

ACTAS DEL II CONGRESO IBERO-ASIÁTICO DE HISPANISTAS (KIOTO, 2013)

Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.)



ESPECTACULARIDAD COMPARTIDA EN AMBOS LADOS DEL MUNDO: TRAMOYAS Y MÁQUINAS EN EL CORRAL DE COMEDIAS Y EN LA SHIBAI DE JAPÓN

Fernando Cid Lucas
AEO. Universidad Autónoma de Madrid

INTRODUCCIÓN

Aunque algunos de los argumentos que aparecerán a lo largo del presente artículo podrían cuestionarse, de lo que no cabe duda es que tanto el *Kabuki* como los espectáculos ofrecidos en los corrales de comedia tienen como ingrediente principal la pura espectacularidad obrada en sendos lugares para el disfrute del pueblo. Lugares bulliciosos, populares y festivos.

El corral de comedias, lo mismo que la *shibai*, eran, en efecto, lugares muy frecuentados, en los que la gente comía y bebía, donde se cerraban tratos, en donde se cotilleaba y se cuestionaba o se alababa la moda del momento. Del mismo modo, el público no era “dócil”, como sí sucede en nuestros días, así que, si la obra no gustaba o la interpretación no convencía, se gritaba y hasta se arrojaban objetos al entarimado (práctica esta recurrente entre los *mosqueteros*). Esta costumbre de gritar a los actores también se realiza aún en Japón, mas ahora siempre para alabar la ejecución y nunca para censurarla (los denominados *kakegoe*).

ANTECEDENTES

Comenzando nuestro texto en la Península Ibérica, hemos de señalar que la etapa previa al nacimiento y a la conformación de la

comedia de magia estuvo marcada en los corrales de comedias y en los palacios por una predisposición del auditorio hacia lo que podríamos denominar “puro artificio”. Lope de Vega y otros dramaturgos, como Mira de Amescua o Luis Vélez de Guevara, habían apostado en algunas de sus composiciones por lo espectacular, en piezas en las que tan importante era lo que se escuchaba como lo que se veía sobre el escenario. Y, aunque esté ahora adelantando acontecimientos, es interesante notar que lo mismo había sucedido en Japón, en donde el público de finales del siglo XVII y de principios del XVIII hacía largas colas para entrar en las *shibai* del *Kabuki* para asistir a sus pasmosas funciones. Sin embargo, este fue el tiempo de los grandes divos y no el del mero artificio. Ejemplo claro son Sakata Tōjūrō (1646-1709) o Ichikawa Danjūrō I (1660-1704), quienes marcaron sus leyes y sus preferencias personales en las representaciones de sus días y quienes llegaron a crear, incluso, un estilo de ejecución poderoso, centrado en la voz y en el cuerpo del actor¹.

Avanzando en el tiempo, parecía importar más la cantidad de máquinas y las escenografías que se empleaban en las funciones que el texto que se debía escenificar y, por supuesto, más que el autor mismo. El uso y el abuso de estos artilugios y su progresiva pujanza en los espectadores del momento provocaron —en España y Japón— su desaprobación por parte de las clases altas e ilustradas de la sociedad, que vieron en sendos espectáculos la corrupción moral de quienes asistían a las funciones. Leamos un ejemplo recogido en el *Memorial Literario* de 1784:

Lo peor que tienen estos deformes Comediones, es que al vulgo ignorante le hacen más bárbaro, y tal vez más perverso; pues creyendo algunos o que pasó verdaderamente lo que se cuenta de Marta y otros Mágicos diabloscos, o que pueden regularmente suceder tales disparates [...] se echan los infelices por esas tierras a buscar el diablo [...] A esto se añade que el tiempo en que se suelen representar estas infernales visiones es o el de la natividad o en Carnestolendas; tiempo en que es costumbre que vayan los teatros, las criadas, los sirvientes, los niños y otras gentes de la más descuidada educación².

¹ Mutilando, en ocasiones, los textos dramáticos originales o incluyendo monólogos o escena que sirvieran para lucirse aún más, aunque estuvieran tomadas de diferentes obras.

² Doménech, 2008, p. 18.

Y en Japón, el filósofo neoconfuciano Ogyū Sorai (1666-1728), cuyas enseñanzas se centraron en el orden social, arremetió frontalmente contra la preponderancia que había llegado a tener el mundo del *Kabuki* en el ámbito cortesano más refinado:

People are easily influenced by the behavior of actor and prostitutes. Recently there has been a tendency for even high-ranking people to use the argot of actors and prostitutes. This habit has become a kind of fashion, and people think that those who do not use such words and phrases are rustics. I am ashamed that this is so. Such a tendency will result in the collapse of the social order³.

Sin embargo, estas formas teatrales y los usos pantagruélicos de los elementos escénicos llegaron a ser también protagonistas de las vidas teatrales en sus respectivos países. No es de extrañar, pues, que sendas preceptivas escénicas llegaran a molestar a algunos actores, que veían eclipsada su actuación, y a más de un autor, quienes no veían en el uso desaforado de tramoyas y apariencias sino “estorbos” o “distracciones”, con respecto a las tramas o a la citada ejecución actoral. Muy a colación vienen ahora las palabras debidas al *Fénix de los Ingenios*, incluidas en su conocido «Prólogo» de la *Décima sexta parte* de sus comedias (Madrid, 1621), en las que a este respecto se expresó de la siguiente manera:

TEATRO: ¡Ay, ay, ay!

FORASTERO: ¿De qué te quejas, teatro?

TEATRO: ¡Ay, ay, ay!

FORASTERO: ¿Qué tienes? ¿Qué novedad es ésta? ¿Estás enfermo, que parece tocador ese que tienes por la frente?

TEATRO: No es sino una nube que estos días me han puesto los autores en la cabeza.

FORASTERO: ¿Pues que puede moverte a tales voces?

TEATRO: ¿Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?

FORASTERO: ¿Quién te ha puesto en este estado tan miserable?

TEATRO: Los carpinteros, por orden de los Autores.

FORASTERO: No tienen ellos la culpa, sino los Poetas, que son para ti como los médicos, y los barberos, que los unos mandan y los otros sangran.

³ Ernst, 1974, p. 45.

TEATRO: Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de una de tres causas, o por no haber buenos representantes, o por ser malos los poetas, o por faltar entendimiento a los oyentes, pues los Autores se valen de las máquinas, los Poetas de los carpinteros, y los oyentes de los ojos⁴

Este conocido pasaje, en el que el mismo entarimado del corral de comedias, personificado por un actor y «herido», se queja amargamente por uno de esos adornos (en este caso una nube), bien podría haber sido “pronunciado” por uno de los escenarios japoneses dedicados al *Kabuki*, el cual llegó a ser un lugar abigarrado, lleno de trampillas, en el que el transcurso de las obras “saltaba” de un lugar a otro del edificio, cuando no entre el mismo público y hasta entre los palcos más altos de la sala. Huelga decir que para que todo esto funcionara a la perfección una legión de operarios trabajaba y se las veía con pesadas máquinas debajo de las tablas, trabajando a la luz de velas o de pequeñas antorchas con las que tenían que tener mucho cuidado si no querían prender sus propios vestidos (lo que sucedió en más de una ocasión).

Y casi con la última intervención del malherido *Teatro* podríamos vertebrar la práctica totalidad de nuestro ensayo, ya que en este breve pasaje Lope nos está apuntando las causas de la evolución física del teatro de su época; una evolución que se dirige hacia una realidad mucho más espectacular, cuidándose de no arremeter primero contra los actores, sin los que sus obras no tendrían razón de ser. Culpa a los poetas, quienes habrían cambiado *arte* por *artificio*, yéndose por caminos más fáciles, cargando sus guiones con máquinas y tramoyas, despreocupándose de los argumentos, del estilo, etc.; lo que resulta verdaderamente interesante, máxime cuando en su *Arte nuevo de hacer comedias* defiende Lope el escribir según los gustos de quienes pagan las obras. Acusa también Lope al público, al que culpa de no tener entendimiento y de «tragar» con obras que se venden al encanto de la máquina en detrimento de la palabra, que quedará supeditada al embrujo de la parafernalia excesiva de la tramoya, al de la hechicería escenográfica y al de los juegos de magia, luces y fuegos artificiales, en medio de los que los actores figurarán, casi, como parte del truco.

En efecto, ambos lugares del mundo, Japón y España, nos hablan de un cambio en la manera de asistir al teatro. Si en espectáculos

⁴ Varey, 1987, p. 30.

anteriores el espectador disfrutaba de la palabra, en un medio casi inmóvil, que no hacía concesiones a la “magia” de escenógrafos e ingenieros (me refiero a los *misterios* castellanos y al *Nō* japonés), todo cambiará en cuestión de unas pocas décadas de forma casi radical. Viajando ahora al país asiático, nos será muy fácil evocar allí, por ejemplo, una representación del elegante y refinado teatro *Nō*, en el que no existen escenografías o apariciones y desapariciones súbitas de los actores. Del mismo modo, los nobles y cortesanos que formaban el auditorio sabían de memoria muchos de los poemas y las canciones que los dramaturgos insertaban en sus textos, y conocían al dedillo el pulso (siempre el mismo, por otra parte) de las obras, las cuales, aunque llegaron a ser más de doscientas cincuenta (recogidas en diferentes subgrupos), seguían todas un idéntico patrón estructural.

Abandonando lo estático, sí había, en cambio, algo —o mucho— de espectacularidad en ciertas representaciones ibéricas, bien localizadas en la geografía, previas al teatro barroco y ligadas al teatro litúrgico. Tal es el caso del denominado *Misteri d'Elx*, datado en la segunda mitad del siglo XV, en donde se ponen en funcionamiento *artefactos* que “dan a luz” a ángeles, pasarelas que recuerdan al *hanamichi* del *Kabuki*, hojas de oropel que caen como nieve ligera, etc. Sin embargo, el teatro religioso español (y europeo) fue, por lo general, un teatro casi inmóvil, con pocas concesiones a lo escenográfico salvo excepciones, que se interesaba por instruir a los espectadores (léase, feligreses) a través de la palabra en misterios tales como el Nacimiento de Jesús, la Asunción de la Virgen María o la Pasión. Lo mismo podríamos decir del aludido *Nō*, cuyas obras tienen un fin aleccionador, destinado siempre a un auditorio erudito.

Siguiendo nuestro viaje por otro país de Europa, Italia, y más en concreto por la pomposa Venecia del siglo XVII, hallaremos que dicha ciudad albergó un tipo de ópera especialmente recargada, de la que cronistas del mundo musical de la época, como Cristoforo Ivanovich (1620-1689), dijeron cosas tales como:

Se han visto elefantes al natural, camellos vivos, carros muy majestuosos conducidos por fieras, caballos en el aire y bailando, máquinas extraordinarias puestas en el aire, en tierra, en el mar con artificios extravagantes y con invención digna de aplauso, hasta hacer bajar desde el aire

salones regios iluminados y llenos de personajes e instrumentistas, y luego hacerlos subir de nuevo de manera muy admirable⁵.

Traigo ahora este testimonio porque dicha parafernalia encajaría a la perfección en las poéticas de la *comedia de magia* y también en las del *Kabuki*, en donde también fueron comunes dichas extravagancias. Leamos ahora las palabras del profesor Kawatake Toshio, en donde manifiesta que, precisamente, en el uso de todos estos artificios reside la esencia pura del *Kabuki*: «The *hanamichi*, revolving stage, traps, *gandōgaeshi*, *yatai kuzushi*, *chūnori*- has there ever been another dramatic tradition to make such bold and extravagant use of theatrical space as *Kabuki*?»⁶.

UN MARCO PARA LA COMEDIA DE MAGIA Y EL KABUKI

Trazaremos ahora una breve panorámica sobre el momento histórico y social que albergó tanto a la *comedia de magia* como al *Kabuki* del siglo XVIII.

Como han recogido varios especialistas, España vivirá una época de grandes cambios: los Borbones llegan al poder tras la Guerra de Sucesión, se crean las Academias, las ciencias viven un momento de especial desarrollo... y si este periodo fue definido por algunos como el *Siglo de las Luces*, bien podrían ser estas las luces que alumbraron también las fastuosas representaciones en los teatros de las grandes ciudades, tales como Sevilla o Madrid⁷, las cuales gozaron de una intensa vida teatral, con constantes compañías en gira, diversos edificios dedicados a tales efectos y, sobre todo, una gran afición entregada a tales entretenimientos.

Pero, en España, los neoclásicos no aceptaron las normas escénicas establecidas por el Lope más grandilocuente, y se revuelven también contra el fáchendoso escolio del teatro barroco que fue la *comedia de magia*. La razón y la armonía (y el tedio, en ocasiones) se oponían en todo a la estética de dichas obras que, por otra parte, fueron muy aplaudidas y tuvieron siempre un buen número de representaciones,

⁵ Marcello, 2001, p. 34.

⁶ Kawatake, 2003, p. 69.

⁷ En cambio, otras ciudades españolas, en ocasiones por motivos políticos, no podrían decir lo mismo; por ejemplo, Barcelona vio mermada su vida teatral durante el siglo XVIII, lo mismo que Valencia, donde se prohibieron las representaciones en 1734, sin que se reanudaran por completo hasta el siglo XIX.

con lo que los ingresos de los teatros se multiplicaban y, así, actores, empresarios y otras gentes de teatro, podían resarcirse de las malas temporadas.

En Japón, los *chōnin*⁸ hicieron lo mismo protegiendo el *Kabuki*, el cual, junto con los *ukiyo-e* y las novelas de Ihara Saikaku (1642-1693), fue el emblema de su clase social. Ellos pagaban a los actores y a los dramaturgos; ellos erigían y mantenían los teatros y, consecuentemente, ellos elegían el tipo de representación que querían ver.

Hombres venidos a más, se decantaron por un mundo un tanto frívolo, regido por la preceptiva del movimiento *Ukiyo*, que sistematizara Asai Ryōi.

Aunque existe una nómina de excelentes dramaturgos que cuidaron en extremo la palabra, los argumentos y la credibilidad de los personajes, encabezada por el genial Monzaemon Chikamatsu (1653-1725), la generación posterior a él, la de Namiki Shōzo II (¿?-1807) y otros tantos más, va a producir una serie de obras en las que el espectáculo y el uso desmedido de la tramoya y de las máquinas será su ingrediente principal. De esta “hornada de plata” del *Kabuki* se ha dicho que fue poco talentosa, que actuaron como mercenarios de los *chōnin* y que llevaron a dicha forma escénica por unos derroteros que los maestros como el propio Chikamatsu o el actor Sakakiyama Sagi-suke (1697-1768), un gran purista, al parecer, habrían abominado.

Antes de enumerar algunos de los prodigios tramoyísticos que podremos encontrar en estas obras espectaculares —y casi a modo de contradictoria anécdota— añadiré que más de un crítico ha hablado de que ya el propio Lope de Vega habría empleado ardidés propios de la *comedia de magia* en sus obras, en especial en sus *comedias de santos*, compuestas en su última etapa vital. A pesar de criticar el abuso de las máquinas en su *Arte nuevo...* o en el citado *Prólogo*, comedias como la aún poco estudiada *El ganso de oro* nos dicen que el autor madrileño conocía y practicaba uno u otro estilo de escenificación, el adornado con maquinarias escénicas y el más simple, desprovisto de estos elementos, según la moda o las propias necesidades de sus tramas.

Del mismo modo, existe en el *Nō* un reducido grupo de piezas para las que la escenografía es absolutamente indispensable. Tal es el

⁸ Lit.: «Habitantes de la ciudad». En poco tiempo llegaron a ser clave para la vida artística y cultural del periodo Edo.

caso de *Dōjōji*, en donde es necesario introducir una gran campana⁹ (a manera de las de bronce, empleadas en los templos budistas), que se sube y se baja con la ayuda de una polea fijada en la parte superior del escenario y con la fuerza de tres o cuatros operarios.

PEQUEÑO E INCOMPLETO CATÁLOGO DE TRAMOYAS IBÉRICAS Y JAPONESAS

Como recogíamos en párrafos anteriores, tanto en la *comedia de magia* como en el *Kabuki* el escenario llegó a ser casi una caja mágica, capaz de obrar los mayores prodigios ante los atónitos ojos de los espectadores. En el caso de Japón, la evolución del tablado fue progresiva, fruto del cambio de gustos del público y gracias a la onerosa labor de mecenazgo que los *chōnin* realizaron, propiciando así la evolución y las mejoras en las infraestructuras de dicho espectáculo.

Por algunas ilustraciones conservadas sabemos que el primer escenario del *Kabuki* tenía mucho que ver aún con el del teatro *Nō*, en donde el tejado a dos aguas que descansa sobre cuatro postes es su principal rasgo característico. El entarimado de madera de ciprés se alzaba del suelo unos 50/70 cm., aproximadamente, y se accedía a él —hablando desde el espacio orientado hacia el público— gracias a una pequeña escalera de pocos peldaños. Otro de sus componentes importantes era (y sigue siendo) la pasarela de madera o *hashigakari*, que une la denominada «sala del espejo»¹⁰ con el escenario propiamente dicho (*hon-butai*). Por dicha pasarela hacían su aparición todos y cada uno de los personajes de la obra, presentándose ante el público y dando algunos datos más sobre su identidad. Con el tiempo, el *hashigakari* se estilizaría y daría lugar al famoso y característico *hanamichi* del *Kabuki*, por donde ejecutan su entrada o su salida triunfal los principales personajes de la obra a representar.

Poco a poco, el teatro se fue, asimismo, dignificando. Para comenzar, se trasladó al corazón mismo de la ciudad, en donde sería partícipe de la dinámica vida diaria de la urbe y donde formaría parte de su actividad comercial.

⁹ Que llega a pesar más de ochenta kilos.

¹⁰ No es, como se ha dicho en algunos estudios, un camerino, sino una sala dotada de un gran espejo en donde el actor pasa concentrado los instantes previos a su salida al escenario. Allí se coloca la máscara y realiza unos minutos de meditación, de introspección y de unión con el personaje que debe encarnar, con el escenario donde representará y con el público que asistirá a la función.

Señalemos que los *chōnin* fueron gente despreocupada, que encontraron en el teatro el tiempo y el lugar idóneo para “desconectar” de sus ocupaciones o para cerrar un buen trato, por lo que no buscaban allí moralinas o complicadas tramas históricas, sino el puro espectáculo. Al poco de tomar las riendas del patrocinio del *Kabuki* se realizaron los primeros cambios perceptibles en el escenario. Uno de ellos —acaso el más importante y representativo— fue el nacimiento en 1758¹¹ del denominado *mawari-butai* (*escenario giratorio*); un artificio que consigue sorprender una y otra vez a los espectadores, a pesar del paso de los siglos, y que consiste en un gran redondel realizado en mitad del escenario; sujeto a la parte inferior del tablado por un complejo sistema de poleas y engranajes y un eje central de madera, esta porción del tablado gira hasta 360° para cambiar en pocos segundos de decorado. Así, en donde hay una montaña, por ejemplo, pueden surgir en un instante imponentes castillos o altas pagodas, con los actores insertos ya en estas esmeradas arquitecturas.

Pero el alcance espectacular del *mawari-butai* no quedaría “sólo” en esto, sino que, con una vuelta de tuerca más (obra en 1827)¹², se le añadiría un círculo concéntrico a esta estructura, el denominado *janome mawashi* (*ojos de la serpiente*), que circunda al anterior y que funciona girando de la misma manera.

En lo que concierne a la Península Ibérica, en los corrales de comedias, aun sin llegar a las grandes dimensiones del *mawari-butai*, existían los denominados *escotillones*, aunque aquí se empleaban más para las apariciones y las desapariciones inopinadas de los actores que para los cambios de decorados. Grandes dramaturgos españoles recurrieron a los *escotillones* para dar mayor intensidad a las tramas de sus obras, lo que luego se hará de forma exagerada en las aludidas *comedias de magia*.

El *escotillón* se usaba, entre otros lances, para la caída de los personajes al Infierno, y era el lugar mismo por donde aparecían los habitantes naturales de este lugar terrible. En la muy conocida obra *El mágico prodigioso* (de 1637), de Calderón, se advierte el uso del *escotillón* para este fin con las siguientes palabras:

¹¹ Al parecer, en el Kado-za de Ōsaka, el día 22 de diciembre de dicho año.

¹² Debida al carpintero Hasegawa Kambei.

Ya llegan: Ábrase el centro,
Dejando esta confusión
A sus ojos.

(*El Demonio, habiendo bajado, se hunde*)¹³

O en *El galán fantasma* (de 1629), también de Calderón, donde dicho artilugio sirve de fingida y misteriosa boca de una mina, por donde hará su aparición, cubierto de polvo y de tierra, su protagonista, el joven Astolfo.

Sabemos bien que el uso del *escotillón* llegó a ser abuso a finales del siglo XVII, y que, por ejemplo, en el castizo Corral del Príncipe, por esos años, se hubieron de hacer no menos de siete reparaciones en el deteriorado escenario a causa de este mecanismo. Es más, algunos años antes, la Administración de Madrid, incluso, llegó a regular muy estrictamente el uso del *escotillón* en el Corral de la Cruz, dictando que no se realizasen en él más de siete en total¹⁴.

Un artilugio parecido al *escotillón* es el *ō-seri* japonés. De forma rectangular, se ubica dentro de *mawari-butai*. Por aquí harán su aparición algunas arquitecturas escenográficas, mientras que por el *ko-seri*, algo más pequeño, aparecían y desaparecían los protagonistas de las obras.

También para las apariciones y desapariciones repentinas de los actores se empleaban en los edificios teatrales españoles el denominado *bofetón*. Lienzos o paneles en los que se dibujaba y coloreaba parte del decorado de la obra (un bosque, los muros de un castillo, etc.), que poseían bisagras que los dotaba de movilidad. Aun con la coletilla de “desuso”, así recoge su definición el *Diccionario de la Lengua Española*: «4. m. *desus*. En el teatro, bastidor colocado en algún lugar del decorado y que, al girar rápidamente sobre su eje vertical, hace desaparecer, sustituir o aparecer intérpretes u objetos»¹⁵. El *Diccionario de Autoridades* es más preciso y aporta una definición más completa de este artefacto:

una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta; y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas, en ellos van las

¹³ Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, p. 56.

¹⁴ Véanse los datos recogidos en: Sherglod, 1989.

¹⁵ <http://lema.rae.es/drae/?val=bofet%C3%B3n> (última consulta 02/11/2013).

figuras unas veces sentadas, otras en pie, conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo cual se llamo Bofetón¹⁶.

Como el *escotillón*, el *bofetón* fue pródigamente empleado por los dramaturgos españoles. En *El esclavo de del demonio* (publicada en 1612), de Mira de Amescua, se alude a la súbita aparición de un personaje usando este artilugio de la siguiente manera: «Aparece una figura de demonio, y disparen cohetes y vase Angelio»¹⁷. Frecuentemente, sobre el lienzo que servía para fabricar el *bofetón* se pintaba un árbol, como objeto recurrente. Así aparece, por ejemplo, en varias obras de Guillén de Castro y Bellví. Sin ir más lejos, en su *Dido y Eneas* (h. 1599), en donde un personaje surge, casi de forma mágica, haciendo caso a la siguiente acotación: «Ábrase un tronco de árbol y aparece Anquises con una espada desnuda [...] Ciérrase el tronco y desaparece Anquises»¹⁸.

Es evidente que el corral de comedias no ofrecía las mismas posibilidades tramoyísticas que las que la *shibai* brindó al *Kabuki*, especialmente con el desarrollo de las piezas de tipo fantasmal y de temática mitológica o con la llegada del *Super Kabuki*. Sin embargo, sí podemos rastrear y encontrar hallazgos interesantes sobre cómo era la puesta en escena de ciertas obras que precisaban de ingenios y de tramoyas espectaculares y que, sin duda alguna, hicieron las delicias del público ibérico.

Con respecto a esta lucha (que no es lucha) y a esta primacía (que no creo que nadie busque) sobre texto y *performance*, siempre me he preguntado qué tanto por ciento real llegaría al auditorio de aquella época, entre el alboroto y teniendo en cuenta la acústica de algunos corrales, de lo que se decía sobre las tablas. Lo mismo que también me he preguntado y sigo preguntándome si un madrileño o sevillano de aquellos días podría, después de la sesión de teatro, decir para sí y manifestar la hermosura de los versos declamados allí, o si en casa, o para sus amigos, relató que tal o cual personaje descendió de los cielos desde un “cacharro” portentoso; o que, cuando menos él lo esperaba, el actor protagonista desapareció en un santiamén como “por obra del demonio”, tragado por el suelo.

¹⁶ *Diccionario de Autoridades*, p. 636.

¹⁷ De la Granja, 1998, p. 207.

¹⁸ De Castro, 2007, p. 56.

Pero, volviendo a los paralelismos de los lugares escénicos, no quiero, empero, presentar en este breve texto unas teorías que busquen lugares comunes entre el teatro del corral de comedias y el *Kabuki*, ni evocar unas posibles influencias de los ibéricos en Japón o de los nipones en España o Portugal. En absoluto. Es algo más sencillo, más “carnal”, como es el comentario del espectador ensimismado por la súbita desaparición del personaje; es la constatación de ese gran dicho popular que reza: «el ingenio es hijo de la necesidad», ya que, en ocasiones, la necesidad puede ser la misma en dos puntos e idéntica la resolución a los problemas, lo que puede ser sorprendente. Sugerente tal vez desde un punto de vista académico y poco innovador; pero me quedo con esa satisfacción *sugerente* de conocer que en las dos culturas teatrales que conozco se manejaron maquinarias idénticas y que produjeron en el respetable —que siempre paga la entrada y no asiste por invitación o se le reservan asientos privilegiados— admiración, sorpresa, pasmo, maravilla o perplejidad.

Volviendo de lo ideológico a lo teórico, aunque, como decíamos, Lope pretende en su *Arte nuevo de hacer comedias* limitar el uso de las máquinas, parece que las contradicciones que se atribuyen a los genios brotan, más si cabe, en su última época, cuando se dedica a componer varias comedias de santos que precisaban de estos artilugios¹⁹. En 1622 había estrenado *La niñez y La juventud de San Isidro*, patrocinadas por el propio ayuntamiento de la Villa de Madrid. Piezas cuyo texto se termina de comprender pensando en su ejecución actoral y en las necesidades que estas conllevan. Así, para quienes han menospreciado aquello que sorprendía a los ojos de los espectadores, se expresaba el propio Lope con motivo de la representación de dichas obras en su *Relación de las fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la canonización de San Isidro*:

Lo que hubo móvil fue una tramoya sobre un teatro; era de 40 pies de alto, su fundamento un fuerte, su extremo una nube, encima de ella la Fama con una bandera en la mano, y cuatro ángeles que volaban alrededor, sin ver su movimiento, como si fuera una máquina semoviente o automática, de la que escribe Herón Alejandrino, jamás vista en España...²⁰

¹⁹ Véase para esto: Sol Cirmigliaro, 2002.

²⁰ Profeti, 1997, p. 29.

Sólo leer la definición impresiona. Impresionan las medidas y, desde el luego, saber del arte de aquellos carpinteros que fabricaron dicha canal en la que cuatro actores volaban sin que el público detectase los trucos (o eso queremos y hemos de creer nosotros).

En efecto, es Lope de Vega quien censura y no termina de ver con buenos ojos el uso (o el abuso, sería mejor decir) de las tramoyas y las maquinarias en el corral de comedias, sin embargo, juega con ellas a su antojo, no deja de mostrarles cierto afecto. Encontramos obras suyas, como *El San Isidro*, en donde hay un interesante uso de estas máquinas y donde se pone de manifiesto que, para hacer verosímiles las historias que se deben mostrar, se precisaba de dichos ingenios, además de la belleza y la expresión de las tiradas de versos. El teatro, pues, no sería literatura, o, para mejor decir, sería, además, literatura. No termino de encontrarle yo el pleno sentido con su mera lectura o con el análisis del texto, sino que respira y sentimos que respira cuando es representado ante nuestros ojos, y, para que esto se lleve a cabo, las escenografías, el vestuario, la música y la iluminación son elementos indispensables. Y, es que, aunque la poesía sea sublime, a solas, sobre el escenario, no puede ser teatro.

En la citada obra sobre el santo patrón de la Villa de Madrid se trabaja con las tramoyas, que están imbricadas íntimamente con el texto. A pesar de lo que se haya dicho sustentándose en sus textos en los que parece condenar el uso excesivo de las máquinas y las tramoyas, Lope es un maquinista y un tramoyista excelente. Sirva como ejemplo la puesta en escena necesaria para su obra de corral titulada *La creación del mundo y primera culpa del hombre* (comedia famosa, por supuesto), para la que se necesita de: «un trono, dos altares, un jardín, dos puertas, dos montes, una canal, un bofetón, un escotillón y tres figuras en sus correspondientes nichos»²¹.

Todo esto situado frente al público, pero, separándonos ahora del escenario principal, describiremos dos formas de lo que se denominan *escenarios auxiliares*, que tienen cierta semejanza uno con el otro, aun siendo uno castellano y el otro japonés: el *hanamichi* y el *monte*. Si bien, dijimos que el *hanamichi* (lit. *camino de flores*) derivaba de la ya aludida pasarela del teatro *Nō*, y que llegó a ser en el siglo XVIII el lugar por el que los grandes divos hacían su entrada y su salida de manera triunfal, el *monte*, por su parte, también era una estructura de

²¹ Profeti, 1997, p. 16.

madera colocada longitudinalmente en donde solían comenzar algunas comedias, tal vez con el objeto de captar la atención del espectador, que podía andar distraído en el patio o en la cazuela, ocupado en otros menesteres menos elevados. El mejor ejemplo de esto es la conocidísima obra de Calderón *La vida es sueño* (estrenada en 1635), cuyos primeros versos nos indican que el personaje desciende donosamente usando esta pasarela a manera de montaña:

(Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando).

ROSAURA Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?
Quédate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte;
que yo, sin más camino
que el que dan las leyes del destino,
ciega y desesperada,
bajaré la cabeza enmarañada
de este monte eminente
que arruga el sol el ceño de la frente²².

Sin duda estamos —tanto en un lugar del orbe como en otro— ante una ingeniosa solución para hacer más espectaculares las escenas o los momentos estelares de las obras, ya que mediante el *hanamichi* y el *monte* se podía envolver, literalmente, al espectador con la acción dramática. La función, pues, se podía llevar a cabo, incluso, en varios lugares diferentes a la vez, lo que conseguía sorprender al auditorio, que, en gran medida, no lo olvidemos, asistía al teatro para ver, para dar deleite a sus ojos, y, para tales efectos, nada mejor que las tramoyas y las máquinas.

En el variado mundo de los aparatos, un parecido más que razonable muestran las «máquinas para hacer truenos» de España y de

²² Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, pp. 111-112.

Japón. Estas se realizaban con barriles de madera en los que se introducían varios cantos rodados. Luego se hacían girar, como si de una rueda se tratase, produciéndose así el sonido deseado. Tal vez el ejemplo más conocido entre los títulos ibéricos que emplearon este ingenio sea *El cerco de Numancia* (escrita hacia 1585), de Miguel de Cervantes, en donde, en su segunda jornada se dice:

SACERDOTE 1: Mal responde el agüero; mal podremos ofrecer esperanza al pueblo triste, para salir del mal que poseemos.

(Hácese ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras, y dispárese un cohete volador).

SACERDOTE 2: ¿No oyes un ruido, amigo? Di, ¿no viste el rayo ardiente que pasó volando? Presagio verdadero de esto fuiste.

SACERDOTE 1: Turbado estoy; de miedo estoy temblando. ¡Oh, qué señales, a lo que yo veo, que amargo fin están pronosticando. ¿No ves un escuadrón airado y feo?²³

Más similitudes hallamos en las fingidas corrientes de los ríos, que a veces dividían la escena en dos mitades. Tal ingenio se lograba con una gran tela sobre la que se pintaba el oleaje del río y también su espuma blanca; luego se llevaba sobre dos rodillos, uno ubicado en el borde del escenario y otro colocado en el fondo del mismo. Una vez fijado al suelo, se ponía en movimiento desde atrás o desde debajo del entarimado, empleándose una gran manivela. Fue un aparato efectivo, rápido y asequible, que se empleó en más de una comedia y que maravilló al público asistente.

En el puro efecto visual y sonoro enclavaríamos el uso de cohetes y de fuegos artificiales, tanto en España como en Japón. No hemos de desarrollar mucho nuestros argumentos para afirmar que este tipo de efectos conseguían atraer de inmediato la atención del público hacia el escenario. Se han recogido y estudiado varios ejemplos en los corrales de comedia, y en el *Kabuki* estos efectos pirotécnicos y de fuego al natural también eran usuales, sobre todo estos últimos, utilizados para mostrar el carácter divino de algunos personajes, que aparecían con una rueda de fuego que giraba y que se ubicaba en su espalda.

²³ Cervantes Saavedra, *La Numancia*, pp. 41-42.

Continuando con estas “herramientas del artificio”, uno de los números favoritos de los espectadores del *Kabuki* se desarrollaba, igualmente, fuera del escenario principal. Me refiero a los de *chūnori* (lit. ‘galopar el viento’), o de personajes voladores. Para llevar a cabo tal proeza el actor debe colocarse un arnés en la cintura y otro al cuello. Dichos arneses se fijarán luego a un cable que une el escenario con el punto más alto de los palcos, en el lado opuesto de la sala. Con estos aparatos el actor despegará de las tablas y “volará” sobre las cabezas de los sorprendidos espectadores.

Uno de los mayores especialistas en esta y en otras técnicas espectaculares (*keren*) es el experimentado actor Ichikawa Ennosuke III (1939-), quien, a sus más de setenta años, ha realizado ya más de cinco mil vuelos en obras como *Yoshitsune Senbon Zakura*²⁴ (1747), en la que encarna el papel del zorro, un animal mágico y poderoso para la rica tradición mitológica japonesa.

Siguiendo con las comparaciones, en España también tuvimos personajes voladores, sobre todo en las denominadas comedias de santos, en las que se narraban la vida y milagros de los santos y santas más venerados en la época, que preconizaban, asimismo, las ya aludidas *comedias de magia*. Sobre este animado subgrupo, de índole eminentemente espectacular, se expresaba al respecto Agustín de Rojas Villandrando en *El viaje entretenido*, de 1603:

Llegó el tiempo en que se usaron las comedias de apariencias, de santos y de tramoyas; y entre estas, farsas de guerra; hizo Pero Díaz entonces la del Rosario, y fue buena, San Antonio Alonso Díaz y al fin no quedó poeta en Sevilla que no hiciese de algún santo su comedia²⁵.

Lo que indica que, además de conseguir el aplauso del vulgo, repercutían de forma beneficiosa en el bolsillo del dramaturgo. Obrado este doble “prodigio”, no resulta descabellado que se hiciesen ciertas concesiones y que la tramoya y la máquina triunfasen (al menos en esos momentos) sobre el verbo/verso.

En efecto, en las *comedias de santos*, que solían finalizar con la ascensión del santo en cuestión a los cielos, era frecuente recurrir a *la canal* o *palenque*. Este artilugio, en lugar de ubicarse a lo largo del

²⁴ Pieza escrita originalmente para *Bunraku* por Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku y Namiki Senryū I.

²⁵ García de Villanueva, 1802, p. 271.

escenario lo hacía a lo alto. *La canal* sería una especie de ascensor rudimentario que se colocaba vecino a la pared de los vestuarios. Estaba formado por el denominado «pie de la canal», esto es, una pequeña plataforma sobre la que subía el actor; una vez en ella, varios hombres articulaban un torno situado en la parte trasera del escenario, en el subsuelo²⁶, para ser más concretos. Para ello se disponía de un sencillo juego de poleas, una soga y un contrapeso, que debía ser manejado con cierta maestría para que el «pie de la canal» no se tambalease y ascendiese o descendiese a un ritmo uniforme, dando así mayor credibilidad a la escena.

CODA

A lo largo de este breve trabajo hemos visto y descrito algunos ingredientes que conformaron la poética espectacular del último teatro barroco español, la *comedia de magia* y también del *Kabuki*. Sin embargo, en nuestro país, la acostumbrada ruptura con la estética del movimiento artístico precedente hizo que dichas características teatrales desaparecieran, favoreciendo una forma diferente de hacer y de entender el teatro, que condenó al ostracismo a la maquinaria y a la escenografía teatral. Por el contrario, Japón supo respetar escrupulosamente la estética del *Kabuki*, permitiéndole vivir y seguir su trayectoria vital, en paralelo siempre a otras formas clásicas, como el *Nō*, el *Bunraku* o, luego, tras la “Reinstauración Meiji”, al teatro occidental hecho por japoneses²⁷. Sin tocarse, sin mezclarse y sin recibir apenas influencias recíprocas salvo a lo que a la adaptación de los guiones se refiere (que han llegado a influir, incluso, en formas tan rotundamente modernas hoy como son el *manga* o el *animé*).

Aún hoy, en teatros de tan rancio abolengo como el *Kanamaru-za* de Kotohira uno puede sentirse trasladado a los relajados y animosos días de la época Edo, y puede sentir con gran emoción del alma cuando los actores aparecen ricamente vestidos y maquillados por el *hanamachi*, o cuando se escucha el giro seco del *mawari-butai*, con la misma emoción que sintieron allí los disolutos *chōnin* del siglo XVIII.

²⁶ En el denominado «desván de los tornos».

²⁷ Los denominados géneros *Shimpa* y *Shingeki*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mágico prodigioso*, Hachette, Paris, 1897.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Crítica, Barcelona, 1999.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *La Numancia*, Linkgua Digital, Madrid, 2006.
- De Castro, Guillén, *Dido y Eneas*, Palencia, Simancas, 2007.
- De la Granja, Agustín, «Teatro de corral y pirotecnia», en *XXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726/1739.
- Doménech, Fernando, *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2008.
- Ernst, Earle, *The Kabuki Theatre*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1974.
- Froldi, Rinaldo, «“El ganso de oro” de Lope de Vega: un uso temprano de la comedia de magia», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, coord. Teresa Ferrer y Manuel Vicente Diago Moncholi, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 113-128.
- García de Villanueva, Manuel, *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico*, Madrid, Imprenta de Gabriel de Sancha, 1802.
- Kawatake, Toshio, *Kabuki: Baroque fusion of the Arts*, Tokyo, LTCB, 2003.
- Marcello, Benedetto, *El teatro a la moda*, Madrid, Alianza Música, 2001.
- Massip, Francesc, *Història del Teatre Català*, Tarragona, Arola, 2007.
- Profeti, Maria Grazia, «El último Lope», en *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1996*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1997, pp. 11-36.
- Sherglod, Norman D., *Los corrales de comedias de Madrid, 1632-1745. Reparaciones y obras nuevas. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1989.
- Sol Cernigliaro, Noelia, «Del cielo a España y viceversa: recorridos espaciales por las comedias de santos de Lope de Vega», *AISO. Actas VI*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, 2002, pp. 537-547.
- Varey, John, *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.