

MAESTROS DEL SIGLO XX

Teatro de Títeres en España

- Adolfo Ayuso -

Aurkezpena

Lehen aldiz UNIMA-ren historian, lau urtez behin egiten den Kongresua herrialde erdaldun batean egiten da, hain zuzen ere Tolosa eta Donostia bitartean. Horregatik, zerbait berezia egin beharko genuke, txotxongiloe-tako amorante guztientzat, ikertzaileentzat, txotxongilora-entzat, etab. interesgarria izango zen zerbait erakus-tea. Horregatik bi erakusketa osagarri antolatzea erabaki genuen: tolosako TOPIC museoan ikus daitekeen Joan Baixas artista katalan apartarena, eta Donostiako Okendo-ko Kultura Etxean ikusteko aukera duguna; katalogo honi buruzkoa delarik.

Izugarri eskertu behar dugu Adolfo Ayuso, idazle eta txotxongiloko munduko ikastunari, erakusketa hau zuzen-du bait du. Lan honetarako informazio bilketa, material eskakizun eta ikerketa handiak egiteko ahalegin handia egin du. Erakusketa honetan, non XX. mendeko txotxongiloen maisuei buruzko ibilbide bat egingo dugun, zori-tzarrez espazio fisikoko arrazoiak direla eta, diren guztiak ez daude baina bai egon beharrekoak.

Katalogo hau, katalogo bat gehiago liburu bat delarik, Europako Kultur Hiriburuko eta UNIMA-ko Munduko Kongresuko legatuetako bat izango da. Dokumentu honek, Espainian zegoen txotxongiloaren inguruko hutsu-nea beteko du.

Erakusketaz eta dokumentu hau interesgarri hontaz gozatzea espero dugu.

Idoya Otegui
Topic-eko zuzendaria

Presentación

En una ocasión única como esta en la que por primera vez en la historia de la UNIMA se reúne su Congreso cuatrienal en un país de habla hispana y más concretamente entre Tolosa y San Sebastián, debíamos hacer algo especial, mostrar algo que para todos aquellos amantes de los títeres, investigadores, marionetistas, etc. resultara interesante. Por ello decidimos organizar dos exposiciones complementarias: la que se puede ver en el TOPIC de Tolosa del gran artista catalán Joan Baixas, y la que tenemos oportunidad de ver en la Casa de Cultura de Okendo de San Sebastián y a la cual se refiere este catálogo.

Debemos dar un inmenso gracias a Adolfo Ayuso, escritor y estudioso del mundo de la marioneta, quien ha comisariado esta exposición; trabajo que le ha supuesto un enorme esfuerzo de recopilación de información, solicitud de material, investigación, etc. En esta exposición, en la que vamos a hacer un recorrido por los Maestros Titiriteros del siglo XX, desgraciadamente por motivos de espacio físico no están todos los que son pero sí que son todos los que están.

Este catálogo que es más un libro que un catálogo va a ser uno de los legados de la Capital Europea de la Cultura y del Congreso Mundial de la UNIMA, un documento que va a llenar un vacío que existía sobre el mundo de la marioneta o el títere en España.

Esperamos que disfrutéis de la exposición y de este interesante documento.

Idoya Otegui
Topic-eko zuzendaria

MAESTROS DEL SIGLO XX
Teatro de Títeres en España



Joan Baixas, 2015. Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

Sarrera

Txotxongiloei buruzkoa baina, txotxongilolariei buruzko erakusketa

Erakusketa apal honek Espainiako XX. mendeko txotxongiloen historia sozialaren eta artistikoaren zatitxo bat erakutsi nahi du. Ez da hainbeste txotxongiloei buruzkoa, baizik eta horiek fabrikatu eta animatu zituzten txotxongilogile eta txotxongilolariei buruzkoa. Gure arte eta ofizioari eskainitako erakusketa gehienetan, txotxongilo eder zein ikusgarriak biltzea izan ohi da helburu nagusia. Honetan, ordea, antzerki mota hori sortzeko ezinbesteko izan direnei gorazarre egin nahi zaie, eta haiek ezagutarazi; izan ere, Espainiako antzerkiaren historia jorratu duten monografiatan ahaztu edo, onenean ere, aipamen txikienera edo pasadizo atsegin hutsera murriztu izan dituzte txotxongiloak. Erakusketan telegrama baten edo argazki baten laburrean iradokitzen direnak, zabalago azaltzen dira katalogo honetan. Horretarako balio baitute katalogoek, ikusitakoari buruzko interesa dutenen ezagutza areagotzeko eta, denbora igaro ostean, erakusketa hau edo hura benetakoa eta interesgarria izan zela gogorarazteko.

Introducción

Una exposición de titiriteros más que de títeres

Esta modesta exposición pretende mostrar una porción de la historia social y artística de los títeres en España durante el siglo XX. Dedicada no tanto a los títeres, sino a los titiriteros que los fabricaron y animaron. La mayoría de las exposiciones dedicadas a nuestro arte y a nuestro oficio ponen su objetivo principal en exponer bellas o impresionantes marionetas. Esta busca homenajear y dar a conocer a unas personas imprescindibles para producir una especie teatral que ha sido olvidada o, en el mejor de los casos, reducida a la mínima mención o a la anécdota simpática en las monografías que han tratado la historia del teatro español. Lo que en la exposición se sugiere con la brevedad de un telegrama o de una fotografía está desarrollado con mayor extensión en este catálogo. Para eso sirven los catálogos, para ensanchar el conocimiento de las personas que se sienten interesadas por lo que han visto y para recordar, una vez pasado el tiempo, que tal o cual exposición fue real e interesante.

Ezin dut ulertu txotxongiloen historia, beren garaiko giro sozial, ekonomiko eta artistikoan murgildu gabe. Txotxongilo bakoitza den bezalakoa da historiaren une jakin batean bizi izan zelako. Haren bereizgarriak, janzkera, armazoiaren materiala, mugimenduak, interpretazio dramatikoak: horrelakoak dira, txotxongiloek eta horien sortzaileek gertakari jakin batzuk bizi izan zituztelako. Ageriko kontu bat da mundu osoan, baina are nabarmenagoa XX. mendeko Espainian. Deigarria da hemen aurkeztutako zenbait maisuk ez dutela txotxongiloric bere argazkiaren alboan. Ez dute txotxongiloric, desagertu egin baitziren. Haiei dagokienez, gure Gerra Zibilaren inguruak bereziak direla eta. Zenbait txotxongilo bonbardaketetan desagertu ziren, adibidez, Miguel Prietoren txotxongilo gehienak; beste zenbait, aldiz, gerraosteko diktadura luzean bortxaz ezarritako beldurra eta ahanztura zirela eta desagertu ziren.

Begien bistakoa da Espainiako kulturak bikaintasun handiko aldia izan zuela Gerra Zibila (1936-1939) baino lehenagoko aldian, poesiaren arloan batik bat, baina baita pinturan, musikan, antzerkian eta beste arteetan ere. José Carlos Mainer Espainiar Literaturako katedradunaren hitzetan, 1902tik 1939ra doan aldia Zilarrezko Aroa izan zen (*La Edad de Plata*, 1983. Cátedra). Artistak elkarrekin harremanetan ziren, ezagutza eta esperientziak trukatzeko zituzten. Bereziki oparoa izan zen antzerkian, eta oso agerikoa txotxongilo-antzerkian; azkenean, berreskuratzen zuen XVII. mendetik eta XVIII. mende hasieratik galduta zuen zeregin artistikoa. Garai haietan txotxongilo-konpainiek, antzokitxo ttipiño batzuetan baino, Espainiako koliseo onenetan antzezten zituzten beren komediak.

No entiendo la historia de los títeres sin estar sumergida en el ambiente social, económico y artístico del tiempo que les tocó vivir. Cada títere es así porque vivió en determinado momento histórico. Sus rasgos, su vestido, el material de su esqueleto, sus movimientos, su interpretación dramática, fueron así porque vivieron, ellos y sus creadores, determinados acontecimientos. Esto es palpable en todo el mundo pero en la España del siglo XX es todavía más evidente. Llama la atención el que varios de los maestros que presentamos no tienen títeres al lado de su fotografía. Sus títeres no están porque desaparecieron. En su caso fue por las circunstancias especiales de nuestra Guerra Civil. Algunos de sus títeres murieron en bombardeos, como buena parte de los de Miguel Prieto, otros desaparecieron por el miedo o por el olvido que fue impuesto tras el largo periodo de dictadura que siguió a la Guerra.

Queda manifiesto que en el periodo anterior a la Guerra Civil (1936-1939), la cultura española vivió un periodo de gran esplendor, sobre todo en la poesía, pero también en la pintura, la música, el teatro y otras artes. Es lo que, en palabras del catedrático de literatura española, José Carlos Mainer, se ha llamado *Edad de Plata* (Cátedra, 1983), correspondiente al periodo 1902-1939. Los artistas se relacionaron entre sí, intercambiaron conocimientos y experiencias. Esto fue especialmente fértil en el teatro y muy evidente en el teatro de títeres que, por fin, recuperaba un papel artístico que había perdido desde el siglo XVII y comienzos del XVIII cuando las compañías de Máquina Real interpretaban sus comedias no en pequeños teatros sino en los mejores coliseos españoles.

Spainiako XX. mendeko txotxongiloez hitz egiten denean, Federico García Lorca, Manuel de Falla, Rafael Alberti, Ramón del Valle-Inclán, Jacinto Benavente eta gisako artista eta idazleak jarri ohi dira aitzinean. Beren arte-adierazpenen barruan, harreman bizia izan zuten txotxongiloekin, baina egiaz ez ziren inoiz izan txotxongilolariak, ez baitzituzten inoiz txotxongiloak animatu edo noizbehinka soilik animatu izan baitzituzten, adibidez, García Lorcak eta Benavente. Erakusketa honetan ageri diren txotxongilolari maisuek, beste arte alor batzuetan nabarmentzeaz gain, txotxongilo-konpainiak sortu zituzten eta, gehienetan, beren lanak nahiz aipatutakoen moduko beste artista handi batzuenak animatu zituzten. Ongi jakin zuten zer den aurrean ikusleak izatea, sarritan, ikusle helduak; ongi jakin zuten zer den antzokitxo bat muntatzea eta beren eskuetan txotxongilo baten agintea hartzea edo eskularrua jartzea.

Hala, Juli Pi, Francisco Porrás edo Pepe Otalen moduko txotxongilolari klasikoekin batera, badira beste batzuk, zeinen txotxongilolari lana aro garrantzitsu bat besterik ez baitzen izan beren ibilbide artistiko luzean. Horixe da beste guztien kasua. Zenbaitetan, haien ondorengoei iruditu zaie ibilbide artistiko horretan txikiagoa eta anekdotikoa izan zela txotxongiloekin egin zuten lana. Ez da beti hala izan, eta nabarmendu egin nahi dugu hori, bai erakusketan, bai katalogo honetan.

Orobat, zera azaldu nahi izan dugu: frankismo luzean zehar ere, bereziki amaiera aldean, altxa zirela ahotsak eta eskuak gatazkak etendako bide herritar eta artistikoari jarraitzeko. Lan zaila, zeren eta diktadurak espainiar gazte eta haur guztiei bere doktrinazko mezuak, bere kontsignak, helarazteko erabili baitziztuen txotxongiloak, Frente de Juventudes erakundearen baitan mila txotxongilo talde baino gehiago sustatuz.

Cuando se habla de los títeres españoles en el siglo XX se suele poner por delante artistas o escritores como Federico García Lorca, Manuel de Falla, Rafael Alberti, Ramón del Valle-Inclán, Jacinto Benavente, etc, que dentro de sus manifestaciones artísticas tuvieron intensa relación con los títeres pero que, en realidad, no fueron títereros, bien porque nunca animaron marionetas o bien porque lo hicieron de forma anecdótica, casos de García Lorca o de Benavente. Los maestros títereros que aparecen en esta exposición, además de brillar algunos de ellos en otras áreas artísticas, fundaron compañías de títeres y, en la mayoría de los casos, participaron en la animación de sus propias obras o de las obras de otros grandes artistas como los arriba mencionados. Supieron lo que es tener delante un público, muchas veces un público formado por personas adultas, supieron lo que supone montar un teatrillo, supieron lo que supone coger en sus manos el mando de una marioneta o el guante de un títere.

Así junto a títereros clásicos como Juli Pi, Francisco Porrás o Pepe Ota, hay otros cuya labor como títereros solo ha supuesto una fase importante en su larga carrera artística, casos de todos los demás. En ocasiones, sus herederos han considerado que su trabajo con los títeres fue algo menor y anecdótico dentro de ella. No siempre ocurrió así, y esto lo queremos resaltar tanto en la exposición como en este catálogo.

Hemos querido también reseñar que incluso durante el largo periodo del franquismo, especialmente en sus finales, se levantaron voces y manos para retornar al camino popular y artístico interrumpido por la contienda. Una labor difícil porque la dictadura empleó los títeres como medio para enviar sus doctrinarios mensajes, sus consignas, a toda la infancia y juventud españolas, impulsando más de un millar de grupos de títeres encuadrados en su Frente de Juventudes.

Erakusketa honetan agertzen diren maisuen aurretiazko ahaleginik eta irakaspenik gabe, ezinezkoa litzateke herri-txotxongiloen eta txotxongilo artistikoen susperraldia Espainian. Gaur egun, konpainiek Europan, Latinoamerikan eta mundu osoan egiten dituzte birak. Oinordetzan jasotako ondare bat daramate aldean, eta ederki dakite hori eszenaratzen direnean.

Zer da maisu bat? Aukeraketa eztabaidagarri baten arrazoiak

Ez da erraza izan maisu gutxi batzuk soilik aukeratzea. Horretarako, gogoeta egin behar izan dut «mais» hitzaren esanahiarri buruz. Espainiako Errege Akademiaren (RAE) hiztegian ageri diren hainbat adieraren artean, bi nagusi daude: bata bere mailakoan artean merezimendu handia duen norbaiti egiten dio erreferentzia; besteak, besteei irakasteko gaitasunari.

Horregatik, txotxongilo eta eszenografia fisikoak sortzen nahiz ikuskizunen dramaturgia egiten merezimendu artistiko handiko lanak egin zituzten pertsonak ageri dira hemen. Beste batzuk, aldiz, dela fabrikazio-tailerrean, dela txotxongilo-antzerkia ikertzen zein jendarteratzen, ofizioaren transmisioan bete duten lanagatik agertzen dira. Horietako askok gaitasun bat baino gehiago dituzte.

Aintzat hartu ditut, gainera, beste zenbait faktore ere: inguruko artista eta intelektualekin harremana izan zuten pertsonak bilatu ditut; ikuspegi berriak ekarri eta esperimendu eta ausardietan murgiltzera bultzatu zituztenak. Laburbilduz, sormen-prozesuetan haiekin batera parte hartu zutenak. Hala, Picasso, Luis Buñuel, Enrique Granados eta Margarita Xirgú-ren moduko pertsonak ageri dira. Horrez gain, kontuan izan dut beren lana gure mugez harago zabaltzeko izan, batzuek borondatez, batzuek erbestearen beharrez. Azkenik, maila txikiagoko irizpide bat izan da ea jadanik hilda dauden.

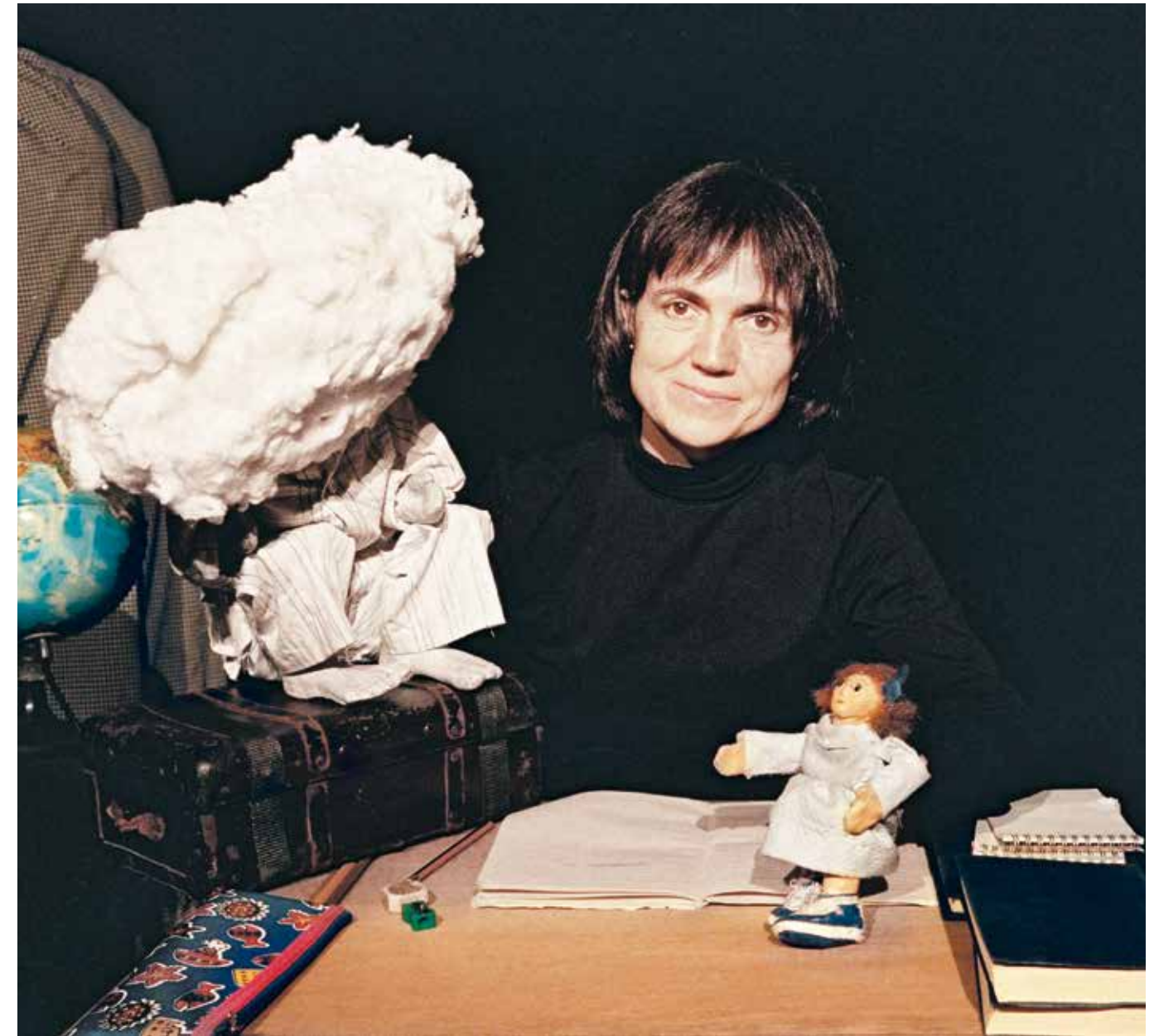
Sin el esfuerzo y la enseñanza previa de los maestros presentes en esta exposición hubiera sido imposible el resurgir de los títeres populares y artísticos en nuestro país. Hoy en día las compañías viajan por Europa, América Latina y por todo el mundo. Llevan en sí un legado recibido y ellos lo saben cuando salen a escena.

¿Qué es un maestro? Razones de una discutible elección.

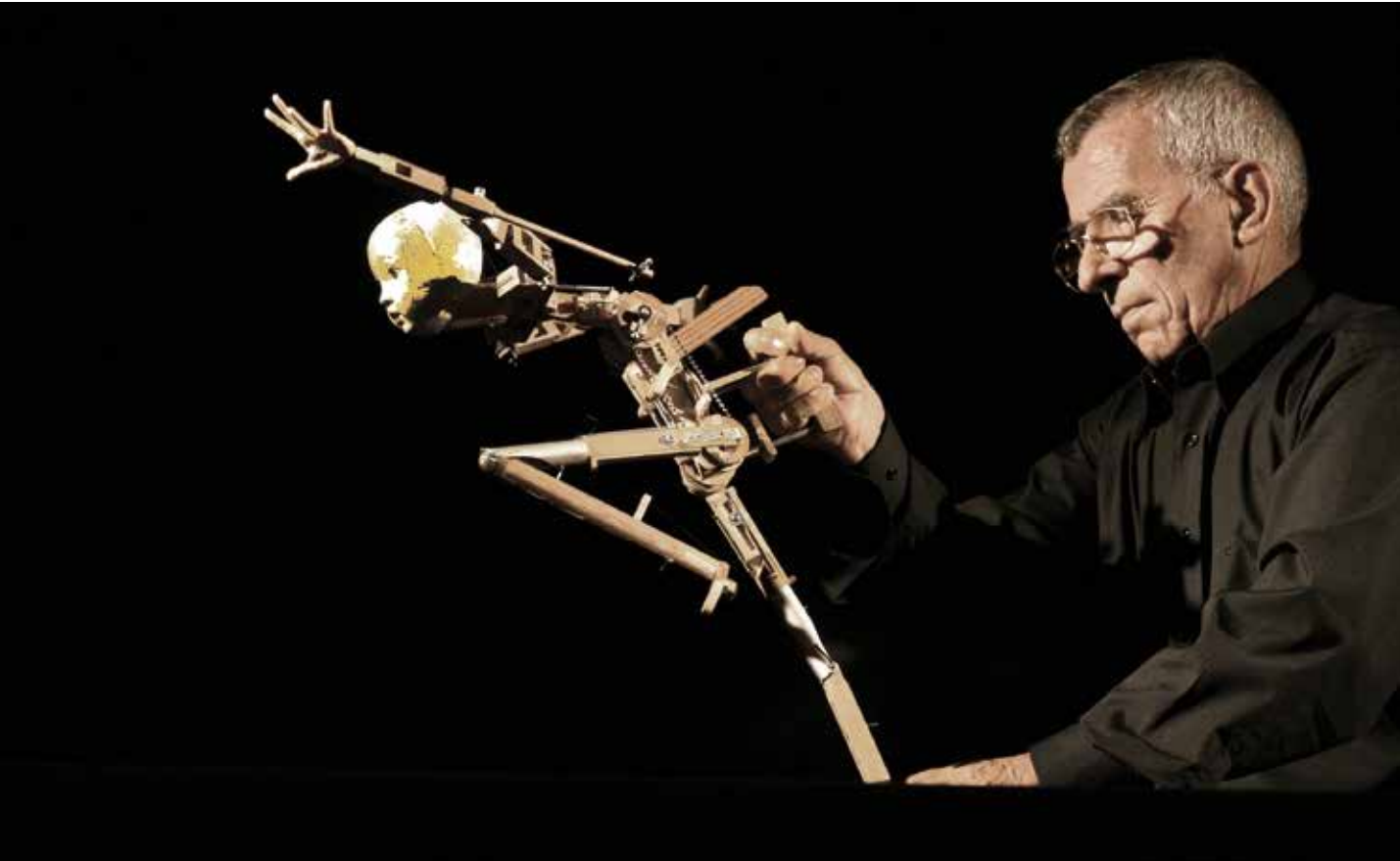
No ha sido nada fácil el seleccionar solo un puñado de maestros. Para ello he tenido que reflexionar sobre el significado de la palabra “maestro”. Entre las muchas acepciones que aparecen en el diccionario de la Academia de la Lengua figuran dos principales: una, que hace referencia a la persona de mérito relevante entre los de su clase, y otra, referida a su capacidad para enseñar a otros.

Por eso figuran personas que realizaron obras de gran mérito artística, bien en la construcción física de marionetas y escenografías, bien en la construcción dramática de sus espectáculos. Otros, en cambio, aparecen más por su labor de transmisión del oficio, bien en el taller de construcción o bien investigando o difundiendo el teatro de marionetas. Buena parte de ellos reúne varias de estas capacidades.

He tenido en cuenta además otros factores como el de buscar personas que se relacionaron con artistas e intelectuales de su entorno, que les aportaron visiones nuevas, que les animaron a bucear en experimentos y atrevimientos, en suma, que participaron con ellos en sus procesos creativos. Así aparecen nombres como Picasso, Luis Buñuel, Enrique Granados o Margarita Xirgú. También el que hayan fomentado que su labor se haya extendido fuera de nuestras fronteras, algunos voluntariamente y otros forzados por el exilio. Por fin, un criterio menor, ha sido el que ya hubieran fallecido.



Mariona Masgrau. Foto Jesús Atienza-ren argazkia.



Francisco Peralta. Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

Maisu izan eta hemen ez daudenak

Aukeraketa oso subjektiboa izan da eta, akatsik bada, nirea izan da. Neronek ere isilean pairatzen ditut. Sosegua kentzen dit, lehenik eta behin, ez dudala emakumezko maisurik aukeratu. Nolabait, bidegabea ere bada. Buruan izan ditut, hainbatetan, Herta Frankelen eta Mariona Masgrauren izenak, baita beste askorenak ere: Teresa Calafell, Mercè Gost eta Ángeles Gasset, kasu. Emakumezko txotxongilolarien gaiak gogoeta sakona merezi du, emakume ugari, txotxongiloen jantziak josi ez ezik, barraketarako txartelak saldu ez ezik, zeregin artistiko nabarmena ere izan baitzuten: bihoaz adibide gisa Teresa Riera, «Didó»ren bikotekidea, edota Magda Donato, Bartolozziren bikotekidea. «Norbaiten bikotekide» gisa igaro dira historiara, ez hainbeste beren jardun artistikoarengatik. Arian-arian, gai horretan sakontzen goaz, eta errealitateak onartzen. Ildo horretan ere, beste hainbatetan bezala, aitzindari izan da Concha de la Casa, Bilboko Txotxongiloen Dokumentategiaren zuzendaria, bere *Titeres en femenino* foroarekin. Harekin batera, emakume askok ikerketa eta gogoeta historikoko lan garrantzitsuei ekin diete; esaterako, Cristina Robledillo gazteak, Bartzelonan. Gero eta gehiago hunkitzen gaitu, eta zenbait eremu geografikotan, gizonezkoekiko nagusitzen, emakumez osatutako edo emakumeren batek zuzendutako konpainiak agertzen ari dira. Rosa Díaz, María José Frías, Valentina Raposo, Helena Millán eta Dora Canteroren moduko emakumeak. Konic, La Cónica Lacónica, Tras-Tam, Anita Maravillas, Mimaia Teatro, Dèjavu eta tankera horretako konpainiak. Lehen urrats gisa, XX. mendeko emakumezko maisuei buruzko erakusketa bat proposatzea bururatzen zait, beren jakinduria artistiko guztia azaleratzeko bide moduan.

Maestros que lo son y no están.

La selección ha sido muy subjetiva y asumo los errores que haya podido cometer. Yo mismo los sufro en silencio. Lo primero que me desasosiega es que no he elegido Maestras. De alguna forma es hasta injusto. Por mi cabeza han pasado muchas veces el nombre de Herta Frankel o el de Mariona Masgrau, además de otras muchas como Teresa Calafell, Mercè Gost o Ángeles Gasset. El tema de las titiriteras merecería una profunda reflexión cuando nos encontramos ante muchas mujeres que no solo cosieron los vestiditos de las marionetas, no solo vendieron las entradas a las barracas, sino que tuvieron un papel artístico notable como el de Teresa Riera, la compañera de *Didó*, o Magda Donato, la compañera de Bartolozzi. Han llegado a la historia como “compañeras de” y no tanto por sus propias actividades artísticas. Es un tema en el que poco a poco se va profundizando y asumiendo realidades. En este campo ha sido pionera, como en tantos otros, Concha de la Casa, directora del Centro de Documentación de Titeres de Bilbao, con su *Foro en femenino*. Y junto a ella, muchas mujeres han emprendido serios trabajos de investigación y reflexión históricas, como la joven Cristina Robledillo en Barcelona. Nos emociona que cada vez más, y en algunas zonas geográficas con preponderancia sobre los hombres, van surgiendo compañías formadas por mujeres o compañías cuyo director es una directora. Mujeres como Rosa Díaz, María José Frías, Valentina Raposo, Helena Millán, Dora Cantero. Compañías como Konic, La Cónica Lacónica, Tras-Tam, Anita Maravillas, Mimaia Teatro o Dèjavu. Como primer paso se me ocurre el proponer una exposición de Maestras del siglo XX donde pueda aflorar todo su bagaje artístico.

Oso maiteak izandako gizonak ere utzi ditut kanpoan: esaterako, Gonzalo Cañas (1937-2012), zinemako eta antzerkiko aktore, txotxongiloa jendarteratzeko lanen eta Txotxongilo Konpainia Nazional bat sortzeko saioen sustatzaile, Francisco Porrarekin batera, baita horien eraberritze artistikoaren eta txotxongilolarien elkartegintzaren bultzatzaile ere, eta European den automata ibiltarien antzerki zoragarrienaren jabe. Orain Madrilen daukate, Udalean, eta ez nago segurua oso ondo ba ote dakiten zer-nolako altxorra duten eskuarteetan. Halaber, Francisco Peralta maisua, Arteetako domina, txotxongiloaren ingeniari nekazina eta irakasle arretatsua. Segovian eskaini dioten museoan ikus daitezke haren lanak. Kanpoan utzi dut Joan Baixas ere, txotxongiloen berritzearen gailurra frankismoaren ostean, hala Katalunian nola Espainian osoan; besteak beste, bizirik jarraitzen baitu, egun hauetan TOPICen den erakusketa iradokitzaile eta intimo batekin. Kanpoan utzi ditut La Fanfarrako hiru taldekideak (Mariona Masgrau, Toni Rumbau eta Eugenio Navarro), zeinek, Malic antzokitik, bizigarria ekarri baitzioten Kataluniako eta Espainiako antzerkiari, beren eta besteren lanen bitartez. Baita Jordi Bertrán lagun eta maisua ere. Bere *Poemas Visuales* apartekoaz gain, bisitatzen dituen herrialde guztietako ikusleek ikusteko moduko komunikazio intimoa lortu du bere hari-txotxongiloekin. Eta Enrique Lanz, Granadako artista zorrotza, argazkilari eta antropologoa. Bere aitonari, Hermenegildo Lanzi, egin dion omenaldi onena ez da izan hainbeste haren oroimena babestea –nahiz eta hori ere egin duen–, baizik eta bere konpainia Etcéteraren ibilbide artistiko garrantzitsua hari eskaini diola. Eta beste hainbat gizon, beste hainbat emakume.

He dejado afuera hombres muy queridos como Gonzalo Cañas (1937-2012), actor de cine y teatro, promotor junto a Francisco Porras de la difusión de los títeres y de los intentos de creación de una Compañía Nacional de Marionetas, de su renovación artística, del asociacionismo de los titiriteros, propietario que fue del más fantástico teatro de autómatas ambulante que existe en Europa, ahora en manos de la ciudad de Madrid, no estoy seguro de si su ayuntamiento conoce con exactitud qué joya tiene en sus manos. También al maestro Francisco Peralta, medalla de las Artes, ingeniero incansable de la marioneta, enseñante meticuloso cuya obra se puede contemplar en el museo a él dedicado en Segovia. He dejado afuera a Joan Baixas, vértice de la renovación de los títeres en Cataluña y en toda España tras el franquismo, entre otras cosas por estar vivo y coleando con una sugerente e íntima exposición en el TOPIC durante estas fechas. He dejado afuera a los tres componentes de La Fanfarra (Mariona Masgrau, Toni Rumbau y Eugenio Navarro), que desde el Teatro Malic aportaron savia nueva al teatro catalán y español, tanto con sus obras como con las obras de otros. También al amigo y maestro Jordi Bertrán que, además de su excepcional *Poemas Visuales*, ha conseguido que sus marionetas de hilo mantengan con él una comunicación íntima perceptible por el público de todos países que visita. Así como a Enrique Lanz, artista granadino y meticuloso, fotógrafo, antropólogo, cuyo mejor homenaje a su abuelo, Hermenegildo Lanz, no ha sido tanto el de proteger su memoria, que también, sino la de ofrecerle el importante recorrido artístico de su compañía Etcétera. Y tantos otros, y tantas otras.

Hil direnen artean, kanpoan utzi dut Ezequiel Vigués «Didó», Kataluniako eskularruzko txotxongiloen manipulaziotik manipulazio klasikorako aldatetaren eragilea, baita mihi izeneko tresnaren bazterketarena ere. Ongi jakin zuen herriaren, prentsaren eta hainbat intelektuaren gogo bizia bereganatzen, Katalunia osoan zehar ibilian barrakan egin zituen antzezpenen bitartez. Halaber, hemen sar liteke Natalio Rodríguez, txotxongiloaren eta eskularruaren artista ospetsua, Harry Tozeren eta Sebastián Gasch-en moduko egileek aintzakotzat hartua. Maese Villarejorekin batera, berak ekarri zion prestigio artistikoa gerraostean agertu zen giñolari. Ez dugu sartu Alfredo Narbón ere, haren ibilbidearen zati handi bat XIX. mendean kokatzen baita. Fantoche Españoles eta Autómatas Narbón konpainiaren jabea izan zen: beharbada, Espainian inoiz izan den hari-txotxongiloen konpainia garrantzitsuenak. Txoko bat gorde behar zitzaiokeen Francisco Sanz, Eugenio Balder eta Felipe eta Wences Morenoren moduko salbiltun bikainen nukleo txiki bati. Eta txoko bat baino handiagorik ere bai, Teatro de la Tía Norica antzokiaren zuzendarientzat, Luis Eximeno Chaves eta Manuel Couto.

Baina leku txikitxo zen hainbesterentzat. Dei egiten dut, bada, haiei buruz idatz dadin, haiei buruzko erakusketak egin daitezzen, nire hutsegite pairatsu eta gorria aurpegiratu dakidan.

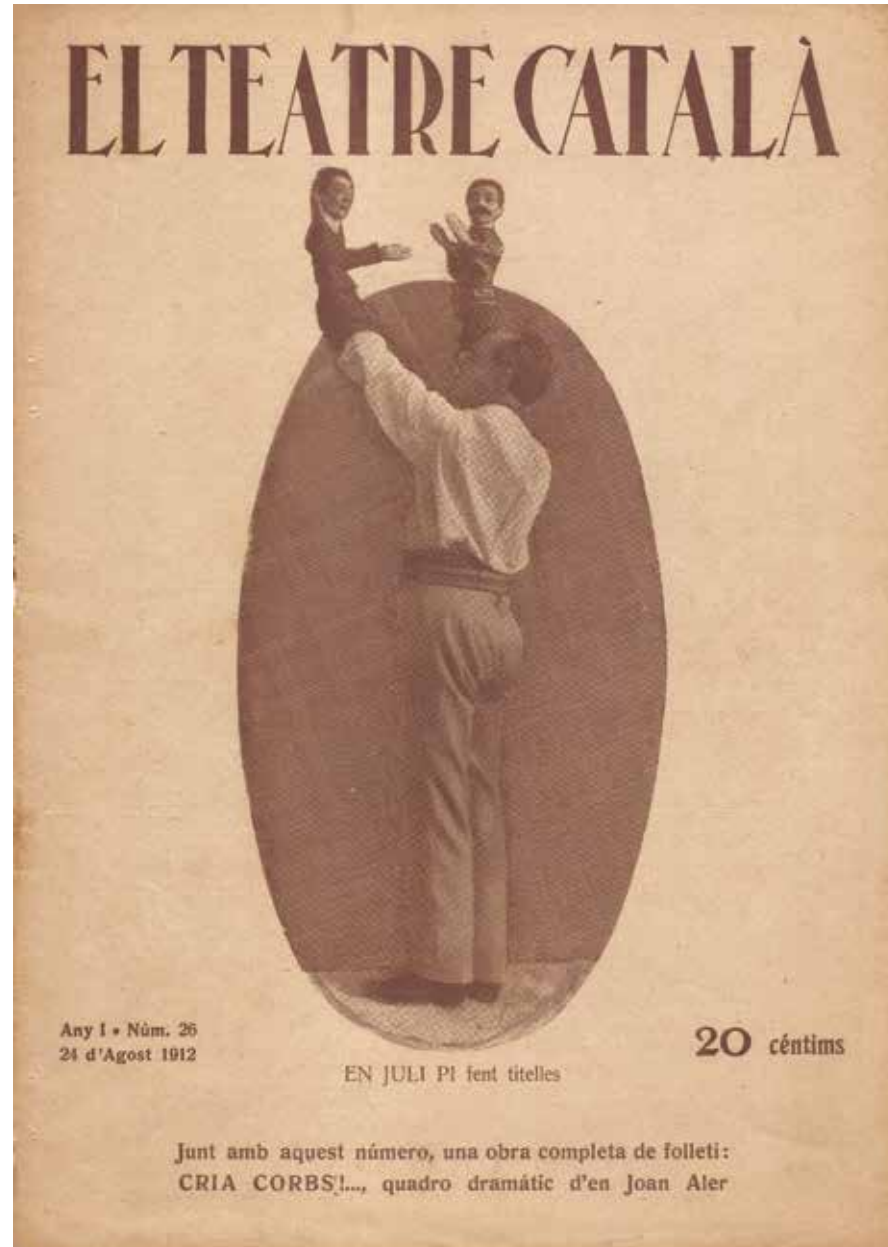
Agertzen diren izenekin, nire asmoa ez da izan gorespen hagiografikoko saio huts bat egitea. Haiek ondo egindakoak nabarmendu nahi izan ditut eta, zenbaitetan, baita gaizki egindakoak ere. Horretarako, hala datuak nola datak ekarri ditut, baieztatu edo baztertu beharreko hipotesiak ekarri ditut, bihotzarekin ez ezik, datu eta data gehiagorekin ere. Egin dakielen omenaldi onena ez da beraien bertuteak gorestea, baizik eta modu antolatuan arrazoitzea zergatik ziren eta diren maisu.

Entre los fallecidos he dejado afuera a Ezequiel Vigués, *Didó*, que provocó el cambio de la manipulación de los títeres catalanes de guante a la manipulación clásica, el abandono de la lengüeta y que se supo arropar con el fervor popular, el de la prensa y el de muchos intelectuales con sus actuaciones en la barraca que recorría toda Cataluña. Podría haber estado Natalio Rodríguez, reconocido artista de la marioneta y del guante por autores como Harry Tozer o Sebastián Gasch, responsable además, junto a Maese Villarejo, de prestar cierto prestigio artístico al guiñol que surgió tras la Guerra Civil. Tampoco están incluidos Alfredo Narbón, propietario de los Fantoche españoles y de los Autómatas Narbón, la compañía más importante de marionetas de hilo que hemos tenido en España, quizá porque gran parte de su trayectoria transcurre durante el siglo XIX. Hubiera debido dejar un hueco para un núcleo de ventrílocuos geniales como Francisco Sanz, Eugenio Balder, Felipe y Wences Moreno. Y algo más de un hueco para los directores del Teatro de la Tía Norica, Luis Eximeno Chaves y Manuel Couto.

Pero el espacio era pequeño para tantos y tantas. Hago una llamada para que se escriba sobre ellos, para que se hagan exposiciones sobre ellos, para que se me eche en cara mi sufrido y flagrante olvido.

Con los nombres que sí están presentes no he pretendido hacer un mero recorrido de exaltación hagiográfica. He querido resaltar sus aciertos y, a veces, algunos de sus fracasos. Lo he hecho aportando datos, aportando fechas, aportando hipótesis que deben confirmarse o rechazarse, además de con el corazón, con nuevos datos y fechas. El mejor homenaje que se les puede hacer no es el de alabar sus virtudes, sino el de justificar ordenadamente por qué fueron y son Maestros.

1.



Juli Pi.
El Teatre Català, 1912.

Juli Pi eta eskularruko *Titellaire* kataluniarrak

1897ko ekainaren 12an, «handik berehalaxe Bartzelona osoaren atentzioa» emango zuen lokal bat zabaldu zuten:

Romeu etxean (Pere Romeu, bohemioren eta kirol-gizonaren arteko nahasketa bitxia, bizar luzeduna, establezimenduaren arduraduna) dena da originala, berria, ustekabekoa; garagardoa edateko edo kafea hartzeko lokal bat baino, museo bat da, zabalkunde-zentro bat non, edari on batzuek gozatzearekin batera, birrikak zabaltzen dituen eta izpiritua lurralde bareagoetara daraman giro modernista bat barneratu baitaiteke. (*La Esquella de la Torratxa*, 1897/06/18, 375. or. *Katalanetik itzulpen guztiak egileak egin ditu.*)

Pere Romeuren zuzendaritza bi artista handik babesten zuten, baita ekonomikoki ere: Ramón Casas margolariak eta Santiago Rusiñol idazle eta margolariak. Els Quatre Gats (Lau katuak) garagardotegia Parisko Le Chat Noir kabaretaren Kataluniako bertsioa izan zen. Bai Romeuk bai Miguel Utrillo ingeniari, margolari eta arte-sustatzaileak ere establezimendua ezagutu, eta maiz bisitatu zuten. Utrillok itzal-antzerkien emanaldiak zuzentzeko ardura izan zuen, Frantziako lokalean egiten ziren moduan. Denbora labur batez egin ziren, 1897ko Gabonetatik 1898 Pazkora, ez baitzuten izan espero zuten arrakasta. Laster asko ordezkatu zituzten txotxongilo-saioekin (*putxinel·lis*, katalanez), eta garai haietako artista ospetsuenaren esku utzi zituzten: Juli Pi. Bere seme Juliànekin batera, arrakasta handiz antzestu zituzten, harik eta 1903an lokala itxi zuten arte.

Juli Pi y los *Titellaires* de guante catalán

El 12 de junio de 1897 abrió sus puertas un local que “llamará bien pronto la atención de todo Barcelona”:

En casa Romeu [Pere Romeu, extraña mezcla de bohemio y hombre deportivo, de largas barbas, regidor del establecimiento], todo es original, nuevo, inesperado, más que un local donde se bebe cerveza o se toma un café, es un museo, un centro de expansión, donde, al paso que se saborean buenas bebidas, se respira un ambiente modernista que ensancha los pulmones y traslada el espíritu a regiones más serenas. (*La Esquella de la Torratxa*, 18-06-1897, p. 375. *Todas las traducciones del catalán son del autor.*)

La dirección de Pere Romeu era apoyada, incluso económicamente, por dos grandes artistas, el pintor Ramón Casas y el escritor y pintor Santiago Rusiñol. Els Quatre Gats (Los Cuatro Gatos), era una versión catalana del parisino Le Chat Noir, que habían conocido y visitado asiduamente tanto Romeu como el ingeniero, pintor y promotor artístico Miguel Utrillo. Éste fue el encargado de dirigir representaciones de teatro de sombras, tal cual se hicieron en el local francés, que tuvieron lugar durante un breve espacio de tiempo, de Navidad de 1897 a Pascua de 1898, pues no tuvieron el esperado éxito. Se sustituyeron bien pronto por sesiones de títeres (*putxinel·lis*, en catalán) que se encargaron al más reconocido artista de aquellos años, Juli Pi que, con su hijo Julià, las llevaron a cabo con gran éxito hasta que el local cerró en 1903.

Seguru asko, haurra zela, Juli Pi i Olivella (Figueras, 1851 - Bartzelona, 1920) Federicu de Figueras izenekoak haren jaioterrian emandako saioretan izan zen, eta, ondoren, Joaquim Sáezek Bartzelonako kafetegi batean emandakoetan, Carme kalean (Avelí Artís, 1912, 10 or.). Bi maisu posible horiek sona handikoak izan ziren beren garaian, baina ezer gutxi dakigu haietat. Ziurra dirudi Pik Bartzelonako kafetegi batean izan zuela debuta, 1867an, artean 16 urte bete berri zituela. Halako arrakasta izan zuenez, berehala kontratatu zuten gertuko Sabadell hirian bederatzita hilabetez jarduteko, eta hamalau urtez errepikatu zituen bere denboraldi-saiok. Horrez gain, jai nagusietara eta beste ospakizun batzuetara ere joaten zen. Litekeenik, hiri horretan ikertu beharko litzateke hark artista moduan izandako hazkunde eta haren erreperitorioaren osaera.

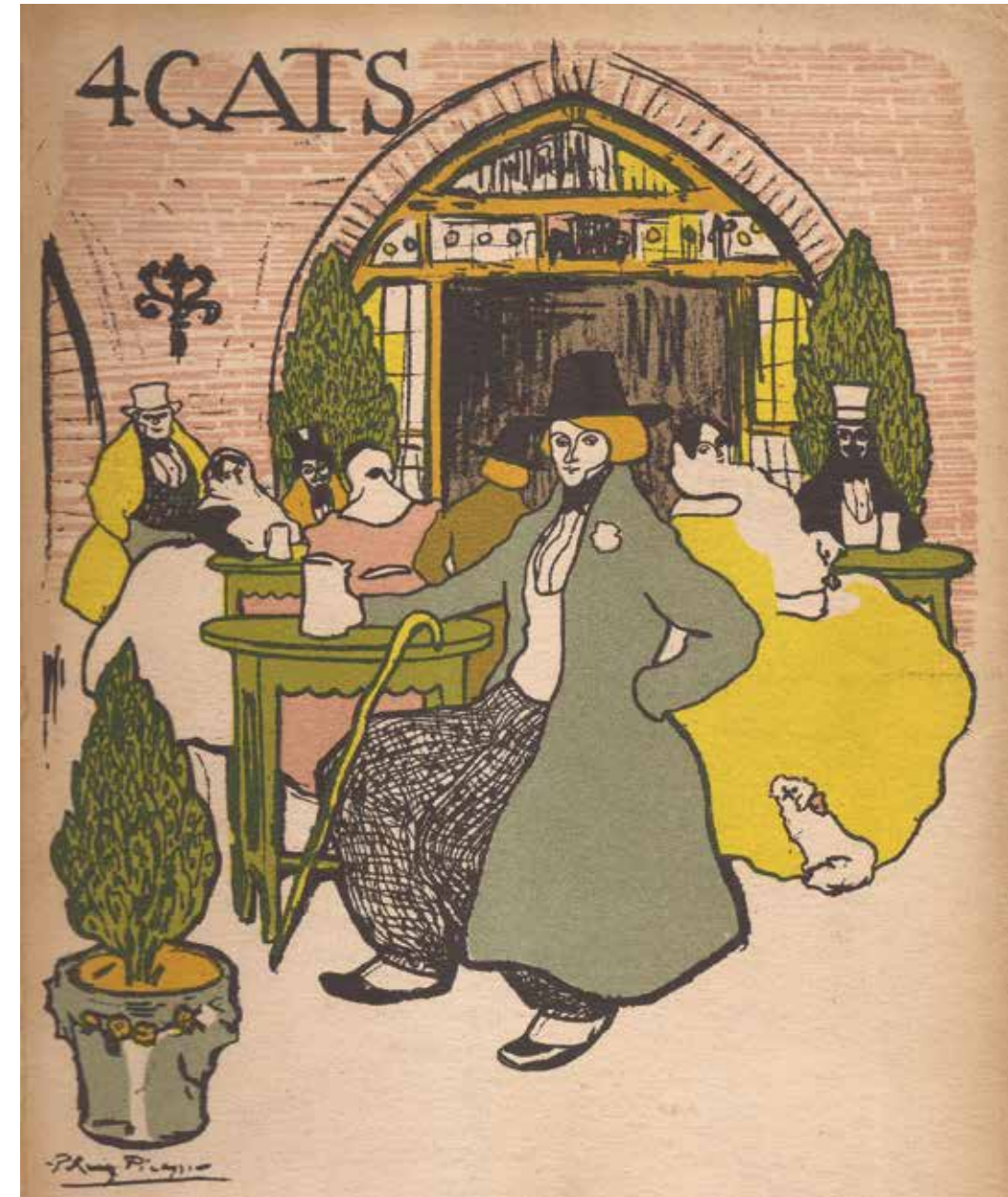
1898 erdialdean, Els Quatre Gats establezimendura iritsi zen Juli Pi, eta han hainbatek txalotu zizkion txotxongilo-saiok: jada aipatutako Ramón Casasek eta Santiago Rusiñolek; Pablo Picassok (publizitate-programak egin eta lokaleko giroari buruzko koadroak margotu zituen), Isidro Nonell eta Xavier Gosè margolariak; Rubén Darío poetak, Albéniz eta Granados musikariek, Eugenio D'ors, Ignasi Iglesias, Adrià Gual (Kataluniako antzerki berriaren sortzailea eta Adolphe Appia eta Gordon Craig-en teorien ezagutzaile fina) idazle eta dramaturgoek...

Piren erreperitorio gehienari zehatz-mehatz jarraitu dakioke, establezimenduko ohiko bezeroek argitaratzen zuten *Quatre Gats* aldizkariaren hamabost zenbakietan (1899ko otsailetik - 1899 maiatzera), bai eta ondoren ere, noizbehinkago, hedabideetan. Bospasei emanaldi egiten zituzten astean: egunero, astearte eta larunbatetan izan ezik. Ostegun eta igandeetan arratsaldeko saio bat zegoen, 4:30 inguruan.

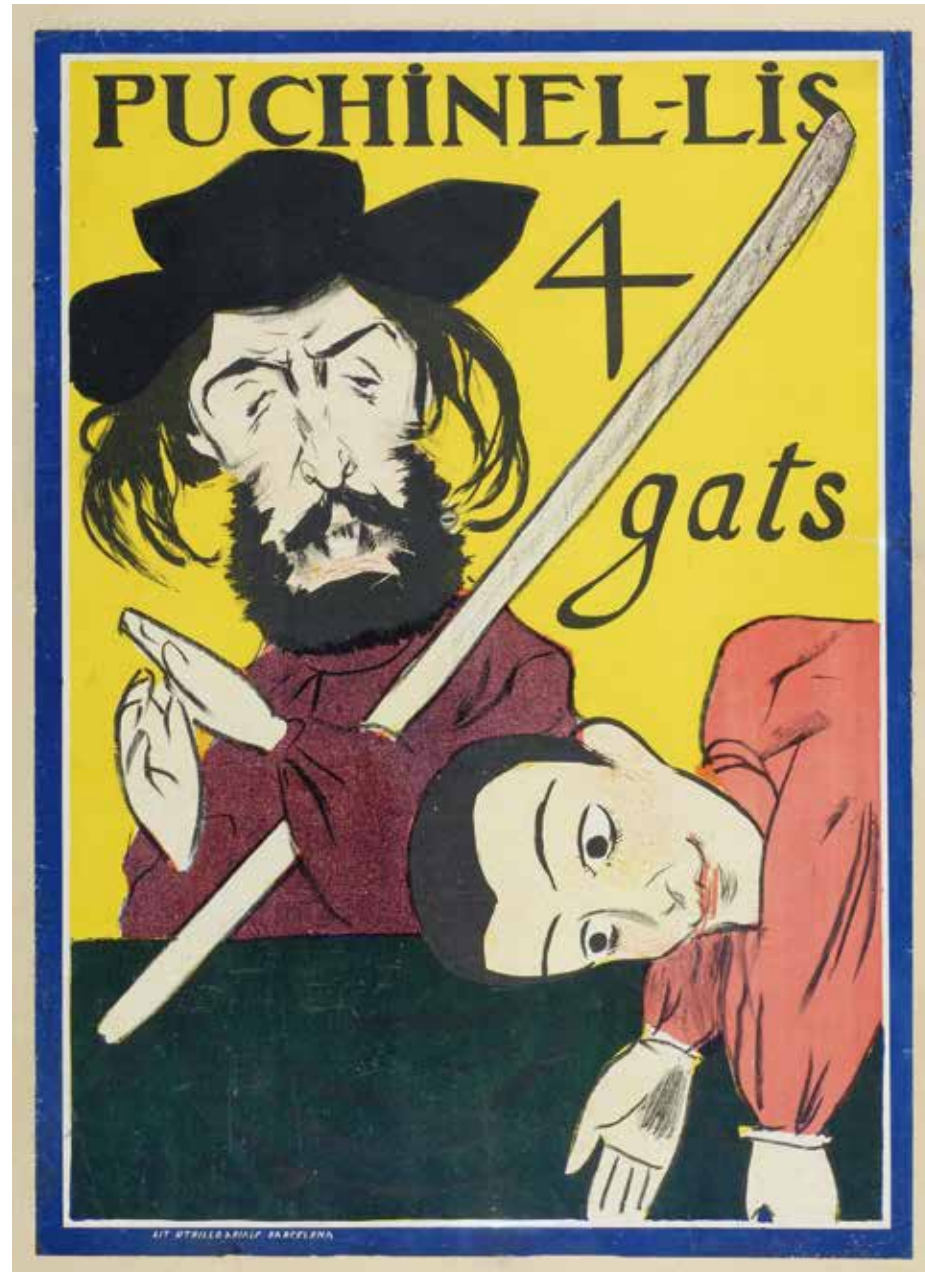
Juli Pi i Olivella (Figueras, 1851 - Barcelona, 1920), debe asistir de niño a las sesiones que en su pueblo natal haría el llamado Federicu de Figueras y ya en un café de Barcelona, en la calle del Carme, las que hacía Joaquim Sáez (Avelí Artís, 1912, p.10). De esos dos posibles maestros, ambos célebres en su tiempo, se sabe bien poco. Lo que parece seguro es que debuta en un café de Barcelona en 1867 cuando apenas ha cumplido los 16 años, con tal éxito que enseguida es contratado durante nueve meses en la cercana ciudad de Sabadell, repitiéndose sus actuaciones de temporada durante catorce años, asistiendo después para sus fiestas mayores y otras celebraciones. Probablemente sería en esta ciudad donde habría que investigar su crecimiento como artista y la formación de su repertorio.

A mediados de 1898, Juli Pi llega a los Quatre Gats, donde sus sesiones de títeres serán aplaudidas por los ya mencionados Ramón Casas y Santiago Rusiñol, además de por pintores como Pablo Picasso (que realizará programas publicitarios y pintará cuadros sobre el ambiente del local), Isidro Nonell o Xavier Gosè, poetas como Rubén Darío, músicos como Albéniz o Granados, escritores y dramaturgos como Eugenio D'Ors, Ignasi Iglesias o Adrià Gual (fundador del nuevo teatro catalán y buen conocedor de las teorías de Adolphe Appia y Gordon Craig).

Buena parte del repertorio de Pi se puede seguir exhaustivamente en los 15 números editados por la revista *Quatre Gats* (febrero 1899-mayo 1899), que editaron los asiduos de la cervecería, y más esporádicamente después, en la prensa. Se celebraban cinco o seis sesiones a la semana, todos los días menos martes y sábados. Los jueves y domingos había sesión de tarde, sobre las 4,30, lo que implica que acudirían niños con su familia. Los demás días, incluidos algunos domingos con sesión doble, eran sesiones nocturnas con asistencia exclusiva de adultos.



4 Gats.
Menuaren karta.
Carta del menú.
Picasso, 1899.



Cartel de 4 Gats-en kartela.
Ramón Casas, 1899.
Foto MAE-ren argazkia.

Horrek esan nahi du haurrak joango zirela, beren familiarekin. Gainerako egunetan, saio bikoitzeko zenbait igande barne, gauez izaten ziren saioak eta helduak soilik joaten ziren. Aldizkariak irauin zuen 15 asteetan, ez zen ia obra bakar bat ere errepikatu; hortaz, 65 obra desberdin zenbatzera iritsi naiz. Oso erreperitorio zabala, eta aldatzeko gaitasun sinestezina. Hainbat idazlek adierazten dute Piren erreperitorioa ehun obratik gorakoa zela. Beste zenbait ere adierazi dutenez (Avelí-Artís, 1912, 11. or; Martín, 1998, 145. or), obrak idatzita zeuzkan, baina 1887an erre ziren, Pi Sabadellen antzetzan ari zela. Baliteke zenbait komedia eta drama idatzita edukitzea, baina ia ziurra da idatzitakoa lerro gutxi batzuetako argumentu-laburpenak izatea, zortzi-hamar lerro asko jota. Adierazgarria da Sebastià Vergés Prats-ek (1900-1974), Piren zeharkako oinordekoetako batek, koaderno-sorta bat zeukala eta horietan, bere saioak non ematen zituen eta zenbateko irabaziak lortzen zituen jasotzeaz gain, berak antzetzutako argumentuak azaltzen zituela, lerro gutxi batzuetan, baina Vergés familiak ez zekiela inongo libretorik zuenik.

Saioak komedia edo drama luzeak izaten ziren, bi edo hiru ekitaldikoak; normalean, arrakastako antzerki-lanetatik egokitutako piezak ziren, eta zenbaitetan pieza motz bat gehitzen zitzairen, edo bestela, ekitaldi bakarreko hiru pieza laburreko saioak izaten ziren, gehienetan herri-antzerkikoak. Amaiera dantza batek ematen zion beti, eta askotarikoa izan zitekeen: lauren arteko dantza bat, Titella bere neskarekin eta Titellaren lagun min Tòfol berearekin. Edota *Baile del Tururut* dantza ospetsua; beharbada, Albèñiz musikariak pianoan interpretatzen zuela. Amades-en arabera, dantza horretan bi pertsonaiak parte hartzen zuten: obra guztietako protagonistak, Perot-ek (Pericu, Titella edo Tranquil ere deitua), eta Deabruak, lehenago Heriotza zenak (Amades, 1960, 353. or) Beste batzuetan, arlekinez jantzitako lau gizonek interpretatzen zuten dantza. Bertsio batean zein bestean, makilak musikari jarraikiz jotzen ziren. Ondoren etorri ziren kataluniar txotxongilolari ia guztiek amaiera bera erabili zuten.

En ese periodo de 15 semanas de duración de la revista no se repite casi ninguna obra, por lo que he llegado a contar unas 65 obras diferentes. Esto supone un repertorio amplísimo y una capacidad de variación increíble. Varios escritores ya señalan que el repertorio de Pi era superior a las cien obras. También señalan algunos (Avelí-Artís, 1912, p. 11; MARTÍN, 1998, p. 145) que tenía escritas las obras pero que se quemaron en 1887 debido a un incendio cuando actuaba en Sabadell. Aunque pudiera tener escritas algunas comedias o dramas, es casi seguro que lo que tuviera escrito fuera un resumen argumental en pocas líneas, no más de ocho o diez. Resulta significativo que Sebastià Vergés Prats (1900-1974), uno de los herederos indirectos de Pi, tuviera una serie de cuadernos donde además de llevar cuenta de los lugares donde actuaba y las ganancias conseguidas, explicaba en pocas líneas los argumentos que representaba, no conociendo la familia Vergés la existencia de libreto alguno.

Las sesiones eran de una comedia o drama largo en dos o tres actos, generalmente piezas adaptadas de obras de teatro de éxito, a las que en ocasiones se añadía una pieza corta, o bien de tres piezas cortas de un solo acto, eminentemente de carácter popular. El final era siempre con un baile que podía ser de varias formas. Un baile a cuatro entre Titella y su chica, junto a Tòfol, el amigo inseparable, con la suya. O bien el famoso baile del *Tururut*, que quizá el músico Albèñiz interpretara alguna vez al piano. Según Amades, en dicho baile intervenía Perot, llamado también Pericu, Titella o Tranquil, protagonista de todas las obras, y el Diablo o, anteriormente, la Muerte (AMADES, 1960, p. 353). En otras ocasiones el baile era interpretado por cuatro hombres, vestidos como arlequines. En una versión u otra las estacas entrechocaban siguiendo la música. Estos finales fueron utilizados por la práctica totalidad de los titiriteros catalanes que le siguieron.

Baina Kataluniako eskularruzko txotxongi-
loen originaltasun handiena anatomia zen:
buruak, bularraldeak eta sorbaldek pieza ba-
karra eratzen dute, eta oinarri horretan esku
bakoitzaren erdiko hiru hatzak sartzen dira,
hatz lodia eta txikia besoak manipulatzeko
libre geratzen direla. Ez dakigu zehatz-me-
hatz noiz sortu zen Kataluniako teknika hori,
baina badirudi 1850 eta 1880 bitartean izan
zela. Arte Eszenikoen Museoaren (Museu de
Arts Escèniques) fondoetan Anglèstarrek eta
Vergèstarrek erabilitako zenbait pieza daude,
eta argi eta garbi ikus daiteke buruak, jada
erretiratutako edo hildako beste txotxongilo-
lari batzuei erosiak, sorbaldea eta bularraldea
duen beste pieza bati erantsi zaizkiola. Horrek
esan nahi du antzina buruan sartutako hatz
bakar batekin manipulatzeko zitzuztela, edota
buruak Frantziako edo Espainiako beste toki
batzuetako txotxongilolariei erosi zitzaizkiela,
manipulazio mota hori Europa osoan baitze-
goen hedatua.

Ez dakigu Juli Pik berak eman ote zion hasiera
metodo horri, baina zalantzazkoa da. Zenbait-
ten ustez, Piren eta Isidro Busquets izeneko
beste txotxongilolari baten aldebereko asma-
kuntza izan zen. Biak ala biak Federicu de
Figuerasen laguntzaileak izan ziren (Varey,
1960, 69. or.). Nolanahi ere, ez dirudi askoz ere
lehenagokoa denik; beharbada Federicu de
Figueras bera izan zen aitzindaria (McCormick
eta Pratasik, 1998, 141-143 or., iturririk aipa-
tu gabe). Aureli Capmany-k, irratiz emandako
eta idatziz jasotako hitzaldi batean, horiek
guztiak baino lehenagoko norbait izan ote zen
adierazi zuen: Miquel Canals (Martín, 1998,
82-83 or.).

Pero la originalidad mayor de los títeres de
guante tradicional catalán es su anatomía,
donde la cabeza está unida en una sola pieza al
pecho y hombros, y es en esa base donde se in-
sertan los tres dedos centrales de cada mano,
quedando el pulgar y el meñique para manipu-
lar los brazos. No se sabe a ciencia cierta cuán-
do se introdujo esta técnica catalana, pero
todo parece indicar que debió de ocurrir entre
1850 y 1880. En los fondos del Museu de Arts
Escèniques, se encuentran algunas piezas que
utilizaron los Anglès y los Vergés en las que se
puede ver claramente cómo las cabezas, com-
pradas a otros titiriteros ya retirados o muer-
tos, han sido unidas a otra pieza con los hom-
bros y pecho. Lo cual indica que antiguamente
la manipulación era con un solo dedo introdu-
cido en la cabeza, o bien que dichas cabezas se
compraron a titiriteros franceses o del resto de
España, donde la manipulación era la extendi-
da por toda Europa.

No sabemos si fue Juli Pi el que la inició, pero
resulta dudoso. Algunos consideran que pudo
ser invención simultánea de Pi y de otro titiri-
tero llamado Isidro Busquets, ambos ayudan-
tes de Federicu de Figueras (VAREY, 1960, p. 69).
En cualquier caso no debió de ser muy anterior
a él, quizá fuera el propio Federicu de Figue-
ras el iniciador (McCORMICK y PRATASIK, 1998, pp.
141-143, que no citan fuentes). Aunque Aureli
Capmany, en una conferencia radiofónica, de la
que queda transferencia escrita, parece atribuirlo
a Miquel Canals, anterior a todos ellos
(MARTÍN, 1998, pp. 82-83).



Sebastià Vergés Tururut dantzaren txotxongiloekin / Sebastia Vergés con arlequines del baile del Tururut. Foto Nati Cuevas-en argazkia.

Fantoche aldizkarian argitaratutako artikuluko batean, Amadesek, Tozerrek eta Varyk jada aipatutako ideia batzuei jarraikiz, manipulazio-teknika horren abantaila batzuk nabarmendu nituen (Ayuso, 2010, 29-30 or.):

- 1/ Figura handiagoa da eta, beraz, jende gehiagoren aurrean antzeztu daiteke.
- 2/ Mugimenduak adierazkorragoak dira (geldiagoak eta dotoreagoak).
- 3/ Eskuak, metalezko edo larru zurrunezko pieza batean sartuta, beste batzuekin ordezkatu daitezke, eta une jakin batean saski bat edo ezpata bat eraman daiteke.
- 4/ Txotxongiloei soinekoa kendu dakieke, landutako figura eta *ánima* delakoa (jantziaren azpiko oihala, manipulatzailerak eskularru moduan baliatzen duena) tailuan iltzatuta egoten baita zuzenean.



Bi tekniken konparaketaren marrazkia. Dibujo comparativo de las dos técnicas.

En un artículo publicado en la revista *Fantoche*, siguiendo ideas ya mencionadas por Amades, Tozer y Varey, señalé algunas de las ventajas que esta técnica de manipulación presenta (Ayuso, 2010, pp. 29-30):

- 1/ La figura es mayor y por lo tanto puede actuar ante un público más numeroso.
- 2/ Una mayor expresividad en sus movimientos (más lentos y majestuosos).
- 3/ Las manos, al insertarse en una pieza de metal o de cuero rígido, pueden sustituirse por otras, pudiendo llevar una cesta o una espada en determinado momento.
- 4/ Permite que los títeres cambien de vestido por la disposición de la figura tallada y del *ánima* (tela interior al vestido, que sirve de "guante" al manipulador) clavada directamente a la talla.

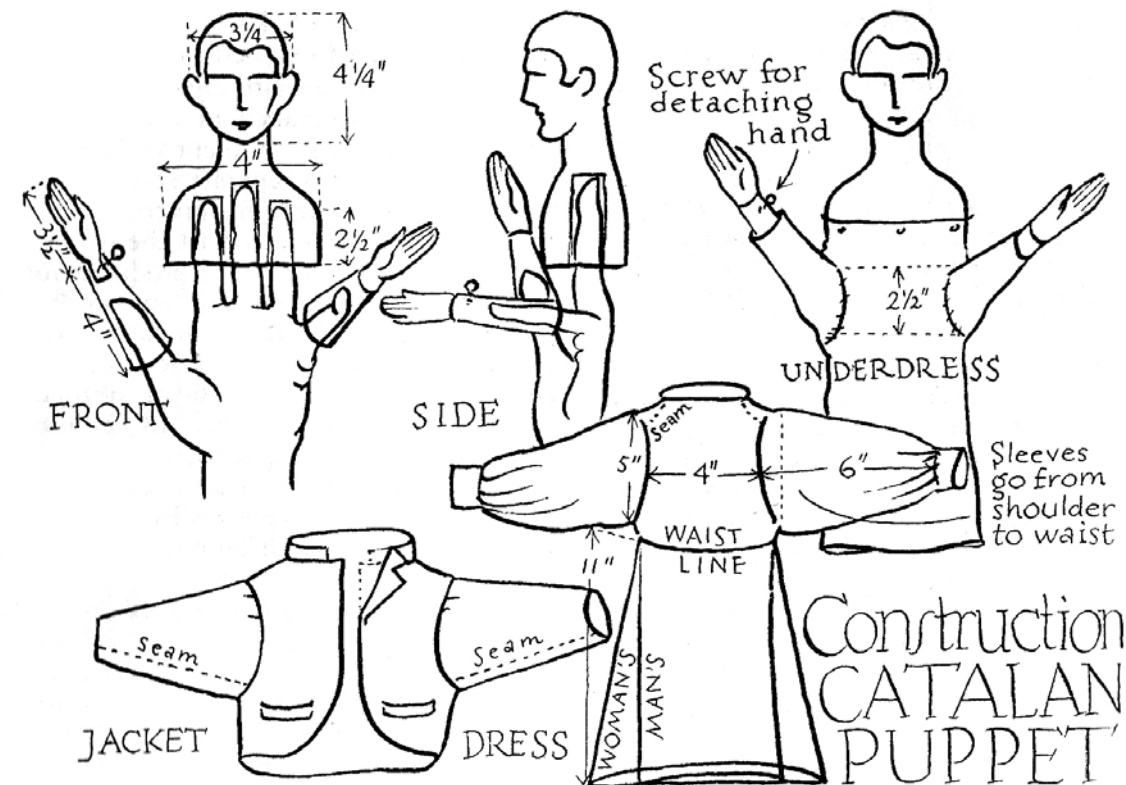


Aldiz, txotxongiloaren pisuaren desabantaila du: txotxongilolaria nekatu egiten du eta, ez badu galarazten ere, obraren eszena batzuetan beharrezko den bizkortasuna eragozten du.

Teknika hori Bartzelonan bitziko Harry V. Tozer ingelesaren artikuluko zoragarri baten bitartez hedatu zen mundura, 1932an Estatu Batuetako *Puppetry Yearbook* aldizkarian (Paul MacPharlin-ek zuzendua) argitaratu zen eta gero. Laster jaso zuten beste batzuetan ere, eskua nola jarri adierazteko argazkiak barne (Beaumont, 1938, 37. or, edo beranduego Philppot, 1969, 145. or., *catalan puppet* hitzarekin).

Por el contrario, presentan las desventajas del peso de la figura que cansa al titiritero y que dificulta, pero no impide, la necesaria rapidez en ciertas escenas de la obra.

Esta técnica fue descubierta al mundo a través de un fantástico artículo del inglés, residente en Barcelona, Harry V. Tozer, publicado en la revista estadounidense, *Puppetry Yearbook* (dirigida por Paul McPharlin), en 1932. Otros la recogieron rápidamente, incluso con fotos que señalan la posición de la mano (BEAUMONT, 1938, p. 37; o más tarde PHILPPOT, 1969, p. 145, voz "catalan puppet")



Dibujos de Tozer-ren marrazkiak. *Puppetry Yearbook*, 1932.

Jada aipatutako *Quatre Gats* aldizkariaren 3. zenbakian, ederki deskribatu zuten Kataluniako txotxongiloen pertsonaia nagusiaren izaera, «En Titella» («Txotxongiloa») izeneko artikuluan. Enrich de Fuentesek, kafe-tegiko ohiko bezeroetako batek, idatzi zuen. Esan zuenez, Titella kataluniar gazte bat da; batzuetan nekazaria, besteetan auzo xume bateko mutila. Gustuko du mahai gainean platera edukitzea beti. Batzuetan lanaren birtatez lortzen du hori, baina beste askotan arteziaz edo zartakoka. Gustuko du dantzatzea eta neskak limurtzea. Ihes egiten die tristurari eta tristeei. Eta batez ere zeken eta explotatzaileei, baina ez ditu zartada-andana eman gabe uzten. Berekoia da baina beti luzatzen dio eskua laguntza behar duenari.

Titellaren artea herriaren artea da. Herriaren arimak mugiarazten du Titella. Nire ustez, Titellak Gizona irudikatzen du: oraindik legeen eta gizartearen konbentzionalismoak mozorrotu ez duten gizona. Titella bizi den gizona da, bizi nahi duena, zuzen aurrera jotzen duena, berera. Mundu osoko txotxongiloen artean, Titella da gizatiarra (*Quatre Gats*, 1899/02/23, 2. or).

Sobre la personalidad del personaje principal de los títeres catalanes se encuentra excepcionalmente descrita en el número 3 de la mencionada revista *Quatre Gats*, en un artículo titulado *En Titella* (Títtere), firmado por Enrich de Fuentes, uno de los habituales del café. Señala que *Titella* es un joven catalán y que puede representar a veces a un campesino o a un chico de barrio, en otras. Que le gusta tener siempre un plato sobre la mesa que consigue a veces trabajando pero en muchas otras ocasiones lo hace con ingenio o a base de estacazos. Que le gusta bailar y conquistar chicas. Que huye de la tristeza y de los tristes. Y sobre todo de los ávaros y de los explotadores, a los que no deja sin su ración de estacazos. Que es egoísta pero que siempre tiende una mano al que lo necesita.

El arte de Titella es el arte del pueblo. El alma del pueblo es la que mueve a Titella. Para mí, Titella es la representación del Hombre, del hombre que no han disfrazado todavía los convencionalismos de las leyes y la sociedad. Titella es el hombre que vive, el hombre que quiere vivir, que tira recto hacia adelante y va a lo suyo. Titella es el más humano de todos los títeres que hay en la tierra (*Quatre Gats*, 23-02-1899, p.2]



Títtere de
Juli Pi-ren argazkia.
Foto MAE-ren argazkia.



Juli Pi.

Hona hemen beste pertsonaia batzuk: Tòfol (Cristòfol edo Cristóbaletik datorren izena), Titellaren laguna; Cristeta edo Marieta, Titellaren ametsetako neska; Quiscarria izeneko amona ipurterrea; burgesa, medikua, abokatu nahiz apaiza, ordenaren gizartearen ordezkari; guarda, gaztelaniaz hitz egiten zuen bakarra, Martínez, Gutiérrez edo Sánchez deitu zitekeena; eta amaierako pertsonaia zoritxarrekoak, Heriotza eta, batez ere, Dimoni delakoa (Deabrua), su, bengala eta ke artean agertzen zirenak.

Els Quatre Gats establezimenduak itxi ondoren, Juli Pik Bartzelonako beste lokal eta parke batzuetan antzezten jarraitu zuen: Palacio de la Ilusión, Ciutadella parkea, Tibidabo eta Turó Park, adibidez. Horrez gain, Kataluniako udalerrri ugari ibili zituen herrietako jai nagusietan, hala bere seme Juliánekina nola bakoitzak bere aldetik (1919 inguruan Julián Pik Putxinel·lis Catalonia delakoak zuzentzen zituen). Emanaldi horietan etorkizuneko maisuak izaten zituen laguntzaile: Montserrat, Faidella eta Anglès Vilaplana, kasu. Julio Pi 1920an hil zen, eta Julián semeak 1928 urtera arte jarraitu zuen lanean, Putxinel·lis IV Gats izenarekin. Urte horretan hil zen, eta konpainia amaitu egin zen. Antzerki Institutuaren Arte Eszenikoen Museoa aitaren txotxongi·loetako bat dute gordeta. Besteak, edo galdu ziren, edo beste txotxongilolari batzuek erosi zituzten, bat izan ezik: hilobira lagundu zion, berak hala nahita.

Otros personajes eran, Tòfol, derivado de Cristòfol o Cristóbal, el amigo de *Titella*; la Cristeta o Marieta, la chica de sus sueños; la abuela cascarrabias, llamada Quiscarria; el burgués el médico, el abogado o el cura, representantes de la sociedad de orden; el guardia, el único que hablaba castellano, que podía llamarse Martínez; Gutiérrez o Sánchez; y los siniestros personajes del final, la Muerte y, sobre todo, el *Dimoni* (Demonio), que aparecía entre fuego, bengalas y humo.

Tras el cierre de Els Quatre Gats, Juli Pi siguió actuando en diversos locales y parques de Barcelona como el Palacio de la Ilusión, Parque de la Ciudadela, Tibidabo o el Turó Park, recorriendo asimismo, con su hijo Julián o separados (sobre 1919 Julián Pi dirigía los llamados Putxinel·lis Catalonia), buena parte de las localidades catalanas durante sus fiestas mayores. En esas actuaciones, solían hacer el papel de ayudantes, futuros maestros como Montserrat, Faidella o Anglès Vilaplana. Julio Pi falleció en 1920, siguiendo su hijo Julián la labor hasta 1928 ahora con el nombre de Putxinel·lis IV Gats, año en el que él también fallece, dando fin a la compañía. En el museo de Artes Escénicas del Instituto del Teatro se conserva uno de los títeres del padre. Los demás se debieron perder o fueron comprados por otros titiriteros, salvo uno que por deseo propio le acompañó a la tumba.

Beharbada ikasketa-lan hori dela-eta, txotxongilolari berriek zuzenean ikasten dutelako aurreko belaunaldikoengandik; beharbada erretiratu edo hil diren txotxongilolariei erosten zaizkielako panpinak, edo beste inguruabar sozial eta kultural batzuk direla-eta, kontua da Kataluniako txotxongiloek oinarri komun bitxi bat dutela elkarrekin. Hasiera batean zaila da zehaztea nork egin dituen konpainia jakin baten panpinak, gehienak egikera ederrekoak. Dela tailugile trebeei eskatu zitzaizkielako, dela lanbideko kideei erosi zitzaizkielako, batzuetan, oso aspaldiko kideei. Den-denek mihi izeneko tresna bat erabiltzen zuten ahotsaren distortsio tipikoa sortzeko. Antzeko erreperorioa dute, eta lan asko bat datoz, izenburu batekin edo beste batekin. Saiok egitura bera izaten dute. Pertsonaia batzuk oso antzera mugitzen dira. Baina egia da, konpainia arteko tirabira eta ika-mikak gorabehera, den-denek maisu handizat ezagutzen dutela Juli Pi. Eta hala aitortu zuten, bereziki, Juli Pi maisuari dagokionez, *Teatre Catalá* aldizkari prestigiotsuak *titellei* (txotxongilo) eskainitako zenbaki monografikoan, Adriá Gual-en artikulua batekin (26 zk., 1912/08/24). Joan Amadesek argi eta garbi deskribatu zuen oinarri komun hura:

Quizá sea esta labor de aprendizaje, donde los nuevos titiriteros aprenden directamente de los de la generación anterior, quizá sea la compra de los muñecos a los titiriteros que se retiran o mueren, u otras circunstancias sociales y culturales las que han hecho que los títeres catalanes tengan un extraño fondo común. De entrada, es difícil determinar de quién son los muñecos de una determinada compañía, la mayor parte de muy buena factura, porque bien fueron encargados a hábiles tallistas o fueron comprados a compañeros de profesión, en ocasiones de tiempo muy anterior. Todos actuaban con lengüeta para producir la típica distorsión de la voz. Tienen un repertorio similar, en el que coinciden muchas de las obras, con el mismo título o con otro. Las sesiones suelen tener la misma estructura. Incluso algunos personajes se mueven de forma muy parecida. Lo que sí es cierto es que, aunque algunas compañías tuvieron sus roces y rencillas, todos reconocen a Juli Pi como el gran maestro. Y así se reconoció en un número de la prestigiosa revista *Teatre Catalá* (26, 24-08-1912) dedicada monográficamente a los *Titelles* (Títeres), con un artículo de Adriá Gual, y especialmente al maestro Juli Pi. Ese fondo común ya fue claramente descrito por Joan Amades:

“Txotxongilolariek ekarri nahiz asmatutako obra kopuru bat zegoen, idatzi gabeko obrak, txotxongilolariek beraiek lantzen zuten bitartekora eta eskura zituzten baliabideetara moldatuta antzetzeko. Ohikoa zen txotxongilolariek argumentua eta, gutxi gorabehera, ekintzaren bilbea eskematikoki idaztea, baina inoiz ez elkarrizketa:-bat-batean asmatzen zen beti, aurrez finkatutako gida bati jarraikiz. Obra eta argumentuen oinarri komun bat zegoen, eta belaunaldiz belaunaldi transmititzen en. Txotxongilolari batek argumentu arrakastatsu batekin asmatzen bazuen, beste txotxongilolariek bere egiten zuten, izena eta ekintza apur bat aldatu, eta parodiatzen zuten”. (Amades, 1933, 34. or.).

XX. mendean, eta bereziki Gerra Zibilaren aurretik, kataluniar txotxongilolari ugari aritzen zen kafetegietan eta jai nagusietan antzetzten. Oro har bi ziren antzezleak: nagusia eta laguntzailea, baina ahots guztiak nagusiak egiten zituen. Aukera berezietan, jai garrantzitsuetan, lau eta sei ere manipulatzailerako antzezpenak egiten ziren, musikari batzuek lagunduta. Sona handieneko txotxongilolarien artean, badira benetako leinuak eratu dituzten familia batzuk, ehun urtetik gorakoak ere; horietako bat, Vergéstarrena, arrakastaz antzetzten jarraitzen du oraindik ere. Horietako batzuen inguruan hitz egingo dugu.

“Había un número de obras no escritas, traídas e inventadas por los mismos titiriteros, propias para ser representadas por éstos adaptándose al medio en que trabajaban y a los medios de que disponían. Era común que los titiriteros escribieran el argumento de una forma esquemática y, más o menos, la trama de la acción, pero nunca el diálogo, que siempre era improvisado siguiendo una guía fijada previamente. Había un fondo común y tradicional de obras y argumentos que pasaban de generación en generación. Cuando había un titiritero que acertaba con un argumento exitoso, los otros titiriteros lo hacían suyo, cambiaban el nombre y un poco la acción, y lo parodiaban.” (AMADES, 1933, p. 34).

En el siglo XX, y especialmente antes de la Guerra Civil, fueron numerosos los titiriteros catalanes que actuaron en cafés y fiestas mayores. Generalmente actuaban dos, el jefe y el ayudante, aunque todas las voces las solía hacer el jefe. En ocasiones especiales, para fiestas importantes, se hacían representaciones con hasta cuatro o seis manipuladores, con el apoyo de varios músicos. Entre los más renombrados figuran algunos que llegaron a constituir sagas familiares, alguna de las cuales han superado los cien años e incluso una, la de los Vergés, que todavía sigue actuando con éxito. Vamos a hablar de algunos de ellos.



Arturo Vilà.

Arturo de Sant Hilari

Baliteke Artur Vilà y Tècul-ek (Figueras, 1863-1938) Federicu de Figuerasengandik ikasizana txikitari. Bere jaioterrian lanbidez la-torrigilea zen, eta bertako Triangular plazako lokal batean emanaldiak egiten zituen. Baina udan egiten zituen emanaldiek bihurtu zuten ezagun; zehazki, ekainaren 15etik irailaren 15era Sant Hilari Sacalm bainuetxe-herrian egin zituenak, 1891etik 1936ko uztaile arte, Gerra Zibila piztu arte. Gauero Font Picant bainuetxean antzezten zuen; arratsaldetan, berriz, Salón de la Unión aretoan edo Tívoli antzokiaren kafetegian. Horietan, gainera, zerbitzari ibili zen.

Haren errepertorioa nahiko ezaguna da. Bertiko piezetatik ateratzen zuen, edo aktore antzerkietan ikus zitezkeen obra famatuagoak egokitzen zituen. Barne hartzen zituen dramak nahiz komediak, batzuk izaera magikokoak, baita entremesak, denbora-pasak eta dantzak ere. Kataluniako beste txotxongilolari batzuek bezala, koaderno bat zeukan eta hortxe zituen idatzita argumentuak. Beste guztia bat-batean asmatzen zuen. Zoritxarrez, bertan behera utzi behar izan zituen txotxongiloak, Sant Hilariko etxe batean gordetako kutxa batzuetan, Gerra hasi zenean presaka Figuerasera joan behar izan zelako. Handik gutxira, jakinarazi zioten bere txotxongilo eta dekoratuak erre egin zirela. Etxea erre ziotenean gainerako materiala ere galdu zen, eta bera handik gutxira hil zen. Nahiko gutxi dakigu haren inguruan, publizitateko postal batzuk daudela eta gutxi gehiago, baina Portas Vilà familiak haren artxiboaren parte bat gordetzen du eta artikulu bikaina argitaratu zuen Sant Hilari Sacalmeko 2009ko festen egitarauan (Sampedro, 2009).

Artur Vilà y Tècul (Figueras, 1863 - 1938), pudo aprender en su infancia de Federicu de Figueras. Era de profesión hojalatero en su ciudad natal y en ella realizaba funciones en un local de la Plaza Triangular. Pero se hizo conocido por sus actuaciones veraniegas, del 15 de junio al 15 de septiembre, en Sant Hilari de Sacalm, localidad de balnearios, desde 1891 hasta julio de 1936, cuando estalla la Guerra Civil. Todas las noches actuaba en el balneario de la Font Picant, mientras que por las tardes lo hacía en el Salón de la Unión o en el café del Teatro Tívoli, en los que también ejercía de camarero.

Se conoce bastante bien su repertorio, extraído de piezas tradicionales o adaptaciones de las obras más famosas que se podían ver en los teatros de actor. Incluía tanto dramas, como comedias, entre las que figuraban alguna de carácter mágico, además de los entremeses, pasatiempos y bailes. Como otros titiriteros catalanes tenía una libreta donde llevaba apuntados los resúmenes de los argumentos, el resto era improvisado. Desgraciadamente tuvo que abandonar sus títeres en unas cajas que depositó en una casa de Sant Hilari cuando, debido al estallido de la Guerra, tuvo que marchar apresuradamente a Figueras. Al poco le informaron que sus títeres y decorados se habían quemado. El resto de su material se perdió también cuando quemaron su casa, falleciendo él poco después. Se conocía bastante poco de él, apenas la existencia de unas postales publicitarias y poco más, pero la familia Portas Vilà guarda parte de su archivo y publicó un excepcional artículo en el programa de fiestas de Sant Hilari Sacalm de 2009 (SAMPEDRO, 2009).

Ramón Montserrat

Ramón Montserrat Harry V. Tozer maisuaren txotxongilolari maiteenetako bat izan zen. Gaur egun, oraindik ere hari buruzko datu gutxi ditugu. Ez dakigu zein egunetan jaio zen, baina 1885 baino lehen kokatu beharrekoa izango da; izan ere, Tozerrek dioenez, hura zen Juli Piren laguntzaile ibilitako hiruen artean zaharrena. Beste biak Faidella (1891ean jaioa) eta Anglès Vilaplana (1888an jaioa) izan ziren.

Haren lehen arrastoa 1908an aurki daiteke: Bartzelonako Gràcia auzoko kafetegi batean antzeztu zuen, Teatro Mecànic de Putxinel·lis (Polixinela Antzerki Mekanikoa) izenarekin eta Joaquim Salvador musikariarekin batera. Ez dirudi hor egin zuenik debuta. Garai haieran, *titellaire* (txotxongilolari) guztiak oso gazte hasten ziren antzeztzen. Kafe-etxe batzuetan antzeztu zituen emanaldien programa batzuk ditugu: bereziki Cafè del Daldo, Petit Bar Guinardó, Hostal Fonda Miramar eta beste batzuetan, 1908 eta 1928 artean, hainbat izenekin. Gehien errepikatzen dena Gran Compañía Cómico-Dramática de Guiñol o de *Putxinel·lis* da. Programa horiei esker, haren errepertorioaren zati handi bat berreraiki daiteke. Helduentzako lanak dira nagusi.

Bere heriotza-dataren berri Harry Tozerrek eman zuen, *Puppetry Yearbook* aldizkarian (1937, 38. or.): «He died three days before the outbreak of the civil war in July last year». Hau da, 1936ko uztailaren 15ean gutxi gorabehera. Nolanahi ere, Tozerrek aurreko zenbakietan adierazi zuenez, oso noizbehinka antzeztzen zuen, osasuna zela-eta. Semea 1937an hil zen, Burrianan (Castelló) izandako bonbardaketa batean (*Puppetry Yearbook*, 1938, 20 or.), eta hori dela eta konpainia betiko desagertu zen.

Uno de los titiriteros preferidos por el maestro Harry V. Tozer fue Ramón Montserrat del que todavía hay escasos datos. Se desconoce la fecha de su nacimiento que debe situarse anterior a 1885, pues Tozer declara que era el mayor de los tres que habían actuado como ayudantes de Juli Pi, siendo los otros dos Faidella (nacido en 1891) y Anglès Vilaplana (nacido en 1888).

La primera vez que se encuentra rastro de él es en 1908, actuando con el nombre de Teatro Mecànic de Putxinel·lis (Teatro Mecánico de Polichinelas), en un café del barrio de Gràcia de Barcelona, acompañado por el músico Joaquim Salvador. Es poco probable que fuera su debut, pues en aquellos tiempos todos los *titellaires* (titiriteros) comenzaban a actuar muy jóvenes. Se cuenta con una serie de programas de actuaciones suyas en varios cafés, especialmente en el Café del Daldo, en el Petit Bar Guinardó, Hostal Fonda Miramar y otros, entre 1908 y 1928, con varios nombres, siendo el que más se repite el de Gran Compañía Cómico-Dramática de Guiñol o de *Putxinel·lis*. Con ellos se puede reconstruir una parte importante de su repertorio, con claro predominio de las obras para adultos.

La fecha de su muerte la desvela Harry Tozer en el *Puppetry Yearbook*, 1937, p. 38: “He died three days before the outbreak of the civil war in July last year”. O sea, sobre el 15 de julio de 1936. Aunque Tozer, en números anteriores, señalaba que debido a su salud actuaba ya en muy contadas ocasiones. Su hijo murió en 1937 durante un bombardeo en Burriana (Castellón) (*Puppetry Yearbook*, 1938, p. 20), con lo que la compañía desaparecía para siempre.

Antoni Faidella

Antoni Faidella i Colea-ren (1891-1970) bizitza bai, nahiko ondo ezagutzen dugu, haren alaba eta jarraitzaile Joaquima Faidellak idatzitako bi liburuxkari esker (1987 eta 2006an argitaratu ziren, ikus bibliografía). Liburuotan barrakako txotxongilolarien bizitzari buruzko datu iradokitzaile ugari eta marrakzi sorta eder bat ekartzen dizkigu. Faidella Sant Martí de Provençals herrixkan jaio zen. Ondoren, 1897an, Bartzelonak auzo moduan bereganatu zuen udalerrria. Zazpi urte eskas zituela jada Joan Palou *titellaire*aren laguntzaile aritu zen, haren antzokitxoaren oihala jaisten eta igotzen. Bederatzi urterekin fabrika batean hasi zen, beira-putzegile moduan, Joan Palouekin harremanetan jarraitzen zuela. Bere mihiak berak egin zituen, latorrizko zatiek, baita antzokitxo landugabe bat ere. Etxez aldatu zenean beste *titellaire* bat ezagutu zen, Joan Llenas, eta haren laguntzaile ere aritu zen. Hamasei urte inguru zituenean, Novedades antzokira joan zen Juli Pi maisua ikustera. Emanaldia hastear zela, Antoni gazteak Titellaren ahotsa intonatu zuen bere mihiarekin. Pi maisua suminduta atera zen eszenara eta agiraka hasi zitzaion, eta gazteak haren errieta onartu zuen. Amaieran, Juli Pik berekin lan egitea eskaini zion, eta hala egin zuen, hiru urtez-edo, soldadutzara joan behar izan zuen arte. Jasoa zuen prestakuntza osoa.

Soldadutzatik bueltan, atezain aritu zen ehun-fabrika batean eta aldi baterako beste lantxo batzuk ere egin zituen. Bitartean, bere txotxongiloak eta antzokitxoak perfekzionatzen jarraitu zuen. 1927 urte inguruan bere lehen barraka eraiki zuen. Oso txikia zen, 4x4 m-koa, eta Gabonetan Bartzelonako Espainia Plazan ezarri zuen. Gero eta barraka handiagoak eraikitzen jarraitu zuen: azkenekoan 200 pertsona sar zitezkeen, horietatik 80 eserita.

Sí que conocemos bastante bien la vida de Antoni Faidella i Colea (1891-1970), debido a dos libritos escritos por su hija y continuadora, Joaquima Faidella (publicados en 1987 y 2006, ver bibliografía) que nos aportan muchos y sugestivos datos sobre la vida de los titiriteros de barraca y una buena serie de imágenes. Nació en el municipio de Sant Martí de Provençals, que en 1897 sería absorbido como barrio de Barcelona. Con apenas siete años ya ejerció de ayudante del *titellaire* Joan Palou para subir y bajar el telón de su teatrillo. A los nueve comenzó a trabajar en una fábrica de soplador de vidrio, siguiendo sus contactos con Joan Palou, fabricándose él mismo, con trozos de lata, sus propias lengüetas y un rústico teatrillo. Al cambiar de domicilio conoció a otro *titellaire*, Joan Llenas y le hizo también de ayudante. Sobre los 16 años acudió al Teatro Novedades para ver al maestro Juli Pi. Cuando la función iba a comenzar el joven Antoni entonó con su lengüeta la voz de *Titella*. El maestro Pi, salió indignado a escena y le increpó, aceptando el joven sus recriminaciones. Al final, Juli Pi le ofreció trabajar con él, cosa que hizo durante unos tres años hasta que tuvo que hacer el servicio militar. Su formación ya estaba completa.

Al volver del servicio militar, trabajó de portero en una fábrica de tejidos y realizaba otros muchos trabajos eventuales. Siguió perfeccionando sus títeres y su pequeño teatrillo. Sobre 1927 construyó su primera barraca, una muy pequeña, de 4x4 m. que instaló para navidades en la Plaza de España de Barcelona. Fue construyendo sucesivas barracas cada vez más grandes, la última con capacidad para 200 personas, 80 de las cuales sentadas.

Barrakekin bidaiatzen, Els Tres Tranquils ize-narekin, Kataluniako jai nagusi guztietatik zeraman zirkuitu bat sortu zuen. Gerra Zibila Granollersen pasa zuten, negurako izan ohi zuten bizilekuan, eta bere barrakak kalteak jasan zituen hirian izandako bonbardaketa basati batean. Gerra amaituta, 1939an, Mallorcako irlara joan ziren zorte bila, eta han ezarri ziren. 1943an txotxongiloak egiten ziren kafe baten arduradun izan ziren, Alaróko udalerrian. Oso ondo joan zitzairen baina beste lokal batzuetako jabeek bizitza zapuztu zieten, eta Lluçmajorera joan behar izan zuten. Azkenean han ezarri ziren behin betiko.

Anglèstarrak

Familia-leinua hasi, Jaume Anglès i Pallejàrekin hasi zen (1857-1919): 1873 inguruan han-hemenka antzezten hasi zen, eta 1902an ofizialki sortu zuen konpainia (Jané, 2001, 52. or.). Nolanahi ere, Jaume Anglès i Vilaplana semea izan zen benetako maisua (1888-1945). Esan dugun moduan, Piren laguntzaile izan zen, baita Vergés leinuaren sortzailearen maisu ere. Bide batez, Sebastià Gaschek 1904 urtean kokatzen du Anglès Vilaplana konpainiaren sorrera (Gasch, 1949, 38. or.).

Anglès Vilaplanarekin konpainiaren ospealdia hasi zen. Bartzelonan saio ugari eman zituzten, hala areto eta zentro sozialetan nola kataluniar burgesiaren etxeetan, familiarteko saioetan. Tibidabon antzokitxo bat izan zuten 1920 urtera arte, antzezteko erabiltzen zuten tokian gaur egun ere badiraen Talaia atrakzioa kokatu zuten arte. Prestigio profesional handia lortu zuen Aureli Capmanyk 1921-1922 artean Bartzelonako Reig aretoan joka zezala eskatu zionean. Capmany folklorista nabarmenak programazio erabat interesgarria eskaintzen zuen han: hari-txotxongiloena, berak zuzenduta, eta Kataluniako eskularruzko txotxongiloena, Anglès Vilaplanak zuzenduta.

Viajando con ellas creó un circuito por todas las fiestas mayores de Cataluña, utilizando el nombre de Els Tres Tranquils. La Guerra Civil la pasaron en Granollers, su residencia habitual en invierno, siendo afectada su barraca durante un feroz bombardeo de la ciudad. Al acabar la Guerra, en 1939, decidieron probar suerte en la isla de Mallorca donde se establecerían. En 1943 regentaron un café en la localidad de Alaró donde se hacían *titelles*. Les fue muy bien pero los propietarios de otros locales les hicieron la vida imposible y tuvieron que marchar a Lluçmajor, donde ya se establecerían definitivamente.

Los Anglés

Aunque la saga familiar comienza con Jaume Anglès i Pallejà (1857-1919), que comienza a actuar esporádicamente sobre 1873 y funda oficialmente la compañía en 1902 (Jané, 2001, p. 52), el verdadero maestro será su hijo Jaume Anglès i Vilaplana (1888-1945) que, como hemos dicho fue ayudante de Pi y maestro del fundador de la saga de los Vergés. Por cierto que Sebastià Gasch da la fecha de 1904 como la de fundación de la compañía por Anglès Vilaplana (Gasch, 1949, p. 38).

Con Anglès Vilaplana comienza el esplendor de la compañía que realiza frecuentes actuaciones en Barcelona, tanto en salas y centros sociales como en sesiones familiares en casas de la burguesía catalana. Mantiene un teatrillo en el Tibidabo hasta 1920, cuando se instala en el lugar donde actuaban la atracción de la Atalaya, que aún persiste. Alcanza altas cotas de gran prestigio profesional cuando Aureli Capmany solicita sus actuaciones entre 1921-1922 para la Sala Reig de Barcelona, donde el destacado folklorista dirige una interesantísima programación de marionetas de hilo, que él mismo debía regir, y de títeres de guante catalán, dirigidas por Anglès Vilaplana.



Colección familia Anglès familiaren bilduma, 1899.
Foto MAE-ren argazkia.



Boxealaria/Boxeador.
Colección familia Anglès familiaren bilduma, 1899. Foto MAE-ren argazkia.

Bertan, Anglèsek pieza tradizionalak (*L'Aixarop de bastó, Un valent burlat*) eta kataluniar idazleen egokitzapen eta obra originalak aurkeztu zituen (*El titella pròdig*, Santiago Rusiñolena; *El Titella sportman*, Coromines anaiaena, eta Molièren *El casamiento a la fuerza*-ren egokitzapena, haren jaiotzaren hirugarren mendeurrena ospatzeko. Txotxongilo horiek Bartzelonako Arte Eszenikoen Museoan daude gordeta). 1923an Julián Pi eta Jaime Anglès batera aritu ziren lanean, Montjuïc Parkean (*La Vanguardia*, 1923/10/18, 10. or.). 1924an Anglèsek denboraldi segida luze bat hasi zuen Carrer del Pi-ko Empordanesa aretoan. Prentsaren bidez, haren errepertorioaren zati handi bati jarraitu dakioke. Litekeenik, han izango zuten Anglèstarrek lehen harremana Harry Tozerrekin, hura Kataluniako txotxongiloen anatomia ezagutu nahian zebilela.

Hamalau urterekin Jaume Anglès Guzmán (1913-1978) bere aitarekin hasi zen lanean eta, Gerra Zibila igaro ostean, bere gain hartu zuen konpainiaren zuzendaritza. Anglès Guzmànek harreman onak zituen haurrentzako ikuskizunetako enpresari berri batzuekin eta kulturaren munduko jendeekin, esate baterako, Gasch, Tozer eta Reig jaunarekin (Reig altzarien eta aretoaren jabea). Bere txotxongiloetako batzuk eskatu egin zituen –adibidez, Martús eskultorearen moduko tailugileei; Januszewski margolari poloniarrek diseinatu eta Anglèsek edo Tozerrek berak margotu zituzten–, eta nabarmenki eboluzionatu zuten betiko txotxongiloen aldean. 40ko hamarkadan Mozart aretoan aritu zen lanean, nola baiteko maiztasunarekin, Eugenio Rocaren zuzendaritzapean. Han jardun zuen Ezequiel Vigués «Dido»k ere. 1955etik aurrera Turó Parkean ezarri ziren eta hantxe egon ziren, harik eta laugarren belaunaldian, Josep eta Jaume Anglèsekin, konpainia desegin zen arte, 79 urtearen amaieran edo hurrengo hamarkadaren hasieran.

En ella Anglès presentó piezas tradicionales (*L'Aixarop de bastó, Un valent burlat*) y adaptaciones u obras originales de escritores catalanes (*El titella pròdig* de Santiago Rusiñol, *El Titella sportman* de los hermanos Coromines, o la adaptación de *El casamiento a la fuerza*, de Molière, para celebrar el tricentenario de su nacimiento, cuyos títeres están guardados en el MAE de Barcelona). En 1923 trabajan juntos Julián Pi y Jaime Anglès en el Parque de Montjuich (*La Vanguardia*, 18-10-1923, p. 10). En 1924 comienza Anglès una larga serie de temporadas en la Sala Empordanesa de la calle del Pi, pudiéndose seguir en la prensa buena parte de su repertorio. Probablemente sea allí donde, más adelante, los Anglès toman primer contacto con Harry Tozer que anda interesado en conocer la anatomía de los títeres catalanes.

A los 14 años comenzará a trabajar con su padre, Jaume Anglès Guzmán (1913-1978) que tomará las riendas de la compañía pasada la Guerra Civil. Anglès Guzmán mantiene buenos contactos con algunos de los nuevos empresarios del espectáculo infantil, así como personas del mundo de la cultura como Gasch, Tozer o el señor Reig, propietario de los Muebles Reig y de la Sala Reig. Encargará algunos de sus títeres, que evolucionan notablemente con respecto a los tradicionales, a tallistas como el escultor Martús, siendo diseñados por el pintor polaco Januszewski y pintados por él o por el mismo Tozer. Trabaja en los años 40 con cierta asiduidad en la Sala Mozart, que dirigirá Eugenio Roca, donde también lo hará Ezequiel Vigués, Didó. A partir de 1955 se establecerá en el Turó Park en el que permanecerán hasta su disolución como compañía en la cuarta generación, con Josep y Jaume Anglès, sobre finales del 79 o principios de la década siguiente.

Vergéstarrak

Sebastiá Vergés i Prats (1900-1974) izan zen konpainiaren sortzailea. Faidella bezala, Sant Martí de Provençalsen jaio zen, baina jada Bartzelonako auzo zenean. Familiaren ustez, litekeena da Joan Palou *titellaire*a lanean ikusi izana, baina ziurra zera da: hamar-hamairka urte zituela Jaume Anglès Vilaplanaren laguntzaile moduan hasi zela. Nahiz eta hamabost urterekin dagoeneko egiten zituen antzeztzen jarraitu zuen, 1920eko hamarraldia ondo aurreraturik zen arte. Horregatik behar bada, Tozerrek eta Amadesek ez dute konpainiaburu gisa jasotzen, nahiz eta hamarraldi horretan jadanik hainbat saio egiten zituen bere anaia Antonirekin (1909-1985). Gerra Zibilaren aurreko emanaldi horietan bere emazte Isabel Cadenak ere hartzen zuen parte. Nagusiki karpa eta enparantzetan egiten ziren, Bartzelonako auzoetako jai nagusietan, baina baita kafetegia eta aretoetan ere, helduei zuzendutako emankizunetan.

Vergéstarren benetako gailurraldia Gerra Zibila amaitu bezain laster hasi zen, Antonio Guasch enpresariak 1943an beste enpresaburu batzuekin batera Organizaciones GIB delakoa sortu zuenean. Erakunde horrek zuen benetan Bartzelonako haurrentzako ikuskizunak antolatze boterea. 1939an Quatre Gats lokal zaharrea aritzeko kontratatatu zituen. Flotats *titellaire*ak ere bertan antzeztu zuen (*La Vanguardia*, 1940/04/28, 7. or.). 1940an Bartzelonako Espainiar Herriko (Poble Espanyol) plaza nagusian haurrentzako ikuskizunak egiteko kontratatatu zituen. Han aritu ziren lanean, igandero 1957 arte, pailazo, zirko-artista eta txotxongiloak barne hartzen zituen bariatate-ikuskizun batean. Aurkezlea Jaime Albiol zen, Bartzelona guztian «Perico, umeen laguna» izenez ezaguna. Aurrerago, ostegun eta larunbat arratsaldetan Almacenes Jorba zentroko terrazan hasi ziren lanean, 1949tik 1963ra arte. Bartzelonako merkataritza-zentro garrantzitsuena zen.

Los Vergés

El fundador de la compañía fue Sebastiá Vergés i Prats (1900-1974) que nació, al igual que Faidella, en Sant Martí de Provençals, por entonces ya barrio de Barcelona. En la familia se cree que debió de ver trabajar al *titellaire* Joan Palou, pero lo seguro es que con diez u once años comienza a hacer de ayudante de Jaume Anglès Vilaplana. Aunque a los quince años ya realiza actuaciones en solitario, seguirá actuando dentro de la compañía de los Anglès hasta bien avanzada la década de 1920. Esto puede hacer que tanto Tozer como Amades no lo recojan como un jefe de compañía, aunque en esa década realizaba ya abundantes funciones con su hermano Antoni (1909-1985). Esas actuaciones anteriores a la Guerra Civil, en las que también intervenía en ocasiones su mujer Isabel Cadena, se celebraban principalmente en carpas y plazas durante las fiestas mayores de los barrios de Barcelona, pero también en cafés y salones, en funciones dirigidas a adultos.

El verdadero auge de los Vergés comienza nada más acabar la Guerra Civil cuando el empresario Antonio Guasch, que junto a otros empresarios fundaría en 1943 las Organizaciones GIB, auténticos detentadores del poder organizativo de espectáculos infantiles en Barcelona. Los contrata en 1939 para realizar actuaciones en el viejo local de los Quatre Gats, donde actuaría también el *titellaire* Flotats (*La Vanguardia*, 28-04-1940, p. 7). En 1940 los contrata para sus espectáculos infantiles en la plaza Mayor de El Pueblo Español de Barcelona. Allí estarían todos los domingos hasta 1957 dentro de un espectáculo de variedades que incluía la presencia de payasos, artistas circenses y títeres, presentados por Jaime Albiol, conocido en toda Barcelona como *Perico, el amigo de los niños*. Más adelante entrarían a trabajar las tardes de los jueves y sábados en la terraza de los Almacenes Jorba, el más importante centro comercial de Barcelona, desde 1949 hasta 1963.



Cabezas colección familia Vergés familiaren bildumaren buruak.
Foto Nati Cuevas-en argazkia.

Emanaldi finkoei esker, gainera, hainbat eskaera jaso zituzten Bartzelonako eta inguruetako etxe oneko familien urtebetetze eta jaunartze festetan obrak antzezteko. Hala, ziurrenik, Katalunia osoan diru gehien irabazten zuten *titellaires* bihurtu ziren Vergéstarrak. Sebastià Vergés Pratsek, Anglèstarrek egin bezala, haurrek ere ikusteko egokitu zituen beren lanak, adulterioari aipamenak eta agintaritza-agenteei trufak kenduta. Gai horiek erabat ohikoak ziren Gerra aurreko saioretan. Gaztelaniaz antzeztzen ziren, katalana erabat debekatuta egon baitzen urte horietan, baina ziur dakit zenbait leku «lasaitan», parroquia-aretoetan eta elkarte katalanistetan, kasu, katalanezko lanak antzeztu zituztela Vergéstarrek (esku-programa batzuk hala ematen dute aditzera).

Baliteke haurren antzerkiari emandako denborak eta Kataluniako kultur ordezkariekin harremanik ezak txotxongiloei buruzko argitalpenetan zuten presentzia kaltetu izana. 50eko hamarkadaren amaieran, telebista sortu berrirako saio bat egiten hasi ziren, 28 programakoa. Nik uste huraxe izan zela haien gailurra, Martí eta Sebastià Vergés Cadena semeek ere antzeztzen zutenean. Sebastià Vergés zaharraren osasun-egoerak okerrera egin zuen, eroriko batzuk zirela medio, eta konpainia gainbeheran hasi zen. Poliki, larriagotzen joan zen. 1975etik aurrera, aitona hil ostean, haren biloba Sebastià Vergés Martínezek indar berria eman zion konpainiari, familia guztia tartean sartuta eta aldi berean funtzionatzen zuten hiru antzezte-talde sortuta. Sebastià III. ak ongi jakin du betiko txotxongiloak garatzen, bi lan-ildoren bitartez: berritzailea bata, bere txotxongiloen tailuak eredu modernoagoetara aldatuta, eta tradizionala bestea, txotxongilo zaharrenekin. Oraindik bizirik baina jada jardunean ez diren Anglèstarrekin batera, buruan gordetzen ditu tradizio bikain horren ezaguera biziak. Horrez gain, Kataluniako geografian zehar birak egiten ditu oraindik, baita Espainiako zati handi batean ere.



Primera y segunda generación familia Vergés familiaren lehenengo eta bigarren belaunaldiak, 1940.

Estas actuaciones fijas les proporcionarían además múltiples peticiones para realizar obras para cumpleaños y comuniones de las familias bien de toda Barcelona y alrededores. Esto hizo que, casi con seguridad, fueran los Vergés, los *titellaires* que más dinero ganaban en toda Cataluña. Sebastià Vergés Prats, como también hicieron los Anglès, acondicionó sus obras para que pudieran ser vistas por niños, eliminando referencias a adulterios o burlas a agentes de la autoridad, temas tan habituales en las sesiones anteriores a la Guerra. Se representaban en castellano pues el catalán fue terminantemente prohibido durante aquellos años, aunque tengo constancia de que en lugares “tranquilos”, como salones parroquiales o de asociaciones catalanistas, los Vergés representaron obras en catalán (varios programas de mano así lo atestiguan).

Puede ser que esa dedicación infantil y el hecho de que no se relacionaran con los representantes de la cultura catalana, entorpeciera su presencia en las publicaciones sobre títeres. A finales de los 50, emprendieron una serie de 28 programas para la naciente TVE. Creo que ese fue su punto álgido, cuando también actuaban sus hijos Martí y Sebastià Vergés Cadena. El estado de salud del viejo Sebastià Vergés se resintió por unas caídas y la compañía entraría en declive, que se fue agravando lentamente. A partir de 1975, tras la muerte de su abuelo, Sebastià Vergés Martínez dio un nuevo impulso a la compañía, enrolando en ello a toda su familia y creando hasta tres elencos que se movieron simultáneamente. Sebastià III ha sabido desarrollar los títeres tradicionales en dos líneas de trabajo: una innovadora, modificando las tallas de sus títeres hacia modelos más modernos, y otra, tradicional, con los títeres más antiguos. Junto a los supervivientes de los Anglès, inactivos ya, posee en su cabeza conocimientos vivos de esa esplendorosa tradición y, además, él sigue recorriendo toda la geografía catalana e incluso buena parte de la española.

Ezequiel Vigués, «Didó» ezizenez ezaguna

Kontu bitxia da, baina frankismoaren amaieran eta ostean sortutako talde berri gehienek Didó (1880-1960) hartu zuten tradizioaren ispilutzat, eta ez horrenbeste jada aipatu ditugun txotxongilolariak. Didók zerikusi gutxi du Kataluniako eskularruzko txotxongiloekin, horietako asko baino lehenago jaio bazen ere. Didó 50 urterekin hasi zen txotxongiloekin antzezten. Prestakuntza, eskasa baina egitekotsua, Frantzian jaso zuen, gerora ospetsu bihurtutako Desarthis-en aitarekin, Montsouriseko lorategietan. 1931 aldean Bartzelonara joan zen eta publikoaren arreta berehala jarri zen haren gainean, ageriko trebezia zuelako kazetariak eta kulturaren arloko pertsonak erakartzeko; seguru aski, Parisen Seville kabaret eta musika-aretoaren buruan ibili zeneko garaietatik ekarria. Establezimendua bere maitearentzat erosi zuen, Bartzelonako Lizeoko lehen dantzaria izandako Teresina Boronat ederrarentzat. Bartzelona hiria Anglèstarrek eta Vergèstarrek zuten hartuta, eta Faidella Mallorca aldean zebilen bere karparekin; hortaz, Didók barrakako *titellaire*aren abenturara jo zuen, eta Katalunia osoan zehar bidaiatu zuen. Haren txotxongiloak manipulazio frantsesekoak ziren, panpinaren buruan hatz bakarra sartzen zela, eta ez zuen mihi-tresnarik erabiltzen, litekeenik, haren adinean oso zaila izango zuelako erabiltzen ikastea. Hasieran bere erreperorioa ere nagusiki frantsesa zen, eta Polichinelle zerabilen aurkezle ofizial moduan, baina laster asko sartu zituen kataluniar pertsonaiak bere lanetako protagonista gisa: adibidez, *Tit* (*Titellatik*) eta *Dimoni* (*Deabrua*).

Ezequiel Vigués, conocido por Didó.

Resulta curioso que fuera *Didó* (1880-1960), y no tanto los ya mencionados, el espejo de la tradición en que se miraron buena parte de los nuevos grupos que surgieron a finales del franquismo y posteriormente. *Didó* tiene poco que ver con el títere de guante catalán, aunque naciera antes que muchos de ellos. *Didó*, que empezó a representar con títeres a los 50 años, tuvo una escasa pero intensa formación francesa, junto al padre del luego famoso Desarthis en los jardines de Montsouris. Sobre 1931 acudió a Barcelona y enseguida los focos de la atención pública se centraron en él, pues tenía una demostrada pericia para atraer a los periodistas y personas de la cultura, seguramente proveniente de su periodo parisino al frente del cabaret y music-hall, Seville, adquirido para su amada, la bellísima bailarina Teresina Boronat, que había sido primera figura en el Liceo barcelonés. Como la ciudad de Barcelona estaba copada por los Anglés y los Vergés, y Faidella se había marchado a Mallorca con su carpa, *Didó* recuperó la aventura del *titellaire* de barraca, viajando con ella por toda Cataluña. Sus títeres eran de manipulación francesa, con un solo dedo a la cabeza del muñeco, no utilizaba la lengüeta, probablemente porque le sería muy difícil aprender a manejarla con su edad. Su repertorio comenzó siendo predominantemente francés, con Polichinelle de presentador oficial, aunque muy pronto introdujo a personajes catalanes como *Tit* (*Tit de Titella*) y al *Dimoni* (Demonio) como protagonistas de buena parte de sus obras.



Polichinela
aurkezlea/presentador.
Foto MAE



Pep Bou de Jordi Bertrán-en Pep Bou, 2014. Foto Marta Marco-ren argazkia.

Tradizioaren indarra, Kataluniako txotxongilolaritzaren eraberritzearen ezinbesteko oinarri

Kataluniar eskularru-*titellaire* batzuk ekarri nahi izan ditut, eta, jakina, aipatutakoez gain badira askoz gehiago ere 1850etik 1936ra doan aldian: Miquel Canals, Martí l'Herbolari, Quico d'Hostafrancs, Mateu Cantaclà «Mata-titellas», Senyor Manel, Joan Barquet, Jaume Abián, Joan Llenas, Joan Butxacas, Joan Gisbert, Manuel Aliau, Joanet Alemany, Flotats eta historian zehar galdutako beste hainbat. Honekin zera esan nahi dut: Kataluniako *putxinel-lis* edo *titelleak* berebiziko fama izan zutela, Italia, Frantzia edo Alemaniako gune askotan izandakoaren parekoa, edo behar-bada handiagoa. Eta, horrez gain, teknika erabat original batekin: buru-sorbalden oinarrian hiru hatz sartuta. Nahiz eta badiren zenbait ikerlan on (hemen gehienak ageri dira erreferentzia gisa), oraindik idazteke daude historia eta analisi beteagoak.

Zalantzarik gabe, haiek izan dira txotxongilolari kataluniar berrien mugimendu garrantzitsuen oinarria; hau da, hala kantitatean nola kalitatean Espainiako mugimendu garrantzitsuenaren oinarria. Haiek kafe-etxeetan, plazetan, feriako barraketan eta antzoki batzuetan izandako igaroa bizirik da kataluniar herriaren inkontziente kolektiboan. Espainiako beste aldeetako txotxongilolari ugari diotenez, Kataluniara doazenean antzeztera (ez da oso ohikoa orain katalana nagusi dela), erabat gustura daude: «nabari da kataluniarrek txotxongiloak estimatzen dituztela».

La fuerza de la tradición como base imprescindible para la renovación catalana y su actual esplendor.

He querido nombrar a algunos *titellaires* del guante tradicional catalán y naturalmente hay muchos más, además de los mencionados, en el periodo que va de 1850 a 1936: Miquel Canals, Martí l'Herbolari, Quico d'Hostafrancs, Mateu Cantaclà, llamado *Matatitellas*, el Senyor Manel, Joan Barquet, Jaume Abián, Joan Llenas, Joan Butxacas, Joan Gisbert, Manuel Aliau, Joanet Alemany, Flotats y tantos otros que estarán por ahí, perdidos en la historia. Quiero decir con esto que los *putxinel-lis* o *titelles* catalanes tuvieron un esplendor inaudito equiparable, o quizá superior, al registrado en muchas zonas de Italia, Francia o Alemania. Y además, con una técnica, la de los tres dedos en la base de cabeza y hombros, absolutamente original. Pese a la existencia de varios buenos estudios (la mayoría de los cuales aparecen aquí referenciados), todavía queda por escribir una historia y un análisis más completos.

Sin duda alguna, ellos fueron la base sobre la que ha surgido el importante movimiento de nuevos titiriteros y marionetistas catalanes, el más importante de toda España, tanto en cantidad como en calidad. Su tránsito por los cafés, por las plazas, por las barracas de feria y por algunas salas teatrales, ha permanecido en el inconsciente colectivo del pueblo catalán. Muchos titiriteros del resto de España afirman que cuando van a Cataluña a actuar, algo no demasiado frecuente por la barrera que supone ahora el predominio de la lengua catalana, se encuentran muy a gusto: "se nota que los catalanes aprecian los títeres".

Bibliografía esencial del títere de tipo catalán

AMADES, Joan (1933). *Titelles i ombres xineses*. Biblioteca de tradicions populars, Barcelona.

AMADES, Joan (1950). *Costumari Català. El curs del any*. Salvat, Barcelona, 1982, 2ª ed, facsímil, t. 2, pp. 545-552.

AMADES, Juan (1957). "Nuestros títeres". *San Jorge* (Barcelona), 26, 1957, pp. 10-15.

AMADES, Joan (1958). *Le théâtre de marionnettes en Catalogne*, en *Quand les Marionnettes du Monde se donnent la Main...* Commission du Folklore de la Saison Liégeoise, Lieja, 1958, pp. 342-360.

ARTÍS, Avelí (1912). "Els putxinell-lis. En Pi, titellaire dels IV Gats". *El teatre català* (Barcelona), 26, 24-08-1912, pp. 10-11.

ARTÍS, Avelí (1912). "Els putxinell-lis. Quan jo era noi". *El teatre català* (Barcelona), 26, 24-08-1912, pp. 12.

AYUSO, Adolfo (2004). *Cómicos y virtuosos a media luz. Los títeres durante la dictadura franquista en Títeres*. AAVV, Fundación Joaquín Díaz, Diputación de Valladolid, pp. 139-147.

AYUSO, Adolfo (2010). "El títere de tipo catalán y la saga de los Vergés". *Fan-toche, Arte de los títeres*, 4, pp. 17-48.

AYUSO, Adolfo (2012). "Aureli Capmany en la sala Reig de Barcelona". *Fan-toche, Arte de los títeres*, 6, pp. 80-92.

BEAUMONT, Cyril (1938). *Puppets and the puppet stage*. The Studio Ltd. London, p. 37.

CAPMANY, Aureli (1921). "De marionetes i titelles". *La Revista* (Barcelona), 146-147, 16-10-1921, pp 316-318.

Els titelles catalans (1975). Catàleg de la colecció de diapositives. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

FAIDELLA, Joaquina (1987). *Titelles Els Tres Tranquils (Antoni Faidella creador dels)*. Edició de autor. Lluçmajor, Islas Baleares.

FAIDELLA, Joaquina (2006). *Cent anys del Pericu, del teatre de titelles de Els Tres Tranquils*. Moll, Mallorca.

FUENTES, Enrich de (1899). "En Titella". *Quatre Gats*, 3, 23-02-1988, p. 2)

GALMÉS, Antoni (2010). *El teatre de putxinell-lis à Catalunya*. Tesis doctoral leída el 28 de junio de 2010 en la Universidad de Barcelona. Se puede consultar en <http://www.mediafire.com/?mmzwn5umgmk>

GASCH, Sebastián (1949). *Títeres y marionetas*. Argos, Barcelona.

GASCH, Sebastián (1958). "Un nombre no olvidado: Julio Pi". *Circo* (Barcelona), 19, 01-06-1958, p. 14.

GASCH, Sebastián (1958). "Títeres en los Quatre Gats". *Circo* (Barcelona), 21, 01-09-1958, p. 10.

GASCH, Sebastián (1973). "Títeres y títeres". *Destino* (Barcelona), 1861, 02-06-1973, pp. 38-39.

GUAL, Adrià (1912). "Els putxinell-lis. Estudi monogràfic dels titelles". *El teatre català* (Barcelona), 26, 24-08-1912, pp. 8-10.

JANÉ, Jordi (2001). *Les arts escèniques a Catalunya*. Cercle de Lectors/Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp.43-64.

JARDÍ, Enric (1972). *Historia de Els 4 Gats*. Aedos, Barcelona, pp. 61-73.

MARTÍN, Josep A. (1998). *El teatre de titelles a Catalunya*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

MCCORMICK, John; PRATASIK (1998), Benjie. *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1974*. Cambridge University Press, Cambridge, Reino Unido, 2ª ed., 2004, p. 143.

MIRACLE, Josep (1933). "El públic dels putxinell-lis". *Mirador* (Barcelona), 227, 08-06-1933, p. 6.

PHILPOTT, A.R. *Dictionary of puppetry*. Plays Inc., Boston, USA, 1969, p. 47 (voz "catalan puppet").

PORRAS, Francisco (1981). *Titelles teatro popular*. Editora Nacional, Madrid.

TOZER, H. V. (1932). "The puppet theatre in Barcelona". *Puppetry 1932; a yearbook of puppets & marionettes* (Birmingham,MI,USA), 3, nov 1932, pp. 19-26. Consultar también los correspondientes a los años 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1940, 1941, 1942-43, 1944-45 y 1946-47.

TOZER, H. V. (1948). "Putxinell-lis". *The Puppet Master* (Cottingham, Yorks, England), vol. 2, 2, abril 1948, pp. 41-44.

TOZER, H. V. (1977) "El titella català vist per un anglès", en *Les grands tradicions populars: ombres i titelles*, Coca, Jordi (dir). Publicacions del Institut del Teatre, Barcelona, pp. 139-143.

VAREY, J. E. (1960) "Los títeres en Cataluña en el siglo XIX". *Estudios escénicos*. Cuadernos del Instituto del Teatro, 5, Diputación Provincial de Barcelona, pp. 45-78.

VÁZQUEZ Estévez, Ana (1997). "A colección de bonecos do Instituto del Teatro de Barcelona". *R. G. T. Revista Galega de Teatro* (Vigo, Pontevedra), 17, diciembre 1997, pp. 45-49.

2.



Hermenegildo
Lanz

HERMENEGILDO LANZ

Xumetasuna abangoardiaren epizentroan

Lanz artista gaztea Granadara iritsi berritan

Hermenegildo Lanz (Sevilla, 1893 - Granada, 1949) figura giltzarria da Espainiako txotxongiloen historian. Granadako Irakasle Eskola Normalean marrazketa-irakasle zebilela, Lanz Federico García Lorcak eta Manuel de Fallak txotxongiloekin egindako antzezpenen erdigunean izan zen, eta ongi jakin zuen haiei maisutasuna eta berritasun eta baliabide tekniko oso interesgarriak ekartzen. Gerra Zibilaren ostean, atzetik izan zuen frankismoaren itzala eta mendeku-nahia, garaiz hil zen arte. Haren oroitzapena deuseztatzea lortu zuten ia; hala litzateke, ez balitz zenbait ikertzaileren eta, batik bat, haren familiaren irmotasunarengatik, bereziki, Enrique Lanz Durán semearena eta Enrique Lanz San Román bilobarena (Etcétera txotxongilo-antzerkiko konpainiaren sortzaileetako bat eta gaur egungo zuzendaria).

HERMENEGILDO LANZ

La modestia en el epicentro de la vanguardia

El joven artista Lanz llega a Granada

Hermenegildo Lanz (Sevilla, 1893 - Granada, 1949) es una figura clave en la historia de los títeres en España. Desde su puesto como profesor de dibujo de la Escuela Normal de Magisterio de Granada estuvo en el epicentro de las representaciones con títeres de Federico García Lorca y Manuel de Falla, a los que supo aportar su maestría y muy interesantes novedades y recursos técnicos. Tras la Guerra Civil la sombra y la venganza del franquismo lo asestará hasta su temprana muerte y casi logrará anular su memoria si no hubiera sido por algunos escasos investigadores y sobre todo por la constancia de su familia, especialmente de su hijo Enrique Lanz Durán y de su nieto Enrique Lanz San Román, cofundador y actual director de la compañía de teatro de títeres Etcétera.

García Lorca nahiz Fallan adituek beti aipatzen dute haren izena beren ikerlanetan, direla nazionalak, direla atzerrikoak. Baina gehienetan azal-azaletik, hark egindako ekarpenak sakon aztertu gabe, mundu osoan eza-gun diren bi figura handi horien lanen zerbitzura zegoen giza tresna huts bat balitz bezala.

Euskal jatorrikoa zen, sukaldari ospetsu baten semea, eta haur eta gazte aroak aitari bizileku batetik bestera jarraika eman zituen. Sevillan jaio zen, eta ez Granadan, zenbaitetik adierazi bezala. Ikasketa artistikoaren lehen urratsak Lisboan eta Madrilan egin zituen. Hiri horretan ikasi zuen, San Fernandoko Arte Ederretako Errege Akademiari lotutako Pintura, Eskultura eta Grabatuko Goi Eskolan, 1912tik 1917ra. 1917ko ekainean Arte Ederretako Erakusketa Nazionalan parte hartu, eta hirugarren domina lortu zuen Grabatu atalean. Horrenbestez, Instrukzio Publikoko Ministerioak 3.000 pezetako bidaia-poltsa bat eman zion. Munta handiko zenbatekoa zen garai haietan (langile batek 150-200 bat pezeta irabazten zituen hilean). 1917ko hirugarren dominak prestigio aitortuko artistek jaso zituzten: besteak beste, José Gutiérrez Solanak, Julio García Condoyk, Daniel Vázquez Díazek eta Federico Marésekin (*La Vanguardia*, 1917/06/21, 9. or.).

1917ko urte hartan bertan Granadara iritsi zen artista gaztea, marrazketa-irakasleko plaza betetzera. Bere lagun eta ikaskide Juan Cristóbal eskultore gaztearen bitartez, berehala egin zioten txoko bat bertako Arte, Literatura eta Zientzia Zentroan, hiriko kultur elkarte nagusian. Hantxe, hurrengo urtean, Federico García Lorca izeneko poeta gazte bat ezagutu zuen, hura bere lehen argitalpeneko poema batzuk irakurtzera joan zenean: *Impresiones y paisajes*. Handik gutxira Lanzi eskaini zion liburu hori: «Nire lagun maite Hermenegildo, gizon gogoraren eta sentimentalaren espiritu miresgarriko hari. [...] (?) lortuko du Albayzín-ari buruzko bere lan zoragarriak argitaratzen dituenean».

Su nombre aparece siempre mencionado en los numerosos estudios, tanto nacionales como extranjeros, de los especialistas en García Lorca o Falla. Pero casi siempre de pasada, sin analizar a fondo sus propias aportaciones, como si fuera una herramienta humana al servicio de las obras de esas dos grandes figuras mundiales.

De origen vasco, su padre era reputado cocinero, su infancia y juventud transcurren siguiendo los diversos lugares de residencia paterna. Nacido en Sevilla, y no en Granada como algunos señalan, sus primeros pasos de aprendizaje artístico suceden en Lisboa y en Madrid. En esta ciudad cursa estudios en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, vinculada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de 1912 a 1917. En junio de 1917 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes obteniendo una tercera medalla en la sección de Grabado por lo que el Ministerio de Instrucción Pública le otorgó una bolsa de viaje por valor de 3.000 pesetas, cantidad importante para la época (un trabajador ganaba sobre 150-200 pesetas al mes). Las terceras medallas de 1917 fueron a artistas de reconocido prestigio como José Gutiérrez Solana, Julio García Condoy, Daniel Vázquez Díaz o Federico Marés, entre otros (*La Vanguardia*, 21-06-1917, p. 9).

Ese mismo año de 1917 el joven artista llega a Granada para ocupar su plaza de profesor de dibujo. Enseguida, por intermedio de su amigo y compañero de estudios, el joven escultor Juan Cristóbal, se hace un hueco entre los habituales del Centro Artístico Literario y Científico, la principal sociedad cultural de la ciudad. Allí conocerá, al año siguiente a un joven poeta llamado Federico García Lorca que acude a leer unos poemas de su primera publicación: *Impresiones y paisajes*. Libro que poco después le dedica a Lanz: "A mi querido amigo Hermenegildo que posee un espíritu admirable de hombre rudo y sentimental y que tendrá un (?) cuando dé a luz sus trabajos estupendos sobre el Albaycín".



Autocartoon de Hermenegildo Lanz-en karikatúra.

Granadako kultur giroa eta El Rinconcilloko tertulia

Arte Zentroa, espainiar kultura guztia bezala, ezkutuko eta ez hain ezkutuko gatazka betean zegoen, zaharraren eta berriaren artean. Granadako kultu elkarteak hartuta zuen immobilismo zaharkituari ez zitzaizkion bat ere gustatzen gazteagoen planteamendu sozial eta estetiko berriak. Hain zuzen, gazteotako batzuek hitz egiteko biltzea erabaki zuten, ideia eta proiektu berriak eztabaidatzeko eta aurkezteko. Alameda kafetegiaren txoko batean geratu ziren, musika-boskote baten jokalekuaren atzean. Horregatik, El Rinconcillo izena eman zioten tertulia horri. Ziurrenik, 1920 baino lehen sortu zen.

Lanz berehala sartu zen Granadako kultur bizitza errotik irauliko zuten intelektual eta artisten talde horretan. Orkestra txikiak bere eguneroko saioa amaitzean, abian jartzen zen tertulia. Dena ez zen norberari eta kulturak eta arteak Granadan bizi zuen egoerari buruz hitz egitea; probetxu-zentzu handiz, onartuz gero berehala gauzatzen ziren ekintzak proposatzen zituzten. Hasierako animatzaileak bi ziren: batetik, Francisco Soriano Lapresa abokatu eta politikoa; obesitatea tartean 1934an hilko zen; bestetik, Ramón Pérez de finiezina, whiskyaren eta ingeles poeta erromantikoen ezagutzaile fina, zeinak harro kontatzen baitzuen nerabetan heresia zela eta Malagako jesuita-eskolatik bota zutela. Ohiko parte-hartzaileen artean, honako hauek: José Fernández Montesinos, filologoa eta, gerora, Estatu Batuetan irakasle; haren anaia Manuel, sendagile eta politikari sozialista, García Lorcaren arreba Concharekin ezkondua eta 1936an fusilatua, Granadako alkate karguan ziharduela; Melchor Fernández Almagro, kazetaria, historialaria eta antzerki-kritikaria, izatez kontserbadorea baina García Lorcaren lagun mina eta babeslea Madrilen; Ángel Bar-

El ambiente cultural granadino y la tertulia de El Rinconcillo

El Centro Artístico se encontraba, como toda la cultura española, sumergida en una soterrada, y no tan soterrada, lucha entre lo viejo y lo nuevo. La sociedad cultural granadina estaba copada por un rancio inmovilismo al que no le gustaban nada los nuevos planteamientos sociales y estéticos de los más jóvenes. Precisamente un puñado de ellos decidirá reunirse para conversar, para discutir y presentar nuevas ideas y proyectos, en un rincón del Café Alameda, detrás de donde actuaba una orquesta de cinco músicos. Debido a ello, la tertulia, que debió crearse antes de 1920, recibió el nombre de El Rinconcillo.

Lanz se incorporó inmediatamente a ese grupo que contaba con intelectuales y artistas que removerían profundamente la vida cultural granadina. Cuando la pequeña orquesta acababa su función diaria, la tertulia se ponía en marcha. No todo era hablar de sí mismos y de la situación de la cultura y el arte en Granada, con un gran sentido de la utilidad proponían acciones que, si eran aceptadas, se llevaban a cabo inmediatamente. Animadores iniciales fueron el abogado y político Francisco Soriano Lapresa, que fallecería en 1934 debido a su gran obesidad, y el indefinible Ramón Pérez de Roda, exquisito conocedor del whisky y de los poetas románticos ingleses, que se jactaba de que siendo adolescente había sido expulsado de los jesuitas de Málaga por herejía. Habituales eran José Fernández Montesinos, filólogo y luego profesor en los Estados Unidos; su hermano Manuel, médico y político socialista, casado con Concha, hermana de García Lorca, fusilado en 1936 cuando ocupaba el cargo de alcalde de Granada; Melchor Fernández Almagro, periodista, historiador y crítico teatral, de carácter conservador pero gran amigo y valedor

rios musikaria, Polinarioko taberna eta dendaren arduraduna bere aitarekin batera (Granadako beste tertulia giltzarrietako bat egiten zen han, bereziki musika-folklorearen arloan), eta de Fallaren lagun oso ona, gitarrista bikaina, Madrilen Conrado del Camporekin eta Parisen André Gedalgerekin ikasia; Manuel Ángeles Ortiz margolaria, García Lorcaren laguna (dekoratuak egin zituen La Barraca antzerki-taldearentzat), Luis Buñuelen laguna eta haren aktore *L'âge d'or* filmean, Alberti eta Picassoren laguna (Parisen izandako denboraldian hura zuen maisu, eta ondoren Argelès-sur-Mer herriko errefuxiatu-eremutik erreskatatu zuen, muga ihesean igarotzeagatik han bukatu eta gero); Ismael González de la Serna margolaria, Picassoren lagun eta begikoa ere, Parisen izan zeneko denboran; Constantino Ruiz Carnero kazetaria, *Defensor de la Granada* egunkariaren zuzendari ausarta, 1936ko abuztuan horregatik fusilatua, eta jada aipatutako Juan Cristóbal eskultorea, Lanz Granadako kultur giroan sartu zuena. Baita gutxi gorabehera ohikoak ziren beste asko ere, Andrés Segovia musikaria, kasu, eta beranduago sartutako gazte sutsuak, esaterako, Rosales anaiak.

Jakina, tartean ziren Francisco eta Federico García Lorca anaiak ere. Ez zen gau gutxitan gertatzen, musikariak lotara joandakoan Federico haien oholtzara igotzen zela eta pianoan musika-piezak jotzen zituela, baita denak kantan jartzen ere. Gutxiagotan, lanak zirela eta, ohorezko *rinconcillista* bi joaten ziren: On Manuel de Falla eta On Fernando de los Ríos, Zuzenbideko katedraduna, PSOEren ideologo eta zuzendaria, gerora, Justiziako eta Instrukzio Publikoko eta Arte Ederretako ministroa. Gazte eta ez hain gazte horiek guztiak aipatzen ditu José Mora Guarnido kazetari eta intelektualak *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía* liburuan, «El Rinconcillo del Café Alameda»-ri eskainitako kapitulu batean (Mora, 1958, 50-69, or).

de García Lorca en Madrid; el músico Ángel Barrios que, junto a su padre regenta la taberna y tienda del Polinario donde se celebra otra de las tertulias claves de Granada, especialmente en el ámbito del folklore musical, muy amigo de Falla, excelente guitarrista que seguiría estudios en Madrid con Conrado del Campo y en París con André Gedalge; el pintor Manuel Ángeles Ortiz, amigo de García Lorca, para el que realizó decorados para La Barraca, amigo de Luis Buñuel, con el que hizo de actor para *L'âge d'or*, de Alberti y amigo de Picasso, su maestro en el periodo parisino, que ayudó a rescatarle del campo de concentración para refugiados españoles de Argelès-sur-Mer, donde acabó tras huir por la frontera; el pintor Ismael González de la Serna, también amigo y protegido de Picasso durante sus estancias en París; el periodista Constantino Ruiz Carnero, valiente director del periódico *El Defensor de Granada*, lo que le costó ser fusilado en agosto de 1936; el ya mencionado escultor Juan Cristóbal, que introduce a Lanz en los círculos culturales de Granada; y muchos más, más o menos habituales, como el músico Andrés Segovia y otros jóvenes entusiastas que llegarían más tarde, como los hermanos Rosales.

Naturalmente estaban los hermanos Francisco y Federico García Lorca. No eran raras las noches en que Federico se subía al tablado de los músicos, que ya se habían ido a dormir, y tocaba piezas al piano o incluso hacía cantar a todos. Con menor frecuencia, debidos a sus trabajos, acudían dos “rinconcillistas” de honor: don Manuel de Falla y el catedrático de Derecho, ideólogo y dirigente del PSOE y luego ministro de Justicia y de Instrucción Pública y Bellas Artes de la República, don Fernando de los Ríos. A casi todos aquellos jóvenes, y no tan jóvenes, nombra el periodista e intelectual José Mora Guarnido, en un capítulo de su libro *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, dedicado a *El Rinconcillo del Café Alameda* (Mora, 1958, pp. 50-69).

Liburua Montevideon argitaratu zuten, 1958an jada; izan ere, idazle hura, errotik libertarioa eta errepublikanoa, 1923an erbesteratu zen Primo de Riveraren diktaduraren kausaz, eta ez zen sekula gehiago itzuli Espainiara. Mora Guarnidok, berak hala nahita eta adierazita, El Rinconcilloko tertulietara joan ohi ziren zenbait «ahaztu» zituen:

Ezinbestekoa iruditzen zait adieraztea, ordea, bazter utzitakoak ez ditudala ahaztuta baztertu, baizik eta iruditu zaidalako Lorcaren kultur prestakuntzan izandako eragina –oroitzapen hauen funtsezko arrazoia– hutsala izan zela, edo, gerora, batez ere 1936ko uda mingarri hartan, jokabide alboratzaile edo lotsagarria izan zutela; beraz, zehatz-mehatz salatu gabe utzita ere, gutxienez, egokiena da horiek isiltasunez erdeinatzea. (54-55. or.).

Adinari begira, ez zen Luis Rosales poetaz ariko, oraindik falangista gaztea baitzen 1936an; baina dudarik ez da, besteak beste, isiltasunez erdeinatu nahi zuela Antonio Gallego Burín, gerrarekin batera ideologia kontserbadorea izatetik Espainiako Falangean militatzera igaro zen arte-historialari, akademiko eta kazetaria. Granadako alkate izan zen 1938tik 1940ra; ondoren, probintziako gobernadore zibila, eta 1941etik 1951ra bere hiriko alkateza betetzera itzuli zen. Azkenean, Frankoren gobernuak Arte Ederretako zuzendari nagusi izendatu zuen. Baliteke, biak hainbatetan aritu baziren ere elkarlanean, Hermenegildo Lanzi bizkarreratutako zoritxar eta isiltasunaren parte handi batek Gallego Burín izatea, ez bada bultzatzaile moduan, gutxienez bai beharrezko laguntzaile moduan.

Dicho libro fue publicado en Montevideo, ya en 1958, pues aquel escritor profundamente libertario y republicano tuvo que exiliarse en 1923, con la dictadura de Primo de Rivera, no volviendo ya nunca a España. Por deseo expreso Mora Guarnido “olvida” a algunos de los asistentes al Rinconcillo:

Creo sin embargo indispensable señalar que los excluidos no serán por olvido, sino, o bien por entender que su influencia en la formación cultural de Lorca –motivo fundamental de estas evocaciones– fue nula, o porque posteriormente, y sobre todo en el verano doloroso de 1936, observaron una conducta prescindente o infame, por lo que, ya que el no denunciarlos concretamente, por lo menos es lo indicado el dejarlos en el más desdeñoso silencio. (pp. 54-55).

No podía referirse, por su juventud, al poeta Luis Rosales, todavía joven falangista en 1936, pero sin duda, entre otros, guardaba desdeñoso silencio a Antonio Gallego Burín, historiador del arte, académico y periodista que con la guerra pasó desde una ideología conservadora a militar en Falange Española. Fue alcalde Granada de 1938 a 1940, luego Gobernador Civil de la provincia y posteriormente volvió a la alcaldía de su ciudad de 1941 a 1951. Por fin fue nombrado Director General de Bellas Artes por el gobierno franquista. Quizá parte de la desgracia y el silencio que cayeron sobre Hermenegildo Lanz, que colaboró con él mano a mano en diversas ocasiones, tuvieran a Gallego Burín, si no como instigador, sí como colaborador necesario.

Txotxongiloak Granadan

Askotan eztabaidatutako kontua da ea nork sartu zuen txotxongiloen abentura Granadan, Lorcak edo Fallak. Zabal dokumentutako zerbait da biek ala biek zutela Titeres de Cachiporra izeneko konpainia bat sortzeko ametsa, herri-adierazpen horren bertsio jaso baten gisara, Hermenegildo Lanzekin, Adolfo Salazar musikagile eta musikologoarekin (1890-1958) eta ziur aski beste batzuekin batera, Ernesto Halffter musikaria, kasu, baita beharbada Mora Guarnido eta Manuel Ángeles Ortiz ere. Bai Lorcak, Granadan, bai Fallak, Cadizen, izugarri maite zituzten txotxongiloak haurretan. Kontuzko azterketa kronologiko batek aditzera ematen duenez, Fallak 1918tik zuen hartuta Polignac-eko printzesarentzat *El Retablo de Maese Pedro* obra prestatzeko konpromisoa, baita 1920an Granadara iritsi aurretik ere. Bestalde, Lorcak, Gregorio Martínez Sierraren mandatuz, 1918 urte amaieran *El Maleficio de la mariposa* prestatu zuenean (hasiera batean *La ínfima comedia* izenburua jarri zion), txotxongilo-antzerkirako lan bat izateko prestatu zuen. Martínez Sierra, ordea, ez zegoen hori onartzeko prest.

Lagun maitea: Esan zenidan urtarrilaren 7an itzuliko zinela, eta ordutik zain nauzu. [...] Kontua da *La ínfima comedia* gutxi baru egitea erabaki dudala, baina ez Guignol moduan, baizik eta formalki, aktoreak animaliatxoak jantzita (Menarini, 1999, 208 or., 1920ko urtarrilaren erdialdeko eskutitza).

Argi dago, bada, 1920ko Granadan elkartu aurretik ere Fallak eta García Lorcak, bakoitzak bere aldetik, buruan zutela beren lanetarako adierazpide moduan txotxongiloak erabiltzeko ideia. Pentsatzekoa da bien arteko elkarrizketek asmo horiek errotuko zituztela. Bazekiten Europan idazle, musikari eta margolari nabarmenak panpinentzako obrak sortzen ari zirela. Fallak bere *Retablo*-rako musikarekin jarraitzen zuen bitartean, Lorcak, ziur aski, *crístobica* txotxongilo zaharrei buruz ikertzen jarraituko zuen.

Los titeres en Granada

Se ha discutido muchas veces quién, si Lorca o Falla, introduce la aventura de los títeres en Granada. Está ampliamente documentado que ambos, junto a Hermenegildo Lanz, el compositor y musicólogo, Adolfo Salazar (1890-1958) y probablemente otros, como el músico Ernesto Halffter y quizá Mora Guarnido y Manuel Ángeles Ortiz, estuvieron soñando en fundar una compañía que se llamaría Titeres de Cachiporra, que sería una versión culta de aquella expresión tan popular. Tanto Lorca, en Granada, como Falla, en Cádiz, se habían entusiasmado con ellos en su infancia. Un cuidado repaso cronológico da cuenta de que Falla, que llega a Granada en 1920, ya estaba comprometido desde 1918 con preparar la obra de *El retablo de maese Pedro* para la princesa de Polignac. Por otro lado Lorca cuando, por encargo de Gregorio Martínez Sierra, prepara *El Maleficio de la mariposa* a finales de 1918 (que él titulaba en un primer momento, *La ínfima comedia*), lo hace pensando en que sea una obra para títeres, algo que Martínez Sierra no está dispuesto a aceptar.

Querido amigo: Me dijo usted que regresaría el 7 de enero, y desde entonces le estoy esperando. [...] Es el caso que he decidido hacer muy pronto *La ínfima comedia*, pero no en el Guignol, sino formalmente, con los actores vestidos de animalitos (MENARINI, 1999, p. 208, carta de mediados de enero de 1920).

Queda claro que antes del encuentro de Falla y García Lorca en la Granada de 1920 ambos, por separado, llevaban en la cabeza el utilizar los títeres como vehículo de expresión de sus obras. Es de suponer que las conversaciones de ambos reforzaron sus ideas. Ambos conocían que en Europa, destacados escritores, músicos y pintores estaban creando obras para muñecos. Mientras Falla tuvo que proseguir con la música de su *Retablo*, Lorca debía de ir indagando sobre los *crístobicas*, los viejos títeres.

Cristobitalei astindu ederra ari natzaie ematen. Mundu guztiari ari naiz galdetzen eta xehetasun xarmangarriak ari zaizkit ematen. Herri hauetan jada desagertu dira, baina edadetuek gogoratzen dituztenak pikarokeria galantak dira, barrez lebertzeko modukoak. Begira nondik, eszenatako batean, Currito el Puerto izeneko zapatarari batek bota motz batzuen neurria hartu nahi diola andere Rositari, eta hark ez du nahi, don Cristóbalen beldurrez, baina Currito limurtzailea da oso eta belarrira koplak hau kantatuz konbentzitzen du: «Rosita por verte / la punta del pie / si yo te pillase / veríamos a ver», baldarkeria zoragarriko melodia batekin. Baina badator don Cristóbal eta borrarekin bi zartako emanda akabatuko du. [...] Esan zer deritozon, **berehala emango dizudala nik sorpresa**. (Lorcak Adolfo Salazarri idatzitako eskutitza, 1921-08-02, Anderson eta Maurer, 1997, 124 or.).

Baliteke sorpresa hori zera izatea: *Títeres de Cachiporra* idazten zebilela; alegia, gero *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (*Jaun Kristobal eta Andere Rositaren Tragikomedia*) deituko zena. Adolfo Salazarrek berehala izango zuen sorpresaren berri nonbait, aipatutako kartaren ia segidan honako hau erantzun baitzion Federicori:

Nola egingo zuen hau Massinek! Erabat beharrezko bihurtzen du bi bertsioko egitea: horietako bat, balleterako soilik. Zoragarria litzateke errusiarren interesa piztea lortuko bagenu. (Gibson, 1985, I, 301. or., 1921-08-13ko eskutitza).

Los Cristobital los estoy machacando. Pregunto a todo el mundo y me están dando una serie de detalles encantadores. Ya han desaparecido de estos pueblos, pero las cosas que recuerdan los viejos son picarescas en extremo y para tumbarse de risa. Figúrate tú que en una de las escenas un zapatero que se llama Currito el del Puerto quiere tomarle medida de unas botinas a doña Rosita y ella no quiere por miedo a don Cristóbal, pero Currito es muy retrechero y la convence cantándole en el oído esta copla: *Rosita por verte / la punta del pie / si yo te pillase / veríamos a ver*, con una melodía de una chabacanería estupenda. Pero viene don Cristóbal y lo mata de dos porrazos. [...] Dime tú lo que piensas, que **en seguida yo te daré una sorpresa**. (Carta de Lorca a Adolfo Salazar, 02-08-1921, ANDERSON y MAURER, 1997, p. 124).

Quizá esa sorpresa era que estaba escribiendo los *Títeres de Cachiporra*, que luego llamaría la *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*. Adolfo Salazar debe conocer la sorpresa inmediatamente pues en una carta casi inmediata a la mencionada, responde a Federico:

¡Cómo haría esto Massine! Consigue de todo punto necesario el hacer dos versiones: una de ellas para ballet solo. Si consiguiéramos interesar a los rusos sería estupendo. (GIBSON, 1985, I, p. 301, carta de 13-08-1921).

Ballets Russes konpainia hamarkadatik gora zeraman Europa osoan arrakastak biltzen, eszenografiari eta baita antzerkian ere kontzeptu ugari aldatzen. 1919an *Le Tricorne* estreinatu zuten Londresen, eta 1920an Parisen aurkeztu zuten. Leónidas Massinek koreografiatutako ballet bat zen, Picassoren dekoratuekin eta Manuel de Fallaren musikarekin; libretoan Gregorio Martínez Sierrak eta haren emazte María de la O Lejárragak esku hartu zuten (*El corregidor y la molinera* herri-erromantzean eta Pedro Antonio de Alarcónen *El sombrero de tres picos* lanean oinarrituta). Salazarren ametsa zen, hain zuzen, Lorcaren txotxongilo-abenturek panpinen antzokixotik opera-antzerki handietarako jauzia eman zezatela, ballet moduan. Horregatik eskatzen dizkio bi bertsioko bat balleterako.

Baina, Lorcari, txotxongilorako bertsioko berotzen zion gogo. 1922ko urtarrilean Salazarri idatzi zion, Falla ere gogoz bero zebilela:

Gaur goizean etxera etorri zait, eta esan dit behar-beharrezkoa dela borra-antzerkiaren ideia gauzatzea, eta zuri ere esatea, Cristobitala bukatzera animatzeko. Nik borra-antzerkiaren lehen pasartetzat ikusten dut jada. Falla beste kontu batzuetarako musika idazteko engeiatu da eta ziur dio On Igorrek eta Ravelek berehala egingo lituzketela beste kontu batzuk. Manuelitoren [zenbaiten ustez, «Manuelito» horrek Fallari egiten dio erreferentzia, eta baliteke, baina baliteke ere benetan Manuel Ángeles Ortiz aipatzea, Lorcak beti erabiltzen baitzuen txikigarria harekin, nahiz eta esan, «Manolito» esan ohi zion, eta ez «Manuelito»] asmoa da, hau egiten badugu, gure panpina-antzerkiarekin Europa eta Amerika ibiltzea, izen honekin: Los títeres de Cachiporra de Granada. (Anderson eta Maurer, 1997, 138 or., 1922-01-01eko eskutitza).

Los Ballets Russos llevaban más de una década triunfando en toda Europa, cambiando muchos conceptos en la escenografía y en el teatro mismo. En 1919 habían estrenado en Londres y presentado en enero de 1920 en París, *Le Tricorne*, un ballet con coreografía de Leónidas Massine, decorados de Picasso y música de Manuel de Falla, habiendo intervenido en el libreto Gregorio Martínez Sierra y su mujer, María de la O Lejárraga (basándose en el romance popular de *El corregidor y la molinera*, y en la obra de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*). Salazar soñaba con que las aventuras titiritescas de Lorca, saltaran del teatrillo popular de muñecos a los grandes teatros operísticos en forma de ballet. Por eso le pide dos versiones, una de ellas para ballet.

Pero Lorca está entusiasmado con la versión para títeres. En enero de 1922 le escribe a Salazar que Falla está también entusiasmado:

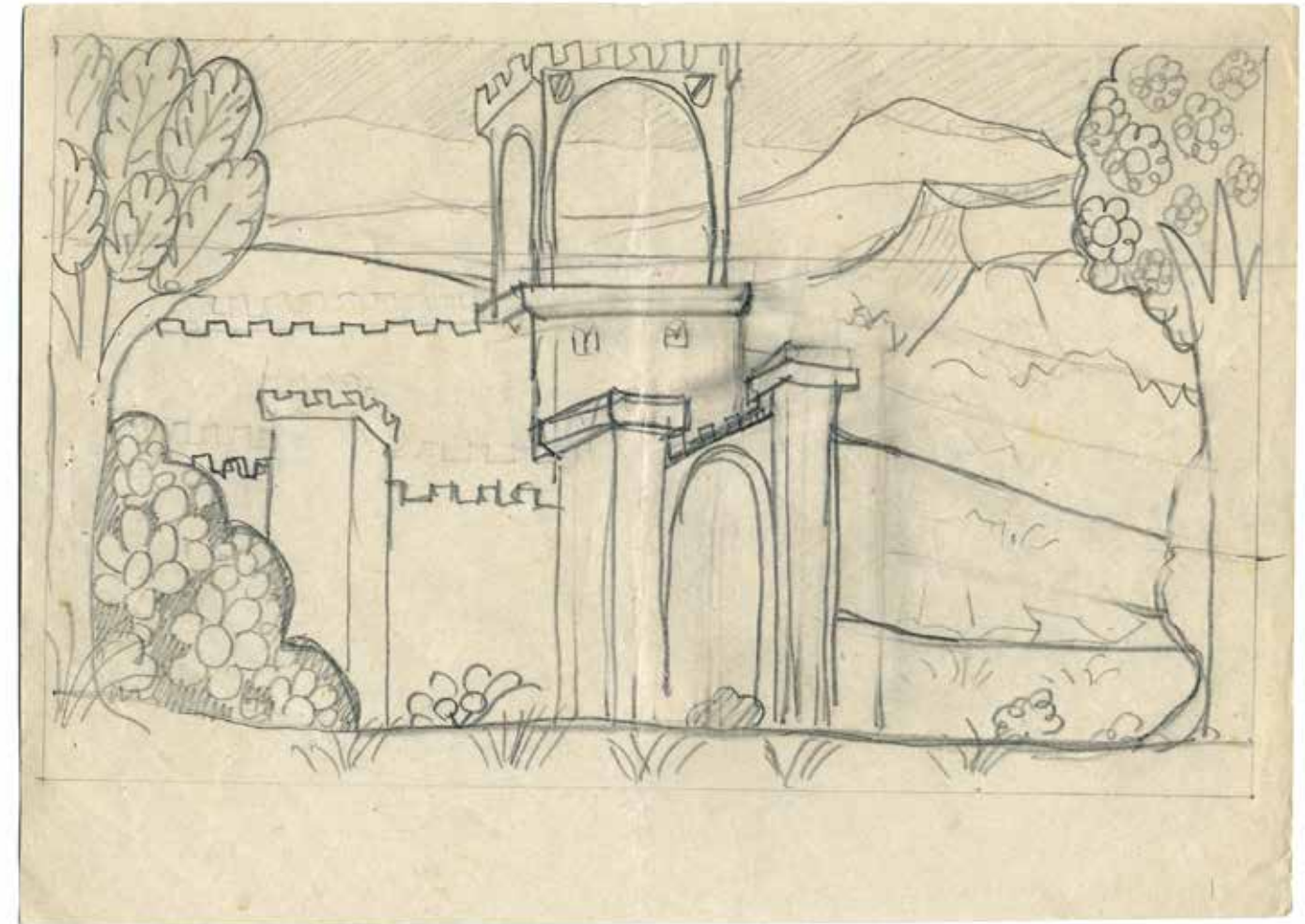
Esta mañana se presenta en mi casa y me dice que la idea de hacer un teatro de cachiporra es menester llevarla a cabo, y me dice que te lo diga para animarte a terminar el Cristobital que yo ya veo como el primer episodio del cachiporra. Falla se compromete a hacer música para otras cosas, y asegura que don Igor y Ravel harían inmediatamente cosas. Manuelito [algunos han pensado que ese *Manuelito* se refiere a Falla, podría ser, pero también podría ser que se refiera a Manuel Ángeles Ortiz al que Lorca siempre llama por su diminutivo, aunque suela emplear *Manolito* y no *Manuelito*] piensa, si hacemos esto, recorrer Europa y América con nuestro teatro de muñecos que se llamaría así: Los títeres de Cachiporra de Granada. (ANDERSON y MAURER, 1997, p. 138, carta de 01-01-1922).

Argi dirudi Lorcak jada idatzia zuela bertsio bat, dela Cristobital izenarekin, dela beste izen batekin, «Jaun Kristobal eta Andere Rositaren amodio-istorio basatia»-ri buruzkoa, hala jakinarazi baitzion Fallari 1922 erdialdeko eskutitz batean. Obra horretarako musika Salazarrek idatzi behar zuela, eta Fallak beste lan batzuetarako, beste «gauza» batzuetarako, idatziko zuela musika. Aipatu dugun esku-titzean, Salazarri idatzitakoan, esaten dionez: «gure Cristobitala Espainiar Txotxongiloen inaugurazioan jarriko dugun lehenengo gauza izango da». Salazarri keinu bat da, Ballets Russes taldearekin zoratzen zegoenez.

Baina Falla buru-belarri zebilen *El retablo de Maese Pedro* opera laburra amaitu nahian. Eta berak bere buruari ezarritako musika-eskakizun zailak gaudituz joan ahala, konturatu-ko zen, noski, zer zailtasun eszeniko zituen antzezenak, musikarekin xehe-xehe kateatuta joan behar zuelarik. Cervantesek, bere maisulanaren bigarren zatiko XXV. eta XXVI. kapituluetan, benta batera iristen aurkezten ditu On Kixote eta Santxo. Bentan Maese Pedro izeneko txotxongilolari transhumate bat da, bere antzokittoan Melisendraren askatasunaren istorio karolingioa jokatzeko. Publikoaren aurrean 20 musikariko eta hiru abeslariko orkestra bat kokatu behar zen (tenorea, baritono baxua eta haur bat mezzosoprano erregistroan, Maese Pedroren, On Kixoteraren eta trujamanaren ahotsak egiteko, hurrenez hurren), eta zortzi pertsonaia jarri behar ziren horien atzean: sei Maese Pedrok, gehienetan antzokitxo atzetik, antzeztutako emanaldia ikusten eta mutil bat, trujamana, ekintza pregoi doinuan azaltzen. Eta antzokitxoan antzeztutako eszena txikian Melisendraren askatasunaren istorioa gertatzen da, sei koadrotan eta istorioko pertsonai guztiekin: Karlomagno enperadorearen gordea, Zaragozako Aljafería, non Marsilio errege mairuak gatibu baitu Melisendra, eta Gayferosek, Melisendraren senarrak, bere emaztea askatzeko Pirinioak gurutzatu ostean bera erreskatatzen eta ihesean eramaten dueneko.

Parece claro que Lorca ha escrito ya una versión, llámese Cristobital o como se quiera llamar, que va sobre “el idilio salvaje de don Cristóbal y la señá Rosita” tal como cuenta a Falla en una carta de mediados de 1922. Que la música de dicha obra la debe componer Salazar y que Falla hará músicas para otras obras, para otras “cosas”. En la carta mencionada a Salazar le dice que nuestro Cristobital “será lo primero que pongamos en la inauguración de los Titeres Españoles”, guiño dirigido a Salazar que está entusiasmado con los Ballets Russos.

Pero Falla está sumergido en terminar su ópera breve *El retablo de maese Pedro*. Y conforme va venciendo sus difíciles exigencias musicales, las que él mismo se ha impuesto, se debe ir dando cuenta de las dificultades escénicas de la representación, que debe ir minuciosamente engranada con la musical. Cervantes presenta en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte de su obra maestra, la llegada de don Quijote y Sancho a una venta donde aparece un titiritero trashumante llamado Maese Pedro que en su teatrillo representa la historia carolingia de la libertad de Melisendra. Frente al público va a tener que situarse una orquesta de 20 músicos y tres cantantes (tenor, barítono bajo y un niño con registro de mezzo-soprano, que interpretarán las voces de maese Pedro, don Quijote y el trujamán, respectivamente), tras la que van a estar presentes 8 personajes, de los cuales 6 van a estar presenciando la función que representa maese Pedro, detrás del teatrillo casi siempre, y un chico que explica la acción en tono de pregón, el trujamán. Y en la pequeña escena del teatrillo ocurre la historia de la libertad de Melisendra en seis cuadros con sus respectivos personajes, desde la corte del emperador Carlomagno, la Aljafería de Zaragoza donde está prisionera Melisendra por el rey moro Marsilio, hasta su rescate y fuga por intervención de Gayferos, su marido, que ha cruzado los Pirineos para liberarla.



Hermenegildo Lanz. Boceto para Retablo de Maese Pedro-arentzako zirriborrea. Torre de Melisendra-ren dorrea, 1923.

Une horretan, Gayferos eta Melisendra zaldian doazela, atzetik mairuak, On Kixote zalduna presatsu altxatzen da eta bertan birrintzen du ihesean doazen maitaleak harrapatzearen mairu-taldea. Plano asko, bata bestearen ondotik eta nahastuta amaieran.

Nori galdetuko zion Fallak planoen posizioari eta garrantziari zer konponbide eman? Nik dakidala, ez da inon jaso Martínez Sierra antzerki-zuzendari abilarri galdetu zionik. Fallarekin elkarlanean aritua zen, baina kontu ziurra da ezer gutxi zekiela txotxongiloei buruz. Ziurrenik hitz egingo zuen García Lorcarekin, baina hark eskarmentu eskasa zuen antzerkian. Beharbada El Rinconcilloko bileretako batean botako zuen arazoa, ea tertuliakideren batek zentzuzko zer edo zer aurkitzen zuen? Horren berri ere ez dago ezer jasota. Baliteke bere etxean egiten zituen lagunarteko tertulietan hitz egitea horretaz, eta ohikoa zen Lanz horietan izatea. Baliteke arazoa bakarrik konpondu izana ere. Kontua da une jakin batean bentako pertsonaiak eskularruzko txotxongiloekin eta antzokitxoko pertsonaiak, berriz, kartoizko txotxongilo planoekin antzeztearen alde egin zutela.

Eta nortzuk izango ziren aparatu eszenikoaren, dekoratuen, figurinen eta txotxongiloen arduradunak? Fallak erabaki zuen bi izan zitezela: Manuel Ángeles Ortiz eta Hernando Viñes margolari gaztea, Ricardo Viñes piano-jotzaile handiaren iloba, Fallaren lagun pertsonala eta, maisuaren gomendioz Parisera joan zenean, Ángeles Ortiz etxean hartu zuena. Litekeena da beraiek eskaini izana konponbide eszenikoak. Baina margolarien zenbait gauzarako badute esku ona, ez ordea beste batzuetarako; beraz, Fallak alboan duenari erreparatzen dio, Hermenegildo Lanzi.

En ese momento de la persecución de los moros al caballo donde van Gayferos y Melisendra es cuando el caballero don Quijote se levanta presuroso y destroza a la morisma que amenaza con dar caza a los enamorados que huyen. Muchos planos, unos detrás de otros y mezclados al final.

¿A quién consultaría Falla para intentar solucionar la posición y relevancia de esos planos? No hay, que yo sepa, constancia de que consultara con Martínez Sierra, el hábil director teatral con el que había colaborado, aunque es seguro que de títeres no conocía casi nada. Seguro es que hablaría con García Lorca pero éste tenía muy escasa experiencia teatral. ¿Soltaría el problema en medio de una reunión del Rinconcillo por ver si entre aquellos tertulianos alguien daba con algo sensato? Tampoco hay constancia. Pudo hablarlo en las tertulias íntimas que hacía en su propia casa, en las que era frecuente la presencia de Lanz. Quizá resolviera solo el problema. La cuestión es que en determinado momento se apuesta porque los personajes de la fonda van a ser títeres de guante y los personajes que aparecen en el retablillo van a ser títeres planos, de cartón.

En cuanto a quiénes van a ser los responsables del aparato escénico, decorados, figurines y títeres, debe decidir que sean Manuel Ángeles Ortiz y el joven pintor Hernando Viñes, sobrino del gran pianista Ricardo Viñes, amigo personal de Falla y que fue el que acogió a Ángeles Ortiz cuando acude a París recomendado por el maestro. Es muy probable fueran ellos los que ofrecieran soluciones escénicas. Pero los pintores tienen mano para algunas cosas y no tanto para otras por lo que Falla atiende a quien tiene al lado, a Hermenegildo Lanz.

Bien bitartean, 1922ko uda hartan, Lorcak bere *Tragicomediaren* eskuizkribua irakurri zien Fallari eta Mora Guarnidori (Menarini, 1989, 115 or.). Aurrera egin zuen Títeres de Cachiporra izeneko konpainia bat sortzeko asmoarekin, aurkezpen saio bat antolatuz. Falla oinazez betetzen ari ziren Maese Pedro emanaldiko txotxongiloen entsegu gisa baliatu zuten saioa. Obra 1923ko udaberri aldera zen estreinatzekoa, Parisen. Beharbada lanaren konplexutasuna zela-eta, Lorcak ez zuen *Tragicomedia* aurkeztu, baizik eta Andaluziako ipuin zahar batean oinarrituz idatzi zuen obra bat: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*.

Lanz artista polifazetikoa Títeres de Cachiporraren Granadako saioaren arduradun

Saioa García Lorca sendiaren etxean egiteko programatu zuten, Errege eguna eta Federico-ren arreba txiki Isabelen urtemuga ospatzeko aitzakiarekin. Títeres de Cachiporra taldearen aurkezpen-programa osatze aldera, *Los dos habladores* entremesa antzeztu zuten (garai hartan Cervantesena zelakoan zeuden), esku-larru-teknika baliatuz, Melisendraren askatasunaren antzokitxoko ikuskizunari begira dauden Cervantesen txotxongiloen entsegu gisa (On Kixote, Santxo, Maese Pedro, trujamana, bentazaina, etab.). Eta amaiera gisa, Errege Magoen Misterioa, gure Erdi Aroko antzerkian gaztelaniaz idatzitako lehen pieza. Moztutako kartoiez eta Granadako Unibertsitateko kodex zahar bateko irudietan oinarrituta egindako figura lau batzuekin antzeztu zuten. Zati horrek Maese Pedroren antzokitxoko eszena karolingioan agertzen diren figura lauen entsegu gisa balio zuen.

Mientras tanto Lorca, que en el verano de 1922 ha leído a Falla y a Mora Guarnido el manuscrito de su *Tragicomedia* (MENARINI, 1989, p. 115), sigue adelante con su idea de fundar una compañía que se llame Títeres de Cachiporra y programa una sesión de presentación. Dicha sesión servirá como ensayo para los títeres de maese Pedro que tanto atormentan a Falla, con fecha de estreno de estreno en París hacia primavera de 1923. Quizá por la complejidad de la obra y por el número de personajes, Lorca no va a presentar su *Tragicomedia* sino una obra que ha escrito basada en un viejo cuento andaluz: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*.

Lanz, el artista polifacético, se encarga de los Títeres de Cachiporra en la sesión granadina.

La sesión se programa en casa de los García Lorca, con la excusa de celebrar el día de Reyes y el cumpleaños de Isabel, la hermana pequeña de Federico. Para completar el programa de presentación de los Títeres de Cachiporra, se va a representar el entremés *Los dos habladores*, entonces atribuido a Cervantes, que con técnica de guante servirá como ensayo de los cervantinos títeres (Don Quijote, Sancho, Maese Pedro, Trujamán, Ventero, etc) que asisten en la fonda a la representación del Retablo de la libertad de Melisendra. Y como colofón, el Misterio de los Reyes Magos, la primera pieza escrita en castellano de nuestro teatro medieval. Está será representada con figuras planas, recortadas en cartón e inspiradas en las imágenes de un viejo códice de la Universidad de Granada. Esta parte servirá como ensayo de las figuras planas de la carolingia escena del Retablo de Maese Pedro.



1923ko Erregeen saioarentzako esku-txotxongiloak / Títeres de guante para la sesión de Reyes de 1923.

Manuel Ángeles Ortiz eta Hernando Viñes Parisen zeudenez, ikuskizunaren eszenografia eraikitzeko prozesu osoa alboan zuten gizon baten esku utzi zuten: Hermenegildo Lanz, adierazpen artistiko eta eskulan guztietan abila (marrazketa, tailua, koloreztatzea, tindaketa, ebanisteria, grabatua eta baita argazkilaritza ere). Artista apala bera, lanbidea galdetzen ziotenean akuafortegile zela zioen. Ziur aski denboraz eskas, *De natura rerum* kodexaren orrialdeetan murgildu zen Hermenegildo Lanz, Errege Magoen Autuaren figuren marrazki eta koloreetan inspirazioa bilatzeko, eta kartoia moztu, pintatu eta eskalfatu zuen. Beharbada, jakin gabe, orain «paperezko antzerki» deitzen denaren oinarriak sortzen ari zen. Zalantzarik gabe, hurrek jolaserako erabiltzen zituzten paperezko antzokitxoak soilik har zitzakeen abiapuntutzat.

Errege Magoen Misterioa paperezko antzerkiaren printzipioei jarraikiz antzertu zuten. Jatorri editorialeko dibertimendu hori Ingalaterran sortu zen, XIX. mendean, eta 1865etik aurrera ezarri zen Espainian, Paluzie estanpatu-etxearen bitartez. Ez zen oraindik jardunbide eszeniko ohikoa, gaur egun bezala. Erabat berritzailea izan zen paperezko antzerkiaren printzipioak baliatzea, eskala handituta –atze-oihalak gutxi gorabehera 90 cm zituen luzeran eta 120 cm zabaleran; pertsonaiak, berri, 20-30 cm artekoak ziren–. Erdi Aroko obra lau batetik abiatuta, hari dimentsio eszenografikoa eta mugimendua ematea, eta musikaz, abestiz eta argiz aberastea, apustu iraultzailea izan zen Espainiako txotxongilo-antzerkian. (Martínez, 2012, 32. or.).

Como los artistas Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes se hallan en París, todo el proceso de construcción escenográfica del espectáculo se encarga a un hombre que está allí junto a ellos, Hermenegildo Lanz, hábil en todas las manifestaciones artísticas y artesanas: dibujo, talla, colorido, teñido, ebanistería, grabado, incluso fotografía. Un artista modesto que cuando le preguntan qué es, responde que aguafuertista. Seguramente con no demasiado tiempo, Hermenegildo Lanz se sumerge en las páginas del código *De natura rerum* para inspirarse en el dibujo y colorido de las figuras del Auto de los Reyes Magos, recorta en cartón, pinta y escalfa. Quizá sin saberlo está creando las bases del ahora llamado “teatro de papel” y, sin duda, solo puede partir de los teatrillos de papel con los que jugaban los niños.

El Misterio de los Reyes Magos se representó con los principios del teatro de papel. Este divertimento de origen editorial, surgido en Inglaterra en el siglo XIX, e instaurado en España a partir de 1865 a través de la Estampería Paluzie, no era aún algo habitual como práctica escénica, como sí se conoce en la actualidad. Utilizar los principios del teatro de papel aumentando su escala –el telón de fondo debió de tener aproximadamente noventa centímetros de alto por ciento veinte centímetros de ancho, los personajes entre veinte y treinta centímetros–, fue algo muy innovador. Partir de una obra plana medieval y darle una dimensión escenográfica, ponerla en movimiento y enriquecerla con música, canto e iluminación, fue una apuesta revolucionaria en el teatro de títeres español. (MARTÍNEZ, 2012, p. 32).

Horretaz konturatu zen Lanz, *Por esos mundos* aldizkariko albiste batean zera irakurtzean (13, 1926-03-28, 75-77 or): «berlindar artista eta literato talde bat» paperezko antzerki mota berri baten abangoardiako oinarriak ezartzen ari zirela. (Lanz, d/g, eskuizkribu originalak, Lanzen Artxiboa). Aldizkariko artikuluan ikusgai zeuden argazkiek erakutsi zioten oso antzekoak zirela eszena horietan jarritako figurak eta berak 1923an egindakoak; bai Granadako antzezpen xumerako, eta bai ondoren, Parisen, nazioartean proiektzio handia izan zuen antzerki lau hartarako.

Horrez gain, maisutasunez tailatu zituen zazpi pertsonaia-buru, eta hala *Los habladores* izeneko piezan nola, soinekoa aldatuta, *La niña que riega la albahaca* lanean erabili zituen, bietan eskularruzko txotxongiloekin. Bereziki interesgarria da Don Cristobalen burua, ertz kubista leunak eratzen zizelkatua.

Titeres de Cachiporra taldearen lehen antzezpenerako esku-programa xume baina xehetasunez betean, adierazten da Federico García Lorca poetak margotu zituela *La niña que riega la albahaca* obraren dekoratuak. Horrek hainbat Lorcazale nahasarazi ditu –besteak beste, oihaiek benetan agertzen dutelako Lorca kutsua–, ez baitute jakin Lanzen bere emazte Sofía Duráni eskainitako programan, dekoratuen egileari buruzko zatian, Federico García Lorcaren izena zirrimarratuta dagoela eta gainean, eskuz, Hermenegildo Lanzena dagoela idatzita: «Gorde ezazu beti programa hau, Espainian egindako halako lehena baita, herrikoia, eta musikari sonatuenen parte-hartzearekin». Ez dut ezertxo ere esan, baina musika apartekoa izan zela esatea dagokio: *La historia del soldado de Strawinsky* (sic) Cervantesen entremeserako, lehen aldiz jotzen zen Espainian; Debussy, Albéniz eta Ravel-en piezak eta Felipe Pedrell-en egokitzapenak *La niña que riega la albahaca* obrarako, eta Gaztelako eta Kataluniako antzinako musika, Pedrellek eta Romeuk moldatua, *Misterio de los Reyes Magos* lanerako.

De ello se dio cuenta Lanz cuando lee una noticia en la revista *Por esos mundos* (13, 28-03-1926, pp. 75-77) de como un “Grupo de artistas y literatos berlineses” están asentado las vanguardistas bases de un nuevo teatro de papel (Lanz, s/f, manuscritos originales, Archivo Lanz). Las fotos que puede ver en el artículo de la revista le muestran que las figuras que sitúan en escena son muy similares a las suyas de 1923, tanto en la modesta representación de Granada como en la posterior de París, con el teatro planista de *El retablo de maese Pedro*, de gran proyección internacional.

Además talla magistralmente siete cabezas de personajes que intervendrán tanto en la pieza de *Los habladores* como, cambiando de vestido, en *La niña que riega la albahaca*, ambas con titeres de guante. Especialmente interesante es la cabeza del don Cristóbal, tallado con aristas suavemente cubistas.

En el modesto pero minucioso programa de mano para la representación de la primera sesión de los Titeres de Cachiporra se señala que los decorados de *La niña que riega la albahaca* son pintados por el poeta Federico García Lorca. Esto ha confundido a múltiples lorquistas, entre otras cosas porque los telones manifiestan un indudable sabor lorquiano, que no han conocido que en el programa que Lanz dedica a su esposa, Sofía Durán, aparece tachado el nombre de Federico García Lorca como autor de los decorados y puesto encima, a mano, el de Hermenegildo Lanz: “Este programa guárdalo siempre pues es el primero que se hace así en España, es de carácter popular con los nombres de los músicos más eminentes”. No he dicho nada, pero toca decir que la música fue excepcional: Primera interpretación en España de fragmentos de *La historia del soldado de Strawinsky* (sic) para el entremés cervantino, piezas de Debussy, Albéniz, Ravel y adaptaciones de Felipe Pedrell para *La niña que riega la albahaca*, y adaptaciones de Pedrell y Romeu de antiguas músicas castellanas y catalanas para el *Misterio de los Reyes Magos*.



Titeres planos para el Auto de los Reyes Magos ikuskizunarentzako txotxongilo lauak, 1923.

Instrumentu-laguntza biolin, klarinete, laute eta piano batez osatutako orkestra txiki batek eman zuen, pianoaren harien artean zetazko papera sartuta zutela, klabizenbalo baten soinua atera zezan, eta Manuel de Fallak jo zuen.

Oso bitxia gertatzen da Lanzek Federicoren izena zirrimarratu eta berea jartzea. Haren itzelezko xumetasuna ezagututa, egilea bera zela besterik ezin da pentsa. Eta askok aitortu dute hala.

Federico dekoratuak margotzekoa zen, gonbidapeneko esku-programan iragarri zen moduan, baina zailtasun teknikoak aurkituko zituen. Ez zuen praktikarik marrazkian eta pinturan, eta lehenagoko data duten bere bi marrazkiek ez dirudite marrazkiak, ez zuen ezagutuko gouachearen teknika, are gutxiago tamaina horietan. Gero egin zituen marrazkiak baina askoz ere handiagoak ziren. Horiek eszena- eta perspektiba-espazio batean zehazteko, metodoaren gutxieneko ezaguerak izan behar dira. (Castillo Higuera, 1994, 12 or.)

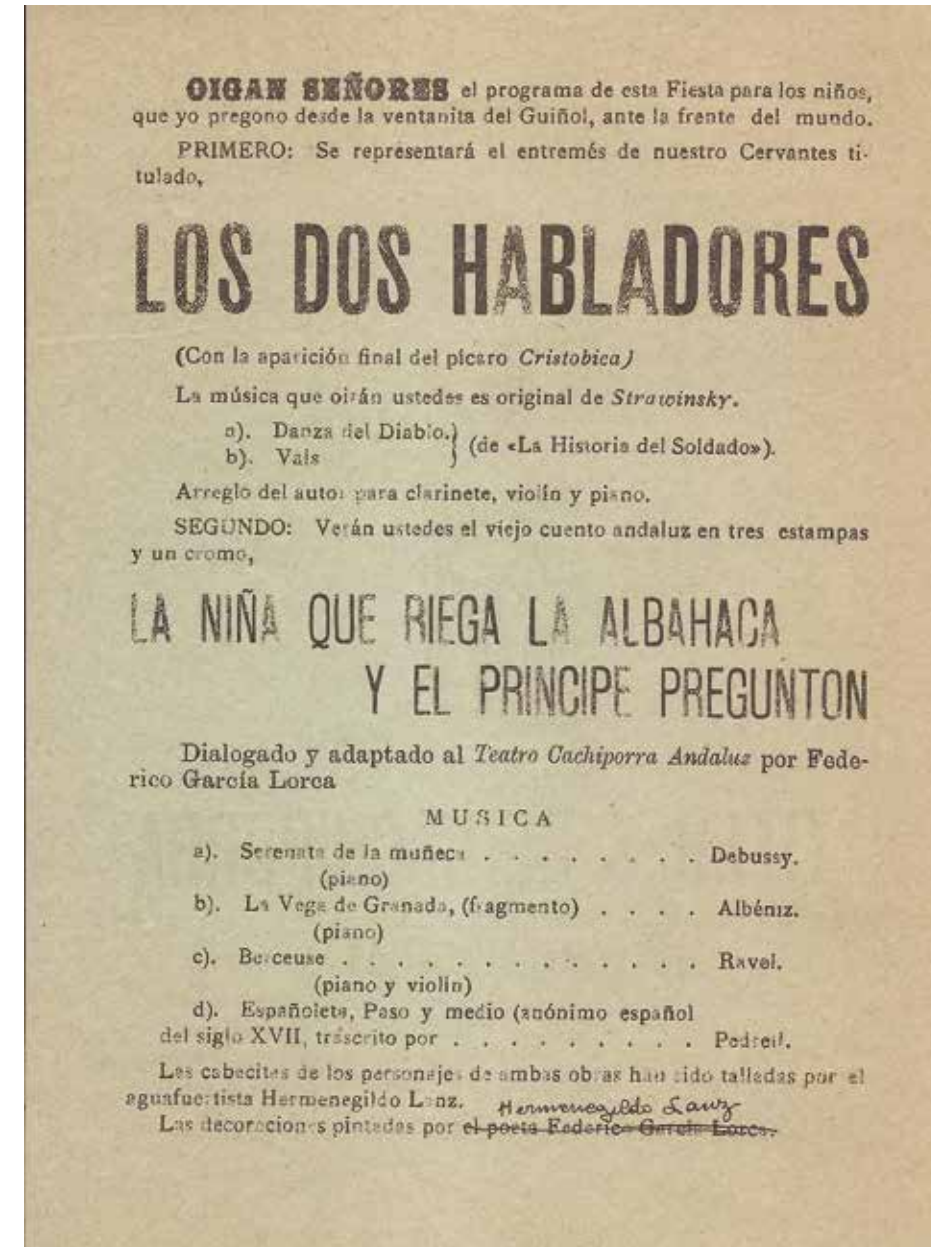
Lorca eta Lorcarekiko zaletasunez blai urteak daramatzagunok ondo dakigu zer-nolako bizi-indarra eta bultzada artistikoa zuen Federicok, genio bikaina eta errepikaezin bat zela, baina badugu haren egoaren berri ere, eta badakigu nolabait elitista zela bere lagunak aukeratzean, bai gaztetan, eta bai bere helduaro goiztiar eta etenduan ere. Ez du ezertarako aipatzen Lanz Madrilen bizi den Fernández Almagrori eskutitz bat bidaltzen dionean 1922ko abendu-amaieran, «Fallak eta nik nire etxean egingo dugun antzokitxora» gonbidatzeko (Anderson eta Maurer, 1997, 165 or., 1922ko abendu amaierako eskutitza).

Todo ello instrumentado para una pequeña orquesta compuesta por violín, clarinete, laúd y piano, transformado para que suene como un cémbalo introduciendo entre las cuerdas papel de seda, en el que ejecuta Manuel de Falla.

Resulta extraño que Lanz tachara el nombre de Federico y pusiera el suyo. Conociendo su tremenda humildad solo cabe pensar que fuera así. Y así lo han reconocido muchos.

Federico debería pintar los decorados, como anunció el programa de mano invitación impreso, encontrando dificultades técnicas. Carecía de práctica en el dibujo y pintura, y los dos dibujos que se fechan como anteriores no lo parecen, no conocería la técnica del gouache y menos en esas dimensiones, muy superiores a los de los dibujos que con posterioridad realizó. Definirlos en un espacio escénico, perspectiva, exige conocer mínimamente el método. (CASTILLO HIGUERAS, 1994, p. 12).

Los que llevamos años empapados en Lorca y el lorquismo sabemos que Federico era un ciclón vital y artístico, un genio brillante e irrepitible, pero también tenemos conocimiento de su ego y de cierto elitismo en la elección de sus amistades tanto íntimas como artísticas, tanto en su juventud como en su temprana e interrumpida madurez. No menciona para nada a Lanz cuando en carta a Fernández Almagro, que reside en Madrid, de finales de diciembre de 1922 le invita al “teatrillo que Falla y yo vamos a hacer en mi casa” (ANDERSON y MAURER, 1997, p. 165, carta de finales de diciembre de 1922).



1923ko Erregeen saioarentzako programaren bigarren orria. Segunda página programa de la sesión de Reyes de 1923.

José Mora Guarnidok, Granadako saioan ikusle, 1923ko urtarrilaren 12an eta 19an Madrileko *La Voz* aldizkarian idatzitako bi erreseinara jo behar izan dut:

Esan dezagun lehenik eta behin nork egin duen giñol hau eta nola egin duen, gure baieztapena, «ondo dago», justifikatzeko. Federico García Lorca, Manuel de Falla eta Hermenegildo Sanz akuafortegilea [sic, Morak, geroagoko artikulua batean, adierazi zuen tipografoak nahastu zuela Lanzen abizena] izan dira, hurrenez hurren, zuzendari artistikoa, orkestra-zuzendaria eta eszenografiako zuzendaria. Federicok [...] pertsonaien silueta artistikoa zirriboratu zuen, eta, xaloki, haur baten eskuz bezala, eszenak marraztu zituen; [...] Hermenegildo Sanzek (sic) panpinak tailatu, soinekoak zirriboratu eta eszenaren dekorazioa eta ahoa pintatu zituen; eta, azken batean, antzokitxoaren oholza konplexua armatu zuen. (*La Voz*, 1923-01-12, 2. or).

Eta astebete beranduago:

Federico García Lorcarekin batera, Hermenegildo Lanz akuafortegileak ere bere lana bete du antzezpenean: Errege Magoen misterioa antzezteko erabili diren dekoratuko antzokitxoak eta pertsonaiak. [...] Ehun eta berrogeita hamar figura dira, eszena guztiak eratzeko. [...] Guztiak fantasiako giro batean mugitzen dira. Zeru fantziki urdin baten azpian, mirarizko izar gidaria distiratzten ari dela, edo perspektiba urratuko zelai batean, zuhaitz bitxiak, urrezko zerua eta atzealdean hiri ideal bat, Erregeen karabana bistatik galtzen den tokian, urrutian gabon-kantak entzuten direla. [...] Hermenegildo Lanz, lehen entseguaren arrakastak kemenduta, giñolerako akuaforte eszenografiko batzuk prestatu zituen: lehenengoa, sorgin batzuk gauean; bigarrena, herriko feria bat. «Teatro Cachiporra andaluz» taldearen errepertorio planistara gehitu ziren biak. (*La Voz*, 1923-01-19, 2. or).

He de recurrir a las dos reseñas periodísticas que José Mora Guarnido, asistente a la sesión granadina, escribe en el diario madrileño *La Voz*, el 12 y 19 de enero de 1923:

Digamos antes que nada quién ha hecho este guiñol y cómo lo han hecho para justificar nuestra afirmación de que “está bien”. Federico García Lorca, Manuel de Falla y el aguafuertista Hermenegildo Sanz [sic, en artículo posterior Mora dice que ha sido el cajista el que ha confundido el apellido de Lanz] han sido, respectivamente, director artístico, director de orquesta y director escenógrafo. Federico [...] abocetó la silueta artística de los personajes y dibujó ingenuamente, con mano de niño, las escenas; [...] Hermenegildo Sanz (sic) talló los muñecos, abocetó los vestidos, pintó las decoraciones y embocadura de la escena; armó, en fin, el complejo tinglado del retablillo. (*La Voz*, 12-01-1923, p. 2).

Y una semana después:

Junto a Federico García Lorca el aguafuertista Hermenegildo Lanz ha hecho también su obra de teatrillo en el decorado y los personajes que han servido para la representación del “misterio de los Reyes Magos”. [...] Son ciento cincuenta figuras las que componen las diferentes escenas. [...] Todas ellas se mueven en un ambiente fantástico. O bajo un cielo azul intenso, en el cual brilla la estrella milagrosa del aviso, o en un campo de quebradas perspectivas, árboles raros, cielo de oro y con una ciudad ideal al fondo, donde la caravana de los Reyes se pierde, en tanto que se escuchan villancicos lejanos. [...] Hermenegildo Lanz, animado por el éxito de su primer ensayo, proyecta unos aguafuertes escenográficos de guiñol: el primero, escenas de brujas en la noche, el segundo, una feria de pueblo. Ambos se incorporarán al repertorio planista del “Teatro Cachiporra andaluz”. (*La Voz*, 19-01-1923, p. 2).

Lanz *El Retablo de Maese Pedro* obraren estreinaldian, Polignac printzesaren jauregian

Hermenegildo Lanzen hain zuen gogoia bero, jada bazebilela gero inoiz sortu ez zen Títeres de Cachiporra konpainiaren hurrengo abenturetara eszena berriak proiektatzen. Nahiz eta Lorcak sormen-prozesutik at uzten jarraitzen zuen.

Irailerako Fallak eta biok Los Títeres de Cachiporraren bigarren emankizuna prestatzen gabilta; sorgin-ipuina bat antzeztuko dugu, Fallaren musika infernulararekin. Horrez gain, Ernesto Halffter eta Adolfo Salazarrek ere lagunduko dute. (Anderson eta Maurer, 1997, 200. or., Ciria y Escalanterri eskutitza, 1923ko abuztuaren lehen hamar egunak).

Baina Lanz bezain bero, edo beroago ere, dabil Falla. Granadako entseguak apur bat baretu zizkion *El Retablor*en antzezpene eszenikoaren inguruan zituen zalantzak. Eta jabetu zen Lanzen laguntza behar zuela kontu hori konpontzeko. Ángeles Ortiz eta Hernando Viñesekin aurrera jarraitu zuen, baina Lanz ere sartu zuen eszenografia-taldean. Hala jakinarazi zion Polignac-eko printzesari, *El Retablor*en eszenak eraikitzeko Hermenegildo Lanz gehitzeko eskatuz. Hark baiezkota eman ziola, Fallak berehala jakinarazi zion Lanzi Paristik.

Uste dut berri ona ematen dizudala, esaten badizut Polignaceko printzesak –gure elkarrizketaren ondorioz– *El Retablo* lanerako (ekainaren 8an estreinatuko da, haren etxean [azkenean 25era arte atzeratu zuten]) giñol-panpinak zeuk egitea nahi duela (zuk dakizun moduan); horrez gain, baita bigarren koadroko dekoraziorako zirriborroa ere, hots, Melisendraren dorrearena. (Fallak Lanzi bidalitako eskutitza, Paris, 1923ko apirilaren 25a, Lanz Artxiboa).

Lanz en el estreno del *Retablo de Maese Pedro* en el palacio de la Polignac.

Hermenegildo Lanz está tan entusiasmado que ya está proyectando nuevas escenas para las próximas aventuras de esa compañía de Títeres de Cachiporra que nunca verá la luz. Pese a que Lorca siga sin incluirlo en el proceso creativo.

En el mes de septiembre preparamos Falla y yo la segunda representación de los títeres de Cachiporra, en los que representaremos un cuento de brujas, con música infernal de Falla y además colaborarán Ernesto Halffter y Adolfo Salazar. (ANDERSON y MAURER, 1997, p. 200, carta a Ciria y Escalante, primera decena de agosto de 1923).

Pero tan entusiasmado como Lanz, o más, está Falla. El ensayo de Granada ha servido para calmar un tanto sus dudas sobre la representación escénica de *El Retablo*. Y toma conciencia de que necesita del talento de Lanz para resolverlo. Seguirá adelante con Ángeles Ortiz y con Hernando Viñes, pero hará que se incorpore Lanz al equipo escenográfico. Se lo comunica a la princesa de Polignac solicitándole añadir a Hermenegildo Lanz para la construcción escénica de *El Retablo*, y esta accede, lo que Falla comunica inmediatamente a Lanz desde París.

Creo darle una buena noticia al decirle que la Princesa de Polignac –como consecuencia de nuestra conversación– desea que haga usted las cabezas y las manos (en la forma que usted sabe) de los muñecos de guiñol para el Retablo (cuyo estreno tendrá lugar en su casa el 8 de junio [se retrasará hasta el 25]), y además el boceto para la decoración del cuadro segundo, o sea el de la torre de Melisendra. (Carta de Falla a Lanz, París, 25 de abril de 1923, Archivo Lanz).

Fallak gogorarazi zion txotxongilo laueterako Alhambra Justizia Aretoko (Erregeen Aretoko ere deitua) freskoetan inspira zedila nahi zuela. Konturatzen bagara, Lanzi hilabete baino zertxobait gehiago geratzen zitzaion 8 buru eta 16 esku tailatzeko, Melisendraren dorrearen koadroko zirriborroa egiteko (eta beste batzuek eraiki egin behar zuten), eta koadro horretarako figura lauen kopuru handitu bat eraikitzeko. Lanzek honako hau erantzun zion:

Maisu maitea, atzo jaso nuen zure esku-titz samurra. Edukiak jabetzeko, lautan irakurri nuen bi ordutan eta azkenean ez nekien zer zeukan, hain nengoen urduri, baita pozaren pozez ere, gure katxiporra-saioek jarraitzen dutela ikusita. [...] Ez dizut esan ere egin behar, nire egiteko guzti-guztiak (eta ez dira gutxi) alboratuko ditudala, buru-belarri eta gogo betez zure nahiak asetzera jartzeko. (Lanzek Fallari bidalitako eskutitza, 1923ko maiatzaren 4koa, Falla artxiboa, 7929 korrespondentzia-karpeta).

Ezingo zuen lorik egin, ezinezkoa baita Fallak eskatutakoa aurreikusitako denboran egitea. Lanzek zortzi buru eder tailatu zituen; zorionez, argazkiak atera zizkion, Pariseko estreinaldirako prestatutako produkzio guztia galdu egin baitzen. Melisendraren dorrerako zirriborroa prestatu zuen, eskatu zioten koadrorako hainbat panpina lau egin zituen, eta litekeena da Pariseko entseguetan mekanismo batzuk aldatzea berak, Granadan izandako eskarmentua tartean, hain ondo ezagutzen zituen txotxongilo laueteran.

Falla le recuerda que para los títeres planos desea que se inspire en los frescos de la Sala del Justicia (también llamada Sala de los Reyes) de la Alhambra. Si nos damos cuenta, le queda a Lanz algo más de un mes para tallar 8 cabezas y 16 manos, para hacer el boceto (que otros habrán de construir) del cuadro de la torre de Melisendra y para construir un crecido número de figuras planistas para el mismo cuadro. Lanz, le contesta:

Querido Maestro, ayer recibí su cariñosa carta. Para darme cuenta de su contenido la leí cuatro veces en dos horas y al final no sabía lo que contenía, tal era el estado de mis nervios y la alegría enorme que sentí al ver que continuaban nuestros estudios cachiporrísticos. [...] No tengo que decirle que todo, absolutamente todo lo que tengo que hacer (no es poco) lo abandono para entregarme en cuerpo y alma y con todo mi entusiasmo a darle gusto en sus deseos. (Carta de Lanz a Falla, Granada, 4 de mayo de 1923, Archivo Falla, carpeta de correspondencia 7929).

No pudo dormir, es imposible realizar lo solicitado por Falla en el tiempo previsto. Lanz talla 8 bellas cabezas que afortunadamente fotografía porque toda la producción hecha para el estreno parisino se va a perder. Realiza el boceto para la torre de Melisendra, construye varios muñecos planos del cuadro encomendado y es probable que modificara en los ensayos de París algunos mecanismos de los títeres planos que él tan bien conocía por su experiencia granadina.



Estreinaldiak arrakasta izan zuen eta Europa osoan bolo-bolo hedatu zen albistea. Corpus Barga idazleak kronika zoragarri bat idatzi zuen Madrilgo *El Sol* egunkarian, Polignac printzesaren jauregian bildutako giroari buruz. Han zebiltzala Picasso, Stravinsky, Valéry eta makina bat andere-andereño, pedigri nabarmenekoak eta eskote zabalekoak guztiak (*El Sol*, 1923-06-30, 1 or.).

Estreinaldiaren estutasunak gorabehera, egun horiek paradisu bat izan ziren Hermenegildo Lanzentzat. Berak animatu zituen Melisendraren askatasunaren antzokitxoko teatro lauaren figurak. Azken batean, bera zegoen, guztien artean, Maese Pedrorengandik gertuen. Eta haren tokia bete zuen. Pariseko estreinaldiaren programa Hernando Viñesen biñeta ikusgarri batekin irudiztatu zuten; Lanzek, ordea, berea izan zuen Londreseko Chester etxeak 1923an egindako *El Retablo* saioaren partitura ilustratzeko ohorea, bi biñeta eder eta soilekin.

El estreno fue un éxito cuya noticia se extendió por toda Europa como un reguero de pólvora. El escritor Corpus Barga escribió en el periódico madrileño *El Sol* una crónica fantástica sobre el ambiente del palacio de la Polignac por donde se movían Picasso, Stravinsky, Valéry y un sinfín de señoras y señoritas, todas ellas de notable *pedegree* y generosos escotes (*El Sol*, 30-06-1923, p. 1)

Pese a los agobios del estreno esos días fueron un paraíso para Hermenegildo Lanz que estuvo animando las figuras del teatro planista del Retablo de la Libertad de Melisendra. Al fin y al cabo, él era el más cercano a maese Pedro de todos los que le rodeaban. Y estuvo en su lugar. Si el programa del estreno de París estuvo dibujado con una espléndida viñeta de Hernando Viñes, a Lanz le cupo el honor de ilustrar con dos bellas y sencillas viñetas la partitura que la casa Chester de Londres hizo del Retablo en 1923.

Parisen Retablo de Maese Pedro estreinaldiarentzako buruak.

Cabezas para el estreno del Retablo de Maese Pedro en París, 1923.



Retablo estreinaldia Parisen/Estreno del Retablo en París, 1923.
Foto Fundación Manuel de Falla-ren argazkia.

El Retablo de Maese Pedro-ren 1925eko Espainiako bira

El Retablo obrak arrakasta izan bazuen ere, Fallak txotxongiloekin kezkatuta jarraitu zuen. Batetik, haren ustetan, musikari eman beharreko arreta eragozten zion askori. Hori horrela, 1925 urterako prestatzen ari ziren Espainiako birarako, bi saio egiteko eskatzen saiatu zen: bata musikarako soilik, bestea antzeztua. Horrek diru-arazoak gehitzen zizkien aukeratutako orkestraren joan-etortzei: Orquesta Bética de Cámara, 1923ko martxoaren 23an Sevillako San Fernando Antzokian abiarazia, *El Retablo de Maese Pedro*ren lehen entzunaldian, eta ofizialki 1924ko ekainaren 11n aurkeztua, Segismundo Romero biolin-jotzailearen gogo biziarekin (Pascual, 1976 eta 45. or.). Tramakulu eszeniko guztiak eta manipulaziorako pertsonala ere eraman behar ziren.

Eta, litekeenik, Fallak pentsatuko zuen eskularruzko txotxongiloak ondo beteko zutela beren zeregina Polignacen jauregian, baina txiki geratuko zirela kontzertuak egingo ziren antzokietan. Aztertuko zuen ere Melisendarraren antzokitxoak apur bat biratzeko aukera, On Kixote, Santxo eta ikuskizunari begira dauden gainerako pertsonaiak ez ziezaieten ikusleei bizkarrik eman, Pariseko eskularruzko txotxongiloekin gerta bezala.

La gira española de 1925 con *El retablo de Maese Pedro*.

Pese al éxito de su Retablo, Falla seguía preocupado con los títeres. Por un lado sospechaba que para muchos interferían en la atención necesaria para la música. Por eso para la gira española que se preparaba para el año 1925 intentó exigir que se celebraran dos sesiones, una exclusivamente musical y la segunda con representación. Esto añadía todavía más problemas económicos al desplazamiento de la Orquesta Bética de Cámara, puesta en marcha en la primera audición musical de *El retablo de Maese Pedro* en el Teatro San Fernando en Sevilla, el 23 de marzo de 1923, y presentada oficialmente el 11 de junio de 1924, con el desbordante entusiasmo del violoncelista Segismundo Romero (PASCUAL, 1976, p. 45). A eso había que añadir todo el artificio escénico y el personal de manipulación.

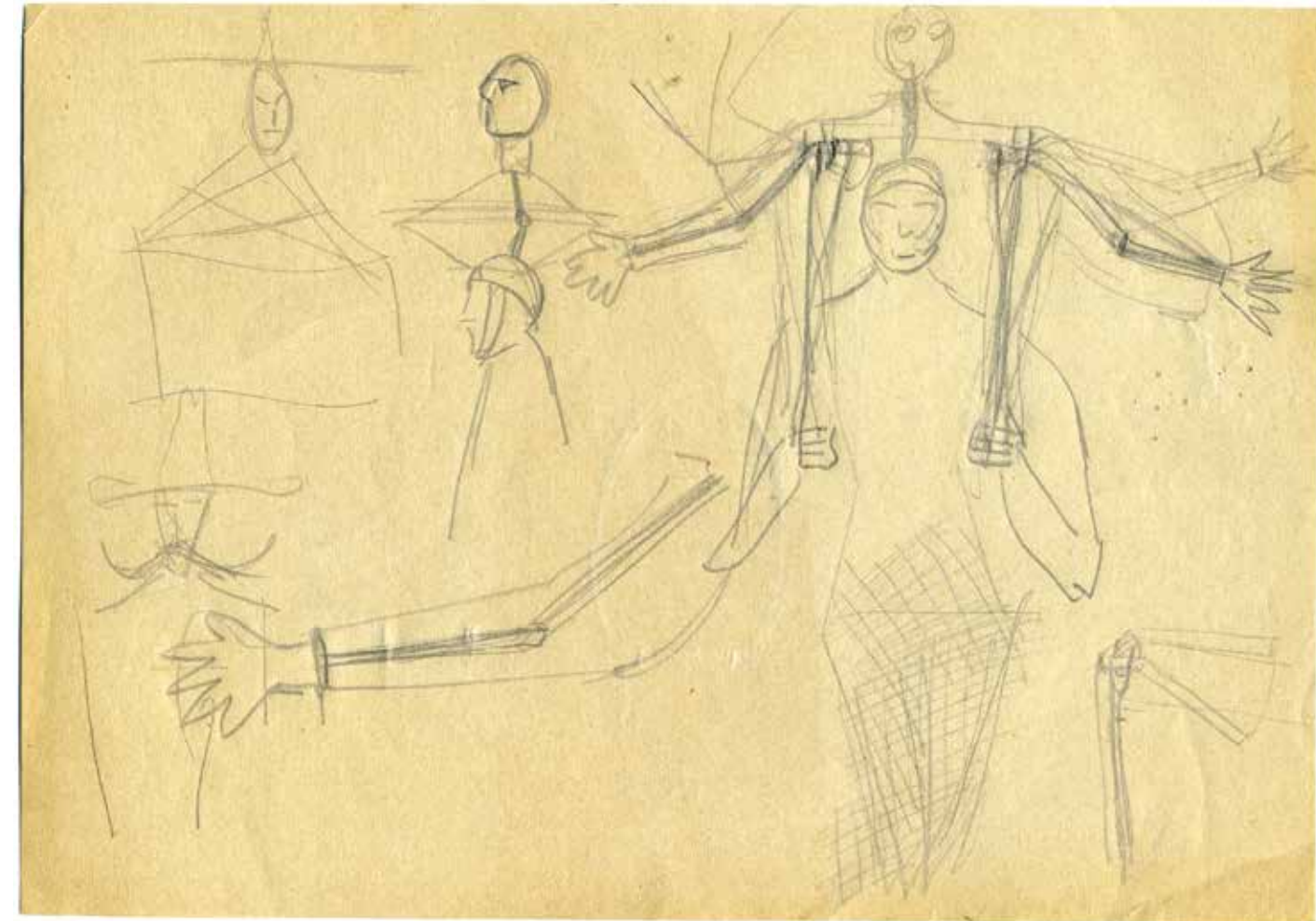
Además Falla debió de pensar que los títeres de guante cumplían bien en el salón de la Polignac pero se quedarían pequeños en los teatros donde se iban a desarrollar los conciertos. También se estudió el girar ligeramente el retablo de Melisendra para que don Quijote, Sancho y demás personajes asistentes a la función no permanecieran de espaldas al público, tal como había acontecido con los títeres de guante en París.

Eszenografiako zereginak Parisen bezala banatu ziren: Ángeles Ortiz, Viñes eta Lanz. Baina, oraingoan, Lanzek eraiki zuen guzti-guztia. Ángeles eta Viñesek postaz bidali zituzten beren zirriborroak Granadara. Bentako pertsonaiak giza tamainakoak ziren eta On Kixote, are handiagoa. Panpina haiek, kartoizko buruak izan arren, pisutsuak eta animatzeko zailak ziren oso. Lanzek manipulazio-sistema bat zirriboratu zuen, urte horietan benetan harri-garria zena. Ez dut erreferentziarik Europar antzekorik egin zen inguruan, baina Ekialdeko herri-antzerkian eta beste kontinente batzuetan bazen halakorik. Adibide hurbilena prozesioetako erraldoien manipulazioan eta inauterietako figuretan aurkitzen dut. Gaur egun txotxongilo eramangarria manipulazio-teknika bat gehiago da, baina 1925 urte-hasieran berritasun bat zen Europako antzokietan. Lanzek, berriz ere, bidea urratzen zuen.

Bira Sevillan hasi zen, 1925eko urtarrilaren 30ean, eta beste hiri batzuetara hedatu zen: Valentzia, Bartzelona, Zaragoza eta Bilbo, kasu. Bética orkestrak kritikak jaso zituen interpretatutako zenbait pieza zirela eta, baina antzokitxoari laudorioak ia ahobatezkoak izan ziren. Txotxongiloak prestigiozko kultur zirkulu-letarako arloteegiak direla uste dutenen kasuan izan ezik, jakina. Beti baitaude halakoak.

El reparto de papeles escenográficos siguió igual al de París: Ángeles Ortiz, Viñes y Lanz. Pero fue Lanz, esta vez, el que construyó absolutamente todo. Ángeles y Viñes enviaron sus bocetos por correo a Granada. Los personajes de la venta debían de ser de tamaño natural y don Quijote era incluso más grande. Aquellos muñecos, pese a que sus cabezas eran de cartón, resultaban muy pesados y difíciles de animar. Lanz esbozó un sistema de manipulación realmente sorprendente en aquellos años. No poseo referencias de que en Europa se hiciera algo similar, aunque sí existía algo similar en el teatro popular de este y otros continentes. Lo más cercano lo encuentro en la manipulación de gigantes de procesión o figuras de carnaval. Hoy en día la marioneta transportable es una más de las técnicas de manipulación pero a principios de 1925 eso era una novedad en los teatros europeos. Lanz volvía ser un precursor.

La gira comenzó en Sevilla el 30 de enero de 1925 y se extendió por otras ciudades como Valencia, Barcelona, Zaragoza y Bilbao. Aunque la orquesta Bética recibió ciertas críticas sobre algunas de las piezas interpretadas, casi todas son unánimes en su alabanza en cuanto al *Retablo*. Salvo, claro, aquellos que consideran a los títeres como algo impresentable en un círculo cultural de prestigio. Que siempre los hay.



1925eko Espainiako biran mugitzeko sistemaren zirriborroa.
Boceto para sistema de manipulación en la gira española de 1925.

Lanz El Retablaren ostean

El Retablo hamarraldi luzez jarraitu zuen munduari biran, baina Lanzek ez zuen gehiago parte hartu. Ángeles Ortizek eta Viñesek Amsterdameko 1926ko emanaldian parte hartu zuten. Eszenako zuzendaritza Luis Buñuelen esku geratu zen; panpinekin zuen eskarmentu faltaren beldurrez, bentako pertsonaiak mozorroz estalitako aktoreak izan zitezela erabaki zuen. Nueva Yorken, 1925ko abenduan, Remo Bufano izan zen planteamendu eszenikoaren arduraduna eta hari-txotxongilo handiak erabili zituen; nik miretsitako Otto Morach eskultore suitzarrak gauza bera egin zuen Zürichen 1926an, tamaina askoz ere txikiagoan. Orduetik, mundu osoan ehunka aldiz antzetzu dute *Retabloa*. Luis Escobarrek antzetzu zuen, Espainia frankistan. Podrecca en Argentina, Bartolozzi en México. Actualmente han acometido su escenografía españoles tan célebres como el pintor Miquel Barceló margolariak eta Javier Mariscal diseinatzaileak, kasu. Azkenaldiko proposamenen artean, Enrique Lanz dagokio nabarmenena, Hermenegildoren bilobari. Eszenaratze itzela planteatu du, bentako ikusleak txotxongilo erraldoi bihurtuta: On Kixotek zortzi metro eta erdi neurtzen ditu zutik, eta antzokitxoan dauden zenbait figurak, Karlomagno, adibidez, lauzpabost metro dituzte. Poliestireno hedatuz, beira-zuntzez, goma-aparrez eta beste material batzuek egindako figurak, errailekin, kableekin, kontrapisuekin eta pertikekin mugiaraziak. Txundituta utziko lukete Hermenegildo aitona, baita, ziur aski, Falla bera ere. Enrique Lanzek, ofizialki 1981an sortutako Etcetera konpainiaren zuzendariak, ia 30 urtez ondutako bizi-erronka bat da eta ospe handiko oholtzak ibili ditu: Madrilgo Teatro Real Antzokia, Bilboko Arriaga Antzokia, Bruselako Palais des Beaux-Arts kulturgunea, Sevillako Teatro de la Maestranza antzokia edo lehenengoz estreinatu zen antzokia, Bartzelonako Lizeoa, non kritika espezializatuak eszena zuzendaritza onenaren 2008-2009ko denboraldiko saria eman baitzion.

Lanz después del *Retablo*.

El *Retablo* prosiguió con su gira mundial durante décadas pero Lanz ya no colaboró más. Ángeles Ortiz y Viñes participaron en la sesión de Amsterdam de 1926 donde la dirección escénica correspondió a Luis Buñuel que, asustado por su inexperiencia con muñecos, decidió que los personajes de la venta fueran actores cubiertos por máscaras. En Nueva York, diciembre de 1925, fue Remo Bufano el responsable del planteamiento escénico con grandes marionetas de hilo, algo que en tamaño mucho menor siguió mi admirado escultor suizo Otto Morach en Zürich, 1926. Desde entonces el *Retablo* se ha representado cientos de veces en todo el mundo. Lo hizo Luis Escobar en la España franquista. Podrecca en Argentina, Bartolozzi en México. Actualmente han acometido su escenografía españoles tan célebres como el pintor Miquel Barceló o el diseñador Javier Mariscal. La más notable de las últimas propuestas ha correspondido a Enrique Lanz, el nieto de Hermenegildo, que ha planteado una colosal puesta en escena donde los espectadores de la venta son marionetas gigantes, Don Quijote mide de pie ocho metros y medio, mientras que algunas del retablo, como Carlomagno, están entre los cuatro y los cinco metros. Figuras de poliestireno expandido, fibra de vidrio, goma espuma y otros materiales que se mueven con rieles, cables, contrapesos, pértigas. Algo que hubiera fascinado a su abuelo Hermenegildo y, probablemente, a Falla. Un reto vital que Enrique Lanz, director de la compañía Etcetera, fundada oficialmente en 1981, ha madurado durante casi treinta años y que ha recorrido espacios escénicos como el Teatro Real de Madrid, el Teatro Arriaga de Bilbao, el Palais des Baux-Arts de Bruselas, el Teatro de la Maestranza de Sevilla o el lugar de su estreno absoluto, el Liceo de Barcelona, donde la crítica especializada le concedió el premio a la mejor dirección de escena de la temporada 2008-2009.

Lanzek Granadan jarraitu zuen, bere bizimodu xumearekin, esperientzia eszenografiko berrietan gero eta murgilduagoa, behin zubi eta haitzen gainean dantzan ziren sorgin haien zirriborroak zirriborro geratu zirenean, Títeres de Cachiporra konpainiak ez zuen eta inoiz bigarren saiorik eman. Lorcak 1923ko irailean Ciria y Escalanteri helarazitako eskutitzean (gorago egin zaio erreferentzia) aipatzen dituen guztietatik, baliteke benetan bakar bat ere ez jarri izana Fallaren musika infernutarrak lagundutako sorgin-ipuina hartan lanean. Baina aipatu gabe utzitako Lanzen familia artxiboan gutun-azal bat dago gordeta, Lanzen marrazkiz betetako hogeita hamar orri dituela barruan, baita folio batzuk ere, istorio horren inguruko oharrekin. Etcétera konpainiak Granadako Zientzien Parkean egindako erakusketaren katalogo zoragarrian aurkeztu ziren lehen aldiz (Martínez, 2012, 40-44 or.).

Lanz prosiguió con su modesta vida en Granada, envuelto cada vez más en nuevas experiencias escenográficas una vez que aquellos bocetos de brujas danzando sobre puentes y riscos, no pasan de bocetos porque los Títeres de Cachiporra no acaban de presentar su segunda sesión. De todos los que menciona Lorca en la carta, referenciada arriba, dirigida a Ciria y Escalante en septiembre de 1923, es posible que ninguno se pusiera a trabajar de veras en el cuento de brujas con música infernal de Falla. Pero de Lanz, al que no menciona, se guarda en el archivo familiar un sobre con treinta hojas llenas de dibujos más otros folios con apuntes en torno a esta historia, algunos de los cuales se presentan por primera vez en el magnífico catálogo de la exposición de la compañía Etcetera en el Parque de las Ciencias de Granada (MARTÍNEZ, 2012, pp. 40-44).



Sorginentzako zirriborroa.
Boceto para Brujas.
Lanz, 1923-1924.



Calderon-en auto sakramentalaren argazkia.
Fotografía del auto sacramental de Calderón, 1927.

Lanz Granadako Ateneoaren bazkide egin zen: El Rinconcilloko tertuliakideen bultzadaz sortutako gune bat, Arte Zentro «usteldua»-ri, kultur arloko kontserbadurismoaren erdiguneari, aurka egiteko asmoz. Jarduera garrantzitsua garatu zuen han, eta horrek Arte Plastikoen saileko kide izatera eraman zuen, baita presidente ere, 30eko hamarkadan.

1927an bere lan biribilenetakoa gauzatu zuen: Calderónen *El gran teatro del mundo* auto sakramentalerako eszenografia. Alhambra Aljibeen patioan muntatu zuten, Corpus-eguna ospatzeko. Ikuskizun hartan Granadar artista eta irakasle ugari hartu zuen parte. Manuel de Fallak Pedrellen piezak moldatu zituen, baita Alfonso X.aren kantiga bat ere, Ángel Barriosek zuzendutako orkestrarako. Antonio Gallego Burín zuzendari literario eta aktore moduan jardun zuen.

Hermenegildo Lanzek antzokia eraiki zuen, dekoratuak eta figurinak egin zituen, eta luminoteknia diseinatu zuen. Ikuskizunaren arrakastak, sekulakoa izanik, berehala izan zuen oihartzuna herrialde osoan. Hainbat egunkaritan idatzi zituzten ekitaldiari buruzko erreseinak. «[...] Euforia ez zen arbitrarioa, ezta odolberoa ere. Lanzen eszenografiak lehen eszenatik bertatik txunditu zituen ikusleak, Egilea zeruan ibiltzen agertzen ibenetik. Zerua asmamen handiz zegoen irudikatuta: oihal handi bat zulatuta eta azpitik argizatuta (Mata, 2003, 34 eta 37 or.).

Se hace socio del Ateneo de Granada, fundado por impulso de los tertulianos del Rinconcillo para oponerse al “putrefacto” Centro Artístico, foco del conservadurismo cultural. Desarrollará en él una importante actividad que le llevará a ser vocal de la sección de Artes Plásticas e incluso presidente en los años treinta.

En 1927 llevará a cabo una de sus obras más redondas: la escenografía para *El gran teatro del mundo*, autosacramental de Calderón, que se montó en el Patio de los Aljibes de la Alhambra para celebrar el Corpus. Numerosos artistas y profesores granadinos participan en aquella representación. Manuel de Falla adaptó piezas de Pedrell y una cántiga de Alfonso X para la orquesta que va a dirigir Ángel Barrios. Antonio Gallego Burín interviene como director literario y actor.

Hermenegildo Lanz se encarga de la construcción del teatro, realización de decorados y figurines, así como del diseño de la luminotecnica. El éxito del espectáculo, apoteósico, tuvo inmediata repercusión en todo el país. Numerosos periódicos reseñaron el acontecimiento. [...] La euforia no era arbitraria ni impetuosa. La escenografía de Lanz embelesó a los espectadores desde la primera escena, cuando aparece el Autor caminando sobre el firmamento, ingeniosamente recreado con un gran telón agujereado e iluminado desde abajo (MATA, 2003, pp.34 y 37).

Emanaldiaren oihartzuna Lorcarenganaino iritsi zen, Dalirekin Cadaquésen zela, eta Fallari idatzi zion, azkenean Lanzen merezimen-
duak aitortzen:

Auto sakramentalena arrakasta handia izan da azkenean, Espainia osoan, baita gure lagun Lanzen arrakasta ere; egunez egun, eta xume-xume, gure miresmen handiena bereganatzea lortzen du (Anderson eta Maurer, 1997, 497 or., 1927ko uztaila amaierako eskutitza).

1935an beste lan eszenografiko bikain batzuk egin zituen Lope de Vegaren heriotzaren hirugarren mendeurrenaren oroigarri gisa, berriz ere Antonio Gallego Burínekin zuzendari literario moduan eta Fallaren musika-moldaketekin. 1935eko eta 1941ko data duten idatzi pertsonal batzuetan, kexu da bere zeregin garrantzitsua ahaztua izan delako, beste batzuen mesedetan (Gallego Burínez ari da, zalantzarik gabe), hala Calderónen auto sakramental egitean nola Loperen lanetan (Mata, 2003, 34-40 orrialdeak eta eranskinetako 148-154 orrialdeetan).

Lorcaren La Barracari argazkiak atera zizkion, FUEko (Federación Universitaria de Estudiantes, joera errepublikano eta ezkertiarrekoak) ikasle gazteen La Carreta taldea sortzen lagundu zuen. Burura datorkit beti «Hoffman-en ipuin baterako» eszenografia zoragarria, 1929ko Eskualdeko Arte Erakusketarako aurkeztutako maketa bat. Maketa horretan agerian geratzen da bere jakinduria eszenikoa, baita Gordon Craig-en lanen berri zuela ere. Haren familiak gogoratzen duenez, Europan izandako aurrerabide artistiko eta eszenografikoak jasotzen zituzten liburuz josita zeukan liburutegia.

La repercusión de esta representación llega a Lorca, que está en Cadaqués con Dalí y que escribe a Falla, reconociendo al fin los méritos de Lanz:

Lo de los autosacramentales ha sido por fin un gran éxito en toda España y un éxito de nuestro amigo Lanz, que día tras día y modestamente consigue ganar nuestra máxima admiración (ANDERSON y MAURER, 1997, p. 497, carta de finales de julio 1927).

Realizará en 1935 algunos otros brillantes trabajos escenográficos para conmemorar el III centenario de la muerte de Lope de Vega, repitiendo con Antonio Gallego Burín como director literario y con las adaptaciones musicales de Falla. En unos escritos personales, con fechas de 1935 y 1941, se quejará del olvido de su importante papel, en beneficio de otros (se dirige sin duda a Gallego Burín), tanto en la realización del autosacramental de Calderón como en las obras de Lope (MATA, 2003, pp. 34-40 y en apéndices pp. 148-154).

Fotografía a La Barraca de Lorca, colabora en la creación del grupo La Carreta, de jóvenes estudiantes de la FUE (Federación Universitaria de Estudiantes, de carácter republicano e izquierdista). Me viene siempre a la memoria una excepcional escenografía “para un cuento de Hoffman”, maqueta que presentó para la Exposición Regional de Arte, celebrada en octubre de 1929. La sabiduría escénica y el conocimiento de los trabajos de Gordon Craig se hacen patente en esa maqueta. Su familia recuerda que su biblioteca estaba surtida de libros que recogían los avances artísticos y escenográficos que se daban en Europa.

Gerra, laztura, izua. Lanzen azken txotxongiloak

García Lorcaren atxiloketak Lanzen bizkar-muina desegin zuen. Falla, biziki katolikoa bera, eta ordena konstituzionalaren aurka matxinatu zirenen miresmenaren eta begiramenaren jabe, Gobernu Zibilera joan zen. Ez zuen ezer lortu, ordea, eta bere baitara eta errezoa bildu zen poetaren isileko hilketaren berri jaso zuenean.

Granada beldurrez gainezka zen, eta ugariak izan ziren salaketa, erregistro, atxiloketa eta fusilatzeak. Indar kontserbadoreek pikete falangistak bidali zituzten gerraren alderdirik zikinena gauatzera. Lanzen inongo kalterik gabeko paper eta marrazkiak suntsitu behar izan zituen, Lorcarekin, Fernando de los Ríos ministroarekin edo orain aberriaren traidoretzat jotako El Rincocilloko tertuliakideekin lotu zezaketelako. Berehala, atxilotu eta marrazketa-irakasle postutik kendu zuten. Faxisten errepresio bortitzenetakoa maisu-maistrei zuzendu zitzaion. José María Pemán poeta eta dramagileak sinatu zuen, Frankoren Estatu-ko Aldizkari Ofizialean, gobernu errepublikanoaren aldeko jarrera erakutsi zuten irakasle guztiak ezabatu, espedientatu edo erbeste-ratzeko agindua, Burgosen. Maisu-maistrei beren kideak inongo kontzientzia arazorik gabe salatzeke eskatzen eta agintzen zien. Ez zen beharrezkoa alderdi errepublikanoaren bateko kide izan zitezela, nahikoa zen alderdiaren edo militanteren baten aldeko jarrera erakutsi izana (BOE, 52, 1936-12-10, 360-361 or.).

La Guerra, el horror, el miedo. Sus últimas marionetas.

La detención de García Lorca funde la médula espinal de Lanz. El muy católico Falla, admirador y considerado también por los que se han levantado contra el orden constitucional, acude al Gobierno Civil pero no consigue nada y se retira en sí mismo y en la oración al conocer el subrepticio asesinato del poeta.

Granada está empapada de miedo, delaciones, registros, detenciones y fusilamientos. Las fuerzas conservadoras envían a los piquetes de falangistas a cumplir con la parte más sucia de la guerra. Lanz, que ha tenido que destruir inocentes papeles y dibujos que le podían relacionar con Lorca, con el ministro Fernando de los Ríos o con tertulianos del Rinconcillo considerados ahora traidores a la patria, será detenido brevemente y enseguida depurado de su puesto de profesor de dibujo. Una de las represiones más feroces de los nuevos fascistas se dirige contra maestros y maestras. El poeta y dramaturgo José María Pemán será el que firme en el Boletín Oficial del Estado franquista en Burgos, la eliminación, depuración o destierro de todos aquellos enseñantes que habían demostrado tener simpatía por el gobierno republicano. Apela y exige a los maestros el que delaten, sin ningún problema de conciencia, a sus compañeros. No era necesario el estar afiliado a algún partido republicano, bastaba con haber demostrado simpatía por ellos o por alguno de sus militantes (BOE, 52, 10-12-1936, pp. 360-361).

Instrukzio Publikoko Batzorde Depuradoreak, 1936ko urrian, ofizialki kendu zion Lantz marzketako katedradun lana eta soldata (Mata, 2003, 94. or.); estraofizialki, aldiz, Gerra hasieratik ari zen gertatzen. Familia etsai artean eta baliabiderik gabe geratu zen. Francok berak zuzenean izendatu zuen Manuel de Falla Espainiako Institutuaren zuzendari izateko (Estatu Berriko Akademia, Museo eta Ikerketa eta Kultur Zentro guztiak bilduko dituen erakundea). Hark uko egin zion –ez beldurrik gabe, osasun-egoera gaixobera eta ahula argudiatuz eta kargua jabe gabe utzita–, eta erabakitazenez mugitu zen bere lagun Hermenegildo laguntzeko. Behin, antza, fisikoki desagerrarazi ez zezatela lortuta –edozein unetan gerta zitekeen zerbait–, Pemáni eskatu zion haren alde hitz egin zezala, depurazioa eten ziezaioten. Fallaren itzal handia tartean, Pemánekin ez zuen izan hari entzutea beste aukerarik, baina ezin zuen errukia eskatu, berak adierazi baitzuen, aipatutako aldizkari ofizialean, salatze eta zigorrak aplikatzeko adorerik ez zutenak etsaiari laguntzearen errudun zirela. Fallak, hala ere, azkenean lortu zuen bere helburua, eta Lanz hirugarren kategoriarara pasa zuten: irakasle lana itzuli zioten, baina 1938an Logroñora erbesteratu zuten. Gutxienez, familiak jatekorik izango zuen. Erbestean hilabete batzuk eman ondoren, Lanz Granadara itzuli ahal izan zen, 1938ko apirilean emandako agindu baten bidez, Lanzek berak aspaldiko lagun batekin egindako kudeaketei (Erregimen berriko hierarka Alfonso García Valdecasasekin) eta Fallak bere aldetik egiten jarraitutako kudeaketei esker.

Denboraldi beltz horretan Lanzek egikera bikaineko txotxongilo-buru batzuk zizelkatu zituen. Dibertimendu hutserako, burutik beldurra kentzeko, batzuek diotenez. Fallak hala iradoki ziolako, beharbada antzezteko, diru-sarrerarik ez zuenez, beste batzuen ustez. Kontua da Lanzek, bere familiak gordetako idatzi batean, orga eta astoa hartu eta txotxongilo horiekin

La Comisión Depuradora de Instrucción Pública suspende oficialmente de empleo y sueldo a Lanz como Catedrático de dibujo en octubre de 1936 (MATA, 2003, p.94), extraoficialmente ya ocurría desde el inicio de la Guerra. La familia se queda sin recursos en territorio hostil. Manuel de Falla, que llegará a ser designado directamente por Franco para dirigir el Instituto España (organismo que va a aglutinar a todas las Academias, Museos y Centros culturales y de investigación del Nuevo Estado) – algo que él rechazará, no sin temor, alegando su delicado estado de salud y no tomando posesión–, se moviliza con decisión para defender a su amigo Hermenegildo. Aparentemente logrado el que no sea eliminado físicamente, algo que pudo ocurrir en cualquier momento, se encarga ahora de intentar que Pemán interceda para que se suspenda su depuración. Pemán no puede sino hacer oído ante las peticiones de persona tan influyente como Falla pero no puede exigir conmiseración cuando él mismo ha afirmado en el Boletín Oficial mencionado que aquellos que no tienen el coraje de denunciar y aplicar las sanciones han de ser reos de colaboración con el enemigo. Pero al fin, Falla consigue su objetivo y se pasa a Lanz a la tercera categoría: se le repone como profesor pero es desterrado en enero de 1938 a Logroño. Al menos, su familia va a poder comer. Tras unos meses de destierro, las propias gestiones de Lanz ante un antiguo amigo, Alfonso García Valdecasas, ahora jerarca del Régimen, así como las gestiones que continúa haciendo Falla, hacen que pueda regresar a Granada por orden dictada en el mes de abril de 1938.

Durante este negro periodo Lanz talló unas cuantas cabecitas de títeres de una factura excelente. Por puro entretenimiento, para descansar la cabeza del miedo, según algunos. Por sugerencia de Falla, quizá para actuar con ellas ya que no tenía ingresos, según otros. Lo cierto es que en un escrito de Lanz que guarda su familia se contempla la posibilidad de salir

herriz herri ibiltzeko aukera planteatzen duela. Badira Bizar Urdin bat, musikari bat, deaburu bat, herriko ergela, xitala eta gogora *La niña que riega la albahaca* neska ekartzen didan anderetxo bat, baina beltzaranagoa eta handiagoa. Badira bi garezur, Heriotza antzezteko. Heriotzaren presentzia barru-barruan nabaritu zuen Lanzek, Fallak Argentinara bidaiatu zuenean, Francok Espainia Berrian ohore-postu bat eman nahi ziola-eta, asmo horiei ihesi nonbait. Fallak esan zuen atsedean hartzeko eta osasunez berroneratzeko egiten zuela bidaiaria, baina Lanzek eta inguruko lagunek susmo zuten ez zutela gehiago ikusiko. Falla katoliko sutsuak atzean utzi zuen Erregimen anker eta zoro baten bertsio katoliko lazgarri hura.

con una carreta y un burro a recorrer los pueblos con aquellos títeres. Hay un Barba Azul, un músico, un demonio, un bobo de pueblo, un pillo y una señorita que a mí me recuerda a la Niña que riega la albahaca, pero más morena y más crecida. Hay dos calaveras que representan a la Muerte. La presencia de la muerte la nota Lanz en sus huesos cuando Falla, más o menos huyendo de las pretensiones de Franco de otorgarle un puesto de honor en la Nueva España, emprende viaje a Argentina. Afirma Falla que lo hace para descansar y recuperar su salud, pero Lanz y los amigos que le rodean presienten que no lo van a ver más. El muy católico Falla abandona una horrible versión católica de un Régimen cruel y necio.



Buruak / Cabezas, 1938.



Foto familiar con la marioneta Totolín txotxongiloarekin argazki familiarra.

Gerra amaitu eta gutxira Rosana Picci italiarrak (edo italiar-brasildarrak) zuzendutako txotxongilo-konpainia bat agertu zen. Espainia osoko antzokietan antzeztu zuten (Madril, Bartzelona), 1940ko hamarkadaren lehen erdialdean. Lindo Franceschik, konpainia hartatik banandu, eta bere konpainia sortu zuen. Nagusiki Andaluzian antzeztuko zuen. Lanz, hari-tekniaren lilurapean, gerturatu egiten zitzaion, jakinminaren, sinpatia pixka baten eta zigarro gorri batzuen truke txotxongiloari begiratzeko utz ziezaion. Harreman horietatik sortuko zen beharbada Totolín, haren azken txotxongiloa, familiaren aurrean bai, baina programatutako emankizunetan inoiz antzeztu ez zuen harizko pailazoa. Antzeztu zuen, ordea, Madrilgo Arkitektura Eskolako korridoreetan, Hermenegildo semeak eramanda. Dena dela, Lanzekin, ezin da sekula jakin noraino iritsi zitezkeen egiten zituen lantxoak. Totolínek *La Estafeta Literaria* aldizkari orrialdeetan izan zuen bizitza publikoa, Lanzen lagun Antonio Covaledak *La vida al revés, circo* es izenburupean argitaratutako atal batean agertu baitzen. 1944ko abuztutik aurrera, eta urtebetez baino gehiagoz, *Filosofía de Totolín* izenburuko artikulua batzuk agertu ziren orrialde horietan.

Lanzen ihesbide eskasetako bat izan zen. Covaledak txotxongiloaren marrazki bat eskatu zion, eta aldizkarian argitaratu zuen, panpinaren gogoeta eta ohar moral eta filosofikoekin batera. Panpinak zioen 1923ko Errege Egunean jaio zela bera, Manuel de Fallaren eta Federico García Lorcaren parte-hartzearekin egindako txotxongilo-saio batean. 1944an probokazioa zen Lorca aipatzea, baina panpina bat zenez hizketan... Panpinaren bitartez, Covaledak argitara atera zituen, osorik zein laburturik, Lanzen bere eskutitzetan adierazitakoak: «inbidia eta nagikeriari, sentimenaren hezkuntzari, adostasun sozialari... buruz egiten zituen gogoeta malenkoniatsuak» (Mata, 2003, 115 or.).

Al poco de acabar la Guerra va a aparecer una compañía de marionetas que dirige la italiana (o ítalo-brasileña) Rosana Picchi. Actuará por teatros de toda España (Madrid, Barcelona, etc) durante la primera mitad de la década de los cuarenta. De ella se escindió y fundó su propia compañía Lindo Franceschi, que debió de actuar preferentemente por Andalucía. Lanz, admirado por la técnica del hilo, se le acercaba para que a base de curiosidad, simpatía y cigarrillos rubios, le dejara observar sus marionetas. De aquellos contactos debe surgir Totolín, su última marioneta, un payaso de hilos que actuó para la familia pero nunca en una función programada, aunque sí en los pasillos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde lo llevó su hijo Hermenegildo. Aunque con Lanz, nunca se sabe a dónde pueden llegar las cosas pequeñas que realizaba. Totolín tuvo su vida pública desde las páginas de la revista *La Estafeta Literaria*, en una sección que llevaba su amigo Antonio Covaleda con el título de *La vida al revés, circo* es. A partir de agosto de 1944, y durante más de un año, en esa página aparecieron unos artículos que llevaban por título *Filosofía de Totolín*.

Va a ser una de las pocas vías de escape de Lanz. Covaleda le va a pedir un dibujo de la marioneta y la publica en la revista, junto a las reflexiones y observaciones morales y filosóficas del muñeco. Este afirma haber nacido en una sesión de títeres que se celebró el día de Reyes de 1923 con la participación de Manuel de Falla y Federico García Lorca. Nombrar a Lorca en 1944 era una provocación, pero como lo decía un muñeco... A través de ese muñeco, Covaleda publica o resume las cartas que Lanz le envía comentando sus "melancólicas cavilaciones sobre la envidia y la pereza, la educación de la sensibilidad, la concordia social..." (MATA, 2003, p. 115).

1945eko Mundu Gerraren amaierak ondoez samingarria ekarri zien hala atzerrian nola aberrian erbesteratutako espainiarrei: ordu-rako ziur ziren Francoren Erregimenak luze iraungo zuela. AEBren eta SESBaren arteko Gerra Hotzaren hasierako urratsen ondorioz, herrialde demokratikoez Francoren esku utzi zituzten espainiarrak, egin ezaz haren erregimen totalitarioa astiro noiz ustelduko zain. Lanzek, bere buruan preso, isilean pairatu zituen bere patua eta kongruentziarik eza. Etxetik kanpo, erabateko mendetasuna agertu behar zion Erregimenari, baita eskaintza osoa ere. Etxe barruan, bere beldur eta koldarkeriak barruak jaten zizkioten. Ankerra izan bazen beste herrialdeetara ihes egin behar izan zutenen patua, ez zuten gutxiago sufritu kalera irten orduko egunerokoaren lotsa jasan behar zutenek. 1949an, iragana zela-eta susmagarritzat jotakoek nahitaez egin beharreko doktrinatzeko ikastaro ohikoetako batean, Lanzek buruko isuri bat izan zuen kale erdian. Handik ordu gutxira hil zen. (MATA, 2003, 118 or.)

Francoren Espainian botere kulturala bidegabeki zutenek ahaleginak eta bi egin zituzten artista eta intelektual askoren lana eta poza zapuzteko. Asmo bera izan zuten ere, Lanzek gure kulturaren Zilarrezko Aroaren une giltzarri jakin batzuetan txotxongiloei egingako ekarpenei bagagozkie. Lanzen familiak zintzo eta zorrotz eutsi dio hark utzitako ondareari. Orain, erakusgai dagoela, arteak garai hartan izandako une gorenaren eta bizitasunaren lekuko da.

El fin de la Guerra Mundial en 1945 trae a los españoles del exilio exterior y a los del exilio interior una dolorosa desazón: el convencimiento de que el Régimen de Franco va a durar mucho tiempo. Los pasos del inicio de la Guerra Fría entre USA y la URSS van a traer la consecuencia de que los países democráticos dejan a los españoles en manos de Franco, esperando por omisión que se pudra lentamente su Régimen totalitario. Lanz, encerrado en las paredes de su cabeza, sufre silenciosamente su destino y su incongruencia. De puertas afuera ha de aparentar sumisión absoluta e incluso entrega al Régimen. De puertas adentro se carcome por su temor y su cobardía. Si cruel fue el destino con los que tuvieron que huir a otros países, no menos cruel fue el que padecieron los que tenían que soportar la ignominia todos los días, en cuanto salían a la calle. En 1949, a la salida de uno de los habituales cursillos de adoctrinamiento que debían seguir obligatoriamente todos aquellos sospechosos por su pasado, Lanz sufrió un derrame cerebral en plena calle. Murió unas horas más tarde. (MATA, 2003, p. 118)

Los detentadores del poder cultural en la España franquista hicieron lo posible y lo imposible para callar la obra y la alegría de muchos artistas e intelectuales. Con las aportaciones de Lanz a los títeres en determinados momentos claves de la Edad de Plata de nuestra cultura intentaron hacer lo mismo. Su familia ha guardado casi religiosamente su legado. Expuesto ahora da testimonio de lo que fueron aquellos momentos de apogeo y vitalidad artística.

Bibliografía esencial del sobre Hermenegildo Lanz

ANDERSON, Andrew y MAURER, Christopher (1997). *Epistolario completo. Federico García Lorca*. Cátedra, Madrid.

CASTILLO HIGUERAS, José Miguel (1994). Editor del catálogo *Hermenegildo Lanz. Granada y las vanguardias culturales (1917-1936)*. Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Granada.

GIBSON, Ian (1985). *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York 1898-1929*. Grijalbo, Barcelona.

Hermenegildo Lanz y las Vanguardias Culturales (1978). Catálogo exposición, textos de José Miguel Castillo Higuera y Hermenegildo Lanz, Granada.

LANZ, Enrique (2008). *Hermenegildo Lanz y los títeres*. En AAVV, *Ventana al títere ibérico/Window to Iberian puppetry*. SEACEX - CIT, Madrid, pp. 63-80.

MARTÍNEZ, Yanisbel (2009). "Le retable de maître Pierre ou l'histoire qui revient". *Puck. La marionnette et les autres arts*, 16 (*L'opéra des marionnettes*), pp. 79-88.

MARTÍNEZ, Yanisbel (2012). *Hermenegildo Lanz y los títeres*, editora de Títeres, 30 años de Etcétera. Parque de las Ciencias - Etcétera, Granada, pp. 28-47.

MARTÍNEZ, Yanisbel (2016). "En busca de la niña que riega la albahaca". *Fantoche, Arte de los títeres*, 19, pp. 102-124.

MATA, Juan (2003). *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*. Diputación de Granada.

MENARINI, Piero (1989). "Federico y los títeres: cronología y dos documentos". Boletín de la Fundación Federico García Lorca (Madrid), 5, Junio, pp. 103-128.

MENARINI, Piero (1999). Edición de Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*. Cátedra, Madrid.

MORA GUARNIDO, José (1923). "Crónicas granadinas. El teatro cachiporra andaluz", *La Voz* (Madrid), 12-01-1923, p. 2.

MORA GUARNIDO, José (1923). "Crónicas granadinas. El teatro cachiporra de Andalucía", *La Voz* (Madrid), 19-01-1923, p. 2.

MORA GUARNIDO, José (1958). *Federico García Lorca y su mundo*. Losada, Buenos Aires.

PASCUAL, Pascual (1976). Manuel de Falla. Cartas a Segismundo Romero. Ayuntamiento de Granada.

Persia, Jorge de (1993), (Dir.) *Hermenegildo Lanz escenógrafo. Las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)*. Catálogo exposición, Granada.

PORRAS, Francisco (1995). *Los títeres de Falla y García Lorca*. UNIMA - CDTB, Madrid.t

3.



Salvador
Bartolozzi,
1929.

SALVADOR BARTOLOZZI

Marrazketa berri bat eta haurrentzako antzerki mota berri bat

Espainian antzerkiaren eraberritzeari buruz inoiz argitaratutako liburu onenetako batean, Dru Doughertyk eta M^a Francisca Vilches de Frutosek koordinatutako 1992ko *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)* liburuan, non Espainiako XX. mendeko antzerkiaren ikastun aditu ugari hartzen baitu parte, ongi ekarritako atal askoren artean –esaterako, txotxongilo-antzerkiak prozesuan izandako eraginaren azterketa–, bada bidegabeki ahaztutako bat: haurrentzako antzerkia, oro har, eta, zehazki, Salvador Bartolozzi (Madril, 1882 - Mexiko Hiria, 1950).

Beharbada, gehiegi begirutzen ditugulako egileak, eta askoz ere gutxiago musikari, eszenografo eta baita eszena-zuzendariak ere, non eta horiexek izan zirenean eraberritzearen giltzarri. Baina, egiaz, Bartolozzi marrazkilari eta kartelgilea egile ere izan zen, eta artista gisa, oro har, lortu zuen arrakastak liburuan aipatzen diren hainbatek baino orrialde gehiago bete zituen prentsan, nahiz eta, liburuan, Benavente, Valle-Inclán, García Lorca, Alberti eta Ramón Gómez de la Sernaren muntako artistak aipatzen diren. Gutxitan izan da norbait Bartolozzi bezain berritzailea eta herriak hain maitea. Juan Ramón Jiménezek espainiar poeta eta artistei egindako deiadarra, «gutxiengora beti!», motz geratzen da parada honetan. Motz eta ia-ia barregarri.

SALVADOR BARTOLOZZI

Un nuevo dibujo y una nueva forma de teatro infantil

En uno de los mejores libros sobre la renovación teatral en España publicado en 1992, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, coordinado por Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos, con la presencia de numerosos y competentes estudiosos del teatro español del siglo XX, entre muchos aciertos, como el de la contemplación de la influencia del teatro de marionetas en todo el proceso, hay un clamoroso olvido: en general sobre el teatro infantil y, en lo particular, de Salvador Bartolozzi (Madrid, 1882 – México DF, 1950).

Quizá sea debido a que se mira demasiado a los autores y mucho menos a los músicos, escenógrafos e incluso a los directores de escena, que fueron las piezas claves para renovarlo. Pero la verdad es que el dibujante y cartelista Bartolozzi también fue autor y que su éxito como artista global ocupó muchas más páginas en la prensa que la mayoría de los mencionados, pese a tratarse de escritores tan importantes como Benavente, Valle-Inclán, García Lorca, Alberti o Ramón Gómez de la Serna. Pocas veces alguien tan innovador como Bartolozzi se convierte al mismo tiempo en alguien tan popular. El grito de Juan Ramón Jiménez a los poetas y artistas españoles, “¡a la minoría siempre!”, se queda muy corto en esta ocasión. Corto y hasta cursi.

Bartolozziren ikastun handienetako batek, David Vela aragoarrak, baieztatu moduan, XX. mendeko lehen herenean aparteko marrazkilaria eta karikatragileen belaunaldi bat agertu zen Espainian. Egiatz, urte haietan, eta batez ere 1915etik 1936ra doan aldian, orotariko artista eta intelektualen aparteko belaunaldia agertu zen. Velak Bartolozziren bertute nagusienetako zenbait laburtu zituen:

Berez trebe eta berebiziko moldakortasun tekniko baten jabe, etengabe bere burua gainditzeko ahaleginak eta berritasun oro barneratzeko ahalmen nabarmengarriak definitzen dute Bartolozziren ibilbide artistikoa; ezaugarri horiek bilakaera jarraitu eta betiere koherente bati eman zioten bide. Bere estiloak, funtsean, xalorako eta soilerako joera zuen; bere jardunak, funts horrekin bat, artearen eta literaturaren barruan itxuraz garrantzi gutxiagokoak diren esparruetan jardutera eraman zuen: karikaturak, ilustrazioak, kartelak, trapuzko eskulturak, haurrentzako ipuin eta antzerkiak... Bai orduan, bai orain, alor txikiagotzat jotakoak. Eta hala ere, Bartolozzik balioa ekarri zion berak landutako guztiari, artea hobekien definitzen duten ezaugarrietako baten bitartez txunditzeko gai: hots, soiltasun zailaren bitartez (Vela, 1996, online doktore-tesia, 3. or.).

Aita, Lucas Bartolozzi, Italiako Toscanakoa zen; ama, aldiz, Segovia probintziakoa. Batera, eskaiolazko figuren denda txiki batez arduratzen ziren Madrilén. Egoera ekonomiko estuak Claudio Coello kaleko atezaintza baten ardur hartzera eraman zituen. Ondoren inguruan izango zituen askok ez bezala, Bartolozzik bazekien zer zen beharraren beharrez leihorik gabe bizitzea. Horiek horrela, kanpoaldean zegoena begiratzeko grina sutsua piztu zitzaion. Edo hori irudikatzen.

Como afirma uno de sus mayores estudiosos, el dibujante y diseñador aragonés David Vela, en el primer tercio del siglo XX se desarrolla en España una extraordinaria generación de dibujantes y caricaturistas. En realidad, en aquellos años, y sobre todo en el periodo que va de 1915 a 1936, se desarrolla una increíble generación de artistas e intelectuales de todo tipo. Vela resume algunas de las principales virtudes de Bartolozzi:

Dotado de una facilidad innata y de una extraordinaria versatilidad técnica, la trayectoria artística de Bartolozzi se define por su continuo esfuerzo de superación y una más que notable capacidad de asimilación de toda novedad; cualidades que se traducen en una evolución ininterrumpida y en todo momento coherente. En consonancia con la esencia de su estilo, tendente a lo ingenuo y simple, su actividad le llevó a transitar los campos de aparente menor trascendencia en los ámbitos del arte y la literatura: caricaturas, ilustraciones, carteles, esculturas de trapo, cuentos y teatro para niños eran y son parcelas consideradas menores [...]; sin embargo, Bartolozzi logra aquilatar todo aquello que trata, sorprendiendo por una de las cualidades que mejor definen el arte: la difícil sencillez (VELA, 1996, tesis doctoral en línea, p. 3).

Su padre, Lucas Bartolozzi, había nacido en la Toscana italiana y junto a su mujer, natural de la provincia de Segovia, regentaron una pequeña tienda de figuras de escayola en Madrid. La apurada situación económica hizo que se ocuparan en regentar una portería en la calle de Claudio Coello. Bartolozzi, al contrario de muchos de los que luego le rodearon conoció la pobreza de vivir en una casa sin ventanas. Esa situación conduce a desear fervientemente la contemplación de lo que está afuera. O a imaginarla.

Egoera ekonomikoak hobera egin zuen haren aitak San Fernandoko Arte Ederretako Eskolako molde-lanen eta erreproduzioen tailerreko buruzagi postua lortu zuenean. Han egoten ziren Salvador eta beste seme bat, Benito, aitari laguntzen eta ikasten. Ondoren, Benitok aitari jarraitu zion karguan. Egonaldi horietan, Salvadorrek arte-teknikei buruzko ezagutza sendoak mamitu zituen. Salvador Bartolozzik hamalau urte zituen argitaratu zituen lehen aldiz bere marrazkiak, tirada eta zabalkunde handiko *Nuevo Mundo* aldizkarian.

Bartolozzik are kanporago begiratu nahi zuen. Hemeretzi urte zituela Parisera joan zen, munduko hiriburu artistikoan zer egosten zen ezagutzera. Han, artearen munduan norbait izatera iritsi nahi zuen espainiar ugari bizi zen. 1901tik 1907ra, han bilbatu zen bere izaera konplexua eta bizitzari eta gauzei buruz zuen ikuspegia. Ez zuenez baliabide ekonomikorik, ez eta diru-laguntzarik ere, ez zen Montmartre bohemioan hasi bizitzen, Villeteko bazter auzoetan baizik. Horietan, *apache*-en mundu arriskutsuaren lilurak harrapatu zuen. Haiekin bizitzen, unetik unera bizi eta gozatutako bizitzaren esentzia marrazten ikasi zuen. *Heraldo de Madrid* egunkariko korrespontsal Carlos Batlle-ren lagun egin zen, eta hark, Salvadorren adostasunarekin, bere izenean sinatuta saltzen zituen haren marrazkiak.

Laster bereganatu zuen arte-merkatariaren baten arreta –Clovis Sagot, kasu–, baita Pariseko zenbait aldizkarirena ere, *L'Art Décoratif*, esaterako, eta bere marrazkiak bere izenean argitaratzen hasi zen. Berezko gaitasuna zuen marraztutakoaren funtsa lerro bakarrera murrizteko eta zuhur aplikatzen zituen koloreak, eta horrek lehen arrakastak eman zizkion.

Mejora la situación económica cuando el padre consigue el puesto de jefe del taller de vaciado y reproducciones de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Allí ayudarán a su padre, y estudiarán, su hijo mayor, Salvador, y otro de ellos, Benito, que sucederá a su padre en el cargo. Esa estancia hace que Salvador fragüe unos sólidos conocimientos de las técnicas artísticas. Salvador Bartolozzi publica sus primeros dibujos a los catorce años en la revista *Nuevo Mundo*, de gran tirada y difusión.

Bartolozzi quiere ver todavía más afuera. A los diecinueve años marcha a París para conocer lo que se cuece en la capital artística del mundo, donde viven tantos españoles que pretenden llegar a ser alguien en el arte. De 1901 a 1907 va a crecer allí su compleja personalidad y su visión de las cosas y de la vida. Como no tiene recursos económicos, ni disfruta de beca alguna, comienza a residir no en el bohemio Montmartre sino en los barrios marginales de la Villete, donde queda fascinado por el peligroso mundo de los “apaches”. Viviendo con ellos aprende a dibujar la esencia de su vida vivida y disfrutada al minuto. Hace amistad con el corresponsal del *Heraldo de Madrid*, Carlos Batlle, que, con el acuerdo de Salvador, vende los dibujos de este, firmados con el nombre del periodista.

Pronto llamará la atención de algún marchante, como Clovis Sagot, y varias revistas parisinas, como *L'Art Décoratif*, comienzan a publicar sus dibujos ya con su propio nombre. Su innata capacidad de reducir a una línea el alma de lo que dibuja y la sabia aplicación del color le proporcionan sus primeros éxitos.

1907an Madrilera itzuli zen, familiarekin eta lagunekin hiru hilabete ematera. Baina patua itsu da, eta Espainiako hiriburuan Angustias Sánchez andaluziarraz maitemindu zelarik, bertan geratu zen. Zenbait bazekien Parisen gero eta entzute handiagoa zuela, baina ia-ia berriz hasi behar izan zuen. Ez zuen besteren aitortpena bilatzen, hainbatek bezala; askoz ere pragmatikoagoa zen, ziurrenik txikitan ezagututako eskasiak zirela-eta. Hortaz, laster bideratu zuen bere lana egonkortasun ekonomikoa lortzera. Ez zuen laudorik nahi, baizik eta marrazkiengatik ordaina jasotzea, luxurik gabe baina eroso bizi ahal izateko. Calleja argitaletxean soldata finko bat adostu zuen eta horrek aberats egin zituen jabeak. Eskaintza onenari saldu izan balio bere lana, ziur aski aberastuko zen bera ere. Salvadorek betiere izan zuen bigarren bizitza bat bere baitan, eta horrek berehala erakarri zuen Ramón Gómez de la Serna, letraren eta hitzaren abangoardista, marrazki eta poesia bihurtzen den esaldiaren magialaria, hitzaldi bat elefante baten gainean jarrita emateko gai zen ero bikaina eta Madrilgo *Rastro*an aurkitutako objektu bitxi eta erabilezinen bildumagilea. Bere estudioan gordetzen zituen, oroitzapenez eta tramankuluz betetako dorre batean. 1909an ezagutu zuten elkar, eta Bartolozzik haren liburu askoren azalak irudiztatu zituen: *El Rastro* (1914), *Senos* (1917), *El circo* (1918). Ramónek bere eskuin esku eta lagun izateko aukeratu zuen Salvador Bartolozzi. Elkarrekin parte hartu zuten 1915ean Pombo kafe-etxekeo tertuliaren sorreran, izen handienekoa Madril XX. mendearen lehen herenean. 1920an, José Gutiérrez Solana margolariak margolan eder eta ospetsu batean betikotu zuen tertulia hura (Lozano, 2004, 9-10 or.).

David Velak, bere Bartolozzi miretsiari buruz egindako tesian, hiru funtsezko ildo markatu zituen haren obrari dagokionez. Hemen banaketa horri jarraitu diogu, baina hirugarrena bitan banatu dugu: haurrentzako idazle eta ilustratzaile lanak batetik, haurrentzako txotxongilo- eta aktore-antzerkirako obrak bestetik.

En 1907 vuelve a Madrid para pasar tres meses con su familia y amigos. Pero el destino es ciego, se enamora de una andaluza, Angustias Sánchez, se casa y se va a quedar en la capital española. Aunque algunos han tenido noticia de su creciente prestigio en París, casi ha de comenzar de nuevo. No busca el reconocimiento, como la mayoría, sino que mucho más pragmático, seguro que por la escasez pasada en su infancia, se dedica pronto a conseguir una estabilidad económica con su trabajo. No va a desear que le alaben sino que le paguen sus dibujos para vivir cómodamente pero sin lujos. En la editorial Calleja va a firmar por un salario fijo, lo que enriquecerá a sus propietarios. Si hubiera vendido su obra al mejor postor seguro que él también se hubiera enriquecido. Pero Salvador siempre tuvo una segunda vida dentro de sí, algo que enseguida atrajo a Ramón Gómez de la Serna, el vanguardista de la letra y el habla, el mago de la frase que se hace dibujo y poesía, el lunático excelso que suelta un discurso a lomos de un elefante, el coleccionista de objetos extraños e inservibles que halla en el Rastro madrileño y que el atesorará en su estudio, un torreón cargado de recuerdos y cachivaches. Se conocen en 1909 y Bartolozzi ilustrará la portada de muchos de sus libros: *El Rastro* (1914), *Senos* (1917), *El circo* (1918). Ramón elegirá a Salvador Bartolozzi como lugarteniente y amigo. Con él participará en 1915 en la fundación de la tertulia del café Pombo, la de mayor renombre del Madrid del primer tercio del siglo XX. En 1920, el pintor José Gutiérrez Solana inmortaliza la tertulia en un espléndido y famoso cuadro (Lozano, 2004, pp. 9-10).

David Vela, en su magnífica tesis sobre su admirado Bartolozzi, traza tres líneas fundamentales en su obra que sigo aquí, aunque dividiendo el tercer capítulo en dos: su papel como escritor e ilustrador infantil y su obra teatral infantil con títeres y actores.

Bartolozzi, marrazkilaria eta irudigile

Madrilera itzuli ondoren, Saturnino Callejaren (1853-1915) argitaletxerako egin zituen lehen marrazkiak. Idazlea, pedagogoa eta editorea bera, haurrentzako literaturan eta pedagogiko liburuak ziren bere jardunaren ardatza, eta zeregin garrantzitsua aitortzen zion ilustrazioari. 1928 urtera arte jarraitu zuen hantzean eta zuzendari artistiko izatera iritsi zen.

Argitaletxean jasotzen zuen soldata ez zenez nahiko, Madrilgo aldizkari ilustratuetako askotan kolaboratzen hasi zen: *Nuevo Mundo* (1908tik), *Por esos mundos* (1910etik), *La Esfera* (1914tik), *La Ilustración Española y Americana* (1915), *Blanco y Negro* (1917), *Los lunes de El Imparcial* (1921), *Buen Humor* (1921), *Estampa* (1927). Orobat, herri-literaturako bilduma batzuetarako ilustrazioak egin zituen: *El Cuento Semanal* (1911), *El libro popular* (1913), *La novela de bolsillo* (1914), *Los Contemporáneos* (1915), *La Novela Semanal* (1921), *La Novela de Hoy* (1922). 1930an *Ahora* egunkarian kolaboratzen hasi zen.

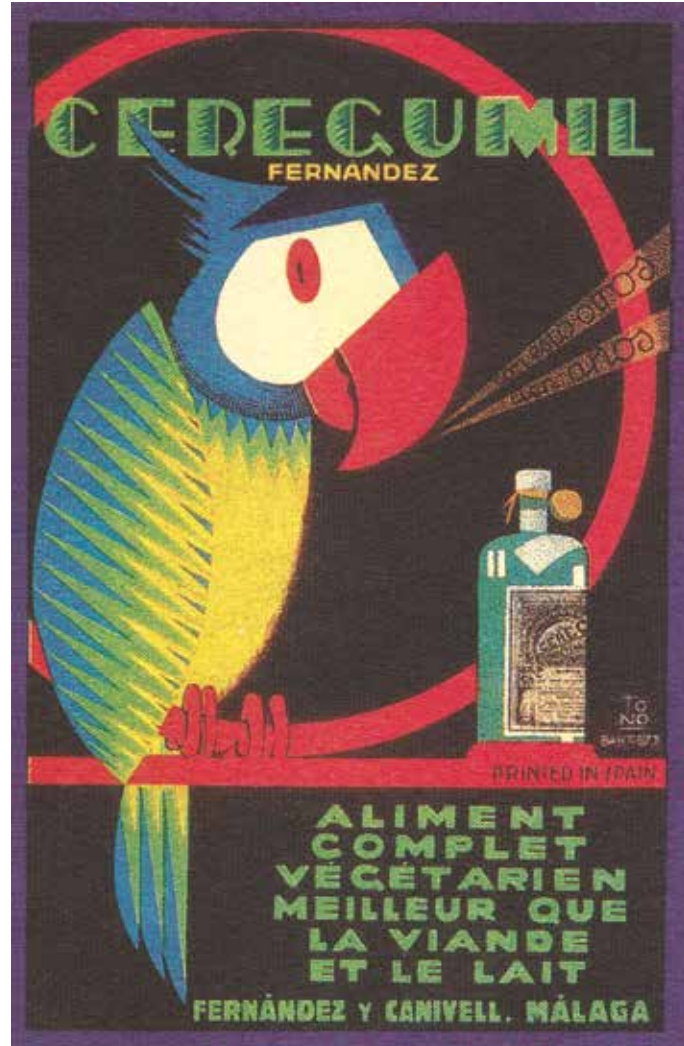
Aldizkari eta bilduma horiek guztiek izan zuten tirada handia, eta publiko handiak ezin hobeki ezagutu zuen haren obra, umorismoz, sentsualitatez, dramatismoz nahiz publizitateko senez josia, kasuan kasuko hedabidearen arabera. Bartolozziren umorismoa haren belaunaldi osoaren identitate-zeinua da ia, munduari barre egiteko modu berri bat, zentzugabearen eta gainezkako irudimenaren artean, zalantzarik gabe, Pomboko hierarka eta belaunaldi osoaren aita espiritualak, Ramón Gómez de la Serna, inspiratua.

Bartolozzi como dibujante e ilustrador

Tras el regreso a Madrid, realiza sus primeros dibujos para la editorial de Saturnino Calleja (1853-1915), escritor, pedagogo y editor, centrándose en la literatura para los niños y los libros de pedagogía, concediendo a la ilustración un papel preponderante. En ella estará hasta 1928, llegando a ser su director artístico.

Como el sueldo que cobra de la editorial no es suficiente va a comenzar a colaborar en muchas de las revistas ilustradas de Madrid: *Nuevo Mundo* (desde 1908), *Por esos mundos* (desde 1910), *La Esfera* (desde 1914), *La Ilustración Española y Americana* (1915), *Blanco y Negro* (1917), *Los lunes de El Imparcial* (1921), *Buen Humor* (1921), *Estampa* (1927). También participa en ilustraciones para colecciones de literatura popular como *El Cuento Semanal* (1911), *El libro Popular* (1913), *La novela de bolsillo* (1914), *Los Contemporáneos* (1915), *La Novela Semanal* (1921), *La Novela de Hoy* (1922). En 1930 comienza a colaborar en el diario *Ahora*.

Todas ellas revistas y colecciones de gran tirada, lo que va a hacer que el gran público conozca perfectamente su obra, plagada de humorismo, sensualidad, dramatismo o sentido publicitario según el medio en que se publican. El humorismo de Bartolozzi es una seña de identidad de casi toda su generación, es una nueva forma de reír el mundo, entre lo absurdo y la imaginación desbordada que, sin duda, está inspirada por el jerarca de Pombo y padre espiritual de todos ellos, Ramón Gómez de la Serna.



Publizitate-iragarkia. Anuncio publicitario.



Cartel para Baile de Máscaras-entzako kartela.

Horri guztiari kartelgile moduan egin zuen lana gaineratu behar zaio. Bereziki interesgarriak izan ziren eta jende ugari jarraitu zituen –zenbaitetan, polemika gurutzatuen artean– hark Arte Ederretako Zirkuluaren mozorro-dantzarako urteroko lehiaketetan, Madrilgo inauterietako ekitaldi nagusienetako batean, izandako parte-hartzeak. Ohiko parte-hartzaile izan zen, halaber, José Francés espainiar karikaturagileen belaunaldi berriaren miresle sutsu, idazle eta kritikariak antolatzen zituen umorista-aretoetan.

Bartolozzi, Madrilgo antzerkigintzan eszenografo

Ziur aski, Parisen zela Europako antzerki-giro berriak ezagutuko zituen; handik itzuli eta gutxira, bere anaia Benitoren batera, Alejandro Miquisek (Anastasio Anselmo González sendagile, antzerki-kritikari eta dramagileak erabilitako izengoitia) gerora Teatro de Arte (1908-1911) deituko zuen proiektuarekin harremanetan sartu zen. Ondoren drama-tesuak irudiztatu zituen, batik bat *Por esos mundos* aldizkarian. Haren marrazkietan jada hasia zen agertzen elementu eszenografiko posibleen garapena, eta azkenean alor horretan guztiz sartu zenerako entsegu gisa balio izan zioten.

Hasi, bere lagun eta kolaboratzaile batekin hasi zen, Francisco López Rubio marrazkilariarekin, Madrilgo Fontalba antzokian. Nolanahi ere, aldi horretan, 1926an Valle Inclánek eta Espainiako antzerkigintzaren berritzaileak, Cipriano Rivas Cherif zuzendariak, zuzendutako Cántaro Roto talde esperimentalarekin kolaborazioa izan zen interesgarriena. Valle-Inclánen *Ligazón*, *Auto para siluetas* obraren eszenografia egin zuten eta Moratínen *La comedia nueva* o *El café* lanarena, galiziar dramagilearen zuzendaritzapean. 1926ko abenduan antzestu ziren biak, Madrilgo Arte

A todo ello hay que añadir su labor como cartelista, siendo especialmente interesantes y muy seguidas por el público, en ocasiones con polémicas cruzadas, sus participaciones en los concursos anuales para el Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes, uno de los actos centrales del carnaval madrileño. Será un asiduo a los Salones de Humoristas que organiza el escritor y crítico de arte José Francés, ferviente admirador de aquella generación de caricaturistas españoles.

Bartolozzi como escenógrafo en el teatro madrileño

Al poco de su vuelta de París, donde sin duda conoció los nuevos ambientes teatrales europeos, se pone en contacto, junto con su hermano Benito, en el proyecto que Alejandro Miquis (seudónimo utilizado por el médico, crítico teatral y dramaturgo Anastasio Anselmo González) bautizará como Teatro de Arte (1908-1911). Participa posteriormente en la ilustración de textos dramáticos, principalmente en la revista *Por esos mundos*, donde en sus dibujos aparece ya un desarrollo de posibles elementos escenográficos que le servirán como ensayo cuando al fin entre de lleno en ese campo.

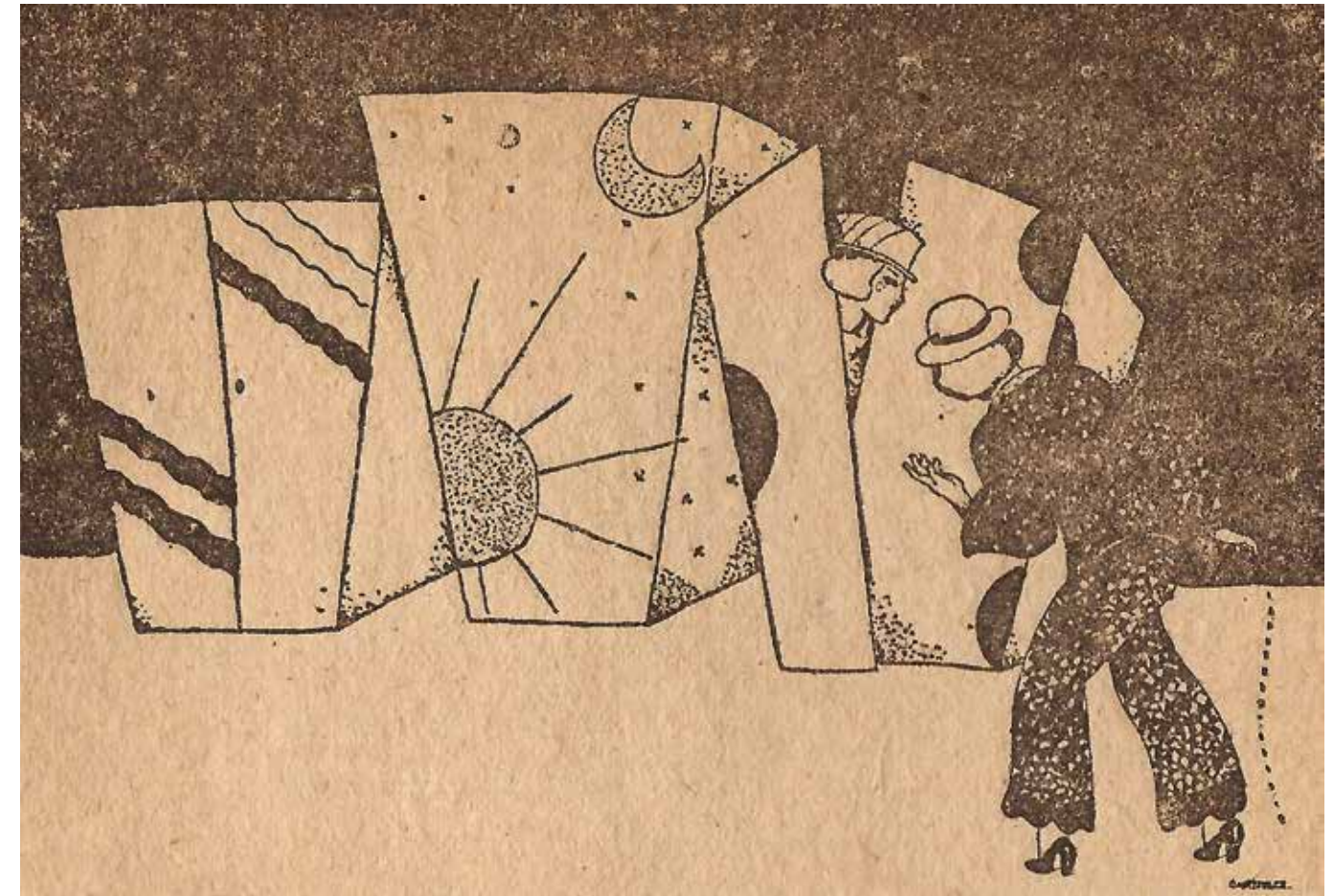
Comienza haciéndolo con su amigo y colaborador, el dibujante Francisco López Rubio, en el Teatro Fontalba de Madrid, aunque lo más interesante va a ser su colaboración en 1926 con el grupo experimental El Cántaro Roto, dirigido por Valle-Inclán y el renovador de la escena española, el director Cipriano Rivas Cherif. Llevan a cabo la escenografía de la obra *Ligazón*, *Auto para siluetas*, de Valle-Inclán, y de *La comedia nueva* o *El café*, de Moratín, dirigida por el dramaturgo gallego, representadas ambas en diciembre de 1926 en el nuevo teatrillo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. El acceso a Rivas Cherif, es seguro que se produce a través de Carmen Eva Nelken, más conocida por su seudónimo de Magda Donato, su compañera sentimental desde 1914.

Ederretako Zirkuluaren antzokitxo berrian. Rivas Cherifekin harremana, ziurrenik, Carmen Eva Nelkenen bitartez suertatu zen. Magda Donato izengoitiaz ezagunagoa, Bartolozziren bikotekidea zen 1914 urteaz geroztik. Rivas Cherifekin hark bere lehen antzerki-taldea, Teatro de la Escuela Nueva (1920-1921), sortu zueneko garaietatik zeraman kolaboratzen.

Ondoren, jada bakarka, Bartolozzi Irene López Herediaren konpainia berrirako hasi zen lanean, baina eszenografo lanetan arrakasta handiena Jacinto Grau-ren *El señor de Pigmalión* obrak eman zion. Madrilen 1928an antzeztu bazen ere lehen aldiz, askoz ere lehenago argitaratu zen, 1921an. Grauk kalbario luzea izan zuen aurretik Espainian estreinatu zedila lortzeko. Aldiz, Charles Dullinek 1923an estreinatu zuen Parisko Théâtre de l'Atelier antzokian, Antonin Artaudekin eszenan, eta Karel Capek 1925an, Pragako Antzerki Nazionalarekin. *Farsa Tragicómica de hombres y muñecos* azpiizenburuarekin, Pigmaliónen konpainia aurkeztu zuten; sabeliztunen errege moduko bat, bere panpina guztiekin. Panpinak hain dira perfektuak, Pigmalionentzat parte berdinetan direla maitagarri eta beldurgarri, bereziki Pomponina panpina, zeinak erabat maiteminduta baitu. Azkenean, panpinak bortizki matxinatuko dira beren egilearen aurka. Bartolozziren lana berritzailea eta ausarta zen, besteak beste Ballets Russes konpainiak markatutako bideek iradokia, eta prentsak abegi beroa egin zion. Madrilgo marrazkilari maiteena, arrakastako eszenografo bihurtu zen hala. Jarraian Rivas Cherifen talde esperimental berriarekin hasi zen kolaboratzen. El Caracol izenarekin, Rex areto txikian zuen egoitza. Jean Cocteau-ren *Orfeorako* dekoratuak eta figurinak diseinatu zituen, eta, gutxieneko agertokiak zailtasunak ezarri bazizkion ere, irtenbide bikaina eman zion.

Ella llevaba colaborando con Rivas Cherif desde los tiempos en que este fundó su primer grupo teatral, el Teatro de la Escuela Nueva (1920-1921).

Ya en solitario, trabaja para la nueva compañía de Irene López Heredia, pero su gran éxito como escenógrafo acontece con *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau, estrenada en Madrid en 1928, pero publicada mucho antes, en 1921. Grau arrastró sobre sí un largo calvario hasta lograr ese estreno en España, pese que en 1923, Charles Dullin la había estrenado en el Théâtre de l'Atelier de París, con Antonin Artaud en escena, y Karel Capek, con el Teatro Nacional de Praga en 1925. Subtitulada *Farsa tragicómica de hombres y muñecos*, presenta a la compañía de Pigmalión, una especie de rey de los ventrilocuos, con todos sus muñecos. Estos son tan perfectos que Pigmalión los adora y los teme por igual, especialmente a la muñeca Pomponina de la que está enamorado. Los muñecos acabarán rebelándose violentamente contra su autor. El trabajo de Bartolozzi es novedoso y atrevido, sugerido entre otros por la línea de los Ballets Rusos, acogéndolo la prensa con entusiasmo. El dibujante preferido de Madrid, se convierte así en escenógrafo de éxito. Seguirá colaborando con el nuevo grupo experimental de Rivas Cherif, El Caracol, alojado en la pequeña Sala Rex. Diseña el decorado y los figurines para *Orfeo*, de Jean Cocteau, y pese a las dificultades de un escenario mínimo, lo resuelve con brillantez.



Escenografía para *El Señor Pigmalión*-entzako eszenografía, acto 2. ekitaldia, 1928.

Rivas Cherifekin kolaboratzen jarraitu zuen. Hura Margarita Xirgúren konpainiaren literatura aholkularia zen, nahiz eta, egiaz, zuzendari artistiko zebilen. Rivas Cherifek Madrilgo antzerkigintzaren molde zaharrak hausten zituzten eszenografoak bilatzen zituen. Bartolozzirekin ez ezik, nabarmengarriekin jardun zuen: Sigfrido Burmann, Manuel Fontanals eta Fernando Mignoni, kasu. Madrilgo Teatro Español antzokian izan zuen lehenengo emandietako batean, Bartolozzi Benito Pérez Galdós-en *Fortunata y Jacinta* dekoratuz arduratu zen. 1930eko abenduan, jada Teatro Pinocho antzerkiaren abenturari ekin ziola, Federico García Lorca-en *La zapatera prodigiosa* obraren eszenografiari heldu zion Bartolozziki. Margarita Xirgúren Compañía Dramática Española taldeak estreinatu zuen. García Lorcak xehetasun guzti-guztiak mimatzen zituen, hasi aktoreen antzezpenetik eta eszenografia eta figurinetaraino. Beraz, ziurrenik, Bartolozziki egileari jarraikiz prestatuko zituen.

Bartolozziki berebiziko arrakasta lortu zuen, halaber, Ramón del Valle Inclán-en *Farsa y licencia de la reina castiza* obrarako egindako eszenografiarekin. Ikusmin handia zegoen obraren inguruan, Primo de Rivera jeneralaren diktadura osoan egon baitzen zentsuraren debekupean (1923-1930). Horrez gain, Valle-Inclán García Lorca bezain arretatsua zen eszenaratzearen xehetasun guztietan: haren obra idatzian jasotako hainbat oharretan jada agertu ohi ziren. Madrilgo Teatro Muñoz Seca antzokian antzeztu zuten lehen aldiz, 1931ko ekainean. Irene López de Herediaren konpainiaren esku geratu zen estreinaldia, nahiz eta Rivas Cherifen nahia bere konpainiak, alegia, Margarita Xirgúrenak, antzez zezala izan.

Seguirá su colaboración con Rivas Cherif, asesor literario, aunque realmente ejercía de director artístico, de la compañía de Margarita Xirgú. Rivas Cherif busca escenógrafos que rompan los viejos moldes de la escena madrileña, junto a Bartolozzi lo harán algunos de los más importantes: Sigfrido Burmann, Manuel Fontanals o Fernando Mignoni. En una de sus primeras representaciones en el Teatro Español de Madrid, Bartolozzi se encarga de los decorados de *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós. En diciembre de 1930, cuando ya Bartolozzi ha emprendido su aventura del Teatro Pinocho, acomete la escenografía de *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, estrenada por la Compañía Dramática Española de Margarita Xirgú. García Lorca cuidaba con mimo todos los detalles, desde la actuación de los actores hasta la escenografía y los figurines, por lo que Bartolozzi los hizo, sin duda, siguiendo las indicaciones del autor.

Otro de los éxitos apoteósicos de Bartolozzi fue la escenografía para *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Ramón del Valle Inclán. Era una obra muy esperada pues la censura había prohibido su estreno durante toda la dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930). Además, Valle-Inclán era casi tan meticuloso como García Lorca en todos los detalles de la puesta en escena, detalles que ya solían aparecer en sus múltiples acotaciones en la obra escrita. Se estrenó en el Teatro Muñoz Seca de Madrid en junio de 1931, por la compañía de Irene López de Heredia, pese a que Rivas Cherif había intentado que la llevara a cabo su compañía, la de Margarita Xirgú.

David Velak Bartolozziri buruz idatzitako tesian ez da oharrik gabe geratzen Bartolozziren jardun eszenografikoa hiru lan jakin horietan –Graurena (1928), García Lorcarena (1930) eta Valle-Inclánena (1931)–, non Espainiako hiru egileok, molde desberdinen bitartez baina antzeko oinarri batekin, aktorea eta obraren dramaturgiaren zentzua bera «txotxongilotu» baitzuten, European ere gertatzen ari zen bezala. Gogoan izan behar dugu Bartolozziki, ikusiko dugun moduan, 1929ko abenduan sortu zuela bere txotxongilo-antzerkia, Teatro Pinocho.

El señor de Pigmalión, La zapatera prodigiosa eta *La reina castiza* lanek trilogia berezia eratzen dute Salvador Bartolozziren eszenografo-ibilbidean. Hiru obrak hiru urteko denbora-tarte batean estreinatu ziren Madrilgo antzertokietan eta kontzeptu plastiko berdintsuarekin ebatzi ziren. Aldagaiak aldagai, funtsean, panpinen fartsaren generoari egokitzen zaizkio eta Europako antzerkiaren barruan, hasi modernismotik eta abangoardietaraino, gertu den tradizio korronte batean sartu daitezke: txotxongiloen balio-handitzea, reteatralizazio izeneko korrontearen barruan jaiotako aukera ugarietako bat. Hiru fartson egileek txotxongiloarekiko interes horretan parte hartu zuten, betidanik izan duen balioa aitortuta: zentzu metaforikoa, patuak gizakiarengan sortutako ezintasunaren sinbolo gisa, eta izaera probokatzailer eta subertsiboa. (Vela, 1996, online doktore-tesia, II, 80. or.).

Bartolozziki ere seta berezia eskaini zion On Miguel Unamunoren *El otro* lanaren eszenografiari. 1932ko abenduan antzeztu zuten, Teatro Español antzokian, une horietan beharbada Espainiako eszenaren antzezle onenak zirenekin: Margarita Xirgú eta Enrique Borrás aktoreak.

No pasa desapercibido en la tesis de David Vela sobre Bartolozzi, su acción escenográfica en tres obras muy concretas de Grau (1928), García Lorca (1930) y Valle-Inclán (1931), donde los tres grandes autores españoles practican, de formas diferentes pero con un fondo similar, la “marionetización” del actor y del sentido mismo de la dramaturgia de la obra, tal como estaba sucediendo en Europa. Debemos recordar que Bartolozzi funda su Teatro Pinocho de títeres, tal como veremos, en diciembre de 1929.

El señor de Pigmalión, La zapatera prodigiosa y *La reina castiza* forman una particular trilogía en la trayectoria como escenógrafo de Salvador Bartolozzi. Tres obras estrenadas en el lapso de tres años en los escenarios madrileños y resueltas con un concepto plástico muy similar. Con distintas variantes, se ajustan esencialmente al género de la farsa de muñecos, y pueden incluirse en una tendencia de la tradición inmediata del teatro europeo, desde el modernismo a las vanguardias, de revalorización del títere, una de las diversas posibilidades surgidas en la corriente de la reteatralización. Los autores de las tres farsas participan de este interés por el títere, en el que reconocen sus valores tradicionales: su sentido metafórico como símbolo de la impotencia del ser humano ante su destino, y su carácter provocador y subversivo. (VELA, 1996, tesis doctoral en línea, II, p. 80).

Usó Bartolozzi también un especial empeño en la escenografía de *El otro*, de don Miguel Unamuno, en diciembre de 1932, en el Teatro Español, con Margarita Xirgú y Enrique Borrás, quizá los mejores actores de la escena española de esos momentos.

Espainiar dantzari handi biren ikuskizunak eszenaratzen ere lagundu zuen: Encarnación López «La Argentinita»-renak eta Antonio Mercé «La Argentina»-renak. Nabarmenezkoa da Santiago Ontañonekin batera gau-emanaldi berezi baterako egindako dekoratu bat: Teatro Español antzokian, 1933ko maiatzean, Rafael Albertik *La poesía popular en la lírica española* izeneko hitzaldia eman zuen, luxuzko parte-hartzaile batekin, *La Argentinita* bera, eta pianoan García Lorca zela.

Bartolozzi, haurrentzako idazle eta irudigile

Calleja argitaletxean guztiek egiten zuten denetik pixka bat. 1912an *Las aventuras de Pinocho* liburua argitaratu zuten: Saturnino Calleja sortzailearen seme eta Bartolozziren lagun on Rafael Callejak itzuli zuen Collodiren italiarazko testua, modu oso librean eta testua etxekotuz. Barruko irudiak Carlo Chiostrri italiararenak ziren, eta koloretako azala Salvadorrena. Alabaina, ez denez agertzen argitalpenaren urtea eta badakigunez hainbatetan berrargitaratu zela, guztietan data gabe, oso zaila da liburuari jarraipena egitea. Baliteke berrargitalpen horietakoren batean funtsezko aldaketak izana. 1915ean, sortzailea hil ondoren, haren semeek hartu zuten argitaletxearen gobernu eta zuzendari artistiko izateko izendatu zuten Bartolozzi.

1917an Bartolozzik *Cuentos de Pinocho* saila idatzi eta irudiztatu zuen. Berrogeita zortzi kontakizun ilustratu biltzen zituen, 1928ra arte, bi sailetan: lehenengoa, 1924 urtera artekoa, Pinotxo protagonista zuela, eta beste sail bat haren etsai Chapeterekin batera. Zalantzarik gabe, Chapete egiteko, Ingalaterrako Humpty Dumpty tradizionalean oinarritu zen, Lewis Carroll-ek *Ispiluan barrera* liburuan ezagun bihurtutako arrautza formako pertsonaia hartan. Bartolozzi. Bartolozziren Pinotxoak Collodiren pertsonaiaren lerro eskematikoei eusten die, baina ezer gutxi gehiagori:

También colaboró en la puesta en escena para espectáculos de dos grandes bailarinas españolas, Encarnación López, *La Argentinita*, y Antonia Mercé, *La Argentina*. Es de hacer notar el decorado que, junto a Santiago Ontañón, realizó en el Teatro Español para una velada especial, celebrada en mayo de 1933 en el Teatro Español, en la que Rafael Alberti pronunció la conferencia titulada *La poesía popular en la lírica española*, con la asistencia de Lujo de *La Argentinita* y de García Lorca al piano.

Bartolozzi como escritor e ilustrador infantil

En la editorial Calleja todos trabajan un poco en todo. En 1912 se publican *Las aventuras de Pinocho*, traducción muy libre y española de Rafael Calleja, hijo del fundador Saturnino Calleja y buen amigo de Bartolozzi, del texto italiano de Collodi, con las ilustraciones interiores del italiano Carlo Chiostrri y portada en colores de Salvador. El hecho de que no figure año de edición y el conocer que se hicieron múltiples reediciones, todas sin fecha, dificulta mucho el seguimiento de este libro, que es posible haya tenido cambios sustanciales en alguna de dichas reediciones. En 1915, tras la muerte del fundador, toman las riendas sus hijos que nombran a Bartolozzi, director artístico de la editorial.

En 1917 Bartolozzi escribe e ilustra la serie de sus *Cuentos de Pinocho* que contarán con 48 relatos ilustrados, hasta 1928, en dos series: la primera, hasta 1924 con Pinocho de protagonista y luego otra serie junto a su oponente, Chapete, indudablemente basado en el tradicional Humpty Dumpty inglés, el personaje con forma de huevo popularizado por Lewis Carroll en su *Alicia a través del espejo*. Bartolozzi. El Pinocho de Bartolozzi conserva las líneas esquemáticas del personaje de Collodi pero poco más:



Cuentos de Pinocho-ren ipuinak.
Pinocho Emperador,
1917.

García Padrinoren arabera (2002: 133), italiarraren obraren eta Bartolozziren Pinochoaren arteko aldea, hain zuzen, umorearen tratamendua da. Haren ustetan, Bartolozziren umorearen oinarrian egoera zentzugabeak, hizkera arrunta eta, batez ere, irakurlearekiko gogokidetasuna zeuden. Gogokidetasuna etengabeko apelazioen bitartez lortzen zuen. Eta irakurleari egindako apelazioetatik askok testuarterkotasuna zuten oinarri: molde klasikoko testuei egindako aipamen eta erreferentziak, baina asmo ironikoz erabiliak. Pasarte multzo batean, Bartolozzik beste egile batzuek sortutako abenturatan bilatu zuen inspirazioa: adibidez, Jules Verne (*Viaje de Pinocho al centro de la Tierra*), Jonathan Swift (*Pinocho en el país de los hombres gordos; Pinocho en el país de los hombres flacos*), Emilio Salgari (*Chapete, cazador de cabelleras*), H. G. Wells (*Chapete invisible*), eta A. Conan Doyle (*Pinocho, Sherlock Holmes*). Beste pasarte batzuetan leku exotikoetan girotzen zituen bere abenturak, Rudyard Kiplingek bere literaturan sortutako munduen antzera (*Pinocho en la India*), edo, bestela, betiko ipuinen ohiko elementuak eguneratzen saiatzen zen (García Padrino, 2002: 137-138 or.). (García de Toro, 2013, online).

Para García Padrino (2002: 133), la diferencia fundamental entre la obra italiana y el Pinocho de Bartolozzi reside precisamente en el tratamiento del humor. En su opinión, Bartolozzi recurrió a un tratamiento del humor basado en la presentación de situaciones absurdas, el empleo de un lenguaje coloquial y, sobre todo, en la complicidad con el lector, lograda a través de continuas apelaciones. Y muchas de esas apelaciones al lector se sustentaban en la intertextualidad: en las alusiones y referencias a textos de corte clásico, aunque utilizadas con intenciones irónicas. En un grupo de episodios, Bartolozzi se inspiraba en las aventuras creadas por autores como Jules Verne (*Viaje de Pinocho al centro de la Tierra*), Jonathan Swift (*Pinocho en el país de los hombres gordos; Pinocho en el país de los hombres flacos*), Emilio Salgari (*Chapete, cazador de cabelleras*), H. G. Wells (*Chapete invisible*), o A. Conan Doyle (*Pinocho, Sherlock Holmes*). En otro grupo de episodios, ambientaba sus peripecias en escenarios exóticos con tópicas reminiscencias a los mundos literarios creados por Rudyard Kipling (*Pinocho en la India*), o bien trataba de actualizar los elementos habituales de los cuentos tradicionales (García Padrino 2002: 137-138). (GARCÍA DE TORO, 2013, en línea)

Arrakasta hain izan zen handia, 1925 urtean *Pinocho* haur astekaria atera zutela. Salvadorren zuzendaritzapean, belaunaldi hartako idazle eta marrazkilari ugari bildu zituen berean. Nolabaiteko eros-ahalmena zuen publikoari zuzendutako aldizkari bat zen. Koloreak zuhurki eta sinpleki erabiltzen zituen, literaturako atalak zituen eta ebakigarri-jokoan eta lehiaketan atal batzuk, irakurlea fidelizatzen. Era berean, argitaletxearen haur argitalpen guztien erakusgarri moduan balio zuen, hala Espainian nola Latinoamerikan. Aldizkarian, nabarmentzekoa da *El cuento de Pinocho* izeneko atala. Txotxongilo-antzeko baten eta Pinotxo borradun baten marrazki bat zuen goiburuan, eta Magda Donatok, José López Rubiok, Antonio Roblese eta beste zenbaiten jardun zuten bertan. 358 zenbaki argitaratu ziren, baina Bartolozzi 120. zenbakira arte aritu zen soilik (1927ko ekaina). Bi anaia jabeen arteko tirabirak tartean, Bartolozzik, Calleja argitaletxearekin harremana eten, eta merkatu eta abentura berrietara jo zuen, batik bat, *Estampa* aldizkariaren argitaratzaileekin, Sucesores de Rivadeneyra argitaletxearekin. Aldizkari eredu berri bat zen, argazki eta ilustrazio grafiko ugariarekin, eta orri kopuru nabarmena eskaintzen zion emakumeari. Bai Bartolozzi eta bai haren bikotekidea ere, Magda Donato, garrantzizko kolaboratzaileak izan ziren. Hantxe hasi zuten *Aventuras de Pipo y Pipa* saila, pertsonaia berrieekin –haur bat eta txakurtxo eme bat–, eta 400tik gora faszikultatzen parte hartu zuten haiekin. Arrakasta berriz ere izan zen itzela, eta argitaletxeak erabaki zuen ipuin irudidunen bilduma bat ateratzea, Calleja argitaletxearen *Pinocho contra Chapeteren* formatu ia berarekin. Deskribatutako prozesuaren ondorioz, Teatro Pinocho antzerkia sortu zen berehala.

El éxito es tan grande que en 1925 se lanza el semanario infantil Pinocho que con dirección de Salvador, agrupará a un buen número de escritores y dibujantes de su generación. Es una revista dirigida a público con cierto poder adquisitivo, con una sabia y sencilla utilización del color, con secciones literarias y otras de juegos de recortables y concursos para fidelizar al lector. Asimismo servía como escaparate para todas las publicaciones infantiles de la editorial, tanto en España como en Latinoamérica. En ella destaca la sección de *El cuento de Pinocho*, presidida por un dibujo de un teatrillo de títeres y Pinocho con una estaca, en la que participarán Magda Donato, José López Rubio, Antonio Robles y otros. Se editarán 358 números, en los que Bartolozzi estará presente hasta el 120 (junio de 1927). Bartolozzi rompe con la editorial Calleja, debido a las desavenencias entre los dos hermanos propietarios, abriéndose entonces a nuevos mercados y nuevas aventuras, especialmente con la editorial Sucesores de Rivadeneyra, que edita la revista *Estampa*. Un nuevo modelo de revista con abundantes fotos e ilustración gráfica y con un destacado número de páginas dedicados a la mujer. En ella colaborarán con mucho peso tanto Bartolozzi como su compañera Magda Donato. Comienza allí su serie de *Aventuras de Pipo y Pipa*, nuevos personajes –un niño y una perrita– que participarán en más de 400 episodios por entregas. El éxito vuelve a ser enorme y la editorial decide sacar una colección de cuentos ilustrados con un formato casi idéntico al de Pinocho contra Chapete, de la editorial Calleja. El proceso descrito aboca a la creación inmediata del Teatro Pinocho.



Semanario infantil
Pinocho haurrentzako
astekaria, 1925.



Aventuras de Pipo y Pipa

Bartolozzi, Teatro Pinocho txotxongilo-antzerkiaren sortzaile

Ibilbide horretan guztian, berebiziko zeregina izan zuen Magda Donato bikotekideak. Ziurrenik berak aurkeztu zion Rivas Cherif eszenografo lanetarako. Eta ziurrenik alboan izango zuen, ipuin irudidunen sailtarako testuak zuzentzen eta ideiak ematen. Eta harena, berea edo biena izango zen Madrilen berriz haurrentzako txotxongilo-ikuskizunak jartzeko ideia, beraiek ekoitz zezaketen kalitate artistikoaz jarri ere.

Bide horretan aurretiazko urratsa, zalantzarik gabe, Bartolozziren ekoizpen berezi bat izan zen, oraindik aipatu gabea: trapuzko panpinen fabrikazioa. Luis de Galinsoga kazetariak horiei buruz idatzi zuen «Las esculturas de trapo de Salvador Bartolozzi» izenburuko artikulu batean:

Artista ez badago prest bere talentu sortzailea eta trebezia teknikoa zernahi gai eta materiari aplikatzeko eta horietan, espiritualtasun aire batez, hunkitzeko ahalmena txertatzeko eta, horrenbestez, baita artea bizitzaren agerpen guztietara eramatekoa ere; orduan, zaharkitutako artista izango da. (Blanco y Negro, 1926-05-02, 31. or).

Bere trapuzko panpinei esker aipamen eta sariak jaso zituen Dekorazio Arteen Erakusketa Nazional bitan, hala Madrilen nola Pariseko nazioartekoan, 1925ean. Bartolozzik arreta berezia eskaini zion Pinocho, Chapete, Pipo, Pipa eta haien lagun eta etsai guztiak antzezteko txotxongiloen fabrikazioari. Bartolozzik argi zeukan ezin zuela epelkerian, sentimentaltasunean eta epai moral eta pedagogikoetan erori. Haurrentzat egiten dituen argitalpenek markatutako irizpideei jarraitzen die, besterik gabe. Hala jaso zuen Antoniorroblesek estreinaldiaren aurreko artikulu batean, Bartolozziri eta haren panpinei egindako elkarrizketa batean:

Bartolozzi, creador del Teatro Pinocho de títeres

En todo este recorrido, su compañera Magda Donato tiene un papel relevantísimo. Ella fue la que le debió presentar a Rivas Cherif para su actividad como escenógrafo. E indudablemente ella estaría allí, a su lado, corrigiendo textos y dando ideas para las series de cuentos ilustrados. Y de él o de ella, o de los dos, saldría el emprender esa nueva aventura de recuperar para Madrid un espectáculo infantil de títeres, con la calidad artística que ellos podían producir.

Un paso previo ha sido sin duda, una de las producciones especiales de Bartolozzi, todavía no mencionada: la construcción de muñecos de trapo. Escribía sobre ellos el periodista Luis de Galinsoga en un artículo que titula “Las esculturas de trapo de Salvador Bartolozzi”:

El artista que no esté dispuesto a aplicar su talento creador y su destreza técnica a temas y a materias cualesquiera para infundirles, con un soplo de espiritualidad, la capacidad de emocionar estéticamente y, por ende, de llevar el arte a todas las manifestaciones de la vida, será un artista inactual. (Blanco y Negro, 02-05-1926, p. 31).

Con sus muñecos de trapo obtiene menciones y premios en Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas tanto en Madrid como en la Internacional de París de 1925. Bartolozzi se aplica especialmente en la construcción de unos títeres que representan a Pinocho, Chapete, Pipo, Pipa y todos sus amigos y enemigos. Bartolozzi tiene bien claro que no puede caer en la ñoñería, el sentimentalismo y la sentencia moral y pedagógica. No hace sino seguir los dictados marcados en sus publicaciones infantiles. Así lo recoge Antoniorrobles en un artículo anterior al estreno donde entrevista a Bartolozzi y a sus muñecos:

Utikan literatura! —oihukatzen du Pinotxok, espantu handiak eginez—. Utikan literatura, haurrentzako dela jarri, eta gero helduei gustatu bai, baina hutsik gabe haur guztiak aspertzen baditu! Utikan filosofiak eta lirismo zaharkituak, hipokresiaz txepelkeriaren mozarropean ezkutatuta! Giñol honetan helburu bakarrari zor zaio dena. Horren aldean, jasanezina iruditzen zait beste guztia. Helburu bakarra umeei ondo pasa dezatela da, ondo pasa dezatela eta kitto! (*Crónica*, 1929-12-15, 19. or.).

Teatro Pinocho antzerkiak Gabon-eguneko arratsalderako iragarri zuen lehen emankizuna, baina muntaketa konplexuaren arazoak tartean, azkenean abenduaren 28an izan zen saioa, Inuzente Egunean, Madrilgo Teatro de la Comedia antzokian. *Rataplán-rataplán on una hazaña de Pinocho* obra aurkeztu zuen bertan: bi ekitaldiko komedia bat, bere ipuin irudidun arrakastatsuenetako batean oinarritua, non Perraulten pertsonaia klasikoak ere sartu baitzituen, adibidez, Bizar Urdin, Erpurutxo, Errauskine eta Txanogorritxu. Muntaketa benetan zen korapilatsua: eszena-ahoak 3x2 metro neurtzen zituen ia, eta 11-12 manipulatzailerak zeuden, apur bat eskarmentu gabeak behar bada, hitz-emaile batez eta panpinen sarrerak markatzen zituen sarrera-emaile batez lagunduak.

Jarraian beste lan batzuk iritsi ziren: *Pipo y Pipa contra el dragón*; *Luna lunera o cigüeñitas en la torre*, Elena Fortún idazle famatuarena; *En la isla embrujada*, Bartolozzi berarena; *Taholí, Taholá y el brujo Pipirigallo*, Pinocho astekarian Bartolozziren kolaboratzaile zebilen Enrique Castilloren. Lan horrekin eman zioten amaiera denboraldiari, 1930eko martxoaren 19an. Prohibituetan zehar biran joan ziren eta udan itzuli ziren Madrilera, Retiro parkean antzeztera.

¡Nada de literaturas! —grita Pinocho con grandes aspavientos—. ¡Nada de esa literatura que se llama infantil, que encanta a los mayores y aburre indefectiblemente a los pequeños! ¡Nada de filosofías ni lirismos anticuados, ocultos hipócritamente bajo la máscara de la ñoñez! En este guiñol todo debe responder a un objetivo único, al lado del cual todo me parece insoportable. Ese objetivo único es divertir a la chiquillería, pero nada más que divertirla. (*Crónica*, 15-12-1929, p. 19).

El Teatro Pinocho, tras anunciar su estreno para la tarde de Nochebuena, lo hace al fin por problemas del complicado montaje, el 28 de diciembre, día de Inocentes, en el Teatro de la Comedia de Madrid. Presenta la obra *Rataplán-rataplán o una hazaña de Pinocho*, comedia en dos actos basada en uno de sus cuentos ilustrados de mayor éxito, donde se da entrada a clásicos personajes de Perrault como Barba Azul, Pulgarcito, Cenicienta o Caperucita Roja. El montaje realmente es complicado, la bocaescena no anda lejos de 3x2 metros y los 11 o 12 manipuladores, quizá todavía un tanto inexpertos, son ayudados por un apuntador y por un traspunte que marca las entradas de los muñecos.

Seguirán otras obras como *Pipo y Pipa contra el Dragón*, *Luna lunera o Cigüeñitas de la torre* de la famosa escritora Elena Fortún, *En la isla embrujada* de Bartolozzi, *Taholí, Taholá y el brujo Pipirigallo*, de Enrique Castillo, colaborador de Bartolozzi en el semanario Pinocho, con la que darán fin a la temporada, el 19 de marzo de 1930. Empezarán gira por provincias y regresarán en el verano para actuar en el Parque del Retiro de Madrid.



Teatro Pinocho antzezlan, 1930.

Hurrengo denboraldia Teatro Español antzokian egin zuten, Margarita Xirgúren eta Rivas Cherifen konpainiaren egoitzan. Elkarrengandik gertu egoteak helduentzako txotxongilo bat egiteko ideia eman zien. Rivasek oso gogoko zuen asmo hori. Madrilgo hedabideetan Ramón del Valle-Inclánek obra bat prest zuela esatera iritsi ziren. Izenburua ere jarri zioten: *Los pitillos de su majestad* (ABC, 1930-11-27). Aurrerago, proiektuari buruzko are informazio gehiago eman zuten:

Botín, García Lorca, Alberti, estreinaldi garrantzitsuak agindu dituzte. Bartolozzi eta Rivas Cherifek, atrebentzia handiko bertio eszenikoen bitartez, ezagutzera eman nahi dituzte Valle-Inclánen esperpentoak, baita Apollinaire eta Jarruren giñol-komediak ere eta, azken batean, ikusle nahiz egileen interesa piztu nahi dute, modernismo ausartenaren antzezpen klasikoaren bitartez (ABC, 1931-02-11).

La siguiente temporada la emprenden en el Teatro Español, donde reside la compañía de Margarita Xirgú y de Rivas Cherif. Esa cercanía hace que se propongan nuevas aventuras de un guiñol para adultos con el que Rivas está entusiasmado. En la prensa madrileña se llega a decir que Ramón del Valle-Inclán ya tiene preparada una obra y se le da hasta título: *Los pitillos de su majestad* (ABC, 27-11-1930). E incluso más adelante aún se va más allá en ese proyecto:

Botín, García Lorca, Alberti, han prometido estrenos importantes. Bartolozzi y Rivas Cherif se proponen dar a conocer en versiones escénicas de gran atrevimiento los Esperpentos de Valle-Inclán, las comedias guiñolescas de Apollinaire y Jarry y suscitar, en suma, el interés de público y autores con representaciones clásicas del más aventurado modernismo (ABC, 11-02-1931).

Hirugarren denboraldia (1931-1932) oso laburra izan zen eta Irene López de Heredia-ren konpainiarekin lotutako antzoki batean egin zuten: Teatro Muñoz Seca. Laugarrenak (1932-1933), Avenida eta Beatriz antzokietan, txotxongilo-konpainiaren amaiera eta akto-re-antzerkiaren hasiera ekarri zuten.

1932. urte amaieran, Salvador Bartolozzi Avenida antzokian ezarri zuen bere Teatro Pinocho. Artigas-Collado konpainiaren egoitza zen, eta haiekin batera joan ziren gero Beatriz antzokira, 1933ko urtarrilaren 15ean. Horixe izan zen trantsizioaren aldia: urtarrila amaieran, Beatriz antzokiko aktoreek giñolak ordeztu zituzten Bartolozziren komedien antzepe-nean; orduan, Teatro Pinocho desagertu egin zen, eta Bartolozziren haur antzerkiak beste dimentsio bat hartu zuen. Ikuskizunaren eraldaketa tamainakoa izan bazen ere, Bartolozzi eta Magda Donatok giñolaren izaera osoari eustea lortu zuten hala literarioan nola plastikoa, eta horrekin batera lortu zuten, halaber, kartoizko panpinek itxuraz eskaini ezin ziezaieketen egonkortasuna.

Emaitza oso ona izan zen: azkenean jarraitutasun osoa lortu zuten, Pazko denboraldiaren mugak gaindituta eta, ondorioz, errepertorio askoz ere zabalagoa aurkezteko aukera izan zuten. (Vela, 1996, online doktore-tesia, III, 134. or.).

1933tik 1936ra bitartean Beatriz eta Cómico antzokietan jokatu zituzten beren haur-komediak. Horietako askotan Pitti Bartolozzi, Salvadorren alaba, eta Pedro Lozano, haren senarra, aritu ziren lanean, baina betiere Bartolozzi ezarritako mugak gordez.

La tercera temporada, 1931-1932 será muy breve en el Teatro Muñoz Seca, asociada a la compañía de Irene López de Heredia y la cuarta, 1932-1933, en los teatros Avenida y Beatriz supondrán el final de la compañía de títeres y el comienzo de las obras con actores.

A finales de 1932 Salvador Bartolozzi instala su “Teatro Pinocho” en el Avenida, sede de la compañía Artigas-Collado, con la que se trasladará desde el 15 de enero de 1933 al teatro Beatriz. Es la temporada de la transición: el guiñol será sustituido a finales de enero por la representación de las comedias de Bartolozzi por los propios actores de la compañía del Beatriz; el “Teatro Pinocho” desaparecerá entonces como tal, y el teatro para niños de Bartolozzi cobrará una nueva dimensión. Pese a esta importante transformación del espectáculo, Bartolozzi y Magda Donato lograron preservar en lo literario y lo plástico todo el carácter del guiñol, ganando además una estabilidad que al parecer los muñecos de cartón no podían ofrecerles. El resultado fue francamente positivo: lograron por fin una total continuidad, trascendiendo los límites de la temporada de Pascuas, con la posibilidad consiguiente de presentar un repertorio mucho más amplio. (VELA, 1996, tesis doctoral en línea, III, p. 134).

Del 1933 a 1936 representarán sus comedias infantiles en los teatros Beatriz y Cómico. Muchas de ellas contarán con las labores escenográficas de Pitti Bartolozzi, la hija de Salvador y de Pedro Lozano, su marido, pero siempre respetando las líneas establecidas por Bartolozzi.

Haurrentzako antzerkiaren komediek arrakasta handia izan zuten eta Gerra zela-eta eten ziren soilik. Josefina Díaz Artigasen eta Manuel Colladoren konpainiarekin zirenean Teatro Pinocho txotxongilo-antzerkitik aktore-antzerkira aldatzea, ziur aski, muntaketan arazo teknikoei zor zitzaien, askoz ere konplexuagoak baitira txotxongiloen kasuan. Litekeena da Artigasek eta Colladok Bartolozzi eta Magda Donato konbentzitu izana, aktoreekin antzeztuz gero errepertorioaren interpretazioa arinagoa eta abiltagoa izango zela. Antzezleei zaila egiten zitzaie panpinak eskuetan jantzi eta antzeztea.

Hizpidera ekarri behar dugu Adolfo Aznar zinemagile aragoarrak, Bartolozziren gidoiarekin eta haren begiradapean, martxan jarritako panpina bizidunen filma: *Pipo y Pipa en busca de Cocolín*. Filmaren ekoizpenean Salvador Gijón sartu zen. Gerora, ziurrenik bera izan zen Espainiako egile nagusia panpina bizidunen zinemaren barruan. Lan egitekotsua izan zen. Banan-banan, 15.600 fotograma ere zenbaterira iritsi ziren: 300 bat metro zeluloide guztira, hau da, 12 minutuko iraupena. Banaketa-arazoei Gerra Zibila lehertu zela gehitu behar zaie. Behin amaitu zenean, arazo berri eta harrigarriak agertu ziren. Bartolozzi erbestean zen, baina oztopo nagusia ez zen hori; izan ere, Teatro Beatriz konpainiak Bartolozziren lanak antzeztan jarraitu zuen beharrezko gerraostean. Ez, arazoa zen Piporenak egiten zituen panpinak paperezko txano bat zeramala. Eta, txano horretan, *Ahora* egunkari grafikoaren izenburua irakur zitekeela, Bartolozzi kolaboratzaile izan zuen egunkari horretaz baitzegoen egina. Kontserbadurismo moderatuko egunkari bat izan bazen ere, joera errepublikanoa agertu zuen beti. Zentsura krudela izan zen Adolfo Aznarrekin. Esan zioten filma proiektatu nahi bazuen egunkariaren izenburua ezabatu behar zuela, fotogramaz fotograma. Zuzendarriak, etsi-etsian, biltegi batean gorde zituen bilkari horiek. Ezen inoiz gehiago jakin filmaren inguruan. Hor nonbait hondoratu zen.

Las comedias de teatro infantil tuvieron un gran éxito y solo fueron interrumpidas por la Guerra. La razón del cambio del Teatro Pinocho de títeres al teatro de actores, que tuvo lugar con la compañía de Josefina Díaz Artigas y de Manuel Collado, se debió posiblemente a los problemas técnicos de los montajes, mucho más complicados en el caso de los títeres. Es muy posible que Artigas y Collado convencieran a Bartolozzi y Magda Donato de que interpretándolas con actores el repertorio ganaría en agilidad y en habilidad interpretativa. A los actores les resultaba difícil enguantarse los muñecos y actuar.

Hemos de mencionar la película de muñecos animados que el cineasta aragonés Adolfo Aznar emprendió con el guión y supervisión de Bartolozzi: *Pipo y Pipa en busca de Cocolín*. Para la producción del film se añadió Salvador Gijón, que será posteriormente el principal artífice del cine de muñecos animados en España. El trabajo fue intenso, se llegaron a contar 15.600 fotografías, uno a uno, que sumaban los 300 metros de celuloide, lo que suponía una duración de unos 12 minutos. A los problemas de distribución se añadió el estallido de la Guerra Civil. Una vez acabada esta surgieron nuevos y sorprendentes problemas. Bartolozzi estaba exiliado, pero el principal obstáculo no era ese, de hecho la compañía del Teatro Beatriz siguió representado las obras de Bartolozzi en la inmediata posguerra, sino que el muñeco que representaba a Pipo llevaba un gorro de papel. Y en dicho gorro se podía leer el titular del periódico con el que estaba confeccionado, el diario gráfico *Ahora*, en el que había colaborado Bartolozzi. Pese a que fue un periódico de moderado conservadurismo, siempre se había decantado por las posiciones republicanas. La censura fue cruel con Adolfo Aznar. Le dijeron que si quería que esa película se proyectase debía borrar fotograma a fotograma el título del periódico. El director, desesperado, guardó en un almacén aquellos rollos. Nunca más se supo de esa película. Se hundió por algún lugar (PÉREZ y HERNÁNDEZ, 1994, pp. 83-92).

Bartolozzi eta Magda Donato, Frantzia igaro ostean, Mexikon kokatu ziren eta han gogotsu eta elkartasunez hartu zituzten. Calleja argitaletxearen garaietatik zuten Bartolozzi-
ren ospearen berri. Arte Ederretako Institutu Nazionalak haurrentzako ikuskizun batzuen zuzendaritza agindu zien: esaterako, *La aventura fantástica de Cucuruchito* eta *El retablo de Maese Pedro*ren bertsio bat. 1950an hil zen, ezpainetako minbizia erreproduzitu baitzizaion.

Bartolozzi y Magda Donato, tras pasar por Francia, se establecieron en México donde fueron recibidos con entusiasmo y apoyo. La fama de Bartolozzi había llegado a ese país desde los tiempos de la editorial Calleja. El Instituto Nacional de Bellas Artes le encargó la dirección de algunos espectáculos infantiles como *La aventura fantástica de Cucuruchito* y una versión de *El retablo de Maese Pedro*. Moriría en 1950 tras la reproducción de un cáncer de labio.



Escena de la película de Adolfo Aznar-ren pelikularen eszena, 1936.

Bibliografía esencial del sobre Salvador Bartolozzi

BRAVO VILLASANTE, Carmen (1958), "Un nuevo concepto del cuento infantil: Bartolozzi y Elena Fortún", *El libro Español*, Noviembre 1958, pp. 585-590.

BRAVO VILLASANTE, Carmen y GARCÍA PADRINO, Jaime (1984). Homenaje a Salvador Bartolozzi. Asociación Española de amigos del IBBY, Madrid.

ESPINA, Antonio (1951). *Bartolozzi, prólogo a Salvador Bartolozzi. Monografía de su obra*. Editorial Unión, México.

GALINSOGA, Luis de (1926). "Las esculturas de trapo de Salvador Bartolozzi". *Blanco y Negro*, 02-05-1926, p. 31

GARCÍA DE TORO, Cristina (2013). "Los viajes de Pinocchio. Sus primeras andanzas en España". *Sendebarr* (Universidad de Granada) <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebarr/article/view/653/1652> (consultado 13-04-2016).

GARCÍA PADRINO, Jaime (2002). "El «Pinocho», de Salvador Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad". *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 14, pp. 129-143.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar (1974). "Salvador Bartolozzi". *Bellas Artes* 74, (Madrid, Dirección General Bellas Artes), pp. 17-22.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar (2004). *Salvador Bartolozzi*. Prólogo en Salvador Bartolozzi, *Pinocho*. EDAF, Madrid.

PÉREZ, Pablo y HERNÁNDEZ, Javier (1994). "Adolfo Aznar o el sueño frustrado de un cine de animación español". *El Bosque* (Zaragoza), 7, enero-abril, pp. 83-92.

VELA, David (1996). *Salvador Bartolozzi (1881-1950). Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*. Tesis doctoral:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/salvador-bartolozzi-18811950-ilustracion-grafica-escenografia-narrativa-y-teatro-para-ninos--0/> [consultada en 10/04/2016]

VELA, David (2004). *El Teatro Pinocho de Salvador Bartolozzi (1929-1933)*. En AAVV, Títeres, Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz - Ministerio de Cultura, Madrid.

VELA, David. Blog: <http://davidblog-cartoon.blogspot.com.es/>. Múltiples artículos sobre Salvador Bartolozzi. [consultada en 10/04/2016]

4.



Presència-ren azala, orain dela 70 urte Miguel Prietoren galdutako maleta baten berri eman zen lekua.

Portada de Presència donde se dio a conocer la aparición de una maleta de Miguel Prieto perdida hace 70 años.

MIGUEL PRIETO Errepublikaren giñola

Eta Rafael Diesteri
oroitzapena

Miguel Prieto (Almodóvar del Campo, Ciudad Real, 1907 – México Hiria, 1956) Francoren diktaduraren makineriak isilpean utzitako beste espainiar artista bat da. 1930eko hamarkadan margolaritzaren eta, batez ere, ilustrazioaren eta antzerkiaren alorretan izan zuen ibilbide nabarmena ezjakintasunaren ozeanoan galtzearekin egon da. Mexiko Hirian garaiz hil zelarik (1956ko abuztuaren 12an), ezin izan zuen Espainiara itzuli eta erbesteratutako beste kide batzuek bezala demokraziaren berpizkundera bizi. Ezin izan zuen fisikoki lagundu Espainiako II. Errepublikan kulturagintzaren arloan egin zuen lan guztia berreskuratzen. Garai hartan ez zen izan Miguel Prietoren esku hartzerik gabeko ekimen intelektualik, ez artean ez politikan. Erakusketa honetan, haren ahalegin handienak ardaztu zituen zereginetako bat jaso nahi izan dugu: txotxongiloekin egin zuen lana. Txotxongilo batzuk, kultura eta hezkuntza sustatzeko bitarteko gisa hasi eta, azkenik gerra zibilean bukatu zuen prozesuak aurrera egin ahala, faxismoaren aurkako propaganda-ren eta askatasunaren zerbitzura jarri zirenak.

MIGUEL PRIETO El guiñol de la República

Con un recuerdo a
Rafael Dieste

Miguel Prieto (Almodóvar del Campo, Ciudad Real, 1907 – México DF, 1956) es uno más de los artistas españoles silenciados por el engranaje de la dictadura franquista. Su notable trayectoria en los campos de la pintura y, sobre todo, de la ilustración y el teatro, durante la década de 1930, han estado a punto de quedar sumergidos en el océano de la ignorancia. Su temprana muerte en México DF, el 12 de agosto de 1956, impidió su regreso a España y asistir, como otros compañeros de exilio, al renacimiento de la democracia. No pudo contribuir con su presencia física a la recuperación de su amplia labor cultural durante la II República española, donde no hubo empresa intelectual en la que Miguel Prieto no estuviese involucrado, tanto en el arte como en la política. Su presencia en esta exposición quiere dejar constancia de una de las tareas en las que más empeño y esfuerzo dedicó: su trabajo con los títeres. Unos títeres que comenzaron como medio de apoyo a la cultura y la educación y que fueron poniéndose, conforme avanzaba el proceso que acabó en la guerra civil, al servicio de la libertad y de la propaganda contra el fascismo.

Urteetan zehar, hainbatetan aurkitu dut haren izena García Lorca, Alberti nahiz Rafael Diestren txotxongilo-antzerkiei buruzko monografia garrantzitsutan. Miguel Prietoren aipamena laburra zen beti. Baina liburu gehiegitan errepikatzen zen. Askotariko gertaerak gogoratzen ziren, eta zenbait egilek gurutzatzen edo nahasten zituzten. Berak taularatu zuela Albertiren fartsa politikoen ikuskizuna, edo García Lorcaren *El Retablillo de don Cristóbal*. Berak fabrikatu zituela txotxongilo-antzerkia, dekoratuak eta txotxongiloak, eta berak animatu zituela, emaztearekin eta zenbait lagunekin batera. Antzerkia eta kultur-etxeetan eman zituela saioak, baina baita plaza, ospitale, eskola eta gerra-fronteetan ere, lubakien atzean hain justu. Eta hori guztiori, margolari eta marrazkilari jardueran bertan behera utzi gabe. Miguel Prieto Antzerkiaren Kontseilu Zentraleko kide izan zen. Errepublikaren gobernuaren antzerki-politikaren ardatz horretan, Giñolaren ardura zegokion; hala, kulturaren instantzia gorenenek aintzat hartutako lehen txotxongilolari espainiarra izan zen.

Oraindik ez dakigu nola iritsi zen Miguel Prieto txotxongiloetara. 17 urterekin Madrilén finkatu zen, aitaren baimenez, eta bere kasa Prado museoaren koadroetako kopiak egiten hasi zen, aldi berean Victorio Macho eta Julio Prat eskultoreen estudioetan ikasten zebilela (Perujo, 2007, 421. or.). 1932ko urtarrilean hemeziti olio-pinturen erakusketa nabarmengarria aurkeztu zuen Madrilgo Ateneoan eta hurrengo urtean berriz egin zuen erakusketa bat leku berean. Manuel Abril eta Francisco Aguirre idazle eta kazetariak mantxatar gaztearen agerpen artistikoaren berri eman zuten. Errepublika ezarri zenetik, Miguel Prieto ageriko joera errepublikano eta sozialista zuten beste artista eta idazle batzuekin harremanetan zen. 1933ko abenduan idazle eta Artista Iraultzaileen Erakusketan parte hartu zuen –Frantzian sortutako elkarte bat, Madrilén María Teresa Leónnek eta Rafael Albertik sustatu zuten, 1932an

Durante años me había cruzado con su nombre en importantes monografías que daban cuenta de obras para títeres escritas por García Lorca, Alberti o Rafael Dieste. La mención de Miguel Prieto siempre era fugaz. Pero se repetía en demasiados libros. Los hechos que se recordaban eran variados y algunos autores los cruzaban o los confundían. Era el hombre que había puesto en función las farsas políticas de Alberti o *El retablillo de don Cristóbal* de García Lorca. Era la persona que había construido retablo, decorados y títeres y el que, junto a su mujer y otros compañeros, los había animado. Había actuado en teatros o centros culturales, pero también en plazas, hospitales, escuelas y frentes de guerra, justo detrás de las trincheras. Y todo ello sin abandonar sus actividades de pintor y dibujante. Miguel Prieto fue miembro del Consejo Central del Teatro, eje de la política teatral del gobierno republicano durante la guerra civil, en razón de ser responsable del Guiñol, siendo así el primer titiritero español cuyo trabajo fue reconocido por las más altas instancias de la cultura.

Cómo llegó Miguel Prieto a los títeres es una incógnita sin resolver. Con 17 años se instala, con permiso paterno, en Madrid donde realiza por su cuenta copias de los cuadros del Museo del Prado, estudiando asimismo en los estudios de los escultores Victorio Macho y Julio Prat (Perujo, 2007, p. 421). En enero de 1932 presenta una notable exposición en el Ateneo de Madrid donde expone diecinueve óleos y repetirá exposición en el mismo lugar al año siguiente. Los escritores y periodistas Manuel Abril y Francisco Aguirre dan cuenta de la presencia artística de este joven manchego. Desde la instauración de la República, Miguel Prieto se relaciona con otros artistas y escritores de carácter evidentemente republicano y socialista. En diciembre de 1933 participa en la I Exposición de Escritores y Artistas Revolucionarios – asociación fundada en Francia e impulsada en Madrid por María Teresa León y Rafael Alberti tras su pri-

Sobietar Errepublikara lehen bidaia egin otean–. Han ziren, besteak beste, Josep Renau, Salvador Bartolozzi, Alberto Sánchez eta Darío Carmona ere. Erakusketa hori *Octubre* aldizkariaren zuzendaritza-taldeak sustatu zuen. Lehen zenbakia 1933ko ekainean ateratu zen.

Gaurdaino, 1934ko apirilaren 28an dokumentatu zen lehen aldiz Prietok txotxongilo-lan batean izandako parte-hartzea. Cervantesen Egunaren oroitzapen-ospakizunaren barruan izan zen, *El retablo de Maese Pedro* lanaren Madrilgo lehen antzezpenean; aldi berean, ekitaldi horiek Fallari omenaldi bihurtu ziren Teatro Español antzerkian, Cipriano Rivas Cherif zuzendaritza artistikoarekin eta Bartolomé Pérez Casasen zuzendaritza musikarekin. Baina antzezpenearen iragarkia erreparatzen badiogu (*ABC* egunkarian), ikus dezakegu Prietoren presentzia nabarmentzen duela:

Cervantesen Oroimenez, Orkestra Filarmonikoak Español antzerkian, Pérez Casas maisuarekin. Larunbata, 28, arratsaldeko 6:30ean, *El retablo de Maese Pedro* (lehen aldiz Madrilén). Miguel Prietoren dekoratu eta txotxongiloak. Kontzertuaren programan, 40. *sinfonía sol minorrean*, Mozartena. Txartelak leihatilan salduko dira. (*ABC*, 1934-04-26, 43. or.).

mer viaje a la URSS en 1932–, en la que, entre otros muchos, se encuentran también Josep Renau, Salvador Bartolozzi, Alberto Sánchez y Darío Carmona. Dicha exposición fue fomentada desde el grupo que dirigía la revista *Octubre* cuyo primer número salió en junio de 1933.

La primera vez, hasta el momento actual, que aparece documentada la participación de Prieto en una obra de títeres es el 28 de abril de 1934, en la primera representación en Madrid de *El retablo de maese Pedro* dentro de los actos de la Conmemoración del Día de Cervantes, que se convierten a su vez en homenaje que se rinde a Falla en el Teatro Español, bajo la dirección artística de Cipriano Rivas Cherif y la musical de Bartolomé Pérez Casas. Pero si hacemos caso al anuncio de la representación, aparecido en las páginas de *ABC*, vemos que lo que se destaca es la presencia de Prieto:

Conmemoración de Cervantes por la Orquesta Filarmonica, en el Español, maestro Pérez Casas. Sábado, 28, 6,30 tarde, “El retablo de maese Pedro” (primera representación en Madrid). Decorados y fantoches de Miguel Prieto. En el programa del concierto, “Sinfonía en sol menor nº 40”, de Mozart. Se despacha en taquilla. (*ABC*, 26-04-1934, p. 43).

Zenbait kritikarik –E.V.-k *La Época* egunkarian, kasu– adierazi zuenez, *El retablo*ren bertsio antzeztuak «itzaluneak ditu arretan, eta ez du ez interesean ez emozioan irabazten, txotxongilo-ikuskizunaren bitartez entzuten dugunean». Musikaren garbizaleen betiko leloa, Manuel de Falla beraren kezka bere bazena: 1925ean Espainian zehar egindako bira batean bi saio egiteko eskatu zuen, bata musikarekin soilik eta bestea antzeztua. Haatik ere, kritikariak ez zuen laudoriorik gabe utzi Prietoren lana:

Alferrikakoa litzateke, eta guztiz bidegabea gainera, Miguel Prietok asmatutako eta antzezpenean erabilitako txotxongiloen jokoan zirrara artistikoko uneak izan zirela ukatzea. (*La Época*, 1934-04-30, 3 or.)

Prietok bi planoko eszenografia bat proposatu zuen. Bentako pertsonaiak figuratzen handiak ziren, adibidez, Rivas Cherifek oroitzen duenez (*El Nacional*, Mexiko Hiria, 1956-09-02, 3. or.), On Kixoteri hankak besterik ez zitzaizkion ikusten. Melisendraren emanaldiko panpinak eskularruzkoak izango ziren akaso, baina horren inguruan ez da dokumentatu erreferentziarik. Gaineratu behar da figurinak Victorina Duránek egin zituela. Rivas Cherifen ohiko kolaboratzailea zen TEA izeneko eskolan (Teatro Escuela de Arte). Galderak bere horretan dirau: non ikasi zuen Prietok txotxongilo-emanaldi horretarako dekoratuak eta txotxongiloak egiten?

Bururatzeko zaigun bakarra da beharbada Albertirekin ikasiko zuela, Guiñol Octubre-n, edo Misio Pedagógicoetan, Rafael Diesteren txotxongilo-antzeztuak. Baina zalantzak ditugu. Miguel Prieto 1934ko maiatzaren 12an agertu zen bigarren txotxongiloekin loturan, ekitaldi berezi batean. García Lorca Uruguay eta Argentinan zehar egindako bira arrakastatsutik itzuli zenean, FUEk (Federación Universitaria Escolar) eta La Barracac gorazarre egin nahi izan zioten, Lorca Buenos Airesen agur gisa eman-

Algunos críticos, como E. V., en el diario *La Época*, señalaron que la versión representada de *El retablo* “sufre eclipses en la atención, y no gana absolutamente en interés y emoción, cuando la escuchamos a través del espectáculo titeresco”. Es la eterna canción de los puristas musicales, que también llegó a perturbar a Manuel de Falla que, en la gira española de 1925, llegó a exigir que se celebraran dos sesiones, una estrictamente musical y otra con representación. No obstante, el crítico no deja de alabar el trabajo de Prieto:

Sería inútil, y además sobre todo injusto, negar momentos de “emoción artística” en el juego de las marionetas discurridas por Miguel Prieto y empleadas en la representación. (*La Época*, 30-04-1934 p. 3)

Prieto planteó una escenografía en dos planos: los personajes de la venta eran grandes figuras, por ejemplo, según recuerdo de Rivas Cherif (*El Nacional*, México D.F., 02-09-1956, p. 3), de don Quijote solo se veían sus larguísimas piernas. Los muñecos de la representación de Melisendra debieron ser de guante, aunque de ello no hay referencias documentadas. Hay que añadir que los figurines fueron de Victorina Durán, colaboradora habitual de Rivas Cherif en el TEA (Teatro Escuela de Arte). Queda la pregunta en pie, ¿dónde aprendió Prieto a construir decorados y muñecos para esta función de títeres?

Solo se nos ocurre que pudiera ser con Alberti en el Guiñol Octubre o con el Retablo de Fantoques de las Misiones Pedagógicas de Rafael Dieste. Pero las dudas nos acechan. La segunda aparición de Miguel Prieto en torno a los títeres, se produce en un acto singular, el 12 de mayo de 1934. Tras el regreso de García Lorca de su exitosa gira por Uruguay y Argentina, la FUE (Federación Universitaria Escolar) y La Barraca quisieron rendir homenaje a Lorca con la misma representación de muñecos con

dako saio berarekin: *El Retablillo de don Cristóbal*. Orduan baino ez zuen La Barracac Lorcaen lan bat antzeztu. Sáenz de la Calzada La Barracac kidearen arabera, panpinen buruak Ángel Ferrant eskultoreak tailatu zituen, Buenos Aireseko saioan erabilitako jantzitxo berak erabili zituzten, eszenografiaren alderdia Manuel Fontanalsen esku geratu zen –Lorcaekin batera izana zen biran eta beharbada berak egin zuen antzeztuaren aurrealdea–, baita José Caballero eta Miguel Prietoren esku ere –beharbada, barruko dekoratuak egin zituzten–.

Hirugarren agerraldia 1934ko ekainaren 30ean dokumentatu zen. Izan ere, ekainaren 30ean, UEAR elkartearen *Octubre* aldizkariaren txotxongiloa (Guiñol Octubre) aurkeztu zuten María Guerrero antzokian. Miguel Prieto Rafael Albertik eta María Teresa Leónen sortutako elkarte hartako kide zen. Albertik eta haren bikotekideak, antzerki iraultzaile berri bat proposatzeko asmoz, *El bazar de la providencia* fartsa idatzi zuten, inozoei kandela eta erlikiak saltzen dizkien apezpiku bati buruz. Programa osoak barne hartzen du Rafael Diesteren fartsa bat ere: *La farsa del usurero*. Gero *El gato de Siloc* deitzera pasa zen eta amaieran *Simbiosis* jarri zioten izenburuz, 1981an Manuel Aznar Solerrek haren antzerki laburrari buruzko bilduma bat argitaratu zuenean. Siloc lukurari bat da eta konjurazio konplexu batean nahastuko da Gerineldori loteria-billete bat erosten diotenean, ogerleko faltsu batekin. Zorri bat baino pobreako den Antipasekin egingo du topo eta, hura gainetik kendu nahian, esango dio loteria egokitzen bazaio bizitza guztirako konponduta izango dituela miseriak. Zoritxarrez, edo onez, billetea saridun suertatuko da. Miguel Prietok muntatu zituen bi lanok, bera baitzebilan guiñol-zuzendari, eta hala aitortu zuen Albertik askoz beranduago, baina programan dekoratuak, jantzien eta maskaren egile gisa ageri da soilik.

la que él se había despedido de Buenos Aires: el *Retablillo de don Cristóbal*. Fue la única vez que La Barraca representó una obra de Lorca. Según Sáenz de la Calzada, componente de La Barraca, las cabezas de los muñecos fueron talladas por el escultor Ángel Ferrant, se utilizaron los vestiditos de la representación bonaerense y la parte escenográfica correspondió a Manuel Fontanals, que había realizado la gira junto a Lorca y que quizá construyera el frontal del teatrillo, y de José Caballero y Miguel Prieto, que quizá realizaron los decorados interiores.

La tercera aparición documentada es el 30 de junio de 1934. En el Teatro María Guerrero, el 30 de junio se presenta el guiñol de la revista *Octubre*, órgano de la UEAR, fundada por Rafael Alberti y María Teresa León y a la que pertenece Miguel Prieto. Alberti y su compañera proponen la creación de un nuevo teatro revolucionario y con esa intención escribe su farsa *El bazar de la providencia*, donde un obispo vende velas y reliquias a los incautos. El programa completo incluye una farsa de Rafael Dieste, *La farsa del usurero*, que luego vino a llamarse *El gato de Siloc* y acabó por titularse *Simbiosis*, cuando salió publicada en 1981, en una recopilación de su teatro breve editada por Manuel Aznar Soler. Siloc es un usurero que se ve envuelto en una compleja trama al comprar a Gerineldo un billete de lotería con un duro falso. Encontrándose con Antipas, que es pobre como las ratas, se lo intenta quitar de encima asegurándole que si le toca la lotería remediará la miseria para toda su vida. Lo malo o lo bueno es que el billete es premiado. Ambas obras las montará Miguel Prieto que ejerce de director del guiñol, así lo reconoció Alberti mucho después, aunque en el programa solo aparezca como autor de decorados, trajes y máscaras.



Albertik Prietoren txotxongiloak ume batzuei erakusten dizkie.
Alberti enseña a unos niños los títeres de Prieto.

La farsa del usurero izan zen, hain zuzen ere, Misio Pedagogikoen giñolak antzeztu-tako lehen obra, Diestek bat-batean prestatutako elkarrizketa batekin, baliteke artean izenbururik ere ez izatea. Malpican (Coruña) egindako lehen antzezpen hartarako prestatu zuen (Otero, 1982, 60-61) edo, beharbada, justu ondoren. 1980eko ekainaren 10eko data duen eskutitz pribatu batean, Diestek *La farsa del usurero*ren hasiera-hasierako formari buruzko datu polit batzuk ematen zizkion bere antzerkiko biltzaile Manuel Aznarri: «Hasiera-hasierako forma horretan arrakasta handiz antzeztu zen, Espainiako hainbat herri ibili ostean, Teatro Octubre antzerkiaren emankizun batean, Albertiren lan batekin batera (Dieste in Aznar, 1982, 44-45 or., 76 zk.).

Datu garrantzitsuena zera da: Misio Pedagogikoen errepertorioak barne hartzen zuela lan hori eta beharbada Miguel Prietok, 1934ko urte hartantxe sartu zelarik Errepublikako gobernuaren kultur ekintza horretan –ezin dugu data zehatza finkatu–, jada ezaguna zuela eta bertan parte hartu zuela. Beraz, pentsa liteke Prietok Misioetan ikasi zuela panpinak egiten eta manipulatzeko. Baina hark aurkakoa baieztatu zuen 1956an, Mexikon hil zen urtean: alegia, Guiñol Octubren izan zuela panpinekin lehen harremana (Perujo, 2007, 30-31. or.). Beharbada, obra hori ezagututa, Teatro María Guerrero antzerkiaren programan sartu zuen, Guiñol Octubreren bitartez.

Argi dagoena da Miguel Prietok lau artista handirekin ekin ziola txotxongiloekiko zaletasunari: García Lorcarekin, Rafael Albertirekin, Espainiako zuzendaritza eszenikoaren berritzaile Cipriano de Rivas Cherifekin, eta Rafael Diesterekin Misio Pedagogikoetan.

Será precisamente *La farsa del usurero* la primera obra que represente el guiñol de Misiones Pedagógicas, en un diálogo improvisado, quizá todavía sin título, que Dieste preparó para la primera representación en Malpica (La Coruña) (OTERO, 1982, pp.60-61), o quizá inmediatamente después. En una carta privada, fechada el 10 de junio de 1980, Dieste proporcionaba al recopilador de su teatro, Manuel Aznar, unos preciosos datos sobre la forma primitiva de *La farsa del usurero*: “En esa forma primitiva, después de recorrer muchos pueblos de España, fue representada con gran éxito en una función del Teatro Octubre, juntamente con una pieza de Alberti” (Dieste en AZNAR, 1982, pp. 44-45, n. 76).

El dato principal es que dicha obra estaba en el repertorio de Misiones Pedagógicas y que Miguel Prieto, cuya incorporación a esta obra cultural del gobierno republicano se produjo ese año de 1934, sin poder determinar en qué fecha, ya la pudiera conocer y haber participado en ella. Cabría pues la hipótesis de que Prieto aprendiera a construir y manipular los muñecos con Misiones. Aunque en contra figura su afirmación en 1956, año de su muerte en México, de que fue con el Guiñol Octubre donde tuvo el primer contacto con los muñecos (PERUJO, 2007, pp. 30-31). Quizá al conocer dicha obra la introdujo en el programa del Teatro María Guerrero con el Guiñol Octubre.

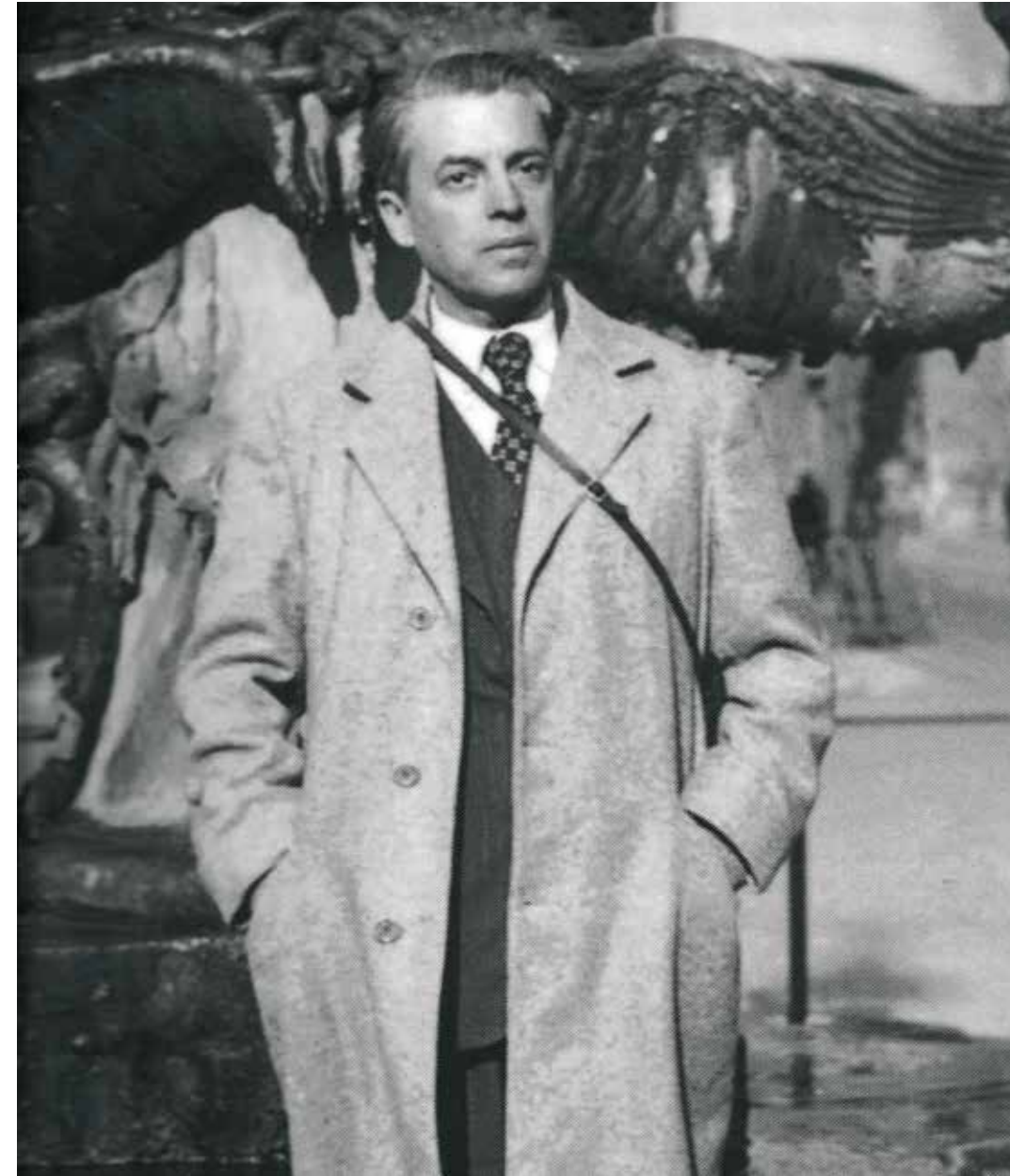
Lo que queda claro es que Miguel Prieto arranca su vocación titiritera con cuatro grandes: García Lorca, Rafael Alberti, con el renovador de la dirección escénica en España, Cipriano de Rivas Cherif y con Rafael Dieste en las Misiones Pedagógicas.

Rafael Diesteri oroitzapena eta Misio Pedagogikoak

Misio Pedagogikoak izan ziren Espainiako Errepublikak Espainiako hezkuntza-sistema zaharkitua eraberritzeko ahaleginetan egindako obra garrantzitsuenetako bat. Irakaskuntza Erakunde Librearen sortzaileetako batek bultzatu zituen, Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), eta Instrukzio Publikoko Ministerioak 1931n sortu zituen, Errepublika ezarri eta berehala. Helburu nagusia zen Espainiako nekazal-giroetara eramatea hirietan ordurako ohikoak ziren kultura eta aurrerabideen ezagutza. Bigarren helburu gisa, hainbat maisu-maistrak herri txiki horietan betetako zeregina babestu nahi zen, ia-ia laguntzarik gabe eta XV. mendeko egoera berberari eutsi nahi zioten jauntxoaren eta kleroaren zelatapean jarduten baitzuten. Misio Pedagogikoez gauzatutako jardueren barruan, nabarmentzekoak dira Pintura museoa, Antzerkia eta Abesbatza (Alejandro Casonak zuzendua), zinema filmen proiektzioa, musika klasikoko diskoen entzunaldiak eta El Retablo de Fantoche txotxongilo-antzokitxoaren, geroago sortua eta Rafael Dieste galiziar idazleak zuzendua. Hain zuzen ere, herri txikienetara joaten zen bera: bideak kaskarrak zirenez, antzerki-aparailuak garraiatzeko kamioia sartu ezin zen horietara. Baina, gainera, osasunaren nahiz nekazaritzaren arloko hitzaldiak programatzen zituzten, baita maisuekin bilerak ere, eta zer esanik ez, eskolatan liburutegiak sortzeko programa garrantzitsuari buruz: 4457, 1932-1934 arteko aldiaren soilik (Otero, 1982, 157. or.). Lanbidez misiolari zirenak ez ezik, unibertsitateko gazteak ere joan ohi ziren, udako zein asteburuko ateraldietan. Horixe gertatzen zen Casonak zuzendutako Misioetako Antzerki eta Abesbatzako kide gehienekin: ikasleak ziren. García Lorca eta Ugarteren La Barraca taldearen tankerako osaera zuten, baina azken horien emankizunak, maila artistiko eta eszenografiko handiagokoak, probintzia-hiriburuetan eta herri handietan izan ohi ziren. Aldiz, El Reta-

Un recuerdo de Rafael Dieste y las Misiones Pedagógicas

Las Misiones Pedagógicas son una de las obras más importantes de la República española en su afán de modernizar el anquilosado sistema educativo existente en España. Por impulso de Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), uno de los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza, fueron creadas en 1931 por el Ministerio de Instrucción Pública, nada más instaurarse la República. Su objetivo principal fue transportar a la España rural la cultura y el conocimiento de ciertos adelantos que en las ciudades ya eran de uso común. Secundariamente, apoyar la labor que muchos maestros ejercían en aquellos pequeños pueblos, sin apenas ayuda y vigilados por los caciques y el clero, empeñados en mantener las cosas en el mismo estado que en el siglo XV. Dentro de las actividades desarrolladas por las Misiones Pedagógicas, destacaban el Museo de Pintura, el Teatro y Coro, dirigido por Alejandro Casona, la proyección de películas de cine, la audición de discos de música clásica y el Retablo de Fantoche, de creación posterior y dirigido por el escritor gallego Rafael Dieste, que acudía precisamente a los pueblos más pequeños, aquellos a los que los deficientes caminos no permitía el acceso del camión que transportaba los utensilios del teatro. Pero además, se programaban conferencias sobre materias sanitarias o agrícolas, reuniones con los maestros, por no hablar del importantísimo programa de creación de bibliotecas en las escuelas: 4457, sólo en el periodo 1932-1934 (OTERO, 1982, p. 157) Además de los misioneros profesionales les acompañaban jóvenes universitarios, en salidas veraniegas o de fin de semana. Así ocurría con la mayoría de los miembros del Teatro y Coro de Misiones que, dirigidos por Casona, eran estudiantes. Composición muy similar a la de La Barraca de García Lorca y Ugarte, aunque las actuaciones de éstos, de un mayor nivel artístico y escenográfico, tenían lugar en capitales de provincia y pueblos grandes. En cambio, el Retablo de Fantoche,



Rafael Dieste,
1949.

blo de Fantoches ekimena, Rafael Dieste zuzendariaren errepertorio eksklusiboarekin, lanbideko misiolari talde batek zeraman eta boluntarioek noizean behin laguntzen zuten. Giñolean parte hartu zutenen artean, besteak beste, honako hauek zeuden: Miguel Prieto, Luis Cernuda poeta (27ko belaunaldiko figura giltzarrietako bat), Val del Omar zinemagilea, Cándido Fernández Mazas margolari eta idazlea, Urbano Lugrís eta Ramón Gaya margolariak eta Arturo Serrano Plaja, José Otero Espasandín, Antonio Sánchez Barbudo, Antonio Ramos Varela idazleak. [Kultura Ministerioak 2006an argitaratutako *Las Misiones Pedagógicas 1931-1939* katalogo zoragarriari kontsulta daitezke datuok].

Rafael Diestek (Rianxo, Coruña, 1899 - Santiago de Compostela, Coruña, 1981) 1930ean argitaratu zuen *Viaje y fin de don Frontán* antzerki-lana, zeinak eginkizun nagusia izan baitzuen beren txotxongiloekin Galizia osoan zehar zebiltzan Pinturillas y Salerosa gazteen giñol-antzerkitxoan. Akaso Pedro Salinasen eraginez (Villanueva, 2006, XLVI. or.), 1932an Misió Pedagogi-koetan postu bat eskaini zioten, giñol-antzerki bat sor zezan. 1933ko urrian eman zuen bere lehen saioa, Malpican, bere sorlekutik gertu den herri batean. Antzerkitxo horretarako lan-sorta bat idatzi zuen: lan sinpleak eta aldi berean konplexuak, kalitate literario onekoak. Manuel Aznar Solerrek Laia argitaletxean jaso zituen (1981). Nolanahi ere, batzuk 1934an jadanik aterra ziren argitara, *Quebranto de doña Luparia y otras farsas* liburuan. 1934an Ikerketak Zabaltzeko Batzordeak diru-laguntza bat eman zion Europako antzerkia azter zezan. Carmen Muñoz emaztearekin egin zuen bidaia. Misió Pedagogi-koetan ziharduela ezagutu zuen hezkuntza-begirale bat zen. Belgika, Holanda, Frantzia eta Italia zehar egindako bidaia horri esker, Europako antzerkiaren joera berriak ezagutzeko aukera izan zuen eta antzerkiaren inguruko gogoeta garrantzitsuak argitaratu zituen bi idatzi hauetan: «Revelación y rebelión del teatro» artikuluan (P.A.N., 1935-07-07, 153-163 or.) eta *La vieja piel*

con repertorio exclusivo de su director Rafael Dieste, era llevado por un núcleo de misioneros profesionales, con la ayuda ocasional de algunos voluntarios. Entre los que participaron en el guiñol figuran Miguel Prieto, el poeta Luis Cernuda, una de las figuras claves de la generación del 27, el cineasta Val del Omar, el pintor y escritor Cándido Fernández Mazas, el pintor Urbano Lugrís, el pintor Ramón Gaya y los escritores Arturo Serrano Plaja, José Otero Espasandín, Antonio Sánchez Barbudo, Antonio Ramos Varela entre otros. [Estos datos pueden consultarse en el espléndido catálogo *Las Misiones pedagógicas 1931-1939*, editado por Ministerio de Cultura, 2006].

Rafael Dieste (Rianxo, La Coruña, 1899 - Santiago de Compostela, La Coruña, 1981), había publicado en 1930 *Viaje y fin de don Frontán*, una obra de teatro en el que tiene un papel preponderante el teatrillo de guiñol de Pinturillas y Salerosa, dos jóvenes que recorren Galicia con sus títeres. Quizá por influjo de Pedro Salinas (Villanueva, 2006, p. XLVI) se le ofrece en 1932 un puesto en Misiones Pedagógicas con la intención de que cree un Teatro de Guiñol. En octubre de 1933 realiza su primera función en Malpica, un pueblo cercano a donde nació. Para ese teatrillo escribió una serie de obras, sencillas y al mismo tiempo complejas, de buena calidad literaria que fueron recogidas por Manuel Aznar Soler en la editorial Laia (1981), aunque ya en 1934 salieron publicadas varias en *Quebranto de doña Luparia y otras farsas*. En 1934 se le concedió una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar el teatro europeo, viaje que realizó con su mujer, Carmen Muñoz, inspectora de educación a la que conoció en el curso de sus actividades en Misiones Pedagógicas. Dicho viaje por Bélgica, Holanda, Francia e Italia, donde pudo conocer nuevas tendencias del teatro europeo, sirvió para publicar una serie de importantes reflexiones sobre el teatro en su artículo «Revelación y rebelión del teatro» (P.A.N., 07-07-1935, pp. 153-163) y en su libro *La vieja piel del mundo* (1936). A la vuelta recuperó su función dentro de Misiones Pedagógicas hasta el estallido de la Guerra Civil.



Cartel de Misiones Pedagógicas-en kartela, 1934.

del libro liburuan (1936). Itzulitakoan bere zereginetan hasi zen berriz Misio Pedagogikoetan, harik eta Gerra Zibila lehertu arte.

Une tragiko horietan Madrilgo buruzagi intelektualak Kulturaren Defentsaren aldeko Intelektual Antifaxisten Aliantza sortzearen alde agertu ziren. Rafael Diestek eta haren emazte Carmen Muñozek 1936ko uztailaren 30ean *La Voz* egunkarian agertu zen manifestua sinatu zuten. Diestek jarduera frenetikoari ekin zion, *El Mono Azul* aldizkaria sortzen lanean. Lehenengo zenbakiaren azalean Miguel Prietoren marrazki bat agertu zen, non miliziano batzuk ikus baitzitezkeen, tiroka eta aurrera bonbak jaurtita, hiru tximuren begiradapean: apaiz-birretarekin bata, Falangearen uztarriarekin eta geziekin bestea, eta mairu-txilaba moduko batekin estalita hirugarrena. Dieste Madrilgo Teatro Español antzokiko zuzendari izateko izendatu zuten. Nueva Escena konpainia zen han antzetzekotan eta bere lehen programa prestatzen zebilen 1936ko urriaren 20an, «urgentziatzko antzerki» delakoaren hiru obrarekin: *Al amanecer*, Dieste berarena; *La llave*, Ramón J. Senderrena, eta *Los Salvadores de España*, Rafael Albertirena. Aurreago, Miguel Prietoren La Tarumba taldeak txotxongilo-antzerkian antzestu zuen azken hori. Gerra garaian Errepublikaren kultur aldizkari garrantzitsuena izan zenaren erredakzio-kontseiluan ere parte hartu zuen: *Hora de España*. Era berean, «urgentziatzko» beste lan bat argitaratu zuen, *Nuevo retablo de las maravillas*, bai eta galdutako txotxongilo-lanen bat ere. Frantzia eta beste herrialde batzuk igaro ondoren Mexikon finkatu zen eta han Atlántida argitaletxea zuzendu zuen. 1961an itzuli zen Espainiara eta nahiko oharkabean pasa zen bertan, 1974an bere kontakizun liburua argitaratu zen arte: *Historias e invenciones de Félix Muriel* (lehen argitaraldia Buenos Airesen, 1943an). Arrakasta handia bildu zuen: errealismo magikoz betetako irakurgaiak sentsazio berriak sortu, eta jarraitzaile samalda ekarri zion.

En aquellos momentos tan trágicos la plana mayor de la intelectualidad madrileña apoya la creación de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Rafael Dieste y su mujer, Carmen Muñoz, firman el manifiesto que aparece en el diario *La Voz*, el 30 de julio de 1936. Dieste comienza una frenética actividad participando en la creación de su boletín *El Mono Azul*, cuya primera portada es un dibujo de Miguel Prieto, donde se puede observar a unos milicianos disparando y arrojando sus bombas al frente, mientras que los miran tres simios: uno con el birrete sacerdotal, otro con el yugo y las flechas de Falange y el tercero cubierto con lo que parece una chilaba moruna. Dieste será nombrado director del Teatro Español de Madrid donde representará la compañía Nueva Escena que el 20 de octubre de 1936 prepara su primer programa con tres obras del llamado “teatro de urgencia”: *Al amanecer*, del propio Dieste, *La llave*, de Ramón J. Sender y *Los salvadores de España* de Rafael Alberti. Esta última se representará más adelante como obra de títeres por La Tarumba de Miguel Prieto. Participará también en el consejo de redacción de la revista cultural más importante de la República en guerra: *Hora de España*. Publicará asimismo otra obra de “urgencia”, *Nuevo retablo de las maravillas*, así como de alguna obra de títeres que se ha perdido. Después de pasar por Francia y otros países se establecerá en México, donde dirigirá la editorial Atlántida. Regresará a España en 1961 pasando bastante desapercibido hasta que publica su libro de relatos *Historias e invenciones de Félix Muriel* en 1974 (primera edición en Buenos Aires, 1943). Tiene un gran éxito, su lectura cuajada de realismo mágico provoca nuevas sensaciones y crea una legión de seguidores.

Miguel Prietoren La Tarumba jaio zen, Lorcan inspiratua

1934 urteko azken herenean Madrilgo Correos garagardotegian lagun talde handia bildu ohi zen, Pablo Neruda Txileko poeta eta kontsula barne. Prietoren arabera, Lorcaren, Nerudaren eta beraren artean giñol literario bat sortzeari buruz hitz egin zuten. Lorcak, nonbait, oraindik buruan zerabilen Granadan gauzatu ezin izandako ideia, Titeres de Cachiporra konpainia sortzekoa, eta Prieto gaztearengan pentsatuko zuen ideia zertzeaz arduratzeko. Baina Lorcaren jarduera eromenezkoa zen une horietan (La Barracaren zuzendaritza, hurrengo estreinaldiak, hurrengo poesia-liburuak eta bizitza sozial joria), eta, gehienez ere, lagundu ezakeen. Horregatik, hasieratik argi geratu zen Miguel Prieto zela zuzendaria, eta giñolak beste izen bat izango zuela. Dirudienez, batek baino gehiagok adierazi duenez (Enrique Délano, Raúl González Tuñón), Nerudak aurkitu zion izena: La Tarumba, «hainbeste hitz eta pitz, batek pitzatuta (*tarumba*) bukatzen duela dioen herri-esaeragatik» (Prieto *in* Perujo, 2007, 30-31 or.). Argi dago Lorca zegoela atzean:

Aste gutxira amaituta neukan La Tarumba antzokitxo, oholtza, eszenografia eta panpinekin, eta plastikari dagokionez ere muntatuta nuen obra, Federicok amaitua eta azkendua, baita Cervantesen entremes bat ere, *Los habladores* izenekoa. Madrilen txotxongilo-antzokitxo bat prestatzen ari zelako zurrumurrua hedatu zenean, bertan estreinatzeko eskaintza ugari izan genituen. Eskaintza guztien artean, Emakumeen Liceum Kluba aukeratu genuen. Nagusiki Espainiako Errepublikako gizon itzaltsuen andreak biltzen dituen emakume-erakunde bat da. (Prieto *in* Perujo, 2007, 34. or.).

Nace La Tarumba de Miguel Prieto, inspiración lorquiana.

Sobre el tercio final de 1934 se reunían en la Cervecería Correos de Madrid un amplio grupo de amigos, al que se había incorporado Pablo Neruda, como poeta y cónsul de Chile. Según el propio Prieto, entre Lorca, Neruda y él mismo se habló de crear un guiñol literario. De alguna forma Lorca debía de seguir con la idea, que no había podido realizar en Granada, de montar sus Titeres de Cachiporra y debió de pensar en el joven Prieto como el encargado de hacerla posible. Pero las actividades de Lorca eran frenéticas en aquellos momentos (la dirección de La Barraca, sus próximos estrenos, sus próximos libros de poesía y su exuberante vida social) y no podía hacer otra cosa que apoyar. Por eso, desde el principio quedó claro que Miguel Prieto era el director y que el guiñol tendría otro nombre. Son varios (Enrique Délano, Raúl González Tuñón) los que parecen señalar que fue Neruda el que lo encontró: La Tarumba, “por aquella voz popular que dice que de tanto hablar uno se vuelve *tarumba*” (Prieto *en* PERUJO, 2007, pp. 30-31). Que Lorca estaba detrás es claro:

A las pocas semanas tuve yo terminado el teatrillo La Tarumba, el tinglado con sus escenografías y muñecos y también montada plásticamente la obra, ya terminada y retocada por Federico y un entremés de Cervantes titulado *Los habladores*. Cuando se corrió la voz por Madrid de la formación del teatrillo de guiñol, tuvimos muchas ofertas de locales para su debut. Entre todos los ofrecimientos nosotros seleccionamos el Liceum Club Femenino, que era una institución de mujeres en que figuraban preferentemente las señoras de los prohombres de la República Española. (Prieto *en* PERUJO, 2007, p. 34).



Liburuxkaren azala.
Portada folleto,
1937.

Lehenagoko artikuluko batean (Ayuso, 2007, 54. or.) harridura agertu nuen Prietok, UEAREko militante, Alderdi Komunistaren jarraitzaile eta Alberti iraultzaile eta eskandalizatzailearen lagun zen heinean, gune hori aukeratu izana estreinaldirako. Orduan idatzi nuena berresten dut orain, eta nire ustez Lorcaren eraginak, ia-ia aldebakarreko aukeraketak, erabaki zuen Liceumaren aretoa izan zedila estreinaldiaren gunea. Federicok aukeratu, azkendu eta modelatu zuen; baina tailatu, dekoratu eta pertsonaia guztien ahotsa eraman: hori Miguel Prietok egin zuen.

Obra 1935eko urtarrilaren 26an estreinatu zen. Lorca Margarita Xirgú aktorearekin iritsi zen, pianoan Enrique Casal Chapí zegoen eta prentsak bi emanaldi jaso zituen: hala estreinaldia nola, lehenengoaren arrakasta zela medio, bi aste beranduago emandako saioa. Bigarren saio hartan, Lorcak obraren abesti batzuk jo zituen pianoan. Prietok Gustavo Bertot artista eta aktorearen laguntza bilatu zuen bi saioetarako.

1935eko maiatzean, Madrilgo III. Liburu Azokan, La Tarumbak garrantzi berezia izan zuen han egindako kultur emanaldien artean, non besteak beste, Rivas Cherifen Teatro Escuela de Artek jardun baitzuen. Programan 4 saio agertzen dira, besteren artean: *El retablillo de don Cristóbal*, García Lorcarena (maiatzak 8); *Entremés del mancebo que casó con la mujer brava*, Alejandro Casonak *Conde Lucanor* lanetik moldatua (maiatzak 12); *Los habladores*, ustez, Cervantesena (maiatzak 16), eta *Entremés del Dragoncillo*, Calderón de la Barcaena (maiatzak 19) (*La Época*, 1935-05-04, 5. or.). Igandean, maiatzak 5, inaugurazioan esku hartu zuen (*La Libertad*, 1935-05-07, 6. or.). Litekeena da eguraldi txarra zela-eta saio horietako bat ere ez egin izana, aire zabalean egiten baitziren, Recoletos pasealekuan. Kontsultatutako prentsan *El retablillo*ren antzezpenaren berri eman zuten soilik, hilaren 12an (*La Época*, 1935-05-13), eta *Los habladores*ena, hilaren

En un anterior artículo (Ayuso, 2007, p. 54) me mostré extrañado de que Prieto, militante de la UEAR, simpatizante del Partido Comunista y amigo del revolucionario y escandalizador Alberti, eligiera ese lugar para el estreno. Me reafirmo en lo que escribí y pienso que es la influencia, casi la elección unilateral, de Federico la que determinó que fuera el salón del Liceum el lugar de estreno. Federico elige, retoca, modela, pero el que talla, decora y lleva las voces de todos los personajes fue Miguel Prieto.

Se estrenó el 26 de enero de 1935, Lorca llegó con la actriz Margarita Xirgú, al piano estaba Enrique Casal Chapí y la prensa recogió tanto el estreno como una segunda sesión, dos semanas después, debida al éxito de la primera. En esa segunda sesión Lorca interpretó al piano varias de las canciones de la obra. Prieto se ayudó del artista y actor Gustavo Bertot en ambas sesiones.

En la III Feria del Libro de Madrid, celebrada en mayo de 1935, La Tarumba tuvo una especial relevancia entre las actuaciones culturales que se celebraron, entre las que se encontraba el Teatro Escuela de Arte de Rivas Cherif. En el programa aparecen 4 actuaciones que incluyen *El retablillo de don Cristóbal*, de García Lorca (8 de mayo), *Entremés del mancebo que casó con mujer brava*, adaptado del Conde Lucanor por Alejandro Casona (12 de mayo), *Los habladores*, atribuida a Cervantes (16 de mayo) y *Entremés del Dragoncillo*, de Calderón de la Barca (19 de mayo) (*La Época*, 04-05-1935, p. 5). Intervino también el domingo 5 de mayo en la inauguración (*La Libertad*, 07-05-1935, p. 6). Es muy probable que debido al mal tiempo no se realizara alguna de estas sesiones, que tenían lugar al aire libre en el Paseo de Recoletos, pues en la prensa consultada solo se da cuenta de la representación de *El retablillo*, el día 12 (*La Época*, 13-05-1935, p. 13), y de *Los habladores*, el jueves 16 (*Heraldo de Madrid*, 17-05-1935, p. 6). La función del 8, que estaba

16an (Heraldo de Madrid, 1935-05-17). Ziurrenik ez zen egin maiatzaren 8ko emankizuna, non aurreikusten baitzen García Lorca ager zedila manipulatzeko. Egunkariak publiko ugari bertaratu zela jaso zuten, eta data horietan Victoria Antzokian Podreccaren Piccoliak ari zirela antzetzten.

Gerra Zibila eta giñola fronteetan

Zalantzarik gabe, zeregin garrantzitsua izango zuen Fronte Popularraren kanpainan, 1936ko urtarrila eta otsaila, eta ziurrenik izango zuen parterik ere Misio Pedagogikoen biziberritzean, hauteskundeetako arrakastaren ostean, baina ez dut aurkitu aldi horri buruzko datu fidagarriak. Uztailaren 18ko estatu-kolpeak eta ondorengo gerra zibilak berriz ere jartzen gaitu haren arrastoaren atzetik. Hasiera-hasieratik, Miguel Prieto Kulturaren aldeko Intelektual Antifaxisten Aliantzaren sartu zen.

1936ko abuztuaren 20an, haurtzaindegien mesederako, Misio Pedagogikoen herri-abesti, poema eta antzezpen laburren ikuskizun bat aurkeztu zuten Madrilgo Teatro Español antzokian, ia ziur txotxongiloekin. Honako hauek antzetzten ziren: Calderónen *El dragoncillo*, Rafael Diesteren *El falso faquir* eta *El enamorado y la muerte*, Rafael Albertiren erromantze eszenaratuak, gero 1973ra arte galduta egondako lan bat (Marrast, 1978, 16. or.). Errepertorio horrek aditzera ematen du Prieto Misioetako antzokitxoaren zuzendaritzan ziharduela.

prevista con la aparición de García Lorca manipulando, no se debió de llevar a cabo. Se recoge que la asistencia de público fue enorme y se da la circunstancia de que por las mismas fechas estaban actuando en el Teatro Victoria, los Piccoli de Podrecca.

La Guerra Civil y el guiñol en los frentes.

Sin duda ejerció una importante labor en la campaña del Frente Popular durante enero-febrero de 1936 y debió de participar en la revitalización de las Misiones Pedagógicas tras el triunfo electoral, pero no he encontrado datos fiables sobre ese periodo. El golpe de estado del 18 de julio y la posterior guerra civil vuelven a ponernos sobre su pista. Desde el principio, Miguel Prieto se encuadra en la Alianza de los Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura.

El 20 agosto de 1936, a beneficio de las guarderías infantiles, Misiones Pedagógicas presenta en el Teatro Español de Madrid un espectáculo de canciones populares, poemas y breves representaciones, casi seguro con títeres. Entre ellas se encuentran *El dragoncillo* de Calderón, *El falso faquir* de Rafael Dieste y el romance escenificado *El enamorado y la muerte*, de Rafael Alberti, obra que permanecerá perdida hasta 1973 (MARRAST, 1978, p. 16). Ese repertorio implica la presencia de Prieto en la dirección del teatrillo de Misiones.



LOS SALVADORES DE ESPAÑA

FARSA SATIRICA PARA GUIÑOL POR
RAFAEL ALBERTI

Rafael Diesteri buruz hitz egitean adierazi dugun moduan, 1936ko urrian Aliantzaren Nueva Escena konpainiak, María Teresa Leónen zuzendaritzapean, obra laburren programa bat aurkeztu zuen Teatro Español antzokian, «urgentziazko antzerki» delakoaren erakusgarri gisa. Miguel Prietok Albertiren *Los salvadores de España* lanaren eszenografia egin, eta prentsaren txaloak jaso zituen. Teatro Español antzokiaren areto txiki batean Aliantzako eszenografo taldearen maketa-erakusketa bat egin zuten: Eduardo Vicente, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arturo Souto eta Santiago Ontañón.

Miguel Prietoren jarduera frenetiko zen. Gerra-eszena zirraragarri batzuk margotu zituen (*Composición alegórica de los desastres de la guerra, Soldados en el frente...*), paper gainean Txinako tintaz, eta Parisko Nazioarteko Erakusketan erakutsi zituzten, 1937an, han non Picassoren *Guernica* ere baitzegoen erakusgai. Gudu-argitalpen batzuekin ere kolaboratu zuen, baina batez ere giñolaz arduratu zen. Badakigu La Tarumba izenarekin jardun zuela, baina susmo dugu, halaber, gero beste izen batzuk erabili zituela, edo beste txotxongilo talde batzuk sortu, Kulturaren Milizietara, Antzerki Gerrilletara edo besterik gabe halako edo holako Dibisio edo Armadako Giñoletara atxikita. Askí litekeena da Prietok horien koordinazio edo «komisario» lanak betetzea. Baditugu zenbait datu Valentziako giñol bati buruz ere, Álvaro Ponsá margolaria buru zuena (Blasco, 1986, I, 223. or.). Miguel Prietori ez zion interesik pizten «merkataritzako marka»-ren irudia, gaur egungo «antzerki-enpresen» ohiko kezkabidea; Prietori, obren edukiak eta soldaduei eta atzeguardiako kide jasankorrei barrez estalitako «kritika garratz»-eko minutu batzuk eskaintzeak sortzen zion kezka. Txotxongiloek oso aspalditik dakite hori egiten.

Como ya hemos comentado al hablar de Rafael Dieste, en octubre de 1936, Nueva Escena, la compañía de la Alianza que dirige María Teresa León, presenta un programa de obras cortas, como muestra de lo que se llama "Teatro de Urgencia", en el Teatro Español. Miguel Prieto realiza la escenografía, aplaudida por la prensa, de la obra de Alberti, *Los salvadores de España*. En una salita del Teatro Español se realizó una exposición de maquetas del equipo de escenógrafos de la Alianza: Eduardo Vicente, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arturo Souto y Santiago Ontañón.

La actividad de Miguel Prieto es frenética. Pinta unas impresionantes escenas de la guerra (*Composición alegórica de los desastres de la guerra, Soldados en el frente...*) en tinta china sobre papel, que se exhibirán en la Exposición Internacional de París en 1937, donde se expuso también el *Guernica* de Picasso. Colabora con otras publicaciones de combate, pero sobre todo se ocupa del guiñol. Sabemos que actuó con el nombre de La Tarumba, pero sospechamos que luego se utilizaron otros nombres o se fundaron otros grupos de títeres adscritos a Milicias de la Cultura, Guerrillas del Teatro o simplemente al Guiñol de tal o cual División o Ejército. Es muy probable que Prieto ejerciera una cierta función de coordinación o de "comisariado" de ellos. Hay datos sobre un guiñol valenciano que lideraba el también pintor Álvaro Ponsá (Blasco, 1986, I, p 223). A Miguel Prieto no le interesaba la imagen de "marca comercial" que tanto preocupa hoy en día a las "empresas teatrales", le preocupaba el contenido de sus obras y el prestar a los soldados y al sufrido personal de retaguardia unos minutos de "corrosiva crítica" envuelta en risas. Algo que los títeres saben hacer desde tiempos inmemoriales.

Arian-arian, bere erreperatorioan obra berriak gehitu zituen Miguel Prietok; esaterako, Albertiren *Radio Sevilla* (gonazale eta mozkor ospea ondo irabazia zuen Queipo de Llano jeneral matxinoaren irati-hitzaldien fartsa garratza, indar faxisten aliatuez inguratuta agertzen zela: alemaniar, italiar eta portugaldar militarrik), eta *Lidia de Mola en Madrid*, Antonio Aparicioaren erromantze batean oinarrituta akaso, *Mono Azul*-en argitaratua, zeinak beste jeneral kolpista bat ekartzen baitzuen ahotara (*El Mono Azul*, 13, 1936-11-12). Eta litekeenik baita ezezagun ditugun batzuk ere, Francisco Porrasek eta Angelina Beloffek aipatuak, aurrerago adieraziko dugun moduan: *Los invasores, La defensa de Madrid, Franco el Fascista*.

La Tarumbari buruzko artikulua batean, González Tuñón, poeta eta autor de negros tangos, proporcionó interesantes noticias sobre Prieto (*Ahora*, 12-05-1937, pp. 7-8). Allí podemos ver, junto al poeta Emilio Prados y en los entresijos del retablillo, a Miguel Prieto, Angelita Ruiz, su mujer, el poeta Luis Pérez Infante (fundador de revistas sevillanas, autor de varios importantes romances sobre la Guerra Civil que aparecieron en *El Mono Azul*) y al también poeta Felipe Camarero Ruanova. Llevan los títeres enfundados en sus brazos. Preparados para actuar en el Madrid sitiado. Entusiasmados por hacer realidad lo que el poeta Miguel Hernández afirmaba: un títere en la guerra puede ser tan eficaz como un fusil.

1937ko abuztuaren 22ko dekretu bidez, Teatro Kontseilu nagusia sortu zen eta urriaren 13an eta 15ean finkatu zen zer osaera izango zuen: kontseiluburua, José Renau, Arte Ederretako zuzendari nagusia; kontseiluburuordeak, Antonio Machado eta María Teresa León; idazkaria, Max Aub; kontseilukideak, Jacinto Benavente, Margarita Xirgú, Enrique Díez-Canedo (antzerki-kritikaria), Cipriano Rivas Cherif, Alejandro Casona, Manuel González (aktorea), Enrique Casal Chapí (musikaria), Francisco Martínez

Miguel Prieto fue incorporando nuevas obras a su repertorio como *Radio Sevilla* de Alberti (corrosiva farsa de las charlas radiofónicas del general rebelde Queipo de Llano, con ganada fama de mujeriego y borrachín, rodeado de militares alemanes, italianos y portugueses, aliados de las fuerzas fascistas) o *Lidia de Mola en Madrid*, quizá basada en un romance de Antonio Aparicio, publicado en *El Mono Azul* y que trae a colación a otro general golpista (*El Mono Azul*, 13, 12-11-1936). Y probablemente otras que desconocemos, mencionadas por Francisco Porras y por Angelina Beloff según señalamos más adelante: *Los invasores, La defensa de Madrid, Franco el Fascista*.

En un artículo sobre La Tarumba, González Tuñón, poeta y autor de negros tangos, proporcionó interesantes noticias sobre Prieto (*Ahora*, 12-05-1937, pp. 7-8). Allí podemos ver, junto al poeta Emilio Prados y en los entresijos del retablillo, a Miguel Prieto, Angelita Ruiz, su mujer, el poeta Luis Pérez Infante (fundador de revistas sevillanas, autor de varios importantes romances sobre la Guerra Civil que aparecieron en *El Mono Azul*) y al también poeta Felipe Camarero Ruanova. Llevan los títeres enfundados en sus brazos. Preparados para actuar en el Madrid sitiado. Entusiasmados por hacer realidad lo que el poeta Miguel Hernández afirmaba: un títere en la guerra puede ser tan eficaz como un fusil.

Por decreto del 22 de agosto de 1937, se crea el Consejo Central del Teatro, cuya composición queda fijada los días 13 y 15 de octubre: Presidente, José Renau, director General de Bellas Artes; vicepresidentes, Antonio Machado y María Teresa León; secretario, Max Aub; vocales, Jacinto Benavente, Margarita Xirgú, Enrique Díez-Canedo (crítico teatral), Cipriano Rivas Cherif, Alejandro Casona, Manuel González (actor), Enrique Casal Chapí (músico), Francisco Martínez Allende y Miguel Prieto. Los dos últimos eran los responsables de esos grupos volantes de teatro y guiñol dependientes del

Allende eta Miguel Prieto. Azken biak Gerra Komisariotzaren mendeko antzerki eta giñol talde ibiltarien arduradun ziren. Ondoren, Antzerki Gerrilla izeneko talde ibiltari berrien ardura hartu zuten. Hileroko diru kopuru bat jasotzen zuten bakarrak izan ziren, Max Aub idazkariakin batera.

1937ko irailean Instrukzio Publikoko Ministerioak Antzerki Sobietikoaren V. Jaialdira (Mosku) joateko izendatu zituen Miguel Hernández, Gloria Álvarez de Santullano aktorea eta ondoren kontseilukide izandako Martínez Allende, Casal Chapí eta Miguel Prieto. Rivas Cherifek zuzendu zuen espedizioa. Gerra betean, ahalgin berezia egin zen antzerkiaren egoera moldatzeko saioetan esku hartu behar zutenei prestakuntza emateko. Hirietan, faxisten matxinadaren aurretik zegoenaren antzekoa zen antzerkiaren itxura oraindik. Jasota geratu da Espainiako ordezkariak, antzerki zentro eta eskolei egindako bisita ugarien artean, orduan loretan zen Errusiako panpina-antzerkien erakundeetan ere izan zela.

Valentzian, 1937 inguruan, txotxongilo-obra batzuk argitaratu ziren liburuxka moduan; besteak beste, García Lorcaren *El retablillo de don Cristóbalen* lehen argitaraldia eta Albertiren *Los salvadores de España*. Lehenengoaren azalean marrazki bat ageri da: borra indartsu bat, «El aparato del aguardiente» («Pattarren tresna») legendarekin. Aipatutako Liceum Clubaren programa hartan ere agertzen zen jadanik; seinale, akaso, García Lorca zegoela borra-irudiaren idearen atzean. *Los salvadores de España* liburuxkaren azalean argazki bat dago, non soldadu edo miliziano bat ikus baitaiteke, irribarrea ahoan, giñol-antzokitxo batean azaltzen: *La Tarumba* antzokia da, hain zuzen. Horren frogagarri da antzokitxoan bertan ikus daitekeen argazkia. Badirudi Luis Pérez Infanteren burua ageri dela bertan, fronteko emankizunetako batean. Gerra osoan, giñol esatea Miguel Prieto esatea da.

Comisariado de Guerra. Posteriormente se encargarán de los nuevos grupos volantes denominados Guerrillas del Teatro. Serán, junto al secretario Max Aub, los únicos que recibirán una asignación económica mensual.

En septiembre de 1937, el Ministerio de Instrucción Pública designa para asistir al V Festival de Teatro Soviético en Moscú a Miguel Hernández, Gloria Álvarez de Santullano (actriz), y a los futuros miembros del Consejo, Martínez Allende, Casal Chapí y Miguel Prieto. Dirige la expedición Rivas Cherif. En plena guerra se hace un esfuerzo especial para dar formación a unas personas que deben intervenir para intentar modificar un panorama teatral que, en las ciudades, sigue siendo similar al que existía antes del levantamiento fascista. Entre las múltiples visitas realizadas a centros y escuelas teatrales se recoge la presencia de la delegación española en instituciones del floreciente teatro de muñecos ruso.

En Valencia, sobre 1937, se publican en forma de folleto varias obras para títeres, entre ellas la primera edición de *El retablillo de don Cristóbal* de García Lorca y *Los salvadores de España* de Alberti. En la primera de ellas se ve en portada un dibujo en el que aparece una vigorosa cachiporra con la leyenda “El aparato del aguardiente” que ya aparecía en el mencionado programa del Lyceum Club y que puede implicar que García Lorca se encontrara tras la idea de la imagen de la cachiporra. En la portada de *Los salvadores de España* aparece una foto en la que se puede observar a un soldado o a un miliciano asomándose con la sonrisa en la boca a un teatrillo de guiñol que no es otro que el de La Tarumba. La prueba más palpable de ello es otra foto en la que se ve el mismo teatrillo, por el que parece asomar la cabeza de Luis Pérez Infante, en una de sus funciones en el frente. Durante toda la guerra decir guiñol es decir Miguel Prieto.



La Tarumba antzokia gerrako frontean.
Teatrillo de La Tarumba en el frente de guerra.

Angelina Beloff artista errusiarrak (Diego Rivera muralistaren lehen emaztea), zeinak beldanik izan baitzuen txotxongiloekiko erakarpere berezia, Miguel Prietori buruzko ohar oso interesagarriak utzi zituen *Muñecos animados* liburuan. Segur aski, Mexikon erbesteratuta zenean ezagutuko zuen Prieto, eta, beraz, bildutako datuak, nahasgarriak eta litekeen akastunak badira ere, garrantzitsuak dira oso. Hizpidera dakar *El retablillo de don Cristóbalen* Guadixeko (Granada) emanaldi hunkigarria, errepublikano eta erreboltairen frontean artean, non bi aldeetako espainiarrak bildu baitziren saioa ikustera. Miguel berak ere go-goan du bere oharretan. Alberti, Emilio Prados eta Manuel Altolaguirre lubakietako saiootan partaide zirela dio —neke sinesgarria, salbu eta Emilio Pradosen aipua, Prietoren, haren emaztearen eta Pérez Infante eta Camarero poeten alboan ageri baita González Tuñónen artikulua aipatzen duen argazkian. Errepertorioko obra batzuk aipatzen ditu (*La defensa de*

Angelina Beloff, artista rusa, primera mujer del muralista mexicano Diego Rivera, siempre tuvo una peculiar atracción por los títeres y en su *Muñecos Animados* nos deja algunos comentarios muy interesantes sobre Miguel Prieto, al que tuvo que conocer en México durante su exilio, por lo que los datos recogidos, aunque confusos y con casi seguros errores, son muy relevantes. Menciona la emocionante función de *El retablillo de don Cristóbal* que se dio en Guadix (Granada) entre los frentes republicano y rebelde, con asistencia de españoles de ambos bandos y que el propio Miguel también recuerda en sus apuntes personales. Habla de la implicación de Alberti, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre en aquellas funciones de trincheras, algo que es improbable salvo, quizá, la de Emilio Prados que aparece junto a Prieto, su mujer y los poetas Pérez Infante y Camarero en la foto mencionada del artículo de González Tuñón. Nombra alguna de las obras del repertorio (*La defensa de Madrid, Los invasores, etc...*)

Madrid, *Los invasores*, etab.), bai eta, Moskura bidaiatu ostean, gobernuak «diru-kopuru handia bideratu zuela proiektua gauzatzera eta, horri esker, funtzionatzeko elementu moderno guztiekin ekipatu ahal izan zutela antzerkia» ere. Aurrerago xeheki deskribatzen du antzerkia, adierazten du Prietok eskularruzko panpinen animatzaile-eskola bat sortzeko asmotan zebilela, talde berriak sortzeko eta jarduera probintzia guztietara hedatzeko. Era berean, aipatzen du bomba batek antzokitxo suntsitu, eta pikutara bidali zituela proiektu horiek (Beloff, 1945, 58-60 eta 158-159 or.). Jarduera eten ez zela Juan Fer-ek 1938an argitaratutako artikuluko batek jakinarazten digu. Adierazten duenez, Kultur Miliziek, beste hainbat jardueraren artean, giñol-antzerkiko 78 saio eman zituzten (*Blanco y Negro*, 2357, 1938-08-15, 15 eta 35 or.). Ez du ezer esaten baina gehienak Miguel Prietok emango zituen edo, are ziurrago, berak koordinatuko zituen.

Ezinezkoa da, oraingoz, gutxi gorabehera gerra-fronteetan egin zuen lana zenbatestea. Badakigu gerra-prentsan kolaboratu zuela, adibidez, *El Combatiente del Este* aldizkarian, baliteke fusila ere besoetan hartzea, jada galdutakoak babestu nahian. Espainiako historian oraindik bizirik den basakeria haren azken egunetan, galtzen hasi zen Prietoren arrastoa, bidegabekeria historiko haren lotsaz ahanztura ezarri nahi izan zuten intransigentean erruz. Ezinbestekoa da Francoren diktadurak suntsitu ezin izandako prentsa errepublikano oparoaren ale eskasak begiratzea. Hor, albiste txikietan, oraindik izango da haren arrastorik: garaiera txikiko mantxatar hura, barnerakoia baina irribarre irekikoa, inguruko abarrak beltzak izan arren, etorkizunean egundoko fedea zuena. Baita Mexikon ere, non familiak tinko gordetzen baitu haren oroitzapena eta, batez ere, lurralde haietan izan zuen jarduera itzelerena.

y menciona que, después del viaje a Moscú, el gobierno “dio para realizar el proyecto una fuerte suma de dinero y, gracias a ello, el teatro pudo ser equipado con todos los elementos modernos para su funcionamiento”. Más adelante describe con meticulosidad el teatro, habla de las intenciones de Prieto de crear una escuela de animadores de muñecos de guante para formar nuevos grupos y extender su acción por todas las provincias. Igualmente menciona como una bomba destruyó el teatro y dio al traste con aquellos proyectos (Beloff, 1945, pp. 58-60 y 158-159). Que la actividad no se detiene nos habla un artículo publicado por Juan Fer en 1938 donde se dice que Milicias de la Cultura, entre un amplio abanico de actividades, ha realizado 78 representaciones de teatro guiñol (*Blanco y Negro*, 2357, 15-08-1938, pp. 15 y 35). Aunque no se menciona, la mayoría de ellas habrán sido llevadas a cabo por Miguel Prieto o quizá, más probablemente, coordinadas por él.

Imposible, por el momento, realizar una contabilidad aproximada de su labor en los frentes de guerra. Se sabe que colabora en prensa de guerra, como *El Combatiente del Este*, es posible que cogiera el fusil para intentar defender lo que ya estaba perdido. Su rastro comienza a perderse en los últimos días de aquella barbarie que todavía colea en la historia de España por culpa de aquellos intransigentes que, avergonzados por la ignominia histórica, quieren implantar el olvido. Es preciso recorrer los escasos ejemplares de la muy abundante prensa republicana que la dictadura franquista no ha podido exterminar. Allí, en mínimas noticias, seguirá habiendo rastros de aquel manchego de pequeña estatura, introvertido pero de sonrisa abierta y con una formidable fe en el porvenir a pesar de las negras circunstancias que le rodearon. Como existirán en Méjico, donde su familia guarda su memoria y, sobre todo, la memoria de su ingente actividad en aquellas tierras.



EL GUIÑOL SATIRICO
"LA TARUMBA"

Al servicio de la guerra, actuará
aquí para vosotros, soldados
del ejército de la República,
con el siguiente repertorio:

LIDIA DE MOLA EN MADRID
RADIO SEVILLA
RETABLILLO DE DON CRISTOBAL
LOS SALVADORES DE ESPAÑA

Subcomité de Propaganda del Combate Cultural de Guerra

La Tarumba.

Bibliografía esencial de Miguel Prieto

AADV (2000), *Miguel Prieto. Diseño gráfico*. Era. México, DF.

AADV. *Miguel Prieto. La armonía y la furia*. Gobierno de Castilla La Mancha, SECC y Ministerio de Cultura. Madrid, 2007.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. "Nuestro teatro". *Hora de España*, IX, septiembre 1937, p 30.

ALVARO OÑA, Francisco Javier (2006), *Miguel Prieto. El arte como lucha, el soldado como artista*, C&G, Puertollano (Ciudad Real).

AYUSO, Adolfo (2007). "Miguel Prieto, director de La Tarumba. El guiñol en defensa de la República." *Fantoche, arte de los titeres* (UNIMA España), 1, pp 48-61.

BELOFF, Angelina (1945). *Muñecos animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*. Secretaría de Educación Pública. México DF, pp 58-60 y 158-159.

CABAÑAS, Miguel (2005). "De La Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto". *Migraciones y Exilios*, 6, pp. 43-64.

CABAÑAS, Miguel (2011). "Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta". *Archivo Español de Arte*, 336, octubre-diciembre, pp. 355-378.

FER, Juan. "Labor de Milicias de la Cultura en los frentes de guerra." *Blanco y Negro*, 2357, 15-08-1938, pp 15 y 35.

GALLARDO, Luis Francisco (2000). *Miguel Prieto. Tipógrafo, pintor, escenógrafo*. En AADV, *Miguel Prieto. Diseño gráfico*. Era. México, DF, 2000, pp. 28-41.

GARCÍA-MINGUILLÁN, María Dolores (2001). *Miguel Prieto Anguita. La mirada inquieta de un artista comprometido*. Ayuntamiento de Almodóvar del Campo.

GONZALEZ TUÑÓN, Raúl. "La Tarumba: los titeres al servicio de la guerra". *Ahora*, 12-05-1937, pp 7-8. Reproducido parcialmente en AADV, *Miguel Prieto. La armonía y la furia*, Gobierno de Castilla La Mancha, SECC y Ministerio de Cultura. Madrid, 2007, p. 39.

MARRAST, Robert (1978). *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Institut del Teatre. Edicions 62. Barcelona.

PERUJO, Juana (2007). *Miguel Prieto: identidad vivida*. En *Miguel Prieto. La armonía y la furia*. AADV. Gobierno de Castilla La Mancha, SECC y Ministerio de Cultura. Madrid, 2007, pp. 25-66.

PERUJO, Juana, [con aportaciones de FERNÁNDEZ SANTANA, Manuel] (2007). *Cronología*. En *Miguel Prieto. La armonía y la furia*. AADV. Gobierno de Castilla La Mancha, SECC y Ministerio de Cultura. Madrid, 2007, pp. 421-433.

PORRAS, Francisco (1981). *Titelles. Teatro popular*. Editora Nacional, Madrid, pp. 325-327.

REJANO, Juan. "Lamento roto. En memoria de Miguel Prieto." *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*. México, 2, 15-10-1956, p 9; tomado de *Artículos y Ensayos*. Renacimiento. Sevilla, 2000, p 123.

RIVAS CHERIF, Cipriano. "El teatro pictórico de Miguel Prieto", *El Nacional*, suplemento dominical, México DF, 02-09-1956, p 3. Tomado de AADV *Miguel Prieto, la armonía y la furia*, pp 406-408.

Bibliografía esencial de Rafael Dieste y los titeres

AADV (EUGENIO OTERO URTAZA, COORD.). *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936* (2006). Ministerio de Cultura. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de estudiantes. Madrid.

AZNAR SOLER Manuel (1981). *Rafael Dieste en el teatro de las maravillas*, prólogo a Rafael Dieste, *Teatro I*, Laia. Barcelona, pp. 7-58.

AZNAR SOLER Manuel (1981), *El teatro de Rafael Dieste durante la guerra civil*, prólogo a Rafael Dieste, *Teatro II*, Laia. Barcelona, pp. 7-37.

AZNAR SOLER Manuel (1983) (ED.), *Rafael Dieste. Testimonios y homenajes*, Laia. Barcelona.

AZNAR SOLER (1996), Manuel. *Farsa y guiñol en el teatro de Rafael Dieste*. En Xosé Luis Axeitos (coord.) *Congreso Rafael Dieste*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.

AZNAR SOLER (2006), Manuel. *Rafael Dieste y el Retablo de Fantoche de Misiones Pedagógicas*. En AADV, *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Ministerio de Cultura. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de estudiantes. Madrid, pp. 460-477.

AXEITOS, Xosé Luis (2006). *Rafael Dieste y las Misiones Pedagógicas*. En AADV, *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Ministerio de Cultura. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de estudiantes. Madrid, pp. 478-497.

MARRAST, Robert (1978). *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Institut del Teatre. Edicions 62. Barcelona.

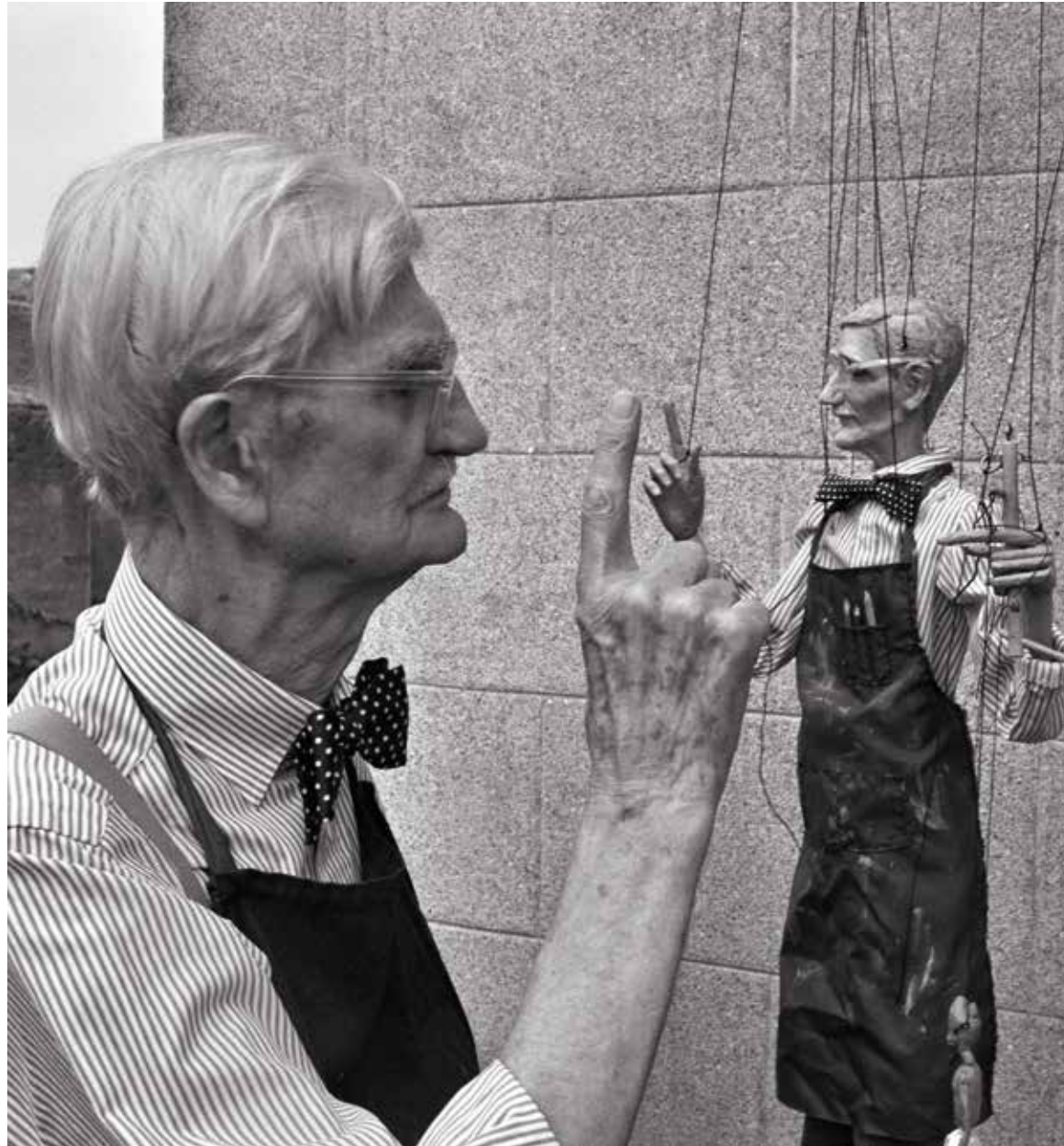
Misiones Pedagógicas. Septiembre 1931-Diciembre 1933. Informes I (1934). El Museo Universal. Madrid, (2ª ed.1992), pp. 26 y 120-126.

OTERO URTAZA (1982), Antonio. *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular. Con un testimonio de Rafael Dieste*. Ediciós do Castro. Sada (A Coruña).

REI NÚÑEZ, Luis (1987). *A travesía dun século. Biografía de Rafael Dieste*. Ediciós do Castro. Sada (A Coruña), (2ª ed. 1994).

REY FARALDOS, Gloria (1992). *El teatro de las Misiones Pedagógicas*. En DOUGHERTY y VILCHES DE FRUTOS, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, CSIC - FGL - Tabacalera, Madrid, pp. 153-164.

5.



Tozer Tozer-ren
aurrean.
Tozer frente a Tozer.
Foto Jesús
Atienza-ren argazkia.

HARRY V. TOZER Ingeles bat zehaztasunaren eta perfekzioaren bila

XIX. mendean katalanek Thomas Holdenen txotxongiloak miretsi zituzten, XX. mende hasieran Alfredo Narbónenak, 20ko eta 30eko hamarkadetan Podreccarenak eta 40koan Rosana Pichirenak. Baina hari-teknika ez zen inoiz erro-tu katalanen artean, salbu eta han-hemenka, Francesc Rocaren eta haren semeen artean: egiten zituzten magia-saioretan, figura-erakusketetan, bitxikeria musikaletan eta bentrilokia-eta automata-ikuskizunetan baziren hari-txotxongiloak ere (ikus Francesc Rocari buruzko artikulua, Enric H. Marchena, *Fantoche* aldizkarian, 8, 2014, 20-35 or.). Gehien-gehienetan, atzerritarrek antzeztzen zituzten. Eta hain justu atzerritar batek lortu zuen, Harry V. Tozer ingelesak, pertseberantziatz eta maisutasunez Katalunian hari-txotxongiloen eskola bat sortzea. Ziurrenik, munduko onenetakoa den eskola bat.

HARRY V. TOZER Un inglés en busca de la exactitud y la perfección

Los catalanes habían admirado en el siglo XIX las marionetas de Thomas Holden, a principios del XX las de Alfredo Narbón, en los años 20 y 30 las de Podrecca, y en los 40 las de Rosana Pichi. Pero nunca había prendido la técnica del hilo entre catalanes, salvo esporádicamente entre Francesc Roca y sus hijos, en cuyos espectáculos de magia, exhibiciones de figuras, excentricidades musicales, ventriloquía y autómatas también figuraron las marionetas de hilo (ver artículo sobre *Francesc Roca*, de Enric H. March en *Fantoche*, 8, 2014, pp. 20-35). Casi siempre habían sido extranjeros los que las habían representado. Y fue precisamente un extranjero, el inglés Harry V. Tozer, el que con su tenacidad y maestría supo crear una escuela catalana de marionetas de hilo. Probablemente una de las mejores a nivel mundial.

Harry V. Tozer 1902an jaio zen, ustekabeen Paraguain, aita han baitzebilen lanean, trenbide-lineak eraikitzen eta kudeatzen zituen Ingalaterrako enpresan administrari. Gaztelaniaz ikasi zuen han, eta 1925ean Barcelona Traction Light and Power Company enpresaren kontularitza saileko postu bat betetzeko balio izan zion horrek. La Canadiense gisa ezaguna, enpresak industriarako argi eta energia zerbitzatzeko zuten Kataluniako hiriburuan. Gazte luzexka eta lotsati hark bi zaletasun bizi ekarri zituen Bartzelonara berekin: trenen modelismoa eta txotxongiloak. Azken hori Ingalaterrako parkeetan sortu zitzaion, familia 1912an bertara itzuli ostean, bere anaia Norman eta Bernardekin batera *Punch and Judy* show ezagunaren emankizunetara joaten zenean. Eskularruzko txotxongilo dibertigarri eta basati horiek, Politxinelen oinordeko, XVII. mendean geroztik belaunaldi belaunaldi zoratu dituzte ingelesak.

Bartzelonan *putxinel-lis* (*titelle* edo eskularruzko txotxongilo) saio batzuk ikusi zituen, artean ugarriak baitziren udako kafe-etxeetan, olanpeetan eta plaza nagusietan. 1928an Ingalaterrara itzuli zen, urdaileko gaitz batek jota. Han, txotxongiloekiko grina bizitu zitzaion eta Londresen urtebete lehenago argitaratutako *The Peep Show* irakurtzeak gogo berotu zion. Walter Wilkinson idazle, margolari eta txotxongilolariak idatzia, eskularruzko txotxongiloen fabrikazioa eta Somerset eta Devoneko konderrietan txotxongilolari zebilela bizitako gorabeherak deskribatzen ditu (*Encyclopédie Mondiale des arts de la marionnette*, 2009, Wilkinson sarrera, 760-761 or.). Gaitza sendaturik, Bartzelonara itzuli zen, eta bertan Jaime Inglés Vilaplanarekin harremanetan jarri zen, hura Pino kaleko Ampurdanesa aretoan zihardue-neko garaitan (Sebastián Gasch in *Destino*, 1852, 1973/03/31, 45. or.). UNIMAREN sorreraren berri izan zuen 1929an, eta urtebete geroago AEBtako urtekari interesgarri batena, Paul McPharlinek sortutako *Puppetry Yearbook* delakoarena. Espiritu unibertsalarekin jaioa, kronika sakonez gain, korrespontsal-sare bat eratu zuen mundu

Harry V. Tozer nació accidentalmente en Paraguay en 1902, pues su padre se encontraba allí empleado como administrador de la empresa inglesa que construía y gestionaba las líneas del ferrocarril. Allí aprendió el castellano lo que le sirvió para ocupar en 1925 un puesto en la sección de contabilidad de la Barcelona Traction Light and Power Company, empresa conocida popularmente como La Canadiense, que servía luz y energía industrial a la capital catalana. Aquel joven espigado y tímido llegó a Barcelona con dos pasiones: la del modelismo ferroviario y la de los títeres, crecida en los parques ingleses, donde la familia había regresado en 1912, cuando con sus hermanos Norman y Bernard asistía a las funciones del popular show de *Punch and Judy*, los divertidos y brutales títeres de guante que, hijos de Polichinela, entusiasmaron a las sucesivas generaciones de ingleses desde el siglo XVII.

En Barcelona asistiría a algunas de las funciones de *putxinel-lis* (*titelles* o títeres de guante) que todavía abundaban en los cafés de verano y en los entoldados y plazas mayores. En 1928, afectado de una dolencia estomacal, regresa a Inglaterra. Allí refuerza su pasión por los títeres y se entusiasma con la lectura de *The Peep Show* del escritor, pintor y marionetista Walter Wilkinson, publicada un año antes en Londres, donde se describen la construcción de los títeres de guante y sus peripecias como titiritero solista por los condados de Somerset y Devon (*Encyclopédie Mondiale des arts de la marionnette*, 2009, voz Wilkinson, pp. 760-761). Recuperado de su dolencia regresa a Barcelona, donde toma contacto con Jaime Inglés Vilaplana, que actúa en la Sala Ampurdanesa de la calle del Pino (Sebastián Gasch en, *Destino*, 1852, 31/03/1973, p. 45). Se entera de la fundación de UNIMA en 1929 y de la aparición un año después de un interesante anuario norteamericano, el *Puppetry Yearbook*, fundado por Paul McPharlin, que nace también con espíritu universal pues además de sus artículos de fondo, crea una red de corres-

osoa, bakoitzak bere herrialdean gertatzen ari zenaren berri eman zezan. Ez dakit nola sartu zen Tozer aldizkariarekin harremanetan, baina hirugarren zenbakian, 1932koan, Kataluniako txotxongiloei buruzko aparteko artikulua argitaratu zuen. Txotxongilolari profesionalen artean oraindik bazirauen ere mendeetako sekretismoa, baina Tozerrek Kataluniako txotxongilolaritzaren zirrikitu sakonenetan sartzea lortu zuen, ia ziur Angléstarren lagun zelako. Beren txotxongiloak biluzteko eta neurtzeko baimena eman zioten. Mundu osoan ezagutzera eman zuen eskularruzko txotxongiloak egin eta manipulatzeko teknika bat, Katalunian soilik existitzen zena: panpinaren buru-bularra batera tailatzea, oinarri zabal batekin, barruan eskuko erdiko hiru hatzak sartzeko, hatz txikia eta lodia besoak manipulatzeko libre utzita. Tozer marrazkilarik bikaina zen eta eskema xeheak aurkeztu zituen: buru-bularra, eskuak, oihalezko betegarria (*ánima*) eta jantziak, neurri eta patrioiak adierazita. Halaber, horien bilakaera historikoari buruzko datuak eman zituen, Joan Amadesek bere *Titelles i Ombres xineses* (1933) argitaratu aurretik. Tozerrek berak ematen ditu iturriak: Aureli Capmanyren irratihitzaldi bat, harengandik jasotako kopia mekanografiatu baten bitartez (*Puppetry Yearbook*, 3, 1932, 19-26 or.). Aldizkariaren banaketa hausnartuari esker, artikulua mundu osoaren arreta erakarri zuen eta Tozer urtekariaren Espainiako korrespontsal bihurtu zen 1946-1947 urtean desagertu zen arte. Hura izan zen McPharlinek argitaratutako azken zenbakia. Tozerren kronika laburrak ezinbesteko datu-iturri dira Kataluniako txotxongiloen historialaritzan.

Ziur aski garai hartako txotxongilolari estatubatuar handien eraginez, haien aurrerabide teknikoak aipatutako aldizkarian eta beste hainbat liburutan agertzen baitziren (Toni Sarg, Ralph Chessé, Remo Bufano –*El retablo de Maese Pedro* antzerkiko figuren egilea eta manipulatzaila Fallaren obra Nueva Yorken estreinatu zenean, 1925 amaieran–, Rufus Rose eta beste batzuk), Tozerrek hari-txotxongiloekiko grinarekin or-

ponsales en todo el mundo que retransmiten lo que ocurre en sus respectivos países. Desconozco cómo Tozer establece contacto con la revista pero en su tercer número, el de 1932, publica un artículo excepcional sobre los títeres catalanes. Pese al secretismo secular que todavía imperaba en los titiriteros profesionales, Tozer accede a los más recónditos intrínquilis del títere catalán, casi seguro fruto de su amistad con los Inglés que le permiten desnudar y medir a sus títeres. Descubre al mundo una forma de construcción y manipulación del títere de guante que solo existe en Cataluña: la talla conjunta de cabeza y pecho del muñeco con una amplia base donde se insertan los tres dedos centrales de cada mano, quedando meñique y pulgar para manipular los brazos. Tozer es un excelente dibujante y presenta unos detallados esquemas, de cabeza-pecho, manos, ánima de tela y vestidos donde figuran sus medidas y patrones. Asimismo da algunos datos sobre su evolución histórica antes que Joan Amades publique su *Titelles i Ombres xineses* (1933), siendo Tozer el que facilita las fuentes: una charla radiofónica de Aureli Capmany, quien le ha proporcionado una copia mecanográfica (*Puppetry Yearbook*, 3, 1932, pp. 19-26). Gracias a la meditada distribución de la revista el artículo llama la atención en todo el mundo y Tozer se convierte en el corresponsal del anuario en España hasta su desaparición en 1946-1947, último de los números publicados por McPharlin. Sus breves crónicas se convierten en imprescindible fuente de datos para la historia de los títeres en Cataluña.

Probablemente contagiado por los grandes marionetistas norteamericanos de aquella época, cuyos avances técnicos aparecen tanto en la mencionada revista como en algunos libros (Toni Sarg, Ralph Chessé, Remo Bufano –que había construido y manipulado las figuras de *El retablo de Maese Pedro* para el estreno de la obra de Falla en Nueva York a finales de 1925–, Rufus Rose y otros), Tozer cambia su declarado amor a los títeres de guante por la pasión hacia las marionetas de hilo (DA SILVA, 1995, p. 20). Construye en 1934

dezkatu zuen eskularru-txotxongiloekiko maitasun aitortua (Da Silva, 1995, 20. or.) 1934an bere lehen txotxongiloa egin zuen, Chimbo antillar beltz gitarduna. Chimbok jada aurrez iradokitzen zuen zer-nola garatuko zen bere fabrikazio teknika zehatz-zorrotza. Tozerrek normalean egur-orez modelatzen zituen buruak, gorputza egurrean zizelkatzen zuen, esku-hankak hasieran tailatzen, eta ondoren xafla kontraxapatu batzuekin egiten zituen, eta giltzadurak loturizko hari margotuekin (ikus Badiou, Carreño, Vázquez, 1993, katalogo eredugarria, non xeheki deskribatzen baitira haren 83 txotxongilo). Hari-kopurua aldakorra zen; Tozerren arabera, espero diren mugimenduak egin ahal izateko behar den gutxienezkoa betiere. Chimbok 11 oinarrizko hari zituen, ondoren egin zituen txotxongilo gehienek bezala, 1946an fabrikatu zuen dantzari klasikoaren figurara arte: horrek 20 hari zituen. Apenas zen 35 cm luze. Hurrengo urtean *Jack and the Beanstalk* (*Baba magikoak*) antzerkirako egin zituen panpinek 45 cm zituzten, salbu eta 60 cm-ko erraldoiak. Ondoren, Tozerrek 50 cm-tan ezarri zuen bere txotxongiloen altuera kanonikoa, ezaugarri bereziak zituztenen kasuan izan ezik, animalia batzuk, adibidez. Askok esan zioten altuera hori txikiegia zela antzeztoki handietan ikusteko, baina Tozerrek bereari eutsi zion. Esaten zuenez, bere agintearekin, txotxongiloak ez ziren ondo mugitzen 60 cm-tik gorakoak baziren. Horixe izan baitzen Tozerrek txotxongiloaren ingeniartzari egindako ekarpen nagusia: aginte bertikala, mundu osoan Tozer aginte deitua. Tradizio klasikoez kanpo, non baziren aginte bereziak, Birmaniako txotxongiloenak adibidez, edo gerora txekiar eta alemaniarrek erabilitakoak, txotxongilolari gehienek, bereziki ipar amerikarrek, aginte horizontala erabili ohi zuten oinarritzko eredu gisa. Tozerrek bere aginte bertikala perfektionatu eta mundu osora hedatu zuen; bereziki, Ingalaterrako *Puppetmaster* hiruhilabete-kariaren orrialdeetatik, 1948an han argitaratzen hasia zelarik. Kontrol-agintearen inguruko funtsezko ekarpenak 1949 eta 1964-1966 urteetan egin zituen.

su primera marioneta, el negro antillano Chimbo, con su guitarra, en el que ya se prefigura lo que va a ser el desarrollo de su meticulosa técnica de construcción. Tozer construirá generalmente las cabezas modeladas en pasta de madera, tallará el cuerpo en madera, las manos y piernas serán en los primeros tiempos talladas y luego construidas con placas de contrachapado, las articulaciones con alambre de latón pintado ver (BADIOU, CARREÑO, VÁZQUEZ, 1993, modélico catálogo donde aparecen detalladas descripciones de 83 de sus marionetas). El número de hilos será variable, siempre los mínimos para que puedan hacer correctamente los movimientos esperados, según Tozer. Esta figuras tiene los básicos 11 hilos de buena parte de las posteriores, hasta el de la Bailarina clásica, construida en 1946 que tendrá 20 hilos. La altura de Chimbo es de apenas 35 cm., las siguientes figuras, las de *Jack and the Beanstalk* (Juanito y las habichuelas mágicas), construidas el año siguiente, tendrán 45 cm., salvo el gigante que llega a los 60 cm. Posteriormente Tozer establecerá la altura canónica de sus marionetas en 50 cm., salvo las de características especiales como algunos animales. Pese a que fueron muchos los que le indicaron que esa altura era pequeña para la visibilidad en grandes escenarios, Tozer fue implacable. Aseguraba siempre que con su mando, las marionetas no se movían bien si superaban los 60 cm. Porque ese fue la gran aportación de Tozer a la ingeniería de la marioneta: su mando vertical, conocido en todo el mundo como "mando Tozer". Además de las tradiciones clásicas, con mandos especiales como el de las marionetas birmanas, o los posteriores de los checos o alemanes, la mayoría de los marionetistas, especialmente los norteamericanos, utilizaban como modelo básico el mando horizontal. Tozer perfeccionó su mando vertical y lo extendió a todo el mundo, especialmente desde las páginas de la revista trimestral inglesa *Puppetmaster* en la que empezó a publicar en 1948. Sus aportaciones fundamentales en torno al mando de control fueron en los años 1949 y 1964-1966.



Tozer bere aginte bertikalarekin.
Tozer con su mando vertical.
Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

1934an, lehen txotxongiloak egin zituen urte hartan bertan, Wanda Morbitzerrekin ezkonduen, hura Poloniaren Bartzelonako kontsultatuen kontseilari ziharduela. 1936an Gerra Zibila lehertu zen, eta Tozer lanean zuen enpresak herrialdetik ateratzeko aukera eskaini zien bere langileei. Tozer senar-emazteek uko egin zioten aukera horri, Wandaren osasun-egoera gaixoberak ez zuelako gomendagarri egiten Ingalaterrako klima. Orduantxe eraiki zituen Tozerrek, gerra betean, San Jorgeren eta Dragoiaren figurak eta bere txotxongilo maiteenetako bat: Pompilio pailazoa. Gerra garaian beharrezkoa izaten da barrea eta Tozerrek emanaldi txikiak egin zituen Ponpiliorekin, gerra-fronteetatik Bartzelonara heldutako errefuxiatuei ondo pasartzeko. Noizbehinka bere kronikak bidaltzen zituen Ipar Amerikako *Puppetry Yearbook* aldizkarira; besteak beste, Montserrat *titellaire* leinuaren desagerepenaren berri eman zuen, aita gaixotasun bategatik eta semea bonbardaketa batean hil ostean (*Puppetry Yearbook*, 9, 1938, 20. or.).

Gerren aldian Tozer buru-belarri sartu zen txotxongiloen munduan; aldi luzea, Espainiako Gerra Zibila amaiturik Bigarren Mundu Gerra hasi baitzen. Bere lantokiko bi ezagunekin batera entseatzen eta antzezten zuen, John C. Siems britainiarrarekin eta Lars Glass suediarrekin. 1944an, Jaime Anglés Guzmán *titellaire*aren birtatez, Lluís Reig i Bonet enpresari katalanarekin harremanetan jarri zen. Hark hari-txotxongiloen eta eskularruzko *titelleen* saio-programa zoragarri bat aurkeztu zuen 20ko hamarkadan bere Reig aretoan, Aureli Capmanyk koordinatuta lehengo eta Jaime Anglés Vilaplanak, Anglés Guzmánen aita eta familiako *titellaire* trebeenak, ondoren (Ayuso, *Fantoche*, 6, 2012, 80-93. or.).

El mismo año de 1934 en que construye sus primeras marionetas se casa con Wanda Morbitzer, consejera del consulado de Polonia en Barcelona. En 1936 estalla la Guerra Civil y la empresa donde trabaja Tozer ofrece a sus empleados extranjeros la oportunidad de salir del país. El matrimonio Tozer declina tal posibilidad pues el frágil estado de salud de Wanda no hace conveniente su estancia en un clima como el de Inglaterra. Es entonces, en plena guerra, cuando Tozer construye las figuras de San Jorge y el Dragón, y la de una de sus marionetas preferidas, el payaso Pompilio. En las guerras se necesita la presencia de la risa y Tozer efectúa con Pompilio pequeñas funciones para entretener a los refugiados que llegan a Barcelona desde los frentes de batalla. Puntualmente Tozer envía sus crónicas a la norteamericana *Puppetry Yearbook* donde entre otras noticias da cuenta de la extinción de la renombrada familia *titellaire* de los Montserrat, muerto el padre de enfermedad y el hijo en un bombardeo (*Puppetry Yearbook*, 9, 1938, p. 20).

Tozer se zambulle en las marionetas durante el largo periodo de guerras, pues tras la Guerra Civil española, comienza la Segunda Guerra Mundial. Ensayo y actúa con dos conocidos de la empresa eléctrica donde trabajaba, el británico John C. Siems y el sueco Lars Glass. En 1944, a través del *titellaire* Jaime Anglés Guzmán, toma contacto con Lluís Reig i Bonet, empresario catalán que en los años 20 había presentado en su Sala Reig, un formidable programa de sesiones de marionetas de hilo y *titelles* de guante coordinadas por Aureli Capmany y secundariamente por Jaime Anglés Vilaplana, padre de Anglés Guzmán y el más virtuoso *titellaire* de la saga (Ayuso, *Fantoche*, 6, 2012, pp. 80-93).

Reig enpresariak, bada, hari-txotxongiloen zale amorratua izanik, FAD (Foment de les Arts Decoratives) erakundearekin harremanetan jarri zuen Tozer haren lana ikustean, eta hala laster izan zuen gune magiko batean antzezteko aukera: Bartzelonako Coliseum antzokiaren kupulan. Bere lanean funtsezko gertatu zen norbait ezagutu zuen han: Luis Fontanet diseinatzaile eta dekoratzailea. Berehala sortu zen txotxongiloak ikaragarri gustuko zituzten zaleen talde bat, eta Txotxongiloari Amateurren Elkarte (AMA) eratu zuten (Martín, 1998, 184-185 or.). Tozerrek fabrikatzen eta manipulaten irakatsi zien. Lehen emanaldi ofiziala –hau da, kobratzen– 1946an egin zuten, Coliseum antzokiko kupulan. Julio Colle eta Sebastián Gaschek laudorioz josi zuten *Destino* aldizkarian haren berri eman zutenean (1946-02-02, 12. or.). 1947an entseatzeko eta beren material gero eta handiagoak gordetzeko lokal bat aurkitu zuten Britainiar Institutuan. Zirko- eta barietate-ikuskizunetan arituko ziren txotxongilo berriak egin zituen. Noizean behin Coliseumeko kupulan antzezten jarraitu zuen. Bigarren manipulazio-zubi bat eraiki zuen, eszenatokiaren aho gainean, jatorrizkoaren aurka. Hala, eszenan mugitzeko gaitasuna areagotu zuen.

Hori guztia posible izan bazen, Luis Fontaneti zor zaio: Bartzelonako Teatro Español antzokiko eszenografo eta dekoratzaileak kudeaketa eta antolaketa zeregin guztietatik libratu zuen Tozer. Tozerrek haria non jartzeaz edo Angelito pisu-jasotzaile gihartsuaren jantzirako tela nola josteaz besterik ez zuen arduratu behar. Fontanet, fabrikatzen eta manipulaten ikasi ez ezik, finantzaketa eta antzezteko lekuak bilatzen zituen. 1946 eta 1947 artean harremanetan sartu ziren Arthur Kaps austriarra, Los Vieneses errebista-konpainia garrantzitsuaren factotuma, eta Tozer bera, Kapsen maitale Herta Frankeli vedette eta dantzari izateari utzi eta txotxongilolari izateko prestakuntza emateko, litekeenik, adina zela eta. Gutxi idatzi da gaia-aren inguruan (Gómez, *Fantoche*, 6, 2012, 47-48

El empresario Reig, tan amante de las marionetas de hilo, al ver el trabajo de Tozer le pone en contacto con el FAD (Fomento de Artes Decorativas) que pronto le proporciona unas actuaciones en un lugar mágico: la Cúpula del cine Coliseum de Barcelona. Allí tomará contacto con una persona que resultará fundamental en su trabajo: el diseñador y decorador Luis Fontanet. Enseguida se constituye un núcleo de aficionados que se entusiasman con las marionetas y surgirá la Agrupación de Marionetistas Amateurs, el AMA (MARTÍN, 1998, pp. 184-185). Tozer les enseña a construir y a manipular. En 1946 hacen su primera actuación oficial, es decir, cobrando, en la Cúpula del cine Coliseum. Su actuación es reseñada elogiosamente por Julio Coll y Sebastián Gasch en la revista *Destino* (02-02-1946, p. 12). En 1947 encuentran en el Instituto Británico un local para sus ensayos y para almacenar sus cada vez más voluminosos materiales. Construye nuevas marionetas que van a trabajar en números de circo y variedades. Seguirá actuando puntualmente en la Cúpula del Coliseum. Construye un segundo puente de manipulación sobre la boca del escenario, enfrentado al original. Esto multiplica la capacidad de movimientos en la escena.

Todo ello es posible gracias a que Luis Fontanet, escenógrafo y decorador en el Teatro Español de Barcelona, descarga a Tozer de todas las labores de gestión y organización. Tozer solo ha de ocuparse de dónde se coloca un hilo o de cómo coser una tela para el escueto vestido de Angelito, el forzudo levantador de pesos. Fontanet, además de aprender a construir y manipular, busca financiación y locales donde actuar. Entre 1946 y 1947 se han de producir los contactos entre el austriaco Arthur Kaps, factótum de la exitosa compañía de revista de altos vuelos Los Vieneses, y Tozer para preparar el paso de Herta Frankel, amante de Kaps, de su condición de vedette y bailarina a la de marionetista, forzada, sin duda, por la edad. Pese a que hay poco escrito sobre ello (GÓMEZ, *Fantoche* 6, 2012, pp. 47-48) y a que todos los protagonistas han fallecido, parece

or.), eta protagonista guztiak hilik daude orain, baina badirudi Tozerrek ez zituela ulertzen Kap- sen asmoak. Tozerrek bere buruaren luzapen gisa ikusten zituen txotxongiloak, ikuskizun txikitu eta intimo gisa; Kapsek, ordea, diru asko ematen zion barietate-ikuskizun bat borobilt- zeko bide gisa ikusten zituen. Tozerrek ikusleen bistatik gordetako zubi batetik manipulata ikusten zituen txotxongiloak. Kapsek bazekien ezin zela manipulazio-zubi bat eszenaratu emanaldi batean non ikuskizunak ziztu bizian baitzetozen bata bestearen ondotik. Tozerrek ongi zekien txotxongiloak ezin zirela oso altuak izan bere aginte bertikalarekin artisten gisara mugiarazi ahal izateko, eta Kapsek, ordea, ba- zekien txotxongilo txiki bat ez zela guztiz ondo ikusten antzoki handi batean. Herta Frankelek ikusleen bistan antzeztu behar zuen, eta Toze- rrek ez zuen hori guztiz ulertzen. Urte asko beranduago soilik onartu zuen, bistako mani- pulazioa ohikoa zenean ikuskizunaren mun- duan. Fontanetek berehala kapitalizatu zuen Kapsekin eta Herta Frankelekin harremana eta berak fabrikatu zituen 1948ko urriari Teatro Es- pañolen debuta egin zuten lehen txotxongiloak. Aginte horizontala aukeratu zuen, 90 cm inguru neurtzen zuten txotxongilo batzuetarako, eta aholkulari moduan aritu zen manipulazioko lehen urratsetan, nahiz eta Herta Frankelek gogoan zuen zer esan zion Tozerrek Alberto Semprini txotxongilo pianistaren mugimenduei eman beharreko intentsitate eta erritmoaren inguruan.

flotar en el ambiente que Tozer no entendía las pretensiones de Kaps. Tozer veía a las marione- tas como una prolongación de sí mismo, como un espectáculo reducido e íntimo y Kaps las veía como un medio más de redondear un espectá- culo de variedades que producía mucho dinero. Tozer ve manipuladas las marionetas desde un puente escondido a los ojos de los especta- dores. Kaps sabe que en medio de un espectácu- lo, cuyos números se suceden a la velocidad del rayo, no cabe el montar en escena un puente de manipulación. Tozer sabe que las marionetas no pueden ser muy altas para que puedan moverse como artistas con su mando vertical y Kaps sabe que una marioneta pequeña no acaba de verse bien en un gran teatro. Herta Frankel deberá ac- tuar a vista del público, eso es algo que Tozer no acabará de entender y que solo tolerará muchos años después, cuando la manipulación a la vista sea algo ya normal en el mundo del espectáculo. Enseguida Fontanet capitalizará la relación con Kaps y con Herta Frankel, y será el constructor de sus primeras marionetas que debutarán en el Teatro Español en octubre de 1948. Adoptará el mando horizontal para unas marionetas que miden cerca de 90 cm. y ejercerá de asesor de sus primeros pasos en la manipulación, pese a que Herta Frankel recordaba como Tozer le ha- bía guiado en la intensidad y ritmo que debía im- primir a los movimientos de la marioneta de su pianista, Alberto Semprini.

Baliteke orduan hastea Tozer eta Fontaneten arteko tirabirak. Baina bigarrenak urte luzez jarraitu zuen lehenaren alboan. 1950ean be- rokuntza zuen lokal bat lortu zuen Lizeo Frant- sesean. 1951ko udako saioak Donostian eman zituen, Antzoki Zaharrean, eta hurrengo urte- koak Santanderren. Bartzelonako zentro bat- zuetan eta Girona, Manresa eta Sabadellen moduko Kataluniako udalerrri batzuetan ere jardun zuten. 1950 eta 1951ko udan Tozerrek txotxongilolari entzutetsuei bisita egin eta haiengandik ikasi zuen, Lanchester ingelesa- rengandik, adibidez, edo Zurich eta Salzbur- goko lankide batzuegandik, han Hermann Ai- cherrek sortutako konpainiak baitzuen egoitza. 1955ean AMAk izena aldatzeko erabakia hartu zuen. Espainian eta baita atzerrian ere present- zia handitu nahian, Marionetas de Barcelona deitzera igaro ziren, bazter utzita amateur ka- lifikatzailea. Ordurako baliabide tekniko ugari zituen haien antzerkiak. Nabarmenezkoa da, besteak beste, Rolf Olden alemaniarrek zuden- dutako argiztapen bikaina. Tozerrekin lanean hasia zen, eta zenbait urteren ostean Institut del Teatren ere laguntzaile leial izan zuen. Jar- duera frenetikoaren zen, ehun bat txotxongilo zi- tuzten eta berrogeita bi laneko erreperitorio bat, gai harrigarrikoak zenbait, *Rebelión de robots* edo *La sirenita y el duende del mar*, kasu. Olde- nen argiztapena ikusgarria izan zen horietan. Baina, hainbeste aldaketa tartean, arazo eta trabak sortu ziren. Berriz ere, Fontanetek bi- kaina zirudien irtenbide bat aurkitu zuen. Ant- zerkiarentzat Espainiar Herriko lokal zabal bat lortzeko konbentzitu zuen Bartzelonako Udala- ren Kultura erregidorea. Fontanetek antzokitxo bat eta biltegiartzeko eta tailerrerako aretoak diseinatu zituen. Hasi ziren lanak, eta hara era- man zituzten, hogeitaz kutxa handitan, txotxongi- lo, eszenatoki, islagailu eta dekoratuak. Toze- rrek amets egiten zuen.

Es posible que aquí surgieran los primeros roces entre Tozer y Fontanet. Pero este seguirá mu- chos años a su lado. En 1950 consigue un local, con calefacción, en el Liceo Francés. Planificará actuaciones veraniegas en el Teatro Principal de San Sebastián en 1951 y al año siguiente en Santander. Actúan también en centros barcelo- neses y en algunas localidades catalanas como Gerona, Manresa o Sabadell. En los veranos de 1950 y 1951 Tozer visita y aprende de renombrados marionetistas como el inglés Lanchester o de colegas de Zurich o Salzburgo, donde reside la compañía fundada por Hermann Aicher. En 1955 el AMA cambia de nombre y, decididos a aumentar su presencia en España e incluso en el extranjero, pasa a denominarse Marionetas de Barcelona, abandonando el calificativo de ama- teur. Su teatro ya dispone de abundantes medios técnicos, entre los que destacan una excelente iluminación dirigida por el alemán Rolf Olden que ha comenzado a trabajar con Tozer y que será años después su fiel ayudante en el Institut del Teatre. La actividad es frenética, se cuenta con cerca de cien marionetas y con un repertorio de cuarenta dos obras, entre las que figuran algu- nas con temáticas sorprendentes como *Rebelión de robots* o *La sirenita y el duende del mar*, don- de resulta espectacular la iluminación de Olden. Pero tantos cambios traen nuevos problemas y dificultades. Una vez más Fontanet encuentra una solución que parece espléndida. Logra con- vencer al Regidor de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona de conseguirle un amplio local en el Pueblo Español. Fontanet diseña un teatrillo, salas para almacén y para taller. Comienzan las obras y se trasladan allí en veinte grandes cajas, marionetas, escenarios, reflectores y decorados. Tozer sueña.



Boxealariak
Boxeadores, 1949.

Foto Jesús Atienza-ren
argazkia.

Baina ametsak segundo batean hautsi daitezke, eta hura hautsi egin zen. Antonio María Simarro alkatea kargutik kendu zuten, eta alkate berria, José María de Porcioles, frankismo garaian Bartzelonako alkate kargua luzeen bete zuena, ez zetorren bat txotxongiloen ideia harekin. Beraz, bertan behera geratu zen dena, eta materiala urte luzez geratu zen biltegi batzuetan zokoratu-ta. Tozerrek gogoa galdu zuen, eta Marionetas de Barcelona taldea desegin zen. Tozerrek denbora luzez sufritu zuen, edozein unetan kutxa horiek guztiak bere gain hartzeko deitu ziezaioketela pentsatuta, horiek non gorderik izan gabe. Bere baitara bildu zen, berriz ere garai ilun eta ezezagun batean. Badirudi Ingalaterrako *Puppetmaster* aldizkarian argitaratutako artikulu batzuk izan zirela aro horretan txotxongiloekin izandako harreman bakarra.

1971-1972 inguruan, Bartzelonako Institut de Teatrekin zerikusia zuten artista eta intelektual batzuek txotxongiloekiko zaletasun bizia garatu zuten. Talde horren sorreran eragin nabarmena izan zuten hiru alderdik: batetik, Joan Baixasek eta Teresa Calafellek, Putxinel-lis Claca antzerkiarekin; bestetik, 1971an Herman Bonnín Bartzelonako antzerki-erakundearen zuzendari izatera iritsi zela, eta azkenik, hirukiaren azken erpina, Xavier Fábregas, jada bertan zebilela ikerketa sailaren buruan. Eta nire ustez azken biek 1972ko irailean Charleville-Mezièresera egindako bidaia izan zen eklosioaren une gorena. Han UNIMAREN XI. Mundu Biltzarra ari ziren egiten, baita Jaques Félix frantsesak antolatutako Mundu Jaialdi handi bat ere (*La Vanguardia*, 1972-10-05, 56. or.), eta bertan antzeztu zuten Claca txotxongiloek. Lekuan bertan egiaztaturik zein aukera sorta zabal eskaintzen duten txotxongiloek, Bonnín eta Fábregas pozez gainezka itzuli ziren Bartzelonara, nazioarteko hainbat kontaktu lortu ostean. Berehala sortu zuten txotxongilo sail bat, Joan Baixasek koordinatua (*La Vanguardia*, 1972-10-29, 59. or.). Badirudi Tozer bere negu-lozorro luze-tik esnatu zela, zerbait mugitu zela bere baitan, prentsan gertutik jarraitu baitzien gertaera horiei.

Pero los sueños pueden romperse en un segundo y este se rompió. El alcalde Antonio María Simarro fue destituido y el nuevo, José María de Porcioles, el alcalde de Barcelona que más tiempo ha ocupado este cargo durante el franquismo, no comulgó con aquella idea de las marionetas. Así que todo se detuvo y el material quedó arrinconado en unos almacenes durante largos años. Tozer se desalentó, Marionetas de Barcelona se disuelve, durante mucho tiempo sufrió al pensar que podían llamarle en cualquier momento para hacerse cargo de todas aquellas cajas para las que no tenía lugar donde guardarlas. Tozer se sumerge en sí mismo, otra vez en un tiempo oscuro y poco conocido, donde su única relación con las marionetas parece ser la de algunos artículos publicados en la revista inglesa *Puppetmaster*.

Sobre 1971-1972 un grupo de artistas e intelectuales cercanos al Instituto del Teatro de Barcelona se entusiasman con los títeres. En la gestión de ese grupo tiene una influencia notable un triángulo formado por Joan Baixas y Teresa Calafell con sus Putxinel-lis Claca, la llegada en 1971 como director a la institución teatral barcelonesa de Herman Bonnín, donde ya estaba como jefe del departamento de investigación, el tercer vértice, Xavier Fábregas. Y creo que el momento culminante de la eclosión es el viaje que estos dos últimos realizan a Charleville-Mezières en septiembre de 1972 donde se celebra el XI Congreso Mundial de la UNIMA y un gran Festival Mundial (*La Vanguardia*, 05-10-1972, p. 56), organizado por el francés Jacques Félix, y donde actúan los Claca. Al comprobar sobre el terreno el amplio abanico de posibilidades teatrales que ofrecen los títeres, Bonnín y Fábregas, tras establecer diversos contactos internacionales, regresan a Barcelona plétóricos. Inmediatamente crean un Departamento de Títeres y Marionetas coordinado por Joan Baixas (*La Vanguardia*, 29-10-1972, p. 59). Parece ser que Tozer despierta de su larga hibernación, algo se remueve dentro de él, pues ha seguido en la prensa estos acontecimientos.

Tozerrek hartua zuen enpresa elektrikitik erretiroa, eta Wanda emaztearen eta Joan Baixasen bultzadarekin (etxera joan zitzaion bisitan), zailantza eta lotsa handiak pasa ostean (Da Silva, 1995, 34. or.) Institut del Teatreren arduradunekin hitz egitera joan zen, aurretik egindako lana gogorarazteko eta erakundearen esku uzteko, udal-biltegi galdu batean, modu txarrean eta itoginen mende, gordeta zuen material oparoa. 1973ko martxoaren 18an, Kataluniako egunkari garrantzitsuenaren (*La Vanguardia*) igandetako aldizkarian, Palau Güellen jarritako erakusketan ikusgai zeuden Tozerren txotxongiloen bost argazki jarri zituzten portadan, koloretan. Eta 1973-1974 ikasturtean, hari-txotxongiloen tailer pilotu bat zuzentzeaz arduratu zen Institutuan. Han, irakasteko, bere materialak gordetzeko eta bere txotxongilo kaltetuak berregiteko adina leku zuen. Tozer berpiztu egin zen, agerian utzita barne muinetaraino ere *british* izateak ez duela eragozten norberaren gogo biziari jarraitzeko ahalmena.

Albaceteko 26 urteko ikasle bat gerturatu zitzaion lehenbizi. Esaten zuenez, marinela eta anarkista zen. José Antonio Ota Montsesinos zen, Pepe Ota. Entzun txarreko ikaslea, urte eta erdi igaro zenean bertan behera utzi zituen ikasketak, desadostasun sozialak baitzituen maisuarekin, eta bestelako ikuspegi dramaturgikoa. Tozerrek beste hainbat ikasle izan zituen ondoren, 1989an erretiratu zen arte. Nabarmentzekoak dira, besteak beste, Xavier Lafita, Joana Amorós, Esther Cabacés, Nuria Mestres, Toni Zafra, Fernando Gómez, Tatán Rodríguez eta Santi Arnal... 105 ikasle guztira. Aldi horretan alboan izan zituen, ikasleak baina maila handiagoan, Rolf Olden eta aldi horretan Tozer hoberen ezagutu zuen eta haren txotxongiloak zaharberritzen lan gehien egin duen emakumea, Teresa Travieso. Ikasleon bitartez, edo Tozerrekin izandako bilera informaletan, beste txotxongilolari handi batzuegana ere iritsi zen haren maisutasuna: Jordi Bertrán edo Carles Cañellas, adibidez. Zalantzarik ez da hari-eskola katalan baten sorreraz hitz egin daitekeela.

Tozer, ya jubilado de la empresa eléctrica, empujado por su esposa Wanda y por Joan Baixas, que lo visita en su casa, acude, tras no pocas dudas y vergüenzas (DA SILVA, 1995, p. 34) a entrevistarse con los responsables del Institut del Teatre para recordarles su trabajo anterior y poner a disposición de la entidad el formidable material que se guarda, de malas maneras y a merced de las goteras, en un recóndito almacén municipal. El 18 de marzo de 1973 el dominical del más importante periódico de Cataluña, *La Vanguardia*, muestra en su portada cinco fotos en color de las marionetas de Tozer que se pueden ver en la exposición abierta en el Palau Güell. Y en el curso de 1973-1974 se le encarga la dirección de un taller piloto de Marionetas de hilo en el Institut. Allí dispone de espacio suficiente para enseñar, guardar sus materiales y reconstruir sus dañadas marionetas. Tozer revive, demostrando que hasta un *british* irredento es capaz de dejarse arrastrar por el entusiasmo.

El primer alumno que se le acerca es un extraño albaceteño de 26 años, que proclama ser marino y anarquista. Se trata de José Antonio Ota Montsesinos, Pepe Ota. Un alumno díscolo que abandonará sus estudios año y medio después por diferencias sociales y de visión dramática con su maestro. Seguirán a lo largo de muchos años, hasta su jubilación en 1989, muchos alumnos y alumnas más entre los que podríamos destacar a Xavier Lafita, Joana Amorós, Esther Cabacés, Nuria Mestres, Toni Zafra, Fernando Gómez, Tatán Rodríguez o Santi Arnal, así hasta un total de 105 alumnos. Junto a él, con un estatuto superior al de alumnos, estuvieron Rolf Olden y la persona que mejor le conoce durante este periodo y la que más ha trabajado en la restauración de sus marionetas, Teresa Travieso. A través de esos alumnos o bien en encuentros informales con Tozer llega su magisterio a otros grandes marionetistas como Jordi Bertrán o Carles Cañellas. No cabe duda de que se puede hablar de la creación de una escuela catalana de hilo.



Heriotza eta Birjina
La muerte y la doncella, 1946.
Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

Institut del Teatren eromenezkoa izaten jarraitu zuen txotxongiloen inguruko jarduerak. Besteak beste, jada aipatutakoez gain, bertan parte hartu zuten Joan Andreu Vallvék eta Josep Maria Carbonellek, txotxongiloen tailerlean, eta Jordi Cocak, Josep Montañések eta Mercè Managuerrak, liburu oso interesgarriak argitaratzen, erakusketak prestatzen eta nazioarteko jaialdien kudeaketan jarduten (hainbat zuzendarirekin, adibidez, Joan Baixas, Jordi Coca eta batez ere, garaiz hildako Josep M. Carbonell). Sebastià Gasch maisuak, Xavier Fábregasek, Joan Castellsek eta Joaquim Vilàk institutuaren jarduerak eta emaitza eszeniko anitzen berri eman zuten prentsan. Horrek guztiorrek argi erakusten du kulturaren arloko jendea txotxongiloez arduratzen denean, oso ondo doakia txotxongiloei.

Tozerrek, idazteko gogoak berreskuratuta, hainbat artikulu tekniko argitaratu zituen Ingalaterrako aldizkarietan, beste arrazoi batzuen artean, Espainian ez zeudelako adina. Tozerrek jaso daitezkeen sari guztiak jaso zituen, direnak eta ez direnak. Aipagarriak dira UNIMAREN ohorezko kide izateko izendapena, Nagoyan (Japonia) egindako XV. Mundu Batzarrean, eta Sebastià Gasch Ohorezko Saria, txotxongilolari gisa hazten lagundu zion FAD erakundeak emana, biak ala biak 1988an. Baina ziurrenik bi hauek hunkituko zuten gehien: British Puppet and Model Theatre Guild britainiar elkartearen presidenteorde izateko izendapena, 1991an, eta Sant Jordiren Gurutzea, Kataluniako ohererik handiena, 1997an. Ikasleek miretsia eta errespetatua, 1999an hil zen. Haren ondare ia guztia Bartzelonako Institut del Teatreko arte eszenikoen museoan dago gordeta (Ayuso, 2015, 18-19 or.).

La actividad en el Institut del Teatre sigue siendo frenética alrededor de los títeres y en ella, entre otros, participan, además de los ya mencionados, Joan Andreu Vallvé y Josep Maria Carbonell en el Taller de Títeres, y Jordi Coca, Josep Montañés, Mercè Managuerra, editando unos muy interesantes libros, preparando exposiciones o participando en la gestión de los sucesivos festivales internacionales (con diversos directores como Joan Baixas, Jordi Coca y sobre todo por el malogrado Josep M. Carbonell). El maestro Sebastià Gasch, Xavier Fábregas, Joan Castells o Joaquim Vilà, se encargan de radiar en la prensa muchas de sus actividades y resultados escénicos. Todo ello viene a demostrar que cuando la gente de la Cultura se ocupa de los títeres, a los títeres les va muy bien.

Tozer recupera las ganas de escribir y publicará diversos artículos técnicos en revistas inglesas, entre otras cosas porque en España no hay demasiadas donde hacerlo. Tozer recibirá todos los premios habidos y por haber, entre los que podemos destacar el nombramiento como Miembro de Honor de la UNIMA en el XV Congreso Mundial celebrado en Nagoya (Japón) y el Premio de Honor Sebastià Gasch, concedido por el FAD, que le ayudó a crecer como marionetista, ambos en 1988. Pero los que probablemente más le emocionaron fueron el nombramiento como vicepresidente de la asociación británica British Puppet and Model Theatre Guild en 1991 y la Cruz de Sant Jordi, la más alta distinción catalana en 1997. Admirado y respetado por sus alumnos, fallecerá en 1999. La práctica totalidad de su legado se guarda en el Museo de Artes Escénicas del Instituto del Teatro de Barcelona (Ayuso, 2015, pp. 18-19)

Bibliografía esencial sobre Harry Vernon Tozer

AYUSO, Adolfo y MILLÁN, Helena (2001). *Historia y mecánica de la marioneta en España*, DPZ, Zaragoza, pp. 27-28.

AYUSO, Adolfo (2004). *Cómicos y virtuosos a media luz. Los títeres durante la dictadura franquista en AAVV, Títeres*, Fundación Joaquín Díaz, Diputación de Valladolid, pp. 139-147.

AYUSO, Adolfo (2012). "Aureli Capmany en la Sala Reig de Barcelona", *Fantoche, Arte de los títeres*, 6, pp. 80-93.

AYUSO, Adolfo (2015). "La última lección del Sr. Tozer dictada a Teo Escarpa". *Fantoche. Arte de los títeres* (UNIMA España), 9, pp. 5-35.

BADIOU, Maryse (ed.) (1993), *Harry V. Tozer*, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.

Escenes de l'imaginari, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1998, pp. 137-144.

COLL, Julio. [J.C.] (1946), "Teatro de Marionetas. En la cúpula del Coliseum". *Destino*, 450, 02/03/1946, p. 12.

DA SILVA, Ray (1995). *The Marionettes of Barcelona. Harry Tozer and his Tricks of the Trade*, Da Silva Puppets Books, Norfolk, UK, 1995, p. 20.

ELÍAS, Jordi [J.E.] (1959). "Tozer, marionetista". *Circo* (Barcelona), 26, 01-05-1959, p. 9.

GASCH, Sebastián [S.] (1946). "Las marionetas entre bastidores", *Destino*, 450, 02/03/1946, p. 12.

GASCH, Sebastián (1949), *Títeres y marionetas*. Argos, Barcelona.

GASCH, Sebastián (1959). "H.V. Tozer, marionetista". *Circo* (Barcelona), 25, 01-04-1959, p. 3.

GASCH, Sebastián (1973), "Las marionetas de Harry V. Tozer". *Destino*, 1852, 31/03/1973, p. 45.

GÓMEZ, Fernando (2012). "Maestros constructores de las marionetas de Herta Frankel", *Fantoche, Arte de los títeres*, 6, pp. 47-48.

JANÉ, Jordi (2001). *Les arts escèniques a Catalunya*. Cercle de Lectors/Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp.43-64.

MARTIN, Josep A (1998). *El teatre de titelles a Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 182-188.

PHILPOTT, A.R. *Dictionary of puppetry*. Plays Inc., Boston, USA, 1969, pp. 264-265 (voz "Tozer").

PORRAS, Francisco (1981). *Titelles teatro popular*. Editora Nacional, Madrid. pp.336-351 y 571-605.

RUMBAU, Toni (2009). *Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette*. UNIMA-L'Entretiens, Montpellier, pp. 713 (voz: "Tozer").

TOZER, H. V. (1932). "The puppet theatre in Barcelona". *Puppetry Yearbook* (Birmingham,MI,USA), 3, nov 1932, pp. 19-26. Consultar también los correspondientes a los años 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1940, 1941, 1942-43, 1944-45 y 1946-47.

TOZER, H. V. (1948). "Putxinell-lis". *The Puppet Master* (Cottingham, Yorks, England), vol. 2, 2, abril 1948, pp. 41-44.

TOZER, H. V. (1977) "El titella català vist per un anglès", en *Les grands traditions populaires: ombres i titelles*, Coca, Jordi (dir). Publicacions del Institut del Teatre, Barcelona, pp. 139-143.

6.



Francisco Porrás.
Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

FRANCISCO PORRAS Ikertzaile xelebrea, Madrigo txotxongilolaria

Bitxia da baina Francisco Porrás (1931-1998), Espainiako txotxongilo-antzerkiaren ikertzaile handienetakoa izanik, ez zuen ezer ikertu bere buruz, ez zuen utzi arrastorik, berak argitaratutako aldizkari xumeko prentsa-ebakin datagabe batzuk besterik.

Ohar biografiko gehien-gehienek, baita berak adierazitakoek ere, 1931n Bartzelonan jaio zela ematen dute aditzera. Beste iturri batzuen arabera, akaso Igualadan jaio zen, Kataluniako hiriburutik gertu. Egiaz, jakiteko erraza den zerbait, baina agerian uzten du zenbaterainoko axolagabekeria izan dugun guztiok, baita nik ere, haren bizitza eta oinarriko bost alor hauetan egin zituen ekarpenak arakatzeko orduan: txotxongilolari gisa, txotxongilolari elkarten sustatzaile gisa, txotxongiloak eskolan sar zitezela eta Txotxongilo Antzerki Nazional bat sor zedila lortzeko borrokalari nekaezin gisa, *Títère* aldizkariaren argitaratzaile gisa eta, azkenik, ikertzaile moduan egin zuen lana, askotan aitopenen gabea, bereziki lanbideko kideen artean: 1957an *Historia de los títeres en España* zoragarria idatzi zuen John Varey ingelesaren atzetik, bera da Espainiako txotxongiloen buruzko bibliografian gehien aipatutako egilea, hala Espainian nola atzerrian.

FRANCISCO PORRAS El investigador estrabótico, el titiritero de Madrid

Resulta curioso que Francisco Porrás (1931-1998) uno de los más grandes investigadores del teatro de títeres español no haya investigado nada sobre sí mismo, que no haya dejado otras huellas que algunos recortes de prensa sin fecha en la modesta revista que editó.

Casi todos los apuntes biográficos, inclusive su propia declaración, afirman que nació en Barcelona en 1931, pero otras fuentes señalan que pudo ser en Igualada, cercana a la capital catalana. Algo que en realidad es fácil de averiguar pero que indica la despreocupación de todos, inclusive la mía, por escudriñar su vida y sus aportaciones en cinco facetas fundamentales: como titiritero, como promotor de asociaciones de titiriteros, como incansable luchador para conseguir la introducción de los títeres en la Escuela y la creación de un Teatro Nacional de Marionetas, como editor de la revista *Títère* y, por fin, su labor como investigador, en muchas ocasiones no bien reconocida, principalmente entre sus propios compañeros de profesión: detrás del inglés Jhon Varey, el autor en 1957 de una extraordinaria *Historia de los títeres en España*, es el autor más citado en la bibliografía española y extranjera sobre los títeres en España.



Retiroko Txotxongilo Antzokia.
Teatro de Títeres del Retiro, ca. 1958.

Hemezortzi urte inguru zituela, postako la-guntzaile lana utzi zuen, antzerkian jardute-ko. Farándula izeneko talde batekin antzestu zuen eta Tina Gascó eta Fernando Granada aktore senar-emazteen konpainiarekin «me-rezidun» aritu zen (hau da, lanean ikasten, ordainetan gastuak soilik kobratuta). Solda-dutza amaitutakoan zirko batean aritu zen la-nean, Antonio Garisa aktorearen konpainiaren barietate- eta errebista-ikuskizunetan (de la Casa, 1987, 137. or.). Txotxongilolariak eskatzen zituen prentsa-iragarki baten bitartez Madrilgo El Retiro antzerkian hasi zen lanean, Natalio Rodríguez «Tali»-ren zuzendaritza-pean. Taliok dozenaka txotxongilolari presta-tu zituen, ondoren Frente de Juventudeseko taldeetan jardun zuten edo beren enpresak sortu zituztenak; adibidez, Maese Villarejo, haren anaia Juan Luis, David Marina, eta beste hainbat. Sebastián Gaschen edo Harry Toze-rreren sonako pertsonak defendatu izan dute haren maisu kategoria.

Madrilgo Retiroko aire zabaleko antzokian (Ladislao Vajdaren 1950eko *Séptima página* fil-mean ikus daiteke molde neoklasiko soileko txotxongilo-antzoki bikain hura), Tina ezagutu zuen. Berehala bihurtu zen bere emazte eta bikotekide artistikoa, eta harekin sortu zuen Tina Francis giñol-antzerkia. Tina Faustinarekin txikigarria zen, eta Francis Franciscorena. Baina jende gehienak haren emazteari esaten zion Tina Francis. Benetako izena Felisa Faustina Delgado-Ureña Roldán zuen, eta Puertollanon jaioa zen (Ciudad Real). Irakasle-eskolan ikasi zuen, eta aldi berean kantu-ikasketak egin zituen Educación y Descanso obra sindikalean (Sindikatu Bakarraren mendeko aisialdiko erakundea, Mussoliniren erregimeneko Opera Nazionale Dopolavoro erakundean oinarritua). Laster erakarri zuten txotxongiloek, eta Giñol Palpotim antzerkia sortu zuen. 1951ko abendurako jada, bada Informazio eta Turismo Ministerioaren Zinema eta Antzerki Sailaren agiri bat, honako hau diona:

Sobre los 18 años abandonó su puesto como auxiliar de Correos para dedicarse al teatro. Actuó con un grupo que se llamó Farándula, realizó su meritorio (periodo en el que se actuaba de “meritorio”, es decir de aprendiz, sin cobrar más allá de los gastos) con la compañía de la actriz Tina Gascó y de su marido el actor Fernando Granada. Al acabar su servicio militar trabajó en un circo, en espectáculos de variedades y revistas en la compañía del actor Antonio Garisa (DE LA CASA, 1987, p. 137). Por medio de un anuncio en prensa, que solicitaba marionetistas, se presentó a trabajar en el teatro de El Retiro, de Madrid, dirigido por Natalio Rodríguez, *Talio*. *Talio* fue el formador de decenas de titiriteros que actuarían con los grupos del Frente de Juventudes o que formarían luego sus propias empresas, como Maese Villarejo, su hermano Juan Luis, David Marina y otros muchos. Su categoría de maestro la defendieron personas de tanto prestigio como Sebastián Gasch o Harry Tozer.

En el teatro al aire libre del Retiro madrileño, de severo corte neoclásico (aquel impresionante teatro de títeres se puede ver en la película *Séptima página*, de Ladislao Vajda, 1950), conoce a Tina, la que va a ser enseguida su mujer y pareja artística, con la que funda el Teatro Guiñol Tina Francis. Tina correspondía al nombre de Faustina y Francis, era el de Francisco. Pero la mayoría de la gente llamó ya siempre Tina Francis a ella. Su verdadero nombre era el de Felisa Faustina Delgado-Ureña Roldán, nacida en Puertollano (Ciudad Real). Siguió estudios de Magisterio, al mismo tiempo que de Canto en la Obra sindical de Educación y Descanso (organización recreativa dependiente del Sindicato Único, inspirada en la Opera Nazionale Dopolavoro del régimen de Mussolini). Pronto siente una gran atracción por las marionetas y funda el Guiñol Palpotim. En diciembre de 1951 ya existe un documento de la Sección de Cine y Teatro del Ministerio de Información y Turismo que dice



Porras eta bere emaztea Tina telebistan.
Porras y su mujer Tina en un rodaje televisivo, 1978.

Ikusirik TINA Y FRANCES (*sic*) konpainiak Retiroko txotxongilo-antzokian antzestu nahi dituen eszenen libretoak (atzealdean txertatu dira izenburu eta egileak), BAIMENA EMATEN DIET aipatutako antzokian ANTZEZTEKO, Probintzia Ordezkaritza honetako ikuskaritza-zerbitzuak jar ditzakeen eragozpenen mende. (Agiri fotokopiatua, 1951-12-01ko datakoa eta 3051/51 erregistro-zenbakikoa).

Zoritzarrez, ez dut agiri horren atzealdearen kopiarik; beraz, ez dakit zein lan nahi zuten antzestu. Horrez gain, bitxia da Retiroko txotxongilo-antzerkiak apur bat beranduago zabaldu zuela denboraldia, 1952ko martxoaren 9an (igandea), Natalio Rodríguez zuzendaritza-pean eta ohiko heroiekin, Chacolí, Patachopo eta Gallina Papanatas. Ez zaio aipamenik egiten Tina eta Francisen konpainiari,

Vistos los libretos de las estampas cuyos títulos y autores al dorso se insertan para ser interpretadas por la compañía de TINA Y FRANCES (*sic*), en el Teatro de Marionetas del Retiro AUTORIZO SU REPRESENTACIÓN en el referido teatro a reserva de las objeciones que puedan ser hechas por el servicio de inspección de esta Delegación Provincial. (Documento fotocopiado, con fecha 7-12-1951 y nº de registro 3051/51).

Desgraciadamente no poseo copia del dorso de ese documento por lo que no conozco las obras que pretendían representar. Además resulta curioso que el Teatro de Marionetas del Retiro abrió su temporada algo más tarde, el domingo 9 de marzo de 1952, dirigido por Natalio Rodríguez, y con sus héroes habituales, Chacolí, Patachopo y la Gallina Papanatas. No se hace ninguna referencia a la compañía de

baina baliteke Nataliok berak zuzentzen zuen antzokian antzezteko aukera eman izana, Maese Villarejoren konpainiarekin gerta bezala.

Ez dago haien antzezpeneen erreferentzia askorik 50eko hamarkadan, baina ohikoak izaten hasi ziren hurrengo hamarkadatik aurrera, batez ere probintzietan zehar egiten zituzten biretan, non, Talioren eta Maese Villarejoren konpainia handien aldean, zirkuitu alternatiboetan antzezten baitzuten. Beren panpinek Talioren irakaskuntzei jarraitzen zieten, baina beraiek beren heroia sortu zuten, Pirulo. Garai hartako heroi guztiak bezala, printzesak salbatzen eta sorgin, ogro eta otsoen aurka borrokatzen aritzen zen. Hala ere, Piruloren izaera apur bat desberdina da, lotsagabeagoa da, zabarragoa, bere sortzailearen bereizgarriei jarraikiz. 70eko hamarkadaren hasieran haren seme-alaba gazteak hasi ziren antzezten: 1971n Paco, magialari moduan, K'Hito izenarekin, eta Nuria sabeliztun moduan. 1971n beste artista batzuen ordezkari-tza-enpresa moduko bat sortzen saiatu ziren, batik bat, urtebetetzeak eta haurrentzako beste jai batzuk ospatzeko. Francisco Porras 70eko hamarkadatik aurrera hasi zen sakonera handiagoko lanak proposatzen, Pirulo bertan behera inoiz utzi gabe: *Pedro y el lobo*, Prokofievena (1974), *El retablillo de don Cristóbal*, García Lorcarena (1978), *Historia de un soldado*, Stravinskyrena (1986), eta beste zenbait. Pirulo protagonista zuten lanetatik, gogoan ditut *Pirulo y sus aventuras*, *Pirulo y Caperucita Roja* (1972), *Pirulo contra los fantasmas* (1973), *Pirulo salva a la princesa* (1974), *Pirulo y el Gato con botas* (1982). Data guztiak gutxi gorabeherakoak dira, konpainiaren liburuxketatik atera baitira, eta hedabideekin erkatu behar dira.

Tina y Francis, aunque no deja de ser posible que Natalio les permitiera actuar en el teatro que dirigía tal como ocurría con la compañía de Maese Villarejo.

No existen muchas referencias de sus actuaciones en la década de los 50, algo que comienza a ser habitual en la prensa a partir de la década siguiente, sobre todo en sus giras por provincias donde actúan en circuitos alternativos a los de las dos grandes compañías de *Talio* y *Maese Villarejo*. Sus muñecos siguen fielmente las enseñanzas de *Talio*, pero crean su propio héroe, *Pirulo*, que como todos los héroes de aquellos tiempos se dedica a rescatar princesas y luchar contra brujas, ogros y lobos. No obstante *Pirulo* tiene un carácter algo diferente, más descarado, más desordenado, siguiendo las características personales de su creador. A principio de la década de los 70 comienzan a actuar sus jóvenes hijos Paco, que lo hace en 1971 como mago con el nombre de K'Hito, y Nuria como ventrilocua. En 1971 intentan crear una especie de empresa de representación de otros artistas, principalmente para la celebración de cumpleaños y otras fiestas infantiles. Será a partir de la década de los 70 cuando Francisco Porras, sin abandonar nunca a *Pirulo*, empezará a proponer una serie de obras de mayor calado: *Pedro y el lobo*, de Prokofiev (1974), *El retablillo de don Cristóbal*, de García Lorca (1978), *Historia de un soldado de Stravinsky* (1986) y otras. De los títulos con Pirulo de protagonista recuerdo *Pirulo y sus aventuras*, *Pirulo y Caperucita Roja* (1972), *Pirulo contra los fantasmas* (1973), *Pirulo salva a la princesa* (1974), *Pirulo y el Gato con botas* (1982). Todas las fechas apuntadas son orientativas pues proceden de folletos de la compañía y es preciso contrastarlas en la prensa.



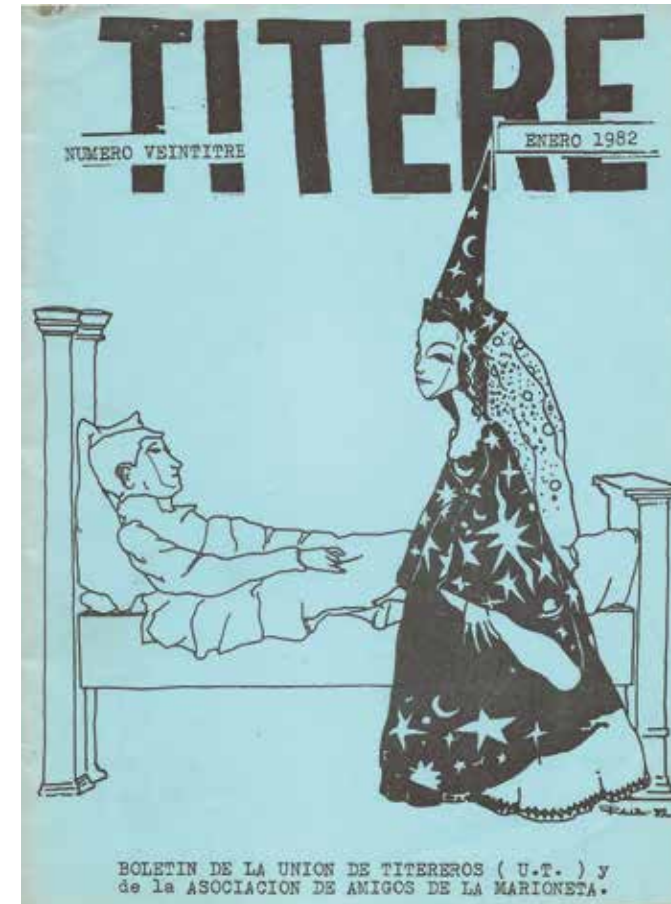
Rosita, *Retablillo de don Cristóbal*, 1978.
Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

Espainiar txotxongilolarien elkarte bat sortzeko asmotan hasi zen 1973-1974 aldean. Elkartearen hastapenak sortu ziren, antza, eta AETIJ elkartearen (Haur eta Gazteentzako Antzerkiaren Espainiako Elkarte) babespean egon zen. Elkarte Emakumeen Sekzioaren (erakunde ofizial frankista) mende eta nazioarteko ASSITEJ erakundearekin kidetuta zegoan. Nazioarteko UNIMAn Espainiako sekzio bat sortzea zuen asmo, baina ezin izan zuten lortu, arazoak azaldu zirelako zeregin berean ziharduten katalan txotxongilolariekin. 1976an ADAM elkarte zertu zen (Txotxongiloen Lagunen Elkarte) eta hilabete batzuk beranduago, 1977an, UPROMA (Txotxongilolarien Batasun Profesionala). Hor elkartu ziren lehenen elkarte kide profesionalak. Prozesu horretan guztian, elkarrekin parte hartu zuten Francisco Porrased eta Gonzalo Cañas aktore eta txotxongilolaria, baina laster piztu ziren bion arteko tirabirak, litekeenik, elkarte nork zuzenduko zuen inguruan. Porrased UT (Txotxongilolarien Batasuna) sortu zuen. Gehienak elkarte horretara kide, eta UT UPROMAtik banatu zen. Azkenean, 1984an, UNIMA FEDERACIÓN ESPAÑA sortu zen, Espainiako Autonomia Erkidegoko guztien federazioa aurreikusten duen elkarte, baita Kataluniakoarena ere (Ayuso, 2013, 43-46 or.).

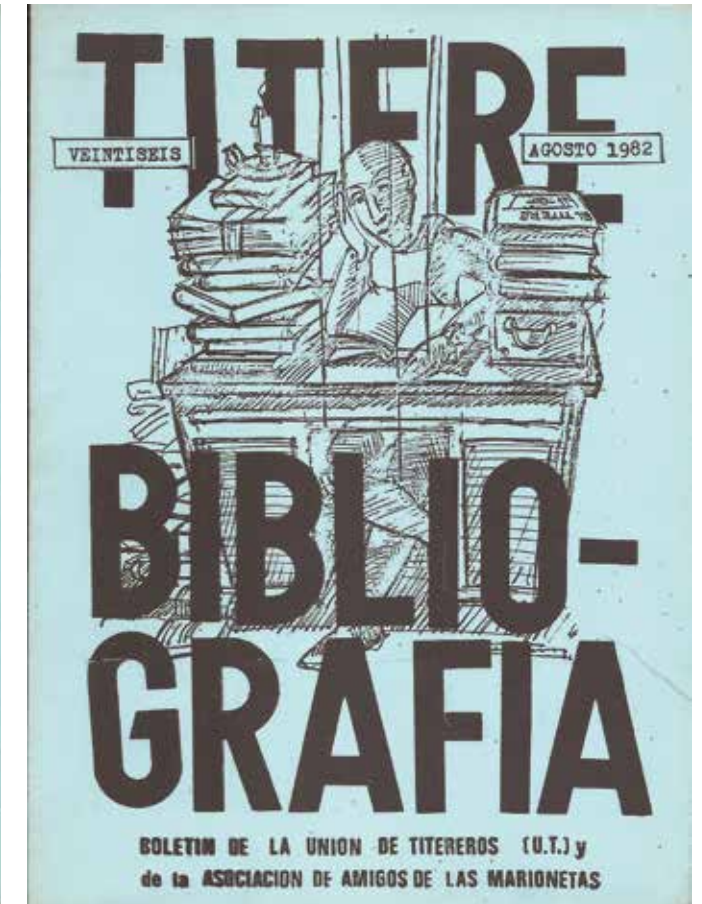
Hain zuzen ere UPROMA sortu zeneko garaian, *Títtere* aldizkariaren lehen zenbakia atera zen (1977ko iraila). Elkarte horren eta ADAMen buletina izan zen. Hasieratik beretik, Porrased izan zen koordinatzaile nagusia. 1979ko iraileko zenbakian (7.a) UTren eta ADAMen buletin gisa hasi zen agertzen. Ordutik, Porrased bete zituen aldizkari barruko zeregin guztiak. Pertsona bakarrek aldizkari bat izan zen.

Sobre 1973-1974 comienza sus primeras intenciones de lograr una asociación de los titiriteros españoles. Se debe crear un embrión de asociación que permanece amparada dentro de la AETIJ (Asociación Española del Teatro Infantil y Juvenil), dependiente de la Sección Femenina (organismo oficial franquista), que está asociada con la ASSITEJ internacional. Su intención será crear la sección española en la UNIMA internacional, pero no se podrá llevar a cabo por surgir problemas con los marionetistas catalanes que andaban en la misma tarea. En 1976 se formalizará la ADAM (Asociación de Amigos de la Marioneta) y unos meses después, en 1977, surgirá la UPROMA (Unión Profesional de Marionetistas) que agrupará a los miembros profesionales de la anterior. En todo este proceso han colaborado Francisco Porrased y el actor y titiritero Gonzalo Cañas, pero pronto surgirán tensiones entre ellos, probablemente por dilucidar quién dirige la asociación. Porrased creará la UT (Unión de Titereros), donde se asociarán la mayoría de ellos, y se separará de la UPROMA. Al final, en 1984 se creará UNIMA FEDERACIÓN ESPAÑA que contempla la federación de todas las Comunidades Autónomas españolas, incluyendo la catalana (Ayuso, 2013, pp. 43-46).

Precisamente en los momentos de formación de la UPROMA surge el número 1 de la revista *Títtere* (septiembre de 1977) que será el boletín de esta asociación y de la ADAM. Desde los primeros momentos será Porrased su principal coordinador. En el número 7 de septiembre de 1979, ya aparecerá como boletín de la UT y de la ADAM. Desde entonces Porrased hará todos los papeles dentro de la revista. Será una revista unipersonal.



Títtere, 23,
1982



Títtere, 26,
1982

Ziklostilez argitaratutako aldizkari xume horrek Espainiako txotxongiloen historiaren zati handi baten berri eman zuen bere izate aldi osoan: 1977tik 1994ra bitartean. Urte hartan agertu zen azken zenbakia, 43.a. Francisco Porrarek editorialak idatzi zituen, betiere beste lankidetzak eskatuz, hala finantzaziorako nola kolaborazio idatzietarako, txotxongiloei buruzko prentsa-albisteak ebaki zituen, artikuluak idatzi, beste lankide batzuen kolaborazioak jaso, prentsan txotxongiloei buruz agertutako txisteak argitaratu, bere txisteak egin zituen, RAS izenarekin sinatuz, eta funtsezko artikulua teoriko batzuk argitaratu zituen: Kleist, Gordon-Craig, Oscar Wilde, Korolev eta abarrenak. Aldizkarian Francisco Nieva, Carlos Aladro, Javier Villafañe eta Toni Rumbauen gisako idazle entzutetsuen kolaborazioak argitaratu ziren. Halaber, argitara atera zituen prentsa zaharrean aurkitutako albiste argitaragabeak: adibidez, García Lorcarik egindako elkarrizketa interesgarri bat, non Fallaren txotxongiloetaz hitz egiten baitu, edo beste bat, George Sand-en txotxongiloei buruz.

Zenbaki berezi bat 23.a izan zen, 1982ko urtarilekoa, García Lorcaren *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* testua argitaratu baitzuen, ordura arte galdua. Lorcaezale guztien artean harrotu zituen bazterrak: batzuek onartu egin zuten aurkeztutako bertsioa, beste batzuek ziurtatu zuten ez zela García Lorcarena. Eztabaidak urteak iraun zituen, eta gero eta gehiagok jo zuten, arrazoietan oinarrituta, apokrifiko baten aurrean zirela pentsatzera. Azkeneko ekarpena, interesgarria zeharo, *Fantoche* aldizkariaren 10. zenbakian atera berri da: Yanisbel Martínezek idatzitako artikulua bete-betea. Era berean, 1982ko abuztuko zenbakia, 26.a, berrehun bat orrialdeko zenbaki berezi bat, eskusiboki mundu osoko txotxongiloei buruzko bibliografia bat biltzera eskaini zena. Porrarek itzelezko ahalegina egin zuen, nazioarteko beste bibliografiak baino urte asko lehenago, horiek jakina, osoagoak badira ere.

Esta modesta revista, tirada a ciclostil aporta buena parte de la historia de los títeres en España durante todo su periodo de existencia: de 1977 a 1994, en que aparece su último número, el 43. Francisco Porrás escribe los editoriales, donde siempre se esfuerza por pedir la colaboración de otros tanto en la financiación como en las colaboraciones escritas, recorta noticias de prensa donde se habla de títeres, escribe artículos, recoge colaboraciones de otros colegas, publica chistes sobre marionetas que aparecen en prensa, realiza sus propios chistes, que firma con el nombre de RAS, y publica algunos artículos teóricos fundamentales: de Kleist, de Gordon-Craig, Oscar Wilde, Korolev, etc. En la revista van a aparecer colaboraciones de personas tan prestigiosas como Francisco Nieva, Carlos Aladro, Javier Villafañe, Toni Rumbau. También publica algunas noticias inéditas que ha encontrado en prensa antigua, como una interesante entrevista a García Lorca hablando sobre los títeres de Falla u otra sobre los títeres de George Sand.

Números muy especiales serán el 23, de enero de 1982, donde publica el texto, hasta entonces perdido, de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, de García Lorca. Se levantará una gran polvareda entre todos los lorquistas, admitiendo algunos de ellos la versión presentada y asegurando otros que no es de García Lorca. La discusión durará años, cada vez son más los que se inclinan, de una forma fundamentada, de encontrarse ante un apócrifo. La última e interesantísima aportación acaba de aparecer en la revista *Fantoche*, 10, 2016, en un completo artículo firmado por Yanisbel Martínez. También lo será el número 26, de agosto de 1982, un número especial de unas doscientas páginas, dedicado exclusivamente a reunir una importante bibliografía de los títeres en todo el mundo, considerable esfuerzo de Porrás, muchos años antes de otras bibliografías internacionales, desde luego más completas.

Porrásen lagun on batzuek, hura hil ondoren, *Títère. Repaso por el Boletín de la Unión de Titiriteros (U.T.) y de la Asociación de Amigos de las Marionetas en Homenaje a Francisco Porrás* liburua argitaratu zuten 2000 urtean Arbolé argitaletxean. Argitalpen interesgarri bezain entretenigarri eta berezi baten gozoa dastatzeko aukera ematen du liburua. Oso eskasak dira aldizkariaren bilduma osoak eta ezinbestekoa da haren artikulua arakatzea, beharrezkoak baitira zeharo, argitalpenaren aldiari dagokionez Espainiako txotxongiloen prozesu historiko eta artistikoaren zati handi bat ulertzeko.

1976an UNIMAREN Mundu Batzarrean izan zen, Moskun, eta europar nahiz amerikar txotxongilolariekin harremanak ezarri zituen han. Urte hartantxe, Gonzalo Cañasek Fallaren *El Retablo de Maese Pedro* grabatu zuen TVE-rako, Odón Alonso maisuaren musika-zuzendaritzarekin eta Viví Escrivák egindako txotxongiloekin. Besteak beste, Julio Michel, Lola Atance eta Francisco Porrásen sonako txotxongilolariek antzeztu zuten bertan. Gonzalok Espainiako Txotxongilo Antzerki bat sortzeko egindako saio ugarietako bat izan zen hura. Ziurrenik esperientzia horren ondorioz, Gonzalo Cañas eta Francisco Porrás asmo handiko proiektu bat gauzatzeko elkartu ziren: 13 kapituluko telesail bat TVErako, non txotxongilorako idatzi diren edo moldatu daitezkeen Espainiako lan garrantzitsuenak antzeztuko baitziren. Lope de Rueda, Cervantes, Valle-Inclán, Benavente, Falla, García Lorca, Alejandro Casona, Rafael Alberti eta Francisco Nievaren moduko egileen lanak aukeratu zituzten. Hedabideetan albistearen berri jaso zuten, itxuraz itxita zegoelako telesaila egiteko kontratua. Ez zen inoiz gauzatu, ordea, eta ezezagunak ditut benetako zergatiak. Nire esku daude sail horretarako moldatutako gidoi gehienak. Ia ziurra da ika-mikak sortu zirela Gonzalo eta Francisco artean. Kontsultatutak prentsan Francisco Porrarek sail ho-

Unos buenos amigos publicarán tras la muerte de Porrás, el libro *Títère. Repaso por el Boletín de la Unión de Titiriteros (U.T.) y de la Asociación de Amigos de las Marionetas en Homenaje a Francisco Porrás*, en el año 2000, en la editorial Arbolé. En él se puede degustar el sabor de una publicación tan interesante como divertida y singular. Las colecciones completas de la revista son muy escasas y es imprescindible el realizar un vaciado de sus artículos, absolutamente necesarios para entender buena parte del proceso histórico y artístico de los títeres españoles entre las fechas de su publicación.

En 1976, acudirá al Congreso Mundial de la UNIMA celebrado en Moscú, donde establecerá relaciones con marionetistas europeos y americanos. Ese mismo año Gonzalo Cañas graba para TVE el *Retablo de Maese Pedro*, de Falla, con dirección musical del maestro Odón Alonso y marionetas realizadas por Viví Escrivá. Actúan, entre otros, marionetistas de la talla de Julio Michel, Lola Atance y Francisco Porrás, en uno de los múltiples intentos de Gonzalo de crear un Teatro Español de Marionetas. Probablemente como producto de esa experiencia, Gonzalo Cañas y Francisco Porrás se unen para llevar adelante un ambicioso proyecto de realización de una serie de 13 capítulos para TVE donde se representaría lo más importante de la producción española de obras escritas para títeres o que pudieran adaptarse a ellos. Se lleva a cabo una selección de obras de autores como Lope de Rueda, Cervantes, Valle-Inclán, Benavente, Falla, García Lorca, Alejandro Casona, Rafael Alberti o Francisco Nieva. En la prensa se recoge ampliamente la noticia pues parece ya cerrado el contrato para realizarla. Algo que nunca se hará realidad y cuyas razones reales, desconozco. Están en mis manos la mayoría de los guiones adaptados de esa serie. Es casi seguro que surgieron tensiones entre Gonzalo y Francisco. En la prensa que he podido consultar se pueden ver los excepcionales muñecos del *Retablillo de don Cristóbal*

rretarako egindako *El Retablillo de don Cristóbal* antzerkiaren panpina zoragarriak ikus daitezke. 1978ko apirilean, ikusirik proiektu hori ez zela ateratzen, Centro Cultural de la Villa estreinatu zuen telebistarako aurreikusitako *El Retablillo de don Cristóbal* lana.

Hala ere, Porrasek bere jomugan zuen telebista eta 1977-1978 aldian telebistako audientzia handieneko programetako batean parte hartu zuen: *Vivir para ver*, Alfredo Amestoy kazetariak aurkeztua. Herriko ohiko pertsonaien panpinak aurkeztu zituen han: apaiza, guardia zibila, neska aurrerakoia, langilea, futbolaria, toreatzailea, emakumezko ijito bat eta bi lehoi, Pantaléon eta Leonardo, etengabeko borrokan, herrialdeko eskuindarrak eta ezkertiarak itxuratuz.

1978ko urrian, Francisco Porrasek bidaia bitxi bat egin zuen Mantxan barrena, On Kixoteren bideari jarraikiz. Javier Villafañe argentinar txotxongilolari apartaren proiektu bat zen benetan, eta Venezuelako Kulturaren Kontseilu Nazionalak babesten zuen ekonomikoki. Francisco eta Tina Nuria alabarekin batera sartu ziren tartean. Montañesa izeneko mando batek tiratutako gurdi batean bidaiatu zuten, Villafañek Argentinan egindako bidaien oroimenez, Argamasilla de Alban hasita eta Alcázar de San Juan-en bukatuta. Esperientzia ahaztezin hark txotxongilo tradizionalaren bi maisu bildu zituen Mantxako lurraldeetan.

que Francisco Porras realizó para esta serie. En abril de 1978, una vez visto que aquel proyecto no acababa de salir, estrenará en el Centro Cultural de la Villa ese *Retablillo de don Cristóbal* que tenía previsto para televisión.

Pese a ello, el medio televisivo se encuentra en el punto de mira de Porras y en 1977-1978 interviene en una de los programas de mayor audiencia de la televisión, *Vivir para ver*, presentado por el periodista Alfredo Amestoy, donde presenta muñecos que interpretan a personajes populares: un cura, un guardia civil, una chica progre, un obrero, un futbolista, un torero, una gitana y dos leones, Pantaléon y Leonardo, que se pelean representando a las derechas y a las izquierdas del país.

En el otoño de 1978 realiza Francisco Porras un peculiar viaje por La Mancha siguiendo la ruta de Don Quijote. En realidad es un proyecto del gran titiritero argentino Javier Villafañe, apoyado económicamente por el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela, al que se unen Francisco, Tina y su hija Nuria. Viajan con una carreta tirada por una mula, que se llama Montañesa, recordando los viajes de Villafañe en Argentina, empezando en Argamasilla de Alba y acabando en Alcázar de San Juan. Una experiencia inolvidable, que reúne a dos maestros del títere tradicional en tierras manchegas.



Tina, Francis eta bere semea, 1977, *Vivir para ver* telebistako programaren txotxongiloekin.
Tina, Francis y su hijo, 1977, con los muñecos del programa televisivo *Vivir para ver*.

Dirudienez, 1976ko otsailean Madrilgo Udalak hartu zuen Retiroko txotxongilo-antzerki berri bat eraikitzeak erabakia, Natalio Rodríguezek urteetan zuzendutakoaren orde. Badirudi Manuel de la Rosarena izan zela proposamena. 1975eko udan Madrilgo Zooan antzeztu zuen bere txotxongiloekin (ABC, 1976-02-08, 30. or.) eta berehala hasi zen TVEren haur programazioaren barruan lanean, «Don Redondón» ezizenarekin, «Torrebruno» abeslari, komiko eta *showman*ak gidatutako *La Guaguan* (TP, *Teleprograma*, 504, 1975-12-01, 36. or.). Porrasedek, ADAM sortu berriaren bitartez, beretzat nahi zuen antzokitxoak, hantxe hasi baitziren Tina eta bera txotxongiloetan, Talioren esanetara. Baina «Don Redondón»-i esleitu zioten antzokitxoaren emakida; izan ere, fama handia zuen, telebistari eta «Torrebruno»-rekin batera kirol-barruti eta zezen-plaza handitan Espainia guztian zehar egindako birei esker. Madrilgo Udaleko hezkuntza-ordezkarriak txotxongilo-lehiaketa bat proposatu zuen, antzokia 1977ko maiatzean inauguratzeko, San Isidro jaietan. Lehiaketan hainbat konpainiak hartu zuen parte, baina gero Manuel de la Rosaren esku geratu zen emakida. Hark haurrentzako beste heroi bat aurkeztu berria zuen telebistan, *Juan sin miedo* (ABC, 1977/06/02, 118. or.), eta huraxe eraman zuen Retiroko antzokira.

Baina Don Redondónen txotxongiloek ez zuten luze iraun han, berehala jaso baitzuten Mexikon lan egiteko eskaintza bat, eta antzerkiko prentsa espezializatuan jasotako kritikak tartean (Luis Matillak artikulu gogorra argitaratu zuen *Pipirijaina* aldizkarian, 1979ko aza-abe, 25-28), eta udal-kontratak diru eskasa ematen zionez, Espainiatik joatea erabaki zuen. Porrasedek, bera buru zen elkartearen laguntzaz, Retiroko antzerki desiratua lortu zuen eta 1980ko abuztuan Helduentzako Txotxongiloen I. Kanpaina programatu zuen. Antzerki hura bere bigarren etxe bihurtu zuen 1992ra arte.

En febrero de 1976 el Ayuntamiento de Madrid parece ya decidido a construir un nuevo teatrillo de títeres en el Parque del Retiro que sustituya al que regentó durante años Natalio Rodríguez. Parece ser que la propuesta es de Manuel de la Rosa que había actuado con sus títeres durante el verano de 1975 en el Zoo de Madrid (ABC, 08-02-1976 p. 30) y que enseguida comenzó a trabajar con el sobrenombre de *Don Redondón* en *La Guagua*, dentro de la programación infantil de TVE, conducido por el cantante, cómico y showman *Torrebruno* (TP, *Teleprograma*, 504, 01-12-1975, p. 36). Porrased, a través de la recién fundada ADAM, lo quiere para sí, pues es el lugar donde él y Tina comenzaron con los títeres a las órdenes de *Talio*. Pero la concesión del teatrillo recaerá en Don Redondón cuya popularidad es inmensa por la televisión y por las giras que junto a *Torrebruno* realizará por toda España actuando en grandes recintos deportivos y plazas de toros. El delegado de educación del Ayuntamiento de Madrid propone un Certamen de Títeres y Marionetas para inaugurar el teatro en mayo de 1977, durante las fiestas de San Isidro, en el que participarán diversas compañías pero luego la concesión quedará en manos de Manuel de la Rosa, que acaba de presentar en televisión un nuevo héroe infantil, *Juan sin miedo* (ABC, 02/06/1977, p. 118), que llevará al teatro del Retiro.

Pero los títeres de *Don Redondón* no durarán mucho pues recibirá una oferta para trabajar en México y debido a las críticas que ha recibido en la prensa especializada teatral (Luis Matilla publicará un demoledor artículo en *Pipirijaina*, 11, nov-dic 1979, pp. 25-28) y debido al escaso dinero que le proporciona la contrata municipal decide marchar de España. Porrased, ayudado, por la asociación que preside, conseguirá el añorado teatrillo del Retiro, programa en agosto de 1980 una I Campaña de Títeres para Adultos, y hará de este teatro su segunda casa hasta el año 1992.

Larunbat, igande eta jaiegunetako haur-programazioa ez ezik, urte jarraitu zuen helduentzako jaialdiak egiten. Gaueko programazioan ikusle kopuru majoa erakartzea lortu zuen eta estatuko talde onenetako asko pasa ziren bertatik. 1990 urte erdialdean Udalak emakida ez luzatzeko erabakia hartu zuen, ziurrenik presiopean, antzokia ez zedin izan Porraseden konpainiaren egoitza eskusiboa. Porrasedek, Udalaren atean asteak eman ondoren, bere buruari su emango ziola mehatxu egin zuen. Bere ekintza gauzatzekotan zen egun berean, hiru urteko emakida lortu zuen Udalarengandik (*El País*, 1990-07-26). Askok babestu zuten haren borroka, eta bazuen UNIMA Madrilen babesa ere, txotxongilolari xelebre hura ordurako Espainiako txotxongiloaren historian sartu zela jotzen baitzuten. 1992an berriz ere itzuli ziren emakida berritzeko tirabirak. Porrasedek jarduera-plangintza eredu-garri bat prestatu zuen, Madrilgo Erkidegoa ere tartean nahasteko asmoz. Orduko hartan gillotina eramangarri bat fabrikatzeko erabakia hartu zuen, Madrilgo Udalaren aurrean eskuko hatz bat mozteko asmoz. Azken urtean polizia gainera bota zitzaion eta ez zion utzi gillotina erabiltzen. Urtebete gehiago geratu zen, baina hurrengoan hitzarmena lehiaketara ateraz zenean, Rayuela izeneko enpresa elkarte baten aukera aurkeztu zen soilik. Lau konpainia prestigiotsu biltzen zituen: Títeres de Horacio, Horacio Konckerekin; Libélula, Julio Michel eta Lola Atancerekin; La Gavieota, Luis Guiringhelli eta Adriana Cardone argentinarrak, eta Marimba, José Luis Garciak eta Marta Bautistak Kanarietan sortua. Rayuelak nolabaiteko eginkizuna eman zion Paco Porraseden programazioaren barruan. Txotxongilolari zaharrak, guztiz etsi gabe, onartu egin zuen Retiroko ohorezko txotxongilolariaren rol hauskorra. Han, antzerki ilun hartako denda-ostean, ardoa edaten zuen eta gerturatu zitzaizkion txotxongilolari guztiak hartzen zituen, eta makina bat izan ziren. Batzuk hitz egiteko eta ardoa edateko; beste batzuk, ze-

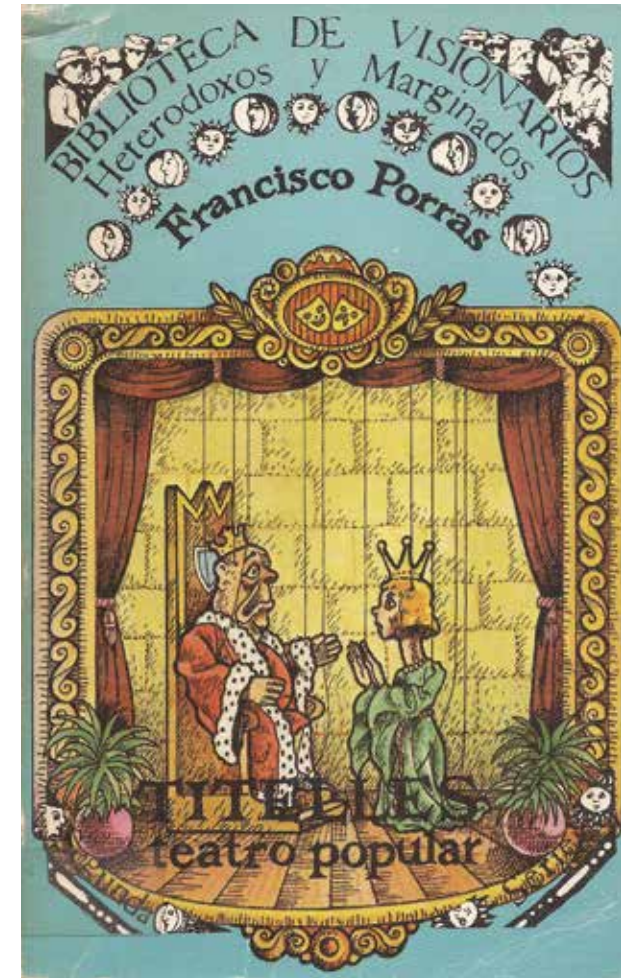
Además de la programación infantil de sábados, domingos y festivos, seguirá año tras año con sus Festivales para adultos que atraen en programación nocturna a un buen número de asistentes y por la que pasarán buena parte de los mejores grupos nacionales. A mediados de 1990 el Ayuntamiento, probablemente presionado para que el teatro no sea sede exclusiva de la compañía de Porrased, decide no prorrogar la concesión. Porrased amenaza con quemarse a lo bonzo tras permanecer semanas en la puerta del Ayuntamiento. El mismo día que ha decidido llevar a cabo su acción logra del ayuntamiento una nueva concesión por tres años (*El País*, 26-07-1990). Son muchas las personas que han apoyado su lucha, además de contar con el apoyo de UNIMA Madrid que considera que este peculiar titiritero es ya un hombre que ha entrado en la historia del títere español. En 1992 vuelve la tensión de la renovación, ha preparado un modélico plan de actividades en el que pretende involucrar también a la Comunidad de Madrid. Esta vez decide fabricar una guillotina portátil con la que pretende cortarse un dedo de la mano frente al ayuntamiento de Madrid. La policía, en el último momento se arroja sobre él y le impide la utilización de la guillotina. Se queda un año más pero en el siguiente el concierto saldrá a concurso presentándose solo la opción de una asociación de empresas que bajo el nombre de Rayuela agrupa a cuatro prestigiosas compañías, la de los Títeres de Horacio, con Horacio Koncke, Libélula, con Julio Michel y Lola Atance, La Gavieota de los argentinos Luis Guiringhelli y Adriana Cardone, y Marimba, fundada en las Canarias por José Luis García y Marta Bautista. Rayuela concederá a Paco Porrased un cierto papel dentro de su programación. El viejo titiritero, sin rendirse del todo, acepta ese frágil papel honorífico de titiritero del Retiro. Allí, en la trastienda de ese teatro oscuro, bebía vino y recibía a todos los titiriteros que se acercaron allí, que fueron muchos. Unos simplemente por hablar y trasegar vino, otros para aprender de todo lo que sabía.

kien guztia ikasteko. Harreman berezia izan zuen Albahaca antzerkiko Antoni Al-lés-ekin, Grumo de Teatro-ko Carlos Taberneiroekin, Titeres Tejemanajeko José Luis Lunarekin, Marionetas Cuarta Vía-ko Teodoro Escarparekin, eta Luis Montoto «Kiko»-k eta Paz Tatay-k betiere izan zuten maisutzat, Marionetas del Matadero taldearen bikote sortzaile zirenean. «Eta txotxongiloez... zer!» zioen kartel batekin Madrilgo Udalaren aurrean, Hezkuntza Ministerioaren aurrean eta baita Espainiako Gorteen aurrean ere behin eta berriro jartzen zen gizon hura nekatuta eta gaixo zegoen ordurako. 1998ko maiatzaren 19an hil zen, gaitz luze eta krudel baten ondoren. Haren errautsak Retiroko urmaelera bota zituzten, baina ustekabeko haize-bolada bat zela medio, hari agur esatera bertaratutako lagun batzuk horiez estalita geratu ziren.

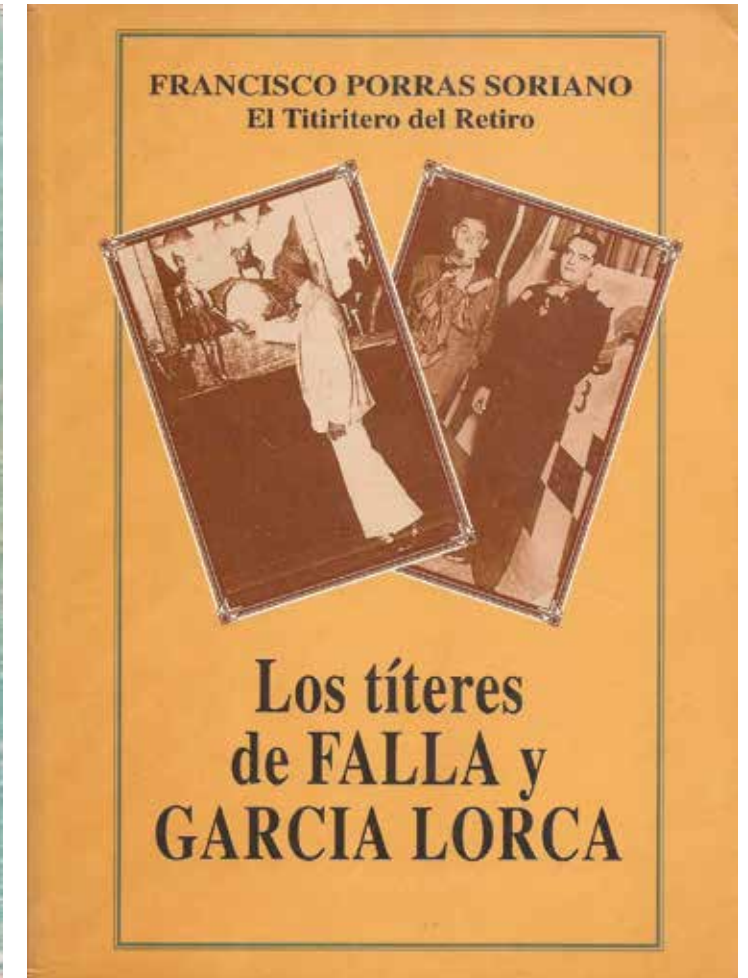
Amaierarako utzi dut haren ikertzaile-lan bikaina. Bizitza guztia eman zuen albisteak moztzen, Rastroan aldizkari zaharrak erosten, txotxongiloen munduko protagonista zaharren etxeak bisitatzen, haiei argazkiak, zirriborroak edo partiturak eskatzeko, ehunka liburu erosten –hainbatetan hutsik utzita bere familia jasankorren platerak–, eta Madril etaartzelona hemerrotekan orduak eta egunak galtzen. 1981an bere *Titelles, Teatro popular* zoragarria argitaratu zuen, Editora Nacional argitaletxearen *Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados* bilduman. Bertan, espirtu jendarteratzailez, zientifikoz baino gehiago, txotxongiloaren historia berrikusten du, antzinako garaietatik hasita. Ondoren Katalunia hartzen du ardatz; kapitulu zabal eskaintzen dizkie argitalpenaren uean Katalunian zeuden konpainiei, eta haien obren antologia bat aurkezten du, horietako asko artean gaztelaniara itzuli gabeak: Joan Brosaren, Joan Baixasen, Toni Rumbauren, Harri Tozerren (Ingalaterrako herri-ipu bat, Albert Janék katalanerako moldatua), Luis Milláren, L'Espantall eta L'Estaquirot konpainien eta

Especial relación mantuvo con Antoni Al-lés de Albahaca Teatro, con Carlos Taberneiro de Grumo de Teatro, con José Luis Luna de Titeres Tejemanaje, con Teodoro Escarpa de Marionetas Cuarta Vía, y siempre le han considerado como maestro, Luis Montoto (*Kiko*) y Paz Tatay cuando eran pareja fundadora de Marionetas del Matadero. El hombre que se plantaba una vez tras otra ante el Ayuntamiento de Madrid, ante el Ministerio de Educación y ante las mismas Cortes Españolas, con un cartel que decía "Y de los títeres... qué!", se encontraba ya cansado y enfermo. Fallecerá, tras una larga y cruel enfermedad, el 19 de mayo de 1998. Sus cenizas fueron lanzadas al estanque del Retiro, pero una imprevista racha de viento hará que el puñado de amigos que fueron a despedirle quedaran cubiertos de ellas.

He dejado para el final su gran labor de investigador. A lo largo de toda su vida fue recortando noticias, comprando viejas revistas en el Rastro, visitando las casas de antiguos protagonistas del mundo de los títeres para pedirles fotos o bocetos o partituras, adquiriendo centenares de libros –dejando en muchas ocasiones vacíos los platos de su sufrida familia–, y perdiendo horas y días en las hemerotecas de Madrid y Barcelona. En 1981 publicó su fantástico *Titelles, Teatro popular* en la colección *Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados*, de la Editora Nacional, en la que hace un repaso, con más espíritu divulgativo que científico, de la historia de los títeres desde sus tiempos más remotos, centrándola luego en Cataluña, presentando un amplio capítulo dedicado a las compañías catalanas en el momento de la edición y una antología de sus obras, muchas de las cuales no se habían traducido nunca al castellano. Obras de Joan Brossa, Joan Baixas, Toni Rumbau, de Harry Tozer (cuento popular inglés adaptado al catalán por Albert Jané), de Luis Millà, o por las compañía L'Espantall, L'Estaquirot, de los Anglès y el texto del Betlem de Tirisiti. El profesor José María Díez Borque con-



Titelles Teatro Popular, 1981.



Los títeres de Falla y García Lorca, 1995.

Anglèstarren lanak, baita *El Betlem de Tirisiti* obraren testua ere. José María Díez Borque irakasleak haren ekarpen nagusitzat jo zuen parte hori. Liburua eranskin dokumental batek ixten du. Hain zuzen, hortxe jaso zuen hemerroteketan –batik bat, *Diario de Barcelona* egunkariaren bitartez– egin zuen bilaketa-lan metodikoa (1792-1994 artean).

Liburua argitaratu zenean, hurrengoaren jatorrizkoak utzi zituen Editora Nacional argitaletxean: *Los títeres de Falla y García Lorca*. Baina argitaletxea alderdi frankistak sortu zuen, Gerra Zibil betean, eta boterera iritsi zenean PSOEk ezabatu egin zuen. Akats larria izan zen, bildumen artean bazirelako oso interesgarriak zirenak eta aurrekari frankistekin bat ere zerikusirik ez zutenak. Orduan ez zenez ordenagailurik, Porrasek ez zuen beretzat kopiari gorde eta urte luzez itxoin behar izan zuen makinaz idatzitako jatorriko kopia berreskuratu arte. Bertan, ohar ugari eta jatorriko egunkari eta aldizkarietatik ateratako hainbat argazki zituen erantsita. Azken horietatik batzuk betirako galdu ziren, batez ere, argazki-oinak; beraz, ez dakigu nondik atera zituen Porrasek. Hala eta guztiz ere, ez zen ikerkuntza-lan «zoroa» izan, gero *Títtere* aldizkariaren antologia argitaratu zuten lagunek jo bezala. Azkenean 1995ean lortu zuten argitaratzea, haren lagun batzuek, bereziki, Gonzalo Cañasek, Alberto Díaz de la Quintanak, Iñiqui Juárezek, Carmen Gallok (FETENeko zuzendaria) eta Concha de la Casak (Bilboko Dokumentategiaren zuzendaria), ahalegin handiz, editatu eta jada gaixo zela Franciscori eraman ziotenean. Liburuan osorik jasotzen da bai García Lorcak bai Fallak txotxongiloen munduan hasitako bide korapilatsua. Baina bada askoz gehiago ere; izan ere, garai zoragarri haren guztiaren berri ematen du: hizpidera dakartza Calderren antzezpenak, Luis Buñuelek Madrilgo ikasle-egoitzan emandako hitzaldia, Bartolozzik Teatro Pinochorekin egindako lanak, Vittorio Podreccak bere Teatro

sideró esta parte como su aportación principal. El libro se cierra con un anexo documental en el que recoge el rastreo metódico que ha llevado a cabo en las hemerotecas, principalmente a través del *Diario de Barcelona* (1792-1994).

Al publicarse este libro, dejó los originales del siguiente, *Los títeres de Falla y García Lorca*, en la Editora Nacional que, fundada en plena Guerra Civil por el bando franquista, fue suprimida a la llegada del PSOE al poder. Fue un grave error porque entre sus colecciones había alguna muy interesante y que nada tenía que ver con sus antecedentes franquistas. Como entonces no existían los ordenadores, Porrás no se quedó ninguna copia y hubo que esperar largos años hasta que pudo recuperar el mecanografiado original al que se adjuntaba un buen número de notas y de fotos sacadas de recortes de periódicos y revistas originales. Parte de estos últimos se perdieron definitivamente, en particular los pies de las imágenes, por lo que desconocemos de dónde las sacó Porrás. A pesar de todo no se trata de un estudio “alocado” como fue catalogado por alguno de los amigos que publicaron luego la antología de su revista *Títtere*. Pudo ser publicado en 1995, cuando algunos de sus amigos, en especial Gonzalo Cañas, Alberto Díaz de la Quintana, Iñiqui Juárez, Carmen Gallo, directora de FETEN, y Concha de la Casa, directora del Centro de Documentación de Bilbao, lo editaron con no poco esfuerzo y se lo llevaron a Francisco cuando estaba ya enfermo. El libro recoge todo el farragoso camino que tanto García Lorca como Falla emprendieron con el mundo de los títeres. Pero hay mucho más, retransmite toda aquella época fantástica, sacando a colación las representaciones de Calder o la conferencia de Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes de Madrid, los trabajos de Bartolozzi con su Teatro Pinocho, los de Vittorio Podrecca y su Teatro dei Piccoli, los de Rafael Alberti y su *Pájara Pinta*, los de Valle-Inclán, los de Miguel Prieto y su Tarumba, etc. Claro que hay lagunas y olvidos, como el papel de Rafael

dei Piccolirekin egindakoak, Rafael Alberti eta haren *Pájara Pinta*, Valle-Inclánenak, Miguel Prieto eta haren Tarumbarenak, etab. Jakina, badira hutsune eta huts egiteak, adibidez, Alejandro Casonari egozten dio Rafael Diestek Misio Pedagogikoen giñolen arduradun gisa zuen zeregina, egiaz hura Misioen barruko herri-antzerkiaren zuzendari zenean. Baina ehunka asmatze ere baditu, eta horiei esker beste ikertzaile batzuok aukera izan dugu datak finkatzeko eta ordura arte inori otu gabeko galdera ugari argitzeko. Erakusketa honen zati handi bat haren ikerketei zor zaio.

Mirariz ia, haren liburutegi eta artxibo pertsonalaren zati bat berreskuratzea lortu dut. Han karpeta batzuk aurkitu ditut, non xeheki baitago jasota, data eta ohar zehatzekin, García Lorcar buruz aurkitu ahal izan zuen guztia, edo Frente de Juventudeseko txotxongiloei buruz. Haren paperen artean, hunkituta aitortu behar dut bera izan zela Espainiako txotxongiloen ikertzaile nagusia, Varey-ren atzetik eta aldi berean, nolabait, haren osagarri. Badira neronek, lehenengo nintzelakoan, aurkitu ditudan datu batzuk, Porrasek jada bazituenak. Batzuetan etsi egiten nau pentsatzeak hogeita hamar urte galdu ditugula hari jaramonik ez egitegatik. Eta oraindik kontuz begiratzeke ditut zenbaitetan zirriborratuta, zenbaitetan oso aurreratuta, utzi zituen liburu batzuk. Porrasek bati esaten zuen dozena liburu zituela abian. Gutxik sinistu zion, baina hein handi batean egia zen. Horietako bat Josep Robreñoren biografia bat zen. Kataluniako antzerkiaren sortzaileetako bat, haren lan batzuk itzal-antuzkitxoetan antzeztu ziren. Beste bat, Andaluziako txotxongiloei buruzkoa, Kataluniako *títellei* buruz argitaratutako liburuaren metodoari jarraikiz. Beste bat, automata eta txotxongilo mekanikoen antzerkiei buruzkoa. Beste bat, erraldoi eta buruhandiei buruzkoa. Horiek guztiak beren argazki, prentsa-ebakin eta oharrekin. Beti leporatu izan zaio prentsa albiesteak «lapurtu» eta halaxe argitara-

Dieste al frente del guiñol de las Misiones Pedagógicas, papel que adjudica a Alejandro Casona, que en realidad era el director del Teatro del Pueblo dentro de Misiones. Pero hay cientos de aciertos que han abierto espacio para que otros investigadores pudiéramos fechar y aclarar muchas cuestiones que nadie se había planteado. Buena parte de esta exposición es posible gracias a sus estudios.

He podido rescatar, casi milagrosamente, parte de su biblioteca y de su archivo personal. Allí he encontrado carpetas donde recoge minuciosamente la bibliografía que sobre García Lorca ha podido encontrar o sobre los títeres del Frente de Juventudes, fechados y anotados exactamente. Entre sus papeles tengo que reconocer emocionado el hecho de que fue, tras Varey, y, de alguna forma, complementario en el tiempo a él, el principal estudioso de los títeres en España. Hay datos que yo mismo he encontrado, creyendo que era el primero en hacerlo, y que Porrás ya tenía. A veces me desespero al pensar que llevamos perdidos más de treinta años de tiempo si le hubiéramos hecho más caso. Y aún tengo que revisar con cuidado algunos de los libros que dejó esbozados en algunos casos y muy avanzados en otros. Porrás siempre afirmó que tenía una docena de libros en marcha. Pocos le creyeron pero, en buena parte era cierto. Uno de ellos trata de una biografía de Josep Robreño, uno de los fundadores del teatro catalán, algunas de cuyas obras se representaron en teatritos de sombras. Otro sobre los títeres en Andalucía, que pretendía seguir el método del publicado sobre los *títelles* catalanes. Otro sobre los teatros de autómatas y las marionetas mecánicas. Otro sobre los gigantes y cabezudos. Todos ellos con sus fotos, sus recortes de prensa y sus apuntes. Siempre se le ha achacado que no hacía sino “robar” noticias en la prensa y publicarlas tal cual. Y es cierto, pero es lo que hacemos todos los investigadores, intentando anotar, eso sí, la procedencia de lo “robado”. Quizá él no cuidó tanto ese aspecto.

tu besterik ez zuela egiten. Eta egia da, baina horixe egiten dugu ikertzaile guztiok, hori bai, «lapurtutakoaren» jatorria idatziz jasota. Beharbada hark ez zuen hainbeste zaindu alderdi hori. Bere itxura fisikoa ere zaindu ez zuen bezala: narrasa, batzuetan baita zikina ere. Alkoholarekin neurritz gaineko harremana ere zaindu ez zuen bezala. Ia guztian izan zen neurritz gainekoa; eskuzabala eta berekoia. Baina txotxongiloen artearen zale handia izan zen, eta ikertzaile handia. Eta zeregin hori, eta bere biografiako beste batzuk, ez zaizkio oraindik behar bezala aitortu.

Como no cuidaba su aspecto físico, desaliñado, a veces, incluso sucio. Como no cuidó su aparatosa relación con el alcohol. Fue exagerado en casi todo, fue generoso y egoísta. Pero fue un gran amante del arte de los títeres y un gran investigador. Y este papel, y otros de su biografía, todavía no han sido debidamente reconocidos.



Francisco Porrás eta otsoa.
Francisco Porrás y el lobo.
175

Bibliografía esencial sobre Francisco Porrás

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL SOBRE FRANCISCO PORRAS

AAVV (2000). *Títtere. Repaso por el Boletín de la Unión de Titiriteros (U.T.) y de la Asociación de Amigos de las Marionetas en Homenaje a Francisco Porrás*. Arbolé-FETEN-Teatro de Automatas-CDTB, Zaragoza.

AYUSO, Adolfo (2004). *Cómicos y virtuosos a media luz. Los títeres durante la dictadura franquista en Títeres*, AAVV, Fundación Joaquín Díaz, Diputación de Valladolid, pp. 139-147.

AYUSO, Adolfo (2013). "Gonzalo Cañas, un actor entre marionetas." *Fantoche, arte de los títeres* (UNIMA España), 7, pp 43-46.

AYUSO, Adolfo y MILLÁN, Helena (1998). "La erudición de Cachiporra. El retiro definitivo de Paco Porrás, el decano del títere del estacazo". *El Periódico de Aragón*, 30-05-1998, p. 57.

FRÍAS, María José (1997). *Introducción a la historia de los títeres en Madrid*, UNIMA, Madrid (documento mecanografiado).

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1978). "Representación de García Lorca en el Centro Cultural". *ABC*, 13-04-1978, p. 67.

MARTÍNEZ, José (1978). "Títeres ambulantes por la ruta de Don Quijote". *Diario 16*, 22-09-1978.

MAZA, Cristina (1978). "La ruta del Quijote en un carro de titiritero". *Informaciones. Suplemento de las Artes y las Letras*, 530, 21-09-1978.

PORRAS, Francisco (1981). *Titelles teatro popular*. Editora Nacional, Madrid.

PORRAS, Francisco (1995). *Los títeres de Falla y García Lorca*. UNIMA - CDTB, Madrid.

RÓDENAS, Virginia (1990). "Arderé hasta morir si no me dan el nuevo teatro, dice el titiritero del Retiro". *ABC*, 22-07-1990, p. 43.

RUMBAU, Toni (2008). *Marionetas en España. Tradición Modernidad y renovación. De 1950 a 2007. Puppets in Spain. Tradition, modernity and renewal. From 1950 to 2007*. En AAVV, *Ventana al títere ibérico/Window to Iberian puppetry*. SEACEX - CIT, Madrid, pp. 151-186.

Títtere (1977-1994). Revista, 43 números sin periodicidad fija. Allí se encuentra la mayor información sobre Paco Porrás.

VÁZQUEZ-PRADA, Pilar (1980). "Títeres en el Retiro madrileño". *ABC*, 22-08-1980, p. 57.

VILLAFANE, Javier (1983). *Maese Trotamundos por el camino de Don Quijote*. Seix Barral, Barcelona.

7.



Pepe Otal.
Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

PEPE OTAL
Juglaren biloba,
Peter Schumann
lehengusua

Baliteke eztabaida sortzea, halaber, José Antonio Otal Montesinos (Albacete, 1946 - Teulada, Sardinia, 2007), Pepe Otal, XX. mendeko Maisuen artean sartzeak. Nire ustez, aski arrazoi daude. Agerikoena, hura hil zenetik ia hamar urte igaro direnean oraindik ere jarraitzen duela hark sortutako txotxongilo-tailerra, hura ezagutu zuten ikasle batzuek mantendu, eta hari buruz jada ezer gutxi dakiten gazte askok biziberritu dutelako. Tailerra beti egon da iristen den ororentzat zabalik eta bertan ez da irakaskuntza arauturik, baina artista-zerrenda izugarria atera da handik, eta oraindik ere talde eta txotxongilolari berriak sortzen jarraitzen du.

PEPE OTAL
El nieto de los
juglares, el primo de
Peter Schumann

También puede resultar polémica la inclusión de José Antonio Otal Montesinos (Albacete, 1946 - Teulada, Cerdeña, 2007), Pepe Otal, entre los Maestros del siglo XX. Y creo que hay razones sobradas para ello. La más evidente es que su Taller de Marionetas sigue vigente casi diez años después de su muerte, sustentado por algunos alumnos que le conocieron y revitalizado hoy por muchos jóvenes que no saben ya mucho de él. Un taller que siempre ha estado abierto para el que llega, que no sigue una enseñanza reglada pero del que han salido una nómina impresionante de artistas y del que siguen brotando nuevos grupos y nuevos marionetistas.

Pepe Otal 70eko hamarkadakoartzelona alternatibo, alai eta libertarioaren habeetako bat zen. Hala aitortu dio hainbatek; adibidez, José Ribasek, *Ajoblanco* aldizkariaren sortzaileak, garai zoragarri eta latz hura berrikusi zuenean (Ribas, 2007, 487-488 or.). Beste batzuek bazterrekotzat joko luketen baldintzetan bizitzen maisu, eta sortzaile nekaezina, zerbeza-edale damugabea, pipa-erretzaile motela, operarako koro-egile sutsua eta zero izardunaren cicerone ezta emakume bat maitemindu nahi zuenean. Txotxongiloekin baterako bizimodua Bread and Puppet konpainia eta haren burua, Peter Schumann, ezagutu zituenean konfirmatu zitzaion, Taller de Marionetas antzerkiak Alemaniara egin zuen bidaia batean, ziurrenik 1975eko abuztuan. Mannheimen, trikimakoen gainean ibiltzen, linoliozko grabatuak zituzten liburuxkak inprimatzen eta Schumannek gizarteari eta antzerkiari buruz zituen ideiak xurgatzen ikasi zuen Pepe Otalek. Adibidez, Otal hainbeste erakarri zuen zirkoaren munduari buruzkoak:

«... mundu ibiltari hori, mundu zibilizatuaz bestelakoa erabat, akrobata txundigarriekin, animalia bitxiekin, gauza xelebreenekin: burgesiak ase nahi ez zituen ametszko desioen bizitza zirudien, gizartetik at zegoen, eta guregana zetorren. Zirkoak bere eskuetan zituen gure munduaren ezinezko ametsak». (Schumann-i elkarrizketa, Brecht-ek aipatua, 1988, 6. or., 4. zk.).

Pepe Otalek zirkoaren ikuspegi zoragarria aurkitu zuen 1979an, Avignongo Jaialdian Cirque Aligre-ko kideak ezagutu zituenean. Aligrek Erdi Aroko juglaretatik zetorren zirko mota bat egiten zuen, teatrala, urratzailea, probokatzaila. 1981eko iraileanartzelona ikusi zituen berriz, Espainian zehar Valentzia eta Madrilera ere eramane zituen bira bat egin zutenean. Zirko txiro bat zen, bost artista pista txiki batean; 14 urtekoei ez sartzeko gomendioa egiten zieten, eta ikusleei oldartzen zitzaizkien, oraintxe lilura, oraintxe ikara eraginez. Bereziki Branlotinen

Pepe Otal es uno de los pilares de aquella Barcelona alternativa, alegre y libertaria de los años 70. Así ha sido reconocido por muchos, como José Ribas, fundador de la revista *Ajoblanco* al realizar un repaso de aquel fantástico y duro tiempo (RIBAS, 2007, pp. 487-488). Maestro del vivir en condiciones que otros considerarían marginales y creador incansable, impenitente bebedor de cerveza, lento fumador de pipa, entusiasmado coreador de óperas y dulce cicerone del cielo estrellado cuando intentaba enamorar a una mujer. Su forma de vivir junto a las marionetas le fue confirmada cuando conoció al Bread and Puppet y a su líder, Peter Schumann, en un viaje que el Taller de Marionetas hizo a Alemania, posiblemente en agosto de 1975. En Mannheim, Pepe Otal aprendió a caminar sobre zancos, a imprimir folletos con grabados en linóleo, y a empaparse de algunas de las ideas que sobre sociedad y teatro tenía Schumann. Por ejemplo sobre el mundo del circo que tanto atrajo a Otal.

“... este mundo itinerante radicalmente distinto del mundo civilizado, con sus asombrosos acróbatas, sus extraños animales, todas las cosas más extraordinarias: eso se asemejaba a la vida de los deseos imaginarios que la burguesía no quería realizar, eso era exterior a la sociedad y eso venía hacia nosotros. El circo tenía en sus manos los sueños imposibles de nuestro mundo.” (Entrevista a Schumann, citada por BRECHT, 1988, p. 6, n. 4)

Pepe Otal encontró una visión fantástica del mundo del circo cuando conoció a los componentes del Cirque Aligre en el Festival de Avignon de 1979. El Aligre practicaba un circo de origen en los juglares medievales, teatral, transgresor y provocativo. Volvió a verlos en Barcelona, en una gira española en la que también pasaron por Valencia y Madrid, en septiembre de 1981. Un circo pobre, con cinco artistas en una pequeña pista, que recomendaba que no entrasen los menores



Linóleo de *El Circo Loco*-ren linolio, 1975.

ikuskituzenean, arratoi funambulisten hezitzaileak horietako bat ahoan sartzen zuenean. Hainbestera iritsi gabe ere, Pepe Otalek arratoi biziak erabili zituen *Cuentos de madera* obran aktore izateko. Bartzelonako Malic antzerkian estreinatu zuen, 1990ko martxoan. Bere tailerreko arratoiaren arreta besterik ez duen txotxongilolari batek etsipenera egindako bidaia bitxia, bisita xeble bat, akaso norbaitekin hitz egin ahal izateko Pinocho eraiki zuen gizonaren etxera. Ondoren, bizitzaren zentzuaz eta askatasunaz bakarrik hitz egiten zekien panpina haren aurrean, damu izan zena. Eta, guztiaren oinarrian, suizidioari buruzko gogoeta bat. Ez litzateke posible, Otalek ez balu berarengandik guztiz desberdina zen norbaitekin topo egin; ingeles metodiko eta kontserbadore bat, Bartzelonako Institut del Teatre eskolan txotxongiloak egiten erakutsi ziona: Harry V. Tozer.

Bere sorlekuan, Albaceten, Otalek batxilergoan eta Diego Riveraren marrazketa eta eskultura klaseetan ikasi zuen aldi berean. Zaragozara joan zen, Industria Ingeniaritza Teknikoa ikasketako, eta ikasketekin batera delineatzaile-lanak eta iragarkietarako marrazkiak egin zituen. Alemaniara egindako ikasketa-bidaian Bauhaus eskolan arteari, arkitekturari eta antzerkiari buruz egin ziren ezagutu zituen; gerora, eragina izan zuten haren planteamendu artistikoetan. Ia ziur ez zituela bukatu Zaragozako ikasketak, zeren eta, itsasoarekin ametsetan hasi, eta itsas armadan sartu baitzen. Armadan lizentziatu zenean Nautika ikastera joan zen, beharbada Kanariar irlatera, eta zehazki inork ezagutzen ez dituen bidaia batzuetan itsasoratu zen. Berak esandakoaren arabera, 1972an, Bartzelonan zela Nautika ikasketekin jarraitzen, Gutiérrez Alarcónek sinatutako artikulua bat agertu zen prentsan, «A La Mancha le ha salido un navegante solitario» izenburupean (*Arriba*, 1972/03/05). Bertan elkarrizketa bat egiten zioten, munduari bira bakarka emateko zuen asmoari buruz, eta Otal sestante baten zehar begiratzen erakusten zuten argazki batzuekin zegoen ilustratu-

de 14 años y que acosaba a un público que navegaba entre la fascinación y el estremecimiento. Especialmente en el número de Branlotin, cuando el domador de ratas funámbulas introducía una de ellas en su boca. Sin llegar a tanto Pepe Otal usó de ratas vivas como actrices en su obra *Cuentos de madera*, estrenada en el Teatro Malic de Barcelona en marzo de 1990. Un singular viaje a la desesperanza de un marionetista al que solo escuchan las ratas de su taller, una extraña visita al hogar de un hombre que construye a Pinocho quizá para tener con quién hablar pero que luego se arrepiente ante un muñeco que no hace sino hablarle del sentido de la vida y de la libertad. Y en el fondo de todo una reflexión sobre el suicidio. Todo esto no hubiera sido posible si Otal no se hubiera encontrado con una persona completamente diferente a él, un inglés metódico y conservador que le enseñó a construir marionetas en el Institut del Teatre de Barcelona: Harry V. Tozer.

En su Albacete natal compagina sus estudios de bachiller con la asistencia a las clases de dibujo y escultura de Diego Rivera. Se traslada a Zaragoza para cursar Ingeniería Técnica Industrial, estudios que compagina con trabajos de delineante y dibujo publicitario. En un viaje de estudios a Alemania conoce los trabajos que se habían realizado en La Bauhaus sobre arte, arquitectura y teatro, algo que le marcará en sus futuros planteamientos artísticos. Casi con seguridad no acaba sus estudios en Zaragoza pues comienza a soñar con el mar y se alista en la Marina. Al licenciarse del ejército va a estudiar Náutica, quizá en las Islas Canarias, y se embarca en viajes que nadie conoce con exactitud. En 1972 se encuentra en Barcelona, según él mismo, prosiguiendo sus estudios de Náutica, cuando aparece un artículo en prensa firmado por Gutiérrez Alarcón y titulado "A La Mancha le ha salido un navegante solitario" (*Arriba*, 05-03-1972), en la que le entrevista sobre su intención de dar la vuelta al mundo en solitario y la ilustra con fotos en las que se puede ver a Otal mirando



Pepe Otal, Barcelona, 1978.
Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

ta. Badirudi ekin ziola bakarkako nabigazioen bati, eta ia bera akabatu zuen naufragio bat izan omen zuela (Rumbau, 2007, 29-31 or.). Kontua da 1973an Bartzelonako antzerki-institutuan matrikulatu zela, antzerki-zuzendaritza ikaste-ko. Sarbide-azterketak egin zizkioten irakasleei (besteak beste, Albert Boadella eta Fabià Puigserver) grazia egin zien proba fisikoak oso ondo baina antzerki-ezagutzei buruzko proba teorikoak kaxkarrago egin zituen marinel hark. Lot-sagabekeria puntu batez, erantzun zien itsas-ontzietan ez direla sartzen liburu asko. Gainditu zuten, nahiz eta azken probara ez zen aurkeztu. Egun batean, jakin zuen Institutuak Pedro Lastortas kalean zuen lokaletako batean ingeles bat ostatatu zela, txotxongiloak egiten irakaste-ko asmotan (Ayuso eta Millán, 2001, 22 or.). Pepe Otali gustatu zitzaion soinekotxoak josten ere bazekien txotxongilo-ingeniari hura, eta beti jo zuen bere maisutzat; Tozer jaunari gustatu zitzaion tresna finen manipulazioaz, kontrapisuez eta grabitate-indarrez zekien ikasle bat aurkitzea. Otal haren lehen ikasle bihurtu zen, eta 1973-1974ko lehen ikasturte esperimental hartako eskoletara joan zen. Hurrengo ikasturtean, 1974-1975, ikasketak ofizial bihurtu ziren.

Bere bizimodu gorabeheratsuak Tozer britainiar serioaren tailerlean jarraitzea eragotzi zion Otali. 1974ko uztailean Menorcan zen, irla ezagutzen eta pantomima- eta txotxongilo-emanaldiak egiten, kalean edo uzten zieten nonahi. Hiru pertsona ari ziren; besteren artean, Alfredo Óscar Arrigoni, orain mimoko irakasle eta antzerki-zuzendari bere sorlekuan. Otal irlan geratuko zen nonbait; izan ere, azaroan artikulu bat azaldu zen prentsan, non adierazten baitzen lau marinel gaztek, besteak beste Otalek, *Seafolk* izeneko zortzi metroko belaontzi bat erosi zutela, munduari bira emateko asmoz. Kazetariak (Abizenez Verger, prentsa-ebakinak ez ditu jasotzen ez hedabidea ez argitalpen-data) adierazi zuenez, haietako batek Indiako antzerkia ezagutu nahi zuen. Otal izan behar du, zalantzarik ez.

a través de un sextante. Parece que sí emprendió alguna navegación en solitario y que debió de padecer un naufragio que casi acaba con él (RUMBAU, 2007, pp. 29-31). Lo cierto es que en 1973 se matricula en el Instituto del Teatro de Barcelona para estudiar dirección teatral. A los profesores que realizan los exámenes de acceso, entre ellos Albert Boadella y Fabià Puigserver, les hace gracia aquel marino que pasa muy bien las pruebas físicas de subir por cuerdas verticales pero no tanto las teóricas de conocimientos teatrales, con cierta desfachatez les replica que en los barcos no caben demasiados libros. Será aprobado aunque no se presentó a la última prueba. Un día descubre que en los locales que el Instituto tiene en la calle Pedro Lastortas se ha alojado un inglés que pretende enseñar a construir marionetas (AYUSO y MILLÁN, 2001, p. 22). A Pepe Otal le atrae aquel ingeniero de la marioneta que también sabe coser vestidos, al que siempre considerará como su maestro, y al señor Tozer le gusta encontrarse con un alumno que sabe manejar herramientas finas y que entiende de contrapesos y fuerzas de gravedad. Otal se convertirá en su primer alumno, asistiendo a las clases de ese primer curso experimental 1973-1974, que se constituirá ya en enseñanza oficial el curso siguiente, 1974-1975.

La agitada vida de Otal le va a impedir el seguir en el taller del circunspecto y británico señor Tozer. En julio de 1974 se encuentra en Menorca recorriendo la isla y realizando funciones de pantomima y marionetas en la calle o en cualquier lugar que les presten. Viajan tres personas, entre ellas el argentino Alfredo Óscar Arrigoni, ahora profesor de mimo y director teatral en su país. Otal debe quedarse en la isla pues en noviembre aparece un artículo en prensa donde cuatro jóvenes marinos, entre ellos Otal, han comprado un velero de ocho metros, el *Seafolk*, con el que pretender dar la vuelta al mundo. El periodista, de apellido Verger (el recorte de prensa no recoge ni medio ni fecha de publicación), declara que uno de ellos lo que quiere es conocer el teatro de la India. Sin duda tiene que ser Otal.

Baina proiektua bertan behera geratu zen; izan ere, 1975ean berriz zen Tozerrekin batera Bartzelonan. Apirilaren 23an *La leyenda de San Jorge y el Dragón* obraren aurkezpenean jardun zuten biek, Palau de la Diputació jauregian. Otalek, Dragoia manipulatzeko; Tozerrek, berriz, Sant Jordi zalduna. Biek borroka bortitz bati ekin zioten eta horren dokumentu bisual zoragarria geratu zaigu (NO-DO Artxiboa, 1719 zk., 1976/01/05). Tozer jaunaren tailerlean ere ezarrita zegoen borroka hori; ikaslea oldartu egiten zitzaion.

Eta H.V.Tozerren txotxongiloak, hain zuzen ere, ez daude hor. Eszenatokian beren ezaugarri mekaniko eta ikusgarriak aurkeztera mugatzen dira, gehienera ere, ipuin bat irudiztatzen. Tozerrek badaki, jabe da eskulangile ona dela, eskulangile ezin hobea, esango nuke nik, baina ez dela antzerki-gizona eta, beraz, ez duela inoiz txotxongilo-antzerkirik egin. Ni saiatu nintzen harekin, eta ezin izan nuen, edo hobe esanda, ez zidan utzi; hortaz, antzerkiaren bideari tailerretik kanpo jarraitzea erabaki nuen. Hau 1975eko maiatzean gertatu zen. (Otal, d/g, eskuz idatzitako karpeta beltza, Grupo-Taller de Marionetas-en oroitzapenak, 6. or.).

Otal talde libertarioetan engaiatuta zegoen, etxe okupatueta bizi zen, eta kaleko antzerkia egin nahi zuen, «gerrilla-antzerkia». Tozer jaunaren pentsamoldetik oso urruti guztia. Tailerreko zenbait ikaslek jarraitu egin zioten, baina gehienak Tozerrekin ikastera itzuli ziren hurrengo urtean. Pepe Otal ez zen inoiz itzuli, beste planeta batean zegoen ordurako. Baina bere oharretan, Don Rufo Aguanafa piano-jotzailearen txotxongiloaren argazki baten alboan, zera idatzi zuen: «Piano-jotzailea, gure betiereko irakasle eta maisu H.V. Tozerren txotxongiloa» (Otal, d/g, eskuz idatzitako karpeta beltza).

Pero el proyecto debió de hundirse porque en 1975 se encuentra otra vez en Barcelona junto a Tozer. El 23 de abril de ese año actúan ambos en la presentación de *La leyenda de San Jorge y el Dragón* en el Palau de la Diputació. Otal manipula el Dragón y Tozer, al caballero Sant Jordi. Ambos emprenden una feroz batalla de la que queda un documento visual extraordinario (*Archivo Nodo*, n 1719, 05/01/1976). Esa batalla está establecida también en el taller del señor Tozer, su alumno se le rebela.

Y es precisamente ahí donde no están las marionetas de H.V. Tozer. Solamente se limitan a presentar en un escenario sus cualidades mecánicas y espectaculares, y todo lo más, a ilustrar un cuento. Tozer lo sabe, se da cuenta de que es un buen artesano, un perfecto artesano, diría yo, pero que no es un hombre de teatro, y por tanto nunca ha hecho teatro de marionetas. Yo lo intenté con él y no pude, mejor dicho, no me dejó, por lo que decidí seguir el camino del teatro fuera del taller. Esto ocurría en mayo de 1975. (OTAL, s/f, carpeta negra manuscrita, memorias del Grupo-Taller de Marionetas, p. 6).

Otal se encontraba enrolado en grupos libertarios, vivía en casas ocupadas y quería hacer teatro de calle, “teatro de guerrilla”. Todo muy lejano de la forma de pensar del señor Tozer. Le siguen unos cuantos alumnos del taller, aunque la mayoría volverían a cursar estudios con Tozer al año siguiente. Pepe Otal nunca volvió a seguir sus clases, estaba ya en otro planeta. Pero en sus propios apuntes, junto a una foto de la marioneta del pianista Don Rufo Aguanafa, escribe: “El pianista, marioneta de H.V. Tozer, nuestro eterno profesor y maestro” (Otal, s/f, carpeta negra manuscrita, p. 11).

1975ko maiatz hartantxe, txotxongilo erraldoekin ikuskizun bat prestatu zuten Bellaterrako Unibertsitatean egindako kataluniar poesia-errezital handi baterako: *La leyenda del Conde de Barcelona (La Vanguardia, 1975-05-16, 29. or.)*. Garai haietan, edo uda hartan bertan Bread and Puppet taldea ezagutu baino apur bat beranduago, jada antzezten zituzten lan txiki batzuk kaleetan: *La Reina Loba, El Circo Loco, Juan sin miedo* eta *La lámpara de Aladino*.

Ese mismo mes de mayo de 1975 crean un espectáculo con marionetas gigantes para un gran recital de poesía catalana que se celebra en la Universidad de Bellaterra, *La leyenda del Conde de Barcelona (La Vanguardia, 16-05-1975, p. 29)*. Por aquellos entonces, o poco después de conocer al Bread and Puppet, ese mismo verano, ya representaban en las calles unas cuantas pequeñas obras: *La Reina Loba, El Circo Loco, Juan sin miedo* y *La lámpara de Aladino*.



Danzas de la muerte, ca. 1980.
Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

Nova Canço Catalana musika-mugimenduko kideekin harremanak zituzten. Folkaren eta pop-rockaren arteko musikari eta abeslari urratzaileak ziren: adibidez, Oriol Tramvia, Pau Riba eta beste batzuk. Espainian aire zabalean egindako lehen kontzertura joan ziren, Canet-Rockera. Ekitaldiak prentsa erreakzionario guztia astindu zuen, hondartzan milaka gazte erdi biluzik edaten eta urrumaka erakutsi osten. Berreskuratze-bidean zegoen askatasun giro horretan, tailerreko kideak *Ajoblanco* aldizkari alternatiboaren postuaren ondoan kokatu ziren. Urte haietan argitalpenak Espainia osoko gazteen arreta bereganatua zuen. Europako parte handi batean zehar bidaiatu zuten, eta urtez urte Avignongo *off-off* delakora itzuli ziren; alegia, kalera. Baina han Italiako, Frantziako, Alemaniako eta abarreko lokaletan antzezteko eskaintzak egiten hasi zitzaizkien. Behar-beharrezkoarekin soilik bidaiatzen zuten, kutxa bat denentzat, espagetiak jateko eta ezer gutxi gehiago. Garagardoetara eta txirrietara lagunek gonbidatzen zituzten. Kalean antzeztu zuten *Aleluya*, Bread and Puppeten *Halleluyah*-n inspiratuta. Espainia demokraziarako trantsizio-aldi gogorra ari zen bizitzen (Franco diktadorea 1975ko azaroan hil zen), eta kaleetan handiak ziren asaldura eta poliziaren errepresioa. «Gerrilla-antzerkia»-ren teknikak baliatu zituzten: azkar muntatu, oso lan laburrak antzeztu, 10-15 minutu artekoak, eta muntatu bezain azkar jaso, polizia iritsi baino lehen. Zentro psikiatrikoetara joan ziren eta fabriketan langileen itxialdiak babestu zituzten, adibidez, Motor Ibérica enpresaren gatazka, arazo luze eta konplexuenetako bat urte nahasi haietan, zeinetan demokrazia eraiki behar baitzen, frankismoaren hondar suntsitu baina iraunkorretatik abiatuta.

Lehen talde haren ostean, 1976an, Balboa kaleko lokal batean finkatu zen Otal; zehazki, La Barceloneta portu-auzoan, eta bere inguruko jarduera sozial eta kulturaletan parte hartu zuten han. Hantxe ere bigarren talde bat agertu

Se relacionaban con la cultura de la nueva canción catalana, entre el folk y el pop-rock, músicos y cantantes transgresores como Oriol Tramvia, Pau Riba y otros. Acuden al primer gran concierto al aire libre que se celebra en España, el Canet-Rock, que conmocionó a la prensa reaccionaria al mostrar cómo sobre la arena de la playa miles de jóvenes bebían y se arrullaban semidesnudos. En ese ambiente de libertad que se recuperaba, los del Taller se colocan con sus marionetas junto al puesto de la revista alternativa *Ajoblanco*, por aquellos años foco de atención juvenil en toda España. Viajarán por buena parte de Europa, acudirán año tras año al off-off de Avignon, es decir la calle. Pero allí ya comienzan a ofrecerles actuaciones en locales italianos, franceses, alemanes, etc. Viajan con lo justo, con una caja común que les permite comer espaguetis y poco más. A las cervezas y los porros les invitan sus amigos. Representarán en la calle su *Aleluya*, inspirado en el *Halleluyah* del Bread and Puppet. España vive un duro período de transición a la democracia (en noviembre de 1975 muere el dictador Franco), con mucha agitación en las calles y con mucha represión policial. Emplean tácticas de “teatro de guerrilla”: montar rápidamente, representar obras muy cortas, de entre 10-15 minutos y recoger tan rápidamente como montaron, antes de que llegue la policía. Acuden a centros psiquiátricos o van a apoyar el encierro de obreros en las fábricas, como el conflicto de la empresa Motor Ibérica, uno de los más largos y complejos de aquellos años tan revueltos, donde había que construir la democracia partiendo de los restos ruinosos pero perennes del franquismo.

Tras la primera formación, Otal se asienta en 1976 en un local de la calle Balboa, en el barrio portuario de La Barceloneta, donde participan en las actividades sociales y culturales de su entorno. Allí surge una segunda formación entre la que se encuentran marionetistas que luego serán tan importantes como Jordi Bertrán, Carles Cañellas o Jordi Pinar. Allí se acercarán

zen eta gerora munta handiko txotxongilolariak izango ziren zenbait bildu ziren bertara: Jordi Bertrán, Carles Cañellas eta Jordi Pinar, kasu. Eta beste hainbat gerturatu ziren, batzuk denbora laburrerako, beste batzuek egonaldia luzatu zuten. Horien artean, ezinbestekoa da Jesús Atienza argazkilaria aipatzea: tailerraren jardueraren ikusizko notarioa izan da gaur egun arte. Nabarmentzekoa da tailerrak Bartzelonako Güell Parkean egin ziren Jardunaldi Libertarioen esparruan izandako esku-hartzea. Ekimenak nazioartean sona handia zuten parte-hartzaileak bildu zituen, esate baterako, Frantziako 68ko maiatzeko burua, Daniel Conh-Bendit. 1979an, Bertránek eta Cañellasek taldea utzi ondoren, Teo Escarpa eta Luis Fellini sartu ziren eta tailerraren aro bikainenetakoa hasi zen. Txotxongiloak egiteko ikastaroak irakatsi zituzten, ehunka maisu-maistra prestatu zituzten orduko Pedagogia Berritzeko Mugimenduen uda-eskoletan, hala Kataluniako probintzietan nola Zaragozan, Huescan eta Albaceten. Zirko- eta kabaret-ikuskitzuna antzestu zituzten, Rambletan; gero Plaça del Pi enparantzan ezarri ziren. Baina ospea *El Apocalipsis según San Juan* lanaren ekoizpenak ekarri zien. Harrigarria da zein zaila den zirkuitu komertzialetatik at mugitzen diren konpainien lanei data jartzea. Jesús Atienza argazkilaria dioenez, Ricard Salvatek zuzendutako Sitgeseko Antzerki Jaialdiaren ezezkoa jaso ondoren –Kataluniako jaialdi garrantzitsuenetakoa, uztailean eгина; antzerki ausartenaren eta esperimentalenaren nazioarteko lagin bat aurkezten zen hor–, Bartzelonako Nazioarteko Argazkilaritza Zentroaren ekitaldi aretoan estreinatu zuten, eta hori 1981ko udazkenean gertatuko zen ziurrenik. Esandakoa bat dator, gutxi gorabehera, Pepe Otalek makinaz idatzitako agiri batean jasotakoarekin. Agiri horretan tailerraren 1975tik 1982ra bitarteko historia berrikusten du. Datu adierazgarriena zera da: 1982an Charlevillen aurkeztu zutela, eta halaxe da, hiru urtean behingo edizioetan izandako konpainiak begiratzen baditugu (ez zen jaialdirik egin ez 1983an, ez 1984an), Grupo Taller de

otras muchas personas, unos permanecen corto tiempo y otros alargan su estancia, entre las que es preciso señalar al fotógrafo Jesús Atienza que será el notario visual de toda la actividad del Taller hasta los tiempos actuales. Es de señalar la intervención del Taller en el marco de las Jornadas Libertarias que se produjeron en el Parque Güell de Barcelona, con la asistencia de grandes figuras internacionales como el líder del Mayo francés, Daniel Conh-Bendit. En 1979, tras el anterior abandono del grupo por parte de Bertrán y Cañellas, se incorporan Teo Escarpa y Luis Fellini, dando comienzo a una de las épocas más brillantes del Taller. Imparten cursos de construcción de marionetas, formaron a cientos de maestros en las entonces Escuelas de Verano de los Movimientos de Renovación Pedagógica, tanto en las provincias catalanas, como en Zaragoza, Huesca y Albacete. Interpretan sus números de circo y cabaret en las Ramblas y luego se establecen en la Plaza del Pi. Pero su gran salto se producirá al producir la obra *El Apocalipsis según San Juan*. Resulta sorprendente lo difícil que resulta datar obras de compañías marginales que no se mueven en circuitos comerciales. Según cuenta el fotógrafo Jesús Atienza, tras ser rechazada en el Festival de Teatro de Sitges dirigido por Ricard Salvat –uno de los más importantes festivales de Cataluña, donde se presentaba una muestra internacional del teatro más atrevido y experimental–, que se celebraba en el mes de julio, el estreno se produjo en el salón de actos del Centro Internacional de Fotografía de Barcelona, y ello tuvo que suceder en el otoño de 1981. Esto coincide más o menos con un documento escrito a máquina por Pepe Ota que repasa la historia del Taller de 1975 a 1982. El dato más significativo es que se tuvo que presentar en Charleville en 1982, donde efectivamente, repasando las compañías presentes en las ediciones trienales (no hubo festival ni en 1983 ni en 1984), encontramos al Grupo Taller de Marionetas en la sección off (ver *Charleville... au fil de la marionnette*, 1985, p. 83). La obra presenta unas fantásticas



Pape Ota eta bere hezurdurenetakoa bat.
Pepe Ota y uno de sus esqueletos.
Foto Jesús Atienza-ren argazkia.



Figura de *El apocalipsis*-en txotxongiloa, 1981.
Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

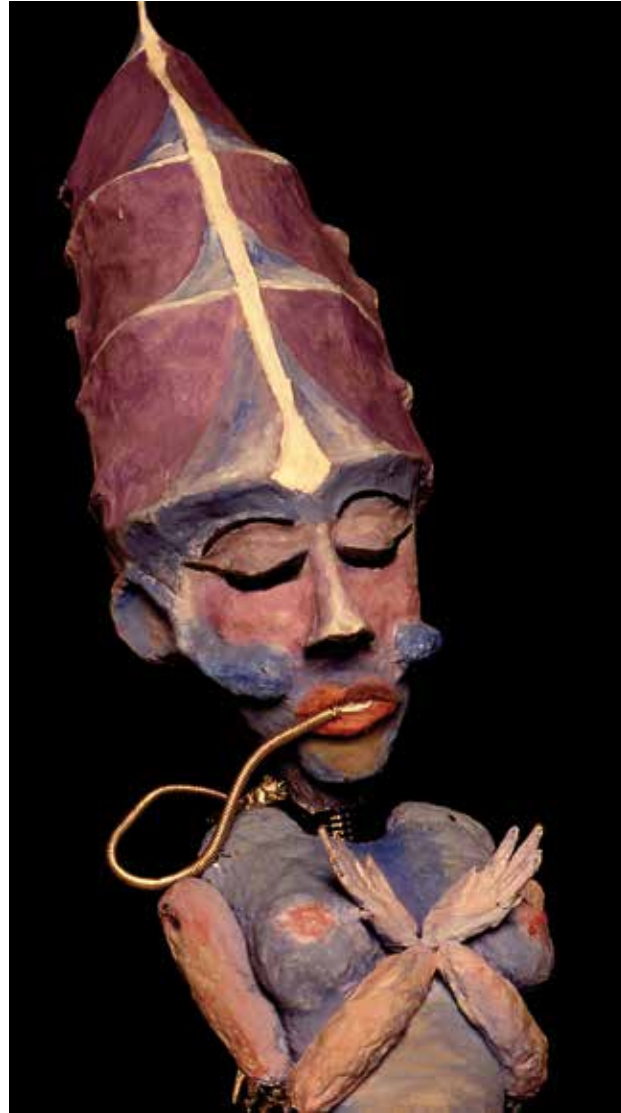


Figura de *El apocalipsis*-en txotxongiloa.
Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

Marionetas taldea aurkituko dugu *off* sailean (ikus *Charleville... au fil de la marionnette*, 1985, 83. or.). Obran txotxongilo eta automata zoragarri eta beldurgarri batzuk aurkeztu zituen, aldekoak nahiz kontrakoak izan zituen testu eta dramaturgia batean txertatuta. Besteak beste, Xavier Fàbregas kritikari eta historialariak gaitzetsi zuen. Baina ikuskizuna oso deigarria zen, parte hartzen zuten izakiek antzezteko ahalmen handia baitzuten. 1983an jada Bartzelonako ikuskizunen sailean agertu zen (Institut del Teatre eta Quatre Gats), baita Europako herrialde batzuetako zenbait kontratatutako ere, eta 1984an jaialditan antzezten jarraitu zuten: adibidez, Arrivano dal Mare jaialdian, Cervian, eta azaroan Bartzelonako VI. Txotxongilo Jaialdian. Ondoren, taldea desegin zen, Teo Escarpa eta Fellini Marionetas La Universal sortzeko utzi baitzuten.

Otaletak bakarkako ibilbideari ekitea erabaki zuen, eta hala aurkeztu zituen *El Gran Teatro del Mundo*, Calderónen auto sakramentalaren bertsiopartikularra oso (1985); *Makoki Chow* (1987), eskularruzko txotxongiloekin, Gallardo eta Mediavillaren komiki basati eta ospetsuenaren gidoietan oinarritua, oso libreki, eta jada aipatutako *Cuento de madera* (1990). Baliabideetan aurrezten zuen, baina *Makokin* eta *Cuento de Maderan* laguntzaile bat behar zuen. Beste konpainia batzuetako lagunekin elkarlanean jardun zueneko garaia hasi zen orduan; adibidez, Xavier Lafita eta Pep Gómez (Teatre de Sac), Santi Arnal (Per Poc), La Fanfarrako lagunak eta azken horiek Bartzelonan zuten Teatre Malic antzokiak (ekoizpen ugari estreinatu zituzten hor). 1993an Bartzelonako Udalak Balboa kaleko tailerretik bota zuen, baina lokal berria eskaini zion Guardia kalean, Ramblen ondoan. Hara eraman zituen bere traste guztiak, bere txotxongilo eta munstro guztiak, bere ohe, liburu eta maitaleak, eta mila gauza gehiago, batzuk hemen aipaezinekoak.

y tenebrosas marionetas y autómatas que se engarzaban en un texto y una dramaturgia que tuvo sus defensores y sus detractores, entre estos últimos el crítico e historiador Xavier Fàbregas. Pero el espectáculo llamaba poderosamente la atención por la potencia teatral de los seres que intervenían. En 1983 ya encontramos su presencia en la cartelera barcelonesa (Institut del Teatre y Quatre Gats), así como algunos contratos en países europeos y seguirá todavía representándose en 1984 en Festivales como el de Arrivano dal Mare en Cervia y en noviembre en el VI Festival de Marionetas de Barcelona, tras el cual el grupo se disuelve al marcharse Teo Escarpa y Fellini para fundar Marionetas La Universal.

Otal decide emprender su carrera en solitario y presenta *El Gran Teatro del Mundo*, versión muy particular del autosacramental de Calderón (1985), *Makoki Chow* (1987), con títeres de guante, basada muy libremente en los guiones del cómic más salvaje y famoso de Gallardo y Mediavilla y el ya comentado *Cuento de Madera* (1990). Economiza medios, aunque en *Makoki* y en *Cuento de Madera* precisa del apoyo de algún ayudante. Comenzará entonces un tiempo en el que colabora con diferentes amigos de otras compañías como Teatre de Sac con Xavier Lafita y Pep Gómez, con Santi Arnal de Per Poc, con sus amigos de La Fanfarra y su Teatre Malic de Barcelona, donde se estrenaron buena parte de sus producciones. En 1993 el Ayuntamiento de Barcelona lo desaloja del Taller de la calle Balboa pero le ofrece un nuevo local en la calle Guardia, junto a las Ramblas. Allí trasladará todos sus enseres, todas sus marionetas, todos sus monstruos, su cama, sus libros, sus amantes y mil cosas más, algunas de las cuales no se pueden nombrar.

Azkenik, haren poltsikoko operen zikloa iritsi zen, Toni Rumbauren (Poltsikoko Operen Jaialdien zuzendaria, bertan estreinatu zituen operetako bi) eta Mariona Masgrauren laguntzaz, batik bat, ikuskizun hauen aholkularitzari eta zuzendaritzari dagokienez: *Rigoletto* (1996, eskularruzko txotxongiloak eta beste teknika batzuk), emanaldi garrantzitsuena Zaragozako Aljaferiako Tronuaren Aretoan eman zuen, 2003ko urtarrilean, tenore, baritono eta soprano batekin, operaren pieza batzuk interpretatzeko; *El holandés errante* (1998, hagaxka, haria eta beste teknika batzuk), Wagnerren operari buruzkoa; *Don Giovanni post-mortem* (2002, hagaxka, beste teknika batzuk), Don Juanen mitoaren autopsiari buruzko antzezpen ikusgarria, goma-aparrez egindako gorpu batekin irudikatua, eta barruan animalien benetako erraiak sartuta. Bertatik ateratzen ziren Don Juanen mamuak, hagaxka-txotxongilo moduan. Antzezlan arrakastatsua abeslari batzuekin egin zuen, Bartzelonako Medizina Errege Akademiaren anfiteatro anatomiko zaharrean, 2004eko Poltsikoko Opera Jaialdiaren barruan.

2000 urtean Pepe Otalek lankidetzak ekimen interesgarriak abiarazi zituen Helena Millánekin, Aragoiko Titeres de la Tía Elena konpainiaren zuzendariarekin: Zorrillaren *Don Juan Tenorio* bertsio bat egin zuten (2003), bost hari-txotxongilolariekin eta tailerreko kide batzuen parte-hartzearekin; Zaragozako Txotxongilo Parkearen Jaialdirako ikuskizunak sortu zituzten, adibidez, *La cabeza parlante* (2004, On Kixoteren Bartzelonako pasarteari buruz) eta *Marionetas del agua* (2004), pieza labur bat non, ilunabarrean, Helena eta Pepe iturri publiko batean murgiltzen baitziren, eta bertatik, kable eta poleen bitartez, txotxongilo erraldoi batzuk ateratzen ziren, hiru metro t'erdi luzeran, hori guztiori argiztapen erakargarriarekin, piroteknia zaratatsuarekin eta ijito-orkestra ozen baten interpretazioarekin; elkarlanean aritu ziren San Jorge gaztetan eta biluzik irudikatzen zuen txotxongilo erraldoi bat egiten, bost metroko

Vendrá, por fin, el ciclo de sus óperas de bolsillo, con la ayuda de Toni Rumbau (director de los Festivales de Ópera de Bolsillo, donde se estrenaron dos de ellas) y Mariona Masgrau, principalmente en el asesoramiento y dirección de los espectáculos: *Rigoletto* (1996, títeres de guante y otras técnicas), cuya representación más importante fue en el Salón del Trono de La Aljafería de Zaragoza, en enero de 2003, con la intervención de tenor, barítono y soprano interpretando algunas piezas de la ópera; *El holandés errante* (1998, varilla, hilo y otras técnicas) sobre la ópera de Wagner; *Don Giovanni post-mortem* (2002, varilla y otras técnicas), espectacular presentación de una autopsia del mito de Don Juan representado por un cadáver de gomaespuma de tamaño natural en el que se introducían vísceras reales de animales y de la que brotaban los fantasmas de don Juan en forma de marionetas de varilla. Su representación más lograda tuvo lugar con cantantes en el antiguo anfiteatro anatómico de la Real Academia de Medicina de Barcelona dentro del Festival de Ópera de Bolsillo de 2004.

En el año 2000 Pepe Otal comenzó una serie de interesantes colaboraciones con Helena Millán, directora de la compañía aragonesa Titeres de la Tía Elena: una versión de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (2003), con cinco marionetistas de hilo en el que colaboraban miembros del Taller; la creación de espectáculos para el Festival del Parque de las Marionetas de Zaragoza, *La cabeza parlante* (2004, sobre el episodio del Quijote en Barcelona) o *Marionetas del agua* (2004, breve pieza en la que Helena y Pepe, al caer la noche, se sumergían en una fuente pública de la que surgían, por medio de cables y poleas, unas grandes marionetas, de tres metros y medio de alturas, todo ello con sugerente iluminación, es truedosa pirotecnia y la actuación de una potente orquesta zingara; o su colaboración en la construcción de la marioneta gigante que representaba a un espectacular joven y desnudo *San Jorge*, de cinco metros de altura, que se estrenó



La autopsia de Don Giovanni-ren autopsia, 2002.
Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

luzerakoa, eta 2006an estreinatu zuten, Zaragozan, Bartzelonako Focus enpresak San Jorge-ren eguna (Aragoiko zaindaria) ospatzeko antolatutako desfile deigarri batean.

2006an, halaber, bere lan landuenetako bat estreinatu zuten: *La divina comedia*. Eszenan Virgilio eta Dante zeuden: Otalen lagun Pep Gómezek antzezten zuen lehena, tunika beltzez, eta Otal berak bigarrena, tunika zuriz. Biak ala biak sarkastikoak, inprobisatzaileak eta errenazentisten apendizak, zirkuluz zirkulu paradisia, purgatorioa eta infernua ibiltzen. Eszenografiak behinola bezala aurkeztu ziren, margotutako paper-bilkari batean. Albert Tort albaitariak margotu zuen, ederki margotu ere. Otalen betiko lagun zen eta haren lan askotan izan zen kolaboratzaile: berak eman zizkion *Cuento de madera* obrarako arratoiak eta *Don Giovanni post-mortem* obrarako erraiak. Zurezko txotxongilo lauak, begien bistan mugitzen; ekaitza itxuratzeko XVI. mendean bezala astintzen diren itsas olatuak. Obra hori antzezten ari zenean, Infernua zela eta Paradisura itzultzeko bidea emango zion paper-bilkaria mugiarazi gabe, Pepe Otal bihotzekoak jota hil zen 2007ko abuztuan, 24tik 25era doan gauean. Virgilioren tunika zuriaz jantzita sartu zuten hilkutxan eta Espainiara eraman zuten Albaceten errausteko. Ehun emakumek eta lagun talde handi batek haren heriotza deitoratzen dugu.

durante un llamativo desfile, organizado por la empresa Focus de Barcelona, para celebrar el día de San Jorge, patrono de Aragón, de 2006 en Zaragoza.

En 2006 estrenó uno de sus trabajos más elaborados: *La divina comedia*. En escena estaban Virgilio, interpretado con túnica negra por su amigo Pep Gómez, y Dante, con túnica blanca, el mismo Otal. Ambos sarcásticos, improvisadores, aprendices de renacentistas, recorriendo de círculo en círculo el paraíso, el purgatorio y el infierno, escenografías presentadas como antaño en un rollo de papel pintado, excelentemente pintado, por el veterinario Albert Tort, amigo de siempre de Otal y colaborador en buena parte de sus obras: él le proporcionó las ratas para *Cuento de madera* y las vísceras para *Don Giovanni post-mortem*. Marionetas planas de madera recortada que se mueven a la vista, oleaje de mar que se hace oscilar como en el siglo XVI para figurar una tormenta. Interpretando esta obra, estando en el Infierno y no haciendo mover el rollo de papel que le permitiera regresar al Paraíso, Pepe Otal fallece de un fulminante ataque cardíaco en la noche que va del 24 al 25 de agosto de 2007. Es introducido en un ataúd con la túnica blanca de Virgilio y viajará a España para ser incinerado en Albacete. Cien mujeres y un nutrido grupo de amigos lloramos su muerte.



San Jorge, 2006, Zaragoza.
Foto Adolfo Ayuso-ren argazkia.



La Divina Comedia, Pep Gómez eta /y Pepe Ota, 2006. Foto Jesús Atienza-ren argazkia.

Zer geratzen da Otalengandik? Lan honetan erakutsitako maisu gehienengandik baino askoz ere gehiago. Pedro Naresek *Pep Ota, el viaje infinito* filmean egindako lan onaren berri emateko ohar batean, Toni Rumbau honako hau idatzi zuen:

Nire ustez Jordi Bertran da hura kokatzeko orduan zehatzena, esaten duenean hark sortutako tailerra izan zela bere lanik onena, bere giro irekiarekin, eta bai lagunei bai bertara hurbildutako guztiei agertzen zien prestutasunarekin. Horren frogagarri dira tailerra abiapuntutzat izan zuten txotxongilolari guztiak, eta gaur egun tailerra bizirik dela oraindik; izan ere, hil ostean ere, haren ondareak fruitu ematen jarraitzen du, gaur egungo Casa-Taller de Pepe Ota ekimeanean gauzatuta. (<http://www.titeresante.es/2012/03/07/pepe-otal-el-viaje-infinito-pelicula-de-pedro-nares/>, 2016-10-03an kontsultatua)

Hark txotxongilolaritzan egin zuen lana iradokizun egokien, berrikuntza tematikoen eta plastika eszeniko probokatzailen batuketak bat da. Eta inperfekzio dramaturgikoen eta gehiegizko inprobisazioen kenketa bat. Ez zuen inoiz izan enpresarik, haren konpainia mamua zen, noraezekoa, gizarte-segurantzarik eta Ogasunari ordainketarik gabea, zirkuitu komertzialen edo «prestigiotsuen» programatzaileek ahaztu eta gutxietsia. Ota guztian izan zen errebelde eta, bereziki, perfekzioaren aurka. Ezkutuan, miresten zuen perfekzioa (eta horregatik miretsi zuen beti Tozer ingeniaria), baina ikara bizi zion, ez ote zitzaion errotuko eta askatasunez gabetuko. Beharbada, aukeran, inperfekzioa maite zuen, inork ez zekizkion bere lan amaitugabeak kritikatu, batek daki. Pepek kaleko zaborretatik biltzen zituen materialak, eta gero bizi berria ematen zien tallerrean. Gorroto zituen entseguak; haren asmoa zen ideia, fresko eta iraultzaile, berehala hel zedila eszenara. Hala denbora gehiago zuen pipan erretzeko,

¿Qué queda de Ota? Mucho más que de buena parte de los maestros expuestos en este trabajo. En una nota que reseña el buen trabajo de Pedro Nares en su película *Pepe Ota, el viaje infinito*, Toni Rumbau escribía

Creo que Jordi Bertran es quién mejor da en el blanco a la hora de situar al personaje, al decir que su mejor obra fue el mismo taller que fundó con su ambiente abierto y su generosidad con los amigos y con cualquiera que acudiera a él. Algo que queda demostrado por todos los titiriteros que tuvieron el Taller como punto de partida y por la pervivencia actual del mismo, pues incluso tras morir, su herencia, encarnada en lo que es hoy la Casa-Taller de Pepe Ota, sigue dando frutos. (<http://www.titeresante.es/2012/03/07/pepe-otal-el-viaje-infinito-pelicula-de-pedro-nares/>, consultada en 10-03-2016)

Su obra marionetística es una suma de acertadas sugerencias, de innovaciones temáticas, de provocativas plásticas escénicas. Y una resta de imperfecciones dramaturgicas y de un exceso de improvisación. Nunca tuvo una empresa, su compañía era una compañía fantasma, errante, sin seguridad social, sin pagos a Hacienda, olvidada o vilipendiada por los programadores de los circuitos comerciales o de “prestigio”. Ota fue un rebelde en todo y especialmente contra la perfección. Admiraba en secreto la perfección (por eso admiró siempre al ingeniero Tozer) pero tenía pavor a que la perfección anclara en él y le robara su libertad. Quizá amara la elegida imperfección para que nadie pudiera criticar sus inacabados trabajos, quién sabe. Pepe recogía de las basuras de la calle materiales que luego empleaba en el taller y les daba nueva vida. Odiaba los ensayos, pretendía que la idea, fresca y revolucionaria, llegara a la escena de inmediato. Así tenía más tiempo para fumar en pipa, beber cerveza y encandilar a una muchacha que estuviera a tiro. Por eso, buena parte de la críti-

zerbeza edateko, eta jomugan zuen neskaren bat liluratzeko. Horregatik, kritika zorrotzenaren artean asko izan ziren, ondo pasa zutela aitortu arren, haren estreinaldiak birrintzen zituztenak. Zenbaitetan ez zitzairen arrazoirik falta eta hala aitortzen zuen Otalek berak. Zalantzarik ez da, ordea, haren irakasle-lanaren inguruan: irizpiderik, gusturik eta maniarik ezartzen ez duen maisua, ikasleari begiratu eta, oso txarra bada, ezer esaten ez dion, eta ona bada, noizean behin hurbildu eta hobetzeko ideia bat ematen dion maisua. 1986an, Tozer jaun zorrotzak, bere ikasle desobeditzaileari Malic antzokian egin zioten omenaldi batean, aitortu zuen Otalen prestakuntza-eskolatik Espainiako zortzi talde profesional eta Italiako bi atera zirela (makinaz idatzitako dokumentua, 1986-11-26). Orain zenbat izango? Hirurogei edo hirurogeita hamar talde akaso, inork ere ez daki ziur, zenbatzea izango da kontua. Are garrantzitsuagoa da galdetzea, zenbat aterako dira bihurtik aurrera? Zeren eta Pepe Otalen txotxongilo-tailerra bizirik baitirau, bere horretan oraindik, maisuaren espiritu inkonformista eta iraultzailea ere bizirik iraunarazten.

ca más estricta, aunque manifestaba haberlo pasado bien, pulverizaba sus estrenos. A veces con cierta razón, que el mismo Otal admitía. Lo que no cabe duda es de su labor de maestro, de maestro que no marca directrices, que no impone gustos ni manías, que mira cómo trabaja el alumno y si es muy malo, no le dice nada, y si es bueno, se acerca de vez en cuando y le da una idea de cómo hacerlo mejor. En 1986, el estricto señor Tozer reconoció, con motivo de un homenaje a su alumno díscolo en el Teatro Malic, que de la escuela de formación de Otal habían arrancado ocho grupos profesionales en España y dos en Italia (documento mecanográfico, 26-11-1986). A estas alturas, ¿cuántos son?, quizá sesenta o setenta grupos, nadie lo sabe con certeza, es cuestión de contar. Todavía más importante es preguntarse ¿cuántos van a salir a partir de mañana? Porque el Taller de Marionetas de Pepe Otal sigue vivo y sigue haciendo vivir el espíritu inkonformista y revolucionario del maestro.

Taller de Marionetas de Pepe Otal sortu zenetik izan da katedra ireki bat, alde guztietatik etortzen diren ehunka ikasleentzako zabalik dagoena. Horietako asko profesional prestigiotsuak dira gaur egun. Hori guztiori, gune berezi eta errepikaezin batean, sormeneko eta bizikidetzako espazio berdingabe batean: txotxongiloen artean espezializatutako irakaskuntza-zentro bat, argi eta garbi izaera soziala duena.

Printzipioa hauxe da: txotxongiloaren eta objektu-antzerkiaren munduari lotutako gaien azterketa eta ikerkuntza sustatzea; ezagutzak partekatu eta trukatu dituzten belaunaldi berriak prestatzea. Hori guztiori, esperimendazioari irekitako gune batean, aribidean eta sortze-bidean diren lanak erakutsiz, baina bazter utzi gabe lan finkatuak.

Ezarririk kanonez kanpo dagoen ekoizpen artistikoko zentro baten alde egiten dugu, txotxongiloen artean espezializatutako irakaskuntza zentro baten alde; txotxongiloa eta, batez ere, helduentzako txotxongiloa duintzearen alde egiten dugu, lengoia zabal eta aukerez bete baliatuta, arte eszenikoen aberasgarri. Gure asmoa ez da abentura komertzial bat aurkeztea, baizik eta abentura sozial bat, txotxongilo-antzerkiari, hiriri eta kale eta enparantzei lotua, txotxongiloaren jokaleku naturalizat bide publikoa aldarrikatuta. (Taller de Marionetas de Pepe Otal-en webgunea, 2016-03-10ean kontsultatua)

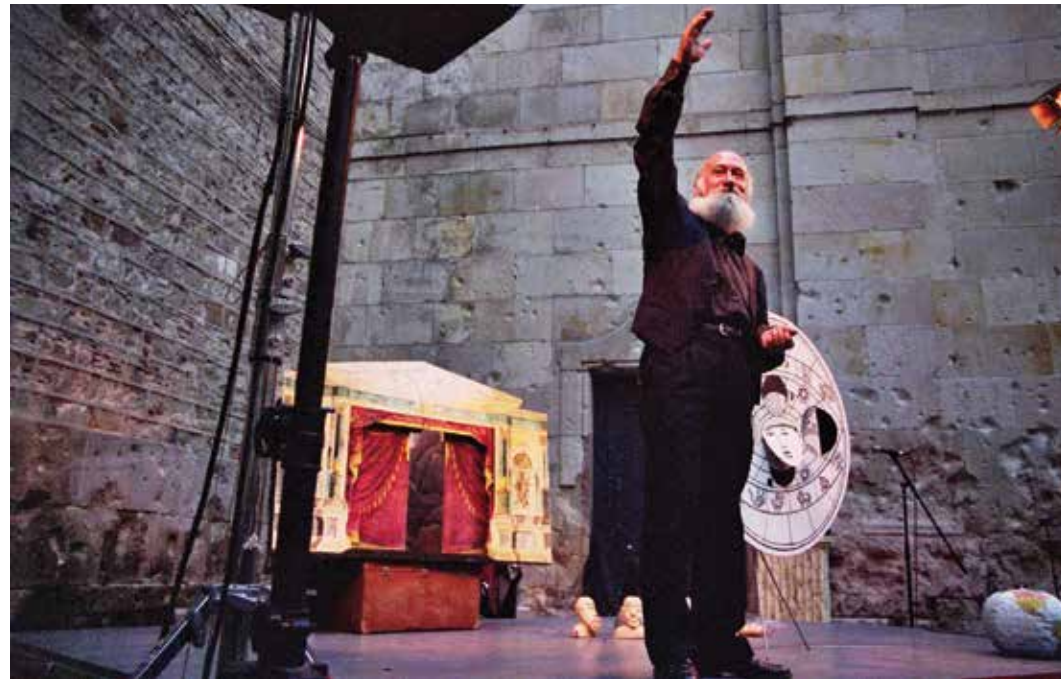
El **Taller de Marionetas de Pepe Otal** ha sido desde su creación una cátedra abierta a centenares de alumnos venidos de todas partes, muchos de ellos prestigiosos profesionales en la actualidad, todo ello en un lugar especial e irrepetible, un espacio único de creación y convivencia, un centro de enseñanza especializado en el arte de los títeres, con un claro carácter social.

El principio es promover el estudio y la investigación de las temáticas afines al mundo del títere y del teatro de objetos, formar nuevas generaciones que compartan e intercambien conocimientos. Todo ello en un lugar abierto a la experimentación, a la muestra de trabajos en proceso y propuestas emergentes, pero sin olvidar también obras consolidadas.

Apostamos por un centro de producción artística fuera de los cánones establecidos, un centro de enseñanza especializada en el arte de las marionetas, apostamos por dignificar el títere, y muy especialmente el títere de adultos, como un lenguaje amplio y lleno de posibilidades que enriquece las artes escénicas. Pretendemos representar no una aventura comercial, sino una aventura social ligada al teatro demarionetas, a la ciudad, a las calles y plazas, reivindicando el uso de la vía pública como escenario natural del títere. (Página web oficial del Taller de Marionetas de Pepe Otal, consultada en 10-03-2016)

Baliteke Peter Schumanek, zorionez bizirik Vermonten, antzeko zer edo zer egin izana; baliteke harena gehiago ere hedatu izana. Baina ez zen izan hobe, ezta garbiago ere.

Peter Schumann, gozosamente vivo en Vermont, ha hecho algo parecido, quizá con mayor difusión, pero no mejor, ni más puro.



Bibliografía esencial sobre Pepe Otal

AYUSO, Adolfo y MILLÁN, Helena (2001). *Historia y mecánica de la marioneta en España*, DPZ, Zaragoza, pp. 22-29.

BRANCO, Bàrbara (2003). "Poetes i titel·lares celebren l'equinocci de primavera". *Avui*, Cultura, 20-03-2003, p. XI.

CASTELLÓ, Sonia (1998). "Un Holandés errante con marionetas en el Malic". *La Vanguardia*, 05-12-1998, p. 48.

CERVERA, Marta (2004). "Las tripas de don Giovanni". *El Periódico*, 19-11-2004.

FONDEVILA, Santiago (1988). "Makoki y su tribu urbana saltan de las páginas de los tebeos al escenario del Malic este fin de semana". *La Vanguardia*, 22-04-1988, p. 50.

FONDEVILA, Santiago [s. F.] (1985). "Primer aniversario del Teatro Malic y estreno de *El gran teatro del mundo*". *La Vanguardia*, 29-11-1985, p. 34.

GIMÉNEZ, Dionisio (1982). "La calle sí que es nuestra". *Actual*, 15, 11-06-1982, pp. 47-52.

GUTIÉRREZ ALARCÓN, Demetrio (1972). "A La Mancha le ha salido un navegante solitario". *Arriba*, 05-03-1972.

JIMÉNEZ, Mar (2004). "Un món de titel·les". *Avui*, Forum 2004, 19-07-2004, p. 40.

MARTÍN, Josep A (1998). *El teatre de titelles a Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 141-142 (voz: "Otal Montesinos").

PORRAS, Francisco (1981). *Titelles teatro popular*. Editora Nacional, Madrid. pp. 395-396.

PUÉRTOLAS, Pere. "Pepe Otal en el Malic: Cuento de madera o De la vida de las marionetas y otras ratas". *La Vanguardia*, 11-04-1990, p. 39.

Rumbau, Toni (2007). "Pepe Otal". *Fantoches, arte de los títeres* (UNIMA España), 1, pp. 26-31.

Rumbau, Toni (2014). "La Casa-Taller de marionetas de Pepe Otal". *Fantoches, arte de los títeres* (UNIMA España), 8, pp. 11-19.

THEROS, Xavier (2007). "José Otal, maestro del arte de las marionetas". *El País*, 01-08-2007, p. 42.

XX. MENDEKO MAISUAK

Txotxongilo-antzerkia Espainian