

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS

ESCUELA DE COMUNICACIÓN



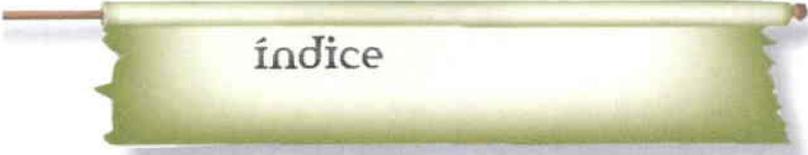
REVALORIZACIÓN DE PERSONAJES RELEVANTES EN LA HISTORIA DE QUITO A TRAVÉS DE UN MEDIO ALTERNATIVO

Trabajo de titulación presentado en conformidad a los requisitos para obtener el título de
Licenciatura en Diseño

Elena Pasionaria Rodríguez
Rodrigo Cuvi

David Fernando Cazar García
María Gabriela Freire León
Juan Manuel Martínez Bolaños

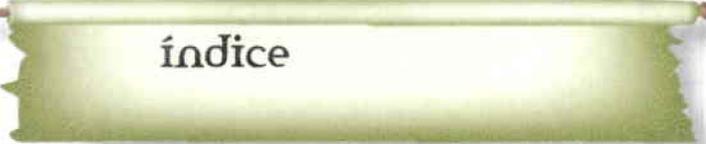
2007



índice

Indice	2
Resumen	4
Introducción	6
Capítulo 1 .- El Teatro de Títeres	7
1.1. Origen y desarrollo	10
1.2. Estudio de Tipologías	17
1.3. Títeres en el Ecuador	36
Capítulo 2 .- Panorámica de Quito	41
2.1. Introducción al Quito de la Colonia	42
2.1.1. Estructuración de la Colonia	44
2.1.2. Costumbres y Tradiciones	50
2.2. Personajes	57
2.2.1. Miguel de Santiago e Isabel	59
2.2.1.1. Biografía	59
2.2.1.2. Leyenda del personaje	62
2.2.1.3. Imagen y perfil psicológico	63
2.2.2. Bernardo de Legarda	64
2.2.2.1. Biografía	64
2.2.2.2. Leyenda del personaje	66
2.2.2.3. Imagen y perfil psicológico	69
2.2.3. Manuel Chili “Caspicara”	70
2.2.3.1. Biografía	70
2.2.3.2. Leyenda del personaje	73





índice

2.2.3.3. Imagen y perfil psicológico	75
2.2.4. José Olmos "Pampite"	76
2.2.4.1. Biografía	76
2.2.4.2. Leyenda del personaje	78
2.2.4.3. Imagen y perfil psicológico	80
Capítulo 3 .- Desarrollo y Aplicación del Diseño	81
3.1. Diseño de los títeres	82
3.1.1. Diseño de estructuras de los títeres	82
3.1.2. Investigación de campo	84
3.1.2.1. Entrevista	84
3.1.2.2. Encuestas	91
3.1.2.3. Materiales del medio	96
3.1.3. Diseño de los personajes	99
3.1.4. Proceso de elaboración del cuerpo	106
3.1.5. Proceso de elaboración de la cabeza	116
3.1.6. Diseño de vestuario	131
3.1.7. Propuesta	132
3.1.7.1. Sistematización	134
3.1.7.2. Uso	158
Conclusiones	160
Bibliografía	163

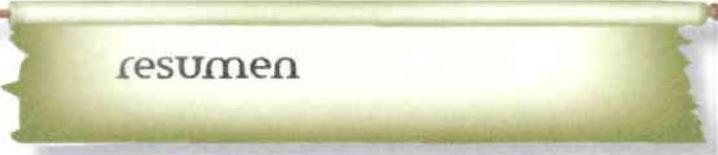


Para iniciar una investigación era indispensable encontrar un problema para poder presentar una solución real; presentamos dos problemas que pudimos trabajar en conjunto, el primero fue que el teatro de títeres en el Ecuador no se ha desarrollado como en otros países del mundo porque su enfoque en la actualidad es únicamente para niños; y el segundo es que los quiteños con el paso del tiempo hemos olvidado parte de nuestros antepasados, que conforman nuestra identidad.



Definido esto, planteamos nuestra idea, que mediante un innovador diseño de títeres podemos llegar al público adulto y a la vez, aportar a nuestra cultura recordando las leyendas y vivencias del Quito antiguo. Por lo tanto, para llevar a cabo esta idea teníamos que identificar que problemas debíamos abarcar en nuestra investigación, entre los que está el hecho que no conocíamos mucho acerca del teatro de títeres, tampoco si en realidad no se habían elaborado algún tipo de propuestas similares a la presentada, y analizar que tema era el indicado para llegar a nuestro grupo objetivo. Es así que nos adentrarnos en el mundo de los títeres, conociendo como ha sido su avance desde su creación hasta la actualidad, para tener una base y poder relacionarnos más fácilmente y entender como se ha desarrollado este medio en nuestra ciudad, también recopilamos los datos del segundo problema planteado, relacionándonos con los grupos de Quito, que comprobaron nuestra teoría que este teatro está enfocado únicamente a los niños y que nadie tiene una propuesta similar. Y para analizar cuál sería el tema escogido, investigamos sobre la historia de Quito desde sus inicios, centrándonos posteriormente en la época Colonial, de la cuál se obtuvieron datos sobre varios personajes y los diferentes entornos sociales en los que se desarrollaron, enfocándonos finalmente en un tema poco tratado sobre la Colonia que son los artistas de la Escuela Quiteña.





resumen

El siguiente paso en nuestro proyecto fue el resultado de una hipótesis la cual debíamos probar mediante el estudio de materiales y mecanismos que iban surgiendo para poder aplicarlos de forma efectiva tanto para la reproducción como para la manipulación. Así nos vimos envueltos en un largo proceso de prueba y error, donde descubrimos nuevos usos de algunos materiales que nos sirvieron para posteriormente realizar nuestros modelos a los cuales se les hicieron pruebas de campo directamente con los usuarios, verificando las fortalezas y corrigiendo las debilidades de nuestro diseño, para finalmente presentar una solución viable y que funcione en el entorno teatral.



introducción

*"El problema no se resuelve por sí mismo, pero en cambio contiene todos los elementos para su solución; hay que conocerlos y utilizarlos en el proyecto de solución."*¹

El diseño no es únicamente la creación de una pieza gráfica o un objeto, si no el fin y el alcance al que puedan llegar, afectando el entorno para el cual fueron diseñados. Por lo tanto, para alcanzar un impacto al consumidor es necesario incursionar y relacionarse con su medio, entender cuales son sus requerimientos desde adentro y poder presentar una solución real. Es así que el diseño no se limita a ser únicamente un aporte al ámbito comercial, si no que puede llegar también a aportar culturalmente.

El teatro ha sido siempre un medio de difusión de fantasía y realidad que el pueblo ha seguido desde tiempos ancestrales. Pero este medio tiene una rama que se enfocó en sus inicios a la crítica social y política de las clases bajas, los títeres, que eran considerados la voz del pueblo, por esta misma razón sufrieron altibajos que los llevó a alcanzar un nivel superior al teatro de actores, pues incluso en la actualidad a los muñecos se les permite expresar y hacer más cosas que a las personas. En el Ecuador lamentablemente este tipo de teatro no ha alcanzado los mismos niveles que en otros países del mundo, pues se ha enfocado únicamente al público infantil, haciendo que el adulto pierda interés y no se identifique con estos muñecos.

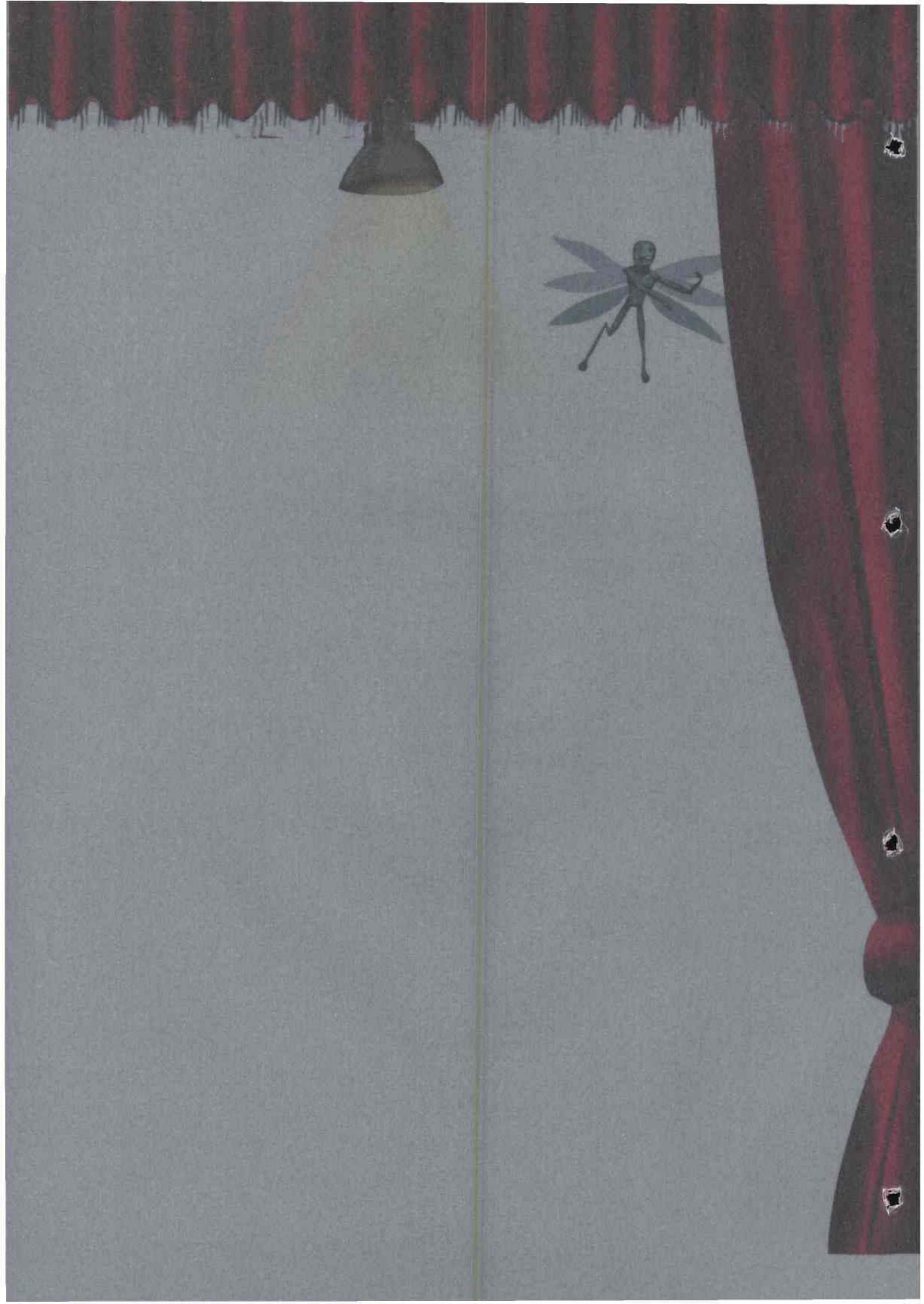
Con estos antecedentes creímos en la posibilidad de aportar al teatro de títeres con un diseño innovador que le permita principalmente al público adulto, sin descuidarnos del infantil, identificarse con este teatro, sin dejar a un lado que esta propuesta no sólo aporte culturalmente al teatro, si no también a nuestra sociedad. Por esta razón pensamos abarcar un tema innovador con el que se pueda atraer al público y a la vez recuperar un poco de esa cultura que hemos perdido a lo largo del tiempo. El tema escogido se remonta a la época Colonial, específicamente a la vida de algunos de los artistas de la Escuela Quiteña.

¹ Como nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual. MUNARI, Bruno. Editorial GG Diseño



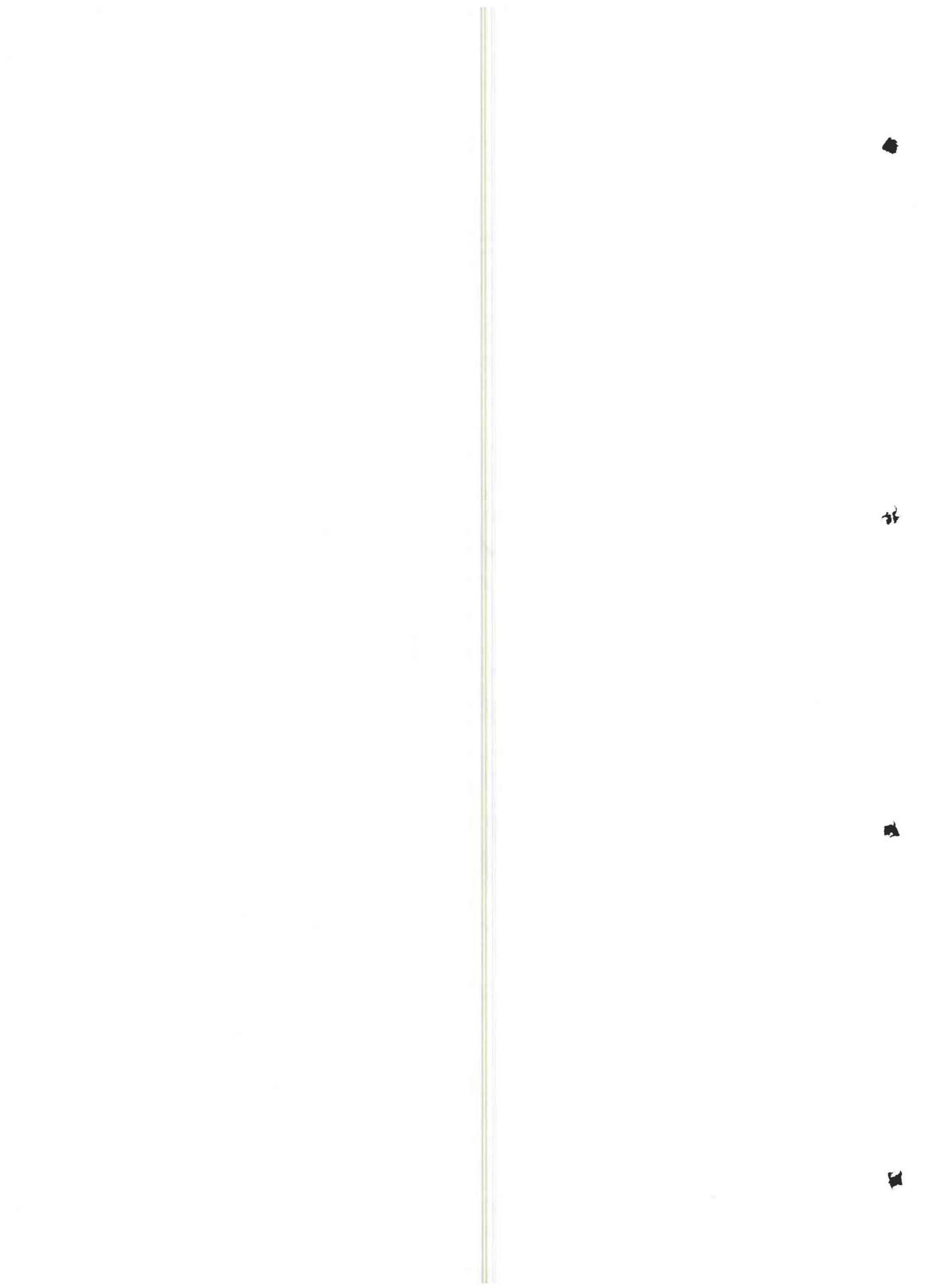






capítulo 1

EL TEATRO DE
TÍTERES



Teatro de Títeres

“La paradoja del títere consiste en su capacidad de expresar más que el comediante porque dispone de menos medios, en descubrirnos más ampliamente la vida porque no la posee, en elevarnos al ensueño porque es de madera, y en obligarnos a darle una respuesta porque es muda”.²

El teatro de marionetas nos demuestra a lo largo del tiempo que una de sus principales características y ventajas es el de poder expresar pensamientos e ideas que el teatro de actores e incluso el humano común no pueden expresar libremente. Consideramos que esta es una gran ventaja, aunque anteriormente no lo fue.

En estos espectáculos se utilizaba a los muñecos para realizar duras críticas sobre las costumbres, política y religión de las diferentes épocas, por lo que fueron perseguidos en varias sociedades, como consecuencia de esto se redujo a un simple teatro casero, enfocándose en los niños, quienes eran los que más los veían, obligándolos a adaptar los temas y el lenguaje utilizado, razón por la que no explotó todo su potencial, estancándose en este público hasta la actualidad.

Durante el siglo XX con la tecnología el teatro de títeres buscó nuevas formas de incorporarse para no desaparecer, utilizando a los medios de comunicación de manera acertada, pues esta unión le ha permitido permanecer presente, e incluso adoptar nuevas y elaboradas técnicas que le ha enriquecido, no solo al teatro de marionetas, sino también al teatro en general.

El títere tiene una capacidad inmensa de comunicación, su único límite es el que su propio manipulador le da, pues es él quien expresa lo que siente o quiere, según el mensaje que quiera plasmar en su público. Es importante mencionar que por su gran historia y su presencia en todas las culturas

² Tomado del proyecto “Creación de un modelo de mediación cultural intergeneracional sobre la base de la creación y montaje de una obra de teatro de muñecos” de la marionetista Ana María Allendes



Teatro de Títeres

del mundo, existe una infinidad de técnicas y materiales que se han utilizado, dependiendo siempre de su entorno social y de la creatividad de las personas.

Es en todos estos aspectos que consideramos que el teatro de títeres tiene una estrecha relación con el diseño. Citando las palabras del diseñador Wucius Wong en su libro Fundamentos del diseño, “un buen diseño es la mejor expresión visual de “algo”, ya sea esto un mensaje o un producto”, creemos en la posibilidad de utilizar el diseño en servicio del arte, con el fin de construir mejores formas de comunicar.

En esta ocasión hemos unido el diseño con el arte para difundir nuestra cultura quiteña que tuvo un gran desarrollo durante la época colonial y que con los años se ha ido perdiendo.

En este capítulo presentamos un estudio de cómo se ha desarrollado el teatro de marionetas a través de los años, todos los cambios que ha sufrido y el espacio que ha ganado en el teatro contemporáneo de varios países, como el caso del Bunraku en el Japón.

También presentamos los aspectos más importantes del títere, tanto de sus materiales, como de las técnicas y mecanismos. Incluimos algunas de las marionetas que más se han destacado en este tipo de teatro y que han alcanzado mayor relevancia, en otros medios de comunicación como Topo Gigio, los Muppets, entre otros.

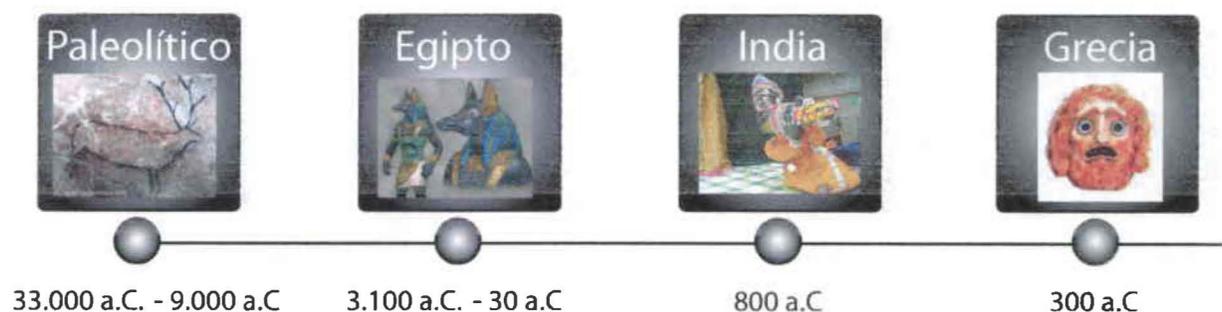


1.1 origen y desarrollo

Desde el principio de los tiempos y en todas las civilizaciones los hombres han desarrollado formas para comunicarse. Una de las herramientas que se ha utilizado para realizar este objetivo ha sido el arte; y una de las expresiones de este fenómeno ha sido la creación del teatro, para recrear historias y escenas de su vida cotidiana.

Dentro del teatro se han desarrollado diferentes ramas, entre las que se encuentra el teatro de marionetas; su origen se remonta al período Paleolítico, del que se conoce utilizaban el fuego para representar mediante sombras sobre las paredes de las cuevas escenas ligadas a ceremonias religiosas a través las cuales se ensañaba la diferencia entre el bien y el mal. Posteriormente en la civilización egipcia se dio un salto en el desarrollo del teatro, ya que estos crearon y utilizaron estatuas articuladas para dar a conocer diferentes mensajes al pueblo, de tipo religioso.

Sin embargo no existen referencias que nos indiquen que en estas épocas el teatro fue algo importante o tuvo una alta repercusión social³, hasta el año 800 A.C. cuando en la India se desarrolló un personaje llamado Viduchaka, el cual fue un muñeco que ha servido de referencia para futuros títeres. Para el año 300 A.C. en Grecia los títeres formaron parte de los espectáculos que se realizaban en honor a Dionisos. Habían títeres conocidos como neuropastas, que querían decir "tirados por nervios", los cuales se movían mediante una especie de hilos, obtenidos de los intestinos de animales disecados, eran contruidos de barro cocido, cera, madera y marfil, en algunos casos tenían los brazos articulados a los hombros y las piernas al cuerpo. También se hacían los títeres de varilla.

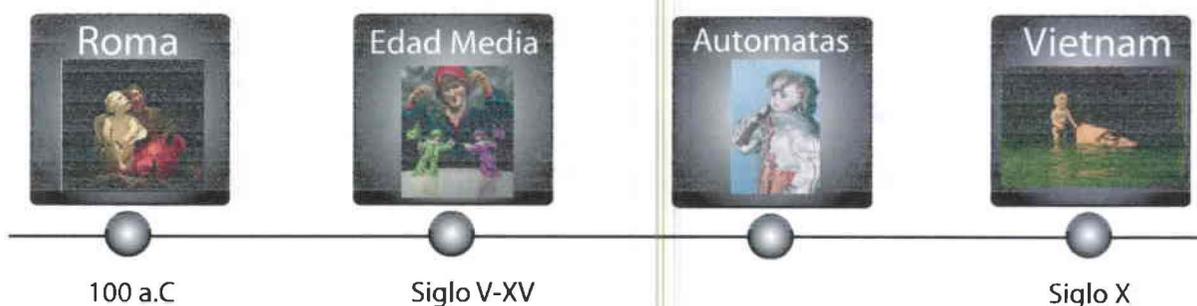


origen y desarrollo

Después de la conquista de Roma, los títeres se mantuvieron pero sin ningún tipo de relevancia. Conocidos con el nombre de Pupa, Pupae o Sigilla, trataban temas de la política por lo cual los titiriteros eran castigados mediante cárcel o destierro. Fueron similares a los títeres griegos ya que utilizaron el mismo sistema de hilos y los mismos materiales.

Hubo un gran período en el que desaparecieron las marionetas hasta la Edad Media, en las que tuvieron su apogeo. El Cristianismo persiguió a estos muñecos por su origen pagano porque se burlaba de la vida de esa época, cosa que no se les permitía a los actores. Sin embargo al darse cuenta de la aceptación del pueblo a este tipo de teatro, decidieron utilizarlo para su beneficio, en representaciones durante las ceremonias religiosas; a partir de esto se crearon los "autómatas", que eran muñecos mecánicos más elaborados que de igual manera cumplían una función de enseñanza de la doctrina, posteriormente fueron perdiendo presencia llegando a ser un simple espectáculo de entretenimiento para las clases bajas.

Durante la Edad Media, se desarrolló en otras partes del mundo como en Vietnam, donde en los campos de arroz se levantaba un teatro de madera o cañas y telón de bambú, frente al cual se ubicaban los títeres, los que se desplazaban sobre una rejilla de madera escondida bajo el agua y eran accionados por los titiriteros que estaban detrás del telón mediante varillas e hilos, en algunos casos los muñecos eran muy elaborados llegando inclusive a ser articulados. La temática utilizada para estas representaciones eran de la vida cotidiana del campesino y escenas míticas.

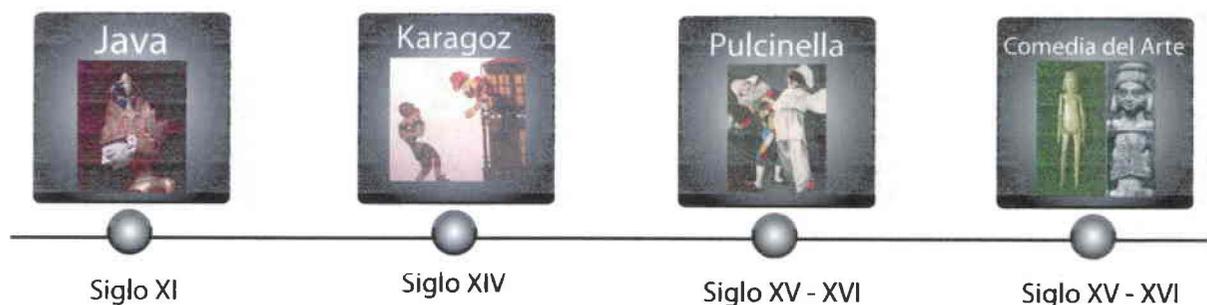


origen y desarrollo

En las islas de Indonesia, en Java, nace el teatro de sombras que eran títeres conocidos con el nombre de Wayang, que servían para representar ritos religiosos que consisten en la proyección sobre la pantalla iluminada. Estaban hechos de piel de búfalo, que se perfora y pintan para simular detalles de los muñecos, generalmente representaban personajes de dioses, demonios, héroes y bufones. En algunos casos eran personas con máscaras que simulaban ser los muñecos de sombras.

Del renacimiento italiano se conoce a un personaje llamado Pulcinella, un títere de guante, que se basa en las características de Viduchaka. Este personaje se burlaba de todo, por lo que sirvió de bases para que en diferentes países se le adoptara al medio, con identidades como Karagoz en Turquía, Guignol en Francia, Petrushka en Rusia, Kasperle en Alemania y Mr. Punch en Inglaterra. Según la época se cambiaba el tipo de títeres que principalmente fueron de hilos, de guante y de sombra mediante varillas. También estos muñecos fueron creados para la diversión cacera, fue por esto que su contenido tuvo que irse adaptando a un nuevo público, el infantil.

En Japón se han creado talvez las marionetas más elaboradas, muñecos casi de tamaño real, que sin importar el género se llaman Ningyo, que significa figura humana. El espectáculo consistía en la fusión de la narración, conocida como Joruri, la música del Samisen y el muñeco, y de aquí se deriva su nombre, Ningyo Joruri. Bunraku era un señor que inició un negocio basado en la representación

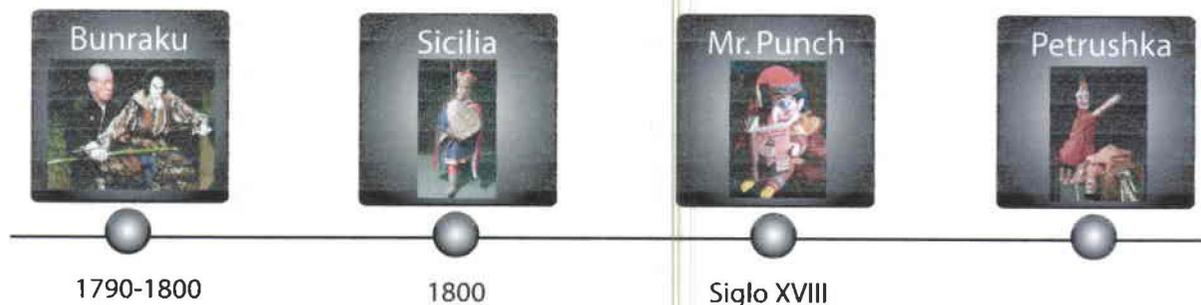


origen y desarrollo

de estas obras, y por ello es que con el pasar del tiempo este teatro adoptó su nombre.

En estos espectáculos, en la manipulación de las marionetas varía el número de manipuladores según la importancia del personaje, que puede ser una sola o máximo tres, en el caso de los personajes principales. El manipulador principal, Omozukai, controla la cabeza y el brazo derecho, el segundo, Hidarizukai, controla el brazo izquierdo, y el tercero, Ashitsukai, controla los pies. El éxito de la obra está en la sincronización de los manipuladores, y para esto se requiere un tiempo de 10 años, inclusive no es importante hacer desaparecer a los manipuladores de la escena, que a pesar de la vestimenta negra, el manipulador principal lleva su cara descubierta y la presencia de todos es visible, pero los movimientos llegan a un nivel de total coordinación, que el espectador ni siquiera los toma en cuenta. Existe una persona encargada del mantenimiento de los muñecos, Kashira Tanto, quien debe supervisar la impecabilidad de los mecanismos y estado de las marionetas.

Ya en el siglo XIX, se crearon en Sicilia unos nuevos títeres que tuvieron gran aceptación entre las clases bajas de la isla, la temática usada estaba basada en novelas caballerescas medievales, poemas italianos del renacimiento, y de la vida de los santos y los bandidos más famosos⁴. Sus marionetas, llamadas Pupi, se caracterizan por nuevas aplicaciones en el escenario, mecanismos de manipulación, y el tamaño. En cuanto a la manipulación es por medio de una "varilla de hierro que se sitúa en el centro de la cabeza atravesándola de parte a parte. El extremo final se une al



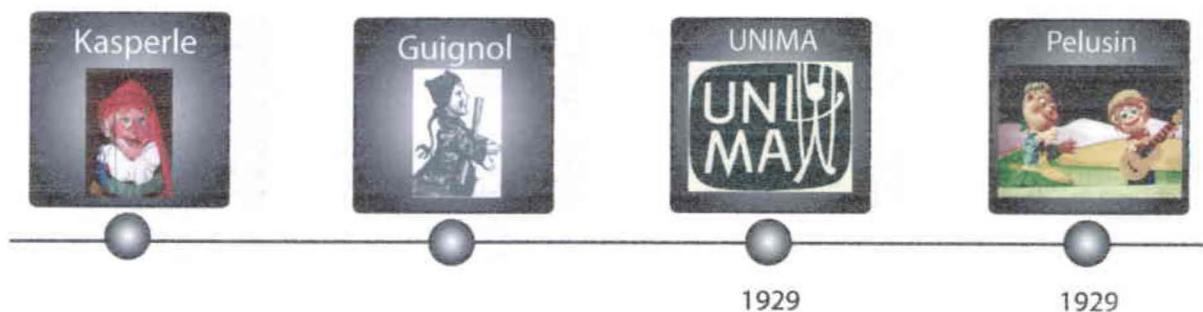
origen y desarrollo

torso gracias a un gancho que pasa a través de un anillo”⁵.

Hasta el siglo XX siguieron existiendo los titiriteros, pero aún permaneciendo en el tiempo, no tenían mayor relevancia en el teatro. En Checoslovaquia varios grupos dedicados a este arte decidieron crear la Unión Internacional de los titiriteros en el año 1929, con el fin de desarrollar esta técnica, agrupando a todos los artistas titiriteros del mundo, para contribuir a la paz y la unión entre los seres humanos, tomando este ejemplo, se crearon otras fundaciones como en la URSS el Teatro Central de Muñecos de Moscú, el cual por su alto nivel de profesionalismo se mantiene hasta la actualidad como uno de los mejores teatros de títeres del mundo. En Latinoamérica el caso de Cuba con grupos como el Teatro Nacional de Guiñol y Anaquillé, pero con una finalidad infantil y educativa, como es el caso de “Pelusin del Monte”, personaje cuyo títere es el protagonista de varias obras.

A mediados del siglo en Estados Unidos el alemán Peter Schumann funda en Nueva York el teatro Bread and Puppet, el cual se basaba en una mezcla de actores, máscaras y marionetas gigantes, proporcionando una nueva faceta a este arte, sus temas abarcaban lo social, político y medio ambiente, y sus representaciones se hacían al aire libre. Este teatro cumplió un papel social importante durante la guerra de Vietnam, porque participaron activamente en las manifestaciones por la paz.

Como resultado de todos estos cambios, a partir de esta época el teatro de títeres se ha enfocado



⁵ Enlace www.titerenet.com

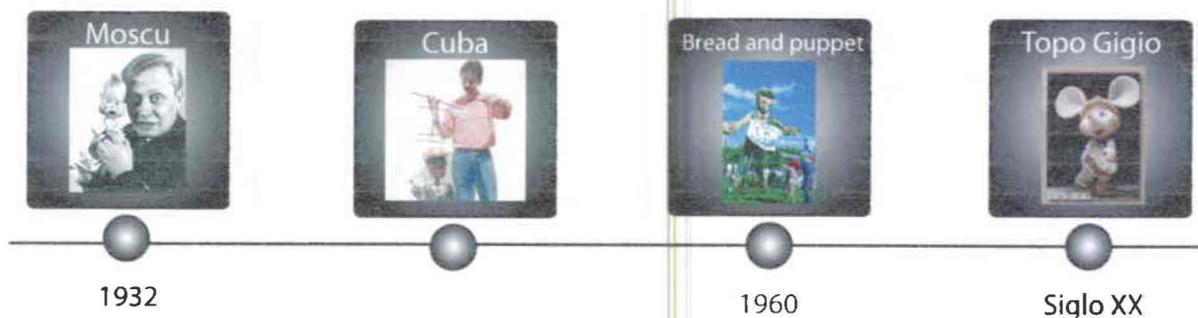


origen y desarrollo

a un nuevo y amplio grupo objetivo, el infantil. En 1958 en Italia, Maria Perego una afamada titiritera creó un personaje el cual sería el muñeco más recordado por los niños, el ratón Topo Gigio, el cual alcanzó tanta fama en su época que se lo ha ido adaptando a las generaciones posteriores. La técnica utilizada para este muñeco es la de caja negra, donde tres manipuladores vestidos de negro para perderse en un fondo negro, dan vida a Gigio mediante varillas de 8cm, el material utilizado es la goma espuma, y el escenario es variado, con el fin de lograr tridimensión a pesar de que el muñeco se mueva únicamente en dos dimensiones, a partir de esto los títeres entran en un nuevo espacio, el cual les permitiría ampliar sus horizontes, este es el de los medios de comunicación, en el cual se desarrollaron con un fin educativo y de diversión.

El alcance que tuvo el teatro de títeres con los medios de comunicación, fue importante, se crearon nuevos programas destinados a niños, cuyos personajes principales eran títeres, este es el caso de Plaza Sésamo y los Muppets, muñecos que realizaban actividades didácticas y educativas con un lenguaje comprensible para los menores.

En la actualidad es poco lo que se conoce sobre el desarrollo que se ha logrado en el teatro de títeres, inclusive es muy probable que se desconozca la existencia de técnicas desarrolladas como el Bunraku, Wayang, los títeres de agua, entre otros, es sólo a partir de Topo Gigio que las personas tienen un conocimiento de este arte, sin embargo es la época donde menos se ha desarrollado, es por esto que encontramos obras de títeres o marionetas destinadas únicamente al público infantil,



origen y desarrollo

grupos teatrales como La Rana Sabia, grupo ecuatoriano, Teatro cuatro elementos de Argentina, La Huachaca de Chile, Hilos Mágicos de Colombia, entre otros, se han destacado con obras para niños en Latinoamérica.

Así, a pesar de que los títeres fueron perdiendo protagonismo en el público adulto, en estos años se ha tenido “el desarrollo de un teatro de títeres que alcanza altos niveles artísticos y una organización nunca antes vista.”⁶. En este gran avance hay que tomar en cuenta el amplio desarrollo tecnológico de la actualidad, que puede favorecer la construcción de títeres y muñecos, tenemos algunos ejemplos del alcance al que podría llegar el teatro de títeres, como el de “Team America”, película estadounidense que combina varios estilos de manipulación de títeres y efectos especiales para lograr un nivel de realismo bastante amplio.

La UNIMA (Union Internacional de la Marioneta) continúa trabajando por el desarrollo de los títeres como organización no gubernamental, y cuenta desde el 2001 con el apoyo de la UNESCO, la cual ha proclamado como Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad a las marionetas de Sicilia, Pupi, al Ningyo Joruri Bunraku de Japón, al teatro Wayang de Indonesia, y las dos últimas que lograron este nombramiento son el Teatro de Sombras Jémer Sbek Thom de Camboya y los Gigantes y Dragones Procesionales de Bélgica y Francia⁷



⁶ La maravillosa historia del Teatro Universal. ARTILES, Freddy. Editorial Gente Nueva

⁷ Idea obtenida de la página <http://www.unima.gov>



1.2 estudio de tipologías

Dentro del teatro de títeres encontramos varios tipos de muñecos y formas de manipularlos. Su uso, los materiales utilizados y los movimientos que realizan dependen de lo que se quiera expresar.

Iniciamos este estudio con la definición de títere o marioneta. La palabra títere según los lingüistas proviene del sonido emitido por un silbato que tenían los titiriteros mientras movían los muñecos. Y el término marioneta viene del vocablo francés marionette, utilizado en la Edad Media para identificar al pequeño personaje de la Virgen María que era uno de los más populares de la época.

A continuación realizaremos una descripción de los diferentes tipos de títeres en el cual especificaremos la técnica utilizada, los materiales y diferentes datos que sean de utilidad para nuestro estudio.

Títere de Guante: También conocido con el nombre de guiñol, es un muñeco cuyo vestido tiene la forma de un guante. La relación que hay entre el manipulador y el títere es totalmente directa, pues el titiritero trasmite exactamente los movimientos que considera el muñeco debe realizar, esto es lo más importante de este tipo, pues casi ningún otro ha podido igualar esta similitud con el comportamiento humano. Los títeres de guante más famosos son Polichinela, Punch y Judy, Petruska.

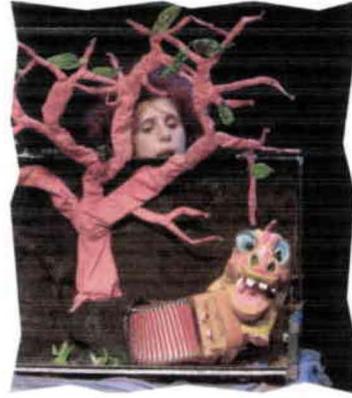
Los materiales utilizados son muy variados, ya que su vestimenta es independiente a la cabeza, y esta debe cumplir el único papel de cubrir la mano, por lo que puede ser de papel o tela, y la cara se puede realizar con madera tallada, goma, plástico, etc.

Encontramos grupos de teatro destacados en este tipo de títeres, entre los cuales esta el Grupo



estudio de tipologías

Teatro de Títeres Guachipilin de Nicaragua, una de sus obras más reconocidas es "Sopa de piedras"; también esta el grupo italiano La Compagnia Pinocchio Dance y su obra "Renzo cabeza de hierro"; de Suiza el Teatro dei Fauni, y su obra "El Bosque en la maleta".



En el Ecuador es una de las técnicas más utilizadas, sobre todo para grupos dedicados al entretenimiento de niños, ya sea en obras teatrales, como fiestas infantiles. Encontramos al grupo La Puerta Títeres, con su obra "Los Cachivaches", o también el grupo de la guayaquileña Anita Von Buchwald, que recientemente elaboró los títeres de guante de los próceres de la independencia.



estudio de tipologías

Títere de varilla: Conocido también como títere de peana. La estructura del muñeco consiste en un eje central que está sostenido en una base, tiene incorporado dos brazos articulados, los cuales en los extremos cuentan de unas varillas mediante las cuales uno o dos manipuladores le dan movimiento a las extremidades, estas varillas pueden ser manipuladas en la parte posterior del muñeco o por arriba. En este caso “el movimiento se transmite directamente del manipulador al muñeco y ello le confiere inmediatez y energía.”⁸.



Una de las ventajas de esta técnica es que puede combinarse con otras, sobre todo en el manejo de la cabeza, pues principalmente se utiliza un mecanismo que va en la base, mediante el cual se controla los movimientos de la cara, o utiliza la cabeza de los títeres de guante o los muppets, pero también tiene una desventaja en cuanto al movimiento sobre el escenario, pues la base se desplaza



por una riel que bordea al escenario, dándole al muñeco la única posibilidad de ir de izquierda a derecha y viceversa, actualmente se da el caso que el muñeco no necesite que la base este sobre la riel, permitiendo incorporar el movimiento hacia delante y atrás. Los materiales utilizados en las varillas, puede ser metal o madera, y como se dijo anteriormente, el cuerpo y cabeza del muñeco pueden variar según la técnica que se desee.



estudio de tipologías

En esta tipología podemos encontrar varios ejemplos, sobre todo porque al ser una técnica que se complementa con las demás, le ha permitido llegar a la televisión, pero sin duda, es en el teatro donde se desarrolla más ampliamente. Encontramos al grupo Teatrul Magic Art de Rumania tiene varias representaciones en la calle; el grupo argentino Teatro 4 elementos utiliza la técnica en su obra infantil "El Generalito: Prohibido prohibir"; pero uno de los personajes más importantes que se han elaborado en esta técnica, es sin duda alguna el conocido ratón Topo Gigio.



El grupo nacional La Rana Sabia, como mencionamos anteriormente, utiliza varias técnicas en sus obras, con el fin de representar de mejor manera sus obras. En la obra "Cuéntame un cuento" pudimos apreciar que el personaje principal es manipulado mediante varillas.



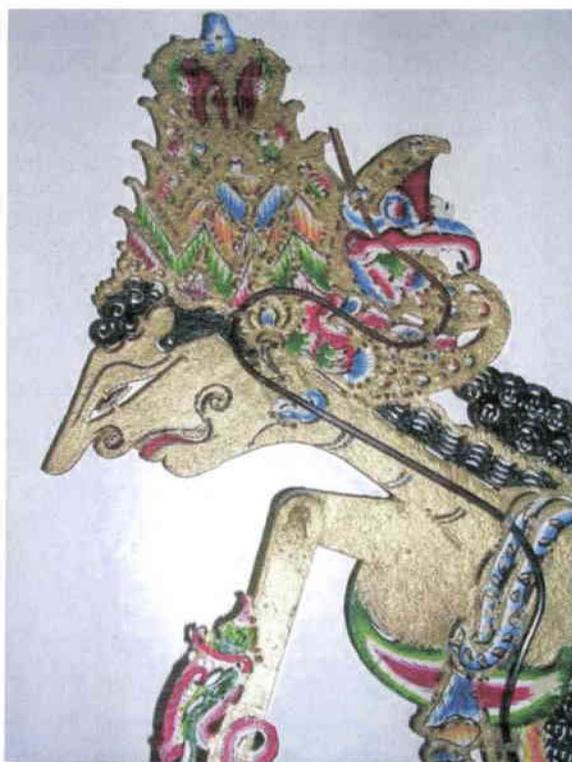
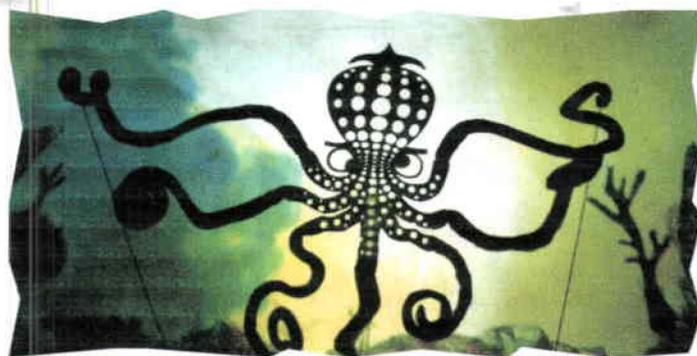
Títere de sombras: También se lo denomina como teatro de sombras chinescas, que consiste en la reproducción de las sombras de los muñecos en una pantalla iluminada, por lo tanto lo que el espectador mira es una pantalla donde se mueven las sombras, nunca tiene ningún tipo de



estudio de tipologías

contacto con el muñeco, y los detalles de los personajes son más visibles según la cercanía de este con la pantalla. Los materiales y la forma de manipulación pueden ser variados, principalmente de varilla o hilo.

Encontramos a grupos internacionales que practica este tipo de teatro, entre los que están el Delta Teatro de México y la obra "Caja de sombras"; nuevamente el Teatro dei Fauni de Suiza con obras como "La perla del dragón" o "Metamorfosis"; y el reconocido teatro de sombras de Indonesia, Wayang, que representa historias épicas del Ramayana y Mahabharata.

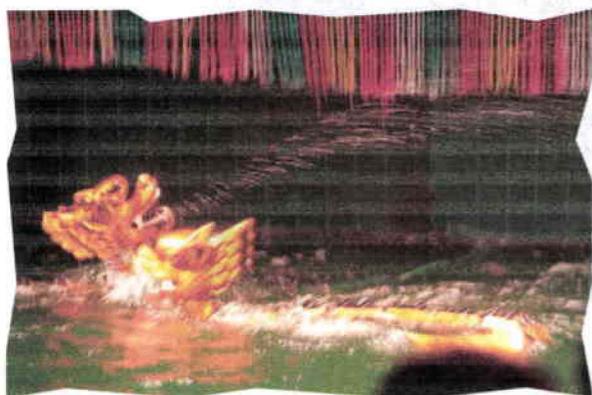


estudio de tipologías

En Ecuador no se ha desarrollado esta técnica, sin embargo, grupos como La Rana Sabia la utiliza de una manera menos elaborada en "Historia de la memoria perdida".



Títere de agua: Este tipo de títeres son originarios de Vietnam, por lo que su técnica se realiza únicamente ahí. Su nombre verdadero es Mua Roi Muoc, que significa marionetas danzantes en el agua.



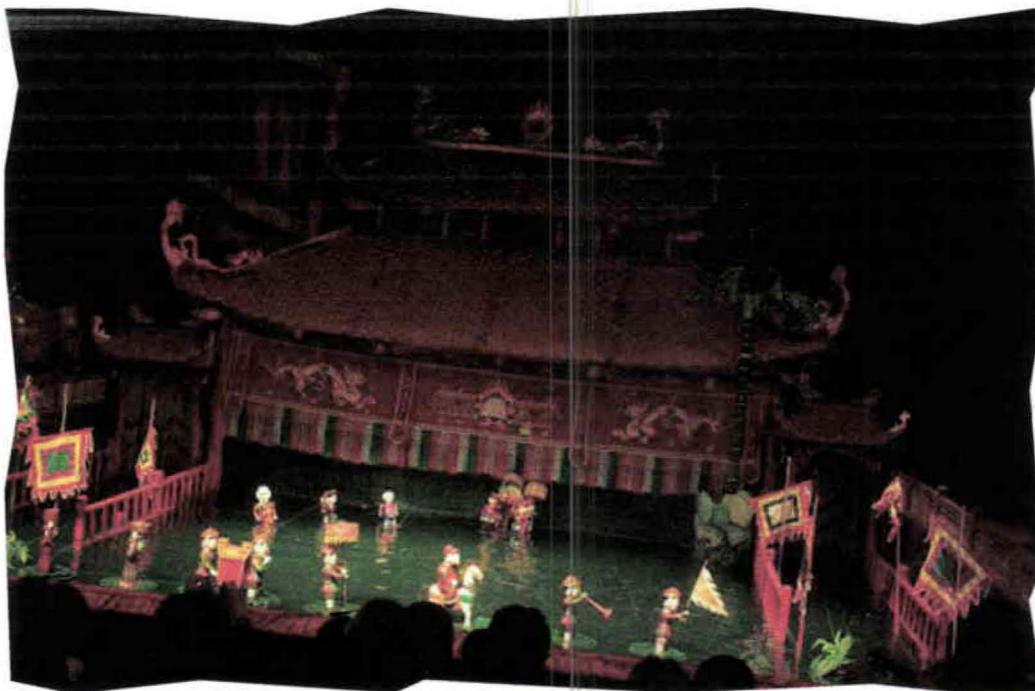
En este caso, las marionetas se ubican delante de un telón que llega hasta el agua, sobre una malla de madera que está debajo del agua donde se desplazan. Los manipuladores por otro lado, están detrás del telón, sumergidos en el agua hasta la cintura, y con las manos debajo del agua

accionan los hilos o varillas para darle movimiento, incluso cuentan con mecanismos internos que les permiten lanzar fuego o agua desde la boca, y muchos movimientos más.

El escenario puede ser de madera, bambú o ladrillos y telón de bambú que se monta sobre los cultivos de arroz

inundados, y los muñecos son de madera, los mecanismos de sogas, y pintados con resinas naturales. Alrededor del mundo únicamente encontraremos obras y grupos vietnamitas que realizan este teatro, pues es parte de su cultura. Entre el repertorio encontramos la obra "El cielo de la rana".





Títere de cámara negra: Este teatro consiste en la utilización de los mismos títeres de varillas, pero los manipuladores tienen una vestimenta negra, generalmente de terciopelo, con el fin de no ser visibles al público, pues el fondo del teatro también es negro, las técnicas y materiales varían según lo visto anteriormente.

El teatro de cámara negra es uno de los más utilizados, sobre todo para los títeres de varilla. En España el grupo Tan Tan Teatro, utiliza cámara negra en su obra "Las andanzas del caballero"; o también el grupo El retablo de la ventana con su obra "El rayo que no cesa", utiliza esta técnica.



estudio de tipologías

Nuevamente podemos encontrar que los grupos nacionales mezclan todo tipo de técnicas, la Rana Sabia, o La Espada de madera que la utiliza en la obra "El Principito".



La Técnica Bunraku: Es una antigua técnica japonesa en la cual son tres manipuladores quienes manejan a cada muñeco. Cada manipulador tiene una función específica para la que debe entrenarse durante varios años. Están vestidos totalmente de negro para pasar desapercibidos en un escenario totalmente colorido. El escenario consta de corredores por los que caminan los manipuladores que tienen una cerca que aparenta ser el piso de las marionetas, cuando en realidad el muñeco se encuentra totalmente suspendido en el aire. El muñeco tiene una estructura interna



con brazos y piernas articuladas, lo que permite darle una variabilidad de movimientos impresionante, ésta estructura a la vez permite que sea usada para diferentes personajes, cambiando únicamente el rostro del muñeco y sus vestimentas. Las vestimentas generalmente son largas y rellenas de algodón para darle volumen. Para el movimiento del rostro utilizan mecanismos internos, que consisten en palancas y/o resortes, que permiten que se muevan los ojos, las cejas y la boca; los dedos de las manos también se manejan por estos mecanismos. La historia que representan los muñecos



estudio de tipoloías

es narrada. En cuanto a los materiales, para el escenario se utiliza principalmente madera y elementos típicos de decoración oriental. La estructura y rostro de los muñecos están hechas de madera de ciprés. Para los acabados de los muñecos se usa gesso blanco, que es una pintura elaborada a base de conchas trituradas mezcladas con colas de pescados.

Esta técnica al igual que los wayang, pertenecen a la cultura japonesa, por lo tanto solo se realiza en Japón. Encontramos obras del famoso titiritero Kiritaku Monju: "Los amantes suicidas de Sonesaki", "La guerra de Ichonotani" o "Yoshitsune y los mil cerezos".



Títere de hilo: Popularmente conocida como marioneta, en el cual el muñeco anteriormente era controlado por hilos de hierro que estaban sujetos a la cabeza, brazos y piernas únicamente.



estudio de tipologías

Mientras que en la actualidad, se utiliza hilos de nylon o de color negro sujetos a diferentes puntos del muñeco que están atados a una cruceta, desde donde se controlan todos los movimientos del títere. El nivel de complejidad de estas marionetas está en su elaboración pues requiere equilibrio y una distribución correcta de los pesos del muñeco para lograr una manipulación excelente. Los muñecos pueden ser de varios materiales ya que solo se requiere de los hilos para moverlas, siempre y cuando sea un material flexible. Al ser los muñecos aproximadamente de un tercio del tamaño de una persona, su manipulación se realiza de la parte superior, lo que permite que el



titiritero se esconda detrás del telón del teatro.

Este es otro de los tipos de títeres más utilizados que se ha desarrollado a lo largo del mundo. Por ejemplo el grupo de República Checa Teatro de Vita Marcik, con su obra “Blancanieves”; en Portugal A Tarumba con su obra “Dr. Faustus”.

Como son pocos los grupos dedicados al teatro de títeres en el país, nuevamente es el grupo Rana

Sabia que trabaja esta técnica en algunas de sus obras, como en: “Cuentame un cuento” e “Historia de la memoria perdida”.



estudio de tipologías

Títere de luz negra: Esta técnica se la realiza en un escenario completamente negro. Por medio de una iluminación especial y pinturas fluorescentes, se resalta únicamente a los objetos que formarán parte de la escena, el contraste de luces permite que los objetos visibles den vida a los personajes de la obra, por lo tanto no se requiere un muñeco específico para este fin. Los objetos son manipulados por personas vestidas totalmente de negro para que desaparezcan por completo a los ojos de los espectadores.

Debido a la magia que crea este teatro, han sido algunos grupos los que se han dedicado a esta tipología. Entre los más famosos encontramos al reconocido Teatro negro de Praga; o al grupo venezolano La Botija, con la obra "Venezuela nave de sueños"; o el grupo suizo de Mummenschantz.



La Técnica Marote: La especialidad de esta técnica es que el manipulador o manipuladores reemplazan los brazos del muñeco. Existen tres variantes de esta técnica, a las que se le pueden



estudio de tipologías

incorporar los mecanismos de movimiento de boca y de ojos. La primera consiste en una silueta del personaje, donde el brazo del muñeco es el del actor, y mediante el otro brazo sostiene el



eje central del cuerpo del títere. La segunda se mantiene el brazo del actor como el del muñeco, pero el otro brazo lo utiliza para el movimiento de la boca. Y en la tercera el muñeco ya tiene volumen y es controlado por dos personas, La primera maneja el cuerpo y uno de sus brazos es parte del muñeco y el otro manipulador se encarga del

otro brazo y de la cabeza.



Esta técnica no es muy utilizada, pero encontramos al grupo peruano Hugo & Ines, con su obra "Short stories"; de Suiza el marote Baltasar de Doris Hunziker; y de Alemania el marote Pettersson de Seibold Figurenbau.

En Ecuador pudimos observar esta técnica aplicada por el grupo Rana Sabia, en la obra "Cuéntame un cuento", y en sus espectáculos callejeros.



Títere de dedal: Es una técnica bastante simple, en la que el manipulador utiliza sus dedos para disfrazarlos con pequeñas cabezas, que se utilizan como dedales. Los materiales utilizados pueden ser papel, tela y madera.



estudio de tipologías

Son pocos los grupos que han desarrollado esta técnica, pues los que más se conocen son aquellos utilizados para representaciones infantiles. Sin embargo podemos rescatar grupos como Figurentheater Wilde&Vogel en su obra "Konen"; Figurentheater Bremerhaven y la obra "La muerte de Tintagiles", ambos grupos alemanes.

En Ecuador no se conocen de obras que utilicen esta técnica. Sin embargo en Otavalo se comercializan pequeños muñecos de dedo que representan animales en su mayoría.

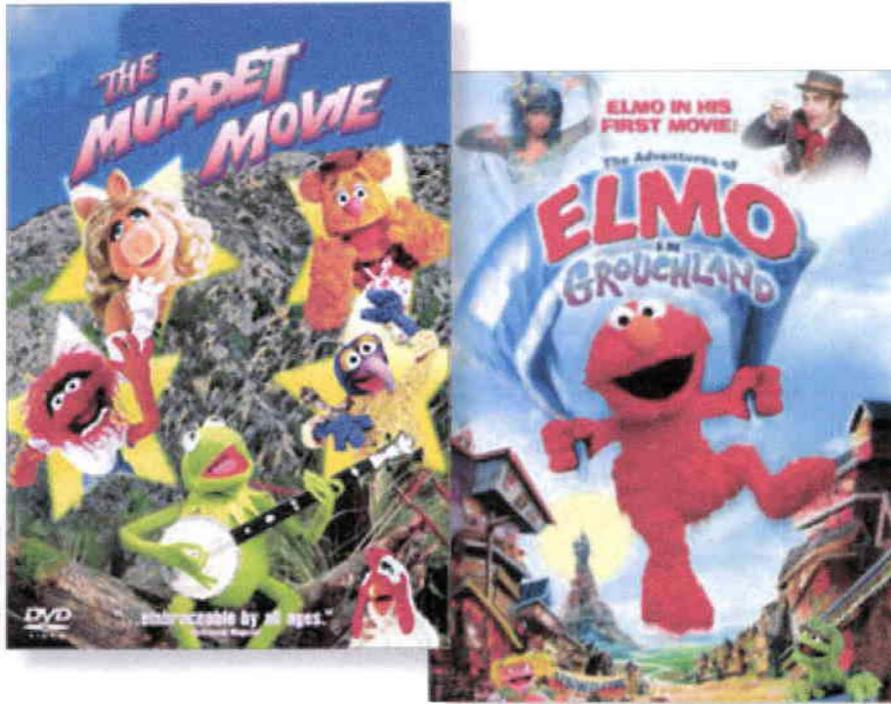


La Técnica Muppets: Estos títeres son muy parecidos a los de guante. La única diferencia es que en esta técnica se utiliza una mano solo para el movimiento de la boca. Esta característica le da una gran expresividad a la boca, por lo que es muy utilizado en la televisión. Los brazos se mueven por medio de varillas o con la ayuda de otro manipulador, que utiliza guantes que simulan ser las manos del muñeco. Los materiales pueden ser variados, la única exigencia es que la boca tiene que ser rígida para facilitar el movimiento del personaje.



estudio de tipologías

A parte de los anteriormente mencionados programas de televisión como Plaza Sésamo o los Muppets, se han realizado películas que sus personajes principales son los mismos de estos programas.



En nuestro país estos títeres se han utilizado en su mayoría para programas de televisión dedicados a un público infantil, como mencionamos anteriormente.

La Técnica Marionetas Kathputli: Típica técnica de Rajasthán, en la cual un muñeco tiene atado dos únicos hilos que accionan cabeza y brazos. Al utilizar un vestido largo simulan movimiento de piernas sin embargo no las tienen. Estos hilos son manipulados directamente por el titiritero. Esta es otra de las técnicas que se realizan únicamente en su país de origen. En este caso, podemos encontrar al grupo Aakar Teatro de marionetas en su obra "Sawaagat".



estudio de tipologías

Títere plano: Es una técnica utilizada únicamente para público infantil. En la cual los personajes están hechos de cartón o madera. Pueden ser manipulados por una sola varilla ó también pueden tener movilidad en brazos y boca.



Debido a que es una derivación poco utilizada del teatro de sombras, no se encuentran muchos grupos. El más reconocido son las representaciones realizadas en Turquía sobre el mencionado personaje Karagoz, un grupo

teatral que elabora esto es Metin Ozlen.

Marioneta de viento: "Son marionetas – más bien siluetas- de varilla cuyo mecanismos es movido por el viento."⁹.

Uno de los espectáculos más reconocidos es el del templo Pura Besakih, de Bali.



La Técnica Jinete: La característica principal de esta técnica es que el manipulador sostiene sobre su cabeza la cabeza del muñeco, al no poder controlar directamente la cabeza del muñeco pierde totalmente algún tipo de expresión. Un largo vestido tapa casi por completo al actor, permitiéndole usar sus propias manos como si fueran las del títere.



Este tipo no ha sido desarrollado en el ámbito teatral, sin embargo en Quito, los artistas callejeros lo han utilizado como atracción, sobre todo en los semáforos de la ciudad, para solicitar dinero. Por el momento no se los ha encontrado, pero muchas personas recuerdan a personajes como King Kong, quien con su inmenso tamaño cargaba una jaula con el titiritero adentro, lo



estudio de tipologías

cual causaba impresión en los espectadores, u otro, una pareja de bailarines, que de igual manera, el disfraz caracterizaba a dos personas, siendo solamente uno el que los manejaba.



Muñeco de ventriloquia: Esta es una técnica en la cual interactúan en el escenario el titiritero con el muñeco. El actor con gran habilidad simula la voz del muñeco casi sin mover los labios. En la mayoría de casos una mano es utilizada para mover la cabeza del muñeco, principalmente su boca. Y la otra mano es utilizada para mover diferentes partes del muñeco según lo que exija el espectáculo. Es muy fácil encontrar a personas que han desarrollado este tipo de marioneta a nivel internacional, los



más conocidos son los de Argentina y Estados Unidos, entre los que encontramos a Paul Zerdin, con varios muñecos como Baby, o Edgar Bergen, con el famoso muñeco Charlie McCarthy; o el argentino Rodolfo Aredes y el muñeco Pepito.

En nuestro país se encuentran ventrílocuos para espectáculos privados, por medio de guía telefónica o anuncios publicitarios, más no para eventos teatrales; como es el caso de Albertus Magus.





Ámbito Comercial – Títeres Como Juguetes

Para ampliar los conocimientos acerca de los títeres consideramos importante realizar un estudio sobre la parte lúdica que desempeñan en la actualidad. Es por esto que hemos decidido dividir en dos partes este análisis.

El primero, parte de los personajes que hemos mencionado del teatro de títeres, que según la importancia obtenida en el público, se han elaborado juguetes. Este es el caso de Plaza Sésamo y los Muppets, que de los cuales se han desarrollado infinidad de juguetes, sobre todo para las mismas edades de su público televisivo, encontramos juguetes como peluches, títeres y rompecabezas, para entretenimiento básico; así como juguetes interactivos que desarrollan las habilidades psicomotrices de los niños, en este grupo ubicamos a Topo Gigio, del cual se han elaborado peluches y muñecos de colección. En cada país encontramos que los personajes representativos del teatro de títeres, han sido elaborados como juguetes, como por ejemplo Mr.Punch y su repertorio ó Petrushka, entre otros.



estudio de tipologías



estudio de tipologías

Y el segundo, son los juguetes que cumplen la función de títere, ósea que son manipulados por una persona, la identidad de estos parte de caricaturas o invenciones. Este es el caso de los personajes Disney, Dora la Exploradora, Alf, Snoopy, Bob Esponja, entre otros.



1.3 títeres en el Ecuador

En nuestro país el teatro de títeres no ha tenido mucho desarrollo en comparación con otros países analizados, sobre todo con aquellos en los que es una tradición y parte fundamental de la cultura de su pueblo. En nuestro medio se ha desarrollado únicamente como un medio de distracción, sobre todo infantil, pues son pocos los espectáculos de títeres con temática para adultos.

Hemos encontrado varios grupos ecuatorianos que se dedican a esta actividad, el más antiguo es el Teatro de Títeres de Anita Von Buchwald, grupo guayaquileño cuyos integrantes son profesionales en Pedagogía y Artes Plásticas, y cuenta con más de 100 obras puestas en escena. De esta época, la obra más conocida es la que realizó para las fiestas de independencia de Guayaquil, para lo que creó 24 personajes, para tres obras adaptadas para títeres con una temática principalmente para adultos.

Otro grupo, también de los más antiguos, pero quizás el más reconocido es La Rana Sabia, creado en Noviembre de 1973 por Fernando Moncayo y Claudia Monsalve. Cuenta con más de 30 obras en escena, y ha realizado varios proyectos como talleres y programas para niños, campañas de alfabetización y salud, promoción social. Este grupo ha representado a Ecuador en varias ferias internacionales, y tiene un teatro independiente. Ha trabajado para instituciones como la UNICEF, el Programa del Muchacho Trabajador, Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo Rural Marginal (Foderuma), entre otros. “Su colección comprende cerca de 200 títeres pertenecientes a diversas culturas universales, cerámicas para escenas populares, muñequería de trapo representantes de América Latina, juguetería popular del Ecuador, máscaras populares del continente Americano, innumerables libros, folletos y documentos sobre el teatro de títeres en particular y las artes de la representación en general”¹⁰.

¹⁰ Enlace <http://www.dlh.lahora.com.ec/>



títeres en el Ecuador

Sobre las técnicas y materiales que utilizan en escena, Fernando Moncayo comenta que es variado, se consideran heterodoxos, porque adoptan la técnica que más les convenga para expresar lo que quieren, sus obras pueden adaptarse a salas, plazas y calles.

La Espada de madera es otro grupo que se dedica tanto al teatro como a los títeres hace más de 15 años, bajo la dirección de Patricio Estrella y José Alvear, con obras para niños y adultos, y también cuenta con varios reconocimientos de festivales internacionales. Son los creadores de “El Tío Carachos”, tierno personaje que interactúa con actores para dar vida a su obra, que es considerada como uno de los clásicos en Latinoamérica. Adaptaron un avión abandonado en el Parque de la Carolina, para convertirlo en un centro cultural de obras de teatro¹¹ con el nombre de “El Avión de la Fantasía”. Ana Escobar, ex integrante del grupo, es una titiritera ecuatoriana que ha trabajado durante 11 años en este campo, principalmente dedicada al público infantil, permitiéndose incluso ampliar sus horizontes hacia el exterior, donde cuenta con un grupo en la actualidad, llamado La Rama de Plata en Bogotá.

Existen varios grupos más que se dedican al teatro de títeres, entre los que encontramos a Laviravuelta de Guayaquil, Teatro ojo de agua de Quito, Taller de Títeres Municipal Pasaje de El Oro, Patac Pun Plum de Cuenca, y varios más.

En el país se realizan varios encuentros que convocaron a grupos tanto nacionales como internacionales de títeres, tales como: El Festival Internacional de Títeres “El Avión de la Fantasía”, Festival de narración escénica, Festival Internacional de Teatro Experimental, Festival Internacional de Teatro Santiago de Guayaquil, Festival Internacional de Títeres con Bombos y Platillos, Festival Internacional de Teatro de Manta, Festival Internacional de Teatro de Calderon, Festival Internacional del Sur, entre otros.

11 Enlace <http://www.dlh.lahora.com.ec/>



títeres en el Ecuador

Otros ámbitos del títere en el Ecuador

Otro campo en el ingresó el títere en Ecuador, es el de los medios de comunicación, con fines principalmente educativos entre los programas que podemos encontrar Arcandina, Pequeños exploradores, los personajes promocionales de Niño Esperanza y otros utilizados en programas matutinos, aunque también se han realizado programas de diversión cuyos personajes principales son marionetas como el de El Muñequo.

El Ecuador es un país conocido por su amplia riqueza cultural, de la cuál se desprenden varias costumbres, una de estas en la elaboración de muñecos y máscaras. Una de las tradiciones más importantes que se realizan a nivel nacional, e incluso es reconocida internacionalmente, es la elaboración de los monigotes de fin de año. Estos singulares muñecos son construidos de aserrín, madera y papel periódico en su mayoría.

Esta tradición se ha mantenido a lo largo de los años, y son pocos los cambios, pues es una costumbre que cada familia se reúna a quemar su muñeco en señal de mandar con aquel muñeco todo lo malo del año viejo y recibir el nuevo. Muchas familias también se dedican a su elaboración, que es muy simple, consta de una máscara y el cuerpo que se construye de ropa rellena de aserrín, algunos utilizan esqueletos de madera, o también todo el cuerpo es de papel. En la mayoría, no se tiene en cuenta la estabilidad del muñeco, ni sus proporciones.

Sin embargo se realizan a nivel de cada ciudad, festivales o concursos de los mejores muñecos, donde se pueden observar divertidos e innovadores muñecos, como por ejemplo en el conocido concurso de La Carolina: "Los monigotes que representaban a Agustín Delgado, Jaime Iván Kaviedes y Carlos Tenorio, integrantes de la Tri, fueron los más admirados por los visitantes."¹²

¹² El Comercio, Cuaderno 2, Pág. 15, martes 2 de enero de 2007



títeres en el Ecuador



Mario Egas/ELCOMERCIO

La Tricolor se recordó en la av. Amazonas

Miles de quiteños y turistas llegaron a la avenida Amazonas para asistir al Concurso de Años Viejos. El tráfico vehicular se suspendió en el tramo comprendido entre las avenidas Patria y Colón. Durante la programación en las vías aledañas se ubicaron puestos informales donde se ofrecía ropa, máscaras, bebidas... Los monigotes que representaban a Agustín Delgado, Jaime Iván Kaverde y Carlos Tenorio, integrantes de la Tri, fueron los más admirados por los visitantes. La mayoría de los visitantes usaba disfraces.

También se construyen muñecos articulados, como los que se realizaron este año en la ciudad de Guayaquil, que salieron en un reportaje el día 29 de diciembre en el noticiero nocturno de ECUAVISIA, donde destacaba el movimiento de los ojos y la boca de los muñecos.

Las carretas, parte de la tradición. En el último día de la Candelaria, en Quito, las ventas aumentaron en las últimas horas.

El trabajo en la carreta. El año que los artesanos se dedicaron a armar monigotes como una forma de obtener dinero.

Los monigotes, una tradición que no se pierde

Festividad de las 'viudas'
Las 'viudas' son el complemento de la tradicional despedida de año. En las calles quiteñas aparecen desde el viernes en la tarde con sus típicos trajes negros.

Los años viejos para celebrar en las calles de todo el país. Decenas de familias se dedican a construir los monigotes que se quemarán la noche del 31 de diciembre.

Los materiales están compuestos de materiales como el cerrojo, madera, papel periódico. Representan en su mayoría a los políticos, los líderes, figuran en las noticias de la televisión... Los precios van desde los cinco dólares hasta los 100 dólares, dependiendo de los materiales del pupete.

Guayaquil se prepara. En el sector de la calle de la calle de la ciudad, se encuentran talleres de construcción de muñecos.



títeres en el Ecuador

Otra de las festividades que se realizan, en el país es la conocida "Diablada de Píllaro", la cual consiste en que grupos de 30 a 250 personas se disfrazan de diablos, llevando máscaras de madera, cartón y cuernos reales, e incentivan a las demás personas las cuales al igual que los diablos se toman las calles para hacer bailes.

Se dice que esta tradicional fiesta se la realiza desde la época de la colonia, como rechazo a la conquista y la imposición de la religión Católica.



Píllaro se llena de diablos hasta el 6

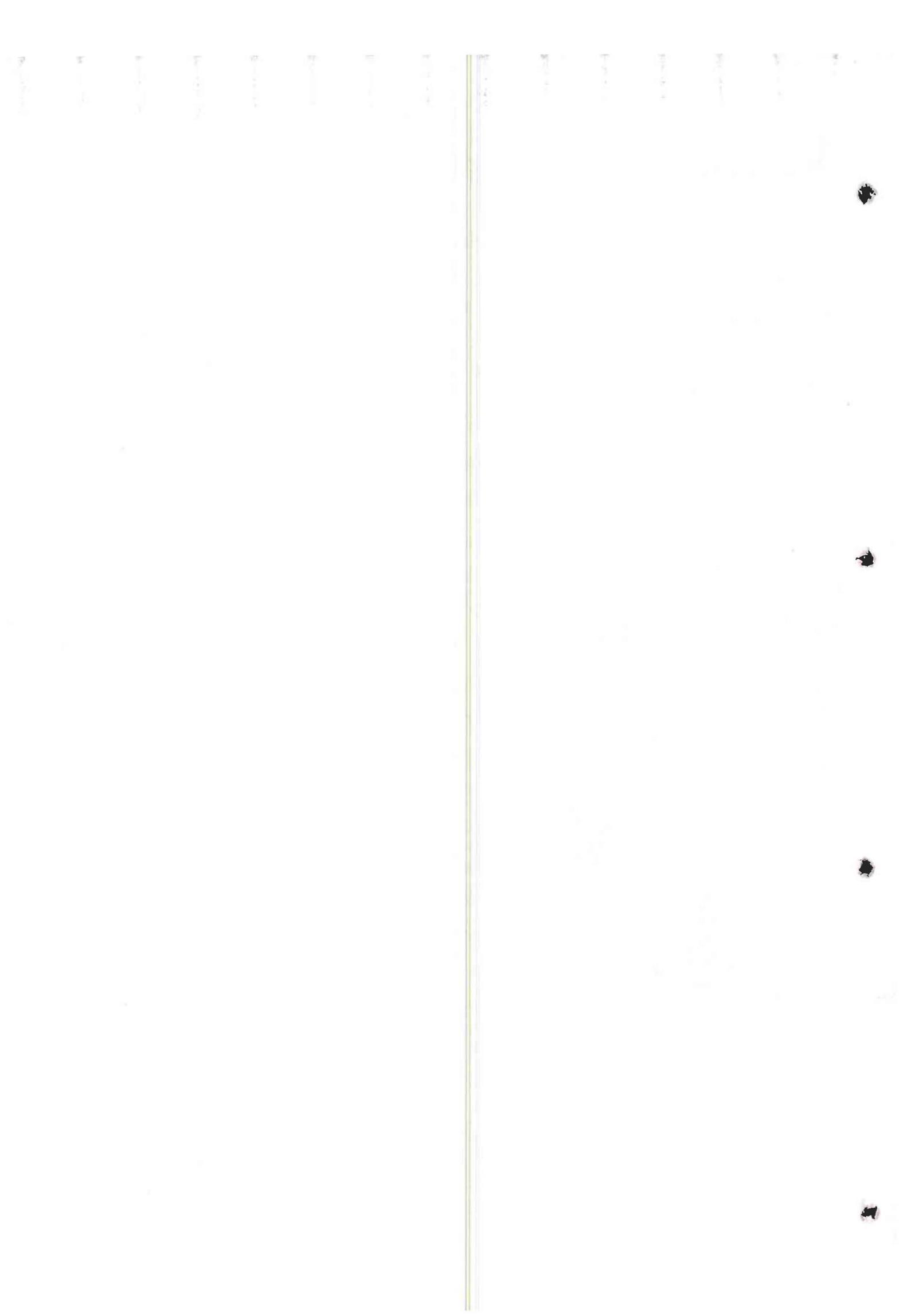
La representación es una crítica a la imposición de la fe católica en la Colonia

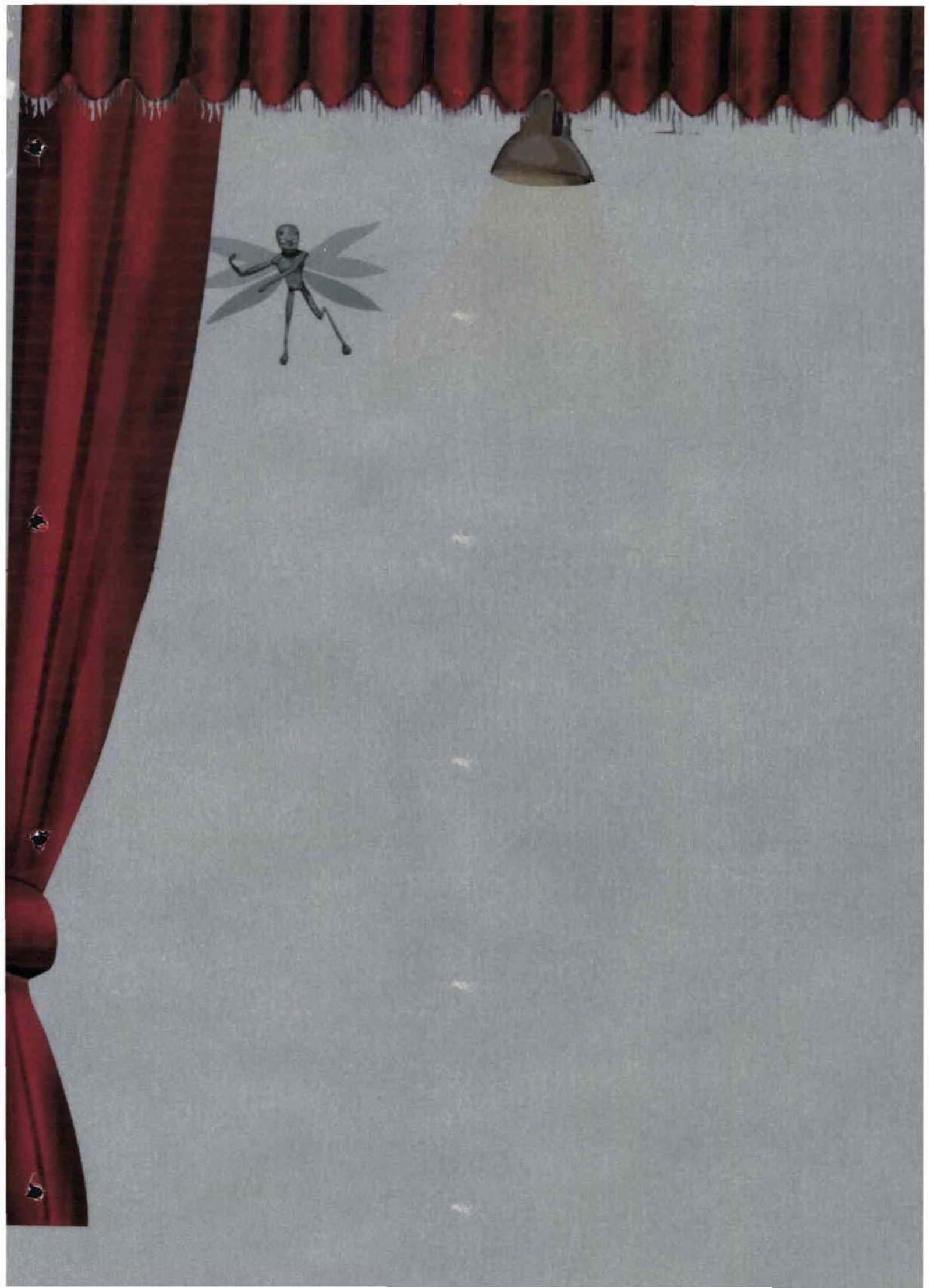
Ecuador: 141 hasta el sábado las comparsas que representan a los diferentes sectores de Píllaro participan en la tradicional diablada. En cada una de las coreografías hay entre 30 y 250 personas. Participan en la representación de

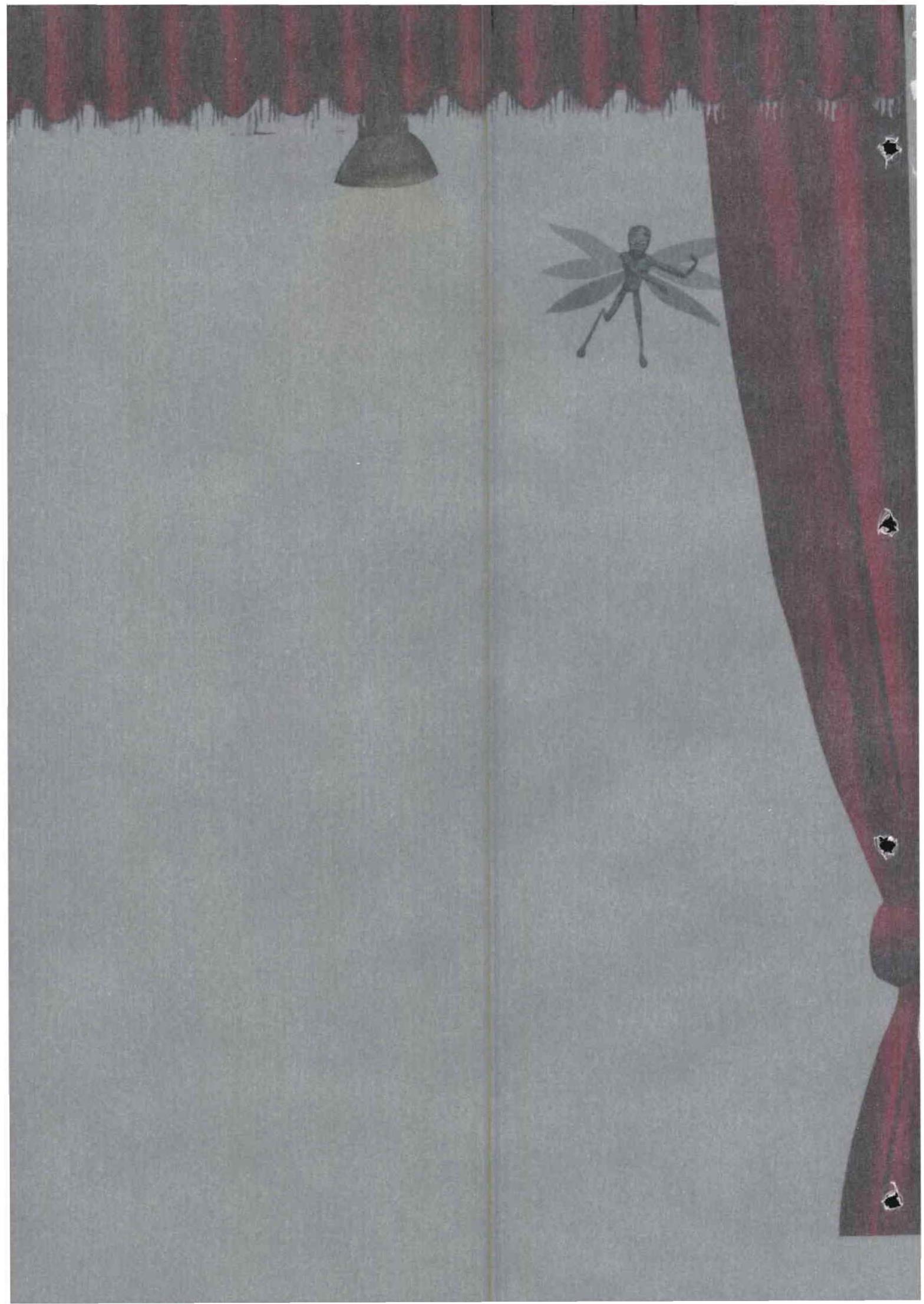


Alrededor de todo el país, sobre todo en las pequeñas ciudades durante sus fiestas se realizan bailes y comparsas que recorren el centro de cada ciudad, tal como las fiestas de "San Juan" en varias provincias, o el caso de Milagro en la provincia del Guayas, que en sus fiestas que se llevan a cabo en el mes de septiembre, realiza varias actividades, entre las cuales está el desfile del 17 de septiembre, donde los estudiantes de los colegios preparan varios números, con mascararas, disfraces y muñecos según su creatividad. En estos eventos culturales podemos destacar, que se utilizan varios tipos de títeres como es la del jinete, por ejemplo.



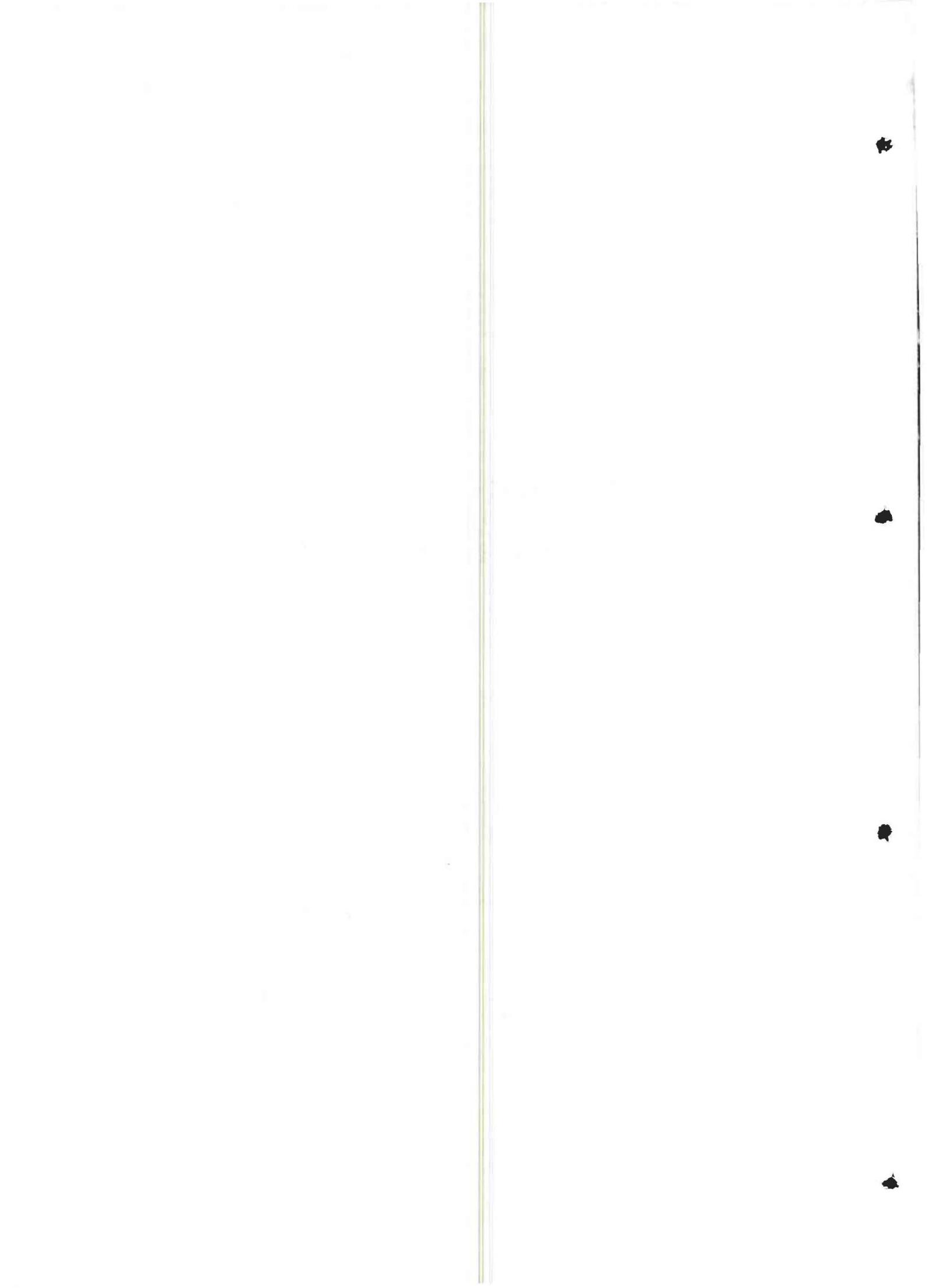




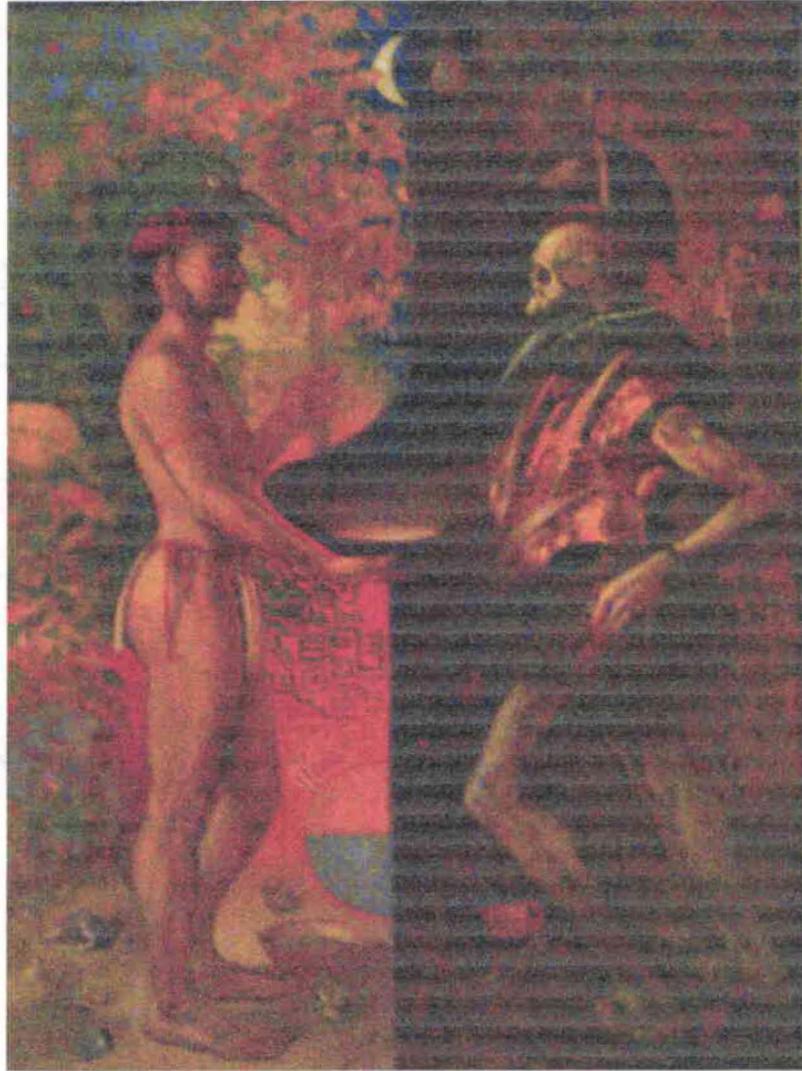


capítulo 2

PANORÁMICA
DE QUITO



2.1 introducción al Quito de la colonia



Se cree por leyendas que el primer pueblo que la habitó fueron los Quitumbes, del que descienden los Quitus. Se ubica a este pueblo entre los 500 años AC. hasta los 1000 de la era cristiana. Se dice que su cacique se llamaba Quitoc, de donde proviene el nombre actual de la ciudad. Posteriormente fueron conquistados por los Caras, quienes consolidaron el Reino de Quito para defenderse de la invasión Inca que inició en el siglo XV. Estas tierras siempre fueron deseadas por la importancia de su ubicación, que brindaba riqueza y poderío a sus habitantes.



introducción al Quito de la colonia

Finalmente, los Incas lograron conquistarla y la reconstruyeron poco a poco de modo incaico para fundarla como segunda capital del imperio. Por las grandes riquezas construidas en estas tierras, se generaron disputas con la primera capital, Cuzco, conocida guerra entre Atahualpa y Huáscar en la que triunfó Quito, trasladando la capital del imperio a esta, al mismo tiempo que esto sucedía, ya habían llegado a las costas ecuatorianas los primeros expedicionarios españoles.

Luego de vencer al Cuzco, Atahualpa fue tomado prisionero por los españoles en la ciudad de Cajamarca, y se pidió un rescate por él. Incumpliendo con este acuerdo, el

Inca fue asesinado porque los españoles creyeron que rechazó la Biblia. Tras esto, Benalcázar marchó hacia Quito, enfrentando en el camino a las últimas resistencias incaicas, fundándola finalmente como San Francisco de Quito el 6 de diciembre de 1534.



introducción al Quito de la colonia

2.1.1. Estructuración de la Colonia

Durante tres siglos el territorio de lo que hoy es Ecuador fue colonia del imperio español, este fue un acontecimiento que marcó toda nuestra historia, trajo nuevas realidades étnicas y sociales, estructuras económicas que causaron impacto en la vida del pueblo hasta el presente.

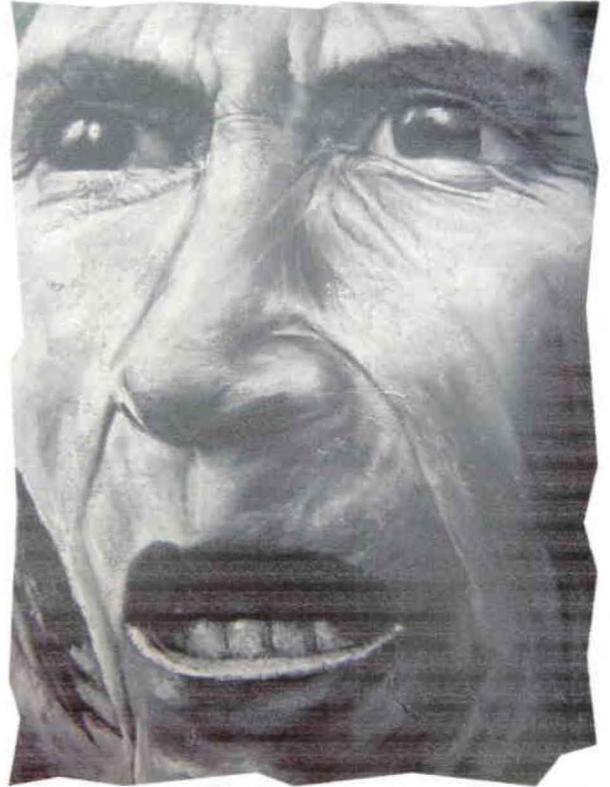
Siempre el estudio de la colonia se ha caracterizado por decir que es el ingreso de América al mundo "civilizado" pero no debemos olvidar que si bien es cierto que los españoles trajeron nueva tecnología, las civilizaciones andinas fueron muy desarrolladas y gran parte de sus conocimientos fueron destruidos. La época colonial fue

dinámica y cambiante; se puede dividir en tres períodos: los primeros contactos y la estructuración del régimen colonial; el segundo período sería el auge, llamado "el pacto" colonial; y el tercer período, la crisis y desestabilización del régimen español que desembocó la independencia.



La iglesia

La Iglesia se estableció con los conquistadores y estuvieron en el trazado de las villas que se fundaban. En Quito se asentaron varias órdenes religiosas: franciscanos, agustinos, mercedarios,



Introducción al Quito de la colonia

jesuitas, dominicos, etc. Esto marcó influencia en los barrios que adoptaron sus nombres, de esta manera la iglesia ponía de manifiesto su presencia en el desarrollo de la vida civil y a través de muchos códigos estructuró su actividad pastoral y su acción evangelizadora. Otra forma de institución en Quito era la de los misioneros, quienes acompañaban a los conquistadores como Pizarro y Orellana para evangelizar a los aborígenes que encontraban en el camino.

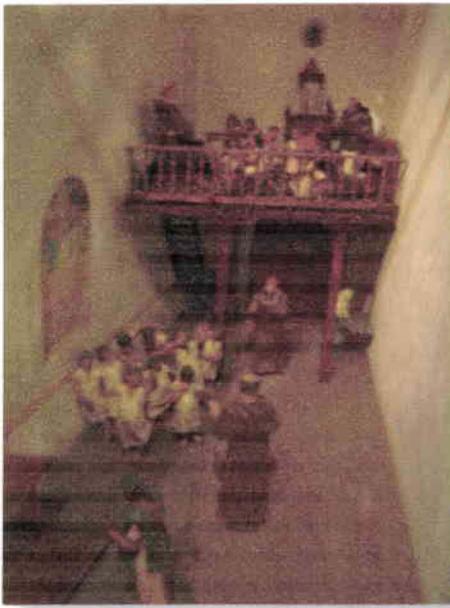
Las circunstancias históricas determinaron que la fe católica jugara un papel ambiguo durante los años de conquista. A lo largo de todos los siglos del dominio español, por un lado aparecía como legitimador de la conquista y por otro lado como la defensora y promotora del indígena, víctima de dicha conquista. Históricamente estuvo aliada o bajo la influencia del poder político, el mismo que desempeñó un papel de humanizador y deshumanizador a la vez.



Después de decaer los esfuerzos de la iglesia por evangelizar en los primeros años de la colonización, la iglesia americana dirigió su atención a la nueva población mestiza. La nueva consigna era persuadir antes de extirpar, el obispo de Quito recomendaba a los párrocos en 1664 conciliar las creencias antiguas sin erradicar del todo los ritos y supersticiones. Así se produjo un sincretismo cultural y religioso muy fuerte, que se ha denominado como la cultura mestiza barroca.



Introducción al Quito de la colonia



La Educación

Se dice que fue una cultura escolástica porque la educación y el arte se regían por las verdades religiosas; es decir la fe prevalecía sobre la razón, nada podía contradecir a la religión en las universidades, escuelas y colegios, por lo que en Quito, la filosofía se convirtió en el modo de expresión del pensar humano, que explicaba la razón y la fe.

En el siglo XVI se abren las primeras escuelas para los indígenas, criollos y mestizos con un tinte evangelizador en su comienzo.

Los franciscanos crearon doctrinas cristianas de lectura, escritura, artes plásticas y musicales.

Pese a que tuvo grandes controles de parte de la corona para evitar revivir agitaciones semejantes a la rebelión de las alcabalas¹³, escuelas y colegios que en algunos casos derivaron en universidades, admitieron por primera vez a mestizos e indígenas.

El siglo XVII fue de gran florecimiento cultural, las iglesias se llenaron de frescos, esculturas, retablos, todo de inspiración barroca. El arte se enfocó en la religión, que fue la que promovió y auspició su elaboración; esto se sumaba a festividades como la semana santa o la fiesta del Corpus Christi que recogía tradiciones indígenas.

El Arte de la Escuela Quiteña

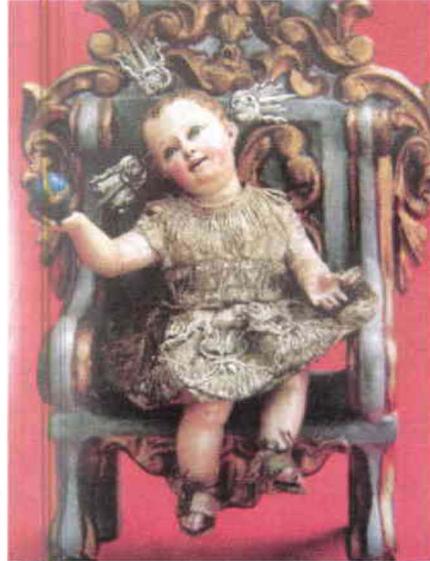
Si bien es cierto el arte en la colonia es sólo un pequeño segmento en toda la historia del arte ecuatoriano, es injustamente sobresaltado a la cultura precolombina y una de las razones puede ser que sigue vigente hasta nuestros tiempos y con la cual podemos identificarnos más.

¹³ El suceso político más influyente en el siglo XVII pierde el Cabildo de Quito la capacidad de nombrar alcaldes, y se conforman los grupos de poder locales tienen acceso al cabildo de Quito y así empieza los anhelos de autonomía quiteña



Introducción al Quito de la colonia

Fue una de las escuelas más fecundas y tuvo una alta calidad y producción de obras de arte todas destinadas a su más importante consumidor: la iglesia. Así el arte nace de la religión que utiliza medios pedagógicos para promover su economía y su estrecha relación con el poder civil.



Los materiales nuevos fueron diversos: madera, hueso, tagua, lienzo, cobre y madera. En un comienzo el arte era una actividad repetitiva e imitadora y se traían de Europa profesores y obras de arte para ser reproducidas, pero con el desarrollo que tuvo al pasar de los siglos, sumado el sincretismo cultural, la escuela de Quito se convirtió en un tipo de arte nunca antes visto por las escuelas europeas.

Artes

Las artes aplicadas tuvieron un gran auge en la época de la colonia, tanto por las necesidades personales, como por la habilidad y destreza que había en los diferentes pueblos. Para estas, los reyes católicos impusieron el sistema gremial en todas sus colonias, que eran grupos



Introducción al Quito de la colonia

de personas dedicadas a un arte u oficio específico, el cual no podía ser ejercido si no se pertenecía al gremio. Estaba compuesto por maestros, oficiales y aprendices. El oficio era enseñado a los aprendices en un período de cuatro años, en el cual el maestro les daba casa, comida y ropa. Pasado este tiempo, obtenía el título de oficial, donde se perfeccionaba su conocimiento con la práctica, hasta finalmente lograr el título de maestro.

Los modelos de las piezas que elaboraban estos artistas quiteños no eran simplemente una copia de lo elaborado por los españoles, pues inventaban nuevas formas que incluso se relacionaba con el arte de los retablos¹⁴. Esto es el ejemplo de cómo se fue formando el arte americano, pues los artistas se encargaron de adaptar lo español con sus propias piezas.



El arte de la ebanistería, que resalta claramente en lo que fue el antiguo reino de Quito¹⁵. Se encuentran grandes piezas entre los retablos, sillerías, techos, ventanas, puertas, cajas, escritorios, y muchos muebles más. El diseño de los muebles fue el estilo español, introducido en la colonia. Su amplio desarrollo se dio por la abundancia de material en el reino, y porque los artistas se esmeraban al momento de decorar los muebles, utilizando técnicas como talla, taracea o pintura, obteniendo piezas realmente espectaculares. Entre los trabajos de techos de madera, está el de la iglesia de San Francisco, principalmente el



Introducción al Quito de la colonia

del coro y del crucero, que inclusive son considerados los mejores de América. También están los de la Catedral, Santo Domingo y San Diego, y algunos de los claustros bajos. Estos techos eran de cuatro clases: estructura angular, estructura plana visibles, de pares y nudillo, y cupulares.

El tallado logrado en la época de la conquista española por los escultores quiteños muestra realmente piezas de arte que van desde bancas, púlpitos, confesionarios, candelabros, molduras, urnas, mortuorias, y muchas más, que lucen hoy en día las iglesias del centro de Quito.

También el arte barroco producido en la ciudad, no era autóctono sino mas bien de índole religiosa para reforzar el mensaje evangélico, al igual que la arquitectura que se puede apreciar en Quito, proveniente del estilo español, el estilo gótico, original de Francia, y se menciona en el libro QUITO, Tradiciones, Testimonio y Nostalgia, de Edgar Freire Rubio, que el Bizantino, el Mozámbe y la culminación del barroco también lo fueron.

Monjes como Fray Jodoco Ricke y Fray Pedro Gosseal, se dedicaron a la enseñanza de los indígenas y mestizos. Uno de ellos fundó la escuela de San Andrés donde se les enseñaba sobre el arte de la construcción y de las artes menores. Pero esta enseñanza hubiera sido inútil si los artistas no lo hubieran aprovechado realmente, pues para ellos, el arte colonial se convirtió en su forma de expresión. Lo curioso es que mientras en Europa desaparecía este tipo de arte religioso, en Quito se fortaleció por esta razón. Es por esto, incorrecto pensar que el arte concebido en Quito en la época de la colonia es resultado de los conquistadores.

Es importante reconocer el anonimato que tuvo la estructuración social de la colonia y se debe tomar en cuenta que existieron muchos artistas, no solamente pintores y escultores, pero fueron pocos los que podían poner su firma en sus obras, entre ellos están los indígenas José Olmos, conocido también como "Pampite", Manuel Chili, "Caspicara", y Gaspar Sangurima, "lluqui". Y entre los mestizos se recuerda a Miguel de Santiago, Bernardo de Legarda, Nicolas Xavier de Goríbar, Padre Carlos.

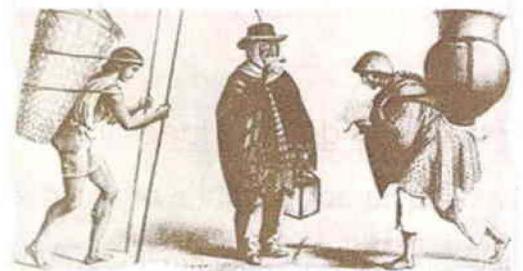


introducción al Quito de la colonia

2.1.2. Costumbres y Tradiciones

Conformación social

Dos sectores ocuparon inicialmente la sociedad colonial: blancos e indios, los que se relacionaron en una estructura social compleja que a su vez dividió en tres, los sectores determinados por el origen racial: el privilegiado español, que por el solo hecho de su origen tenía beneficios, no tenía la "capacidad de hacer trabajos manuales" podía ser el conquistador, el encomendero, el terrateniente, incluso hombres de medianos recursos, el agricultor, el pequeño burócrata, y así mantenía una situación privilegiada en esta sociedad. Los mestizos que se encontraban en un estado intermedio no sólo por el origen racial sino por su posición económica, se podían integrar a trabajar en las tierras rurales, en la ciudad no eran propietarios de tierras así que se encontraban en una escala jerárquica inferior, y se ocupaban de trabajos artesanales y como mayordomos en las haciendas; Los indígenas en los que se hacían evidentes los distintos niveles, los caciques y sus familias gozaban de privilegios, podían portar armas, no pagaban tributos, e incluso recibían sueldos por trabajo realizado a los blancos en ciertos casos; el indigenado era el sector mayoritario y se subdividía en dos grupos: los que vivían en la ciudad que eran normalmente artesanos, no tenían que cumplir con la mita pero si tributar, y el grupo mayoritario de la población indígena que recibía el peso de la mita, producción agrícola, servicios públicos y domésticos.



introducción al Quito de la colonia

La vida urbana

El cabildo asumió un papel de ente organizador en la ciudad colonial, sus miembros eran de clase solemne y digna solo de nobles. Se encargaban de varias funciones como: distribución de solares, ceremonias públicas al culto católico, el abasto del mercado, fijación del precio de los comestibles e inclusive la calidad de los talleres artesanales.

Las leyes penales de la colonia fueron muy estrictas: establecían una escala de sanciones desde multas monetarias, prisión, azotes, confiscación de bienes, mutilación de miembros o la orca que era la pena capital, las mismas que se realizaban en acto público antes del medio día.

Estructura de la ciudad

La estructuración urbana de Quito respondió a un claro modelo de ciudad colonial, la jerarquización, que tomaba como núcleo importante la plaza mayor, el centro aglutinado de edificaciones de gente de la nobleza, conquistadores y gente de dinero. Existió un área intermedia determinada por la presencia de los conventos, con elementos que prestaban servicios a la comunidad, pilas de agua, boticas y escuelas. Las residencias y el comercio se intercalaron en esta área. Y la tercera zona, el sector de la periferia donde se concentraban las zonas de primaria producción artesanal-manufacturera.

Dos elementos urbanos determinaron el paisaje urbano, como son las plazas y calles; donde tenían lugar todas las actividades y en las que se anunciaban eventos sociales, políticos y religiosos, en definitiva era el punto de encuentro de los quiteños

Arquitectura de la vivienda

Los indios cambiaron su papel en la sociedad después de la colonia, pero su vivienda se mantuvo por algunos años intacta, incluso en la actualidad se conservan pueblos con este tipo de



introducción al Quito de la colonia



construcción. Vivían en los bohíos, que eran las casas de cada familia, y su forma variaba según su zona geográfica. En el frío estas casas “eran redondas, con remate cónico cubierto de paja un poco más altas que el tamaño de un hombre”¹⁶ y techo de paja. Entre los utensilios, no podía faltar la piedra de moler, ollas, tinajuelas donde hacían la chicha, vasos, y en el caso del cacique un taburete, también llamado tianga. Se

dormía en esteras de paja y la puerta era cubierta generalmente por un pedazo de cuero; estas viviendas eran desaseadas al igual que los hábitos de aseo personal y alimenticio de los indios.



Durante los inicios de la colonización, las viviendas fueron más simples tratando únicamente de satisfacer el afán de poblar la villa. Las viviendas se fueron modificando con el tiempo, acoplándose a la comodidades de las personas. Aproximadamente medio siglo después de la colonización las edificaciones eran rústicas, usaban paredes de adobe con rajadas de ladrillo a trechos, portadas de piedra y techo de teja. Posteriormente se establecieron como las que se conocen y conservan en la actualidad, usando el estilo greco romano andaluz, con uno o dos pisos, portón enmarcado en piedra, zaguán empedrado que llevaba al patio central, un jardín o huerto y un corral. En el



introducción al Quito de la colonia

caso de tener dos pisos, se realizaban con balcones, y los dueños vivían en el segundo piso y la servidumbre en el primero.



Arquitectura interior

Los cuartos y salas se adornaban con cuadros y pinturas al fresco, el piso cubierto de esteras o tapetes. Se usaban más cojines que sillas realizadas de seda carmesí, los espejos eran los adornos más cotizados; el mueble principal del salón era el estrado, consistía en una tarima baja de madera cubierta de alfombras que servían de asientos para las damas. En los dormitorios se destacaban las camas cubiertas de seda, se encontraban además veladores, cómodas,

armarios y bancos bordados de terciopelo o cuero, catres de madera, obras de arte, pinturas y esculturas generalmente de madera.



En el comedor, a más de la mesa, existían taburetes para sentarse, un sofá y un estante empotrado en la pared para guardar la vajilla de plata, llamada alacena pese a que en las mayorías de casas había escasez de vajilla. Poca importancia se daba a la cocina y los baños, en un principio se instaló la cocina al aire libre, mas

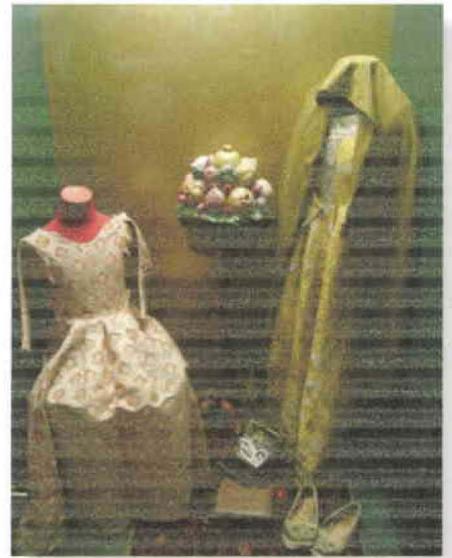
tarde pasaría al interior de la pieza, la cual era muy elemental, tenía dos arcos que sostenían una parrilla.



introducción al Quito de la colonia

Imagen

La vestimenta era una clara manifestación de la estratificación social. Los indígenas en el siglo XVI se vestían de manera muy sencilla y cambió poco para el siguiente siglo: el hombre llevaba camisa ancha y sin mangas, llevaban las piernas y los brazos descubiertos, una manta cuadrada sobre la camisa; usaban también una camiseta negra y el capisayo que las indias tejían para sus maridos; llevaban el cabello largo y lo sostenían con xoxonas en la frente, que eran unos paños de algodón pequeños y pintados cintas, algunos completaban la vestimenta utilizando sombreros de lana y alpargatas, pero en su mayoría no usaban calzado.



La mujer indígena vestía con un anaco y lliquida, que es un manto de algodón que llegaba hasta la pantorrilla y un paño negro sobre sus hombros, se adornaban con prendedores, conocidos como topos, para ceñir al cuerpo sus mantas, collares de chaquiras de oro, plata, cuentas de colores o huesos que ellas hacían y brazaletes de plata en forma de aro, y llevaban suelto el cabello.

Los caciques tenían una vestimenta diferente del indio común, este era similar al de los mestizos: con capa, sombrero y calzado.

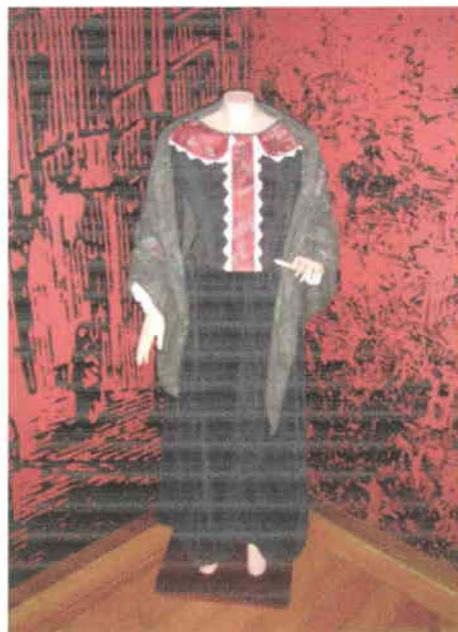
Las cacicas, mujeres de los alcaldes vestían una pollera de bayeta, adornada con cintas adornadas con cintas de seda; en lugar de anaco. Encima de la pollera llevaban una prenda llamada acso, que caía desde el cuello hasta el filo de la pollera, asegurándolo con el topo de plata. Accesorio importante era la colla, paño blanco de varios dobleces que colgaba



Introducción al Quito de la colonia

detrás de la cabeza y que utilizaban como adorno, y fino calzado que aumentaba su elegancia.

La vestimenta del sector medio de la sociedad conformado por los mestizos se asemejaba mucho a la de los españoles de baja esfera, cuyo vestido era azul de paño de las tierras; y el de las mestizas se diferenciaba del de las españolas sólo por la calidad de las telas, que utilizaban muchos encajes, telas costosas y adornos.



La vestimenta del sector más rico de la sociedad se caracterizaba por ser costoso. Los hombres se vestían como los españoles, una casaca larga hasta las rodillas, un jubón que era una casaca más corta con faldones pequeños y mangas estrechas, la chamarra de manga ajustada abierta por los costados, y una chamarra francesa. Para adornarse usaban hilados de oro y plata, y las telas más usadas eran paños finos, terciopelo, seda, lino y randa, y un sombrero blanco que decoraban con cintas de oro.



Las damas con mayor razón se distinguían por su esmero en la vestimenta, a más de la pollera usaban faldellín, el cual tenía una apertura adelante y era del mismo largo que la pollera, estaba adornada con encajes, franjas de oro, plata y cintas; utilizaban manto o mantilla para salir a la calle, adornada con fajas anchas de terciopelo. Los accesorios no eran menos costosos que los vestidos, cadenas, perlas, rosarios, manillas, zarcillos, etc. Zapatos con tacones altos, medios o bajos de seda, tafetán, cuero o terciopelo. Entre el sector eclesiástico también se vio mucho lujo.



introducción al Quito de la colonia



Estructura familiar

Para los primeros años de la naciente sociedad quiteña había españoles casados, viviendo con indias fuera del matrimonio o también españoles casados con indias hijas de la nobleza incaica produciéndose así el mestizaje. También se traía de España a las familias de los extranjeros residentes en Quito, así como mujeres para convenir matrimonios, especialmente por la importancia de heredar.



Introducción al Quito de la colonia

La mujer fue relegada a un plano inferior, las damas de alta condición se dedicaban a realizar labores manuales, la costura, labores domésticas, a los oficios religiosos, entre otros. No difieren las obligaciones de la mujer mestiza, la indígena se dedicaba a cocinar, labores en el campo, a tejer e hilar; el padre o el marido ejercieron siempre una tutela sobre la mujer.

Higiene personal

Durante el período colonial existió total descuido en la higiene personal en todos los estratos sociales, la escasez de agua y la costumbre determinaron que el aseo sea un asunto de lujo, así podemos suponer que el baño era un acontecimiento esporádico.

Se adaptaron curiosos objetos de aseo como los llamados “limpiones” por ejemplo utilizados para la limpieza dental, uso de pajuelas de oro para la limpieza de los oídos, entre otros.

2.2 personajes

Después de haber hecho un breve recorrido a través de la historia del Quito Colonial resaltamos la importancia que tuvo el arte en este período. Erróneamente se atribuye la construcción y arte del Quito Colonial sólo a las ideas de los españoles, cuando en verdad fue el trabajo de indígenas y mestizos, que en su mayoría quedaron en el anonimato.

Consideramos que artistas de la escuela quiteña como Miguel de Santiago, Bernardo de Legarda, Caspicara, Pampite, Manuel Samaniego, Zangurima, Nicolás Javier Gorívar, el Padre Carlos, entre otros, abarcan en su historia un amplio reflejo de cómo se desarrolló social y culturalmente la época Colonial.



Debido al pensamiento de la época, las mujeres no tuvieron mayor protagonismo en ningún tipo de oficio, peor aún en el arte, donde ni los mismos artistas fueron reconocidos, pues conservaron en el anonimato sus obras porque se tenía la creencia religiosa que se debía estar bien con Dios y no encontraban la necesidad de colocar sus firmas. Por esto no se conocen mujeres que hayan dedicado su vida al arte, y los únicos nombres que se encuentran son el de la hija de Miguel de Santiago, Isabel, la riobambeña, Magdalena Dávalos Maldonado, que ingresó al convento de El Carmen Moderno con el nombre de Sor María Estefanía de San José, quien se especializó en escultura y la madre Ángela de la Madre de Dios Manosalvas, discípula de Nicolás Cabrera dedicada a la pintura¹⁷.

En este capítulo hablaremos acerca de los artistas más representativos de la escuela Quiteña. Recopilaremos hechos bibliográficos, tanto como leyendas y costumbres que rodearon la vida de estos personajes. Con esta investigación asignaremos una imagen a cada uno de los artistas y desarrollaremos una historia que abarque los aspectos más importantes de cada uno de ellos y de la cultura de la ciudad, la cual posteriormente nos servirá para realizar un guión y representarla en escena.

En la parte de imagen no buscamos hacer una reconstrucción fiel de cómo fueron los personajes ya que no existían retratos de ellos, pero basándonos en textos e ilustraciones de la actualidad, les crearemos una imagen en la que también tomará parte la imaginación.



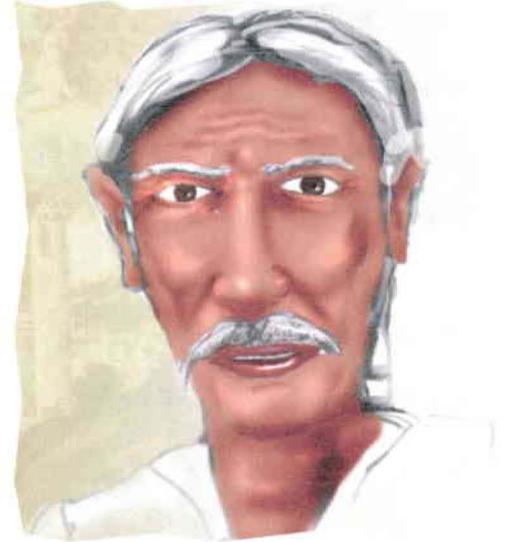
¹⁷ Biblioteca Ecuatoriana Clásica: El Arte Ecuatoriano. Volumen 2. VARGAS, O.P., Fray José María



2.2.1.- Miguel de Santiago e Isabel

2.2.1.1.- Biografía (1630 – 1706)

Nació en la parroquia de Santa Barbara en el barrio Buenos Aires, donde vivió toda su vida. Hijo de Lucas Vizúete y de Juana Ruiz. Se casó a corta edad con Andrea Cisneros y Alvarado, cercana a la familia de Mariana de Jesús, tuvo 3 hijos y dos hijas, entre ellas Isabel Cisneros y Alvarado, quien se casó con el capitán Antonio Egas, discípulo suyo. En el transcurso de su vida perdió sucesivamente a sus 3 hijos varones, a su esposa, una de sus hijas, Juana, y su yerno Antonio. Isabel y su nieto Agustín hijo de Juana, fueron los únicos familiares que le quedaron y le acompañaron hasta su vejez.



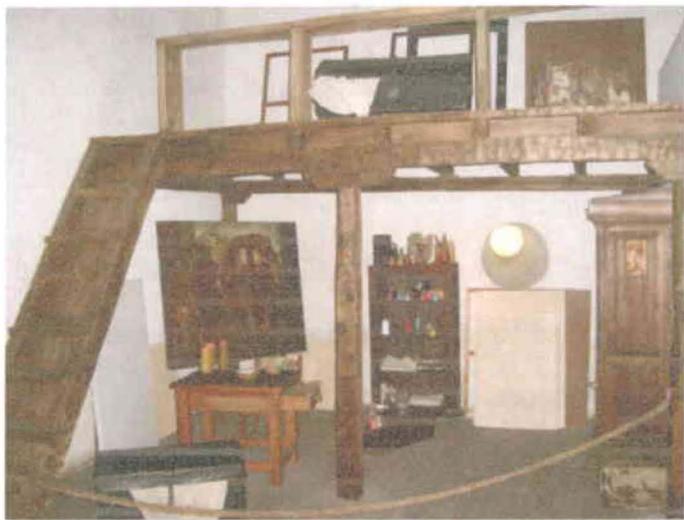
Dos grandes sucesos determinaron su juventud. El primero fue la adopción legal por parte de Don Hernando de Santiago, adoptando el apellido de Santiago, pero que no fue heredado a ninguno de sus hijos; y el segundo la cercana relación con el padre Fray Bacilio de Ribera, instruyéndose en la doctrina religiosa de la época, lo que le permitió introducirse en el arte.

El padre Ribera había convertido el convento de San Agustín en taller de artes y oficios. Para la ejecución de la pintura se interesó mucho en Miguel de Santiago, dándole las facilidades que cualquier artista envidiaría: formación, fama y patrocinio.

Una de sus primeras grandes obras fue la de interpretar a su estilo la concepción de grabados de la vida de San Agustín. Desde estas obras se empieza a revelar su estilo, el cual se caracterizaba



por la ausencia de bocetos y los llamados “arrepentimientos”¹⁸, sin dejar de mencionar la falta de líneas precisas y difuminación del color. Otra de sus características es que en la reproducción de obras, captaba su esencia con gran libertad, así fue instruyéndose en el sentido de composición y colorido, método de aprendizaje que aprendió de los artistas españoles.



Poco a poco fue ganando fama, y familias de nobles contrataron sus servicios. Así creó una de sus primeras obras maestras titulada “La Regla”, lienzo de 8 por 6 metros en el que representaba la vida de San Agustín. Años después y junto a un selecto grupo de artistas de la época fue encargado de realizar la obra pictórica del nuevo convento de Guápulo en el que debía interpretar los episodios de los milagros realizados por

Nuestra Señora de Guápulo, 12 en total, de estas obras podemos recalcar que Miguel de Santiago fue el primer paisajista de nuestro país.

Un aspecto importante que debemos señalar, es que este artista representó figuras humanas no rehechas mentalmente, sino tal como las capta la vista, la realidad por el contorno de las líneas, adelantándose al impresionismo del siglo XIX.

Posteriormente se lo tomó en cuenta para representar el lienzo de la Inmaculada Concepción, considerada como una de sus más grandes obras maestras, se basó en un cuadro que había realizado previamente para la galería de San Agustín. Este lienzo sirvió después de modelo para otros artistas. Sus últimos años pasó pintando para los franciscanos la doctrina cristiana, serie de cuadros en los que se explicaba símbolos y mandamientos de la religión.

¹⁸ Correcciones que hacía el artista en el mismo lienzo debido al dominio técnico que poseía



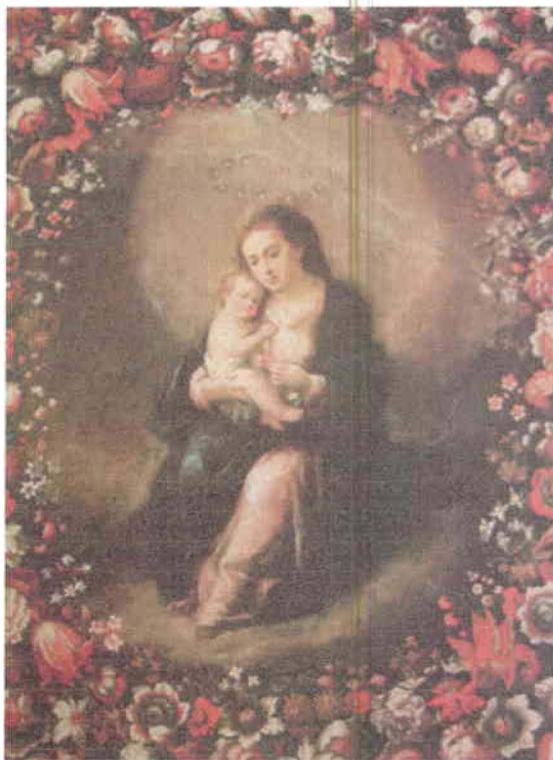
personajes

Casi no existen datos biográficos de su hija Isabel, inclusive no existe concordancia entre diferentes autores sobre su apellido, pues se encuentran datos de ella como Isabel de Santiago, Isabel Vizuite, Isabel Cisneros y Alvarado.

Se conoce que estuvo casada con Antonio Egas, discípulo de su padre, quien murió joven, hecho tras el cual Isabel regresó a vivir con su padre, con quien compartió la afición por la pintura.

Inspirada en el estilo de la escuela sevillana, existen pocas obras atribuidas a su nombre, entre ellas "La visión de San Antonio" y

"La Virgen del Carmen", que se encuentran en la iglesia del Carmen Alto en Quito, y ayudaba a su padre retocando sus obras terminadas, decorándolas con diseños florales. Hay críticos de arte que piensan que por la habilidad demostrada en las obras, Isabel era superior a su padre.



2.2.1.2.- Leyenda del personaje

"CRISTO EN AGONÍA"¹⁹

Cuando Miguel de Santiago volvió a aspirar el aire libre de la ciudad natal, su espíritu era ya presa del ascetismo de su siglo. Una idea abrasaba su cerebro: trasladar al lienzo la suprema agonía de Cristo.

Muchas veces se puso a la obra; pero, descontento de la ejecución, arrojaba la paleta y rompía el lienzo. Mas no por esto desmayaba en su idea.

La fiebre de la inspiración lo devoraba; y sin embargo, su pincel era rebelde para obedecer a tan poderosa inteligencia y a tan decidida voluntad. Pero el genio encuentra el medio de salir triunfador.

Entre los discípulos que frecuentaban el taller hallábase un joven de bellísima figura. Miguel creyó ver en él el modelo que necesitaba para llevar a cumplida realización su pensamiento.

Hízolo desnudar, y colócolo en una cruz de madera. La actitud nada tenía de agradable ni de cómoda. Sin embargo, en el rostro del joven se dibujaba una ligera sonrisa.

Pero el artista no buscaba la expresión de la complacencia o del indiferentismo, sino la de la angustia y el dolor.

-¿Sufres?- preguntaba con frecuencia a su discípulo.

-No, maestro -contestaba el joven, sonriendo tranquilamente.

De repente Miguel de Santiago, con los ojos fuera de sus órbitas, erizado el cabello y lanzando una horrible imprecación, atravesó con una lanza el costado del mancebo.

Éste arrojó un gemido y empezaron a reflejarse en su rostro las convulsiones de la agonía.

Y Miguel de Santiago, en el delirio de la inspiración, con la locura fanática del arte, copiaba la mortal congoja; y su pincel, rápido como el pensamiento, volaba por el terso lienzo.

El moribundo se agitaba, clamaba y retorció en la cruz; y Santiago, al copiar cada una de sus convulsiones, exclamaba con creciente entusiasmo:

¹⁹ Enlace http://es.wikisource.org/wiki/El_Cristo_de_la_Agon%C3%ADa



-¡Bien! ¡Bien, maestro Miguel! ¡Bien, muy bien, maestro Miguel!

Por fin el gran artista desata a la víctima; vela ensangrentada y exánime; pásase la mano por la frente como para evocar sus recuerdos, y como quien despierta de un sueño fatigoso, mide toda la enormidad de su crimen y, espantado de sí mismo, arroja la paleta y los pinceles, y huye precipitadamente del taller.

¡El arte lo había arrastrado al crimen!

Pero su Cristo de la Agonía estaba terminado.”

2.2.1.3.- Imagen y perfil psicológico

Tras el estudio realizado, sabemos que Miguel de Santiago en su mayor parte de su vida vivió como indígena, que al ser adoptado por un mestizo adinerado se desarrolló en una sociedad de clase media alta. Con esto, definimos que sus rasgos físicos fueron fuertes como los de los indígenas. Su vestimenta y accesorios los dividimos en los dos lugares donde él se desarrolló, entre la sociedad y su taller. En el primero era la de mestizo de buena clase, donde resaltaba una vestimenta altamente decorada, semejante a la de los españoles, donde utilizaban la chaqueta, la chamarra, la camisa, entre otras cosas. Y en el taller asumimos que vestía el mismo pantalón y la camisa blanca, aparentando un aire de frescura el cual se refleja en sus obras por su estilo libre, en vista que no realizaba bocetos.

Para entender la historia ubicamos a Miguel de Santiago en una edad de 50 años, y considerando las tragedias que le tocó vivir, la fama que alcanzó y todos los percances por los que atravesó, le hicieron llegar hasta esta edad con una personalidad cerrada, pues analizando sus historias nos percatamos que era poco tolerante y no aceptaba consejos, comentarios y peor aún reclamos de los demás, de igual manera era perfeccionista y en el momento en el que se le ocurría una idea, hacía lo que fuera necesario para ejecutarla desarrollándola tal y como la pensó.



De Isabel suponemos que al ser hija de mestizo adinerado, mantenía una imagen acorde a este estrato social, y sus rasgos, consideramos que eran más delicados, pues era descendiente de indio y mestiza.

En cuanto a su personalidad pensamos que era una mujer bastante preocupada por los demás, principalmente por Miguel, pues, consciente de la situación que vivieron, trató de aliviar el dolor de su padre con su compañía, es por esto que aún sabiendo de su habilidad para la pintura, no quiso demostrárselo, más bien adoptó una actitud sumisa ante él, actitud que era totalmente diferente a la que demostraba al resto.

2.2.2.- Bernardo de Legarda

2.2.2.1.- Biografía (murió en 1773)

Escultor, pintor, ebanista, platero, imaginero, espejero, dorador, armero y miniaturista de la época colonial. Se dice de él que era “de monstruoso talento y habilidad para todo”²⁰. Fue de carácter comunicativo, muy religioso y tenía gran fama de artista.

Se casó joven con Alejandra Velásquez, pero la abandonó porque

ella le fue infiel. Ante esto, él se dedicó por completo al arte, pero toda su vida estuvo rodeado de la presencia femenina, pues estuvo acompañado de sus dos hermanas, y las hijas de su hermano Juan Manuel. A esta compañía se le atribuye las características

más destacadas de sus obras, la ternura y la delicadeza. Fue el pionero del estilo barroco quiteño, plasmado claramente en los retablos de las iglesias de la ciudad, caracterizado por expresar en sus obras un misticismo, estética y dinamismo de gran valor decorativo.



personajes

Junto a su hermano se dedicaron al arte, complementaban sus habilidades en los talleres de artes y oficios que tenían, donde se realizaban órganos, labraban retablos, hacían marcos, tallaban imágenes, pintaban cuadros, se imprimían estampas, y modelaban frontales. A los talleres de Legarda y al padre Hernando de Larrea, quien escribió por primera vez la Novena del Niño, se les atribuye la costumbre de la escena del nacimiento en Navidad, pues en estos talleres se tallaban las imágenes que adornarían los pesebres quiteños.



En 1734 talló la imagen de La Inmaculada para el nicho central del retablo de San Francisco, la cual posteriormente fue representada con frecuencia. A él se le atribuye la popularización de esta imagen para satisfacer la devoción franciscana, pero su inspiración surge de la Virgen Inmaculada del Génesis y el Apocalipsis. Sin embargo la imagen de la Virgen alada

dominando al dragón es original de Miguel de Santiago. Entre sus demás obras encontramos la del Cristo en agonía y los Reyes Magos. En 1762 renovó la imagen de San Lucas, imagen original del Padre Carlos que se le pidió retocar en 1731 al unirse al gremio de escultores y pintores.

Era un artista imaginero que le daba a sus obras valor de forma y de signo para representar la doctrina religiosa: "Legarda consiguió que el fiel de la balanza se inclinara en el S. XVIII del lado de la escultura al cotejarla con la pintura acaso porque, a pesar de ser un imaginero completo, fue más escultor que pintor"²¹.





2.2.2.2.- Leyenda del personaje

"LA VIRGEN DE QUITO"²²

Despertó sobresaltado. Transpiraba y estaba tembloroso, inquieto. No atinaba encontrarse a sí mismo en la equívoca dimensión de lo que es o no es realidad. Alrededor, negrera y silencio. Todavía era noche cerrada. Busco a tientas una vela. La vieja y amarillenta luz de tierra quemada partió en dos la habitación con fuegos danzantes. Humo negro subió hasta el tumbado dibujando incomprensibles signos. Por un lado de la oscuridad se filtró pequeña hilacha de luz azulada como un lejano amanecer. Fue creciendo y tomando cuerpo, hasta distinguirse claramente. Era



una mujer en vaporosa túnica blanca, de pie sobre creciente luna de plata, multitud de estrellas rutilantes alrededor de la cabeza y a la espalda grandes alas sosteniéndola en e aire con la cadencia necesaria para quebrar la verticalidad de la figura en un movimiento intermedio de vuelo que quiere llevarla a lo alto o conservarla en el sitio, pero suficiente para que el manto azul se pliegue o se abra dejando ver el carmesí del trasfondo jugando en asomarse y desaparecerse. Sus brazos llamativamente se escapan del cuerpo al señalar los dos del cielo, imprimiendo la esencia de graciosa feminidad y nobleza. Sus pies marcan el equilibrio total. Uno, el derecho, se fijan en la concavidad de la luna y el otro mas bajo, El izquierdo domina con energía la cabeza de la serpiente mortalmente herida. La cabeza, ligeramente inclinada hacia abajo tiene un dulce rostro de doncella abierta recién a la luz de virginal triunfo y de misión cumplida, dejando caer suave la mirada en lo que esta haciendo, en conjunto un poema a la Concepción Inmaculada, como no lo han encontrado artífices ni místicos y claro privilegio del imaginero para crear a su aire y sabor una autentica figura humana llena de infinita divinidad.

Así la vio en su sueño. Así la soñó en la vigilia de la reciente noche. Deslumbrante, divina. como esta en el Génesis, la vio también Juan en el Apocalipsis. A primera llena de gracia y bendita entre todas las mujeres, en el milagro de su concepción y en la mayor altura de su grandeza, encarnada en la María terrenal que pasan inadvertidas en el sembrío, el camino, el mercado o en los haceres de la casa. Así, divina y humana como no hay otra.

Sin esperar a que rompa el día va al taller y febrilmente, poseído de una fuerza extraña, imposible de resistir, sin boceto ni línea previa, comienza a labrar una troza de fragante cedro que ha estado esperando en el patio el momento de transformarse en la obra consagratória del maestro. Hasta no terminar, no descansa, sin importar noche y ida, la mejor luz de la mañana o la descansada paz del atardecer. Su obra no tiene tiempo. Necesita el incansable paso del cincel y la gubia



personajes

para perpetuar en el mínimo detalle lo que su inspiración dicta. Son largas las horas de labor. Inconmensurables minutos de impaciencia. La concluye al fin y el mismo queda maravillado. Es exactamente lo que soñó, lo que su corazón captó y su mano ha creado para ponerla a la vista de todos.

El obrador se convulsiona. La gente queda sin palabra. Aprendices y pasantes concuerdan en que es una obra genial. Los franciscanos la consideran suya, solamente suya irreverentemente, en procesión, la llevan para colocarla en la ornacina principal del altar mayor del templo. Es la señora que estaban esperando como la mejor enseña en su batalla secular. Es la imagen que ni mandada a hacer a propósito habría encontrado ese resultado. Es la oración que cada uno tiene a flor de labios para saludarla como el ángel lo hizo. Es la imagen que faltaba.

El suceso corre de boca en boca. La gente va en romería al templo. Quedan embelesados. Cada uno quiere tener una replica. Grande o pequeña. En taller se multiplica para atender la demanda que ida a ida se extienden a la villa, a la provincia y más allá, a través de increíbles distancias.

Uno dijo: "Pero, si es la virgen de Quito". Otro lo confirmo y muchos lo repitieron. Fue suficiente. Con ese nombre hecho a andar por los caminos del tiempo. Era la ciudad la que la había hecho y no el barrio de la Plaza Mayor. Eran todos los quiteños los autores y no un escultor sencillo y humilde que dio en nacer en la Villa de San Francisco de Quito en los comienzos del siglo XVIII e hizo cuanto sus "monstruosos talentos y habilidad para todo" le permitieron, desde la imagen pequeña a la gran estatua, la miniatura o el cuadro de circunstancia, la artesanía domestica o los monumentales retablos y que, cumpliendo su ultima voluntad, el día primero de Junio de mil setecientos y setenta y tres años, acompañado de la cruz alta de la Santa Iglesia Catedral, de donde fue feligrés, se llevo "su cuerpo difunto a la iglesia del Convento Seráfico para ser



personajes

sepultado en la bóveda del altar de nuestra Señora de la Concepción, por ser su sindico, sin pompa ni vanidad, manteniéndose su cuerpo difunto en el ínterin sobre el suelo con doce hachas de cera encendidas...”

Allí están a los pies de su obra maestra. No quiso lapida porque no la necesita.

Al margen de su partida de defunción, el Doctor Don Cecilio Julián de Socueva, cura de El Sagrario, escribió de su puño y letra: “Dignus aeterna gratitudine apud omnes cujusque status homines”, (Digno de eterna gratitud de los hombres, de cualesquiera condición que sean). Este fue Don Bernardo de Legarda y del Arco, que en paz descanse.”

2.2.2.3.- Imagen y perfil psicológico

De este artista se tiene muchos datos biográficos que facilitan la creación de su imagen. Se afirma que vivió en uno de los mejores barrios de la ciudad en aquella época, lo que confirma que pertenecía a un estrato social alto donde la vestimenta era la que demostraba esto, así que era un hombre que vestía de manera impecable. El hecho de poseer varios talleres nos hace pensar que era una persona centrada y muy ordenada, pues no se desarrolló en un solo oficio, por esto definimos que su vestimenta en este medio connotaba estas características, donde vestía formalmente para realizar sus trabajos y utilizaba un delantal que protegía su ropa. En cuanto a su apariencia física, era la de un hombre con rasgos fuertemente mestizos.

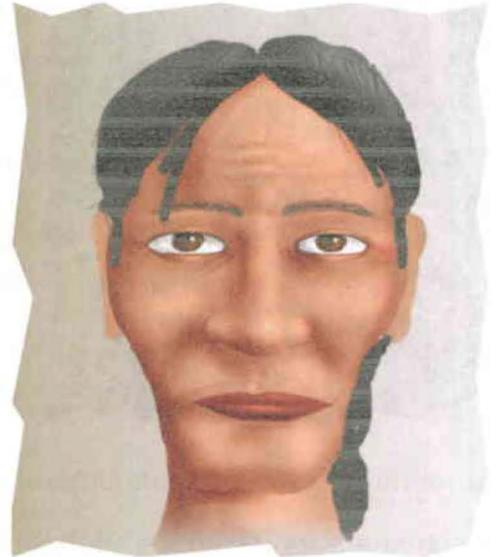
A la edad de 40 años, nos imaginamos a Bernardo de Legarda alcanzando en su carrera su mayor apogeo. Por esto y por su clase social, consideramos que era bastante vanidoso, y como mencionamos antes al estar rodeado de mujeres adoptó posturas afeminadas.



2.2.3.- Manuel Chili "Caspicara"

2.2.3.1.- Biografía (1723- 1796)

Indio escultor de mármol y madera. No existen registros de su nacimiento ni de su muerte, pero gracias a los inventarios realizados en la Basílica, se encuentra una de sus obras maestras, la escultura del Seráfico Padre San Francisco de Asís, ubicándolo cronológicamente en la segunda mitad del S. XVIII, porque para realizar esta obra debía tener una edad mayor a 20 años.



No se conoce cual fue su verdadero nombre, "Chili" en quichua significaba frío, atribuido al clima de las montañas donde vivían los indios. En cuanto a su apodo, Caspicara, no existe un acuerdo entre varios autores, pero en quichua cuzqueño "Caspi" significa palo, y "Kara", piel. Con esto se ha concluido que su apodo significaba "piel de palo", "cáscara de madera" o "cáscara de palo", quizás haciendo referencia a su oficio.

Entre sus obras encontramos "La Sabana Santa", y una serie de las virtudes teológicas Fe, Esperanza y Caridad, entre otras. Existen obras talladas para el retablo del Altar Mayor que no tienen firma, pero las características de la obra muestran claramente el estilo utilizado por Caspicara. Las características más comunes de sus obras son el movimiento en los vestidos, la dulzura en la expresión, y la policromía. Fue el resultado de un mestizaje cultural con obras maestras desde su juventud que nos recuerda a Miguel Angel, poniéndolo como el artista mas representativo del Ecuador y talvez de Latinoamérica.





Por los años 1740 a 1750 se creó en Quito la primera escuela de Bellas Artes en el continente, entre los más valiosos representantes estaban el Padre Carlos y Legarda. Se cree por la fecha de la muerte de este último, que Caspicara fue su discípulo, ya que se observa similitud en las características de sus obras. El crítico de arte Don Carlos Bravomalo Roatta dice de este escultor que “nacido en Quito, se consagró a la imaginería, posiblemente desde muy niño, hasta alcanzar una maestría que lo puso a la cabeza de los escultores de su época habiendo producido una enorme cantidad de imágenes de todo género. Poseía en San Francisco un obrador (taller) con innumerables discípulos, y además de las obras que se realizaban en él, ejecutaba trabajos en los altares de las comunidades religiosas, y en casas particulares”²³.

Se ve reflejado en Caspicara el ímpetu de sus antepasados, indios puros, en la búsqueda de perfección de su arte. Plasmando con sus habilidades estos ideales y aportando a la Historia del Arte Universal. En sus obras resalta la búsqueda de un ideal de belleza hispánica, difícil de explicar por la distancia y falta de información de las obras que se realizaban en Europa. Como muchos artistas italianos Caspicara debió su inspiración a las creencias franciscanas, que se ven reflejadas en sus obras.

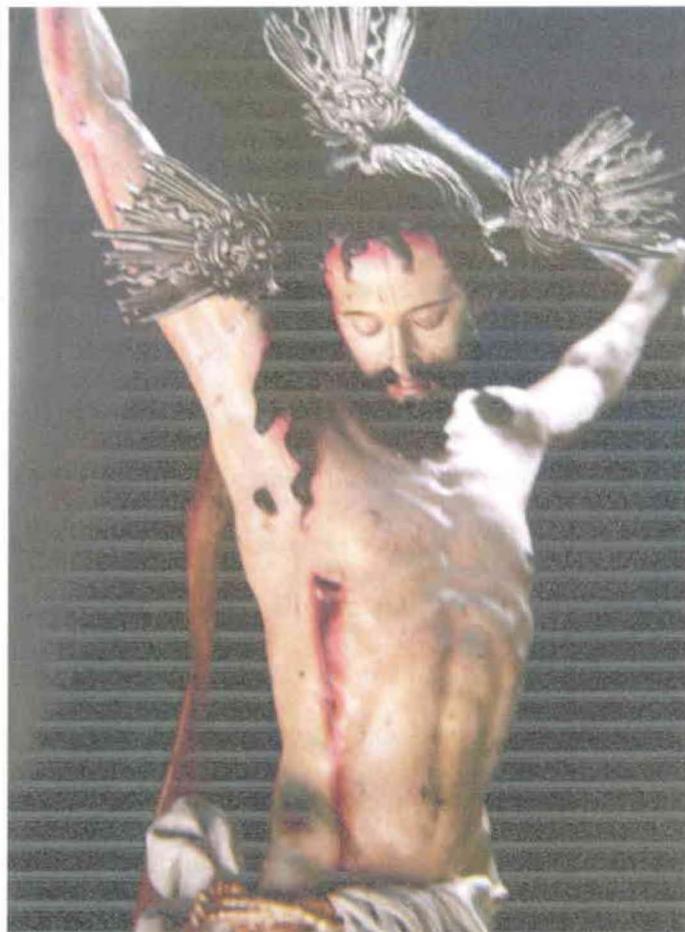
Otra de sus facetas y tal vez la más importante fue la de un perfecto miniaturista, ya que sus obras desafían



lo imaginable, que sugieren una excelente visión del artista en busca de un detalle impecable con el uso de herramientas desconocidas por el artista común.

Caspicara fue un fiel religioso que antes de iniciar cualquier obra se confesaba y comulgaba. En sus talleres tenían la costumbre de saludar a los santos y vírgenes en los que trabajaban con un: Buenos Días y concluían la jornada con el Angelus²⁴. Rezar era una obligación al culminar la jornada en el trabajo ya que se tenía la creencia de que no hacer este acto religioso, misteriosos acontecimientos sucedían durante la noche en el taller.

Junto al Padre Carlos se los considera como los máximos exponentes de la escultura colonial americana y citando una frase del Padre José María Vargas afirmando de Caspicara: "Es un



fenómeno social la aptitud de la raza indígena para la escultura. Los mejores artistas han salido de la raza vencida... El hecho es que nadie como Caspicara ha poseído entre nosotros el arte de la concepción clara y armonizada de las partes de una imagen o las imágenes de un grupo, como tampoco la maestría en los mínimos detalles de la ejecución. Es el escultor que mas obras ha dejado en las iglesias de Quito"²⁵.

²⁴ Rezo con la vista baja al toque de la campana de San Francisco al caer la noche

²⁵ Caspicara, Quito- Ecuador. MORENO Proaño, Fray Agustín. Ediciones Paralelo Cero



2.2.3.2.- Leyenda del personaje

"EL CRISTO DE LA RESURRECCIÓN"²⁶

Cuando el terremoto de 1797 destruye Riobamba, Ambato, Latacunga, también Quito sufre graves consecuencias y su Catedral tiene enormes daños que obligan casi a una reconstrucción llevada a cabo gracias al empeño del Presidente Carondelet y del Obispo Cuero y Caicedo. Buena parte de la obra antigua se conserva, pero también se introducen cambios bajo el estilo neoclásico en boga. En el interior, Samaniego desplaza a los antiguos pintores con la fuerza del color juguetón de su paleta y la escultura ilumina graciosamente los altares.

Así llega el momento culminante de un ingeniero a quien la gente conoce como "el indio Caspicara", que tiene su obrador a un lado de la Plaza de San Francisco, algo más arriba de la capilla de Cantuña. Ahí talla santos, los encarna, hace platerías, compone altares, fabrica muebles y se encarga de una variedad de artes y artesanías y en tal cantidad y en tal calidad que la casa entera tiene que estar dedicada exclusivamente a estas tareas en las que participan multitud de oficiales, operarios y aprendices bajo el imponderable sistema gremial que simultáneamente forma a la persona y la capacita en el oficio. El taller es uno más de lo que secularmente han hecho la obra artística fundamental de la Audiencia de Quito, iniciada en el San Andrés de los Franciscanos, para adornar iglesia y convento, saltar a la casa y la hacienda en un torrente que desborda a los virreinos americanos y a la misma Europa, a donde llega triunfante el nombre de la ciudad andina como si sus artífices hubieran renunciado a su apelativo propio para glorificar aún más a la villa quiteña puesta irremisiblemente de cara al mundo.

No se conoce su nombre. Será Chili o Chiri. Ni falta hace porque más noble y brillante es ser llamado por todos "el indio Caspicara". Así de simple, pues su obra nada más necesita para ser grandiosa, despertando profundo sentimiento religioso y emoción estética en la suave humanidad de la figura.



No hay noticia de su fecha de nacimiento. Es quiteño y todavía joven un día asoma en el taller de Bernardo Legarda para depurar su técnica con el Maestro y a poco superarlo. Otro día ofrece a la iglesia franciscana su visión del Serafín de Asís sin dolor ni tormento, solo como un mendicante de pie en la tierra y los ojos fijos en el cielo, aún en el momento culminante de recibir los Estigmas. Otro día es la bella mujer del Carmelo con su hijo en brazos, sorprendidos ambos en el pasar por el camino como cualesquiera campesinos a la sombra de Dios. Días después el Infante Jesús, regordeta carne pequeñita y dulzura de rostro que no puedo haberse encontrado sino más allá de las nubes. En otra hora más densa el Señor es el que sale al paso como uno más de los que le rodean y sin embargo con una luz infinita que le hace diferente en cualquier hora del día desde el amanecer hasta el ocaso, un algo que no desaparece ni cuando agoniza en la cruz o cae sin material respaldo en el regazo de su Madre. El imaginero es un enamorado de Jesús y no puede verlo sino como un artesano o un pastor o un pescador con el mismo empaque del pariente o el amigo, que juntos hacen la misma jornada. Por eso su Cristo no sobrecoge, su Cristo llega al corazón a despertar el Amor de los Amores.

La gente comprende sin dificultad su mensaje y no solo quiere verlo en el altar sino tenerlo permanentemente en el más escogido rincón de la casa. Así, el obrador es una colmena desde el rezo del Angelus matinal hasta el que despide el día y cualesquiera puede ser una sucursal del cielo donde las manos de los Ángeles hacen maravillas.

Nadie por eso se sorprende que sea el encargado de poner sus Virtudes acompañadas de guapos Ángeles en el retablo del coro de la Catedral y la tabla de la Sábana Santa en un altar que él mismo talla con motivos florales y frutales del suelo andino y, el retablo de Santa Ana que de base a coronamiento es la más dulce palabra quichua labrada en cedro.

La Congregación del Santísimo Sacramento, fundada en la Catedral en 1617, promovió a sus expensas la construcción de la Iglesia de El Sagrario y logró concluirla ya avanzado el siglo XVIII. Tiene entre sus miembros a distinguida gente que además de observar el culto propio hace



destacada labor auxiliando a enfermos y a menesterosos. Caspicara es congregante y como la Iglesia también ha sufrido daños en el terremoto, consigue que las reparaciones catedralicias a ella se extiendan.

Los congregantes se empeñan en restaurar los que hicieron Legarda, Gualoto, Santiago, Albán, dando énfasis al retablo de la capilla de El Salvador, donde el imaginero presiente al Resucitado en el nicho principal.

Le estremece la idea, porque el tema casi no ha sido tratado y es parva la iconografía. Comprende que ha llegado a la madurez, a su instante supremo y que la obra encargada no es solamente la de su maestría, que el tiempo atrás supero, sino tiene que ser su obra cumbre, la de su consagración definitiva. Se aísla de todo y de todos. Se recoge mansamente en la intimidad de su alma. Se busca en la profundidad de su abismo. Se consume en su fuego interior. Pide consejo al Prior y se enclaustra en el convento de franciscanos de donde sale con los bocetos en miniatura que le han costado media vida y que a los veedores dejan sin aliento, sin poder articular palabra, ante el prodigio de la escultura en que un Jesús, otra vez humano luce las inequívocas señales de su martirio sin buscar compasión o pena porque la hora del dolor ha pasado y con toda la fuerza de la vida recuperada se apresta a la comprobación de los incrédulos y a su triunfal viaje hacia el Padre. No hay duda que estuvo iluminado y la inspiración que recibió fue plasmada con sus manos en la brevedad de un día y una hora que le estaban predestinados.

Caspicara, el indio genial, el maestro, el incomparable, no pudo hacer la imagen de tamaño natural. Rompiendo el alba del Domingo de Resurrección, el Señor lo llamó y, fiel cristiano como era, acudió humildemente a la cita.”

2.2.3.3.- Imagen y perfil psicológico

Caspicara fue un indio puro, y por esto le atribuimos rasgos físicos muy fuertes que caracterizan a esta raza. No pertenecía a una clase social alta, pues fue instruido dentro de conventos, por lo



personajes

cual pensamos que su vestimenta no fue muy elaborada, por el contrario, utilizaba pocas piezas de vestir, un simple pantalón, un poncho que le cubría hasta las rodillas y a veces un sombrero, y no tenían nada de decoraciones.

Recalcando la grandiosa habilidad que Caspicara mostró desde temprana edad, lo ubicamos a una edad de 30 años para esta historia. Por los datos obtenidos concluimos que fue un personaje bastante detallista, no sólo con sus obras, sino también en su vida. Solitario, pues en busca de la excelencia decidía aislarse, volviéndose callado y tímido. Al contrario de los demás artistas de la época que ostentaban su posición, Caspicara era muy modesto y humilde, tratando de mejorar cada vez más, pues creía que sus obras no alcanzaban el nivel que él buscaba, sin darse cuenta que ya era el mejor artista del período colonial.

2.2.4.- José Olmos "Pampite"

2.2.4.1.- Biografía (1670- 1730)

Escultor indígena, contemporáneo del Padre Carlos. Era costumbre del artista rellenar sus obras con pan masticado cuando se le terminaba el material. Se conoce la singular historia por sus allegados que para esto utilizaba la frase: Deme pite pan, a raíz de lo cual se le da su apodo de Pampite.

Entre sus obras se encuentran el Cristo de la Misericordia de la parroquia de San Roque, Cristo crucificado, el Señor de los Remedios del Belén, La Buena Esperanza de San Agustín, El Divino Amor de la Merced, entre



personajes

otros, donde predomina el estilo barroco, utilizando mucho la policromía y se caracteriza por un realismo exagerado, llegando a ser inclusive fuerte y crudo. El Cristo de la agonía muestra no sólo estas características, sino también su inspiración indígena, donde predomina un dramatismo relacionado con la piedad indígena, que resalta la impresión hierática y sanguinolenta.



Al ser de los primeros artistas su arte se fue perfeccionando poco a poco formando las bases del ahora conocido barroco hispano indio.

Pidió ser enterrado en la parroquia de San Roque, al pie de su obra el Santo Cristo de la Misericordia. Es poco lo que se conoce de la vida de este importante artista, sin embargo haciendo referencia a su leyenda, se conoce que su arte fue reconocido y valorado tanto en América como en Europa.



2.2.4.2.- Leyenda del personaje

"YO SOY PAMPITE"²⁷

Esta en la edad madura, sin que pudiera decirsele viejo, de complexión atlética, aunque algo cargado de hombros. Mas alto que bajo. La cabeza ligeramente inclinada hacia adelante. Ojos vivísimos, inquieto mirar, en un rostro de acentuados rasgos indígenas. Desproporcionadas para su figura, tiene manos grandes de piel curtida y áspera. Manos de artesano, Viste blusa y calzón de liencillo crudo y como aun no ha calentado la mañana lleva sobre los hombros grueso poncho de lana virgen.

El taller, con puerta a la calle, se prolonga hacia adentro a corredores y patio interior en donde se acomodan aprendices y oficiales, cada cual ocupado en destroncar, desbastar, labrar, esculpir, pintar, adornar imágenes, en tal cantidad indispuestas por otro lado, como si fuera una sucursal del cielo.

El maestro va de un lado a otro vigilando cuidadosamente el trabajo de cada discípulo y el mismo dando la pauta en el trazo o la incisión identificadora de cada pieza que sale del obrador, rasgo fundamental para ser la clientela que cada ida aumenta.

No ha sido difícil encontrar el taller. Todo el mundo lo conoce y, siguiendo las señas, se pone en su puerta un inglés, de esos ejemplares inconfundibles que llevan el acento, el bigote, y la estampa tradicional por los caminos del mundo. Al llegar a Quito a principios del siglo XVIII se entera que la ciudad es un emporio de arte y quiere encargar alguna escultura que pueda integrar su colección. Encuentra el lugar desordenado y sucio, nada agradable, pero no puede dejar de reconocer que se respira un aire embriagador de madera, de resma, de aceite, de pigmento.



personajes

El inglés, culto y conocedor, sabe a donde a llegado pero no tiene mucha esperanza de alcanzar lo que busca. Estando ahí, pregunta por el Maestro, y al tenerlo frente a sí, no puede reprimir un sentimiento de frustración. No era lo que esperaba. Sin embargo, se presenta y le cuenta que en Roma adquirió un Cristo tallado en madera identificado en la mejor estatuaria castellana, sin conocerse quien es su autor, presumiéndose que corresponde a un maestro español y quiere que la copie ofreciendo paga generosa si el trabajo es satisfactorio.

El artesano examina la figura cuidadosamente, con ojo critico y la devuelve sin mas comentario que preguntando por la cantidad de dinero que pago por ella. El inglés le dice que fueron quinientas guineas, habiéndole parecido un buen negocio pues su precio real debe ser mas alto por una pieza tan buena aunque fuera de autor desconocido, pero su alta calidad le hacia un precioso ejemplar de la escuela de Montañés, Cano o Mena.

Con la seguridad de quien sabe lo que dice, contesta el imaginero que puede hacer la talla del Cristo, pero no una copia de la mostrada porque desde la época en que la hizo había adelantado algo en el oficio y la que se comprometía a hacer seria sin duda superior.

Sonrió el inglés al oír lo que le parecía un disparate, pero el maestro, sin darle ninguna importancia, se limito a correr una pequeña señal en uno de los brazos de la cruz, dejando ver una mínima tarjeta en la madera pura con esta inscripción: " Pampite fecit Quito".

Cuando el otro no salía aun de su asombro, el quiteño se encaminaba hacia adentro para seguir en su humilde labor y, suavemente, hablando consigo mismo como en un susurro, iba diciendo: yo soy Pampite."



2.2.4.3.- Imagen y perfil psicológico

De Pampite no existen datos sobre su apariencia aparte de los que se encuentran en su leyenda que no son respaldados por otra información. Indígena de rasgos fuertes y clase baja, reflejado en su vestimenta, pantalón y camisa simples, y apenas un poncho para el frío. Creemos que tanto en su oficio como en el aspecto social mantenía esta apariencia, pues su reconocimiento lo ganó como artesano indígena.

Ubicamos a Pampite en esta historia aproximadamente a la edad de 35 años, en un punto de su carrera donde su arte ya recorría todo el mundo. Por la actitud soberbia que le demostró al inglés que lo degradó en la historia contada, podemos decir que él estaba consciente de esto. Pero esta postura la tomaba únicamente con personas que no creían en su trabajo. Se puede decir de todos modos que era vanidoso ya que estaba consciente del buen trabajo que realizaba, pero a pesar de esto siempre quiso compartir sus conocimientos con sus estudiantes.



1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

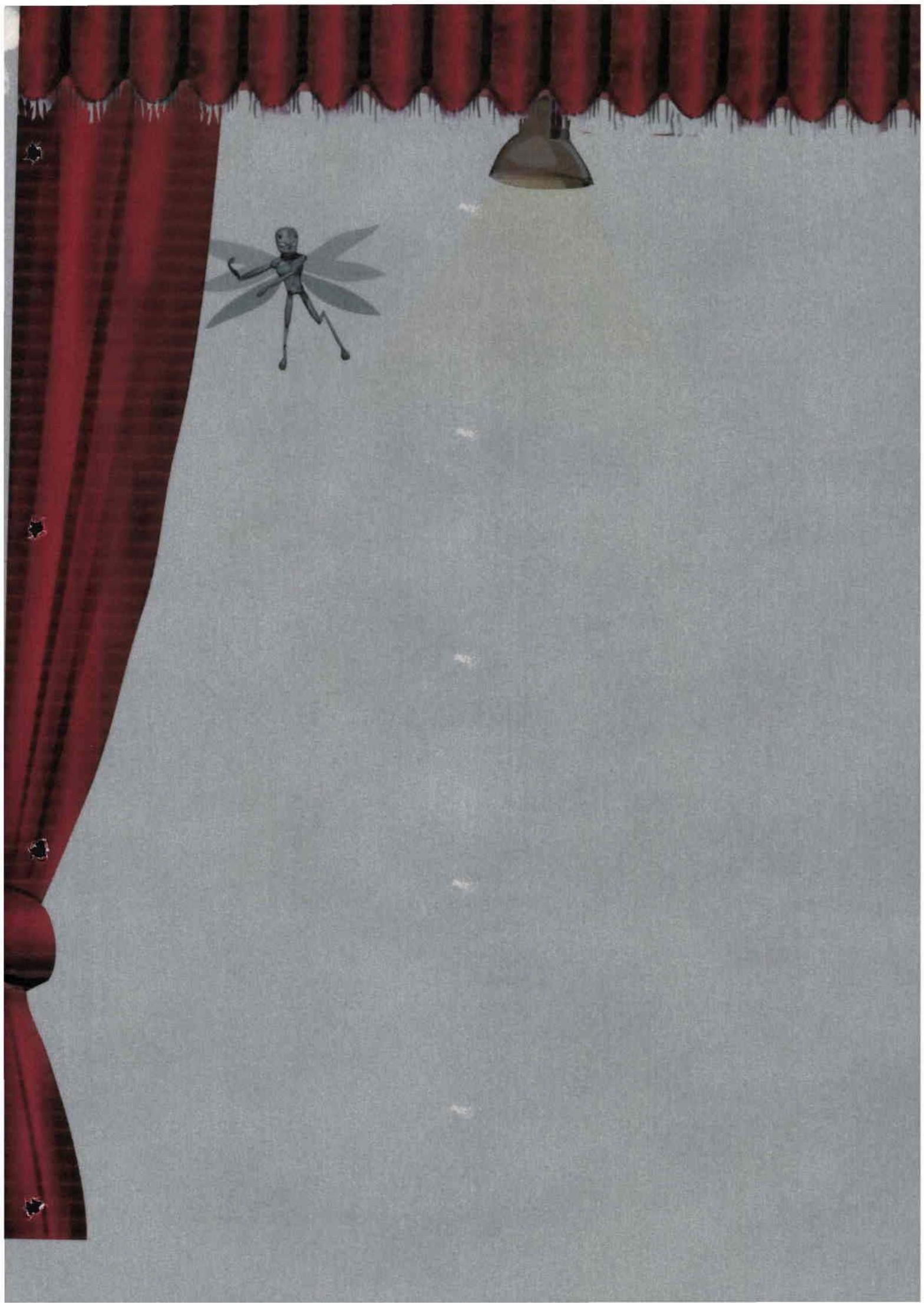
1881

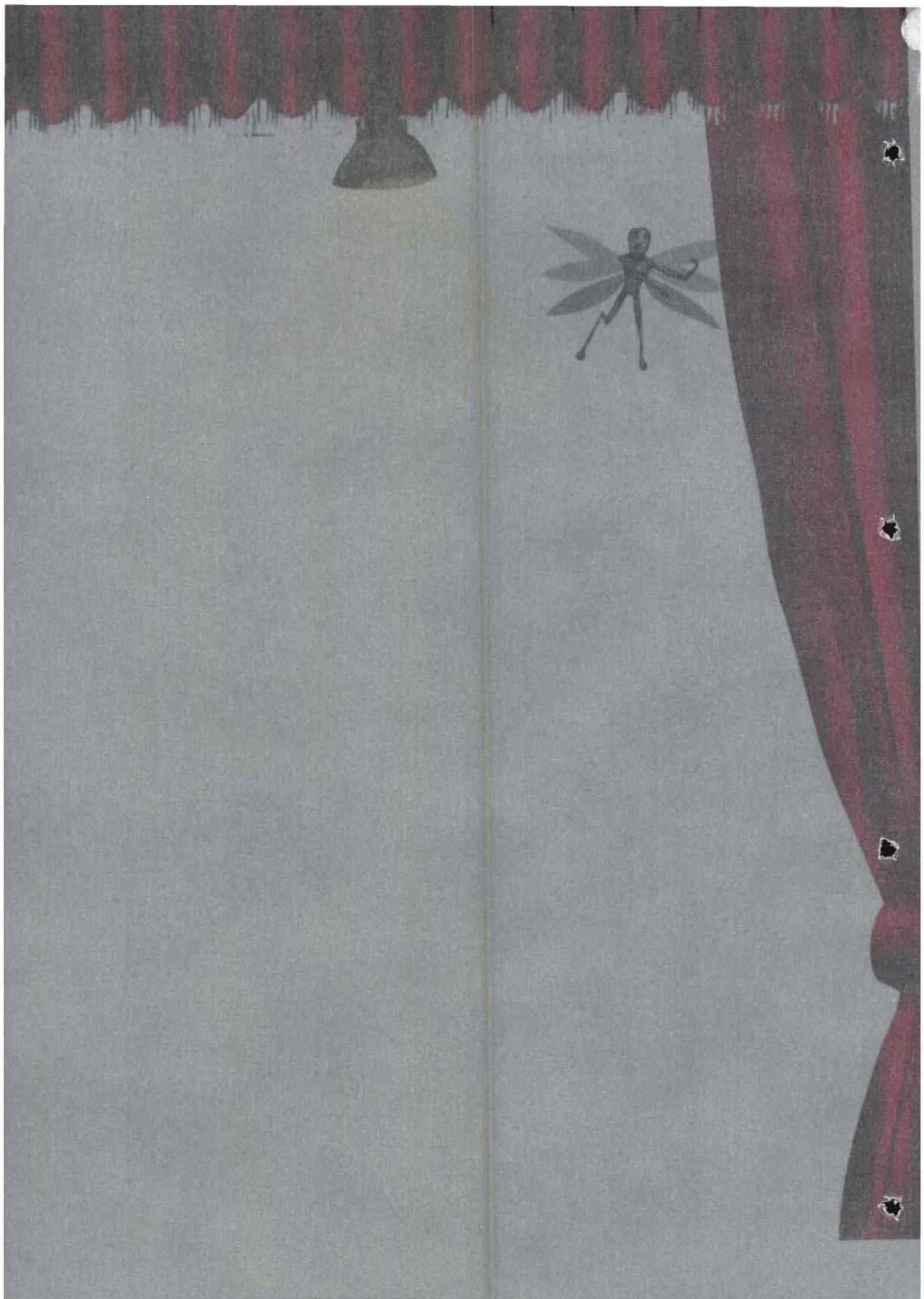
1882

1883

1884

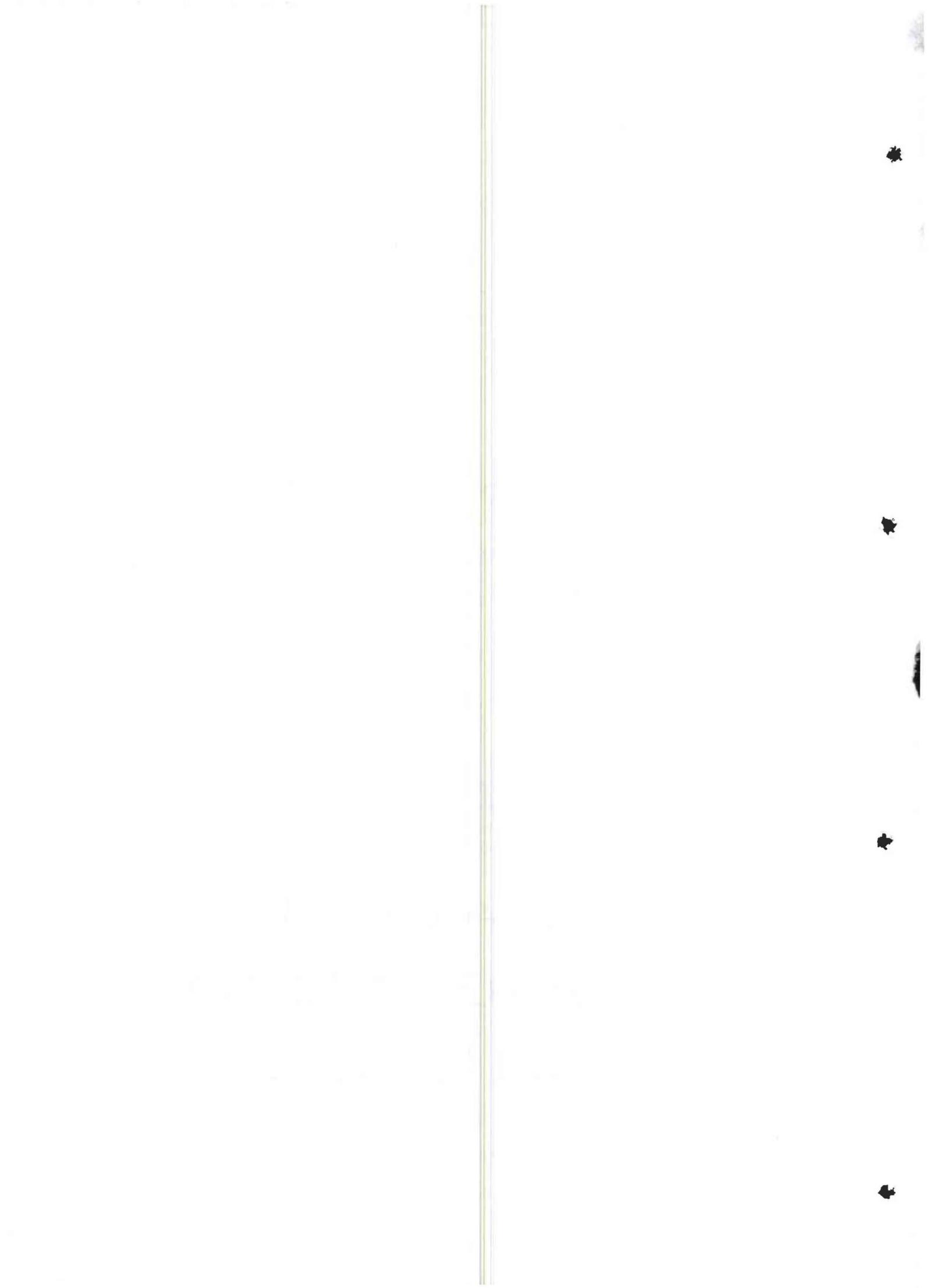
1885





capítulo 3

DESARROLLO
Y APLICACIÓN
DEL DISEÑO



3.1 diseño de los títeres

3.1.1. Diseño de estructuras de los títeres

Después de haber realizado un detallado estudio de la evolución y los tipos de títeres alrededor del mundo, y también dejar definidas las historias que pensamos desarrollar, es hora de iniciar con el diseño de los muñecos. Consideramos importante tener en cuenta los personajes que vamos a desarrollar, su valor dentro de la obra, y según esto, podremos definir el desempeño que tendrá el muñeco en sí.

Al pensar en el desarrollo de los títeres, hemos tomado en cuenta los elementos del tema, los artistas de la escuela quiteña, que nos parezca de mayor importancia para cada escena. Cada personaje representará en la obra su papel según la complejidad de los movimientos que pueda realizar, pues pensamos inapropiado que personajes de poca relevancia tengan movimientos extraordinarios, porque podría inclusive restar importancia a los personajes principales.

Hablando en términos generales, hemos tomado de las técnicas anteriormente analizadas aquello que consideramos más útil para nuestro proyecto, y presentamos algunas características que consideramos fundamentales para el diseño y desarrollo del muñeco:

- El muñeco debe tener un esqueleto de base, hecho de materiales como madera o plástico, con el fin de evitarle flacidez y movimiento sueltos, sin precisión. Este esqueleto deberá tener varias articulaciones, que permitirá un movimiento más real, pues las articulaciones serán definidas según los movimientos que necesite al personaje principal. Los movimientos en los que deberemos poner más énfasis será en el de las manos, brazos y cabeza. El mecanismo a utilizar será mediante varillas, que debe ir mezclada con el de pistolas para facilitar su uso y lograr que su manipulación no supere al de dos personas por muñeco, estas varillas no deben exceder los 20cm de largo, con



diseño de los títeres

el fin de darle precisión a los movimientos del muñeco. En cuanto a la cabeza, debemos lograr el movimiento de los ojos, las cejas y la boca, y según el material utilizado para esta, analizar la posibilidad de lograr movimientos de la frente para obtener algún tipo de arrugas en la cara. La cabeza será independiente del esqueleto antes mencionado, será intercambiable, ya que es el elemento que da la identidad a cada personaje, permitiéndonos la reutilización de un esqueleto para varios personajes. De igual manera, la cabeza tiene una estructura, en este caso de alambres soldados, donde se definirán los rasgos físicos principales de cada personaje.

- Tanto la estructura de la cabeza como la del cuerpo serán cubiertas con esponja, la cual será tallada para darle los respectivos detalles a cada personaje. Este recubrimiento será a modo de molde, en el cuál encajará el esqueleto, dejando los respectivos espacios para colocar los mecanismos de movimiento. Una vez encajado el esqueleto, se deberá encontrar un mecanismo de cierre que permita al muñeco moverse libremente sin el peligro que la espuma se abra dejando el esqueleto al descubierto. Como el cuerpo de espuma ya tendrá los rasgos característicos de cada personaje, se podría incorporar el vestuario a este mecanismo dejando armado el cuerpo con la ropa, evitando al manipulador armar pieza por pieza al muñeco, sino simplemente unir los moldes sobre el esqueleto y sellarlo. Sin embargo la ropa podría a su vez servir de seguro, por lo que toca realizar las pruebas respectivas con el fin de determinar qué método resultará más efectivo al momento de su manipulación.

Finalmente, al utilizar varillas como mecanismo principal se requiere que el manipulador se encuentre cerca del muñeco, por lo que hemos escogido el teatro de caja negra para su representación, para que el manipulador no sea visto y darle toda la importancia de la escena a los títeres, esto permitirá también incorporar a la escena manipuladores del entorno, quienes estarán encargados de aquellos detalles que el muñeco no podrá realizar para lograr mayor realismo. Estos detalles serán mediante varilla, pero su tamaño podría aumentar considerablemente porque no es necesaria tanta precisión.



diseño de los títeres

El tamaño aproximado que tendrán los muñecos será de 1.20m, para permitir al espectador visualizar la mayor cantidad de detalles de la obra, y facilitar la utilización de los mecanismos al manipulador; esta característica nos lleva a utilizar un escenario que contará con dos niveles, el normal donde se desplazarán las personas, y uno más alto para el títere, de igual manera para brindar comodidad al manipulador, quien no deberá estar agachado al nivel del títere, sino todo lo contrario.

Esta descripción estará sujeta a cambios, pues mediante el estudio de materiales y sobre todo la práctica con los mismos, las exigencias del teatro y los manipuladores que también deberemos analizar, obtendremos datos reales sobre las necesidades reales y las soluciones que daremos a los diseños que realizaremos a futuro.

3.1.2. Investigación de campo

3.1.2.1. Entrevista

Al iniciar nuestro proceso de investigación de campo fue necesario entrevistarnos con las personas que más conocen del tema en el medio para conocer mejor lo que piensan sobre los títeres. La primera persona que escogimos, fue uno de los que más ha influenciado a este teatro en todo el Ecuador, Fernando Moncayo.

LA RANA SABIA

Sr. Fernando Moncayo



- *Cuál fue su motivación para ingresar y mantenerse en el teatro de títeres por tanto tiempo?*

Cual sería la motivación? Porque lo que pasa es que yo primero incursioné un poco en la sociología, luego en las bellas artes. Yo estudié bellas artes en la universidad en Bogotá,



diseño de los títeres

yo soy de aquí, pero yo viví en Bogotá, entonces ahí conocí unos titiriteros, me gustó, lo llevé al campo, yo los llevé al campo a un proyecto de desarrollo comunitario que tenía en el campo. Lo llevé y me entusiasmo la forma tan fácil de relacionarse los títeres con el campesino, entonces me motivé a aprender. Me enseñaron ellos, me puse a hacer con ellos los títeres, y yo formé un grupo y ya seguí.

Básicamente era ese atractivo mágico que tiene el títere lo que más me entusiasmó.

- Desde su punto de vista como ha sido la evolución de los títeres en Ecuador?

Bueno aquí ha habido títeres esporádicamente desde la colonia, muy esporádicamente. Titririteros que pasaban por aquí y se quedaban dos o tres días en cada ciudad, presentaban sus cosas y se iban.

Y en una época estuvo Javier Villafañe también por acá, famoso titiritero italiano, en la década del cincuenta sesenta más o menos, y él hizo títeres y motivó a algunos que ahora son famosos, Miguel Donoso Pareja, por ejemplo el escritor, él hacía títeres, pero dice que dejó de hacer porque le seguían gritando en la calle: "Títere, títere, títere..." y no le gustó nada. Él había estudiado derecho pero no le gustaba litigar porque tenía que desahuciar a los que no pagaban los arriendos y todo, y esa era una tarea muy ingrata, él me contaba eso. Entonces se retiró y se puso a hacer títeres y claro, y pagaban en monedas en las escuelas así como todavía lo hacen. Y después cuando le gritaban: "Títere, títere..." ya no le gustó y se dedicó a la literatura. Escribió algunas obritas para títeres también.

Javier, motivó mucho acá a alguna gente, inquietó y toda la cosa, pero no ha habido un trabajo constante; hasta que creamos nosotros la Rana Sabia, empezamos a hacer una labor permanente desde el año 73 y a generar un público porque no había un público.



diseño de los títeres

- Pero, siempre han estado enfocados para niños estas obras?

No, no, no, no siempre. El teatro de títeres en la historia universal casi siempre ha sido para adultos mas bien, o mejor dicho para todo público. Entonces en títeres se han montado óperas, se han montado grandes clásicos de la literatura universal, de Shakespeare, de Moliere, se han montado en títeres, ósea para adultos.

El títere también ha sido en una época muy satírico, político, en la época del nazismo por ejemplo, los titiriteros alemanes criticaban a Hitler y a todo.

- Pero siempre ha sido una forma de expresar

Siempre ha sido una forma de rebelión contra el poder establecido, es que al muñeco le permiten decir lo que el actor no puede decir. Hay un margen de posibilidades para expresar y criticar lo que se quiere, criticar sin ser reprimido. Inclusive hay una anécdota de xxx, un famoso caricaturista alemán anti-nazi que hacía títeres también, enfrentaba a unos títeres contra los nazis y llevaron presos a los muñecos y a él no lo llevaron preso. Se llevaron presos a los muñecos. Algo así como lo que pasó con la guitarra de Jaime Guevara, que le cogieron presa a la guitarra y hubo manifestaciones para liberar a la guitarra, porque le dejaron ahí, pero sin instrumento, entonces les quitaron los instrumentos de crítica.

- Qué materiales que han utilizado, y de cual han sacado más provecho? Por qué?

Todos. Se utiliza de todo. Desde espuma, desde caucho- espuma la madera tallada, el papel con engrudo, el papel con engrudo es el más noble de todos porque te permite moldear y hacer cosas. El plástico, botellas de plástico, que son la base de muchos títeres, ósea, el material es infinito un poco, es infinita la gama de posibilidades, lo importante es



diseño de los títeres

que tú encuentres qué quieres decir, qué quieres expresar y en base a eso, haces.

- *Han utilizado materiales naturales?*

Claro. Naranjas por ejemplo, o cocos vaciados, o puedes usar muchas cosas, ya?

- *Y algún preferido de esos?*

No, no, no. De todo un poco.

- *Como consiguió el apoyo de UNIMA?*

No, es que UNIMA no. A mi me nombraron representante de UNIMA en el Ecuador. Yo no sabía, me nombraron sin saberlo. Cuando fui a México me contaron que yo era el representante, y entonces de ahí estoy vinculado a UNIMA, pero UNIMA no te da ningún apoyo ni nada. Te mandan una serie de boletines, te tienen informados de cosas, y nada más.

- *Y algún apoyo de instituciones nacionales? No han trabajado ni con Ministerios ni nada?*

Bueno, contratos no? Pero es como que te compran tu trabajo. Pero no es que un apoyo extra ni nada. Hace poco tuve un apoyo de la Embajada Alemana, eso si, del Embajador de Alemania que me ayudó a restaurar el techo del taller que se estaba cayendo, él me dio una pequeña colaboración económica y pudimos reparar los techos. Pero de ahí no ha habido nada nunca.

- *Ósea que no hay mucho apoyo para el teatro*

Cero. Pero nosotros además no hemos pedido. Hay gente que pide, que solicita y anda



diseño de los títeres

atrás de los políticos y les resulta alguna cosa, pero nosotros no, ni vamos a estar detrás de nadie y ni ha habido el ofrecimiento espontáneo de nadie. Ha habido momentos coyunturales digamos, te ayudan a un montaje, pero luego es como que te ayudan a hacer un montaje y luego lo presentas y te están pagando todo eso.

Ha habido casos, por ejemplo ha habido grupos que han recibido del Congreso tres cuatro años una mensualidad.

- Y para estos eventos culturales que hacen en Quito, les contratan?

Si, a veces si, a veces no. Digamos ahora en agosto mes de las artes no estuvimos en nada, y en las fiestas del 6 de diciembre tampoco estuvimos en nada, ósea no siempre, no? Pero no son apoyos, es que te están comprando tu trabajo, es como decir: "sr. carpintero hágame esta mesa y le pago" es decir estoy recibiendo un apoyo, no, le están pagando su trabajo. Y a veces mal pagado.

Nosotros trabajamos mucho con peatonización eso sí. Con el programa de peatonización del Municipio, ellos a cada rato nos contratan y presentamos, pero no es un apoyo es un contrato de trabajo.

- Han realizado proyectos con otros grupos que trabajen con títeres, tanto nacional como internacionalmente?

Si, si, si, si hemos hecho. Hemos hecho montajes conjuntos con Lunasol, que yo me acuerde, con títeres otro grupo un poco La Serpiente Emplumada de Alejandro Joel que ahora está en El Salvador y si hemos hecho cositas aunque no me acuerde de todo.

- Y beneficios de trabajar con otros grupos de teatro?

Claro, es bueno porque vas intercambiando experiencias y te vas ajustando. Con el Teatro



diseño de los títeres

La Puerta de Argentina también, también Alcoleas con él también hemos trabajado. Es bueno porque cada uno trae experiencias, ideas, y es bonito.

De hecho, hicimos un montaje bien grande, que se llamaba 1822, Crónica de una Batalla, una obra que escribí yo y dirigí yo, y montamos pantomima con Pepe Vaca, se montó con danza con Wilson Pico, con grupo de teatro y títeres que era el Saltamontes que dirige María Escudero. Ese espectáculo que se montó fue muy grande.

- Considera que el diseño de objetos pueda ofrecer facilidades al teatro de títeres? Como?

Claro, verás. Ponte, entre las metodologías que utilizamos en los talleres es que tú tienes un objeto y tu en base de eso diseñas tu títere, partes de lo que te da la naturaleza, los desechos industriales, ósea, tu tienes ahí y en base a eso elaboras tu muñeco, haces el diseño en base a lo que tienes, al objeto que tienes. Ahí tu desarrollas la creatividad alrededor de eso, entonces hay botellas que tiene una forma así y en base eso piensas como puede ser el muñeco. Pero eso también en relación al personaje que es y toda la cosa. No es simplemente de la forma haces otra forma, sino que esa forma corresponda a tu concepto del personaje, de quién es ese, qué hace.

- Que recomendaciones tiene para los nuevos grupos que deseen integrarse al teatro de títeres?

Primero que sean críticos independientes, que investiguen permanentemente, que sueñen mucho, que piensen que es factible construir una sociedad diferente, que el arte colabore mucho a crear seres humanos distintos, que pongan empeño, que no se asusten a los primeros obstáculos ni nada, sino que continúen haciendo.

El arte es maravilloso, el arte es la única posibilidad de ser dioses, los únicos dioses



diseño de los títeres

que existen somos los artistas realmente, porque nosotros creamos de la nada una realidad única, y muchas veces irrepetible, única. Entonces un pintor hace un cuadro y es único ese cuadro, no hay otro. Y puedes unir los elementos más dispares de tu vida, tus problemas personales con un paisaje que viste en la China y con el Cotopaxi, los metes, los juntas, ya? Con un recuerdo de la infancia, unos muñecos, muñeca, lo que sea, y puedes juntar, juntar mundos y convertir una realidad única, también una obra de teatro, de títeres, entonces es un poco eso.

El ser artista es una posibilidad increíble de transformación de la sociedad y del ser humano.

- *Qué piensa sobre el teatro de títeres para adultos?*

El teatro de títeres se fue convirtiendo en casi una expresión solamente para niños, entonces en ese sentido es un fenómeno muy americano, bueno europeo también, de occidente digamos, porque en los pueblos orientales, digamos Indonesia, en China, los títeres son todos para adultos, y sobre todo son cotidianos. En Indonesia la gente ve una obra de títeres todos los días, a veces como ir a misa van a los títeres, porque hay títeres sagrados, títeres profanos, entonces hay gente que asiste, a través de los títeres se conecta con muchas otras cosas.

Entonces hay mucho títere para adultos, pero en occidente desde que se metió con la escuela y se demostró la eficacia para llamar la atención de los niños y la participación y la creatividad de los niños, entonces se fue convirtiendo casi en una cosa inminentemente infantil, pero es de toda la historia de la humanidad ha sido siempre para todo público

- *Claro, de ahí salió nuestra tesis, que un día en una clase de historia del arte estábamos viendo sobre el Bunraku, entonces nos pusimos a pensar que por qué tiene que estar*



diseño de los títeres

conceptualizado

El Bunraku es para adultos

- Claro, que por qué tiene que estar conceptualizado aquí para niños si puede tener un gran crecimiento que aquí no se ha dado

El Bunraku sigue dando en el Japón, es lindísimo. Tres manipuladores, a veces hasta más. Ustedes si vieron, han visto Bunraku, una película sobre eso y todo. Buenísimo. Entonces un poco, de tener la posibilidad de las inmensas variantes que hay sobre el teatro de títeres.

3.1.2.2. Encuestas

A) Las encuestas se realizaron, más adelante del proceso de elaboración, a 20 personas adultas entre 15 y 50 años. Con el fin de conocer las opiniones y expectativas del público adulto frente a un teatro de títeres:

ENCUESTA

Edad:

Sexo:

1. Le gusta el teatro de títeres?

2. Piensa usted que el teatro de títeres en Ecuador está enfocado a:

Adultos

Adolescentes

Niños



diseño de los títeres

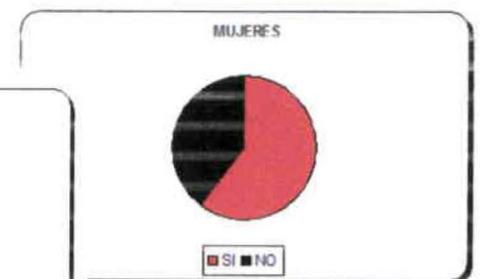
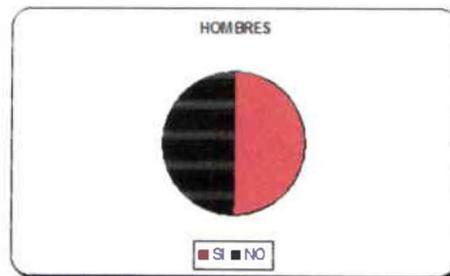
Todo público

3. Que temas piensa que se podría abarcar en un espectáculo de títeres para adultos
4. Considera usted que en el Ecuador el teatro de títeres puede ser un medio de difusión de nuestra cultura?
5. Piensa que con temas indicados y un enfoque adecuado el público adulto ecuatoriano estaría dispuesto a asistir a las obras continuamente?
6. Piensa usted que por la falta de publicidad el teatro de títeres en el Ecuador se ha visto afectado y no se ha desarrollado como en los demás países del mundo, donde es un medio de comunicación importante?
7. Cree que el diseño pueda servir de apoyo al teatro de títeres en nuestro país?
8. Cree que con el diseño de muñecos novedosos e innovadores los títeres puedan tomar un nuevo rol en este tipo de teatro dentro del Ecuador?

B) RESULTADOS

1. Le gusta el teatro de títeres?

	MUJERES	HOMBRES
SI	6	5
NO	4	5



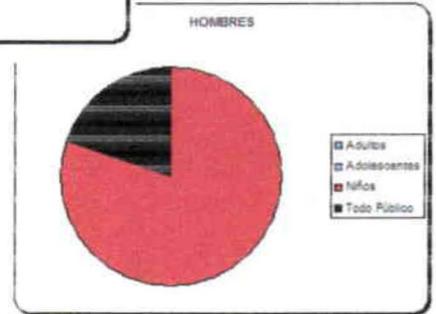
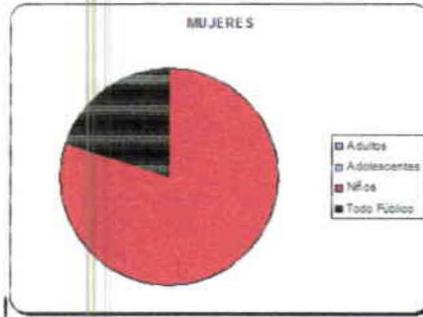
Con los resultados observamos que es muy dividida la opinión acerca de los títeres. A algunas personas les gusta, pero a otras no, porque piensan que los títeres son una etapa de la infancia y tienen muy arraigado el concepto de niño-títere.



diseño de los títeres

2. Piensa usted que el teatro de títeres en Ecuador está enfocado a:

- Adultos
- Adolescentes
- Niños
- Todo público

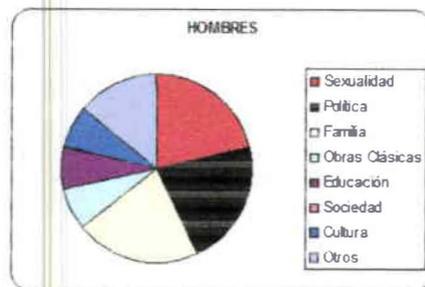
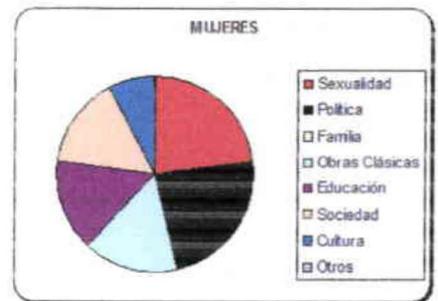


	MUJERES	HOMBRES
Adultos	0	0
Adolescentes	0	0
Niños	8	8
Todo Público	2	2

Los encuestados contestaron con seguridad que el teatro de títeres es totalmente infantil, y las personas que respondieron que es enfocado para todo público, son padres de familia que acompañan a sus hijos a estas obras de teatro. Con estas primeras preguntas pudimos concluir que el público adulto no está familiarizado con el concepto de títeres para adultos.

3. Que temas piensa que se podría abarcar en un espectáculo de títeres para adultos

	MUJERES	HOMBRES
Sexualidad	3	3
Política	3	3
Familia	0	3
Obras Clásicas	2	1
Educación	2	1
Sociedad	2	0
Cultura	1	1
Otros	0	2

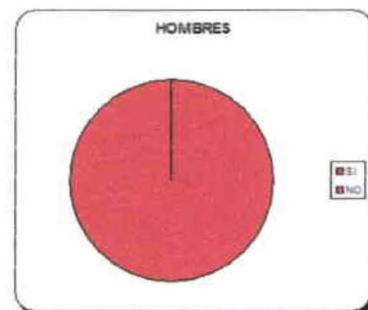
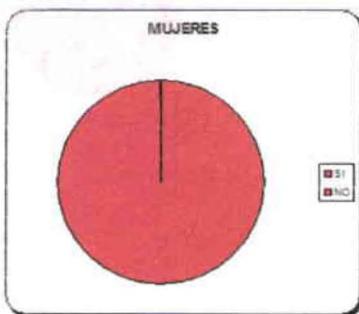


diseño de los títeres

Esta pregunta nos sirvió mucho para observar que temas son los que esperaría un adulto de una obra de teatro de títeres enfocada a ellos.

4. Considera usted que en el Ecuador el teatro de títeres puede ser un medio de difusión de nuestra cultura?

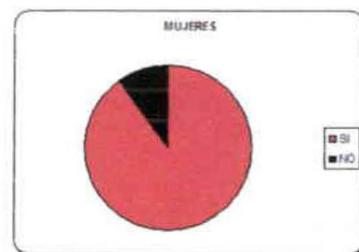
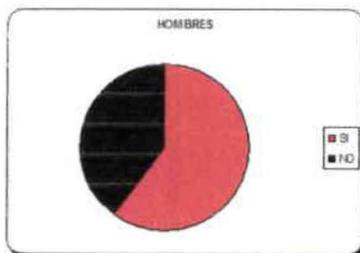
	MUJERES	HOMBRES
SI	10	10
NO	0	0



Todos los encuestados respondieron que este sería un buen medio de difusión de nuestra cultura, respuesta que respalda nuestro proyecto. Sin embargo tendríamos que analizar la manera de enfocarlo para que sea un proyecto innovador y pueda trascender de un simple modismo.

5. Piensa que con temas indicados y un enfoque adecuado el público adulto ecuatoriano estaría dispuesto a asistir a las obras continuamente?

	MUJERES	HOMBRES
SI	9	6
NO	1	4



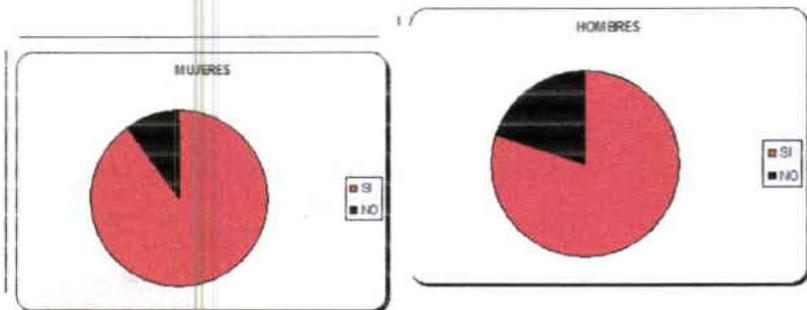
Existe distintas opiniones acerca del teatro de títeres enfocado para adultos, algunos encuestados están totalmente cerrados a este tipo de teatro y otros dicen que en general en el Ecuador no existe una cultura teatral por lo que así se hagan cambios, el público no va a responder.



diseño de los títeres

6. Piensa usted que por la falta de publicidad el teatro de títeres en el Ecuador se ha visto afectado y no se ha desarrollado como en los demás países del mundo, donde es un medio de comunicación importante?

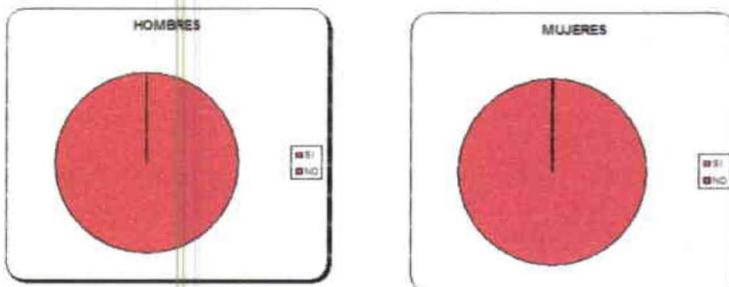
	MUJERES	HOMBRES
SI	9	8
NO	1	2



Nuevamente las personas recalcaron en este punto la falta de interés por el teatro en general, ya que la gente no está acostumbrada a asistir a las obras teatrales comúnmente. Y no atribuyen únicamente a la falta de publicidad este desinterés por parte del público.

7. Cree que el diseño pueda servir de apoyo al teatro de títeres en nuestro país?

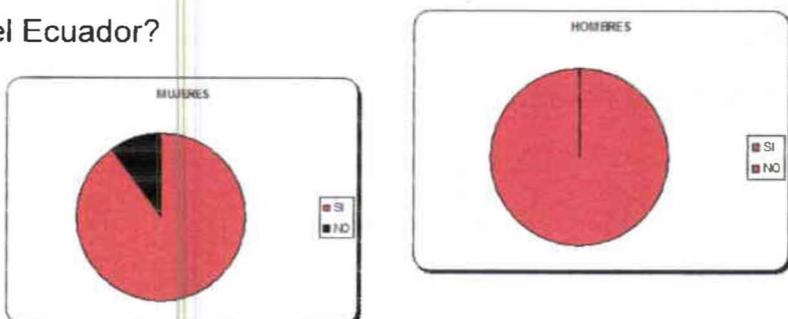
	MUJERES	HOMBRES
SI	10	10
NO	0	0



Todos los encuestados están de acuerdo que el diseño puede ser uno de los medios para apoyar al teatro de títeres en nuestro país, tanto gráfica como industrialmente.

8. Cree que con el diseño de muñecos novedosos e innovadores, los títeres puedan tomar un nuevo rol en este tipo de teatro dentro del Ecuador?

	MUJERES	HOMBRES
SI	9	10
NO	1	0



diseño de los títeres

Las mayoría de personas creen que con la mezcla de diseño y tecnología, este teatro podría empezar a ser tomado en cuenta. Esto apoya al proyecto, ya que sabemos el alcance que tiene el teatro de títeres en otros países y en el Ecuador nunca se ha explotado el verdadero potencial que este teatro brinda.

3.1.2.3. Materiales del medio

Para proceder al desarrollo de nuestros títeres, era indispensable conocer sobre los materiales que utilizan actualmente los diferentes grupos de teatro. Para iniciar nos reunimos con algunas personas que han trabajado con títeres durante varios años y también asistimos a varias obras.

En un inicio se contactó a Franklin Rosero, el creador del Museo Interactivo Dinosaurios de La Carolina. Ha trabajado con títeres elaborados en esponja tallada y sus muñecos más grandes están hechos en látex, sin embargo uno de sus consejos fue el de no utilizar este material para teatro de títeres, pues este debe ser utilizado cuando se deseen realizar detalles, y en el teatro en general, el uso de detalles es mínimo debido a la distancia del espectador al escenario, por lo que sería un desperdicio. Luego asistimos a la obra "Cuéntame un cuento" de La Rana Sabia, obra infantil que utiliza varias técnicas, pues este grupo heterodoxo utiliza los materiales y las técnicas según lo que deseen expresar. La obra contaba con varios personajes, los cuales estaban elaborados en esponja, papel, globos y tela. También visitamos a Adriana Oña, quien ha trabajado aproximadamente treinta años con títeres y al igual que Fernando, no tiene un material definido, por el contrario, utiliza aquel que le permita darle las características que necesite el personaje para la obra que vaya a representar. Otra obra "El Generalito. Prohibido prohibir" del Teatro 4 Elementos, representado por el argentino Alfredo Muzaber crea a sus personajes desde la esponja tallada, ya sean personajes grandes o pequeños. Finalmente, una de las obras que más relevancia ha tenido, es la obra "Viejos" del Titiritero de Banfield, tanto para el teatro de títeres presentado en la



diseño de los títeres

ciudad, como para nuestro proyecto, pues es el primer espectáculo de títeres para adultos. Las técnicas utilizadas son variadas, pero el material es principalmente la esponja tallada para todos los personajes, incluso aquellos que superaban los dos metros.

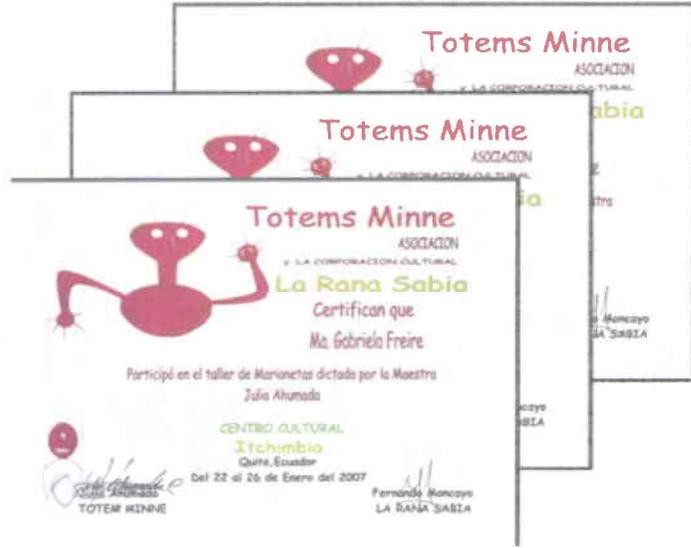
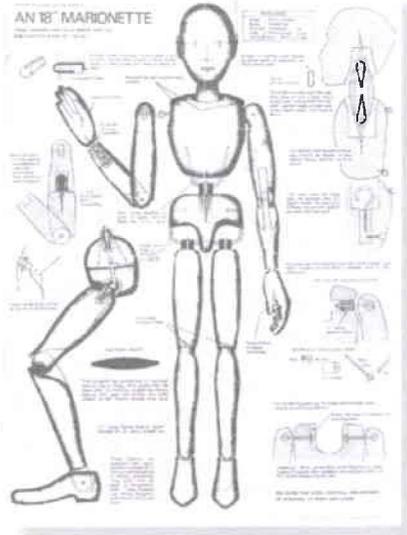
Durante el tiempo de esta investigación se presentaron dos grandes oportunidades que enriquecieron el trabajo. El primero fue un Taller de Marionetas dictado por Julia Ahumada, chilena radicada actualmente en Suecia, experta en marionetas, pues ha dedicado la mayoría de su vida a la creación y manipulación de estas.

El taller duró una semana donde aprendimos la

elaboración de una marioneta de cruceta inglesa con nueve hilos. Los materiales que se utilizaron para crear las marionetas fue balsa para el cuerpo, cuerda para unir las piezas, esferas de espuma flex cubiertas de papel maché para la cabeza, escayola para el acabado, y clavos y cáncamos para el armado.



diseño de los títeres



La segunda oportunidad que se presentó fue el III Encuentro Internacional de Maestros y Escuelas de Teatro, evento organizado por la Universidad Central del 25 de marzo al 1 de abril. Se realizó un taller con el colectivo mexicano Gente, quienes además participaron en el Encuentro con la obra de teatro Ananké, utilizando títeres de esponja, máscaras de papel maché, y guiñoles. El taller consistió en integrarse con el mundo de los títeres, las necesidades tanto de los manipuladores como del muñeco. Al ser diseñadores, nuestro trabajo no consiste únicamente en crear un objeto, si no en saber cuales son las necesidades del medio para poder diseñar productos útiles para el grupo objetivo, por lo tanto este taller dictado por Cecilia Andrés y Rogelio Luna fue de gran utilidad para los procesos de elaboración que serán explicados posteriormente.

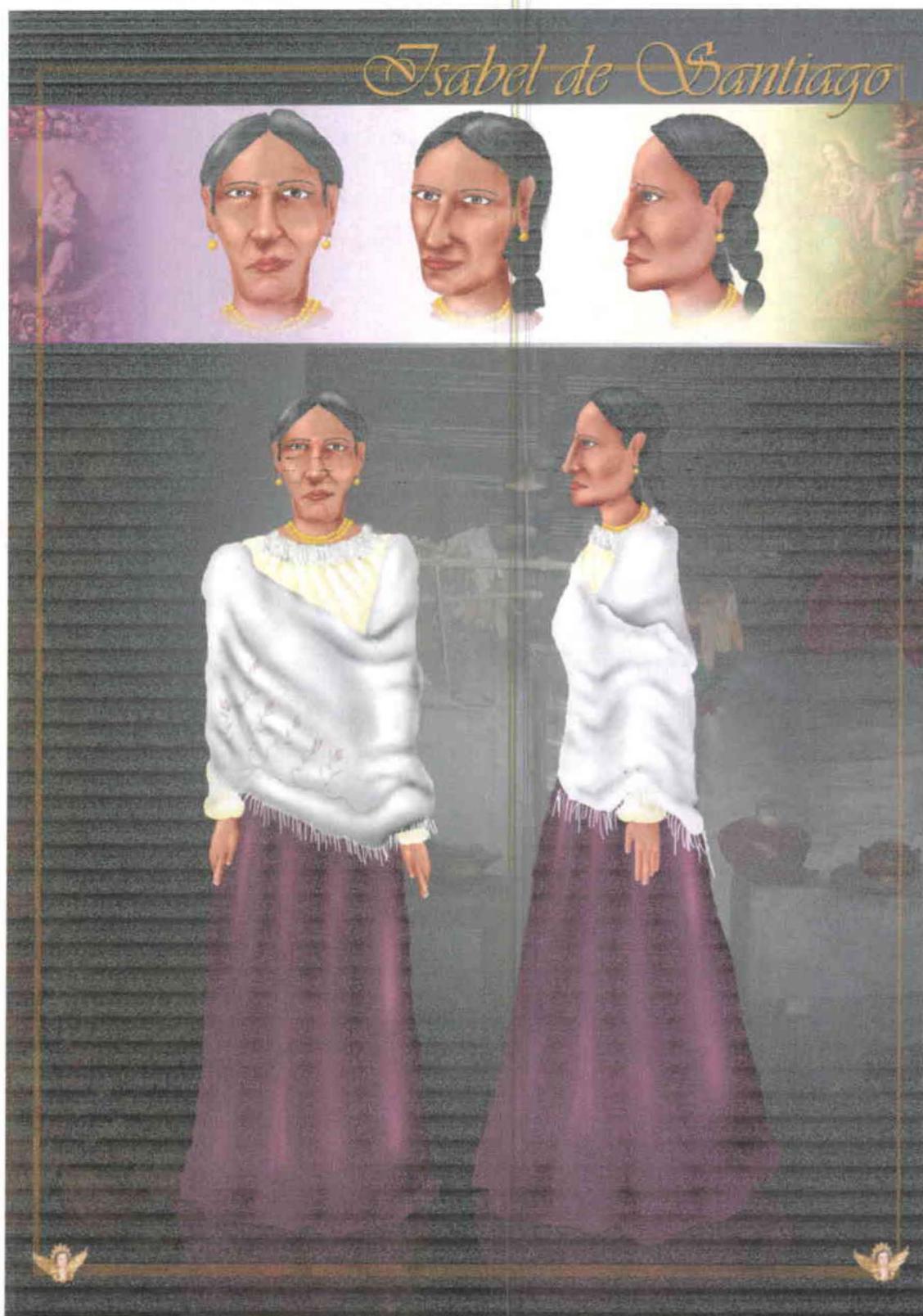


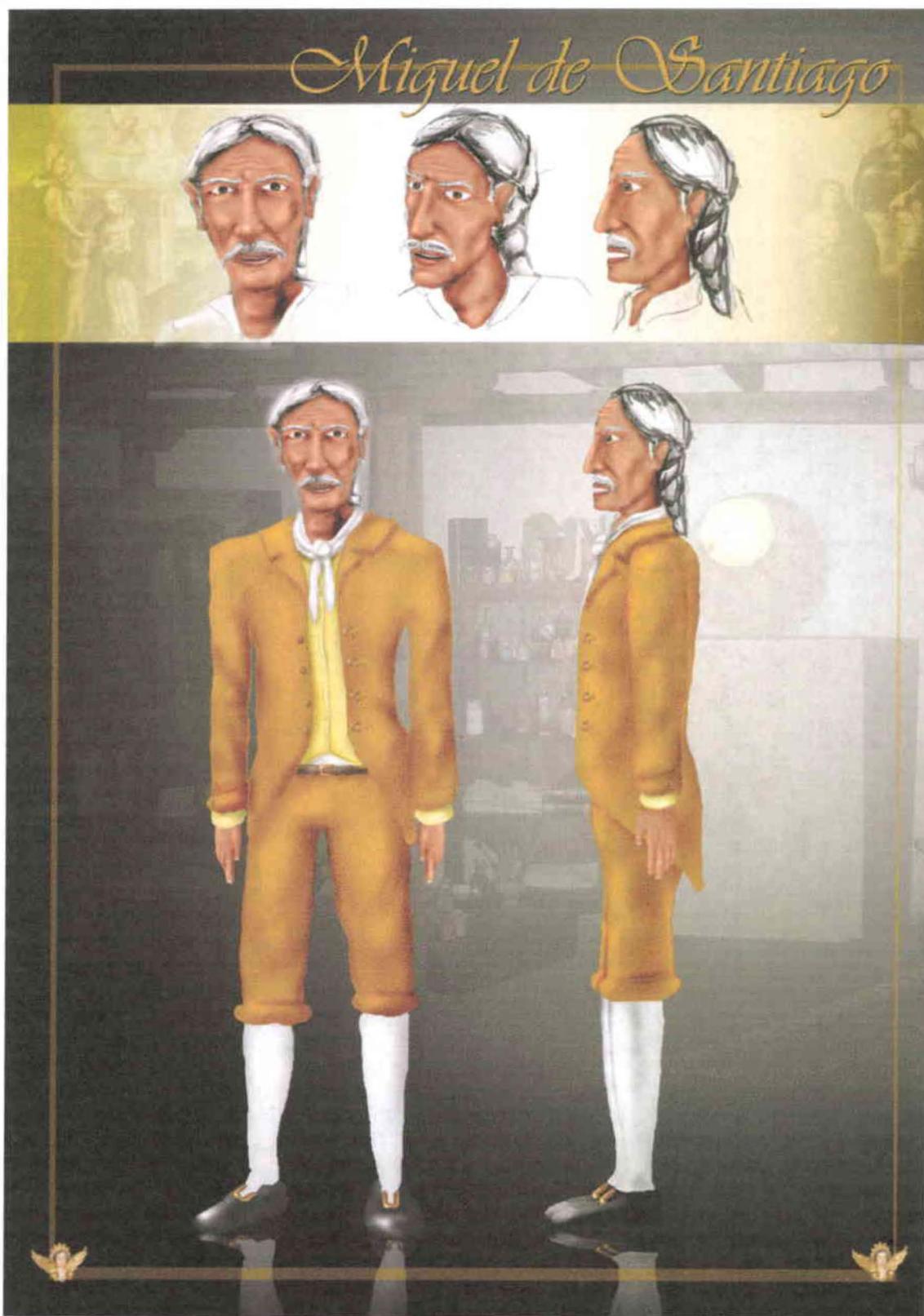
diseño de los títeres

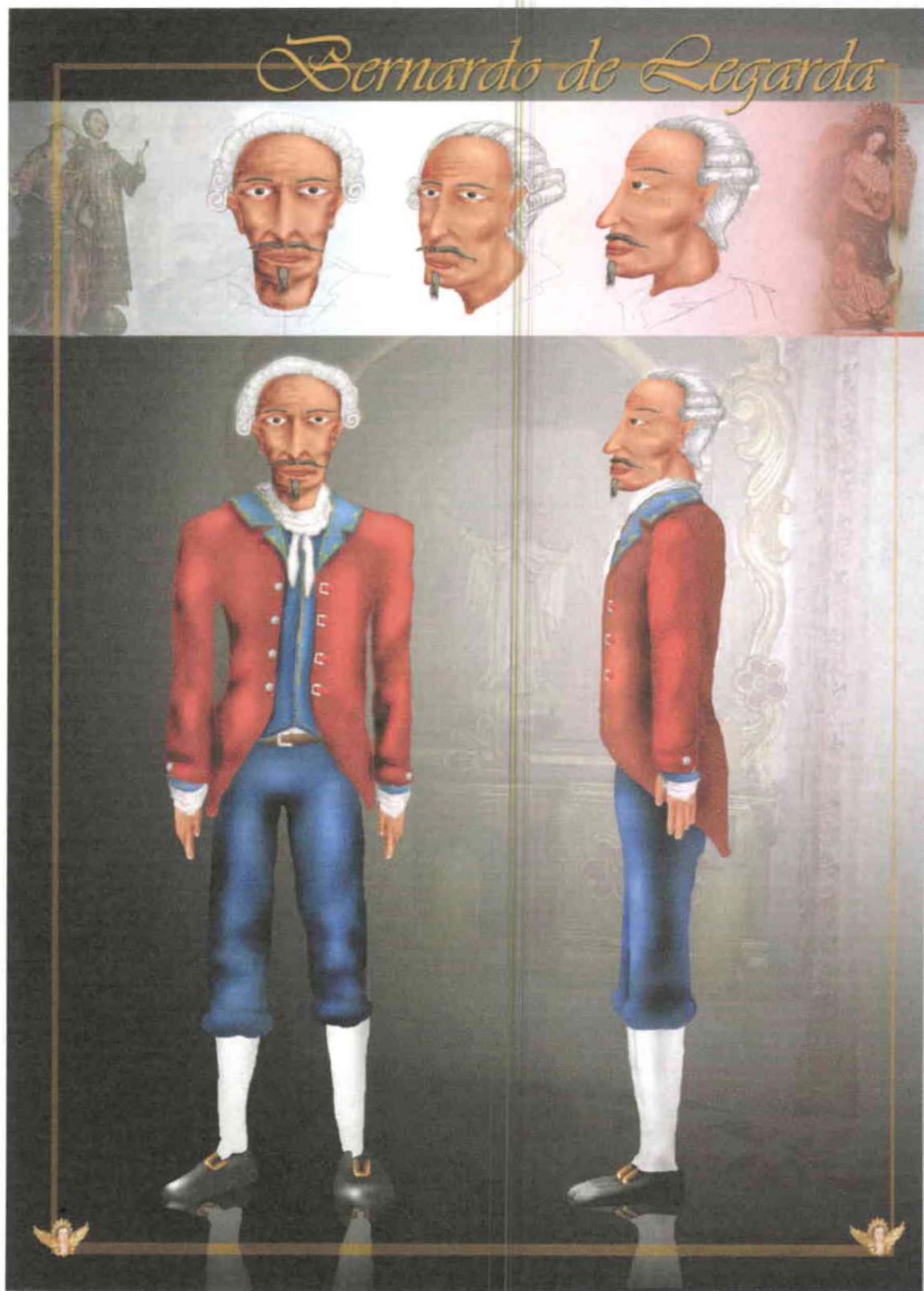


Esto nos ayudó en nuestro proceso creativo, del cual se obtuvieron los siguientes resultados.

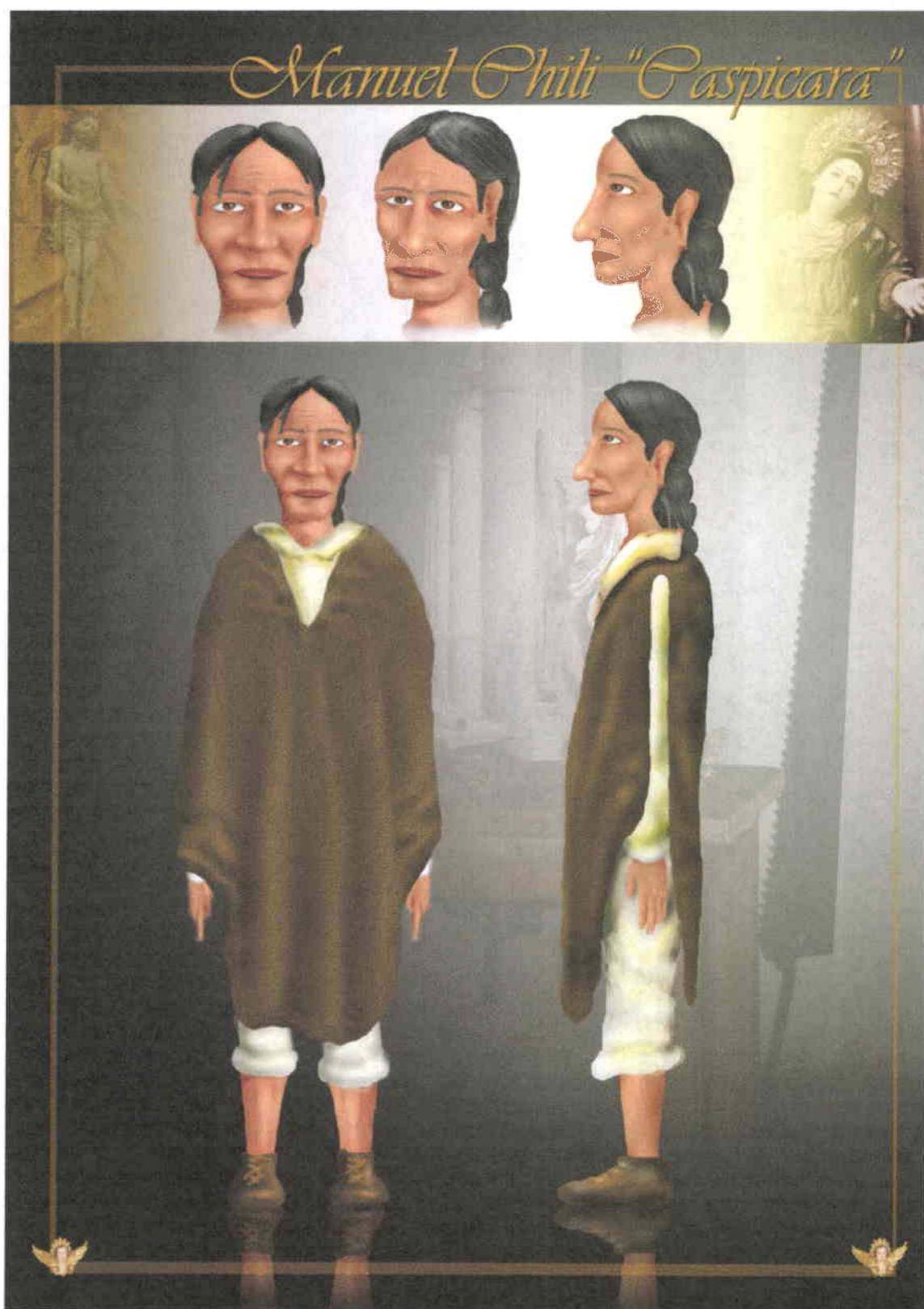








diseño de los títeres



diseño de los títeres



diseño de los títeres

3.1.4. Proceso de elaboración del cuerpo

Después de compenetrarnos con el medio, concluimos que el teatro de títeres en el país tampoco ha desarrollado una técnica en cuanto al uso de materiales, pues se utiliza todo aquello lo que el mercado ofrece, haciendo que sean las obras y los personajes los que se adapten a lo ofertado. Si bien es cierto que cada personaje tiene sus propias características, no es una regla el tener que buscarle un material específico. Por lo tanto al realizar la investigación de materiales, decidimos buscarlos de todo tipo, haciendo pruebas y seleccionando aquellos que nos brinden una mejor calidad, resistencia, y que por el contrario de los métodos usados por los titiriteros, usar un material que pueda acoplarse a las necesidades y características del personaje.



Se decidió empezar por el cuerpo, ya que retomando la hipótesis planteada, es el elemento unificador, la base sobre la que se realizará la personificación. Como se explicó, pensamos en la posibilidad de una estructura interna y escogimos materiales que nos pudieran facilitar su construcción. Inicialmente planteamos el uso de

carrizo o tubos de PVC. Las principales características que vimos en estos materiales que nos fueran útiles para elaborar el esqueleto son su poco peso, bajo precio, resistencia, fácil manipulación y su forma cilíndrica, pues esto nos permitiría utilizar mecanismos de movimiento internos que no estuvieran a la vista.

Iniciamos realizando todo tipo de mecanismos, tanto para probar el material, como para saber cuales eran sus requerimientos. Se



Diseño de los títeres

simularon rodillas, piernas y brazos mediante cortes, incrustaciones de piezas que mantuvieran fijas las partes de la pierna, y por último utilizamos un hilo que fuera por el interior del carrizo y del PVC para unir estas piezas, y en la unión de las articulaciones se usaron bolas de plástico, utilizadas comúnmente como mullos. Esta última solución le dio a las partes un movimiento más limpio y evitó roces entre las mismas.

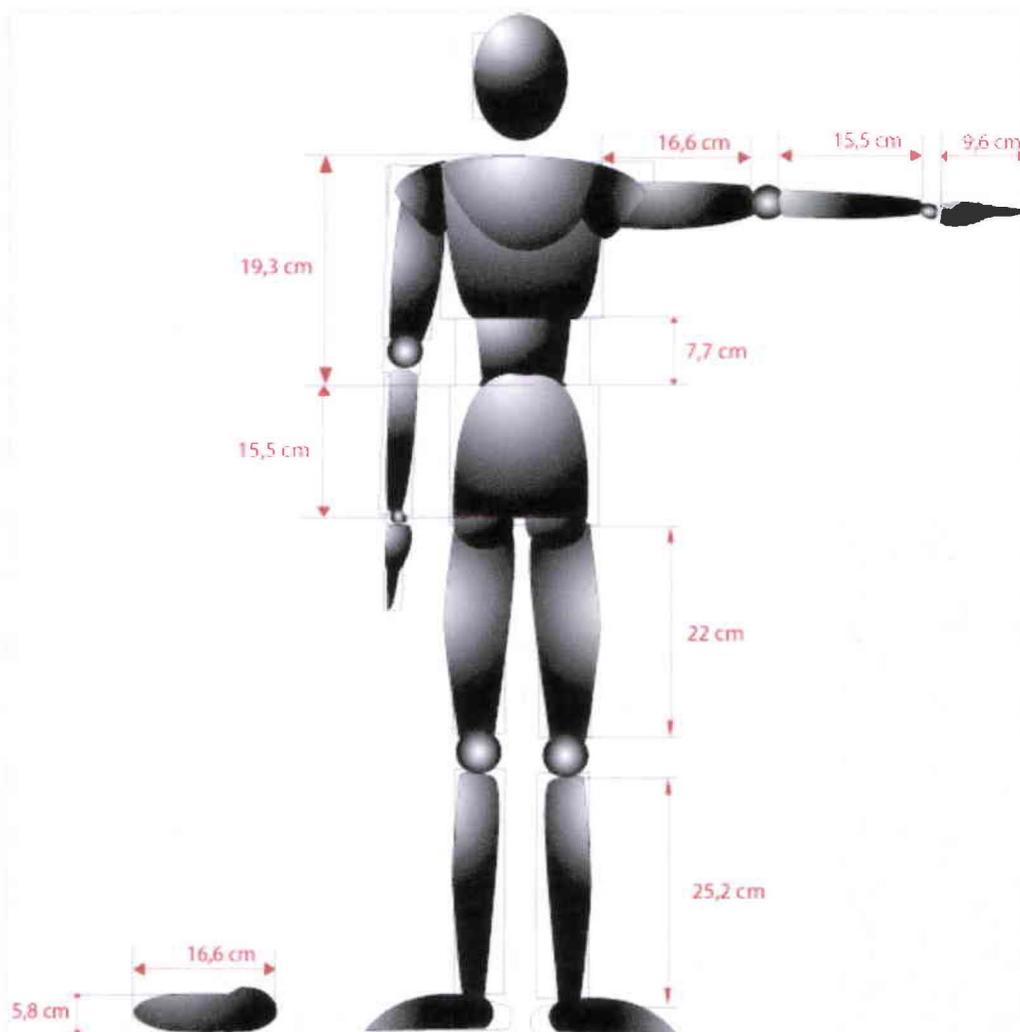


Una vez escogido el mecanismo, procedimos a darle las dimensiones a nuestro muñeco. Como estaba definido anteriormente, su estatura iba a ser de un metro veinte centímetros. Para darle la proporción de una persona real, se tomó en cuenta las dimensiones del maniquí de arte y las



diseño de los títeres

adecuamos a la altura establecida mediante regla de tres. A continuación se presentan las medidas obtenidas para la realización del primer modelo:



Al tener el esqueleto definido, teníamos que dedicarnos al relleno del cuerpo, al material utilizaríamos para darle volumen al cuerpo. Como se había determinado que la manipulación del muñeco sea a más altura que el piso y tenía que ser cargado por los actores, el muñeco debía ser liviano. Por estas razones escogimos como material de prueba, la esponja gris.



diseño de los títeres

La esponja ha sido utilizada por la mayoría de los grupos de títeres, sin embargo se utiliza a partir de bloques y se lo talla hasta darle la forma del personaje. Nosotros decidimos utilizar planchas de esponja gris, por ser un material que nos iba a dar la posibilidad de moldearla a la forma que deseemos, su poco peso, su flexibilidad y resistencia, pues por otras experiencias,



las demás esponjas se rompen después de algún tiempo de uso. Luego utilizamos las dimensiones obtenidas de los anteriores cálculos y dibujamos la silueta del cuerpo sobre una plancha de 4cm, la cortamos y la partimos por la mitad para insertar el esqueleto interiormente. Una vez ubicadas



las piezas, se cosieron los bordes para darle un acabado cilíndrico y volumen al cuerpo. Sin embargo al probar en otro modelo el mismo proceso, nos dimos cuenta que la esponja no iba a resistir la costura, por lo que nos tocó buscar otro método. El pegamento más utilizado para la esponja es el cemento de contacto porque es realmente fuerte, le da precisión y una vez pegadas las piezas, no se pueden volver a separar. Estas características nos permitieron pegar a la esponja esta vez no por el interior como estaba en la costura, si no por el borde lateral, lo que le dio una mejor apariencia al cuerpo, pues se

disimulaba el corte de la esponja y le daba aún más volumen.

En cuanto al manejo de la mano, analizamos también lo planteado en la hipótesis sobre usar mecanismos de pistolas para el movimiento de las manos, especial interés se puso por su complejidad tanto para su creación como para los manipuladores. De este análisis y del estudio de los personajes, quienes por ser artistas era esencial que le diéramos mayor expresión a uno de sus



diseño de los títeres

elementos, sus manos. Retomamos el estudio de las tipologías y decidimos practicar con la técnica del marotte. Planteamos que solamente se introduciría la mano del manipulador al nivel de la muñeca del personaje, obteniendo finalmente lo que buscamos, que el actor transmita la expresividad del personaje por medio del muñeco.

Empezamos a practicar con el muñeco y se fueron agregando cortes al cuerpo con el fin de facilitar algunos movimientos.

Este era también el tiempo de probar el funcionamiento de las estructuras de carrizo y PVC, para determinar cuál de las dos nos iba a brindar un mejor resultado. En un inicio ambas estructuras se desenvolvían sin mayor problema, sin embargo al colocarle dentro de la esponja surgió en el modelo que llevaba la estructura de PVC un ruido en las articulaciones, que provenían del roce



del PVC con las bolas de plástico. Pero consideramos que no era un problema grave y que se iba a poder solucionar posteriormente. También surgió la necesidad de colocar peso en los pies, porque los cuerpos mostraban inestabilidad a pesar de la estructura. Se puso estuco como prueba para observar los resultados y luego colocar ya sea arcilla o yeso dentro del carrizo o el PVC. Al ponerle estos pesos mejoró

y facilitó su manipulación. Luego retomamos el problema de las estructuras, decidir cuál sería la indicada para utilizar, cuál le daría mayor estabilidad al muñeco, pero de igual manera tenga facilidad de manipulación al actor. Se practicó varias veces haciendo caminar a los muñecos para poder determinarlo, hasta concluir que el que mejores resultados ofrecía era el de carrizo. Se decidió esto principalmente porque a pesar de ambos materiales ser livianos, el carrizo era apenas más pesado



diseño de los títeres

que el PVC y ayudaba notoriamente a la estabilidad junto con el peso de los pies. También le daba más volumen al cuerpo y no realizaba ningún sonido en sus articulaciones, aunque posteriormente se eliminó el uso de las bolas plásticas porque se observó que no había mayor diferencia al utilizar únicamente la cuerda que unía a todas las piezas, pues de le daba la misma movilidad.

Se había planteado para el movimiento de los pies varillas, sin embargo, analizando esta opción concluimos que no iba a ser posible, porque a menos que el piso del muñeco estuviera lo suficientemente alto como para que una persona lo manipule cómodamente desde abajo, iba a ser muy complicado para el manipulador. Se optó buscar nuevas soluciones.

Decidimos intentar el uso de crucetas, como se manipula a una marioneta, pero únicamente para las extremidades inferiores. Se buscó los puntos que permitirían la correcta manipulación y movimiento de las piernas. En el primer intento se colocó en las rodillas y la punta de los pies, directamente a las uniones de la estructura interna. Esta ubicación le dio el movimiento que

buscábamos, pero surgió un problema de movimientos descordinados entre las piernas. Analizando el modelo, descubrimos que se provocaba por la irregularidad del primer dibujo sobre la esponja, y los cortes igualmente irregulares. Después de esto, surgió la necesidad de crear un modelo



diseño de los títeres

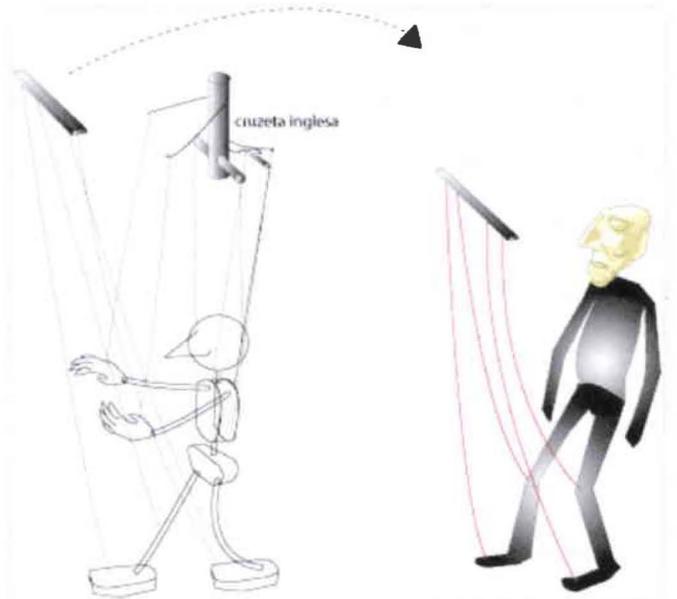
base sobre el cual se iban a crear cuerpos. Esta vez tomamos las dimensiones del libro de Panero adaptándolas con el método anteriormente planteado. Hicimos una plantilla con las dimensiones obtenidas, y creamos un cuerpo más regular y proporcionado, solucionando este problema.

Fue en este punto del proceso creativo donde asistimos al curso dictado por la chilena Julia Ahumada, que nos sirvió como base para hacer una simplificación de la cruceta que estábamos utilizando, pues las marionetas de cruceta inglesa utilizan también una pieza destinada únicamente al movimiento de piernas y pies.

Como resultado de todo este primer desarrollo del cuerpo obtuvimos un modelo el cual satisfacía las primeras necesidades planteadas. Tanto la investigación como el estudio del medio enriquecieron



esta primera parte, dando resultados satisfactorios sobre el movimiento, la estabilidad y la manipulación. Teníamos un modelo el cual faltaba pulir algunos detalles, como por ejemplo facilitar el transporte del muñeco sobre todo por la cruceta, que es uno de los elementos más complicados de una marioneta, pues si no se tiene el cuidado necesario, se enredan fácilmente, por lo que le colocamos al muñeco aros de alambre en las rodillas y pies que servirían para la sujeción de los ganchos ubicados en los hilos atados a la cruceta. Así lográbamos transportar el muñeco sin hilos, y colocarlos nuevamente cuando se fuera a utilizar el muñeco.



diseño de los títeres

Hasta el momento todo el trabajo se realizó mediante pruebas del grupo de trabajo. Por lo que era el momento de relacionarnos con el grupo de teatro, quienes serían los directos usuarios de nuestro diseño. Fue a esta altura del trabajo que surgió la oportunidad de participar en el III Encuentro de Maestros y Escuelas de Teatro con el taller de Cecilia y Rogelio. Presentamos el diseño del cuerpo tanto al grupo de estudiantes como a los titiriteros profesionales, quienes en varias prácticas hicieron algunas observaciones que no habíamos tomado en cuenta. Estábamos concientes que iban a surgir varios cambios, pues hasta este punto el trabajo había sido únicamente de los diseñadores, y no aplicado a los usuarios. Por esta misma razón estábamos abiertos a los cambios que iban a sugerir sobre el modelo presentado.

Surgieron muchas modificaciones del modelo inicial, tomando en cuenta algunas sugerencias dadas en el taller. Inicialmente no fue fácil aceptar todos los cambios que plantearon, por lo que tuvimos que realizar una selección minuciosa de sus propuestas y hacer los cambios necesarios para mantener nuestro objetivo de presentar un diseño innovador y aplicable en escena.



La primera observación fue la planicie del muñeco, su falta de volumen para simular un cuerpo humano. Por lo que se optó crear cilindros de esponja mediante dobleces y cortes, que proporcionó firmeza y volumen al todo el cuerpo. Al realizar este cambio, ya no era necesario utilizar la plantilla, por el contrario, cada parte debía ser independiente para poder darle su forma. Esto también permitió eliminar el uso de la estructura interna, pues estas nuevas piezas tenían el mismo uso que el esqueleto, pero incluido el

volumen y una mayor facilidad de movimiento. Nuevamente teníamos que buscar qué mecanismos usar para las articulaciones. Se decidió hacer pruebas con tela en la parte delantera y trasera de



diseño de los títeres

las piezas a unir, simulando los ligamentos del cuerpo humano con el fin de obtener movimientos más reales.



También se eliminó la cruceta, pues si bien le daba un buen movimiento al muñeco, tenía algunos problemas, pues el manipulador debía tener el brazo sobre el muñeco para no obstaculizar al otro manipulador, lo cual sería también incomodo para él. Pero su principal inconveniente surgió



con la iluminación del escenario y la puesta en escena, pues las luces superiores crearían una sombra constante sobre todo el muñeco, obligándonos a realizar un estudio de la iluminación de cada escenario para poder eliminar este problema. Una vez eliminada esta opción, se planteó la idea de usar a modo de pantufla conjuntamente con los pies del muñeco, sin embargo se presentaron varios inconvenientes que obligarían a replantear el diseño desde las dimensiones del muñeco, y era también una opción muy incomoda para los dos actores. Es así que nos tocó

replantear todo este mecanismo, obteniendo como solución el uso de varillas, pero conectadas a los pies de unos de los actores. Su funcionamiento consiste en una varilla sujeta desde el pie



diseño de los títeres

del actor al pie del muñeco que se encuentra a mayor altura, por lo que debe estar paralelamente a la pierna del actor, pero a una distancia adecuada del mismo para permitir a ambos manipuladores desplazarse sin dificultades. Esta solución le daría al muñeco un movimiento más real, ya que se transmite el mismo desplazamiento del actor hacia él. Al realizar las pruebas respectivas los resultados salieron como lo esperábamos, con el único defecto que al caminar, el peso de la varilla hacía que el caucho se incline hacia abajo y afectaba el movimiento del muñeco, pues parecía que estuviera caminando de puntillas.

Para esto, decidimos utilizar balsa de 5mm de espesor debajo de la suela, lo que dio estabilidad al mecanismo.



diseño de los títeres

Finalmente, uno de los últimos cambios realizados fue las manos. Nos era indispensable mantener el uso de las manos del actor, por lo que estaba eliminada la opción de varillas por la expresión que se buscaba. El problema que se presentó con la alternativa anterior, fue que al momento de cruzar las manos, o hacer movimientos sobre el muñeco, el brazo del actor se iba a visualizar pasando al primer plano, dejando al muñeco detrás y quitándole la ilusión del movimiento del mismo. Por lo tanto se mantuvo técnica del marotte, pero esta vez, se introduciría desde el codo del actor, de esta manera mantuvimos los movimientos deseados. Para evitar que el brazo del actor se deslice fuera del traje, se decidió utilizar velcro en el codo del muñeco que sujeta el codo del actor.

3.1.5. Proceso de elaboración de la cabeza

Iniciamos el proceso de creación de la cabeza con la investigación de los materiales. Partiendo de la idea tomada del curso de marionetas presentado por Julia Ahumada, en el cual las cabezas eran esferas de espuma flex con elementos adicionales que resaltaban algunos de los rasgos característicos del personaje, pegamos a una esfera una nariz de oasis y ojos artificiales para simular la cabeza del muñeco. Sin embargo esta era una simple prueba que nos iba a dar el inicio de un largo y complicado proceso, pues la cabeza era la parte a la que debíamos dedicarle más trabajo, ya que sin duda la cara de un personaje es la que le da la pauta al espectador de su personalidad y otras características.

Todo el proceso explicado a continuación es sin duda la aplicación de esta teoría.

En una visita a la titiritera Adriana Oña, nos comentó haber elaborado anteriormente máscaras hechas de algodón, trabajadas directamente sobre los rostros de personas para darles sus características. Nos explicó las proporciones necesarias de agua



diseño de los títeres

y goma para aplicarlo sobre tiras de algodón, empezando por una capa delgada, continuando con el mismo proceso hasta lograr el espesor deseado. Sin duda sus referencias fueron buenas, porque este método le había brindado dureza y una textura apropiada, por lo que decidimos tratar de aplicarlo, con el fin de tener una máscara firme donde los mecanismos se elaborarían por detrás y serían cubiertos con el pelo del muñeco, pasando desapercibido y dándole ese toque de fantasía que buscábamos. Pero a la hora de utilizar esta técnica surgieron algunos inconvenientes que nos hicieron reconsiderar su uso. Iniciamos con una prueba sobre un rostro humano, el cual cubierto de vaselina para evitar que se pegue la máscara tuvo que esperar varios minutos hasta que se seque, sin embargo al momento de sacarla, permanecía húmeda por lo que perdió su forma. También al aplicar la goma en el algodón, este se adhería al pincel y no permitía crear una capa regular y consistente. Este tipo de errores no eran apreciables correctamente hasta que la máscara estuviera totalmente seca, por lo que este método iba a demorar de manera significativa al momento de su fabricación.

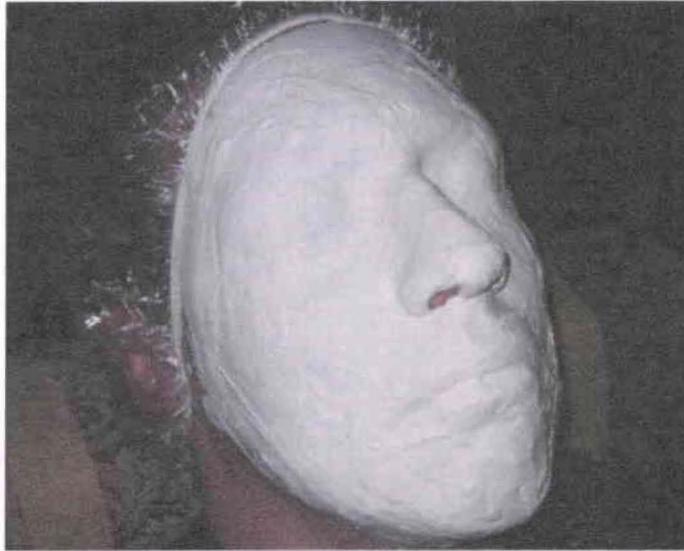


Basándonos en el principio de la máscara, decidimos probar otro material que nos diera las mismas características que el algodón, pero que fuera de fácil aplicación y secado rápido. Este material era la banda de yeso, que por experiencias pasadas se conocía por las características antes mencionadas. Sin duda agilitó la elaboración de la máscara, también probada en un inicio sobre rostros humanos untados de vaselina. Esta técnica nos funcionó perfectamente en un inicio, pero no tenía la dureza necesaria para aplicar los mecanismos, pues se partía con facilidad. Para tratar de solucionar

este problema aplicamos varias capas con el fin de aumentar el espesor de la máscara, pero surgió otro inconveniente, los rasgos físicos se iban perdiendo a medida que aumentaba el espesor.



diseño de los títeres



Al haber aplicado las anteriores técnicas sobre rostros humanos, se consideró oportuno realizar un rostro modelado, con los rasgos exagerados para conocer cómo funcionaría el material. Se utilizó arcilla para modelar cuyo uso fue similar al de trabajar con plastilina. Una vez realizado el modelo, se aplicó pocas capas de yeso, igualmente cubierto de vaselina, para obtener los rasgos principales. Una vez seco, se presentó un serio problema a la hora de retirar la máscara del molde, pues se trizo en su gran mayoría, sin embargo conservaba la mayoría de los detalles. Una vez



obtenido esto, interiormente se aplicó más capas de yeso para mejorar su dureza.

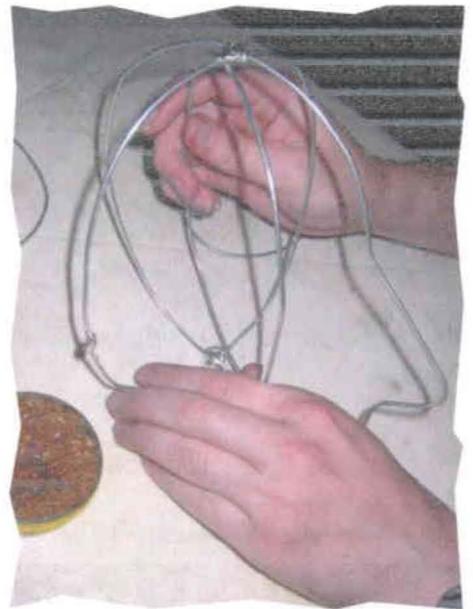
Como en este proceso se buscaba el material más apto para las necesidades del muñeco, se continuó investigando otras opciones. Hasta el momento se había utilizado materiales duros, del cual se iba a sostener mecanismos de movimientos para la cara, sin embargo no se había estudiando la opción de materiales blandos que incluso le daría al rostro la opción de movimientos



diseño de los títeres

faciales, como por ejemplo la frente. Se retomó la técnica utilizada en los tejidos de lana, donde una vez terminada una pieza se le aplica goma blanca para endurecerla. Sobre uno de los moldes de yeso utilizamos una tela de yute y la cubrimos de una capa gruesa de goma blanca, y esperamos hasta que se seque. Una vez lista, la retiramos de la máscara, pero perdió alguno de los rasgos principales, por lo que decidimos darle otra mano de goma. Esta vez funcionó, pero el molde de yeso se partió completamente, situación que no presentaba mayor inconveniente.

Continuando con la investigación, se probó la elaboración de una estructura interna que sostuviera las máscaras anteriormente elaboradas, por lo que se practicó con alambre galvanizado soldado en las uniones con cautín, soldadura de estaño y cinta de cobre. Este proceso resultó demasiado complicado, pues al aplicar la suelda, el alambre realizaba demasiada fuerza y cedía, haciendo muy difícil su unión, ya que para soldar este alambre se necesitaba suelda de punto, para lo que se requería asistencia profesional. Por lo que descartamos este proceso, e intentamos directamente con malla galvanizada, con la idea de formar una

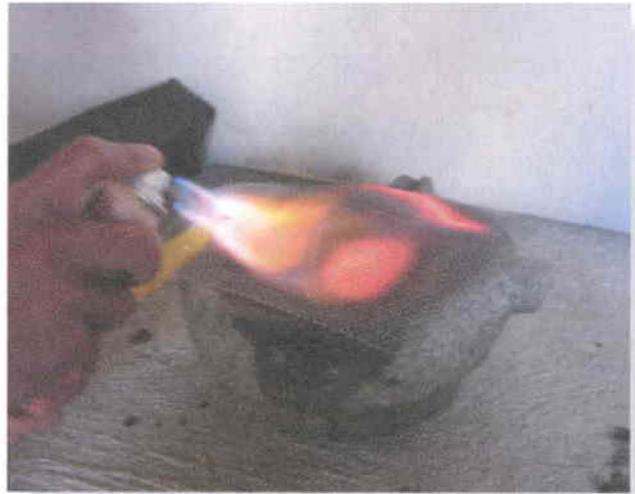


base con los rasgos más destacados del personaje y montar sobre esta esponja para formar todo el rostro. En un inicio se trató de moldear la malla manualmente, pero era complicado porque la malla regresaba a su posición inicial y el borde al ser cortado se volvía peligroso, pues los alambres salidos lastimaban al manipulador.

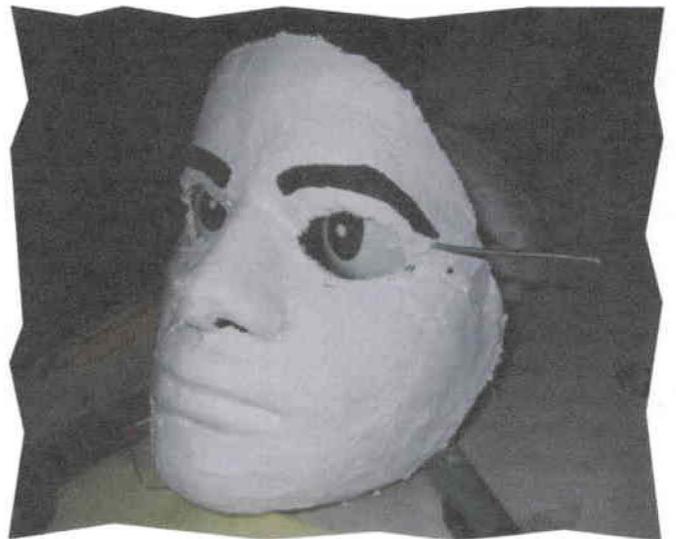
Sin embargo esta opción parecía resultar más fácil que soldar el alambre, por lo que se trató de darle forma a la malla sometiéndola al fuego sobre un molde. Después de varios intentos, la malla no cedía, incluso al ser expuesta a fuego vivo.



diseño de los títeres



En este momento de la investigación decidimos hacer pruebas de los mecanismos, pues no nos servía tener un material escogido sin saber cual sería su resistencia ante los requerimientos de movimiento buscados. En un principio decidimos utilizar las máscaras de yeso, pues hasta el momento han sido las que más resistencia brindaron ante las pruebas anteriores. El primer mecanismo a probar fue el movimiento de los ojos, para el cual le realizamos los cortes respectivos a las máscaras. Utilizamos pelotas de ping pong para simular los ojos, las cuales eran atravesadas con alambre galvanizado de extremo a extremo para ubicarlo en la posición correcta. En la parte posterior del "ojo" iba sujeto a una liga elástica con el fin de que el manipulador la jalase para darle el movimiento al ojo.



diseño de los títeres

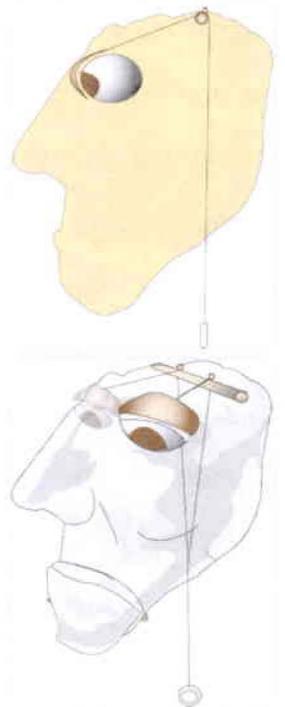
Después de este intento, logramos que el "ojo" gire, sin embargo este movimiento no tenía retorno, por lo que el muñeco no abriría los ojos. Otro inconveniente fue que al manipularlo varias veces los ojos se salían de su eje y le quitaba todo tipo de realismo. Con este problema por delante, se planteó que los ojos permanecieran fijos en la cara, y que los párpados serían los



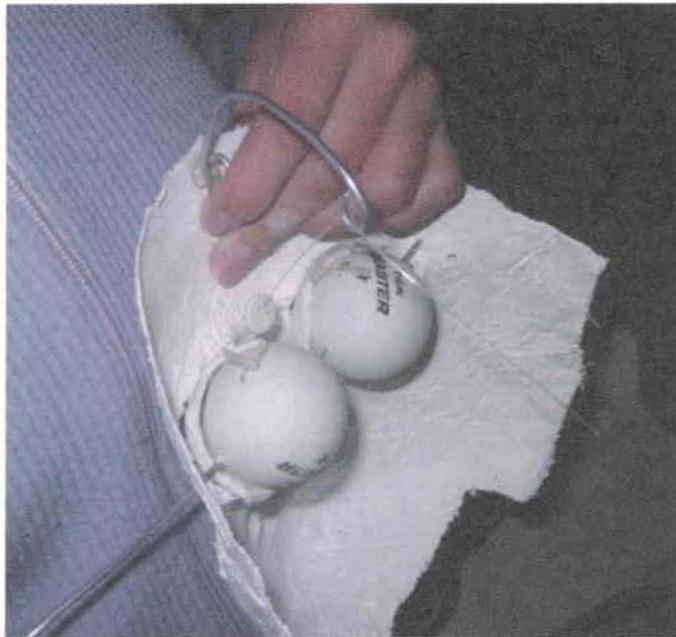
que lleven el movimiento, para lo que se trató de aplicar un sistema de poleas, que consistía en que cada párpado estuviera sujeto por un hilo dirigido a un canal (polea) ubicado sobre los ojos, detrás de este se unían para formar uno solo que era manipulado desde abajo.



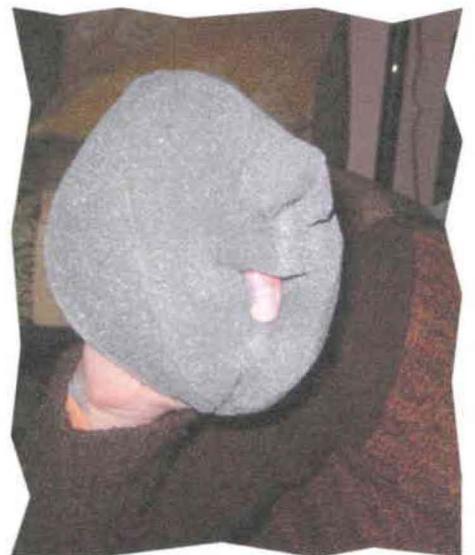
Este mecanismo no sirvió porque no había la fuerza necesaria que le permitiera a los párpados regresar a su posición inicial. Al analizar el modelo, nos dimos cuenta que era por la posición de la polea, que debía estar ubicada más atrás para generar esta fuerza. Aún realizando este cambio, el sistema no funcionaba de la manera esperada, pues los párpados debía ser guiados por algún tipo de canal, el cuál complicaría el mecanismo y la fabricación, razón por la cuál decidimos eliminar esta opción porque además, el yeso, no resistió las prácticas realizadas trizándose.



diseño de los títeres



Como se había analizado anteriormente, los grupos de títeres utilizan comúnmente la esponja, porque es un material fácil de manejar y les ofrece una textura similar a la de la piel. Tratamos de realizar pequeños modelos para saber únicamente cómo trabajarla, sin embargo resultó complicado, pues hubiera sido necesario tener a una persona especializada en el tallado de la esponja para no demorar el proceso de fabricación. Es por esto que se decidió aplicar una técnica enseñada anteriormente sobre la obtención de volúmenes partiendo de un plano, mediante pliegues y cortes. Inicialmente se realizaron piezas desiguales pegadas con cemento de contacto, con el fin de crear cada cabeza del personaje basándose en las características del mismo. Este modelo también fue sometido a fuego para tratar de darle las características más específicas. Luego se trató de estandarizar la cabeza mediante la creación de una esfera, la misma formada por piezas ovaladas



diseño de los títeres



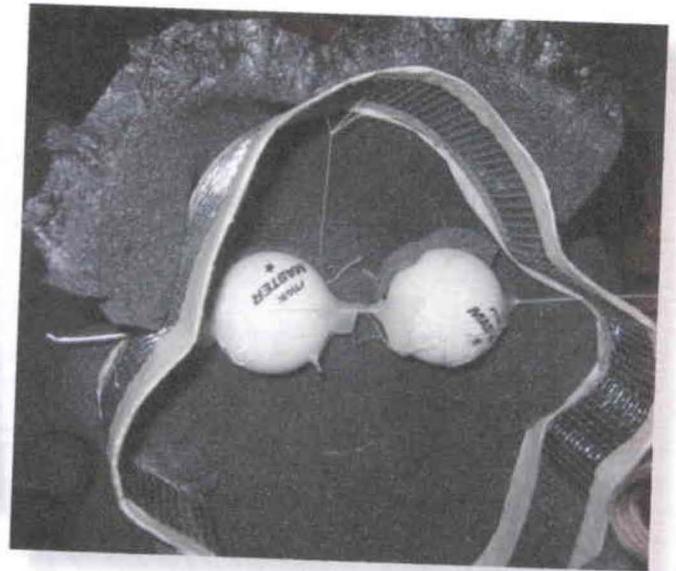
unidas con cemento de contacto por sus extremos más largos. Con esta técnica se podía obtener los rasgos generales de cada personaje, como por ejemplo si era gordo o flaco utilizando ya sea más o menos cantidad de piezas, o que estas sean más delgadas o gruesas. Una vez realizada la cabeza, los rasgos principales del personaje debían ser añadidos sobre esta con el cemento, y así obtendríamos al personaje deseado. Esta técnica facilitaría la fabricación, pues todos los muñecos parten de una misma base (cabeza) y su personalidad se obtiene de los detalles que se deseen para la obra.

Con este principio de tener una base sobre la cual se apliquen piezas de cada personaje, intentamos también hacer una base sobre la que se monte la esponja, nuevamente simulando la creación de una máscara. Esta prueba consistía en crear una placa con malla galvanizada de la forma frontal de la cabeza. Una vez elaborada esta pieza, se colocaría la plancha de esponja, ubicándola de tal manera que se forme un volumen sobre esta base sujeta por medio de hilos. Así se generó la forma inicial de la máscara a la que se le añadieron los rasgos como nariz y ojos, para los cuales intentamos un mecanismo similar al practicado en las máscaras de yeso, volviendo a darle movimiento a los ojos, ya no a los párpados. Se colocaron las pelotas de ping pong con párpados de esponja sobre un eje horizontal hecho de alambre galvanizado, fijadas con silicona. Se probó moverlo directamente con la mano, para lo que funcionó correctamente, pero esta forma de manipulación quitaba la opción de elaborar más movimientos, porque sería necesario que el actor utilice toda la mano para mover un solo ojo. Por



diseño de los títeres

esto se adhirió una varilla con uno de sus extremos a modo de anillo al eje horizontal para moverlo únicamente con un dedo. El mecanismo no sirvió como se esperaba, sin embargo utilizando piezas más fijas y con mayor precisión el mecanismo hubiera sido efectivo.



Desde que se empezó a trabajar con la esponja para el rostro, estábamos concientes que era un material que no iba a causar mayor impacto a los titiriteros ni al público en general. Es por esta razón que consideramos utilizarla siempre como una última opción, ya después de haber agotado todos los materiales tentativos. Aunque en la visita a Franklin Rosero nos había aconsejado no utilizar látex, decidimos hacer un primer intento, nuevamente con la idea de colocar una estructura interna sobre la cual se sostendría la cara de látex. Para esto fue necesario retomar los conocimientos aprendidos en procesos y materiales donde nos enseñaron a elaborar moldes de yeso para obtener el negativo de una pieza y poder reproducirla con mayor facilidad. Después de haber modelado a los personajes en arcilla se procedió a la elaboración de los moldes.



diseño de los títeres

Al tener elaborados moldes de yeso, se abrieron las posibilidades de materiales que podíamos experimentar. En esta investigación utilizamos el poliuretano expandible, del cuál habíamos escuchado varias referencias, pero nosotros no habíamos trabajado con él. Por esta razón, decidimos hacer varias pruebas para conocerlo.



Nuestro primer intento con el poliuretano fue aplicarlo en una sola cara del molde, con la intención de saber como iba a reaccionar en este. como es un material sellador y se adhiere a varias superficies, utilizamos aislante dental, anteriormente utilizado en cerámica para evitar que se pegue al molde de yeso. La reacción del poliuretano fue tal como lo esperábamos, se expandió dos veces la cantidad utilizada, pero no tomó la forma del molde. Analizando lo sucedido, pudimos observar que la expansión se dio por afuera de la cara, por lo que pensamos que sería necesario la segunda cara del molde para que al expandirse



diseño de los títeres

el poliuretano, ejerza toda su fuerza sobre la cara del personaje y se moldeó perfectamente. Ante este primer resultado, consideramos que era una excelente opción ya que el material nos permitía obtener reproducciones exactas a las deseadas, conjuntamente con los niveles de flexibilidad y dureza buscados, pues en el exterior se formaba una capa dura que protegía las características del personaje, e interiormente nos daba la facilidad de vaciarlo para colocar los mecanismos necesarios para los movimientos de la cara.



Ya definido el material, empezamos a producir caras, con la corrección antes mencionada, para conocer la dosificación necesaria para la obtención de una cara, sin embargo los resultados no fueron del todo satisfactorios, pues en algunas ocasiones se colaban caras con uno que otro defecto, u otras que simplemente no servía porque se veía a simple vista que el material no se había expandido correctamente.

Durante este proceso empezamos a probar diferentes acabados para luego aplicar la pintura. Utilizamos aquellos modelos que tenían menos imperfecciones, pues ya se nos había advertido que esas faltas no iban a ser visibles al público por las distancias



diseño de los títeres

con el escenario. Pensamos en utilizar escayola, pues teníamos la receta que nos habían dado en el Taller de Marionetas, sin embargo había algunas fallas que era necesario corregirlas, pues eran grietas muy notorias y la escayola no iba a funcionar. Por lo que intentamos utilizar goma blanca mezclada con agua, y luego con talco, de la cual aplicamos tres capas, pero obtuvimos el mismo resultado que con la escayola. Por lo que decidimos utilizar estuco, que nos permitía rellenar esas grietas y alisar los defectos, para luego lijar y dar un acabado mas limpio.



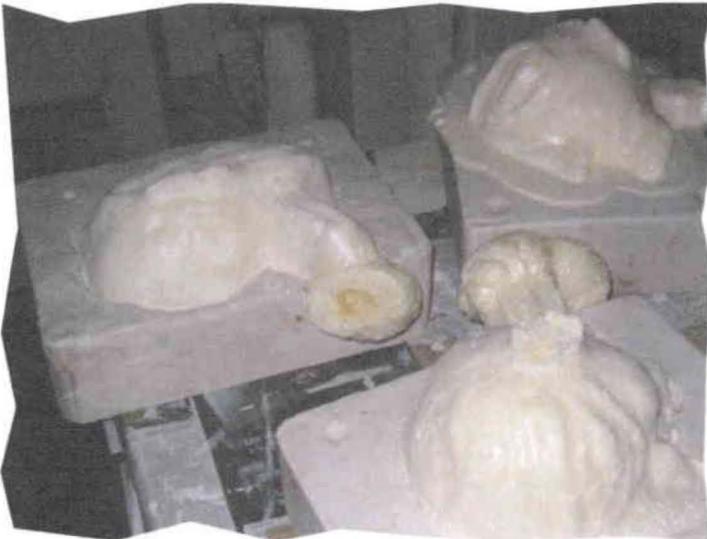
Una vez conseguida la textura que buscábamos, empezamos a probar distintos tipos de pintura para el acabado. Nuestro primer intento fue con acrílico, su adherencia y fijación al material fueron buenos, pero no lográbamos conseguir el efecto de piel que era nuestro objetivo. Nuestro siguiente paso en este proceso fue aplicar óleo sobre las caras, que por experiencia propia sabíamos que podíamos lograr este efecto. Se aplicó el óleo con pincel y luego utilizamos fijador para evitar que manche al manipulador. El resultado fue muy bueno, pero en las pruebas de campo surgió un problema. Como la pintura había sido aplicada con pincel el acabado no era uniforme, y en algunos lugares de la cara había pequeños excesos de material, que con el uso se fueron descascarando. Para resolver este problema decidimos utilizar aerógrafo para la aplicación de la pintura, esto nos permitía dar un acabado mucho más uniforme y otro beneficio fue que agilitó este proceso. Ya pintada la cabeza procedimos a secarla al sol, una vez seca, se le aplicó fijador y conseguimos el acabado que buscábamos.



diseño de los títeres



De todos modos todavía conseguíamos malos resultados con el colado de poliuretano, las cabezas salían con demasiados errores. Se hicieron muchas pruebas pero las imperfecciones iban aumentando, porque el poliuretano no se expandía correctamente. En un intento por agilizar el proceso de expansión y secado, se pusieron los moldes al sol, pero los resultados fueron aún peores.

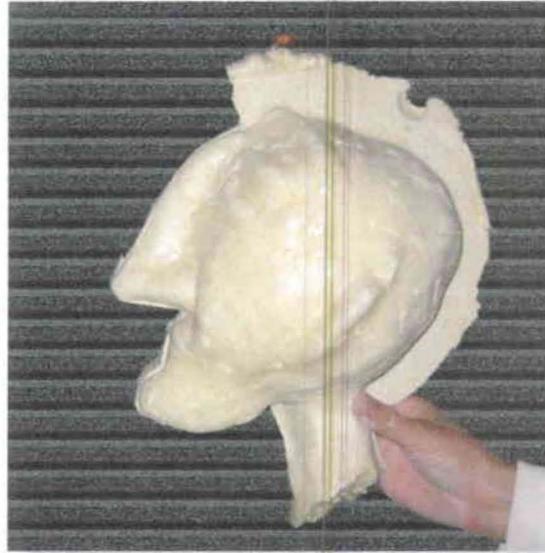


En este punto surgió una gran preocupación, porque ya habíamos escogido este material y todavía no sabíamos utilizarlo. Retomamos la investigación técnica del poliuretano, donde se resaltaba la necesidad de un ambiente húmedo para la óptima expansión del material. Se tuvo en cuenta este requisito para el próximo colado y el resultado fue extraordinario. Las cabezas coladas ya casi no tenían errores, no había

grietas grandes, por lo que ya no fue necesario utilizar estuco para rellenar.



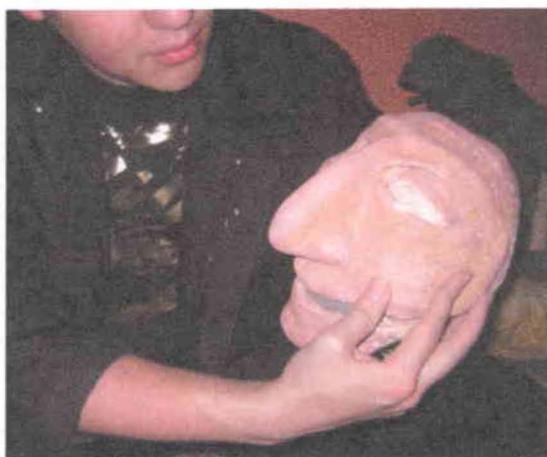
diseño de los títeres



Mientras se investigaba el material y sus propiedades, paralelamente se fueron probando los mecanismos de ojos y boca. Inicialmente se trató de mantener el uso de pelotas de ping pong, sin embargo el tamaño de estas eran menores al de los ojos de los personajes, lo que nos llevó a buscar otra alternativa. Al observar el desperdicio obtenido después del proceso de colado, surgió la idea reutilizarlo para tallarlo y generar los ojos de los muñecos, que nos ofreció la posibilidad de crear los ojos a las características del personaje, y no limitarnos al uso de esferas. Se empezó a probar un sistema basado en la rotación sobre su eje, pues había funcionado en las pruebas iniciales, y le incorporamos al uso mediante gatillo, pero esto complicó demasiado su manejo. Esto nos llevó a probar un mecanismo manejado directamente por los dedos, conectando por medio de ganchos los ojos con el dedo anular y medio, y posteriormente con un solo dedo. El resultado fue positivo, pues el movimiento era completamente controlado, lo que le daba un realismo a las expresiones que buscábamos.



diseño de los títeres



En cuanto al movimiento de la boca se plantearon pocas opciones, pues los requerimientos eran más simples. Para esto en un inicio se probó con cortes verticales desde el borde del labio hacia el mentón, generando la ilusión de apertura como los mencionados ventrílocuos. El resultado no fue alentador, pues los movimientos eran monótonos y carecían de expresión. Luego se probó con un corte horizontal de los labios, conectado a un mecanismo de gatillo, parecía funcionar correctamente, sin embargo dependía directamente de la resistencia que ofrecía el material, por lo que descartamos esta posibilidad. Finalmente, se retomó el corte de la boca completa, usando una pieza separada del rostro, unida por medio de esponja, mecanismo algo similar al títere bocón, con esto conseguimos que el movimiento sea directamente controlado por el pulgar, lo cual facilitaba su manejo y le daba mayor expresión.



diseño de los títeres



3.1.6. Diseño de vestuario

Para el vestuario nuevamente tomamos en cuenta las medidas de un cuerpo adulto, adaptándolas a la estatura de un metro con veinte centímetros. El proceso de confección es exactamente el mismo al de una prenda normal, salvo en el acabado, ya que a la altura del codo, las prendas tienen un corte para que el manipulador pueda introducir su brazo. Para esto la manga del disfraz es más ancha en la parte del antebrazo, para que no exista ningún inconveniente cuando se maneje el muñeco.



diseño de los títeres

Para escoger las telas de los trajes, tomamos en cuenta los consejos de Julia Ahumada, que nos dijo que las telas para un espectáculo de títeres debían ser muy ligeras, para que en escena se vea un movimiento más sutil del personaje. Otro aspecto que consideramos al elegir las telas fue que no reflejaran mucha luz, ya que al momento de iluminar en escena esto causaría problemas.



Se diseñaron los trajes de cada muñeco tomando en cuenta a que grupo étnico pertenecían. Con la investigación del capítulo dos pudimos saber que prendas y accesorios eran utilizados por los distintos grupos sociales, e incorporarlos al tema de la obra.



3.1.7. Propuesta definitiva del títere

Como resultado de toda nuestra investigación y proceso creativo, los muñecos obtenidos son de un metro con veinte centímetros. Estos serán manipulados por dos personas, una que maneje todo el cuerpo del muñeco y la otra se encarga de la cabeza y sus mecanismos. Los muñecos tienen un cuerpo de esponja, que por medio de cortes y dobleces, se crearon las distintas piezas del cuerpo, con volumen y rigidez para que simulen exactamente las proporciones de un cuerpo humano. Estos están unidos por medio de tela y pedazos de esponja, los cuales simulan los ligamentos de las articulaciones, con las mismas restricciones de movimiento. Esto permite que el muñeco tenga un movimiento totalmente humano y realista.

Para el movimiento de las piernas utilizamos la técnica de varillas, las cuales están conectadas

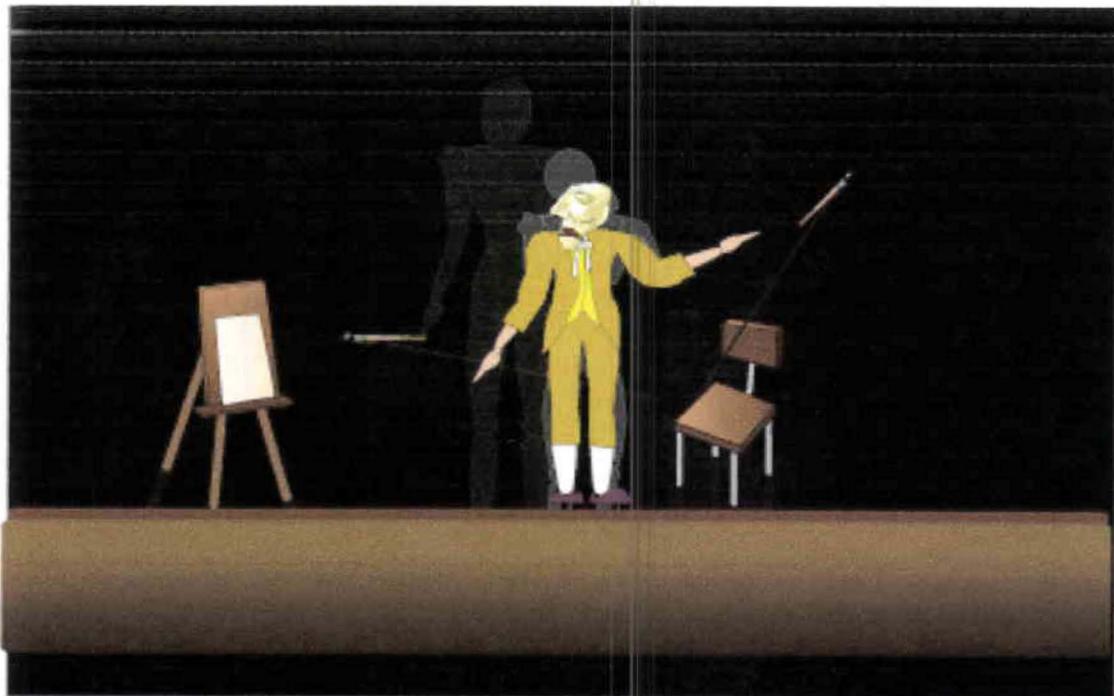


diseño de los títeres

directamente entre la planta del pie del muñeco y un adaptador manejado por el pie del manipulador. El muñeco se maneja a una altura de 30 cm. Esta técnica permite que cada movimiento realizado por el manipulador se transmita exactamente a la pierna del muñeco.

Los brazos se manipulan mediante la técnica de marotte. A la altura del codo del muñeco hay un adaptador para que el manipulador utilice su brazo, así creamos la ilusión que los movimientos de la persona que maneja el cuerpo parezcan los del personaje.

La cabeza es independiente del esqueleto, está hecha de poliuretano y su manejo se lo realiza únicamente con una mano. Los ojos del muñeco tienen mecanismos que están conectados a los dedos anular y medio del manipulador, los cuales permiten que los ojos se cierren y abran. La boca tiene un espacio interior donde se pone el pulgar para manejarla. Para adaptar el cuerpo con la cabeza se introduce la mano por la espalda del muñeco, que pasa por un canal de tela pegado al cuerpo que simula el cuello y se asegura con velcro a la cabeza. La vestimenta de los personajes es confeccionada normalmente, pero con unos cortes en los codos de las prendas para que el manipulador adapte su brazo.



diseño de los títeres

Todos los muñecos tienen la misma libertad de movimientos, con gran realismo por las articulaciones con ligamentos simulados, que conjuntamente con la técnica del marotte, enriquecen el movimiento del personaje. En resumen, los manipuladores están directamente conectados al muñeco y la técnica de teatro para su óptima utilización es la de cámara negra. ya que con iluminación adecuada y trajes negros para los actores, permiten que sean los personajes quienes predominen ante el espectador.

3.1.7.1. Sistematización

Para lograr una reproducción en serie de los muñecos, fue indispensable crear un sistema que indicara los materiales a utilizar y los pasos a seguir. A continuación presentamos la sistematización derivada de la anterior investigación:

Materiales:

Cuerpo

- Plancha de esponja gris de 1,5 cm.
- Plancha de esponja gris de 3 cm.
- Tela gris
- Tela Beige (color piel)
- Velcro
- Cemento de Contacto
- Tapa de caucho de 22 cm. (7/8")
- Tubo de PVC para agua fría y caliente de 1/2"
- Plancha de suela de caucho de 10 mm. de espesor
- Reata negra de 2 cm.



diseño de los títeres

- Tornillos de 1/8 x 1/2 " y rodelas
- Tuerca de 1/8 x 1/2 "

Cabeza

- Esfera de espuma flex de 15 cm. de diámetro
- Arcilla roja ó Plastilina de modelado
- Tablas de MDF
- Yeso para moldes
- Aislante dental o jabón líquido
- Lata de poliuretano expandible de 500 ml.
- Balsa
- Alambre galvanizado
- Silicona
- Cemento de contacto
- Aerógrafo
- Pinturas de óleo
- Esponja de 1,5 cm.
- Velcro



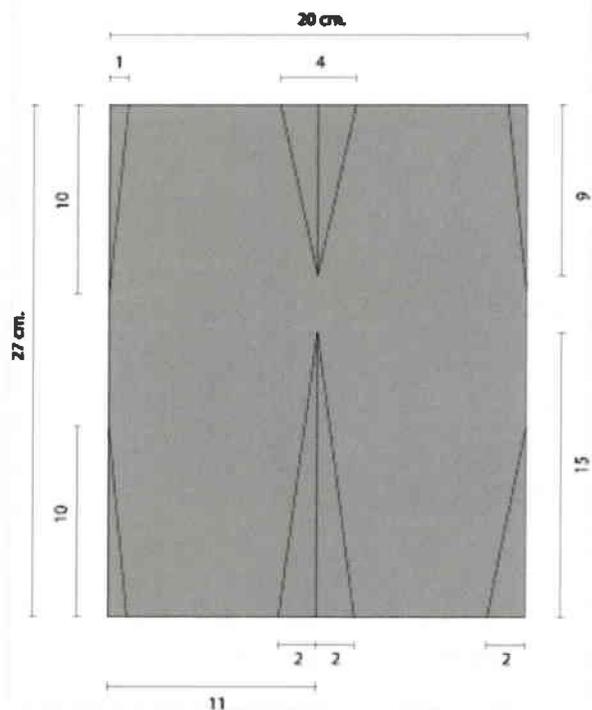
diseño de los títeres

Elaboración del cuerpo

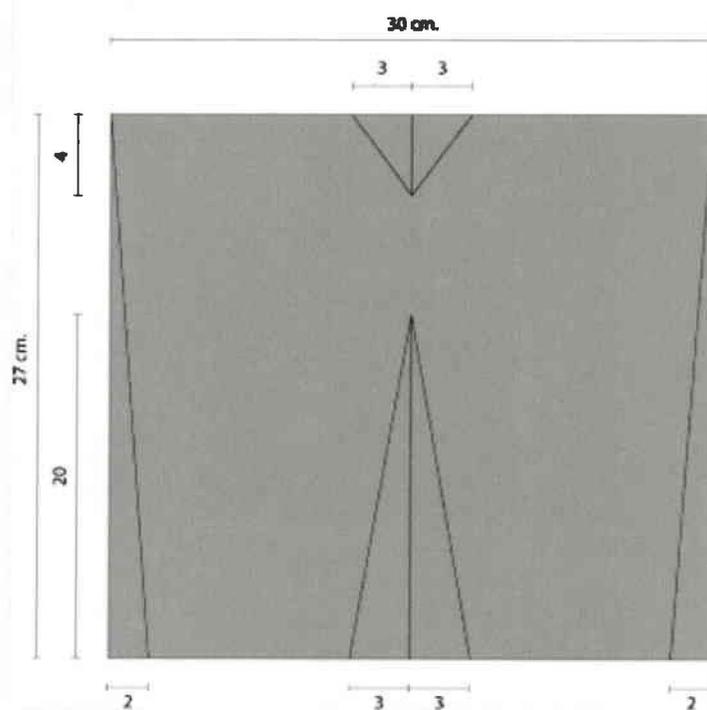
Paso 1.- Sobre la plancha de 1,5 cm. recortar las piernas y brazos utilizando las siguientes plantillas.

Hay que tener en cuenta que se debe obtener pares:

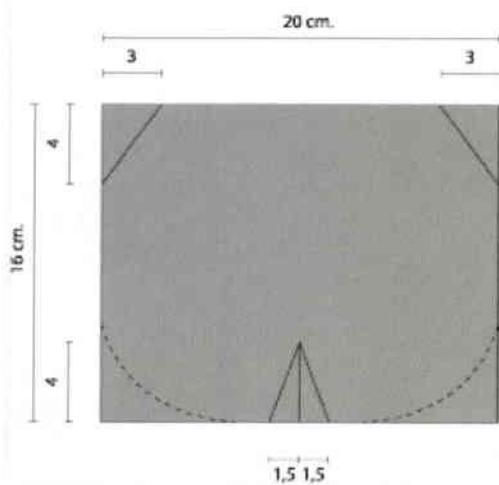
Pierna Baja



Pierna Alta



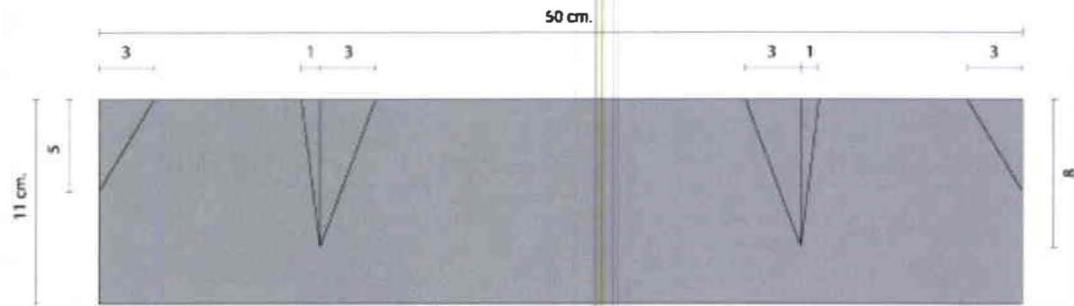
Brazo



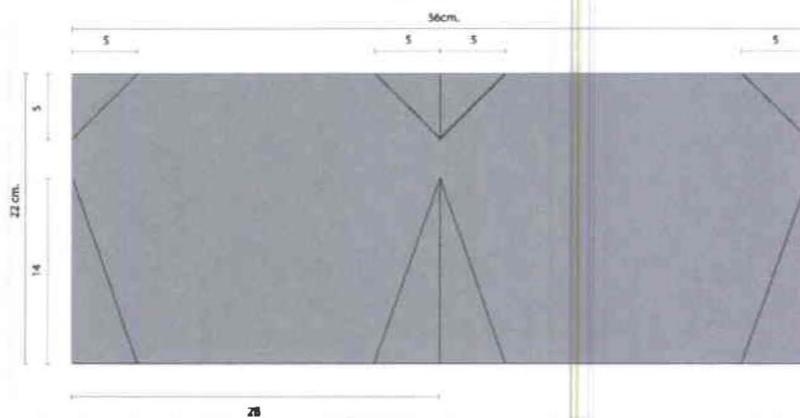
diseño de los títeres

Hacer lo mismo con la plancha de 3cm para la cadera, torso y pies.

Cadera



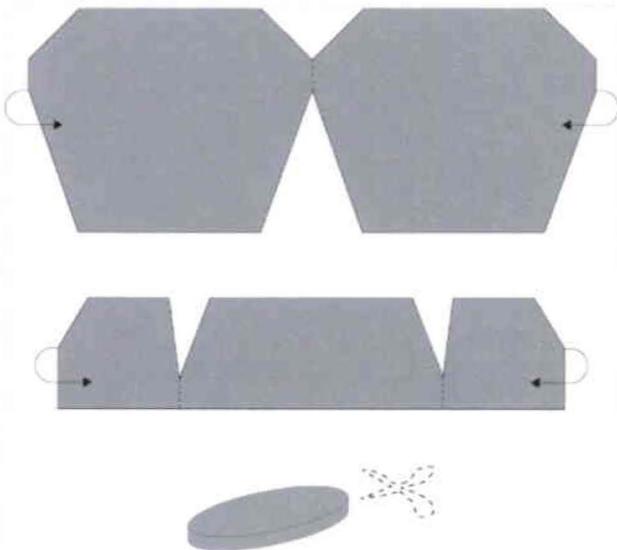
Torso



Pies

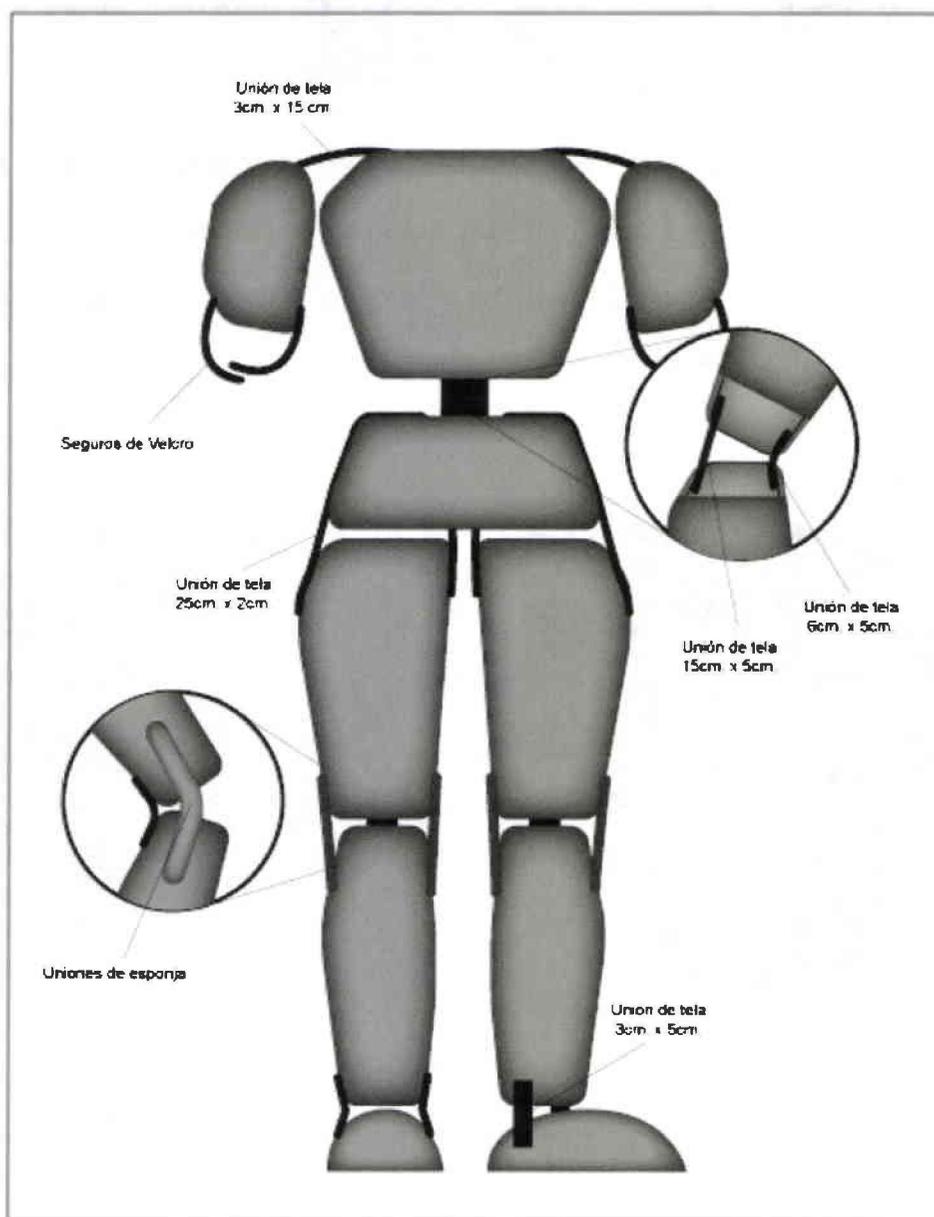


Una vez obtenidas todas las piezas poner cemento de contacto en todos los bordes que se van a unir, esperar unos minutos y después pegarlos para una óptima adherencia.



diseño de los títeres

Paso 2.- Con la tela gris hacer tiras largas de 2 cm., 3cm. y 5 cm. para unir todas las piezas y formar el cuerpo. A parte de la tela, en las rodillas se colocan en los lados tiras de esponja de aproximadamente 10cm. de largo por 2 cm. de ancho, las cuales deben ser redondeadas para evitar los movimientos laterales de las rodillas. En los codos se debe colocar los seguros de velcro, la parte dura debe en el exterior del brazo y la suave pegada desde el interior. En el siguiente esquema podemos ver la manera de ubicar las piezas y las dimensiones de las tiras a usar, no olvidar colocar el cemento de contacto en ambos lados y dejar reposar unos minutos.

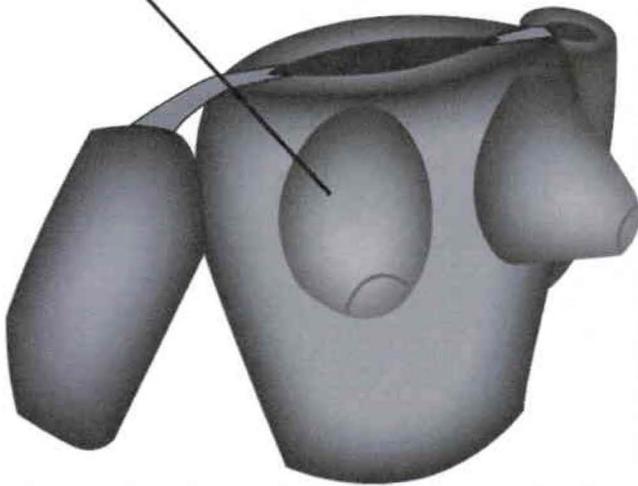


diseño de los títeres

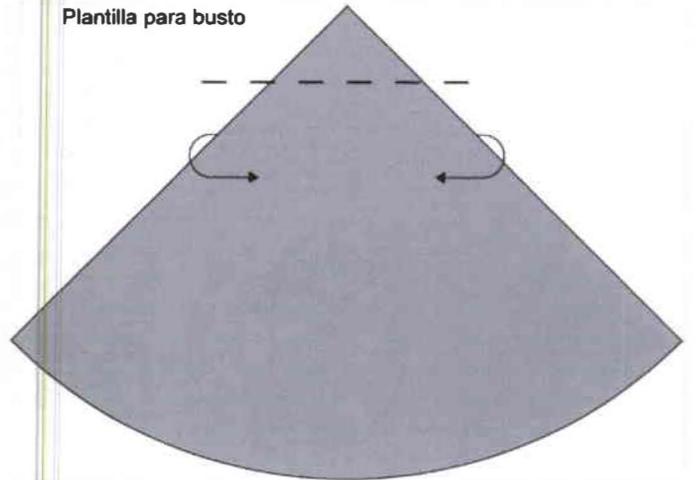


En el caso de requerir variaciones del cuerpo debido a distintas características de los personajes, sobre peso o genero, las medidas de las plantillas variarán únicamente en el ancho, y también se pueden añadir piezas como barriga o bustos, en este caso, deben ser elaborados igualmente de esponja, dada la forma que se necesita.

Conos truncados para asemejar el busto



Plantilla para busto

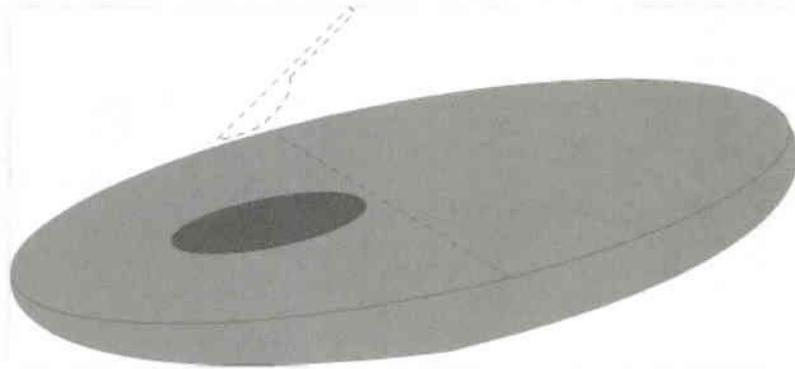


A diferencia de todas la piezas, los pies deben ser tallados con tijeras hasta obtener una forma semi ovalada. Una vez hecho esto, en la planta del pie se debe realizar un hueco con estilete de 2,5cm.



diseño de los títeres

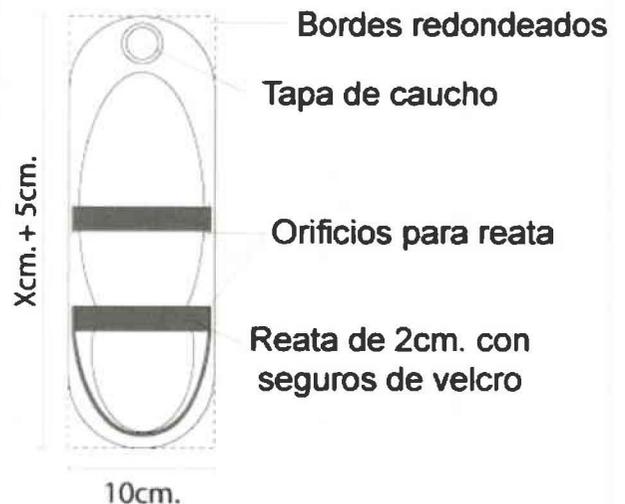
de diámetro, por 2,5cm. de profundidad de la mitad hacia la punta del pie, donde se debe pegar con cemento de contacto las tapas de caucho de 22mm.



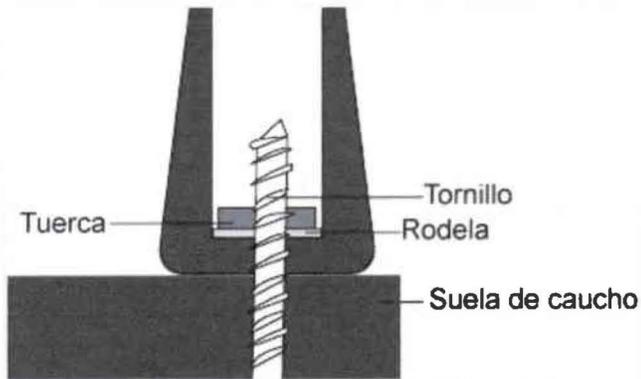
Paso 3.- Con la plancha de caucho se deben cortar rectángulos según la medida del pie de la persona que va a manejar el cuerpo del muñeco.

Las dimensiones deben ser de 10cm. de ancho por la medida del pie más 5cm. Posteriormente se debe realizar un sistema de sujeción del pie a modo de sandalia con la reata y los seguros de velcro. Sobre los 5cm. que se aumenta se debe colocar una tapa de caucho, la cual debe sujetarse en el centro con tuerca y tornillo, y goma. A continuación se presenta un esquema de cómo se debe colocar este sistema.

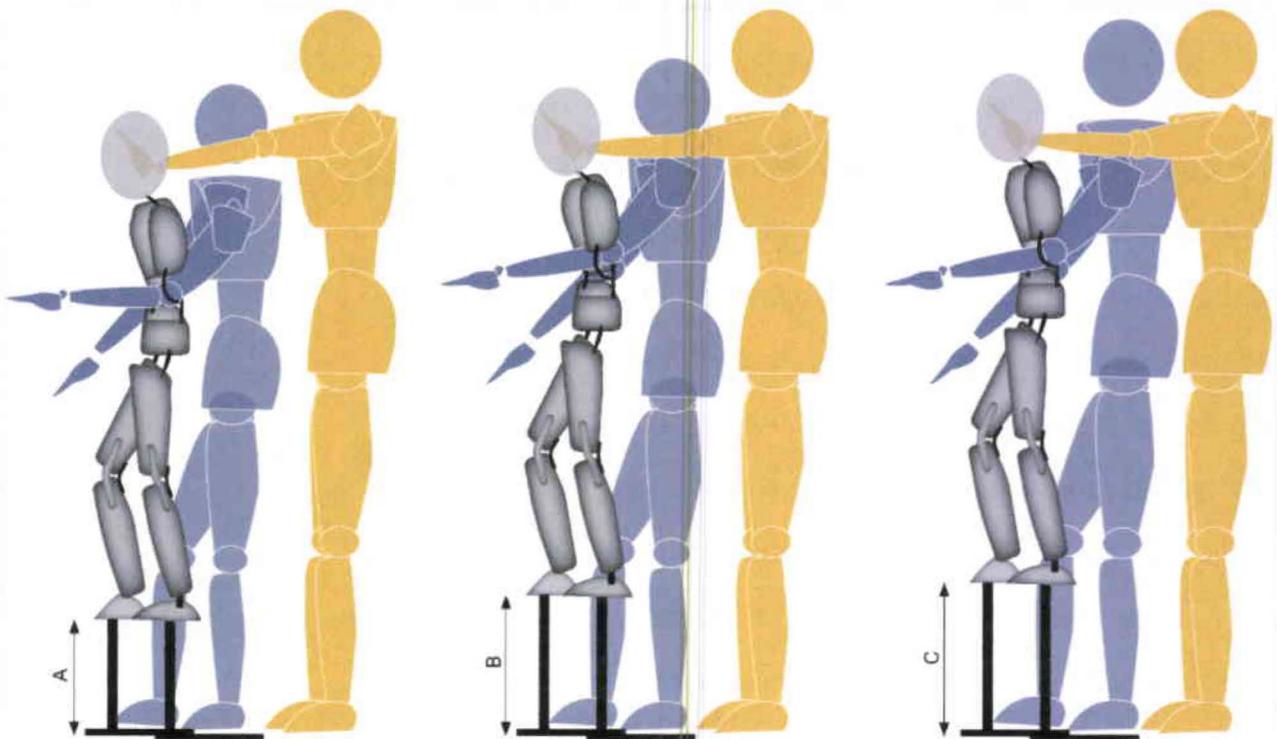
Sandalias



diseño de los títeres

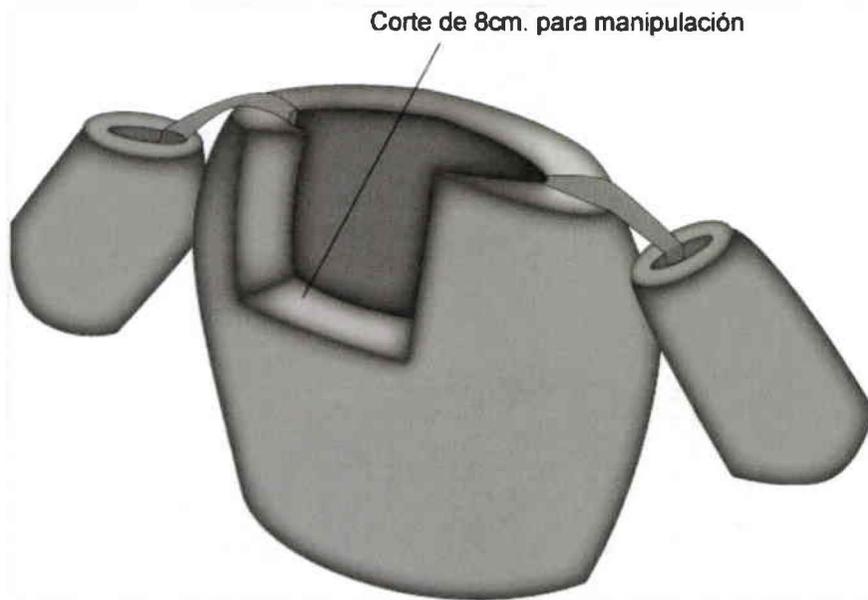


Paso 4.- Para unir el pie del muñeco con el pie del manipulador, se utiliza el tubo de PVC. Para saber la dimensión que se debe cortar, es necesario sacar un promedio de las alturas a la que cada actor maneja cómodamente al muñeco, ya que con esta altura se planteará también la altura a la que debe ser visto el escenario. Una vez cortados los tubos, deben ir pegados con cemento de contacto en la sandalia del actor, pues los pies del muñeco deben quedar libres para las diferentes manipulaciones durante la presentación.

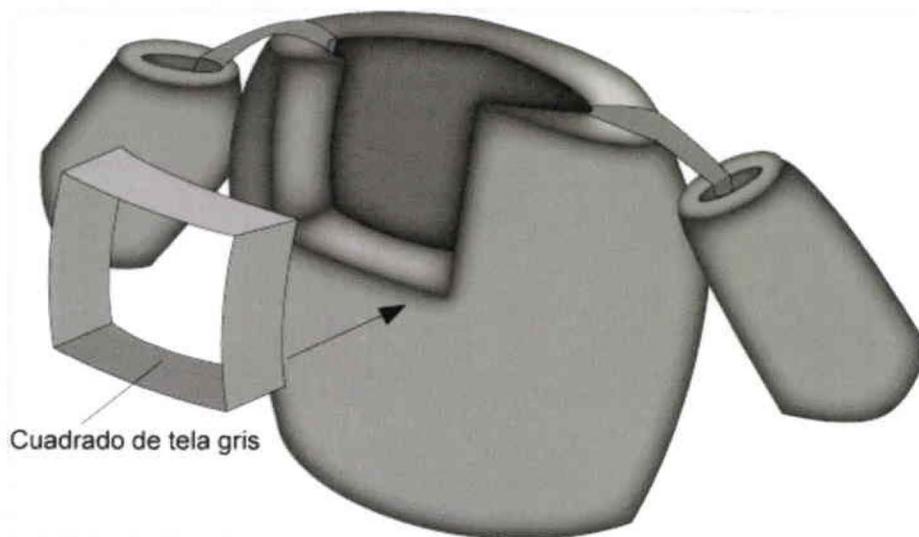


diseño de los títeres

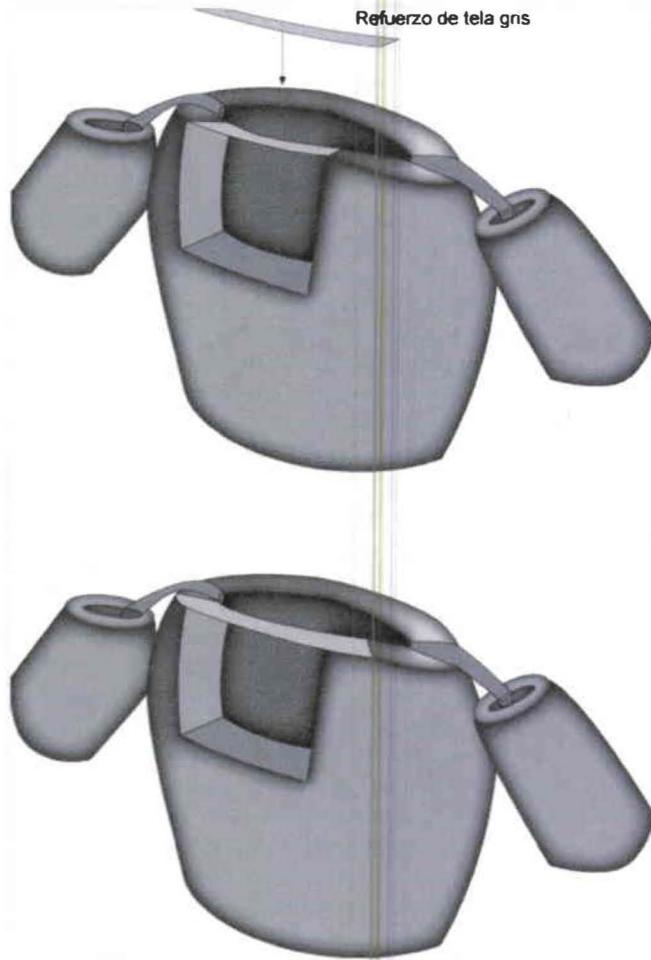
Paso 5.- Por último se debe realizar el cuello, que es el elemento unificador del muñeco. Para esto, es necesario realizarle en la parte posterior del torso, un hueco cuadrado de aproximadamente 8cm. en el borde superior.



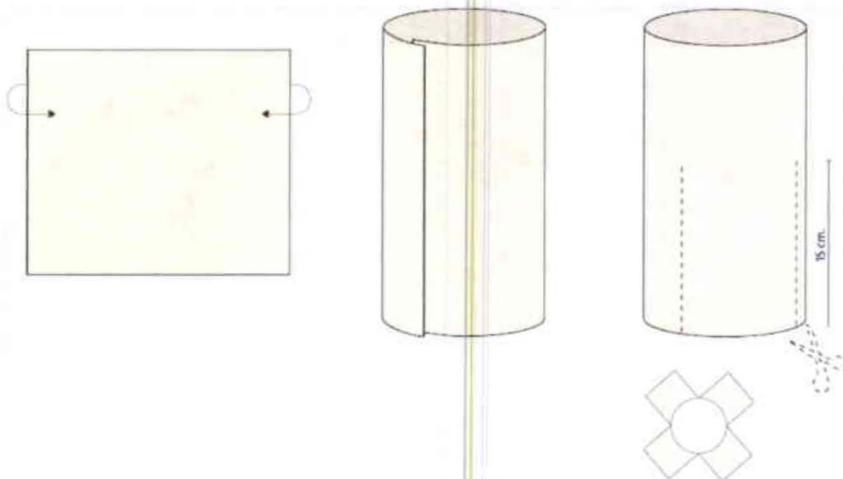
Para ajustar este mecanismo es indispensable colocar un seguro de tela gris sobre el hueco realizado, que será el soporte de la mano del manipulador, es una tira pegada con cemento de contacto, a la que se le añade un refuerzo superior de la misma tela.



diseño de los títeres

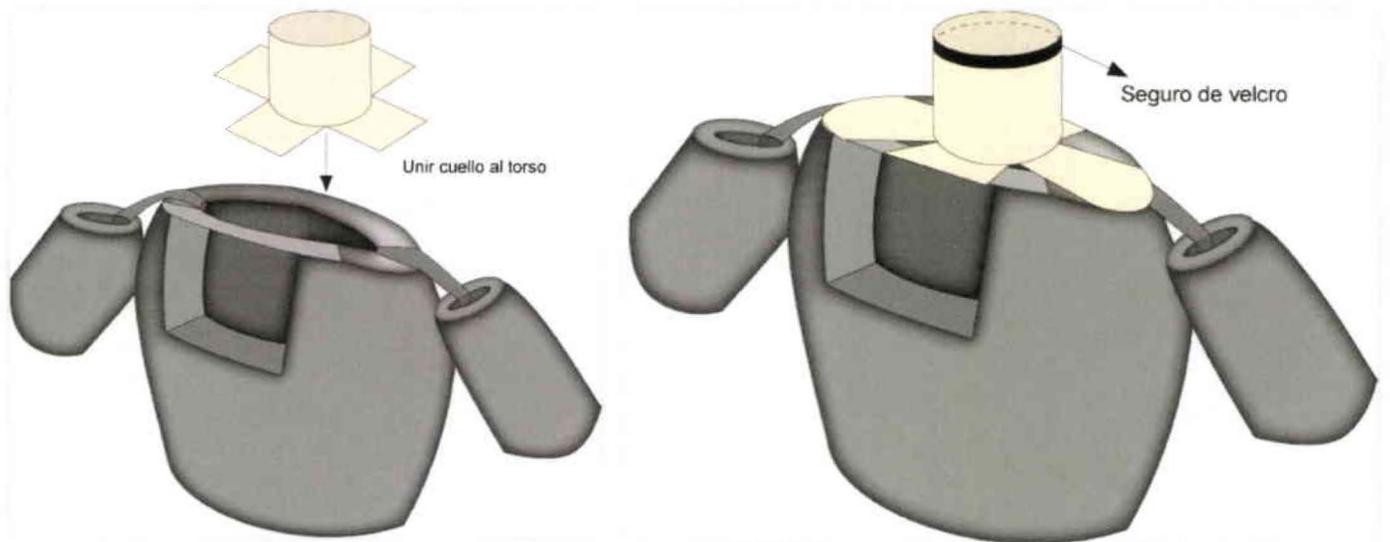


Paso 6.- Con un rectángulo de 27cm. por 25cm. realizar un cilindro de 25cm. de alto, que debe ser cortado verticalmente 15cm. como se indica a continuación:



diseño de los títeres

Una vez elaborada esta pieza, las pestañas deben fijarse al torso con cemento de contacto, de tal manera que cubra en su mayoría a la esponja. Para finalizar, en el borde superior se debe colocar en todo el perímetro velcro (la cara suave) para poder asegurarse con la cabeza.



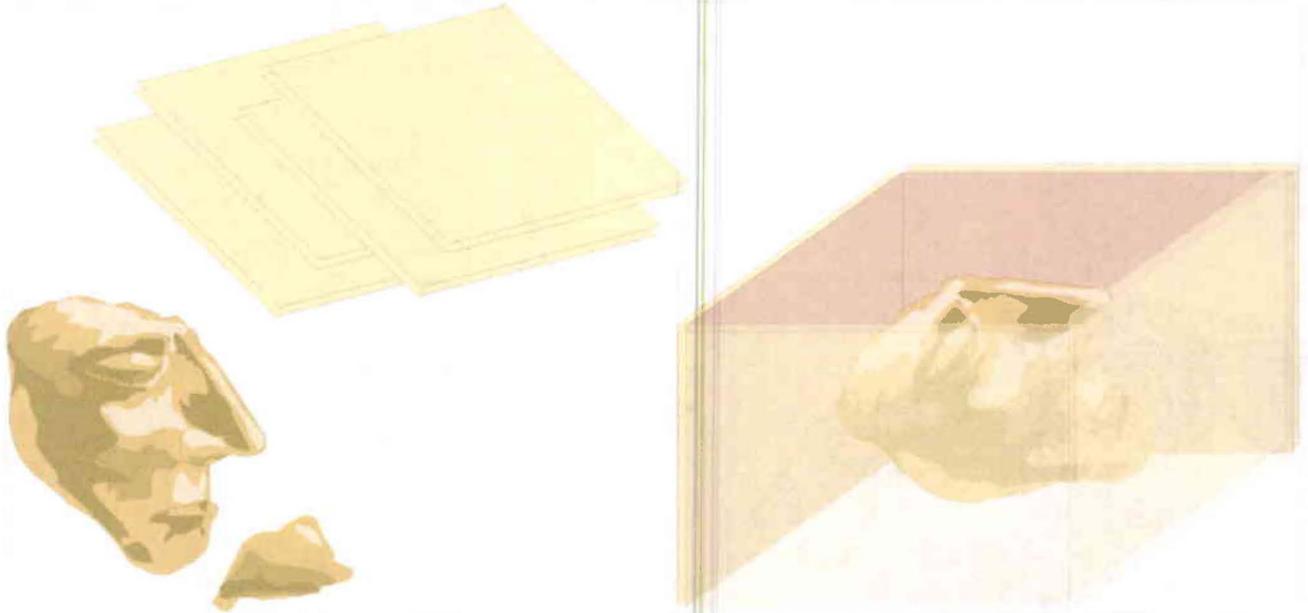
Elaboración de la cabeza

Paso 1.- Una vez elegido el personaje y definidos sus rasgos, se debe proceder a modelar en arcilla o con la plastilina la cabeza sobre la esfera de espuma flex.



diseño de los títeres

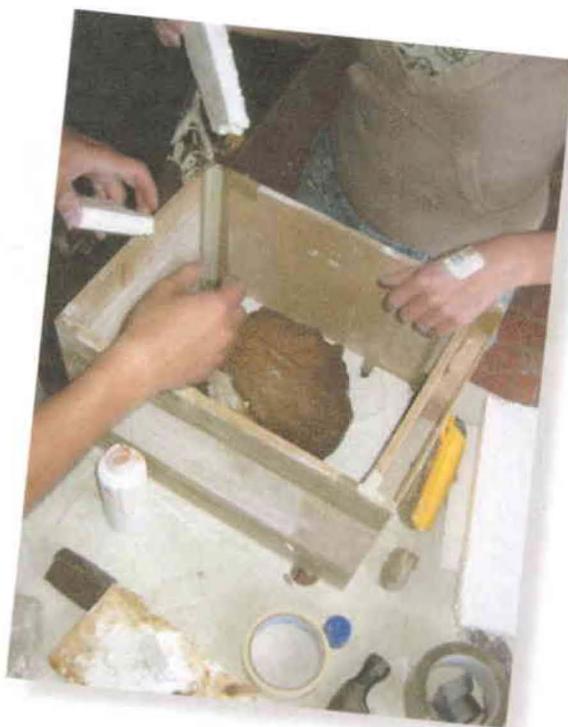
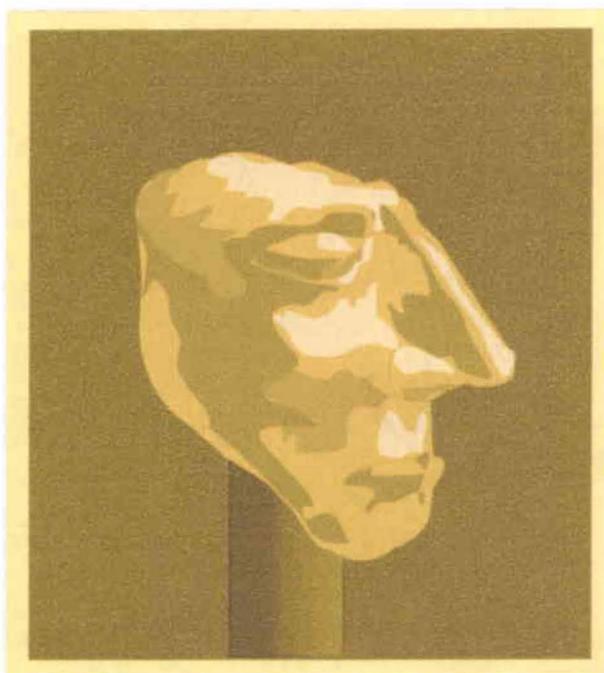
Paso 2.- Se mide la cabeza para crear una caja con las tablas de MDF de estas dimensiones más 5cm. por lado. Todos los lados deben estar totalmente sellados para evitar derrames de material.



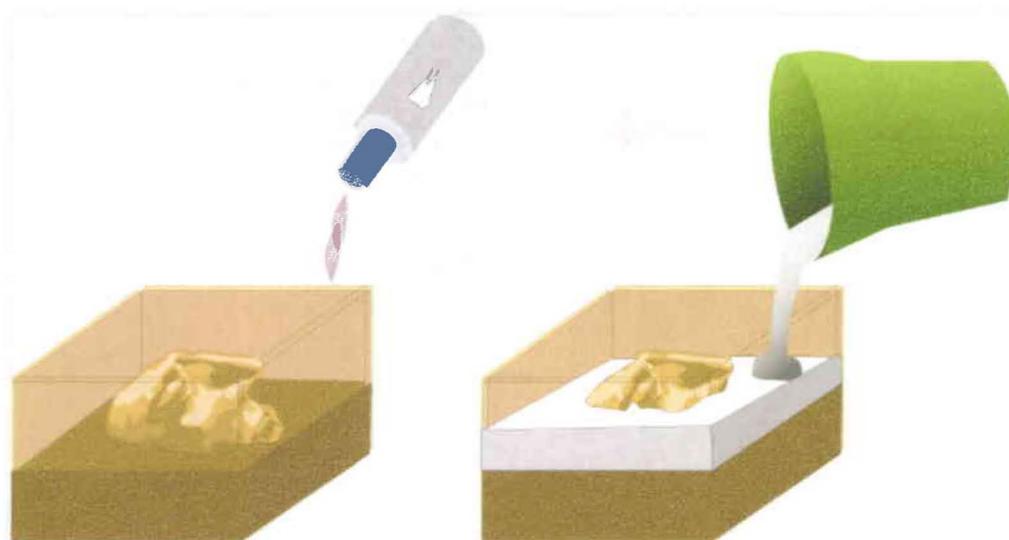
Paso 3.- Colocar la cabeza horizontalmente y rellenar la mitad del molde dejando al descubierto lo que será la primera cara del mismo. Tener en cuenta al momento de realizar los rostros la simetría de una cara para evitar retenciones que podrían complicar el proceso.



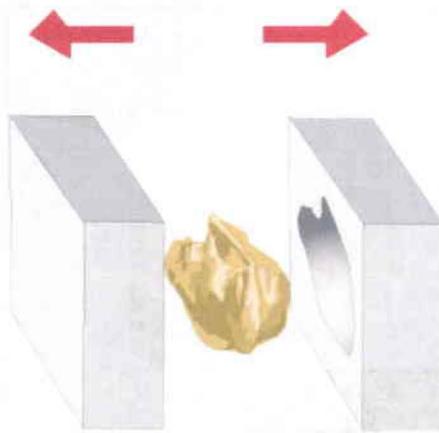
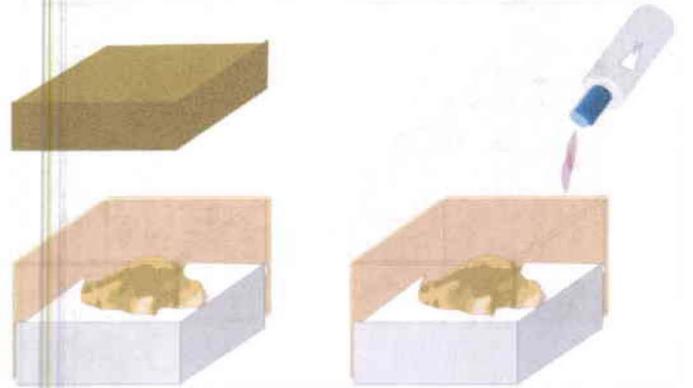
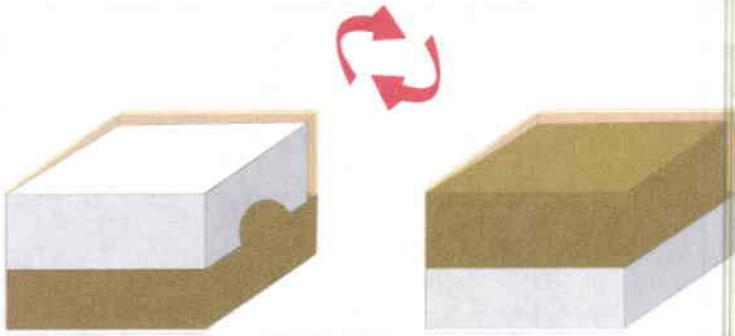
diseño de los títeres



Paso 4.- Colocar aislante dental sobre toda esta primera mitad, luego se procede a calcular la cantidad de yeso que se necesita para realizar el molde, y se prepara la mezcla de yeso bajo el siguiente parámetro: por cada 1kg y medio de yeso añadir 1 litro de agua. Una vez lista la preparación verter lentamente sobre el molde. Se deja fraguar aproximadamente 45 minutos y se da la vuelta al molde, repitiendo el proceso desde el aislante dental para obtener la segunda cara.



diseño de los títeres

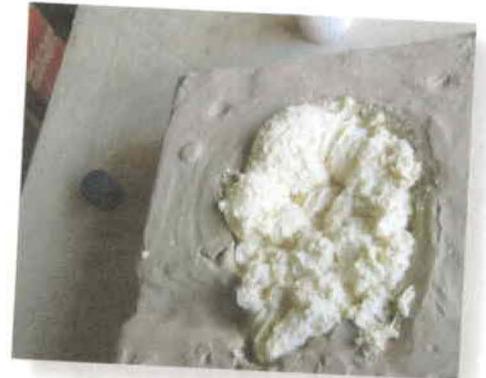
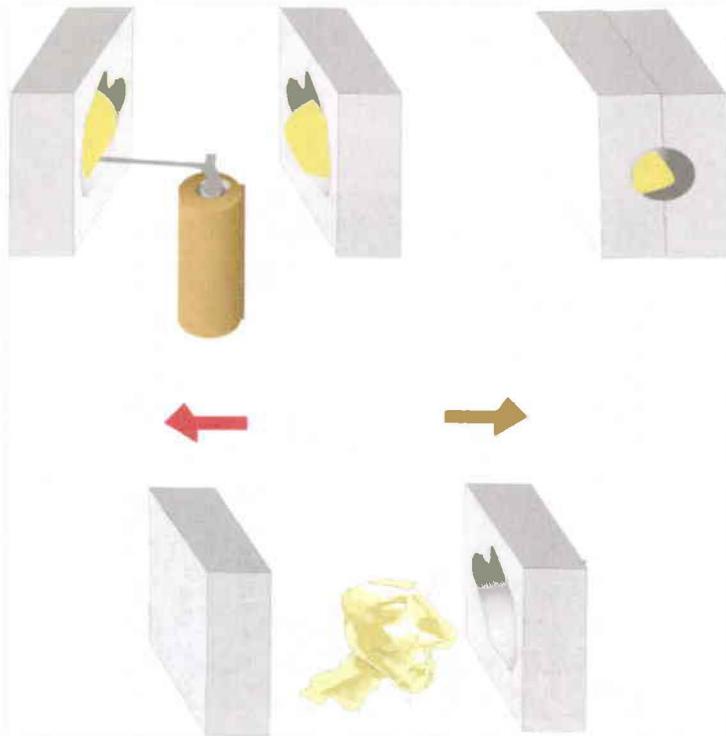


diseño de los títeres

Paso 5.- Lavar el molde para quitarle los restos de arcilla y cubrir con aislante dental nuevamente la cara del personaje.

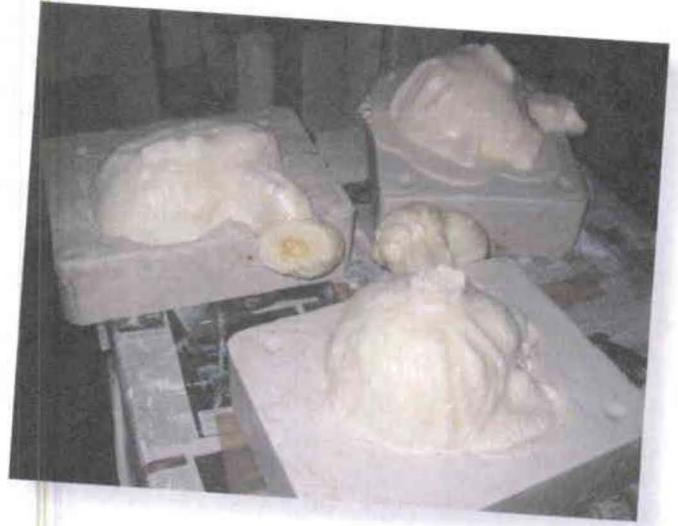
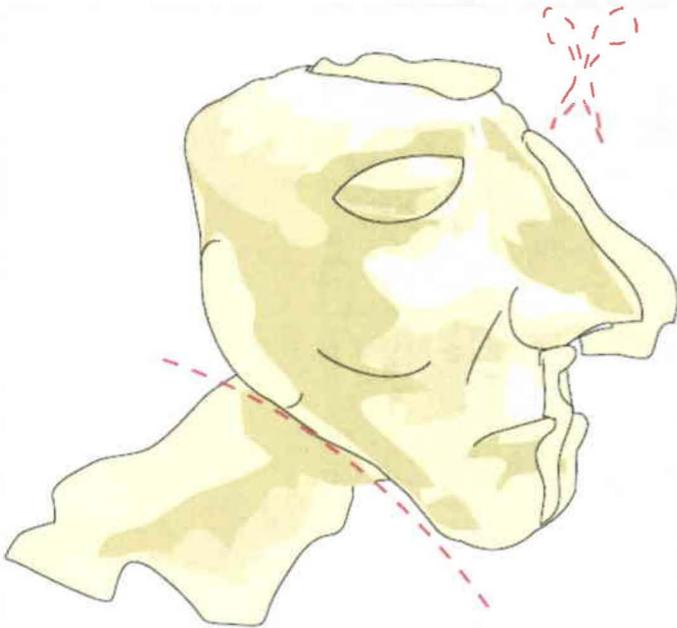


Paso 6.- Colar con poliuretano expandible colocando un poco en cada cara, dejar reposar con el molde abierto 5 minutos, luego cerrarlo y ajustar con ligas de caucho.

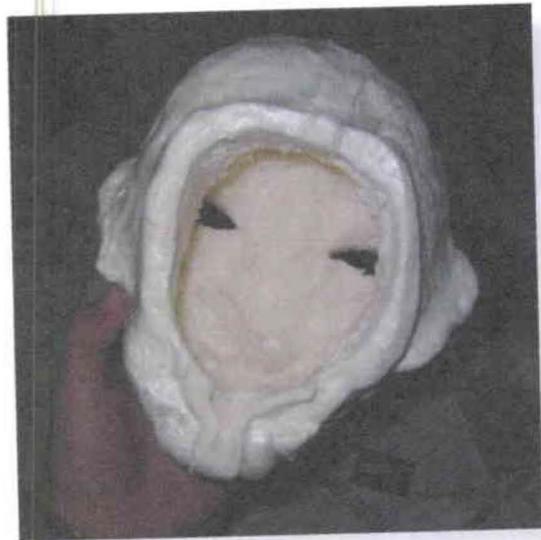


diseño de los títeres

Esperar de 2 a 3 horas aproximadamente para desmoldar. Importante tener en cuenta que los moldes no deben estar expuestos al sol durante el proceso de colado. Una vez obtenida la cabeza, quitar los excesos de material y dejando la pieza lista para colocar los mecanismos correspondientes.

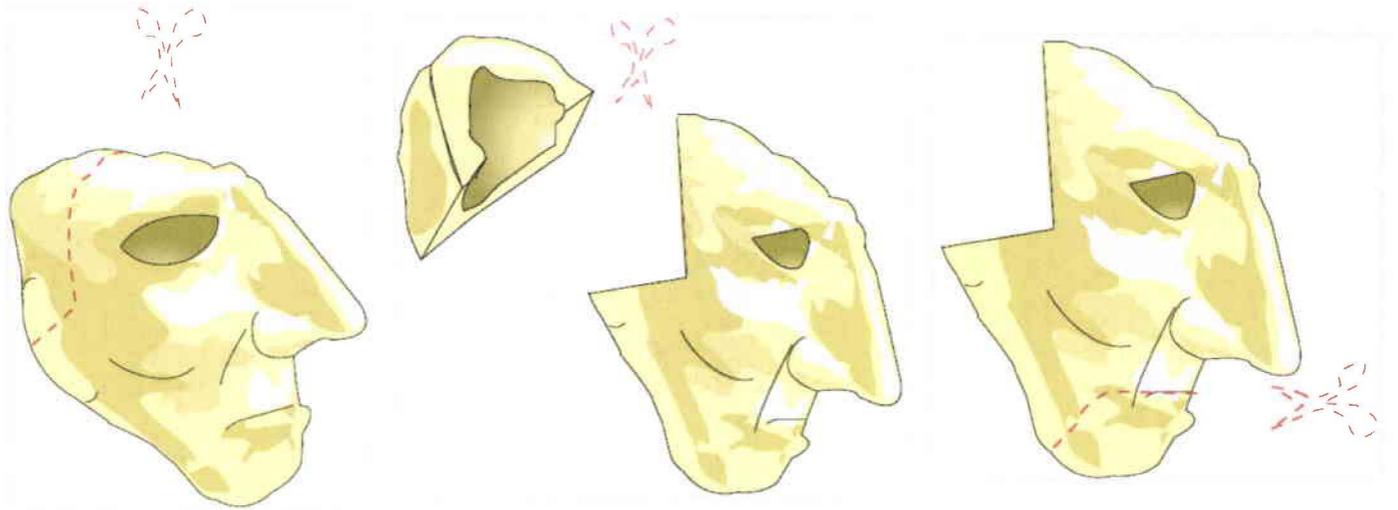


Paso 7.- Vaciar la cabeza dejando un espesor de 1cm. en donde se va a colocar los mecanismos y cortar los orificios donde van los ojos.

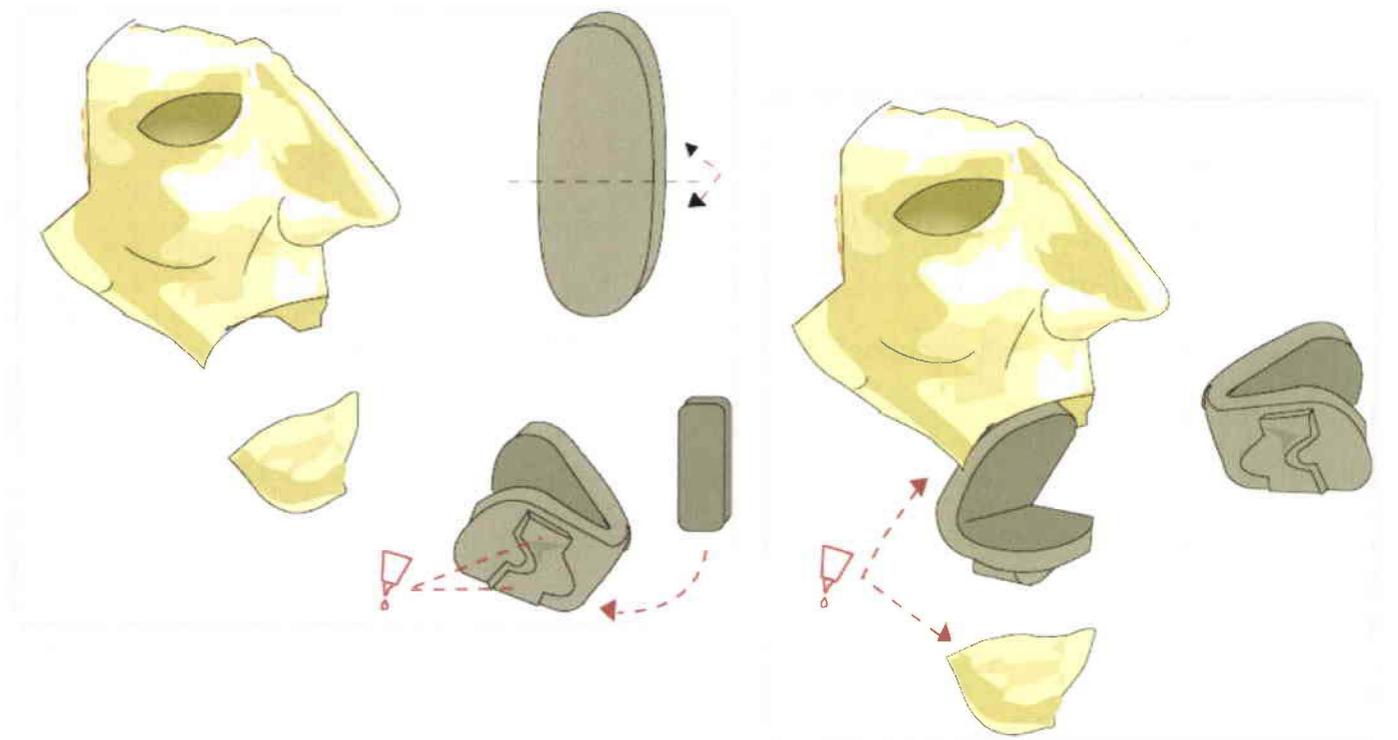


diseño de los títeres

Paso 8.- Hacer un corte transversal en la parte posterior de la cabeza para facilitar la ubicación correcta de los mecanismos, y en la boca como se indica en la siguiente ilustración.



Paso 9.- Utilizar un pedazo de esponja gris de 1.5cm. del tamaño de la boca abierta, y en la parte inferior colocar un seguro de esponja donde se apoya el pulgar. Luego pegar la esponja en la parte interna de la boca con cemento de contacto para darle la movilidad del conocido Bocón.

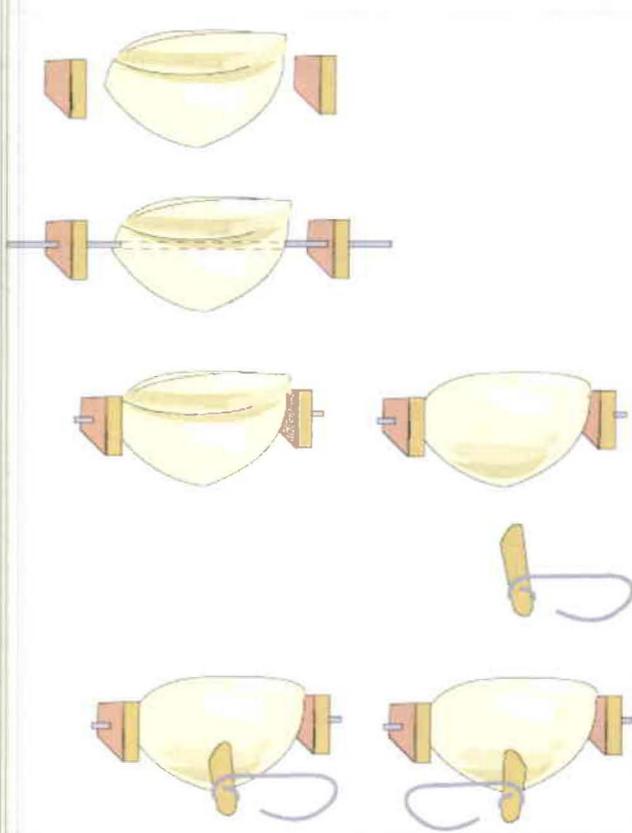


diseño de los títeres

Paso 10.- Con el exceso obtenido del proceso de colado, se elaboran los ojos, dándoles la forma necesaria según el personaje y la forma y tamaño de su ojo. Tener en cuenta que debe incluir el párpado al momento del tallado.

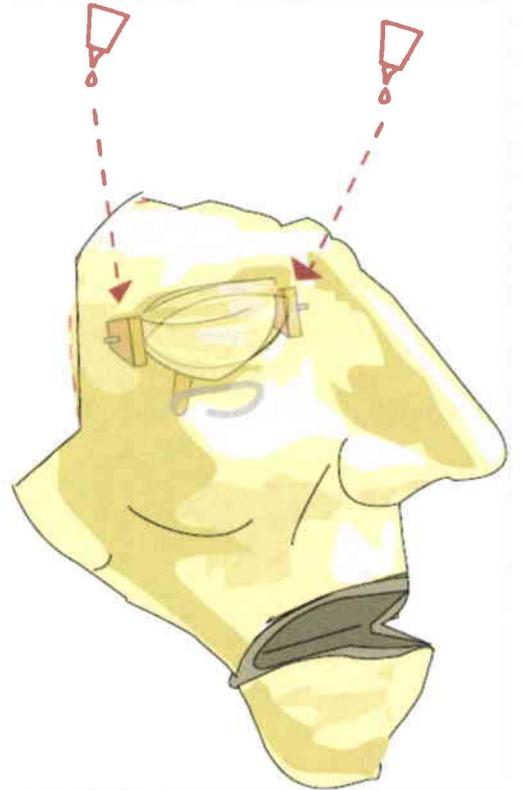
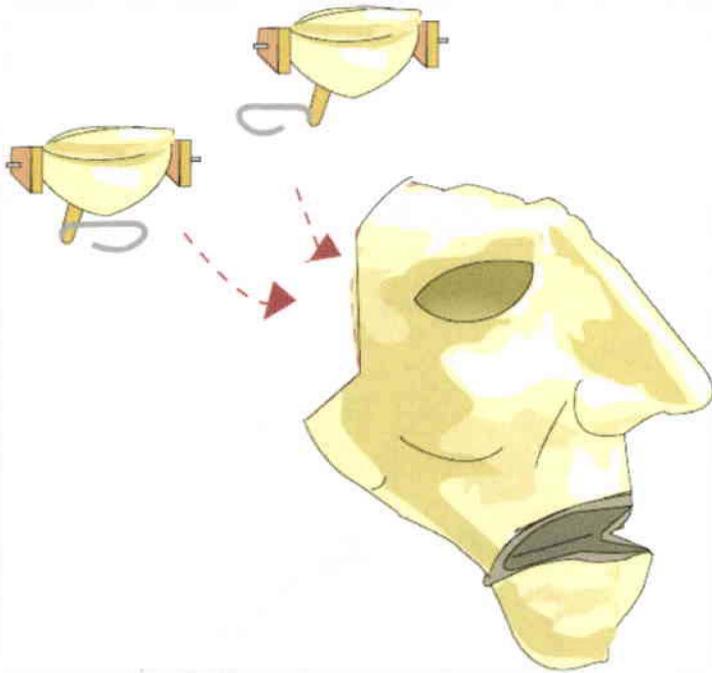


Paso 11.- Para elaborar el mecanismo de los ojos cortar pequeños cuadrados de balsa de 1,5cm. (dos cuadrados por cada ojo) con el alambre galvanizado, atravesar la balsa y el ojo por la mitad. Este mecanismo va a permitirle al ojo girar sobre su propio eje. Luego recortar dos rectángulos de balsa, sobre el que se colocarán los ganchos de sujeción de los dedos anular y medio para la manipulación de los ojos. Las medidas de los rectángulos puede variar según la mano del actor encargado de manejar la cabeza.



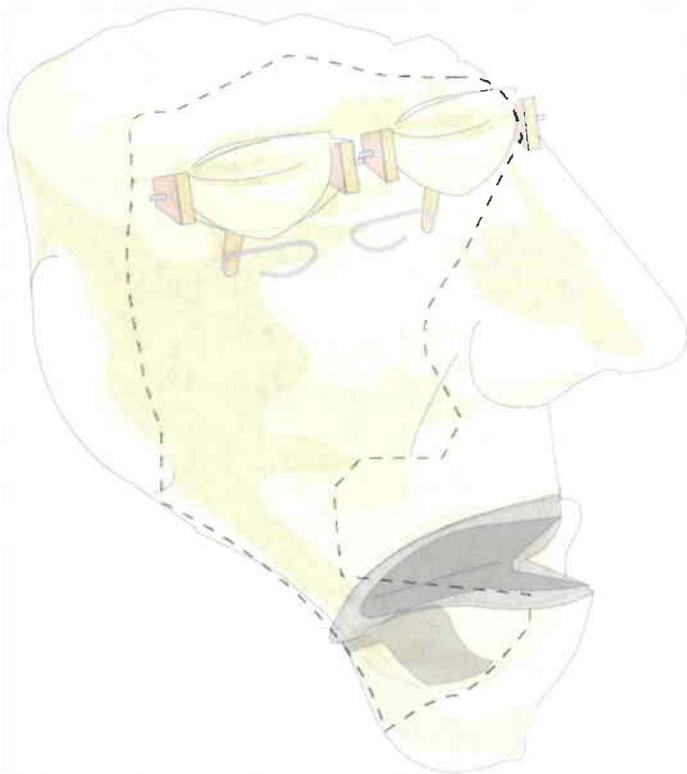
diseño de los títeres

Ubicar los mecanismos sobre cada ojo con silicona y sellar la cabeza con cemento de contacto.



diseño de los títeres

Paso 12.- Para finalizar la cabeza, colocar sobre el borde del cuello el seguro de velcro (la cara dura) sobre todo el perímetro para unirla con el cuerpo.

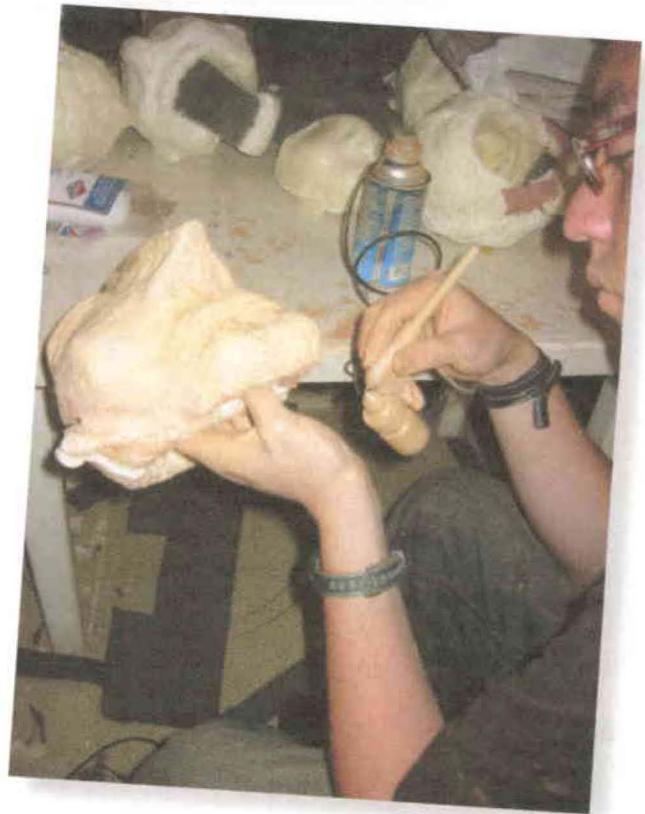
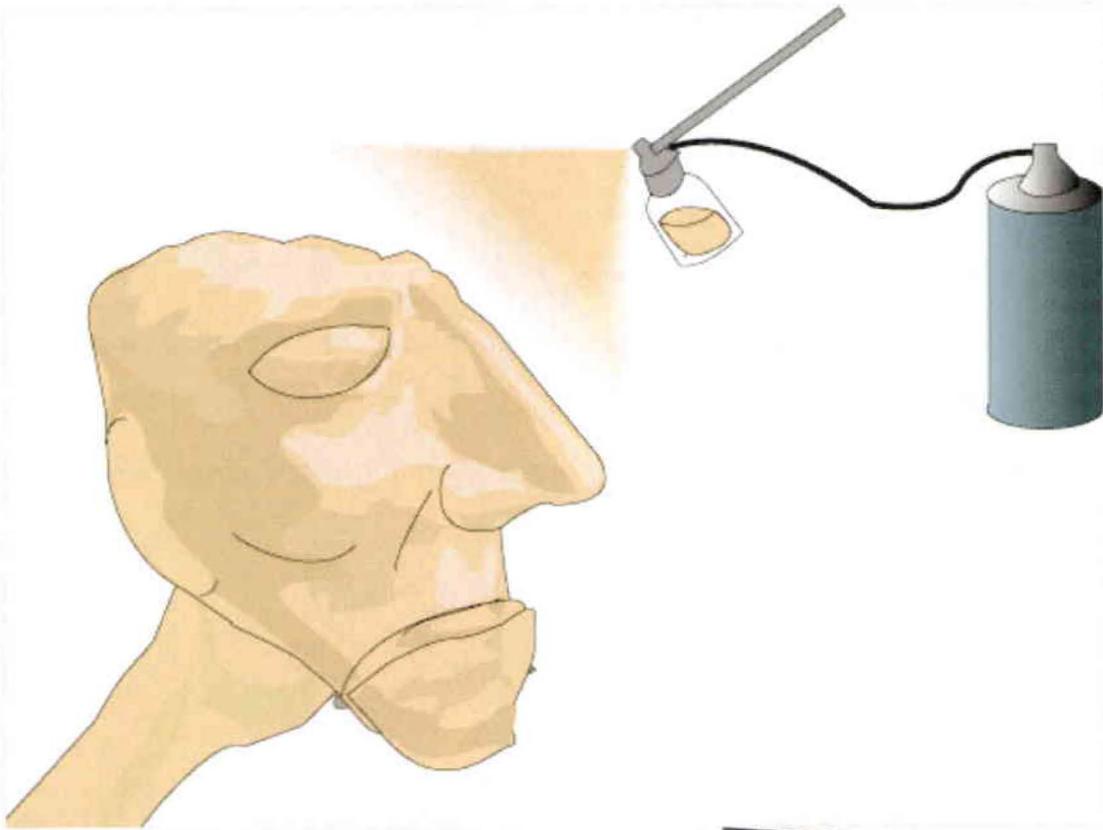


Acabados

Una vez elaborado el cuerpo y la cabeza es indispensable darle los acabados que requiere cada personaje. En general para la pintura del rostro se debe utilizar óleo aplicado con aerógrafo, partiendo de un color claro como base y con colores más oscuros para darle detalles de cejas, arrugas, entre otros. Para los ojos es importante tener en cuenta que estos no deben ser pintados observando directamente al muñeco, pues este no verá de frente al público si no por el contrario los verá desde un escenario, por lo que se debe realizar pruebas de ubicación de las pupilas a largas distancias. En cuanto al pelo se pueden utilizar varios materiales, dependiendo del personaje se puede utilizar lana, esponja, yute o cualquier otro que se desee.



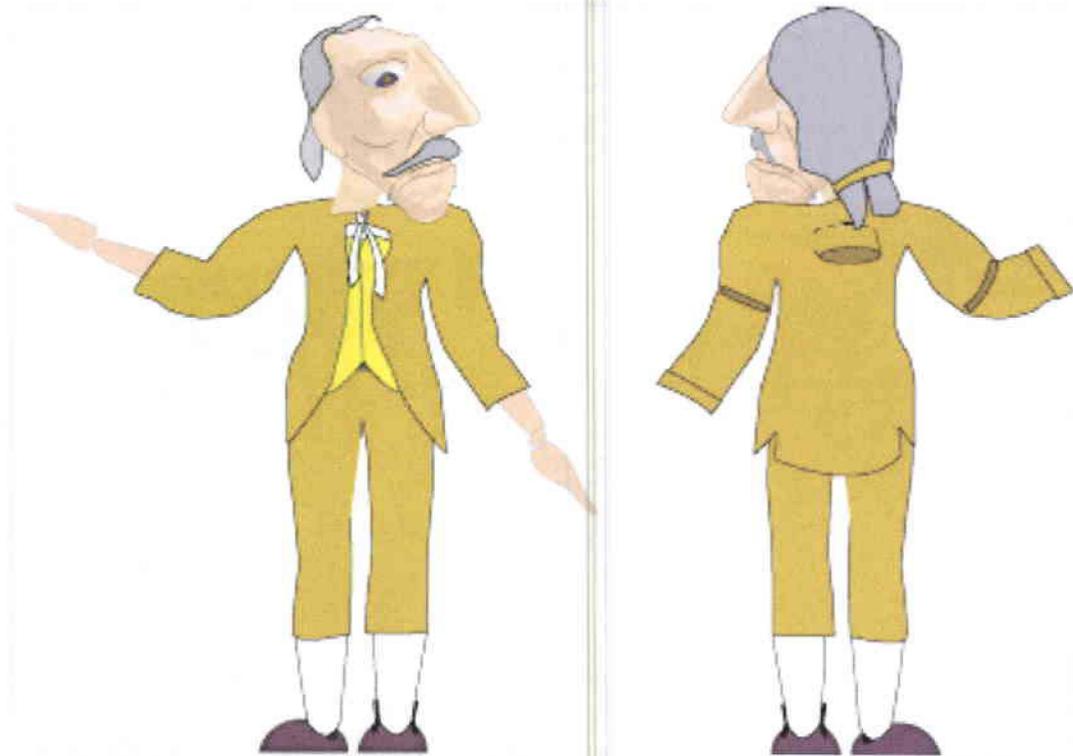
diseño de los títeres



diseño de los títeres

En cuanto a la ropa se utilizan telas livianas que le den facilidad de movimiento al muñeco. El diseño del vestuario debe estar previamente definido junto con la imagen del personaje, pues la confección es similar a la de una persona. Las variaciones que se deben tomar en cuenta son:

- Las mangas tienen la holgura de un brazo humano
- A la altura del codo del muñeco realizar una abertura por la que debe introducirse el brazo del manipulador cómodamente
- En la espalda a la altura del mecanismo del cuello, realizar una manga para que el manipulador introduzca el brazo



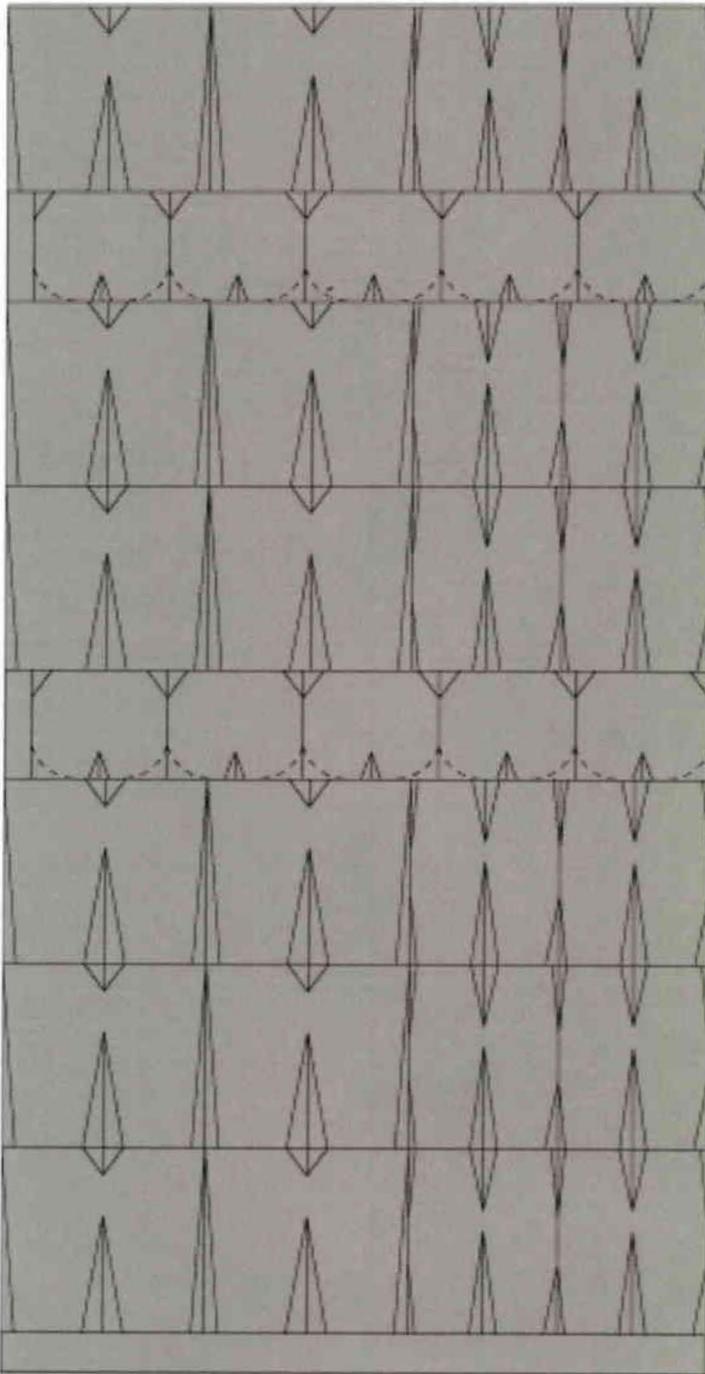
En caso que se requiera observar partes del cuerpo del muñeco, realizar un traje ceñido color piel que simule el cuerpo completo o simplemente pintar con aerosol directamente a la esponja que se visualizará.



diseño de los títeres

Ahorro de material

Es importante tener en cuenta que esta sistematización se realizó tomando como factor importante el ahorro de material. En un principio para el uso de la esponja gris se elaboró la distribución óptima para sacar el mayor provecho al material, que se encuentran a continuación:

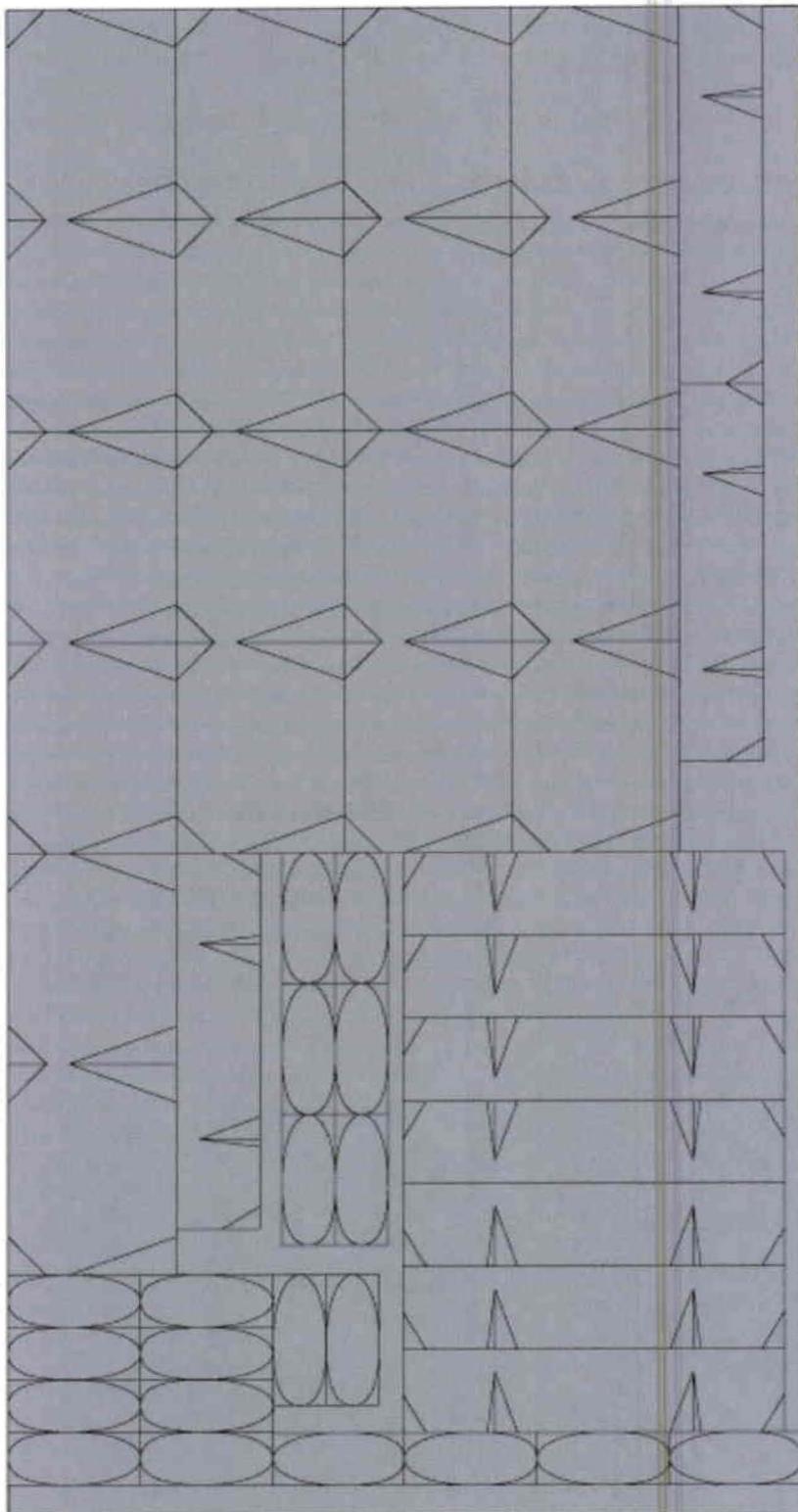


Plancha de 1,5 cm.

- 6 juegos de piernas
- 5 juegos de brazos
- Desperdicio: Rodillas



diseño de los títeres



Plancha de 3 cm.

- 9 torsos
- 10 caderas
- 10 juegos de pies



diseño de los títeres

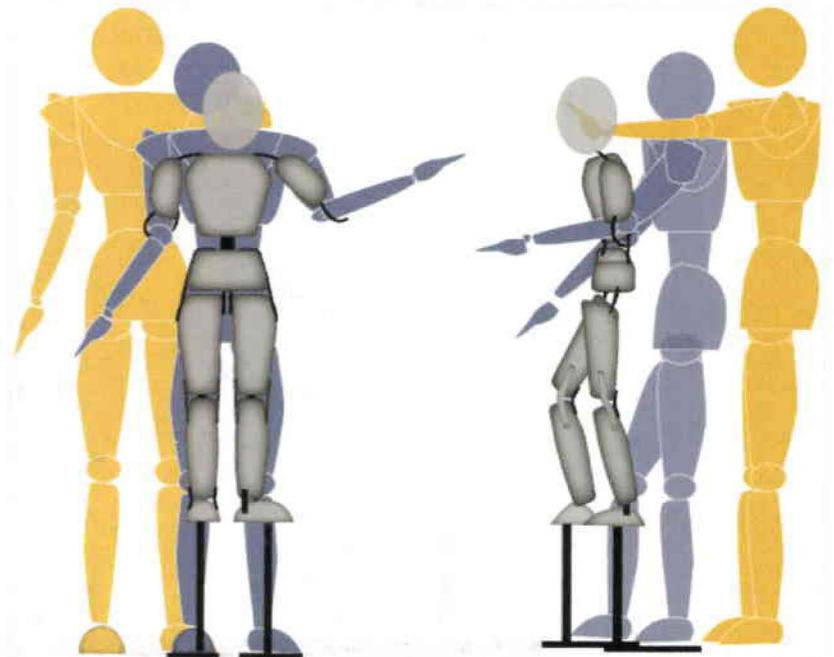
En cuanto al poliuretano, en el mercado se encuentran en presentación de 250ml. y 500ml. De la última se obtiene un total de tres cabezas de aproximadamente de 20cm. por 25cm. y 20cm. de profundidad. El desperdicio obtenido de la lata es reutilizado para la elaboración de los ojos del mismo muñeco.

Finalmente es importante recordar que las dimensiones de los tubos utilizados para el mecanismo de los pies se comercializan de 7m., por lo que el ahorro del mismo depende de la altura promedio de los actores.

3.1.7.2. Uso

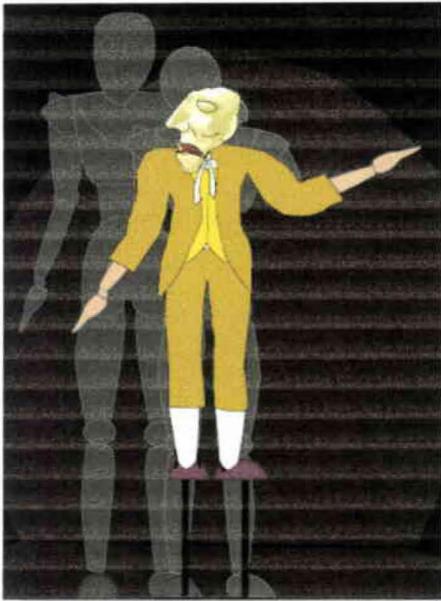
Para el uso de un muñeco son necesarias dos personas, la primera se encarga de la manipulación del cuerpo, directamente las manos y los pies, él es el encargado de la expresión corporal del personaje, pues todos sus movimientos serán transmitidos directamente al muñeco. El segundo será quien maneje el cabeza, encargado de la voz, expresiones faciales y la estabilidad del muñeco, porque es su punto de gravedad. También hay un tercer actor, auxiliar, quien estará encargado del movimiento de los objetos en escena, o ayudando a los actores principales con la manipulación del muñeco. Todos los actores deben desaparecer de la escena, esto es por medio de trajes negros, diseñados con telas que no reflejen la luz.

El escenario está contemplado para dar la ilusión de estar a la misma altura

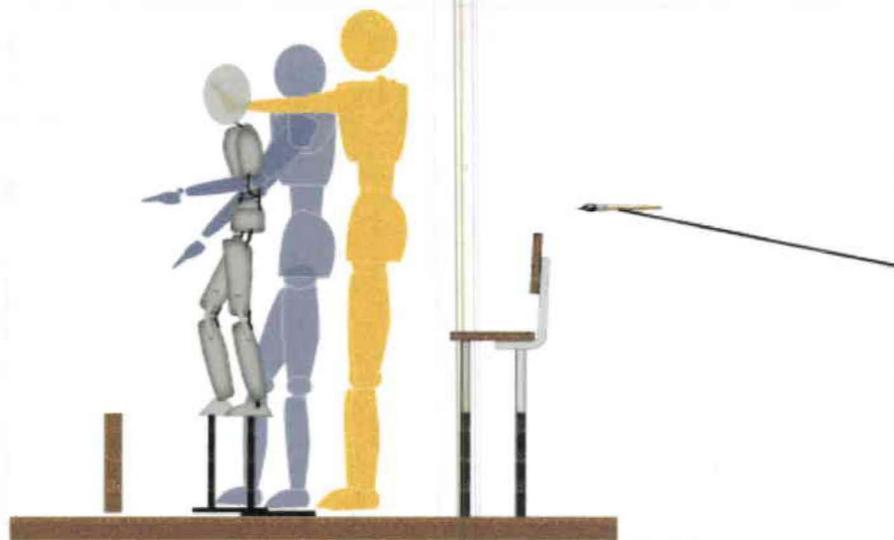


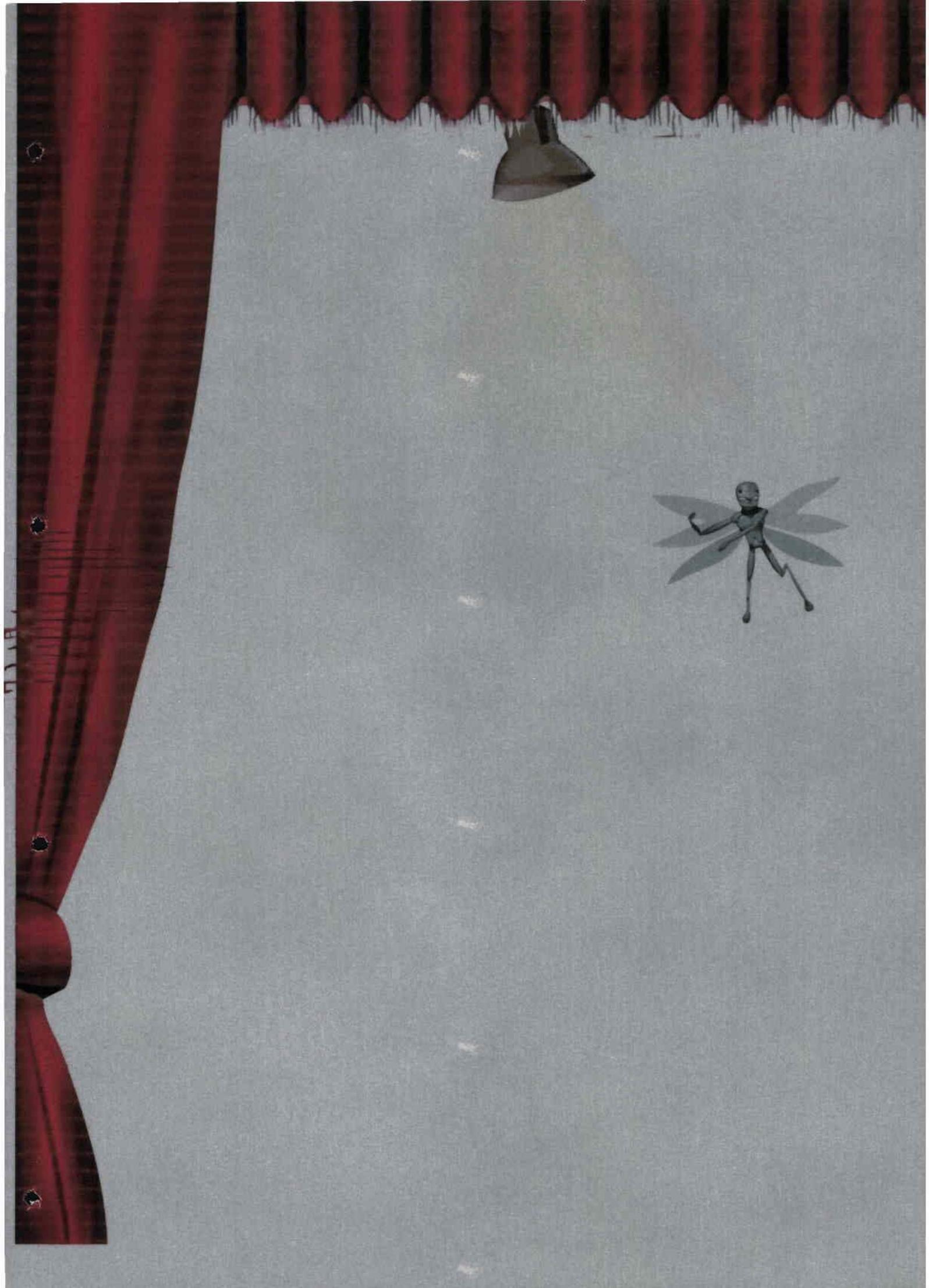
Diseño de los títeres

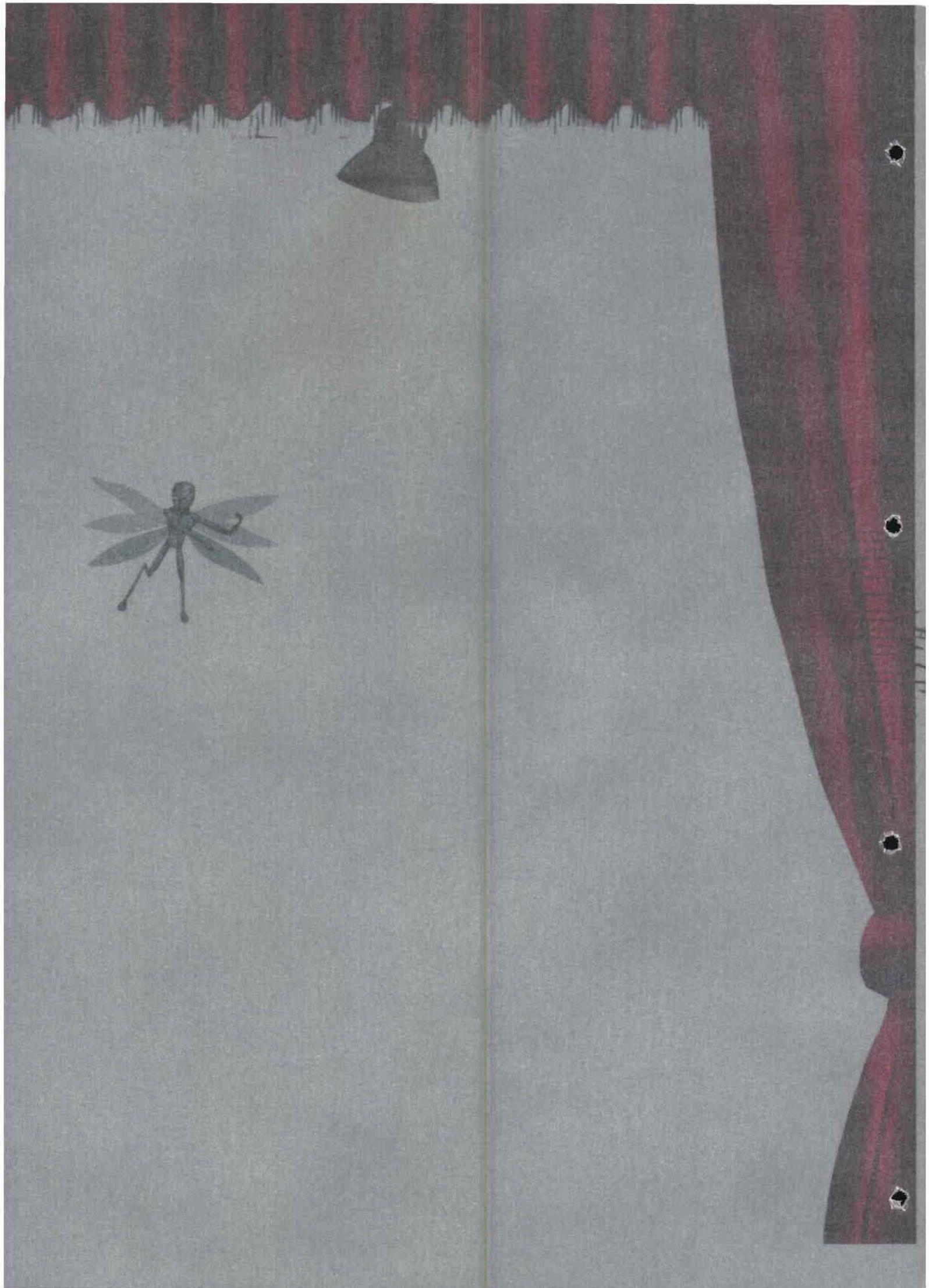
que los muñecos, para esto es necesario superponer una barrera frontal, que limite la visión del espectador a los pies del actor. La altura que se le asigne a esta barrera variará según la altura promedio de los actores, mencionada anteriormente.



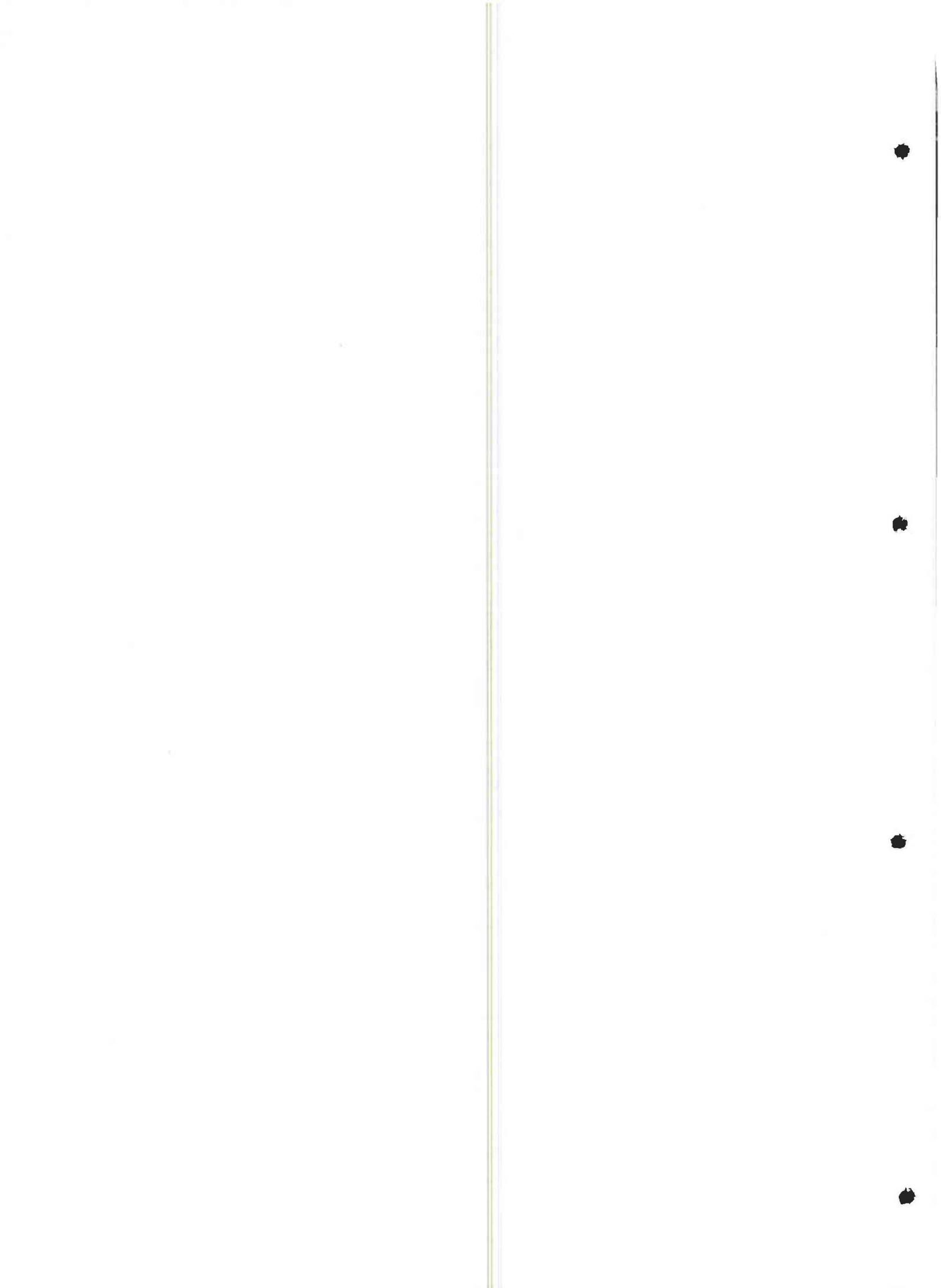
Por ultimo, en el aspecto de iluminación retomamos el consejo de Julia Ahumada sobre el teatro de cámara negra, donde el muñeco debe ser el primer objeto en iluminarse, focalizado de tal manera que el resto de elementos pasen a segundo plano; para esto, la optima iluminación que se debe utilizar en el teatro es una luz superior fuerte, y dos laterales tenues.







conclusiones



conclusiones

Una vez terminado todo el proceso de investigación hemos obtenido las siguientes conclusiones:

- En cuanto al teatro de títeres que se ha desarrollado en el Ecuador es claro que esta familiarizado directamente con el público infantil, esto lo concluimos de las encuestas realizadas a adultos donde el 100% afirmó esto, también de los grupos de teatro investigados quienes elaboran un ambiente para niños tanto por los temas y el lenguaje utilizado en sus obras, y los constantes boletines de prensa que anuncian obras de títeres relacionándolos con los niños.

- A pesar del enfoque que se le ha dado en el país, el teatro de títeres puede aplicarse al público adulto, tomando como referencia que en el resto del mundo este teatro ha crecido enormemente desarrollando técnicas hasta llegar a ser parte de una cultura. Según los datos obtenidos de las encuestas, lo que más interesa a los adultos es el tema y los títeres que deben ser más elaborados para atraer su atención.

- Los temas utilizados para atraer al público adulto a un teatro de títeres no necesariamente deben ser reales, aunque las encuestas proponen temas como política, sexo y drogas, o sea problemas sociales, los temas mitológicos y culturales son también de atracción para este grupo.

- La época colonial es el período con el que más nos sentimos identificados los quiteños, pues es el entorno en el que hemos crecido y admirado, aunque muy pocos sepan en realidad el origen de todo el arte del que estamos rodeados. Por esta razón, los artistas



conclusiones

de la Escuela Quiteña no sólo nos permitieron retomar lo que sucedió en esta época, si no también adentrarnos en la vida y costumbres, retomando un poco de esa identidad que hemos perdido, con el fin de compartirla con el consumidor final, el público.

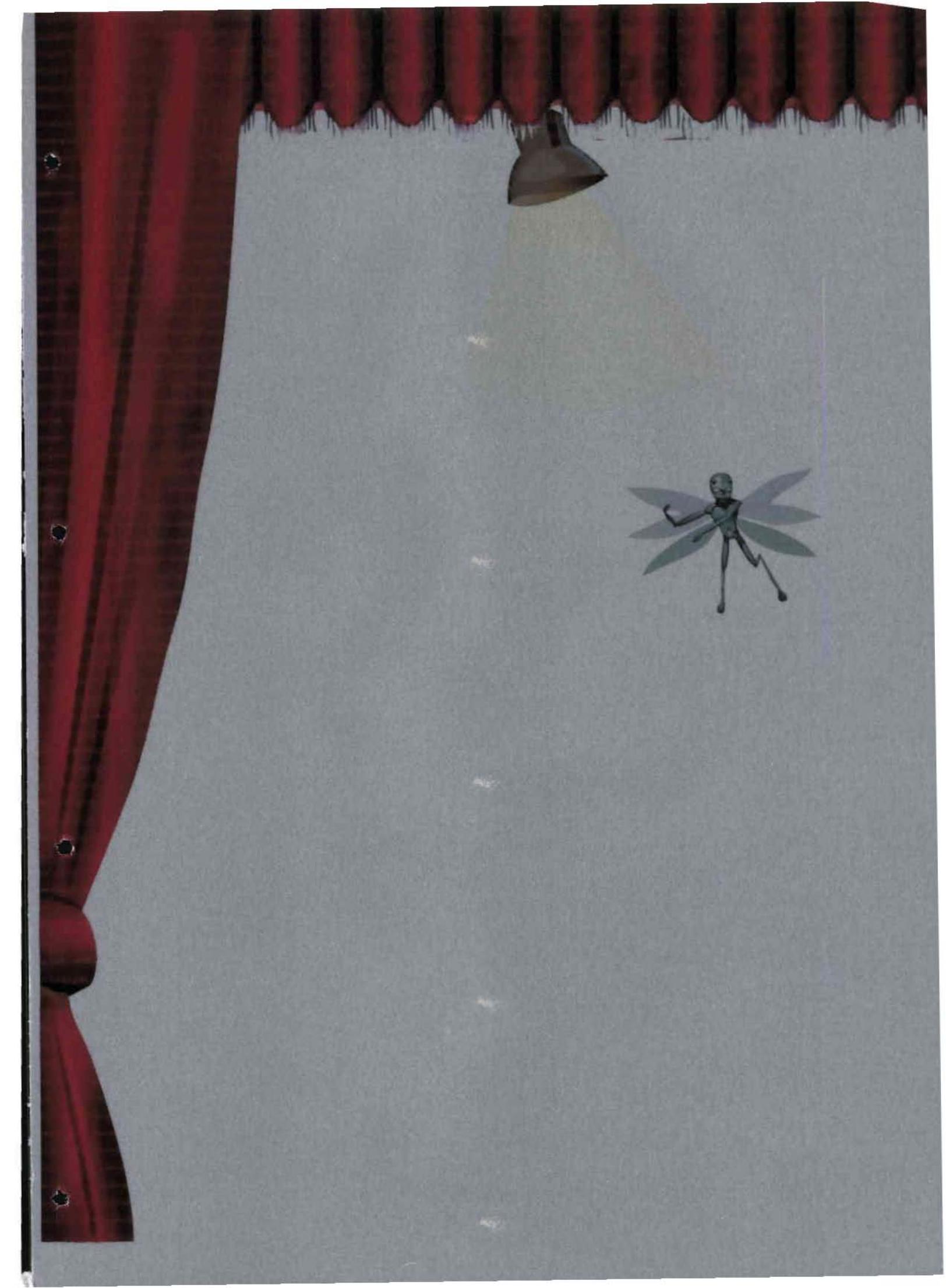
- Como diseñadores quisimos aportar al medio con un material novedoso, que diera más posibilidades y facilidades para crear todo tipo de personajes. La elaboración de moldes de yeso permite una reproducción seriada de un objeto, en este caso de un personaje. Esto facilita en el caso que el muñeco sufra algún daño, pérdida u otro percance, su creación, ya que aquel personaje de cualidades únicas, está plasmado ya en el molde.

- El poliuretano es un material que ofrece grandes beneficios como resistencia y flexibilidad, y al utilizarlo correctamente, tomando en cuenta las recomendaciones que vienen en el envase, es rendidor y permite economizar.

- La esponja gris es una de las más resistentes del medio, lo que evita que sufra daños o desgaste de esta por el uso. Además, aplicando cortes y dobleces sobre esta superficie plana, se pueden obtener diferentes volúmenes según las características deseadas.

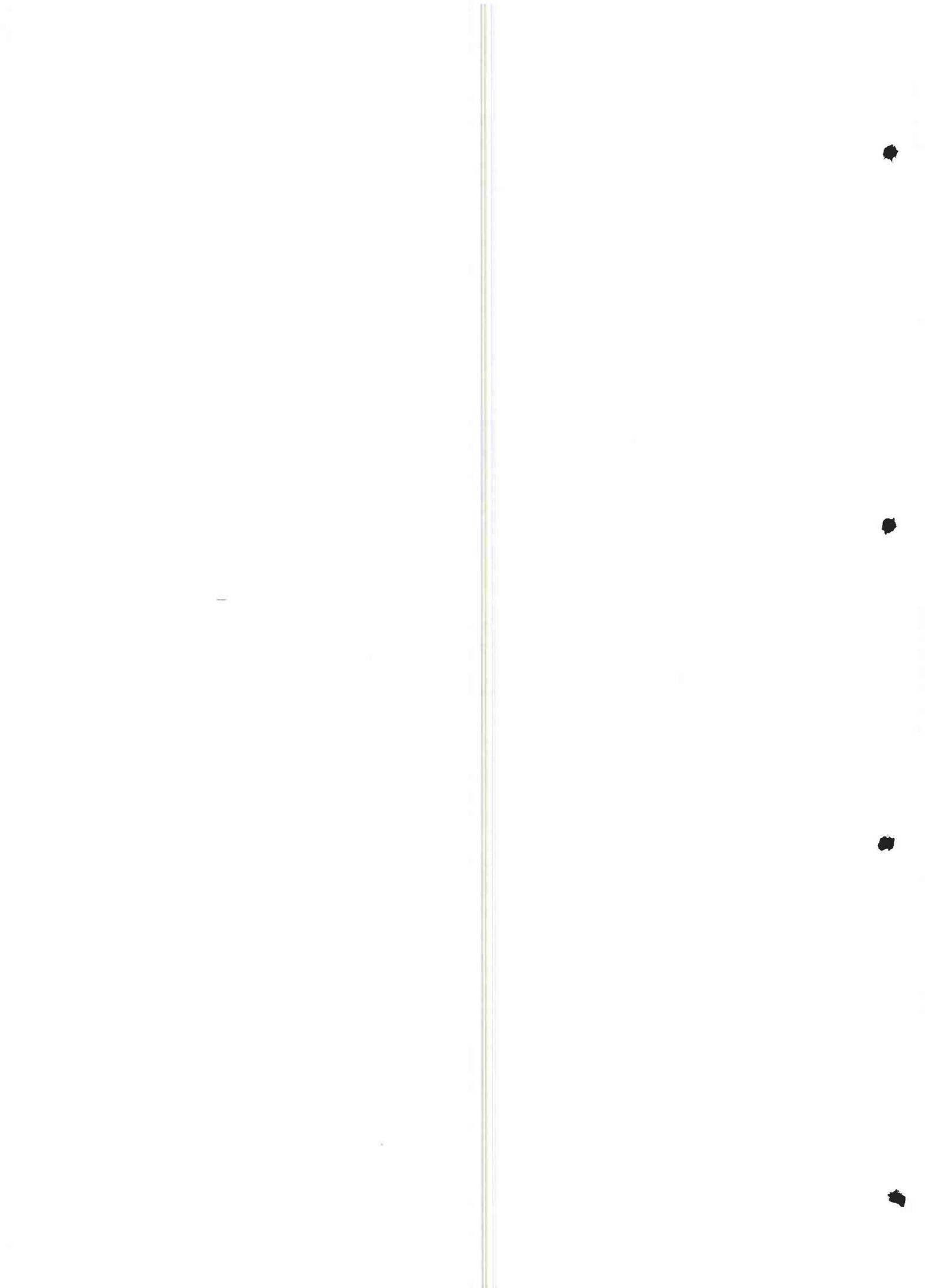
- La investigación in situ realizada con los actores permitió obtener un sistema de manipulación adaptado a las necesidades del usuario, sin afectar al diseño del muñeco.







bibliografía



bibliografía

- La Maravillosa Historia del Teatro Universal. ARTILES, Freddy. Editorial Gente Nueva

- QUITO Tradiciones, Testimonio y Nostalgia. FREIRE Rubio, Edgar. Editorial Libresa.

- Leyenda del libro QUITO Tradiciones. FUENTES Roldan, Alfredo. Ediciones Abya-Yala

- Caspicara. MORENO Proaño, Fray Agustín. Ediciones Paralelo Cero

- ¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual. MUNARI, Bruno. Editorial Gustavo Gili

- ¿Cómo diseñar marcas y logotipos?. MURPHY, John; ROWE, Michael.

- Las dimensiones humanas en los espacios interiores. PANERO, Julios; ZELNIK, Martin. Editorial Gustavo Gili

- Graphic designers color handbook, Choosing and using color from concept to final output. SUTHERLAND, Rick; KARG, Barb. Rockport

- Biblioteca Ecuatoriana Clásica, El Arte Ecuatoriano. Volumen 2. VARGAS O.P., Fray José María

- Patrimonio artístico ecuatoriano. VARGAS O.P., Fray José María. Ed. Trama

- Miguel de Santiago, su vida y obra. VARGAS O.P., Fray José María

- Arte Ecuatoriano. SALVAT. Editores Ecuatoriana, S.A.

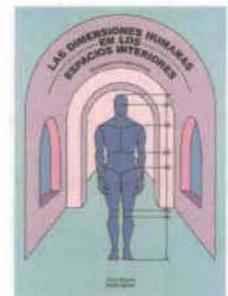
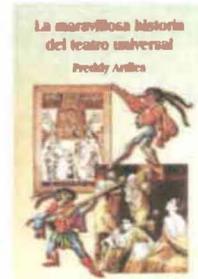
- Fundamentos del diseño. WONG, Wucius. Editorial Gustavo Gili

- Diario La Hora

- Diario El Comercio

- Diario El Universo

QUITO
tradiciones



EL UNIVERSO

La Hora
LO QUE NECESITAS SABER

EL COMERCIO



bibliografía

- INTERNET

<http://www.dlh.lahora.com.ec/>

www.google.com

www.lasicilia.es

www.takey.com

www.titerenet.com

www.unima.gov

www.wikipedia.com



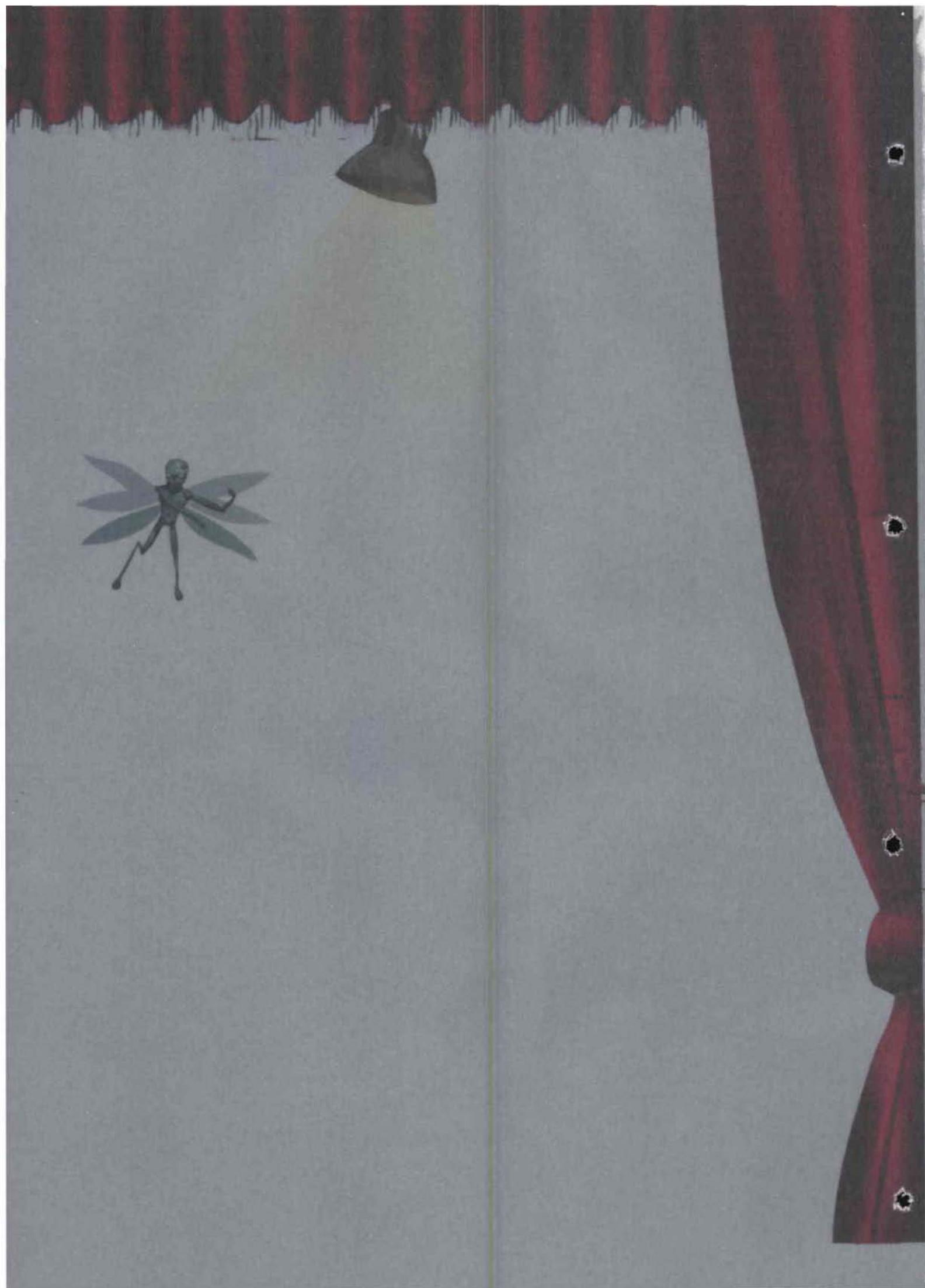
WIKIPEDIA



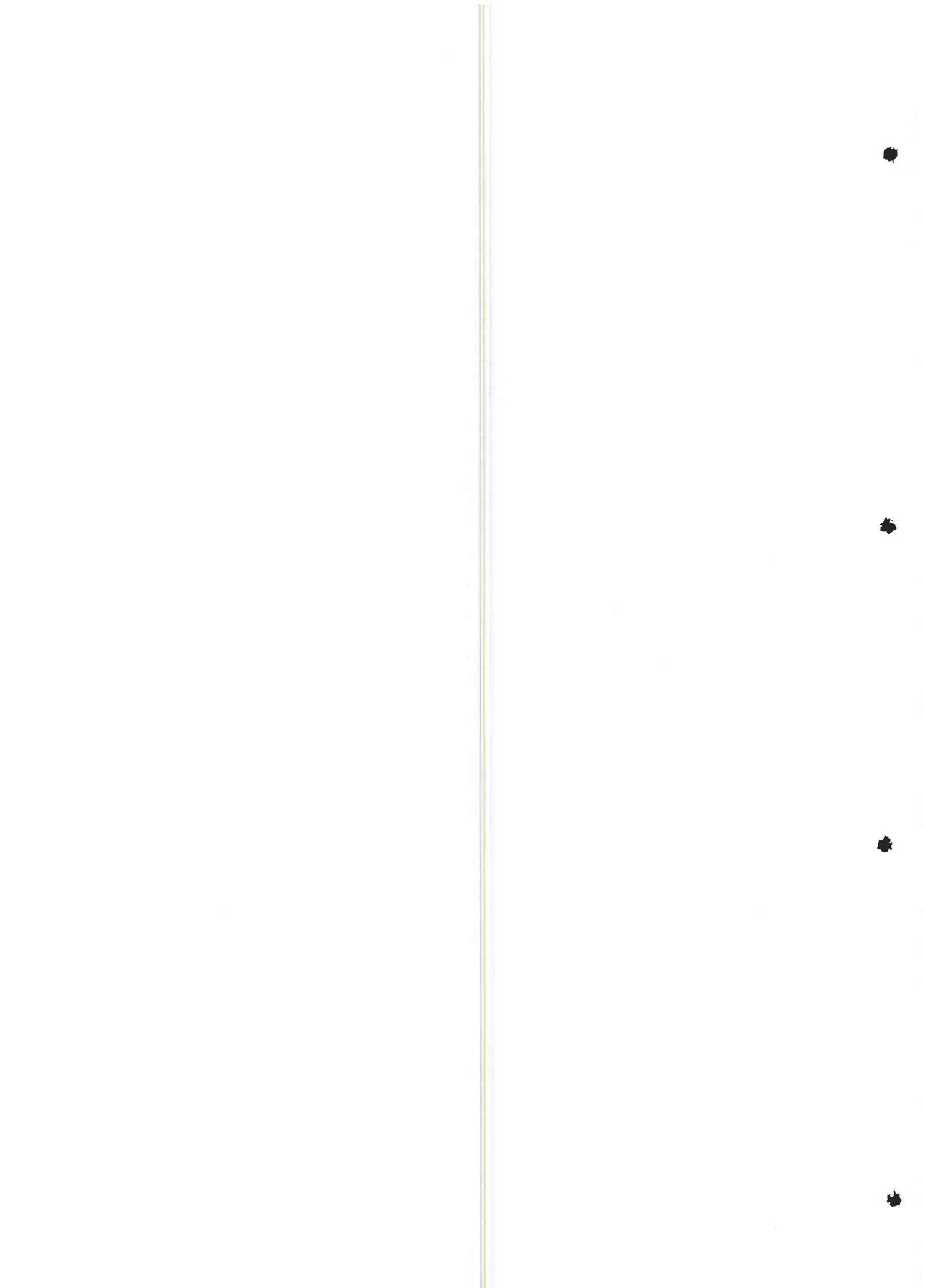
- Museo de la Ciudad
- Museo Franciscano Fray Pedro Gocial
- Museo Miguel de Santiago del Convento de San Agustín
- Museo Nacional del Banco Central







αΝΕΧΟΣ



1. diseño de la identidad de la empresa

Una vez elaborado un producto, en este caso nuestros muñecos, es indispensable elaborar la imagen de la empresa. Para esto necesitamos unir aquellos elementos que interactúen entre sí para transmitir correctamente nuestro mensaje :

Somos una empresa dedicada al diseño de títeres que busca aportar a la cultura y al teatro mediante la invención de un método innovador

1.1. Imagen Corporativa

1.1.1. Logotipo

Para realizar la imagen de nuestra empresa era indispensable contar primero con un logotipo. Empezamos con una lluvia de ideas de los posibles nombres vinculados a lo que estábamos elaborando:

- Creación de títeres
- Muñecos/ Títeres
- Diseño
- Creadores
- Taller
- Marionetas
- Mágico
- Simple
- Mano
- Fantoche
- Manía/ Locura
- Animar



diseño de la identidad de la empresa

Decidimos enfocarnos en las ideas de crear y diseño, taller, y manipulación de títeres. Para esto buscamos sinónimos de estas palabras, nuevamente realizando una lluvia de ideas:

- Crear y diseño: Hacer, originar, formar, concebir, inventar, producir
- Taller: Obrador, tienda, fábrica, factoría, manufactura
- Manipular: Usar, utilizar, emplear, manejar, operar, maniobrar

De esta última búsqueda, surgió la idea de plantear el nombre haciendo una referencia a cómo se manejan los muñecos, en este caso, directamente con las manos. Paralelamente estábamos analizando la posibilidad de utilizar palabras de la lengua Quechua, para hacer una relación más directa con nuestra cultura; como habíamos mencionado elegimos inclinarnos por la manipulación de los muñecos, encontramos la palabra "Mano" que en quechua es "Maki" y decidimos incluirla en nuestro nombre. Una vez escogido esto, debíamos unirlo al concepto principal, que era el taller de títeres, por lo que retomamos los sinónimos anteriores y escogimos "Factoría", ya que es un sinónimo poco utilizado de "Taller". Finalmente el nombre escogido fue:

MAKI FACTORÍA, Diseño de Títeres

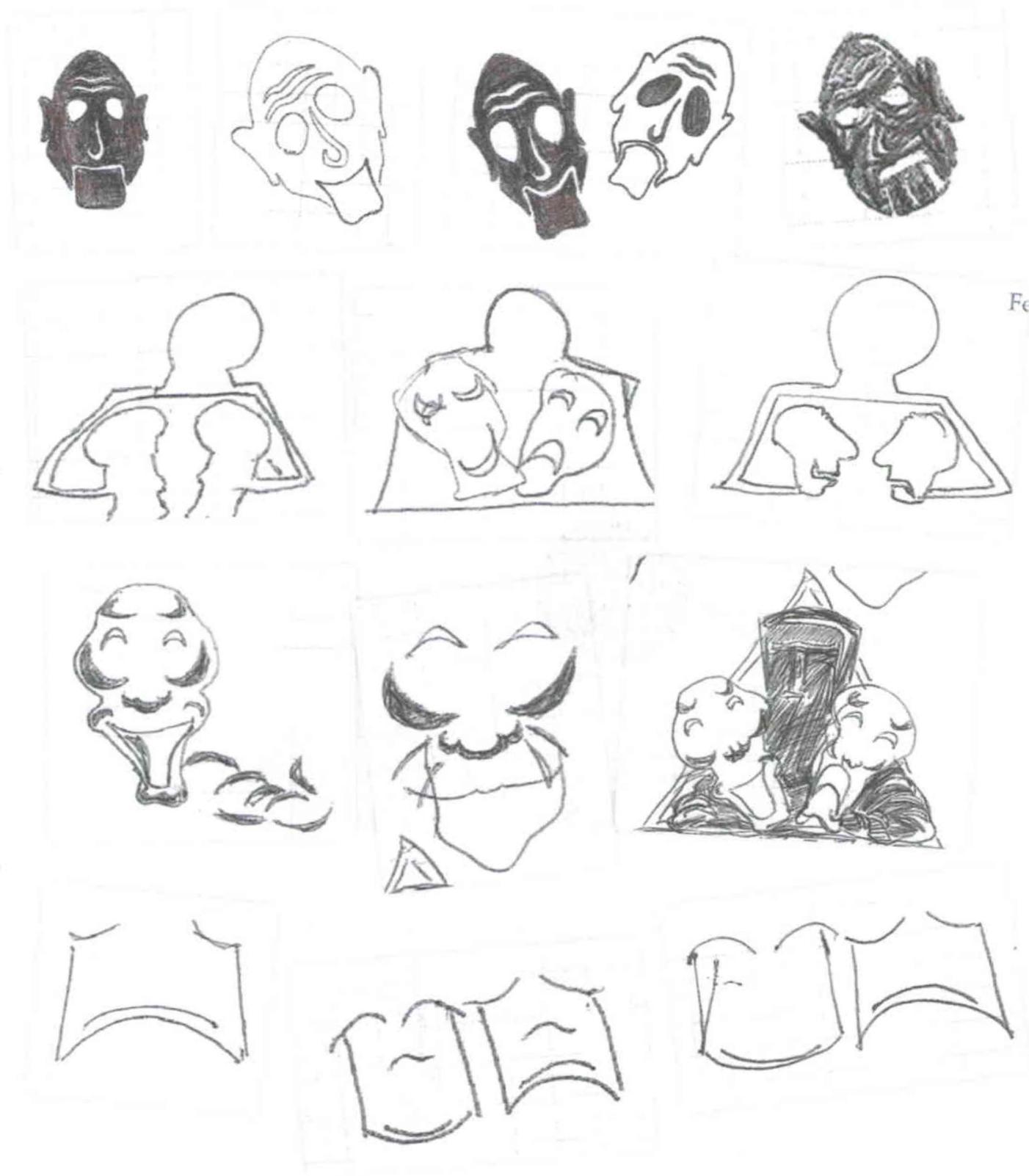
La razón de utilizar las palabras Maki y Factoría juntas fue porque queremos dar el mensaje que en nuestro taller fabricamos títeres que cobran vida con las manos.

1.1.2. Isotipo

Ya definido el nombre era el momento de darle una imagen y empezamos con el proceso creativo del isotipo. Como se mencionó anteriormente, queremos aportar al teatro con este innovador diseño, por lo que decidimos que era indispensable representar este concepto, de lo que surgieron bocetos relacionados con el icono del teatro, la máscara triste y la máscara feliz, también tomando en cuenta el uso de las manos que dan vida:



diseño de la identidad
de la empresa



diseño de la identidad de la empresa

De este proceso se eligió el último boceto porque cumplía con todos los requerimientos que buscábamos, representaba un teatro por medio de las cortinas, el icono de las máscaras simplificado y la mano que es la que les da vida a estos personajes. A esta primera opción se le realizaron algunas variaciones de forma, color y tipografía para obtener el logotipo final:



diseño de la identidad de la empresa

En estas pruebas intentamos poner color a la mano y a las caras, pero determinamos que en blanco y negro se obtenía un mayor impacto. Luego trabajamos la forma, cambiamos el cuadrado que connota algo estático y cerrado, por lo tanto es muy limitado, por un óvalo, que por el contrario es dinámico y al no estar cerrado por completo representa apertura al cambio, todo esto según la semiótica de la imagen; y también representa la iluminación directa, que con un contraste claro-oscuro es alusivo a la utilizada comúnmente en el teatro; por último las líneas utilizadas en el fondo representan al telón.

Los colores utilizados se basan en el modo RGB, pues al igual que en el teatro, el negro representa las sombras, o sea la ausencia del color; el rojo utilizando un contraste de calidad, cortándolo con negro, apagando el color para simular la sombra; y el blanco que es la unión de todos los colores en sus justas proporciones. Las proporciones utilizadas son:

Blanco: R 255 G 255 B 255

Negro: R 0 G 0 B 0

Rojo: R 241 G 0 B 37

Y para modo de impresión (CMYK) debe ser:

Blanco: C 0 M 0 Y 0 K 0

Negro: C 0 M 0 Y 0 K 100

Rojo: PANTONE 186C

Finalmente debíamos escoger una tipografía que fuera legible, evitando aquellas comúnmente utilizadas. Para esto se realizaron varias pruebas cambiando también la posición:



diseño de la identidad
de la empresa



Como resultado, la tipografía utilizada en Maki Factoría es *Amerika* (todo en minúsculas) en cuanto a los colores, se utiliza en el caso de Maki un borde negro y fondo blanco y factoría en negro; y *BlairMdITC TT-Medium* (todo en mayúsculas) para Diseño de Titeres, utilizando las siguientes proporciones de color R 150 G 10 B 25, el mismo para la línea ubicada entre ambos textos. Este es el logotipo final:



diseño de la identidad de la empresa

Para utilizar el logotipo en fondo oscuro, se deben realizar las siguientes variaciones:



- Los colores utilizados en Maki deben ser invertidos, borde blanco y fondo oscuro
- Factoría en color blanco
- Diseño de Títeres y la línea utilizan el mismo color del telón: R 241 G 0 B 37 (PANTONE 186C)

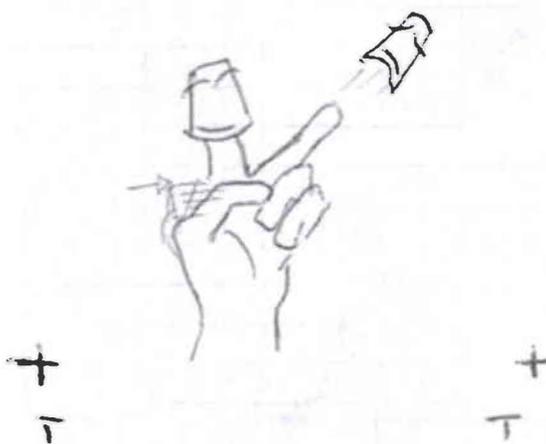
1.1.3. Animación

Una vez terminado el logotipo decidimos hacer una animación que explique su relación con los muñecos. Para esto se representó una historia llena de fantasía, en la que interactúen todos los elementos del logotipo con uno de nuestros muñecos. Como proceso creativo se realizó un

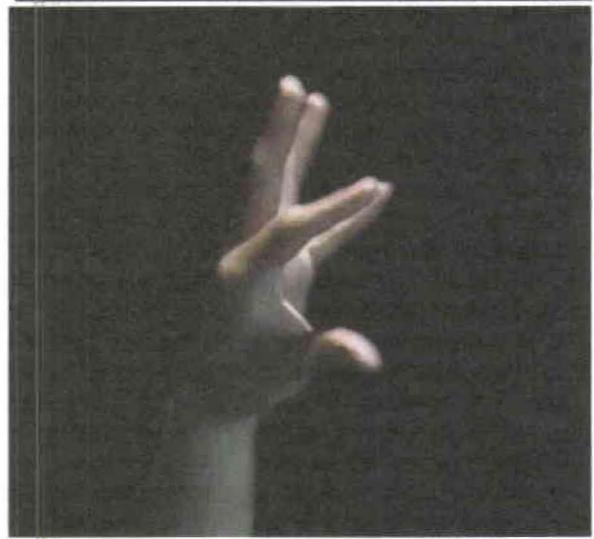
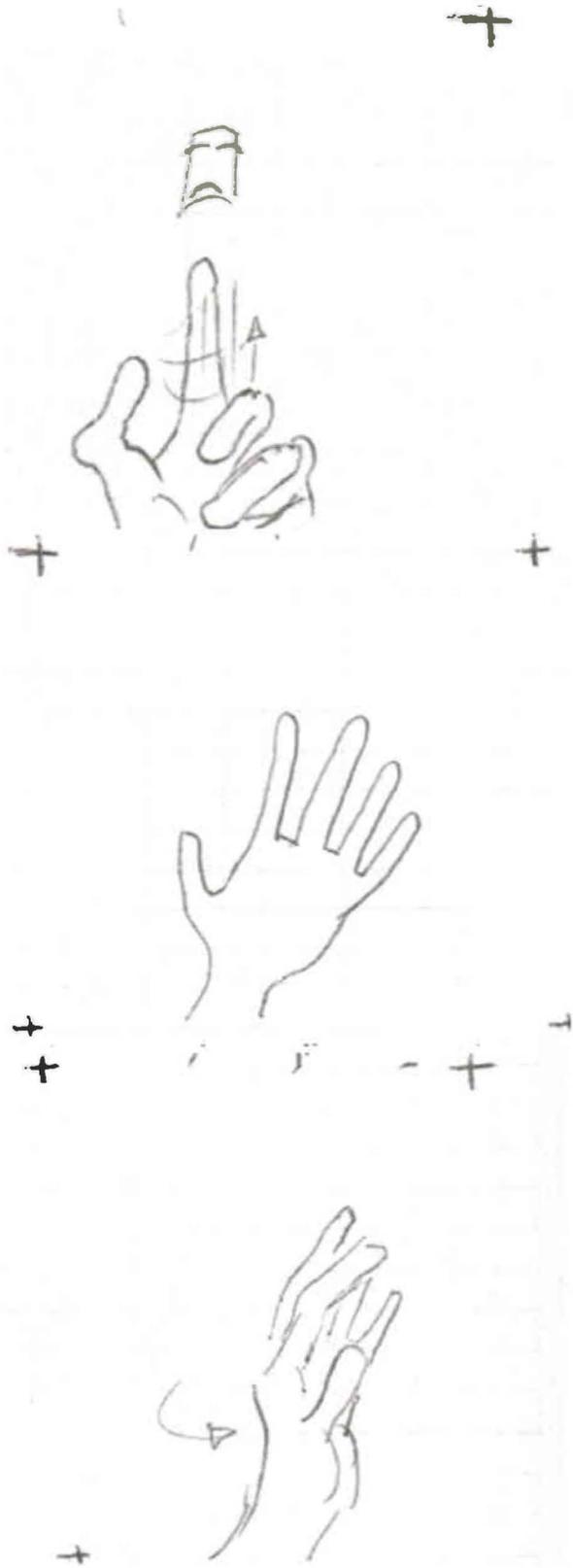


diseño de la identidad de la empresa

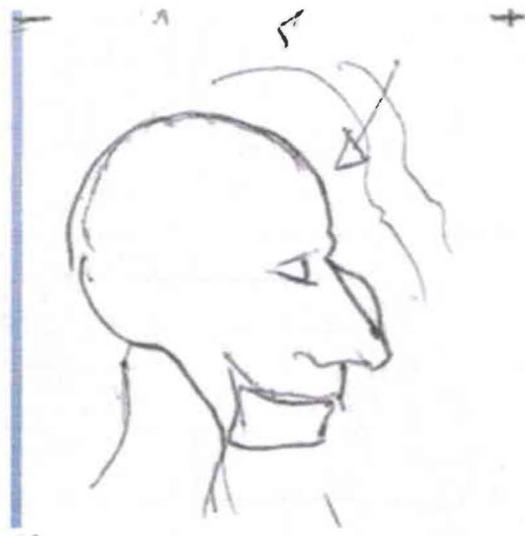
esquema, que sirvió como base para trabajar la animación.



diseño de la identidad
de la empresa



diseño de la identidad
de la empresa



diseño de la identidad
de la empresa



diseño de la identidad de la empresa



diseño de la identidad de la empresa



2. montaje de la obra

2.1. Desarrollo del guión

2.1.1. Estructura de la obra

IDEA CENTRAL

Plantear un punto de vista desde la visión del ARTISTA, con una profunda producción, el PUBLICO para una total crítica, y el ARTE en una continua muestra de los factores de la sociedad, convirtiendo a estos en personajes lúdicos. Estos tres personajes siempre están en conflicto, así como se odian se necesitan. Si no existe este conflicto no existiera ninguno de los tres personajes tal cual son. Todo esto no tiene lugar, espacio, ni tiempo para reconocernos.

Personajes:

Miguel de Santiago

Isabel

Pampite

Caspicara

Bernardo de Legarda

Memoria colectiva

La obra tiene una duración aproximada de 45 a 60 minutos, se desarrolla en cuatro cuadros, cada uno con sus escenas respectivas, con una secuencia donde el escenario se ilumina poco a poco dando entrada al los personajes, él o ellos tiene un diálogo interno e interactúan con el público, luego vuelven a su diálogo recogándose en sí mismos, y poco a poco se apaga la luz.



montaje de la obra

PRIMER CUADRO

PRIMERA ESCENA

Descubrir los personajes. Posesión de dialogo interno.

SEGUNDO CUADRO

PRIMERA ESCENA

¿QUÉ? Y ¿PORQUE? del lugar, la voz del Publico frente al Arte y al Artista. (Miguel, Isabel, Pampite)

SEGUNDA ESCENA

¿PARA ESTO?.../ ¿POR ESTO?...

La voz del Artista frente al Publico y al Arte. (Bernardo, Caspicara)

TERCERA ESCENA

Más allá de todo el ser HUMANOS. (Miguel ,Isabel)

CUARTA ESCENA

El Arte frente al Publico y al Artista. (Pampite)

LEYENDAS

TERCER CUADRO

PRIMERA ESCENA

El reconocerle de los personajes. Memoria colectiva.

CUARTO CUADRO

PRIMERA ESCENA

Confluencia de su futuro y nuestro presente. Conciencia Común. Planteamiento de cuestionamiento básico.



montaje de la obra

ESCENA PRIMERA



Se va encendiendo la luz de a poco.



Los personajes están cada cual en una postura que se refiere a su obra. Con los ojos cerrados cada uno tiene una conversación interna que suena al unísono como un taller en movimiento.

MIGUEL.- Lo que mi obra a hecho de mi, soy la inspiración divina. ¿Sufres?...

ISABEL.- Te entrego, te dedico, cada trazo que pinto; soy de ti padre, una obra inconclusa...

BERNARDO.- Sueño y te repito figura femenina, para que todos te admiren; te pongo unas alas y nadie te podrá condenar...

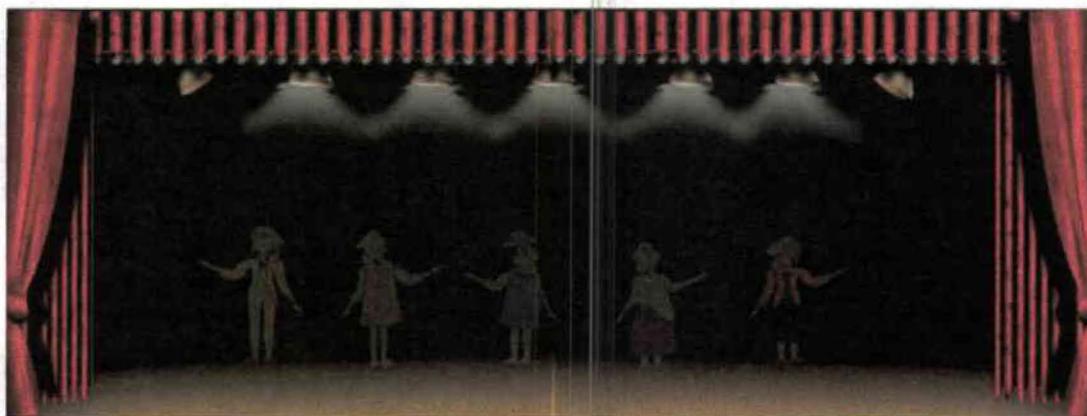


montaje de la obra

CASPICARA.- Y aún no puedo entregar nada, cada detalle puede ser mejor, encada instante entrego mi vida...

PAMPITE.- El maestro soy yo, que me doy en mis reflejos y a cada momento...hay que buscar la perfección...

A medida que la luz crece, los personajes se hallan descubiertos por el público, miran lentamente hacia el público, se sorprenden; apagón repentino.



ESCENA SEGUNDA

En el escenario, Miguel, Isabel y Pampite. Hablan y acuden a su texto inmediatamente después del anterior.



montaje de la obra

MIGUEL.- Somos voces del pasado, recuerdos dicen, no otra cosa, sin huella en el tiempo...

PAMPITE.- Pero si somos, porque fuimos voz, manos, colores, formas, espacio...

ISABEL.- Aunque a unos cuantos nos tocó callar, y ocultarnos...

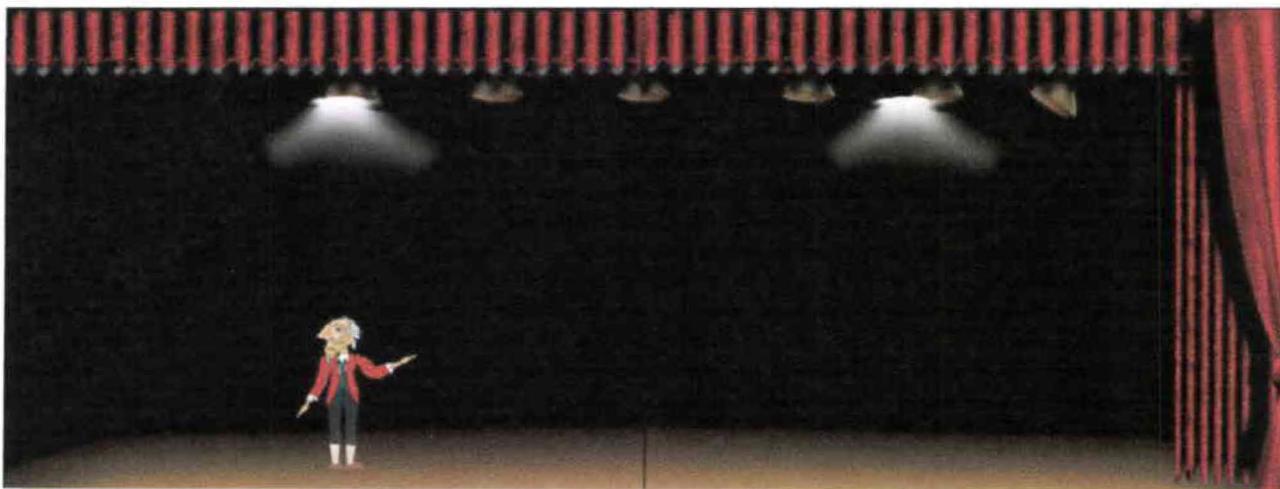
MIGUEL.- (Irónico) Ahora como tantas veces regresan a este lugar para recordarnos...

ISABEL.- (Mirando al público) Para tomar algo y desaparecer... (Se recoge)

PAMPITE.- (Mirando el lugar como extraviado) Quizá lo que no existe es este lugar; y si nosotros tenemos una voz... (Mira al público), quizá lo que ellos quieren es escucharnos.

ESCENA TERCERA

La luz va disminuyendo, se oye una música lejana. Aparece Bernardo en la postura de "La Virgen de Quito".



BERNARDO.- Antes, como ahora, a quienes algo esperan hay que darles lo que quieren, exactamente eso y no otra cosa. (Suena la puerta) ¿Quién es?

CASPICARA.- (Entrando) Soy yo, maestro. Al fin lo encuentro, lo he buscado en todos sus talleres.

BERNARDO.- Pues has tenido suerte en encontrarme, (Orgullosa) estoy dedicando cada instante



montaje de la obra

a la consagración de una gran obra. ¿En qué puedo ayudarte?



CASPICARA.- Dichoso usted maestro que puede dedicarse a su obra por completo; yo en cambio, no he podido culminar la mía. Me aflijo, me consumo, ya casi no puedo dormir...y de mi obra nada, nada maestro.

BERNARDO.- Caspicara, indio de manos prodigiosas, tú no eres mas un aprendiz, eres casi un maestro. Y los maestros habemos de buscar las respuestas dentro, (señala la cabeza, luego el pecho) aquí...aquí. ¿Cuál es la causa de tu insomnio, de tu profunda vigilia?

CASPICARA.- Maestro, el terremoto también está en la personas. No puedo concebir un trazo digno de ser admirado, y lo busco...y a medida que el tiempo avanza, siento como cada línea pudo haber sido mejor. Si los muros se despedazaran, ya no podría levantarlos...

BERNARDO.- Tu angustia, Caspicara, no es ajena a ninguno de nosotros, destinados a sucumbir bajo un peso que no podemos sobrellevar ni desechar.

CASPICARA.- Sus palabras, maestro De Legarda, no las entiendo.

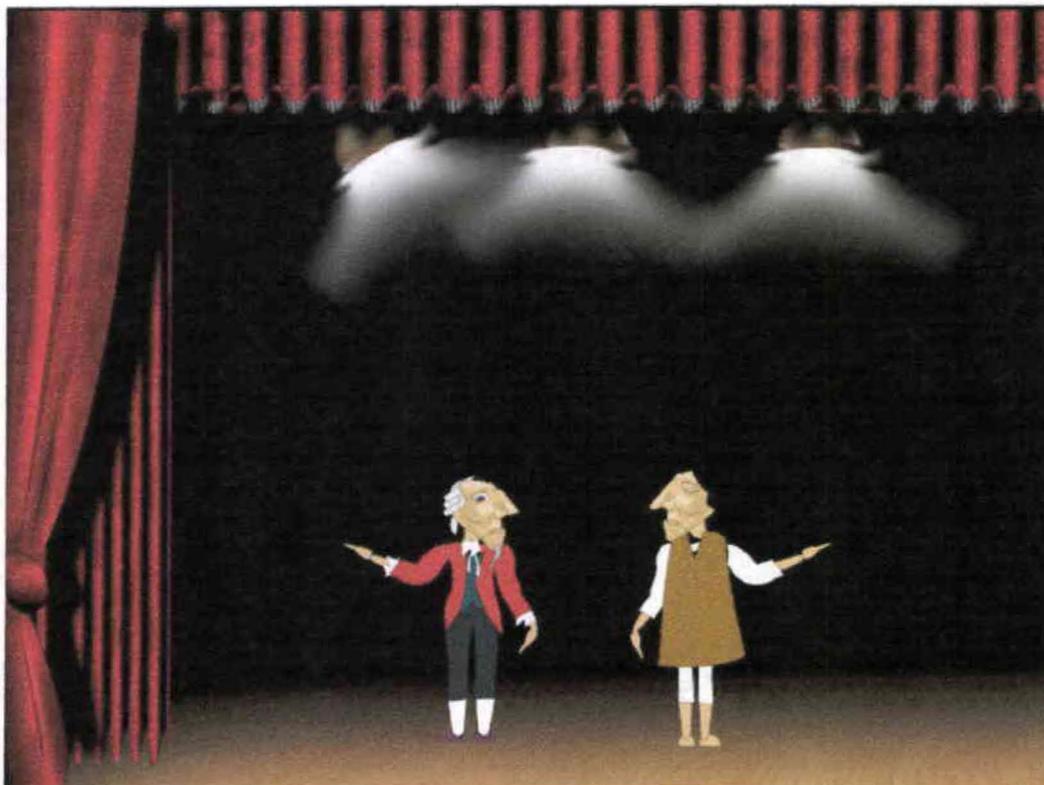
BERNARDO.- Cada cosa que hacemos, está pensada para alguien más; pero ellos, ellas, afuera no nos conocen, muchas veces ni siquiera lo entienden; podríamos mentirles si quisiéramos y no se darían cuenta. La forma es y está sólo para agradar, lo que nos mueve es otra cosa.



montaje de la obra

CASPICARA.- Pero maestro, nuestras obras son los designios de la Sagrada Providencia, deben serlo.

BERNARDO.- Lo nuestro deja de pertenecernos en el instante mismo en que lo concebimos. (Miran al público) ¿Ves lo que pasa allá afuera? La gente va y viene por entre nuestras obras, junto a ellas, bajo ellas, sobre ellas, De todo lo nuestro sólo nos queda un vahído recuerdo, y un sabor extraño.



CASPICARA.- A los ojos de Dios, maestro, nosotros le pertenecemos y por lo tanto nuestras manos, y lo que con ellas hacemos; hay que edificar y construir para el agrado de nuestros hermanos. Y hemos sido bendecidos con un talento milagroso; para recompensarlo hay que entregarlo todo, hay que incluir el alma.

BERNARDO.- A los ojos de Dios, mí querido Caspicara...nos ponemos de pie todos los días. Tú eres bueno, no dejes que oscurezca tu humildad, la grandeza que has construido.



montaje de la obra

CASPICARA.- Ellos están ahí para admirarnos...

BERNARDO.- Para admirar lo que hemos hecho...

CASPICARA.- De lo que nos perteneció alguna vez, sólo nos queda un sabor extraño...

BERNARDO.- El sabor de la certeza.

ESCENA CUARTA



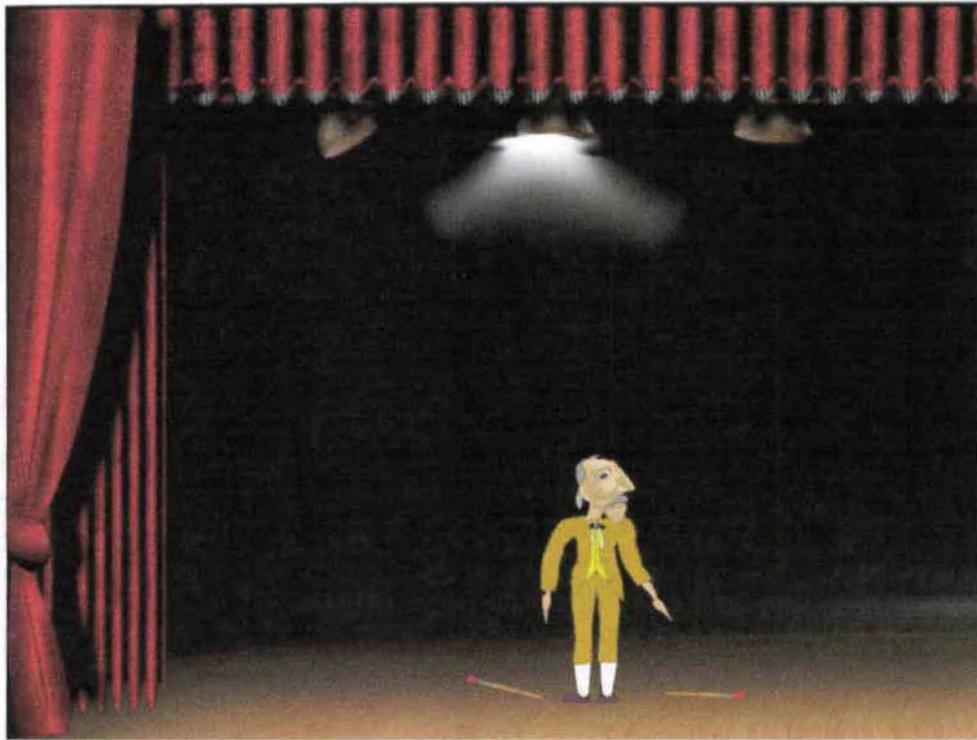
Luz sobre Miguel De Santiago. Con sus manos y todo su cuerpo elabora una danza de movimientos extraños y matizados, está pintando, mientras musita en baja voz. Al fondo se ven pinceles bailando, elaborando los propósitos del pintor.

Se emociona, y luego de un momento de éxtasis su actitud va cambiando, finalmente se abandona en quietud y pesadez de su cuerpo, los pinceles caen. Mira un instante a su alrededor, se halla algo



montaje de la obra

desesperado, quizá decepcionado.



MIGUEL.- Ñucanchig yaya jagua pacha pitiacu
Shotiqui muchasca cáchon cambia jatón podig.
Ñucanchig pacama shamocho monaiquilla roraicho
Capa pachapi jagua pachapi shina
Ñucanchig punshapi micuna tanadata caraguay.
Ñucanchig imashinani divi conata chinchin
Llana llata ana jocha naipe ormacho
Saquimocho chasna cáchon. Amén.

Mientras a rezado, entra Isabel y con los pinceles traza algunas líneas en el aire. Finalmente Miguel nota su presencia y se incorpora.

MIGUEL.- Otra vez en mi taller, Isabel este lugar no es para ti, ya vete.

ISABEL.- Ya se han ido todos padre, de mi no tienes que esconder nada, ni temer. Has pasado



montaje de la obra

demasiado tiempo encerrado aquí, deberías salir, ver la luz del sol, caminar un poco, o por lo menos comer bien. Te traeré algo...

MIGUEL.- Hija, "tan sólo déjame estar un momento a solas", sólo déjame en paz.



ISABEL.- ¿Paz padre? Ya no hay paz en esta casa y tú lo sabes, y la gente afuera también. Se oyen cosas en cada esquina: ¡el maestro De Santiago está loco!, ¡al pobre maestro se le ha metido el diablo!, ¡pobre del maestro y de su hija solos se han de quedar!

MIGUEL.- (Compasivo y determinante) ¿Te he pedido que te acaso quedes conmigo? Vete Isabel, tú aún puedes construir una vida, aquí no encontrarás nada.

ISABEL.- ¿Cómo puedes decirme eso? Te oigo cada noche, cada mañana y cada tarde... tu soledad me desgarró padre, "tu soledad me pesa, no es indulgente ni generosa", únicamente quiero ayudarte, quedarme contigo.

MIGUEL.- Mi razón hija, está aquí, ya no puedo hacer nada, perdí todo aquello que me importaba ahora solamente puedo fundir entre formas y colores lo que me queda. Sé que terminaré por consumirme en el fondo de mi taller, y no puedo arrastrarte conmigo. Esa es la fórmula de mi extraña felicidad, es la única opción que me queda.

ISABEL.- No podría dejarte padre, nos tenemos únicamente el uno al otro. El signo de la muerte



montaje de la obra

cayó sobre los nuestros, y ahora nos revolotea a cada instante.

MIGUEL.- ¡Eso es lo único verdaderamente cierto! (Muestra sus manos, mientras habla, los pinceles empiezan a moverse) Este don, fácilmente podría ser una maldición; he descubierto en tus ojos mis cuadros, y en ellos tus trazos. No Isabel, no te puedes quedar aquí, de mis obras eres la única que perdura. Ahora vete, es lo mejor que puedo hacer...



Le vuelve la espalda. Y empieza nuevamente su extraña danza. Mientras Isabel desolada canta su canción.

ESCENA QUINTA

Pampite se pasea por su taller mientras silba y ordena algunas cosas sobre la mesa y otros materiales. Entre una y otra acción mira de repente al público, alegre y despreocupado inicia su texto, habla para el público.

PAMPITE.- Aquí pasan muchas cosas, digo, como en cualquier lugar, en este taller se construyen ideas que son sueños, imágenes, esperanzas...milagros si se quiere. Alguien concibe una forma,



montaje de la obra

pone un color, talla un rasgo, moldea un rostro, plasma una mirada... (Se oye un grito)...se corta un dedo.

Han estado aquí practicante, alumnos, maestros, todos por un mismo fin, aunque no todos lo supieran.

Ya no podría hablar de mí, soy Pampite, y lo demás pues...la gente me conoce; quizá ustedes no, pero a eso voy. Soy maestro escultor, de la madera principalmente, y tengo un taller... ah! Y alumnos que dejan todo tirado, no recogen nada, los materiales... (Mientras farfulla sigue recogiendo algunas cosas)



Lo que quiero decir, es que hay algo más trascendente que nosotros mismos y eso es lo que hacemos, eso que tiene una voz propia que a veces no escuchamos y otras no entendemos.

Una obra es un tentar a la inmortalidad, porque de lo que soy no quedará sino polvo, y si me disculpan, pues todos queremos vivir más.

Ahora mismo hay alguien que estará tomando entre sus manos lo que estuviera antes entre las mías; en algún lugar lejano, y de mí no sabrá ni el nombre.

Como el hombre aquél que vino hace un par de días, un tipo extraño, un señor de acento raro y un



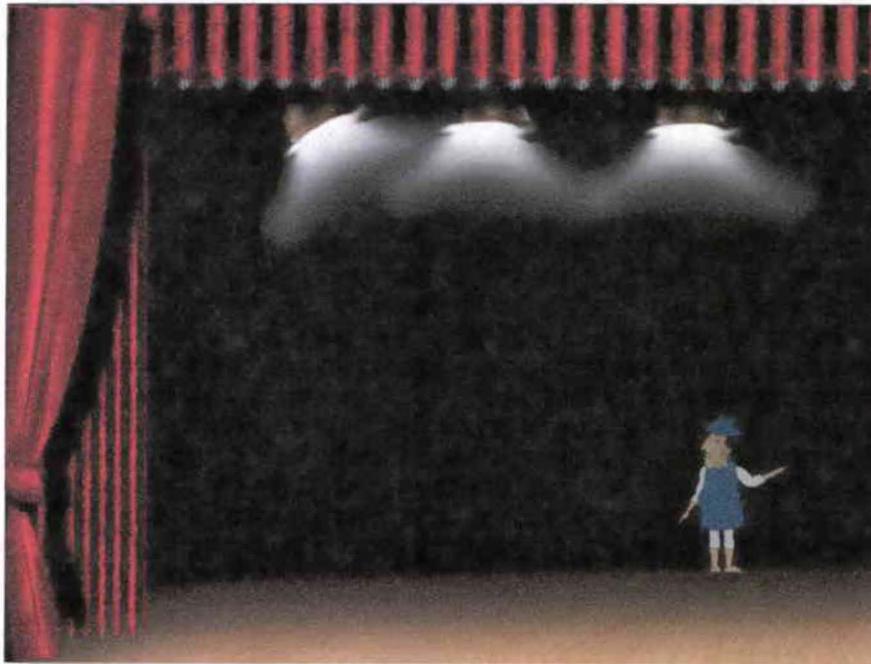
montaje de la obra

olor penetrantemente dulce y de arrogancia vomitiva. Es fácil llegar a mi taller, pero una coincidencia así, pues hasta a mi me sorprendió, lo acepto. De seguro al verme hubiera pensado que mi cabeza debería estar a sus pies; me entregó una figura hermosa, un Cristo de madera, de preciso detalle y perfecta escuela, según sus propias palabras. Había pagado quinientas guineas o algo así, allá en Roma, y fue una ganga puesto que de seguro su precio era más elevado.

Quiso dejármela para que intente hacer una copia.

Señor, le digo, yo puedo hacer el talle de la figura, pero no una copia, porque desde que hice esta he avanzado mucho en mi oficio.

El se queda perplejo, no me entiende, el inglés cree que le estoy jugando una broma; señor, ¿puede leer la inscripción de este lado de la cruz?, si esa: "Pampite fecit Quito". Pampite soy yo.



Se ríe lentamente y se aleja

ESCENA SEXTA

BERNARDO.- La otra noche me desperté sobresaltado, y vi sobre mi cabeza una figura femenina, me serpenteaba su imagen y sus palabras inaudibles, que a la final las aplastó; sobre la cóncava



montaje de la obra

luna se ha plantado firme y noble, sus brazos dibujan un inaccesible cielo y se cubre el cuerpo con túnica blanca y vaporosa. (Mutis) A su cabeza deberán rodearla un sin fin de estrellas, y le pongo alas a los sueños, así estará suspendida entre lo que es y lo que será. "Es la virgen de Quito", alguien proclamó, y luego todos los demás... Todos tenemos algo que contar... (Complicidad)



CASPICARA.- El terremoto ha sido cruel con todo. Pero siento estos muros como si mi propia carne fuera, y en mi cuerpo quisiera a Cristo. (Mutis) Restaurar El Sagrario, La Catedral, El Salvador...

Largo tiempo ha pasado

Y tú me llamas, Señor,

No me niego, a ti acudo

Te he concebido suprema imagen

Sobre el nicho principal

De El Salvador,

Es lo que mi humilde ser

Te puede dar



montaje de la obra

No me niego, pero si es ese mi destino,
En Domingo de resurrección
A ti acudo, Señor.



Quedan los tres al fondo, con mínimas acciones físicas. Por un lateral entra Miguel por otro Isabel.



ISABEL.- En un tiempo donde una no tiene voz, una no tiene nada



montaje de la obra

MIGUEL.- Yo no quería matarlo, pero el no sufría...y el cuadro necesitaba la mirada agónica de Cristo en la cruz...y el no sufría...

ISABEL.- El tiempo no ha tenido nada que borrar; tampoco tú, padre, has sabido algo de mí...

MIGUEL.- Ni siquiera podía mantenerse quieto; llevaba meses en ese trabajo, un alumno debería estar agradecido de ser modelo de su maestro. Colócate ahí en la cruz, quédate quieto, ¡¡quieto!!

ISABEL.- Cuando alguno d tus lienzos no te era grato, yo lo recogía; así aprendí de tu oficio padre; pero nunca, nadie lo sabrá.

MIGUEL.- ¿Qué te pasa? Necesito ver tu rostro en agonía ¿Cómo, no puedes? (Desesperado, toma una lanza imaginaria y atraviesa el aire) ¡¡ah!! (Mutis. Contemplación) Eso así...es tu agonía, estás muerto, muerto...

ISABEL.- Sólo podía escucharte desde fuera del taller, luego buscarte. (Pausa) luego escuchar tu lamento, tu locura, tu tristeza...la gente escuchará de mí las mismas cosas. Padre, ahora ya no tengo nada, ni a ti...

MIGUEL.- Yo no quería matarlo, mis manos querían, mi ser quería...Hija, ahora ya no tengo nada ni a ti.

ESCENA SEPTIMA

La escena se trasforma ahora hablan entre ellos.



montaje de la obra

BERNARDO.- olvidados...

CASPICARA.- rechazados...

PAMPITE.- burlados...

MIGUEL.- incomprensidos...

ISABEL.- silenciados...

BERNARDO.- admirados...

CASPICARA.- consagrados...

PAMPITE.- respetados...

MIGUEL.- venerados...

ISABEL.- revelados...

PAMPITE.- Nuestra vida es una ironía.

BERNARDO.- ¿Vida? Esto no es vida. Nosotros existimos cuando la gente acude a nuestro recuerdo.

MIGUEL.- Si estamos aquí es porque a alguien se le ocurrió refrescar la memoria.

ISABEL.- O más bien desempolvarla

CASPICARA.- Hay cosas que no se han dicho...

ISABEL.- Que nunca se dirán.

PAMPITE.- Basta con salir a la ciudad, caminar las viejas calles, alzar la vista

CASPICARA.-...ahí estamos...

BERNARDO.-...o lo que de nosotros a quedado.



3. índice de fotos

#	VISUALIZACION	DESCRIPCION	PAG.
1		Línea del tiempo Ilustración elaborada con los datos de la evolución de los títeres	10
2		Renzo Pinocchio Foto obtenida del enlace: http://www.pinocchiodance.it/renzo_testa_ferro.html	17
3		Grupo de títeres Guachipilin Foto obtenida del enlace: http://www.guachipilin.org/galeria_9.htm	18
4		Teatro dei Fauni de Suiza Foto obtenida del enlace: http://www.teatro-fauni.ch/paginees/fotoboscoles.htm	18
5		Teatro de títeres La Puerta Foto obtenida del enlace: http://www.rota-loiseau.com/alcolesdediablos	18
6		Títeres de Anita Von Buchwald de los próceres de la Independencia Foto obtenida del enlace: http://www.eluniverso.com/2006/09/30/0001/262/cultura.aspx	18
7		Teatrul Magic Art de Rumania Foto obtenida del enlace: http://www.magicart.ro/e-galerie.html	19
8		Obra de títeres "El generalito. Prohibido prohibir" del Teatro Cuatro Elementos presentada en el Patio de Comedias	19
9		Topo Gigio Foto obtenida del enlace: http://mipagina.aol.com.mx/snacris74/imagenes/topitonew.bmp	20
10		Obra de títeres "Cuentame un cuento" del grupo La Rana Sabia presentado en el Teatro del CCI Foto obtenida del tríptico de la obra	20
11		Teatro dei Fauni de Suiza Foto obtenida del enlace: http://www.teatro-fauni.ch/paginees/fotoperial.es.htm	21



índice de fotos

12		Teatro de sombras Wayang de Indonesia Foto obtenida del enlace: http://m-ulfa.tripod.com/Katumbiri/bilder/wayang.jpg	21
13		Teatro de sombras Wayang de Indonesia Foto obtenida del enlace: http://www.suzung.com/wayang/wayang01.jpg	21
14		Grupo de títeres La Rama Sabia Foto obtenida del enlace: http://www.ciaa.org/opencms/ranasabia/page2.html	22
15		Títeres de Agua Vietnamitas Foto obtenida del enlace: http://flickr.com/photos/onthezlobe/58924652/	22
16		Títeres de Agua Vietnamitas Foto obtenida del enlace: http://flickr.com/photos/onthezlobe/58925040/	22
17		Títeres de Agua Vietnamitas Foto obtenida del enlace: http://flickr.com/photos/onthezlobe/58924778/	23
18		Grupo español Tan Tan Teatro Foto obtenida del enlace: http://www.tantanteatro.com/andanzas.html	23
19		Grupo español Tan Tan Teatro Foto obtenida del enlace: http://www.tantanteatro.com/andanzas.html	23
20		Grupo El Retablo de la Ventana Foto obtenida del enlace: http://www.el-retablo-de-la-ventana.com/	23
21		Grupo ecuatoriano La Espada de Madera Foto obtenida del enlace: http://laespadaemadera.tripod.com/	24
22		Títeres Bunraku Foto obtenida del enlace: www16.ocn.ne.jp/~kuriv/bunraku/ohatu0206.jpg	24



índice de fotos

12		Teatro de sombras Wayang de Indonesia Foto obtenida del enlace: http://m-alfa.tripod.com/Kanambini/bilder/wayang.jpg	21
13		Teatro de sombras Wayang de Indonesia Foto obtenida del enlace: http://www.suzung.com/wayang/wayang01.jpg	21
14		Grupo de títeres La Rama Sabia Foto obtenida del enlace: http://www.ciaz.org/oparcms/ranasabia/paga2.html	22
15		Títeres de Agua Vietnamitas Foto obtenida del enlace: http://flickr.com/photos/onthezlobe/58924652/	22
16		Títeres de Agua Vietnamitas Foto obtenida del enlace: http://flickr.com/photos/onthezlobe/58925040/	22
17		Títeres de Agua Vietnamitas Foto obtenida del enlace: http://flickr.com/photos/onthezlobe/58924778/	23
18		Grupo español Tan Tan Teatro Foto obtenida del enlace: http://www.tantanteatro.com/andanzas.html	23
19		Grupo español Tan Tan Teatro Foto obtenida del enlace: http://www.tantanteatro.com/andanzas.html	23
20		Grupo El Retablo de la Ventana Foto obtenida del enlace: http://www.el-retablo-de-la-ventana.com/	23
21		Grupo acustoriano La Espada de Madera Foto obtenida del enlace: http://laespadademadera.tripod.com/	24
22		Títeres Bunraku Foto obtenida del enlace: www16.ocn.ne.jp/~kuriv/bunraku/ohstu0206.jpg	24



índice de fotos

23		Titeres Bunraku Foto obtenida del enlace: www16.ocn.ne.jp/~kuriv/bunraku/ohatu0206.jpg	25
24		Titeres Bunraku Foto obtenida del enlace: http://www.fjsp.org.br/bunraku/wall04a.jpg	25
25		Grupo A Tanumba de Portugal Foto obtenida del enlace: http://www.tanumba.org/Drift.htm	26
26		Teatro de Vits Marcik de la República Checa Foto obtenida del enlace: www.teatr.cz/repartoar/fotografie/snehurka-1.jpg	26
27		Grupo de titeres La Rana Sabia Foto obtenida del enlace: http://www.ciaz.org/opencms/ranasabia/page2.html	26
28		Teatro negro de Praga Foto obtenida del enlace: http://www.mediamaania.com.br/secundarias/teatronegro/ima5.jpg	27
29		Teatro negro de Praga Foto obtenida del enlace: http://www.mediamaania.com.br/secundarias/teatronegro/ima5.jpg	27
30		Teatro La Botija de Venezuela Foto obtenida del enlace: http://www.flickr.com/photos/20375564@N00/217059516/in/photostream/	27
31		Teatro Negro Mummenschanz presentado en el Teatro Sucre Foto obtenida del enlace: http://www.mummenschanz.ch/media/mummenschanz/aktuelles/f7.jpg	27
32		Grupo Hugo & Ines de Perú Foto obtenida del enlace: http://www.hugoines.com/	28
33		Marote Balthasar de Suiza Foto obtenida del enlace: http://www.baenkelsaenger.ch/marionetten/balthasar.htm	28



índice de fotos

34		Marote Petterson de Alemania Foto obtenida del enlace: http://www.figurenbau-seibold.de/Seibold-Theaterfiguren%20ordner/Seibold-Theaterfiguren/Kath-04-01.html	28
35		Grupo de títeres La Rama Sabia Foto obtenida del enlace: http://www.ciaz.org/opencms/ranasabia/pase2.html	28
36		Teatro de títeres alemán Wilde & Vogel Foto obtenida del enlace: http://www.figurentheater-wildevogel.de/	29
37		Teatro de títeres alemán Wilde & Vogel Foto obtenida del enlace: http://www.figurentheater-wildevogel.de/	29
38		Teatro de títeres alemán Bremerhaven Foto obtenida del enlace: http://www.figurentheater-bremerhaven.de/	29
39		La Película de los Muppets Foto obtenida del enlace: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/1/1e/TheMuppetMovie.png/200px-TheMuppetMovie.png	30
40		La película de Elmo Foto obtenida del enlace: http://www.movie-gazette.com/cinereviews/206	30
41		Marionetas Kathputli de Rajasthan Foto obtenida del enlace: http://www.titerenet.com/2004/12/04/festititeres-de-alicante-2004-ii/	30
42		Títere plano Karagoz de Turquía Foto obtenida del enlace: http://www.karagozhacivat.com/	31
43		Marionetas de viento Foto obtenida del enlace: http://titerenet.com/2005/12/22/marionetas-de-viento/	31
44		Jinete callejero Quito Fotografía obtenida en las calles de la ciudad	31
45		Jinete callejero Quito Fotografía obtenida en las calles de la ciudad	32



índice de fotos

46		Jinete callejero Quito Fotografía obtenida en las calles de la ciudad	32
47		Baby Zerdin Ventrilocuo Foto obtenida del enlace: http://www.paulzerdin.com/s_baby/index.php	32
48		Rodolfo y Pepito ventrilocuo argentino Foto obtenida del enlace: http://pepitoaredes.com.ar.elsever.com/es_fotos_01_rvp.htm Muñeco	32
49		Ventrilocuo Charlie McCarthy Foto obtenida del enlace: http://content.answers.com/main/content/wp/en/7/7c/Edgar_Berzen-Charlie_McCarthy.jpg	33
50		Collage de fotos de juguetes Obtenidas de los enlaces: <ul style="list-style-type: none"> • http://www.kitesandpuppets.ca/index.php?main_page=index&cPath=46_50 • http://www.spanishtovs.com/UDSearchDetail.asp?search=topo-gigio&imageField.x=0&imageField.y=0&Number=1113 • www.jacksons-camping.co.uk/kidstuff/puppet.htm • http://www.gummvlamp.com/files/product/a_2548.grover-puppet.jpg • http://www.tov-choice.co.uk/products/485/ • http://image.bizrate.co.uk/resize?sq=100&uid=487735297&mid=103435 • http://www.playfulplushstovs.com/SesameStreetPuppets-plush-tovs.html • www.welcomegarden.com/snowmaidentovs.htm • www.danielostes.com/darwin.html • http://www.ppo.co.uk/gallery/pelham_puppet_gallery.html • www.floresvrezaloscbool.com/cat.php?id=30 	34
51		La Tri El Comercio, Cuaderno 2, Pág. 15, martes 2 de enero de 2007	39
52		Año Viejo El Comercio, Cuaderno 3, Imágenes, página 36. Domingo 31 de diciembre de 2006	39
53		Diablada de Pillaro El Comercio, Cuaderno 1, Portada. Miércoles 3 de enero de 2007	40



índice de fotos

54		Fiestas de Milagro Desfile del 17 de septiembre de 2006	40
55		El Encuentro de Jaime Zapata Fotografía realizada en el Museo de la Ciudad	42
56		Expedición al Amazonas Fotografía realizada de la maqueta de la expedición en el Museo de la Ciudad	43
57		Rostro colonial Fotografía tomada de varias bibliografías de la Biblioteca Municipal del Centro Cultural Metropolitano	44
58		Procesiones Fotografía realizada de esculturas del Museo de la Ciudad	44
59		Escultura de Caspicara Fotografía tomada de varias bibliografías de la Biblioteca Municipal del Centro Cultural Metropolitano	45
60		Cristo de Caspicara Fotografía tomada de varias bibliografías de la Biblioteca Municipal del Centro Cultural Metropolitano	45
61		Educación Fotografía realizada de la maqueta en el Museo de la Ciudad	46
62		Escultura de Caspicara Fotografía tomada de varias bibliografías de la Biblioteca Municipal del Centro Cultural Metropolitano	47
63		Niño Jesús de Caspicara Fotografía tomada de varias bibliografías de la Biblioteca Municipal del Centro Cultural Metropolitano	47
64		Escultura de ángel Fotografía tomada en el Museo de la Ciudad	47
65		Capilla colonial Fotografía tomada de una replica en el Museo de la Ciudad	48

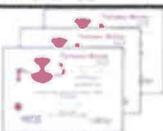


índice de fotos

77		Clases sociales Ilustración	56
78		Miguel de Santiago Ilustración	59
79		Taller de Miguel de Santiago Fotografía tomada en el Museo de la Ciudad	60
80		Isabel de Santiago Ilustración	61
81		Virgen de Isabel Fotografía tomada de varias bibliografías de la Biblioteca Municipal del Centro Cultural Metropolitano Autor: Fray José María Vargas	61
82		Bernardo de Legrada Ilustración	64
83		Taller de Bernardo de Legrada Fotografía tomada en el Museo de la Ciudad	65
84		Virgen de Legrada Fotografía tomada de varias bibliografías de la Biblioteca Municipal del Centro Cultural Metropolitano Autor: Fray José María Vargas	66
85		Mambel "Chili" Caspicara Ilustración	70
86		Escultura de Caspicara Fotografía tomada de varias bibliografías de la Biblioteca Municipal del Centro Cultural Metropolitano	71
87		Miniaturas de Caspicara Fotografía tomada de varias bibliografías de la Biblioteca Municipal del Centro Cultural Metropolitano	71
88		Cristo de Caspicara Fotografía tomada de varias bibliografías de la Biblioteca Municipal del Centro Cultural Metropolitano	72



Índice de fotos

89		Jose Olmos "Pampite" Ilustración	76
90		Cristo de Pampite "Cristos y crucifijos Ecuatorianos" Editores. Colección de la Fundación Futura	77
91		Cabeza marioneta papel maché Fotografía realizada en el taller de Julia Ahumada	97
92		Proceso creación marioneta Fotografía realizada en el taller de Julia Ahumada	97
93		Marioneta Fotografía realizada en el taller de Julia Ahumada	97
94		Marionetas Fotografía realizada en el taller de Julia Ahumada	97
95		Planos constructivos marioneta Documento obtenido en el taller de Julia Ahumada	98
96		Diplomas del Taller de Julia Ahumada	98
97		Añche III Encuentro de Teatro Universidad Central	98
98		Reportaje "Gente" grupo de teatro Mexicano Ananké El Comercio, marzo 2007	99
99		Encuentro con los teatreros Fotografía obtenida en el III Encuentro de Teatro	99
100		Cecilia Andrés Fotografía obtenida en el III Encuentro de Teatro	99

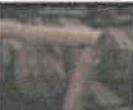


índice de fotos

101		Taller actuación Fotografía obtenida en el III Encuentro de Teatro	99
102		Collage de fotos de rostros quiteños	100
103		Bernardo de Legrada Boceto	100
104		Miguel de Santiago Boceto	100
105		Pampite Boceto	100
106		Proceso de creación digital Ilustración	100
107		Isabel de Santiago Ilustración digital	101
108		Miguel de Santiago Ilustración digital	102
109		Bernardo de Legrada Ilustración digital	103
110		Caspicara Ilustración digital	104

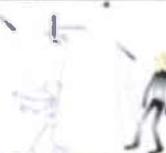


Índice de fotos

111		Pampite Ilustración digital	105
112		Esqueleto de canizo Proceso constructivo	106
113		Esqueleto de canizo Proceso constructivo	106
114		Articulación de canizo Proceso constructivo	107
115		Corte piezas PVC Proceso constructivo	107
116		Ensamblaje piezas PVC Proceso constructivo	107
117		Ensamblaje piezas PVC Proceso constructivo	107
118		Proporciones cuerpo Ilustración digital	108
119		Corte esponja gris Proceso constructivo	109
120		Cuerpo de esponja cocido Proceso constructivo	109
121		Modelo con esqueleto interno de canizo Proceso constructivo	110



índice de fotos

122		Relleno con estuco del PVC Proceso constructivo	110
123		Modelo finalizado con cruceta Proceso constructivo	111
124		Adaptación de la cruceta inglesa Ilustración digital	112
125		Manejo del cuello Modelo con esqueleto interno Proceso constructivo	112
126		Cortes y dobles con esponja para conseguir volúmenes Modelo esponja Proceso constructivo	113
127		Piezas de esponja unidas por tela Modelo esponja Proceso constructivo	114
128		Manejo directo de los pies Modelo esponja Proceso constructivo	114
129		Varillas adaptadas a los pies del manipulador Modelo esponja Proceso constructivo	115
130		Adaptador de pies en forma de "L" Proceso constructivo	115
131		Adaptador de caucho para tubos de PVC Proceso constructivo	115



índice de fotos

132		Sandalias con adaptador de tubos de PVC Proceso constructivo	115
133		Pruebas cara con algodón Proceso constructivo	116
134		Pruebas cara con bandas de yeso Proceso constructivo	117
135		Pruebas cara con bandas de yeso Proceso constructivo	118
136		Pruebas cara con tela de Yute Proceso constructivo	118
137		Alambre galvanizado soldado en las uniones con cumin Proceso constructivo	119
138		Modelado de malla galvanizada con fuego Proceso constructivo	120
139		Modelado de malla galvanizada con fuego Proceso constructivo	120
140		Máscara de yeso con mecanismo de ojos Proceso constructivo	120
141		Primer intento de uso de mecanismo de poleas Ilustración digital	121
142		Mecanismo de poleas para movimiento de ojos Proceso constructivo	121



Índice de fotos

143		Segundo intento de uso de mecanismo de poleas Ilustración digital	121
144		Mecanismo de poleas para movimiento de ojos Ilustración digital	121
145		Mecanismo de polea con pelotas de ping pong Proceso constructivo	122
146		Cabeza de esponja Proceso constructivo	122
147		Cabeza de esponja con rasgos ahadidos mediante cemento de contacto Proceso constructivo	123
148		Banda de malla galvanizada Proceso constructivo	123
149		Máscara de esponja con soporte de malla galvanizada Proceso constructivo	124
150		Mecanismo de movimiento de ojos en máscara de esponja Proceso constructivo	124
151		Modelado de personajes en plastilina Proceso constructivo	124
152		Modelado de personajes en arcilla roja Proceso constructivo	125
153		Moldes de yeso para colado Proceso constructivo	125



índice de fotos

154		Colado de poliuretano expandible Proceso constructivo	125
155		Cabezas de poliuretano Proceso constructivo	126
156		Cabeza fallida de poliuretano Proceso constructivo	126
157		Cabeza de poliuretano Proceso constructivo	127
158		Proceso de pintado por aerógrafo Proceso constructivo	128
159		Cabeza pintada con aerógrafo (oleos) Proceso constructivo	128
160		Cabezas coladas de poliuretano Proceso constructivo	128
161		Cabeza de poliuretano desmoldada Proceso constructivo	129
162		Mecanismo de pistola para movimiento de ojos Proceso constructivo	129
163		Aplicación de mecanismo de ojos Proceso constructivo	130
164		Ojo y párpado de poliuretano con eje Proceso constructivo	130

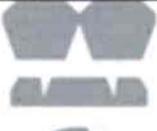


índice de fotos

165		Mecanismo de movimiento de ojos en cabeza de poliuretano Proceso constructivo	130
166		Mecanismo de ojos finalizado en cabeza de poliuretano Proceso constructivo	130
167		Mecanismo tipo ventilocuo en mascara de yeso Proceso constructivo	131
168		Mecanismo de movimiento de boca por medio de pistola Proceso constructivo	131
169		Mecanismo de movimiento de boca tipo bocón Proceso constructivo	131
170		Modelo esponja-poliuretano finalizado Proceso constructivo	131
171		Vestimenta Bernardo de Legarda Proceso constructivo	132
172		Vestimenta Isabel de Santiago Proceso constructivo	132
173		Propuesta final títere Ambientación digital	133
174		Plantilla corte piedra baja (esponja gris) Sistematización Ilustración digital	136



índice de fotos

175		Plantilla corte pierna alta (esponja gris) Sistematización Ilustración digital	136
176		Plantilla corte brazo (esponja gris) Sistematización Ilustración digital	136
177		Plantilla corte cadera (esponja gris) Sistematización Ilustración digital	137
178		Plantilla corte torso (esponja gris) Sistematización Ilustración digital	137
179		Plantilla corte pies (esponja gris) Sistematización Ilustración digital	137
180		Dobles esponja gris Sistematización Ilustración digital	137
181		Piezas esponja gris Sistematización Proceso constructivo	137
182		Esquema de piezas y uniones de cuerpo de esponja gris Sistematización Ilustración digital	138
183		Uniones de tela gris - rodilla Sistematización Proceso constructivo	139
184		Uniones de tela gris - cadera Sistematización Proceso constructivo	139
185		Varillas de PVC con adaptadores para manipulación Proceso constructivo	139



índice de fotos

186		Torso de esponja femenino Sistematización Ilustración digital	139
187		Plantillas bustos (cono truncado) Sistematización Ilustración digital	139
188		Cortes pies Sistematización Ilustración digital	140
189		Adaptadores de caucho para PVC Proceso constructivo	140
190		Corte de pies para colocar adaptadores Proceso constructivo	140
191		Pies de esponja con adaptadores Proceso constructivo	140
192		Esquema de sandalias para manipulación Sistematización Ilustración digital	140
193		Corte para unión caucho (tuerca-tornillo) Sistematización Ilustración digital	141
194		Sandalias para manipulación Proceso constructivo	141
195		Alturas para tubos de PVC Sistematización Ilustración digital	141
196		Corte esponja para torso Sistematización Ilustración digital	142
197		Seguro de tela gris para adaptar cuello Sistematización Ilustración digital	142
198		Seguros de tela gris para cuello Sistematización Ilustración digital	143

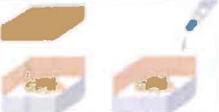


índice de fotos

199		Corte de tela beige para cuello Sistematización Ilustración digital	143
200		Unión cuello-torso Sistematización Ilustración digital	144
201		Unión velcro-cuello Sistematización Ilustración digital	144
202		Modelado en arcilla a base de esfera de espuma flex Proceso constructivo	144
203		Personaje modelado en arcilla Proceso constructivo	144
204		Caja para crear molde de yeso Sistematización Ilustración digital	145
205		Ajuste de caja de madera para la realización de moldes de yeso Proceso constructivo	145
206		Colocación de cabeza de arcilla en caja de madera Sistematización Ilustración digital	146
207		Relleno de caja Proceso constructivo	146
208		Proceso de realización de moldes Sistematización Ilustración digital	146
209		Proceso de realización de moldes 2 Sistematización Ilustración digital	147



índice de fotos

210		Proceso de realización de moldes 3 Sistematización Ilustración digital	147
211		Proceso de realización de moldes 4 Sistematización Ilustración digital	147
212		Proceso de realización de moldes 5 Sistematización Ilustración digital	147
213		Molde de yeso listo Proceso constructivo	147
214		Lavado de moldes Proceso constructivo	148
215		Esquema de colado de poliuretano Sistematización Ilustración digital	148
216		Colado de poliuretano Proceso constructivo	148
217		Ajuste de moldes con cintas de caucho Proceso constructivo	148
218		Aplicación de mecanismos en cabeza Corte excesos Sistematización Ilustración digital	149
219		Cabezas coladas de poliuretano Proceso constructivo	149



Índice de fotos

239		Manejo de muñecos Ilustración digital	158
240		Manejo de muñecos 2 Ambientación Ilustración digital	159
241		Escenografía Ilustración digital	159
242		Uso en escena de muñecos Ilustración digital	159

! Gracias !



"hay quienes dicen que en el taller existe polvo de hadas..."