

TRADICIÓN

EL TÍTERE Y SU MISTERIO: MÁGIA, RELIGIÓN Y TEATRO

(INCLUSO EN EL SIGLO XXI)

Francisco J. Cornejo
Titiritero y profesor de la Universidad de Sevilla
e-mail: fjc@us.es

A Alcides Moreno, tras diez años de ausencia

DIRECTOR.- Usted, como poeta, no tiene derecho a descubrir el secreto con el cual vivimos todos.

POETA.- Sí, señor.

DIRECTOR.- ¿No le pago su dinero?

POETA.- Sí, señor...

(Federico García Lorca, Retablillo de don Cristóbal)

Hace ya algún tiempo que emitieron por televisión la película titulada *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, Francia, 1959); por supuesto, en una cadena de difusión local y a una de esas horas imposibles. En ella hay una secuencia, bella y sugerente como toda la obra, pero, especialmente fascinante para aquellos que nos interesamos por el misterio que anida en eso que llamamos teatro de títeres. La escena es de una sencillez absoluta: una sala repleta de niños sentados, asistiendo a la representación de una función titiritera que cuenta la conocida historia de Caperucita Roja y el Lobo Feroz. Durante la mayor parte del tiempo la cámara se pasea se recrea en el rostro de los pequeños espectadores mientras que se escu-

chan de fondo las voces deformadas que los titiriteros ponen a los protagonistas del cuento; sólo durante un instante se permite ver en la pantalla a los muñecos de guante actuando en su escenario, porque muy pronto el objetivo vuelve a fijarse en los atentos rostros infantiles que resultan ser más atractivos e interesantes que los propios títeres. La múltiple expresividad de las decenas de rostros que pueblan la pantalla refleja el efecto que la representación de los muñecos produce en el público espectador.

La secuencia tiene la cualidad de concentrar en apenas un par de minutos la gama de sucesivas emociones que recorren a los niños (actores espontáneos y sinceros como ninguno) a lo largo de la función: cómo, de la constante de una

atención incondicional, surgen la expectación, el tenso nerviosismo, el miedo incluso el terror, si bien alternados con unas necesarias explosiones de risa liberadora; cómo las miradas abandonan por un momento la escena subyugante para buscar la complicidad de los camaradas del público (confirmando la comunión de intensas emociones que los sacuden); cómo vuelven a posarse en los muñecos para, identificados con ellos, musitar, gritar, gesticular, como si necesitasen de su ayuda para superar los tremendos conflictos de la trama; en fin, cómo, vueltas las cosas a su orden en la escena, un pequeño y sufriente espectador descansa su cabeza, sonriente y finalmente relajado, en el hombro protector de su amigo apenas unos meses mayor que él.

¿Qué ha pasado para que unos sencillos muñecos absorban de esa forma la atención y jueguen con las emociones y sentimientos de más de un centenar de niños? Ojo, esos niños que antes, ahora y en lo por venir serán, si atendemos a lo que escuchamos decir a padres, maestros y vecinas de abajo, unos tiranos, maleducados, desobedientes y terribles criaturas, salvo honrosas y casi siempre lejanas excepciones. ¿Qué fórmula mágica emplean los titiriteros para conseguir tal resultado? ¿O, acaso, son los títeres y sus curiosas formas y mecanismos los poseedores de tamaña virtud? Por cierto, ¿y si en lugar de niños, fuesen adultos los espectadores, los resultados serían semejantes?

El títere como forma.-

Todos los títeres están constituidos por al menos una sustancia física, por un determinado tipo de materia. Madera, hierro, cuero, papel, tejidos... verduras, determinadas partes de la anatomía humana... ondas luminosas de diferente intensidad proyectadas sobre una superficie material..., son manifestaciones físicas de la materia que podemos encontrar metamorfoseadas en títeres. Esa materia está destinada a ser percibida visualmente por los espectadores potenciales, los cuales, dependiendo de la concreta plasmación formal del títere, recibirán de manera inconsciente una serie de mensajes emocionales, afectivos, no racionales, que constituyen la primera capa del poder misterioso de los títeres. Las cualidades formales o componentes de la percepción visual del títere son semejantes a las de las llamadas artes plásticas o visuales (pintura, escultura, diseño gráfico, cine, etc.) y pensando en ellas han sido estudiadas desde hace varias décadas (Arnheim 1979; Dondis 1973). Punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, escala, dimensión y dinamismo son cualidades de la forma que se pueden detectar en cada muñeco y/o en las composiciones escénicas titiriteras.

De un contorno rectilíneo y angular se dice que es agresivo, masculino, frío; todo lo contrario de otro constituido solamente por curvas. Hablamos de colores cálidos o fríos, que se alejan o que se acercan. Aceptamos con naturalidad que un personaje de un cuadro, de un altar o de una representación de teatro de títeres sea de mayor tamaño que los demás, sólo por el hecho de ser un personaje protagonista. Sabemos, o al menos todos sentimos,



Los Cuatrocientos Golpes.



La rosa de papel (Aldebarán teatro de títeres).

que debido a nuestra condición de bípedos necesitamos inevitablemente las referencias tranquilizadoras del binomio constituido por las direcciones horizontal y vertical; la presencia de la línea diagonal la percibimos como una subversiva y revolucionaria inestabilidad: ¿quién no corre a corregir de inmediato la inclinación de un cuadro en la pared? Y qué decir de la textura de la materia que no sepan los buenos titiriteros: dentro de los tejidos ¿es lo mismo la seda que la arpillera, el algodón que el terciopelo, el tul que un paño de lana?

De todas estas cuestiones han tratado extensamente psicólogos (la escuela de la Gestalt), poetas (Goethe es autor de un hermoso tratado sobre las cualidades emocionales del color) y artistas (Vasily Kandinsky, Paul Klee o Laszlo Moholy Nagy las experimentaron, e incluso teorizaron, durante años con sus alumnos de la Bauhaus), y hoy se estudian en las Facultades de Bellas Artes y escuelas de Diseño.

Es verdad que las cualidades formales del títere pueden valorarse también desde el punto de vista de la Estética: aplicando unas categorías (siempre cargadas de un alto grado de subjetividad) como belleza, fealdad, armonía, proporción, estilo, etc. que no tienen en cuenta la función para la que ha sido creado el objeto. No creo que se deba considerar un verdadero 'títere' a un objeto que haya sido fabricado con una función exclusiva o primordialmente decorativa. Las cualidades estéticas que podemos atribuir al títere son la consecuencia de su configuración formal, que depende directamente de la función que de él se espera (religiosa, mágica, dramática) y para la que ha sido construido.

El títere como imagen.-

La forma adoptada por la materia que constituye al títere siempre es el soporte de una significación; o, lo que es lo mismo, el conjunto material del muñeco es imagen porque siempre representa a alguien o a algo distinto de sí mismo, ya sea un personaje literario, histórico o imaginario; el cuál, a través de la figura del títere, se 'hace presente', se manifiesta ante aquellas personas que lo contemplan. La madera, el cartón y unos trapos convenientemente trabajados se convierten en 're-presentaciones' de Macbeth, Don Cristóbal Polichinela o el mismísimo emperador Carlomagno: la visión primaria de la materia y la forma es inmediatamente sustituida por la visión secundaria, simbólica, que percibimos como imagen del personaje. Para los espectadores de la función de Gignol de la película de Truffaut el muñeco de vestido encarnado con cabeza de cartón pintado y trenzas de lana dorada se convirtió de manera inmediata e irreversible en 'Caperucita Roja', la misma Caperucita que el niño imaginó mientras escuchaba el cuento de labios de su abuela o que leyó y vio en alguna edición ilustrada del mismo. El títere, debido a su cualidad de imagen, posee el poder de la 're-presentación': de presentar, de hacer visible en el tiempo 'presente' algo o alguien de otros tiempos, de otros lugares o de otros mundos.

Este nuevo tipo de poder maravilloso viene a sumarse, a complementarse, con aquél que acabamos de ver asociado a sus cualidades formales. Tam-

bién en este caso el títere comparte este poder con otras manifestaciones artísticas que utilizan como medio de expresión las imágenes. Las pruebas de que dicho poder ha existido y sigue existiendo se encuentran en las numerosas persecuciones, censuras y limitaciones legales que las imágenes han sufrido a lo largo de todas las épocas (Freedberg 1992). Las imágenes poseen entre otros poderes el de excitar sexualmente; por supuesto las declaradamente eróticas, pero también otras muchas de temáticas muy diferentes en las que esta cualidad es uno de sus principales atractivos. Es el caso de temas religiosos tan conocidos como *Adán y Eva*, *Susana y los viejos*, *el Juicio Final* con sus voluptuosos condenados, o esa pareja de santos, tantas veces representados y siempre con sus hermosas anatomías al aire, que son la *Magdalena* y *San Sebastián*. Y eso que la Iglesia, defensora y practicante de otro de los poderes notables de las imágenes, el de conmover, emocionar y enseñar (el poder propagandístico), ha procurado controlar y censurar cuidadosamente toda manifestación del erotismo en las imágenes sagradas (y no sagradas). Un ejemplo tomado de un tratadista del siglo XVII, Francisco Pacheco, suegro de Velázquez y 'veedor de la Santa Inquisición': nunca debe representarse a la Virgen con los pies descalzos, o a los ángeles mostrando la rodilla, es indecoroso. El tremendo atractivo sexual de las imágenes de sobras experimentado por todos nosotros desde la infancia y adolescencia acaba de ser descubierto recientemente por el actual jefe de gobierno italiano, Silvio Berlusconi, cuyo rostro, por muy restaurado que esté, parece ser incapaz de resistir la competencia visual del pezón rosado de la Verdad desnuda:



Arriba, el tiepolo con su imagen original; abajo, la obra ya retocada en presencia de Berlusconi

ABC.

Berlusconi tapa el seno de un tiepolo porque le "ofendía".- La obra de Giambattista Tiepolo (1696-1770) La Verdad desvelada por el Tiempo era una gran obra de arte que mostraba como el Tiempo 'desnudaba' a la Verdad. Y decimos era porque el Tiempo ya no 'desvela' nada gracias a Silvio Berlusconi y sus asesores de imagen, que han cubierto el seno desnudo de la Verdad para que en el encuadre de las televisiones no aparezca al lado de la cara del Cavaliere tan libidinosa imagen. El presidente italiano eligió la obra de Tiepolo como imagen central de la sala de conferencias de prensa del Gobierno, pero el seno descubierto de la obra de arte se consideró ofensivo. "Si os fijáis explicó a los medios el subsecretario de la Presidencia, Paolo Bonaiuti, el pezón aparece encuadrado al lado del Cavaliere en las conferencias de prensa, y hemos considerado que esa visión podría ofender..."

(Verónica Becerril, corresponsal en Roma, ABC, Sevilla, 5 agosto 2008, p. 67)

Las manifestaciones y los éxitos de las imágenes eróticas en la historia del teatro de títeres fueron estudiadas (como antes lo habían sido por otros en



Don Quijote, 1883 (Quijote Banco de Imágenes 1605-1905)

C.F.

las de la pintura, la escultura o el grabado) por Henryk Jurkowski (1990, 92-108), que señala su presencia a lo largo de los tiempos, en muy diferentes y lejanas culturas, e incluso en representaciones ante una amplia gama de niveles sociales. El mismo historiador recoge en otro de sus trabajos (Jurkowski 1990, 80-91) la también permanente y universal lucha de los poderes públicos para intentar controlar el contenido político y la crítica social que muchos teatros de títeres han ejercido desde siempre. Hay que tener en cuenta que por las manos de los titiriteros tradicionalmente han pasado personajes como reyes, príncipes, emperadores, papas, eclesiásticos, y otra gran variedad de influyentes personajes cuya imagen rara vez es 're-presentada' en escena al gusto de los poderosos. El poder de influencia política y social de la imagen de los títeres sigue vigente hoy, la era de la televisión, como demuestra el éxito de los programas satíricos basados en títeres de látex que caricaturizan a los más importantes personajes del momento. Es tal la repercusión social de estos muñecos que, a pesar de la crítica sin piedad que estos suelen ejercer sobre los cargos políticos que representan, se llega a dar el caso paradójico, al menos en así ha ocurrido en España, de ver como el líder de un partido político minoritario exigía públicamente la presencia de un títere con su caricatura en el programa televisivo escudándose en razones de 'trato igualitario democrático'.

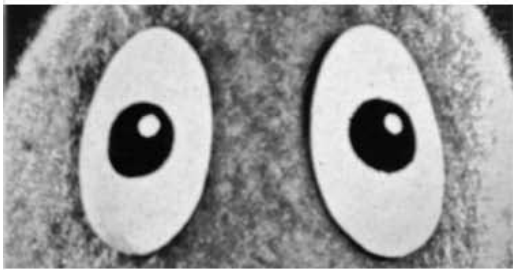
Los ataques que a lo largo de los tiempos han sufrido las imágenes (pinturas, esculturas o títeres) son consecuencia directa de este poder de 're-presentación' que hace que los iconos reciban las agresiones destinadas a un lejano representado. Los cristianos, una vez que sus creencias se convirtieron en la religión del poder político, procuraron hacer desaparecer todo vestigio de las imágenes de los dioses paganos; hace pocos años pudimos ver gracias a la televisión una escena repetida numerosas veces a lo largo de la historia: la estatua que representa al jefe de un estado, derribada y vejada por sus enemigos victoriosos; Mary Richardson, la joven sufragista que en 1914 acuchilló en la National Gallery de Londres el cuadro de la *Venus del espejo*, de Velázquez, declaró que lo hizo porque "No me gustaba la forma en que los varones la contemplan durante todo el día" (Freedberg, 1992, 457); la más famosa agresión a unos títeres es de carácter literario, pero no por eso deja de ser representativa de la capacidad que estas figuras tienen para simbolizar contenidos y hacer reaccionar a los espectadores: ocurre cuando don Quijote ataca a los muñecos del retablillo de maese Pedro.

No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaíferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla; no le persigáis; si no, conmigo sois en batalla!

Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél [...] Daba voces Maese Pedro, diciendo:

Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destraza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. ¡Mire, pecador de mí, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda!

(Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II, XXVI)



Don Quijote, sabedor de que está ante una historia de otros tiempos, sin embargo, no consiente que la morisma titiritera actúe, se haga presente, 'en sus días y en su presencia' convencido de que son verdaderos 'moros', y no 'figurillas de pasta'. El manchego arremete contra los títeres, contra las imágenes, pero no contra el titiritero que las anima (aunque también casi se lo lleve por delante).

Se podría creer que los títeres, frente a otro tipo de imágenes como las pinturas, grabados o esculturas, sólo parecen tomar vida cuando el titiritero los pone en movimiento. Esto no es exactamente así. Existe un elemento formal muy importante, compartido por otros tipos de imágenes que, aún sin movimiento, hace que éstas se perciban como vivas. Se trata de la mirada de la imagen.

La mirada de la imagen.

Una imagen sin ojos es una imagen muerta. Por el contrario, una imagen cuyos ojos parezcan que siempre miran al espectador, independientemente del lugar donde éste se sitúe, o que parezcan seguirlo si se mueve, resulta maravillosamente viva; da igual que sea una pintura o escultura y que nuestra razón sepa que sus ojos permanecen siempre inmóviles. Esto ya lo sabían los jesuitas sevillanos cuando pidieron en 1599 al pintor Alonso Vázquez que pintara para el retablo mayor de su iglesia en Marchena un Niño Jesús que "mire a todas partes y a todos los que lo miren [...] de manera que provoque a devoción" (Serrera 1991, 48); pocos años antes el escultor Juan Martínez Montañés se había comprometido a realizar la talla de ocho Vírgenes del Rosario, para ser exportadas a Chile, de manera que todas debían tener "tal expresión que parezca que miran a quienes están cerca de ellas" (Freedberg 1992, 281). Ése fue también, durante siglos, un recurso sistemáticamente utilizado por el aparato de propaganda de la monarquía española desde tiempos de Felipe II: todos los retratos del rey (y de sus regios familiares) comparten como atributo indispensable una de esas miradas penetrantes y omnidireccionales que simbolizan su poder, su presencia vigilante en todos los rincones de sus reinos donde la imagen real estaba

presente. La mirada del Rey, como la del Dios bíblico, todo lo ve, a todos vigila; al menos eso es lo que se pretendía transmitir con las abundantes reproducciones de la imagen regia (Cornejo 2005, 262-263). Pero es en el ámbito de las culturas orientales donde la importancia de la mirada en las imágenes se manifiesta de forma muy concreta en determinadas tradiciones y ceremonias de consagración de las mismas. Contaba un viajero inglés de finales del siglo XVII al respecto de la elaboración de una imagen de Buda en Ceilán: "Antes de hacerle los ojos, no es considerado un dios sino un simple objeto de metal común y corriente, al que mueven de un lado a otro por el taller con la misma falta de delicadeza con que se maneja cualquier cosa... Pero una vez que se ha dado forma a los ojos, a partir de entonces, sí es un dios"; el rito de 'abrir los ojos' a las imágenes de Buda está documentado al menos desde el siglo V d. C. (Freedberg 1992, 110-111). Probablemente tiene mucho que ver con esta creencia en el poder de la mirada de las imágenes el que los titiriteros de sombras chinos desmonten las cabezas de sus títeres bidimensionales para, de esta manera, desactivar las cualidades vitales de las figuras hasta que con ocasión de una nueva función sea necesaria su 'resurrección'.

Los titiriteros saben muy bien, desde siempre, la importancia que los ojos tienen en la configuración expresiva de un rostro. Los títeres del teatro tradicional poseen, sin excepción, una intensa mirada. Mirada que da vida a su propia imagen, pero que también, gracias a su movimiento, posee la capacidad de crear otro personaje diferente: recordemos la tradicional escena del títere que 'siguiendo' con su mirada a una inexistente mosca o mariposa la hace, sin embargo, 'visible' en la mente de los espectadores.

El títere como personaje.

Cuando una imagen se mueve, se anima, cobra vida y establece una relación activa con los seres humanos de su entorno o con otras imágenes, esa imagen se transforma en personaje. Un personaje que actúa, interpreta un rol social, entra en conflicto con otros personajes (sean o no humanos) y cuya existencia es aceptada por la mayoría de la sociedad, unas veces durante el breve tiempo de duración de una representación teatral, otras (ocurre con algunas imágenes sagradas), a lo largo de los siglos.

Teóricamente, los títeres o figuras animadas, se pueden clasificar, de acuerdo con su función, en tres grupos: de carácter mágico, religioso y dramático o teatral. Pero la realidad, resuelta a no dejarse atrapar por la cuadrícula académica, demuestra con sus ejemplos la fragilidad de las fronteras existentes entre estas categorías, como pronto se verá.

Títeres y magia.

La magia, según la síntesis realizada por Frazer en su obra *La rama dorada. Magia y religión*, basada en el estudio de las culturas y sociedades primitivas, pretende conocer los secretos de las leyes naturales y actuar en consecuencia. Estos principios de la que llama magia simpática o simpática se basan en una ley de semejanza (lo semejante produce lo semejante) de la

que el mago deduce que puede producir el efecto que desee sin más que imitarlo; y una ley de contacto o contagio (las cosas que una vez estuvieron en contacto se interactúan a distancia, una vez roto el contacto) por la que el mago deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto (Frazer 1986, 33-35).

Cuando un indio ojebway desea hacer daño a alguien, hace una imagen pequeña de madera de su enemigo y le clava una aguja en la cabeza o en el corazón, o le dispara una flecha, creyendo que cuando pincha o agujerea la imagen siente su enemigo en el mismo instante un dolor terrible en la parte correspondiente de su cuerpo, y cuando intenta matarlo resueltamente, quema o entierra el muñeco, pronunciando mientras lo hace ciertas palabras mágicas

(James G. Frazer, *La rama dorada*, p. 36)

El pueblo Nupa, de Nigeria, utilizaba para su culto *ndakó ghoyá* una gran máscara en forma de cilindro, hecha de paño blanco, y lo suficientemente ancha como para que en su interior cupiese un hombre que la manejaba con una vara de casi cuatro metros de altura, “a veces saltando y corriendo o inclinando la pértiga hacia un lado y otro, levantándola y bajándola y haciendo mecerse al tubo de tela”. Es interesante constatar cómo una vez dentro de la máscara, el bailarín que la maneja era considerado inseparablemente de la cosa que representaba: ya nadie lo llama por su nombre sino por el de *ndakó ghoyá* (‘Abuelo’ o ‘Antepasado Ghoyá’) y es considerado absurdo ofrecerle de comer o beber mientras dura la larga ceremonia porque “los espíritus no comen”. En cuanto a la gran máscara que no es otra cosa que un gran trozo de tela cortada y confeccionada, muchas veces remendada y con parches, una vez efectuado un sacrificio consagradorio en ellas, dejaba de ser considerada un simple objeto material para convertirse en la misma cosa que simboliza. “La imagen, una vez preparada, montada, adornada y ataviada adecuadamente, se convierte en el *locus* del espíritu. Pasa a ser lo que se cree que representa” (Freedberg 1992, 48-50).

Los títeres mágicos, que como se ha visto, sirven para perjudicar a los enemigos o hacer presentes a los espíritus, también hacen de intermediarios para controlar los fenómenos naturales. En China, cuando se deseaba la lluvia, se fabricaba un gran dragón de papel y madera que representaba al dios-lluvia y se le llevaba en procesión; pero si la deseada precipitación no llegaba el gran títere era insultado y despedazado. También en Siam, cuando quieren que llueva, exponen las imágenes de sus dioses a las inclemencias del sol; pero si, por el contrario, desean tiempo seco, quitan las cubiertas de sus templos y permiten que la lluvia caiga sobre sus ídolos. Creen que el castigo de los fenómenos indeseados del tiempo atmosférico sobre sus imágenes inducirá a los dioses a escuchar las peticiones de sus fieles (Frazer 1986, 103). Pero también en nuestra cultura occidental son frecuentes este mismo tipo de fenómenos, también revestidos de tradiciones religiosas. En varios lugares de Navarra se ofrecían rogativas de lluvias a San Pedro, y como medio de presión al santo, se le llevaba en procesión

hasta el río, donde se le invitaba tres veces a concederle sus peticiones; si el santo no cumplía con estas, tiraban su imagen al agua, ante las protestas de los clérigos que argumentaban que una simple amenaza al santo serviría igualmente. El mismo ritual de meter a un santo en agua hasta que éste les conceda la lluvia era habitual en diversas poblaciones de Francia (Frazer 1986, 106). La imagen del santo, habitualmente receptora de las oraciones de los fieles, sufre también los castigos o 'chantages' de estos que, como en el caso de las figurillas que sufren las torturas de los indios ojebway, pretenden que el santo, por efecto de principio de semejanza de la magia simpática, se vea obligado a cumplir las solicitudes de sus fieles.



Cristo de Lebrija, s. XV.

En tiempo que los vándalos andaban como unas furias, talando las tierras por donde entraban, apartaron a Calabria, a donde hicieron innumerables estragos, matando, hiriendo, abrasando, y asolando cuanto había a las manos; entre otras alhajas que hubo uno de aquellos Bárbaros, fue una Imagen de San Nicolás Obispo, muy estimada en toda aquella tierra. Preguntó [a] uno de los cautivos naturales, quién era aquel hombre pintado: respondióle que era Imagen de San Nicolás, [por] cuya intercesión Dios hacía innumerables milagros, refiriéndole algunos, de que el Bárbaro quedó gustoso, pareciéndole que en aquel Santo tenía un Cautivo que le importaba mucho para su vida, y buenos sucesos de su casa. Tuvo necesidad de hacer ausencia, y fiado en el poder del Santo, le dejó en su tienda por guarda, encomendándole el oro, y plata que en ella había: habló con él como si estuviera vivo y díjole: Aquí os dejo en mi lugar, para que guardéis mi hacienda, dadme buena cuenta della; porque si me faltare algo, me lo habéis de pagar. Con esto se fue, y dejó las puertas abiertas, y entraron ladrones que le robaron cuanto tenía. Cuando volvió por la noche, y halló su casa robada, entrísteciese sobre manera, y quebrando su cólera contra el Santo, le riñó por el hurto, como si él tuviera la culpa, diciéndole: No os dejé yo por guarda de mi casa, ¿qué cuenta me habéis dado della? Sois vos el que rescatáis los cautivos, y resucitáis los muertos, ¿cómo no habéis guardado mi hacienda? y diciendo, y haciendo tomó la Santa Imagen, y la dio muchos azotes, y luego la arrimó a un lado, diciendo: pues dad orden de que se me restituya lo hurtado; porque donde no, os juro que os he de echar en un fuego.

Parece que el Santo temió la amenaza del gentil, y no fue sino que se apiadó de su alma, y no quiso ver más ultrajada su imagen, y así a la misma hora apareció a los ladrones que estaban en un campo repartiendo la hacienda que le avían robado, y les dijo con rostro severo, y muestras de indignación: ¿qué hacéis aquí malos hombres tan descuidados? Volved luego el robo que habéis hecho, a cuyo es: mirad que mi Imagen es maltratada por haber quedado a guardarla: no os detengáis un punto porque daré parte a la justicia, y todos moriréis ahorcados. Cayoles un temor tan grande oyendo esto, que luego sin más dilación tomaron la hacienda, y volviendo con ella a la Ciudad, la dieron a un hombre de confianza para que la restituyese a aquel Gentil, en cuya casa la echó por parte secreta, sin ser sentido.

Cuando el Bárbaro se levantó a la mañana, y vio su hacienda en su tienda, sin faltar nada, no se puede fácilmente decir el gozo que tuvo, y cuánto se maravilló del milagro: tomó la Imagen de San Nicolás en las manos, y derramando muchas lágrimas, besaba sus pies y decía: O Santo Bendito, y con quanta razón sois venerado de los Cristianos, hasta ahora he estado ciego; pero de hoy más conozco, que sois fiel siervo de Dios, a quien yo venero como tal; mi alma os ofrezco, mi vida, mi hacienda, y toda mi familia, y cuanto fuere, y tuviere para vuestro servicio. Bautizóse luego, y con él su mujer, hijos, y criados, y edificó un Templo al Santo, adonde puso su Imagen con suma veneración, y labró un sepulcro para sí, y para los suyos, deseando quedar debajo de su amparo en la otra vida, como avían estado en ésta.

(Alfonso de Andrade, *Itinerario historial que debe guardar el hombre para caminar al cielo...*, [Barcelona, Josef López, 1684], grado XI, § XXI, pp. 158-159)

La función protectora de las imágenes (apotropaica), que se aprecia en la historia del Bárbaro y San Nicolás y que sigue vigente en nuestros días, como se deduce de las imágenes que se pueden ver situadas en las entradas de muchas casas de campo o de pisos urbanos, fue utilizada durante la Edad Media en las arcas y cajas fuertes donde, quienes tenían esa suerte, guardaban su dinero y joyas. En el interior de sus tapas se pegaban estampas de la Virgen o de algún santo con el propósito de que velaran por la integridad del contenido del arca; que, además, una vez abierta, venía a convertirse en un pequeño altar. Gracias a esta costumbre han llegado hasta nuestros días algunos ejemplares de las primeras estampas xilográficas realizadas en Europa durante los siglos XIII y XIV.

Títeres y religión.

La religión de los antiguos griegos y romanos consideraba que las imágenes permiten a los creyentes percibir y entender lo divino. La cristiana, sin embargo, se debatió desde sus primeros tiempos entre los partidarios del uso de las imágenes sagradas, deseadas por los fieles y vehículo de propagación de sus dogmas, y los de su rechazo por el riesgo de caer en la superstición y la idolatría. Tras periodos en los que triunfó la iconoclastia y después de sufrir los conflictos derivados de las diversas posiciones que se desarrollaron en su seno y que, entre otras cosas, causaron la división del cristianismo durante el siglo XVI, la Iglesia católica optó en su Concilio de Trento por favorecer el uso de las imágenes sagradas como medio de propagación y mantenimiento de su fe.

“Dios Todopoderoso y Eterno que no repruebas que se pinten o esculpan imágenes y efigies de tus santos...”, así comienza la ceremonia de bendición de las imágenes sagradas desde el Concilio de Trento. A partir de ese momento la figura puede recibir el culto de los fieles, los cuales si se arrodillan con devoción a suplicarle, invocarle o adorarle, quedarán libres de peligros y merecerán que se les concedan sus peticiones; aunque esa adoración, en teoría, no debe ser hacia la imagen sagrada concreta, sino a su prototipo, es decir, hacia el santo o divinidad al que la imagen representa.

Muchas de las imágenes sagradas, ya desde la antigüedad, fueron concebidas para el movimiento. Unas, escultóricas, tienen articulaciones que les permiten mover brazos, cabeza, ojos o cintura, y en ocasiones determinadas se utilizan para conseguir un fuerte efecto dramático y simbólico en los fieles espectadores. Sin embargo, muchas otras, aunque no posean estos mecanismos e, incluso, sean bidimensionales, también son movidas y también participan dinámicamente en ceremonias y rituales religiosos convertidas en personajes de una historia o conflicto dramático: las procesiones son el marco donde, casi siempre, tienen lugar estas dramatizaciones en las que las imágenes son utilizadas como títeres sagrados que juegan su papel.

Las esculturas sagradas con partes móviles son conocidas en culturas tan lejanas como la del Antiguo Egipto o la Grecia Clásica. En el Museo Arqueológico de Sevilla de Sevilla se conserva una pequeña figura de la diosa feni-



Cristo de Lebrija, en su urna.

cia Astarté, de hacia el siglo VIII a. C., que poseía un brazo articulado cuya función se desconoce. Sí se sabe, en cambio, el uso que daba a algunas imágenes utilizadas en celebraciones litúrgicas medievales en la Europa cristiana occidental (Freedberg 1992, 326-331). El Cristo crucificado de brazos articulados en sus hombros participaba en las representaciones sacras de la Pasión, especialmente en la escena del Descendimiento y en la de la Resurrección. En la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija (Sevilla) se conserva uno de estos crucificados, del siglo XV, que se ha venido utilizando en esta ceremonia hasta el pasado siglo.

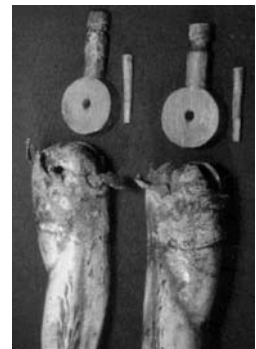
[José Cortines Pacheco, Hermano Mayor de la Hermandad de los Santos, Lebrija:] El Viernes Santo era el día cumbre en la Parroquia. Primero el Descendimiento de la Cruz. En las gradas del altar mayor, sobre el fondo negro del inmenso velo que lo recubría desde el primer día de Cuaresma, según la desaparecida costumbre, estaba colocado en su cruz arbórea el Cristo gótico de articulados brazos; en el lado del Evangelio, la Virgen de la Victoria, ya instalada en su paso de palio. Desde el púlpito, el oficiante principal pronunciaba un sermón que interrumpía brevemente para indicar a otros que le quitasen al Cristo la corona de espinas. Seguía glosando los episodios de la Pasión y de nuevo hacía una pausa para ordenar que ahora le desclavaran la mano derecha. La imagen colgada de un solo brazo resultaba de un patetismo extraordinario. Continuaba el sermón y al poco indicaba que le quitaran el clavo de la izquierda y, finalmente, el de los pies. Las sagradas reliquias eran presentadas a la Virgen, mientras el cuerpo del Señor lo tomaban devotamente los Hermanos del Santo Sepulcro y lo depositaban en la urna o caja de madera y cristal que estaba en el presbiterio bajo.

(M^a Dolores Barroso Vázquez, Patrimonio artístico de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija, Sevilla, 1996, pp. 10-11)



Cristo de Lebrija, s. XV.

Muy famosos han sido el Cristo de Limpias (Santander) que mueve párpados, ojos, labios e, incluso, suda sangre; y el Cristo de Burgos, de cabeza y brazos móviles, y de piel elástica (Varey 1957, 30-35). La Virgen sedente con el Niño sentado en su regazo fue muy utilizada en el *Officium Stellae*, en el que clérigos disfrazados de Reyes Magos establecen un diálogo con Herodes y con las parteras, que señalan en un momento dado al Niño y éste responde moviendo los ojos y la cabeza; según un texto del siglo XI, procedente de Nevers (Francia). De esta tipología de Virgen en Majestad, tan frecuente en los siglos medievales, existen varias imágenes articuladas en Sevilla que tradicionalmente se han venido relacionando con el reinado de Fernando III de Castilla, conquistador de la ciudad en 1248 (Cornejo 1996, 241-243). La más importante de todas ellas, la Virgen de los Reyes, actual patrona de la ciudad, posee mecanismos internos en ambas figuras (Virgen y Niño) que en su época les permitían mover cabeza, brazos y piernas. La imagen formaba parte de la escenografía de la Capilla Real



Aticulaciones de los hombros.

de la primitiva mezquita-catedral sevillana: estaba situada a mayor altura que las imágenes, también sedentes, de los reyes castellanos Fernando III, Alfonso X y la esposa de éste, Beatriz de Suabia, cuyos restos estaban allí enterrados. Las imágenes de la Virgen de los Reyes y del rey Fernando son las protagonistas de una de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio (CCXCII) que recoge el carácter maravilloso de ambas imágenes.



Virgen de los Reyes.

[Síntesis de la Cantiga CCXCII:] San Fernando era ferviente devoto de Santa María, y siempre que conquistaba algún pueblo a los moros, ponía la efigie de la Virgen en el portal de la mezquita. Cuado su hijo D. Alfonso hizo labrar para aquel egregio monarca una suntuosa sepultura, metió en el dedo de la estatua de San Fernando un anillo de oro con una piedra preciosa. El Santo Rey se apareció al maestre Jorge, artífice que había hecho el anillo, y le dijo que pusieran la efigie de Santa María en lugar de la suya, y que a ella le dieran el anillo. Maestre Jorge comunicó la visión al Tesorero de Sevilla, el cual, al contemplar la estatua de San Fernando, advirtió con asombro que se le había salido el anillo del dedo. Ambos lo pusieron en el de la Virgen.

(Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, I, Madrid, R.A.E., 1889, p. LXXXI)

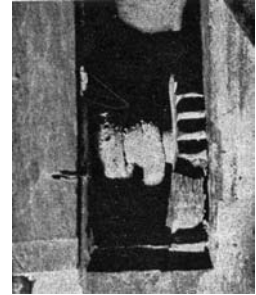
No es casual el hecho de que muchas de las historias atribuidas a imágenes medievales reflejen acciones milagrosas que coinciden con las que podían ejecutar las esculturas articuladas que conocemos. En las mismas *Cantigas de Alfonso X* aparecen imágenes de la Virgen que dan la comunión (IV), que doblan un dedo para impedir que le saquen un anillo vinculado a una promesa (XLII), que lloran (LIX), que se trasladan de un lugar a otro (CLXII), o que cambian de color y de postura (CCCLXI); como también hay Crucificados que descuelgan su brazo para dar una palmada (LIX). El movimiento de las figuras, unido al rico y expresivo aspecto externo y a su proclamado carácter sagrado, causaba el impacto deseado sobre los espectadores de las ceremonias y ritos en los que aquellas participaban. También lo podían causar otro tipo de esculturas animadas, no estrictamente religiosas (como los bultos funerarios), que en algunos casos las autoridades intentaron controlar por el peligro que suponían para los ignorantes que las pudiesen considerar como divinas.

...mas como la visitase [la Catedral de Toledo] la Cathólica Reyna doña Ysabel, y juntamente las illustres capillas que están en su ámbito, y en particular repárase en vna que fundó el Condestable de Castilla don Álvaro de Luna, aquél tan priuado del Rey don Iuan segundo, y viesse en ella vn famoso túmulo de bronce, con unas figuras del mismo metal, que todas las veces que se dezía Missa en el altar mayor della, torciendo vn secreto tornillo que tenían, se leuantauan puestas las manos, a la manera de quien assiste al santo sacrificio de la Missa: la cuál acabada, destorciendo el tornillo se tornauan a su antiguo y ordinario lugar. Pareciole a la prudente y considerada Reyna, que tenía aquella inuención algunos inconvenientes, y en especial que algunos simples y ignorantes labradores, viéndolas menear se arrodillauan y dauan golpes en los pechos, juzgándolas por diuinas, dándoles como a tales, la no deuida adoración: y en realidad de verdad, el modo y traça del artificio, tenía al parecer algún olor de idolatría, y ansí mandó se quitasse todo el túmulo, y figuras dél, y se pusiesen de piedra, como se ven hoy día...

(Eugenio de Robles, *Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco Ximenez de Cisneros: y del oficio y Missa Muzarabe*, Toledo, 1604, pp. 258-260: en Varey 1957, pp. 38-39)

La escultura funeraria que cobra vida (que se mueve, que habla) para vengar alguna ofensa hecha al personaje que representa o a la propia escultura es un tema recurrente en la literatura, sobre todo dramática, europea y española (Menéndez Pidal 1939, 99-100). La más famosa comedia de este asunto sería *El convidado de piedra*, considerada hasta hace poco como de Tirso de Molina, que supuso el inicio de la serie de piezas cuyo protagonista es don Juan Tenorio; aunque este mismo argumento se encontraba en la literatura clásica griega (Aristóteles, Plutarco, Dion Crisóstomo), en otras comedias de nuestro Siglo de Oro (Lope de Vega: *Dineros son calidad*) y seguiría siendo atractivo para un romántico como Bécquer (*El beso*).

Especialmente interesante es el uso simbólico que los reyes de Castilla hicieron de las estatuas articuladas del apóstol Santiago. Siguiendo una tradición de tiempo de los godos, los monarcas de los reinos de la península ibérica nunca aceptaron en las ceremonias de su proclamación real ninguna clase de intermediación humana que pudiese simbolizar una dependencia del rey a otra persona o institución, singularmente a la Iglesia. Algo que, por ejemplo, ocurría con la monarquía francesa, cuyo rey debía ser ungido y coronado por los preladados franceses para ser proclamado como tal (Cornejo 2005, 217-223). Cuentan las crónicas que Alfonso XI recibió la 'pescozada' que lo convertía en caballero, no de otro humano ante el que debería de arrodillarse, sino de la escultura articulada de propio apóstol Santiago en su catedral compostelana; otro tanto hizo la figura del santo, esta vez en el Monasterio de las Huelgas (Burgos), cuando coronó con sus artificiales manos a Enrique I. De esta forma el rey dejaba patente que su poder provenía directamente de la divinidad y como tal debía de ser respetado; y que en ningún caso éste había sido otorgado graciosamente por otros seres mortales. El títere sagrado del apóstol actuaba como personaje necesario para manifestar visiblemente la concepción sacra de la monarquía castellana, sintetizada en esa frase tan utilizada durante siglos de 'Rey por la gracia de Dios'.



Mecanismos internos de la Virgen de los Reyes y del Niño.

...el Rey salió de Burgos, et fue por sus jornadas en romería a visitar el cuerpo sancto del Apóstol Sanctiago. Et ante que llegase a la ciubdat, fue de pie desde un lugar que dicen la Monyoja: et entró así de pie a la ciubdat, et en la Iglesia de Sanctiago, et veló y toda esa noche teni / endo sus armas encima del altar. et en amaneciendo, el Arzobispo Don Joan de Limia dixole una Misa, et bendixo las armas. Et el Rey armose de todas sus armas, et de gambax, et de loriga, et de quixotes, et de canilleras, et zapatos de fierro: et ciñose su espada, tomando él por sí mesmo todas las armas del altar de Sanctiago, que ge las non dio otro ninguno: et la imagen de Sanctiago, que estaba encima del altar, llegose el Rey a ella, et fízole que le diese la pescozada en el carriello. Et desta guisa recibió caballería este Rey Don Alfonso del Apóstol Sanctiago...
(Crónica de D. Alfonso el Onceno..., ed. Francisco Cerdá y Rico, Madrid, Antonio de Sancha, 1787, pp. 185-186; en Varey 1957, p. 33)

Aviendo cumplido con la funeral Pompa del Rey difunto, los Ricos hombres y Prelados aclamaron por Rey a Don Enrique: coronóse en la ciudad de Burgos. El Monesterio de las Huelgas tiene recibido, que fue coronado en dicho Monesterio, y que en memoria de esto se conserva una Imagen del apóstol Santiago, Patrón de España, la qual con artificio juega los braços: y añaden (según la tradición) que la misma Imagen le puso el Cetro en la mano, y la Corona en la cabeça.
(Alonso Núñez de Castro, *Corónica de los señores Reyes de Castilla... Don Enrique Primero...*, Madrid, 1665, p. 280; en Varey 1957, p. 34)

Las procesiones religiosas han sido siempre un marco muy a propósito para el desarrollo de escenas teatralizadas en las que las imágenes se convierten en personajes que representan su papel delante de y con la participación de un gran concurso popular. Las que en mayor número han perdurado son las vinculadas al ciclo de la Pasión que se desarrollan durante la Semana Santa, pero también fueron muy importantes otras, sobre todo las del Corpus Christi (Cornejo 1996, 243; Sánchez 2003, 489-505). Incluso en procesiones mucho más sencillas, como lo eran los famosos Rosarios de la Aurora, es posible detectar el uso de las imágenes actuando como personajes y como tales relacionándose con su entorno.

Los Rosarios de la Aurora se desarrollaron en el siglo XVIII como una nueva forma de expresar la devoción a la Virgen. Primero fueron los compuestos exclusivamente de hombres, luego, a partir de 1730, los de mujeres. Fue tal su éxito que era rara la ciudad o pueblo de España que no tuviese al menos una cofradía dedicada a este menester. En 1787, sólo en la ciudad de Sevilla (por entonces con unos 72.000 habitantes) procesionaban 80 Rosarios, entre los masculinos y los femeninos, y en una de sus parroquias, la del Sagrario, salían 18. La procesión estaba conformada por los hombres o mujeres cofrades con faroles, bajo la dirección de un sacerdote que, tocando una campanilla, regía la procesión señalando las paradas cuando éstas fuesen convenientes. No debía de faltar una Cruz procesional y un estandarte o 'simpecado' con la imagen, pintada o bordada, de la Virgen.



El Rosario de la Aurora, Glorieta de José García Ramos, Sevilla.

La música que acompañaba los cantos en honor a la Virgen (tocada por un grupo de instrumentos semejantes a los empleados en los bailes o saraos, incluidos los platillos) jugaba un papel destacado. La imagen de la Virgen en el simpecado era animada por su portador o portadora haciendo que ésta diera “cabezadas”, es decir, saludara con una inclinación a los devotos que le ofrecían limosna, le rezaban, o a otras imágenes o simpecados de otro de los Rosarios con los que a menudo se cruzaban (y con los que más de una vez acababan en gresca, provocando el famoso dicho de: ‘Acabó como el Rosario de la Aurora’). Así, una imagen sagrada bidimensional actuaba como un auténtico títere, eso sí, en el marco de un ceremonial religioso. A algunos eclesiásticos racionalistas del Siglo de las Luces no les parecía esto demasiado conveniente.

¿Qué diremos del ridículo ceremonial que se practica cuando en la calle se enqüentan los Rosarios? Como si fuera un enqüentro mundano se evaüan primero sus políticas, convenidos qual ha de tomar el mejor lugar, hasta las Imágenes hacen su cumplimiento despidiéndose con muchas cabezadas los Sinpecados (En Sevilla llaman Sin-Pecado al Estandarte de Ntra. Señora, que se lleva en el Rosario). Aún más hemos visto. Quando el Campanillero recoje alguna limosna, toca la campanilla, y como instruido el que lleva el Sinpecado se buelbe a la casa donde dieron la limosna, y le da las gracias con otra cabezada del Sinpecado.*

(Carta apologética del Doctor D. Francisco de Paula Baquero. Respuesta a el Sr. D. Joseph López Herreros, del Consejo de S.M. Alcalde del Crimen en su Real Audiencia...

Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez, Francisco Antonio Hidalgo y Compañía, 1784)

Las procesiones de Semana Santa han desarrollado, sobre todo en Andalucía, un discurso dramático en el que las imágenes, situadas sobre los llamados ‘pasos’, se comportan como auténticos personajes de un drama sagrado. El Jesús Nazareno con la cruz a cuestas aparenta, con el provocado vaivén de su túnica, caminar fatigosamente sobre las cabezas de la multitud expectante. La Virgen, coronada y ricamente engalanada, parece danzar majestuosamente al ritmo de los varales que sujetan el palio, de los candeleros, de las joyas que titilan sobre su pecho y de las múltiples llamas de los cirios que iluminan su rostro con una vibración fantasmagórica. El caballo del centurión romano parece marcar el paso con sus crines y cola al viento; los ropajes, los penachos de pluma, los velos, las palmas, los olivos, las flores..., contribuyen a la apariencia vital de las imágenes. Todo un concurso colectivo de cofrades, costaleros, músicos y espectadores que también participan con sus ‘saetas’, piropos, rezos, aplausos o silencios puestos al servicio de un espectáculo en el que las imágenes son protagonistas activos.

En ocasiones las imágenes sagradas están articuladas y son capaces de ejecutar determinados movimientos que vienen a añadir un grado más de emoción y misterio al drama representado. Sobre todo eran empleadas en las representaciones de la llamada ceremonia de los ‘Pasos’ o ‘Misterios’, auténtica representación teatral popular, con imágenes-títere actuando junto a seres humanos que fueron muy escenificadas durante siglos, y en muchos lugares, pero que gracias al rigor de las autoridades eclesiásticas,

deseosas de evitar lo que consideraban manifestaciones 'ridículas' o irreverentes, muy pocas de ellas han llegado hasta nuestros días (Sánchez 2003, 501-505).

Como representaciones religiosas de singular carácter y con pormenores muy dignos de ser notados, narraremos las de los principales Misterios de la Pasión, como se celebran en Marchena, pueblo de la provincia de Sevilla, de populoso y rico vecindario, acomodándonos en todo a la realidad.

Es la hora del amanecer del Viernes Santo. La muchedumbre acude a la plaza de la iglesia donde se venera la imagen de Nuestro Padre Jesús. Ábrense de par en par las puertas del templo y salen los penitentes, unos con cirios encendidos, llevando otros unas tablas pintadas, o esculturitas, llamadas pasos, y, precediendo a las imágenes de Jesús con la Cruz a cuestas, la Virgen y el Evangelista, colocadas en sendas andas y vistiendo riquísimas túnicas de terciopelo bordadas en oro [...]

Ordenados los hermanos de paso y seguidos de los hermanos de horquilla, que alumbran a las imágenes, la procesión se dirige a la plaza del Ayuntamiento. Al pasar delante de un viejo palacio perteneciente al duque de Osuna, salen hombres que representan a los sayones (judíos que prendieron a Cristo) y hacen como que prenden a Jesús, encerrando el paso en aquel vetusto edificio. En tanto son llevadas las imágenes de la Virgen y el Evangelista bajo las arcadas de la plaza.

Verificado el Prendimiento de la forma expresada, comienza la representación de la Pasión. Un sacerdote, asomado a uno de los balcones de cualquiera de las casas de la plaza, explica los pasajes del Prendimiento hasta que Jesús fue llevado a la presencia de Herodes y Pilato. Al llegar a este punto y decir que Pilato lo sentenció, ábrense las puertas del palacio ducal y por ella van desfilando hombres a pie y a caballo, que representan a las legiones romanas, músicos, penitentes y, por último, la imagen de Jesús. En estos instantes, el pregonero, desde otro balcón de la plaza, pronuncia la sentencia, que dice así: "Esta es la justicia que manda hacer Poncio Pilato [...]"

Concluido el pregón, llevan lentamente las andas en que va Jesús, imitando con los movimientos las tres caídas. La Mujer Verónica se adelanta y con un lienzo blanco hace como que enjuga la faz de la imagen, lienzo que luego muestra a la multitud. A una voz del predicador, que refiere como el Evangelista busca ansioso a su maestro, por una de las calles que en la plaza desembocan aparecen las andas en que va la imagen de San Juan, las cuales andas son llevadas al lado de las de la Virgen, y ambas se dirigen al encuentro de de las de Jesús, lo que impide la guardia romana [...]

Terminado el pregón del ángel [un niño desde otro balcón de la plaza], continúa el predicador refiriendo los episodios de la Pasión, y, al llegar al pasaje del Descendimiento de la Cruz, aparecen los Santos Varones, que desclavan el cuerpo de Jesús, lo bajan y colocan en los brazos de la Virgen, a quien rodean tres mujeres, que representan a las Tres Marías. Seguidamente se deposita la imagen de Cristo en el sepulcro (una urna de cristal y plata) y vuelve la procesión a la iglesia de donde salió.

(Luis Montoto y Sedas, *Representaciones populares dramáticas en Andalucía*, pp.41-43)



Jesús Nazareno articulado.

Así, San Juan señala a Jesús con su dedo índice; la Verónica extiende sus brazos para enjugar el rostro de Cristo y, luego, mostrar la imagen en el paño; la Virgen se lleva las manos al rostro, mueve la cabeza y extiende los brazos desesperada, o, como en el caso de la encargada en 1578 al escultor Gaspar del Águila, debía de poseer dos caras, como las de las máscaras del teatro griego: una alegre y la otra triste. El Nazareno, finalmente, imparte la bendición con el brazo que no sujeta la cruz: todavía lo hace anualmente Jesús el Rico, en la Semana Santa malagueña, o el también malagueño, de la iglesia de San Juan de Letrán, en Arriate (Sánchez 2003, 502, 507, y fotos 9 y 10).

[Contrato entre el escultor Juan Gómez y la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, de Orán. Archivo Histórico Provincial de Málaga, Escribanía de José Benítez, leg. 1237 (1622), ff. 401r-402v: por] quatro imágenes de madera que an de ser un Xpo. para la cruz a cuestas e un San Juan Ebanxalista y una ymagen de Nuestra Señora y una muger Barónica... cada una de siete quartas e media de largo, encarnados rostro e manos, e los dos pies de las dos de las dicha ymágenes de manera que estén de medio cuerpo arriva masivas e lo demás con armadura e bien acavadas, e la ymagen de San Juan a de ser de gonces, de manera que buelva a el rostro donde le movieren e que señale con la mano derecha, e que la muger Barónica abra y sierre los brazos a el rostro.
 (Sánchez, "Máquinas para la persuasión...", pp. 503-504)

Títeres y teatro.

El teatro se dice que nació en Grecia a partir de las ceremonias y cultos que hacia el siglo VII a. C. los helenos dedicaban a Dioniso, dios de la fertilidad, de la siembra y recogida de cereales, de la vendimia y del vino (de la embriaguez); divinidad, por tanto, que forma parte de la tradición ancestral que a lo largo de la Historia y bajo otros nombres aparece vinculada a la Madre Tierra, a la vida, muerte y resurrección cíclica de la Naturaleza. Una parte importante del rito religioso que dio origen al teatro era una procesión en la que participaba un carro con forma de barco sobre el que se colocaba una escultura de Dioniso a la que los participantes en el cortejo cantaban los llamados 'ditirambos' y danzaban vestidos de macho cabrío: títeres, religión y teatro vienen cogidos de la mano desde un principio. Incluso los personajes del teatro clásico griego tenían más el aspecto de un fantoche (con sus expresivas máscaras, que también deformaban y amplificaban su voz, y sus altos coturnos que transformaban sus proporciones) que el de un actor tal como se entiende hoy. Ya se ha visto como durante la Edad Media, época del renacer del teatro en Occidente, vuelven a aparecer en torno a la religión una variedad de ceremonias, rituales o dramas litúrgicos en los que de nuevo representan juntos imágenes animadas y actores. Tras estas fases embrionarias en el seno de la religión, el teatro se hizo profano e incluso fue criticado y perseguido por las instituciones eclesiásticas en la medida en que seguía siendo depositario de aquellas características consustanciales a los antiguos ritos dionisiacos (irracional, esencial, profundo, oscuro, colectivo, instintivo, natural, incontrolable, ancestral, extraño extranjero, embriagador, sexual, femenino...).

El teatro se hizo civil y, paralelamente, desterró de su ámbito el uso de imágenes animadas: títeres y titiriteros tomaron su propio camino, unas veces, siguiendo los pasos e imitando al teatro de actores, y muchas otras, desarrollando un lenguaje dramático propio. Para que exista teatro de títeres son necesarios tres elementos: el público (como en el teatro de actores), el títere (imagen animada) y el animador del mismo (tradicionalmente invisible para el público). Así, mientras que el cuerpo del actor de teatro soporta y, junto a su vestuario y maquillaje, es la imagen de su personaje, proponiendo una identificación que es aceptada sin dificultad por los espectadores, en el teatro de títeres, estos, objetos materiales, convertidos en imágenes y movidos por su animador, son el soporte de los personajes dramáticos.

Esto último genera en el espectador un conflicto que parece ser irresoluble: por una parte, él sabe que el títere es un muñeco sin vida, que en su afán por imitar a la vida real suelen resultar cómicos y grotescos, pero por otra, es difícil que no sucumba a la ilusión de que los personajes encarnados en los títeres son reales, existen, sienten y padecen en un mundo propio.

De hecho, es un debate entre dos formas de percepción: los títeres pueden ser percibidos o como personas vivas o como muñecos sin vida. Como podemos percibirlos solamente de una forma cada vez, nos enfrentamos con dos posibilidades:

a) Percibimos los títeres como muñecos, esto es, enfatizamos su carácter inanimado. Es el material de que están hechos lo que nos impresiona como algo que estamos realmente percibiendo. En este caso, sin embargo, no podemos tomar seriamente su discurso o sus movimientos, resumiendo, ninguna manifestación de su vida; por lo tanto los encontramos cómicos y grotescos [...] Los percibimos como figurines pero ellos nos exigen que los tomemos por personas; y esto invariablemente nos divierte. Todo el mundo sabe que los títeres producen realmente tal impresión.

*b) Pero hay otra posibilidad; podríamos concebir los títeres como seres vivos enfatizando sus expresiones de viveza, sus movimientos y discursos, y tomarlos como reales. Nuestra conciencia de que los títeres no están vivos retrocede, y recibimos el sentimiento de algo inexplicable, enigmático, y asombroso. En este caso, los títeres parecen actuar misteriosamente (Otakar Zich, *Drobné umění – výtvarné snahy*, Praga, 1923, pp. 7-9; en Jurkowski 1990, 54-55)*

Para Otakar Zich, compositor y estudioso de la recepción de la música y el teatro, frente a la percepción racional del títere como objeto 'grotesco' en su impotencia para aparentar la vida, existiría otra, irracional, que olvidando de qué está hecho, lo considera como una cosa viva, que habla y se mueve por sí misma, en fin, que se convierte en una criatura con cualidades 'mágicas' o 'milagrosas' propias del pensamiento animista o de la fe religiosa. En el arte de provocar este segundo modo 'mágico' de percepción en los espectadores se basa el éxito del teatro popular de títeres desde sus principios en la Edad Media hasta nuestros días (Jurkowski 1990, 14-16). Del estudio de Zich, realizado a partir del teatro de títeres que él vio y conoció, se deduce la existencia de dos tipos de público: el popular, para el que los títeres son seres misteriosos que provocan asombro; y el culto, para el que los títeres nunca dejan de ser títeres, en el sentido material de la palabra (Jurkowski 1990, 55).

Estas dos maneras de encarar al teatro de títeres tienen su paralelismo y su relación directa con la forma de percibir las imágenes en general. Freedberg (1992, 33-37, 43, 62-63) también hace hincapié en las diferentes maneras de enfrentarse a ellas: basadas en la razón o en la emoción, en lo cognitivo o en lo instintivo. Siendo las reacciones emotivas e instintivas las que tradicionalmente se asocian a las clases populares e incultas, a los llamados pueblos 'primitivos' y a los niños o personas inmaduras; por el contrario, las reacciones racionales y cognitivas, se consideran las propias de las clases cultas, del pensamiento 'científico' y de las personas maduras y equilibradas. Sin embargo, no cree Freedberg que ambas realidades sean excluyentes, al contrario: el pensamiento racional, culto, 'científico' triunfa en la persona en la medida en que ésta haya reprimido con mayor o menor

éxito sus emociones, sus respuestas impensadas, sus creencias irracionales, 'mágicas'.

*...que también nosotros tenemos sobre las imágenes las mismas creencias que tienen aquellos a quienes no han enseñado a reprimir esas creencias y respuestas; y que respondemos de las mismas maneras. También nosotros sentimos un vago temor ante la capacidad creadora del artista; y también nosotros sentimos miedo ante el poder de las imágenes que él crea y ante la misteriosa habilidad de tales imágenes tanto para elevarnos como para perturbarnos. Nos acercan a verdades sobre nosotros mismos de un modo que sólo es posible describir como mágico, o nos seducen como por arte de brujería. Pero, como nos han educado para hablar y pensar sobre las imágenes evitando precisamente la confrontación con esta clase de efectos, el único modo en que podemos ser francos es atendiendo a las respuestas y a las palabras de aquellos a quienes consideramos simples, burdos o provincianos; o, de hecho, ocupándonos de los pueblos de África, Asia y América a los que, con nuestro agradecimiento, los antropólogos han dejado de llamar primitivos. (David Freedberg, *El poder de las imágenes*, pp. 62-63)*

Un ejemplo: un grupo de espectadores cultos o eruditos (o que pretendan parecerlo) situado ante la *Venus de Urbino* de Tiziano o ante las *Tres Gracias* de Rubens, comentará aspectos de la pintura como su composición, su estilo, la calidad del dibujo o de sus pinceladas, el colorido, las tonalidades, acaso relacionará la iconografía con algún texto clásico como las *Metamorfosis* de Ovidio; pero, desde luego, en ningún caso se referirá al evidente erotismo que desprende la diosa desnuda acariciando su sexo o la provocadora sexualidad de la carnalidad rubeniana. En cambio, si el grupo lo forman, digamos respetuosamente, unos camioneros, o varias colegialas adolescentes ¿de qué hablarán? Desde luego, de sexo. El espectador culto reprime su visión primaria de la imagen, intentando evitar sus emociones, sus sentimientos, sus instintos, para, inmediatamente, racionalizar lo que cree que 've': la significación secundaria que atribuye a la imagen a partir de sus conocimientos y razonamientos. El espectador popular (camioneros, niños..., curas de la vieja escuela) no se deja engañar tan fácilmente: aquellas imágenes, antes que Venus y las Gracias (o Eva, Susana, o la Magdalena, si la pintura es religiosa), son apetitosas mujeres desnudas, que, misteriosamente, son capaces de despertar en ellos emociones semejantes a las que produciría el original que representan.

Con el teatro de títeres ocurre algo parecido. Un espectador que asiste a un espectáculo titiritero, a lo largo del mismo, puede asumir dos tipos de actitudes: una, crítica y racional, que intenta analizar los elementos del espectáculo, juzgando la estética y la técnica de los muñecos, las habilidades de los que les dan vida, la dramaturgia, la reacción del público, etc.; la otra, abierta y receptiva, que sintoniza con la historia dramática y sus protagonistas y que da lugar a vivencias y emociones compartidas con otros espectadores. Normalmente estas actitudes no se adoptan de forma previa y consciente, porque dependen en gran medida de la capacidad que el espectáculo tenga de atrapar con sus cualidades, primero, el interés y, luego, los sentimientos del espectador. Pero, como en el caso de las pinturas que se aca-



Imágenes articuladas.



Virgen Dolorosa articulada.

ba de citar, pueden existir espectadores que desde un principio repriman sus emociones e instintos, negándose a ver en los títeres otra cosa que no sean muñecos, más o menos estéticos, que pretenden imitar al teatro de actores. Y, por otra parte, es verdad que el público más entregado, el que con mayor facilidad acepta la realidad mágica del juego propuesto por los muñecos es más el infantil que el adulto, el popular que el culto, el rural que el urbano: es decir, el público menos sujeto a los prejuicios culturales y a las represiones ideológicas.

CRISTÓBAL - Señoras y señores.

No es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita, donde siempre vivo y nunca muero. La primera vez fue en casa de este poeta, ¿te acuerdas, Federico?, era la primavera granadina, y el salón de tu casa estaba lleno de niños que decían: "Los muñecos son de carnecilla, ¿y cómo se quedan tan chicos y no crecen?..." Todavía recuerdo las caras sonrientes de los niños vendedores de periódicos que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos...

(Federico García Lorca, *Diálogo del Poeta y don Cristóbal*, Buenos Aires, Teatro Avenida, 26 de marzo, 1934)

Sin embargo, dicho lo anterior, es necesario recordar que cada espectador es diferente, y los títeres (los titiriteros) han de saber ganarlo para su causa; han de saber tocar sus fibras emotivas, su básica humanidad; han de saber desarmar su analítica visión racionalista. De forma similar a como lo hacía el mago para hacer creíble su magia; por los mismos motivos por los que el espectador de las procesiones de la Semana Santa sevillana comparte con la multitud sus emociones, sucumbiendo su racionalidad ante la potencia misteriosa de la ceremonia representada, incluso aunque no participe de las creencias religiosas de ésta. En fin, como espectadores todos sufrimos en nuestro fuero interno esa lucha entre lo emotivo y lo racional; ¿quién no ha vivido alguna vez la contradictoria experiencia de sentir un incontrolable nudo en el estómago que provoca, incluso, que broten las lágrimas de nuestros ojos, a la vista de alguna película que sabemos a todas luces mediocre e ideológicamente reprochable?

La magia de los títeres existe cuando estos son capaces de sintonizar con las profundidades de nuestra psique, dejando a un lado el pensamiento cognitivo racional. Los psicólogos, que saben de estas cosas, hace ya tiempo que utilizan las cualidades de los muñecos para sus fines profesionales. La psicoanalista suiza Madeleine Rambert los usaba, ya hacia 1930, para tratar las neurosis infantiles; desde entonces esta técnica se ha ido desarrollando y ampliando su campo de acción (la aplicación de la terapia con títeres a los adultos no llegaría hasta la década de 1960).

El Títere es un medio de transferencia precioso que facilita la expresión de los sentimientos inconscientes del niño. Es de alguna manera el cuerpo material en el que el niño proyecta su alma.

(Madeleine Rambert, "Une nouvelle technique en psychanalyse infantile: le jeu de guignols", *Revue française de psychanalyse*, X, nº 1 [1938]; en Martínez Moner, 2006-2007)

El terapeuta es capaz de conseguir a través del títere, dándole la vuelta como a un calcetín al proceso tradicionalmente usado por magos, religiosos y titiriteros, que el niño se exprese y juegue, dé salida a sus emociones y sufra una catarsis (la 'katharsis' que Aristóteles atribuía como efecto sobre el público de la tragedia griega: una purificación psicológica a través del terror y la piedad).

La 'magia' en el teatro de títeres contemporáneo.

¿Existe 'magia' en el teatro de títeres actual? Si existe, ¿es del mismo tipo que la existente en las manifestaciones tradicionales? La respuesta es compleja. El titiritero, como el artista plástico o el dramaturgo contemporáneos, no se ha conformado con dar continuidad a una tradición secular. Desde el triunfo del movimiento Romántico, germen de la contemporaneidad, se le ha exigido al artista que sea original. El artista debe cuestionar lo heredado como algo caduco, que debe ser superado: el concepto implacable de 'progreso' también se ha aplicado a las artes. Influidos por el pensamiento científico, el artista busca conocer los mecanismos que rigen su arte, dejando a un lado aspectos que hasta entonces eran considerados esenciales para su función. La pintura impresionista se preocupó por encontrar una nueva técnica que le permitiera atrapar las vibraciones de la luz y la densidad atmosférica, aprovechando la excusa de un paisaje o un retrato; los pintores divisionistas descubrieron que aplicando adecuadamente yuxtapuestos unos pequeños puntos de los tres colores primarios y el negro, nuestro cerebro era capaz de reconocer toda la gama de matices cromáticos; los artistas cubistas renunciaron a la tradición renacentista de la perspectiva ilusionista intentando plasmar en dos dimensiones, de una nueva forma racional, los objetos que nuestro cerebro sabe que tienen tres; los futuristas incorporaron el dinamismo, la velocidad y las máquinas a su arte; los expresionistas llevaron al límite las posibilidades emotivas del color y de la forma; el movimiento Dadá hizo arte del rechazo radical del propio arte; los surrealistas sacaron a la luz las profundidades de la psique; en fin, Marcel Duchamp parece que culminó el proceso de ensimismamiento del arte contemporáneo llegando a la radical conclusión de que el arte reside en el pensamiento y la voluntad del artista, más que en objeto que éste haya podido fabricar, mandar hacer o elegir entre los ya preexistentes.

En el campo del teatro se produce un fenómeno semejante. La búsqueda contemporánea de las esencias del arte dramático, entre otros movimientos, condujo al análisis del proceso de construcción del personaje por parte del actor (Constantin Stanislavsky); la vivisección del teatro burgués heredado del siglo XIX (Luigi Pirandello); la ruptura del proceso de identificación de los espectadores a través de los recursos provocadores del 'extrañamiento' (Bertolt Brecht); o las depuraciones que habían de conducir hacia un "Teatro pobre" (Jerzy Grotowski) y un "Espacio vacío" (Peter Brook).

El mundo del teatro de títeres también ha sufrido en las últimas décadas un proceso similar: los titiriteros, como el niño curioso con su juguete, en la búsqueda del secreto mecanismo interno del espectáculo de los títeres,

han experimentado con las piezas desmembradas del viejo teatro para crear la realidad del teatro de títeres contemporáneo (imprescindibles, al respecto, los estudios y reflexiones de Jurkowski, 1990). Desde el punto de vista físico, formal y, en consecuencia, estético, el títere ha seguido los pasos de las artes plásticas contemporáneas: muchos grandes artistas se han interesado por los títeres (Picasso, Calder, Klee, Depero, Miró, y un largo etc.) a la vez que muchos titiriteros han buscado su inspiración plástica en los movimientos de vanguardia. El *collage*, que a principios del siglo XX comenzaron a utilizar los pintores cubistas, no sólo abrió las puertas al uso de todo tipo de materiales y tecnologías en la obra de arte, también supuso el comienzo de un proceso de disolución, fusión y confusión de las tradicionales Artes (pintura, escultura, música, teatro, danza, etc.) que llevaría, hacia los años 60 del pasado siglo, a la configuración de nuevos y complejos fenómenos artísticos como la *performance*, el *happening*, la instalación, el *body art* o el *land art*. El teatro de títeres contemporáneo se ha ido configurando al calor de estos movimientos y, en algún caso, es deudor directo de los mismos. El género que conocemos bajo el nombre de 'teatro de objetos', que consiste en utilizar como títeres a objetos cotidianos fabricados para otra funcionalidad muy diferente (una escoba, una pelota, un paraguas), se puede considerar perfectamente como un hijo directo de la gran aportación de Marcel Duchamp a la historia del arte: el concepto de 'objet trouvé' o 'ready made', según el cual objetos fabricados industrialmente para fines utilitarios (un botellero, una rueda de bicicleta, una pala o un urinario) se transforman en obras de arte, con sus cualidades estéticas y simbólicas, gracias a la voluntad selectiva del artista que los presenta como tal. En el caso del teatro de objetos, el titiritero, primero debe 'animar' a ese objeto, que el espectador conoce por su carácter inanimado y utilitario, de forma que lo perciba como algo vivo, y para, luego, convertirlo en un personaje dramático que participe de una historia (Jurkowski 1990, 48-53). El esfuerzo intelectual que se exige al espectador en ambos casos, como paso previo a la aceptación de la existencia del objeto como obra de arte o como personaje, lo que permite el acceso a sus contenidos expresivos y emocionales, es una de las características de la corriente racionalista del arte contemporáneo.

Pero, quizás, el fenómeno más trascendental que se ha dado en el teatro de títeres contemporáneo sea la aparición de lo que Jurkowski denomina el 'tercer género', situado entre la tradición del teatro de actores y la del teatro de títeres, en las que, respectivamente, el personaje se encarna en la persona del actor y en el muñeco.

El 'tercer género' consiste en la mezcla de los medios de expresión del teatro de títeres y de actores. Rompe los convencionalismos o principios de la vida 'mágica' de los títeres, pero no es capaz de romper la convención de la vida biológica del actor. De este modo la destrucción de lo mágico del títere no está seguida de una destrucción similar en el tratamiento del actor, y el 'tercer género' no termina en un equilibrio de la forma estética. La mezcla de los medios de expresión favorece solamente al actor. Aún así la coexistencia en la escena de los elementos actor y títere crea la oportunidad de un nuevo lenguaje metafórico del teatro. (Henryk Jurkowski, Consideraciones sobre el teatro de títeres, p. 27)



Escuela de Marionetas de Gelves (Sevilla) 1989

El teatro de títeres tradicional está constituido por tres elementos indispensables: el títere que representa, su animador y el público espectador. Los personajes del drama son, en este caso, los títeres; el animador, aunque todos sepan que está ahí, permanece oculto. De esta forma, para el público es más sencillo aceptar la autonomía vital de los muñecos, es más fácil que se produzca la 'magia' que sintoniza emocionalmente a los títeres con los espectadores. Sin embargo, cuando en el teatro contemporáneo el animador se hace visible junto a los títeres este efecto 'mágico' es mucho más difícil de conseguir: por una parte, porque se hacen patentes los mecanismos de funcionamiento técnico de la animación (los 'secretos'); y por otra, porque al títere-personaje le surge una protuberancia humana, viva, de una escala diferente y de una gran fuerza expresiva, con la que ha de establecer forzosamente una relación de sintonía o de competencia. El animador ha de transformarse obligatoriamente en actor y, de hecho, deviene él mismo en personaje. El títere (y el animador-actor), en este caso, se ven obligados a utilizar recursos diferentes para conseguir un nuevo tipo de efecto mágico en su público; una nueva clase de 'magia' que supere (y que se nutra de) la presencia visible del animador.

El teatro de títeres contemporáneo en su búsqueda incesante de la esencia de su arte no ha dejado de practicar, como si de una *troupe* de circo se tratara, el ¡más difícil todavía! Por una parte, renunciando al teatrillo protector y dejando desnudos frente al público al títere y al animador; por otra, dejando de lado o minimizando el texto dramático, la historia; y, finalmente, renunciado al propio títere en su concepción tradicional, que se ve sustituido por cualquier objeto o por una parte del cuerpo de su propio animador. Y, a pesar de todas estas renunciaciones, los perseverantes titiriteros son capaces de conseguir que los espectadores acepten las nuevas convenciones, las nuevas reglas, que entren por el cada vez más estrecho túnel que les conduce a esas vivencias mágicas que sólo el títere puede procurar.

Busque el público del siglo XXI sentir las emociones que aún nos siguen procurando las múltiples variantes del teatro de títeres; busquen los titiriteros (magos, sacerdotes y oficiantes de un ritual milenario) ofrecer el ministerio de su arte. Procuren, cada uno desde su lado, hacer realidad el precepto que enunció el poeta refiriéndose a uno de los espectáculos teatrales del Siglo de Oro español:

*Cautiva la razón, los oídos vean,
Callen los labios, y los ojos crean.*
(Joseph de Valdivieso, *Elogios al Santísimo Sacramento...*,
Madrid, Imprenta del Reyno, 1630)

BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS:

Arnheim 1979

Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión*, Madrid, Alianza, 1979

Cornejo 1996

Francisco J. Cornejo, "La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones", *Laboratorio de Arte*, nº 9, 1996, pp. 239-261

Cornejo 2005

Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La 'Sacra Monarquía', Sevilla, Fundación El Monte, 2005

Dondis 1973

Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973

Frazer 1986

James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986

Freedberg 1992

David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992

García Lorca 1989

Federico García Lorca, *Obras completas*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1989

Jurkowski 1990

Henryk Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Bilbao, 1990 (Ed. original: *Aspects of puppet theatre. A collection of Essays*, London, Puppet Centre Trust, 1988)

Martínez Moner 2006-07

María Teresa Martínez Moner, "Terapia con títeres", en *Los títeres somos especiales* [en línea], Barcelona, 2006-2007 <<http://www.xtec.cat/~tmartin1/terapiaE.htm>> [25/08/2008]

Menéndez Pidal 1939

Ramón Menéndez Pidal, "Sobre los orígenes de El convidado de piedra", en *Estudios literarios*, Buenos Aires, 1939, pp. 83-108

Sánchez 2003

Juan Antonio Sánchez López, "Máquinas para la persuasión. La función del autómatas en la escultura y los ritos procesionales del barroco", en *Correspondencia e integración de las Artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2003, pp. 477-508

Serrera 1991

Juan Miguel Serrera Contreras, *Alonso Vázquez en México*, México, Espejo de Obsidiana, 1991

Varey 1957

John E. Varey, *Historia de los títeres en España*, Madrid, Revista de Occidente, 1957