

La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América

*The máquina real and
the puppet theater
repertoire in Europe
and America*

*La máquina real et le
répertoire de théâtre de
marionnettes en Europe
et en América*

Francisco J. Cornejo (dir.)



La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América

Francisco J. Cornejo
(director)

UNIMA Federación España

2017

La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América

© Texto: Los autores

© Ilustraciones: Los autores

© Edición: UNIMA Federación España

<http://www.unima.es/>

Director de la edición

Francisco J. Cornejo

Revisión de la traducción

Esther d'Andrea

ISBN:

Primera edición: noviembre de 2017

Diseño: Francisco J. Cornejo

Edición digital

Editado en España

El Simposio Internacional

“La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América”

(Palacio de Miramar, San Sebastián, 28 y 29 de mayo de 2016)

fue posible gracias a:



ÍNDICE

Introducción 11

Piedad Bolaños

La realidad del teatro español en el Siglo de Oro. (De comediantes a/y titiriteros: de tal palo, tal astilla) 15

Francisco J. Cornejo

El repertorio de la máquina real 43

Christine Zurbach

Le répertoire du théâtre de marionnettes au Portugal: le cas des Bonecos de Santo Aleixo 99

José Alberto Ferreira

História(s) de máquinas e a máquina da história 113

Ida Hledíková

Repertoire of Travelling Comedians 121

Rey Fernando Vera

La Comedia de Muñecos en Nueva España 135

Maryse Badiou

Belenes de movimiento: aproximación a la máquina real 151

Désirée Ortega

El repertorio de la Tía Norica de Cádiz 169

John Mc Cormick

Interpreting, illustrating, adapting and creating – five centuries of puppet repertoires in Britain 205

Adolfo Ayuso

Disolución y muerte de la máquina real: los autómatas Narbón 219

Belenes de movimiento: aproximación a la máquina real

Cribs in Motion: an Approach to the *Máquina Real*

Les crèches parlantes: une approche vers la *máquina real*

Maryse Badiou
Doctora en Letras

Resumen: La propuesta consiste en poner de manifiesto los puntos principales de conexión entre la máquina real y los belenes de movimiento, de técnica muy parecida, que se encuentran todavía vigentes en España (Santa María de los Reyes, en Laguardia y Tirisiti, en Alcoy), en Bélgica valona (el Bethléem de Verviers), y los que lo estaban, no hace mucho tiempo, en el sureste de Francia (tal como la crèche parlante d'Aix-en-Provence). Se profundiza en el repertorio de estos belenes y se evidencia la coherencia de las influencias dramáticas recíprocas. El estudio se centra igualmente en el proceso de escenificación de la dramaturgia cristiana que, en Europa medieval, se basa en la escena múltiple donde se inscribe la máquina real y la técnica de estos belenes, dicha de "corredera", una técnica que se beneficia con la aportación de los descubrimientos tecnológicos del siglo XIV, los cuales posibilitan una dramaturgia llena de efectos espectaculares que deslumbran con mayor florecencia en el Siglo de Oro, para seguir manifestándose de manera excepcional en España. También se pone de manifiesto la tremenda capacidad de absorción y de sincretismo cultural propio de los títeres.

Palabras clave: Dramaturgia cristiana. Belenes de movimiento. Técnica de "corredera". Máquina real. Escena múltiple.

Abstract: The study consists in exposing the main points of connection between "máquina real" and cribs in motion from similar technique, that we can still find in Spain (Santa Maria de los Reyes, in Laguardia, and Belem de Tirisiti, in Alcoy), in Belgium (Bethléem de Verviers) and, not so long ago, those which used to be alive in the south-east of France (like the *Crèche parlante* in Aix-en-provence). We analyze the repertoire of these cribs in motion and focus on the main coherence regarding their mutual dramaturgic influences. This work also puts the emphasis on the stagecraft process of the Christian's dramaturgy, based on the multiple stages during the European medieval age. We can observe that this stagecraft technique falls within the "máquina real" and these cribs in motion, known as "sliding puppets". In the 14th century, the technological discoveries acted upon these cribs in motion, which largely contributed to create spectacular effects in dramaturgy. This brilliant dramaturgy was at his height during the Spanish Golden Age and further continued in an exceptional way over the Iberian Peninsula for a long time. Finally, we point out the extraordinary aptitude of the puppet to assimilate the surrounding world and to get as far as cultural syncretism.

Key words: Christian dramaturgy. Cribs in motion. Sliding puppets technique. *Máquina real*. Multiple stages.

Résumé: Ce travail propose de mettre en évidence les principaux points de rencontre entre la « máquina real » (Machinerie royale) et les crèches avec marionnettes, de technique semblable, toujours en vigueur en Espagne (tels que le Belén de Santa Maria de los Reyes, à Laguardia, et le Belem de Tirisiti, à Alcoy), en Belgique wallonne (le Bethléem de Verviers), ainsi que dans le Sud-est de la France, en particulier à Aix-en-Provence où se trouvait une crèche parlante encore en activité il n'y a pas si longtemps. On étudiera de même le répertoire de toutes ces crèches en essayant de mettre en lumière la cohérence

de leurs influences mutuelles. Cette étude se centre, d'autre part, sur le processus d'objectivation de la mythologie chrétienne en Europe médiévale, un processus scénographique basé sur la scène multiple dans lequel s'inscrivent la « máquina real » et la technique des crèches, dite à « glissière ». Il s'agit d'une technique qui bénéficie de l'apport des découvertes technologiques du XIV siècle favorisant une dramaturgie à caractère spectaculaire, riche en effets spéciaux particulièrement éblouissants au Siècle d'or et que l'Espagne a développé longtemps encore de manière exceptionnelle. L'accent est mis, en outre, sur l'énorme capacité d'absorption et de syncrétisme culturel propres aux marionnettes.

Mots clés: Dramaturgie chrétienne. Crèche parlante. Technique à glissière. « Máquina real ». Scène multiple.

Este trabajo se propone poner de manifiesto los puntos principales de conexión entre la máquina real y los belenes de movimiento de técnica muy parecida, belenes que encontramos todavía vigentes en España y Bélgica, así como, también, no hace mucho tiempo, en el sureste de Francia.

Hablaremos del Belén barroco de Santa María de los Reyes de Laguardia, en la provincia de Álava, del Belem de Tirisiti, que se representa en la ciudad de Alcoy, del Bethléem de Verviers, en la Bélgica valona, y de la tradición belenista de Aix-en-Provence, llamada *Crèche parlante*.

En la primera parte, consideraremos el repertorio de estos belenes de movimiento y en la segunda parte la elaboración de su escenificación, procurando establecer vías de encuentro con la máquina real. De este recorrido, intentaremos sacar conclusiones generales sin pretender agotar una temática apasionante pero enormemente compleja por falta de documentación precisa y fiable.

I- Elaboración del repertorio

Antes que la religión católica romana se imponga en el sur de Europa y haga nacer el teatro medieval, no existe una sino varias liturgias cristianas. Según dice José Romeu Figueras¹, durante la ocupación de los visigodos en la Península ibérica (es decir, de 414 hasta principio del siglo VIII), coexisten dos liturgias cristianas: la visigoda y la romana. Y eso perduró aunque de modo menor aún en el siglo XI.

La visigoda se basa en la emoción, el patetismo y la expresividad. Los cantos, que constituyen el rito, están compuestos esencialmente de vocalizaciones y se parecen a lo que podríamos llamar improvisación, con una parte importante reservada a las aclamaciones populares.

¹ ROMEU I FIGUERAS, José, "La dramaturgia catalana medieval urgencia de una valoración", *Estudios escénicos*, nº 3 (1958), Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p. 55.

De esta dramaturgia visigoda, solo parece haberse conservado una pieza en latín, traducida en catalán, al final del siglo XIII. Esta pieza de gran vitalidad y que nos fascina todavía hoy en día, es el famoso *Canto de la Sibilla* que, durante la noche del 24 de diciembre, se representa en las iglesias de Mallorca.

La elaboración y consolidación de la dramaturgia en la iglesia católica y romana no produce controversias, a pesar del freno que, en la Península ibérica, constituye la invasión de los árabes. Esta invasión, que acaba por destruir el reino visigodo, en 711, modera, por lo tanto, la evolución de la dramaturgia. Pero, se considera que la continuidad de la actividad teatral interrumpida se restablece a finales del siglo XI, principio del XII.

Sabemos que el origen de los autos sacros proviene del canto litúrgico. La voz, fuente sagrada de toda la tradición teatral europea, empieza por hacer largas modulaciones vocales en la sílaba final de ciertas piezas litúrgicas. A partir del siglo IX, en esta sílaba final modulada, se prefiere poner una o más palabras. Así se constituyen breves secuencias versificadas que, a veces, dialogan entre dos partes del coro. Estas secuencias, presentes durante las misas de Navidad y de la Epifanía, son las fuentes del repertorio religioso de los belenes de movimiento.

El auto del Nacimiento se irá elaborando consiguientemente al derrumbe cultural de Europa, después de la muerte de Carlomagno y de la ruptura entre el latín y las lenguas vernáculas. Se elabora, además, gracias a un hecho muy importante: el paso que constituye la evolución de una liturgia de participación colectiva (como en la dramaturgia visigoda) hacia una liturgia centrada en el oficiante.

Según el historiador Bernard Faivre² esta dramaturgia centrada en el oficiante, da paso a una liturgia pasiva, relacionada con un proceso de distanciamiento y de identificación, proceso que podemos calificar de desacralización del rito, ya que el contacto directo con lo sagrado desaparece para imponer la función de identificación. Se llega a esa identificación por mediación de los sacerdotes que interpretan diversos personajes, como los de mujer o de soldado, por ejemplo. En este punto, no se trata de eliminar ni de olvidar lo sagrado: se trata de incorporarlo, pero de forma tangencial.

Así, se va precisando una dramaturgia que cristaliza en la historia de Jesús y que, en una simplificación popular, ordena su materia primitiva en el ciclo de Pascua o de Resurrección, seguido muy pronto por el ciclo dialogado de la Natividad, basado en los tres Evangelios sinópticos de Mateo, Marcos y Lucas. Este ciclo empieza con la visita de los pastores al belén y continúa con el Auto de la visita de los Reyes Magos.

José Romeu Figueras nos dice³ que fue a través del gran monasterio de Ripoll como estas dramaturgias (de resurrección y de Natividad) penetran en Cataluña, procedentes de los grandes monasterios del Sur de Francia, como Moissac y Saint-Martial de Limoges.

Parece que es precisamente en la Abadía Saint-Martial de Limoges donde la evolución de la dramaturgia se produjo en la liturgia, según afirma el musicólogo Jacques Chailley⁴. Existe un

² FAIVRE, Bernard, « La pitié et la fête, des origines à 1548 », en Jacqueline de JOMARON (dir.), *Le théâtre en France*, Manchecourt : Armand Colin, 1992, pp. 20-24.

³ ROMEU I FIGUERAS, op.cit., p. 57.

pergamino del siglo XI que proviene de la misma Abadía Saint—Martial. Se trata del documento que presenta la forma más antigua conocida de una Natividad representada sobre un ritmo basado en el acento tónico.

Sabemos con certeza que la secuencia de la Natividad propiamente dicha y la secuencia de los Reyes Magos se potencian conjuntamente en la elaboración del auto. A veces, como por ejemplo en el Belem de Tirisiti, de Alcoy, no se puede determinar con exactitud cuál fue anterior al otro. No se sabe si es una cabalgata de los Reyes Magos o la propia representación del Belén.



Belem de Tirisiti. Alcoy (Alicante). Cia La Dependent.

Lo que queda claro es que, a partir de la Contrarreforma, en el curso del siglo XVI, se consolidan dos partes en la representación de los belenes de movimiento.

La primera parte es sagrada y sigue la tradición oral del drama medieval. Este fenómeno cristaliza de forma genuina en los belenes de la Península ibérica, como en el Belem de Tirisiti y en el de Laguardia. De la misma manera, fuera de nuestras fronteras, cristaliza por tradición oral en el Bethléem de Verviers, en Bélgica valona, que se basa en los villancicos autóctonos, según escribe su principal historiador, Jules Feller, que realizó la notación del texto, en el 1900⁵.

Muchas veces, pues, en los belenes de movimiento, el auto del Nacimiento se difunde por tradición oral, a través de un relato inamovible, y se interpreta de una manera específica, tal como lo explica uno de los responsables del Belem de Tirisiti. “Se trata, dice, de una forma particular de narrar, que se aproxima a una tonalidad, un ritmo y un tempo, que podríamos encontrar de forma mucho más compleja en los cantos gregorianos”. Otro punto importante para

⁴ CHAILLEY, Jacques, « Drame liturgiques », en Françoise LAUTMAN (dir.), *Crèches et traditions de Noël*, Paris : CNRS, 1957, p. 37.

⁵ FELLER, Jules, *Le Bethléem verviétois. Une survivance d'ancien théâtre religieux de marionnettes*. Verviers: Auguste Nicolet, 1931.

destacar, es que esta parte sagrada, se declama en lengua, entre comillas, “noble”, es decir en castellano o en francés, en lo que se refiere naturalmente a los belenes que estudiamos.

Por el contrario, la segunda parte es popular, se interpreta en lengua vernácula, y está abierta a la improvisación. En Alcoy se hace en valenciano, en Cataluña en catalán, en el sureste de Francia en provenzal y en Verviers en el dialecto de Verviers, que algunos consideran demasiado contaminado por el dialecto de Lieja, que sin embargo se encuentra solamente a 30 km. La lengua, como podemos ver, es algo importantísimo que permite la identificación y la cohesión social.



Crèche parlante. Musée Estienne—de—Saint—Jean (Vieil Aix), Aix—en—Provence.

Con la lengua de la tierra, la parte popular, hasta principios del siglo XX, se va convirtiendo en algo tan poderoso que, a veces, eclipsa la parte sagrada, en lengua “noble”, al punto de anularla del todo, como pasó, entre otras, en la ciudad de Niza, en Provenza, cuando, durante el periodo navideño, solo llegó a representarse la parte popular, en los últimos años de su existencia.

Es esta parte popular la que da el impulso a la comunicación general, que conecta verdaderamente con un público que la siente muy suya y que la reclama cíclicamente para renovar su fe en el patrimonio y en una memoria colectiva ancestral.

Precisamente, hablando de los misterios navideños en Cataluña, Romeu Figueras hace referencia a estas características, a estos rasgos genuinos y populares, que se encuentran en la segunda parte de los autos de la Natividad. Escribe que “uno de sus mayores valores y encantos reside en

su vivacidad, en su gracia rustica y en su malicia expresiva y aguda”, y añade que, “podrían rozar la irreverencia si no les salvara su radical ingenuidad”⁶. En Cataluña, encontramos textos, de los siglos XV al XVIII, que se emparentan con los populares *Pastorets*, sobre los cuales se basan, en parte, nuestros belenes de movimiento. Son todavía representados hoy, con actores humanos y con marionetas.

Estas características de irreverencia y de ingenuidad, que Romeu Figueras destaca en los *Pastorets*, son muy parecidas a las que encontramos en las famosas *Pastorales*, repertorio, entre otros, de los belenes de movimiento en el sureste de Francia. La Provenza, en efecto, tiene una tradición riquísima de *Pastorales* que se han liberado de las autoridades eclesiásticas aunque, de manera paradójica, se las tiene siempre en consideración. Este dinamismo creativo ha suscitado un entusiasmo desbordante y un apogeo editorial, en particular con ediciones de venta ambulante, en lengua francesa y en provenzal, desde los siglos XVII y XVIII.



Titeres de peana. Crèche parlante. Musée Estienne—de—Saint—Jean (Vieil Aix), Aix—en—Provence.

La Pastoral Maurel, que Antoine Maurel crea en 1842, inicia la producción de un amplio repertorio que constituye un género literario propio, distinto de las Natividades medievales, y que, según el historiador Pierre Ripert, es la cuna del Belén de movimiento, llamado *crèche parlante*, en la Provenza marsellesa.

⁶ ROMEU I FIGUERAS, op. cit., p. 63.

PAR PERMISSION DE M. LE MAIRE

GRANDE CRÈCHE PROVENÇALE

COURS MIRABEAU, 55 (passage Agard) AIX

OUVERTURE le 26 Décembre 1890



PREMIER ACTE

1^{er} Tableau. — Annonciation de l'Ange à la Sainte Vierge.
 2^e Tableau. — Nô de Barthelemy en saint. Lever de la Jeanne.
 (Clémentine de nos, scène musicale.)
 3^e Tableau. — Les Hébreux.
 4^e Tableau. — Apparition de l'Ange aux bergers et scène musicale.

DEUXIÈME ACTE

1^{er} Tableau. — La Nôce.
 2^e Tableau. — Le Port saignade. (Clémentine à nos.)
 3^e Tableau. — Le Mûrier et la Bassonade.
 4^e Tableau. — Le Mûrier de Bédouin. (Nôce musicale.)
 5^e Tableau. — Le Rôdeur. (Nôce musicale.)
 6^e Tableau. — La Nôce.
 7^e Tableau. — La Laitière.
 8^e Tableau. — Les Chéniers. (Nôce musicale.)
 9^e Tableau. — Réveil de Laigues.

PROGRAMME :

14^e Tableau. — La Mer. L'Assommoir en l'honneur. (Nôce musicale à grand spectacle.)
 15^e Tableau. — Le Sourd. L'Assommoir. (Nôce musicale.)
 16^e Tableau. — L'Assommoir et l'Assommoir. (Nôce musicale.)
 17^e Tableau. — La Chanson de nos.
 18^e Tableau. — Intérieur du palais de nos Hébreux. (Nôce musicale.)

TROISIÈME ACTE

19^e Tableau. — La Messe de nos. (Vue de l'église Notre-Dame de nos) effet de jour et de nuit. (Nôce musicale.)
 20^e Tableau. — La Compagnie de nos à nos ; effet de jour et de nuit de nos. (Nôce musicale.)
 21^e Tableau. — Intérieur de nos.
 22^e Tableau. — La Paroisse.
 23^e Tableau. — Modification de la Messe. (Nôce musicale.)

Les LUNDIS & VENDREDIS (le soir seulement) SPECTACLE NOUVEAU

PREMIÈRE PARTIE

LA SAINT-GOBELEAU

Royaume à 3 personnages

INTERMÈDES & SCÈNES PROVENÇALES

DEUXIÈME PARTIE

MADAMISELLO BABOU

Comédie en 3 act. & en vers par XXX, d'A—t—Aix.

Aix grand, La loge des poutre. Aix grand, Le cabinet de M^{lle} la Comtesse. Aix grand, Le Tribunal

PRIX DES PLACES: 40 CENTIMES

Les enfants au-dessous de 6 ans et MM. les militaires ne paient que demi-place. Places musicales et reserves d'entrée 25 cent.

Par ordre d'empêchement, les directeurs, joués et jeux de nos, il sera donné deux représentations: l'une à 8 heures (qui sera terminée à 4 heures) et l'autre à 8 heures du soir.

TOUS LES SOIRS. REPRESENTATION A 8 HEURES PRÉCISES

Par les représentations particulières, places réservées et renseignements de toute nature, s'adresser au directeur, M. Alexandre SEYDIE, 29, rue de la Cèpre, ou à la Librairie, dans le local de la Crèche.

Aix. — Imprimerie A. HODD, 38, rue de la Croix. — 601

Cartel de crèche parlante, 1890. Musée Estienne—de—Saint—Jean (Vieil Aix), Aix—en—Provence.

El profesor Auguste Brun afirma que la *Pastorale* marselesa no es una supervivencia de los misterios medievales sino una “segunda creación, un nuevo comienzo después de una larga y total desaparición.”⁷ Las *Pastorales*, dice, provienen de los villancicos, de los *Noëls*, que en esta zona geográfica son el producto de una fuerte tradición músico—literaria. Estos cánticos populares, canciones generalmente en lengua vernácula, utilizan timbres medievales comunes a los países cristianos.

⁷ RIPERT, Pierre, *Les origines de la crèche provençale et des santons populaires à Marseille*, Marseille : Tacussel, 1956, p. 8, Nota 2.

Pierre Ripert explica este fenómeno, diciendo que cuando las representaciones de los misterios fueron prohibidas, en 1548, en París, siguiendo las interdicciones sucesivas del Concilio de Trento (1545—1549; 1551—1552; 1562—1563), los *Noëls* van a conocer un gran éxito. En el siglo XVI se crea un rico repertorio que fundan poetas parisinos y poetas de la misma Provenza. Su apogeo culmina en el siglo XVII con Nicolas Saboly, cuya obra es un monumento de la poesía provenzal, continuamente reeditada.



Títeres. Crèche parlante. Musée Estienne de Saint—Jean (Vieil Aix), Aix—en—Provence.

Estas versificaciones mezclan, en una ficción ingenua, personajes humildes de la tierra con los personajes sagrados del misterio de la Natividad. Esta fusión entre pasado y presente, entre sagrado y profano, da paso a un anacronismo que entenece. Aunque los Belenes de movimiento son de raíces mucho más antiguas y aunque es cierto que la tradición oral del auto del Nacimiento, con figuras animadas, existía mucho antes que el de la *Pastorale*, sin embargo, dice Ripert, los belenes de movimiento, reciben, a partir de la Contrarreforma, un nuevo impulso y se convierten en una manifestación cultural sin entrar en el proceso litúrgico.

Estos *Noëls*, estos villancicos, pues, van a constituir en Provenza el fondo del repertorio de los belenes de movimiento. Ya que, por un lado, tenían la capacidad de exaltar el fervor religioso y por otro el espíritu de la tierra, con la huella íntima y colectiva del lugar. Se encuentra en ellos la descripción de la vida provenzal totalmente adaptada a los pasajes del nuevo testamento. Algunos, tienen una forma dialogada, muy eficaz teatralmente, y llevan ya los ingredientes que alcanzarán su pleno desarrollo en los belenes de movimiento.

Si bien tratamos aquí de las principales tradiciones todavía vigentes, no podemos olvidar, como lo escribe el historiador Jacques Chesnais⁸ que existían Belenes de movimiento en muchas ciudades de Francia, como París y Besançon, ya antes de la Revolución de 1789. Y, por lo que se trata de la Península ibérica, queda seguramente mucho para descubrir, tal como lo muestra Lluís Mas i Gomis⁹ en unas imágenes que rescata de un belén de Sabadell, de principio del siglo XX, con técnica, aparentemente parecida a las que nos ocupan.

II- La escenificación

Si bien parece que, en España, antes de Lope de Vega, no tenemos muchos estudios sistemáticos sobre los métodos de escenificar las obras de teatro, según dice el historiador Guillermo Díaz—Plaja¹⁰ sabemos, sin embargo, que, en Europa, se desarrolló muy pronto una técnica de escenificación que requería una escena múltiple. Esta escena múltiple, provista de decorados simultáneos, representaba en el interior de las iglesias obras religiosas y, en particular, autos de Navidad.

Analizando este sistema de escenificar, el historiador W. T. Shoemaker deduce que algunas formas elementales ya existían probablemente en Europa en el siglo XIII¹¹. En España, sin embargo, es a partir del siglo XV cuando se mencionan los aspectos materiales de la escenificación. El mismo Shoemaker nos dice que se ha documentado una escena múltiple vertical usada primero en Zaragoza y a finales del siglo XV, en Sevilla. Añade que, en la segunda mitad del

⁸ CHESNAIS, Jacques, *Histoire générales des marionnettes*, Paris : Bordas, 1947, p. 118.

⁹ MAS I GOMIS, Lluís, *El Pessebrisme a Sabadell*, Sabadell, 1958.

¹⁰ DIAZ-PLAJA, Guillermo, “Preámbulo”, *Estudios Escénicos*, n° 2 (1957), Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, p.23.

¹¹ SHOEMAKER, William, T., “Los escenarios múltiples en el Teatro Español de los siglos XV y XVI”, *Estudios Escénicos*, n° 2 (1957), Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, pp.50-51.

mismo siglo, apareció en Castilla una forma sencilla de escena múltiple en un solo plano, como lo muestra, según dice, la representación de Navidad de Jaén¹².

También, de la descripción de Díaz-Plaja, que citamos a continuación, podemos valorar las conexiones existentes entre estos aspectos materiales. “Para la coronación de Fernando I de Aragón, en 1424, dice Díaz-Plaja, tuvo lugar en Zaragoza una escenificación /.../ se construyó un castillo de madera, en cuyo torreón central había un niño/.../ El torreón era el centro de un disco giratorio en el cual iban cuatro doncellas/... / Además, en los cuatro ángulos del castillo había otras tantas torres...”¹³.

Este sistema de escenificación, que no fue de invención española, resulta ser, según Shoemaker, una característica fundamental del arte dramático de España¹⁴ que culmina en el barroco, con la comedia nueva desarrollada por Lope de Vega y en la cual se inscriben la máquina real y los belenes que estudiamos.

La verdad, es que la escenificación del auto se elabora con una intuición dramática muy interesante que consiste en encarnar la discontinuidad. Se trata de una intuición que procura hacer visible esta discontinuidad, materializándola escénicamente. Así, la escena múltiple, se presenta a la vez vertical y horizontalmente y consta de dos planos escénicos distintos para el cielo y la tierra.

Es exactamente como se presenta la organización del espacio en los belenes de movimiento que nos interesan. El espacio sagrado se sitúa verticalmente, en la parte superior, y la parte popular se sitúa en el primer plano horizontal.

Primitivamente representado en el interior de la iglesia, el auto del Nacimiento se situaba en el altar mayor, de cara al levante y de cara a Jerusalén. Sin embargo, es en el centro de la iglesia donde, más tarde, podrá desarrollarse plenamente la escena múltiple con los efectos de espectacularidad que procuraban los primeros intentos, todavía rudimentarios, de la estatuaria mecánica, a partir del siglo XII.

Si, en un esfuerzo de perfeccionar la didáctica religiosa, lo sagrado se representó primero a través de la segunda dimensión, es decir a través de la pintura o del teatro de sombras, capaces de proyectar una imagen de naturaleza abstracta y simbólica, muy pronto, en particular a partir del Concilio Quinisexte, en el año 692, se autorizan y se legitiman las representaciones de figuras sagradas antropomórficas¹⁵. Así se impulsa el paso del drama litúrgico al drama sagrado y triunfa la tridimensionalidad.

Siguiendo las prácticas de la Grecia clásica y de la antigüedad latina, la estatuaria móvil es recuperada por la iglesia cristiana y ya, en el siglo XIII y en toda Europa, se representaban mediante la estatuaria móvil los episodios de los evangelios. Sencilla o compleja, la iconografía de la estatuaria móvil alcanza su apogeo con la llegada del Renacimiento y culmina en el Barroco que

¹² SHOEMAKER, op. cit., p. 51.

¹³ DIAZ—PLAJA, op. cit., p. 24.

¹⁴ SHOEMAKER, op. cit., p. 154.

¹⁵ MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris : Lévy Frères, 1862, P. 54.

expresa la fuerza de la unidad religiosa en una maquinaria teatral, a veces muy refinada y de gran plasticidad.

Algunos estudiosos¹⁶ nos recuerdan que estos efectos espectaculares, conseguidos con la máquina, se beneficiaron del gran adelanto en las ciencias mecánicas, en el siglo XIV. Los autómatas se utilizaban dramáticamente en las iglesias y, después, en el popular retablo mecánico que aparece, por primera vez en España, en 1538. En su libro *Historia de los títeres en España*, Varey escribe que “Se representaba maravillosamente la historia sagrada en una caja dividida en compartimientos dentro de los cuales aparecían figuras autómatas representando el nacimiento de Jesucristo”¹⁷.

Y, sigue más adelante, “Se movían los muñecos por medio de un alambre en espiral o por una rueda que accionaba el representante mientras cantaban un romance alusivo a los sucesos de la historia”¹⁸. Naturalmente, esta evocación nos recuerda al Quijote, delante del Retablo de Maese Pedro, así como la animación de las figuras en nuestros belenes.

Estos prodigiosos efectos se encontraban en las fiestas públicas y privadas, pero aparecen de manera inigualada en Valencia donde se exhibían, a través de las calles de la ciudad, durante el siglo XVI hasta el XVIII, altares, llamados “rocas”, de construcción escultórica. Todo exhibido con gran solemnidad religiosa y exaltación festiva en la cual no faltaban los elementos profanos.

Efectos de espectacularidad, pues, que, en un principio y por un lado, reflejan el deseo de dar una mayor lectura de la acción dramática en el discurso sobre Dios y que, por el otro lado, son el producto de una desacralización que contribuye al cambio de ese sistema. En efecto, a partir de principios del siglo XV hasta los últimos años del XVI, la escena múltiple se reajusta, se adapta; en parte a causa de su extensión a otros teatros públicos y en parte por la aparición en la Península de otros métodos de escenificación.

Sin embargo, algunos de los artificios técnicos y decorativos de la escena múltiple siguieron utilizándose en los corrales de comedia donde se representaban la comedia nueva con máquina real. Entre estos artificios, se conservaron el plano subescénico, aparatos de mecánica aérea, como aracelis, y otros ingenios tal como palancas, tramoyas con trampas, poleas, etc., que favorecen lo maravilloso creando la ilusión, tal como ocurre en la máquina real y en los belenes de movimiento.

En los corrales de comedia, pues, se utilizará este riquísimo e ingenioso sistema de tecnología que cohabita, en tiempo de cuaresma, con las comedias de santos con máquina real, sustituyendo así una programación teatral prohibida, por ser una diversión non grata en tiempos de recogimiento. Si escuchamos a Varey¹⁹, que nos dice que en España no hay índices precisos de títeres de guantes en los corrales, hasta 1760, podemos deducir con toda probabilidad que las comedias de santos se representaban con marionetas y mediante una técnica parecida a la de nuestros belenes de figuras con peana y movidas con vara.

¹⁶ RENNERT y GONZALEZ PEDROSO, citados por SHOEMAKER, *Estudios Escénicos*, n° 2, op. cit., p.21.

¹⁷ VILLALÓN, Cristóbal de, citado por John Earl VAREY, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid: Revista de Occidente, 1957, pp. 82—83.

¹⁸ VAREY, op. cit., p. 87.

¹⁹ Id., p. 121.

Así, sobrevivió con persistencia en España este sistema y sobrevivió mucho después de haber capitulado delante métodos rivales, como lo fue en Italia y Francia. Así, el sistema continuó con frecuencia en los carros para la representación de autos sacramentales, durante los siglos XVII y XVIII.

Varey se refiere, también, a esta técnica de escenificación, en su libro *Historia de los títeres en España*, describiendo estos carros como unas carcasas sobre ruedas que deambulaban en las calles de las ciudades durante las fiestas. La tarasca de Madrid, una entre muchas otras, es un producto del arte popular a nivel de construcción y conceptual por el simbolismo que desempeñaban las figuras de movimiento, el papel de las cuales era antes de todo puramente didáctico. Parece que era costumbre poner una figura femenina sobre el lomo del dragón, costumbre que se hizo general posteriormente. A veces se representaba la virgen María pisando cervices de la Sierpe pitonisa. Todas las figuras encima de la bestia, tenían significación alegórica y, precisa Varey, “en cuanto al mecanismo estas figuras se asemejaban mucho a las que /se movían/ en los altares y en las procesiones religiosas”²⁰. En efecto, se manipulaban por abajo, animación muy singular e inconfundible, como lo vamos a ver con el Belén de Laguardia.



Luis Hernández, *Tarasca para la procesión del Corpus de 1739, Madrid, Archivo de Villa, 2-204-8.*

EL BELEN DE LAGUARDIA, en la provincia de Álava

El belén de movimiento de Laguardia es un tesoro patrimonial por ser uno de los pocos todavía existentes en el mundo, que se representan en el interior de una iglesia. Documentado desde

²⁰ VAREY, op. cit., p. 72.

1749, se continúa representando en la iglesia de Santa María de Los Reyes y actualmente está bajo responsabilidad de una asociación²¹. En el curso del ciclo litúrgico navideño se representan, encima del tablado montado delante del altar de la capilla de la Inmaculada, las escenificaciones de la parte sagrada —*El Nacimiento, La presentación del Niño Jesús en el Templo, La adoración de los Magos, y la huida a Egipto*—, que en Laguardia se ha representado sola hasta la mitad del siglo XVIII.



Rueda de la danza de los pastores, Belén de Laguardia (Álava), foto Jesús M. Atienza.

A partir de entonces, se añadió el contrapunto desplegado horizontalmente en el primer plano. Se trata de la parte profana símbolo de la tierra y donde se encuentran los personajes populares: los humildes pastores, labradores y los ricos Reyes Magos. También, y como no, se encuentra un numeroso bestiaro.

Estas figuras, muchas de ellas en tallas de madera, que alcanzan los 20 kg, son animadas desde abajo del tablado en el cual se han fijado unos tablones de obra. Estos tablones permiten deslizar por ellos las figuras del belén, asida la pequeña peana de la base de las figuras por las manos de los manipuladores.

Una voz en *off* introduce la dramatización siguiendo los textos de los evangelios canónicos. Esto es suficiente y no necesita un guion particular: las figuras se mueven en el silencio de la palabra y en la inmaterialidad del discurso mítico.

²¹ AJAMIL, Clara y GUTIERREZ, Francisco Javier, *El Belén de Santa María de los Reyes de Laguardia*, Asociación Belenista de Álava, 2004.



Figuras planas de soldados, Belén de Laguardia (Álava), foto Jesús M. Atienza.

No se puede descuidar la función primordial de la música que lleva esta celebración gracias al rigor y la calidad artística de la Capilla de Música de Santa María de los Reyes, fundada en el siglo XVII.

Delante de este belén maravilloso, delante de lo que sus historiadores no dudan en calificar de verdadero auto sacramental, valoramos el precio inestimable de este género que florece de forma especial en la España del siglo XVI al XVIII y que se refiere a esta técnica, dicha “deslizante” o de “corredera”²², a esta manipulación que se efectúa por abajo y que tiene, sin duda alguna, puntos de convergencia con el Belén de Tirisiti, de Alcoy, que vamos a presentar.

EL BELEM DE TIRISITI

El origen histórico documentado de esta tradición, todavía muy viva en la ciudad de Alcoy, se remonta a 1870 y nos llega por transmisión oral, gracias a la voluntad popular²³. Tradicionalmente eran niños los que manipulaban desde abajo del escenario un juego de 36 figuras. Estas, de unos 40 cm de altura, descansan sobre una peana sujeta por una vara. Entre tablero y tablero, en los estrechos canales abiertos al efecto, los niños deslizan poco a poco los personajes. Si la técnica es rigurosamente la misma, desde 1990, cuando el Ayuntamiento manifestó la voluntad de conservar este patrimonio cultural propio y que se responsabilizó de él, son los adultos de la

²² BADIOU, Maryse, “El Belén barroco de movimiento en Laguardia: un tesoro patrimonial”, *Fantoche*, nº5, 2011, pp. 26—34.

²³ ESPI VALDES, Adrian, *El Belem de Tirisiti*, Alcoy Librería Llorens, 1979.

compañía “La Dependent Teatre” que animan anualmente del Belén y, a ese efecto, los tablados se han colocado a una altura superior.



Tirisiti, Belem de Tirisiti. Alcoy (Alicante). Cia La Dependent.

Los personajes tienen el rostro esculpido de madera de pino y evocan de forma sorprendente las efigies de las esculturas romanas. Los personajes santos son fijos, mientras que los protagonistas profanos tienen, a veces, una pequeña articulación. Tirisiti, el héroe popular, que acaba por imponer su nombre al Belén, es el que tiene más movimiento. Viste de payés catalán con la barretina roja.

La primera parte es una narración memorizada en castellano y de contenido esencialmente religioso. La segunda es profana y no hay narración. Se trata de un esquema argumental sobre el cual se improvisa en valenciano haciendo uso de la lengüeta²⁴.

Fuera de la Península ibérica, el Belem de Tirisiti parece seguir una filiación que tiene un eco en otras tradiciones, a veces de origen desconocido, como en el Bethléem de Verviers, en la Bélgica valona.

EL BETHLEEM DE VERVIERS

Es el último belén que sobrevive de los muchos que existían en Verviers y se puede ver, del 20 al 28 de diciembre, en el Museo Arqueológico y de Folklore, de la ciudad.

²⁴ BADIOU, Maryse, *Sombras y marionetas, Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens*, Zaragoza: PUZ, 2009.

Parece que fue creado por la llegada de la orden religiosa de los Recollets, en 1627, y que el repertorio se fijó en la segunda mitad del siglo XIX.



Bethléem de Verviers, Musée d'Archéologie et de Folklore, Verviers (Bélgica).

El espacio dramático es muy interesante, se desarrolla como si fuera un juego de la oca a través de las cuatro paredes de una habitación. Son 21 cuadros simultáneos pero no sucesivos. Es decir que son los espectadores que se mueven, de la izquierda a la derecha, de estación en estación, los que van a recrear el aspecto sucesivo de la narración. Este itinerario, compuesto de estaciones, parece un antiguo trayecto iniciático.

Estos cuadros, o estaciones, situados a 1 metro del suelo, representan la iglesia a donde se casan María y José, el Palacio de Herodes, la casa del Nacimiento, una posada, un molino, ente otros. Son decorados de 1893, realizados por Felix Ymart, un pintor de Verviers y tienen una individualidad propia con su habitual anacronismo y sus elementos salidos de los bosques. Allí, encontramos la montaña de Sion, los montes de Jerusalén con minarettes, castillos y torres de estilo egipcio, y otros paracronismos.

Como sucede en el retablo de Maese Pedro, antiguamente, en Verviers, era una anciana que, desde el exterior, conducía los espectadores de cuadro en cuadro. Ella no interpreta, ni hace dialogar a los personajes, no existe pues ningún disfraz de voz. La presentadora anuncia el tema y hace su exposición narrativa con palabras sencillas y con su varilla indica lo que sucede a los personajes.

Son figuras, de 15 a 20 cm, confeccionadas de madera o de papel *mâché*, con sus vestidos típicamente valones. Encontramos, entre otros, al molinero, al carpintero, al labrador y a la encajera. Algunos personajes son inmóviles y, en general, tienen las piernas y los brazos poco articulados, pero, los personajes que se mueven lo hacen a través de unos sistemas de palancas, de corredizas, de ruedas o de peanas giratorias.

En el Bethléem de Verviers, los niños, llamados “pequeños ratones”, ocultos bajo los pequeños escenarios, accionan este mecanismo muy sencillo pero eficaz contando la historia sagrada con antiguos villancicos.



Bethléem de Verviers, Musée d'Archéologie et de Folklore, Verviers (Bélgica).

Conclusión

A través de la escenificación y de los elementos mecánicos de estos tres belenes, hemos podido apreciar, de manera claramente convincente, unos encuentros significativos con la máquina real. Por eso, sería interesante seguir profundizando en el tema y extender la investigación, por ejemplo, al marco de las influencias de los árabes, durante la ocupación musulmana en España, ya sean históricas como lo menciona Varey²⁵ o lingüísticas como lo apunta Federico Corriente²⁶.

En el marco de las influencias, sería también, apropiado notar la presencia de estas técnicas de manipulación, con su desarrollo genuino, en zonas geográficas que fueron ocupadas por los españoles, como en Flandes, Franche-Comté (con la ciudad de Besançon que tiene una tradición muy similar a las que hemos hablado); como, igualmente, en Provenza: se dice que la parte izquierda de Niza es española i que la parte de derecha es italiana; y, naturalmente, no podemos olvidar Nápoles y Sicilia tierras de tránsito multicultural.

²⁵ VAREY, op. cit., pp. 24-26.

²⁶ CORRIENTE, Federico, *Del "teatro de sombras" islámico de los títeres, pasando por los "retablos de maravillas"*, *Revista de filología española*, XCIV, 1º, enero-junio, 2014, pp. 39-56.

No sería tampoco superfluo observar que estas grandes tradiciones de belenes nacen y se desarrollan en puertos marítimos o fluviales, como es el caso de Lieja, Marsella, Cádiz, Valencia, Nápoles, etc. Y que su técnica, su maquinaria, se inspira, cuando no la copia, de la ciencia y tecnología de la navegación, tal como ocurrió en la elaboración de la escenografía teatral en la Grecia clásica. En efecto, la Tarasca es un barco al revés.

Para finalizar, es importante recalcar la tremenda capacidad de la Iglesia para asimilar lo popular, si bien en los siglos XII y XIII, las fronteras entre lo sagrado y lo profano no son las mismas que las que dibujará la Contrarreforma, en el siglo XVI. Y, no deja de ser por lo menos apreciable, la consideración unánime que tiene este género teatral navideño al punto que, con el tiempo, se ha ido imponiendo como un arte lleno de sincretismo, saludado, en muchos de los casos, como patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO.