

DEL RETABLO ORÍGENES DEL TEATRO A LA MÁQUINA DE TÍTERES EN ESPAÑA REAL

Francisco J. Cornejo
Titiritero y profesor
fjc@us.es

Se supone que fue durante la Edad Media cuando aparecieron las primeras manifestaciones del teatro de títeres en la península ibérica. Pero ¿cuándo y dónde? ¿En los salones cortesanos, en el interior de los templos o en las plazas? ¿Acaso en los tres sitios a la vez?

¿En los reinos cristianos del Norte o en Al Andalus meridional? Muy poco se sabe de este periodo tan amplio como desconocido en lo que a los títeres respecta. En realidad, no se puede documentar un auténtico teatro de títeres hasta el siglo XVI, cuando empiezan a aparecer algunas manifestaciones escritas sobre los 'retablos' de 'títeres' y sobre las personas que hacían de ellos su modo de vida.

QUÉ DICEN LOS DOCUMENTOS Y LOS ESCRITORES

Vaya por delante el hecho de que, al no haberse conservado ningún resto arqueológico, ni siquiera iconográfico, correspondiente a los primeros siglos de la historia del teatro de títeres español (los más antiguos parecen ser del siglo XIX), todo lo que se sabe al respecto está basado en las fuentes escritas documentales o literarias. No ha de extrañar, en consecuencia, que al tratar algunas cuestiones que tienen que ver con los aspectos materiales y técnicos de esta historia, los distintos autores que se han aventurado a tarea tan compleja expongan –expongamos– hipótesis, o elucubraciones más o menos fundadas, a riesgo siempre de distorsionar la realidad histórica.

Las primeras noticias sobre títeres en la España cristiana están vinculadas a los juglares. Se sabe que un grupo de ellos vivían en Sahagún en el año 1116 y que en 1136 los hubo también en la corte de León¹. Pero juglares había de muchas clases, desde los músicos y poetas cortesanos –*trovadores*–; acróbatas y jugadores de manos –*jaculatores*–; hasta bufones y representantes ambulantes que actuaban con monos, cabras, perros o títeres (entonces denominados *bavastels*). Este último grupo, el más bajo de todos, era el de los llamados cazurros. Así quedan definidos en una declaración de Alfonso X de Castilla fechada en 1275, que consideraba que estos no merecerían el nombre de juglares².

Muy poco se sabe acerca de cómo eran y qué es lo que hacían estos cazurros con sus *bavastels*. Ramón Llull se refiere a estos últimos



¹ La fuente principal para el conocimiento de la historia lejana de nuestros títeres sigue siendo, John E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, pp. 9-24.

² Manuel Milá y Fontanals, *Obras completas del Doctor D. ...*, II, Barcelona, Librería de Álvaro Verdguer, 1889, pp. 231-232 y 242-243.

como de madera pintada (*fust e pintura*); otros escritores contemporáneos describen esta diversión con cortinas tras las cuales el jugador movía unos caballos de madera utilizando cuerdas (*quia iuculatores faciunt ire caballos per chordam et similia*); posiblemente algo parecido a lo que mostraba una de las miniaturas del códice *Hortus Deliciarum* (h. 1165), de Herrad von Landsberg: dos mozos, situados en lados opuestos de una mesa que, a través de cuerdas, manejan dos figuras de caballeros armados peleando con espadas. Varey piensa que su funcionamiento debió de ser semejante al de esos ‘títeres danzantes’ que se mueven al ritmo de la música que interpreta el titiritero, que con unas cuerdas sujetas entre su pierna y otro soporte hacen bailar a dos muñecos atravesados por las mismas. Aunque, tanto las figuras del *Hortus Deliciarum* como la mayoría de los testimonios que hablan de *bavastels* hasta el siglo XVI, están relacionadas con temas bélicos: luchas, torneos o asaltos a fortalezas³. He aquí un posible origen del uso de la palabra ‘castillo’ o ‘castillejo’ como denominación del teatrillo de los títeres.

Si de los *bavastels* y sus castillos apenas queda más rastro que unos pocos y dispersos testimonios escritos, con los ‘retablos’ mecánicos de temática religiosa a los que aluden algunos autores de los siglos XVI y XVII viene a suceder lo mismo. Estos eran una especie de retablitos de altar embutidos en un gran cajón; donde a través de sencillos mecanismos se movían y desplazaban unas figurillas, representando en cada uno de sus cuadros las distintas escenas de la Pasión o de la vida de algún santo⁴:

¿Y qué cosa puede ser más sutil que vn retablo que trayan vnos extranjeros el año pasado, en el qual, siendo todas las ymágenes de madera, se representauan por artificio de un relox marauillosamente, porque en vna parte del retablo víamos representar el nacimiento de Christo, en otra auctos de la Passion, tan al natural, que parecía ver lo que passó?

La palabra ‘retablo’, que originalmente designaba un altar ilustrado de pinturas o esculturas, pasó, por extensión, a ser empleada para aludir a estos artilugios mecánico-religiosos y, poco después, a cualquier tipo de teatrillos de títeres; Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua...* (1611), lo define así:

RETABLO, comúnmente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de deuoción, y por estar en la tabla y madera, se dixo retab-

³ Varey, *op. cit.*, pp. 16-24.

⁴ Cristóbal de Vilallón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* [1539], Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, pp. 174-75.

blo. Algunos extranjeros suelen traer una caja de títeres, que representa alguna historia sagrada; y de allí les dieron el nombre de retablos...⁵

También, metafóricamente, se aplicó el término al propio contenido historiado en los altares, como ya hizo Juan de Padilla, monje cartujo sevillano, en su libro *Retablo de la vida de Christo* (Sevilla: Jacobo Cromberger, 1505) o haría igualmente, ya en pleno siglo XX, Ramón M^a del Valle-Inclán con su *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*⁶. Por retablo se entendía en el siglo XVI, no solo la estructura física sobre la que actuaban los títeres, sino, incluso, el propio espectáculo. Así se recoge en la documentación sobre las representaciones que en 1578 y en Valladolid hizo Alonso de Capilla, autor y vecino de Toledo. Capilla había contratado al volteador Andrés Barbo, italiano, para “voltear y hacer las fuerzas de Hércules”; mientras que él tenía que “hacer un retablo” con su gente⁷.

A la vez que la palabra retablo quedaba asociada principalmente al castillo de los títeres animados directamente por el titiritero, surgía una nueva familia de términos para designar a otro tipo de teatrillo mecánico: el ‘mundo nuevo’ o mundinuevo, *mundinovi*, *totilimondi*, *tutilimundi*, o *titirimundi*, que de todas estas formas se conoció a lo largo de los siglos al cajón o arca que con figurillas, primero, y con elementos de óptica e imágenes, después, presentaba, no ya historias religiosas –como en los primeros retablos mecánicos–, sino vistas, bailes o historias de diferentes lugares⁸. Así lo definía el *Diccionario de Autoridades* (t. IV, 1734):

MUNDINOVI o MUNDINUEVO. Cierta arca en forma de escaparate, que trahen acuestas los Saboyardos, la qual se abre en tres partes, y dentro se vén varias figurillas de madera movibles, y metiendo por detrás una llave en un agujero, prende en un hierro, que dándole vueltas con ella, hace que las figurillas anden al rededor, mientras el canta una cancioncilla. Otros hai que se vén por un vidro graduado, que aumenta los objetos y ván passando varias perspectivas de Palacios, jardines y otras cosas.

⁵ Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, En Madrid: por Luis Sanchez, 1611.

⁶ Sobre los usos de esta palabra véase: Alfredo Carballo Picazo, “Para la historia de ‘retablo’”, *Revista de filología española*, 34 (1950), pp. 268-278.

⁷ Anastasio Rojo Vega, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999, p. 291.

⁸ Varey trata ampliamente sobre este tipo de diversión (*op. cit.*, pp. 85-90); véanse también A. Pages Larraya, “Bailes y mojigangas sobre el Mundo Nuevo en el teatro español del siglo XVII”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 326-327 (1977), pp. 246-263, y Catalina Buezo, “El Arca del Nuevo Mundo: un artificio escénico del teatro breve barroco”, en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2004, pp. 197-207.

Cómo eran físicamente los retablos de títeres, y cuáles sus contenidos y protagonistas, son cuestiones a las que es difícil responder con exactitud. Ésta es la información que ofrece Covarrubias al respecto:

TÍTERES, ciertas figurillas que suelen traer los extranjeros en vnos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gobiernan como si ellos mismos se mouiessen, y los maestros que están dentro detrás de vn repostero, y del castillo que tienen de madera están siluando con unos pitos, que parece hablar las mismas figuras, y el intérprete que está acá fuera declara lo que quiere decir...

A esto se pueden añadir, tan solo, algunos testimonios literarios, y por lo tanto indirectos, además de tardíos, que vienen a alumbrar el asunto. El licenciado Francisco de Úbeda, en su *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina...* (1605), hablando de uno de los bisabuelos de la protagonista, dice que “tuvo títeres en Sevilla, los más bien vestidos y acomodados de retablo que jamás entraron en aquel pueblo”, y que estos hablaban “por cerbatana” (los ‘pitos’ de que hablaba Covarrubias). Dice que era un maestro en “hacer la arenga titerera” con la que seducía a las mujeres; las mismas “que después de haberle comido los dineros, vestidos, mulos, títeres y retablo, le comieron la salud y vida y lo dejaron hecho títere en un hospital”, donde murió porque, en su locura, “un día se le antojó que era toro de títeres y que las había con una cruz de piedra que había en el zaguán del hospital”, a la que embistió con fatales consecuencias⁹.

Fue Miguel de Cervantes el escritor que más y mejor conoció y reflejó en sus escritos el mundo titiritero de principios del siglo XVII; también el que contribuyó en mayor medida a consolidar alguno de los tópicos asociados a esta profesión, como se verá más adelante. Dos de sus *Novelas ejemplares* (1613) incluyen textos de interés; el protagonista de *El licenciado Vidriera* aporta su negativa calificación:

De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia las cosas divinas: porque con las figuras que mostraban en sus retratos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas; en resolución, decía que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio a sus retablos, y los desterraba del reino.

⁹ Francisco de Úbeda, *La pícaro Justina*, 2 vols., Madrid, Editora Nacional, 1977, Libro primero, Capítulo segundo



Mientras que en su *Coloquio de los perros* se ofrece un interesante dato cuantitativo: “ay tantos titereros en España, tantos que muestran retablos...”. Mucha más enjundia que estos breves párrafos tiene el contenido de uno de los entremeses que publicó en 1615, donde el protagonista es precisamente un retablo: *El retablo de las maravillas*. En él una pareja de ‘titereros’ –como los llamó siempre Cervantes–, Chanfalla (él) y Chirinos (ella), con Rabelín, el músico que habían contratado “para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las Maravillas”, pretenden actuar en el lugar al que acaban de llegar convenciendo al alcalde y al gobernador del mismo de que eran una compañía importante y que el espectáculo que presentan es maravilloso. Dice Chanfalla, dándose pisto:

Hanme enviado a llamar de la Corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y parecen los hospitales, y con mi ida se remediará todo.

Y explica, más adelante:

Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede

ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.

Aludiendo paródicamente a Juanelo Turriano, el fabricante de famosos autómatas, que trabajó al servicio del emperador Carlos V, al hablar del responsable de la cualidad maravillosa del retablo: sus figuras son invisibles para los descendientes de conversos o para los hijos ilegítimos. Llegados a un acuerdo y previo pago de una buena cantidad a cuenta, la función puede dar comienzo. Chanfalla, junto al retablo, explica su disposición: “Siéntense todos. El retablo ha de estar detrás deste repostero, y la autora también, y aquí el músico”. Y empieza con su ‘arenga’:

¡Atención, señores, que comienzo!
 ¡Oh tú, quienquiera que fuiste, que fabricaste este retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre de las Maravillas por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinentemente muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno! Ea, que ya veo que has otorgado mi petición, pues por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos. ¡Tente, valeroso caballero; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguizado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado!

Prosiguen los cuadros del retablo ‘mostrando’, a quienes lo puedan ver, otras muchas figuras: un toro, leones rampantes y osos colmeneros que hacen “las fuerzas de Hércules” o el baile de Herodías. En esto, irrumpen un Furrier anunciando la llegada de tropas a las que la población debe alojar. Y en medio de una gran confusión, la representación termina: “la Chirinos descuelga la manta” –la misma que poco antes Chanfalla había llamado pomposamente ‘repostero’– y los titiriteros se regocijan diciendo:

El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡vivan Chirinos y Chanfalla!

La relación entre títeres y ‘maravillas’ no la inventó Cervantes en su entremés: lo demuestra la siguiente noticia acaecida en la ciudad de Lima y conservada en el Archivo Nacional de Perú (ANP, Francisco Ramiro Bote, 1597-1600, f. 2080):

Aparece en un documento suscrito el 15 de julio de 1597, por el cual se constituyó una compañía entre los otorgantes, que cierto médico llamado Doctor Julio y Jusepe Hernández, de común acuerdo y conformidad habían armado una ynbinción que se llama castillo de maravillas, en la cual habían gastado mucho dinero, y teniéndola concluida para poder aprovecharse de ella, se aprestaban para mostrarla al público a quien pagase por verla.¹⁰

El Doctor Julio y Jusepe Hernández, como en la ficción cervantina Chirinos y Chanfalla, aprovechando la magia de los títeres y la credulidad del público, se disponían a iniciar su propia aventura con este ‘castillo de maravillas’: la conquista de un nuevo territorio, con las armas titiriteras forjadas en la vieja Europa. Por otra parte, no sería inverosímil que, como se ha aventurado, el origen de estos espectáculos se base en una tradición hispano-musulmana de representación de ‘maravillas’¹¹.

Todavía más fama y trascendencia ha gozado el episodio conocido como ‘El retablo de Maese Pedro’, que Cervantes incluyó en la segunda parte de su *Don Quijote de la Mancha*, capítulos XXV y XXVI. En él se muestran muchos detalles del funcionamiento de las pequeñas compañías ambulantes que se buscaban la vida representando con los títeres –a los que, por cierto, el escritor nunca llamó por ese nombre: siempre los denominó ‘figuras’. El Maese Pedro que protagoniza este episodio (capítulo XXVII), resultará ser Ginés de Pasamonte, uno de los galeotes liberados por Don Quijote en el capítulo XXII de la primera parte de la novela. Transformado en ‘titerero’, cubierto el rostro por un gran parche, mudado su nombre y anteponiéndole el prestigioso título de ‘maese’ –‘maestro’, el más alto rango del sistema gremial imperante–, el antiguo delincuente se presenta con su carreta y su ‘compañía’ en la venta donde se aloja el famoso caballero manchego. Su compañía se compone de un mono adivino y de un muchacho que le ayuda en la representación del retablo. La presencia del animal formaba parte de la tradición asociada a los espectáculos populares ambulantes de titiriteros y volatines desde los lejanos tiempos de los *bavastels*¹². Después de armar el retablo en el lugar que le señala el ventero, la función puede comenzar. El Maese convoca a su público y:

¹⁰ Guillermo Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1945, p. 72.

¹¹ Federico Corriente, “Del ‘teatro de sombras’ islámico a los títeres, pasando por los ‘retablos de maravillas’”, *Revista de Filología Española*, XCIV, 1º, enero-junio, 2014, p. 45.

¹² Varey, *op. cit.*, pp. 11-12.

Obedecieronle don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían. Puestos, pues, todos cuantos había en la venta, y algunos en pie, frontero del retablo, y acomodados don Quijote, Sancho, el paje y el primo en los mejores lugares, el trujamán comenzó a decir lo que oírán y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente.

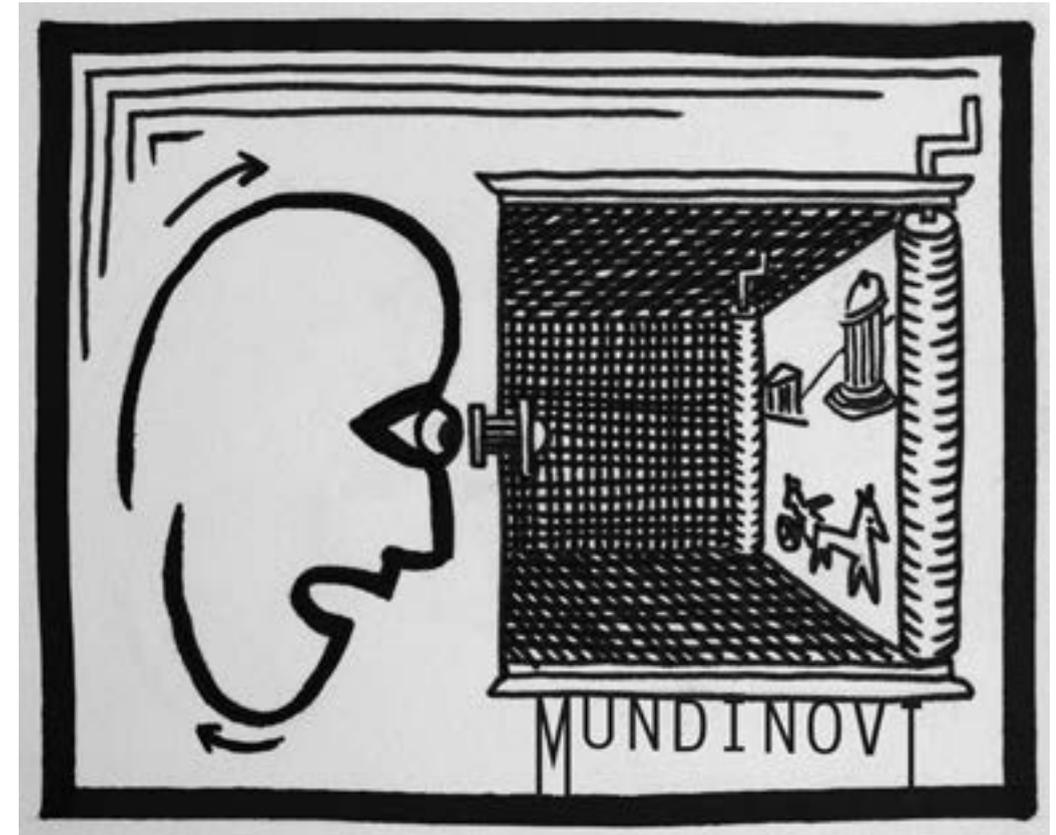
Y aquí comienza el muchacho, ejerciendo la función de ‘trujamán’ o intérprete de la historia representada, su ‘arenga’ explicatoria del “retablo de la libertad de Melisendra”, mientras que su maestro da vida a las figuras, a la vez que interpreta la banda sonora del espectáculo:

... cuando se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho y dijo:
—Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes y de los muchachos por esas calles. Trata de la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza; y vean vuestas mercedes allí cómo está jugando a las tablas don Gaiferos...

El tema “de la libertad de Melisendra” es un tema caballeresco medieval. Heredero, por tanto de aquellos juegos de *bavastels* que animaban los juglares. En él aparece una ciudad amurallada, con sus torres y sus balcones, caballeros a caballo, persecuciones e, incluso el amago de una pelea a garrotazos:

Y aquel personaje que allí asoma con corona en la cabeza y ceptro en las manos es el emperador Carlomagno, padre putativo de la tal Melisendra, el cual, mohíno de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir; y adviertan con la vehemencia y ahínco que le riñe, que no parece sino que le quiere dar con el ceptro media docena de coscorriones, y aun hay autores que dicen que se los dio, y muy bien dados...

La estructura técnica del retablo y las convenciones usadas en él permitían presentar las diversas escenas exigidas por el argumento (la corte de Carlomagno, la torre del alcázar de Zaragoza y el exterior de las murallas de la ciudad) a la vez que la entrada y salida de los diversos personajes, ya fuera a pie o a caballo. La capacidad de seducción del espectáculo hizo mella en la trastornada mente de Don Quijote que,



espada en mano, salió en defensa de los protagonistas, Gaiferos y Melisendra, frente a la “titerera morisma” que a caballo les perseguía, dando “con todo el retablo en el suelo, hechas pedazos y desmenuzadas todas sus jarcias y figuras, el rey Marsilio malherido, y el emperador Carlomagno, partida la corona y la cabeza en dos partes”. Así confesaba el caballero su arrebato: “Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno”.

¿Cómo eran esas figuras, capaces de engañar a Don Quijote y de atraer a tantos públicos? ¿De qué materiales estaban fabricadas? ¿Y cómo funcionaban? Las de Maese Pedro estaban hechas de “pasta” (“Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta”); el Concilio sinódico de Orihuela (1600), como se verá más adelante, habla de títeres de terracota y, aunque no esté documentado, es más que probable que también los siguiera habiendo de madera,

como los *bavastels*. Eran de cuerpo entero (“mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gobiernan como si ellos mismos se mouiessen”, Covarrubias); “Pues por esta abertura de arriba abajo —prosiguió maese Pedro, tomando en las manos al partido emperador Carlomagno...” e, incluso, podían tener piernas móviles (“de un brinco [Gaiferos a Melisendra] la pone sobre las ancas de su caballo, a horcajadas como hombre...”. En cualquier caso, no parece que fuesen títeres complejos y de delicados mecanismos —recordemos que el licenciado Vidriera decía, exageradamente, que a los indecentes titereros “les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas”. Sin embargo, sí que poseían un cuidado vestuario, tanto los del bisabuelo de Justina (“los más bien vestidos y acomodados de retablo” que hubo en Sevilla) como, al menos, la Melisendra de Maese Pedro (“pues llega don Gaiferos y, sin mirar si se rasgará o no el rico faldellín, ase della y mal su grado la hace bajar al suelo”).

Si los titiriteros movían sus muñecos “detrás de vn repostero, y del castillo que tienen de madera” (Covarrubias) o de una “manta” (*Retablo de las maravillas*), está claro que estos se hacían visible por encima del cortinaje o del castillo y, en consecuencia, eran manipulados desde abajo. Hay que descartar, por tanto, las técnicas de manipulación superior como la vara a la cabeza o los hilos. Hasta muchos años después no habrá noticias fiables del uso de títeres de guante, y las características tipológicas de los títeres descritos tampoco parecen adecuarse a este género, que triunfará a partir del siglo XVIII. Varey escribió, sin embargo, que “casi todas las descripciones de estos titiriteros ambulantes [de Covarrubias, Suárez de Figueroa y Cervantes] se refieren a representaciones dadas por títeres de mano”, porque interpreta a Covarrubias cuando dice “mostrando tan solamente el cuerpo dellos” como si solo se hiciese visible la parte superior del muñeco, y no sus piernas, en lugar de deducir, como se debiera, que el titiritero muestra ‘todo el cuerpo’ del títere, pero no el suyo propio, completamente oculto “detrás de un repostero y del castillo”¹³. Igualmente, deduce de este texto de 1615:

No es razón se oluiden otros estrangeros manejadores de títeres, ministros de particular entretenimiento, a quien hazen dezir y hazer lo que quieren, metiéndolos en campaña, donde peleando se vencen unos a otros¹⁴

que “Suárez de Figueroa nos informa que los fantoches del siglo XVII emplearon la cachiporra usual”; pero una cosa es que los títeres peleen, como se vio que ya hacían habitualmente los *bavastels*, y otra diferente afirmar a partir de ello la existencia y uso, en aquella época, de la actual cachiporra y, en consecuencia, de los contemporáneos títeres de guante. Finalmente, Varey considera que si, como dice el Licenciado Vidriera, a los ‘titereros’ “les acontecía embasar en vn costal todas o las más figuras del Testamento viejo y nuevo, y sentarse sobre él”, es porque éstos lo eran de títeres de guante “que, además de formar un asiento más cómodo que las marionetas, quitaba al mismo tiempo la posibilidad del destrozo de los mandos frágiles de éstas. Ningún marionetista, de buena gana o deliberadamente, hará de sus títeres un cojín”. Efectivamente, ningún titiritero usaría de asiento a sus muñecos; pero no lo haría en ningún caso, aunque estos fueran de guante. Es peligroso tomar al pie de la letra los textos cervantinos, siempre cargados de segundas intenciones: aquí al autor lo que le interesa es subrayar la irreverencia e “indecencia” de estos maestros del entretenimiento, capaces de colocar sus posaderas sobre las imágenes de personajes sagrados, aunque sea forzando aquello que la lógica de la vida real hace altamente improbable: que un trabajador maltrate aquellas herramientas con las que se gana la vida. Da la impresión de que el joven Varey, en los años en que redactó su *Historia de los títeres en España*, desconocía la gran variedad de posibilidades técnicas existentes en el arte de los títeres; sus referencias, casi exclusivas, al títere de guante y a la marioneta de hilos se muestran insuficientes para la comprensión de la compleja historia de los títeres.

Lo más probable es que estos textos literarios se refieran a títeres de peana: clavados a una barra vertical inferior, y, ésta, a su vez, insertada en una base susceptible de ser movida por el titiritero o dejada, inmóvil pero con su figura visible, sobre una tabla auxiliar del castillo, lo que permitiría la presencia de múltiples personajes en escena y la posibilidad —esencial para la verosimilitud de casi todos los textos citados— de ser sucesivamente animados por un único intérprete. Estos títeres de peana son especialmente adecuados para las escenas ecuestres o taurinas, como las que se apuntan en algunos de los textos aquí analizados. Ésta es una técnica que seguiría siendo usada por la máquina real y ha llegado hasta nuestros días en teatros tradicionales como el de la Tía Norica, de Cádiz, o los belenes de Laguardia (Álava) y de Tirisiti (Alcoy, Alicante).

¹³ Varey, *op. cit.*, pp. 94-96.

¹⁴ Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Perpiñan : por Luys Roure, 1629, f. 339r.

Los títeres de peana pueden, además, incorporar algunos mecanismos sencillos que permiten ciertos movimientos de las figuras. A ello parece aludir Rodrigo Caro en un breve texto, de hacia 1626:

... los títeres, figurillas que imitan a los hombres y mujeres, y parece que hablan y hacen todas las acciones que suelen los hombres, y tirando de un hilillo menean y tuercen la cerviz, mueven los ojos, acuden con las manos a cualquier ministerio y, finalmente, cualquier figurillas de éstas parece que vive hermosamente¹⁵

Esta clase de mecanismos es de carácter interno y, por lo tanto, invisible para el espectador, y no debe llevar a creer falsamente que el uso de esos 'hilillos' es parecido al de los hilos de la marioneta actual. Esta sencilla mecánica interior debía de ser en todo semejante a la utilizada en las figuras religiosas procesionales, capaces de bendecir con la mano o llevarla a su rostro, extender sus brazos, asentir o saludar con un movimiento de cabeza y otras acciones simples parecidas. La existencia de este tipo de imágenes animadas está bien documentada desde la Edad Media hasta el siglo XVIII¹⁶.

No es conveniente confundir las figuras de funcionalidad teatral que llamamos títeres con los juguetes sofisticados conocidos como autómatas, de maquinaria mucho más compleja; aunque la definición de Covarrubias los incluya como una clase particular de estos:

Ay otra manera de títeres, que con ciertas ruedas como de reloj tirándole las cuerdas van haciendo sobre vna mesa ciertos movimientos, que parecen personas animadas, y el maestro los trae tan ajustados que en llegando al borde de la mesa, dan la buelta, caminando al lugar de donde salieron. Algunos van tañendo el Laúd, mouiendo la cabeça, y meneando las niñas de los ojos; y todo esto se haze con las ruedas y las cuerdas. En nuestro tiempo lo hemos visto, y fue inuención de loanelo, gran Matemático, y segundo Archimedes...

Una coincidencia clarificadora que se da en todos los testimonios vistos hasta ahora tiene que ver con la estructura funcional de la representación. Tanto Covarrubias como Cervantes (en su *Retablo*

de las maravillas, y en el *Quijote*) e, incluso, Francisco de Úbeda, presentan un retablo accionado entre dos personas con labores claramente diferenciadas: por una parte, el "intérprete", "trujamán" o "arengador", responsable de la narración de la historia y de la gestión de la emotividad y el ritmo de la misma, situado junto al retablo; por la otra, y oculto a la vista de los espectadores, el animador de los títeres, que aunque no les prestara su voz podía imitarla con el sonido del pito, lengüeta o cerbatana, y a veces, además, era el responsable del acompañamiento con música y efectos sonoros. Aunque también podía haber una tercera persona para hacer la música, como el Rabelín que tocaba, a la vista del público, en el *Retablo de las Maravillas*.

Este reparto de tareas estaba al servicio de un tipo de espectáculo basado en una forma dramática tradicional y sencilla como era la de la narración ilustrada. Un narrador lleva el hilo de la historia mientras que los títeres ponen en acción aquello que éste cuenta. Y ellos, con sus movimientos, su habla paródica a través de la lengüeta, o la propia música, no hacen sino ilustrar, visual y sonoramente, el texto único y principal recitado por aquél. Esta fue la fórmula dramática vigente al menos hasta la segunda década del siglo XVII, momento al que pertenecen la mayor parte de los testimonios literarios citados; los cuales, por otro lado, no aportan ningún indicio de la existencia de espectáculos de títeres que, imitando al teatro de actores pero sustituyendo a estos por muñecos, representaran obras dramáticas complejas como las comedias. Algo que no se verá documentado hasta que a principios de la década de 1630 aparezca el fenómeno de la máquina real.

En cuanto a la temática de las obras representadas, los textos literarios nos dicen que las hay de carácter épico caballeresco ("la libertad de Melisendra"), religioso ("figuras del Testamento Viejo y Nuevo", "la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo", el baile de la "doncella Herodías", "el agua del río Jordán") y números sueltos parodiando a otro género de espectáculos, como el de los toros o el de los volatines (leones rampantes y osos colmeneros que hacen "las fuerzas de Hércules"). El tema de la caballería era propio de los títeres desde la época de los primeros *bavastels*; además, tenía gran importancia en la cultura popular tanto por la vigencia del romancero como por las múltiples recreaciones y reediciones que a lo largo de todo el siglo XVI se hicieron de las novelas de caballería medievales, como bien refleja Cervantes en su *Quijote*.

¹⁵ Rodrigo Caro, *Días geniales y lúdicos*, ed. Jean-Pierre Etienvre, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 141

¹⁶ Para una visión general, véase Francisco J. Cornejo-Vega, "La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones", *Laboratorio de Arte*, nº 9, Sevilla, 1996, pp. 239-261; y para un estudio detallado de estos mecanismos, Hilda Calzada Martínez, *La escultura articulada en el Distrito Federal: arte, ingenio y movimiento*, Tesis magistral en Historia del Arte, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

La representación de las historias sagradas con títeres debió de ser algo habitual desde la Edad Media, como lo fue en otras partes de Europa, aunque en España no se haya encontrado documentación que lo acredite. El Concilio sinódico de Orihuela, en el año 1600, prohibía cualquier representación que tratara de la vida de Cristo, la Virgen o los santos, realizada con esas figuras articuladas de arcilla que vulgarmente llaman 'títeres' (*imagunculis fictilibus, mobili quadam agitatione composit, quas Tyteres vulgari sermone apellamus*); tanto dentro como fuera de las iglesias¹⁷. Si el Concilio alegaba que más que invitar a la devoción, estas representaciones eran causantes de burla y desprecio hacia los temas sacros (*cùm irrisionem potiùs & contemptum, quàm devotionem excitent*), el Licenciado Vidriera, como ya se vio, hacía suyos esos mismos argumentos contra títeres y titiriteros "que trataba[n] con indecencia las cosas divinas: porque con las figuras que mostraban en sus retratos [¿retablos?] volvían la devoción en risa" y se extrañaba "de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio a sus retablos, y los desterraba del reino". De poco servirían prohibiciones y quejas; precisamente fue la temática religiosa la más proclive a generar escenas cargadas de dramatismo y visualmente impactantes (brutales martirios, milagros maravillosos, ascensos a la gloria celestial o descensos al pavoroso infierno, hermosas pecadoras arrepentidas, personajes radicalmente malvados o absolutamente bondadosos, o las dos cosas de manera sucesiva, etc. etc.). Todo ello ejercía un atractivo tal entre los aficionados al teatro (también en el de actores) que este género, encarnado en las llamadas 'comedias de santos', no solo no pudo ser desterrado sino que fue el más demandado y concurrido por los espectadores hispanos de los siglos XVII y XVIII¹⁸.

Finalmente, también se encuentra en los textos una temática variada de más o menos pequeños números independientes, que casi siempre acompañaron (y siguen hoy acompañando) a las representaciones de títeres. La escena de la corrida de toros que de forma paródica sirvió para cerrar los espectáculos titiritescos desde el siglo XVII hasta el XIX, parece que ya tenía éxito de alguna manera entre el público de los re-



tablos, como mínimo, durante el siglo XVI¹⁹. No puede ser casualidad que entre tan escasos testimonios se repita la presencia del toro entre los muñecos de los retablos (en *La pícara Justina* y en el *Retablo de las maravillas*). Además, ha sido un recurso habitual de las compañías titiriteras de todas las épocas la imitación, por parte de sus muñecos, de números de acrobacia, equilibrio o fuerza (entonces realizados por los llamados volatines y volteadores); entre los cuales estaba el llamado "las fuerzas de Hércules" (que ya se vio que practicaba en Valladolid, en 1578, el italiano Andrés Barbo), que también realizan las supuestas figuras de "osos colmeneros con espadas desenvainadas" en el *Retablo de las maravillas*, y que permaneció vigente, como mínimo, hasta el siglo XIX²⁰. Qué decir de los números de baile, fundamentales en el teatro de nuestro Siglo de Oro, y reproducidos en los teatrillos de títeres

¹⁹ En el concierto que Francisco de los Reyes hizo para actuar durante la Cuaresma en Madrid, en 1657, se obliga a que "con los títeres a de hazer vayles y entremeses y su corrida de toros y algunas comed[i]as que se pidan..." (Charles Davis y John E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos*, t. II, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España XXXV-XXXVI, 2003, 425-26).

²⁰ Covarrubias, *op. cit.*, en la voz *boltear*, explica: "Otros bolteadores hazen las fuerzas de Hércules, lleuando vno cinco o seis, vnos cabeça abaxo, y otros de pies: y auinedo dado buelta con ellos al teatro, se le despiden los vnos y los otros, dando bueltas en el aire, y boluiendo las armas contre él, con espadas y broqueles, al son de algún instrumento, o vnos contra otros hazen una batalla fingida...". En el *Diario Mercantil de Cádiz* de 1 (6 y 15) de enero de 1826 se puede ver este número tradicional realizado junto a otro mucho más moderno, el globo aerostático: "Plaza detrás del juego del balón. El Sr. José De Stefani, profesor privilegiado de S. M. El Rey de Prusia en la escuela gimnástica, dará hoy la función siguiente. Principiará con la maroma tirante. Seguirán los saltos mortales de batuda. El director se distinguirá con los vuelos en el trampolín, y las fuerzas hercúleas piramidales. Concluyendo la función con una graciosa pantomima, en la que se elevará un GLOBO aerostático. A las 3 ½".

¹⁷ Varey, *op. cit.*, p. 99.

¹⁸ Véase como la tragedia dieciochesca *El Sansón*, de Joseph Concha (Barcelona: por Carlos Gibert y Tutó, s.a.) finaliza como una de las escenas del *Retablo de las maravillas*: "...Ya de mi aliento todos los impulsos / conmueven de estas basas los cimientos. / Ya el dórico Edificio titubea: / ya pierde su nibel: ah fiero Pueblo, / aquí muere Sansón de Dios mandado, / y con él los ingratos Filisteos, / por amigo de Dios, él siendo justo, / y por ser enemigos de Dios ellos, / sirviendo a la memoria, y los anales / este caso asombroso de escarmiento. / (Desencájense las columnas, y cayendo todo el Templo, dexando a todos sepultados en las ruinas)."

en todas las épocas: el baile de la “doncella Herodías”, es el ejemplo usado por Cervantes en su maravilloso retablo²¹.

Dónde se representaban los retablos y cuál era su público, es otra cuestión que es necesario tratar. Hay algunos documentos que certifican la representación de los títeres ante los miembros de la familia real, siguiendo en esto una larga tradición que viene de los juglares en las cortes medievales. El día 15 de junio de 1567, por orden de la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, se pagaron a Francisco Cabo 300 reales por las tres comedias y títeres que había representado para ella el pasado mes de enero²². También el 6 de octubre de 1604, esta vez en la corte de Valladolid, otra reina, Margarita de Austria, esposa de Felipe III, ordenaba a su tesorero que pagase a Luis Barahona 200 reales “en consideración de que hizo el juego de los títeres en mi presencia” y otros 300 “a Flaminio, bolatín [...] en consideración de que volteó en mi presencia”²³. Este tipo de representaciones regias, que siguieron dándose en los siglos sucesivos, desgraciadamente no parece ser que fueran muy frecuentes, sino más bien la excepción de una norma basada en la búsqueda de un público popular.

Público siempre presente en los festejos que los cabildos municipales organizaban en determinadas fechas: la más generalizada, la del Corpus Christi. Para esta ocasión solían contratarse, y había disputas por ello entre las diversas ciudades y lugares, a las compañías de comediantes para que representasen autos sacramentales, a compañías de volatines y, también, aunque parece que en menor medida, a titiriteros. Hay noticias de que unos Bernabé Francisco, maestro de títeres, y Martín del Mar, maestro volatín, formaron compañía en Sevilla “para andar juntos haciendo nuestras habilidades” durante las fiestas del Corpus en alguno de los años del siglo XVII²⁴. También participaron los títeres en las celebraciones que hizo la ciudad de Valencia con motivo de la beatificación de San Luis Beltrán en 1609: “vna linda inuención de Títeres, que hazían diferentes representa-

ciones de milagros del Santo”²⁵. O en las de los frailes franciscanos de Lima por la canonización de veintitrés mártires de su orden en julio de 1629²⁶.

Como los titiriteros tenían que comer todos los días, naturalmente, su trabajo tenía que estar basado en unas condiciones y circuitos mucho más estables y regulares que los vistos hasta ahora. Tradicionalmente las pequeñas compañías de títeres habían conseguido su sustento gracias a su deambular por ciudades, pueblos y lugares, donde representaban en plazas o patios con el permiso de las autoridades correspondientes. Cuando, durante el último tercio del siglo XVI, comenzaron a aparecer en las ciudades más populosas los corrales de comedias (teatros comerciales de carácter permanente que con una parte de sus beneficios debían mantener alguna institución benéfica, normalmente hospitales), los titiriteros también quisieron participar con sus retablos de este nuevo circuito teatral que se fue desarrollando en la península Ibérica. Las noticias conocidas al respecto no son muchas, pero sí suficientes como para mostrar que existió un proceso de integración de los espectáculos titiriteros al lado de las nacientes comedias que configurarán nuestro Siglo de Oro dramático. Se sabe que en 1574, junto a la compañía de *commedia dell'arte* del italiano Alberto Naceri de Ganassa, actuaron en el corral de la Pacheca madrileño “los volatines, los títeres, juegos de manos, y tal vez volteaba un mono”. La misma compañía actuó en junio del año siguiente en el corral de Don Juan, de Sevilla, no se sabe si junto a los títeres²⁷. También en el corral de la Pacheca madrileño hubo títeres en diciembre de 1582²⁸.

Del corral de Olivera, de Valencia, afortunadamente se conservan los libros de cuentas, gracias a los cuales se puede conocer la frecuencia de las representaciones de títeres en esta ciudad, que habrá que suponer fue semejante al de otras ciudades importantes de la península. Hasta 1630, fecha límite de lo tratado en este artículo, aparecen apuntes de representaciones de títeres, en periodos que oscilan entre una semana y dos meses de actividad consecutiva, a lo largo de

²¹ El inevitable humor cervantino convierte en ‘doncella’ a Herodías, esposa de Herodes Filipo y, luego, de Herodes Antipas, a la vez que la convierte en protagonista de la famosa danza que los Evangelios atribuyen a su hija Salomé (Mt. 14:3-11).

²² Agustín González de Amezúa, “Nuevos datos sobre el histrionismo español de 1561 a 1568”, en *Isabel de Valois, Reina de España 1546-1568. Estudio biográfico*, t. III, Madrid, Gráficas Ultra, 1949, p. 520

²³ Lourdes Amigo Vázquez, *De la calle al patio de comedias. El teatro en el Valladolid de los siglos XVII y XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2011, 138.

²⁴ Celestino López Martínez, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, Imprenta provincial, 1940, p. 100. Dice este autor que esto sucedió “a principios del siglo XVII”, en la misma fecha en que fueron contratados los autores de danzas Luis Fernández Marmolejo y Josefa de Céspedes, su mujer. Sin embargo, la actividad documentada de estos últimos se dio entre 1665 y 1698.

²⁵ Varey, *op. cit.*, p. 98.

²⁶ Guillermo Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1945, p. 203

²⁷ Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y los progresos de la comedia y el histrionismo en España...*, Madrid, Imprenta de la Administración del real Arbitrio de Beneficencia, 1804, t. I, p. 53; y José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII (Estudios históricos)*, Madrid, Establecimiento tipográfico de A. Alonso, 1887, 83-84.

²⁸ Hugo Albert Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society, 1909, pp. 351-354

diferentes épocas del año, en 1598, 1599, 1602, 1606, 1609, 1615, 1616, 1618, 1623, 1624, 1626, 1628, 1629 y 1630²⁹. De otras localidades las noticias directas son inexistentes o mucho menos numerosas –ya sea porque la documentación se haya perdido o porque no ha tenido la suerte de ser estudiada por una persona tan interesada por los títeres como lo fue John E. Varey–; se sabe que hubo títeres en Murcia, agosto y septiembre de 1606, y en Tudela durante la temporada 1615-1616³⁰.

Pero existe otro tipo de documentación que, indirectamente, muestra que la actividad titiritera en los corrales de comedias era habitual durante las primeras décadas del siglo XVII. Son los contratos de alquiler, o su convocatoria pública, en los que se recoge la presencia de este género dramático. Entre las condiciones del arrendamiento de los corrales madrileños en 1615 se encontraba la siguiente:

Yten es condición que si por la cuaresma vinieren a esta corte bolatines, títeres o otra cosa deste género de los permitidos por aquel tiempo se les haya de dar licencia para que puedan hacerse en los dichos corrales y no en otra parte y quel aprouechamiento que desto se sacare sea del dicho arrendador como hasta aquí a sido de los dichos ospitales. [Fechado antes de junio de 1621, pero es copia del arriendo de 1615]³¹

También en las del Coliseo sevillano de 1616: “Que todas las veces que vinieran a Sevilla o sus arrabales, jugador de manos, volatines u otros géneros de entretenimientos, los habían de hacer en el Coliseo y no en otra parte”; y en las de 1622, donde se cuantifica el valor de su aprovechamiento anual: “En los días de la Cuaresma y de los demás suele haber en El Coliseo títeres y otros juegos, y por esto se ponen 1.000 reales cada año...”³². En Valladolid, en 1629, los candidatos al arrendamiento del corral pujan “para el aprovechamiento que la cofradía del señor San Joseph y niños expósitos de esta ciudad tiene de las comedias y demás cosas de fiestas, autos y regocijos que se hacen en el patio de dicha casa, títeres y volatines, aposentos, bancos

y entradas de mujeres”; lo mismo que sucedió en 1630³³. El 16 de febrero del mismo año, Diego de Bustamente, autor de comedias se obligó a ir con sus compañeros a Burgos a representar doce comedias, y en su contrato procura asegurar sus beneficios frente a la posible competencia:

Se nos ha de entregar la mitad de los aprovechamientos de los aposentos y bancos y los demás que tiene el patio sin los cuatro cuartos de entrada, sin que pueda entrar ninguna cofradía ni entretenimiento de títeres...³⁴

Se puede deducir del conjunto de datos anteriores que no fue hasta la segunda, pero sobre todo la tercera, década del siglo XVII, cuando en los corrales de comedias peninsulares se hizo habitual la presencia de compañías de títeres con sus retablos en competencia con las compañías de comedias de actores. Si bien es verdad, que ésta se limitaba, en el mejor de los casos, a un par de meses de títeres por temporada, frente a los ocho o nueve de teatro de actores. También viene a confirmar esta suposición el hecho de que Miguel de Cervantes –fallecido en 1616–, el escritor que en

mayor medida y con mayor fidelidad plasmó por escrito el mundo de los títeres y de los titiriteros, apenas se refiera en ninguno de sus textos a la presencia de estos en los corrales. Porque la frase de Chanfalla diciendo que ha sido solicitado por las cofradías de los corrales madrileños para remediar con su presencia la ruina que la ausencia de autores de comedias provoca en la corte, hay que contemplarla en el contexto de la parodia que es el *Retablo de las maravillas*, y, por tanto,



²⁹ John E. Varey, “Titiriteros y volatines en Valencia 1585-1785”, *Revista Valenciana de Filología*, III, 1953, pp. 238-249.

³⁰ Rafael Ángel Sánchez Martínez, *El teatro comercial en Murcia durante el siglo XVII* [en línea], Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2005 <<http://hdl.handle.net/10803/10950>> [22/04/2013], p. 64; y María Teresa Pascual Bonis, *Teatros y vida teatral en Tudela: 1563-1750: estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1990, 90.

³¹ Varey, *Historia...*, 252-53.

³² Sánchez Arjona, *El teatro...*, pp. 147-48; y José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994, p. 221.

³³ Anastasio Rojo Vega, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999, 178 y 218

³⁴ Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid- Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1988, 83.

aunque pueda ser reflejo de una realidad ya entonces posible, viene a ser más una fanfarronada o, acaso, la muestra de una desmedida esperanza del titiritero, que tiene en su improbabilidad la carga cómica con la que juega Cervantes.

A sus “titereros”, se les puede ver por los caminos, con su carreta (Maese Pedro), de venta en venta o de pueblo en pueblo, negociando con las autoridades para que les permitan hacer su oficio (Chanfalla) o reponiéndose de sus fatigas en alguna taberna o bodegón (*Coloquio de los perros*, *El Licenciado Vidriera*). Su sustento dependía de su deambular; para unas pocas funciones bien remuneradas dadas en una ciudad importante, cuántas no habrían de hacer en pequeños lugares y ventas de camino a cambio de la buena voluntad de un público escaso.

En las ciudades, si no actuaban en los corrales de comedias, podían buscar otras alternativas. Por ejemplo, en Valencia, el 23 de febrero de 1599 hubo “uns títeres al portal del real”; el 29 de julio de 1615, “vn joch de titaros al Carrer de conills”; en agosto de 1621 “vnes curiositats y títeres [...] q es mostraent en un hostel questa a la bozeria”; el 17 de junio de 1625, “titires ques feren [...] en un hostel del mercat”; y en febrero y marzo de 1626 “titiris ques feren en la confraria dels carnicers”³⁵. En estos casos, la compañía debía de pagar una parte de lo recaudado a la entidad benéfica correspondiente establecida en cada ciudad, tal como se hacía cuando se actuaba en el corral de comedias. Pero en aquellos lugares de pequeña entidad, el dónde, el cómo y el cuánto de las representaciones se debía de negociar con la autoridad competente.

Lo sucedido en enero de 1591 en la villa de Ezcaray (La Rioja) muestra que la vida de los titiriteros ambulantes –en esta época, como en todas– no era fácil. Según una *Real provisión dirigida al alcalde mayor del adelantamiento de Castilla, partido de Burgos...*, fechada el 26 de enero de dicho año, Alonso Ximenez y Toribia del Río, su mujer, titiriteros, acusaron a Martín de Yturricia y a otros trece vecinos de la villa de Ezcaray de

... que estando en la hermyta de señor santo Andrés de la dicha villa haciendo cierta representación de juego de títeres auian matado todas las luzes que auía en la dicha hermyta y forsado a la dicha toribia del río su muger cinco o seis vezes...

motivo por el que los catorce hombres acabaron presos en la cárcel³⁶. Nada más se sabe de estos titiriteros, ni de su “representación de juego de títeres”, pero el testimonio documental de su existencia viene a poner nombre, fecha y lugar concretos, a seres de carne y hueso con sus circunstancias –en este caso, duras circunstancias–; viene a certificar la existencia de una de las muchas pequeñas compañías que con sus retablos recorrían el territorio hispano, igual que en la imaginación cervantina lo hicieran Chirinos y Chanfalla, o la troupe de Maese Pedro.

DE LOS TÓPICOS SOBRE TÍTERES Y TITIRITEROS

Existen dos afirmaciones que, a fuerza de aparecer repetidamente en los textos literarios desde hace varios siglos, han llegado a tomar carta de naturaleza sin que nadie se haya planteado cuánto hubo de cierto en ellas. Una, es que los títeres fueron traídos por extranjeros; la otra, que los titiriteros son gente de ‘mal vivir’, asimilables a pícaros o, incluso, delincuentes. Conviene detenerse a analizar ambas cuestiones.

Desde que, a principios del siglo XVII, Covarrubias afirmara en su *Tesoro de la lengua...*, que los títeres eran “ciertas figurillas que suelen traer los extranjeros en vnos retablos” y que “algunos extranjeros suelen traer una caja de títeres, que representa alguna historia sagrada; y de allí les dieron el nombre de retablos”, son bastantes los que han insistido en esa idea aunque, como Covarrubias, sin justificarla. Ya se ha citado a alguno de ellos, caso de Suárez de Figueroa cuando hablaba de “extrangeros manejadores de títeres”. Pudiera ser que, para su enciclopédica obra, Covarrubias se sirviera en su definición del término ‘retablo’ de la noticia puntual de Cristóbal de Vilallón –que también se vio– en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539), donde hablaba, precisamente, de “vn retablo que trayan vnos extrangeros el año pasado” para representar una historia sagrada; y que, a continuación, elaborase su definición de ‘títere’ vinculándola absolutamente a la presencia de extranjeros. El caso es que existen otros testimonios, incluso anteriores a la noticia de Villalón, que nada dicen de la condición foránea de los manejadores de títeres. De hecho, el uso más antiguo encontrado por Varey de la palabra títere (1524) aparece en la descripción de los acompañantes de Hernán Cortés –todos ellos españoles– durante la conquista de México:

³⁵ Varey, “Titririteros...”, pp. 238, 241-42, 243, 245 y 245-46, respectivamente.

³⁶ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Es. 47186. Archv. 1.8.1. Registro de Ejecutorias, Caja 1685, 24.

“Llebó çinco [músicos que tocaban] chirimías y çacabuches y dulçaynas y vn bolteador y otro que jugaba de manos y hazía títeres”³⁷.

Más allá de la noticia de Villalón y de la genérica definición de Covarrubias, no hay datos que vinculen a los titiriteros que trabajaron en la España del siglo XVI y primeras décadas del XVII con un posible origen extranjero. Frente a ello, la nómina de los titiriteros hispanos que se han ido citando parece, si no larga, significativa: Francisco Tabo (1567) y Luis Barahona (1604), actuando para la corte; Alonso de Capilla (1578), en Valladolid; y Alonso Jiménez y Toribia del Río (1591), en Ezcaray. Como también lo es el hecho de que entre los apuntes recogidos en la documentación sobre las actuaciones de títeres en los corrales de comedias (uno en Valladolid, 1578; dos en Madrid, 1574 y 1582 y catorce en Valencia, 1598-1630), en ningún caso se informe de la nacionalidad de los titiriteros, algo que, sin embargo, es frecuente encontrar en el caso de los volatines o volteadores extranjeros (como se vio con el volteador ‘italiano’ Andrés Barbo que actuó en Valladolid en 1578)³⁸. Porque en las representaciones madrileñas de 1574, en las que actuó una compañía encabezada por el italiano Ganassa cabe la duda de si “los volatines, los títeres, juegos de manos, y tal vez volteaba un mono” que dice Pellicer que hubo, los ejecutaban los mismos actores de sus comedias o eran otros asociados para la ocasión. El hecho de que no se tengan más noticias de este tipo de actividades en el resto de las actuaciones que la compañía de Ganassa realizó durante el tiempo que permaneció en tierras españolas, parece indicar que ésta última se limitaba a la representación de la *commedia dell’arte* y que, en consecuencia, era otra la compañía que realizaba los títeres y demás entretenimientos³⁹.

También es muy significativo que Cervantes, el autor que demuestra, con gran diferencia sobre lo demás de su tiempo, conocer bien el mundo en el que se mueven los títeres, tampoco haga ninguna alusión al carácter foráneo de los ‘titereros’. Aunque alguno haya querido hacer italianos a Chirinos y Chanfalla, por sus nombres, la verdad es que en el texto del entremés no hay nada que apunte a ello⁴⁰. Por

el contrario, parece que el autor –que nunca daba puntada sin hilo– utilizó el nombre de Chirinos por su relación con el famoso médico de Juan II de Castilla, Alonso Chirino (Cuenca-Medinaceli, 1429), conocido judeoconverso, alusión muy adecuada al contenido de su pieza; y que el de Chanfalla es pura construcción cervantina⁴¹.

También pudo influir en la definición de Covarrubias la relación estrecha, y para muchos identidad, entre volatineros y volteadores con los titiriteros. Estos distintos oficios venían metiéndose en el mismo saco, al menos, desde tiempos de Alfonso X el Sabio; y, en el caso de los acróbatas, equilibristas y jugadores de manos, sí que está mejor documentada la afluencia de extranjeros en las tierras hispanas durante los siglos XVI y XVII⁴². Fray Francisco de Alcocer, en su *Tratado del juego* (1559) decía, además de sobre “el voltear así sobre vna maroma como sobre espadas cruzadas y en otras maneras que se vsan”, que:

Ay otras inuenciones de juegos que llaman de passa passa, que algunos de ligeras y sutiles manos vsan; y otros que llaman Matachines, los quales con otras inuenciones semejantes y niñerías de danças y juguetes que estrangeros traen para sacar dineros de la gente vulgar y popular que se mueue a cada niñería semejante que sale...⁴³

Ya en el siglo XX, y desde dentro del mundo académico, se siguió desarrollando la teoría de la llegada de los títeres desde el extranjero, aunque ahora ‘fundamentadas’ en sutiles deducciones filológicas. Américo Castro, que habla de “los titiriteros venidos de más allá de los Pirineos”, analizando los orígenes de la palabra ‘títere’, que –equivocadamente– no cree “se haya escrito antes del siglo XVII”, y siguiendo los conocidos testimonios literarios que propugnan su origen extranjero, afirma que proviene del francés *titre*, del francés antiguo *titele*, y del latín *titulum*, en el sentido especial de ‘iglesia, monumento’, aunque, reconoce, que “tan gran salto semántico requiere alguna explicación”⁴⁴. Esa explicación resulta poco convincente cuando, el propio Castro dice que el término francés *titre*, al que él atribuye un uso popular significando ‘teatro de muñecos’, “no fue usado por la lengua escrita, que prefirió *marionnettes* en el siglo XVI”. Con lo que, de ser cierta esta teoría, se daría la paradoja de que la palabra francesa no existió en el francés escrito con este significado, mientras que de su derivada en español aparece escrita al menos desde

³⁷ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera... de la conquista de Nueva España*, ed. Genaro García, México, 1904, t. II, p. 278; en Varey, *Historia...*, p. 93.

³⁸ Otros casos: en Valencia, “Oracio Italia”, volteador, 1599; “compañía de *bolatins Alemans*”, 1627 (Varey, “Titiriteros...”, p. 239 y 246; en Pamplona, “Benedito Panalfo ytaliano bolatin”, 1604 (María Teresa Pascual Bonis, *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1746. Estudio y Documentos*, Tesis doctoral, Dir.: José M^a Díez Borque, Universidad Complutense de Madrid, 1994, p. 840).

³⁹ Emilio Cotarelo y Mori, “Noticias bibliográficas de Alberto Ganasa, cómico del siglo XVI”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. XIX (1/7/1908), pp. 42-6.

⁴⁰ Alfredo Carballo Picazo, “Para la historia de ‘retablo’”, *Revista de filología española*, n^o 34 (1950), p. 273.

⁴¹ Diego Gracia Guillén, “Chirino en El retablo de las maravillas”, *Papeles de Son de Armadans*, 92, 1979, pp. 3-27.

⁴² Véase Varey, *Historia...*, pp. 104-08.

⁴³ F. Francisco de Alcocer, *Tratado del juego*, Salamanca, Andrea de Portonarijs, 1559, pp. 305-06.

⁴⁴ Américo Castro, “La palabra ‘títere’”, *Modern Language Notes*, vol. 57, n^o 7 (Nov. 1942), pp. 505-510.

1513. Remata Américo Castro sentenciando: “El español literario, por consiguiente, no tuvo nunca palabra propia para el teatro de muñecos. *Títere*, de origen francés, es como un resto de remotas influencias medievales”; lo que, unido a la existencia en nuestra lengua de otros vocablos de origen italiano (saltimbanqui, volatín, payaso) lo lleva, en una curiosa piqueta deductiva, a exponer toda una teoría denigratoria de las cualidades dramáticas de los españoles⁴⁵. El propio John E. Varey, por lo general tan comedido en sus escritos, afirma que “los primeros títeres de que tenemos documentación en España llegaron de Francia –adonde habían pasado desde Italia– traídos por los *juglares*”; sin más apoyo o justificación que el uso en la península Ibérica, a partir de 1116 (“en la época de las primeras influencias de los ministriles del Norte sobre España”), de este término de origen latino (*jocularis*) que se aplicaría más adelante a los que jugaban *bavastels*⁴⁶. Por su parte, Carballo Picazo dice con rotundidad que los títeres “a España los trajeron los italianos”; y quiere justificarlo con una serie de estrofas entresacadas de entremeses, mojigangas o comedias de los siglos XVII y XVIII en los que aparecen italianos vinculados a los papeles de arlequines, saltimbanquis, volatines o mostradores de mundinovos; también alude a la estancia de Ganassa en tierras españolas o al supuesto carácter italiano de los nombres de Chirinos y Chanfalla⁴⁷.

Recientemente se ha señalado al étimo árabe andalusí *t(ir)íd tiri* (“¿quieres ver?”, la invitación ritual que los titiriteros hacían incitando a los espectadores a ver su espectáculo) como el origen de la palabra ‘títere’; algo que, de ser cierto, abundaría en la existencia de una tradición titiritera propia en la península ibérica desde época islámica⁴⁸.

De lo visto hasta aquí, se puede comprobar que, al menos con los datos conocidos actualmente, el arte de los títeres hispano no ha sido, ni mucho menos, tan dependiente de los extranjeros como afirmaba Covarrubias (ni como otros muchos han venido dando a entender

después de él). Aunque tampoco sería justo atribuirle en exclusiva la creación de este tópico, ya que parece que este tipo de ideas preconcebidas han sobrepasado ampliamente épocas y fronteras.

Hay un testimonio portugués que también asocia la presencia de los títeres (*bonifrates*) en su país a la llegada de extranjeros. Al describir los títeres que vio en el lejano Oriente, dice Gaspar da Cruz en su *Tratado em que se contan muito por estenso as cousas da China...*: “Usam tambien os Chinas de Bonifrates con os quaes fazem representações por engenhos como em Portugal os truxeran alguns estrangeiros pera ganharem dinheiro”⁴⁹. Resulta curioso comprobar cómo, y no solo en España o Portugal, es muy común considerar que los títeres son algo que viene de fuera; la historia de los títeres en muchos países comienza o se transforma con la llegada de *troupes* extranjeras que dejan su huella en forma de técnicas, repertorios o personajes populares⁵⁰. La atracción popular por lo extraño, lo extranjero, está basada en la esperanza de acceder a lo desconocido, a lo maravilloso, quizás a lo prohibido; por eso, los representantes del orden y de los principios sociales lo han mirado siempre con malos ojos, como si aquél poseyese fuerzas poderosas capaces de subvertir las estructuras sociales establecidas. Parece que los títeres siempre gozaron de ese carácter forastero que los dota de un indudable atractivo pero que, a la vez, los convierte en objeto de persecuciones y de infamias. Como aquellos fieles seguidores de Dioniso que, desde vivencias nacidas de sus entrañas, de lo irracional, lo rural, lo oriental..., irrumpieron con sus ditirambos y su carro de Téspis en la *polis* de los antiguos griegos, revolucionando el orden racional y controlado del culto a Apolo, así los títeres han sido siempre capaces de alborotar todos los lugares por los que su discurrir itinerante los ha llevado, en todos los tiempos y en todos los países. La lucha de los títeres por su supervivencia es una forma más de combate entre lo dionisiaco y lo apolíneo, entre las fuerzas de la emoción frente a las de la razón, pero también las de la libertad apátrida (ser siempre un extraño en cualquier parte y ante cualquier poder) frente a las del control, la ley y el orden locales.

El segundo de los tópicos es el que incluye al oficio de titiritero dentro del mundo de la picaresca o la delincuencia. Ya el rey Alfonso X de Castilla, en 1275, cuando distinguió los distintos oficios que se in-

⁴⁵ “... la escasa aptitud española para la técnica, y su falta de gusto para aquellos ejercicios en que la persona humana se convierte en el espectáculo o en el hazmerreir de los demás. El español representa su propio papel en la vida, a veces noblemente, a veces en forma excesiva y hasta ridícula. De ahí que el teatro español haya sido siempre pobre en grandes actores y ni aun posea un canon escénico para la técnica de la representación... La gente de lengua española posee hoy escasísimos grandes actores, en el drama, en la ópera o en el cinematógrafo. La ópera ni siquiera puede cantarse en español... En el siglo XVII causa profunda sorpresa el contraste entre la riqueza creadora de Lope de Vega y sus sucesores, y la falta de interés y originalidad para inventar y aplicar formas adecuadas de representación.” (Castro, *op. cit.*, pp. 509-10).

⁴⁶ Varey, *Historia...*, pp. 9-11.

⁴⁷ Carballo, *op. cit.*, pp. 272-73.

⁴⁸ Corriente, *op. cit.*, p. 41

⁴⁹ Varey, *Historia...*, p. 93.

⁵⁰ Véase, por ejemplo, las voces correspondientes a Alemania, Asia, Austria, Bélgica, Dinamarca, Gran Bretaña, etc., en la *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, L'Entretemps, 2009.

cluían bajo la palabra ‘juglar’, asignó a los jugadores de *bavastels*, junto a los que hacían saltar monos, cabras o perros, en la categoría más baja de todos ellos: la de los ‘cazursos’, que, además, “...no dévon caber el nom de joglaria”. Más de dos siglos después, se constata que no eran bien acogidos por las instituciones del poder local. En 1513, el cabildo municipal de Jerez de la Frontera ordenaba de forma contundente expulsar a los titiriteros de la ciudad: “Mandaron los dichos Sres. Pesquisidor e veinticuatro que sea notificado a los que hacen los juegos de los títeres, que luego se vayan desta cibdad e non los fagan más en ella, sopena de cient azotes”. Por cierto que, por ahora, éste es el primer testimonio escrito que se conoce del uso de la palabra ‘títere’⁵¹.

El bisabuelo titiritero de la pícara Justina es presentado al lector en el marco del árbol genealógico de sus ancestros. Entre sus bisabuelos, además del ya citado titiritero sevillano que enloqueció, había un ‘suplicacionero’ o vendedor de barquillos y de barajas al que ahogó un rufián (“hizo barquillo en el agua”); un tatarabuelo que “fue de los primeros que trajeron el masicoral y tropelías a España”, es decir, que era prestidigitador –hoy diríamos ‘trilero’–, y que casó con una ‘volteadora’; “de los otros abuelos de parte de padre –decía Justina–, no sé otra cosa más de que eran un poco más allá del monte Tabor”, es decir, judíos. Por la parte de su madre, su abuelo era barbero y amante del arte dramático: “Muerto por comedias, y ¿cómo muerto?, en Málaga, saliendo a representar la figura de Móstoles, cayó una teja de un tejado que le desmostoló”. Su bisabuelo “era mascarero, y aun más que carero, que era carísimo. Vivía en Plasencia, donde ganó en alquileres de máscaras, cascabeles y aderezos de farsas muy buenos reales” engañando a los inocentes labradores. Un tatarabuelo fue “gaitero y tamboritero” y “muñidor de matrimonios”, oficio, este último, que le provocó la muerte mientras participaba en la procesión del Corpus a manos de un cliente despechado⁵². La pícara Justina, se acaba de ver, es presentada haciendo honor a sus antepasados, casi todos ellos de oficios relacionados con el mundo del entretenimiento y del teatro, todo un catálogo de personajes de la más baja consideración social en la sociedad española de finales del siglo XVI, entre los cuales aparece el titiritero.

⁵¹ Archivo Municipal de Jerez, libro nº 8, folio 330, Acta del 8/7/1513; publicado en Antonio Fernández Formentari, *Costumbres y Leyendas de antaño*, Jerez de la Frontera, Impr. Guadalete, 1890, p. 10; obra que fue publicada por entregas en *El Guadalete: periódico político y literario* (la cita se publicó el 18 de marzo de 1890). Varey no tuvo conocimiento de esta noticia antes de publicar su Historia.

⁵² Úbeda, *op. cit.*, I, cap. segundo.

Miguel de Cervantes será más directo e incisivo al mostrar la idea que se tenía de esta profesión en aquella época. Las palabras que pone en boca del Licenciado Vidriera sintetizan dos de las principales críticas que se le hacían. Primero, dice de los ‘titereros’ “que era gente vagamunda”, haciendo de una de las características intrínsecas al propio oficio –su obligado carácter itinerante– una cualidad negativa en sí misma (idéntica palabra y con el mismo sentido aparece en el *Coloquio de los perros*). Y, luego, “que trataba con indecencia las cosas divinas: porque con las figuras que mostraban en sus retratos [¿retablos?] volvían la devoción en risa”, aludiendo a la tradición de representar con títeres historias sagradas y vidas de santos. Con estas palabras, Cervantes no solo alude a lo proclamado por el Concilio sinódico de Orihuela en 1600 (*cùm irrisionem potiùs & contemptum, quàm devotionem excitent*), sino que repite uno de los argumentos favoritos de los partidarios de la prohibición absoluta del teatro, tan abundantes en España hasta el siglo XIX. Refiriéndose a los comediantes, ya había dicho el Padre Mariana:

¿Cómo puede ser decoroso que esta torpísima tropa pongan en acción de comedia las santas vidas de los santos y representen las sagradas personas de San Francisco, de Santo Domingo, de la Magdalena, de los bienaventurados apóstoles y aún del mismo Jesucristo? ¿No sería esto ayuntar al cielo con la tierra y lo sagrado con lo profano?⁵³

La frontera de la irreverencia sacra debía de ser muy delgada, tanto como la diferencia entre la escultura devocional, articulada y móvil, que en determinadas funciones del año litúrgico ‘representaba’ su papel ante los fieles, y el títere, igualmente articulado y animado, que participaba en una comedia de santos o un Nacimiento. Por eso la institución eclesiástica demostró a lo largo de los siglos tanto interés por remarcarla, a la vez que puso todas las dificultades posibles a la labor de los titiriteros, en general, y las comedias de santos, en particular. También la citada ‘irreverencia’ podía adoptar las formas del anticlericalismo, rasgo, al parecer, común a las tradiciones de otros países: en Portugal, los títeres son conocidos como *bonifrates*; en Italia, se les llamó, entre otros nombres, *frate baseo* o *fracurradi*, denominaciones que remiten a la figura paródica del fraile. En España tenemos una muestra de anticlericalismo en el curioso episodio ocurrido en 1619, que terminaría en una acusación ante la Inquisición:

⁵³ P. Juan de Mariana, *Del Rey y de la Institución Real (De Rege et regis institutione, 1599)*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971, p. 181.

... hemos sido informados q pasando cierta precession de la orden de sto Domingo por vna calle q está cerca de su conuento en vna casa particular donde por modo de fiesta tenían vn juego de títeres al tiempo q así passauan por allí se aparecieron juntas dos figuras, la vna con hábitos de sto Domingo y la otra con hábito clerical de manteo y bonete, y que a la del dicho fraile q lleuara alçadas las faldas por detrás, la yua açotando el clérigo, y aun también han querido añadir que interuenía vna figura de muger a quien retoçaua el fraile, de que han resultado varias interpretaciones malsonantes y perjudiciales, en especial contra la dha orden de stoDomingo de lo qual parece que la audia real ha comenzado a proceder y hecho algunas prisiones de tres o quatro personas...⁵⁴

En su *Coloquio de los perros*, Cervantes incrementa en cantidad y en calidad el repertorio de los 'males' que afectan a la profesión:

... esto del ganar de comer holgando tiene muchos aficionados y golosos. Por esto ay tantos titereros en España, tantos que muestran retablos, tantos que venden alfileres y coplas, que todo su caudal, aunque le vendiessen todo, no llega a poderse sustentar vn dia; y con esto los vnos y los otros no salen de los bodegones y tabernas en todo el año, por do me doy a entender que de otra parte que de la de sus oficios sale la corriente de sus borracheras. Toda esta gente es vagamunda, inutil, y sin prouecho, esponjas del vino y gorgojos del pan.

Aquí son tratados los titiriteros, junto a otras categorías de vendedores ambulantes, de holgazanes –como si su actividad no fuese verdadero 'trabajo'–, de inútiles –¿qué provecho puede producir el divertir a la gente?–, de borrachos sin remedio y, lo que es peor, como ganan poco dinero para tanto vino como necesitan, de delincuentes que ocultan su verdadera fuente de ingresos bajo una apariencia titiritera. Si a estos dos párrafos cervantinos se suma el hecho de que el sagaz Maese Pedro quijotil, que aprovecha –con su mono adivino y su retablo– la credulidad popular para llenar su bolsa, no es más que un convicto galeote, y que Chirinos y Chanfalla vienen a rizar el rizo de lo teatral –al 'vender' a su público algo que no existe– con su 'maravilloso' retablo, entonces, tendremos completa la visión que Cervantes presenta del antiguo oficio de jugar los títeres. Una visión que recoge bastante fielmente el cómo sus contemporáneos, igual que otros antes, veían a los titiriteros; lo que no impide que, a la vez, siembre la duda en el lector de sus obras sobre si ese 'villano' titiritero, cargado de innumerables defectos, no será en realidad

un 'héroe' que desvela la capa de falsedad e hipocresía que corroe a una sociedad enferma⁵⁵.

Suárez de Figueroa, apoyándose en la autoridad de escritores prestigiosos (Juan Jacobo Uvechero, *Secretos*; Celio Rodiginio, 1469-1525, *Lecciones antiguas*) publicó en 1615 un magnífico compendio y justificación de lo visto hasta aquí, en su *Plaza universal de todas ciencias y artes*. En el capítulo correspondiente a los charlatanes, que abarca también a ciegos, volatines y titiriteros, dice:

... En suma quanto se puede decir destos, para, en que es gente perdida, ociosa, vagabunda, de vida desconcertada, de mal exemplo, engaña bobos, habladores de ventaja, q esto suena Charlatanes, y por remate merecedores todos de vna galera. Ponen por mil caminos assechanças a las bolsas de sus embeuecidos circunstantes, que de continuo dan crédito a sus dislates y fruslerías. El oficio destos parece quisieron vsurpar en España los ciegos, república bien semejante a la de los otros, saluo que su mercaduría termina en reportorios, o coplas, en que se refieren casos monstruosos acontecidos en lexanas partes. [...] Podría crecer el número de los referidos otro género de ciegos Gascones, que al son de vn rabel hacen danzar y saltar el perro que traen amaestrado. También me parecen deste jaez los que llaman Bolatines, gente prodigiosa en materia de saltos, por hacerlos de mil maneras, al parecer no con poco peligro, y así tienen algunos nombres de mortales. [...] No es razón se oluiden otros manejadores de títeres, ministros de particular entendimiento; a quien hacen decir y hazer lo que quieren, metiéndolos en campaña, donde peleando se vencen vnos a otros; industrias todas, antes ganzúas generales para las bolsas. [...] Mas razón será poner fin a este discurso con aduertir, que aunque por razón de Estado Política, permitieron la Repúblicas en todos tiempos semejantes juegos, y entretenimientos, para que el vulgo se diuertiese con ellos, y así se restaurasse de sus fatigas, o como ocioso, atraído dellos, dexasse de acometer cosas peores, con todo esso sería muy justo limpiar las ciudades de los más destos, pues no siruen sino de ocupar, y distraer a los que atenderían a sus negocios, sino los tuuiessen delante. Fuera de que por la mayor parte los que se ocupan de semejantes niñerías dexan de gastar el tiempo más loablemente, pues andan toda la vida valdiós, y como Gitanos de vna tierra en otra.⁵⁶

⁵⁵ No comparto ni las conclusiones ni la interpretación que Carballo hace de los textos cervantinos, que no hacen sino prolongar hasta el siglo XX los prejuicios seculares contra los titiriteros, cuando dice: "Desde Cervantes hasta el siglo XVIII, los títeres y retablos encontraron una fuerte oposición. Recuérdese lo que dice de los titiriteros el inmortal escritor en el *Coloquio de los perros* y el *El Licenciado Vidriera* [...] No olvidemos tampoco la burla que de los autores de retablos hace Cervantes en el capítulo XXV de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* –capítulo tantas veces citado– y en *El retablo de las maravillas*. Maese Pedro con su retablo de figuras de cera [¿?], atabales y trompetas, saqueaba a los infieles [!] lugareños, y Chirinos y Chanfalla, acompañados por el Rabelín, con no menos habilidad que Maese Pedro, aligeraba las bolsas de los vecinos de Juan Castrado" (*op. cit.*, pp.276-77).

⁵⁶ Suárez, *op. cit.*, pp. 338r-339r.

⁵⁴ AHN. *Inquisición de Valencia. Cartas*, leg. 503, nº 2, fol. 106v; en Varey, "Titiriteros...", p. 243.

De nuevo se critica al titiritero por su carácter ambulante (“gente vagabunda”, “como Gitanos de vna tierra en otra”), por querer ganar dinero con su trabajo (“assechanças a las bolsas de sus embeuecidos circunstancias”), porque sus actividades son consideradas “industrias todas, antes ganzúas generales para las bolsas”, porque su oficio no es útil: “los que se ocupan de semejantes niñerías dexan de gastar el tiempo más loablemente, pues andan toda la vida valdíos”, y por su holgazanería y cuasi delincuencia: “gente perdida, ociosa, de vida desconcertada, de mal exemplo”. Pero Suárez, que aquí no acusa de irreverencia con lo sagrado o de embriaguez, al menos directamente, en cambio, incorpora un nuevo e importante argumento en contra de los que hacen títeres: distraen a los que se deberían ocupar de sus oficios y por su culpa los abandonan (“sería muy justo limpiar las ciudades de los más destos, pues no siruen sino de ocupar, y distraer a los que atenderían a sus negocios, sino los tuuiesen delante”).

Ante tamaño cúmulo de acusaciones que se les atribuyen es lógico preguntarse con el Licenciado Vidriera ¿“cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio a sus retablos, y los desterraba del reino”? La respuesta también está en Suárez:

... por razón de Estado Política, permitieron la Repúblicas en todos tiempos semejantes juegos, y entretenimientos, para que el vulgo se diuirtiese con ellos, y así se restaurasse de sus fatigas, o como ocioso, atraído dellos, dexasse de acometer cosas peores...

La existencia de los títeres viene a ser, por tanto, un mal menor; no todo va a ser trabajar y sufrir: el Estado sabe que el vulgo – siempre servirá de excusa ‘el vulgo’ para justificar el amor hacia lo placentero– necesita también divertirse, distraerse, descansar, no vaya a ser que se le ocurra hacer “cosas peores”... A pesar de todos los prejuicios que se han ido glosando, parece claro que el teatro de títeres cumplía, como sigue cumpliendo, una función social necesaria y, por lo tanto, importante: la de entretener.

Este equilibrio inestable entre tolerancia y persecución que los titiriteros sufrieron hasta principios del siglo XVII, unido a la imagen negativa que de ellos se había construido, ayuda a comprender, en cierta medida, el que llegase a suceder un hecho tan lamentable como el sucedido en Ezcaray, ya contado, en el año de 1591: la violación de la titiritera Toribia del Río por catorce vecinos de la villa. El estigma negativo lo han seguido arrastrando los titiriteros a lo largo de los siglos. Pareciera verdad que los títeres,

como los volatines, saltimbanquis o maesecorales (‘trileros’), fuesen un invento del Diablo Cojuelo⁵⁷.

GRANDES CAMBIOS

La España de las últimas décadas del siglo XVI y primeras del siglo XVII asistió al fenómeno de la conversión de las tradicionales, y esporádicas, diversiones teatrales en una maquinaria perfectamente engrasada que, haciendo del teatro su mercancía, se extendió a lo largo y ancho de toda la península generando, durante todo el año, importantes cantidades de dinero. A las representaciones dramáticas que hasta entonces se venían haciendo en casas particulares, palacios, iglesias, universidades, calles o plazas, vinieron a sumarse las que, de manera cada vez más sistemática y programada, se realizaban en los llamados corrales: desde entonces, corrales de comedias. Estos comenzaron a surgir por iniciativa privada, y muy pronto se gravó su actividad con la obligación de sostener a algunas obras pías con fines benéficos o sociales (hospitales, casas de la Misericordia, niños, presos de la cárcel); a pesar de lo cual, el negocio teatral siguió siendo tan sustancioso que muchas instituciones se convirtieron en propietarias de corral para gozar de sus beneficios. Cofradías, cabildos municipales, conventos, incluso la propia monarquía (Corral de la Montería, en el Alcázar de Sevilla) sacaban a subasta la explotación de sus corrales de manera que el ‘arrendador’ resultante gestionara la actividad de los mismos.

La cantidad de intereses que se fueron creando en torno al recién nacido teatro comercial generó la aparición de una serie de normas reguladoras que, desde el Consejo de Castilla y en nombre del Rey, fueron sentando las bases de un modelo de funcionamiento teatral que permaneció vigente durante dos siglos. Conviene detenerse en algunos aspectos de esta novedosa legislación porque, aunque surgió pensada para el teatro de actores, acabó afectando también a las compañías de títeres y volatines en la medida en que éstas participaron en el circuito peninsular de los corrales de comedias.

Puede que la norma que más repercusión tuvo en el desarrollo del oficio de los títeres fuese la que prohibía la representación de comedias durante el periodo de la Cuaresma (los cuarenta días

⁵⁷ Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Alonso Pérez, 1641, Tranco I.

transcurridos entre el Miércoles de Ceniza y la Semana Santa) a instancias de las autoridades religiosas: "...que no se representen [las comedias] en tiempo de Cuaresma, ni en los domingos de Adviento, ni en los primeros días de las tres Pascuas, por el respeto y devoción que se debe a los tales días..."⁵⁸. Este periodo de prohibición, de hecho, marcaba significativamente el calendario teatral haciendo que la temporada se iniciase tras la Pascua de Resurrección y finalizase el Martes de Carnaval o de Carnestolendas. Esto venía siendo así en Madrid desde 1579 y, probablemente, en otros muchos lugares⁵⁹. Pero no en todos, como se deduce de algunos testimonios que muestran una resistencia y dan a entender que se sorteaba la prohibición representando comedias de tema sacro. En una Cédula de 2 de marzo de 1590, el Consejo Real decía:

En el consejo se a entendido que en esa ciudad [Granada] se suelen rreçitar comedias en la quaresma, que por ser en tiempo que es, es de mucho ynconbeniente. Estaráis advertido de no consentir que se rreçiten comedias en el dicho tiempo, aunque sean a lo divino, ni ningún entremés...⁶⁰

Y unos, defensores de las comedias, argumentaban: "Se han usado en Valencia en tiempo de San Vicente Ferrer, del beato D. Tomás de Villanueva, del señor Patriarca (D. Juan de Ribera) que siendo virrey [1602-1604] las permitía en Cuaresma, a lo divino..."; mientras que otros escribían una *Carta de los Consejeros de Valladolid a S. M. contra las comedias en Cuaresma, con otra del Corregidor y Ayuntamiento*⁶¹. En 1603, el Consejo de Castilla dejaba claro en el conocido como *Real Decreto de reforma de comedias*, con validez en todos los reinos hispanos "...que en ningún tiempo del año se representen comedias en monasterios de frailes, ni monjas, ni que en el de la cuaresma haya representación dellas, aunque sea a lo divino..."⁶². Esta prohibición, vigente hasta después de la muerte de Fernando VII en pleno siglo XIX, afectaba exclusivamente a las comedias realizadas por actores, pero no llegó a afectar a las representaciones de títeres o de volatines. Al parecer, el periodo cuaresmal –propio para la meditación y el sacrificio– era incompatible con la cualidad carnal de

los actores y, sobre todo, de las actrices, ejemplos de vida pecaminosa y activos despertadores de las más bajas pasiones (léase 'sexo'). En cambio, a los títeres de trapo, madera y alambre se les permitía representar las mismas historias que jugaban los actores, incluso con toda la carga irónica, satírica e irreverente propia de los títeres, puesto que, en teoría, no podían encender los malos pensamientos. Sea como fuere, el caso es que la profesión titiritera se vio beneficiada directamente por esta norma y la aprovechó como puente de plata para entrar, ya de forma permanente, en la programación de los corrales de comedias de las ciudades importantes.

Ya se pudo comprobar en los contratos de arrendamiento de los corrales antes citados, que contemplaban en sus cláusulas la presencia de títeres y volatines en Cuaresma (Madrid, 1615 y 1621; Sevilla, 1616 y 1622; Valladolid, 1629). Las actuaciones cuaresmales podían ser muy importantes para las compañías de títeres más famosas, que representaban en Madrid, Sevilla, Valencia, o Valladolid, ciudades con una demanda teatral consolidada y en las que había público durante casi todo el año; pero, ni todas las compañías titiriteras existentes podían actuar en los corrales de estas grandes ciudades, ni todas las ciudades con corral programaban títeres en Cuaresma, ni era solo en este periodo cuando los títeres ocupaban los corrales. Sirva como ejemplo el caso de Valencia, ciudad de la que se tiene más información: entre 1588 y 1630 hay constancia de que los titiriteros actuaron seis veces durante la Cuaresma, cinco en los meses de verano (junio a septiembre) y otras seis en el resto del año⁶³. Las representaciones cuaresmales eran solo una parte, sustancial, eso sí, de la actividad titiritera, como ya se comienza a vislumbrar y se confirmará más adelante con detalle.

Otra norma importante era la que limitaba el número de compañías teatrales autorizadas a representar en los corrales a través de un sistema de licencias. En 1600 una junta de teólogos propuso al Consejo de Castilla que tan solo se concediesen cuatro licencias; antes de julio de 1602, el Consejo señaló que fuesen seis los autores autorizados; en decretos sucesivos la cantidad fue modificándose, en el de 26 de abril de 1603 el número aumentó a ocho ("ha mandado su Majestad, que en todos estos reinos no pueda haber sino ocho compañías de representantes de comedias y otros tantos autores dellas"); en 1615, las licencias aumentaban a doce; en 1641, se mantenía dicha cantidad y, parece ser por testimonios indirectos, que en 1644 las licencias volvieron a ser ocho⁶⁴. Pero

⁵⁸ Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Contiene la noticia, extracto ó copia de los escritos, así impresos como inéditos, en pro y en contra de las representaciones; dictámenes de juriconsultos, moralistas y teólogos; consultas del Consejo de Castilla; exposiciones de las villas y ciudades pidiendo la abolición ó reposición de los espectáculos teatrales y un apéndice comprensivo de las principales disposiciones legislativas referentes al teatro*, Madrid, Est. de la Rev. de Archivos, Bibl. y Museos, 1904, p. 163.

⁵⁹ Véase Davis-Varey, *op. cit.*, t. I, p. XLIII

⁶⁰ AMG, L^o 7091, ff. 139v-140v, en Agustín de la Granja, "Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II", en Luciano García Lorenzo y John Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, p. 40.

⁶¹ Cotarelo, *op. cit.*, pp. 194 y 583.

⁶² *Ibidem*, p. 621.

⁶³ Varey, "Titiriteros...", pp. 238-249.

⁶⁴ Davis-Varey, *op. cit.*, t. I, pp. LXX-LXXIII.

éstas eran las cantidades teóricas, porque en la práctica, según está bien documentado, en algunos momentos pudo haber hasta un total de 40 compañías actuando en los corrales, con o sin título para hacerlo. E, incluso, entre las de título, parece bastante probable que hubiera, simultáneamente, más de las doce prescritas⁶⁵. Los comediantes poseedores de esta licencia regia aparecen designados en los documentos como “autor de comedias [de los nombrados] por su Majestad”, y sus compañías como “de título” o “real”. En el año 1631 será a un titiritero al que se le llame “autor de la máquina de los títeres por su Magd.”, confirmando que los comediantes de palo siguieron los pasos de los de carne y hueso.

Es verdad que la normativa que regulaba el teatro comercial español obligó a profundas transformaciones en las compañías de títeres que quisieron participar de su circuito; pero estos cambios, digamos administrativos o burocráticos, con ser muy importantes (necesidad de conseguir el permiso real, obligación de realizar contratos notariales, con sus correspondientes garantías económicas, etc.), no lo fueron tanto como los que se produjeron en el propio contenido y estructura de sus espectáculos. El retablo de títeres que nos muestra Cervantes era, en esencia, la narración de una historia ilustrada con títeres, efectos sonoros y música –o, también, una historia de muñecos animados explicada por un intérprete–, que ponían en funcionamiento dos, acaso tres, personas; y cuyo contenido hundía sus raíces en temas caballerescos, religiosos o divertimentos de origen medieval. En cambio, los nuevos espectáculos que los titiriteros presentaban en los corrales en la tercera década del siglo XVII eran copias realizadas con muñecos de las mismas comedias que los actores ponían sobre el tablado: las mismas obras, de los mismos poetas contemporáneos, divididas en las mismas jornadas y con parecidas loas, entremeses y bailes. Es decir, eran auténtica trama teatral, sin narrador, pero con necesidad de distintos animadores-actores que supiesen dar vida a los títeres sabiendo declamar la poesía que constituye la dramaturgia áurea hispana. Y en lo técnico, la complejidad de la comedia –donde, además de los humanos mortales, suelen aparecer seres celestiales o infernales– exige un mayor tamaño del teatrillo y una estructura escenográfica mucho más sofisticada que la del tradicional retablo, es decir toda una ‘máquina’ que permita todas las posibilidades de evolución de los muñecos, no solo sobre la horizontalidad del tablado, sino también sobre la verticalidad ascendente o descendente imprescindible en las comedias de santos o de magia⁶⁶.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. LXXVII-LXXXVIII.

⁶⁶ Sobre la máquina real, véase Francisco J. Cornejo-Vega, “La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII”, *Fantoche*, nº 0 (2006), pp. 13-31.

Desgraciadamente, hasta ahora, los datos y documentación sobre este hipotético proceso de transformación brillan por su ausencia. Entre lo que se sabe del retablo –poco, como se vio– y la aparición documentada de la máquina de los títeres para hacer comedias, apenas hay algo que se puede contar. Acaso, la representación imaginada por José de Valdivielso en su romance espiritual titulado “Ensaladilla del Retablo” (1612), en el que, a pesar de su fondo argumental religioso ofrece una visión bastante completa de lo pudo ser una representación de títeres en uno de los corrales de comedias madrileño durante las primeras décadas del siglo XVII⁶⁷. Comienza el romance situando la representación en Madrid, en el corral de la Cruz, y anunciada con su título por un tamborilero:

Tocando en vn tamborino
iba un moço por la Corte,
al Retablo combidando
de la Entrada del Rey pobre.
En el corral de la Cruz
se representa esta noche,
porque desde que el Rey nace
le crucifican amores.

El anunciante promete ‘invenciones’, entre ellas unos niños voladores, a pesar de que no son volatines:

Al Retablo caualleros,
verán lindas inuenciones,
y aunque no por la maroma,
bolar niños voladores.

Es decir, anuncia a los angelillos que, colgados de cuerdas o alambres –a semejanza de los actores que colgados de los pescantes o sobre el aparato conocido como ‘nube’ aparecían como ángeles en las verdaderas comedias–, anuncian a los pastores el nacimiento de Jesús (pues la representación que se anuncia bajo el nombre de *La entrada del Rey pobre* es un tradicional Nacimiento):

La nube se abrió, y salieron
ángeles enrazimados,
cantando, Gloria a los Cielos,
Paz en la tierra cantando.

⁶⁷ Se cita por la siguiente edición: Joseph de Valdivielso, “Ensaladilla del Retablo”, en *Romancero espiritual, en gracia de los esclavos del Santissimo Sacramento, para cantar quando se muestra descubierto* [1ª ed. 1612; Aprobación de 27 de marzo de 1612], Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1648, pp. 180v-183v. Varey, *Historia...*, pp. 157-60.

Se iniciaría la función a las doce de la noche, un horario inusual y prohibido en la realidad, ya que los corrales debían de quedar desalojados mientras todavía hubiera luz natural; pero en este caso es una hora simbólica y coherente con el tema representado:

Llenóse el corral de gente,
algo después de las doze,
pero entráronse de balde,
que es el Autor un buen hombre.
Las luces se enzienden luego,
y las cortinas se corren...

Una vez encendidas las luces, necesarias siempre para iluminar el escenario, y corridas las cortinas del retablo –que no telón de boca del corral, inexistente–, el responsable del retablo (el autor) procede a presentar la obra con una auténtica ‘loa’ a la manera de las que se hacían como prólogo de las comedias:

...diciendo así en vez de loa
el que el Retablo compone:
Silencio, señores,
verán una obra,
que más nueva que ella
no se ha visto otra.
[...]
Vayan aduertidos,
que es cierta la historia,
quitose el sombrero,
y acabó la loa.

Tras lo cual, hace su aparición el que va a ejercer de narrador de la historia e intérprete de las voces de los distintos personajes que, además, pone la música con su guitarra. La pieza comienza con un corro de niños bailando:

En vn banco del corral
para enseñar el retablo,
en la mano una guitarra
subió un moço desbarbado.
Y empeçando a tocarla
se vieron en el teatro
de las manos ocho niños,
que aquella letra bailaron.

Y luego entran en escena los títeres protagonistas; San José, la Virgen y el burro sobre el que monta, buscando posada bajo la nieve:

No se huuieron bien entrado
quando començo a neuar,

en vez de copos de nieve
hojas de jazmín y açahar.
Y en vn jumento subida
vna niña de cristal,
delante su Esposo virgen...

El mozo narrador canta el diálogo entre San José y el posadero; y luego cómo la santa familia se instala en el portal. Entonces:

Los santos Padres del Limbo
salieron por vna cueua,
alçando al Cielo las manos:
pidiendo que al lusto llueua.

La cueva, el inframundo que alberga a los Padres del Antiguo Testamento, añade un tercer nivel simbólico –y espacial– al terrenal y al celeste de los ángeles, que viene a completar una cosmovisión presente en todas las manifestaciones artísticas de los siglos áureos. A las plegarias de los santos del subsuelo responde desde las alturas un enviado divino:

Quando rompiendo los aires,
vn Niño que al Cielo alegra,
las albricias a los padres
pudo pedir destas nuevas:
Esperad prisioneros de oy más alegres,
que ya el Redentor de cautiuos viene.

Una vez retirados estos personajes extraordinarios y vueltos a la historia del tradicional Nacimiento, aparecen los pastores y, a ellos, los ángeles anunciadores, como se vio; los pastores cantan y bailan ante los habitantes del portal:

Llegaron los tres zagales
de laurel enguirnaldados,
y por alegrar al Niño
con gracia así le dançaron.

Y finaliza la obra, y el romance de la Ensaladilla del Retablo, con una nueva aparición celestial de angelillos jugando cañas:

Para jugar unas cañas
entran aladas quadrillas,
de clarines, y atabales,
siruiendo aquesta letrilla.

[...]

Vuessas mercedes perdonen,
que aquí da fin el retablo
de la entrada del Rey pobre,
vengan mañana temprano.

La representación figurada por Valdivielso reincide en las características del retablo cervantino: el propio nombre de 'retablo'; la presencia visible de un mozo narrador y, en este caso, también músico, frente a la oculta del, o los, animadores de los títeres; la representación de un tema tradicional como lo era, y hasta hoy lo sigue siendo, el Nacimiento. Pero también se anuncian en ella algunas características de la máquina real que triunfará como principal vehículo del teatro de títeres a lo largo de los dos siglos venideros. La primera es el hecho de ser una representación de títeres en un corral de comedias, el ámbito que será habitual a las compañías de máquina real. La segunda es la presencia de una loa, de bailes (aunque aquí, dentro de la propia obra) y de un final espectacular como es el 'celestial' juego de cañas, elementos imprescindibles en las representaciones de las comedias de actores y, muy pronto, en las de la máquina real. Y la tercera, la presencia de personajes de carácter celestial y del inframundo que, junto a los terrenales exigen una compleja estructura técnica y escenográfica que será el rasgo distintivo de la, por tal motivo, conocida como 'máquina'. Todos ellos rasgos que, con los datos y documentos que se tienen, se distancian de la idea de retablo que han transmitido las definiciones y la literatura de aquella época.

Lo que no cambió en estas décadas de transición fue la función que cumplían las representaciones de títeres, ya fuesen con retablos o en máquinas, con historias tradicionales o con comedias, dentro o fuera de los corrales; ésta siempre fue la de divertir. Una vez que la Iglesia renunció a utilizar los títeres con una finalidad didáctica doctrinal –si es que alguna vez llegó a tenerla– estos sirvieron siempre para procurar placer a su público. Un placer a veces considerado inocente, otras, no tanto.



Ilustración y texto: Santiago Ortega