

EL CORRAL DE COMEDIAS ESPAÑOL Y LA SHIBAI¹ JAPONESA: LÍNEAS DE DIVERGENCIA Y PUNTOS COMUNES DE DOS ESPACIOS ESCÉNICOS

FERNANDO CID LUCAS
Biblioteca Pública del Estado
Cáceres

BIBLID: [0571-3692 (2007) 313-328]

RESUMEN: A día de hoy, aún siguen siendo escasos los estudios comparativos entre las corrientes literarias occidentales y las de oriente; más acentuada, aún si cabe, resulta esta carencia en cuanto se refiere al teatro y son casi nulos los referidos a los edificios teatrales. El siguiente ensayo quiere comenzar estas conversaciones bilaterales con un diálogo tranquilo entre el medio escénico en el que se representaron las obras del corral de comedias ibérico y el edificio (*shibai*) del teatro *kabuki* japonés.

PALABRAS CLAVE: Barroco, corral de comedias, escenario, mecenazgo, *shibai*, tramoya.

SUMMARY: Currently, comparative studies between eastern and western literary trends are still scarce; This lack is emphasized with regards to Drama Studies; even more so when referring to theatre buildings. The following essay will examine these bilateral conversations by means of using a tranquil dialogue between the stage on which the Iberian *Corral de Comedias* plays were performed, and the Japanese *kabuki* theatre building (*shibai*).

KEY WORDS: Baroque, *corral de comedias*, stage, patronage, *shibai*, stage machinery.

¹ El término *shibai* sirvió en un principio para designar a toda representación teatral, con el progresivo decaimiento del resto de las formas teatrales y con la popularidad del teatro *kabuki* sirvió, no sólo para designar a las funciones de éste género teatral, sino también al edificio que lo albergaba.

*“El teatro parece un escritorio
con diversas navetas y cortinas,
no hay tabla de ajedrez como su lienzo”.*

Lope de Vega en *“Lo fingido verdadero”*.

*“Para exponerlo claramente, el kabuki, en sí mismo,
es un mal. En los días antiguos, al edificio kabuki
solía llamársele “lugar del mal” [...] pero hay males y males”.*

Yukio Mishima en *“La flor del mal: Kabuki”*.

1. INTRODUCCIÓN

El objeto principal del presente trabajo es el de lanzar cuerdas (tal vez muy sutiles, dirán algunos) que puedan servir de unión a dos de los espectáculos más controvertidos, populares y populosos dentro de la historia universal del teatro: el teatro desarrollado en España² en el interior de los corrales de comedia y el teatro *kabuki* del Japón; ambos nacidos en fechas similares y bajo los auspicios de la próspera clase de los comerciantes de uno y de otro país. Pero quiero mostrar aquí que sus similitudes van más allá de las coincidencias cronológicas y de su común mecenazgo, ya que los edificios en los que físicamente se desarrollaron (y aún se desenvuelven protegidos, cuidados y subvencionados por las administraciones de sus respectivos países) presentan unas características arquitectónicas compartidas aunque, evidentemente, la distancia, el pensamiento y las concepciones artísticas les separasen (ayudado todo esto por la cerazón voluntaria que vivió el país nipón durante más de dos siglos y medio). Sin embargo, mi pequeño estudio comparativo no defiende una *pangea* escénica que retuerza las realidades de ambos teatros hasta adecuarlas a un marco común, nada más lejos. Mi artículo se fija en las asombrosas semejanzas, sobre todo en las meramente arquitectónicas, una vez que se ha comprobado de forma fehaciente que ambos teatros se desarrollaron de forma independiente el uno del otro, que no hubo influencias directas de ningún tipo y en ningún momento y que obró el azar a la hora de solucionar problemas comunes planteados en ambas latitudes; pero también quiero señalar las discordancias (algunas muy grandes, como cabe esperar), pretendiendo con esto una comprensión más completa de ambas realidades escénicas.

² Aunque también podemos encontrar corrales (o algo muy parecido) en Portugal, como el lisboeta “Patio de las Arcas”, edificado a finales del siglo XVI y arruinado en el gran terremoto de 1.755.

2. BREVE BOSQUEJO DE LA SITUACIÓN TEATRAL

2.1. ORÍGENES

Tanto el espectáculo del corral de comedias como el del teatro *kabuki* fueron fruto algo tardío en las historias escénicas de respectivos países, ya que tanto España como Japón pueden presumir de tener en su haber una larga e interesante tradición teatral iniciada³, en el caso del país ibérico, con las representaciones ligadas al culto eucarístico (misa) en la Baja Edad Media y en el caso nipón a las funciones del *kagura*⁴, inherentes a las celebraciones de la autóctona religión sintoísta, las cuales eran llevadas a cabo en los principales templos del país allá por el siglo XI d.C. Y es de señalar que, en ambos casos, estas precursoras representaciones se desarrollaban tanto en el interior de los santuarios como en el exterior de ellos (en los alledaños, en portales o en los atrios de las iglesias para los “tropos” y en los jardines de piedras blancas en el Japón); pero, mientras que para los españoles esa muestra tenía un carácter educativo de cara a la abultada población analfabeta del lugar (una misión catequizadora, podríamos decir), la representación nipona era una invitación directa y exclusiva a los dioses (*kamis*) a que descendiesen de su morada en los cielos y que asistiesen a un bello espectáculo de danza y de canto en su honor. Así pues, no había un público (al menos mortal) más allá de los sacerdotes, danzantes y músicos asistiendo a la representación, pero tampoco un mensaje instructivo para él.

Este es el punto de partida de las sucesivas formas teatrales y en donde podemos encontrar la raíz de algunos de los componentes que luego se desarrollarán en el corral y en la *shibai*, como es el caso de las complicadas maquinarias teatrales empleadas en celebraciones religiosas como el centenario “Misterio de Elche”, en el que la parte más espectacular del evento reside en la gran maquinaria escenográfica que se emplaza en el centro de la catedral de la ciudad alicantina que sube y baja ángeles, el cuerpo de la Virgen difunta y que, incluso, llega a liberar palomas de paz.

³ Me referiré a los espectáculos teatrales cuyo contenido escrito ha llegado hasta nosotros. La muestra conservada más antigua del teatro castellano es el denominado “Auto de los Reyes Magos” del que nos han llegado algunos fragmentos en verso (se conservan un total de 147) fechados en la segunda mitad del siglo XII, los cuales fueron hallados en la Catedral de Toledo.

⁴ Literalmente: “La buena música”. No puedo dejar de señalar aquí que, en un principio, esta variedad teatral y la religión, tanto la vernácula *shinto* como la importada budista, estuvieron muy ligadas al posterior desarrollo del *noh*. Ver para este efecto el artículo de Royall Tyller titulado “Buddhism in Noh”.

2.2. EVOLUCIÓN: COSAS DEL PUEBLO Y QUE SON PARA EL PUEBLO

Tal vez, una de las similitudes que más llame la atención al estudioso, tanto de una como de otra forma teatral, sea la de que ambos espectáculos fueron sufragados, en gran parte, gracias a los esfuerzos y a las inversiones a título personal (muchas veces nunca reembolsadas luego) de la clase media de la pirámide social de aquel momento. No tenemos aquí un teatro cortesano, no se desenvuelve entre los lujos y las posibilidades que puede ofertar una corte⁵ o un palacio, pero tampoco está ligado ya (de forma directa o dependiente) a las celebraciones religiosas ni a sus edificios (aunque su temática, lógicamente, pueda estar influida por los contenidos religiosos, tales como las escenificaciones de las vidas de santos o beatos que tanto gustaban en los corrales españoles).

Sustancialmente, tanto la comedia de corral como las obras escritas para el *kabuki* están pensadas para divertir a un público muy concreto: el burgués (*chonin* en japonés), y será pensando en sus preferencias teatrales para quienes los dramaturgos principales del momento de uno y de otro lugar creen sus obras; no en vano, de los bolsillos de dichos burgueses saldría el dinero para costear las funciones, pagar los sueldos de los actores y, más aún, en ocasiones, también reparar los posibles desperfectos que pudiese tener el local en donde se llevasen a cabo las representaciones teatrales para que luciese de manera impecable.

En el caso español, dichos gastos corrían a cargo de las Hermandades, con-

⁵ Sería curioso seguir la progresión dramática de autores como Pedro Calderón de la Barca, la cual culminará, tras su paso por las funciones en los corrales de comedias en las representaciones palaciegas y en las posibilidades escénicas que estas brindaban. Fue ya trabajando para la corte cuando entra en relación con grandes escenógrafos (la mayoría italianos) como Cosme Lotti, llamado "El Hechicero" por sus habilidades; allí verá como los textos de sus obras son acompañados con sofisticadas escenografías. Permítanme que añada, además, y sólo para ilustrar el derroche palaciego en los asuntos referidos a los espectáculos teatrales, la lista de los artefactos necesarios para la puesta en escena de la ópera *Amore innamorato* que se llevó a cabo en Venecia a finales del siglo XVII:

- Carro de palomas con Venus y Juno.
- Cuatro auras transportando por el aire a Amor dormido.
- Carro adornado con rosas.
- Nave con Teseo que se sumerge.
- Parte de un mundo que es derribado por Hércules.
- Lucha del león con Hércules.
- Júpiter sobre el águila.
- Concha tirada por caballos marinos.
- Un delfín.
- Una orca marina.
- Combate de Hércules con el dragón de las Hespéridas.
- Vuelo de Amor.
- El perro Cerbero.
- Ocho amorcillos volando.

junto de profesionales bien situados y procedentes de diversos campos que destinaban parte de sus ganancias al teatro, el cual les serviría de entretenimiento en días señalados, tales como el del patrón gremial o en las fiestas religiosas importantes, pero que también competían abiertamente entre sí para ofrecer el mejor espectáculo a su comunidad, pues se consideraba que aquel que pudiese brindar la representación más espectacular o contratar a la compañía de mayor prestigio en ese momento era signo inequívoco de su preponderante poderío económico. Dichas Hermandades serían, a la postre, el germen de la figura controvertida del moderno empresario teatral.

Igualmente funcionó el sistema de mecenazgo en el Japón durante los siglos XVII, XVIII y XIX, propiciado sobre todo por los gremios de carpinteros, prestamista o cambistas y por los marchantes de las lonjas agrícolas y ganaderas de Kyoto en los primeros años del *kabuki* y, posteriormente, de los de Osaka, Kobe o Edo (la futura Tokio). Y, si bien los estudiosos del teatro nipón no dudan en situar a la ciudad de Kyoto como capital teatral del Imperio del Sol Naciente en esas fechas, por las mismas razones se sitúa a Sevilla como capital de la escena ibérica: número emergente de teatros permanentes, proliferación de compañías teatrales profesionales y lugar de convergencia de algunos de los principales dramaturgos del momento.

Podemos observar, pues, que ambos espectáculos tienen su génesis muy cerca de la actividad comercial de las urbes, rodeados de mercaderes, de su actividad y también de los edificios que a éstos albergaban; este dato no es superficial, ya que, una vez establecido el edificio teatral permanente, éste compartirá o se alojará vecino a los citados inmuebles comerciales (tomemos como ejemplos el Corral de la Longaniza de Valladolid (de 1.575) o el Corral del Carbón de Granada (concluido en 1.588), ejemplos sobre los que leyendo los nombres sobran las explicaciones⁶). De igual modo y en las mismas condiciones añadiríamos a éstos la larga nómina de teatros japoneses construidos junto a las casas de té (*chá-ya*), ultramarinos, lonjas e, incluso, prostíbulos hacia el último tercio del siglo XVII. Y es de rigor señalar aquí cómo el espectador habitual (fuera castellano o nipón) participaba de la vida mercantil que rodeaba al escenario de los citados locales ayudando con esto a impulsar el desarrollo comercial de la zona; incluso se recogieron testimonios de vendedores japoneses que agradecían y bendecían al teatro y a su gente, ya que gracias a estos prosperaba su negocio. Sin embargo, tras el dictamen de las severas reformas *Tenpō*⁷ (*Tenpō Kaikaku*), promulgadas

⁶ A esta lista añadiríamos el afamadísimo corral de comedia de Almagro, el único que permanece activo como tal en nuestros días y verdadera joya arquitectónica del género. Fue construido por mandato de Leonardo de Oviedo, presbítero de la Iglesia de San Bartolomé el Viejo de Almagro, en las anejas del denominado Mesón del Toro de la ciudad manchega.

⁷ Una de las consecuencias más sonadas de dichas reformas fue el exilio que sufrió en 1.842

en 1.842 y en gran parte alentadas por el líder del Consejo de Ancianos (*roju*) Mizuno Tadakuni para restaurar, entre otras cosas, los perdidos valores morales de los antiguos, muchos actores y trabajadores de los teatros perdieron sus empleos y tuvieron que reciclarse, curiosamente, como empleados de los comercios aquellos que compartían ubicación con los teatros. En la ciudad de Edo, por ejemplo, los edificios teatrales volvieron a trasladarse de nuevo a la periferia de la ciudad, donde se creará el nuevo barrio de los teatros. En Osaka, el número de teatros (estimados en unos veinte en esa época) se reducirá hasta cinco, pero, además, a los que se les permitió continuar con su oficio dentro del mundo teatral, se les obligó a emplear en la calle el *amigasa*, un gran sombrero tejido con forraje con el que ocultaban su “indigno” rostro. De la misma forma, se estipuló un salario máximo para los actores y se les prohibió toda ostentación tanto dentro como fuera del teatro (incluyendo el uso de telas caras como la seda o los bordados con hilos de oro y de plata), pero, aunque oficialmente fuesen vistos como una casta despreciable, conservaron intacto su prestigio y fueron, aun en secreto, objeto de digna admiración.

También podríamos contar historias parecidas en España; por un largo tiempo, los actores tampoco gozaron de estima alguna, se les llegó a negar incluso los sacramentos y muchas fueron las amonestaciones lanzadas contra los de su condición; es curiosa, entre muchas, la que promulgó el día dos de marzo de 1.590 el Consejo de la ciudad de Granada ordenando que [...] “no entre ningún fraile a ver las comedias” [...]. Al parecer, por que más de un novicio tuvo escarceos con alguna actriz y porque, en general, resultaba un espectáculo dañino [...] “por los argumentos que allí se tratan” [...].

En cuanto a las preferencias del público, anteriormente aludidas, tanto el auditorio español como el japonés compartían gustos teatrales muy similares; ambos preferían el espectáculo de variedades al puro recitado de la comedia acostumbrado en época anterior⁸; disfrutaban con las escenas de baile, de canto y con los duelos entre los protagonistas, pero mucho más se deleitaban (lo que para este estudio resulta más sustancioso) con los efectos visuales (primado de la *opsis* sobre el *logos*): con las súbitas apariciones y desapariciones de los actores, con los batacazos, choques y con los vuelos de los personajes. Aunque, va-

y por diez años el popularísimo actor *kabuki* Ichikawa Danjūrō VII (1.791-1.859), un verdadero ídolo de masas. Se cuenta que dicha condena se debió (además de a su vida licenciosa) a que en una de sus representaciones llegó a mostrar armadura y armas auténticas, lo cual se tomó como una ofensa grave hacia la clase guerrera de los samuráis, aunque se piensa que fueron regalos de éstos últimos al famoso actor.

⁸ También son llamativas algunas similitudes que presenta el teatro anterior a las formas tratadas en el presente ensayo: el teatro religioso español y el *noh* japonés, por ejemplo.

yamos por partes. Los dramaturgos, cuyo principal interés fue el que la atención del espectador no se distrajese de las tablas, no dudaron en dejar de respetar las normas teatrales establecidas (cambiando métrica, mezclando la comicidad y tragedia, rompiendo con las unidades, etc.), a la vez que supieron elegir muy bien las tramas para sus obras, centradas, en muchas ocasiones, en cuestiones de la honra de la clase media o, mejor dicho, la pérdida de ésta debida al abuso de las clases superiores ("Fuente Ovejuna" (1.612/14) de Lope de Vega sería un buen ejemplo en España y *Kanadehon Chūshingura* (1.748), obra conjunta de los dramaturgos Takeda Izumo, Miyoshi Shoraku y Namiki Senryu, lo sería en el Japón), tema que entusiasmaba entre los de dicha laya. El escenario y sus posibilidades para hacer de cualquier cuestión tratada algo fantástico sería una herramienta ideal para conseguir estos propósitos.

3. EL EDIFICIO TEATRAL

3.1. ORÍGENES DEL EDIFICIO TEATRAL

Si bien es verdad que físicamente la *shibaia* y el corral tuvieron un lugar de nacimiento no muy desigual, con el tiempo confluirían, además y como señalé antes, en los barrios comerciales de las ciudades; semejantes fueron las opiniones que desde sus principios se vertieron sobre ambos espectáculos e igual de numerosas eran las filas de aficionados que asistían religiosamente a las funciones.

Aunque el primer edificio establecido exclusivamente para las representaciones del *kabuki* se asienta en las afueras de la ciudad de Kyoto, en las orillas del río Kamo a mediados del siglo XVII, ya desde sus orígenes fue considerado por los más puritanos como un lugar de reunión de mala nota. En un breviario cortesano del mismo siglo, denominado *Tōkaido Meishoki*, podemos leer frases esclarecedoras al respecto como: [...] "*el kabuki de mujeres [Onna kabuki] debe ser frenado, porque los dignatarios cambian sus nombres, enmascaran su condición social y lo frecuentan*" [...]. El corral de comedias, por su parte, nace en el interior de diferentes recintos comerciales por las mismas fechas, ocupando la zona correspondiente al patio del edificio; pero tampoco cosechó críticas halagüeñas. Sobre los quehaceres del corral decía el Padre Juan de Mariana en su obra "*De spectaculis*" en la temprana fecha de 1.609: [...] "*Nunca me he hallado en semejantes juegos ni farsas, ni tengo por decente que los sacerdotes y frailes, por oír estas fábulas, infamen el orden eclesiástico*" [...].

9. Sin embargo, las opiniones sobre este respecto tampoco cambiaron mucho con el paso del tiempo. Es interesante indicar que el escritor neoclásico Leandro Fernández de Moratín

En cualquier caso (y dejando moralinas trasnochadas aparte), tanto en un país como en el otro, el cambio de las estructuras móviles por los teatros estables, significó el cambio de las representaciones esporádicas al de programa fijo o a las temporadas (lo que también se denomina teatro de producción industrial) y también el fin del nomadeo de compañías y actores por un asentamiento definitivo en las ciudades.

El escenario *kabuki* propiamente dicho, en un principio no era más que un simple entarimado de unos cincuenta centímetros de altura dotado de cuatro pilotes cuadrados de madera en sus ángulos sobre los que descansaba un tejado a dos aguas también realizado en madera. Es preciso señalar que la añadidura del tejado en el primitivo escenario *kabuki* tuvo más una función ritual que una función práctica. La explicación es relativamente sencilla, la gente del *kabuki* lo tomó del escenario cortesano del *noh* como ejemplo de buen gusto (quienes, a su vez, lo habían tomado de los tejados de los templos *shinto*, lugares, como dijimos, en donde se llevaron a cabo las primeras representaciones de teatro en el Japón). Pero no fue el espectáculo del *kabuki* el único en copiar dicha techumbre, porque también en los estadios usados para los torneos de *sumō* vuelven a tomar esta cubierta como "protectora" de la arena, de él penden amuletos propiciatorios que garantizarán el buen desarrollo de los combates y lo mismo en el escenario de *noh* y en los primeros del *kabuki* (progresivamente irá desapareciendo toda seña portafortuna).

Sin marcharnos del Japón, y como apuntaba anteriormente, gracias al poder adquirido paulatinamente por la clase de los comerciantes (*chonin*), estos consiguen con sus presiones que los gobiernos locales trasladen a la gente del teatro *kabuki* a los interiores de las ciudades, pues para los de esta clase resultaba incómodo o cansado el desplazarse hasta los lugares en los que tenían lugar las funciones. Una vez allí, sería la propia gente del teatro (actores, casi siempre) los encargados de vivificar y dignificar su oficio, pues dichos menesteres no importaron ya a los *chonin*, quienes con tener a mano su principal vía de distracción dieron por más que cumplidas sus reivindicaciones.

Dentro de las trazas para lograr la dignificación soñada desde hacía mucho tiempo y, en parte, también la consideración de la que gozaban los actores y músicos del teatro cortesano de *noh*, los actores *kabuki* plantearon una serie de reformas que debían aplicarse estrictamente para convencer a aquellos que tildaban de mera frivolidad a la actividad que se desenvolvía en aquellos advenedizos teatros. Una de las premisas iniciales fue la de desligar su actividad por completo de la que se desenvolvía en los edificios aledaños, aquellos dedicados

(1.760-1.828) decía del corral de comedias que era el "indecente asilo de las musas españolas". Sobra todo comentario.

al comercio (y también de los que se dedicaban a la prostitución), cosa que no sucedió en España, donde el oficio teatral y el comercial convivieron íntimamente largo tiempo en una perfecta simbiosis y, es más, aun cuando se tuvo que optar por uno de ellos, siempre resultó victorioso el mesón o el comercio por encima del teatro¹⁰.

Pero no adelantemos acontecimientos, el origen del escenario del corral de comedias se ha señalado en las representaciones callejeras de las diferentes compañías que recorrían la península con sus números (los denominados “comediantes de la legua”); para esto no se necesitaba más que otro entarimado de madera, este un poco más alto que el empleado en las primigenias muestras de *kabuki* (pudiendo alcanzar el metro sesenta o setenta de altura). Sobre él nada más que el cielo, ningún tipo de tejado o cubierta. El gran novelista y dramaturgo cuestionado Miguel de Cervantes Saavedra (1.547-1.616) recordaba en una de sus obras como había visto representar en su juventud a Lope de Rueda (h. 1.505-1.565) usando, simplemente: [...] “una manta vieja tirada por dos cordeles de una parte a otra [que] hacía lo que llaman *vestuario*” [...] y nada más.

3.2. DESARROLLO DEL EDIFICIO TEATRAL

Con el transcurrir de los años, dichas compañías se asentarían definitivamente en las ciudades y pasarían a ganarse la vida en el escenario fijo que ofrecían los citados patios de vecindades o los de las fondas (los ingleses *innyard*, también usados como escenarios en época de William Shakespeare (1.564-1.616), muestran características semejantes). En ambos espacios, y con el paso del tiempo, se vivirá una evolución notable del edificio, añadiéndose en el interior de los teatros estructuras para la venta de tentempiés (alojerías) y una mayor sofisticación de los recintos reservados al público (sobre todo para aquellos de mayor consideración social) para su mayor comodidad (aunque bien es verdad que nunca hubo en los corrales lavabos propiamente dichos y mucho tardaron en llegar al edificio del teatro nipón).

Lugares reservados a las personas de mayor importancia fueron los palcos o aposentos, que funcionaban con un sistema de arrendamiento similar en ambos países y que permitían disfrutar con tranquilidad y sin sufrir la aglomeración, los empujones y la algarabía frecuente en las gradas. En ambos edificios teatrales se habilitaron dos plantas de palcos¹¹, los cuales podían albergar de cuatro a

10. Vuelvan a pensar en el caso del citado corral de Almagro, donde se tapió el espacio dedicado al teatro aunque la parte del mesón siguió funcionando con normalidad.

11. Con el tiempo y con la fama creciente de los espectáculos se habilitaría un tercer piso de palcos privados.

ocho espectadores en cada uno y era lugar en el que se podían llevar a cabo transacciones económicas o donde se cerraban tratos. Era frecuente (y considerado de buen gusto) que el dueño del palco invitase allí a su cliente y le agasajase con una representación teatral (junto a un pequeño refrigerio) para celebrar que se llegó a un acuerdo.

También sucede en ambos espectáculos que el telón no se sube o se baja, como sucede en los teatros al uso que pueden venirnos a la mente, sino que se corre y se descorre, aunque en el corral no existía un telón de boca único como sucede en el *kabuki* (la palabra japonesa sería *maku*), sino cortinas (paños) que tapaban los diferentes departamentos de las galerías y que, al parecer, se encargaban de cubrir o descubrir los propios actores en las más de las ocasiones.

4. MAQUINARIA DE LAS APARIENCIAS

4.1. LAS TRAMOYAS

En un primer vistazo inocente, tanto el escenario del corral como el de la *shibaia* pueden parecernos construcciones muy simples, veremos un entarimado¹² (fabricado en madera de nogal en España y de ciprés en el Japón) como elemento común en ambos y una pared al fondo con tres niveles (galerías), de los cuales el segundo y el tercero están provistos de balcones hábiles para la representación en el caso del corral de comedias, y aquel templete primigenio del *noh* empleado con modificaciones hasta el siglo XIX (cuando será remplazado por los monumentales tapices (*doncho*) decorados con preciosos motivos florales o que reproducen los diseños de grandes grabadores japoneses como Hokusai o Hiroshige) en el caso del teatro nipón. Pero vamos a fijarnos ahora en ese sencillo entarimado común tan sencillo (sólo aparentemente). Bajo sus tablas se escondía una multitud de ingeniosos mecanismos (que fueron articulados manualmente antes de hacerse de forma eléctrica); ahora, la panóptica presupuesta se torna un enrevesado conjunto de trampillas, cuerdas, poleas, etc. El propio Lope de Vega (1.562-1.635), “fénix de los ingenios”, que supo utilizar como nadie el juego de las tramoyas, ironizaba al respecto en el prólogo de su “Décima Sexta Parte de Comedias” (publicada en Madrid en 1.621), pues tan alto había llegado el grado de utilización de estos artilugios en las representaciones:

[...]

¹² De medidas muy similares, siendo las del escenario japonés de 16'5 x 15 m. y las del español (sumando los escenarios laterales) de unos 14 x15 m.

Teatro: ¡Ay, ay, ay!

Forastero: ¿De qué te quejas, teatro?

Teatro: ¡Ay, ay, ay!

Forastero: *Qué tienes?, qué nouedad es ésta? Estás enfermo, que parece tocador esse que tienes por la frente?*

Teatro: *No es sino vna nube que estos días me han puestos los autores en la cabeça.*

Forastero: *Pues que puede mouerte a tales voces?*

Teatro: *Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los braços, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clauos?*

Forastero: *Quien te ha puesto en este estado tan miserable?*

Teatro: *Los carpinteros, por ordē de los Autores.*

Forastero: *No tienen ellos la culpa, sino los Poetas, que son para ti como los medicos, y los barberos, que los vnos mãdan, y los otros sangrã.*

Teatro: *Yo he llegado a gran desdicha, y presumo que tiene origen de vna de tres causas, o por no auer buenos representantes, o por ser malos los Poetas, o por faltar entēdimiento a los oyentes, pues los Autores se valen de las maquinas, los Poetas de los carpinteros, y los oyentes de los ojos.¹³*

[...]

Catgóricas palabras. Y no andaba nada descaminado el bueno de Lope en lo de *faltar entēdimiento a los oyentes*, máxima aplicable también en el Japón; pero esta falta, esta carencia generalizada del gusto, se suplió en ambos lugares con el mero espectáculo visual; en Japón, por ejemplo, llegó un momento en que el *kabuki* fue más parecido a lo que entenderíamos hoy por un circo que a una función de teatro. Por otra parte, en España se llegó al máximo exponente de la espectacularidad con las denominadas “Comedias de magia”, desarrolladas sobre todo durante el siglo XVIII, cuando la diversión y el efectismo primaba ya sobre el diálogo¹⁴. Mucho tuvieron que ver en este progreso la multitud de escenógrafos y técnicos italianos que pasaron a trabajar a España y que pronto

¹³ Recojo el texto de Lope de Vega del libro de VAREY, John, 1987: *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia [pág. 30].

¹⁴ Recomiendo para esto ver el excelente artículo de ARELLANO, Ignacio, 1996: “Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro” en el libro *En torno al teatro del Siglo de Oro, Actas de las jornadas XII y XIII*, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, Almería. [págs. 15-35].

implantaron sus ingenios. De la larga nómina, merecen ser nombrados Baccio de Biancia, Giulio Cesare Fontana y Cosimo Lotti, apodado “El Hechicero”, de quién cuentan la anécdota de que con una de sus máquinas imitó tan bien el movimiento y el sonido del mar que llegó a marear a más de un espectador.

Como vemos, muchos son los ingredientes que conforman las tramoyas y muy variados sus cometidos. Uno de los elementos más importantes en el corral de comedias fue el denominado “escotillón”, una trampilla realizada en el suelo del escenario por la que subiesen o bajasen los personajes y los útiles para la representación. Mismo fin e idéntica estructura presentaba el *seri-dashi* del teatro *kabuki*, planteado como un pequeño montacargas por el que acostumbran a aparecer y a desaparecer, sobre todo, los “malos” de las obras, cosa, por otra parte, también frecuente en más de una obra escenificada en los corrales de comedia; tomemos, si no, como ejemplo la escrita por Pedro Calderón de la Barca (1.600-1.681) titulada “El mágico prodigioso” (de 1.637) en la que el lugar por donde aparece y desaparece el demonio es éste (figurando ser la misma puerta del infierno), y que en una de las ocasiones, tras haber sembrado la discordia entre los amantes protagonistas, se esfuma diciendo estas reveladoras palabras:

[...] *ábrase el centro,*
dejando esta confusión
*a sus ojos*¹⁵ [...].

Es ése *centro* el escotillón y sus palabras la señal para que los operarios, situados bajo el entarimado, lo abriesen para que el actor hiciese mutis por dicho lugar. Al parecer, los bajos del escenario fueron en ambos países un lugar multitosos, denominado en España “foso” y en tierras niponas *naraku* (literalmente “abismo”), pues hacía las veces de vestuario masculino en España y de almacén en los edificios *kabuki* (función que, al parecer, también compartía en la mayoría de los corrales ibéricos).

Un tanto diferente se muestra en el Japón el denominado “bofetón” español o puerta giratoria, que permitía hacer aparecer y desaparecer rápidamente del escenario a los personajes. El “bofetón” podía emplazarse en las “puertas” izquierda o derecha del fondo del escenario del corral, y eran, en verdad, como esas falsas paredes que hemos visto en multitud de películas que, tras tocar el resorte adecuado, “devoran” al actor de turno y lo transportan a otra parte distinta del edificio; y decía que dicho elemento es un tanto diferente en el Japón porque el que encontramos en el escenario *kabuki* no muestra o esconde a las personas de atrás a delante o viceversa, sino que, con el mismo fin (más el añadido de mudar por completo la escenografía del escenario) se crea en el siglo XVIII

¹⁵ En el ya citado libro de John Varey.

el *mawari butai* o escenario giratorio¹⁶, mediante el cual, y en pocos segundos, se conseguía un cambio completo del decorado de la obra, pudiendo mostrar, partiendo desde el vacío (lo que era aún más espectacular), templos, palacios o barrios enteros. En algunas ocasiones, estos cambios de decorado venían ya acompañados por algunos de los actores que deberían actuar en ése acto y que emergían, como parte misma del *atrezzo*, de las entrañas del escenario.

Pero, fijémonos ahora en el nivel inferior de la pared del fondo del corral (dividida en tres “nichos” en el de Almagro), en su centro encontraríamos un hueco denominado “escenario interior” o “apariencia¹⁷”, que se empleaba para representar, precisamente, escenas interiores desenvueltas en grutas, cárceles, mesones o interiores de casas, la cual se descubría corriendo una cortina. Así, podemos leer en el Acto I de “Los caballeros de Absalon” de Calderón: [...] “*corren una cortina, y está Amon sentado en una silla, arrimada a un bufete, y en la otra parte Jonadab*” [...]; a partir de aquí, los personajes comenzarían a desenvolver su papel desde dicho lugar, al igual que muchos personajes del *kabuki* iniciaban sus parlamentos desde el *kakiwari*, mismo recinto practicado en el escenario para representar las mismas escenas interiores con la salva diferencia de que estas se mostraban corriendo y recorriendo las típicas puertas corredizas empleadas hasta el día de hoy en los hogares japoneses.

También es más que adecuado el incluir aquí los juegos o los cambios rápidos llevados a cabo por medio de los bastidores (estructuras rectangulares de diversos tamaños fabricados en madera y cubiertas de tela que se decoraban para la ocasión), que servían para realizar un cambio de lugar. La mayoría de estos bastidores estaban pintados por sus dos lados (según testimonios conservados, algunos lo estaban de manera primorosa), lo que ahorra tiempo (y también dinero) a la compañía teatral, ya que de forma rápida podían mostrarse u ocultarse decorados a ojos del espectador¹⁸ (bastidor de guías) si se manipulaban con maestría, bien por los actores bien por los operarios del teatro.

Otro de los ingredientes que a los espectadores les gustaba ver en las representaciones teatrales eran los personajes voladores (santos o ángeles en España y espíritus o animales fantásticos en Japón), que sobrevolaban e, incluso, llegaban a rozar sus cabezas. Artificio que en España gustaba de utilizarse ya desde la Edad Media¹⁹.

16. Invención atribuida al dramaturgo y teórico japonés Namiki Shōzō (1.730-1.773) datada en el año 1.757.

17. Lugar que también tiene su equivalente en el teatro inglés isabelino en el *inner stage* (“espacio interior”).

18. Mismo sistema funciona en Japón en los espectáculos de títeres (*jōruri*).

19. Uno de los ejemplos más claros es el del denominado y ya referido “Misterio de Elche”.

El sistema empleado para hacer volar a dichos personajes fue el mismo en los dos países: una gran grúa giratoria dotada de un sistema de poleas (cada vez más complejo con el paso del tiempo) oculto en el piso superior tras la pared frontal de los escenarios (balcón de los tornos) dotado con un contrapeso y un torno manipulado por dos o tres operarios situado en la parte inferior del mismo. Gracias a la movilidad del brazo de la grúa se consigue el vuelo de “barrido” del personaje por toda la escena. En los corrales, este instrumento era colocado sobre los altos del edificio (segunda planta de balcones), con la particularidad de que si este movimiento se realizase únicamente de arriba a bajo constituiría la denominada “canal” (también “pescante”) utilizada, por ejemplo en las ascensiones de santos al cielo o para los descendimientos de los ángeles y otras criaturas celestiales. Esta constatado que en España, en el año 1.615 en casi todos los teatros se usaban ya los pescantes para hacer volar a los actores o para figurar nubes y astros. En el Japón, estos vuelos (*chūnori*²⁰) se suelen emplear con espíritus malignos y, en muchas ocasiones, con los que son de sexo femenino, bien atormentados por los celos o víctimas de infidelidades o en aquellas madres que han perdido a sus hijos y con seres sobrenaturales como dragones (Por ejemplo, en la obra *Yoshitune Sembon Zakura*²¹).

4.2. DOS QUE VAN A PARTE: EL MONTE Y EL *HANAMICHI*

Por únicos y peculiares he decidido situar en párrafo aparte a dos elementos de las tramoyas teatrales española y nipona: El “monte” y el *hanamichi*.

Lo primero que deberíamos decir sobre ellos es que, tanto uno como el otro, tienen un uso variado dentro de las representaciones escénicas. El monte era en los corrales de comedias una rampa (construida en madera y luego recubierta o pintada) que arrancaba desde el nivel del suelo del tablado y llegaba hasta la superficie del balcón del primer piso situado a la izquierda del público. Era un elemento versátil, podía simular ser una escalera, pero también la altura de una montaña, una cuesta o un camino escarpado; se cree que podía usarse también para que los actores pudiesen esconderse unos a los ojos de otros. De lo que no hay duda es de que algunos dramaturgos escribían pensando en el empleo de dicho componente escénico, y sobre su superficie se podían declamar partes señaladas de la obra (Por ejemplo, en “La vida es sueño” de Calderón de la Barca, Rosaura desciende por él con los ademanes propios de un duro descenso mon-

²⁰ Literalmente significa “galopar el aire”.

²¹ En español: “Yoshitsune y los cien cerezos”.

tañés exclamando las palabras: “*aspereza enmarañada / deste monte eminente*”).

También a la izquierda del público se sitúa en Japón el *hanamichi* (Lit.: “El camino de las flores”), una pasarela de madera (versión evolucionada del *has-higakari* del teatro *noh*) que atraviesa por completo el patio de butacas y sobre la que, en muchas obras de *kabuki*, tienen lugar los momentos estelares de la representación. Este elemento, en ocasiones, podía figurar un camino, un puente o la corriente de un río. En el *hanamichi* podía existir otro escotillón como los que existían y ya hemos descrito anteriormente en el escenario propiamente dicho por el que podían aparecer y desaparecer, súbitamente y para sorpresa del público, los personajes de la obra.

Es curioso observar como ambos elementos podían duplicarse si las necesidades y la espectacularidad de la función lo exigían; entonces, sobre las tablas se colocaba otro monte (éste, en ocasiones, no escalonado) y otro *hanamichi* (*karihanamichi*), ahora a la derecha de los espectadores y un poco más estrecho.

CONCLUSIÓN

Hemos visto, a lo largo de estos someros comentarios aquí contenidos, como el oficio de las tramoyas tuvo presencia frecuente tanto en los corrales de comedias como en la *shibai*; en ambos países fue parte fundamental para llevar a cabo las represtaciones teatrales y en sendos emplazamientos se encontraron soluciones comunes a ideas comunes. He querido dejar de lado las coincidencias cronológicas²² y las anécdotas para dejar un discurso teórico destinado a introducir al lector y al investigador interesado en uno y otro mundo de una forma sintética y sin florituras.

Para finalizar, me gustaría animar a los investigadores (orientalistas o no) a profundizar en los estudios comparativos entre uno y otro continente, lo que es, en definitiva, estudiar a las gentes de aquí y de allá. Estoy seguro de que así ayudaremos a darnos cuenta de que nada es distinto o independiente y que todos formamos parte, sin primacías, de un mismo todo común.

²² Aprovecharé, aunque sea en forma de nota, añadir uno al menos. Hacia 1.601, cuando la bailarina y empresaria Okuni representaba en Kyoto y planteaba las primeras ideas de lo que debía ser el escenario para sus espectáculos de *protokabuki*, se levantaba en Alcalá de Henares su corral de comedias.

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZCUA, José, 1978: *El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro*, Signos, Madrid.
- ANDIOC, René, 1988: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid.
- APARICIO, Javier, 1999: *El teatro Barroco (guía del espectador)*, Montesinos, Madrid.
- ARELLANO, Ignacio, 1995: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid.
- BARTHES, Roland, 1991: *El imperio de los signos*, Mondadori, Madrid.
- BRAZELL, Karen, 1997: *Traditional Japanese Theatre: An Anthology of Plays*, Columbia University Press, New York.
- CID LUCAS, Fernando, 2005: "El escenario *kabuki*: Apuntes y acotaciones de una evolución lógica" en *Ronin*, pp. 39-40, Vol. II, nº 10, Madrid.
- CID LUCAS, Fernando, 2006: *La espléndida flor de mil colores: El teatro kabuki (Notas para una aproximación)*, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, Mérida.
- KAWATAKE, Toshio, 2003: *Kabuki, baroque fusion of the arts*, L.T.C.B., Tokyo.
- MARCELLO, Benedetto, 2001: *El teatro a la moda*, Alianza Editorial, Madrid.
- ORTOLANI, Benito, 1995: *The Japanese Theatre, from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton University Press, New Jersey.
- SCOTT, A. C., 1999: *The Kabuki Theatre of Japan*, Dover Publications, New York.
- SHIVELY, David, 1965: "Sumptuary regulation and status in early Tokugawa Japan", en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, pp. 123-134. Harvard University Press, EE.UU.
- VAREY, John, 1987: *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el siglo de Oro*, Castalia, Madrid.
- LOPE DE VEGA, Félix, 1980: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Press Universitaires, Lille.
- VV. AA., 2002: *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid.
- VV. AA., 1993: *Vidas paralelas: El teatro español y el teatro isabelino (1.580-1.680)*, Editorial Támesis, Madrid.
- WAGNER, F., 1970: *Teoría y técnica teatral*, Ministerio de Cultura, Madrid.