



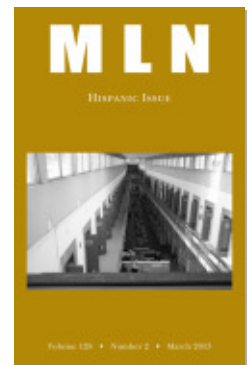
PROJECT MUSE®

Santos de palo: La máquina real y el poder de lo inanimado

Esther Fernández

MLN, Volume 128, Number 2, March 2013 (Hispanic Issue), pp. 420-432
(Article)

Published by The Johns Hopkins University Press
DOI: [10.1353/mln.2013.0036](https://doi.org/10.1353/mln.2013.0036)



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v128/128.2.fernandez.html>

Santos de palo: La máquina real y el poder de lo inanimado



Esther Fernández

The coming to life of the dead or inanimate is thus, on one hand, central to Christianity, and, on the other, a model for the work of art.

—Barbara Johnson, *Puppets and Things*

El apogeo de la comedia de santos en España desde principios hasta mediados del siglo diecisiete surge como consecuencia directa de la Contrarreforma. Si bien la Sesión XXV del Concilio de Trento había encarecido la eficacia adocrinadora y proselitista del teatro hagiográfico por sus características visuales, la iglesia siguió alarmada por la intromisión de factores paganos en esas representaciones; siendo una de sus principales preocupaciones la encarnación de personajes sacros por los vituperados actores y actrices. Para contrarrestar esta amenaza moral y hacer frente a las prohibiciones de representar surgen, como primicia en España, las “máquinas reales,” compañías estables que escenifican en los corrales, generalmente en época de Cuaresma, comedias enteras—en su mayoría de santos—exclusivamente a base de marionetas.¹ Estos singulares montajes alcanzaron una significativa

¹John Varey atribuye a los españoles la invención de la puesta en escena de comedias enteras a base de marionetas, un espectáculo que además de hagiográfica califica de “diversión muy apropiada para el país y el siglo de Calderón” (*Historia* 244). Respecto al origen de “máquina real” y para justificarlo, Francisco J. Cornejo recurre a dos de las acepciones que ofrecen, respectivamente, el *Tesoro de la lengua castellana* y el *Diccionario de autoridades*: “fábrica grande e ingeniosa” y “conjunto de cosas, dispuesto por método u orden, que representaban algún hecho: como el tutilimundi.” Por una

popularidad, llegando incluso a revitalizar el género dramático hagiográfico cuando éste empezó a decaer alrededor de 1640.²

A lo largo de la historia, los títeres han ocupado un papel fundamental para el humanismo tanto como objetos sagrados y populares, tanto como alegorías teológicas y filosóficas.³ En relación con la práctica escénica, la marioneta surge desde los orígenes del teatro instruyendo y asombrando al público gracias a su condición de imagen y a su “poder de re-presentación,” es decir “de hacer visible en el tiempo ‘presente’ algo o alguien de otros tiempos, de otros lugares o de otros mundos” (Cornejo, “El títere” 26). Si a esta riqueza conceptual y plástica del títere viene a sumarse un marco escénico-espacial que mimetiza la estructura de un retablo religioso y unos sofisticados efectos de tramoya, la máquina real pasa a convertirse en la vía espectacular idónea para materializar en escena lo “maravilloso cristiano” (González Dengra 4), esencia imperativa de toda comedia de santos.

Partiendo de lo expuesto, aquí pretendo problematizar hasta qué punto las marionetas, la conceptualización del espacio escénico en el que representan y la espectacularidad de los efectos de tramoya que las rodean, logran “naturalizar” dentro de un medio performativo, tanto a nivel ideológico como visual, los conceptos teológicos sobrenatura-

parte, la implicación grandiosa e ingeniosa que subraya Covarruvias se puede aplicar a los espectaculares efectos de tramoya, característicos de este espectáculo dramático. Por otra, el orden sistemático que subraya el *Diccionario* podría referirse a la compleja organización que requería sincronizar un montaje de estas características (“La máquina” 18). Respecto al calificativo “real,” Cornejo ofrece tres hipótesis convincentes tanto en su conjunto como individualmente. La primera se refiere al permiso ‘real’ que tales compañías precisaban para representar. La segunda alude a los ‘Reales’ sitios donde tales funciones eran muy demandadas y la tercera, se origina en relación al escenario que Cosme Lotti diseñó en 1640 para el Real Coliseo del Buen Retiro, con una única apertura por el lado frontal, el cual pudo ser la fuente de inspiración para el espacio escénico de la máquina real (“La máquina” 18–20).

²Entre las distintas comedias de santos o hagiográficas (términos que utilizaré indistintamente) escenificadas por máquinas reales durante el siglo diecisiete en la Península—*Las dos estrellas de Francia, San Alejo, San Antonio Abad, Santa María Egipcíaca, San Jerónimo*—, *El esclavo del demonio* es una de las más reputadas, por haberse representado con mayor asiduidad, y por la tragedia ocurrida en 1692, en el corral del Coliseo de Sevilla, que provocó la muerte de varias mujeres, aplastadas en la cuzuela por una falsa alarma de fuego, instigada por un efecto de llamas en el escenario. Para un recuento detallado véase Sánchez Arjona (193–99). Teniendo en cuenta la popularidad de esa comedia y de sus funestos antecedentes escénicos, no es coincidencia que Caballero la escogiera para inaugurar su reconstrucción de la máquina real.

³A lo largo de este estudio utilizaré indistintamente las palabras ‘títere’ y ‘marioneta’ para referirme a figuras de cuerpo entero construidas en una amplia gama de materiales y articuladas ya sea desde arriba con varilla o hilos o, desde abajo, con peana.

les expuestos por la comedia hagiográfica de la época.⁴ Para ilustrar los puntos más significativos tomo como referencia el montaje del *Esclavo del demonio* (1612) de Mira de Amescua, estrenado en el 2009 por *La máquina real*, compañía embarcada, desde hace varios años, en la investigación y restauración para la escena actual del valioso patrimonio que supuso la máquina real en la difusión espectacular de la comedia de santos a lo largo del siglo diecisiete.⁵

Si los moralistas del siglo diecisiete otorgaron a los títeres el privilegio sobre los actores de representar comedias hagiográficas en plena Cuaresma fue por considerarlos entes carentes de alma y, por consecuente, exentos de todo pecado. Además de esta cualidad de materia inocente, su pureza conferida a la marioneta la asemeja con una divinidad (Kleist 216). En efecto, ésta ha poseído, desde sus orígenes, una dimensión teológica óptima para transmitir ideológicamente la cosmografía hagiográfica: “From the medieval miracle plays to the English Punch and Judy Show, to the other side of the globe and the epic tales of Mahabhartá and the Ramayana, puppet characters have portrayed man’s anthropomorphic struggle with the respective questions of death, resurrection, and immortality” (Michanczyk 159).⁶ Barbara Johnson enriquece esa interpretación mística del títere al añadirle un aura de otredad, que le otorga la capacidad de materializar lo invisible (86) y, dentro del marco escénico de la máquina real, de naturalizar todo un elenco de personajes sobrenaturales y alegóricos. Es más, toda una serie de dramaturgos del Modernismo y de la Vanguardia europea—Anatole France, Maurice Bouchor, Paul Claudel, Michel de Ghelderode—vieron en la marioneta el poder de potenciar su aura celestial en obras de temática sacra, todos ellos

⁴Con “naturalizar” me refiero al concepto estructuralista denominado “naturalization,” que Jonathan Culler define como “the fact that the strange or deviant is brought within a discursive order and thus made to seem natural” (161). Tengo en mente la carga semántica de “hagiográfica” y las diferencias entre esa época y la actual respecto a avatares socioculturales y su pertenencia para una teorización mayor.

⁵En 2009 y 2010, respectivamente, Caballero estrenó dos obras, *El esclavo del demonio* y *Lo fingido verdadero* (c. 1608) de Lope de Vega, ambas representadas dentro del marco artístico, técnico y cultural de la máquina real. Mientras en *El esclavo* su director reconstruye de manera purista estas funciones de títeres, en *Lo fingido* se desnuda la máquina real de sus decorados para descubrir ante el espectador su funcionamiento interno en un escenario compartido entre actores y títeres.

⁶En relación con la dialéctica títere-religión, uno de los posibles mitos sobre el origen de “marioneta” es que derivaría de las escenas de Natividad representadas durante la Edad Media por unos pequeños títeres de hilo denominados “pequeñas Marías.” Paralelamente, la marioneta de hilo fue uno de los milagros atribuidos a San Francisco de Asis (Michanczyk 161).

inspirados por los neo-misterios simbolistas escribieron dramas religiosos y dramatizaciones de vidas de santos para ser expresamente representados por marionetas.

Por tal tradición resulta esclarecedor transcribir las impresiones de un cronista anónimo ante las marionetas en la puesta en escena del *Esclavo del demonio* por una máquina real, en el corral del Coliseo de Sevilla, en 1692: “figuras contrahechas, a el modo de títeres, representaban unas comedias con tanta propiedad y artificio, y las figuras tan pulidamente vestidas, dándoles los movimientos con unos alambres tan al vivo y con tal tenor de voz y acciones, que era cosa de grandísima admiración” (citado en Sentaurens 342). Este desmedido asombro que produce en el espectador el protagonismo del títere en una comedia de santos es el que Jesús Caballero, director artístico del montaje contemporáneo de la obra amescuana, ha intentado despertar en el público actual a través de la reconstrucción de todo un elenco de títeres inspirado en la tipología de marionetas utilizadas por la máquina real.

Concretamente, Caballero ha elaborado un tipo de títere articulado de varilla y de peana—de entre 65 y 85 centímetros de altura—tallado y policromado según un proceso idéntico al usado en la elaboración de la imaginería religiosa del siglo diecisiete.⁷ Esta inspiración en las artes plásticas barrocas—pintura y escultura—recuperada en el diseño y la construcción de estas marionetas encuentra su origen en las acotaciones de las comedias hagiográficas de la época, en las cuales los propios dramaturgos precisaban que las apariencias—escenas en torno a personajes sagrados de gran espectacularidad—se escenificaran “como se pinta.” Ignacio Arellano justifica históricamente dicha acotación de la siguiente manera: “El modelo pictórico y la iconografía codificada de los santos son muy importantes a la hora de configurar estas escenas: la muletilla “como se pinta” es frecuente, pero aunque no se explicita, es obvia la importancia del modelo en numerosos casos” (244).

⁷El procedimiento consiste en aplicar sobre la talla de la madera varias manos de un estuco compuesto por cola de conejo y carbonato cálcico con blanco de titanio y agua, mezcla denominada “Blanco de España.” Seco el estuco, se lija y pinta con temple, acrílico u óleo y se barniza. De los personajes principales del *Esclavo del demonio* se realizaron hasta cuatro réplicas, siguiendo las variaciones de vestuario y maquillaje que requerían los cambios físicos experimentados como resultado de su evolución moral. Don Gil, por ejemplo, pasa de ser anacoreta venerado, a depravado bandolero, a penitente arrepentido; Lisarda se transforma de dama inobediente, a saltadora y a esclava desfigurada; y el diablo, que en su primera aparición sale de galán, aparecerá más adelante como demonio.

En efecto, el espectador contemporáneo, familiarizado con la iconografía y las vidas de santos que formaban parte del imaginario devocional colectivo, reconocería estas escenas protagonizadas por los títeres, cuya animación de voz y movimiento despertaría un asombro semejante o, incluso mayor, al que pudiera causarle la solemne teatralidad de las figuras del retablo de un templo o de un paso procesional (Orozco Díaz 126, 132). Durante el barroco, el diseño de las iglesias buscaba crear psicológicamente en el espectador el efecto de hallarse en la sala de un teatro para contemplar un espectáculo (Orozco Díaz 123). Dentro de ese mundo espectacular los retablos se convierten en los elementos de mayor teatralidad al desplegar “una suntuosa escena, en la que las figuras se presentan en plena acción como personajes que se moviesen representando en las tablas” (Orozco Díaz 126).



Fig. 1. Luis Caballero, Elenco del *Esclavo del demonio*, 2009.
Reimpresión con permiso de Luis Caballero.

Esta esencia celestial innata al títere, se complementa con una presencia terrenal concreta originada de su materia y forma:

La forma adoptada por la materia que constituye al títere siempre es el soporte de una significación; o, lo que es lo mismo, el conjunto material del muñeco es imagen porque siempre representa a alguien o a algo distinto de sí mismo, ya sea un personaje literario, histórico o imaginario; el cuál, a través de la figura del títere, se ‘hace presente’, se manifiesta ante aquellas personas que lo contemplan. (Cornejo, “El títere” 26)

Precisamente esta materialidad y plasticidad del títere—más la iconografía y estatuaria devocional de la época—acercan a los personajes sobrenaturales y alegóricos de toda comedia hagiográfica a un plano palpable y transforman lo “maravilloso cristiano” en un “sobrenatural verosímil” (Risco 17), de manera mucho más sutil de lo que se lograría con un teatro de actores. Bouchor constató esto mismo al componer sus obras para marionetas, *Mystères bibliques et chrétiens*, a principios del siglo veinte: “I persist in believing that the appearance of Saint Michael, of celestial voices, of miraculous flowerings of lilies and roses, and the transfiguration of a martyr are more appropriate to our small stage than to conventional theaters where the personality of the actor, too real and too familiar destroys all impression of the supernatural.” (9)

Ahora bien, en relación a una comedia como *El esclavo del demonio*, cuyo mensaje problematiza el sometimiento humano a un poder superior, cabe preguntarse de qué modo las cualidades mágicas y divinas, relacionadas con el poder del títerero, contribuyen a subrayar la esencia teológica y el mensaje moral de dicha obra.⁸ Si bien no disponemos de ningún testimonio histórico sobre las técnicas de manipulación de los títeres en el contexto de la máquina real, podemos deducir, por la estructura arquitectónica del armazón del retablo, que estas representaciones teatrales fusionaban dos espectáculos igualmente extraordinarios e indisolubles entre sí; por un lado, el protagonizado por las marionetas a la vista del espectador y, por otro, el orquestado por los títereros quienes, desde el foso del escenario y desde detrás de los bastidores permanecían invisibles para mantener intacta la pureza de la representación de los títeres y su aura celestial. Elizabeth Petersen, espectadora de una función del montaje de Caballero, afirma:

The space in which the marionettes moved was too narrow for the actors to cross each other, therefore they had to take turns holding and moving each puppet as they carefully maneuvered their own bodies under the platforms and around the posts that held the platforms. They accomplished these actions while staying in character; an incredible feat by any standards. (264)

Estas observaciones subrayan no sólo la intensa relación de interdependencia que se origina entre la marioneta y su manipulador, fusionados en escena en un mismo ser, sino también la disposición del títerero

⁸En algunas tradiciones títereras, se asocia al manipulador con el drama religioso. En Java, por ejemplo, los *dalangs* eran iniciados por un sacerdote (Michanczyk 159), en otras tradiciones en las que los títeres encarnaban a dioses y demonios, el títerero ejercía de sacerdote o Shaman (Gross 43).

de sacrificarse en todo momento por darle vida al títere y mantener indemne su magia y su poder de maravillar al espectador.

Sin embargo, en esta materialización de lo alegórico y de lo supernatural, el títere y su manipulador no están solos, el retablo en el que ambos se mueven—aunque desde distintos niveles espaciales—cobra una especial importancia en un espectáculo regido por la soberanía de lo visual, como es la puesta en escena de una comedia de santos por una máquina real.⁹ En efecto, el calculado diseño arquitectónico del escenario donde actúan las marionetas consigue potenciar al máximo lo que Diego Bastianutti ha denominado “devoción óptica”: Desde los grabados en los libros de devoción, hasta la grotesca abundancia de cuadros en las iglesias; desde su proliferación en los pasos procesionales y los autos, hasta los enormes despliegues de rigor en ceremonias de beatificación, canonizaciones, funerales, etc. : fenómenos ya en sí mismos de carácter dramático que, en su turno, venían a sintetizarse en las comedias de santos (713).

Dentro de la importancia que adquiere lo espectacular en la problematización del fervor religioso durante el Barroco, la delimitación del marco escénico de la máquina real es clave para resaltar, a nivel estético y de recepción, la acción dramática que tiene lugar. Varey recoge las dimensiones de una máquina real, construida por Cristóbal Franco para el Corral del Príncipe en 1772: “Primeramente un tablado de 24 pies de largo y 10 de ancho, con sus almas y sus puentes con dos bastidores para la embocadura y un tablado por detras de el mesmo largo y sus dos subidas para jugar la dicha máquina” (*Los títeres* 86). La reconstrucción del espacio escénico de la máquina real realizada por Caballero —quien diseña un escenario de 6 metros de boca por 5 metros de fondo, que encaja perfectamente dentro del escenario del corral de comedias de Almagro: 8 metros de ancho por unos 5.3 metros de fondo—se basa en las dimensiones de la citada descripción, las cuales condicionaron, a su vez, el tamaño de los títeres ya mencionado con anterioridad.

El resultado es un perfecto encaje del retablo de la máquina real dentro del marco del escenario del corral, cuya síntesis crea un efecto

⁹En efecto, el teatro de marionetas se basa en la espontaneidad de la oralidad. Aunque no sabemos con exactitud cuán fieles llegaron a ser las adaptaciones textuales de las comedias escenificadas por la ‘máquina real’ es de suponer—teniendo en cuenta otras formas de teatro de títeres de la época, como los *burattini*, los *pupi* o el *teatro di figura* italiano—que existía una considerable libertad textual con respecto a la obra original (Young 153). La tradicional *opra dei pupi* siciliana también sacaba el máximo partido de los efectos fantásticos de las marionetas, como guerreros que cortaban a sus enemigos por la mitad y cuyos miembros mutilados seguían teniendo vida propia (Gross 187–88).

óptico de cajas chinas y, por consiguiente, una *mise en abîme* visual de la acción protagonizada por las marionetas.¹⁰ William Egginton escribe a propósito de la articulación del espacio, en relación con un espectáculo religioso medieval, que: “A religious production was, to begin with, an already-allegorized space, its arrangement intended to reproduce the symbolic architecture of the interior of a church. In addition, the production space tended to adapt itself to the place it was mounted, adopting the contours of its limits and matching its symbolic geography to that of its containing landscape” (54). Resulta revelador contrastar la función espacial a la que alude Egginton con el funcionamiento del espacio en la puesta en escena de comedias de santos por una máquina real. Si bien en ambos casos, el “espacio de representación” mimetiza los contornos del “espacio de congregación,” mientras que el espectáculo religioso medieval se nutre de la esencia sacra que rezuma el templo, el poder espectacular de la representación hagiográfica se desborda del marco escénico del retablo, neutralizando la esencia profana del escenario del corral y del patio de comedias en general.



Fig. 2. Luis Caballero, Montaje del *Esclavo del demonio*, 2010. Reimpresa con permiso de Luis Caballero.

¹⁰Hay que tener en cuenta que estos escenarios eran en palabras de Maya Ramos Smith “una especie de coliseos en miniatura” (155).

Por esa razón, a los principios del *delectare y docere* (Arellano 264) que rigen la recepción de una comedia de santos, cabe añadir la función del *movere* que Javier Aparicio Maydeu define como “la capacidad de conmover y admirar al espectador hasta que éste, maravillándose, quede suspendido de lo que le presenta el poeta en las tablas. Se rompe la divisoria entre realidad y ficción, el espectador pierde pie y se deja llevar por una sensación de realidad a media luz que es la que acabará dominando la escena” (143). A este poder de maravillar contribuye, según hemos venido evaluando, la presencia y manejo de los títeres y el calculado diseño de su espacio escénico. No obstante, cabe añadir un tercer elemento, clave en un montaje hagiográfico por una máquina real; unos sofisticados efectos de tramoya cuya espectacularidad hacía visible la esencia intangible de toda comedia de santos. En efecto, estos complejos efectos espectaculares, que simulaban acciones sobrenaturales como vuelos y apariciones, además de ser una de las partes más esperadas por público, eran uno de los requisitos imprescindibles en la puesta en escena de este tipo de comedias:

Las apariciones, junto a los milagros, de ser mostrados en escena requieren de unos medios de producción altamente sofisticados . . . Esta necesidad de sobrepasar los límites impuestos por las leyes de lo natural queda resuelta a partir de recursos escénicos que crean la ilusión de un orden diverso del dictaminado por el sentido común—seres que se desplazan por el aire creando la ilusión del vuelo; aparatos que permiten un movimiento “estático”, etc.—al tiempo que la necesidad de habilitar espacios jerárquicos lleva a una utilización altamente sofisticada de la arquitectura teatral que permite el desplazamiento de objetos—nubes, actores, etc.—por las alturas del escenario, desaparición y aparición de objetos y actores por entradas ocultas en el piso, todo esto complementado por unos mecanismos de significación alegóricos antes descritos que nos acercan a un teatro de máscaras por la proliferación de imágenes, rebuscados diseños de vestido y otros recursos que permite una configuración alegórico-naturalista. (Cesareo 74)

Si bien los corrales estaban preparados con la maquinaria necesaria para llevar a escena efectos espectaculares de la mano de actores profesionales, resultaba mucho más efectista su representación con títeres dentro del escenario de una máquina real.

En opinión de Varey, “una comedia de santos, de magia de transformaciones, de vuelos y de acontecimientos sobrenaturales puede hacerse más fácilmente con muñecos que con seres humanos. El títere puede transformarse verdaderamente en cosas que al actor humano no le permiten las limitaciones del cuerpo” (*Historia* 134). En efecto, el protagonismo de la marioneta y su naturaleza celestial

ya referida no conoce limitaciones físicas y se presta a escenificar los hechos milagrosos con la naturalidad que le corresponde a su naturaleza de objeto mágico. Concretamente, en *El esclavo del demonio*, los cinco efectos sobrenaturales aparecen condensados en el tercer acto:

- (1) (*Sale don Gil abrazado con una muerte, cubierta con un manto.*) (165)
- (2) (*Descúbrela [la muerte], y luego se hunde.*) (166)
- (3) (*Vuélvese una tramoya, aparece una figura de demonio, y disparando cohetes y arcabuces, se va Angelio.*) (169)
- (4) (*Desaparece la visión, suenan trompetas, aparece una batalla arriba entre un ángel y un demonio, en sus tramoyas y desaparecen.*) (171)
- (5) (*Descúbrese Lisarda con música, muerta de rodillas, con un Cristo y una calavera, en un Jardín.*) (186)

El montaje de Caballero escenifica todas estas acotaciones visualmente con excepción de la última. Los únicos detalles que suprime son los disparos de arcabuces en la aparición del demonio (acotación 3) y la música de trompetas durante la batalla celestial, que substituye por una melodía menos altisonante (acotación 4).¹¹ No obstante, estas alteraciones no desvirtúan a nivel espectacular la esencia maravillosa cristiana de la obra.

Cabe subrayar que la fusión de los tres elementos centrales dentro del funcionamiento escénico de la máquina real—títeres, retablo y efectos de tramoya—crea un marco teatral íntimo, compacto en la representación de una comedia de santos con un impacto devocional más profundo que el que podría llegar a tener una compañía de actores profesionales. Lo sobrenatural cristiano no se desprendía de su esencia mística en escena sino que la recuperaba, naturalizaba y exhibía en toda su espectacularidad. El títere, principal protagonista de re-presentar esta realidad alternativa gracias a su dimensión de miniatura, condensa visualmente los valores y atributos de grandeza alegórica que encierran estas comedias (Bachelard 192). Si bien en

¹¹La música en la comedia de santos es indispensable para subrayar los efectos espectaculares y los cambios espirituales que sufren sus protagonistas. Ignacio Arellano apunta: "En las comedias de santos (que no muestran ni mucho menos la explotación musical de los autos) encontramos dos variedades fundamentales de música como expresión de lo sacro, comunes con el género sacramental: a) la música de chirimías que suena siempre que se enseña una apariencia celeste, y b) algunas formas de música litúrgica que introducen en el tablado la ceremonia religiosa" (258). Al saber que la máquina real funcionaba exactamente como compañías de actores (Sentaurens 341), suponemos que la música siguiera un código musical parecido al mencionado por Arellano. Guillermo Bautista, director musical del *Esclavo del demonio* crea un diseño sonoro a base de la guitarra barroca, bajón, flauta dulce, corneta, viola de gamba y bajo de la folia; éste último utilizado para ilustrar la pérdida de juicio de don Gil.

este estudio hemos problematizado la función de la máquina real como medio espectacular idóneo para representar el género dramático hagiográfico, falta preguntarse ¿qué es lo que aporta su restauración para la escena actual?

Es obvio que la temática hagiográfica hoy no goza de la popularidad que llegó a adquirir en el siglo diecisiete, por lo que el espectador contemporáneo está mucho menos familiarizado con lo que percibe en escena (Dassbach 162). No obstante, Arellano cree en la posibilidad de “recuperar cualquier obra de arte con ciertas condiciones, y explotando las diferentes vertientes que ofrece, a menos que su mediocridad o chatura estética la invalide como tal obra de arte” (261). Esta reconstrucción y rescate de un medio escénico tan singular como fue la máquina real a lo largo del siglo diecisiete resulta clave para ahondar en el estudio del significado y de la puesta en escena de las comedias de santos, las cuales, aparte de las obras más conocidas de autores prominentes, brilla por su ausencia dentro del circuito nacional e internacional de teatros comerciales e independientes. Por otra parte, al retomar la presencia de los títeres en el teatro del siglo de oro, espero haber apuntado a la recuperación del papel de ellos, por lo menos en el teatro de occidente, y al continuo poder de la técnica de escenificación. Tal vez el ejemplo contemporáneo más pertinente es el excepcional éxito obtenido desde el 2007 por la obra británica *War Horse*, escenificada con marionetas equinas de tamaño natural; y el hecho de que haya sido convertida recientemente en película señala la importancia de la teorización que en este estudio he limitado al teatro español clásico y a la comedia de santos.

Cornell University/Sarah Lawrence College

OBRAS CITADAS

- Arellano, Ignacio. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999. Impreso.
- Aparicio Maydeu, Javier. “A propósito de la comedia hagiográfica barroca.” *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Ed. Manuel García Martín. Salamanca: U de Salamanca, 1993. 141–51. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. México: Fondo de cultura económica, 1975. Impreso.
- Bastianutti, Diego L. “La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega.” *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 711–18. Impreso.
- Bouchor, Maurice. *Mystères bibliques et chrétiens*. Paris: Flammarion, 1920. Impreso.

- Cesareo, Mario. "Ideología/espectacularidad en la comedia de santos." *Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico* 4. 2 (1987): 65–81. Impreso.
- Covarrubias Orozco (de), Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2006. Impreso.
- Cornejo, Francisco J. "El títere y su misterio: magia, religión y teatro (incluso en el siglo XXI)." *Fantoche. Arte de los títeres* 1 (2006): 13–32. Impreso.
- . "La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII." *Fantoche. Arte de los títeres* 2 (2008): 24–49. Impreso.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge, 2002. Impreso.
- Dassbach, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Lang, 1997. Impreso.
- Egginton, William. *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality and the Question of Modernity*. Albany: SUNY P, 2003. Impreso.
- El esclavo del demonio*. De Antonio Mira de Amescua. Dir. Ángel Ojea. Maribel Bayona, Raúl Esquinas, Sergio Martínez, Raquel Racionero y Adrián Torreó. La máquina Real. Corral de comedias. Almagro, 17 Jul 2010. Representación.
- Gross, Kenneth. *Puppet. An essay on Uncanny Life*. Chicago: U of Chicago P, 2011. Impreso.
- González Dengra, Miguel. "La escenografía en las comedias de santos de Antonio Mira de Amescua." *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 8–11, 1995) at The University of Texas, El Paso*. Ed. José Luis Suárez García. South Carolina: Spanish Literature Publications Company, 1996. 1–33. Impreso.
- Johnson, Barbara. *Puppets and Things*. Cambridge: Harvard UP, 2008. Impreso.
- Kleist, Heinrich von. "On the Puppet Theater." *An Abyss Deep Enough: Letters of Heinrich von Kleist with a selection of Essays and Anecdotes*. Trad. Phillip B. Miller. New York: Dutton, 1982. 211–16. Impreso.
- Michanczyk, Michael. "The Puppet Immortals of Children's Literature." *Children's Literature* 2 (1973): 159–65. Impreso.
- Mira de Amescua, Antonio. *El esclavo del demonio*. Ed. James Agustín Castañeda. Madrid: Cátedra, 1980. Impreso.
- Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco. (Ensayo de introducción al tema)*. Barcelona: Planeta, 1969. Impreso.
- Petersen, Elizabeth M. "El esclavo del demonio by Mira de Amescua. Dir. Ángel Ojea. La máquina real. Corral de comedias, Almagro, July 18, 2010 (Run 17–18 July 2010)." *Comedia Performance* 8.1 (2011): 261–65. Impreso.
- Ramos Smith, Maya. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519–1822)*. México D.F.: Instituto nacional de bellas artes y literatura, 2010. Impreso.
- Real Academia de la Lengua. *Diccionario de autoridades*. Madrid: Gredos, 1964. Impreso.
- Risco, Antonio. *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus, 1982. Impreso.
- Sánchez-Arjona, José. *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII: estudios históricos*. Madrid: Estab. tip. de A. Alonso, 1887. Impreso.
- Sentaurens, Jean. *Séville et le théâtre: De la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*. Bordeaux: P universitaires de Bordeaux, 1984. Impreso.
- Varey, John E. *Historia de los títeres en España. (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957. Impreso.

———. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758–1840. Estudio y documentos.* London: Tamesis, 1972. Impreso.

Young Susan. *Shakespeare Manipulated. The Use of the Dramatic Works of Shakesperare in teatro di figura in Italy.* London: Associated UP, 1953. Impreso.