



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 51 - 1

Enero 2025 - Junio 2025

Esther Fernández Rodríguez. *Títeres de lo imposible: Animación, maravilla y espectáculo en la España de la modernidad temprana*. Kassel, Alemania: Edition Reichenberger, 2024, 220 páginas.

Andrés Lema-Hincapié

Lema-Hincapié, A. (2025). Esther Fernández Rodríguez. *Títeres de lo imposible: Animación, maravilla y espectáculo en la España de la modernidad temprana*. Kassel, Alemania: Edition Reichenberger, 2024, 220 páginas. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 51(1), e63239. <https://doi.org/10.15517/rfl.v51i1.63239>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v51i1.63239>
URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

Esther Fernández Rodríguez. *Títeres de lo imposible: Animación, maravilla y espectáculo en la España de la modernidad temprana*. Kassel, Alemania: Edition Reichenberger, 2024, 220 páginas.

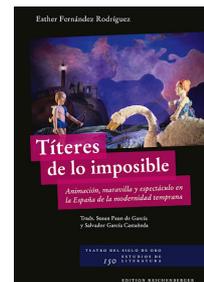
Andrés Lema-Hincapié

University of Colorado Denver, Denver, Estados Unidos

Andres.Lema-Hincapie@ucdenver.edu

<https://orcid.org/0000-0003-2333-4313>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v51i1.63239>



Encuentro indispensable enumerar primero una serie de “maravillas” en este libro. En traducción del inglés al español de Susan Paul de García y Salvador García Castañeda, la obra de Esther Fernández Rodríguez es, a mi juicio, una verdadera alegría. *Y quien dice alegría, dice, al mismo tiempo, maravilla*. También confieso aquí que su libro reseñado “hiere” uno de mis talones de Aquiles. Esta debilidad cultural apunta a la pasión que —nunca saciada— he tenido desde muy pequeño por los títeres.

Además de conceptos como *títere, animación, maravilla, metáfora, tecnología, desengaño, animación y artefacto*, entre varios más, para ser justo en esta reseña debo empezar considerando este libro como un artefacto. En este sentido, la editorial Reichenberger creó un bello objeto.

Para las manos, el libro muestra un peso mayor que el esperado en libros similares en formato y con el mismo número de páginas. Esta característica tiene que ver con los materiales usados: carátula y contra-carátula en firme cartón encerado, incluidos el lomo y las pestañas interiores. La calidad del papel para las páginas también sobrepasa la que los lectores académicos estamos acostumbrados a palpar, mientras leemos u hojamos libros de investigación.

Este artefacto —y en este sentido pariente de las marionetas— atrae desde un primer momento. La carátula en colores muestra una hermosa foto de tres títeres que anticipan un encuentro, el primero a la izquierda es un dios Eros, con atuendo de la antigüedad griega y alas tímidas y que sostiene un arco en la mano izquierda y, en la derecha, la implicada flecha *para su arco*. Eros va en dirección de los otros dos personajes del encuadre, que también caminan. En la parte más delantera del encuadre,

un gran Cisne blanco, de cuello arqueado, es el tercer personaje. Es Zeus vistiendo uno de sus disfraces de seductor omnipotente. Detrás del Cisne, está Leda. Ella mira con seguridad y que no se arredra en el diálogo de miradas fijas con quien se aproxima: Eros. El telón de fondo sintoniza con el espacio y el tiempo del encuentro: en la cima de una colina aparecen las ruinas del Partenón, así como un faro iluminado. Finalmente, hay quizá el recuerdo pintado de la tierra griega, contenida, al norte y al sur, por el mar. Varillas y bisagras colaboran, quizás, en las tres marionetas articuladas.

Las páginas de la tripa del libro incluyen magníficas fotografías a color que instruyen al lector. Son fotos necesarias, relativas a temas centrales que Fernández Rodríguez desarrolla en su libro. El Prólogo no contiene ilustraciones. Las últimas páginas son de altísima importancia, porque allí el lector dispone de una bibliografía extensa y especializada sobre títeres, títulos de historia de las ideas, y otros documentos escritos o de internet que teorizan el arte de los títeres. Después de la bibliografía viene un glosario de términos técnicos, el cual ayuda al lector con el significado de palabras propias de dicho arte. Un índice onomástico, indispensable, cierra el contenido propiamente dicho de esta obra. En las tres páginas finales hay una selección de títulos del banco bibliográfico de Edition Reichenberger.

El epígrafe de Rilke fue una elección que, de nuevo, *maravilla*, y al tiempo justifica reconocerle a la marioneta su ciudadanía debida y merecida en el reino de las artes.

El prefacio es un testimonio autobiográfico de la autora: verano de 2009; Almagro (Ciudad Real, Castilla-La Mancha, España) en el Festival Internacional de Teatro Clásico; *El esclavo del demonio* (1612), montaje para títeres de Jesús Caballero; y ese montaje hechizante crea en la autora una visión nueva sobre el títere; arduas reflexiones sobre tal visión; historiografía del títere; e historia de las ideas. Estas líneas establecen la temperatura emocional de la autora en su investigación y, después, en la escritura de su libro: “Encontré en la temprana modernidad, un terreno ideal para centrar mi investigación, por ser un periodo situado en el umbral del encanto y el desencanto y de la ilusión y de la razón” (p. 2).

La autora esboza una imagen del mundo, donde el arte del títere estará inscrito: el barroco europeo (siglos XVI y XVII) y, en especial, el barroco español. Asimismo, ella vincula los títeres con un desarrollo específico de esa imagen barroca del mundo, pues es el momento del auge de las máquinas —con todos sus encantos, magias, ansiedades, peligros— y la observación empírica matematizada. El títere como máquina halla su admirable ilustración en el Cristo crucificado de Burgos (Siglo XIV). El hiperrealismo asombroso del Cristo —con cabeza y manos articuladas— habría sido tan impactante que el poeta y dramaturgo Théophile Gautier dejó por escrito las impresiones que el Cristo produjo en él. No era de piedra, ni de madera, sino que sería de piel humana, rellena y pintada, con cabellera e hilos de sangre tan auténticos que “no es preciso ningún esfuerzo de la imaginación para dar crédito a la leyenda de que este milagroso crucifijo sangra todos los viernes” (22). El Cristo

de Burgos, junto con marionetas de función religiosa de la España barroca, la autora las engloba bajo la rúbrica conceptual de “tecnologías de la piedad” (p. 20).

Del siglo XIII al siglo XV, en los medios de transmisión del discurso religioso, la iglesia medieval integró figuras esculpidas pertenecientes al elenco de personajes de gran significación para la *historia salutis*. Cristos, vírgenes María, el Niño Dios, los tres Reyes Magos formaron parte central en la liturgia de las ceremonias religiosas y en las festividades “de guardar”. La autora escribe: “en el plano devocional real, la calidad tridimensional de las figuras sagradas, animadas realza la experiencia sensorial que despliega, pero en la mayoría de los casos, sus mecanismos quedaban expuestos, un hecho que establecía una distancia crítica” (p. 24) en la audiencia creyente.

El interés historiográfico de la autora la lleva a presentar con detalles casos de marionetas para la piedad, mientras que se detiene en autores españoles —conocidos o no tanto— que fueron guionistas para títeres, en los artesanos de títeres, y en documentos sobre la recepción en el público de las puestas escena para títeres. Las marionetas para la piedad entran paulatinamente en los espacios consagrados. Luego, ellas se darán a conocer en espacios profanos como las fiestas del calendario religioso, hasta cuando la marioneta asume su despliegue en espacios desacralizados —rurales o urbanos—.

El títere en el contexto religioso subrayó aún más el aspecto de “religiosidad melodramática” de la misa, incluso muchos siglos antes del repudio reformado hacia la idolatría. En su última sesión (1563), el Concilio de Trento habría de establecer —y esto en contra de los reformadores— la justificación de recurrir con legitimidad a imágenes sagradas. Dicha sesión estableció límites para el uso de esas imágenes. Había límites peligrosos violados cuando los fieles quedaban bajo el hechizo de la espectacularidad de los títeres —esto no tanto para la *visitatio*, ni para la *elevatio*, cuanto para la *depositio* durante el Jueves, Viernes, Sábado y Domingo Santos—. Las descripciones y las fotografías en el libro son memorables, en el caso de la *depositio*, es el evento de desclavar a Cristo crucificado. En relación con una figura de Cristo, articulada en los brazos, acontece un momento siempre asombroso, aunque siempre esperado. Escribe Fernández Rodríguez: “Aunque el descendimiento [del cuerpo de Cristo] implicaba un simple gesto por parte de la imagen, el contexto ritual donde tenía lugar era lo suficientemente evocador para invitar a los feligreses a interpretar su significado, fusionando la materia y la imaginación” (p. 49). O, en otras palabras: esos brazos que caen confirman la humanidad de Jesús, quien se encarna imaginaria y momentáneamente en el títere. En el libro, varias fotografías y una pintura capturan dicho concepto de la *depositio*: es el caso del Santo Cristo de los Gascones, en la iglesia de San Justo en Segovia, España. Estas y otras representaciones con muñecos articulados importan igualmente para los no-creyentes, pues no concentran ni imponen el dogma de la naturaleza divina de Cristo; más bien, la marioneta despoja de dogmatismo sobrenatural la historia de Jesús, permitiéndole a cualquier espectador que sintonice existencialmente con esa historia.

La autora asegura que, en relación con el arte del títere, España le colaboró a Europa con dos aportes: la puesta en escena de guiones completos, por una parte; y, por otra, muy en especial la creación de obras dramáticas referidas a temas de santos. En ciertos momentos, habría sido —continúa la autora— menos peligroso el empleo de títeres que de actores en las muy queridas hagiografías teatralizadas.

El capítulo 4, titulado “Títeres rebeldes”, es un hermosísimo capítulo sobre algunos de los fascinantes avatares recorridos por el Retablo de Maese Pedro, sito en el *Quijote* (II, 15, 16). Por ejemplo, la autora lo estudia con cuidado y lo enriquece con otra historia: aquella de la recepción del Retablo en montajes posteriores, como los de De Falla, Benavente, Valle-Inclán, García Lorca, Sergei, M. Eisenstein, y Hermenegildo y Enrique Lanz. Hermenegildo, hacedor de títeres, diseñó los títeres para la representación en la Alhambra de *El retablo de maese Pedro*, escrito por Manuel de Falla en 1923. Enrique, nieto de Hermenegildo, conservó las marionetas de su abuelo y estrenó en Barcelona, en 2009, un montaje original del famoso Retablo.

En el capítulo 5, y en razón de recordar a Clavileño y a la Cabeza parlante (II, 41-47 y II, 62), la autora encuentra en esos dos personajes del *Quijote* anticipaciones de filmes del siglo XX: *El hotel eléctrico* (1908), de Segundo Chomón, y *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

El capítulo 6, “Umbrales del desengaño”, recorre dramatizaciones de las obras de Calderón de la Barca, donde la tecnología del asombro es de suyo requerida. A saber: *La dama duende* (1629, 1636) y *El galán fantasma* (circa 1637). En *La dama duende* se precisa de tecnología para envolver de halos sobrenaturales a doña Ángela; y, para *El galán fantasma*, existe la falsa alacena utilizada por Julia y Astolfo, quienes circulan dentro de la casa, a escondidas, gracias a un túnel cuyo acceso es la mencionada alacena. En el transcurso de *El galán fantasma*, alacena y túnel adquirirán una verdadera animación protagónica.

En el epílogo del libro, la autora estudia la inquietante “estatua viva” (179) en *El burlador de Sevilla y convidado de Piedra* (1630), de Tirso de Molina. El Comendador o convidado de piedra ejemplificaría otro género teatral, donde los objetos animados son explícitamente necesarios. La autora denomina ese género con la expresión *drama de magia*.

Habría dos temas sobre los que me gustaría dialogar con la autora —*si fortuna iuvat*—. El primero se refiere al sentido del vocablo *desengaño*. Alguna vez aprendí, de Ciriaco Morón Arroyo, que tal vocablo en las obras de teatro áureo de España —pienso ahora en *La vida es sueño* de Calderón— significaba “conocimiento de la verdad conocimiento de la verdad con que se sale del engaño o error en que se estaba” (*Diccionario de la Real Academia*, primera acepción). Creo haber descubierto que la autora prefiere la segunda acepción del vocablo, es decir, “efecto que el desengaño produce en el ánimo” (RAE). Por último, una sugerencia, que es, en fin, un deseo: este libro sería aún

más maravilloso si viniese acompañado con videoclips en línea, según el tema o según las ilustraciones que la autora trae a cuento.