

REPRESENTACIONES DE TITERES EN TEATROS PUBLICOS Y PALACIEGOS: 1211-1760

INTRODUCCIÓN

Tienen los títeres ¹, marionetas, fantoches y muñecos una génesis que desconocemos: se ofrecen, por primera vez, a nuestra vista a través de aquella neblina que llamamos nosotros, los europeos, la época prehistórica, o sea el período en que los países de occidente constituían una región bárbara, fuera de la órbita de los grandes centros de la civilización euroasiática. Ignoramos las etapas de la trayectoria desde lo que fué, probablemente, su cuna, la India ², hasta los imperios de Egipto, y, más tarde, de Grecia y de Roma ³; en este breve

¹ En este artículo emplearemos la terminología siguiente: los títeres suspendidos de hilos y manejados con ellos, los llamaremos siempre *marionetas* o *títeres de hilos*; los manipulados por los dedos del artista, *fantoches*, *títeres de mano* o *títeres de guante*. *Títere* lo usaremos genéricamente. Aunque no sea definitiva tal distinción entre los sentidos de dichas voces, facilita mucho el estudio de los varios tipos de títeres, si damos a los términos empleados un sentido exacto. Véase SEBASTIÁN GASCH, *Títeres y marionetas* (Barcelona, 1949), págs. 8-10.

² RICHARD PISCHEL, *The home of the puppet play* (London, 1902).

³ Se han hallado, por ejemplo, muchos muñecos con brazos y piernas movibles en cementerios romanos. Se ha descubierto un ejemplar en Tarragona. Véase F. CARRERAS Y CANDÍ, *Folklore y costumbres de España* (Barcelona, 1931), tomo II, pág. 591. Puede ser que tales muñecos no fuesen títeres, pero se han encontrado en el sur de

estudio es imposible tratar de los problemas interesantísimos planteados por un examen de los varios hechos inconexos que representan la totalidad de nuestro conocimiento sobre la invasión de Europa por esta caterva de figuras teatrales. La emigración de los títeres no ha dejado honda impresión en las páginas de la historia; pero esto no debe sorprendernos: los títeres son un verdadero arte popular—aunque favorecidos, de tiempo en tiempo, por los reyes—y la historia de un arte popular está escrita en el fondo de la mente del pueblo, y no en los libros de los eruditos.

Repetidas veces se ha intentado descifrar, sin éxito, las citas literarias grecorromanas que tratan aparentemente de títeres. Pero, de todas formas, es en la Italia medieval donde hallaron las marionetas su primera patria europea, después de una segunda invasión del Este acaecida en los siglos X, XI y XII. Asimiláronse los títeres en el Asia Menor elementos del mimo clásico, sobreviviendo en forma degenerada en el imperio bizantino; llevaron consigo esos elementos a los países del Oeste ¹. No sabemos si los títeres de la época clásica perduraban en Italia o no cuando llegaron los nuevos invasores; no hay pruebas definitivas, y las dos teorías opuestas son análogas a los distintos puntos de vista de las dos escuelas que discuten el origen de las máscaras de la *commedia dell'arte* italiana ².

Los primeros títeres de que tenemos datos en España llegaron de Francia procedentes de Italia, traídos por los *juglares*. La voz *juglar* aparece en la península en 1116 ³, en la época de las primeras influencias sobre España de los minis-

Francia marionetas romanas suspendidas de un alambre y con miembros inmovibles. ERNEST MAINDRON, *Marionnettes et guignols* (París, sin fecha), págs. 6-7.

¹ N. N. MARTINOVITCH, *The Turkish theatre* (New York, 1933).

² J. R. ALLARDYCE NICOLL, *Masks, mimes and miracles* (London, 1931), págs. 214-215, *inter alia*.

³ En aquel año aparecieron *juglares* en Sahagún, y se hallaron en la Corte de León en 1136. Véase RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1924), pág. 9.

triles extranjeros. Más tarde se aplicó a muchos tipos distintos de representantes, desde el amigo de un rey hasta el acróbata de la plaza pública. Cuando, en 1211, Guiraut de Calansó escribió al juglar Fadet, le aconsejaba que fuese a la corte de Pedro II de Aragón:

C'autre non vei
Miels sapcha bon mestier grazir.

Un juglar debía saber tocar muchos instrumentos, componer poemas épicos y amatorios, y hacer mimos, juegos de manos y ser titiritero:

E paucs pomels
Ab dos coltels
Sapchas girar e retenir,
E chanz d'auzels
E bavasteis
E fay los castels assalhir... ¹.

Que los juglares que daban representaciones de títeres no tenían siempre a los reyes como auditorio, lo sabemos por la *Suplicatió* hecha por Guiraut Riquier a Alfonso X de Castilla en 1273. Observa el juglar que el término se aplicaba tanto a

...cel que fan jogars
cimis ni bavastel... ²

¹ Dr. KARL BARTSCH, *Denkmäler der provenzalischen litteratur* (Stuttgart, 1856), págs. 94-101. Véase también MENÉNDEZ PIDAL, *Op. cit.* págs. 31-2, nota 3; MILÁ Y FONTANALS, *De los trovadores en España, Obras completas* (Barcelona, 1888-1896), tomo II, pág. 137. Guiraut de Calansó fué bordelés y frecuentó la corte de Alfonso VIII de Castilla. Hay muchas indicaciones de *bastaxi*, *basteaux*, *bavastels*, *bavastelz* o *banastelz* (*sic*) en la Francia de aquel entonces. Véase NICOLL, *Op. cit.*, pág. 167, nota 1.

² Interesante es ver que la primera vez que aparecen los títeres en España, están vinculados, como entretenimiento, a la exhibición de animales, especialmente con la de monos. Y el mono y el títere nos presentan una parodia grotesca y diminuta de la vida; ambos parecen seres humanos y no lo son. Desde esta fecha temprana encon-

como a los sabios juglares que entretenían a los reyes, y pide que Alfonso establezca distinción entre los varios oficios ¹. La respuesta del rey, dada en 1275 ², distingue entre los *istricones* ³ (tañedores de instrumentos), los *inventores* (trovadores) y los *joculadores* (acróbatas y jugadores de manos). A los truhanes denomina *bufones*, y a la clase más vil de los representantes ambulantes, los que hacían saltar monos, machos cabríos o perros y hacían juegos de títeres, *cazurros*:

...Co sels, que fan sautar
 Simis o bocx o cas,
 O que fan lurs jocx vas,
 Si com de bavastels...
 Que non dévon caber
 El nom de joglaria...

Pero los que sabiamente tocan y cantan en las cortes de los grandes, deben llamarse *juglares*, y los poetas, *trovadores*, y los trovadores con elevado propósito moral, *doctores de trovar*.

Titiriteros altos y bajos entretenían respectivamente a a los reyes y al pueblo; un rastro de éstos tenemos en las palabras de Ramón Lull. En su *Llibre de Contemplació de Deu* (cerca de 1309), emplea el títere como símil, por primera vez en la literatura de la península: *axí com lo bavastell qui demostra semblansa dome e es fust e pintura...* ⁴.

tramos constantes referencias a la exhibición de monos y títeres juntos: uno de los ejemplos más célebres, en la descripción cervantina del *Retablo de Maese Pedro*.

¹ *Aissó es suplicatió que fes Gr. Riquier al rey de Castela, per lo nom dels juglars l'an LXXIII*. MILÁ Y FONTANALS, *Trovadores*, páginas 232-239.

² *Declaratió, qu'el sénher rey 'N-Amfós de Castela fe per la suplicatió, que Gr. Riquier fe per lo nom de joglar. L'an M.C.C.LXXV*. *Ibid*, págs. 240-245; MENÉNDEZ PIDAL, *Op. cit.* págs. 14-16, 296; VÍCTOR BALAGUER, *Historia política y literaria de los Trovadores* (Madrid, 1878), tomo I, págs. 265-272.

³ Esta voz la deriva el rey erróneamente de *instrumenta*.

⁴ RAMÓN LULL, *Obres originals* (Palma de Mallorca, 1906-1938) tomo VI, pág. 121. Es imposible decir categóricamente de un estudio

Puede ser que algunos títeres fuesen introducidos en España por los moros también. Un documento del Archivo General de Valencia habla de *los caixons en que van los bavastells dels jutglars moros*¹; tal vez quiera decir que los representantes moros imitaban a los cristianos. Que los moros hicieron funciones de títeres, a despecho de las prohibiciones de representar la figura humana establecidas por el Corán, lo demuestra la ingeniosa sofistería con que se reconcilió el Islám con las funciones de sombras². Y pequeños autómatas, hechos por artífices musulmanes, habían entretenido al mundo islámico desde la época de los ingenieros griegos de Alejandría.

Tanto como los títeres, los autómatas poseen una historia larga y complicadísima. Inventados, posiblemente en China³, los egipcios los empleaban en fiestas religiosas⁴ y, después, fueron perfeccionados por los artífices de Grecia y de la escuela de Alejandría para fines tanto seculares como ritualísticos. La teoría de máquinas neumáticas y de clepsidras procede de Alejandría; conservada y desarrollada después por los árabes durante los siglos de barbarie⁵, fué trans-

de las palabras de Lull si se trata de un títere de hilos o de guante. A nuestro parecer, probablemente pensó en una marioneta, ya que emplea las palabras *fust e pintura*, sin hablar de los paños o trapos que constituyen el indumentario del títere de mano. Puede ser también que visualizase otro tipo distinto de títere, tal como los dibujados en el *Códice* de Herrad von Landsberg. Véase NICOLL, *Op. cit.* pág. 168.

¹ Doc. a. 1414. ANTONI M. ALCOVER, *Diccionari Català-Valencià-Balear* (Palma de Mallorca, 1930-1935), voz: *bavastell*.

² MARTINOVITCH, *Op. cit.*

³ A. CHAPIUS y E. GÉLIS, *Le monde des automates* (París, 1928), tomo I, págs. 25-27.

⁴ CHARLES MAGNIN, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* (París, 1852), págs. 11-12.

⁵ Los hermanos Banoû-Moûsâ-Ibn, c. 850, Abou-I.-Ezz-Isma'el-Ibn-Al-Razzaz-Al-Jazari, y Ridwân de Damasco, 1203, escribieron tratados explicando el método de construir clepsidras. Un reloj célebre, llamado el Mendjanah, fué construido para Tlemcen en Africa entre los años 1358-1359. No hay noticias de él a partir de 1411. Véase CHAPIUS y GÉLIS, *op. cit.*, tomo I, págs. 53-68. También hay muchas citas de máquinas automáticas en *Las mil y una noches*, clepsidras,

mitida, por último, a los países de Europa. Artífices musulmanes construyeron una clepsidra para Roger II de Sicilia (1101-1154), y, para Federico II (1194-1254), relojes, leones que bramaban y pájaros que cantaban¹. En leyendas árabes de la España de los moros hay rastros de esas maravillas², y en la leyenda de Rodrigo, el último Godo³. En las versiones posteriores de esa leyenda, se ha añadido otra capa de mitología, identificándose con Hércules la estatua movable que halló Rodrigo en la cueva. Así las figuras fantásticas, recuerdo de las maravillas científicas de una época anterior, pasan a los romances del occidente y a los libros de caballería franceses⁴ y españoles: *Amadís de Gaula*, entre otros⁵.

Durante la época medieval, se construyeron en España varios autómatas, tales como el de Santiago, en Las Huelgas,

caballos voladores, autómatas *de cobre andaluz*, pero se deben considerar como fantasías evocadas por el recuerdo de tales maravillas más que como relaciones verdaderas de autómatas de aquella época. Véase la edición de Sir R. F. Burton (Benares, 1885-1888), tomos I, páginas 143, 160; II, 101; V, 1-2, 535; VI, 109-110, 115-118. Muchas veces se alude a máquinas construídas *de cobre andaluz*, lo cual sugiere un origen español para algunos de esos artificios.

¹ CHAPIUS y GÉLIS, *op. cit.* tomo I, pág. 68 y nota.

² R. DOZY, *Investigaciones acerca de la historia y de la literatura de España durante la Edad Media* (Madrid, 1859), tomo I, pág. 75.

³ MENÉNDEZ PIDAL, *Floresta de leyendas heroicas españolas* (Madrid, 1923), tomo I, págs. 49-50.

⁴ *Romans de la Table Ronde, Launcelot du Lac, Huon de Bordeaux, Perceval, Tristán* y otros. Véase CHAPIUS y GÉLIS, *op. cit.* tomo II, págs. 322-323.

⁵ PASCUAL DE GAYANGOS, *Libros de caballería* (Madrid, 1874), BAE, tomo CI, pág. 107. Clavileño, el caballo milagroso de don Quijote, deriva evidentemente de los cuentos de *Las mil y una noches*, u otros semejantes, y no debemos olvidar tampoco la *cabeza parlante* que ha desempeñado un papel tan decisivo desde el Papa Silvestre II, Robert Grosseteste, Roger Bacon y Enrique de Villena hasta la de *Don Quijote*. Para nuestros días, véase: ENRIQUE MENÉNDEZ PELAYO, *La cabeza parlante en Memorias de uno a quien no sucedió nada* (Santander, 1922), págs. 20-22; VALLE-INCLÁN, *Resol de verbena en Claves líricas* (Madrid, 1943), página 247; y GASCH, *op. cit.*, pág. 5.

Burgos ¹, la Virgen de los Reyes de la Catedral de Sevilla y la Virgen de la iglesia parroquial de Santa Ana de la misma ciudad ² y el célebre artificio encargado por Don Alvaro de Luna para su tumba en la Capilla de Santiago de la Catedral de Toledo ³. Sin embargo, estos artificios, movidos por juegos de palancas, alambres y goznes, no se pueden comparar con las máquinas de la escuela de Alejandría o de sus sucesores musulmanes, y la construcción y el arreglo de figuras automáticas en Europa avanzaron poco hasta el Renacimiento, época en que se interesan los eruditos otra vez por los libros de Hero de Alejandría ⁴. Con el tiempo, aumentaron los conocimientos de los proyectistas y la destreza de los constructores; se hicieron nuevas maravillas, y por los años de 1559, po-

¹ ALONSO NÚÑEZ DE CASTRO, *Coronica de los señores Reyes de Castilla... Don Enrique el Primero...* (Madrid, 1665), pág. 280; JOSÉ MARÍA CALVO, *Apuntes históricos sobre... Santa María la Real de las Huelgas* (Burgos, 1846), pág. 97.

² SIMÓN DE LA ROSA Y LÓPEZ, *Los seis de la catedral de Sevilla* (Sevilla, 1904), págs. 46-47.

³ *Coplas* de Juan de Mena, CCLXIV y CCLXV. Véase la edición de Blecua (*Clás. Cast.*, Madrid, 1943); *Las .ccc. del famosísimo poeta Juan de Mena cō glosa* (Granada, 1505), especialmente la glosa de Hernán Núñez; PEDRO SALAZAR DE MENDOZA, *Monarquía de España* (Madrid, 1770), tomo I, pág. 224; MAESTRO EVGENIO DE ROBLES, *Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don Fray Francisco Ximenez de Cisneros...* (Toledo, 1604), págs. 258-260; BLAS ORTIZ, *Descripcion graphica y elegantissima De la s^{ta}. Iglessia Mayor de Toledo...* (Ms. del Museo Británico), fols. 114-115 v.; MANUE^l JOSEF QUINTANA, *Vidas de españoles célebres* (Madrid, 1833), tomo III, págs. 167-168 y nota; VALENTÍN CARDERERA, *Iconografía española...* (Madrid, 1836), tomo II, lámina LI.

⁴ En 1452, por ejemplo, encontramos en una fiesta que se celebró en Reggio en honor del Conde Borso d'Este, una representación de autómatas basada en el libro II de la *Pneumática* de Hero. Véase A. CHAPIUS y E. DROZ, *Les automates* (Neuchâtel, 1949), pág. 36. Semejantes clepsidras y autómatas accionados por el movimiento del agua inspiraron, probablemente, la descripción del Orfeo que canta y toca un instrumento en una fuente de los jardines del palacio encantado de Felicia. JORGE DE MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana* (*Clás. Cast.*, Madrid, 1946), págs. 178-191.

día decir Bernardo Baldi: «Ne' tempi nostri si uedono marauigliose tali in questo genere, che non cedono forse punto à l'antiche; percioche, ò si parli di horologgi da ruote, ò di figurette, che da se stesse si mouano, ò di uccelli che cantino, ò di fontanette che gettino in alto se ne veggono di stupende»¹. De Italia, las maravillas del día entraron en España. No vamos a tratar de los grandes autómatas que se construyeron para honrar fiestas religiosas y seculares—tal estudio necesitaría más de un artículo—; nos limitaremos a los pequeños que se empleaban en representaciones dramáticas, muy semejantes a una función de títeres, y muchas veces confundidos con las marionetas.

LOS TÍTERES FUERA DE LOS TEATROS

No se sabe si las primeras funciones de títeres que hemos mencionado en España, las de los siglos XIII y XIV, fundaron una tradición. Después de los datos que nos proporciona Ramón Lull, hasta fines del siglo XV sólo se encuentra una cita referente a los títeres. En el *Libre de les dones* (c. 1470), Jaume Roig alude a los *banastells* (*sic*), diciendo que ofrecían un entretenimiento para la corte durante las grandes lluvias:

...en lo plujòs
 temps enujòs,
 ab mòltes gales
 feya fer sales
 é bells combits
 dies é nits,
 ab los grans fochs
 mòlts placents jochs,
 vastir castells
 per banastells...²

¹ BERNARDO BALDI, *Di Herone Alessandrino de gli Automati, ouero Machine se moventi, Libri due* (Venetia, 1589), introducción, página 8.

² JAUME ROIG, *Libre de les dones* (Barcelona, 1865), pág. 20. Puede ser que sea *banastells* una equivocación del copista por *bauastells*.

Desde entonces, hasta 1524, todo es silencio. En este último año hallamos unos títeres, no en la gran sala de un palacio catalán, sino en la selva de Honduras, acompañando a Hernán Cortés. «Llevó cinco chirimías y sacabuches y dulzaines, y un volteador, y otro que jugaba de manos y hacía títeres...»¹. Compañías de representantes parecidas a la que fué con Cortés a Las Higueras, recorrían la España del siglo XVI y XVII², integradas muchas por extranjeros, principalmente italianos³.

¹ BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO, *Verdadera historia... de la conquista de la Nueva España*. Véase ENRIQUE DE VEDIA, *Historiadores primitivos de Indias* (BAE, Madrid, 1853), pág. 246.

² Véase F. FRANCISCO DE ALCOCER, *Tratado del juego* (Salamanca, 1559), Cap. V, págs. 26-27; I, 279, 284; LV, 305, 306. Y también los diccionarios contemporáneos, voces: *jugador de manos, de maesecoral, de maestre coral, de mesagicomar, de passa passa; volteador, volatín, volantín, volatinero, bolantín, buratín, coral, charlatán, etc.*

³ Considera AMÉRICO CASTRO que la voz *títtere* se deriva del francés *titre*, importada en España por los representantes ambulantes de la época (*La palabra títtere*, en *MLN*, November, 1942, págs. 505-510). Menciona a un tal Jean des Vignes, y dice que ha «visto citado a Juan de las Viñas en obras del siglo XVII», pero que no recuerda dónde. *Ibid.*, pág. 509, nota 11. Se cita a Juan de las Viñas en un documento del siglo XVII (B. N. Ms. 18.655): «Yo lo diré—dijo la Barrabasera—; ¿no habéis visto, en los juegos de manos, un títere que hace mil tramantojos con unos huevos, prometiendo muchos en el apariencia, y no haciendo nada de provecho en la verdad? Pues a éste llaman los que usan el juego de maesecoral el señor don Juan de las Viñas, soldado de Flandes, correo del diablo». «Ese será su nombre—clamaban todos a una voz—; él por él es, con todos sus apellidos. ¡Ay, qué buen Juan de las Viñas, aplaudido de borrachos! ¡Ay, qué propio soldado de Flandes, por lo derrotado! ¡Ay, qué propio correo del diablo, despachado del abismo en manos del buen Teján!» Véase GABRIEL MAURA GANAZO, *Carlos II y su corte* (Madrid, 1915), tomo II, pág. 544. Se ha dicho que Alberto Naceri de Ganassa, el célebre autor de la *comedia dell'arte* en España, llevó consigo titereros y jugadores de manos (véase CASIANO PELLICER, *Tratado histórico sobre... la comedia* (Madrid, 1804), tomo I, pág. 53; CELESTINO LÓPEZ MARTÍNEZ, *Teatro y comediantes sevillanos del siglo XVI* (Sevilla, 1940), pág. 28) pero asegura COTARELO Y MORI que, aunque un italiano presentó *ejercicios y juegos de mano* cuando estaba Ganassa en Madrid, no era miembro

Muchas de las noticias que tenemos de los titiriteros ambulantes se refieren a representaciones dadas por títeres de guante. Dice Covarrubias:

TÍTERES, ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en vnos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gouiernan como si ellos mesmos se mouiessen, y los maestros que estan dentro detras de vn repostero, y del castillo que tienen de madera estan siluando con vnos pitos, que parece hablar las mesmas figuras, y el interprete que está aca fuera declara lo q̄ quierē dezir, y porque el pito suena ti, ti, se llamaron titeres, y puede ser Griego, del verbo τυτιξω, garrío...¹

Y Suárez de Figueroa nos informa que los fantoches del siglo XVII emplearon la cachiporra usual:

No es razon se oluiden otros extranjeros manejadores de titeres ministros de particular entretenimiento, a quien hazen dezir y hazer lo que quieren, metiendolos en campaña, donde peleando se vencen vnos a otros...².

El tipo de representación lo sugiere Ceavantes en su *Licenciado Vidriera*: «con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa...»³: Por lo general, se

de su compañía. (*Noticias biográficas de Alberto Ganassa...*, en *RABM*, tomo XIX, pág. 45). Para los saltimbanquis italianos en España, véase también ALFREDO CARBALLO PICAZO, *Para la historia de «retablo»*, *RFE*, XXXIV, 1950, págs. 272-274. Hay que hacer notar que el señor Carballo Picazo publicó su interesante estudio en 1950; el autor de este artículo presentó una tesis doctoral a la Universidad de Cambridge sobre los títeres en España (*Minor dramatic forms in Spain with special reference to puppets*) en julio del mismo año.

¹ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), voz: *titeres*. La etimología que sugiere Covarrubias no tiene valor. El *pito* o *cerbatana* es un instrumento de madera, marfil, cañey o de plata, puesto sobre la lengua, produciendo sus vibraciones el tono tan estridente y tan típico de los titiriteros. Por la dificultad de articular al emplear este pito, hablan los intérpretes fuera del teatrillo.

² Doctor CRISTÓVAL SUÁREZ DE FIGUEROA, *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid, 1615), fol. 325 v.

³ M. CERVANTES, *Novelas ejemplares* (*Clás. Cast.*, Madrid, 1914-1917), tomo II, pág. 63. Nos informa que los titiriteros solían «enva-

daban a los títeres—como sugiere Cervantes—y según el informe del Padre Alcazar: «los títeres, estatuas que tienen figuras de hombres y imitan sus acciones, y parece que hablan, porque el autor pronuncia detrás de el paño voces convenientes»¹.

La aversión con que Cervantes consideraba las representaciones de historias sagradas por los titiriteros ambulantes—debida a la yuxtaposición indecente de lo humano y lo divino, según Américo Castro²—se explica leyendo un documento interesantísimo de la Inquisición de Valencia del año de 1619.

Y así mismo hemos sido informados que passando cierta procesion de la orden de S^{to} Domingo por vna calle que esta cerca de su conuento en vna casa particular donde por modo de fiesta tenian vn juego de titeres al tiempo que así passauan por allí se aparecieron juntas dos figuras, la vna con habitos de S^{to} Domingo y la otra con habito clerical de manteo y bonete, y que a la del dicho frayle que lleuaua alçadas las faldas por detras le yua açotando el clerigo y aun tambien han querido añadir que interuenia vna figura de muger a quien retoçaua el frayle, de que han resultado varias interpretaciones malsonantes y perjudiciales en special contra la dicha orden de S^{to} Domingo, de lo qual parece que la aud^{ta} real ha començado a proceder y hecho algunas prisiones de tres o quatro personas³.

Si esta descripción refleja lo que sucedía generalmente en tales representaciones, no nos debe sorprender que los mora-

sar 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 tavernas». Cervantes se refiere probablemente a títeres de mano, que hubieran sido un asiento más cómodo que las marionetas, evitando al mismo tiempo la posibilidad de destrozarse los mandos frágiles de éstas. Cervantes no fué amigo de los titiriteros vagabundos; véase también *El Coloquio de los perros* (*op. cit.*, tomo II, pág. 282).

¹ P. JOSÉ ALCÁZAR, *Observaciones varias*. Ms. de la *Biblioteca doméstica de los Jesuitas*, citado en Gallardo, *Ensayo de una biblioteca...* (Madrid, 1863), tomo I, col. 112.

² *Op. cit.*, pág. 506.

³ Citado en HENRI MÉRIMÉE, *Spectacles et comédiens à Valencia* (Toulouse-Paris, 1913), págs. 88-89, nota.

listas fuesen tan contrarios a los titiriteros vagabundos ¹. Que no tuvieron el mismo carácter todas las funciones de títeres, se deduce de la manera en que se les daba la bienvenida en los corrales públicos y en los palacios, de lo cual hablaremos más tarde.

Otra representación de los titiriteros fué la del retablo. Como demuestra el señor Carballo Picazo, se deriva esta voz del retablo eclesiástico ². Apareció el retablo mecánico, por primera vez, en España por los años de 1538, según Cristóbal de Villalón:

¿Y qué cosa puede ser más sutil que vn retablo que trayan vnos estrangeros el año pasado, en el qual, siendo todas las yuágenes 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? ³.

Consistía este espectáculo en una caja dividida en compartimientos, dentro de los cuales aparecían figuras autómatas representando la vida de Jesucristo. Se transfirió el nombre del retablo del altar a la representación mecánica, a nuestro parecer, por la gran semejanza entre ésta y los grandes retablos de una construcción muy parecida, hechos a mediados del siglo XVI, tales como el de Sevilla. El proyecto de ese retablo data de 1482, las figuras de 1526; y se acabó completamente en 1564.

Su adorno es el más rico, el más menudo y prolixo que se conoce del género gótico. Diez grupos de columnas delgadas y largas, que sientan sobre dos zócalos o pedestales, dividen el retablo en nueve espacios, que, atravesados horizontalmente por varias faxas muy labreadas, forman treinta y seis nichos colocados en cuatro andanas. Se representan, en la primera, con estatuas casi del tamaño del natural, la creación y transgresión de nuestros primeros padres, y los mis-

¹ Véase, por ejemplo, A. G. DE SALAS BARBADILLO, *El curioso y sabio Alejandro* (Madrid, 1753), págs. 106-107.

² *Op. cit.*

³ CRISTÓBAL DE VILLALÓN, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (Madrid, 1898), págs. 174-175.

terios de la infancia de Jesu-cristo; en la segunda, los de su predicación y milagros, en la tercera, los de su pasión y muerte; y en la cuarta, los de su gloriosa resurrección, apariciones á los discípulos, admirable ascension y venida del Espíritu Santo ¹.

Resulta fácil apreciar la semejanza entre este retablo de Sevilla y el teatro mecánico, divididos ambos, del mismo modo, en compartimientos donde figuras de madera representaban plásticamente la historia sagrada. El retablo de Sevilla era de mayores dimensiones, pero los teatritos tenían la ventaja del movimiento. Tales teatros mecánicos existían aún hace poco más de veinte años en España y Portugal ²; su longevidad se debe al favor alcanzado desde el siglo XVI, en que penetraron en los corrales de las comedias, sobre todo en la cuaresma. Se aplicó casi inmediatamente la voz *retablo* al teatrito de fantoches, como lo demuestra la definición de Covarrubias de 1611 que hemos citado arriba.

LOS TÍTERES EN LOS CORRALES PÚBLICOS

Es en Valencia donde hallamos más datos que en cualquier otro sitio ³ sobre las representaciones de títeres en los corrales de las comedias. *Bolteixadores* y un *joch de mestre coral* lucieron sus habilidades por primera vez respectivamente en 1585 y 1597; compañías italianas de carne y hueso—los *italians* y los *corteganos*—actuaron en 1585 y 1589. Datos semejantes tenemos de Madrid, con mezcla de representa-

¹ JUAN AGUSTIN CEAN BERMÚDEZ, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1804), págs. 41-42.

² Tenemos en nuestro poder el *Elucidario* de un retablo visto en Coimbra en 1932 por nuestro buen amigo el Sr. L. D. Collier, M. A., de Blackburn, Lancashire, Inglaterra.

³ Véase: los *Libres Majores contralibres*, *Libres de Albarans del Ospital General* que se hallan en el Archivo de dicho hospital, de donde hemos sacado todos los datos que emplearemos aquí, referentes a los títeres en Valencia. No los citaremos más. Publicaremos los documentos de interés en un libro que preparamos sobre este asunto, y en un artículo que saldrá en la *Revista Valenciana de Filología*.

ciones de las compañías humanas de Ganassa y otros autores con las de *juegos de manos y volteadores*, desde 1579 hasta 1582 ⁴. *Titiros* figuran, por primera vez, en los teatros de Valencia, desde el 18 de febrero hasta el 15 de marzo de 1598. Otras compañías actuaron desde el 27 de febrero hasta el 30 de mayo de 1599, y 23 septiembre de 1602.

Los *Andaluses* comenzaron la temporada de 1606-1607: el 18 de noviembre se anuncian títeres en el teatro. Desde el 5 hasta el 12 de julio actuaron *títeres* en la *casa de la comedia*, y desde el 29 de julio hasta el 9 de septiembre de 1615, representó un *joch de titaros* en el teatro del *Carrer de Comills*. El tesorero del Hospital, cuando podía, cobraba de semejantes representaciones, en los teatros menores de Valencia, un tributo, recibiendo veinte y dos *libras* de una compañía que actuó desde el 22 de septiembre hasta el 23 de octubre, 1616, y más de sesenta *libras* de otra—con más éxito o un autor más escrupuloso—que trabajó desde el 16 de abril hasta el 31 de mayo, 1618. Cristóbal Ortiz participó, con su compañía de carne y hueso, en la temporada de 1622-1623, pero *all p.' de febrer no yague comedia per no aueri gent*. Desde el 12 de dicho mes presentó Joan Luis su *joch de mestre coral* en la *Casa de les comedies*. Puede ser que fuese Luis autor de una compañía pequeña, ya que en el margen del libro de cuentas se llama a la representación *titiris*, o quizá nos encontramos ante una confusión de los términos técnicos aplicables a esas diversiones. Al principio, Luis tuvo éxito pero *a 15 dedit no yague joch de mestre coral per no aueri gent*. La verdadera compañía de Ortiz que actuó el 19 de febrero, tampoco tuvo suerte. Luis intervino una vez más durante la temporada.

El 17 de diciembre de 1623, la compañía humana de Manuel Simón dió por terminadas sus representaciones y el teatro quedó vacante hasta el 13 de enero siguiente, en que

¹ CRISTÓBAL PÉREZ PASTOR, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie* (tirada aparte del *BHi*, 1914), págs. 2-12.

aparecen títeres. Esta compañía consiguió más favor que otras muchas, sacando unas tres *libras* de cada función. La disparidad entre el éxito de una compañía de carne y hueso y una de títeres se revela, sin embargo, por lo que obtuvo la de Roque de Figueroa, el 22 de enero: más de treinta y tres *libras*. No podían competir los títeres, y desaparecieron. Otra compañía se presentó el 13 de febrero, 1626, cuando daba funciones Alonso de Olmedo. Este ganaba entre veinte y treinta *libras* por representación, aquélla sacaba rara vez más de una *libra*, pero tenían los títeres una ventaja sobre los actores humanos: podían representar durante la cuaresma, cuando se prohibían las comedias. Calomer presentó *titiris* con su compañía desde el 23 de abril hasta el 30 de mayo de 1628.

Fueron títeres los que dieron las primeras funciones de la temporada 1628-1629, sacando ocho *libras* el día 1 de junio. El 2 y 3 no representaron por *falta de gent*; el 4 sacaron más de seis *libras*. Es curioso ver cómo variaban sus ganancias. Principió una compañía de títeres la temporada siguiente, de 1629-1630, y otra—o la misma—representó durante la cuaresma de 1630, desde el 11 hasta el 18 de marzo. Con el estreno consiguieron quince *libras*; el de la compañía legítima de Juan de Morales proporcionó solamente treinta y cinco. Una compañía de títeres, representó, con menos éxito, desde el 12 hasta el 30 de marzo, 1631. Se dieron funciones también durante la cuaresma de 1636, desde el 10 de febrero hasta el 16 de marzo, y sacó Francisco López, el autor, de una función más de diez y seis *libras*¹. Puede ser que las compañías que representaron en diciembre de 1636 y en enero de 1637², y desde el 24 de febrero hasta el 19 de marzo de 1641, respectivamente, fuesen una mezcla de diversiones llamada por el tesorero del Hospital *bolantins* y *titiris* o *titires*. Unos titiriteros tuvieron éxito en 1653, representando desde el 8 hasta el 25 de marzo. Se entregó al autor de esta compañía la cobranza

¹ EDUARDO JULIÁ MARTINEZ, *El teatro en Valencia de 1630 a 1640*, BRAE, 1915, pág. 539.

² *Ibid*, pág. 541.

de la función del 20 de marzo—menos la de los aposentos *cadires*—como era costumbre con los autores de compañías de carne y hueso. Desde el 5 hasta el 19 de marzo, 1656, y desde el 10 hasta el 27 de marzo, 1658, *Titires y Bolantins* figuran juntos en el teatro. El último dato que nos proporcionan los libros de cuentas, antes de 1672, se refiere al 14 de julio de 1670, cuando una compañía de titiriteros dió al tesorero poco más de diez *libras*, lo que había ganado en seis días.

En cuanto a Madrid, no tenemos datos exactos de representaciones de títeres en los corrales, debido a la destrucción durante la guerra de 1936-1939, de los libros de cuentas del Hospital de la Pasión que se encontraban en el Archivo de la Diputación Provincial de Madrid. Los trabajos de Pérez Pastor¹ dan idea de la importancia de la pérdida. Como hemos indicado antes, enumera algunas funciones de volatines durante el siglo XVI, y facilita también datos referentes al siglo XVII. Pero no podemos seguir las representaciones día a día, como en el caso de Valencia. Sin embargo, de las notas de Pérez Pastor y de documentos conservados en el Archivo de la Diputación de la Villa, es posible sacar algunas conclusiones.

En el año de 1634 se ajustaron las cuentas del arrendamiento de los corrales de comedias desde el día de San Juan de 1633 hasta igual día de 1634. Aparecen, entre los gastos del arrendador, «quinientos noventa reales que se dieron al autor de los Títeres porque vino a representar la Cuaresma de dicho año», y «quinientos reales que se dieron al autor de los Bolatines porque vino a representar la dicha Cuaresma»². Que los títeres se representaron durante la cuaresma en Madrid tanto como en Valencia, lo demuestran también los arrendamientos—que se conservan en el Archivo de la Villa—de

¹ *Op. cit.* En visperas de publicarse este artículo, he encontrado los documentos citados sin haber tenido oportunidad para estudiarlos detenidamente.

² *Ibid.*, pág. 83.

las casas de comedias desde el año 1641. La cláusula doce del arrendamiento de dicho año dice: «que si binieren Bolatines o titeres a esta villa o otro qualq̄ entretenimiento para que se diere liçençia que durante la quaresma la ayan de poder haçer en dhos corrales lleuando los aprouechamientos que hasta aqui an lleuado»¹. Se repite en todos los arrendamientos madrileños del siglo xvii, aunque con ligeros cambios de terminología².

Para 1650 hay un documento interesantísimo. El año de 1644 había fallecido la reina doña Isabel y el de 1646 el Príncipe de Asturias; en dicho año dejaron de representarse las comedias hasta la temporada de 1650-1651, en que dieron entrada, poco a poco, los teatros, primero, a *comedias de historias*, y después a los otros géneros dramáticos, según Pellicer³. Por un documento de 1651, sabemos que en estos años se arrendaban los teatros «por Representaciones⁴» y se ha conservado el «Arrendamiento del aprouechamiento de los corrales de las comedias p^a la representacion de los volatines y titeres desta quaresma q̄ enpeço en dos de m^{co} deste año de 1650»⁵, hecho por Juan Núñez de Prado. Consta, en primer lugar, su puja, seguida del acuerdo del Ayuntamiento

¹ Copia del arrendamiento de 1641 hecha en 1644 a causa de un litigio. Archivo Municipal, 2-468-13.

² Arrendamiento del año 1645, Archivo Municipal, 2-468-10; 1651, 3-134-47; 1655, 2-468-25; 1659, 2-468-26; 1663, 2-468-30; 1667, 2-469-3; 1671, 2-469-4; 1675, 2-469-6; 1679, 2-469-14; 1683, 2-456-3; 1687, 2-456-9; 1691, 2-456-10; 1695, 2-456-15; 1699, 2-457-1. Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804) enumera los arrendamientos —que hizo el Hospital mismo— de 1602, 1615, 1617, 1621, 1629 y 1633 (págs. 96-107), citando algunos, sin hacer mención de una cláusula referente a los títeres. Como, al parecer, halló los documentos en el Archivo del hospital, es de presumir que se hayan perdido.

³ *Op. cit.* págs. 216-223. Véase también H. A. RENNERT, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega* (New York, 1909), páginas 247-250.

⁴ Archivo Municipal, 3-134-47.

⁵ *Ibid.*, 2-48-616.

decidiendo que se hicieran pregones para ver si alguien daba más. Se pregonó el arrendamiento once veces sin resultado; mejoró Núñez de Prado su puja; se repitió el pregón siete veces más, y, al fin, se remató el Ayuntamiento con dicho arrendador en cinco mil reales:

En la uilla de madrid a ttres dias del mes de março de mil y s^{oos} y cinq^{ta} anos estando en las puertas de las cassas del ayuntam^{to} los ss^{tes} don fran^{co} de sardaneta y mendoza cau^o del orden de santiago y don gaspar de valdes Regidores desta ui^a comissarios p^{ra} el arrendamiento de los corrales de las comedias desta uilla de la Repress^a de los Bolatines y titeres desta quaresma para rematar aora luego en q^a mas diese por el dho aprouecham^{to} y por voz de Joan de Tapia pregonero pp^{co} desta u^a se dio pregon al dho aprouecham^{to} diziendo quien quisiere açer Puxa en el arrendam^{to} del aprouecham^{to} de la Repres^a de los Volatines desta cuaresma q̄ se au de hacer en los corrales del principe y la cruz Parezcan ante los ss^{tes} comis^{os} q̄ se Reçiúran las puxas y mexora q̄ se hicieren esta puesto el dho aprouecham^{to} durante la dha cuaresma en çinco mill Reales y se a de Rematar luego en quien mas diese y en esta conform^d Dio muchos pregones y por no auer q^a hiciesse mexoria por mandado de los dhos ss^{tes} aperciuió Rematte y dijo pues que no hay q^a aga mejoría de los dhos cinco mill Reales que aperciui^{on} Remate a la una a las dos y a las tres Buena y berdadera que buen prouecho y buena pro que aperciuió Remate p^r Buen prouecho y Buena pro le aga a q^a los tiene puestos y así quedaron Rematados en Ju^o nunez en los dhos çinco mil Reales siendo tt^o fran^{co} alvarez Mathias de santos y fr^o diaz s^{oos} de su mag^d de que doy fe. Ante mi: Matheo de Narbayza. (Sigue la obligación y fiança).

Dice Armona, en sus *Memorias Cronológicas*, que «el año de 1650, fuè el primero en que se celebrò arrendamiento de los corredores (*sic*) que servian a las comedias, para que se hiciesen en ellos por Madrid, Volatines, y Titeres en la Quaresma: y así empezaron desde aquel tiempo»¹. Se basa, sin duda, en el arrendamiento de este año que hemos citado arriba, pero resulta evidente, por la cláusula alusiva a los volantines y titeres en el arrendamiento de 1641 y por el documento de 1634, también citado, que se habían hecho repre-

¹ JOSEF ANTONIO DE ARMONA, *Memorias Cronologicas sobre el origen de la representacion de comedias en España. Año de 1785*. Ms. de la Academia de la Historia, párrafo 75.

sentaciones parecidas en los corrales por la cuaresma, antes de ese año.

Al siguiente de 1651 comenzó otro arrendamiento de los corrales de la Cruz y del Príncipe; plazo, el tiempo acostumbrado de cuatro años. Tres después, Francisco de Morales, *maestro de volatines y máquina real*—término del que trataremos luego—se obligó a trabajar, durante la cuaresma de 1654, en los corrales madrileños, cobrando treinta reales cada día que trabajase, con la condición de que el arrendador se obligaba a completar lo que faltase de dicha suma ¹. Otro representante, José Romano, se comprometió a hacer juegos de manos, «acompañado de los Volatines o sin ellos», en los corrales durante la cuaresma de 1657 ². A fines de febrero del dicho año actuaba una compañía de *bolatines, titeres i juego de manos* en el corral del Príncipe, y el 28 del mes se la llamó a Palacio para representar ante su Majestad:

yo sebastian Alonso ss^{no} del Rey nro s^r Vz^o desta Villa de Madrid y oficial mayor en el offi^o de Don Joseph Martinez scriu^o Mayor del ayuntamiento desta dha villa certifico y doi fe que oy día de la fha desta, a ora de las dos de la tarde estando puestos carteles en las partes que es costumbre en esta dha villa en que abisauan que en el corral del príncipe desta dha villa hauía bolatines titeres i juego de manos como otros días se haçia y estando auieritto el dho corral y en el alguna x^{ta} esperando a ver lo susodho se dijo no se podia haçer aquella tarde el dho juego de manos titares (*sic*) ni bolatines porque la persona q̃ lo hauían de haçer iban a seruir a su mag^d con dhas fiestas a palacio por cuya causa a la x^{ta} que estaua en dicho corral en mi presencia se les boluio el dinero que hauían dado p^r la entrada y se çerro el dho corral y para que conste de pedimento de Ju^o Baup^{ta} Velarde, arrendador del apronechamiento de los corrales de las comedias desta dha villa di el pres^{to} en M^{da} veinte y ocho de febrero de mill y seiscienttos y cinq^{ta} y siete años y en fe de ello lo sig^o y firme: en testim^o de verdad: sebastian alonso ³. (El arrendador buscó una *baja* o descuento de trescientos reales a causa de la pérdida que se le ocasionó).

¹ PÉREZ PASTOR, *Op. cit.*, pág. 154.

² *Ibid.*, pág. 167.

³ Archivo Municipal, 2-468-24.

El titiritero Gabriel Jerónimo actuaba en Madrid en 1683, como veremos al tratar de las representaciones palaciegas, y como consta también en el *Libro de las partidas* del Archivo de la Cofradía de la Novena: «en 23 de enero de 83 me entrego gabriel Jeronimo once reales de vellon de el particular que hicieron con los titeres»¹. En el mismo libro se citan las cantidades recibidas *de la máquina* de Francisco Londoño, el 17 y 24 de febrero, y el 3, 10 y 19 de marzo de 1689². Londoño representó durante la Cuaresma de 1696 en el Corral del Príncipe, según nos informa una copia de los *Libros del Producto de la Representación* propiedad del arrendador, Matheo de Belasco Banga:

Pareze por el dho libro q̄ empeço en el dho dia primº de Dixº del dho ano de seisientos y noventa y çinco desde el folio çinquenta hasta el çinquenta y seis buelta que desde catorce de Marco de este ano hasta catorce de Abrº sigº que fue en el tpo de la quaresma se licieron pº franº londoño en el corral del Pº veinte y siete rrepresentaciones de comedias de titeres q̄ valieron tres mill novezientos y veinte y quatro Rº de productto.....	3 0 924
Tubieron de gastos segun los demas que diariamente se hacen en el dho corral dos mill doscientos y quarenta y seis Rº.....	2 0 246
quedaron pº el Arrº considerados zinqº y tres Rº que suplio en los dias q̄ no alcanco el producto del corral; mill seisientos y veinte y cinco Rs.	1 0 625
tubo el autor quatro mill trescientos y ochenta y quatro Rº ³	4 0 384

Actuaron títeres en los corrales durante el mes de marzo de 1698⁴.

¹ Archivo de la Cofradía de la Novena, Legajo, 5. Carpeta 1.

² *Ibid.* Del *Catálogo alfabético de las comedias...* que se halla en el *Theatro Hespañol* de VICENTE GARCÍA DE LA HUERTA (Madrid, 1785), pág. 242, se deduce que Londoño escribió un entremés o sainete, *Los Títeres. Máquina Real*.

³ Archivo Municipal, 2-456-13.

⁴ *Ibid.*, 2-456-14.

Un documento legal sudamericano de 1759 se refiere a representaciones de títeres en Madrid. Explica en qué consistía una diversión de Buenos Aires y dice que era sólo una *Máquina Real*: títeres, figurillas, o maniqués vestidos, manejados, según costumbre, durante la cuaresma, en los teatros y corrales de Madrid, representando y hablando como si fuesen vivos, en prosa, verso, y acompañados de música, detrás de unas cortinas ¹.

En 1622 se hizo un cálculo del aprovechamiento anual del teatro del Coliseo, Sevilla. De las compañías de carne y hueso se recibía diariamente 238 $\frac{1}{2}$ reales, poco más o menos, y «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» ². Se sabe que hubo títeres, de vez en cuando, en los años siguientes ³, pero sin cita exacta hasta el de 1692. Prohibidas las comedias hacía algún tiempo, en este año se concedió permiso a los autores de una *máquina real* para representar en el Coliseo:

Estos volatines, que con el título de *Máquina real*, y valiéndose de figuras contrahechas movidas por alambres representaban comedias, tuvieron grandísima aceptación, viéndose diariamente ocupadas todas las localidades a pesar de ser el precio mayor que el acostumbrado cuando representaban los comediantes de más fama, habiendo mujeres que desde por la mañana temprano iban a coger sitio para ver la comedia ⁴.

Tenemos más datos sobre esta representación gracias a las noticias que nos proporciona un escritor contemporáneo acerca de un desastre que tuvo lugar el miércoles 12 de noviembre de dicho año:

¹ Se hallará una versión inglesa de este documento, que firmó el gobernador Florencio A. Moreyra el 17 de mayo de 1759, en PAUL MCPHARLIN, *The puppet theatre in America* (New York, 1949), página 77.

² JOSÉ SÁNCHEZ ARJONA, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1887), pág. 164.

³ *Ibid.*, pág. 193.

⁴ *Idem.*

Se representaba la comedia de *El esclavo del demonio*, una de las que más aceptación había alcanzado, y como en la mañana de este día hubiese habido una pendencia entre estudiantes, pendencia en la que hubo de mediar el Alcalde Mayor y la Justicia, que no debió de hacerlo a satisfacción de algunos, o de todos.

Temieron las autoridades que hubiese alboroto en el teatro. Así, mandaron que se cerrase la puerta de la cazuela, para que no entrasen hombres.

Mientras esta duró estuvo toda la gente con grandísima quietud, sin que en el patio ni cazuela hubiera alboroto ni el menor disgusto, ni pendencia; pero como por el mes de Noviembre las tardes son cortas, la comedia se acabó después de las oraciones, y en el último de ella para ejecutar una tramoya, significando que aquella era la boca del infierno, era preciso para demostrarlo quemar una poca de pólvora, dispuesta con tal preparación que hiciese llama, a cuyo tiempo, por ser ya noche, el hombre que cuidaba de la entrada de la cazuela, iba poniendo luces en los tránsitos por donde habían de bajar las mujeres. La luz de las lamparillas o velas reverberaba en lo alto del corral, de forma que, habiéndose quitado la pólvora que sirvió para la tramoya, el humo subió a lo alto, como es natural, y con esto una mujer de las que estaban en la cazuela dijo: El corral se quema.

Naturalmente, a estas palabras siguió gran alboroto y confusión y perecieron ahogadas hasta diez o doce mujeres que se encontraban en la cazuela.

El día siguiente mando el Asistente al autor ú (*sic*) representante de la *Máquina Real*, que no representase más comedias, ni en el *Coliseo* ni en otra parte de la ciudad, y que saliese luego della, y así lo ejecutó ¹.

Consideremos ahora las representaciones de títeres celebradas en Valladolid. *Volatines* ocupaban el teatro desde el 6 hasta el 24 de agosto, 1682. Como hemos visto en Sevilla, se

¹ Anónimo, *Memorias eclesiásticas y seculares de Sevilla*, copia de 1698, Ms. de la Colombina. Se cita en SÁNCHEZ ARJONA, *Op. cit.* páginas 193-199. Hay otra relación de este desastre, basada probablemente en el manuscrito anónimo, en LORENZO BAPTISTA DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos i seglares... Sevilla...* (Sevilla, s. f.) sin paginación.

alude muchas veces a titiriteros con el término de volatines, esto parece haber acontecido aquí ya que los *libros de cuentas* del teatro mencionan al *hombre que hacía los volatines*, lo cual nos hace pensar en un titiritero más que en el autor de una compañía de acróbatas ¹. Sin duda la compañía que dió funciones el año de 1694, las daba de títeres: «Enpeçó a representar la compañía de Joseph de loaysa la máquina real con la comedia de *S. Antonio Abad.*» Tal vez aluda a la compañía que había representado en el Coliseo de Sevilla cuando el desastre de 1692, puesto que se destaca, en su repertorio de siete comedias, la del *Esclavo del demonio*. De las otras comedias trataremos después. De quince representaciones sacó la compañía 983 reales; la legítima de Isabel de Castro ese año obtuvo 5.220 reales de treinta y nueve. Como la compañía de carne y hueso, recibieron los titiriteros una *ayuda de costa* para que pudiesen ir a la villa donde habían de actuar más tarde ². En 1696 parece que regresó a Valladolid la misma compañía, coincidiendo en la ciudad con la de Serafina Manuela. En cinco días, durante su temporada, se hicieron representaciones *con máquina real*, y las cuatro comedias que dieron, forman parte del repertorio de la compañía de 1694 ³.

Nicolás Tirlaco y su mujer visitaron Valladolid en 1702, ejecutando «diferentes habilidades como danzar en la maroma, voltear en el tablado y otras diferentes habilidades». El *libro de cuentas* los denomina *títeres*, otro ejemplo de la confusión de los términos aplicados a tales diversiones ⁴. Sebastián García dió funciones semejantes en 1717 y 1719, y en este último año apareció también un acróbata francés, *Sebastiá* ⁵.

¹ *Libros de cuenta*, encontrándose en el *Archivo del Hospital provincial* de Valladolid. Se citan en NARCISO ALONSO CORTÉS, *El teatro en Valladolid* (Madrid, 1923), pág. 291.

² *Idem en ibíd.*, pág. 313. Menciona un autor anónimo a cierto Joseph de Loaysa, músico. *Genealogia, origen, noticias de los Comediantes de España* (Ms. de la Biblioteca Nacional), tomo II, pág. 269.

³ *Idem en ibíd.*, pág. 317.

⁴ *Idem en ibíd.*, pág. 330.

⁵ *Idem en ibíd.*, págs. 342, 346.

García volvió a Valladolid en 1723 ¹, y una compañía extranjera, de *flamencos*, actuó en 1725. Se dice que estos *ejecularon titeres*, pero sin citar los nombres de las comedias representadas; tal vez fuesen acróbatas ².

En 1723 apareció otra compañía de titiriteros bajo la dirección de Manuel Pesa y Fresneda. De las nueve comedias que representaron, dos formaban parte del repertorio de Loaysa ³; quizá hubiese adquirido Pesa y Fresneda el teatro de éste. Juana Constantín dirigió los titeres que dieron funciones desde el 25 de diciembre, 1747, hasta el 7 de enero, 1748. «Se ajustó en dar a el ospital vajados todos los gastos de theatro, alumbrado, violines, luzes, carteles y demás de Ministros y otros diarios, la tercera parte, y los aposentos que se arrendaron, entraron en el montón» ⁴. En 1748, Félix Quinsqui, que se hallaba con sus titeres en Burgos, fué invitado a representar en Valladolid ⁵, donde actuó desde el 3 hasta el 15 de octubre ⁶.

Compañías de titeres representaron también en Málaga, durante los años 1700-1705. Sacó aprovechamiento del teatro una orden religiosa, y como un edicto papal, fechado el 3 de marzo de 1689, había prohibido al clero que tolerase o favoreciese representaciones teatrales, se prohibieron también en Málaga. Sin embargo, se permitió dar, en 1700, funciones de titeres, que continuaron en 1701 y en 1704 ⁷.

No debemos pensar que apareciesen compañías de titeres en estas ciudades más que en las otras de España. Todas las que hemos citado eran ambulantes, yendo, como las de

¹ *Idem* en *ibid.*, pág. 347.

² *Idem* en *ibid.*, pág. 348.

³ *Idem* en *ibid.*, pág. 347.

⁴ *Idem* en *ibid.*, págs. 380-381.

⁵ *Libros de Cabildos*, 1692-1758, fol. 158, encontrándose en el *Archivo del Hospicio*, Valladolid, y citados en *ibid.*, pág. 126.

⁶ *Libros de cuentas*, citados en *ibid.*, pág. 381.

⁷ NARCISO DIAZ DE ESCOBAR, *El teatro en Málaga* (Málaga, 1896), págs. 53-54, 55-56.

carne y hueso, de ciudad en ciudad. Pero los documentos teatrales de otras ciudades, o se han perdido o no se han descubierto.

REPRESENTACIONES PALACIEGAS DE TÍTERES

Los volatineros, acróbatas y titiriteros que deleitaron a los ciudadanos de Madrid durante la última década del siglo XVI, gozaron también del favor real. Pedro de Sanceve volteó delante del Príncipe el año de 1586, probablemente en el Escorial¹ y *Catapure, Catapurio* o *Catapureo*—así se le llama en el documento en distintas ocasiones—hizo juego de manos en presencia del rey en enero de 1587². Los representantes siguieron a la corte hasta Valladolid, donde, en 1603, tenemos noticia de otro *juego de monos (sic)*³ ante su Majestad. El año siguiente, *flaminio Bolatin Rresidente en esta corte*—de Valladolid—volteó en presencia del rey⁴.

Del año de 1604 consta el documento siguiente:

fran^{co} guillauas Velazqz mi thess^{ro} yo os mando que de qualesquier m^{rs} de v^{ro} cargo tocantes al dho officio deys y pagueis a Luis barahona rresidente en esta corte duçientos rreales que balen seis mill y ochocientos m^{rs} de que le hago mrd dellos por vna vez en consideracion de que hizo el juego de los titeres en mi presencia y tomad su carta de pago o de quien su poder hubiere con la qual y esta mi çedula que a de yr señalada del duque de çesar mi may^{mo} mayor y tomada la rrazon della por Juan despina y rramiro de çauaça mis contralor y greffier mando se os rresçiuau y pasen en quenta los dhos duçientos rreales sin otro ningun rrecaudo que yo lo quiero y tengo assi por bien

¹ Archivo del Palacio Real. Sección administrativa. *Espectáculos públicos y privados*, Legajo, 671. Está autorizada la publicación de los documentos del Archivo General del Palacio Real que vamos citando, por el Patrimonio Nacional de la Jefatura del Estado Español.

² *Idem.*

³ *Idem.* Es posible que haya escrito el escribano *monos* erróneamente, y que quisiera decir *manos*, pero tal vez aluda el documento a una exhibición de circo.

⁴ *Idem.*

fla en Vallid a seis de ottubre de mill y seiscientos y quatro anos = yo la reyna. Por mandado de la Reyna n̄a s: don Pedro franquesa (Sigue el recibí de Baraona ¹.)

A principios del siglo xvii, apareció otro entretenimiento en los palacios. En nuestra introducción hemos citado los re-tablos autómatas que traían representantes extranjeros a España durante el siglo xvii. Muchas de estas maravillas procedían de Italia, donde, con el Renacimiento, se había desarrollado su construcción.

Hablando de los títeres, dice Covarrubias:

...Ay otra manera de títeres, que con ciertas ruedas como de relox tirandole las cuerdas van haziendo sobre vna mesa ciertos inouimientos, que parecen personas animadas, y el maestro los trae tan ajustados q̄ en llegando al borde de la mesa dan la buelta, caminando hasta el lugar de dōde salieron. Algunos van tañendo vn Laud, 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 inuencion de Ioanelo, gran Matematico, y segundo Archimedes, sin embargo de que en los siglos passados huuo esta inuencion... ².

Se refiere al célebre Giovanni Torriano, natural de Cremona, e ingeniero ilustre, el cual había entrado en servicio del Emperador Carlos V después de 1530 ³. En el Monasterio de Yuste, hizo, para el emperador, varios autómatas, y relojes complicadísimos, que entretenían al emperador después de su abdicación. Se basa Covarrubias en Ambrosio de Morales ⁴.

Tambien ha querido Janelo por regocijo renovar las estatuas antiguas que se movian, y por eso las llamaban los Griegos Automatas. Hizo una dama de mas de una tercia en alto, que puesta sobre una

¹ *Idem.*

² Covarrubias, *Op. cit.* voz: *títeres*.

³ WILLIAM STIRLING, *The cloister life of the Emperor Charles V* (London, 1853), págs. 76-77.

⁴ AMBROSIO DE MORALES, *Las antigüedades de las ciudades de España* (Madrid, 1792), tomo IX, págs. 340-341. Véase también FAMILIANIS STRADA, *De Bello Belgico* (Romae, 1640), tomo I, pág. 8. Hizo después Torriano el célebre artificio de Toledo.

mesa danza por toda ella al son de un atambor que ella misma va tocando, y da sus vueltas, tornando adonde partió; y aunque es juguete y cosa de risa, todavía tiene mucho de aquel alto ingenio.

Reflejan estas invenciones de Torriano el espíritu renacentista, en su deseo de querer sobrepasar a los mismos científicos grecorromanos.

Los teorizantes teatrales italianos del siglo XVI intentaron también evocar y mejorar lo que habían realizado sus antepasados. Serlio, que influyó mucho en estas teorías, hablando de la escena de perspectiva, sugiere que el ingeniero de teatro debe hacer

alcune ordinanze di figurette; di quella grandezza che si ricercara doue haueranno a passare, & queste faranno di grosse cartone colorite & tagliate intorno, lequali posaranno sopra vn regolo di legno a trauerso la scena, doue sia qualche arco... & cosi pianamente vna persona dietro alla scena fara vna musica a somissa voce. Tal volta fara correre vn squadrone de gente chi a piedi & chi a cauallo, lequali con alcuni voci o gridi sordi, strepiti di tamburi, & suono di trombe, pascono molto gli spettatori... ¹.

Y sus consejos fueron seguidos por los tramoyistas.

La primera ópera conocida en España, *La selva sin amor*, de Lope de Vega, se representó ante Felipe IV, probablemente en 1629. Como dice con orgullo el dramaturgo, fué *cosa nueva en España*. Escribe Lope:

La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubria, fué un mar en perspectiva, que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se vían la ciudad y el faro con algunas naves que, haciendo salva, disparaban, a quien también de los castillos respondían. Víanse así mismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas, que, con la misma inconstancia que si fueran verdaderas, se inquietaban, todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido día más de trescientas. Aquí Venus, en un

¹ SEBASTIANO SERLIO, *Il primo (quinto) libro d'architettura* (Venetia, 1551). *Il secondo libro di prospettiva. Di lumi artificiali delle scene*, fol. 31 v.

carro que tiraban dos cisnes, habló con el Amor, su hijo, que por lo alto de la máquina revolaba. Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos.

Para el discurso de los pastores se desapareció el teatro marítimo, sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista, transformándose el mar en una selva, que significaba el soto de Manzanares con la puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas de las que entran y salen en la corte; y asimismo se vían la Casa del Campo y el Palacio, con cuanto desde aquella parte podía determinar la vista. El bajar los dioses y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que, aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos. Esto para inteligencia basta, pues no es posible pintar el aparato sin fastidio, ni alabar las voces y instrumentos, sino con sólo decir que fué digna fiesta de SS. MM. y AA...¹.

Es interesante notar los detalles que, al parecer de Lope, son dignos de atención: la perspectiva como elemento escénico, luces escondidas, una orquesta también escondida, transformaciones y autómatas. Ideó el aparato escénico Cosime Lotti, florentino llegado a España en 1626²; aunque emplea, como había sugerido Serlio, un puente por donde pasan figurillas contrahechas, substituyó por autómatas las figuras sin movimiento de éste. Semejantes representaciones de autómatas tomaron parte en muchas de las fiestas seculares y religiosas de la España del siglo XVII, sobre todo en Valencia, donde Candi o Caudi realizó sus primeros proyectos teatrales, pasando después a la corte donde se encargó de funciones palaciegas.

Otro tramoyista italiano, el Bacho, ideó una representación por figuras autómatas de la Pasión de Jesucristo, celebrada en el Hospital de los Italianos. Escribe Barrionuevo:

¹ LOPE DE VEGA, *Obras* (ed. Real Academia, Madrid, 1895), tomo V, págs. 753-754.

² COTARELO Y MORI, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1924), págs. 166-167 y nota; *Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez* (Madrid, 1916), págs. 111-112 y nota.

En el Hospital de los Italianos ha hecho el Bacho toda la Pasión de Cristo Señor nuestro, de tramoyas, que ha espantado la Corte. Jueves, al amanecer, hizo la Oración del Huerto y luego el Prendimiento. A las siete, los azotes y el *Eccehomo*; a las nueve el ponerle en la Cruz y con él a los ladrones; a las cuatro de la tarde el quitarle de ella y el entierro, y mañana ha de hacer la Resurrección, y todo esto de personas de bulto, que ha espantado al mundo, particularmente el clavarle en la Cruz, y el subir por dos escaleras a desclavarle de ella, como si fueran verdaderamente hombres. Hoy se dice lo ve todo el Rey de rebozo. No me espanta, que es cosa grande. Halo hecho por su devoción, sin haber llevado interés ninguno, por ser el Hospital de su patria ¹.

El Bacho—se llamó Vaggio en italiano—presentaba una función semejante a la de Lotti, haciéndola por sí sola y no como elemento de una obra dramática palaciega del máximo lujo posible.

Deleitaron a los reyes y grandes tales representaciones, pero conservaron su popularidad los títeres también durante todo el siglo. Repetidas veces se llamó a compañías de titiriteros que actuaban en los corrales madrileños, a palacio, donde encantaron al rey tanto como habían entretenido al pueblo. Lo mismo los volatines, como lo demuestra un documento de 1634, según el cual cierto Juan de Lossa recibió doscientos reales para una representación particular ². Otro volatín, llamado Antonio de Quetar, se presentó en 1686 a su Majestad, pidiéndole «Māde se le de titulo de Bolatin de V Mag^d Para que Pueda libremente Por qualquier Parte que Baia mostrar sus Abilidades sin que le āga ymPedimento Alguno», habiendo «tenido la dicha de Aber Mostrado todas sus Abilidades» al rey ³.

Como hemos mencionado antes, en febrero de 1657 los títeres que trabajaban en el corral del Príncipe, representa-

¹ JERÓNIMO DE BARRIONUEVO, *Avisos* (1654-1658), tomo II, páginas 365-366. Bajo la fecha del 15 de abril de 1656.

² 15 de abril de 1634. Archivo General del Real Palacio. *Del Secretario de la Cámara: Cuentas* (1621-1638), legajo 666.

³ Archivo de Palacio, *Espectáculos públicos y privados* legajo 671.

ron ante su Majestad. Por un documento de 1680 sabemos que la compañía de Gabriel Gerónimo y Juan Baptista también actuó en palacio, representando, posiblemente, como entremés entre las jornadas de una comedia. «A Gabriel Ger^{mo} y Ju^o Baup^tista por hauer traído los titeres â Palacio el dia q̄ cumplio años la Rey^a n^{ra} s^{ra} 350 R^a»¹. Entremeses basados en funciones de títeres y de retablos mecánicos tuvieron mucha popularidad en palacio, como lo demuestran los dos de Suárez de Deza y Avila, el *Saynete de los Títeres*² y la *Moxiganga del Mvndi nuevo*³.

En 1698 hubo otra función de títeres ante sus Majestades, y la ensayó Juan de Cárdenas, autor de una compañía legítima que representaba en los corrales.

Yo Pedro de Riñas ss^{no} del Rey n^{ro} s^r Vz^o desta Villa de M^d doy fee q̄ oy día de la fha haviendo estado con Juau de Cardenas autor de vna de las comp^{as} de comedias desta corte y haviendole dho por q̄ razon no hauia puesto carteles para representar al pueblo me respondió no lo podía hazer a caussa de hauer tenido horden el ex^{mo} s^r Duque de medina sidonia p^a yr a ensayar la fiesta de los titeres q̄ se hauia de hazer a sus Mag^{des} y yo el ss^{no} doy fee bi zerrado el corral siendo como hasta de las tres de la tarde poco mas o menos y p^a q̄ conste de pedim^{to} de D. Mateo Velasco Vanga arrendador de los corrales de comedias desta corte doy el pres^{to} y lo signe y firme en Madrid en diez de henero ano de mill ss^{os} y nobenta y ocho⁴.

¹ *Idem.* Por otro documento de 1679, sabemos que hubo representación de la comedia *Faetón* para celebrar los años de «la Rey^a Madre», el 11 de diciembre de 1679, en la cual es posible que tuviera lugar la función de títeres. El autor anónimo de la *Genealogía* que hemos citado arriba nos informa que había cierto Gabriel Gerónimo que fué guardarropa por los años de 1658-1667, tomo II, pág. 588. Es posible que Gerónimo y Baptista fuesen empresarios, y no titiriteros.

² Puesto en escena en el Buen Retiro durante una representación de la comedia de Calderón, *El hijo del sol, Faetón*. Véase SUÁREZ DE DEZA Y AVILA, *Parte primera de los donayres de Tersicore* (Madrid, 1663), fols. 35-40v. Se estrenó *Faetón* el día 1.º de marzo de 1661. Véase COTARELO Y MORI, *Ensayo sobre la vida y obras de... Calderón*, página 313.

³ *Ibid.*, fols. 22-27v.

⁴ Archivo Municipal, 2-456-14.

La versatilidad del autor se hace evidente cuando notamos que diez y siete días después ensayó una ópera, también palaciega.

Todas las novedades teatrales de la época tuvieron entrada y aceptación en los teatros reales: ballet, ópera, transformaciones, escenas de perspectivas y fiestas extravagantes. Pero en el siglo xvii continúa la afición real a los títeres, y sus majestades mandaron que se representasen ante ellos las mismas funciones de títeres que en los corrales.

EL REPERTORIO DE LOS TÍTERES

En la *Ensaladilla del Retablo*, poema de José de Valdivielso, se describe una representación de títeres en el Corral de la Cruz de Madrid a principios del siglo xvii. Pregonó la pieza—con el título de *El retablo de la entrada del rey pobre* y basada en el nacimiento de Jesucristo—un hombre acompañado de un tambor. La representación tuvo lugar por la noche:

Llenóse el corral de gente
Algo después de las doce...
Las luces se encienden luégo,
Y las cortinas se corren...

Que se empleasen en un teatrito de títeres cortinas tiene mucha importancia y más cuando se haya estudiado la puesta en escena de la comedia de esta época. El autor recitó la loa y comenzó la representación.

En escena aparecieron la Virgen María y San José pidiendo posada, bajo un chaparrón de nieve, simulada con *hojas de jazmín y azahar*. Los personajes no hablaron e interpretó sus acciones un mozo, sentado afuera, con una guitarra, a la manera del mozo de Maese Pedro. Al rehusar posada a los viajeros el mesonero, la gente mostró su ira. Entonces apareció un ángel en lo alto, asegurando a *los Santos Padres de Limbo* que llegaba su Redentor. En la escena siguiente intervinieron los pastores,

... Y apareció enzamarrado
 Gil de las Heras, que siempre
 Fué un pastor atiterado.
 Una caldera de migas
 Sacó en la derecha mano,
 Y en la izquierda un cucharón,
 Y tras él Benito y Pablo.
 Comen al són de los frios,
 Beben al són de los ajos,
 Cuando á una nube de nácar
 Caen hombres, migas y jarro.
 La nube se abrió, y salieron
 Angeles arracimados,
 Cantando: «¡Gloria á los cielos,
 Paz á la tierra!» cantando.

Los pastores en el portal, bailaron con alegría ante el *Niño Sol*. Aliviaron las escenas unos títeres entrados *para jugar unas cañas*. Y aquí dió fin la representación, convidando el mozo a los espectadores a que *vengan mañana temprano*¹. La representación que describe Valdivielso, más que una comedia, es una fiesta teatral y religiosa.

Muchas veces los *libros de cuentas* no nos proporcionan datos sobre lo que representaban los títeres, como en el caso de Valencia, y en los documentos madrileños que hemos citado arriba: casi todos nuestros datos provienen de Valladolid.

La máquina de Josef de Loaysa presentó en 1694 las comedias siguientes: *San Antonio Abad*²; *Las dos estrellas de*

¹ Maestro JOSEF DE VALDIVIELSO, *Romancero espiritual en gracia de los esclavos del Santísimo Sacramento para cantar cuando se muestra descubierto* (Madrid, 1880), págs. 307-312. Se publicó por primera vez en 1612.

² Posiblemente la comedia de Fernando de Zárata y Castronovo. Véase CAYETANO ALBERTO DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII* (Madrid, 1860), págs. 506-8. También atribuye MEDEL DEL CASTILLO esta comedia a Zárata. Véase *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias...* (Madrid, 1735), catálogo que interesa especialmente, ya que se publicó en el período que estudiamos ahora.

*Francia*¹; *El esclavo del demonio*²; *El vaso y la piedra*³; *Santa María Egipciaca*⁴; *El mejor alcalde, el Rey*⁵; y *San Alejo*⁶. Dos de estas comedias—*San Antonio Abad* y *Santa María Egipciaca*—formaron parte del repertorio de la compañía de Serafina Manuela, que dió funciones en Valladolid el año de 1696. Añadió la autora dos nuevos títulos, *Santa Teodora*⁷ y

¹ Posiblemente la que escribieron juntos Manuel de León Marchante y el Padre Diego Calleja. BARRERA, *Op. cit.*, págs. 59-60, 212-213. La comedia trata de dos santos, San Juan de Mata y San Félix de Valois.

² Véase más adelante. Hacía dos años se representaba *El esclavo del demonio* cuando el desastre del Coliseo de Sevilla.

³ Posiblemente la de Fernando de Zárate y Castronovo, que se conoce también bajo el título de *San Pablo y San Pedro*. BARRERA, *Op. cit.*, págs. 506-508; PEDRO SALVÁ Y MALIÉN, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá* (Valencia, 1872), tomo I, pág. 658.

⁴ Probablemente la comedia de *Santa María Egipciaca, la Gitana de Menfis*, atribuída por MEDEL DEL CASTILLO (*Op. cit.*, págs. 48, 105) a Pérez de Montalván. El *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, (Madrid, 1902) le da también otro título: *La pecadora y penitente* (pág. 366). BARRERA (*Op. cit.*, pág. 22) menciona una *Comedia de Santa María Egipciaca* de Fray Isidoro de Barreira.

⁵ Posiblemente la de Lope de Vega, aunque hay otra comedia con el mismo título: *El mejor Alcalde el Rey, y no hay cuenta con serranos*. La atribuyen BARRERA (*Op. cit.*, pág. 238), SALVÁ (*Op. cit.* tomo I, pág. 622) y MEDEL DEL CASTILLO (*Op. cit.*, pág. 70) a don Antonio Martínez de Meneses.

⁶ JULIÁN PAZ, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Madrid, 1934), tomo I, pág. 493, habla de un *San Alejo* de Juan López de Ubeda. ANTONIO RESTORI, *Piezas de teatro de títulos de comedias...* (Messina, 1903), pág. 187 y nota, añade otros datos sobre dos autos, basados en la vida del Santo. Pero aquí es muy probable que se refiera al *Peregrino en su patria San Alejo*, del P. Diego Calleja. SALVÁ (*Op. cit.* tomo I, pág. 660) y MEDEL DEL CASTILLO (*Op. cit.* pág. 101) hablan de otra comedia, *La vida de San Alejo*, atribuyéndola a Moreto. Los títulos de las comedias están sacados de los *Libros de cuentas* reproducidos en ALONSO CORTÉS, *Op. cit.*, pág. 313.

⁷ Se conocen tres comedias sobre la vida de esta Santa: *La adúltera penitente*, *Santa Teodora*, de Moreto, Cáncer y Matos Fragoso (PAZ, *Op. cit.*, tomo I, pág. 7); *Pusóseme el Sol, salióme la luna*; *Santa*

*San Jerónimo*¹, y resulta que todas las comedias que presentó fueron *de santos*. No se trata de una novedad: el año de 1609 unos títeres habían puesto en escena comedias de los milagros de San Luis Bertrán, cuando las fiestas valencianas que celebraron su beatificación².

En 1723 la compañía bajo la dirección de Manuel Pesoa y Fresneda visitó Valladolid, con el repertorio siguiente: *Santa María Egipciaca*; *La garza de Portugal*³; *El esclavo del demonio*; *Dar la vida por su dama*⁴; *Las dos estrellas de Francia*; *La lavandera de Nápoles*⁵; *Los encantos de Medea*⁶; *La creación del mundo*⁷; y *Santa Isabel, reina de Hun-*

Teodora, de Andrés de Claramonte; y *Santa Teodora, Prodigio de Etiopía*, atribuida a Lope de Vega (*Ibíd.*, tomo I, pág. 459).

¹ Se conocen *El Cardenal de Belén, San Jerónimo*, de Lope de Vega; *El Fénix de la escritura, San Jerónimo*, de González Bustos; y *San Jerónimo, Arcadia en Belén*, de Matos Fragoso, según PAZ, *Op. cit.*, tomo I, pág. 79. Están sacados estos títulos de comedias de los *Libros de cuentas* citados en ALONSO CORTÉS, *Op. cit.*, páginas 317-318.

² FRAY VICENTE GÓMEZ, *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia... beatificación... San Luys Bertran* (Valencia, 1609), pág. 22.

³ BARRERA da *La garza de Portugal* como título alternativo de *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara. *Op. cit.*, pág. 467. No lo menciona COTARELO y MORI al discutir esta comedia (*Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas* (Madrid, 1917), págs. 106-107).

⁴ Probablemente la comedia anónima que se conoce también bajo los títulos de *El conde de Sex* y *La tragedia más lastimosa de amor*. Se ha atribuido a Felipe IV, al conde de Lemos, a Coello, a Matos Fragoso y a un ingenio. Véase BARRERA, *Op. cit.*, págs. 95, 150; SALVÁ, *Op. cit.*, tomo I, pág. 582; PAZ, *Op. cit.*, tomo I, pág. 115. MEDEL DEL CASTILLO habla de un *Conde de Sex*, de Calderón, sin duda erróneamente, *Op. cit.*, pág. 24.

⁵ Hay una *Lavandera de Nápoles* impresa en el *Parte VI* de las comedias de Lope de Vega; y otra, *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea, de tres ingenios*, según SALVÁ, *Op. cit.*, tomo I, pág. 625.

⁶ Probablemente, la comedia de Francisco de Rojas Zorrilla. BARRERA, *Op. cit.*, págs. 341-342; SALVÁ, *Op. cit.*, tomo I, pág. 597.

⁷ Posiblemente la comedia con este título que escribió Luis Vélez de Guevara (BARRERA, *Op. cit.*, pág. 466; PAZ, *Op. cit.*, tomo I, pá-

gría ¹. Tres de estas comedias habían formado parte del repertorio de Josef de Loaysa, y una del de Loaysa y también del de Serafina Manuela. Así, puede ser que vayamos trazando la trayectoria de una misma compañía bajo varios dueños.

El esclavo del demonio, presentado por títeres en Sevilla en 1692, fué, con toda probabilidad, una versión de la obra de Mira de Amescua. Dice el cronista que se empleó una *boca de infierno*, al final del último acto ². En la obra de dicho dramaturgo, cerca del fin de la pieza, interviene un diablo, y se descargan cohetes y tiros. Al poco rato, fuera de escena el diablo, suenan trompetas, y «aparece una batalla arriba entre un ángel y el demonio en sus tramoyas» ³. Se empleaba la boca del infierno, probablemente, como fondo terrorífico de la primera salida del diablo. Con los datos que tenemos, es imposible deducir si fueran o no las comedias representadas en Valladolid bajo el mismo título en los años de 1694 y 1723, versiones de la misma obra.

Basándonos en los pocos datos referentes a esta cuestión, podemos suponer que el repertorio de las mejores compañías de titiriteros se asemejaba mucho al de una contemporánea de actores de carne y hueso. Refuerza nuestro parecer una

gina 126; COTARELO Y MORI, *Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas*, pág. 78), o tal vez una versión de *La creación del mundo y primer culpa del hombre*, de Lope de Vega (BARRERA, *Op. cit.*, pág. 538; *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, pág. 324).

¹ Se conocen *El ejemplo de virtudes y Santa Isabel, reina de Hungría. Comedia famosa compuesta por una dama sevillana, a los catorce años de su edad* (PAZ, *Op. cit.*, tomo I, págs. 174-175); *El Job de las mujeres, Santa Isabel, reina de Hungría*, de don Juan de Matos Frago, atribuida también, y erróneamente, a Calderón; y *Vencer con humildad a la ambición del poder, o Santa Isabel de Hungría*, anónimo (*Ibid.*, tomo I, pág. 272). Los títulos de estas comedias están sacados de los *Libros de cuentas* citados en ALONSO CORTÉS, pág. 347.

² SÁNCHEZ ARJONA, *Op. cit.*, pág. 195.

³ MIRA DE AMESCUA, *Teatro*, ed. Angel Valbuena Prat (*Clás. Cast.*, Madrid, 1926), tomo I, págs. 214, 217.

consideración del *Saynete de los Títeres*, de Suárez de Deza y Avila, en la cual se jacta de presentar un titiritero:

con vna maquina Real,
que traygo de vnos Pigmeos,
Comedias à lo diuino,
autos, loas, bayles nuevos;
de Benaute, de Cancer,
y de otros Poetas muertos ¹.

Debemos añadir que no son títeres los que representan las escenas de la función sino los gigantones de la villa, explotación humorística por parte del dramaturgo de la manera como se ajusta el auditorio al cambio de escala al ver una representación de títeres. Aunque es ficción la pieza, el dramaturgo copió el tipo del titiritero seguramente de la vida real, y lo que dice concuerda con lo que hemos observado acerca del repertorio de los teatritos de títeres durante la época.

EL TIPO DE TÍTERES QUE SE VEÍAN EN LOS TEATROS

Tal vez Valdivielso, en su descripción del *Retablo de la entrada del Rey pobre* se permitió algunas licencias, pero todas las escenas y los acontecimientos que describe son posibles en una representación de marionetas. A causa de las figuras que aparecen en el aire o sobre las nubes, quedan excluidos los títeres de mano. Nada más que una marioneta puede hacer esto. El hecho de que emplee la voz *retablo* no implica necesariamente que fuese una representación de un teatro mecánico. Covarrubias se refiere a un teatrito de títeres de guante con este término, como hemos indicado arriba, y en años posteriores se aplicó indistintamente a funciones de títeres y de figurillas automátatas.

En la descripción de Sánchez Arjona,² de la *Máquina real*

¹ *Op. cit.*, fol. 38 v.

² SÁNCHEZ ARJONA, *Op. cit.*, pág. 193.

que representaba en Sevilla en 1692, consta muy claramente que aquellos títeres fueron marionetas, «figuras contrahechas movidas por alambres». Es una lástima que no nos diga el autor de dónde ha sacado tales datos. Sin embargo, muy probable es que lo fuesen, visto que el término se aplicó casi siempre a un teatro de marionetas.

Tales figurillas causaron honda impresión en Rodrigo Caro, el cual, hacia 1620, escribe:

Porque no nos quede nada que decir de este género de juego, no es razon que de aquí falten los títeres, figurillas que imitan los hombres y mujeres, y parece que hablan y hacen todas las acciones que suelen los hombrs, y tirando de un hilillo menean y tuercen la cerviz, mueven los ojos, acuden con las manos a cualquier ministerio, y finalmente cualquier figurilla de éstas parece que vive hermosamente ¹.

De una consideración del *Esclavo del demonio* de Mira de Amescua, resulta que los títeres de Sevilla de 1692, y posiblemente los de Valladolid en años siguientes también, fueron marionetas. Dice el texto de la comedia, al tratar de la entrada del diablo: «vuélvese una tramoya, y aparece una figura de demonio» ². Tal mecanismo giratorio, o *bofetón*, como se llamaba en aquel entonces, es imposible aplicarlo a un teatro de marionetas, que no pueden entrar por una puerta con dintel. Aun cuando la puerta se extendiese por arriba hasta que el público no viese el dintel, la fuerza centrífuga de la acción del mecanismo arrojaría a la marioneta de su pedestal; un giro lento evitaría la sorpresa del truco. Tal vez se hicieran un lío los hilos de los cuales se suspendía el títere. El autor titiritero haría un cambio aquí, y, de este modo, es de presumir que, en la versión de marionetas de la comedia

¹ RODRIGO CARO, *Días geniales o lúdicos* (Sevilla, 1884), página 251. Salas Barbadillo parece distinguir entre *títtere* y *muñeco*, aplicando aquel término a marionetas y éste a figuras autómatas. A. G. DE SALAS BARBADILLO, *El curioso y sabio Alejandro* (Madrid, 1753), págs. 106-107.

² MIRA DE AMESCUA, *Op. cit.*, tomo I, pág. 214.

de Mira de Amescua, el títere diablo saliese de la *boca del infierno*, y no por un *bofetón*, o tramoya giratoria. La boca podía entrar en el teatro, —recuérdese *La casa de los celos* de Cervantes ¹—, y el diablo salir de ella, o de detrás. Con las dimensiones reducidas del teatro de títeres, sería más fácil construir una *boca de infierno* de dos dimensiones que una tramoya elaborada.

Inmediatamente después de la fuga del diablo, otra figurilla infernal lucha en el aire con un ángel, ambos sustentados por tramoyas ². No habría dificultad para presentar tal espectáculo con marionetas, salvo la ocasionada por la longitud de los hilos. Si sube o baja una marioneta, el titiritero tiene también que alzar o dejar caer los brazos, para mantener la tensión necesaria en los hilos. Como el diablo y el ángel a que nos referimos no descienden nunca al tablado, sería posible darles hilos más cortos que lo usual. Que se vencía la dificultad ocasionada por la necesidad de hacer bajar a un títere desde lo alto del teatro hasta los tablados, lo demuestra la descripción que hemos hecho del *Retablo de la entrada del Rey pobre*. Con un títere de mano no se podían hacer tales maniobras.

Todos los datos exactos que tenemos sobre representaciones de títeres en los corrales de la época tienden a mostrar que se hacían usualmente por marionetas. No se citan funciones de títeres de guante en los teatros públicos, pero, claro es, puede ser que algunas de las muchas funciones de que tenemos datos sin saber cómo se representaban, fuesen ejecutadas por títeres de mano.

RESUMEN

Las representaciones de títeres alcanzaron un alto grado de popularidad durante los siglos XVI y XVII, penetrando

¹ M. CERVANTES, *Comedias y entremeses*, ed. de Schevill y Bonilla (Madrid, 1915), tomo I, pág. 180.

² MIRA DE AMESCUA, *Op. cit.*, tomo I, pág. 217.

hasta en las iglesias. Un decreto del Concilio Sinódico de Orihuela publicado en el año de 1600 decretó que «Gestorum item Christi, & integerrimae Virginis, & Sanctorum repraesentationes, imagunculis fictilibus, mobili quadam agitatione compositis, quas *Tyteres* vulgari sermone appellamus, eisdem in Ecclesiis, aut alibi ne fiant, cum irrisionem potius & contemptum, quam devotionem excitent»¹. Según la terminología del decreto —*imaguncule quoque parve, fictili opere confectae, & fuso consignatae*— parece que fueron hechos de barro cocido los títeres mencionados.

Casi todas las representaciones de que hemos tratado tuvieron lugar en teatros públicos o palaciegos, y fueron dadas por actores ambulantes. De vez en cuando, toman parte actores de las compañías legítimas en funciones de títeres. Felipa María, actriz de la compañía de I'éliz Pascual en 1680 y de la de Agustín Manuel el año siguiente, se llamó la *Titiritera*, a causa—es de presumir— de su intervención, en algunas ocasiones, en semejantes teatritos². De María Antonia, mujer del actor Francisco León, o *Cuernos de oro*, se dice que «esta M^a a echo Damas segundas y terceras en diferentes Comp^{as} y en este año de 1700 va haz^{do} Damas en una Maquina de Títeres». *Cuernos de oro* había fallecido en 1698, y quizá se mantenía su viuda de esta manera³. Las compañías de títeres fueron un refugio para actores sin trabajo, así como las marionetas del *Théâtre de la Foire* de París durante el siglo XVIII, mantuvieron a los actores y dramaturgos que se rebelaban contra

¹ JOSÉ SÁENZ DE AGUIRRE, *Collectio maxima conciliorum omnium hispaniae...* (Romae, 1693), tomo IV, págs. 718-719. En esta cita tiene sus orígenes toda una leyenda. Véase CHARLES MAGNIN, *Op. cit.*, páginas 57-58, 97-99, y casi todos los otros historiadores del teatro de títeres. No hay más pruebas de que hubiese representaciones de títeres dentro de las iglesias de España; sin embargo, puede ser que se hallen algún día tales datos.

² NARCISO DIAZ DE ESCOVAR, *Anales de la Escena Española 1680-1700* (Valladolid, 1916), págs. 11-12.

³ Anónimo, *Genealogía...*, tomo II, pág. 543.

el monopolio de la *Opéra* y de la *Comédie Française* ¹.

Las compañías ambulantes alcanzaron gran favor en las ciudades de España, especialmente cuando no había compañía legítima para representar. Cuando los *libros de cuentas* de los teatros dan solamente el nombre de la diversión, es difícil deducir de qué se componía. Hemos visto cómo se confundió *volatinero* con *titerero*, y *titerero*—o *titiritero* ²—con otros tipos de representantes. Los diccionarios contemporáneos confirman esta confusión. El *de Autoridades* de 1726-1739 da igual sentido a *jugador de manos* que a *titerero* ³; mientras en otro diccionario inglés-español de 1798 hallamos: «PUNCH, the buffoon or harlequin of the puppet-show. Arlequin o bufon de los volatines» ⁴. Pero casi todos los datos que hemos proporcionado pueden referirse sólo a funciones de títeres.

Tales representaciones se hicieron generalmente en los corrales públicos cuando no había en la ciudad compañía de representantes de carne y hueso, y muchas veces se empleaban para principiar o terminar la temporada teatral. Durante la cuaresma, cuando se prohibían las representaciones de compañías legítimas, alcanzaron alto grado de popularidad. Para el *titiritero*, la cuaresma era su Carnestolendas. El año de 1650, se dejó representar a una compañía de títeres en el Corral de la Pacheca de Madrid, aunque se prohibió la comedia ⁵. Se clasificaban los títeres, junto con los acróbatas y jugadores de manos, como representación no dramática, y así escapaban de todas las prohibiciones que se imponían de vez en cuando sobre las compañías legítimas. En un sermón

¹ Véase MAGNIN, *Op. cit.*, págs. 144-188; F. W. LINDSAY, *Dramatic parody by marionettes in eighteenth century Paris* (New York, 1946).

² Para la etimología de este cruce entre *titero* y el italiano *tutti li mundi* (tipo de retablo mecánico), véase AMÉRICO CASTRO, *Op. cit.*, página 509.

³ *Diccionario de la lengua castellana*, ed. de la Real Academia (Madrid, 1726-1739), voz: *Jugador de manos*.

⁴ FR. THOMAS CONNELLY, *A new dictionary of the Spanish and English languages* (Madrid, 1798), voz: *Punch*.

⁵ RICARDO SEPÚLVEDA, *El Corral de la Pacheca* (Madrid, 1888), página 97.

dado en 1649, Don Luis Crespi de Borja, más tarde Obispo de Orihuela y de Plasencia, condenó la comedia lasciva, pero, al mismo tiempo, se mostró dispuesto a tolerar funciones de titiriteros, acróbatas y otras semejantes ¹. Sin embargo, alguna vez cayeron los moralistas sobre los títeres, condenándolos como invención diabólica. El *Diablo cojuelo* alardeó de haber introducido en España las *chaconas*, *zaramandas* y otros bailes muy discutidos de la época, y de haber inventado «los títeres, los volatines, los saltambancos, los maesecorales, y, al fin—dice—yo me llamo el Diablo Cojuelo» ². Y el autor de un folletín anónimo de 1683, buscando un insulto formidable, llama a su adversario *arcipreste de los títeres* ³.

Hemos visto, pues, que durante la cuaresma no tenían rivales los títeres. Prosperaban también en otras estaciones del año, pero siempre sacaban menos al presentarse una nueva compañía legítima. De la comparación de las cifras mencionadas, no es posible llegar a una conclusión fija sobre la popularidad relativa de títeres y de actores de carne y hueso. Solían las compañías legítimas sacar más, pero a veces tuvieron más éxito los títeres, aprovechándose quizá de su novedad o del poco mérito de los actores humanos.

Favorecían a los títeres toda clase de gente. En los corrales, se vieron llenos los aposentos tanto como el patio y la cazuela, según los libros de cuentas valencianos. Al estallar el fuego que destruyó al Coliseo de Sevilla en 1692, ocupaban los aposentos «señoras y gente principal..., muchas de ellas de la primera nobleza de Sevilla» ⁴. Llegamos a la conclusión

¹ *Respuesta a una consulta, sobre si son licitas las comedias. Dada con un Sermon que predico el Doctor Don Luis Crespi de Borja...* (Valencia, 1683), pág. 28.

² LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo* (Madrid, 1922), páginas 23-28.

³ Citado en COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pág. 64.

⁴ SÁNCHEZ ARJONA, *Op. cit.*, pág. 198.

de que se trata de una diversión pública, popular, viva—todavía perdura en España ¹—la cual, en sus formas más elaboradas, atraía a todo el mundo, desde el populacho de la plaza pública hasta el rey en su palacio.

J. E. VAREY.

Westfield College, Londres.

¹ J. E. VAREY, *Puppets in Spain today*, en *The Puppet Master*, abril de 1950, págs. 49-52, y enero de 1951, págs. 165-168; *The puppet theatre of Natalio Rodríguez*, en *The Puppet Master*, octubre de 1952, págs. 45-51.