa con cualquier marioneta estaría a la altura de las circunstancias y permitiría al títere hablar por sí mismo. El otro yo inspirado podría, teóricamente, comunicarse sin trabas con el espectador a través de la marioneta.

El tema es complicado porque, de hecho, la manipulación de las marionetas depende del conocimiento y también de la inspiración. Una aproximación intuitiva a la manipulación suele quedarse corta, porque lo que creemos que están haciendo nuestros títeres no es necesariamente lo que el público percibe. Todos hemos visto a marionetas mover la cabeza demasiado rápido, o saltar de arriba a abajo sin ningún sentido al moverse. Estos son dos ejemplos de manipulación intuitiva que no

being made to move their heads too quickly, or to bob up and down meaninglessly when they move about. These are both examples of intuitive manipulation letting the puppeteer down. But if we make the whole process a completely technical – albeit competent – exercise, we will probably lose the magic which we want to retain at all cost.

So we must have knowledge about what the audience sees when we do things with the puppet and we must also have the inspiration which is the gift of a good puppet to its performer. Really we need to consciously learn about puppet movement and expression and about audience perceptions of puppets. Then we need to become completely at ease with this knowledge, so that our intuitive approach to puppet manipulation actually contains reference to it every time we touch a puppet. This is exactly the training process for classical musicians. And in classical music it is generally acknowledged that although there does need to be real talent and inspiration, it is only with a great deal of hard won technique, acquired over a long period that this talent can ever be perceived by an audience.

funcionan. Pero si convertimos el proceso en puramente técnico -aunque sea adecuado- es probable que perdamos la magia que queremos mantener a toda costa.

Así pues, debemos saber qué es lo que el espectador ve cuando interpretamos con la marioneta y también debemos mantener la inspiración, el regalo que hace un buen títere a su manipulador. Realmente, necesitamos aprender conscientemente sobre el movimiento de los títeres y su expresión y sobre la percepción que el público tiene de ellos. Entonces, tenemos que apreciar este conocimiento para que sirva de referente de nuestro enfoque intuitivo cada vez que toquemos un títere. Éste es exactamente el proceso de entrenamiento de los intérpretes de música clásica. Y es en la música clásica donde suele reconocerse que, aunque sea necesario el talento y la inspiración, es sólo con una gran cantidad de técnicas aprendidas duramente y adquiridas a lo largo de un amplio periodo de tiempo, que este talento puede ser percibido siempre por el público.

*"Los mares de Organillo" (foto Mottram)*



# MOTTRAM Y LA POESIA EN MOVIMIENTO

## Titiritero por error burocrático

*Texto: Santiago Ortega*  
*[www.micabezaquehabla.blogspot.com](http://www.micabezaquehabla.blogspot.com)*

Todo estaba dispuesto para que Stephen Mottram fuera contable, siguiendo la tradición familiar: su bisabuelo había sido contable, su abuelo era contable, su padre era contable, el joven Mottram se dirigía a Suecia para estudiar ciencias políticas y continuar con la saga de hombres de provecho. Su sueño, sin embargo, era ser pintor, lo deseaba desde niño; su abuelo materno era artesano de la madera; él sabía que había otras maneras de entender la vida. Mas su padre no lo tenía tan claro. Preocupado por los problemas que pudiera tener el chico, si se dedicaba al arte, le persuadió para que aspirara a una vida más estable. Con la concesión de una beca de estudios, solamente faltaba formalizar la matrícula... y empezaría su camino en el mundo de los adultos.

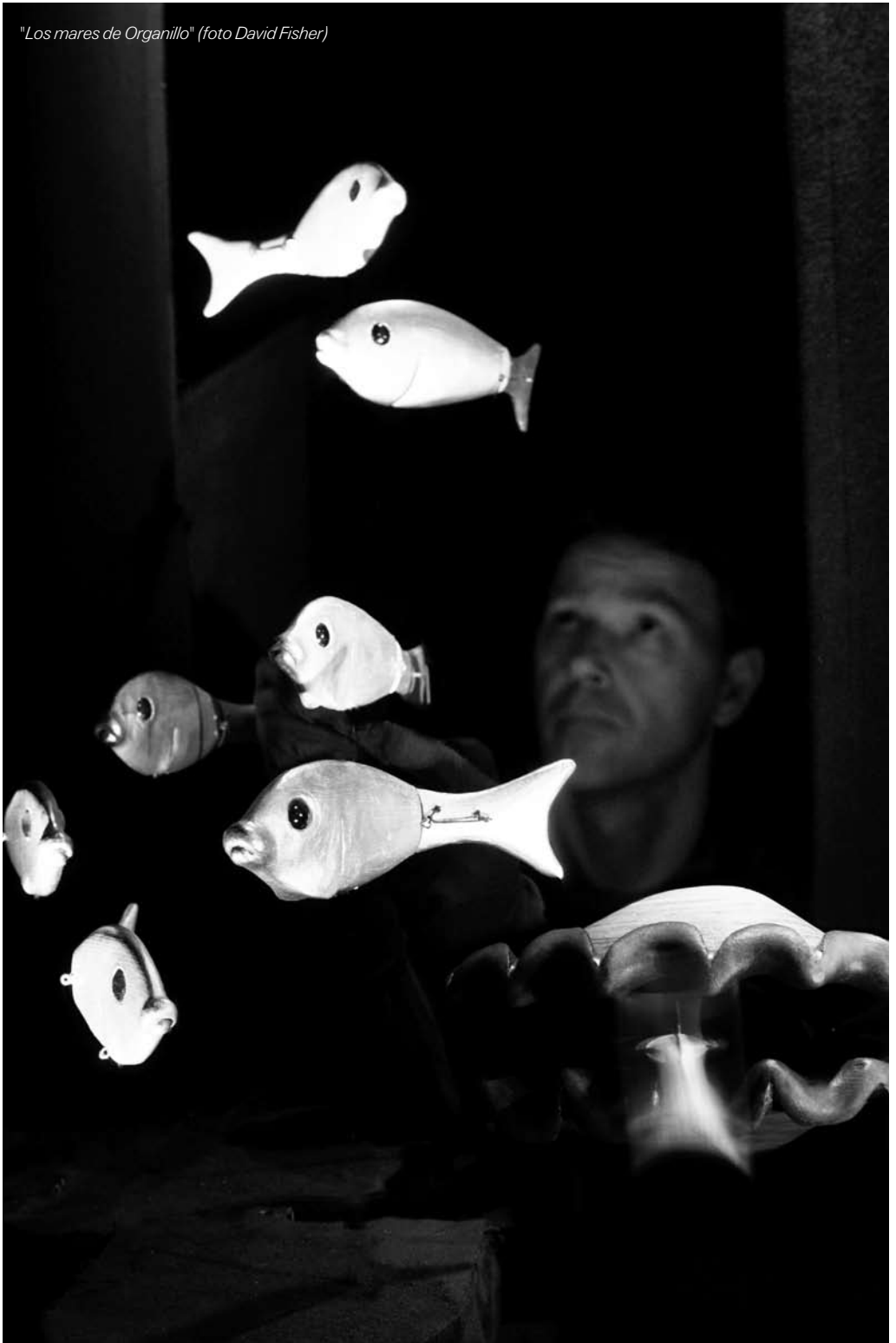
En ocasiones el destino juega malas pasadas, o buenas, según por dónde se mire... al presentar sus papeles le informan, apesadumbradamente, de que el plazo de matriculación en ciencias políticas ha terminado hace días: le ha llegado la carta con retraso. No puede cursar. Si bien puede conservar la beca, siempre que inicie otros estudios en Suecia. Y sin necesidad de pensárselo Stephen se matricula en arte. Comienza una época feliz en la que estudia pintura y fotografía, así como escultura con un escultor que también construye marionetas, con el cual empieza a aprender el arte de los títeres. Aunque terminará su carrera de ciencias, licenciándose en relaciones internacionales, ya nunca abandonará el arte, haciendo de él un modo de vida y convirtiéndose en uno de los artistas más personales en el mundo de los títeres de las últimas décadas.

Stephen Mottram es también un gran tímido, acostumbra mirar al suelo, habla bajito, en tono agudo cuando se expresa en español, grave cuando usa su inglés natal y se relaciona mejor con pocas personas delante. Cuando juega en los ejercicios de calentamiento, en sus clases de manipulación, es imparable corriendo y saltando para alcanzar el primero la silla vacía. Le gusta conocer a la gente, le gusta el carácter latino, de hecho su primer matrimonio fue con una brasileña y actualmente está casado con una italiana y si tuviera que cambiar de país, a Stephen le gusta España.

Algo que le caracteriza es sin duda la pasión por el trabajo. Por eso acepta desafíos y busca soluciones que le llevan a repetir los muñecos hasta tres veces... a investigar e inventar. Así llega a ideas como la de mover la cabeza con dos hilos que parten de la coronilla y se cruzan antes de llegar al mando, permitiendo el giro sin tener que bajar la mirada y ganando de ese modo en credibilidad. Cada marioneta la diseña para realizar un movimiento concreto: saltar, volar, gatear... alejándose de la caricatura, para profundizar en la teatralidad. De ahí su necesidad de realismo y control, que lleva al espectador a ver pequeños seres vivos en escena.

Asistir a un espectáculo del marionetista inglés es visitar fugazmente su alma: Un universo con un ritmo propio, plagado de misterio e imágenes oníricas, cercanas a la instalación artística, que nos hablan de la condición del ser humano. Su estilo es idóneo para tratar temas como la muerte, el nacimiento, la concepción... Con su peculiar combinación de muñecos, autómatas y la manipulación a la vista crea imágenes que recuerdan a la ciencia-ficción, dentro de un espacio atemporal y poético. Mottram no emplea su minucioso estudio del movimiento, seguramente legado de su paso por la escuela de mimo de Decroux, para contar historias con argumento, ni hacer muestras de virtuosismo, sino para infundir dignidad y credibilidad a los muñecos, consiguiendo que nos identifiquemos con ellos, no como personitas con conflictos similares a los nuestros, sino como seres vivos con el gran conflicto de estar vivos. En esa búsqueda, no suele construir personajes definidos o caracterizados y vestidos, sino que, con las articulaciones y la madera a la vista, o pintados enteros de un color brillante, se convierten en metáforas del ser humano; con una vida física, más que interior. Son

*"Los mares de Organillo" (foto David Fisher)*



pequeñas criaturas y no sabemos lo que piensan, si es que a caso piensan, trascendiendo de este modo a un plano más universal, con aires de existencialismo.

## **El proceso creativo de Stephen Mottran**

Cuando reflexiona sobre su proceso de creación, descubre que este está cambiando porque ahora tiene niños pequeños. "Antes empleaba siempre una idea que venía de la escultura. Empezar a hacer una obra de arte es muy difícil, porque ¿qué espectáculo hacemos? Pero si me tomo el lujo de trabajar en el taller durante seis meses, si cada día he hecho exactamente lo que quería hacer, al final de este tiempo, tengo una paz y una obra, sin haber tratado de crear una obra. Es sorprendente que funcione así.

De este modo construía objetos y marionetas en el taller y tenía la posibilidad de ver probablemente diez objetos que ya tenía terminados y después de un periodo, estaba claro la historia que quería contar. Porque si tengo diez objetos o marionetas que hablan de la muerte, es obvio que la muerte es una preocupación importante. Así ocurrió cuando realicé la obra "The Seed Carriers", todo hacía referencia a la muerte. Reflejaba la muerte de mi padre. Estas imágenes no son todavía un espectáculo, son solo imágenes que me liberan.

En este momento del proceso Stephen entra en contacto con Glyn Perrinel, compositor, normalmente de música electroacústica y discuten ampliamente sobre el objeto y cuales son sus posibilidades.

"Muchas ideas vienen del compositor. Finalmente conseguimos juntar ideas visuales con títeres y máquinas e ideas teatrales con ideas musicales. La filosofía de estos espectáculos con este tipo de música es dar al compositor la posibilidad de ser, no visible, pero sí audible para el público, que este salga del teatro hablando no sólo de los títeres, sino también de la música. Siempre incluimos momentos que están vacíos, desde el punto de vista visual, pero que son muy amplios desde el estímulo del audio. Esto es interesante, por que existe una tendencia a pensar que la música, en el teatro, es solo un motivo que suena de fondo. Después de un periodo de uno o dos años tenemos la música preparada y montada un poco como si fuera una película, en pequeñas series que van juntas cerca de la acción.

Trabajar con imágenes es también trabajar con ideas. Una idea podría ser, (esto es sólo un ejemplo) podría pensar: caminar con una marioneta es mecánico, porque sabemos que es una secuencia de movimientos y si sabemos cual es la secuencia, ¿por qué no hacer una máquina que camina? Ah es un robot. Pues no, es una marioneta que camina, pero camina sin manipulador. Podría pasar una semana tratando de hacer una marioneta que camina sola. Y sí un día descubro la manera de hacerlo, yo podría pensar: sí, pero un ejercito de marionetas robot caminando por la escena sería una imagen muy, muy fuerte. Y después tengo otras opciones: ya tengo 20 robots como soldados que caminan (yo vi muchas imágenes de la guerra en Libia) y eso me da la idea de

hacer otra cosa, podría hacer la escultura de un casco... y después de dos años, con sorpresa veo que tengo un espectáculo sobre la guerra en Libia. Es un ejemplo".

Durante el proceso del trabajo siempre usa un gran espejo que tiene en el estudio. "Paso horas delante del espejo y verifico si lo que yo pienso que es interesante es efectivamente interesante, así continuo y eso me da otras ideas; tenemos que probar y descubrir cosas que son interesantes. **Es la única regla: no tiene que ser aburrido.**

Cuando manipulas un muñeco de hilo, es imposible tener certeza de lo que está viendo el público, por eso trabajo con espejos y grabaciones y siempre tengo un director que me dice lo que se ve desde fuera.

Las marionetas son finalmente un objeto que el actor usa para captar la atención del público, pero lo importante realmente es el mensaje del actor."

*"Los portadores de semillas" (foto Simon Annand)*



Con este método, espectáculos como *The Seed Carrier* (Los portadores de la semilla) pueden llevarle tres años de trabajo.

Pero no todo se reduce a la soledad del taller y las giras como solista, con las que ha visitado ya más de 40 países, al creador de Oxford también le gusta compartir y colaborar con otros artistas. En los últimos tiempos recibe peticiones de grupos de teatro para que vea y comente sus trabajos, o les dirija. También está su labor como docente, impartiendo cursos de construcción y manipulación de marionetas, que empiezan a tener cada vez más seguidores en numerosos países... De su experiencia delante de las cámaras, como manipulador, en televisión y en cine, se queda con el cine, pues en el cine se busca hacerlo lo mejor posible y le encanta formar parte de un equipo con esa mentalidad. Y claro está ahora también intenta compartir su tiempo con su familia y sus hijos, prescindiendo un poco de los largos viajes y sesiones de taller y ensayo de antaño, de hecho después de esta charla, marcha en busca de un souvenir para los niños. Para si mismo, este titiritero viajero, ya cuenta con otro jaboncito de hotel para su colección de jabones de hoteles del mundo...

*Bibliografía:*

- "Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette"* UNIMA 2009, éditions L'entretemps
- "Stephen Mottram, embrujo y ensueño: el arte de las marionetas"* Osawaldo Valdovinos 2007
- [www.interescena.com](http://www.interescena.com)

**Biografía:**

*Stephen Mottram, artista, artesano y titiritero residente en Oxford, es reconocido, a nivel mundial, por su virtuosismo en la construcción y manipulación de marionetas de hilo. En 1980 se une a la compañía de Eric Bramall de marionetas tradicionales inglesas. En 1982 gana una beca del Arts Council, que lo lleva a la Escuela Estatal de Teatro de Títeres de Budapest. Bajo la influencia de los hermanos Quay, Tadeusz Kantor, Hieronimus Bosch; su estilo se basa en la observación aguda de los detalles del movimiento humano. Desde 1988 viene desarrollando un lenguaje teatral único que explota la relación entre la música electro-acústica y la imagen-movimiento. Su montaje solista "In suspensión" ha girado por todo el mundo. Con "Los portadores de la semilla" ha viajado a más de 18 países y ha ganado tres premios internacionales.*

*Stephen también ha trabajado en varias películas como: "La tienda de los horrores" (Warner Bros, 1986), "Cuentos del Decamerón" (Channel 4, 1987) y fue uno de los artistas intérpretes de "Plomo en las cuerdas" (Dinamarca 2004), una película de marionetas que se estrenó en el Reino Unido en mayo de 2005.*

*Mottram ha realizado talleres de movimiento en el Centro Cultural de Oswald Andrade, en Sao Paulo, Brasil; cursos en la Escuela de Teatro de Títeres de San Martín, Buenos Aires, Argentina; para el Teatro Juvenil de Hanoi, Vietnam. Ha dirigido talleres en Chile, Indonesia, Suiza, Irlanda, Portugal y España y en el Instituto Internacional de la Marioneta de Charleville-Mezieres, Francia. En el Reino Unido, ha enseñado en el Holborn Centro de las Artes Escénicas y la Central School of Speech and Drama.*



# EN SUSPENSIÓN EN MOVIMIENTO.

*Texto: Ramón del Valle*

*Fotografía del espectáculo "In suspensión"*

*de la Cía. Stephen Mottram's Animata: David Burns*

Esta imagen en movimiento representa la esencia del movimiento mismo y también una sublime espiritualidad. El talento y la técnica al servicio del arte.

Todos los enigmas de este mundo se descifran desde la física y la metafísica, desde postulados divinos o humanos. Esta figura simbólica transmite un fuerte impacto físico - porque la imagen sirve para ilustrar un tratado completo de dinámica - y también sugiere ciertas connotaciones sagradas: si observamos detenidamente, se adivina una atmósfera suspendida que trasciende a la materia y que se eleva ingrávida por encima de ella.

La imagen redundante del titiritero, a modo de secuencia de fotogramas de cine mudo, evoca el espíritu del arte y también el instante preciso en que el alma del titiritero abandona la cárcel del cuerpo, lo trasciende para hacerse eterna y acabar fundiéndose con el títere.

El cuerpo invisible y fantasmagórico del títere, transmutado en el alma, sustenta unas extremidades que se asemejan a las arcaicas ofrendas de cera que pendían de los altares de las iglesias. Votos de promesas cumplidas a cambio del favor del dios-titiritero que le da la vida.

Pero por encima de todo, esta figura ilusoria, amalgama ideal del títere y del titiritero, es absolutamente real y verosímil y sirve para constatar que la magia del arte existe y que reside en las manos y en el espíritu de Stephen Mottram, un maestro virtuoso de las marionetas. Para cerciorarnos, sólo necesitamos fijar intensamente la mirada en la imagen -como lo haríamos con un holograma- y ponerle una música evocadora e imaginaria.



ESTUDIO HISTÓRICO

# EL BELEN BARROCO

de movimiento en Laguardia:  
un tesoro patrimonial

*Texto: Maryse Badiou*

*Fotografías: Jesús Atienza*

Conducía el coche Adolfo Ayuso. Al lado suyo Pilar, su compañera, nos iba guiando. Atrás, con la cámara siempre presta para disparar se encontraba el fotógrafo Jesús Atienza y, soñando a través de la ventana, yo, con la mirada puesta en esas hectáreas de viñedos, cuna de tierras famosas en el mundo por la riqueza de sus vinos. Bajo la luz de un frío invierno, en el coche que dejaba al sur la margen izquierda del Ebro, contemplaba hacia el norte la blanca sierra de Cantabria, intentando imaginar los perfumes de tomillo, de espliego, salvia y romero que, según se dice, arropan el lugar cuando el sol se muestra más insistente. Avanzando por el corazón de la Rioja Alavesa, los cuatros amigos estábamos pendientes de descubrir lo que nos habían cualificado de tesoro: el belén de Santa María de los Reyes, en Laguardia, que se estaba recuperando de un peligroso estado de muerte anunciada.

La ciudad de Laguardia nos apareció regia y señorial, con una arquitectura de gran unidad formal y monocroma, con el color beige de la piedra arenisca, a la vez tierna y resistente, que sirve para sus construcciones. Edificada en el siglo X para guardar y defender Navarra de los moros y castellanos, Laguardia nos reveló, este 29 de enero, el fondo protector de su alma genuina cuando pudimos conocer algunas de las personas que contribuyeron a salvar su Belén, una joya popular que hoy en día cumple 250 años.

Queda vivo el recuerdo de todos los que nos acogieron con simpatía y generosidad. Agradecemos las atenciones tanto de Maite Ayala, de la Asociación responsable del Belén, como de los historiadores Clara I. Ajamil y F. Javier Gutiérrez que nos regalaron sus imprescindibles explicaciones, magníficamente desarrolladas en el libro de ambos, *El Belén de Santa María de los Reyes de Laguardia*, editado por la Asociación Belenista de Álava (2004). Y, como no, queda inmensamente rica la experiencia de descubrir uno de los pocos belenes de movi-



miento que existen en el mundo, nacido en la época barroca como expresión de la espiritualidad.

La iglesia de Santa María de los Reyes acoge el Belén parroquial, documentado desde 1749, durante el ciclo litúrgico navideño que se inicia en la Inmaculada (6 de diciembre) y acaba en la Candelaria (2 de febrero). En el curso de estas fechas, se representan las escenificaciones de *El Nacimiento*, *La presentación del Niño en el Templo*, *La adoración de los Magos* y *La huida a Egipto*, encima del tablado montado delante del altar de la capilla de la Inmaculada que antiguamente servía de escenario a la dramatización de la Natividad, la dramatización más recreada en la tradición occidental, que en el proceso mitológico cristiano se elabora a partir de una realidad subyacente basada en creencias y costumbres paganas muy anteriores.

### **De la mitología a la iconografía cristiana**

Desde el punto de vista de la plástica cristiana, que muy probablemente se dibujó cuando la religión empezó a difundirse a través del Imperio Romano, la Iglesia, en su intento de educar y de explicar la nueva doctrina, adoptó una actitud reservada delante de unas formas de representaciones que consideraba demasiado realistas.

Así, se opta por la sugerencia sin llegar a materializar la efigie que encarna la inmaterialidad del dogma. Triunfa entonces la segunda dimensión: la obra pictórica y el teatro de sombras, capaces de proyectar una imagen de naturaleza abstracta y simbólica iniciadora de la nueva sensibilidad.

Sin embargo, apoyándose en el arte popular, el equilibrio se va constituyendo entre el mundo sensible y el inteligible para progresivamente llegar a una iconografía del Belén que debió comenzar muy probablemente en el siglo IV, cuando se desarrollan las lenguas vernáculas y los elementos de raíces autóctonas.

Bajo este impulso imparable la Iglesia da un giro todavía inédito legitimando, en el año 692, las representaciones antropomórficas de las figuras sagradas. Esta posición favorece, sin duda alguna, la eclosión de la imagen corpórea en el drama religioso que, con el tiempo, se irá desarrollando en el interior de las iglesias, incorporándose en un proyecto de arquitectura mítica llena de significado.

En este intento de elaborar una escenografía del espacio mítico se organiza el conjunto de la *cueva* con Jesús en el centro. Dentro de este intento se sitúa también Francisco de Asís a quien algunos estudiosos atribuyen el origen del belén por haber hecho revivir el nacimiento del niño Jesús, imaginando un Belén naturalis-



ta en la ciudad de Greccio, durante la misa de Nochebuena, en el año 1223.

Paralelamente, en toda Europa, la búsqueda del movimiento destinado a animar las abstracciones del dogma, conduce, con el desarrollo de la filosofía franciscana, al paso del drama litúrgico al drama sagrado, llegando así a la recuperación de una iconografía de la estatuaria móvil que, gracias a sus mecanismos simples o complejos, es capaz de dar la óptima impresión de vida en el drama religioso.

Esta tradición alcanza su apogeo con la llegada del Renacimiento y del Barroco que expresan la fuerza de la unidad religiosa cristalizada en una maquinaria teatral, a veces muy refinada y de gran plasticidad. En España, en particular, se reviste de una extrema solemnidad religiosa y festiva a la que se incorporan elementos profanos que favorecen la eclosión de un sincretismo popular, en ocasiones irreverente aunque muchas veces tolerado, como en el resto de los países de Europa.

Sin embargo, esta corriente se interrumpe con la llegada de la Contrarreforma católica

instaurada como respuesta ante la Reforma protestante de Lutero. La reacción de la Iglesia de Roma desembocará en el famoso Concilio de Trento (1545-1563) que impone de forma drástica la renovación espiritual de todos los fieles. Entre otras muchas medidas, prohibirá cualquier tipo de representaciones dentro de las iglesias. A partir de este momento, la aventura del teatro tendrá lugar en el seno de la sociedad civil.

Considerando la aventura lenta y agitada del proceso de elaboración de la iconografía del drama sagrado ha producido en todo el mundo cristiano unas ricas y a veces prestigiosas tradiciones de Belenes animados. Reflexionando sobre este teatro de marionetas religiosas que fue adquiriendo, fuera de las iglesias, un carácter cada vez más profano, modificándose con el inevitable contacto de otras formas de expresión artísticas. Conociendo, por supuesto, la escasez de Belenes que han sobrevivido, parece imposible no ser extremadamente sensibles al hecho excepcional de poder presenciar, todavía en el interior del recinto sagrado, un Belén barroco en movimiento de la pureza del de La Guardia.



### Un altar por escenario

Cuando, después de la misa, uno se sitúa en frente del altar de la Capilla de la Inmaculada de Santa María de los Reyes para ver el Belén, al estar inmerso en la comunidad de sus parroquianos y atravesados por las oleadas energizantes que nos comunican, podemos entender la significación de este momento de excepción en donde la esperanza se regenera anualmente de ciclo en ciclo. Comprendemos entonces esta fuerza benefactora del ritual, profundamente enraizado en la historia del ser humano, que nos da la posibilidad de revivir, y a la vez de renovar, como un hecho de magia, el tiempo mítico.

Dentro de la tradición, el tiempo del mito navideño se dramatiza a través de un espacio específico que el Belén de Laguardia comparte, dentro de su estética barroca, con otras marionetas de origen religioso en el mundo. En este universo espacial, dos dimensiones opuestas se cruzan, entrando así en una relación semántica dinamizadora del rito. Al fondo, la dimensión vertical acoge la parte sagrada, siempre sobrealzada, ocupada por los ángeles músicos,

el niño Jesús, María y José. Más arriba de todo resplandece el Espíritu Santo, representado por una paloma con las alas explayadas, tallada en madera, dorada y policromada, a la que se le han añadido unos rayos metálicos que salen de su cola. Hasta la mitad del siglo XVIII se representaba, en Laguardia, solamente la parte sagrada con las tres figuras de María, José y el niño Jesús.

A partir de entonces, se añadió el contrapunto que se despliega horizontalmente en el primer plano. Se trata de la parte profana, símbolo de la tierra, donde se encuentran los personajes populares: los humildes pastores y labradores y los ricos Reyes Magos. En este lugar terrenal se encuentra, como no, un numeroso bestiario compuesto de carneros, buey, mula, ovejas, corderos y gallinas, todos jubilosos de celebrar el acontecimiento.

En este tiempo ritualizado, lo divino y lo humano conviven en un equilibrio perfecto envueltos por un decorado silvestre, reminiscencia de los antiguos ritos precristianos del solsticio de invierno. El espacio dramático que ocupa toda la capilla se convierte así en un bosque de mus-

go, corcho, boj y serrín que hacen más próximo el paisaje natural de Laguardia, difundiendo sus perfumes y sus colores auténticos. Pero, el elemento que refleja la identidad colectiva del pueblo, marcando su territorio, es la muralla de Laguardia, con la Sierra de Cantabria resplandeciente de nieve, ambas pintadas sobre el telón que enmarca el Belén.

La celebración comienza escuchando una voz en *off*, la voz de la narradora, Maite Ayala, que introduce la dramatización siguiendo los textos de los evangelios canónicos. Esta lectura se considera que posee la elocuencia suficiente para no necesitar la incorporación de un guión especial en vista de la escenificación. Así, en sus recorridos, las figuras se mueven en el silencio de la palabra, en la inmaterialidad del discurso mítico, descartando la fuerza concreta y temporal del diálogo.

### **La magia de la celebración**

Los textos sagrados se animan, sin embargo, con el impacto extraordinario que suscita la aparición de las figuras. Son ellas las que permi-

ten la mutación del texto en imagen y las que hacen vivir el misterio en la pura emoción.

La entrada de María, del ángel, de José, en el espacio sagrado y ver al niño Jesús en su cuna, despierto y desnudo, es un verdadero momento de gracia. La delicadeza de estas figuras, de unos setenta centímetros de altura, esculpidas por artistas del barroco en madera policromada y con ojos de cristal, las convierte en obras singulares del arte religioso. El simbolismo de su vestuario, especialmente el color, nos indica la condición del personaje, de la misma manera que el movimiento de su cuerpo nos habla de su edad y de su estado anímico. Todo el refinamiento puesto en la profundidad de la concepción de estos iconos irradia en la expresión maravillosa del mundo celeste que los habita.

Más de 70 figuras se relevan en el curso de estas dramatizaciones navideñas. Deslumbran los Reyes Magos por la suntuosidad de sus vestidos y la policromía contundente de sus rasgos étnicos deseosos de diferenciar las distintas razas. Llegan precedidos de sus pajes ataviados con turbantes, botas, zaragüelles y chaquetillas









adornadas con ribetes y alamares. En comitiva, con sus caballos y dromedarios que en la representación del día de Reyes portan unas alforjas de tela cargadas de regalos. Todas estas piezas fueron confeccionadas en el siglo XVIII o en la primera mitad del siglo XIX en madera policromada la mayoría, otras en papel encolado y pintado, con aditamentos de cuero, crin, plomo y cintas textiles.

Se incorporan, también, figuras de cartón-piedra y siluetas de tabla pintada, como los conjuntos de los soldados de Herodes y de las centurias romanas. Existen también animales de tabla recortada, como el gato, el jabalí, el tigre, las siluetas de aves con las alas extendidas y las palomas blancas, que en la actualidad no participan en la representación. Todo un mundo que no podría llegar al encanto que se apodera de los feligreses sin la cualidad de la rudimentaria pero efectiva manipulación de un equipo de, por lo menos, seis animadores, todos ellos miembros de la Asociación de Belenistas de La Guardia. Un equipo que sigue la tradición transmitida por Faustino Ayala López, animador del

Belén de 1954 a 1995 y que él mismo debió de recoger de una memoria colectiva depositada en tiempos más lejanos, cuando los sacristanes eran los que manipulaban ayudados por los monaguillos.

La manipulación de las figuras santas necesita la excelencia de la técnica ya que no resulta fácil mover unas tallas de madera cuyo peso ronda los 20 Kg. Se produce desde abajo del retablo, en el cual se han fijado unos tablones de obra que permiten deslizar por ellos las figuras del Belén, asida la pequeña peana de la base de las figuras por las fuertes manos de los animadores. Así, los fieles pueden contemplar unos personajes que van desliziéndose con lentitud, con pequeños desplazamientos muy precisos y sincopados, infundiendo la solemnidad a los personajes sagrados que tienen un estar hierático por no tener resortes de movimiento, un hecho que obligó a rehacer el brazo de María para adaptarlo a la necesidad dramática de algunas escenas que requieren que la Virgen sostenga al niño Jesús envolviéndolo en sus brazos.

Por el contrario, las figuras terrenales poseen mayor o menor capacidad de movimiento. Algunas son hasta protagonistas de una de las atracciones más esperadas: la de los pastores danzantes en su rueda. De una altura de unos 50 centímetros, estos cuatro pastores del siglo XVIII, restaurados en los siglos XIX y XX, no son obra de escultor pero testimonian de la habilidad popular por un trabajo artesano que sabe diferenciar los rostros mediante el color, la cantidad del cabello y la forma de la barba. Sus cuerpos están constituidos por pequeñas piezas de madera unidas por unas tiras de cuero que permiten los desplazamientos de las piernas y de los brazos, del todo liberados cuando se mueve el eje. Con su vestuario típico, los pastores movidos por el mecanismo de una rueda y de dos listones situado en el mismo eje, se ponen a bailar locos de alegría en el anuncio culminante de la Natividad. Se ponen a girar como embriagados, girando en círculo y chocándose por parejas según el ritmo de la dulzaina que transmite la felicidad general hasta a los carneros barrocos, de madera maciza policromada, que de repente se ponen también en movimiento: se enfrentan y se levantan, dando a su manera la bienvenida al niño Jesús. Hacen chocar sus cabezas, logrando así un eficaz efecto sonoro mediante el golpe de la madera y el tintineo de las esquilas.

La música tiene, sin duda alguna, una función primordial para llevar la celebración al culmen de su intensidad. Hasta finales del siglo XIX la Capilla de Música de Santa María de los Reyes fundada en el siglo XVII ha sido la intérprete de unas partituras, compuestas para el ciclo navideño, que incluían instrumentos hoy en día descartados, como el arpa. El rigor musical y el compromiso con la tradición se manifiestan todavía en el entusiasmo de los responsables musicales del Belén. Así, han incorporado grabaciones de piezas navarras del siglo XVIII, otras del XIX y del XX, sin faltar a una coherencia que no impiden los sonidos de la gaita y de los villancicos que colorean y ambientan las escenas.

Se aprecia el papel fundamental de la música en particular en la secuencia del *Milagro del trigo*, una leyenda del siglo XIII que se integra en el episodio de *La huida en Egipto* cuando ésta se incorporó al Belén a finales del siglo XIX.

Se trata de un momento cumbre en la dramaturgia, ya que del milagro del trigo depende la salvación del niño Jesús condenado a muerte y perseguido por los soldados de Herodes. La escena es de un efecto visual y auditivo lleno de encanto por el ingenio, la agudeza y la capacidad de maravillar a niños y mayores.

Así, el campo que acaba de sembrar el labrador no tendrá que esperar dos meses para la cosecha. Según lo predice San José el trigo esparará al amanecer del día siguiente. El tiempo dramático es así suspendido por el milagro: es el tiempo solemne de una noche de espera. Un humo blanco aparece como para envolver de misterio esta acción sobrenatural y la música, tal como un agente que actúa en nombre de Dios, se convierte en un hilo cautivador e hipnótico que conduce a los fieles a presenciar al milagro. Parece que tararean interiormente la música cuando al amanecer el trigo empieza a salir de la tierra, cumpliendo así el deseo de Dios. De manera abstracta, la música levanta el alma de la comunidad reunida y teje sus lazos con el mundo divino.

El trigo crece temblando bajo las oleadas del viento y mientras el campesino lo siega se oyen los tambores que anuncian la llegada de los soldados de Herodes. Toda la asamblea se sumerge entonces en un baño ardiente de emociones, mientras que la música, como en el momento culminante del Nacimiento, se mezcla con una banda sonora muy cuidada que enriquece la ambientación de un universo donde lo real y lo irreal se fusionan permanentemente: el perro ladra, los truenos anuncian la tempestad, pero los pájaros también cantan el milagro –la salvación del niño Jesús– del mismo modo que la fuente que gotea de la roca susurra de felicidad. Todo resplandece bajo los focos de las luces que puntualizan y optimizan los momentos dramáticos vividos por los personajes, infundiéndoles su respiración y sus sentimientos.

Delante de esta expresión de máxima alegría espiritual, delante de lo que nuestros historiadores califican de verdadero auto, entendemos el valor de este género tan didáctico, fundado sobre temas extraídos de la tradición teatral de la liturgia cristiana y que florece de forma especial en España del siglo XVI al XVIII. En la Penín-

sula Ibérica, es famoso el auto readaptado de la Tía Norica de Cádiz y el de los Bonecos de Santo Aleixo en Portugal. A nivel de la técnica de estas marionetas “deslizantes”, de esta manipulación efectuada desde abajo, podemos encontrar puntos de convergencia con el Belén de Tirisiti, en la ciudad de Alcoy. Igualmente, fuera de la península ibérica, su filiación parece imponerse con otras tradiciones, a veces de origen desconocido como, por ejemplo, el Belén

francés de Verviers, documentado en 1627.

Todos estos belenes, con su presencia todavía dinámica en los momentos importantes del año, nos dan a entender que, a pesar de su progresiva laicización, quedan enmarcados en un ritual indisoluble de un contexto festivo de origen religioso y nos demuestran, con creces, la absoluta y armoniosa inserción del teatro en la vida social y cultural de los pueblos.



## BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

SELECCIONADA POR ADOLFO AYUSO

### **Sobre el Belén en general y los Belenes de figuras animadas en particular**

- ARBETETA, Letizia. *Oro, incienso y mirra. Los belenes en España*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 2000.
- ARBETETA, Letizia. *Belenes del mundo: historia y actualidad del belén popular*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 2005.
- BADIOU, Maryse. Voz *Nativité*, en *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*. Unima – L'Entretemps. Montpellier, 2009, pp. 488-490.
- BADIOU, Maryse. *Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens*. PUZ (Prensas Universitarias de Zaragoza). Zaragoza, 2009, [Subcap. *Las marionetas de tradición religiosa*] pp. 86-98.
- FELLER, Jules. *Le Bethléem verviétois. Une survivence d'ancien théâtre religieux de marionnettes*. Aug. Nicolet. Ed. Verviers, 1931.
- JURKOWSKI, Henryk. *Sobre l'origen del Misteri amb Titelles per Nadal*, en *Les grans tradicions populars: ombres i titelles*. Institut del Teatre – Edicions 62. Barcelona, 1982, pp. 89-98.
- JURKOWSKI, Henryk. *A history of european puppetry. Volume one. From its Origins to the end 19th century*. The Edwin Mellen Press. Lewinston, Nueva York, 1996, [Subcap. *Nativity Shows*] pp. 291-300.
- MARTÍNEZ, Pablo. *El Belén. Historia, tradición y actualidad*. Argentaria (catálogo de exposición). Madrid, 1992.

35

### **Sobre el Belén de Laguardia**

- AJAMIL, Clara I. y GUTIÉRREZ, F. Javier. *El Belén de Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava). Un Belén barroco de movimiento*. Asociación Belenista de Álava. Vitoria, 2004.

### **Sobre el Nacimiento de la Tía Norica**

- ALADRO, Carlos Luis. *La Tía Norica de Cádiz*. Editora Nacional. Madrid, 1976.
- LARREA, Arcadio de. "La Tía Norica de Cádiz". RDTP (Revista de Dialectología y Tradiciones Populares), tomo VI, cuaderno 4º, 1950, pp. 583-620.
- LARREA, Arcadio de. "Siglo y medio de marionetas. Las representaciones pastoriles del Teatro de la Tía Norica". RDTP (Revista de Dialectología y Tradiciones Populares), tomo IX, cuaderno 4º, 1953, pp. 667-704.
- ORTEGA, Desiré. *Sainete de la Tía Norica. Edición crítica, introducción y notas*. Universidad de Sevilla. <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Tesina%20Sainete%20D%E9sir%E9e%20Ortega.pdf> [consultado en 07/07/2011]

### **Sobre el Belén de Tirisiti**

- ESPÍ, Adrián. *El Belem de Tirisiti. Al filo de un centenario*. Llorens. Alicante, 1979.
- OLTRA, Miquel. *Vorejant la historia (Els titelles valencians 1875-1975)*. MITA (Museu Internacional de Titelles de Albaida). Valencia, 2000, pp. 30-45.

ALEXANDRA

# EXTER

## marionetas en la vanguardia rusa

*L. Fernando de Julián*

*Investigador y fotógrafo*

*[www.fernandodejulian.com](http://www.fernandodejulian.com)*

“¿Sabes de dónde viene esta genialidad? Viene del hecho de que este títere no es un autómatas; que obedece mi capricho, mi inspiración, mi espíritu. Viene del hecho de que sus movimientos son el resultado de las ideas que se me ocurren y de las palabras que le dicto – del hecho de que esto soy yo, es decir, un ser, y no un muñeco”.

*George Sand*

Tengo una lista. Una cuartilla con un montón de nombres anotados a mano y rayas que enlazan con fechas, ciudades u otros nombres. Todos ellos son nombres de artistas que desarrollaron su trabajo en lo que todos conocemos como La Vanguardia; y todos ellos guardan un denominador común: el títere. He ido anotando sus nombres uno tras otro. A veces los he encontrado junto al de otros artistas, otras los perseguí por cierta intuición; y alguna más apareció por sorpresa. Ahora he tenido que elegir un solo nombre para escribir un artículo. ¿Cómo elegir un solo nombre entre tantos que han creado tan interesantes proyectos? Por discriminación,

no me queda otra opción. Así que de un vistazo rápido lo he rescatado: Alexandra Exter; ese es el nombre que he discriminado de la lista. ¿Por qué? Porque siempre la encuentro citada, en artículos que recogen el arte con mayúsculas y el arte del títere, como una artista de la vanguardia rusa que diseñó títeres; pero apenas veo datos que me dejen profundizar en su trabajo; y también, lo reconozco, saber que esta grandiosa artista acabó sus días abandonada en la pobreza y el olvido en un suburbio parisino, me ha causado cierta debilidad en mi criterio.

Collage, cartón, madera, algodón, hilo, cobre, lentejuelas, clavos, alambre, la-



Bailarín español

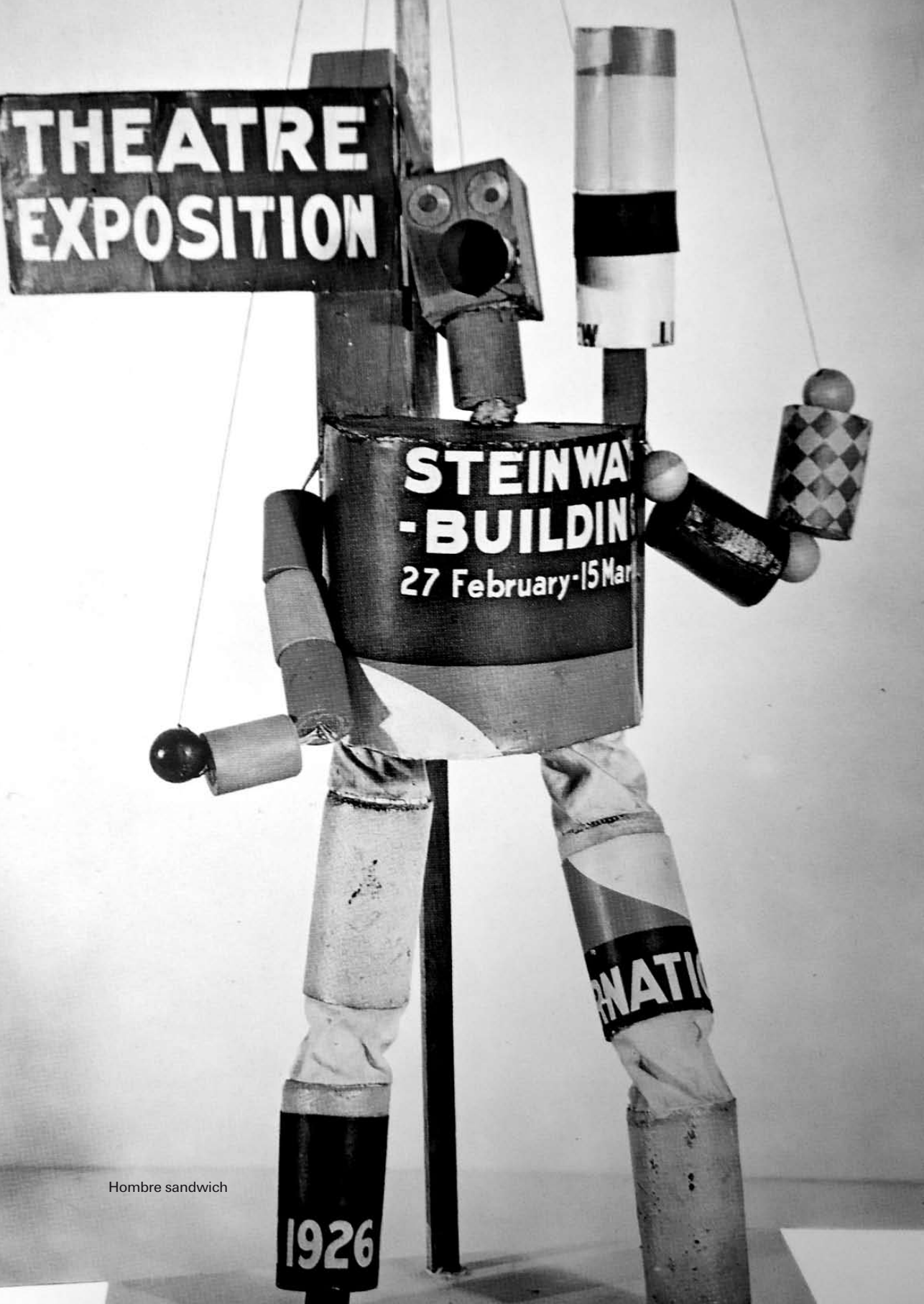
**THEATRE  
EXPOSITION**

**STEINWAY  
-BUILDING  
27 February-15 March**

**INTERNATIONAL**

**1926**

Hombre sandwich



tas, recortes publicitarios, tachuelas, ojales... todos los materiales encuentran su lugar en la marioneta de Alexandra Exter.

Sobre mi mesa me aguarda el catálogo de la exposición de 1975 en la Leonard Hutton Galleries de New York: "Alexandra Exter. Marionettes. Created 1926". Abro sus páginas y encuentro una fotografía al azar. Entonces me detengo en ella durante unos minutos e intento averiguar por qué tiene esos colores, esa forma, ese acabado; o por qué la artista utilizó esa combinación de materiales y no otra. No obtengo una respuesta única; así que me entrego al ejercicio una y otra vez. Posiblemente escribiría una y otra vez este artículo buscando las variables y constantes, pero no soy Sísifo, así que en algún momento he de abandonarlo. Entremos pues, con prudencia, en materia.

El citado catálogo recoge veinte fotografías de marionetas que Exter creó en 1926 en la ciudad de París para un film del danés Peter Gad que no llegó a realizarse. No era la primera incursión de Exter en el cine, en 1924 ya había realizado unos figurines, marionetas sin hilos, que sustituirían a los actores en la película "Aelita" de Yakov Protazanov. Este film, "Aelita", iba a realizarse en blanco y negro y sin voces; así que llama poderosamente la atención cómo Exter supo jugar con los colores y su forma de reflejar la luz y producir brillos, pensando que el acabado fílmico convertiría todo en una escala de grises, así como las posibilidades de movimiento y expresión que ofrecen. Este film cuenta la historia de un joven inge-



Arlequín negro

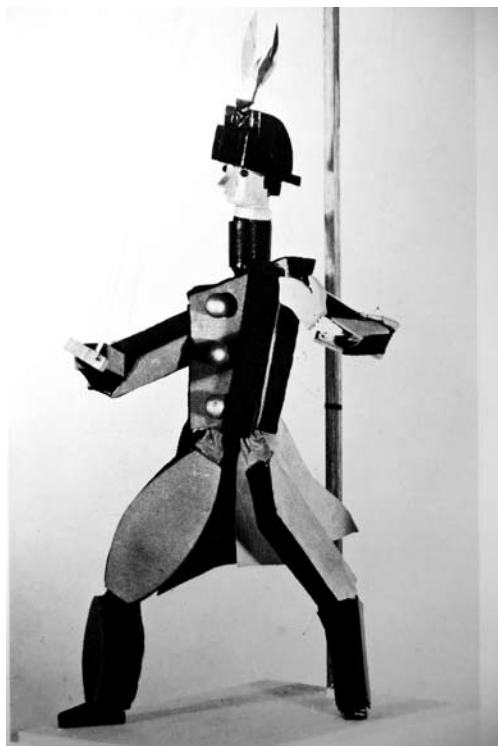
niero ruso que sueña que viaja a Marte en una nave espacial y ayudaban a los habitantes a derrocar a sus gobernantes tiránicos y establecer un gobierno del pueblo. Pero las marionetas de este catálogo son otras; son marionetas con hilos imaginadas y creadas, desde la pintura y el diseño, para un proyecto sin actores; ¿o tal vez fueron pensadas para un espectáculo de marionetas posterior? Empecemos por enunciar, que no resolver, las dos principales interrogantes que ciernen sobre las marionetas de Exter: 1-¿Cuántas marionetas construyó Exter? 2-¿Para qué fueron diseñadas?

1) El catálogo de la exposición celebrada en 1975 en la Leonard Hutton Galleries, así como el catálogo de la Galería Der Sturm de la exposición de 1927, recogen un total de 20 piezas; aunque Louis Lozowick se atreve a de-





Arlequín gris  
Carabinier



cir que originalmente eran 40 piezas y que serían destinadas para una representación autónoma, fuera del film de Peter Gad. El embrollo sobre el número total de piezas se enrosca sobre sí mismo con la afirmación en el catálogo "Alexandra Exter: Marionettes and teatral designs" de 1980; que el número de piezas alcanzaba a sesenta.

2) Como enunciaba al principio de este artículo, las marionetas que Exter diseñó y construyó en el París de 1926 estaban destinadas a ser utilizadas en un film de Peter Gad; esta es la versión más extendida, pero esta no es la única teoría al respecto. Lozowick sostiene que estaban realizadas para un espectáculo en el que Punch y Colombina serían los protagonistas de la historia, en la ciudad de Nueva York. Punch acabará siendo detenido por la policía. No existe material gráfico, ya sea publicitario o fotográfico, o reseña alguna de la representación de este posible espectáculo; así que la interrogante queda abierta; pero a mi juicio, tampoco sería demasiado descabellada la idea.

Exter, como artista, pasó a través del cubismo de Picasso y Braque, el futurismo de Marinetti y Soffici, el suprematismo de Malevich y acabó convirtiéndose en una referencia del constructivismo; junto a Popova, Vesnin, Rodchenko y Sthepanova (huelga decir desde la muestra "5x5=25".) Tal vez fuese este último movimiento de vanguardia el que más caracteriza su obra; en parte porque aborda este movimiento cuando ya ha alcanzado su madurez artística más extensa, y en parte porque este

Longhi III





movimiento se nutre y engloba, excepto con el suprematismo o más bien excepto con la figura de Malevich, a todos los anteriores. Este recorrido, y esta forma de absorber la esencia de cada uno de los movimientos a los que se adscribió reservándose su forma de personalizarlos, son latentes en las marionetas que nos ocupan; que se separan del “infantilismo” ya que no poseen inocencia, ni simpleza, ni estado físico ni psicológico. “El Hombre reclamo” lleva las imágenes de los payasos americanos Emmett Kelly y Burson Arthur, los anuncios de neumáticos Goodrich y la línea de aviación de Estados Unidos que hacen una invitación al viaje. “El Hombre Sandwich” por su parte pregonaba la publicidad de la leche Xarnation y la Exposición Internacional de Teatro celebrada en el palacio de Steinway de Nueva York en 1926 que incluyó obras de Exter. Ambas piezas están claramente influidas por el futurismo y su pasión por el movimiento, el viaje y el conocimiento de lo nuevo. En el resto de las figuras podemos percibir destellos del cubismo (“Bailarina española”); pero más profundamente del constructivismo. Es posiblemente desde este movimiento, el constructivismo, de donde se desprende que la obra de arte (la marioneta) esté en comunicación con el espacio que la circunda y penetra, cuya estructura invisible se materializa en ella y que la obra se abra por todas partes hacia el espacio y conste de elementos geométricos, lineales y planos que buscan valorar la simultaneidad del espacio, el tiempo y la luz. Las figuras, con una

estética familiar a la comedia del arte, mantienen una tensión constante entre la construcción y la destrucción gracias a la apuesta que realiza Exter colocando los planos de color y delineándolos y sumándoles una distorsión y fragmentación. ¿Van a romperse estas marionetas al ser manipuladas? ¿Se puede domar su movimiento libre? Deleitémonos en su observación, y que cada uno intente buscar su respuesta y nuevas interrogantes. Y para ayudar, o al menos almacenar más constantes y variables, hagamos un somero repaso al contexto socio-cultural de la Marioneta y la relación que mantiene Exter con esta a lo largo de su carrera.

Si nos situamos en la Rusia de vanguardia, entre 1914 y 1924; de una forma rápida podemos encontrar que la gran revolución artística y cultural gira en espiral sobre el teatro y lo convierte en el catalizador de todas las demás artes: pintura, escultura, ballet, arquitectura... Muchos de los artistas de la vanguardia veían en el teatro el punto de unión de las artes, el espacio para la interdisciplinariedad, el laboratorio donde se podía llegar a crear y encontrar la cohesión y el enlace común de todas las artes; una primitiva obra de arte total que ya habían buscado Wagner y Baudelaire. Ya fuese en teatros experimentales o laboratorios repartidos por Moscú, San Petersburgo o Kiev muchos de los movimientos de vanguardia, en especial el constructivismo, encontraron en el teatro y por extensión el teatro de marionetas; el canal y el soporte para desarrollar algunos de los proyectos más



Colombina

Policia americano

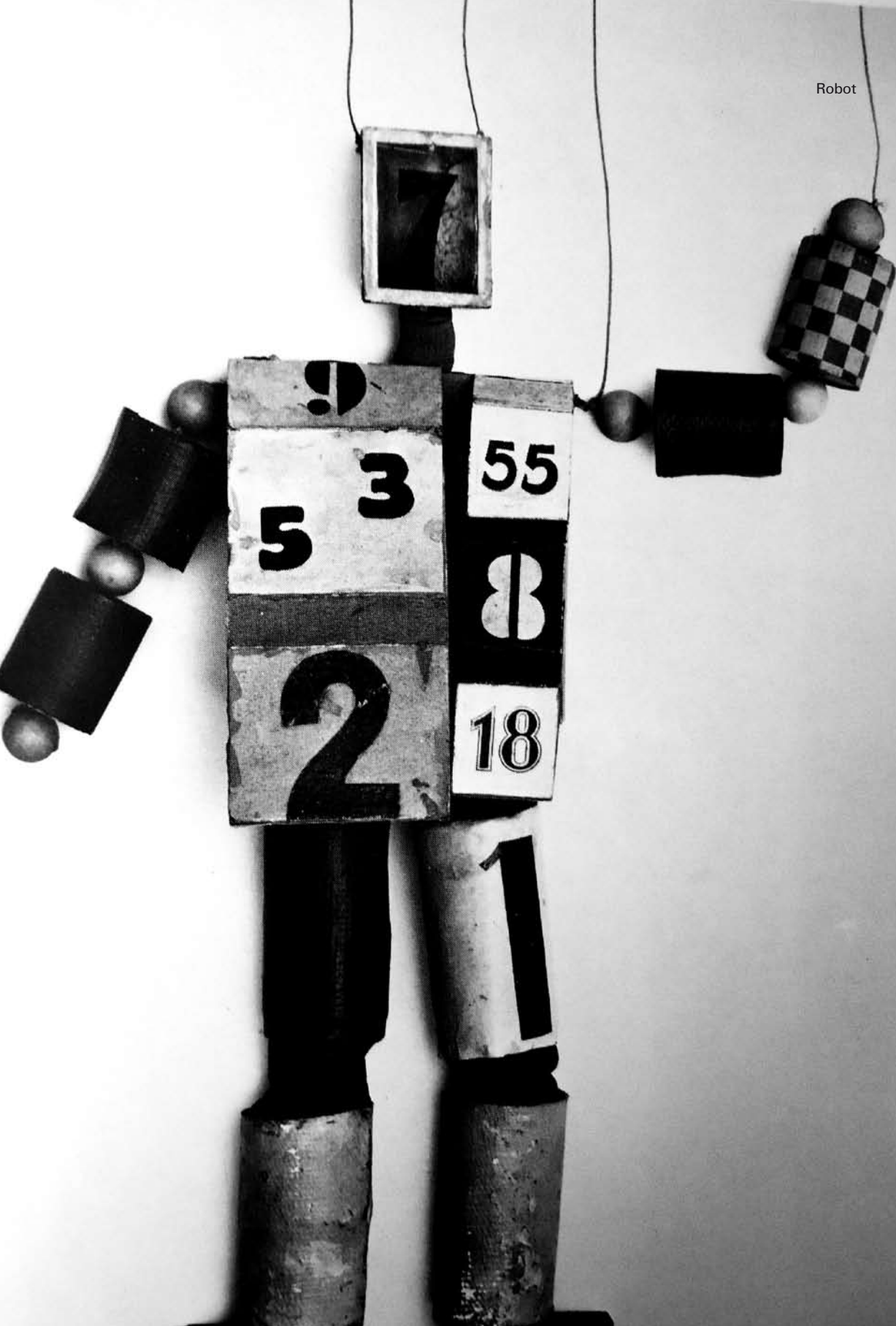


arriesgados de la vanguardia rusa. Artistas como Malevich, Exter Rodchenko y Vesnin; que “provenían” de la pintura, utilizaron el teatro para este objetivo. Otros como Kalmakov, Somov, Popova y Tauber-Arp experimentaron con el teatro de títeres para llegar al mismo objetivo.

Entendamos que el teatro, en este momento y espacio, está viviendo su propia revolución: el enfrentamiento con el realismo, imperante hasta la fecha, de Stanislavski. Así, directores como Tairov y su teoría del superactor; con un estilo más dirigido al entretenimiento y un repertorio clásico; o de otra parte; Meyerhold con un estilo más radical y un público más elitista; están transformando la escena teatral rusa.

El teatro de marionetas también vive y desarrolla su personal revolución: a partir de 1916, la titiritera Nina Simonovich-Efimova, reinventa la tradición profesional del títere con sus teorías y proyectos; como “el arte de jugar” acerca del gesto y el ritmo. Otras teorías, como las enunciadas por la creativa María Vassilief que consideraba la marioneta como una forma plástica de la escultura; o los trabajos de Kalmakov y Somov realizados en 1916 para el Teatro de Títeres organizado por el grupo World of Art; o la producción de Tauber-Arp en 1918 en Zurich, nutren esta metamorfosis del panorama de la marioneta en Rusia. Pero sin duda, el capítulo que nos merece especial interés en el artículo que nos ocupa es la invitación que Alexandra Exter recibió en 1920 para trabajar en el Laboratorio por el Teatro de Marionetas de la sección del





Teatro para Niños TEO de Norkampros, dirigido por Natalia Satz. En este laboratorio de la marioneta, Exter tiene la oportunidad de entrar en contacto con las teorías de Efimova y con el trabajo que está desarrollando Ljubov Popova; quien junto con Exter sería una de las Amazonas del constructivismo, en base a una producción de estilo folklórico-cubista para el espectáculo de Puskin "La fábula del perro y de su amo ciego". Es, al menos, curioso comprobar que estas dos artistas, Popova y Exter, se conocieron gracias al trabajo con la marioneta. Y menciono que es curioso, porque ambas desarrollaron su proyecto y forma de entender la marioneta desde una vanguardia casi común, pero desde ángulos diferentes; como también se demuestra en sus trabajos teatrales, Popova con las producciones del director Meyerhold a partir de 1922 y Exter con las de Tairov entre 1916-19. Y reitero una vez más que al menos es curioso, porque según la crítica de la época, estas fueron las únicas artistas capaces de mantener los principios teatrales enunciados por Lev Bakst para trascender el hecho pic-

tórico y crear formas que interactúen con el espacio. El crítico Yakov Tugendkhold escribiría a propósito de la colaboración que Exter desarrolló con el diseño de vestuario y escenografía para las producciones de Tairov: "El uso dinámico de la forma inmóvil". Esta sentencia requiere que nos detengamos un momento en ella. Aunque se refiere a elementos escenográficos y de vestuario, ¿no podría también aplicarse a la marioneta? Los materiales que Exter utiliza en sus marionetas son materia y forma inmóvil, pero que con su uso y conjugación se convierten en movimiento. ¿No es esto la esencia de la profesión del titiritero; dar movimiento-vida a lo inmóvil-muerto? Exter decía a propósito de sus trabajos escénicos que su objetivo era encontrar "el movimiento libre; el elemento fundamental de la creación teatral". Y siempre postuló el uso interactivo de los diversos elementos, de modo que la energía de cada color se imbricase en una construcción en la que cada elemento esté vinculado orgánicamente a los demás.

## BIBLIOGRAFÍA:

- CATÁLOGO: "Alexandra Exter. Marionettes created 1926" Leonard Hutton Galleries, 1975.  
Incluye los artículos: "Alexandra Exter's Marionettes" de Louis Lozowick; "The Marionettes of Alexandra Exter" de John E. Bowlt.
- CATÁLOGO: "El Teatro de los Pintores en la Europa de las Vanguardias" VVAA, MNCARS, 2000.
- "La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias" Sánchez, Jose A. Akal, 1999.
- "Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia" VVAA. Skira, 2000.
- "Los juguetes de las vanguardias" VVAA, Museo Picasso Málaga; 2010.



COLECCIONES

# EL TÍTERE Y SU REFLEJO

*Texto y Fotografías:*

*Fernando de Julián.*

*[www.fernandodejulian.com](http://www.fernandodejulian.com)*

## La colección de Joaquín Hernández

“En un mundo que está a un paso de convertirse en una vasta cantera, el coleccionista se transforma en un personaje consagrado a una piadosa tarea de rescate. Puesto que el curso de la historia moderna ya ha socavado las tradiciones y resquebrajado las totalidades vivientes donde antes encontraban su sitio los objetos preciosos, el coleccionista puede ahora dedicarse sin remordimientos a excavar en busca de los fragmentos más escogidos y emblemáticos”.

*Susan Sontag*

Punch inglés



Hace unos cuantos años, Joaquín me ganó la mano. Andábamos en unas jornadas formativas y había un expositor con libros a la venta. Joaquín agarró unos segundos antes que yo el único ejemplar que quedaba del libro “Strings, hands, shadows. A modern puppet history” editado en Detroit por el Institute of Arts . Unos años después me volvió a ganar la mano de nuevo. Esta vez andábamos husmeando en una conocida librería de arte de Madrid. Los dependientes nos indicaron dónde podía haber “libros de títeres”; y allí nos lanzamos los dos. De repente, noté que Joaquín se separaba y se iba directo a una estantería que estaba unos metros más allá (fuera de la zona títeres). Joaquín miró un poco y decidido agarró el lomo de un libro de gran tamaño. Le di unos segundos y me acerqué para curiosear. En sus manos tenía



Marioneta de Mali



“Assian puppets theater”, un libro casi al completo de fotografías de una calidad con mayúsculas. Pregunté al dependiente y este me comentó lo que me esperaba: “No quedan más ejemplares. Pero podemos pedirle otro, aunque tardará unos meses”. Bueno, pienso, hay que rendirse a la evidencia; estoy ante alguien que posee un instinto especial para encontrar títeres, alguien que sabe husmear y seguir las pistas, alguien que entre tantas otras luces atractivas puede percibir los reflejos que emanan del títere. Si no puedes vencerlos, únete, o al menos no estorbes.

Tal vez esta capacidad de encontrar y atesorar le venga de su infancia, cuando había poco o nada, y un objeto podía ser un tesoro, más cuando, como él me comenta, se trataba de un libro. Modelar esas capacidades para orientarlas y apuntar al títere sería un trabajo de la juventud. Sin duda el primer paso en su andadura es el año 1981, cuando Joaquín toma su primer contacto con el teatro de calle y animación y también cuando empieza, dicho con cariño, a acumular objetos teatrales. Cinco años después, Joaquín ya tiene claro que lo suyo son los títeres, lo que le llevaría a montar con otro compañero la primera compañía “Títeres de las nubes” que tendría un corto recorrido pero que le dejaría un buen tesoro, ya que la disolución de esta compañía nutriría a Joaquín de un buen número de títeres, los que se habían creado para los espectáculos que representaban. Dos años más tarde, en 1988, nace su propia compañía, “Tragaluz” que tendrá su primer estreno en 1989. Estos años son además los de formación titiritera. Joaquín va allí donde haya un curso relacionado con títeres, y de paso siempre compra libros que recojan la profesión y le sirvan para documentarse. Son también los años en los que compra sus primeras marionetas.

Varios años después, en 1993, llegaría la primera exposición. Con motivo de la visita de un hermanamiento que la localidad de Nava mantenía con Cloars-Carnoet de la Betraña Francesa; Joaquín monta una exposición que presenta al títere. Después de esto tendrían que pasar diez años hasta que se decidiese a montar una nueva exposición, dentro del I Encuentro de Titiriteros de Corvera (Asturias), esta vez de carteles de espectáculos, compañías y festivales de títeres, conformando un total de 60 ejemplares. Dos años más tarde, en el 2005, la idea de crear un taller-museo del títere en Pola de Siero (Asturias) que pueda albergar todo el material que ya posee, así como parte del material que Joaquín produce en su Taller del Sol y el nuevo que vaya adquiriendo, empieza a dar vueltas en su cabeza. Esto le lleva a empezar una nueva colección, la de sellos de marionetas, así como a adquirir más marionetas. Pero este también es el momento de buscar información; información sobre la creación de espacios expositivos; y aquí, por increíble que parezca, entra en juego Le Corbusier.

Joaquín visita Madrid en 2007 y aprovecha para deleitarse con una exposición que se muestra en el Museo Centro de Arte Reina Sofía: “Le Corbusier. Museo y Colección Heidi Weber”. Joaquín sale de la exposición fascinado, no solo por los cuadros y esculturas, sino por el estudio y distribución del espacio expositivo. Como era de esperar, Joaquín compra el catálogo para su mejor estudio y profundización; y le merecería la pena, pues en este catálogo encontraría unas palabras que se convertirían en una de las máximas de su taller-museo:

*"El montaje (de la exposición) ha pretendido reflejar las ideas de Le Corbusier en cuanto a la exhibición de las obras de arte, en un campo en el que reivindicaba huir del monumentalismo de los museos y recuperar algo de la escala doméstica, contemplando las obras en ambientes más íntimos y a una altura menor de la habitual."*

Esta escala doméstica de la que hablaba Le Corbusier está más que conseguida; en el taller-museo de Joaquín uno no entra en un edificio frío en el que tiene que hablar bajito para no molestar a los señores muertos que pintaron los cuadros que cuelgan de paredes blancas; todo lo contrario, uno entra en la casa de Joaquín, donde puede decirle con cariño que a uno le entran ganas de robarle todo lo que allí tiene. Parece que estaba escrito que Le Corbusier y sus palabras se cruzasen con Joaquín. Estas palabras, benditas palabras, fueron las que le animaron a sentarse y diseñar el espacio y el edificio al completo una y otra vez. Bocetos, noches en vela y más bocetos; ahora esto aquí y ahora no, esfuerzos y frustraciones que resolver, y de nuevo bocetos y diseños que se enfrentan a lo que las

empresas constructoras dan al uso. Materiales ecológicos, cubierta de madera, mucha luz y un porche orientado hacia el oeste; todo un quebradero para los constructores y todo un quebradero para quien lo diseña y tiene que luchar por defenderlo (suerte que cuenta con el apoyo inigualable de su pareja, Isabel, que también esgrime con maestría).

Día tras día a pie de obra repartiendo directrices que suenan extrañas; y día tras día encalleciéndose las manos (ambos)

con ventanas, suelos, maderas y remates. Al final el resultado es la representación tridimensional y material de lo que Joaquín ha diseñado una y otra vez en su cabeza y sobre el papel; un edificio de casi 300 metros que alberga una sala Museo y sala Taller. Salas y talleres he visto muchos, pero aseos que me llamen la atención no tantos, y me es imposible no destacar que el aseo de este taller-museo es original en su decoración ya que está aliconado con azulejos que el mismo Joaquín diseñó (idea de Isabel) y que recogen la palabra títere concreto de títere de un país en un mas y lenguas; del estonio "naku" pasando por el eslovaco al "Babka"

tado (previa o el tipo sinfín de idio-polaco "kukielka", o el esperanto "Pupo".

Sombra china



Títere de Vietnam







Siguiendo con el continente, el edificio se realizó pensando en la posibilidad de ampliar el espacio expositivo si fuese necesario mediante un corredor que recorriese el perímetro de la Sala Museo y se comunicase con el Altillo. También, dada la altura del edificio, hay opción a sacar un doble nivel en el almacén. Lo que significa que la idea de seguir buscando-encontrando material sigue latente en Joaquín; esta no es una colección acabada, es una colección viva que uno debería visitar año tras año para encontrar nuevos tesoros. Me vienen a la cabeza, y no puedo dejar pasar, unas palabras de Hannah Arendt que ahora me parecen escritas para Joaquín:

*“En el hombre, la alteridad y la distinción devienen unicidad, y lo que el hombre inserta con la palabra y la acción en la sociedad de su propia especie es la unicidad. A dicha inserción no nos obliga la necesidad (...) es incondicionada, su impulso surge del comienzo que entró en el mundo cuando nacimos y al que respondemos comenzando algo nuevo por nuestra propia iniciativa”.*

Como es lógico, el sentido del continente se completa con el contenido; y a ese entramos ahora.

El museo-taller recoge una colección de unas quinientas marionetas de todos los rincones del mundo y un número similar de libros dedicados a este arte y profesión; además de una colección de carteles de espectáculos, festivales y muestras y una colección filatélica con unas cuatrocientas piezas. Y para postre, lo mejor, o al menos lo que a un servidor que escribe este artículo le parece que distingue la colección de Joaquín de otras colecciones; un número incuantificable de objetos que recogen lo que yo bautizo como “el reflejo del títere”: Pins, posavasos, cartas, recortables, etiquetas, vitolas, tarjetas, tapas, cajas y un larguísimo etcétera de objetos que han sido diseñados y utilizados para imprimir la figura del títere. Las palabras de Joaquín exponen el sentido de este apartado en su colección:



Títeres de guante





*"No me gusta la palabra merchandising. A mi me gusta el diseño; yo recojo cosas y objetos que nos gustan y atraen a los títeres y que están alrededor del títere."*

Y recogen su reflejo, añadido yo.

Para muestra, no uno, sino tres botones que me llamaron poderosamente la atención cuando visité el taller-museo 1-Unas cajitas de cerilla que se despliegan y montan con sus dobleces y pestañas hasta conformar un



pequeño teatrillo de marionetas. 2-Una cajita metálica, un pastillero, de color negro sobre el que se ha impreso la imagen del teatrillo que Punch y Judy representan. 3-Una ajada y desgastada cajita de cartón duro que cabe en la

palma de una mano; un teatrillo victoriano del siglo XIX que haría las delicias de los más pequeños.

Personalmente me gusta conservar esa cualidad que todos teníamos cuando éramos niños; la cualidad de asombrarse; pero los estímulos actuales solo consiguen ofrecerme un asombro fugaz, caduco y vacío que rara vez perdura en mi memoria. No puedo decir lo mismo de lo que en este taller-museo he visto; desde las marionetas chinas de cuatro cabezas a las sombras de wayang; de los libros descatalogados a los sellos espec-

Marioneta acuática de Vietnam



Karin



Visítalos en:  
[www.museodetiteres.com](http://www.museodetiteres.com)

taculares; de los cromos de serie de televisión a las tapas de tarrina de leche; en definitiva, desde el títere hasta su reflejo; todo queda en mi memoria y mi retina, no me hace falta revisar lo que mi cámara fotográfica ha capturado-robado, ¿por qué será?

Después de tantos años de esfuerzos, por fin en los primeros meses del 2012 se abrirá el taller-museo del títere; todo un acontecimiento que promete no defraudar y que uno no puede dejar pasar si se considera a sí mismo amante, curioso o seguidor de los títeres. Y ahora, a las puertas de esta apertura, es el momento de aterrorizar más la cabeza de Joaquín. Ni corto ni perezoso, me encumbro como psicólogo-periodista y le pregunto: "Si hubiese una catástrofe natural que arrasase todo lo que has levantado y sólo pudieses rescatar una pieza de tu colección, ¿Qué aferrarías con tus manos y protegerías con tu pecho?"

-A Karin. (Una marioneta que él mismo creó)

-¿Por qué?

-No sé. El día anterior al estreno, justo en el último ensayo final, se rompió. Entre mis manos pude sentir como la cabeza se soltaba de su cuerpo y sus piernas se quedaban encogidas. Desde ese momento se ha fraguado un cariño especial, una compañía necesaria, un... es una niña casi real.

Ahora entiendo porqué Karin nos espera en el taller-museo, acomodada sobre su sillón de terciopelo rojo, colocada en un rincón desde el que observa a sus compañeros y da la bienvenida al visitante.

Así es el Taller-Museo del Títere. Así es Joaquín Hernández. Así es la marioneta Karin.

# NO CALLAN

61

*"Historias enguantadas" Compañía Tragaluz*

*Autor foto: Luis Fernando de Julián*

*Texto: Santiago Ortega*



-Pero Juancito ¿No vas a hacer nada?  
¡Estoy harta de nuestras condiciones laborales!

-Ya, ya, ya, tranquila, en cuanto me descuelgue... ¡hago una sentada!  
¡Pero María... los cabellos!

# LAS COMEDIAS DE MUÑECOS

## en Nueva España durante el siglo XVIII

*Rey Fernando Vera García*

Los textos en los que se basa esta investigación fueron localizados en tres ramos del Archivo General de la Nación de la Ciudad de México. La mayor parte se encuentra en General de Parte, el fondo donde se encuentran todas las actas producidas a raíz de las peticiones y reclamaciones de instituciones y particulares relacionadas con las disposiciones y órdenes virreinales. Este grupo documental lo conforman las quejas, demandas, etcétera, que se presentaban al virrey o a la Real Audiencia, por escrito, con el fin de que se dictara una resolución. Tan pronto se terminaba el trámite, dichos asuntos eran asentados en actas por un escribano real<sup>1</sup>.

Algunos documentos de vital importancia fueron encontrados en Media Anata, el grupo documental donde se encuentran las actas redactadas por el escribano real o de Audiencia a propósito del impuesto que se pagaba por cualquier tipo de beneficio económico recibido por algún particular o institución. El pago del impuesto era registrado por los alguaciles de la Contaduría Mayor y Real Hacienda. Por último, los restantes textos fueron hallados en el ramo Indiferente Virreinal, un grupo de documentos referidos a asuntos comunes y corrientes de la vida novohispana, en general actas y reales cédulas que carecen de fecha o de índices y que están en notable desorden.

La naturaleza de las marionetas volvía complicado encontrar los textos de las comedias. Varias razones influyen en esto: existe la idea de que los cómicos que las montaban eran analfabetos, por lo que las obras eran aprendidas de manera oral y no era necesario fijarlas por escrito; sin embargo sabemos por las noticias que da Juan Manuel de San Vicente al público del Coliseo Real

---

<sup>1</sup> Las ilustraciones que acompañan a este artículo muestran títeres de los fondos de Rosette Aranda (siglos XiX y XX) en el Museo Rafael Coronel, de Zacatecas, México; institución a la que agradecemos su amabilidad por habernos facilitado las imágenes y el permiso para reproducirlas (Nota del Ed.).



a finales del siglo, que las marionetas representaban las mismas comedias que se montaban con personas, hecho que nos hace creer que las comedias para muñecos se valían de los mismos libretos; no obstante, según se puede apreciar en las dos obras que John Earl Varey dedicara a los títeres en España, muchos de los cómicos escribían o adaptaban obras para marionetas. Además, durante el siglo XVIII en Nueva España, el asentista llevaba un registro de lo que se presentaba en el Coliseo, de modo que deben existir noticias sobre las obras que los cómicos de la legua montaban con títeres y, también, algunos libretos. Según lo que descubrí al paso, toda esta información debería encontrarse en el Archivo Histórico del Museo de Antropología e Historia en el ramo Hospital de Naturales y Colegio de San Gregorio. La falta de tiempo me impidió ir a cerciorarme de esto, pero no dudo un sólo momento de que sea verdad.

Debido a la ausencia de los libretos, podría ser objeto de reproche la importancia que podría tener mi estudio. A favor sólo puedo decir que la importancia de este trabajo consiste en el hallazgo de poco más de una docena de documentos referentes a un tema que ha sido poco estudiado, y al decir poco, me refiero exclusivamente al único estudio comprometido que existe hasta ahora, la tesis doctoral de Yolanda Rojas Jurado. Por lo que a mi caso atañe, creo que esta investigación bien puede contribuir a la historia y crítica de nuestra literatura dramática dieciochesca. Además, permitirá a futuros investigadores valerse de mi trabajo para emprender nuevos estudios o, en el mejor de los casos, refutar este mismo.

Ahora bien, por una parte he utilizado la palabra *marioneta*, *muñeco* y *títere* de manera indistinta, pues según los documentos hallados estas palabras se refieren al mismo objeto. Por otra parte, empleo las palabras *diversión*, y *espectáculo* referidas a las marionetas de manera arbitraria. Aunque existe una diferencia de carácter social entre ambos términos, debido a las características propias de las marionetas, ambas palabras terminan por ser lo mismo en este estudio. Finalmente uso arbitrariamente las frases *máquina de comedias*, *máquina de comedias de muñecos*, *má-*





*quina real, máquina real de comedias de muñecos*, para referirme al espectáculo de marionetas, ello debido a que en las actas aparecen esas frases usadas de manera indistinta para referirse al mismo fenómeno, las obras teatrales representadas con marionetas.

Ahora bien, debido a las limitaciones informativas de las actas encontradas, se ha optado por utilizar un método histórico para la presentación de las mismas. Se describió de manera puntual la información más importante de cada documento, añadiendo datos útiles obtenidos de las fuentes secundarias, con el fin de lograr una visión global del espectáculo que nos ocupa.

A lo largo de esta investigación, nunca se ha dudado que las comedias de muñecos formaron parte del teatro que se realizó en México durante el siglo XVIII y por lo tanto, estaban delimitadas por las tendencias de la época, así pues no creemos que haya sido atrevido tratarlas en relación con el teatro de grandes proporciones. En lo que respecta a las características generales del espectáculo de muñecos, éstas han surgido de la lectura atenta que se hizo de las actas de cabildo. Lo que no han arrojado los documentos, se obtuvo de otras fuentes, especialmente de los estudios de Jonh E. Varey, Yolanda Rojas Jurado y Germán Viveros (véase Bibliografía).

Pues bien, se parte de la idea de que el teatro cumple con la obligación social del entretenimiento y que, como un hecho comercial, sólo puede darse en un ámbito urbano. Ahora bien, surgido en su esencia espectacular, de la fiesta barroca, el teatro del siglo XVIII tiene por objeto maravillar al espectador. Debido a esto, fue el siglo de las óperas y las zarzuelas, pero también de los acróbatas y seudocientíficos charlatanes y, por supuesto, de las comedias de muñecos. Todos ellos espectáculos totales o, mejor dicho, completos que incluían música, bailes, fuegos de artificio, magia, etc.

Dada la complejidad escénica de la comedia de muñecos, las autoridades virreinales vieron en ellas un buen negocio y un medio de suplir la falta del entretenimiento que existía en las regiones alejadas. Aunque, debemos destacar que generalmente las compañías de marionetistas por lo regular se presentaban en las ciu-



dades o barrios prósperos y casi nunca en las zonas marginadas, ello debido al hecho de que formaban parte de ese nuevo teatro comercial.

La gran fama que obtuvieron los muñecos se debió a que eran un reflejo de lo que acontecía en el Coliseo Real de México. Los cómicos de la legua montaban las mismas comedias y los mismos espectáculos, además con las marionetas iban músicos, magos, acróbatas y demostraciones extraordinarias de mil tipos. Y pese a que las autoridades del Coliseo llegaron a alegar el gran perjuicio que estas figurillas les causaban, el Virrey siempre se mostró sensible con los cómicos de la legua, pues reconocía el gran beneficio que obtenía la corona por concepto de las licencias y porque era manifiesto que las comedias de muñecos era un teatro para el populacho.

No obstante que se reconoce a los muñecos como un teatro popular, debemos señalar que durante el siglo XVIII, esta manifestación dramática operó en dos niveles. Tanto en el teatro culto que se presentaba en Coliseo, como en las variopintas calles de las distintas intendencias de Nueva España. Esto debido, como ya se señaló, por su complejidad escénica tan gustada por ricos y pobres.

\* \* \*

Ignoramos qué haya sido el Teatro del siglo XVIII en Nueva España. A juicio de casi todos, fue una prolongación del teatro barroco del siglo precedente, del que, sin embargo, tampoco conocemos mucho. Aunque se hayan encontrado en los últimos años varios textos de comedias dieciochescas, éstas no forman un corpus representativo de la tendencia dramática de la época. A juicio del doctor Germán Viveros la falta de piezas dramáticas es lo que imposibilita un estudio de conjunto.

Y sin embargo, durante la época hubo una actividad teatral inconmensurable. Las temporadas del Coliseo Real de México reconstruidas por Leonard Irving, los trabajos de recepción de las obras de autores españoles representados en la Ciudad de México y las investigaciones sobre la importancia de los Coliseos en Nueva España, así como los estudios sobre las características de la dramaturgia dieciochesca son claros ejemplos de la intensa producción dramática mexicana de entonces.<sup>2</sup>

A pesar de la extensa bibliografía que existe sobre el tema, no se ha prestado interés a las manifestaciones dramáticas menores. El objetivo de los estudiosos siempre ha sido el teatro de grandes proporciones y parecen haber olvidado que durante el siglo XVIII mexicano hubo una producción muy grande de géneros chicos, por llamarlos de algún modo, y diversiones populares. Y estas últimas eran consideradas verdaderos espectáculos dramáticos, muchas veces oponentes del teatro de título.<sup>3</sup>

### **Las actas de cabildo que contienen noticias sobre las comedias de muñecos**

Una de las tantas facultades del Virrey de la Nueva España era la de dar solución a las quejas y peticiones que el pueblo expresaba por escrito ante la Real Audiencia. La jurisdicción privativa del virrey era delegada a un oidor que, investido de la autoridad real, se encargaba de resolver cada petición y asentarla por escrito. En el caso de las manifestaciones dramáticas de la época, las peticiones para montar diversiones en las calles del reino fueron frecuentísimas durante todo el siglo XVIII y principios del XIX. Entre tales peticiones figuran aquellas que se pedían para montar Máquinas Reales de Comedias de Muñecos.

El 6 de octubre de 1715, se firma la licencia que permitiría realizar un espectáculo de marionetas a Gabriel Ángel Carrillo en el barrio de San Ángel (?). Las máquinas reales, durante los primeros años del siglo XVIII eran frecuentes en Palacio y en gran medida el pago de las entradas se que-

<sup>2</sup> Véase al respecto el apartado de Bibliografía al final del artículo.

<sup>3</sup> El único trabajo que ha llegado a mis manos sobre los géneros menores del teatro dieciochesco mexicano ha sido el de Alejandro Ortiz, "Esplendor de las formas cómicas breves en el teatro novohispano... [en línea], en *Humaniverso*, n° 1, Queretaro, 2007 <[http://www.tribunalqro.gob.mx/humaniverso/leeDoc.php?nid\\_articulo=1244](http://www.tribunalqro.gob.mx/humaniverso/leeDoc.php?nid_articulo=1244)> [29/09/2010]



daba en manos de la Corona. Sin embargo, no parece haber beneficiado a Gabriel Ángel Carrillo esa situación, pues suplica al Virrey le sea concedido el permiso para salir de la Ciudad de México, con la finalidad de montar en el barrio de San Ángel (?) su diversión de muñecos. Con frecuencia los manipuladores de marionetas estaban cargados de familia, por lo que la búsqueda de nuevos lugares para ejecutar la diversión se hacía recurrente. Dado que por entonces había llovido con gran abundancia<sup>4</sup>, las personas preferían no salir de sus casas, lo que afectaba directamente el espectáculo. Carrillo, entonces, se vio obligado a dejar la Ciudad de México con el permiso del Virrey para que ninguna autoridad le pusiera embarazo alguno, es decir, que lo dejaran montar la máquina real sin ningún impedimento.

Esto indicaría que durante los primeros años del siglo XVIII bastaba que el manipulador de marionetas entregara una parte de las ganancias obtenidas por la representación en Palacio como pago por el permiso para trabajar fuera de la Ciudad de México. Las autoridades veían de buena manera el espectáculo de marionetas, por ello, el duque de Linares, virrey de la Nueva España ordena que con ningún pretexto le impidan a Ángel Carrillo “exercitarze (sic.) en la maquina real de comedias de muñecos de que usa por ser ocupazion (sic.) en esta de ningún perjuicio.”<sup>5</sup>

Durante la primera mitad del siglo XVIII se puede decir que los cómicos dedicados a la diversión de la Máquina Real aún conservaban cierta espontaneidad y nomadismo sin reglas de los antiquísimos juglares. No parecían sujetos a una reglamentación ni debían ofrecer un pago por el derecho a trabar en las calles. Prácticamente todas las ganancias iban a sus bolsillos. Así, por ejemplo, cuando el 9 de enero de 1716, Gabriel Ángel Carrillo regresa a la Ciudad de México, pide nuevamente una licencia para laborar por las calles de la ciudad. Como sabe que las autorida-

<sup>4</sup> Para la situación del drenaje y el agua en la Ciudad de México del siglo XVIII véase Alain Musset, *El Agua en el Valle de México: Siglos XVI-XVIII*, México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1992

<sup>5</sup> (General de Parte, vol. 23, exp. 302, f. 218)

des están enteradas de su fama y su buen trabajo se compromete dar 20 pesos anuales a la Real Hacienda como tributo por dejarlo laborar con entera libertad. Se lamenta, el manipulador, en este sentido, de no poder ofrecer más dinero a la Real Hacienda por no tenerlo, pero el que piensa donar, lo hará cada año por adelantado.

En este sentido, debemos anotar que era obligación de los autores de compañías de muñecos presentarse a las autoridades de la localidad en la que tuvieran intención de representar con el fin de que éstas verificaran la honestidad y rectitud del espectáculo. No han sido encontrados los documentos que nos confirmen que las compañías de muñecos cumplían con este requisito. No obstante, sabemos bien, por las actas presentadas (en especial Media Anata, 59, sin folio, Fs 146-163) que con frecuencia tal obligación era olvidada por los autores. No obstante, existieron otros que no pasaban por alto las leyes del Virrey.

Ejemplifiquemos la cuestión de los pagos de derecho con el caso de Antonio Trujano. El 29 de noviembre de 1737, el señor Antonio Trujano, originario de la Capital, fue a entrevistarse con el cabildo de la Villa de San Felipe del Real con el propósito de obtener el permiso para montar una máquina real y representar en ella comedias de muñecos. Delante de los "justicias" alegó que un mandato del virrey lo obligaba, en la Ciudad de México, a dar 25 pesos para el mantenimiento del Hospital Real de Naturales, de modo que, en atención a las órdenes reales, prometía dar la misma cantidad "para propios desta villa".<sup>6</sup>

Contrario a la idea de que las Comedias de Muñecos estaban en el margen de la actividad dramática de la época es el hecho que dentro de la Ciudad de México representaban fácilmente tanto en el coliseo real como en las calles y en días específicos impuestos por las autoridades virreinales. Prueba de ello es el permiso solicitado por nuestro Antonio Trujano en el que, después de ofrecer los 25 pesos que siempre ha pagado, se puede leer:

*Por horden de su ma que ds gde ms as que eran 25 ps para el mantenimiento del Hospital real de los yndios los q hofresco dar consediendome la lisencia q llevo pedida con la misma propiedad qe se egecutnan en dicha ciudad de mexico son los domingos de fiestas de guardar con lunes y jueves de la semana por lo que A VS pido y suplicole prover y determinar como pido q en haserlo recibier merced. Con justicia juro en forma y en lo nesesario<sup>7</sup>*



6 Indiferente Virreinal, 2230, 12

7 *Ibidem*



Al no encontrar impedimento alguno a esta petición, el 29 de noviembre de 1737, el cabildo de Villa San Felipe del Real, compuesto entonces por Juan de Orranate, Alejandro de Bustamante, Antonio de Santa y Eugenio Ramírez Calderón, todos ellos alguaciles, conceden la licencia para representar comedias de muñecos como se ha indicado en la solicitud del demandante. Sin embargo, trasgrediendo las leyes<sup>8</sup>, en vez de 25, exigen a Antonio Trujano 50 pesos de depósito que, al parecer, el autor pagó sin objeción alguna.

En relación con los pagos que se hacían a la Real Hacienda por concepto de comedias de muñecos, es interesante señalar que a finales del siglo XVIII existía una preocupación de las autoridades por el estado de la Real Hacienda. Como sabemos, las reformas borbónicas tenían por objetivo recaudar fondos para subsanar la crisis económica que la corona tenía. A raíz de eso, no es difícil imaginar que a las autoridades, antes de la calidad escénica o la honestidad de los espectáculos, les interesase el beneficio eco-

nómico que obtenían de ellos. Sólo de este modo se podrían explicar las circulares que envió el gobierno virreinal a los encargados de las distintas intendencias con la orden de que no se dieran licencias para hacer comedias de muñecos, ni diversiones de títeres ni maromas sin que los interesados hubiesen cubierto el impuesto de media anata. Así mismo, se señala que no se permita en ninguna intendencia la representación de títeres, ni maromas, ni máquinas reales sin que los ejecutantes presenten la licencia correspondiente. La medida tenía por objeto evitar perjuicio a la Real Hacienda en el cobro de Media Anata.

Si el autor de una compañía de marionetas no hubiese pagado el impuesto de media anata al momento de representar en alguna de las intendencias del virreinato, los “justicias del distrito, tenían la facultad suficiente para reclamar el pago. Así, por ejemplo, el 21 de mayo de 1794, el intendente de Oaxaca responde que cumplirá con el arreglo de no dar licencia ni permitir que se representen comedias de muñecos sin la licencia correspondiente y, además, promoverá toda acción que beneficie a la Real Hacienda.

De manera similar, los intendentes de Guadalajara y de Yucatán respondieron que prevendrían a las autoridades civiles de sus intendencias para que no permitieran el ejercicio de las representaciones de comedias de muñecos, cuya compañía no mostrara la licencia del superior gobierno. Y si los cómicos de la legua carecieran del permiso correspondiente, el intendente podría reclamar el pago del impuesto de media anata, para con ello, evitar cualquier perjuicio a la Real Hacienda.<sup>9</sup>

Por otra parte, una de las preocupaciones de las autoridades civiles y de los asentistas del Coliseo Real era si las diversiones de marionetas provocaban algún perjuicio a las entradas del teatro de título, que era decir, a los fondos del Hospital Real de Naturales.

---

<sup>8</sup> A propósito de la tasa fijada por derecho de media anata para representar comedias de muñecos en la Ciudad de México y otros lugares de la Nueva España véase Archivo General de la Nación, Ramo Media Anata, Volumen 59, S/F, 146-163

<sup>9</sup> Media Anata, 59, sin folio, Fs 146-163

Ejemplo de ello es el caso de José del Rincón, administrador del Hospital Real de Naturales y Coliseo Real de México. Los primeros locales para la comedia se establecieron por mandato de la corona española dentro del Hospital de Naturales de la Ciudad de México<sup>10</sup>. Con la medida se intentaba recaudar fondos para la atención médica tanto de los españoles empobrecidos como de indios. En un principio, una parte del dinero que se pagaba por cada entrada era destinado al Hospital y el resto se repartía entre los miembros de la compañía. Sin embargo, incendios, malentendidos entre los autores y los mayordomos del hospital y la brutal demanda de entretenimiento, provocaron que finalmente el teatro se separara del hospital, pero manteniendo una relación de sometimiento económico promovido por las autoridades virreinales. En efecto, para librarse del mantenimiento del Hospital, el virrey, a imitación de lo que ocurría en España, decidió poner en renta el Coliseo Nuevo. Así pues, en una de las cláusulas del



contrato de arrendamiento se exigía al asentista que pagara al Hospital la cantidad necesaria para que éste se sustentara. Debido a esto, no es nada extraño que los asentistas del coliseo y mayordomos del hospital vieran con malos ojos el creciente desarrollo de los espectáculos y diversiones populares que se efectuaban en las calles y no dentro del Coliseo.

De acuerdo con la cláusula quinta del contrato de arrendamiento, dentro del coliseo se podían llevar a cabo conciertos, títeres, maromas, juegos de manos, comedias de muñecos y otras diversiones, siempre y cuando fuera en los días que no había comedia, es decir, durante la Cuaresma y los lunes, jueves y domingos de cada semana, según podemos inferir de una lectura detallada a las temporadas de teatro reconstruidas por Leonard Irving.<sup>11</sup> Además, la sexta cláusula del contrato exponía que no era posible montar espectáculos de ninguna clase fuera del coliseo:

*Clausula 6ª: sexta: que estas diversiones y otras que de nuevo puedan inventarse no se puedan hacer en la calle por ninguna persona que lleve estipendio por ellas y [...] si en el coliseo se da cuenta del asentista.*

Es muy probable que la presión económica del asentista del Coliseo, lo haya llevado hacia finales de 1793, ha recordarle al virrey las disposiciones en las cuales se había llevado el contrato de arrendamiento del Coliseo Real. Las cláusulas 5ª y 6ª del contrato permitían expresamente que el Coliseo poseyera un poder absoluto sobre los espectáculos y diversiones, es decir que mantuviera una hegemonía sobre el entretenimiento que se daba en la capital de la colonia.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Véase al respecto Antonio Zedillo Castillo, *Historia de un hospital. El hospital de Naturales*, México: IMSS, 1995; y Juan Pablo Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México: FCE, 1987

<sup>11</sup> Leonard Irving, "The 1790 theater season of the Mexico City coliseo", *Hispanic Review*, 19, pp. 104-120; "The theater season of 1791-1792 in Mexico City", *The Hispanic American Historical Review*, 31: 2 (May), pp. 349-364. Véase también Archivo General de la Nación, Ramo Indiferente Virreinal, 2230, 12; "La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, pp. 394-410.

<sup>12</sup> Indiferente virreinal, 1262, exp. 12, foja 10



En una circular fechada el 18 de noviembre de 1793, las autoridades civiles responden al asentista que conocen muy bien las cláusulas 5a y 6a del contrato de arrendamiento, por lo que siempre han tenido presente que las diversiones de la capital debían hacerse exclusivamente dentro del coliseo y por cuenta del asentista. Además, hacen saber al quejoso que el virrey es consciente de que la administración del Coliseo corre a cuenta del mayordomo del Hospital de Naturales, por lo tanto atenderán la demanda de que sean suprimidas las comedias de muñecos que se realizan por las calles, siempre y cuando esto fuese del superior agrado del señor virrey:

*Es muy debido q se observe en los propios terminos, la expresada condicion en las actuales circunstancias de hallarse el coliseo pr administracion de cuenta del hospital rl y en esta parte ha sido justo el reclamo del mayordomo.*

*VE se servira mandar si fuese de su superior agrado se observe dha prohibicion de no poderse hacer tales diverisones en el casco de esta capital sin anuencia del administrador del coliseo y q se le haga saber la determinacion pa q vea si hay en la actualidad algunas de ellas en cuyo caso lo represente pa que se tomen las providencias oportunas a efecto de suprimirlas.<sup>13</sup>*

El 20 de noviembre de 1793, el fiscal de lo civil redactó un documento por el cual ponía al tanto al virrey sobre el reclamo que había hecho don José del Rincón, administrador general del hospital de naturales y del Coliseo Real, sobre que se suprimiesen las licencias a los cómicos de la legua debido a que las representaciones que ejecutaban por las calles de la Ciudad de México eran perjudiciales a los intereses del Teatro.<sup>14</sup>

El documento llega a manos del virrey el 31 de enero de 1794, en él el fiscal expone que desde 1792, año en que la Ciudad quedó a su cargo, había pedido que las diversiones de maromas y

<sup>13</sup> Indiferente Virreinal. 1262, exp 12, fs 11

<sup>14</sup> Indiferente Virreinal, 1262, exp 12, fs 12

comedias de muñecos que se realizaban en “el casco” de la ciudad, no se llevaran a cabo sin el expreso consentimiento de los asentistas del Coliseo Real. El interés de que todos los espectáculos se montaran dentro del recinto teatral regio no era otro sino garantizar a los paupérrimos autores y compañías de título su único medio de vida.

Al parecer, en un primer momento el virrey fue conmovido por la certeza de las cláusulas del contrato de arrendamiento y, debido a ello, calificó como justo el reclamo del fiscal, de tal suerte que mandó se prohibiesen las diversiones que no fueran aprobadas por el administrador del Teatro Real. Y en caso de que existieran algunas compañías trabajando al momento de la publicación de la orden, les fuese impedido representar, tomando las medidas necesarias para suprimirlas del todo.

Esta orden, según el fiscal de lo civil era sumamente necesaria, pues las compañías de comedias de muñecos hacia 1794 eran tan numerosas que despojaban al Coliseo de los necesarios espectadores:

*Son tantas las que hay en el día q se hace increíble el que no hayan dejado mas de lo que se ha notado las entradas del coliseo: y para no errar en el numero de ellas omito señalarlas suplicando a V.E. Se instruya por medio de informe del señor corregidor de cuya orden las exersen y a quien se dignara V.E comunicar de dha sup<sup>or</sup> resolución de 23 de noviembre para que con arreglo d ella retire las licencias que se haya dado y suspenda la concesion de otras para en adelante o lo que fuere del superior adreado de V.E*

Don José del Rincón, el 17 de abril de 1794, continúa su denuncia en contra de los cómicos de la legua. En un oficio enviado al señor virrey, dice que ha sido el interés de todos los asentistas del Coliseo quitar las diversiones públicas de las calles de la Ciudad de México, pues según consta en el contrato de remate y arrendamiento del Coliseo es obligación del asentista reclamar que se supriman las licencias a las personas que hacen comedias de muñecos, maromas y demás suertes semejantes.

A través de la preocupación del asentista José del Rincón, podemos comprobar que para finales del siglo XVIII las compañías de marionetistas y acróbatas eran abundantes en la Ciudad de México. Representaban dentro de las calles principales (el casco de la ciudad) y conseguían el aprecio y la aprobación del pueblo. Debido a esto, según nos cuenta Del Rincón, los “productos” que se ofrecían dentro del Coliseo en la última temporada de 1794 bajaron considerablemente, y en Cuaresma apenas hubo cierta concurrencia. En definitiva, las Comedias de Muñecos y demás diversiones satisfacían de tal manera al público novohispano que sencillamente dejaban de acudir al teatro.<sup>15</sup> Y no era para menos, pues, la esencia de las diversiones populares de la época consistía en la innovación y el asombro. Curiosamente empleaban los mismos recursos escénicos que se utilizaban en las producciones musicales y fantásticas<sup>16</sup>. Maravillas y proezas eran el principal atractivo de las Comedias de Muñecos, por la simple razón de que lo que no podía hacerse en escena con personas, las marionetas lo lograban sin mayor problema. Ahora bien, es necesario llamar la atención sobre la sensibilidad de la época: en 1794, las comedias con marionetas resultaban atractivas y novedosas y no estaba restringidas, en lo absoluto, a un público infantil, sino que gozaban el aprecio general por la mayor parte de la población<sup>17</sup>.

En este sentido, para las autoridades virreinales, la fama de las comedias de muñecos, se traducía en ingresos por concepto de pagos a la Real Hacienda. Las abundantes actas, aquí presentadas, sobre permisos concedidos a compañías de la legua así los demuestran. Una vez efectuado el pago por derecho de media anata, el virrey no tenía ninguna objeción contra los marionetistas. De este modo se explica que la queja de José del Rincón, finalmente se haya pasado por alto. Si

<sup>15</sup> *Ídem*, Foja 15

<sup>16</sup> Véase Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, 2a ed., Madrid: Castalia, 1988

<sup>17</sup> Sobre el asunto de la recepción de los títeres véase Jurado Rojas, Yolanda, *El teatro de títeres durante el porfirato*, Puebla: BUAP, 2004



bien el virrey se había puesto del lado de los asentistas, se reservó la obligación de cumplir con sus exigencias de manera total.

En consecuencia, durante el mes de abril, a través de la facultad del corregidor de la Ciudad de México, el virrey contestó de manera definitiva a José del Rincón de siguiente modo:

*sobre que se impida a las compañías de maromeros y autores de comedias de muñecos y personas trabajar en esta capital por ser perjudicial al hospital real esta especie de diversiones que minoran los productos el teatro de ... expediente en el qual he determinado que VS "cuide de que con ningún motivo ni pretexto se empiesen dhas diversiones despues de la oracion que en las casa en donde se executen haya la iluminacion competente para evitar desordenes y qe con el mismo fin se le el respectivo alcalde de barrio con la exactitud y vigilancia qe corresponde el buen orden del concurso sin que se supriman las licencias a las compañías por qe la clase de gente qe concurre a maromas y comedias de muñecos no es de lo comun de la que nicas de la diversion del coliseo por consiguiente no ceden en perjuico de este quellas recreaciones lo que participo a V.S su inteligencia y cumplimiento"<sup>18</sup>*

Al respecto de la atención que había manifestado tener el Virrey, en un principio, hacia la queja de José del Rincón, el corregidor de la Capital dice que no ha sido de su agrado retirar la licencia a ningún cómico de la legua, antes bien señaló los siguiente (Indiferente Virreinal 1262, 12, 18, el subrayado es mío):

*En el expediente instruido a representación de [...] <sup>19</sup> de 29 de enero ultimo he determinado que el sor corregidor de esta capital cuide de que con ningún motibo ni pretexto empiesen las maromas y comedias de muñecos despues de la oracion que en las casas en donde se executen estas diversiones haya la iluminacion competente para evitar desordenes y que con el mismo fin cele el respectivo alcalde de barrio c on la exactitud y vigilancia qe corresponde [...] <sup>20</sup> "el concurso sin suprimir a las compañías las licencia pa trabajar en consideracion a qe la gente que concurre a esta especie de representaciones no es pro lo comun a la que frecuentan el teatro y por consiguiente no puede disminuir su producto".*

Así pues queda cerrado el caso de la queja de José del Rincón. El 19 de abril de 1794, el virrey ordena al corregidor de la Ciudad de México que sea estricto sobre las condiciones que se han puesto a las compañías de marionetistas y acróbatas: deben terminarlas antes de las oraciones y en todo momento deberán manifestar un honesto comportamiento. En atención al Virrey, el corregidor responde que

*Aun antes que recibiera el oficio del 6 del corriente relativo al buen orden que se le debe observar a la compañía de maromeros, autores de comedias de muñecos y de personas y a los que se encuentren a verla tenia por mi parte fundadas las providencias correspondientes al mismo fin a que confirman las impresiones de V.E ecepto la parte de la hora de que entendido vigilare sobre su puntual cumplimiento.<sup>21</sup>*

De este modo, advertimos que los manipuladores de marionetas, cargados de familia, pobres y trotamundos, no representaban ningún inconveniente para el Hospital. Antes bien, sus espectáculos eran aplaudidos por el pueblo y promovidos por la autoridad. Ejemplo de ello fue la compañía de Gabriel Ángel Carrillo, una de las más famosas de la primera mitad del siglo XVIII. Su espectáculo, según palabras del autor, era demandado por un público nutrido que, no obstante sus errores, lo llamaban y lo pedían con mucho gusto.

El éxito de las compañías de marionetas durante el siglo XVIII fue desbordante. Y durante los pri-

<sup>18</sup> *Ídem*, foja 16. El subrayado es mío.

<sup>19</sup> Ininteligible en el texto

<sup>20</sup> Ininteligible en el texto

<sup>21</sup> *Ídem*, foja 19

meros años parece haber habido mucha competencia en las calles de la Ciudad de México. Cuando demanda su licencia, Carrillo exige de las autoridades la facultad de poder impedir, si los encontrar por su camino, a otras compañías el ejercicio de la Máquina Real de Comedias de Muñecos. Esto nos sugiere que en los primeros años del XVIII, en cuanto al espectáculo de marionetas, tenía preferencia aquel que voluntariamente pedía un permiso y donaba cierta cantidad a las arcas de la Corona. Siempre y cuando las autoridades se vieran beneficiadas no tenían ninguna objeción de licencias a las compañías. De este modo, al saber que Gabriel Ángel Carrillo está a punto de entregar los veinte pesos prometidos, firman la licencia y la entregan para que pueda montar la Máquina Real en toda la *gobernación* sin que ninguna autoridad u otra compañía de marionetas puedan impedirselo.<sup>22</sup> En cuanto a esta última obligación de las autoridades, durante la primera mitad del siglo XVIII, se hacía multar con 200 pesos a la persona que



impidiera a un autor con licencia el ejercicio de la Máquina Real de Comedia de Muñecos. Así aparece en el acta que fue redactada el 6 de marzo de 1744 por el conde de Guevara a propósito del permiso que pidiera al Virrey el señor Antonio Meneses para montar una Máquina Real de Comedias de Muñecos en las calles de la Capital y demás barrios del reino. Los autores de máquinas reales, durante los primeros años del XVIII, no estaban obligados a pagar un impuesto fijo a las autoridades virreinales por el ejercicio de su profesión, sino que ofrecían cierta cantidad anual para que la Real Hacienda resultara beneficiada. Así, por ejemplo, Antonio Meneses entregó a las cajas reales 25 pesos. Y desde 1723 había entregado cada año la misma cantidad con el fin de que las autoridades no le impidieran trabajar como manipulador de marionetas. Junto con su esposa, Nicolasa González, se había dedicado a manipular marionetas desde los primeros años del siglo sin que en ello hubiera el menor reclamo ni por parte de las autoridades civiles, ni de las personas del Coliseo Real, antes bien, el corregidor de la Ciudad de México le otorgó la facultad de impedir que los marionetistas sin licencia pudieran actuar. Una vez que fue certificado el pago de 25 pesos y en vista de la buena conducta de Meneses, el Conde Guevara firma el permiso por un año para que Meneses monte Comedias de Muñecos en la Capital de la Nueva España y demás demarcaciones del virreinato.<sup>23</sup>

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, las autoridades vieron en los espectáculos populares un negocio que no podían rechazar. Las demandas de permisos se hicieron más recurrentes y éstas venían no sólo de cómicos profesionales, sino también de personas ajenas al teatro que, sin embargo, veían en la manipulación de marionetas una forma de obtener recursos y solventar su estrecha existencia.

El primero de septiembre de 1775, se le concedió licencia a Francisco Cortés, para que en la Villa de Atlisco montara su espectáculo de marionetas. En los últimos años del siglo, las autoridades civiles regulan de cierto modo los espectáculos callejeros, condicionando la entrega de licencias

22 General de Parte, 24, 1, foja 1

23 General de Parte, 34, 26, fojas 37-38



a ciertas reglas. Por ejemplo, debe evitarse cualquier tipo de exceso y debe informarse a las autoridades del lugar donde representaren, así como la obligación de comenzar la temporada del espectáculo la segunda semana de Cuaresma y terminarla por las mismas fechas del siguiente año.

Para conceder licencia de Comedias de Muñecos, el manipulador debía acudir a las autoridades civiles con un escrito en el que diera testimonio de su buena conducta y explicara el motivo por el que necesitaba valerse de la diversión. Francisco Cortes, a propósito, dice ser un honrado y respetable labrador de la villa de Atlisco que, aprovechando las fiestas próximas intenta montar su espectáculo de marionetas para librar a las personas del perjudicial ocio. Ayudado de algunos colegas, a quien él llama republicanos, recurre al virrey para suplicarle le sea concedido una licencia para que en esos días de fiesta pueda montar Comedias de Muñecos dentro de una casa de la calle principal que ha sido adaptada para tal caso con las “devidas atenciones a la gente” para evitar “escuras de escandalos y pecados.”<sup>24</sup>

Según se desprende de su testimonio, la casa sería usada durante todo un año y confía que le sea renovado el permiso para sucesivos años. Con el fin de que las autoridades acepten, Francisco Cortes promete entregar a la Hacienda Real veinte pesos y quedarse para sí el pago de las entradas. Todo esto estará a la vista de las autoridades que informarán sobre la renta y demás gastos concernientes a su espectáculo.

Una vez leído el documento que presenta Cortés, el oidor resuelve expedir la licencia. Cortés deberá pagar los veinte pesos prometidos en los tiempos propuestos. De este modo, el Virrey Bucarelli concede permiso de que monte Comedias de Muñecos en la Villa de Atlisco y regiones colindantes siempre y cuando éstas sean honestas y no provoquen ningún desorden.

Tiempo después de que le es otorgada la licencia a Francisco Cortes, las autoridades son avisadas por los curas de la región de que en la casa donde se representan las Comedias de Muñecos se han cometido excesos y faltas graves a la moral cristiana. Enterados de esto, las autoridades comienzan la investigación correspondiente. Labrador de la Villa de Atlisco, Francisco Cortes había prometido veinte pesos a la Real Hacienda por concepto de la licencia que le permitía realizar comedias de muñecos los días de Fiesta. En efecto, el dinero lo entregó a tiempo y pidió otro permiso para representar marionetas en un paraje cercano. Sin embargo, los curas de la región observaron que dentro de las casas de representación, debido a la pobreza y mala educación de los asistentes, pero sobre todo porque las representaciones se ofrecían por la noche, ocurrían faltas y excesos.

Fuera del alcance de las autoridades, Francisco Cortés hacía peleas de gallos y otras cosas que no estaban cubiertas por los veinte pesos que contemplaba la licencia. Además, terminadas las fiestas, el labrador continuaba con las representaciones, cosa que iba en contra del acuerdo al que

había llegado con las autoridades. Debido a esto, el gobierno le retira la licencia.

Para defenderse de esas acusaciones, Cortes apela a la honestidad de su persona, desligándose de los descalabros que se hubieron dado en su casa de representación. Si ha representado por la tarde e inclusive por las noches, como afirman los curas, ha sido porque los asistentes lo demandaban de ese modo. Tanto mujeres y hombres que concurrían por las noches a su casa, demandaban un espectáculo frenético y ruin, debido a su mala educación y rusticidad. A pesar de que Cortés separó a mujeres de hombres y los hizo sentar a cada uno en lugares alejados, no consiguió evitar que se juntaran y se hablasen. De modo que él hizo cuanto estuvo en sus manos y no es responsable de los escándalos cometidos.

Sin embargo, las autoridades no parecían conformes con la respuesta de Cortes. Es verdad, decía, la deshonestidad resulta del mal ocio de los concurrentes, sin embargo, el manipulador de marionetas había promovido eventos que no figuraban en su licencia. Quizá los curas exageraban, pero no podía perdonarse que las representaciones de marionetas se hayan dado durante la tarde y parte de la noche. Ello era una falta grave, pues significaba un perjuicio al orden real. Aunque no parece justa la remoción de la licencia, pues no parece acertado que debido a las perversas conductas de unos cuantos se privara del espectáculo de marionetas a toda la Villa de Atlisco, las autoridades prefirieron suprimir la licencia de Cortés, con el fin de promover la moderación entre los pobladores.

Las autoridades civiles fueron muy precisas en el caso de Atlisco. Todas las representaciones deberán darse los días de fiesta y a horas regulares, es decir, antes de las oraciones, de modo que se siguiera lo que se había acordado con el consejo del curato: dar dos representaciones en invierno y otras cuatro en verano que podían acabar antes de anochecer, para que los concurrentes se retirasen a sus casas aún con luz de día para evitar los infortunios que ocurren por las noches.

En otro sentido, las autoridades recomendaron a los manipuladores de marionetas evitar el tambor que se utilizaba para anunciar las funciones, pues causaba mucho escándalo. Además, las localidades debían estar perfectamente separadas por sexos a modo de evitar tentaciones y desavenencias. Y, por último, ordenan que nunca deje de haber luz en el interior y que la salida se haga por puertas distintas.

Por otra parte, debido a que el Cabildo reconocer la pobreza del lugar, hace caso omiso de la demanda del asentista de gallos, el dueño del palenque en el que se liaban estos animales, que alegaba haber tenido graves perjuicios por las peleas clandestinas que organizaba Cortes. A éste se le ordena que en lo sucesivo se restrinja a hacer lo que su licencia indica.<sup>25</sup>

Las autoridades virreinales nunca vieron en las Comedias de Muñecos un peligro para los ingresos del Coliseo Real. Antes bien, dicha diversión era promovida y aceptada, pues no sólo el pago del impuesto de Media Anata que hacían los cómicos de la legua era benéfico para la Real Hacienda, sino que las marionetas cumplían con la difícil tarea de llevar el teatro a las localidades en que no había o bien, ofrecer una diversión sana y noble a las personas que no podían pagar su entrada en los Coliseos Reales. De tal suerte, el 14 de noviembre de 1795, el conde del Valle de Orizaba firma la licencia que permitiría a Juan Antonio Zárate montar títeres y maromas en los barrios de la Ciudad de México y el resto de las intendencias del Virreinato.

A propósito de esta licencia, el asentista del Coliseo alegó que tanto él como sus antecesores hubieron demandado que cualquier tipo de actividad dramática se desarrollara exclusivamente dentro del Coliseo Real para evitar cualquier perjuicio al hospital de naturales, así como para evitar los excesos y crímenes que se han cometido en las representaciones callejeras. Además de esto, hacen constar al Virrey que los títeres y muñecos, así como las maromas y demás suertes de diversiones son gravosas y perjudiciales a los autores de las compañías de título. Debido a esto demandan que la licencia de Zárate se le conceda bajo la condición de que no puede representar

25 General de Parte, 53, 268, fojas 180-180v

en las Calles de la Ciudad de México. El documento lo firmó el 17 de septiembre de 1795 José Bernabé de Yuita.

A su vez el fiscal de lo civil, pese a las supuestas pruebas contundentes que presenta el asentista Yuita, no encuentra reparo alguno en conceder a José Antonio Zárate la licencia que solicita para hacer maromas y títeres en la Ciudad de México y demás intendencias de Nueva España, con la condición de que sea por un año cómico, que sea liquidado en impuesto de Media Anata y que muestre, antes de cada representación, la licencia concedida a las autoridades correspondientes a fin de que hagan constar que el espectáculo es honesto y justo.<sup>26</sup>

Ahora bien, en los territorios de Nueva España había grandes compañías de marionetistas españolas que se habían avecinado en el virreinato por razones desconocidas, pero que podemos inferir: los cómicos de la legua, como parte de la vida trashumante y siempre buscando nuevos terrenos en los que su arte no estuviera agotado, se aventuraban en lugares lejanos. Sabemos que durante el siglo XVIII, una gran oleada de compañías emigraron a América en busca de nuevas oportunidades.<sup>27</sup> Conviene señalar que a diferencia de las compañías de ocasión, como la de Francisco Cortés, estas compañías extranjeras eran complejas: poseían una composición semejante a la de las compañías de teatro del Coliseo, lo que les permitía mostrar espectáculos más vistosos.

En 1795, José Sanz (apócope de Sánchez) pide permiso al superior gobierno para ejecutar la diversión de Comedias de Muñecos por los lugares en donde se encuentre con la condición de respetar en todo momento las buenas costumbres. Como era habitual, para que la petición se formalizara José Sanz presenta un escrito en el que detalla su conducta y la razón por la que desea ejercitarse en la Máquina Real.

Desde pequeño José Sanz se dedicó al ejercicio de las marionetas y no parece saber hacer otra cosa. El documento sugiere que el autor poseía una gran cantidad de figuras, las necesarias, junto con los muebles y demás utensilios con que montar las Comedias para gusto de las personas. Ha llegado a tal maestría su arte que tanto en las localidades pequeñas como en las grandes ciudades en las que se ha presentado con su compañía ha sido bien recibido. Incluso, llega a afirmar, que en la Ciudad de Veracruz llegó a tal grado la aceptación del público que fue causa de que el *vecindario* se decidiera a construir el Coliseo de Teatro en 1785. Qué tan cierto haya sido esta afirmación, no lo sabemos, pero nos habla, sin duda, de la fama y gloria que las Comedias de Muñecos tuvieron por entonces.

Al momento de solicitar el permiso, José Sanz presentó las constancias correspondientes a cada lugar en el que se ha presentado, con lo que intenta dar testimonio de su buena conducta y de la manera en que ha sido recibido. Muchas veces los marionetistas apelaban a la piedad del virrey, mostrándose empobrecidos y cargados de familia o, bien, enfermos como lo hizo nuestro autor. Llevaba varios años inválido, además tenía dos niñas pequeñas y mujer. En tal situación, espera del bondadoso virrey la licencia para ejecutar las Comedias.

Enterados de la situación de Sanz, las autoridades le demandan una lista de las personas que trabajan en su compañía. La lista que ofreció el cómico es un testimonio fidedigno de la complejidad que podían alcanzar las Máquinas Reales. Los colegas del autor eran trece personas: 5 mujeres y 7 hombres. Cada individuo realizaba un papel específico en las comedias, tal como lo demuestra la lista presentada:

Compañeros de José Sánchez, Autor, Gracioso:

Galán 1º: Atanacio Ceballos

Dama 1ª: [...] <sup>28</sup>

26 General de parte, 73, 158, fojas 119v-200

27 Véase por ejemplo el caso de Argentina en S. Baglio, Alfredo, *Títeres y Titiriteros en el Buenos Aires Colonial*, Buenos Aires: Ediciones ATA, 1972

28 Laguna en el texto original





Galán 2º: Francisco Espindolla

Dama 2ª: Ana María Manola

Galán 3º: Francisco Saldaña

Barba 1º: José Manzano

Dama 3ª: María Alcántara

Barba 2º: Luis Ríos

Criada 2ª: Ana Vocando

Cantarina: Agustina Otáñez

Galán 4º: Juan Hernández

Tambor: Alejandro Barbosa

El autor de la compañía de marionetas se hacía responsable de cada uno de sus colegas. Afirmaba que ninguno de ellos estaba inculcado de delito alguno o ni tenía mala conducta. A su vez, los miembros de la compañía aseguraban no estar impedidos de ningún modo para seguir al autor.

Por su parte, las autoridades acreditan que toda la información que ofreció Sanz es fidedigna, por lo tanto, todos los sujetos que le acompañan "por los pueblos [sic] pa el ejercicio de comedias de muñecos y cuya lista tiene prestada

no son viciosos y si de una conducta honesta." Derivado de esta certificación, el virrey aprueba la licencia bajo las siguientes condiciones:

*se presente a los justas de los territorios a q tende q teniendo conocimiento de su persona y sus compañeros, certifiquen de su conducta qda paren de unos de otros parajes y de que la 2a semana de quaresma han de entrar el autor con toda su compañía en esta ciudad para mostrarles al asentista del coliseo qe debe tomar razon de la compañía qe sale con lic<sup>a</sup> a fin de qe pueda escoger las havilidades qe hallare ser utiles pa el teatro de la Capital a lo qe no podran escusarse en [...] de qe para refrendar la lic<sup>a</sup> ha de comprobar también el autor con las certificaciones haver cumplido la indicada condicion de cuyo cumplimiento estan a la mir<sup>a</sup> de los justicias.<sup>29</sup>*

En otro sentido, los documentos que contienen información acerca de las Comedias de Muñecos, muchas veces arrojan datos sobre la vida de los marionetistas, además, tocan cuestiones interesantes sobre la manera en la que se constituían los espectáculos dramáticos de la época. Por ejemplo, el permiso que pide el 13 de septiembre de 1798 Josefa Morales para que su hija, Mariana González pueda representar comedias de muñecos por los barrios de la Ciudad de México. En 1780, Mariana González era torcedora de puros en la Real Fábrica de Puros y Cigarros de la Ciudad de México y parece ser que poseía un gran talento y habilidad para el baile y el canto. Enterado de ello, el asentista del Coliseo, Martín Mayorga, solicitó al virrey una orden por la cual pudiera enajenar en beneficio del Teatro de México las aptitudes de Mariana González. La creciente demanda de espectáculos nuevos, movió a las autoridades virreinales a aceptar la demanda del asentista. De este modo, la torcedora de puros trabajó en el Coliseo Real como cantarina y graciosa por dos años.

En 1782, según el escrito de Josefa Vargas, el Coliseo de la Ciudad de México cerró. A consecuencia de esto, Mariana González emigró al Teatro de Puebla. Allí laboró como danzarina y can-

tadora y fue muy estimada. Tiempo después, regresó a la Ciudad de México, pero ya no pudo colocarse dentro del Coliseo Real debido a problemas con algunos "malquerientes, sin embargo de que jamás ha dejado de cumplir con exactitud y eficacia los referidos destinos a que se le aplicaba, manejándose como es constante con arreglada conducta."

Despojada de su trabajo como torcedora de puros y sin empleo como bailadora en el Coliseo, Mariana González y su madre tuvieron que vender sus vestidos y las pocas alhajas que llevaban, de modo que se vieron reducidas a un miserable estado. Debido a esto, Josefa Vargas suplica al Virrey

*se sirva conceder a mi expresada hija Mariana Gonzalez su superior lizencia par qe pueda hacer comedias de muñecos en los lugares que le acomoden fuera de esta capital, obligandose a qe la compañía sea de las circunstancias requirientes a observar la mejor conducta en sus operaciones y las disposiciones y providencias qe se han dictado de el particular librandosele a este fin (si V.E se digna de referir a su solicitud) el competente recado para qe no se le ponga embarazo alguno por los respectivos justicias.*

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII las autoridades, movidas en gran parte por las reformas políticas de los borbones, pusieron mayor empeño en intentar regular y controlar las actividades públicas. La medida, como podía suponerse, tenía por objeto captar recursos para la Real Hacienda. Ello sugeriría que antes de la construcción del Coliseo Nuevo, en 1752, las diversiones públicas no pagaban ningún tipo de impuesto y podían representarse gracias a la benignidad del virrey.

Las dolorosas peticiones de los autores de comedias de muñecos, hacia la segunda mitad del siglo, formaron parte del formalismo burocrático que debían seguir para obtener la licencia. Sin embargo, para entonces las compañías de marionetistas habían adquirido un gran prestigio y se habían conformado en verdaderos empresarios del espectáculo y la diversión. A pesar de esto, supongo que la manera en que vivían, acechados por los peligros de una vida trashumante, les impidió convertirse en un gremio y crecer económicamente. Siempre fueron personajes marginales, constructores de una Nueva España de la que sabemos muy poco.

Así pues, como era costumbre en la solicitud de licencia, las autoridades civiles ordenan a Josefa Vargas que certifique la buena conducta y honradez de su hija, así como de las personas que la acompañan. Para cumplir con el requisito, Josefa Vargas se vale de tres testigos que afirman que tanto Mariana González como las personas que la acompañan son honradas y no han sido detenidas por delito alguno. Acto seguido se entrega la lista de actores que componen la compañía:

Lista de los actores para las Comedias de Muñecos pertenecientes a Da Josefa Morales.

Hombres:

Viudo, José Carvajal, Galán  
 Casado, José Aragón, segundo Galán  
 Soltero, José Martínez, Tercero Galán  
 Soltero, José Antonio Flores, Gracioso  
 Casado, José Bolaños, Barba  
 Casado, Manuel Beltrán, cuarto galán

Mugeres

Viuda, Mariana González, Dama  
 Doncella, Tomasa Carbajal, segunda dama  
 Casada, Rosa Berdesa, Cantarina  
 Viuda, Josefa de Jerusalem, Graciosa  
 Doncella, Mariana Jerusalem, tercera dama

Como hemos señalado, las autoridades virreinales comenzaron a regular las diversiones callejeras con el objeto de obtener recursos para la Real Hacienda. De este modo, en el caso de Josefa



Morales, los ministros de Hacienda certifican que han expedido un billete que comprueba el pago del derecho de Media Anata. "La media anata era el impuesto que se pagaba por el ingreso de cualquier beneficio eclesiástico, pensión o empleo, y correspondía a la mitad de su valor durante el primer año."<sup>30</sup> El pago del impuesto hecho por Josefa Morales quedó certificado en la hoja 593 del partido 2529 del Manual. El costo por derecho de media anata era de 17 pesos y tres reales, además de 6 pesos más si el marionetista montaba comedias fuera de la Ciudad de México.

Tan pronto el oidor del virrey tiene noticia del pago de derechos de Josefa Morales, no tiene mayor objeción que entregarle la licencia para que su hija, Mariana González, pueda hacer Comedias de Muñecos en

*los lugares qe le acomoden fuera de de esta capital baxo condicion de qe antes de esecutar en cada uno de ellos la referida diversion se presente la nominada Mariana Gonzalez con su compañia a los justicias de los territorios a fin de qe teniendo conocimiento de su persona y sus compañeros certifique de su conducta quando pasen de unos a otros parajes y de qe la segunda semana de quaresma ha de entrar con dicha compañia en esta ciudad p<sup>a</sup> pesentar al asentista del coliseo qe debe tomar razon de las qe sale con licencia a fin de qe pueda escogerlas havilidades qe hallare se utiles al teatro de esta capital, a los q no podran escuzarse en [...] de q p<sup>a</sup> refrendar esta lic<sup>a</sup> la q debera ser concluida el año comico [...] el autor con el correspondiente certificado haver cumplido la nominada Mariana Gonzalez con la indicada condicion de qe procuraran imponerse los justicias por donde transite a quienes mando no pongan embaraso den la execusion de las dichas Comedias de Muñecos a menos qe de motivo para ello la mala conducta de los actores o haya algunos particulares que lo impidan.<sup>31</sup>*

Los documentos que poseemos dan cuenta de la manera en que procedían las autoridades al momento en que era solicitado un permiso para montar comedias de muñecos en la Ciudad de México o cualquier otro lugar del virreinato. Así, por ejemplo, el 2 de octubre de 1798 se le concedió la licencia a Josefa Vargas para que durante 6 meses hiciera Comedias de Muñecos en los barrios de la Ciudad. Semejante a los casos anteriores, la autora presentó una lista de las personas que la acompañan:

Lista de los sujetos qe ha ocupar la compañia y máquina de comedias y es como sigue

Mugeres

Josefa Vargas, primera dama

Manuela de la luz Montesinos, segunda dama

María Rita Moreno, Tercera Dama

Hombres

Juan Nepomuceno Vargas, hermano de Josefa Vargas y marido de Rita Moreno, primer galán

Luis Dios, segundo galán

Manuel Vargas, tercer galán hermano de Josefa Vargas y de Juan Nepomuceno Vargas

Manuel Piña, Gracioso

Donaciano Vargas, cuarto galán y hermano de Josefa Vargas y los antes dichos Vargas.

Pedro Acevedo, quinto galán

Compónese esta lista de III mugeres todas hermanas y de 6 hombres, tres son hermanos y los otros tres extraños, pero de arreglada conducta.

2 de octubre de 1798

Aunque sabemos que los autores de las compañías eran personas empobrecidas y humildes, ello no significaba necesariamente que usaran la manipulación de marionetas como un medio des-

<sup>30</sup> Herrera Huerta & San Vicente Tello, (Coords. Grales.), *Archivo General de la Nación. México. Guía General*, México: AGN, 1990, pag. 123

<sup>31</sup> General de Parte, 77, 32

esperado para sobrevivir. Todo indica que eran profesionales del espectáculo. Incluso los asentistas del Coliseo llegaban a sentir comprometidas sus ganancias al enterarse que una compañía de marionetistas se encontraba cerca. La mayoría de las veces no existía un perjuicio real sobre las entradas del Coliseo, sin embargo, para evitar confrontaciones con las autoridades del Teatro Real y como una garantía de que la licencia fuera aprobada, se pedía permiso para realizar las Comedias en los lugares distantes al Coliseo. De este modo, Josefa Vargas apela a la piedad del Virrey y le pide que le conceda su superior permiso para trabajar como manipuladora de marionetas.

El oidor del Virrey manda que se investigue a la interesada, con el fin de corroborar su buena conducta, su honradez y la veracidad de lo que ha expuesto. El alcalde del cuartel asegura que Josefa Vargas es de arreglada conducta y honradez y que nunca ha dado ni una nota leve de mala conducta o proceder injusto. Finalmente, para liberar la licencia se verifica que Josefa Vargas haya realizado el pago por derecho de media anata. Esta vez ha sido por 13 pesos y ha quedado asentado en la página 500 en la partida 2560 del libro de la Real Hacienda, por José Maria Lazo y José de Vilozola, ministros de las Reales Cajas.

Con el pago hecho, el virrey otorga su superior permiso a Josefa Vargas para realizar comedias de muñecos en los barrios de la Ciudad de México y fuera de ella por un lapso de 6 meses. Y le recuerda que deberá presentarse la segunda semana de cuaresma al asentista del Coliseo Real con el fin de que éste disponga de las "hablidades" (sic.) de la compañía para beneficio de la Corte.<sup>32</sup>

Las licencias que se otorgaban a los autores duraban un año cómico, es decir, comenzaban en la segunda semana de Cuaresma y terminaban por idénticas fecha del año siguiente. De este modo en la Capital del Virreinato no dejaba de haber entretenimiento ningún día del año. Sabemos que en la Cuaresma las actividades dramáticas se suspendían, pero esto sólo con respecto a la Comedia, porque los muñecos así como los otros géneros menores se representaban sin restricción alguna. De ahí que fuera una condición para el refrendo de la licencia que los cómicos de la legua encargados de manipular marionetas debieran representar en Coliseo durante la segunda semana de cuaresma.

De este modo, el 28 de marzo de 1799, al entregar la licencia a Mariano Malpica para que pueda hacer Comedias de Muñecos en los barrios de la Ciudad de México se le recuerda que debe presentarse la segunda semana de cuaresma al asentista del coliseo, a fin de que este pueda escoger a los individuos de la compañía que mejor convengan para el espectáculo. Esto significaba que el asentista del coliseo podía enajenar arbitrariamente a cualquier miembro de la compañía para que laborara en el Coliseo, sin que hubiera protesta alguna. El éxito que obtenían los cómicos de la legua con las Comedias de Muñecos permitía soportar tales abusos. Así lo confirma, por ejemplo



<sup>32</sup> General de Parte, 77, 33

el hecho de que durante años Mariano Malpica haya refrendado su licencia y, en consecuencia, haya estado sujeto a las mismas leyes. Por este documento sabemos que desde 1792, Malpica ha refrendado su licencia.

Finalmente, hecho el pago de 17 pesos por derecho de Media Anata el Virrey concede licencia el 27 de marzo de 1799:

*En esta atención he resuelto conseqte a mi dec<sup>to</sup> expedir el presente p<sup>r</sup> el q doy y concedo licencia a Mariano Malpica p<sup>a</sup> que por el termino del año comico execute comedias de muñecos y otros juguetes de esta clase en los barrios de esta capital con la calidad de qe cumpdo este term<sup>o</sup> si*

*José Ygnacio Negreiros y Sozia*

*V.E. Concede licencia.<sup>33</sup>*

Las Comedias de Muñecos se representaban durante el siglo XVIII en las principales ciudades del Virreinato, lo que hacía del espectáculo una de las manifestaciones dramáticas más importantes. Sería justo seguir creyendo que la existencia de esta diversión pública significaba algún problema para los asentistas del Coliseo. Pero todo indica que no causaban el menor problema, antes bien eran aceptadas y promovidas. Sabemos por los documentos que se podían encontrar máquinas reales con mucha frecuencia en los barrios de la Ciudad de México, incluso cerca del Coliseo mismo. Tal era la competencia que había por entonces que muchos de los marionetistas se reservaban la oportunidad de trabajar dentro de la Ciudad, aunque ello significara pagar 4 pesos más para una licencia, digamos foránea.

El caso de Mariano Malpica ejemplifica lo anterior. Este autor de Comedias de Muñecos y otros juguetes de la misma clase, tal como él se presenta ante el Virrey, fue licenciado el 17 de marzo de 1799. Según su relato, ha trabajado como manipulador de marionetas desde 1792, año en que

se obtuvo su primera licencia. Desde entonces, no ha cometido acto que amerite la suspensión del derecho para trabajar, por lo que suplica al Virrey le permita montar Comedias de Muñecos durante un año.

La Ciudad de México y sus barrios aledaños estaban abiertos para las representaciones, sin embargo, debido a la constante actividad y a la competencia, los autores preferían salir de la Capital a probar suerte en otras regiones. Entonces, además de los 13 pesos por derecho de media anata, debían pagar 4 pesos más para laborar fuera de la Ciudad de México y 6 reales por cargos administrativos. Así pues, una licencia constaba 17 pesos con 6 reales. A mi juicio, era una suma considerable, pues si tomamos en cuenta que con un solo peso se podía comprar poco más de dos kilogramos de carne, pan y cereales,<sup>34</sup> entonces la cuota anual por licencia nos sugiere que los Autores de Comedias de Muñecos obtenían los recursos suficientes para vivir del arte.



<sup>33</sup> General de Parte, 77, 79

<sup>34</sup> Para ahondar en el tema véase el tercer tomo Pablo Escalante Gonzalbo (Coord.), *Historia de la Vida Cotidiana en México*, 5 vols, México: COLMEX/FCE, 2004-2005

Además de la acostumbrada investigación acerca de su conducta y la de las personas que lo acompañan, la solicitud de Malpica posee un interesante dato. Se ha pedido al Asentista del Coliseo que otorgue su consentimiento por escrito, para que Malpica puede montar las Comedias de Muñecos. Y éste contestó que no hallaba ningún impedimento para que el demandante ejecutara las famosas Comedias de Muñecos, toda vez que había cumplido con el pago del impuesto de Media Anata.

De este modo, los ministros de la Real Hacienda y los Intendentes Generales certificaron que Malpica había dado 17 pesos 6 reales a Don José Amirna Campos, encargado del ramo de Media Anata como pago por la Licencia para ejecutar por un año Comedias de Muñecos y otras juguetes de esta clase. A su vez, el Virrey ordena que la compañía del autor debe presentarse en la segunda semana de Cuaresma al Coliseo, con objeto de representar para que el asentista pudiera elegir a los artistas que mejor acomoden para el teatro regio. Así pues, el virrey otorga la licencia.<sup>35</sup>

El 6 de abril de 1799, se le concede nuevamente licencia para hacer Comedias de Muñecos en los barrios de la Capital a Mariana González, la famosa torcedora de puros. El permiso arroja noticias de gran interés. Desde la última vez que le fue otorgado un superior permiso, La González no ha dado motivo para que las licencias le sean canceladas. Es más ha entrado en los parajes y regiones con gran beneplácito de las autoridades y gran gusto de las personas que iban a sus espectáculos.

En la Cuaresma de 1798, regresó a la Ciudad de México, una vez concluida la temporada, para actuar con sus compañeros dentro del Coliseo Real, con el fin de cumplir con el requisito para el refrendo de la licencia y para que el asentista del Coliseo tomara para sí algún cómico que le fuera de utilidad. Según el testimonio de Mariana González, las compañías de marionetistas se iban descomponiendo en el camino, de modo que nunca eran los mismos:

*Me he regresado a esta corte, concluido la pasada temporada y aunque no con todos los yndividuos de la compañía por haverse me estraviado alguno en el camino me presento con lo que quedan al Asentista de este Real Coliseo, quien ha hallado alguno entre ellos que le adapte.*

Las compañías de marionetistas recorrían las principales ciudades del virreinato, de ahí que se les llamara cómicos de la legua, es decir, cómicos del camino que no tenían residencia fija en ninguna parte. Tal hecho mermaba considerablemente sus ingresos, sobre todo era perjudicial al autor que además de pagar los sueldos de las personas que lo acompañaban, debía velar por su familia. Fue el caso de la González quien ha tenido que representar fuera de la Ciudad de México, cosa que ha puesto en peligro de muerte a su madre y en ocio perjudicial a su familia. Debido a esto, apeló a la piedad del virrey para que durante el año de 1799 pudiera realizar su trabajo en las calles de la Capital del virreinato:

*En cuyos terminos a V.E rendidamente suplico se sirba concederme su superior licencia para continuar en dicho ejercicio dignandose ampliarmela parq que pueda hacerlo en los barrios de Esta Capital en los terminos devidos en obvio de los perjuicios que llevo expuestos, juro en forma y lo reservo a Vuestra Exelencia.*<sup>36</sup>

Por su parte, las autoridades civiles no encuentran impedimento alguno para refrendar la licencia a Mariana González. Los ministros del Ejército y Real Hacienda de la Tesorería General certificaron que se había hecho el pago de 17 pesos 6 reales del derecho de Media Anata. En consecuencia, el virrey concede el superior permiso para que la autora ejecute las Comedias de Muñecos en las calles de la Ciudad de México, con la condición de que la segunda semana de Cuaresma del año siguiente se presente con su compañía al Asentista del coliseo, con el fin de que éste elija a los individuos que mejor le acomoden. Además de esto, el virrey hace saber a los justicias y demás

<sup>35</sup> General de Parte, 77, 80

<sup>36</sup> General de Parte, 77, 80, fojas 80-96v

autoridades que no deben impedir el ejercicio de Mariana González, a menos que diera especial motivo para ello. Este documento fue firmado por el oidor Azanza, mandado por José Ignacio Negreiros y Soria el 6 de abril de 1799

Conforme el siglo avanzaba, el espectáculo de marionetas se hacía más complejo y dinámico. Muchas compañías de marionetistas incluían diversiones ajenas a la Comedia de Muñecos, pero visualmente sorprendentes y agradables, como fue el caso de las acrobacias de juegos de prestidigitación. Así por ejemplo, el 22 de marzo de 1802 se le concedió licencia a Pedro Morales para que realizara habilidades de maromas y títeres en las intendencias del virreinato. No sabemos en qué momento la palabra títere y muñeco llegaron a significar la misma cosa, es decir, una figura articulada puesta en una situación dramática. Lo que sí sabemos es que la voz *títere* con frecuencia se ligaba a las diversiones de acrobacia y prestidigitación, a diferencia de la voz *muñeco* que era utilizada para referirse a representaciones dramáticas sobre un pequeño escenario en miniatura. El caso del Pedro Morales, a diferencia de los permisos presentados hasta ahora, carece de la arenga que se hacía para mover a piedad al Virrey. Sencillamente en el acta sólo se tratan asuntos comerciales, relacionados con el pago del derecho de media anata, lo que nos hace pensar que durante los primeros años del siglo XIX, el trámite de la licencia era mucho más ágil, debido a la profesionalización de las diversiones populares. Además, tampoco se le exige a Morales que regrese durante la segunda semana de Cuaresma a la capital a fin de representar en el Coliseo, y tan sólo se le recomienda que se dirija con orden y honestidad.

Finalmente, luego de pagar 18 pesos con 6 reales, a Pedro Morales se le otorga el superior permiso para hacer habilidades de equilibrios, maromas y títeres en las diferentes intendencias del virreinato por un periodo de 2 años. El acta fue firmada por un oidor a las órdenes de José Ignacio Negreiros el 22 de marzo de 1802.<sup>37</sup>

El escribano don Feliz de Marquería fue el encargado de asentar por escrito el acta del permiso que se le concedió en 1802 a Juan Josefa Vargas para que pudiera montar comedias de muñecos en los barrios de la Ciudad de México. La autora de la compañía manifestó que debido a su viudez y estrecha condición económica, no tenía otro medio con qué procurarse el sustento diario, sino con las comedias de muñecos. Cuando su esposo vivía, el señor Bruno Florido, antiguo regente urbano de caballerías de la corte, solía ejecutar esta diversión fuera de la Capital, sin embargo, muerto su marido y cargada de familia, suplicó al Virrey le permitiera hacer uso de sus muñecos por las calles de la Capital.

Como prueba de su honestidad y rectitud, afirma que el virrey Miguel José de Azanza, duque de Santa Fe, se ha servido en concederle la licencia en 1800, y por ello mismo suplica que de nueva cuenta le sea otorgado el superior permiso para montar comedias de muñecos. La autora prometió que los actores serían de honrada conducta, que las comedias serían representadas a horas regulares y que sus temas serían útiles y honestos.

En atención a la solicitud de Josefa Vargas, las autoridades se ven obligadas a investigar la vida y costumbres de la autora, así como de las personas que la acompañan. Además, exigen que sean presentados tres testigos que certifiquen ante el señor José Arues Villafañe, oidor real, la buena conducta de la expresada Josefa Vargas y que se muestre la lista de las personas que trabajan con la autora:

*Lista de sujetos que han de ocupar la compa y Maquina de Comedias de Muñecos y es como sigue:*

*Mugeres: Josefa Vargas, primera dama y autora; María de la Luz Montesinos, segunda dama; María Rita Moreno, tercera dama.*

*Hombres: Juan Nepomuceno Vargas, hermano de Josefa Vargas y Marido de Rita Moreno, galán primero; Luis Ríos, segundo galán; Manuel Vargas, tercer galán, hermano de Josefa Vargas y de Juan Nepomuceno Vargas; Manuel Piña, gracioso; Dalmasio Vargas, cuarto galán y hermano de Josefa Vargas y los anunciados Vargas; Pedro Acevedo, quinto galán.*

*Compone esta lista tres mugeres todas hermanas y de los 6 hombres tres son hermanos y los dichos tres estraños pero de arreglada conducta.*

Según se cuenta en el acta, se ha concedido licencia a Josefa Vargas desde 1799. Y como en esa ocasión fueron presentados los documentos necesarios y fueron cumplidos los requisitos exigidos por las autoridades, se le permite continuar con las representaciones de Comedias de Muñecos:

*Exmo Sor. El Asesor gr<sup>al</sup> no halla embarazo en qe V.E. se sirva conceder su superios licencia a Josefa Vargas previos los requisitos de estilo p<sup>a</sup> qe pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de esta cap<sup>l</sup> respecto a qe de la información resivida p<sup>r</sup> el sor al calde del crimen dn Jose Arias Villafañe resulta ser de una rregalda conducta y sostener con [...] <sup>38</sup> a su familia.*

Para que le fuera expedida la licencia en el año de 1802, Josefa Vargas pagó a la Real Hacienda 18 pesos con 2 reales por concepto de Media Anata y cargos administrativos. El pago quedó asentado en el billete número 2977 y fue certificado por José María Lasso y José Vildosola, encargados de las cajas reales.

Finalmente, a las autoridades civiles le recuerdan a la autora que para poder hacer las comedias de muñecos, antes habrá de

*manifestar este Despacho al sor Dn Jose Arias Villafañe y a su civil y asesor gra<sup>l</sup> del virreynato en sus insertas exposiciones y la de qe la segunda semana de cuaresma la a de presentar tambien al asentista del coliceo de esta cap<sup>l</sup> para que pueda escoger las habilidades qe hallare p<sup>r</sup> utiles al Teratro y lo que no podran escusarse en inteliga de qe para refrendar esta licencia a de comprobar la expresada Josefa Vargas con el certificado correspondiente hacer cumplido con lo qe se le presione y [...] a los sres jueces y juisticias de esta capital no pongan embaraso ni impedimento a esta interesada en la execusion de dichas comedias a menos de qe den motivos p<sup>a</sup> ello la conducta y mal manejo de los Actores o haya algun otro particular qe lo impida. Mexico a 23 de octre de 1802. Marquina. Por mandato de su excelencia. José Ignacio Negreiros y Soto. <sup>39</sup>*

Cuando las Máquinas Reales de Comedias de Muñecos se presentaban en el Coliseo Real, lo hacían en la parte del mosquete, es decir, en la zona de menor precio, ocupada generalmente por las plebe y demás personas del estamento bajo. A pesar de que las autoridades reconocían a los Muñecos como una diversión honesta, no dejaban de verlos como un entretenimiento propio de las personas de ínfima condición y debido a esto, no figuraban como una amenaza a las entradas del Coliseo ni a los recursos del Hospital Real de Naturales.

Ejemplo de ello es el acta que se redactó a propósito del permiso concedido a Juana Josefa Vargas en 1806 para montar Comedias de Muñecos en los barrios de la Ciudad de México. Como requisito para que el virrey aprobara la licencia, se le pidió a la autora que fuera a visitar al asentista del coliseo y al administrador del Hospital de Naturales, a fin de que ellos decidieran si era conveniente dar la licencia. Al confirmar que no existe ningún perjuicio en contra del Coliseo ni del Hospital Real de Naturales y habiéndose efectuado el pago del impuesto de Media Anata, el virrey concede su superior permiso por un año a la autora:

*En esta atención he resuelto como delegado del exmo sor virrey de este reyno espelir el presente p<sup>r</sup> el q<sup>d</sup> doy y concedo lic<sup>a</sup>. a Juan Josefa Vargas para qe con arreglo a mi dto. Inserterta pueda en el resto de este año comico y el prox<sup>o</sup> venidero de 1807 hacer comedias de Muñecos en los Barrios de esta cap<sup>l</sup>. Siendo obligada dha interesada a cuvrir antes con este dep<sup>io</sup> al sor juez mayor del respectivo cuartel en qe haya de ejecutarse la expresada diversion pues a los indicados en mi citado d<sup>o</sup>. Mexico 21 de Nvre de 1806. Manuel Castillo y Negrete. Por mandato del sor Regte de esta R<sup>l</sup> Aud<sup>a</sup> Delegado de S.E., José Ignacio Nirey<sup>40</sup>*

38 Ininteligible en el texto

39 General de Parte , 78, 108, 165-166v

40 General de Parte, 80, 154, fojas 208-208v

El acta del permiso concedido a José de Arana para realizar comedias de muñecos en la Ciudad de Zelaya, no es muy distinto de las anteriores actas. Contiene una arenga al virrey, la respuesta de éste, la investigación acerca de su buena conducta y las recomendaciones y condiciones de uso de la licencia, etc. No obstante que es muy parecida a las actas anteriores, la de José de Arana nos ofrece un dato sumamente importante: la famosa ley de las cinco leguas.

Según los estudiosos del teatro del siglo XVIII<sup>41</sup>, las Comedias de Muñecos y demás diversiones populares de la época no podían representarse cerca del Coliseo de la Ciudad, esto es, debían estar alejadas de la Ciudad por lo menos 5 leguas. Como sabemos, la legua era una medida algo arbitraria y bien a bien no podemos decir a cuántos kilómetros equivalía. En el antiguo sistema español cada legua equivalía aproximadamente a 5572.7 metros, lo que significaría que los marionetistas debían estar alejados poco menos de 28 kilómetros de la ciudad, lo que ha decir verdad parece absurdo, si tomamos en cuenta que por entonces las ciudades eran notablemente pequeñas<sup>42</sup>, pero sobre todo, si aceptamos que el teatro comercial, en donde está incluida la comedia de muñecos, sólo puede existir en un medio urbano.<sup>43</sup> Además de esto, conviene recordar que en todos los permisos concedidos para representar comedias en la Ciudad de México, nunca pareció interesarle al oidor real que éstas se llevaran a cabo cerca o lejos del coliseo, lo que le preocupaba era que el impuesto de media anata fuera cubierto. De este modo, queda en duda si las comedias de muñecos representaron una verdadera competencia para los coliseos.<sup>44</sup>

---

41 Me refiero especialmente a Germán Viveros Maldonado, *Manifestaciones Teatrales en Nueva España*, México: UNAM, 2005; y a Yolanda Jurado Rojas, *Comedia de muñecos, circo y teatro en las ciudades de México y Puebla. 1770-1830; 1870-1910*, Tesis presentada para obtener el grado de doctor en Historia, inédita, Puebla: BUAP, 2008

42 Sobre las características geográficas de las ciudades de Nueva España véase Manuel Miño Grijalva, *El mundo novohispano: población, ciudades y economía. Siglos XVII-XVIII*, México: FCE/COLMEX, 2001

43 A propósito de esto véase Germán Viveros Maldonado, *Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*, Teatro mexicano, historia y dramaturgia 9, México: CONACULTA, 1996, libro que resume espléndidamente las ideas de René Andioc sobre el teatro del siglo XVIII.

44 General de Parte, 45, 207, fojas 236v-238

# DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

## ARCHIVO

- Acta. De Gabriel Ángel Carrillo. Ciudad de México 6 de octubre de 1715. *Licencia concedida para montar una Máquina Real de Comedias de Muñecos en el barrio de San Ángel (?)*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 23, Exp. 302, Fj. 218.
- Acta. De Gabriel Ángel Carrillo. Ciudad de México 9 de enero de 1716. *Licencia concedida para montar la diversión de muñecos en la Ciudad de México*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 24, Exp. 1, Fj. 1
- Acta. De Francisco Cortés. Ciudad de México. 1° de septiembre de 1775. *Licencia concedida para representar Comedias de Muñecos en la Villa de Temisco por un año cómico*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 53, Exp. 215, Fj. 151
- Acta. De Francisco Cortes. Ciudad de México. 17 de julio de 1775. *Orden por la cual se pide al ayuntamiento de la ciudad de México que suprima la licencia para montar comedias de muñecos*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 53, Exp. 268, Fjs. 180-180v
- Acta. De José Sánchez. Ciudad de México. 9 de mayo de 1795. *Licencia concedida para representar comedias de muñecos en los barrios de la ciudad de México*. Archivo General de la Nación. General de Parte. Vol. 73, Exp. 124
- Acta. De Josefa Morales. Ciudad de México. 27 de septiembre de 1798. *El virrey concede licencia a Mariana González para que pueda hacer comedias de muñecos fuera de la ciudad de México*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 32
- Acta. De Josefa Vargas. Ciudad de México. 2 de octubre de 1798. *Licencia para que pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de la Ciudad de México por seis meses*. Archivo General de la Nación. Ramo General de parte. Vol. 77, Exp. 33
- Acta. De Mariano Malpica. Ciudad de México. 28 de marzo de 1799. *Licencia concedida para montar en los barrios de la Ciudad de México comedias de muñecos y otras habilidades parecidas*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 79
- Acta. De Mariano Malpica. Ciudad de México. 28 de marzo de 1799. *Licencia concedida para representar comedias de muñecos y demás habilidades parecidas en los barrios de Ciudad de México*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 80
- Acta. De Marina González. Ciudad de México. 6 de abril de 1799. *Licencia concedida para representar muñecos por un año cómico en los barrios de la Ciudad de México*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 77, Exp. 80, Fj. 96v
- Acta. De Pedro Morales. Ciudad de México. 22 de marzo de 1802. *Licencia concedida para hacer maromas y títeres fuera de la Ciudad de México por dos años*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 78, Exp. 74, Fjs. 100v-111
- Acta. De Antonio Meneces. Ciudad de México. 6 de marzo de 1744. *Licencia concedida para que pueda representar comedias de muñecos en tanto en la Ciudad de México como en cualquier provincia*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte, Vol. 78, Exp. 74, Fjs. 100v-111
- Acta. De Juana Josefa Vargas. Ciudad de México. Noviembre de 1806. *Licencia concedida para montar comedias de muñecos en los barrios de la Ciudad de México*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 80, Exp. 154, Fjs 208-208v
- Acta. De Josefa Vargas. Ciudad de México. 23 de octubre de 1802. *Licencia para hacer comedias de muñecos en la Ciudad de México*. Archivo General de la Nación. Ramo General de parte. Vol. 78, Exp. 108, Fjs. 165-166v
- Acta. [ca. 1794]. *Varios asuntos relacionados con el cobro del impuesto de media anata a cómi-*



*cos de la legua*. Archivo General de la Nación. Ramo Media Anata. Vol. 59. Sin Folio. Fjs. 146-163.

Acta. De Luis José de Arana. Ciudad de Celaya. 6 de octubre de 1761. *Licencia concedida para montar una máquina real de comedias de muñecos en cualquier lugar distante cinco leguas de la ciudad*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte. Vol. 45, Exp. 207, Fjs. 236v-238

Acta. De Isabel Estrada. Ciudad de Orizaba. 12 de julio de 1798. *Licencia para que pueda hacer comedias de muñecos por los barrios de la capital*. Archivo General de la Nación. Ramo Indiferente Virreinal. Caja 2230, Exp. 12

Acta. De Isabel Estrada. Ciudad de México. 6 de abril de 1789. *Licencia concedida para montar comedias de muñecos*. Archivo General de la Nación. Ramo Indiferente Virreinal. Caja 1280, Exp. 4

Acta. [ca. 1794]. Archivo General de la Nación. Ramo Indiferente virreinal. Caja 1262. Exp. 12

Acta. De Juan Antonio Zarate. Ciudad de México. 14 de noviembre de 1795. *Licencia concedida para representar comedias de muñecos en la Ciudad de México y cualquier otra parte de Nueva España*. Archivo General de la Nación. Ramo General de Parte, Vol. 73, Exp. 158, Fjs. 119v-200

## FUENTES PRIMARIAS

JURADO ROJAS, Yolanda, *Comedia de muñecos, circo y teatro en las ciudades de México y Puebla. 1770-1830; 1870-1910*, Tesis presentada para obtener el grado de doctor en Historia, inédita, Puebla: BUAP, 2008

\_\_\_\_\_, *El teatro de títeres durante el porfiriato*, Puebla: BUAP, 2004

VAREY, John Earl, *Historia de los títeres en España. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Revista de Occidente, 1957

\_\_\_\_\_, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y Documentos*, Fuentes para la historia del teatro, VII, Londres: Tamesis Books Limited, 1972

VIVEROS MALDONADO, Germán, *Teatro Dieciochesco de Nueva España*, BEU, 111, México: UNAM, 1990

\_\_\_\_\_, *Talía Novohispana. Espectáculos, Temas y Textos Teatrales Dieciochescos*, Anejos de Novohispania, 3, México: UNAM, 1996

\_\_\_\_\_, *Manifestaciones Teatrales en Nueva España*, México: UNAM, 2005

## FUENTES SECUNDARIAS (BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA)

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, 2a ed., Madrid: Castalia, 1988

\_\_\_\_\_, "Teatros", en *Historia de la literatura española tomo IV el siglo XVIII*, Jean Canavaggio director, Barcelona: Ariel, 1995

BELOFF, Angelina, *Muñecos animados*, México: SEP 1945,

DELEITO PIÑUELA, José, *...También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1944

DIEZ BORQUE, José María, *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Antoni Bosch, 1978

ESCALANTE GONZALBO, Pablo (Coord.), *Historia de la Vida Cotidiana en México*, 5 vols, México: COLMEX/FCE, 2004-2005

ESCALANTE GONZALBO, Pablo et al., *Nueva Historia Mínima de México*, México: COLMEX, 2004

- FLORESCANO & GIL SANCHEZ, "La época de las reformas borbónicas y el crecimiento económico 1750- 1808" Cosío Villegas, (coord.), *Historia general de México*, 1 / 2, México: El Colegio de México, 1981
- GÓMEZ NAREDO, Jorge, *El coliseo de comedias tapatío: sus protagonistas y sus temas*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara/CUCSH, 2006
- GUERRA LEON, Vanesa, *La estética teatral de Eusebio Vela*, inédita, tesis presentada para obtener el grado de licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, México: UNAM, 2006
- HERNÁNDEZ, Dalia, "La recepción del teatro de Agustín Moreto en la Ciudad de México del siglo XVIII", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 85, N° 7-8, 2008, pp. 195-224
- HERRERA HUERTA & SAN VICENTE TELLO, (Coords. Grales.), *Archivo General de la Nación. México. Guía General*, México: AGN, 1990, pag. 123
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993
- IGLESIAS & MURRAY, *Piel de papel, manos de palo. Historia de los títeres en México*, México: FONCA/Espasa-Calpe, 1995
- IRVING, Leonard A. "The 1790 theater season of the Mexico City Coliseo", *Hispanic Review*, 1951, XIX
- \_\_\_\_\_, "The Theater season of 1791-1792 in Mexico City", *The Hispanic American Historical Review*, 1951, XXXI, No. 2
- KLEIST, Heinrich Von, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid: Hiperion, 2005
- LEONARD, Irving A, "El teatro en Lima, 1790-1793", *Hispanic Review*, 8: 2 (April 1940), pp. 92-112.
- \_\_\_\_\_, "The 1790 theater season of the Mexico City coliseo", *Hispanic Review*, 19, pp. 104-120.
- \_\_\_\_\_, "The theater season of 1791-1792 in Mexico City", *The Hispanic American Historical Review*, 31: 2 (May), pp. 349-364.
- \_\_\_\_\_, "La temporada teatral de 1792 en el Nuevo Coliseo de México", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, pp. 394-410
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona: Crítica, 1990
- MIÑO GRIJALVA, Manuel, *El mundo novohispano: población, ciudades y economía. Siglos XVII-XVIII*, México: FCE/COLMEX, 2001
- MIRANDA, José, *Humboldt y México*, México: UNAM/IIH, 1995
- MUSSET, Alain, *El Agua en el Valle de México: Siglos XVI-XVIII*, México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1992
- PÁEZ RAMÍREZ, Gerardo, *El teatro occidental de títeres y su teoría literario dramática, aplicado en la obra : Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín de Federico García Lorca*, inédito, tesis presentada para obtener el grado de maestro en Letras, México: UNAM, 2002
- PEÑA, Margarita, "El teatro novohispano en el siglo xviii", *Bulletin of the Comediantes*, 58: 1 (2006), pp. 155-172.
- PORRAS, Francisco, *Titelles. Teatro Popular*, Madrid: Nacional, 1981
- "Proceso inquisitorial contra Antonio Farfán, titiritero 1739", *Boletín del Archivo General de la Nación*, 1936, VII, No. 1: 46-87
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 2000
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La muesa de Talía*, Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida, 1994

- S. BAGALIO, Alfredo, *Títeres y Titiriteros en el Buenos Aires Colonial*, Buenos Aires: Ediciones ATA, 1972
- TOSCANO MORENO, Alejandra, *El sector externo y la organización espacial y regional de México*, México: UAP, 1977
- VENTURA BELEÑA, E, *Recopilación sumaria de Todos los Autos acordados de la Real Audiencia y Sala de crímenes de Esta N.E.*, Prólogo de Eusebio Ventura Beleña, México: UNAM/IIH, 1981
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México: FCE, 1987
- VIVEROS, Germán, “Estudio introductorio”, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia, t. 9. Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, pp. 11-33.
- ZEDILLO CASTILLO, Antonio, *Historia de un hospital. El hospital de Naturales*, México: IMSS, 1995

## DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA

- ORTIZ, Alejandro, “Esplendor de las formas cómicas breves en el teatro novohispano: entre la ilustración, los fulgores de la independencia y la expresión del populacho” [en línea], en *Humaniverso*, n° 1, Queretaro, 2007 <[http://www.tribunalqro.gob.mx/humaniverso/leeDoc.php?nid\\_articulo=1244](http://www.tribunalqro.gob.mx/humaniverso/leeDoc.php?nid_articulo=1244)> [29/09/2010]
- PEÑA, Margarita, “El teatro novohispano en el siglo XVIII” [en línea], en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=17504>> [29/09/2010]
- PRIETO, Guillermo, *Memorias*, [en línea], en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91361618545703619754491/ima0033.htm>> [29/09/2010]

# OTELO

## adaptación para títeres

91

Claudio Hochman

hochmanclaudio@gmail.com

El dibujo de la imagen es de João Vaz de Carvalho para el cuento Saudade



Claudio Hochman nace en la Ciudad de Buenos Aires en el mes de diciembre del año 1958 bajo el signo de Sagitario (pies en la tierra cabeza en la luna).

De pequeño no jugaba a disfrazarse ni a hacer teatro con los objetos que encontraba en su cuarto.

De adolescente sí se metió en un grupo de teatro pero con el único objetivo de conseguir novia.

A las novias les empezó a escribir poemas. Después quiso publicarlos pero ninguna editorial estaba interesada. Con esos poemas hizo su primera obra. Después no paró más. De escribir y de hacer obras. De Argentina se fue a vivir a Portugal pero trabaja un poco por todos lados. Tocó casi todos los géneros: opera, musicales, teatro de objetos y muchos etcéteras. Ya le dieron muchos premios y sus obras andan solas por todo el mundo.

*Esta adaptación formó parte del espectáculo "Os Contos de Shakespeare" estrenado en el año 2005 en el Teatro Nacional Doña María II de Lisboa. Dicen que el padre de Shakespeare tenía una fábrica de guantes, por eso este montaje se hizo utilizando solamente diferentes tipos de guantes.*

- Otelo:** ¿Yago.... Yago...Yago?
- Yago:** ¡Sí, mi general Otelo!
- Otelo:** ¿Dónde estabas?
- Yago:** Estaba lavándome las manos.
- Otelo:** ¡Qué gracioso! ¿Dónde está Cassio?
- Yago:** No sé mi general.
- Otelo:** ¿No lo has visto?
- Yago:** No señor. Ya sabe cómo es... Nunca está donde es necesario.

**Otelo:** ¡Cassio!...

**Yago:** ¡Cassio!....

**Otelo:** ¡Cassio!....

**Yago:** ¡Cassio!....  
*(Entra Cassio.)*

**Cassio:** ¡Sí, mi general Otelo!

**Otelo:** ¿Dónde estabas?

**Cassio:** Estaba buscándolo, señor.

**Otelo:** Ahora ya me encontraste.

**Cassio:** ¡Sí, mi general Otelo!

**Otelo:** ¡Firmes!

**Todos:** ¡Izquierdo, derecho, izquierdo!... ¡Alto!

**Otelo:** Los he reunido aquí porque quiero elegir a uno de ustedes como mi asistente. *(Otelo hace un juego de azar y elije a Cassio.)*

**Cassio:** Gracias, mi general. Era exactamente lo que quería.

**Otelo:** Vamos a festejar.  
*(Salen Otelo y Cassio.)*

**Yago:** Ésta me la van a pagar...¡Emilia!

**Emilia:** *(Entra.)* ¿Sí, querido?

**Yago:** Quiero que me consigas el pañuelo que Otelo le regaló a su esposa Desdémona.

**Emilia:** ¿Y para qué lo quieres?

**Yago:** Para sonarme mejor. ¡Desaparece!  
*(Sale Emilia.)*

**Yago:** ¡Para sonarme mejor! ¡Ja, ja, ja!  
*(Vuelve Emilia.)*

**Emilia:** Aquí tienes el pañuelo que Otelo le regaló a Desdémona.

**Yago:** ¡Dámelo!

**Emilia:** ¿Para qué lo quieres? ¿No será para hacer una de tus maldades?

**Yago:** No cuchicuchi... *(Se lo roba.)* ¡Ahora vete! Ve a la camita que yo ya voy.

**Emilia:** Te espero...  
*(Emilia sale.)*

**Yago:** Ahí viene Cassio. Voy a dejar caer aquí el pañuelo...  
*(Yago sale y entra Cassio.)*



- Cassio:** ¡Qué lindo pañuelo! Se lo voy a regalar a mi novia...  
*(Sale Cassio y entra Yago.)*
- Yago:** Esto está listo. ¡General Otelo!
- Otelo:** *(Entra.)* ¿Qué pasa Yago?
- Yago:** Nada... nada, mi general.
- Otelo:** ¡Cómo nada! ¡Explícate!
- Yago:** Me pareció ver a Cassio con el pañuelo que el general le regaló a su esposa.
- Otelo:** ¡No puede ser!
- Yago:** Pregunte, pregunte si quiere saber.
- Otelo:** Iré. Tú, espérame aquí.  
*(Otelo sale.)*
- Yago:** Otro que cayó en la trampa.  
*(En otro lugar.)*
- Otelo:** Desdémona, esposa mía, ¿dónde está el pañuelo que te regalé?
- Desdémona:** ¿El pañuelo? Espera...No lo encuentro.
- Otelo:** ¡Búscaló!

**Desdémona:** Espera... suénate con este.

**Otelo:** ¡No sirve!

**Desdémona:** Entonces con este.

**Otelo:** Tampoco sirve. Quiero el que yo te regalé.

**Desdémona:** ¿Para qué lo quieres si me lo regalaste? Los regalos no se devuelven.

**Otelo:** Quiero saber si todavía lo tienes.

**Desdémona:** ¡Claro que sí, mi amor! Déjame buscarlo.

**Otelo:** ¡Será mejor que lo encuentres!  
*(Otelo sale.)*

**Desdémona:** ¡Emilia!

**Emilia:** *(Entra.)* ¡Sí, señora!

**Desdémona:** Emilia, ¿has visto el pañuelo que mi marido me regaló? ¡Otelo está trastornado! Y si no lo encuentro, se pondrá todavía más irritado.

**Emilia:** Vamos a buscarlo.  
*(Desdémona sale.)*

**Emilia:** Así son los hombres, primero con ansia nos devoran y luego, satisfechos, nos vomitan.  
*(Sale Emilia. Entran Otelo y Yago.)*

**Yago:** Entonces, ¿Desdémona tiene el pañuelo?

**Otelo:** No.

**Yago:** Yo le dije...

**Otelo:** Sí, me lo dijiste, y ahora ¿qué hago?

**Yago:** ¡Quítele a Cassio el cargo que le has dado!

**Otelo:** ¡Hum! ¡Buena idea!... ¡Cassio!... ¡Cassio!... ¡Cassio!... ¡Cassio!...

**Cassio:** *(Entra.)* ¡Sí, mi general Otelo!

**Otelo:** Estuve pensando, a partir de ahora, Yago será mi nuevo asistente.

**Cassio:** Pero ¿por qué?

**Otelo:** ¡Porque sí!

**Cassio:** ¡Porque sí no es una respuesta!

**Otelo:** ¿Por qué no?

**Cassio:** ¡Porque sí!

**Otelo:** ¡Ah! ¡Ah! ¡Te agarré! Estás despedido. Bye-bye.  
*(Cassio sale.)*



- Otelo:** ¡Yago! A partir de ahora serás mi asistente.
- Yago:** ¡Chiu! ¡Allí está Cassio hablando con Desdémona!
- Otelo:** ¡Oh no!
- Cassio:** ¡Atchim!
- Desdémona:** ¡Jesús!
- Cassio:** Gracias.
- Yago:** ¡Ahora se está sonando con su pañuelo!
- Otelo:** ¡Oh no, qué horror!
- Yago:** ¡Es increíble, mi señor!
- Cassio:** Querida Desdémona, te pido que le pidas a Otelo que me restituya en el cargo.
- Desdémona:** Haré todo lo que esté en mis manos, querido amigo.
- Cassio:** ¡Atchim!
- Desdémona:** ¡Jesús!
- Cassio:** ¡Gracias!
- Yago:** ¡Está otra vez sonándose con su pañuelo!
- Otelo:** ¡Ah! ¡Maldito!  
(*Cassio sale.*)



**Otelo:** ¡Ah! ¡Maldita! ¡Yo ya desconfiaba que me estabas engañando!

**Desdémona:** ¡No! ¡No! Yo no...

**Otelo:** ¡Diste a Cassio el pañuelo que yo te regalé! *(la estrangula.)*

**Desdémona:** ¡Yo no se lo di!  
*(Desdémona grita y muere. Entra Emilia.)*

**Emilia:** ¿Qué gritos son estos?... ¡Señora, mi señora!... Mi señora está muerta... *(A Otelo)* ¡Fuiste tú que la mataste!

**Otelo:** ¡Ella me engañaba!

**Emilia:** ¡Es mentira, ella era una santa!

**Otelo:** ¡Le dio a Cassio el pañuelo que yo le regalé!

**Emilia:** ¡Es mentira! ¡Fue Yago que me pidió que se lo robase a Desdémona!  
*(Entra Yago.)*

**Yago:** ¡Ah, traidora! *(la mata.)*

**Otelo:** ¡Yago! ¡Traidor! *(luchan.)*  
*(Yago sale.)*

**Otelo:** Soy un tonto. Creí en todo lo que me dijeron y quedé como una marmota. ¡Ya no merezco vivir!  
¡Adiós mundo cruel! *(muere.)*  
*(Entra Cassio.)*

**Cassio:** ¡Oh! Todo esto porque no escuché los consejos de mi madre: "No levantes cosas del suelo"  
¡Atchim!...

**Emilia, Desdémona y Otelo:**  
*(Resucitando por un instante)* ¡Jesús!

**Cassio:** ¿Dónde está mi pañuelo?  
*(Sale Cassio. Entra Yago.)*

**Yago:** ¡Victoria, victoria! Soy el único vivo en el final de esta historia.  
*(Vuelve a entrar Cassio.)*

**Cassio:** Yo también estoy vivo

**Yago:** ¿Ah sí? ¡Estabas! *(Yago mata a Cassio.)* ¡Ahora sí soy el único vivo en el final de esta historia! *(sale riéndose.)*

**FIN**

