

Escenarios alternativos: el lenguaje de los títeres en la ficción cervantina

Alternative Stages: The Language of Puppets in Cervantes' Fiction

Esther Fernández Rodríguez

1 Mead Way
Bronxville, NY 10708, EE.UU.
efernandez@slc.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 1.2, 2013, pp. 17-29]

Recibido: 05-06-2013 / Aceptado: 15-07-2013

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.02.03>

Resumen. La fascinación de don Quijote ante el retablo de maese Pedro ha dejado mella en toda una serie de artistas y directores de escena que, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, han ido creando y recreando un nutrido repertorio escénico inspirado en obras cervantinas adaptadas al teatro de marionetas. Este artículo se enfoca en el episodio del «Retablo de maese Pedro», refundido por Manuel de Falla en su ópera homónima para marionetas de 1923 y en la única adaptación dramática del poema cervantino *Viaje del Parnaso*, dirigida por Eduardo Vasco en el 2005. Concretamente, propongo estudiar cómo el lenguaje plástico y la riqueza metafórica de los títeres, exhibida en estas dos refundiciones escénicas, posee la capacidad de renovar y ampliar el legado artístico y cultural cervantino a lo largo de los siglos XX y XXI.

Palabras clave. Cervantes, títeres, ópera, puesta en escena, retablo de maese Pedro, *Viaje del Parnaso*.

Abstract. Don Quixote's fascination with Master Peter's puppet show has spurred artists and stage directors from the 19th century to the present, creating and recreating a definitive repertoire of adaptations for puppets based on Cervantes' works. As might be expected, in terms of sheer numbers the *Don Quixote* itself leads off the list of marionette performances on national and international stages. This article, however, focuses on the staging of Manuel de Falla's opera *Master Peter's Puppet Show* (1923) and the Eduardo Vasco's sole dramatic adaptation of the epic poem *Journey to Parnassus* (2005). Moreover, this study investigates the aesthetics of puppetry through a close reading of these two creations, broadening the cultural and artistic legacy of Cervantes during the 20th and 21st centuries.

Keywords. Cervantes, Puppetry, Opera, Performance, Master Peter's puppet Show, *Journey to Parnassus*.

Al relacionar a Miguel de Cervantes con el arte de los títeres es referencia obligatoria mencionar las acerbas críticas en contra de los titiriteros, presentes en dos de las *Novelas ejemplares*, «El licenciado Vidriera» y «El coloquio de los perros». En la primera, el narrador nos informa de los «mil males» que Vidriera decía sobre estos artistas ambulantes, a quienes calificaba de «gente vagabunda [...] que trataba con indecencia a las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa»¹. En «El coloquio», Berganza arremete en contra de la vida holgazana que llevaban tales artistas de la siguiente manera:

que esto del ganar de comer holgando tiene muchos aficionados y golosos; por esto hay tantos titiriteros en España, tantos que muestran retablos, tantos que venden alfileres y coplas, que todo su caudal, aunque le vendiesen todo, no llega a poderse sustentar un día; y con esto los unos y los otros no salen de los bodegones y tabernas en todo el año².

Esta aparente mala fama de los titiriteros en la obra cervantina nada tiene que ver con las marionetas *per se*, las cuales adquieren una presencia singular en algunos episodios del *Quijote*.

En efecto, el escritor dedica los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte de su novela a una función de títeres orquestada por maese Pedro y, en el episodio XLI, Cervantes introduce al «gran caballo de madera», Clavileño. Éste, aunque tiene una sola articulación, la clavija del cuello, podría categorizarse como un muñeco articulado³, por los sofisticados efectos de tramoya ideados por los duques que consiguen hacer que salte por los aires, con los dos protagonistas a sus lomos: «y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, voló por los aires con extraño ruido y dio con don Quijote y con Sancho Panza en el suelo medio chamuscados»⁴. Tanto estas marionetas como sus taimados manipuladores han inspirado un sinfín de interpretaciones literarias, metafóricas y socio-históricas por parte de la crítica. Sin embargo, lo que todavía queda por seguir investigando es el vínculo existente entre la obra cervantina y los títeres —como práctica escénica— y su consecuente aportación al legado cultural del escritor.

Ya en el México de principios de 1800, existían adaptaciones condensadas del *Quijote* que circulaban de la mano de titiriteros y, según apunta William H. Beezley, «sin haber leído nunca la novela de Cervantes, los mexicanos reconocían las imá-

1. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 66.

2. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 333.

3. Esta representación, llevada a cabo por los duques y su corte, comparte algunas de las características del teatro con títeres o con muñecos, muy presente a lo largo de la historia del teatro español desde el Medioevo. Las imágenes articuladas se utilizaron para adoctrinar a los fieles y «animar las abstracciones del dogma» (Badiou, 2011, p. 28). Fuera del ámbito devoto, también existían celebraciones en las que títeres y muñecos ocuparon un papel espectacular, primordial. Durante uno de los espectáculos de las fiestas del Condestable de Iranzo, por ejemplo, una serpiente de madera amenazaba a unos niños-actores con llamaradas de fuego (Pérez Priego, 1997, p. 234). Para un panorama histórico de la presencia de muñecos, autómatas y títeres desde la época medieval hasta el siglo XVIII, consúltese el libro de John E. Varey, *Historia de los títeres en España* (1957), citado en la bibliografía.

4. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 963.

genes y los personajes de Don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea»⁵. Esta tradición de refundir versiones del *Quijote* al teatro de marionetas ha sobrevivido hasta nuestros días a través de una amplia gama de propuestas artísticas que van desde el musical *Man of La Mancha* dirigido por Art Grueneberger en el 2007 —a base de gigantescas marionetas—, al montaje de la ópera de Antonio José da Silva, *Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1733) para la Comédie Française en el 2008 —con un elenco de cincuenta y cinco títeres—, sin olvidar el cortometraje *Quixote*, del 2010, dirigido por Steven Ritz-Barr para la serie *Classics in Miniature*. El que los espectáculos de marionetas, basados en la totalidad del *Quijote*, hayan sido tan numerosos podría deberse al hecho de ser una novela 'manipulada' por un Cervantes, titiritero virtual.

Además del magistral conocimiento de las técnicas de la manipulación narrativa, Cervantes se nos muestra como un gran conocedor del arte de la titiritesca, como lo demuestra en el fragmento dedicado al «Retablo de maese Pedro»⁶. Dicho episodio fue la fuente para la ópera de Manuel de Falla, *El retablo de maese Pedro* (1923), la cual se consideró, en su día, «la gran contribución española a las vanguardias titiriteras de Europa»⁷. Dentro de esta correlación entre la obra cervantina y los títeres, cabe subrayar que en el poema, *Viaje del Parnaso* (1614), si bien el autor no alude a la marioneta ni a sus manipuladores, la esencia ultramundana y autobiográfica de dicha composición se materializó, plenamente, en la adaptación dramática de Eduardo Vasco del 2005, regida por un nutrido elenco de títeres. Teniendo en cuenta estos dos referentes escénicos, el presente estudio propone analizar cómo la versión operística del «Retablo» de Falla y la refundición dramática contemporánea del *Viaje*, ambas basadas en la riqueza plástica y simbólica de la marioneta, han contribuido, desde la escena, a ampliar la proyección artística y cultural cervantina, desde principios del siglo XX hasta nuestros días.

Según ha apuntado Jesús Maestro, «el teatro de Cervantes [en el *Quijote*] contiene elementos esenciales que buena parte de la dramaturgia contemporánea —desde Georg Büchner a Samuel Beckett, pasando por Lorca, Valle-Inclán y Bertolt Brecht— ha llevado hasta los extremos experimentales, literarios y espectaculares que conocemos»⁸. Maestro propone, concretamente, una lectura del episodio del «Retablo» a partir del marco del «Teatro épico» de Brecht y, más específicamente, del «efecto distanciador»⁹. Para dicho crítico, el hecho de que el narrador apunte a las fuentes de iluminación del retablo, descubra cómo maese Pedro se adentra en el armazón o describa a los títeres que protagonizan el romance como entes desdoblados entre el manipulador y el trujamán, sitúa a los personajes-espectadores de

5. Beezley, 2011, p. 310.

6. Para Bruce Burningham, el episodio del «Retablo» es parte de una sección de la novela que comienza desde el capítulo XXII en la que Cervantes expone su conocimiento del mundo teatral de la época, al recrear «a kind of microcosm of the early Spanish theater» (2003, p. 181).

7. Martínez, 2012, p. 100.

8. Maestro, 2005, p. 42.

9. El *verfremdungseffekt*, también conocido como «efecto de extrañamiento» o «V-Effect» se basa en una ruptura con el realismo escénico, tanto a nivel de la escenografía, de la actuación como de la recepción de la obra.

la venta ante una representación despojada de toda magia escénica¹⁰. Así lo sugiere el siguiente fragmento:

Obedecieronle don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del retablo: tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían¹¹.

A la lectura brechtiana del episodio del «Retablo» que propone Maestro, cabe añadir otros dos aspectos que lo entroncan con una corriente ideológica vanguardista. Por un lado, el protagonismo que Cervantes concede a la marioneta coincide con el lugar privilegiado que estos entes inanimados ocuparon en la escena de principios del siglo XX, debido a sus dotes deshumanizadoras y anti-realistas. Por otro lado, los errores narrativos del trujamán, la incompetencia de maese Pedro a la hora de manipular la marioneta de Melisendra, las interrupciones de don Quijote y su violenta reacción final, convierten este montaje en una representación que se le va de las manos a su creador. Se trata de una frustrada puesta en escena que, sin embargo, corresponde con una de las inquietudes de los artistas e intelectuales de Vanguardia: la total pérdida de control del creador hacia su creación¹².

No es, por lo tanto, mera coincidencia que esta experimental representación de marionetas inspirara una de las piezas musicales más trascendentes e innovadoras de principios del siglo XX, la ópera para voces y orquesta del *Retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla, estrenada en París, en 1923. Si bien las creaciones operísticas y musicales basadas en capítulos sueltos del *Quijote* han sido numerosas desde 1700 en adelante¹³, Falla fue el único compositor que halló en el «Retablo» una fuente de inspiración para la ópera que le comisionó la princesa Edmond de Polignac en 1918¹⁴.

La mecenas otorgó a Falla total libertad para su creación artística, con la excepción de dos condiciones logísticas; contar con una orquesta de dieciséis músicos y reducir a un mínimo el número de cantantes¹⁵. A lo largo de un proceso creativo

10. Maestro, 2005, p. 44.

11. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 923.

12. El máximo exponente en la dramaturgia española de esta preocupación será la obra de Jacinto Grau, *El señor de Pigmalión* (1921) en la que un elenco de muñecos-actores se rebelan en contra de su inventor y terminan matándole.

13. Carol A. Hess provee un catálogo de las refundiciones musicales de compositores españoles y extranjeros, basadas en distintos capítulos del *Quijote*, desde el siglo XVIII al siglo XX. Entre los episodios que se refundieron en óperas, zarzuelas y sinfonías sobresale el de «Las bodas de Camacho» (por el obvio marco teatral y coreográfico que presenta), «La venta encantada», «Las aventuras en Sierra Morena», «El gobierno de Sancho en la isla Barataria», «El encuentro con el Caballero de los Espejos», «Don Quijote velando las armas», «La primera salida» y «El encuentro con los duques» (1992, pp. 307-308).

14. Según Hess, los elementos del episodio cervantino que más llamaron la atención al compositor fueron la cuestión de la autoridad narrativa y la separación entre la verdad y la ficción (2005, p.139).

15. Torres Clemente, 2007, p. 277.

que se extenderá durante cinco años, el compositor gaditano hizo de los títeres cervantinos el elemento escenográfico central de su ópera¹⁶.

En un principio, Falla visionó una puesta en escena fiel al episodio original, al optar por la utilización de marionetas, sólo para la representación del romance. Sin embargo, meses antes del estreno y, según una carta de Falla a su mecenas, éste decidió que los espectadores de la venta fueran también títeres, como sugieren estas líneas dirigidas a la princesa:

A propósito de la representación y a consecuencia de un pequeño ensayo de teatro de marionetas que acabamos de hacer en Granada, pienso que (llegado el caso) podríamos hacer interpretar la obra exclusivamente por marionetas, mezclándose las tres voces con la pequeña orquesta. Esto facilitaría mucho la representación e incluso la oferta sería, tal vez, mejor que si mezcláramos la interpretación de los artistas con aquélla de las marionetas de *El retablo*¹⁷.

Tal resultó ser el interés de Falla por una escenografía en estrecho diálogo con el teatro de títeres que, cuando encargó a Hermenegildo Lanz el diseño y la construcción de las marionetas para el estreno, le dio una serie de pautas concretas para su elaboración. Una de las sugerencias fue dirigirle a los frescos de la Sala de Reyes de la Alhambra para conseguir que los títeres del romance siguieran el mismo estilo anti-naturalista de tales pinturas¹⁸. Para marcar el contraste entre las marionetas del romance y las que representaban a los espectadores, Lanz talló ocho cabezas para títeres de guante basándose en una estética más realista¹⁹.

Este compromiso de Falla con la escenografía de su ópera no culminó con el estreno del *Retablo*. Al contrario, durante las sucesivas puestas en escena, el compositor insistió en que no se perdiera la estética del montaje original, basada en el poder sugestivo del títere. Para ello recomendó fervientemente a aquellos directores que optaron por hacer que actores de carne y hueso representaran a los espectadores de la venta, que éstos interpretaran sus roles con «gestos exagerados y constantes de marionetas», según palabras del propio Falla²⁰. Tal fue la repercusión de dicha ópera como obra plástica que llamó la atención del empresario Miguel Manchinandarena, propietario de la empresa cinematográfica argentina, *Estudios*

16. Según Alexis Roland-Manuel, uno de los primeros biógrafos del compositor, Falla escenificó a la edad de nueve años algunas de las aventuras de *Don Quijote*, en un teatrito de marionetas (Torres Clemente, 2007, p. 277). Más adelante, en 1922, un año antes del estreno del *Retablo* en París, Federico García Lorca, Falla y otros artistas e intelectuales del momento preparaban un viaje a la Alpujarra con un guiñol, para representar romances (Torres Clemente, 2007, p. 358).

17. Torres Clemente, 2007, p. 318.

18. Martínez, 2012, p. 36. Lanz, junto a su colaborador Manuel Ángeles Ortiz, basaron el diseño de la torre de Melisendra y la marioneta del rey Marsilio en el estilo pictórico de la Sala de Reyes, tal como les fue sugerido por Falla (Martínez, 2012, p. 36).

19. Martínez, 2012, p. 36.

20. Torres Clemente, 2007, p. 419. Este fue el caso del montaje dirigido por Luis Buñuel, estrenado en Amsterdam en 1926, en el que se recurrió al uso de máscaras para acentuar la 'muñequización' de los actores que representaban a los personajes-espectadores del retablo.

San Miguel, el cual propuso al compositor adaptarla al cine²¹. Uno de los cambios planteados por Falla para refundir su ópera a un largometraje era hacer «preceder la versión escénica por la audición de varios fragmentos pertenecientes a la misma obra, a los que se les podría superponer imágenes de las marionetas sin movimiento»²². Según ha apuntado Rafael del Pino: «No buscaba Falla, en principio, hacer una película sobre su *Retablo de maese Pedro*, sino utilizar los recursos de representación que el nuevo medio visual ofrecía, sumándolos a la ejecución en directo de la obra. Falla distinguía entre “un simple film” y “un film sonoro”, inclinándose por el primero»²³. Aunque dicho proyecto nunca llegó a cuajar, estos cambios planeados por Falla son una muestra más de su tenaz interés por indagar en las posibilidades técnicas, estéticas y escénicas de la marioneta, en estrecho diálogo con el episodio cervantino.

Al igual que el compositor utilizó su ópera como un campo de pruebas para desarrollar una escenografía basada en el poder del títere, los distintos directores artísticos que han emprendido el montaje del *Retablo* han experimentado con dicha obra, a nivel escénico, desde enfoques muy diferentes. Éstas escenografías van desde la innovadora propuesta de Josef Krofta de 1971 para la DRAK Company, en la cual expuso la división entre actor y personaje a través del recurso de la dispersión²⁴, a la interpretación literal del episodio de Rafael Pérez Sierra en 1980 para la Escuela Superior de Canto, en donde marionetas y actores comparten escenario. Entre las propuestas más recientes destaca la dirigida por Manuel Zuriaga y Josep Simón del 2005 para el coro del Teatro de la Zarzuela, en la que los espectadores del retablo y los títeres del romance están representados por actores caracterizados como muñecos, con la excepción de don Quijote, el trujamán y maese Pedro. Sin embargo, entre las puestas en escena contemporáneas, la que mejor recupera la esencia de la escenografía ideada por Falla es la de Enrique Lanz, nieto de Hermenegildo Lanz —creador de las marionetas originales para el estreno parisino de la ópera en 1923—.

En efecto, el montaje de Lanz del 2009 revive el legado creativo de su abuelo, al subrayar, a nivel visual, el contraste entre los títeres que representan a los espectadores de la venta y las marionetas del romance. En esta escenografía, don Quijote, Sancho, el trujamán y maese Pedro se presentan como monumentales tí-

21. Del Pino, 2004, p. 34.

22. Torres Clemente, 2007, p. 325.

23. Del Pino, 2004, p. 34. Falla se preparó para este proyecto cinematográfico adquiriendo en 1944, *El sentido del cine*, de Serguéi Eisenstein, según una copia anotada por el propio compositor, hallada en su biblioteca personal (Del Pino, 2004, p. 34).

24. Henrik Jurkowski ilustra el mecanismo de dispersión o ‘atomización’ con la ilustrativa descripción de una de las escenas del montaje de Krofta: «A good example of this was in the scene of Don Quixote's punishment. The audience saw an actor beating an empty bench, another in the costume of Don Quixote reacting as though he were receiving the beating, a manipulator holding the puppet of Quixote and actually breaking its limbs, another actor who cried as if suffering great pain. Atomisation of the action was the basis of the intended image for the spectator to reconstruct. This was a new approach, possible only in a multi-media form of theatre» (1998, p. 320).

teres que emulan esculturas de bronce, inspiradas en la iconografía Velásqueña²⁵. Sus grandes dimensiones, la lentitud de sus movimientos y su estética sombría se contraponen con la de los títeres que protagonizan el romance. Éstos, inspirados en los bocetos originales de Hermenegildo Lanz, tienen un tamaño más reducido, exhiben una amplia gama de movimientos y se caracterizan por un vivaz cromatismo, propio del arte medieval, africano y del «art brut»²⁶. Con este monumental montaje, Lanz ofrece al público actual un palimpsesto artístico que conserva las huellas de Cervantes y de Falla y contribuye, junto con los demás montajes de esta ópera, a revitalizar el original episodio cervantino a través de una enriquecedora fusión de música, artes escénicas y artes plásticas.

Ahora bien, si en el episodio del «Retablo», el propio Cervantes experimentaba a nivel narrativo y dramático con el papel de la marioneta, en *Viaje del Parnaso* (1614), el autor no hace referencia al títere, en ninguna ocasión. Sin embargo, la dimensión fantástica y autobiográfica de dicha obra lírica encuentra en el poder expresivo de la marioneta la vía artística, idónea, para materializarse en escena²⁷. Así lo demostró la adaptación de Eduardo Vasco para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con motivo del IV centenario del *Quijote* en el 2005²⁸. En tan conmemorativa ocasión, Vasco se arriesgó a ofrecer una mirada alternativa sobre un Cervantes poco conocido, al llevar a las tablas el único poema extenso del autor y escenificarlo a base de una cincuentena de títeres y de un quinteto de actores/manipuladores. Si bien dicho poema se ha mantenido a la sombra del canon cervantino, su original contenido es una prueba más de la imaginación del autor. El argumento se basa en la petición de Apolo a Cervantes de formar un ejército de poetas que defiendan el monte Parnaso de los «poetastros» que amenazan con su apremiante invasión. Además de esta inusual temática épica, la obra recoge un valioso testimonio autobiográfico de un Cervantes maduro que recapacita sobre una serie de inquietudes que le atañen personal y profesionalmente.

La dimensión «fabulosa y ultramundana» de este *Viaje*,²⁹ calificado por Elias L. Rivers de «a literary "dream-journey", containing within itself a "dream-vision" of an

25. Martínez, 2012, p.100.

26. Martínez, 2012, p.100. Esta distinción entre las grandes dimensiones de las marionetas de los espectadores del retablo y el tamaño más reducido de los protagonistas del romance, ya la puso en práctica Falla junto con sus colaboradores en el montaje producido por Buñuel en 1926 (Hess, 2005, p. 139) y también se dio en el estreno del *Retablo* en Nueva York, en 1925, dirigido por Remo Bufano (Hess, 2005, p. 148).

27. Además de la dimensión fantástica y autobiográfica del poema, la vertiente burlesca se entreteje, también, a lo largo de esta composición lírica. En este estudio no me adentro en un tal aspecto ya que, a mi parecer, el montaje de Vasco deja recaer el elemento burlesco en los actores más que en las marionetas. No obstante, para un análisis enfocado en la perspectiva burlesca del *Viaje* y su relación con la temática mitológica del poema, véase el artículo de Gustavo Correa, 1960, citado en la bibliografía.

28. Para un análisis pormenorizado de la puesta en escena de Vasco, véase el artículo de Esther Fernández Rodríguez, 2011, citado en la bibliografía.

29. Ruiz Pérez, 1997, p. 68. Subrayemos, además, que el elemento sobrenatural fue un requisito teatral e ideológico propio de la comedia de santos (Hildner, 1982, p. 85). Consúltese a un tal respecto el artículo de Mario Cesareo sobre la evaluación de los aspectos ideológicos y espectaculares de las comedias

even more imaginary, allegorical world»³⁰, encuentra en el títere el vehículo idóneo para «naturalizarse» en la escena. Maurice Bouchor, uno de los autores de neomisterios para marionetas de principios del siglo XX subraya, precisamente, el aura poética, mágica y emocional del títere con las siguientes palabras:

Marionettes —I have had the opportunity of observing— are above all lyrical, and the ideal place of their action cannot be other than poetry; all the gates of dream open before them; [...] everything that is distant, fairylike, mysterious, is particularly suited to them. Moreover, emotion, even the most profound, the most human, is not inaccessible to them; they can excel in tenderness and grace, freely mixing delicate irony, humor, fantasy, and comic lyricism³¹.

Esta substancia maravillosa de la marioneta queda sintetizada en el montaje de Vasco por un marco escénico condensado, de ocho metros de largo por cuatro de ancho³², el cual subraya la espectacularidad del microcosmos fantástico y otorga a la escena una dimensión más humana, como si se tratara de un guiñol a gran escala³³.

La sección del poema que resulta más espectacular de recrear en las tablas a través del lenguaje expresivo de las marionetas es la lluvia de los poetas laureados que van cayendo, literalmente de una nube, para embarcarse rumbo al Parnaso, ante el asombro del narrador que exclama extasiado:

Lo que yo pude ver, lo que yo pude
notar fue que la nube, dividida
en dos mitades a llover acude.
Quien ha visto la tierra prevenida
con tal disposición que, cuando llueve
(cosa ya averiguada y conocida),
de cada gota en un instante breve
del polvo se levanta o sapo o rana,
que a saltos, o despacio el paso mueve,
tal se imagine ver, ¡oh soberana
virtud! de cada gota de la nube
saltar un bulto, aunque con forma humana.
Por no creer esta verdad estuve
mil veces; pero vilo con la vista,
que entonces clara y sin legañas tuve.
Eran aquestos bultos, de la lista
pasada los poetas referidos,
a cuya fuerza no hay quien la resista³⁴.

de santos y el de Miguel González Dengra sobre la espectacularidad en las comedias hagiográficas de Antonio Mira de Amescua, ambos citados en la bibliografía.

30. Rivers, 1970, p. 245.

31. Bouchor, 1920, pp. 7-8.

32. Estas dimensiones coinciden específicamente con las medidas del escenario de un corral de comedias, espacio para el cual fue concebida dicha representación.

33. Vasco, 2006, pp. 343-344.

34. Cervantes, *Viaje del Parnaso*, II, vv. 361-378.

Vasco amolda al medio escénico el elemento sobrenatural de estos vuelos alegóricos al recurrir a una cincuentena de títeres tallados en madera³⁵. John E. Varey apunta al respecto que : «Una comedia de santos, de magia, de transformaciones, de vuelos y de acontecimientos sobrenaturales puede hacerse más fácilmente con muñecos que con seres humanos. El títere puede transformarse verdaderamente en cosas que al actor humano no le permiten las limitaciones del cuerpo»³⁶. La marioneta tiene la capacidad de contextualizar esta copiosa lluvia de poetas, no sólo por su destreza acrobática, tan popularizada entre los *pupis* sicilianos e insuperable por la de ningún actor³⁷, sino por hacer frente materialmente al exuberante reparto que se necesita para representar esta legión de escogidos³⁸.

Otro ejemplo del poder sugestivo del teatro de marionetas, a la hora de materializar la dimensión fantástica del poema cervantino, es la galera encargada de llevar a los elegidos al Parnaso, toda ella elaborada a base de versos y de estrofas, tal como la describe el narrador:

Yo, aunque pensé que todo era mentira,
entré con él en la galera hermosa
y vi lo que pensar en ello admira.
De la quilla a la gavia, ¡oh extraña cosa!,
toda de versos era fabricada,
sin que se entremetiese alguna prosa.
Las ballesteras eran de ensalada
de glosas, todas hechas a la boda
de la que se llamó mal maridada.
Era la chusma de romances toda,
gente atrevida, empero necesaria,
pues a todas acciones se acomoda.
La popa, de materia extraordinaria,
bastarda, y de legítimos sonetos,
de labor peregrina en todo varia³⁹.

Este galeón lírico se convierte en el montaje de Vasco en un buque de madera articulado a modo de tríptico y compartimentado en nichos individuales donde los

35. Dentro de la espectacularidad de la comedia de santos, los vuelos eran una de las tramoyas más esperadas por el público de la época (Rodríguez G. De Ceballos, 1989, p. 56). Recordemos, a este propósito, que las máquinas reales —compañías teatrales estables que representaban en los corrales, generalmente, en época de Cuaresma, comedias hagiográficas a base de títeres— escenificaban tales vuelos o descendimientos con marionetas, lo que subrayaba el aura mágica de la escenografía y de los propios títeres.

36. Varey, 1957, p. 134.

37. Los *pupis* se caracterizan por escenificar largas narraciones procedentes de la literatura épico-caballeresca, en particular, las del ciclo carolingio. Una de sus peculiaridades son los combates con espada y con corazas metálicas, con las que representan vistosas escenas bélicas que emanan una «extraña poesía» (Gross, 2009, p. 188).

38. Ignacio García May, autor de la versión dramática, describe el numeroso reparto como «a cast of thousands», una alusión a las superproducciones hollywoodienses de los años cincuenta (2005, p. 12).

39. Cervantes, *Viaje del Parnaso*, I, vv. 241-255.

actores irán acomodando a los poetas laureados. Si bien es cierto que este artefacto escénico despoja la embarcación de su esencia alegórica original por el hecho de materializarse de manera concreta en escena, la estética elegida para representar a este buque, preserva intacta su aura ceremonial, al evocar visualmente un tipo de retablo-relicario en miniatura.

Tanto la lluvia de poetas como este prodigioso navío son tan sólo dos ejemplos que contribuyen a destacar el aspecto ultramundano del poema cervantino, gracias a la magia y expresividad de la marioneta. Sin embargo, el poder del títere, además de 'materializar' la dimensión maravillosa del poema tiene, igualmente, la capacidad de destacar su intrincada naturaleza autobiográfica⁴⁰. Para Jean Canavaggio, el poema pertenece al género autobiográfico al hacer coincidir la identidad entre autor-narrador con la de narrador-protagonista, a través de tres aspectos claves. Primero, por situar el inicio del viaje en Madrid, una ciudad de gran estima para Cervantes. Segundo, por aludir a una geografía específica y, finalmente, por mencionar de una serie de acontecimientos cargados de un profundo significado sentimental para su autor⁴¹. Estas inserciones autobiográficas entretejidas entre las reflexiones que el protagonista sostiene consigo mismo o en los diálogos que mantiene con otros interlocutores presentan a un narrador que «en vez de proceder de una esencia predeterminada, se ofrece ante nosotros desde los ángulos más diversos»⁴². La adaptación de Vasco capta este sutil perspectivismo autobiográfico a través de dos tácticas escénicas estrechamente relacionadas con la estética del títere y de su manipulación.

La primera estrategia se basa en distinguir, a nivel visual, la marioneta que 'encarna' al protagonista del resto de los títeres-poetas del montaje. El Cervantes articulado que encabeza la representación, no solo tiene un tamaño ligeramente mayor y una gama de movimientos más amplia que las demás marionetas, sino que es el único que luce una distintiva gorguera, característica de los retratos del autor. La segunda estrategia por la cual Vasco resalta la dimensión autobiográfica del poema se despliega desde un plano más simbólico, basado en la alternancia de cinco actores que se reparten las labores de titiriteros y de portavoces de este «Cervantes poliédrico»⁴³. El desdoblamiento físico de la figura de Cervantes en cinco seres, todos ellos expuestos a la vista del espectador, recupera visual y alegóricamente el perspectivismo autobiográfico del poema.

Esta recreación de los dos planos antitéticos que se entretajan a lo largo del poema —el fantástico y el autobiográfico— suscita recepciones opuestas por parte

40. Para Canavaggio, aunque el poema no satisfaga las condiciones atribuidas al género autobiográfico por Philippe Lejeune en el siglo XVIII, al narrar un viaje que jamás formó parte de la vida del autor, resulta imposible negar la naturaleza autobiográfica de la obra (Canavaggio, 1989, p. 31).

41. Canavaggio, 1989, pp. 33-34.

42. Canavaggio, 1989, p. 35.

43. Zubieta, 2005, p. 20. En efecto, la manipulación de esta marioneta por cinco cuerpos a la vista del espectador y por una polifonía de voces tiene su origen en el *bunraku*, el teatro de títeres tradicional japonés en el que las marionetas comparten escenario con un narrador, un músico que toca un instrumento de cuerda y varios titiriteros encargados del manejo de los muñecos.

del auditorio. Por una parte, la dimensión sobrenatural encarnada en la lluvia de poetas o en el galeón lírico consigue despertar «la capacidad de conmover y admirar al espectador hasta que éste, maravillándose, quede suspendido de lo que le presenta el poeta en las tablas»⁴⁴. Por otra parte, la dimensión autobiográfica, representada bajo una tonalidad mucho más sobria y alegórica arranca al espectador del asombro pasivo y le acerca de manera crítica a las reflexiones más íntimas del protagonista. Rivers calificó de imprescindible leer el poema desde una perspectiva colaborativa que «no se rematará en ninguna lectura individual sino que seguirá desarrollándose intersubjetivamente mientras Cervantes tenga lectores»⁴⁵. La propuesta de Vasco hace posible esta lectura y recepción colectiva, capaz de llegar desde el escenario a un público mayoritario al 'naturalizar', gracias al teatro con títeres, la dimensión fantástica y autobiográfica simultáneamente.

A modo de conclusión cabe recalcar, primeramente, cómo la presencia de la marioneta en el episodio del «Retablo», nacida originalmente de la imaginación de Cervantes, inspirará cuatrocientos años más tarde una ópera que marcará la historia de la música y de la escenografía operística. En efecto, desde su estreno en la década de los veinte, *El retablo de maese Pedro* de Falla ha funcionado como un campo de pruebas para la experimentación escenográfica, gracias al poder expresivo de la marioneta. Paralelamente, en *Viaje del Parnaso*, aunque Cervantes no hace referencia alguna al títere, Vasco revive, gracias a una magistral puesta en escena basada en técnicas tradicionales del teatro con marionetas, una obra apartada del canon del autor y ofrece, al espectador actual, una mirada alternativa sobre la producción cervantina. Si a estas adaptaciones, añadimos las múltiples puestas en escena inspiradas en la totalidad del *Quijote* a base de títeres —aludidas en la introducción de este trabajo— parecería que las obras en las que el autor experimenta con las fronteras de lo real y de lo fantástico encuentran, en el títere, un vehículo expresivo idóneo, capaz de moverse con soltura y naturalidad entre esos dos planos y convertirse en portavoces atemporales del imaginario cervantino.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio Maydeu, Javier, «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp.141-151.
- Beezly, William H, «Introduction», *The Americas*, 67.3, 2011, pp. 307-314.
- Bouchor, Maurice, *Mystères bibliques et chrétiens*, Paris, Flammarion, 1920.
- Burningham, Bruce R., «Jongleuresque Dialogue, Radical Theatricality, and Maese Pedro's Puppet Show», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 23.1, 2003, pp. 164-200.

44. Aparicio Maydeu, 1993, p. 143.

45. Rivers, 1990, p. 115.

- Canavaggio, Jean, «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9.1, 1989, pp. 63-74.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2001.
- *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1980.
 - *Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973.
- Cesareo, Mario, «Ideología/espectacularidad en la comedia de santos», *Gestos: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 4, 1987, pp. 65-81.
- Correa, Gustavo, «La dimensión mitológica del *Viaje del Parnaso* de Cervantes», *Comparative Literature*, 12.2, 1960, pp. 113-124.
- Fernández Rodríguez, Esther, «*Viaje del Parnaso*: una odisea de títeres en escena», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 31.2, 2011, pp. 85-103.
- García May, Ignacio, «Una voz, todas las voces», en *Viaje del Parnaso, Cuadernos de Teatro Clásico*, 41, ed. Mar Zubieta, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2005, pp. 9-13.
- González Dengra, Miguel, «La escenografía en las comedias de santos de Antonio Mira de Amescua», en *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 8-11, 1995) at The University of Texas, El Paso*, ed. José Luis Suárez García, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, 1996, pp. 1-33.
- Gross, Kenneth, «The Madness of Puppets», *The Hopkins Review*, 2.2, 2009, pp. 182-205.
- Hess, Carol A., *Manuel de Falla and Modernism in Spain. 1898-1936*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla*, New York, Oxford University Press, 2005.
- Hildner, David J., *Reason and the Passions in the 'Comedias' of Calderón*, Philadelphia/Amsterdam, John Benjamin B.V, 1982.
- Jurkowski, Henryk, *A History of European Puppetry*, vol. 2., Lewinston, Edwin Mellen Press, 1998.
- Maestro, Jesús G., «Cervantes y el teatro del *Quijote*», *Hispania*, 88.1, 2005, pp. 41-52.
- Martínez, Yanisbel V., «Orígenes», en *Títeres. 30 años de Etcétera (1981-2011)*, ed. Yanisbel Victoria Martínez, Granada, Parque de las Ciencias de Granada, 2012, pp. 22-47.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., *Teatro medieval II: Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997.

- Pino, Rafael del, «El retablo que el cine no ha visto. Desventuras cinematográficas de Falla y maese Pedro», *La opinión de Granada*, (etc Cultura), 25/09/2004, p. 34.
- Rivers, Elias, «Cervantes' *Journey to Parnassus*», *Modern Language Notes*, 85.2, (Hispanic Issue), 1970, pp. 243-248.
- «¿Cómo leer el *Viaje del Parnaso*?», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 12-16 noviembre, 1990*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 105-116.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, «Escenografía y tramoya en el teatro español de siglo XVII», en *La escenografía del teatro Barroco*, ed. Aurora Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 33-60.
- Ruiz Pérez, Pedro, «Contexto crítico de la poesía cervantina», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.1, 1997, pp. 62-86.
- Torres Clemente, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve al Retablo de Maese Pedro*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
- Varey, John E., *Historia de los títeres en España, (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- Vasco, Eduardo, «Viaje a la posteridad», en *20 años en escena: 1986-2006*, ed. Natalie Cañizares Budorf, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, pp. 339-344.
- Zubieta, Mar, «Los personajes», en *Cuadernos pedagógicos*, 19, ed. Mar Zubieta, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2005, pp. 20-22.

