



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

guiñol. Del francés *guignol*.

Representación que se realiza por medio de títeres de dedo o de guante y, por extensión, de marionetas.

Originalmente designó a un personaje teatral, procedente de Lyon, creado por el feriante Laurent Mourguet (1769-1844) y que conoció un éxito sorprendente entre 1840 y 1870, gracias a su condición de bufón charlatán.

Es precisamente a finales del siglo XIX cuando el género adopta una de sus derivas más genuinas, la conocida con el nombre de *Grand-Guignol*. Fundado en 1895 como “Teatro Salón” por Oscar Méténier, el “Teatro Grand-Guignol” se asentó definitivamente en la calle Chaptal de París cuatro años después, con el liderazgo de Max Maurey. Muy pronto se especializó en un registro truculento a partir de textos de Edgard Allan Poe, bien adaptados a escena por André de Lorde, conocido como “El príncipe del terror”.

Sin abandonar el siglo XIX —en Inglaterra se había desarrollado previamente una línea titiritera de carácter paródico que encontró en Samuel Foote (1720-1777) a su principal cultivador—, fueron los románticos alemanes quienes se interesaron por los títeres desde una dimensión filosófica, a través de la cual se busca en el muñeco una alternativa al actor convencional. Es el caso de *Teatro moral y de marionetas recién abierto*, miscelánea de tres dramas publicada por Goethe en 1774. Más interesante, con todo, es el tratado de Heinrich von Kleist titulado *Sobre el teatro de marionetas*, en el que el escritor germano divaga sobre el sentido de la imitación verista y sus limitaciones.

También en Francia se documenta una enorme actividad titiritera, representada, entre otros, por George Sand y su hijo Maurice, artífices de un teatro particular, a partir de 1846, en el castillo de Nohant, al que asistieron intelectuales como Delacroix, Balzac o Chopin (Rubio Jiménez, 2004). La veta más caústica y satírica la encarna Louis-Emile Duranty —con un teatro en las Tullerías— y Louis Lemercier, fustigador de las costumbres burguesas desde su Erotikon Theatron de la Rue de la Santé. Importantes resultaron también las manifestaciones minoritarias surgidas en Montmartre hacia finales de siglo, en espacios tan emblemáticos como el Chat Noir y el Petit-Théâtre.

Son todas ellas experiencias que anteceden una enorme reflexión en torno al títere y a la marioneta auspiciada por el simbolismo, movimiento para el que el muñeco se convierte en una metonimia del destino incierto de un hombre cuya existencia es movida por resortes ajenos a él. En este sentido hemos de entender la labor de los belgas Maurice Maeterlinck, quien adscribió muchas de sus obras a la categoría de piezas para marionetas: *La princesse Maleine* (1889), *Les sept Princesses* (1891), *Interieur* (1894), entre otras; y Michel de Ghelderode, autor que pretende, por vía del muñeco, conectar con la tradición litúrgica y catártica de la dramaturgia clásica, en piezas como *Le mystère de la passion de notre Seigneur Jesus-Christ* (1924) y *La farce de la Mort qui faillit trépasser* (1924). Papel fundamental, y sin abandonar el ámbito francófono, es el encarnado por Alfred Jarry, con una propuesta grotesca, muy enraizada en la herencia de la *commedia dell'arte*, que hace de Ubú —en una serie iniciada con *Ubu roi* (1896)— el justiciero heterodoxo del teatro burgués (Jurkowsky, 1991).

El siglo XX conoce, sobre todo en sus inicios, un renovado interés por el teatro *guignolesco*, ya desde un punto de vista teórico ya desde una perspectiva estrictamente creativa. En el primero de los ámbitos caben ser destacados el británico Edward Gordon Craig, mentor de la teoría de la “supermarioneta”, a través de la que postula un nuevo *actante* del hecho dramático que, ajeno al mundo externo, se convierta en un vehículo perfecto de expresión para autor y director (Bartoli, 1991; Grande Rosales, 1997); y el ruso Meyerhold quien, junto a los futuristas italianos —Marinetti, Pannagi, Prampolini— desarrolló una teoría biomecánica sobre el trabajo del actor (AAVV, 2000). Desde el punto de vista práctico, y también inserto en la estela futurista, cumplen papel relevante los *Ballets plásticos* (1918), de Fortunato Depero, interpretados por títeres mecánicos contruidos con materiales geométricos. Si bien con bases más cercanas al teatro de títeres tradicional, tuvo una función referencial para los citados futuristas y para buena parte de la vanguardia europea —incluida la española— el Teatro dei Piccoli (1914), comandado por Vittorio Podrecca y radicado inicialmente en la Sala Verdi del Palazzo Odescalchi de Roma, con un repertorio que evolucionó desde el títere hasta la marioneta musical, a partir de la ópera bufa italiana. De hecho, Podrecca se dirigió a los artistas de todas las tendencias para recabar su colaboración; obtuvo una adhesión unánime de los futuristas —algunos de los cuales colaboraron en la elaboración de escenografías, tales los casos de Balla y los ya citados Prampolini y Depero, pero también de escenógrafos y pintores tan influyentes como Cambellotti, Angoletti, Pompei y Vannucci entre otros— e, incluso, de Gordon Craig, unos y otro cercanos a las ideas del titiritero, según el cual, sus muñecos —ya títeres, ya marionetas— “son, en sí, instrumentos de música, [puesto que] están tejidos de música, de sustancia melódica y sinfónica”. Una iniciativa cercana a la desarrollada por Podrecca, en tanto que soportada en una tradición musical reinterpretada a

lo bufo, es la encarnada por Herman Aicher, fundador en Salzburgo del “Teatro de Marionetas”, especializado en la obra de Mozart, y en cierto sentido la comandada, años antes, por Paul Brann —discípulo de Max Reinhardt— en Munich, bajo la denominación de “Teatro de los Artistas” (1906) y que, de forma pareja a la adhesión suscitada por Podrecca en Italia, contó con la colaboración de Hans Thomas, Arthur Schnitzler, Paul Klee y Kandinsky, entre otros.

Parece ser que los títeres fueron introducidos en España por comediantes italianos. A principios del siglo XVII las representaciones con títeres estaban muy extendidas, tal como testimonian Sebastián de Covarrubias —s.v. *títeres* “ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen” (*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611)—, López de Úbeda (*La pícaro Justina*, 1605) —“Mi bisabuelo tuvo títeres en Sevilla, los más bien vestidos y acomodados de retablo que jamás entraron en aquel pueblo. Era pequeño, no mayor que del codo a la mano, que dél a sus títeres sólo había diferencia de hablar por cerbatana o sin ella. [...] Daba tanto gusto el verle hacer la arenga titiritera, que por oírle se iban desvalidas tras él fruterías, castañeras y turroneiras, sin dejar en guarda de su tienda más que el sombrero o calentador. ¡Malogrado deste cuñado!, que, como parecía gurrión o pardal, dio en apearse y agarrarse tanto a hembras, 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”— y, sobre todo, Cervantes, en cuyas obras encontramos copiosas referencias, casi todas ellas negativas, hacia los titiriteros; resulta paradigmática la declaración de principios del licenciado Vidriera, quien “de los titiriteros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con

las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa” (*El licenciado Vidriera* [*Novelas ejemplares*]), un juicio con tintas aún más cargadas en otra de las *nouvelles* de su miscelánea ejemplar, a saber, *El coloquio de los perros*, a través del relato picaresco del can Berganza: “La codicia y la envidia despertó en los rufianes voluntad de hurtarme, y andaban buscando ocasión para ello; que esto del ganar de comer holgando tiene muchos aficionados y golosos; por eso hay tantos titereros en España, tantos que muestran retablos, tantos que venden alfileres y coplas, que todo su caudal, aunque le vendiesen todo, no llega a poderse sustentar un día. [...] Toda esta gente es vagamunda, inútil y sin provecho; esponjas de vino y gorgojos del pan”. Más allá de la desconfianza que el oficio titerero pudiera suscitar en Cervantes, lo cierto es que se sirvió de su arte en dos de sus obras mayores: el entremés de *El retablo de las maravillas* y en *Don Quijote de la Mancha*, concretamente en el episodio del “Retablo de Maese Pedro” (Capítulo XXVI de la 2ª parte), mediante el cual forja una estructura metaficcional, de varios niveles, en la que Ortega y Gasset supo ver una metonimia total del Barroco.

Durante el siglo XVII y XVIII la actividad titiritera, todavía asumida casi totalmente por italianos, se vio enriquecida por nuevos ingenios, tales como los “tutilimundi” o “mundos nuevos”, una distracción esta última que habría de pervivir hasta bien entrado el siglo XIX, y que consistía, tal cual lo define el *DRAE*, en un cajón que contenía un cosmorama portátil o una colección de figuras de movimiento, y se llevaba por las calles para diversión de la gente. De su pervivencia en el tiempo da fe el dibujo de Francisco de Goya —conservado en la The Hispanic Society of America— que, con el título *Tuti li mundi* (1808-1814), presenta a un hombre extasiado por los cuadros que contempla en el interior del artilugio, mientras una mujer, mucho menos atenta a los avances técnicos de la

modernidad, explora las posaderas del primero, sin duda tan primorosas e interesantes, a su juicio, como las figuras surgidas del artilugio.

Los títeres, como género popular, decayeron a fines del siglo XVIII. Sin embargo, y fuera del control ilustrado, siguieron vigentes otras tradiciones titereras, tal y como refleja Jovellanos, evidenciando una incomprensión total respecto de dichos espectáculos, al referirse al personaje de Cristóbal —eje del teatro andaluz de muñecos, como demostrará García Lorca más de un siglo después en su proceso de recuperación de esta veta de su cultura—, en su *Memoria para el arreglo de la policía en los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*: “¿De qué serviría que en el teatro se oigan sólo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que con la boca abierta oye sus indecentes groserías?”. Con todo, la atracción predilecta durante el setecientos fue la *máquina real*, sobre todo cuando, en período de Cuaresma, estaba prohibida la actuación de actores de carne y hueso, y se optaba, en consecuencia, por las marionetas, con un repertorio que se nutría, fundamentalmente, de comedias de magia y de santos. Algunas compañías, como la del toscano Domingo Delgras consiguió —a partir de 1761— efectos innovadores, tales como la mezcla de marionetas con figuras recortadas “para dar una ilusión de perspectiva” (Varey, 1972, 28); otra compañía señera fue la capitaneada por Cristóbal Franco, capaz, en años sucesivos, de introducir efectos sorprendentes, tales como “truenos” y “rexias mutaciones”, en piezas como *La toma de Orán* (Varey, 1972, 29).

En el siglo XIX, surge en Andalucía una de las tradiciones titiriteras más fértiles entre las nuestras, *La tía Norica*, que, aun hoy, sigue

representándose de forma casi idéntica al momento de su creación, allá por las Cortes de Cádiz en 1812, cuando prolongaba sus actuaciones desde noviembre hasta Carnaval, en un interesante proceso de adaptación del calendario al repertorio, cuyo contenido pivotaba entre los temas bíblicos y los de raigambre popular, encarnados estos últimos en el *Entremés de la tía Norica*, pieza motriz de dicha tradición.

En una Cataluña imbuida de modernidad, y en la que los ecos del simbolismo europeo llegaban con aires renovados desde París —véanse las “festes modernistas” de Sitges—, se establece *Els Quatre gats*, un café a imagen del mítico *Chat Noir* de la capital francesa, auspiciado por la iniciativa de Santiago Rusiñol, Romeu y Utrillo, en el que no sólo se exhibieron espectáculos de sombras chinescas sino también representaciones de títeres a partir de 1898, a cargo de la compañía de Juli Pi y su hijo, quienes, incluso después de la desaparición del mítico local, mantuvieron el nombre de *Putxinel·lis Quatre Gats* en sus actuaciones por toda Cataluña. Como bien ha señalado Mercè Doñate, el principal reclamo para el cómplice público de la sala fue “el atractivo cartel de Casas representando a Pere Romeu convertido en un títere con un garrote entre las manos y un títere —quizá Tranquilo, uno de los héroes indiscutibles de los *Putxinel·lis Quatre Gats*— aparentemente víctima de los garrotazos de Romeu” (1995: 228). La compañía supo otorgar al espectáculo una enorme variedad de registros, gracias a un siempre cambiante repertorio y, también, a un atractivo elenco de personajes entre los que, desde muy pronto, sobresalió —como queda dicho— Tranquilo, protagonista de la *Gran corrida de toros*, una parodia desternillante, aderezada por piezas de piano, que terminaba con la *Canço del Turunut*. El escenario donde tenían lugar las representaciones estaba constituido por un pequeño tablado, elevado unos tres palmos respecto del resto de la sala, que enmarcaba una pintura

de Utrillo en la que estaba representada una especie de musa modernista, erguida en medio de un campo florido, a cuyos pensamientos acudían, volando, los títeres del retablo; la parte superior del escenario estaba presidida por la inscripción “L’home que he vulga viure bons aliments y moll riure”; la parte inferior quedaba reservada a un friso de azulejos con la caricatura de Romeu —según el modelo de Casas—, rodeado por cuatro gatos. Quizás la impresión más viva de lo que suponía la sala y sus muñecos sea la ofrecida por Rubén Darío, allá por 1901, en *España contemporánea*: “Los Cuatro Gatos son algo así como un remedo del Chat Noir de París, con Pere Romeu por Salis, un Salis silencioso, un gentilhomme *cabaretier* que creo que es pintor de cierto fuste, pero que no se señala por su sonoridad. [Romeu] me condujo a la salita de representación. En ella no cabrán más de cien personas; decóranla carteles, dibujos a la pluma, sepias, impresiones, apuntes, y cuadros también completos, de los jóvenes y nuevos pintores barceloneses, sobresaliendo entre ellos la firma del maestro Rusiñol. Los títeres son algo así como los que en un tiempo atrajeron la curiosidad de París con misterios de Bouchor, piececitas de Richeplín y de otros. Para semejantes actores demadera compuso Maeterlinck sus más hermosos dramas de profundidad y de ensueño. Allí en los Cuatro Gatos no están mal manejados” (1998, 49-50).

En las primeras décadas del siglo XX el cultivo de los títeres alcanza uno de sus momentos más significativos, gracias a iniciativas escénicas, casi inéditas hasta ese momento, encaminadas a ganar para la causa del teatro al público infantil. Es el caso del “Teatro para Niños” de Jacinto Benavente en cuyo seno se estrenó la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1910), de Ramón María del Valle-Inclán, y posteriormente el “Teatro Pinocho”, comandado por Magda Donato y Salvador Bartolozzi (Vela, 1996; García Padrino, 2003), en cuyo seno se estrenan en 1930, y en

el Teatro Español, *Pipo, Pipa y el gato Trespelos* y, al año siguiente, *Pipo, Pipa, Pinocho y Pulgarcito en las islas misteriosas*. Se trataba de un auténtico teatro de títeres en el que, a partir de 1933, los muñecos fueron sustituidos por actores que, caracterizados como marionetas, en ocasiones compartían escenario con aquéllos. Parece ser que para empresa tan entusiasta había escrito Valle-Inclán el breve esperpento *Los pitillos de Su Majestad*.

De forma pareja, son muchos los autores que se acercan al teatro de muñecos como medio para la expresión de nuevas perspectivas dramáticas, sobre todo aquellas que privilegian, de una parte, la deshumanización del actor —en un proceso de apartamiento de los códigos veristas— y la búsqueda de un teatro de vuelos líricos recobrados y, de otra, el destierro definitivo de los divos a cuyo lucimiento estéril seguían supeditándose creadores y directores —en este sentido resulta paradigmático el “Prólogo” de *El señor de Pigmalión* (1921), pieza de Jacinto Grau en que nos detendremos a continuación—.

Fue Jacinto Benavente el pionero de esta recuperación gracias a sendas piezas breves incluidas en esa miscelánea primeriza titulada *Teatro fantástico*, a saber, *La senda del amor* y *El encanto de una hora*. La primera supone, de acuerdo al ideario modernista, una exaltación del amor ensoñado y efímero, a partir del recurso al teatro dentro del teatro, mediante un retablo de marionetas que despliegan ante la Marquesa el Poeta y su trujimán. La acción violenta del retablo contrasta con el mensaje libertino que impera en la obra, pues la Marquesa, arrobada por los encantos del trujimán, lo reclama para sí. La segunda, por su parte, presenta a dos figurillas de porcelana, Incroyable y Merveilleuse, que nacen a la vida, extremo argumental que sirve de excusa a Benavente para desatar su

mirada ácida contra los lugares comunes de la existencia humana (Huerta Calvo / Peral Vega, 2001).

Tanto Manuel de Falla como Federico García Lorca —que no en vano colaboraron, con mejor o peor suerte en diversos momentos de sus biografías—llevan a cabo una indagación profunda en el folclore andaluz y su prolija tradición titiritera, cuya manifestación más acabada es la conocida función de títeres acaecida en la casa de los García Lorca el 5 de enero de 1923 (Soria, 1992). Se trata de un hecho tan efímero como excepcional en el que el poeta de Granada sintetiza —con la ayuda no sólo de Manuel de Falla sino también de Hermenegildo Lanz, quien no sólo realizó los rostros de los títeres sino que “[adaptó] el piano de la familia García Lorca para que sonara como un clavicémbalo [...], armó el retablillo, ideó la escenografía, pintó los decorados, talló las cabezas de los títeres y abocetó los trajes de los muñecos, y para el *Misterio de los Reyes Magos* recortó con minuciosidad ciento cincuenta figuras” (Mata, 2003, 29)— su propuesta activa para un nuevo teatro, recipiente en el que, a un tiempo y sin estridencias, la vanguardia se dé la mano con la tradición; no en otra clave hemos de entender el *corpus* de piezas elegidas para la ocasión: *Auto de los Reyes Magos*, mediante técnica de teatro planista — luego experimentada por Falla en su *Retablo de Maese Pedro*—, en un ejercicio de virtuosismo estético cuyos ingredientes fundamentales fueron el decorado, inspirado en un código del siglo XV de la Universidad de Granada (*De rerum natura*), y la música (dos cantigas alfonsíes y villancicos); *Los dos habladores*, entremés atribuido tradicionalmente a Miguel de Cervantes, realizado con títeres de guante, y acompañado musicalmente por “La danza del diablo” y el “Vals” de la *Historia de un soldado*, de Stravinsky, arreglada al piano por Falla; y *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, texto inédito de García Lorca, estrenado

en ocasión tan singular, y que constituye su apuesta primera en la recuperación de la tradición guñolesca andaluza. Como es fácilmente deducible, en el conjunto de la representación quedaban integrados los orígenes del teatro castellano, la tradición siglodorista —siempre considerada por García Lorca, ya desde un punto de vista creativo (no hay más que ver la condición “cervantina” de sus farsas mayores) ya en su faceta de director al frente de La Barraca— y las nuevas vías de expresión para esta vertiente antirrealista del teatro moderno.

La velada reseñada sirvió, sin duda, como banco de prueba para un Manuel de Falla que se disponía al estreno de la ópera *El retablo de Maese Pedro* —a partir de episodio cervantino del capítulo XXVI de la 2ª parte—, en el salón parisino de la princesa Edmond de Polignac, con la asistencia, entre otros, de Paul Valéry y Stravinsky. Fascinado por la labor de Hermenegildo Lanz, le encargó la elaboración de las cabezas de los títeres, así como algunas de las figuras planas —la mayor parte de las cuales fueron diseñadas por José Viñes— y el boceto del decorado para los cuadros segundo y quinto; colaboraron también en el proyecto Manuel Ángeles Ortiz y el pintor Hernando Viñes, en quienes recayó la tarea de la embocadura del escenario así como los decorados para los cuadros restantes. El estreno parisino —la versión sinfónica lo había sido el 23 de marzo de 1923 en el teatro San Fernando de Sevilla— supuso uno de los puntos álgidos en la historia reciente de los títeres por cuanto se integraban en él, de forma unitaria, todas las técnicas en el manejo de los muñecos, con tres niveles diversos de actuación: el primero, representado por los tres fantoches que cantaban en escena delante del teatrillo, a saber, don Quijote, maese Pedro y Trujamán (con cabezas de unos veinte centímetros para el primero, y nos quince para los dos últimos); el segundo, integrado por los personajes mudos que aparecían en escena: Sancho Panza, el ventero, el

estudiante, el paje y el hombre de las lanzas (con cabezas de unos quince centímetros), y el tercero, compuesto por figuras planistas que representaban la historia de Gaiferos y Melisendra, tan real en su ejecución que despertaba las iras del caballero manchego.

Por su lado, Federico García Lorca continuó investigando en la tradición de los títeres andaluces, actividad que redundó en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita (Títeres de cachiporra)* [1922] y el *Retablillo de don Cristóbal* (1931). Más difícil de determinar es hasta qué punto el poeta de Fuente Vaqueros pretendió otorgar una condición genérica similar a alguna de sus piezas mayores, tal el caso de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, alguna de cuyas versiones primerizas parece responder a esta inclinación [Peral Vega, 2004], como también sucedió con su primer estreno comercial, *El maleficio de la mariposa*, concebida inicialmente como una pieza de títeres y, después, reinterpretada en clave convencional luego del consejo de Martínez Sierra.

Desde una clave más expresionista, en la consideración del muñeco como la anulación radical del actor convencional, cabe entender las aproximaciones de Valle-Inclán, tanto las incluidas en *Tablado de marionetas para la educación de príncipes* (1926) como, sobre todo, los “dramas para marionetas” —*La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*— insertos en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (Lavaud, 1992), en los cuales don Ramón se sitúa, cual demiurgo, por encima de sus personajes muñequizados, continuamente designados como “maniquí”, “pelele”, “moña”...

Rango paradigmático ocupa *El señor de Pigmalión*, “farsa tragicómica de hombre y muñecos” de Jacinto Grau (1921), que fuera estrenada por Charles Dullin en el Théâtre de l’Atelier parisino en 1923

(Peral Vega, ed., 2009). El dramaturgo barcelonés plantea, inspirándose en el mito clásico de Pigmalión, el estatus del ser creado respecto de su hacedor y, con clara influencia unamuniana, la legitimidad de aquél para contradecir los dictados de su demiurgo y hasta rebelarse contra ellos. La trama se genera a partir de un comediante, de nombre idéntico al mítico rey chipriota, que ha moldeado, con sus propias manos, la *troupe* de autómatas que interpreta sus propias farsas, todas las cuales han cosechado un extraordinario éxito internacional. La excusa argumental sirve a Grau para realizar una extensa reflexión sobre el adocenamiento de la industria teatral española —bien representada tanto por los empresarios como por los actores—, sobre los nuevos caminos de expresión y sobre la necesaria mirada a la tradición que debe soportar el andamiaje de la vanguardia; en este sentido es de notar cómo los muñecos de Grau han sido extraídos del folclore hispano cuando no de la *commedia dell'arte* italiana. No es descabellado pensar que Grau pudiera haberse inspirado en la también compañía de autómatas comandada por el actor Francisco Sanz, “un artista sumamente peculiar y verdadero Pigmalión del mundo de las *variétés*” —tal como lo ha definido David Vela (1996)— que, primero en el Coliseo y después en el Price, deleitaba a un público de variada condición, gracias a la perfección técnica de los muñecos, realizados artesanalmente por el propio Sanz, y al prodigioso manejo al que los sometía.

No menos significativa fue la presencia de los títeres como modo alternativo de expresión para el teatro de compromiso surgido al calor de la Segunda República y, después, durante la contienda bélica. Dos nombres sobresalen entre el resto: Rafael Alberti y Rafael Dieste. El primero ya había experimentado previamente, gratamente sorprendido por la visita del Teatro dei Piccoli a Madrid, en 1924, en piezas como *La pájara pinta* (1926), “guirigay lírico-bufo-bailable”, para el que contó con la

colaboración de Óscar Esplá a la música, Maruja Mallo en los decorados y figurines, y Benjamín Palencia en los aspectos plásticos; y *El colorín colorado* (1926), “nocturno español en un solo cuadro”. Sin embargo, su aportación más relevante llega en los años de compromiso político; escribe, entonces, para el Guiñol Octubre, dirigido por Miguel Prieto, la farsa *Bazar de la providencia* (1934), una sátira feroz contra la Iglesia Católica, empeñada en mantener la incultura de un pueblo apegado a la superstición y al fetichismo por la reliquia de los santos. Llega después *Los salvadores de España. Farsa satírica para guiñol* (1936), desfile grotesco de los dispares defensores del fascismo; moros, italianos, portugueses, alemanes, militares y obispos. Con la Guerra Civil en pleno desarrollo, Rafael Alberti gesta una diatriba contumaz contra los excesos étlicos del general Queipo de Llano, con las ondas radiofónicas como testigos, en *Radio Sevilla* (1937), pieza que, junto a la ya mencionada *Los salvadores de España*, habría de ser montada, en noviembre de 1938, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, por los titiriteros de la Octava División (McCarthy, 1998).

Por su parte, Rafael Dieste comandó el “Teatro Guiñol” de las Misiones Pedagógicas, un entusiasta proyecto en el que se vieron implicados Ramón Gaya, Antonio Sánchez Barbudo y Arturo Serrano Plaja, entre otros, y para el que el propio Dieste compuso un buen ramillete de obras: *Farsa infantil de la fiera risueña* (1933), en torno el triunfo de la verdad sobre la mentira; *El falso faquir* (1933), ácida reflexión sobre una sociedad que no sabe valorar el talento de los cómicos; *Curiosa muerte burlada* (1933), divertimento carnavalesco a partir del *Curioso impertinente* cervantino; *La doncella guerrera* (1933), reelaboración del romancero tradicional, y *Simbiosis* (1934), a partir del esquema de la comedia de figurón. Ya en 1937, Dieste firma *El moro leal. Marionetas en*

batalla, ridiculización en torno a las contradicciones que pesaron sobre el ejército nacional.

En una misma línea de denuncia política caben ser situadas las *Tres farsas para títeres* (1936), de César Arconada. Tres piezas —*El Teniente Cazadores, Dios y la Beata y Gran baile en “La Concordia”*— que satirizan la situación precaria de un ejército devaluado en lo económico y lo vivencial, la pacatería supersticiosa espoleada por la fuerzas vivas del catolicismo y, por último, la vacía burguesía ajena al movimiento obrero que late tras sus puertas.

Desde su exilio bonaerense, Eduardo Blanco-Amor rinde su particular homenaje a la tradición entremesil, cuajada de desinhibición expresionista a lo Valle-Inlán, en *Farsas para títeres*, conjunto misceláneo de piezas breves compuestas entre 1939 y 1942, a excepción de *El refajo de Celestina*, de 1948. La más interesante del conjunto es, con todo, *La verdad vestida*, en la que, con un innegable influjo calderoniano procedente de *El gran teatro del mundo*, coliga lenguajes dramáticos tan dispares como el entremés, el auto sacramental y los títeres (Peral Vega, 2002).

Durante el franquismo, no son muchas las experiencias guiñolescas de carácter renovador. Interesante resulta, por ejemplo, la labor llevada a cabo por “La Claca”, grupo catalán fundado y dirigido por Teresa Calafell y Joan Baixas, que, en su constante investigación sobre los valores plásticos del títere, han contado con la colaboración de pintores tan destacados como Viladecans, Tapies, Mariscal y Antonio Saura, por citar tan sólo a algunos. Su andadura comenzó en 1966 y su primer espectáculo es *Mori el Merma* (1978), basado en *Ubu rey*, con muñecos por Joan Miró. Otros montajes de este grupo son los titulados *Les aventures d’Hèrcules* (1982) y *Festa del bosc de las rondalles* (1984).

Otros grupos se han interesado en sus experiencias escénicas por el mundo de los muñecos. Es el caso de “La Tartana”, creada en 1976, y con montajes muy recientes de inspiración titiritera tales como *Historias de derribo* (2009) y *Monstruos en la maleta* (2010); “La Fanfarra”, surgida en Barcelona allá por 1976 y un primer espectáculo titulado *Malic en Babilonia*, ha alcanzado una enorme proyección internacional luego de su participación, en 1980, en el Festival Internacional de Títeres de Londres; y, por supuesto, “Els Comediants”, a partir de investigaciones sobre la cultural popular mediterránea. Sin dejar de un lado espectáculos como *Sol Solet* (1979) y *Dimonis* (1983), resulta paradigmático el más reciente de *El llibre de les bèsties* (1995).

En los últimos años Ana Zamora viene realizando una labor encomiable en cuanto a la integración del títere en los montajes de piezas medievales y del siglo XVI. De bellísima factura fueron los utilizados para el *Auto de los Reyes Magos*. En esa misma línea cabe situar la versión que la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con la dirección de Eduardo Vasco, realizara en 2005 sobre el poema cervantino *Viaje del Parnaso*.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV, *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales*, Granada, Urania, 1978; AAVV, *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000; Bartoli, Francesco, “La supermarioneta de Craig. Preámbulo del teatro abstracto”, *Puck*, 1 (1991), pp. 16-21; Corvin, Michel, dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, París, Bordas, 2008; Darío,

Rubén, *España contemporánea*, ed. Sergio Ramírez, Madrid, Alfaguara, 1998; Doñate, Mercè, “Las actividades artísticas de Els Quatre Gats”, *Picasso y els 4Gats. La llave de la modernidad*, ed. María Teresa Ocaña, Barcelona, Museu Picasso de Barcelona / Lunwerg Editores, 1995, pp. 223-236; Fournel, P., *L’histoire véritable de Guignol*, 1981; García Padrino, Jaime, “Le *Pinocchio* de Salvador Bartolozzi. Un car particulier d’intertextualité”, *Pinocchio. Entre texte et image*, Jean Perrot, ed., Bruselas, Presses Interuniversitaires Européennes, 2003, pp. 185-202; Gille, Bernard, “*El retablo de Maese Pedro*: un libreto en el umbral de su música”, en *La venta de don Quijote. El retablo de Maese Pedro*, Madrid, INAEM, 2005, pp. 33-43; Grande Rosales, María Angeles, *La noche esteticista de Gordon Craig*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1997; Huerta Calvo, Javier, y Emilio Peral Vega, eds., Jacinto Benavente, *Teatro fantástico*, Madrid, Espasa, col. Austral, 2001; Jurkowsky, Henryk, “La marioneta literaria. De Maeterlinck a Ghelderode”, *Puck*, 1 (1991), pp. 4-7; Lavaud, Jean Marie y Eliane, “Valle-Inclán y las marionetas. Entre la tradición y la vanguardia”, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1931*, Madrid, CSIC / Fundación Federico García Lorca / Tabapress, 1992, pp. 361-372; Lista, Giovanni, *La scène futuriste*, París, Éditions de Centre National de la Recherche Scientifique, 1989; Mata, Juan, *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, Granda, Diputación de Granada, 2003; McCarthy, James, “Militant Marionettes: Two ‘Lost’ Puppet Plays of the Spanish Civil War, 1936-1939”, *Theatre Research International*, 23/1 (1998), pp. 44-50; Peral Vega, Emilio, “*La verdad vestida*, de Eduardo Blanco-Amor: del auto sacramental al entremés”, *Calderón en Europa*, ed. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 101-111; Peral Vega, Emilio, “Morir y amar matando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*”, *Arbor*, 699-700

(2004), pp. 691-702 ; Peral Vega, Emilio, ed., Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009; Plassard, Didier, ed., *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1996; Rubio Jiménez, Jesús, “Títeres y renovación artística en España durante el siglo XX”, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2004, pp. 32-58. *Títeres*; Soria, Andrés, “Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte”, *Lecciones sobre Federico García Lorca*, ed. Andrés Soria Olmedo, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986, pp. 149-178; Varey, John E., *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1972; Vela, David, *Salvador Bartolozzi (1882-1950): ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y Teatro para niños*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1996 (tesis doctoral disponible en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=13295&portal=0>).

Emilio PERAL VEGA

Universidad Complutense (Madrid)