EL TEATRO EN MADRID

(1583-1925)

EL TEATRO EN MADRID
(1583 - 1925)

MUSEO MUNICIPAL

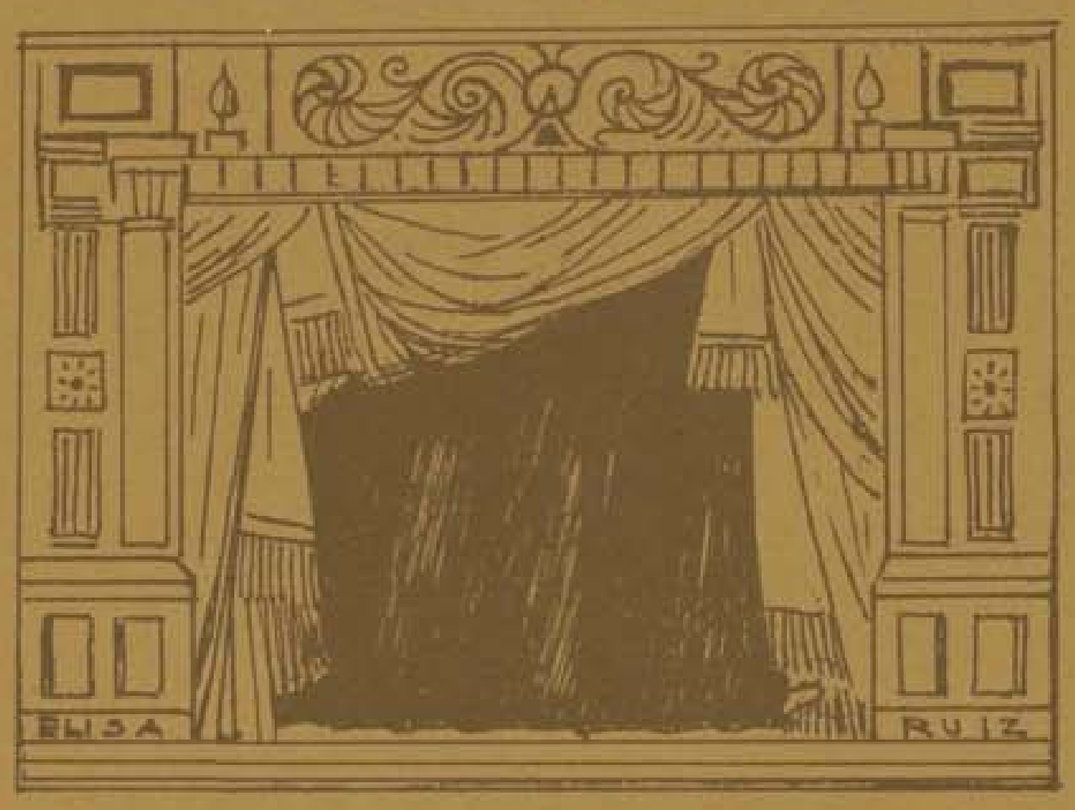
FEBRERO - MARZO 1983

EL TEATRO EN MADRID

1583 - 1925

DEL CORRAL DEL PRINCIPE

AL TEATRO DE ARTE



AYUNTAMIENTO DE MADRID - DELEGACION DE CULTURA

Depósito Legal: M - 4.438 - 1983
I.S.B.N.: 84-00-05288-9
Impreso en España - Printed in Spain

MUSIGRAF ARABÍ-PRUDENCIO IBÁÑEZ CAMPOS - Cerro del Viso, 16 - Torrejón de Ardoz (Madrid)

COMITÉ DE ORGANIZACIÓN

ENRIQUE TIERNO GALVÁN
Alcalde de Madrid

ENRIQUE MORAL SANDOVAL
Teniente de Alcalde responsable de asuntos culturales
del Ayuntamiento de Madrid

RAMÓN HERRERO MARÍN
Delegado de Cultura del Ayuntamiento de Madrid

DIRECCIÓN

MERCEDES AGULLÓ Y COBO
Directora de los Museos Municipales

FICHA TECNICA:

COORDINACIÓN:	*ANDRÉS PELAEZ MARTIN* *FERNANDO DELGADO CEBRIAN*
CON LA COLABORACIÓN DE:	*FERNANDA ANDURA VARELA*
DOCUMENTACIÓN:	*MERCEDES AGULLO Y COBO* *NATALIA POVEDANO MOLINA*
CON LA COLABORACIÓN DE:	*ESPERANZA GALBIS* *CONCEPCION RIPOLLES* *ASCENSION RUIZ* *EDUARDO SALAS*
LIBROS Y MANUSCRITOS:	*CARMEN HERRERO VALVERDE* *MARI-CRUZ SESEÑA*
GESTIÓN Y RECEPCIÓN DE LA OBRA:	*FERNANDO DELGADO CEBRIAN*
DISEÑO DE CARTEL Y CATALOGO:	*MERCEDES AGULLÓ Y COBO* *ANDRES PELAEZ MARTIN*
DISEÑO DE MONTAJE:	*GUSTAVO TORNER*
MONTAJE:	*FRANCISCO JAVIER DIAZ PEREZ* *RAFAEL CHAMARRO* *JULIO J. GARCIA MARTINEZ*
REALIZACIÓN:	*TALLERES DE PINTURA, CARPINTERIA Y TAPICERIA DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID*
ILUSTRACIONES:	*ELISA RUIZ*
FOTOGRAFIA:	*JAVIER CAMPANO* *PATRIMONIO NACIONAL*
ASISTENCIA TECNICA:	*JUANA SANZ SANZ* *ESTHER BACHILLER* *MARIA JESUS LARRED* *FRUCTUOSO FERNANDEZ DEL REY* *ANDRES LAZARO GALAN*

EL MUSEO MUNICIPAL AGRADECE SU COLABORACIÓN A LAS SIGUIENTES PERSONAS Y ENTIDADES:

CONCEPCIÓN ABÓS
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
ARCHIVO DE VILLA. MADRID
BIBLIOTECA MUNICIPAL. MADRID
BIBLIOTECA NACIONAL
CONCHITA BURMAN
MANUEL COLLADO
MANUEL COMBA
MANOLO DE LA CALLE
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE INGENIEROS DE CAMINOS, CANALES Y PUERTOS. MADRID
FÁBRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE
FAMILIAS DELGADO DE LARA y DELGADO CEBRIÁN
MANUEL FERNÁNDEZ NIETO
CLARA GANGUTIA
JULIA GUTIÉRREZ CABA
PILAR HERNÁNDEZ
IGLESIA PARROQUIAL DE SAN SEBASTIÁN. MADRID
INSTITUTO NACIONAL DE RESTAURACIÓN DEL PAPEL
MUSEO DE ARTE MODERNO. BARCELONA
MUSEO DEL PRADO
MUSEO ROMÁNTICO
PATRIMONIO NACIONAL
JESÚS RODRÍGUEZ
JOAQUÍN ROLDÁN
CONCEPCIÓN S. GABILONDO

De todas cuantas formas culturales ha producido Occidente, desde la Grecia clásica hasta ahora, la que con mayor fuerza y radicalidad ha roto la complicidad del hombre consigo mismo y con su clase, ha sido el Teatro.

Merced al Teatro hemos podido percatarnos de que no somos como creemos que somos en el ámbito de la Razón y de la conciencia, esto es, en cuanto atañe a nuestro yo y también en cuanto se refiere a nuestras perfecciones e imperfecciones de clase.

Un pueblo cuya vida ha sido representada directamente en la escena, sin someterla al cuño de la tradición mítica y sus formas, es un conjunto humano que se ha visto individualmente castigado por la crítica y la advertencia constantes. El Teatro muestra lo que somos a través de lo que no somos y el Teatro español, según este criterio, ha sido, lo mismo que el Inglés, objetividad creadora y acicate permanente para nuestra profunda revisión.

Conviene que se sepa esto y se aprecie, en sus diferentes niveles y modos, siguiendo la aventura del Teatro en cuanto institución, que tantas sospechas ha levantado en España, donde la crítica que rompe el equilibrio superficial de nuestra intimidad ha sido siempre mal acogida y con frecuencia perseguida. De aquí la importancia profunda de esta exposición aparte de su grande belleza y cuanto significa para la historia de la Ciudad de Madrid, desde los primitivos carnavales hasta los acicalados y con frecuencia impropios Teatros decimonónicos.

Enrique Tierno Galván
Alcalde de Madrid

"Todo lo que no es literatura teatral", podría ser el subtítulo de esta Exposición que se inaugura en el Museo Municipal y que conmemora el IV Centenario del madrileño Corral del Príncipe.

Es perfectamente conocida la importancia del Teatro en nuestra Villa. Muchos y muy valiosos estudios ha merecido, pero nunca se había dedicado una Exposición a ese mundo "parateatral" que son los decorados, los figurines, los planos; no habían sido nunca reconocidos los méritos de actores y actrices que son, en última instancia, quienes "hacen" el teatro. Solo homenajes particulares (casos de Víctor Cortezo, Burmann o María Guerrero), o bien secciones específicas dentro de una Exposición general (la que en la Exposición del Antiguo Madrid recogía los temas teatrales), pueden citarse en este aspecto. Por ello, nuestro Museo quiere suplir esa carencia y ha reunido planos y carteles, decorados y escenas, figurines, fotografías, documentos relacionados con ese factuoso mundo de la vida teatral madrileña. Se echarán en falta algunas piezas (no olvidadas, sino que por motivos de mero trámite no pudieron prestarse) y algunas otras que por su extraordinaria calidad (Goya, Sorolla, Vázquez Díaz) se hubieran convertido en protagonistas de la Muestra más por su firma que por el personaje, que es justamente, lo que se ha querído evitar.

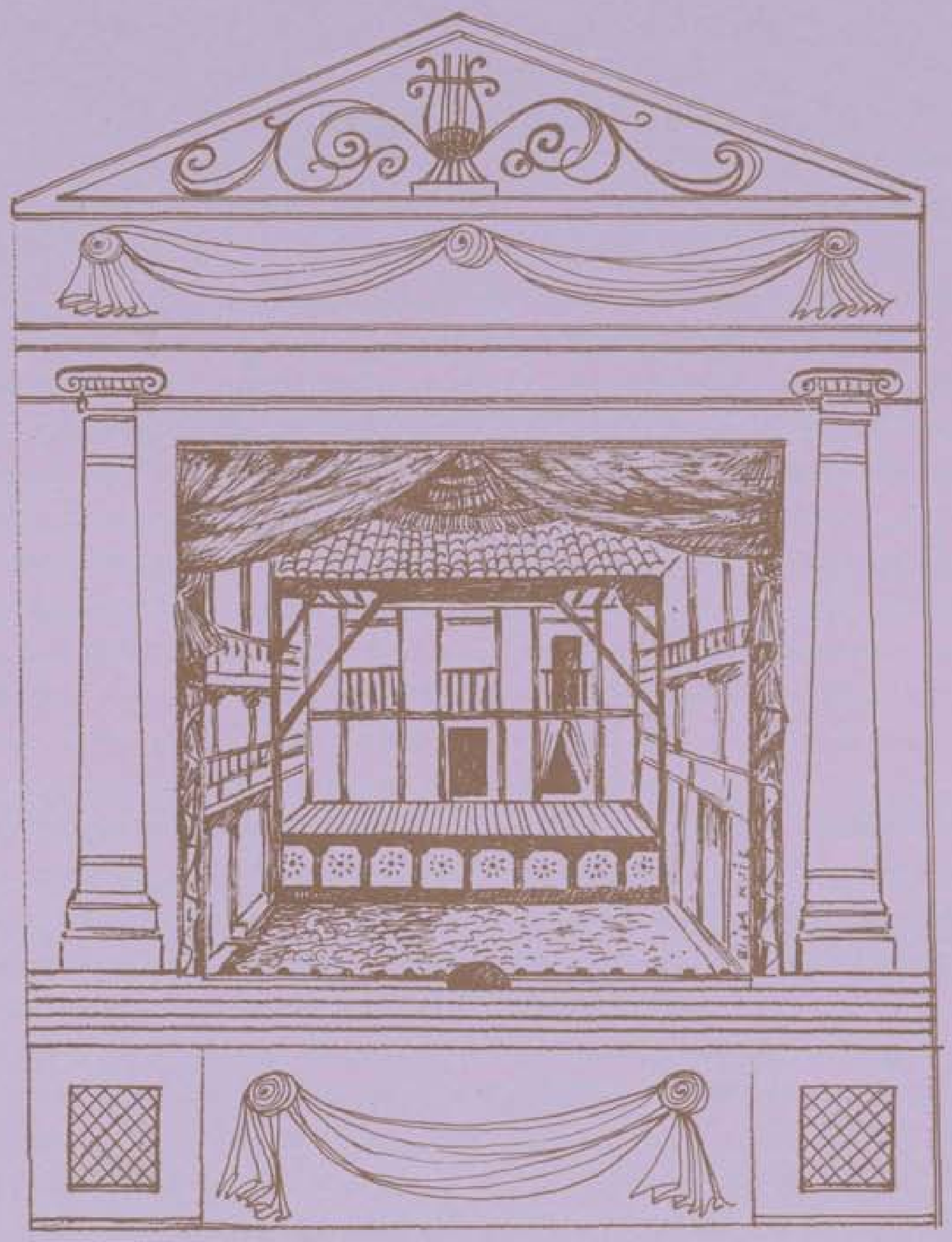
Muchas gracias a cuantos de modo tan generoso han colaborado con nosotros para hacer realidad este merecido homenaje. Y terminemos con la habitual despedida:

"...y aquí se acaba el sainete,
perdonad sus muchas faltas"

Mercedes Agulló y Cobo
Directora de los Museos Municipales

ÍNDICE

DEL CORRAL AL COLISEO



Javier Navarro de Zuvillaga

DEL CORRAL AL COLISEO

(Recorrido por la arquitectura teatral madrileña a través de una iconografía incompleta).

El tema de los corrales de comedias es un tema en estudio permanente que, por lo mismo, aún sigue abierto. Curiosamente sólo unos pocos españoles han dedicado su esfuerzo a desvelar el misterio de los corrales: Leandro Fernández Moratín (1), Casiano Pellicer (2) y Ricardo Sepúlveda (3); y aún los dos primeros no le han dedicado especial atención, sino sólo una parte de un trabajo más amplio. Sepúlveda sí le dedicó un libro que, si bien encomiable, parte de la falsa base de considerar que los corrales de la Pacheca y del Príncipe eran uno mismo, cuando ya está demostrado que no es así, sino que fueron contiguos; por otra parte, el intento de reconstrucción de dicho corral, según los famosos dibujos de Comba (Figura 1) se ha demostrado poco afortunado.(4)

Hubieron de ser, como suele ocurrir, hispanistas extranjeros los que vinieran a desentrañar este interesante periodo del teatro español: N. D. Shergold,(5) J. E. Varey,(6) Othon Arróniz(7) y últimamente Thomas Middleton(8) y John J. Allen (9).

De todas formas, nadie ha puesto aún punto final a tan complejo tema y es por ésto que yo me voy a permitir aquí hacer unos comentarios sobre la existente iconografía incompleta -ya que poseemos pocos documentos gráficos- con la intención de aportar nuevos puntos de vista que ayuden a desarrollar el tema, aunque también sea inevitable decir cosas ya conocidas para dar coherencia al discurso.

Soy consciente de que algunas de mis opiniones no coinciden con las de otros autores y de que algunas, incluso, las contradicen. Pero estas opiniones, aunque entren en el terreno de las conjeturas, tienen siempre la base de algún documento gráfico o de algún texto.

Vamos pues a realizar un recorrido iconográfico, tratando de sacar partido de esos datos gráficos y a la vista de lo que otros autores, o los mismos documentos de la época, dicen.

Empezaremos por el principio.

La primera noticia que se tiene de una representación en un corral se halla en el "Libro de las Demandas que se hacen en la cofradía de la Sagrada Pasión desde 5 de Octubre de 1567 hasta 2 de Febrero de 1582", recogida por Casiano Pellicer (10), y dice así: "El miércoles a 5 de mayo de 1568 años entró a representar Velázquez en el corral desta casa..."

Es sabido que el Rey y el Consejo de Castilla habían dado a esta Cofradía y a la de Nuestra Señora de la Soledad el privilegio de representar comedias para poder atender con las ganancias a los hospitales que las dichas co-

fradías habían fundado. Por otro lado sabemos que la cofradía de la Pasión se había señalado para representación de comedias varios corrales, que eran: uno que tenían en la calle del Sol, otro en la calle del Príncipe, propio de Isabel Pacheco, y otro que tenían ajustado en la misma calle del Príncipe, perteneciente a N. Burguillos (9). La duda que se plantea es la siguiente: si la cofradía disponía de varios corrales, es extraño que se haga referencia a "el corral de esta casa". Teniendo en cuenta que "esta casa" era el Hospital General, ¿no será que además de en aquellos corrales citados también se representó en el patio del Hospital General y que se referían a él como "el corral desta casa" para distinguirlo de los demás? El plano de Madrid realizado por Pedro Teixeira en 1656 representa al Hospital General con galerías y corredores, muy ad hoc para su funcionamiento como corral.(Figura 2) Parece entonces posible que así fuese, teniendo en cuenta que en Barcelona, Zaragoza, Málaga, Segovia y México se utilizaron los patios de los hospitales para representar comedias.

Más adelante, la citada cofradía y la de la Soledad, que se asocian para representar comedias y repartir las ganancias obtenidas de ello, alquilaron algún otro corral: como el de Cristóbal de la Puente en la calle del Lobo. Estudiando las manzanas de casas que en dicha calle se representan en el Teixeira, el sitio más indicado para su emplazamiento, si es que por entonces quedaban vestigios de aquél, está casi en la esquina Este de la calle del Lobo con la Carrera de San Jerónimp; en este corral se puede incluso observar lo que podría haber sido el tejado sobre el tablado (Figura 3).

También se sabe de otro corral de comedias que hubo en la calle del Príncipe esquina a la de la Visitación: en el Teixeira parece que aquél sería el situado en la esquina Sureste que forman ambas calles (Figura 4), conjunto parecido al anterior, sin tablado aparente, pero con un corredor bajo sobre pilastras muy parecido a los que sabemos que alojaban las gradas laterales en los corrales más desarrollados.

Durante la década de los 70, las cofradías alquilaron estos corrales, aderezándolos con su teatro (tablado cubierto con tejado), gradas y bancos, hasta que en 1579 compraron un corral en la calle de la Cruz y lo habilitaron para hacer comedias con la madera, asientos y demás pertrechos que tenían en el alquilado corral de Cristóbal de la Puente, cesando éste como tal.(10)

Este nuevo corral en propiedad, llamado de la Cruz, estaba situado al parecer en las últimas casas de la calle que lleva su nombre, lindando con la Plaza del Angel. Observando la única planta que de él conservamos, dibujada probablemente por Ribera en 1735, (Figura 5), y la de la manzana de casas antes aludida tal y como aparece en el Teixeira, parece que la planta del corral encaja justamente en el ángulo Suroeste de dicha man

zanaV(Figura 6), si bien debido a la geometría de ambas otros autores suponen que este corral no lindaba con la Plaza del Angel. El edificio poseyó en sus últimos años de vida una portada realizada por el arquitecto Ribera, autor, entre otras bellas portadas, de la del Hospicio -actual sede del Museo Municipal- y de la del cuartel del Conde-Duque. Desgraciadamente, no conservamos traza gráfica ni escrita de su traza.

Es de notar en este plano del Corral de la Cruz que los aposentos representados en la mitad izquierda (planta superior a la de las gradas, representadas a la derecha) suponen un acercamiento a la típica disposición de los palcos en los teatros a la italiana, ya extendida por toda Europa el año en que el plano está fechado. Mientras tanto la historia del edificio parte del teatro (en el sentido de tablado), las gradas en los corredores bajos laterales y los bancos; a ésto se fueron añadiendo aposentos, cazuela, taburetes, desvanes y tertulias. Al principio lo único cubierto del corral eran el teatro y las gradas, cubriéndose el patio con un toldo de anjeo para guarecerse del sol y durante poco tiempo de la lluvia; más adelante quizá se cubriera el patio de una forma más permanente.

El único teatro existente hoy en día cuyo emplazamiento se corresponde aproximadamente con el que tuvo como corral de comedias es el Teatro Español, antiguo corral del Príncipe, que fue el segundo teatro público que tuvieron en propiedad las cofradías de los Hospitales y que fue inaugurado en 1583, según Casiano Pellicer. Sobre unos cimientos de piedra y cal se hicieron tablado o teatro para representar, vestuario, gradas para los hombres, bancos portátiles, que llegaron al número de 95, corredor para las mujeres, aposentos o ventanas con balcones de hierro, ventanas con rejas y celosías, canales maestras y tejados que cubrían las gradas y, finalmente, Ciruela empedró el patio, sobre el cual se tendía una vela o toldo que defendía del sol, pero no de las aquas" (13). Es de suponer que durante los cuatro años que separan la construcción de ambos corrales, en el de la Cruz se fuesen haciendo todas esas cosas que se hicieron de una vez al levantar el del Príncipe. De éste conservamos también una planta dibujada por Ribera en 1735 (Figura 7). Como se ve comparando las plantas de los dos corrales, la organización de ambos, si prescindimos de los palcos a la italiana que aparecen en el de la Cruz es la misma: el teatro o tablado con el vestuario al fondo, el patio flanqueado por los corredores bajos con las gradas, el zaguán de entrada rodeado por la contaduría y el guardarropa, quizá alguna tienda , la alojería dando al patio y las escaleras con entrada desde la calle que conducen a los aposentos y la cazuela. En ambos, los corredores de las gradas se prolongan a los dos lados del escenario, donde muchas veces se situaban espectadores y otras servían para almacenar vestuario u objetos que habían de salir a escena.

El teatro o tablado se utilizaba de una forma simbólica, tanto en horizontal como en vertical. En el primer caso, el primer término solía

representar la calle, el término medio la casa o palacio y el fondo, -
-en el caso del Príncipe claramente el espacio situado al fondo entre
los dos pilares (era el lugar destinado a las "apariencias", escenas
de súbita aparición por el procedimiento de descorrer la cortina que
las tapaba, cuyo objeto era impactar al público. Sobre el vestuario,
al fondo del tablado, había un corredor al que salían los actores cuan-
do en la obra se necesitaba un segundo piso en la casa o una torre
de un castillo. Esto era para las comedias de capa y espada, ya que cuan
do lo que se representaba eran autos sacramentales o comedias de santos, el simbolismo espacial del teatro o tablado se estructuraba en vertical, sin perder la funcionalidad de su disposición horizontal. El nivel del tablado era el nivel humano o terrenal, el nivel inferior, lo que hoy llamaríamos foso, simbolizaba el infierno y así era frecuente ver aparecer demonios desde abajo mediante trampillas y escotillones practicados en el tablado; finalmente el corredor alto era el término celestial, habitáculo de Dios, los ángeles y los santos, quienes descendían en ocasiones al tablado mediante grúas, las mismas que elevaban a un nivel intermedio a algún personaje que por su buen comportamiento se le considerase cercano a Dios. En el lienzo de la F. una 7 se representa un techo en belvedere construido en el Corral del Príncipe en 1745, sobre el.

Ha de tenerse en cuenta que la única escuela de puesta en escena que hubo antes de la utilización de los corrales fué la representación de los autos sacramentales en las calles de Madrid sobre carros, aparte, claro está, de las dadas por los cómicos ambulantes sobre unas tablas apoyadas en unos bancos y con una manta vieja como fondo. Así la puesta en escena de los corrales era la misma que la de los autos sacramentales, que también se representaban en ellos, la cual era heredera directa de la del drama litúrgico medieval, basada en una concepción simbólica del espacio escénico y de los signos utilizados.

¿Por qué será quizá el único teatro del Madrid actual que es un edificio exento -es decir, que no linda con ningún otro edificio- es el Teatro Real? Creo que la respuesta está clara después de haber visto dónde y cómo se hicieron los primeros teatros públicos, precisamente llamados corrales de comedias por ser corrales (espacios libres entre casas para tener animales domésticos) transformados para representar comedias. Por otra parte el Teatro Real se construyó en 1818 sobre los cánones neoclásicos que concebían el edificio teatral como un monumento aislado de su entorno.

El Teatro Español, único que conserva, como ya dijimos, su primitivo emplazamiento como corral, es un claro ejemplo de esta peculiar situación de los teatros madrileños de hoy. Pero creo que su emplazamiento no es la única reminiscencia de su origen como corral. La actual chácena o abertura en la pared del fondo del escenario del Teatro Español está emparentada de algua forma con el espacio destinado a las apariencias del Corral del Príncipe (Figura 9 y ver Figura 7). Otra reminiscencia sería la de los huecos curvi-

líneos existentes en la parte alta de los muros de la sala y que figuran en grabados de distintas épocas (Figuras 9, 10 y 11), posibles herederos de los huecos correspondientes a los desvanes del corral (Figura 12).

De los corrales de Madrid sólo nos queda por citar uno muy especial y es el que mandó hacer Felipe IV anejo al Alcázar, en el segundo patio de las casas del Tesoro (muy probablemente el patio central que figura en el Teixeira (Figura 19). Según el testimonio de Cabrera en sus "Relaciones" (1607) lo mandó hacer para que "vean sus Majestades las comedias como se representan al pueblo en los corrales que están diputados para ellos..." "... y así han hecho alrededor galerías y ventanas donde esté la gente de Palacio, y sus Majestades irán allí de su cámara por el pasadizo que está hecho, y las verán por unas celosías." Este tipo de corral en un patio, como el que pudo haber en el del Hospital General aludido al principio, también se dió en las posadas (Almagro, Granada: Corral del carbón.). Para que se vea cómo eran los Corrales, reproducimos (Figura 15), un corral de finales del siglo XVIII, que aún existe en Madrid (Figura 19).

Ciertamente que Felipe IV se deleitó con ésta réplica de teatro popular que se hizo al lado del Alcázar, como disfrutó yendo a los corrales de verdad, sobre todo al de la Cruz, y con las representaciones cortesanas del Salón de las Comedias o Salón Dorado, también en el Alcázar. Pero donde el teatro llegó a su esplendor fue en el Coliseo del nuevo Palacio del Buen Retiro. Este Palacio se inició en la década de los 30, inspirado por el Conde-Duque de Olivares y bajo sobre diseños la dirección de los arquitectos Crescenzi y Carbonell (Figura 16); hoy día sólo quedan el ala norte de la Plaza Principal del Palacio, destinada a Museo del Ejército (Figura 17) y el llamado Casón, antiguo salón de baile, dedicado hoy a Museo de Arte del siglo XIX.(Figura 18). El Coliseo, hoy desaparecido, fue inaugurado en 1640 con la representación de "Los bandos de Verona", obra de Rojas Zorrilla inspirada en "Romeo y Julieta". Su planta en U era, según Calderón (14), "la más a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes" . Estas palabras de Calderón indican el descubrimiento de la perspectiva en el teatro, que había sido ignorada hasta este momento, con la excepción de algunos espectáculos que había montado el artista italiano Cosme Lotti, discípulo de Buontalenti, venido expresamente para este trabajo por orden de Felipe IV. Tanto era el placer que este nuevo descubrimiento producía que Su Majestad se mandó hacer un sitial en el patio "por gozar del punto igual de la perspectiva"(15) haciendo caso omiso del palco real que ya estaba construído. Al principio fue teatro de corte, si bien trataron de que se pareciese a un corral reproduciendo entre las damas la algarabía de las mujeres de la cazuela (16), pero pronto se abrió al público para que disfrutara de las maravillas de esta nueva manera de presentar los escenarios. Era un teatro a la italiana, no sólo en su uso perspectivo del espacio escénico, sino también en su propia arquitectura,

basada en aquél uso, como lo había sido la del Teatro Farnese de Parma, construído por Giovan Battista Aleotti en 1618 (Figura 20), del que es claro descendiente, como la mayoría de los teatros europeos de la época. Sin embargo el nuevo modo italiano de concebir el espacio escénico no llegó a los corrales, que siguieron funcionando con su concepción simbólica medieval del escenario.

No fue hasta después de 1735, cuando se decidió derribar los corrales de la Cruz y del Príncipe, que fueron concebidos como teatros a la italiana, único modelo válido a la sazón.

El nuevo Teatro de la Cruz, o mejor Coliseo, como entonces se les llamó, fue trazado por D. Felipe Juvara, venido a la Corte por encargo de Su Majestad Felipe V para realizar la obra del nuevo Palacio Real, por haberse quemado el que había en 1732. El Coliseo de la Cruz se terminó en 1745. A este respecto quiero hacer notar la relación que existe entre la fachada diseñada por Juvara (Figura 21) y la que correspondería a la planta del primitivo Teatro San Carlos de Nápoles, obra de Giovanni Medrano en 1737 (Figura 22). No es de extrañar que los arquitectos italianos de la época tuviesen una visión parecida del edificio teatral, así como que un teatro tan importante como el San Carlos influyese en el diseño de los que le siguieron. También presentamos aquí dos vistas de la sala del Teatro Ottoboni en Roma (Figuras 23 y 24), por estar diseñado por el mismo Juvara. Obsérvese que hay un reloj sobre la embocadura del escenario; el Coliseo de la Cruz también poseía uno en la misma disposición. Por otra parte soy de la opinión de que el diseño del Coliseo de la Cruz, si bien obra del mismo arquitecto, debió ser mucho más modesto que este del Ottoboni. La embocadura que reproducimos a continuación (Figura 25) es también del Coliseo de la Cruz, pero de 1785, sin duda debida a una reforma posterior a su primera traza. Este dibujo que representa un telón de boca o una escenografía para una pieza concreta está, al igual que este otro boceto para un escenario de Luis Velázquez (mediados del siglo XVIII) (Figura 26), claramente influído por la moda de perspectiva oblicua que impusieron en la escena los Galli-Bibiena. El segundo encuentra también su inspiración en las famosas "Cárceles" de Piranesi, cuya influencia fue también grande por aquellos años.

El Coliseo del Príncipe fue construído por D. Juan Bautista Sacheti, Arquitecto Mayor de Madrid, secundado por D. Ventura Rodríguez, discípulo que fue de Juvara, terminándose también en 1745. En 1767 se renovaron la fachada y el interior de la sala y en 1802 fue pasto de las llamas, siendo encargado D. Juan de Villanueva por el Ayuntamiento de su reconstrucción, ampliándose entonces el escenario (véase Figura 9). En la actualidad poco queda de la reforma de Villanueva, ya que ha sufrido varios incendios y reconstrucciones posteriores. (Figura 27).

El Coliseo de la Cruz fue derribado definitivamente en 1856 para am

pliar la calle de Espoz y Mina.

Antes de esa fecha, en 1812, el geógrafo D. Juan López levantó un plano de Madrid en el que se ven claramente estos dos Coliseos (Figura 28) de ejes casi perpendiculares: Norte-Sur el de la Cruz y Este-Oeste el del Príncipe.

En este mismo plano también aparece el Coliseo de los Caños del Peral (Figura 29) que asímismo se reproduce en este otro plano de Juan López, 1787. (Figura 30). Este teatro es el primer teatro público de empresa privada que se construyó en Madrid; lo edificó en 1708 un tal Bartoli, director o empresario de una compañía italiana, con las ganancias obtenidas en el Coliseo del Buen Retiro, que no debieron ser pocas. Vino este nuevo teatro a completar el horario teatral madrileño, ya que el Rey dispuso que las funciones en el mismo se hicieran por la noche para no interferir con las de los otros coliseos, que eran por la tarde y, en ocasiones, por la mañana. Con ello sospecho que empezó a desarrollarse la iluminación artificial en este nuevo teatro. A partir de 1719 la ópera empezó a tener primacía en el nuevo Coliseo. En 1737 hubo de rehacerse por su mala construcción y de ello se encargaron los a la vez arquitectos y pintores Juan Bautista Galuci y Santiago Bonavía. Y nuevamente en 1786 se hicieron nuevas reformas al concederse a los hospitales el monopolio de las representaciones operísticas. Con esta última reforma quedó este coliseo el más amplio y de mejor traza de Madrid, así como el de mejor decoración.

El último Coliseo del siglo XVIII ya no está en Madrid, pero sí en su provincia y muy ligado a ella: se trata del llamado Real Coliseo de Carlos III en San Lorenzo de El Escorial, construído por el arquitecto francés Jaime Marquet y reformado diez años más tarde por Juan de Villanueva (Figura 31). Su actual estado, después de la reciente restauración muy lograda por los arquitectos Mariano Bayón y J. L. Martín Gómez, no debe diferir mucho de aquél en que lo dejó Villanueva (Figuras 32 y 33). Obsérvese que corresponde, al igual que el Coliseo del Buen Retiro, a la tipología de planta en U, menos desarrollada que las de campana o herradura por aquellas fechas; obsérvese también que tampoco éste es un edificio completamente exento, ni su modestia arquitectónica exterior tiene mucho que ver con el carácter de monumento que los tratadistas de la época preconizaban. Esto es, también, sin duda, una herencia de los corrales de comedias.

Con el Real Coliseo de Carlos III ponemos término a casi dos siglos de recorrido por la arquitectura teatral madrileña, a través de su incompleta iconografía. Si el Coliseo del Buen Retiro nos señala que el Renacimiento llegó a España en clave barroca, el de Carlos III nos indica que el espíritu neoclásico llegó a este país eb clave romántica. Parece como si el concepto de lo clásico nunca hubiera llegado a tiempo.

Javier Navarro de Zuvillaga

NOTAS

(1) El orígen y época del teatro español. Madrid, 1840

(2) Tratado histórico sobre el orígen y progreso de la Comedia y del histrionismo en España. Editorial Labor, Barcelona 1975

(3) El Corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del teatro español. Editorial Fernando Fe. Madrid,1888

(4) Véase sobre este tema: N.D. Shergold, "Le dessin de Comba et l'ancien thèatre espagnol", en "Le lieu theatral a la Renaissance", Centre Cultural de la Recherche Scientifique, Paris, 1965

(5) Aparte de la obra ya citada: "A history of the Spanish stage from the medieval times until the end of the XVIIth century", Oxford, 1967 / en colaboración con Varey: "Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650", Londres 1971.

(6) Obra en colaboración con Shergold, ya citada.

(7) Teatros y escenarios del Siglo de Oro . Editorial Gredos, Madrid, 1977

(8) El urbanismo madrileño y la fundación del Corral de la Cruz. Ponencia presentada a las Jornadas de Teatro clásico de Almagro, 1982.

(9) El Corral del Príncipe (1513-1744) en la época de Calderón. Ponencia presentada.

(10) Opus cit.

(11) Casiano Pellicer, Opus cit.

(12) Casiano Pellicer. Opus cit.

(13) Opus cit.

(14) En el prólogo a su comedia: "Hado y divisa de Leónido y Marfisa".

(15) O. Arrónis. Opus cit.

(16) Citado por J. Deleito y Piñuela en "El Rey se divierte", Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1935

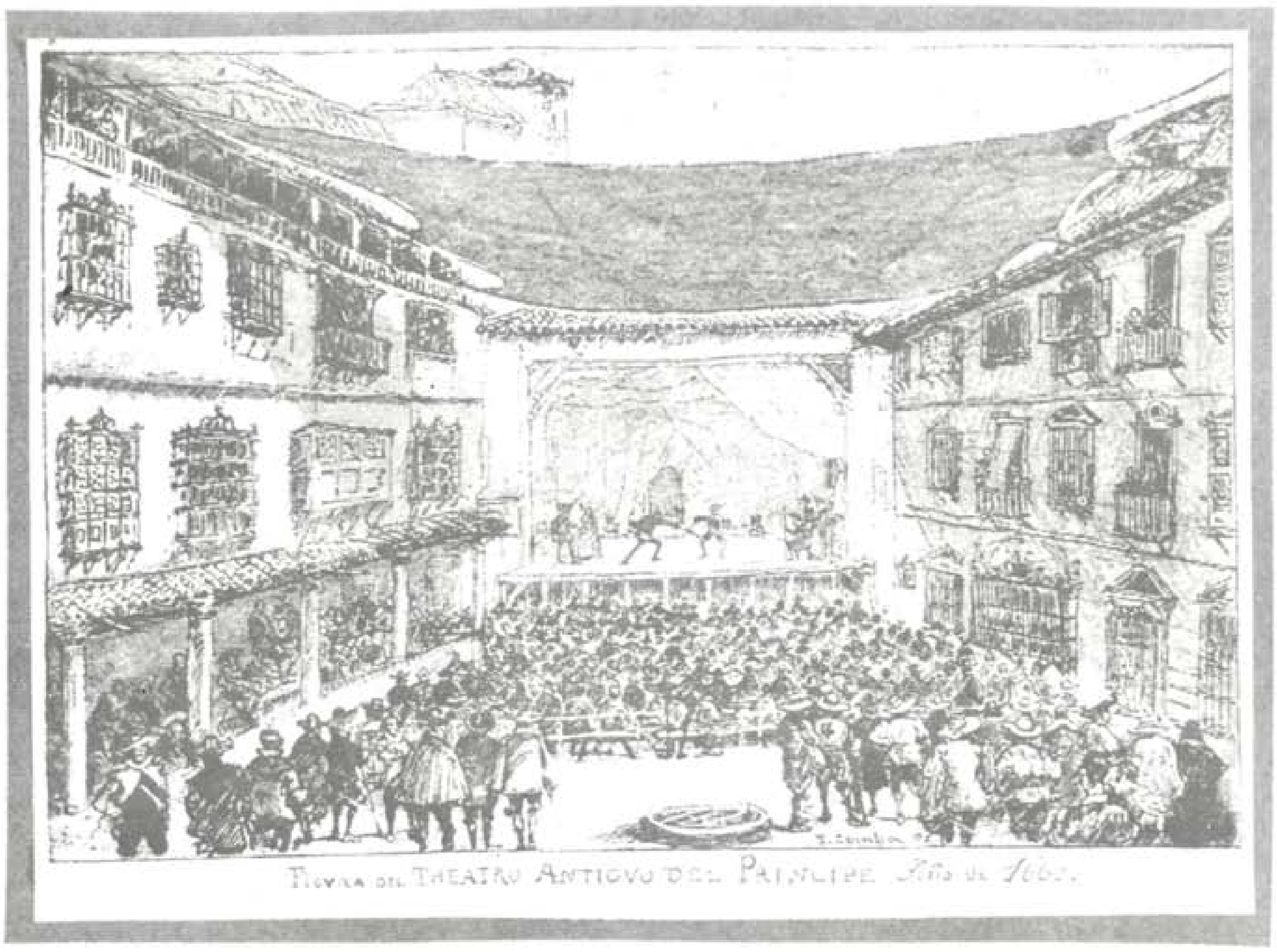


Fig. 1

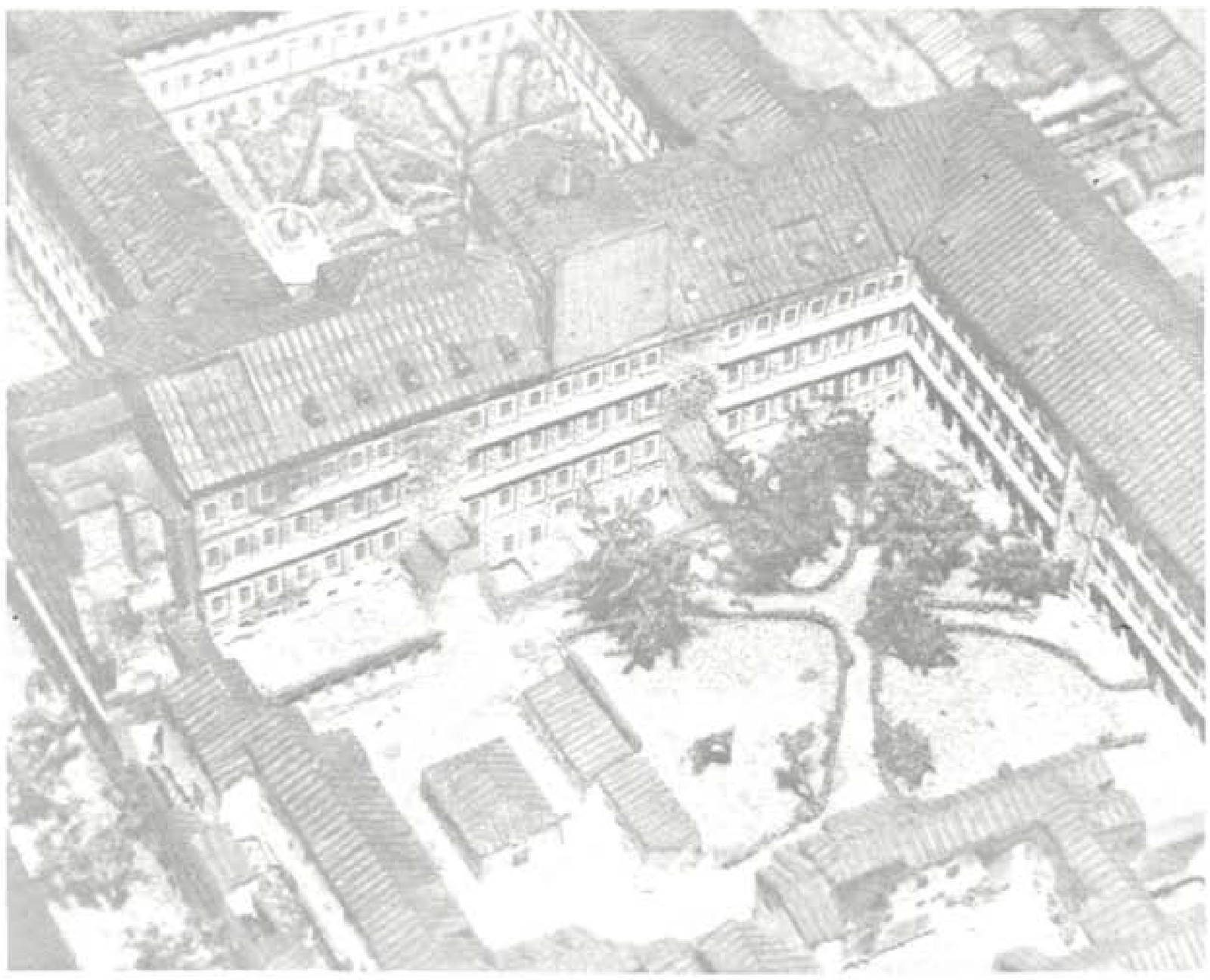
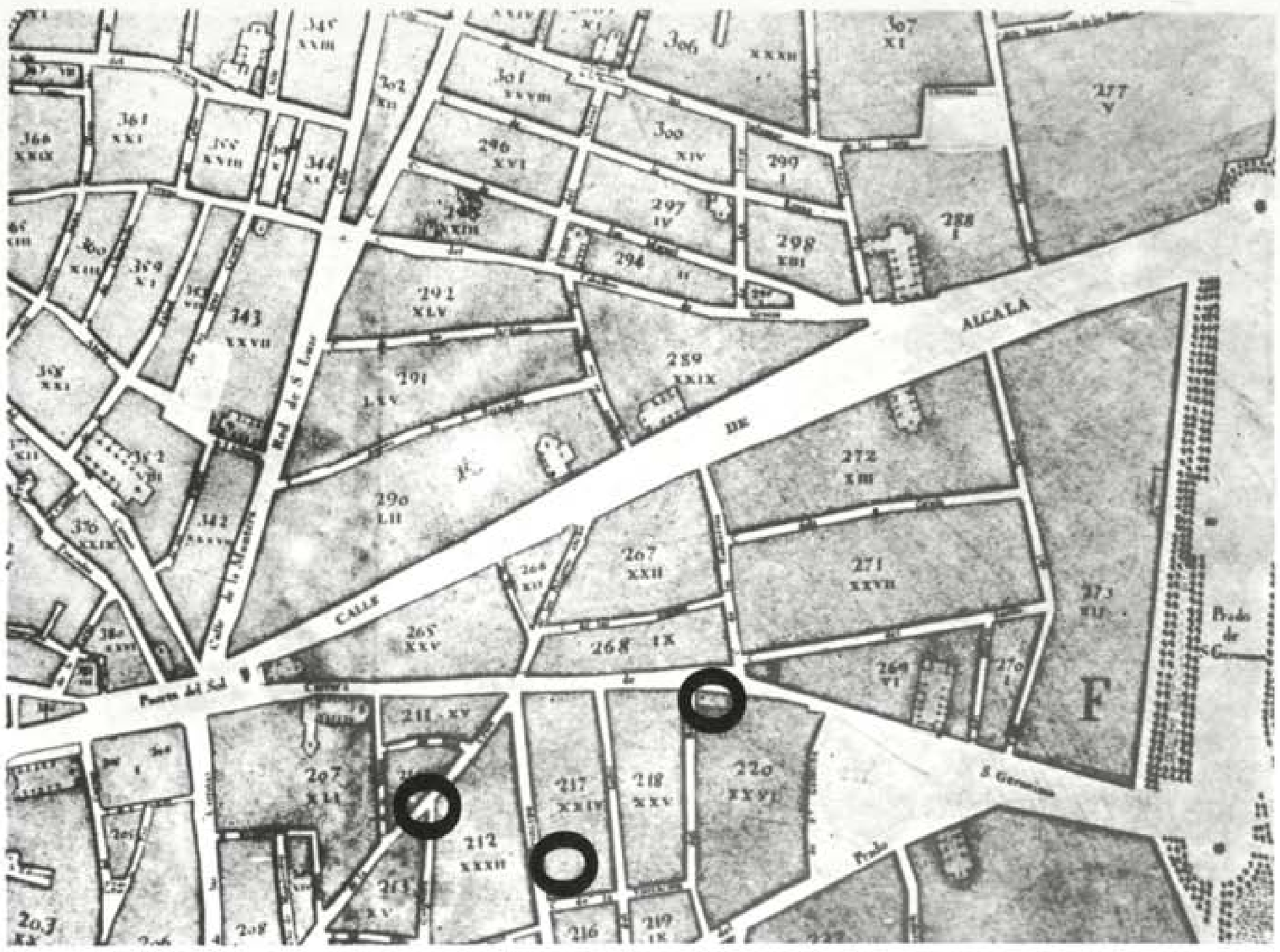


Fig. 2



Figs. 3, 4 y 6

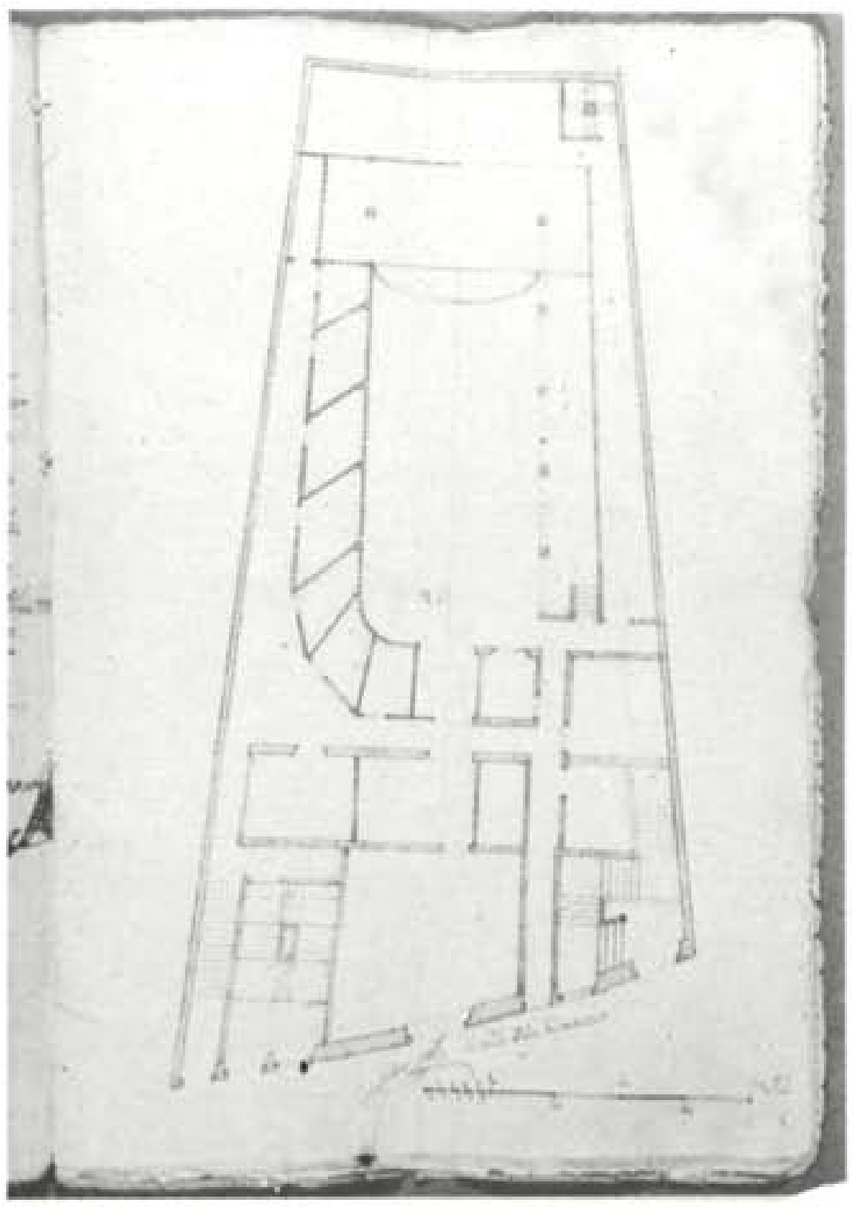


Fig. 5

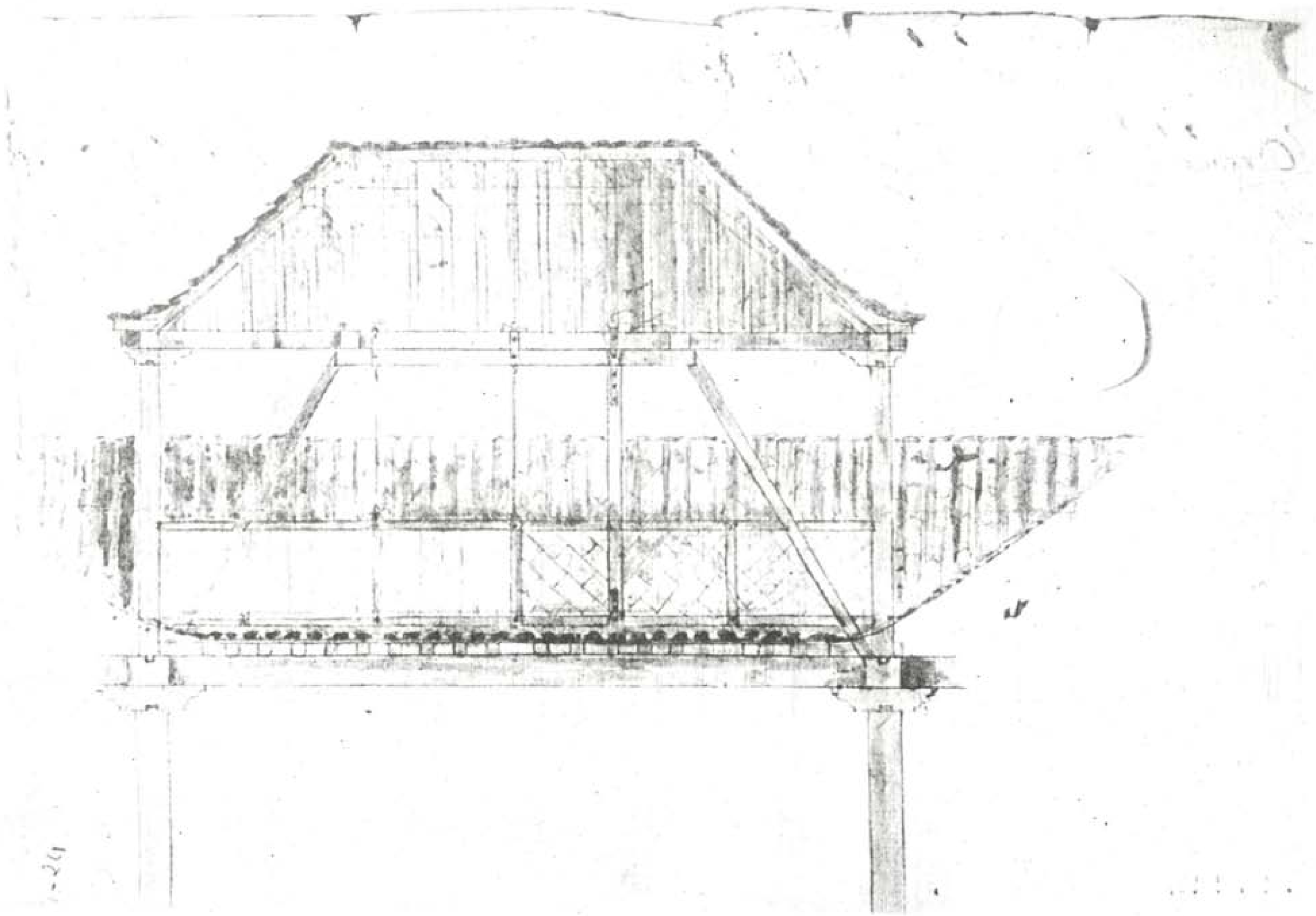


Fig. 8

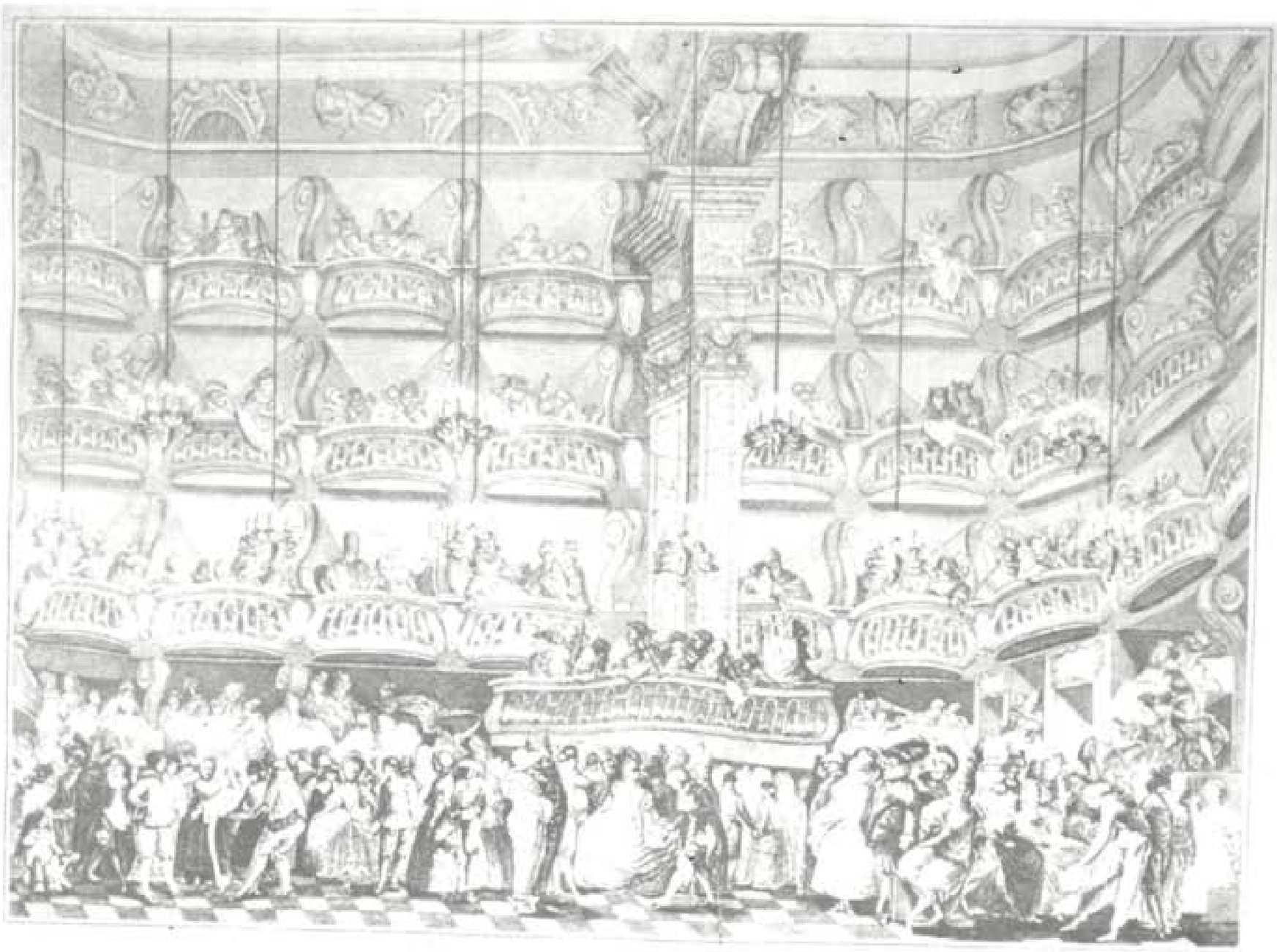


Fig. 10

Fig. 12

Fig. 11

Fig. 13

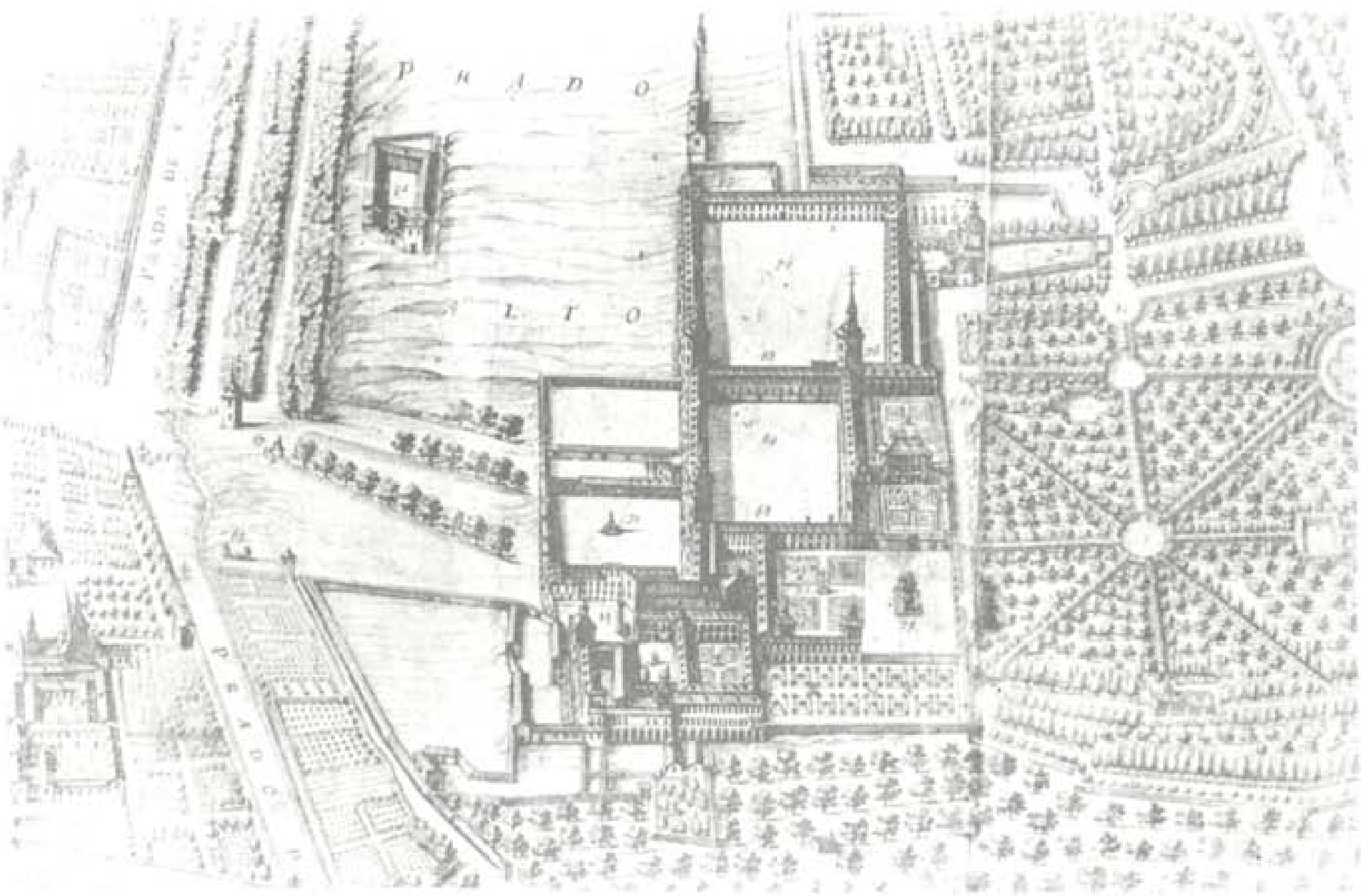
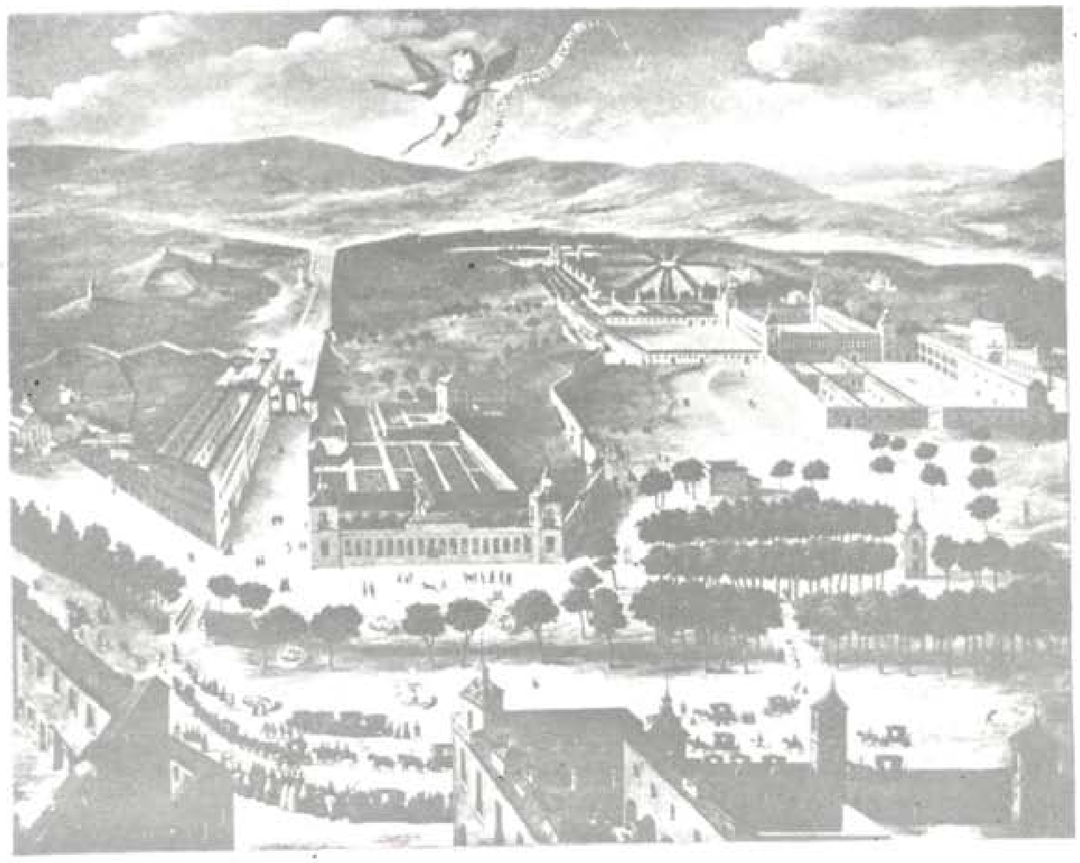


Fig. 16



El Prado de Madrid

Fig. 18

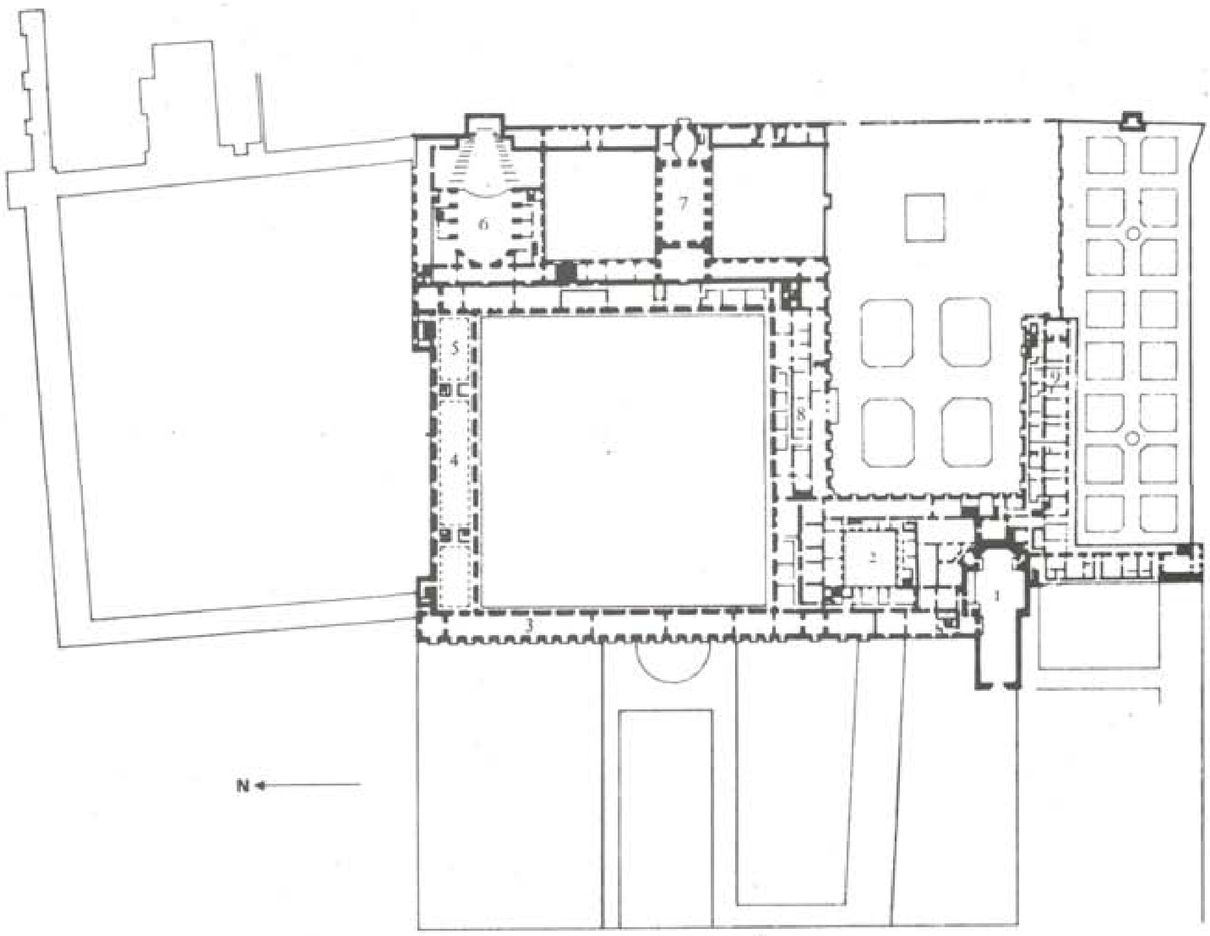


Fig. 19

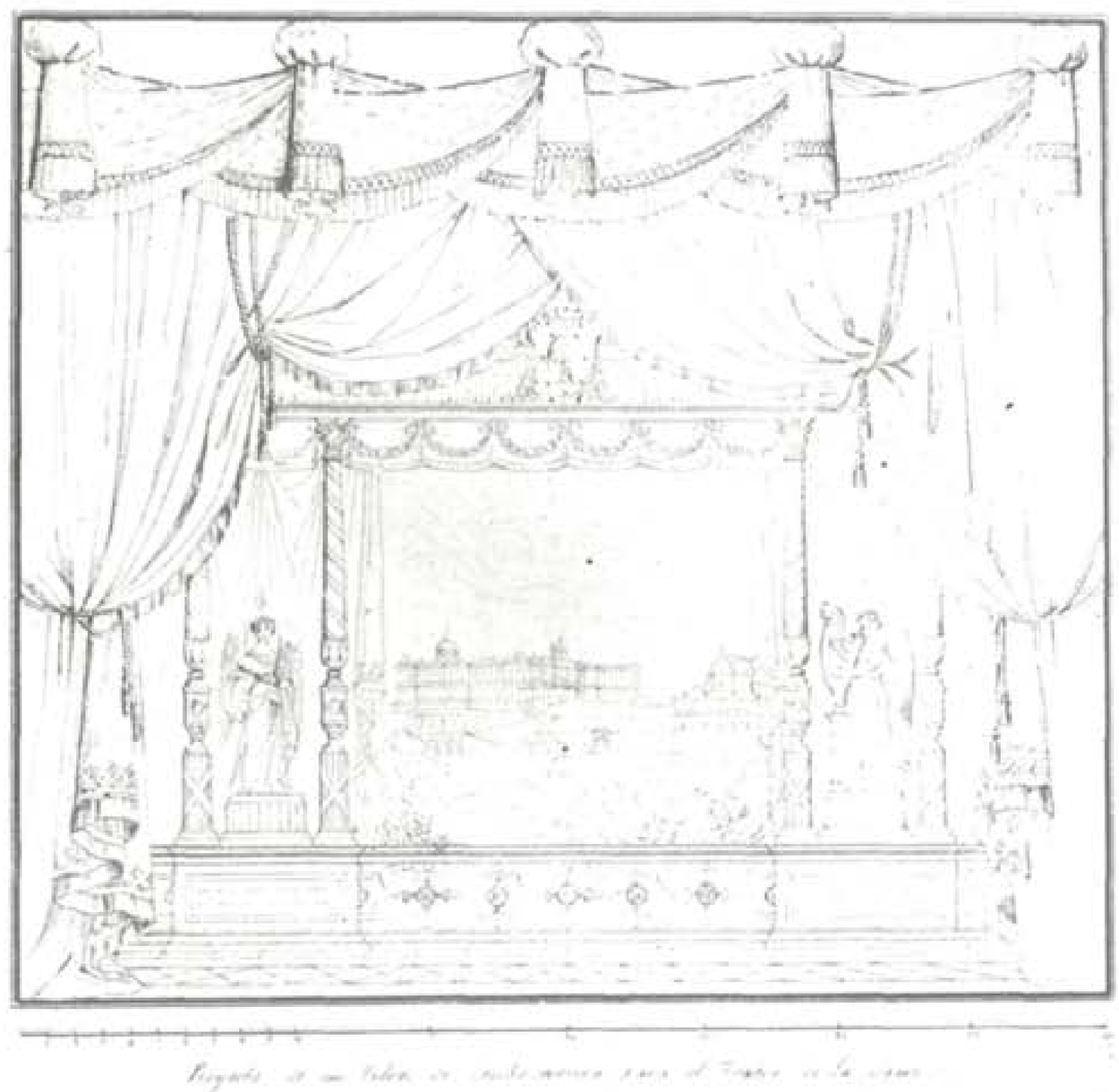


Fig. 25

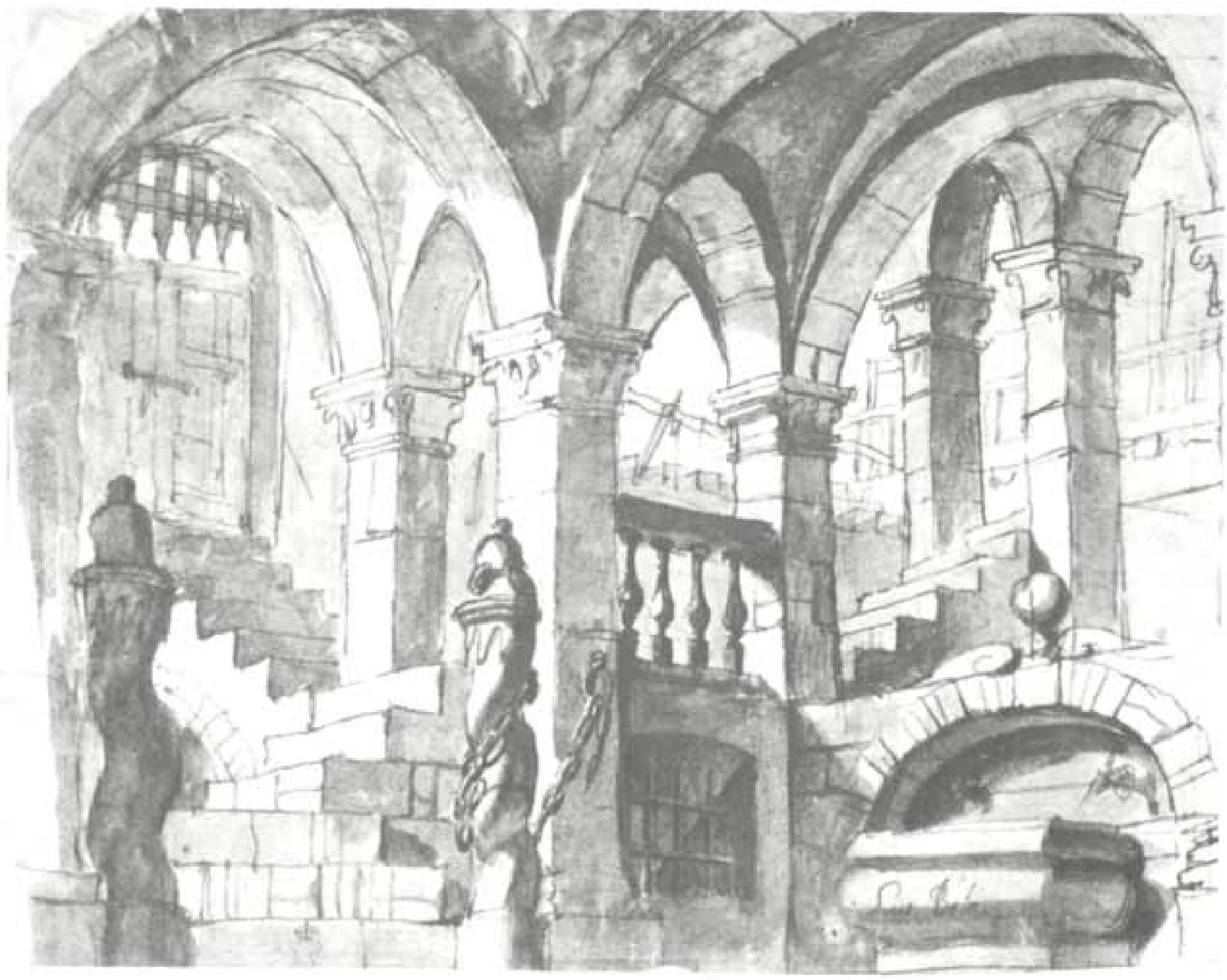


Fig. 26

Fig. 27

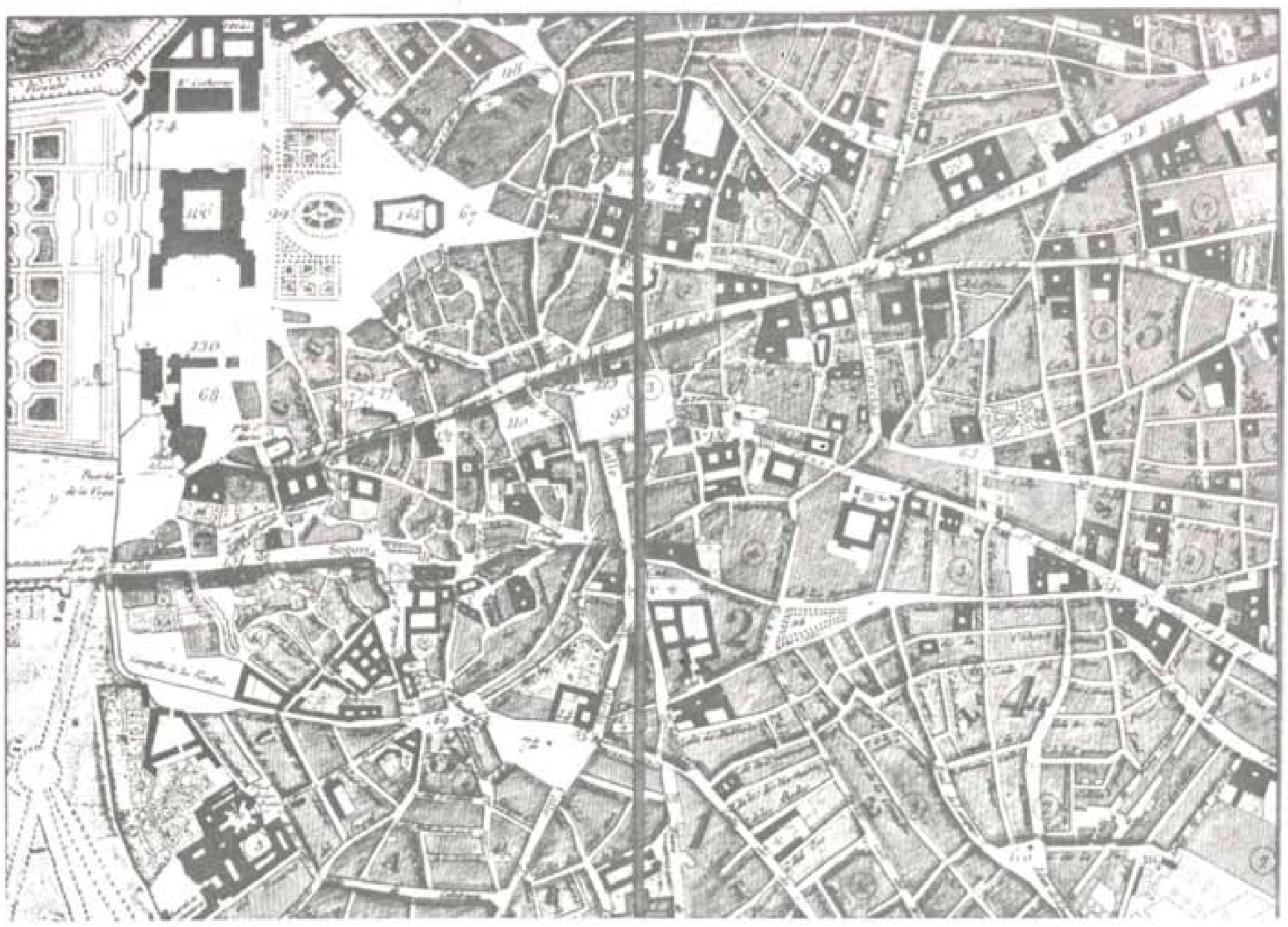
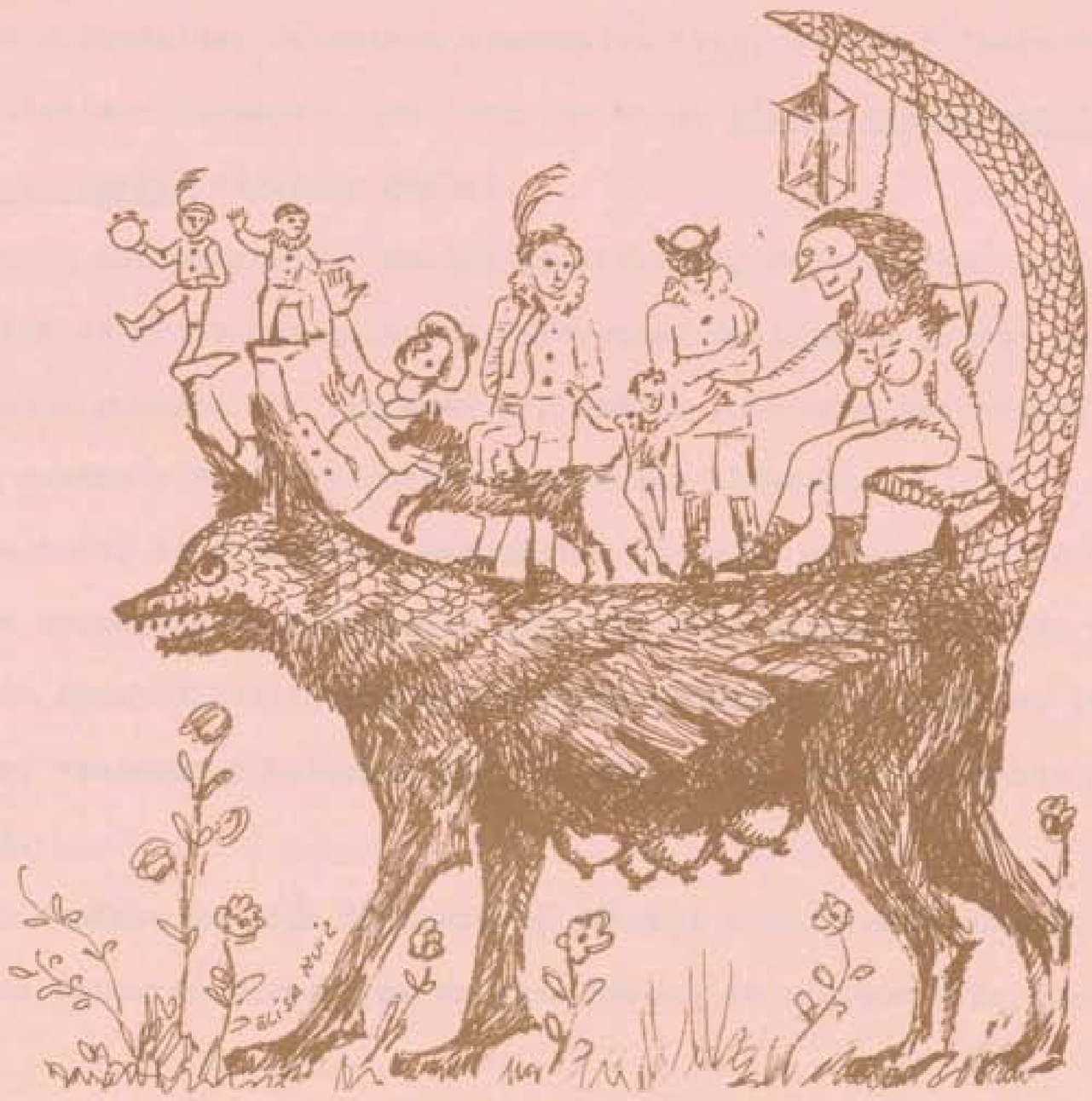


Fig. 28

ALGO SOBRE LA TARASCA EN EL CORPUS MADRILEÑO

José María Bernáldez Montalvo



No los Carnavales. No Las Mayas. Tampoco esas innumerables romerías -luego verbenas- que según Calderón (Guárdate del agua mansa) iban "desde el Angel a san Blas / desde el Trapillo a Santiago". Las fiestas mayores en esta Villa de la Osa y el Madroño fueron siempre, allá por el XVII y XVIII, las del Corpus. Verdadero eje lúdico del año y, en cierto modo, hito económico y cultural.

Hoy imaginarlas nos es difícil (1). Abarcaban la octava. Corporación (eran rotundamente municipales) y vecindario gastaban en ellas lo que no tenían. Fortunas; verdaderas fortunas de las que quedan puntuales cuentas. Sastres, modistas y todos los profesionales del vestido o el adorno corporal se azacanaban por colmar las exigencias de damas y galanes, que estrenaban aquel día. Las "prisas del Corpus".

Toros. Exposiciones de pintura frente a san Felipe. Certámenes escolares; justas académicas. Recepciones oficiales. Dulces típicos. Vino de la tierra a raudales. Galanteos a mansalva (sic) dentro y fuera de los actos religiosos (Zabaleta los describe en su Día de fiesta por la mañana y por la tarde). Algazara general.

Los autos sacramentales movían arquitectos, decoradores, carpinteros y un sinfín de artesanos para los diferentes tablados y carros triunfales. La farándula pugnaba por representar. Poetas y autores teatrales, por verse en escena o en las cartelas de arcos y altares.

Y ante todo, la procesión. Larguísimo cortejo -a veces durante seis horas- de todas las instituciones civiles, religiosas, militares y políticas (cfr. Pinelo), visto por multitud de forasteros y estantes apiñados en calles, ventanas y balcones fastuosamente adornados al efecto (cfr. D´Aulnoy).

En tal desfile no sólo figuraba lo oficial y lo Divino. Cuenta Brunel: "Entre los primeros pasos, iba un gran número de músicos y de vizcaínos

sencia del vocablo en castellano mucho antes que en francés o provenzal. Nada hay terminante. Pero es un hecho que en Tarascon desfilaba durante la Edad Media -y desfila desde entonces con alguna interrupción en el XIX y XX- durante Santa Marta un serpentazo parecido llamado tarasque(3).

Si las raíces más profundas de la Tarasca van a dar en el inconsciente colectivo, sus antecedentes literarios remotos estarán para nosotros en el Génesis y otras imágenes vetero y neotestamentarias (Daniel, Apocalipsis...); especialmente. Además de en conocidos mitos paganos desde Asiria hasta Germania. Como ya más cercanos, habrá que pensar en los ludi medievales; nunca erradicados totalmente de los templos por cánones, concilios, constituciones... Deberemos llamar también a capítulo leyendas como esa de santa Marta, y las de san Jorge, san Miguel o santa Margarita.

Figurones de este jaez hubo en 1324 cuando Sevilla recibió a Alfonso XI (Crónica...) y en 1392 un drach-alat cuando la bienvenida valenciana a Juan I. El nombre de tarasca aplicado a tal figura se encuentra por primera vez en Sevilla, 1530 (Gestoso y Pérez, Curiosidades antiguas sevillanas, Sevilla 1910). Y por España entera, ante todo en los siglos XVII y XVIII hasta su prohibición en el Corpus por real cédula de 21-VII-1780. Con todo, ha habido apariciones ocasionales en nuestros días.

Pero quedémonos en Madrid(4). La primera descripción conocida es de 1598. También salió en 1600, 1619, 1623... El primer diseño custodiado en el Archivo de Villa corresponde a la de 1656. Para esta exposición han elegido algunas de la segunda mitad del XVII. Todas ellas muy genuinas. Digo esto porque ulteriormente -lo demuestra su estudio comparativo- cayeron en el amaneramiento, se hicieron muy convencionales y menos sintéticas en su simbología.

La tarasca madrileña era maligna siempre. No así la de Granada, por ejemplo, que incorporó alguna vez a la Virgen María (Garrido Atienza, Antigüillas granadinas, Granada 1889). Aquel mismo sentido sigue la de Toledo, representación de Ana Bolena (Moreno Nieto, Diccionario enciclopédico de Toledo y su provincia, Madrid 1976).

Representación misógina -no divinidad- del mal. Sí; pero ¿de qué mal? Nunca males carentes de raíz moral: la enfermedad, las catástrofes naturales, morir... Siempre será el vicio o el pecado. Bien resumiéndolos todos; bien señalando los enemigos del alma; bien presidiendo los pecados capitales (especialmente en el XVIII) o potenciando alguno de ellos: generalmente la lujuria o la soberbia.

Siguiendo esta línea, la representación de los pecados es genérica: no suele elaborar sus efectos. La gula será un comilón; nunca quienes pasan hambre. La avaricia un personaje atesorando; nunca quienes no ganan lo justo. La soberbia y vanidad, una dama elegante (fea o no, pero elegante) mirándose a un espejo; no los humillados. Dos peleando serán la ira; jamás quienes son víctimas de la violencia. Una dama con su galán harán la lujuria; no una persona atropellada en la disposición de su cuerpo. Y así todos. Falta de elaboración simbólica que determinó la monotonía de los temas. En vano buscará el investigador un filón abundante de crítica social o acabadas estampas de costumbres. Todo lo más encontramos representados personajes populares entonces; eso sí: prestando siempre su imagen a la pauta moral.

La figura de la mujer completa su sentido como maestra del vicio tirano del hombre, gracias a esas otras figurillas de menor tamaño (por subordinadas) que representan al género humano. Género humano títere de peligrosas pasiones (funámbulos, volatineros, saltimbanquis, arlequines). Género humano preocupado sólo de gozar locamente la vida (músicas, danzas). Así lo indican -en ocasiones, expresamente- las

explicaciones incluídas en los oportunos expedientes.

Esta estereotipicidad simbólica de las tarascas venía impuesta por una intención didáctica muy concreta. La tarasca constituía en el fondo una catequesis moral. Ello explica su presencia en la procesión del Corpus y su orden dentro de ella. Iban delante de la parte religiosa. Como huyendo de presencia real del Bien, al que hacían contrapunto mímico y deforme. Como las danzas, gigantes, mogigangas, etc., que las acompañaban eran correlato a contrariis del solemne cortejo que daba honor a la custodia. En Madrid nunca aquellas compusieron escenas bíblicas o hagiográficas, como ocurre en la zona valenciana. Lo dionisíaco queda claramente diferenciado de lo apolíneo. La solemnidad de éste, realzada por el histrionismo de aquél; el elocuente silencio de Dios, por la huera algarabía del mundo. Nunca se echen a barato las expresiones populares.

Por consiguiente la Tarasca ha de ser incluída dentro de la misma línea que los misterios y, más en época, que los autos sacramentales. Una manifestación más del adoctrinamiento teatralizante por la imagen durante aquellos años. Tan potente entonces -dentro de los medios técnicos disponibles a la sazón- como lo es ahora.

Y esta función, esta calidad justifican - y aconsejan- su presencia en una exposición sobre el teatro en Madrid.

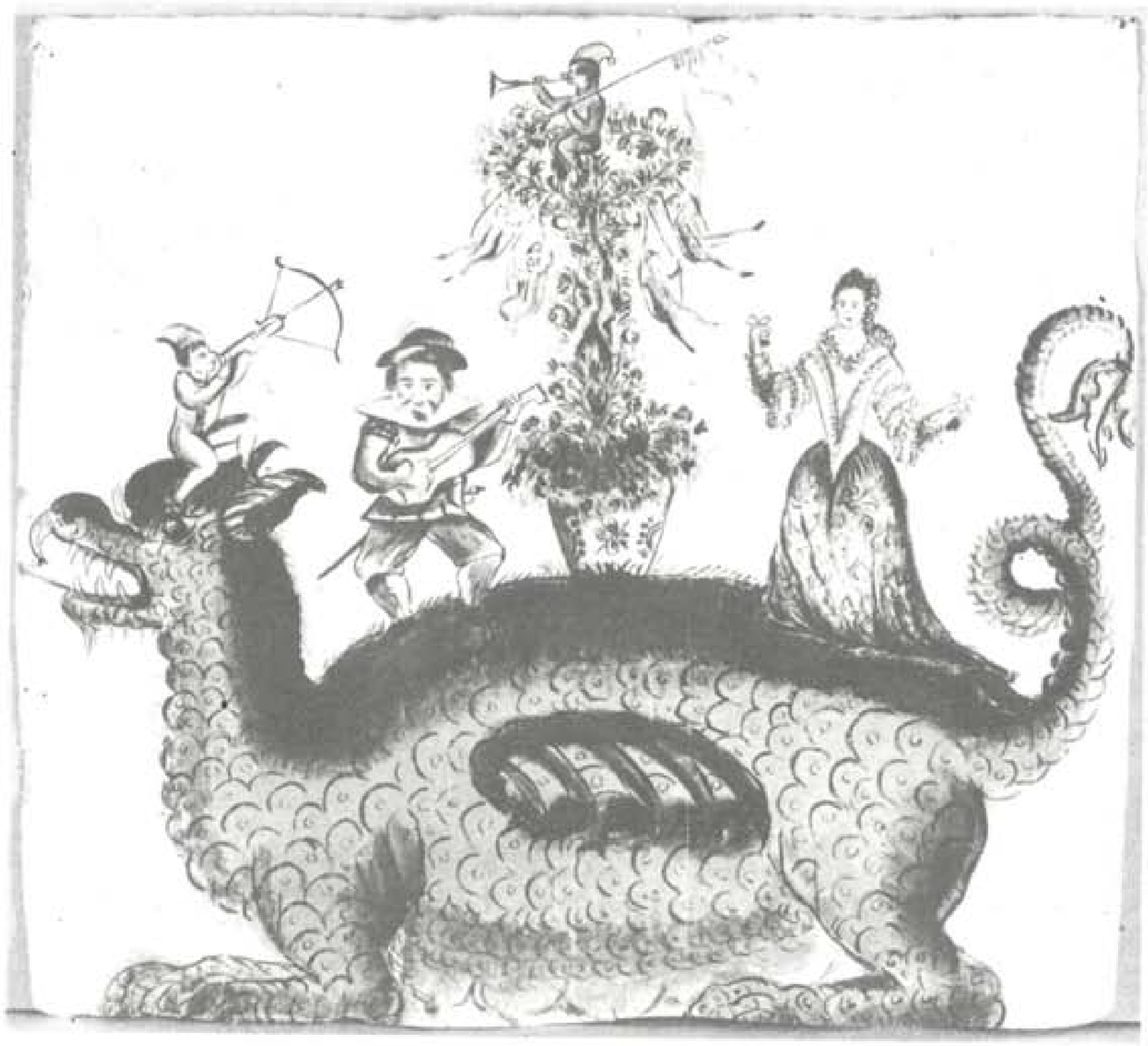
Notas (que sirven como noticia bibliográfica)

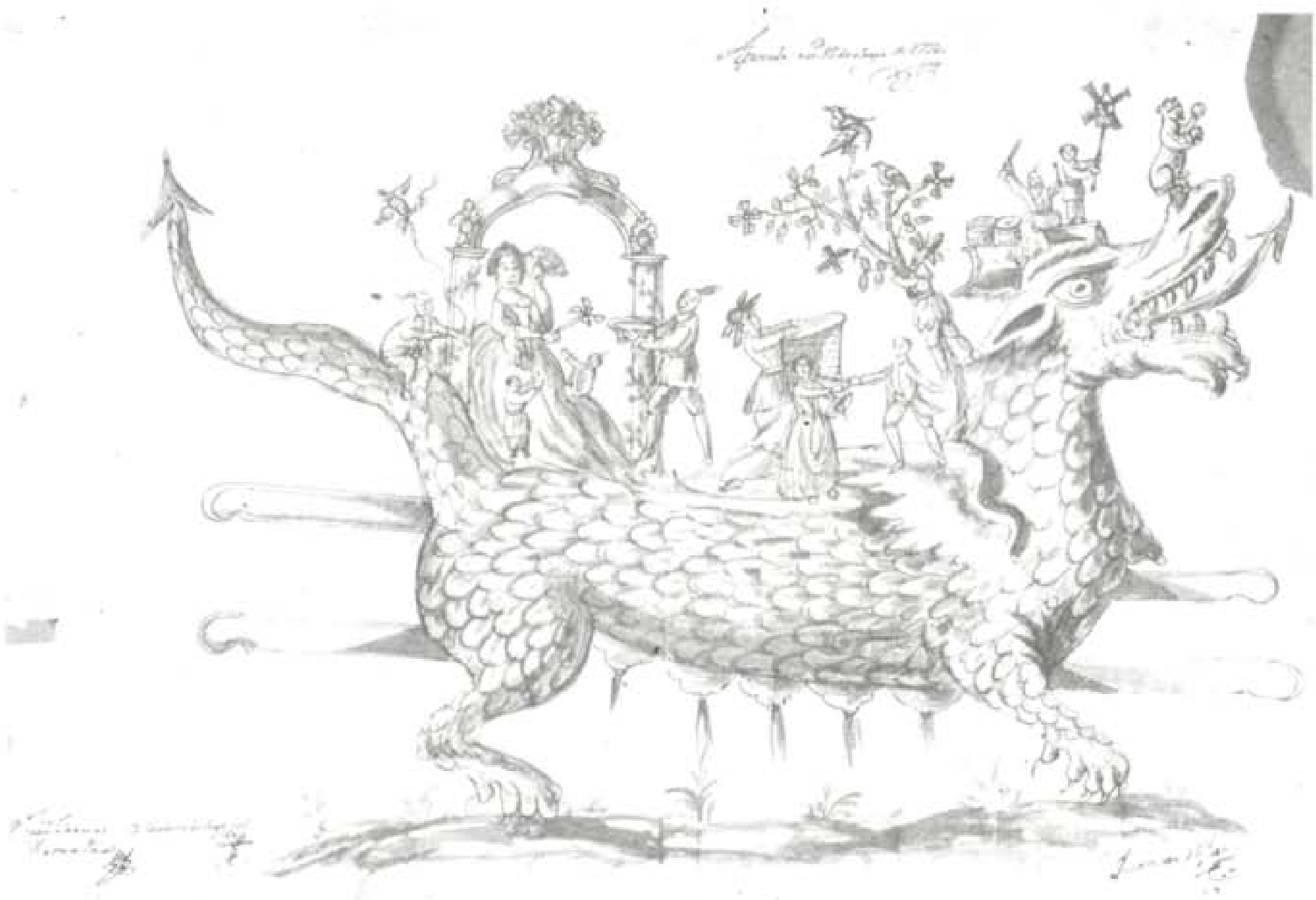
(1) Brunel, Voyage d'Espagne, París 1666. D'Aulnoy, Un viaje por España en 1679, Madrid, Ed. La Nave, s. a. (trad. L. Ruiz Contreras). Very, The Spanish Corpus Christi Procession: a literary and folkloric study, Valencia 1962. Y, en suma, Deleito Piñuela en RBAM (1927) pp 56ss.

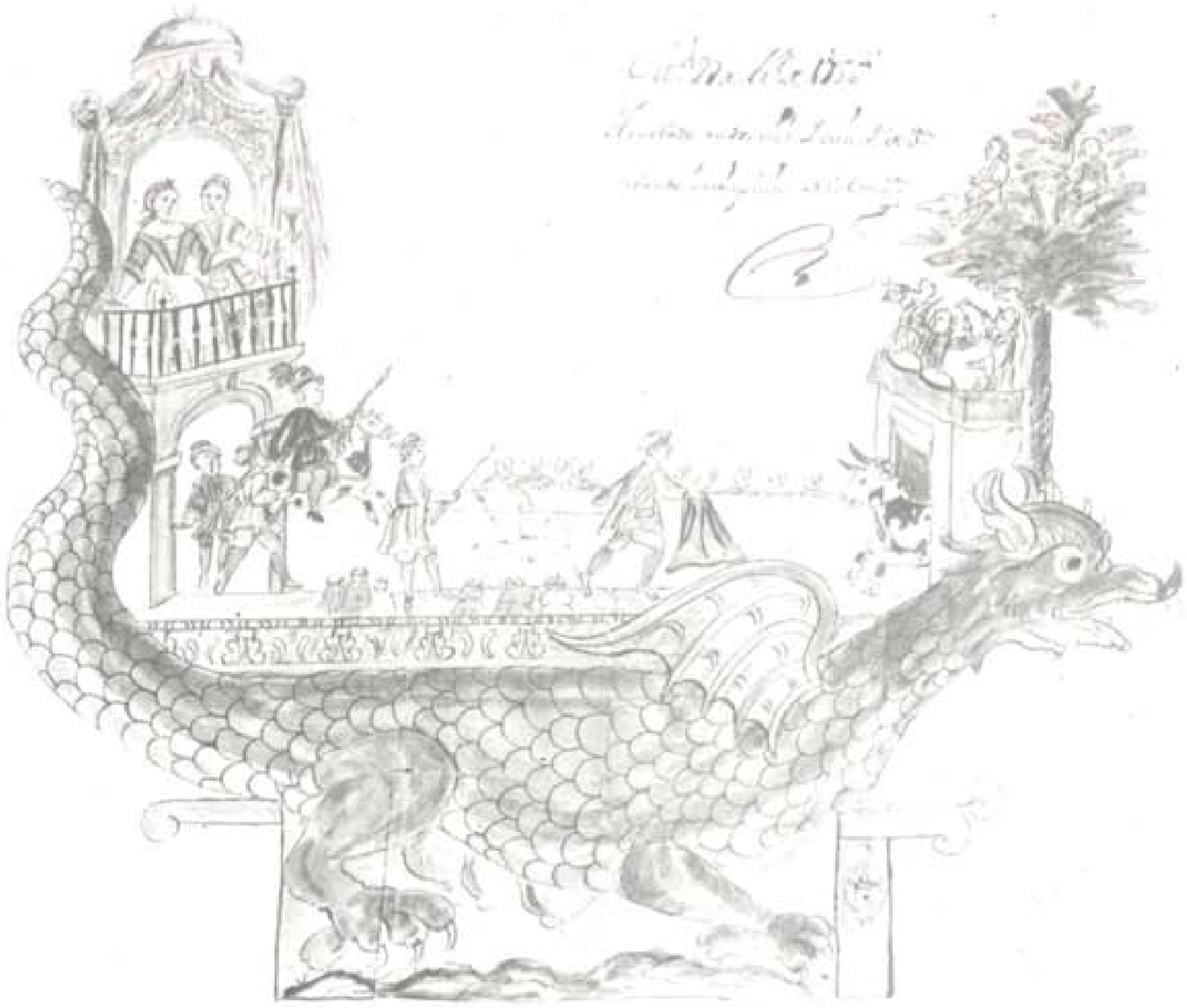
(2) Shergold y Varey en Clavileño (1953), nº 20. A. Calderone, El entremés de Bartolo Tarasca, Messina 1979.

(3) Para Francia: Dumont, La tarasque, París 1951.

(4) Estudio manuscrito y reproducción de las madrileñas en Bernáldez Montalvo, Las tarascas de Madrid, Madrid, Ayuntamiento, 1983 (en prensa).







ESCENOGRAFIA Y DIRECCION ESCENICA

Juan José Granda

ESCENOGRAFIA Y DIRECCION ESCENICA

História y reflexión de un extraño matrimonio -

Juan José Granda.

El proceso de creación artística transita siempre, como condición mental, por la necesidad de materializar las ideas y las sensaciones que surgen en el instante del encuentro de ese punto luminoso que es el objetivo y génesis de la obra de arte.

En el teatro, y por tratarse siempre de "personajes" a los que sucede "algo" en un espacio determinado, es incuestionable la necesidad de concreción espacial y material, al efectuar la lectura de un texto dramático. De ahí que la relación entre Director de escena y Escenografía sea, en infinidad de ocasiones, obscuramente divisible.

En la actualidad la constante especialización a que nos vemos sometidos en nuestra labor por el sistema de producción en que nos vemos inmersos, hace pensar que el Escenógrafo y el Director, tras una puesta de acuerdo en las ideas básicas del trabajo, pueden realizar su trabajo creativo de forma individual para conjuntarse en la recta final; nada más lejos de ésta idea. Son dos partes del fenómeno escénico tan íntimamente relacionadas, que podemos decir que en todo Director de escena reside un Escenógrafo y que todo Escenógrafo contiene la necesidad de erigirse en Director.

A finales del XIX aparece la figura del Director teatral con denominación específica, en épocas anteriores y relacionado con la interpretación lírica, existe el "Maestro de Escena", siendo muy difícil establecer una separación clara entre éste oficio y el de Autor, Productor, Actor, Pintor y Compositor a lo largo de la historia del teatro occidental.

Será interesante escrutar en el pasado, a la luz de los materiales literarios e iconográficos, para acercarnos a las transformaciones y relaciones que los "oficios" que nos ocupan han experimentado, hasta convertirse en las figuras que actualmente reconocemos, en la necesidad de confrontarlos en la práctica teatral y poder ofrecer algúnos aspectos del tema a reflexión.

Trasladarnos a los convulsos tiempos de la baja Edad Media parecerá adentrarse con exceso en los orígenes del teatro europeo; no obstante, es ineludible hacer referencia a las manifestaciones primeras de lo que, unido al reencuentro de la arquitectura y literatura clásicas, darán como resultado las formas teatrales tal como hoy las conocemos. No es necesario recordar la importancia y finalidad pastoral que la Iglesia ha tenido en las primitivas manifestaciones, representadas en los Misterios y los Autos, que se celebraban en las ciudades populosas con motivo de las principales fiestas religiosas y que la Iglesia Católica ha conservado hasta nuestros días. Lo importante a recordar está relacionado con la Puesta en Escena de dichos actos para comprender los pasos posteriores y la relación que se establece, entre los "decoradores", pintores, arquitectos y artesanos y los directores de esos espectaculos. Por los escasos materiales documentales que han llegado a nosotros podemos reconstruir lo que sería la organización de un Misterio o un Auto Sacramental, después de que éstos fueran sacados de las iglesias, debido a lo tumultuoso e irreverente del suceso social, y antes de la realización de las dramaturgias nacionales en los siglos XV y XVI. Cofradías o Congregaciones de fieles, sujetos al culto de determinados Santos o iglesias y agrupados generalmente por gremios, ~~formaban~~ constituían los distintos grupos que conformarían en su globalidad el Misterio representado. Este era regido por un autor, intelectual ~~generalmente~~ relacionado con la Iglesia, que coordinaba cada uno de los bloques ordenando su participación, diseñando los espacios (estancias) e inventando todo lo relacionado con la tramoya y efectos especiales, con objeto de entretener, admirar y convencer a la concurrencia que esperaba todo eso y más en fiestas tan señaladas y escasas. Solicitaba el autor la colaboración de arquitectos y pintores para la realización de cada una de las "estancias" como marco a las distintas secuencias de la historia representada, siendo de ~~representación~~ participación obligada las que simbolizaban el Cielo, el Infierno y el Purgatorio y las demás relacionadas con el argumento de la historia contada. Para los efectos especiales se solicitaba la ayuda de los más ingeniosos artesanos, carpinteros, artificieros, para conseguir llamas y humos en el Infierno, lluvias y tormentas, santos que se elevan por los aires, demonios tragados por la tierra y demás milagros que despertaban la admiración del ingenuo público que abarrotaba la plaza donde se desarrollaba

el espectáculo; ~~dispuesto en~~ Se disponían diferentes tablados en cada uno de los cuales tenían lugar uno de los episodios, otras veces la ~~disposición~~ colocación se establecía sobre un solo escenario longitudinal donde eran ~~colocados~~ situados las "estancias" por orden cronológico y siempre con acción simultanea, de modo que el espectador se trasladaba de una a otra para seguir la ~~acción~~ trama.

Este tipo de espectáculos religiosos, que tenían lugar en todas las ciudades importantes europeas, compartían la atención popular con las "entradas", las "farsas" y los principios de la "commedia all improviso" o Comedia del Arte.

Las Entradas Triunfales consistían en una especie de desfile (cabalgata) compuesto por representaciones de todos los estamentos sociales de la ciudad que lucían sus mas esplendorosas galas y una serie de carrozas decoradas con todo el fasto e ingenio de los mejores artistas y artesanos, traídos de los puntos más distantes para ennoblecer la ofrenda que dicha ciudad realizaba a los príncipes o reyes con motivo de su acceso al poder, visita o fechas muy señaladas y protocolarias. Todo en función de desplegar el poder terrenal que la nobleza, y el clero, en lo espiritual, ejercían sobre el pueblo y que con estas magnificencias llenaban de fervor y admiración aunque no consiguieran satisfacer sus estómagos, que era la otra cara de la moneda.

Y en esa otra cara se situaban las Farsas y Comediantes ambulantes, que utilizando los materiales sociales del momento, construían sus obras y realizaban sus improvisaciones, con un carácter crítico y constatatorio de sus miserias y alegrías, que les valían la persecución del poder civil y la excomunión de la Iglesia. La historia de los orígenes del renacimiento teatral se encuentran en la fusión de éstas experiencias y el descubrimiento, por parte de los humanistas, del legado de los clásicos.

El siglo XVI podemos considerarlo como foco de investigación primordial puesto que es en estos momentos cuando puede decirse que los teatros nacionales europeos comienzan a definirse con personalidad propia y guardan a su vez similitudes adquiridas en el proceso anterior. No olvidemos la importancia que en todas las artes tiene el renacimiento italiano.

El autor adquiere a partir de este período una importancia primordial, y es a través de sus obras y escritos donde recogemos la evolución del aparato escénico. Entresanando de sus versos las acciones indicadas y los portentos que suceden comprendemos quién era el Director de escena. Sabemos que las compañías estaban regidas por los primeros

actores que se erigían en empresarios de las mismas; por ello la Dirección artística recaía en sus criterios y éstos estaban íntimamente ligados con los del autor.

El lenguaje escénico se regía dentro de un código que el espectador había asumido con el habito y que presenta las variantes, poco sensibles globalmente, de las distintas áreas sociales del mapa europeo desde la perspectiva social y geográfica. Dos son los tipos de teatro que conviven hasta muy entrado el XVIII: el popular y el cortesano, nutriendose el uno del otro y se les profesionales en los mismos, teniendo también los autores que atender a ambas solicitudes.

Italia, con su esplendido bagaje artístico, es la introductora de toda la técnica de decorados y de maquinaria escénica. Asimismo, en lo relacionado con los recintos teatrales, sus arquitectos comenzarón por la reconstrucción de teatros a semejanza de los clásicos con una subjetividad entrañable que en su evolución y confrontación con las soluciones arquitectonicas de otros paises, da como resultado lo que en la actualidad damos en llamar Teatro a la Italiana. No olvidemos que en Italia, tienen sus comienzos el teatro lírico, la Opera, donde sus argumentos, extraídos de los relatos bíblicos, de leyendas y novelas caballerescas, necesitaban de un aparato escénico fuera de lo común comparado con el teatro de verso. No solo son los compositores los que invadirán todas las cortes europeas, sino los arquitectos, los pintores y, cómo no, los cómicos. En el momento que se decide la construcción o dedicación permanente de los locales que den alberge a las compañias de cómicos ambulantes, en lo que al teatro popular se refiere, comienza el período deslumbrante de la afirmación de las dramaturgias nacionales. Inglaterra, Francia y España constituyen el punto de referencia obligado por la decisiva importancia que sus manifestaciones teatrales, tendrán en la historia de nuestro teatro. La puesta en escena y por tanto la escenografía en éstos teatros populares, estaba obligada a respetar y guiarse por las condiciones espaciales que el recinto presentaba, lo que significa que las posibilidades de transformación de la escena se reducen a unas convenciones primarias y se confía a la imaginación del espectador y el genio del autor que con su verbo traslada el tiempo y el espacio con una mínima transición. No cabe duda de que todo el aparato técnico empleado en éstos teatros, consistente en escotillones, tornos, grúas que permitían realizar entradas y salidas sorpresivas abriéndose la tierra y volando por los aires, No son pocos los autores que han utilizado de continuo. Por ello

han ~~conotatado~~ manifestado su desaprobación al excesivo uso que de tales aparatos se hacía, ya que no contribuía al buen seguimiento de la comedia sino al lucimiento del espectáculo. En realidad, se trataba de contentar al espectador simple que se ~~contentaba~~ regocijaba más con esos juegos circenses que con la obra en sí. Pero ésto sigue sucediendo en nuestros días como tradicional querella entre el Autor y el Director, ~~y por lo mismo el~~ véase escenógrafo, que se mantiene "entre cajas" y que al espectador le tiene soberanamente sin cuidado, si consigue su objetivo que es entretenerse.

El auténtico, el verdadero juego creativo es el que tiene lugar a la sombra y amparo de los poderes civil y eclesiástico. La sabia popular, las vivencias sociales son trasladadas por el artista a una Obra que es posible gracias al mecenazgo. Cuanto más gozoso y sabio es éste amparo, más brilla el ingenio sagaz, demoledor a veces, del artista. ~~Es por ello~~ De ahí, que las representaciones en las cortes reales y en los palacios de los altos prelados, nos aportan las consecuciones más importantes en los géneros lírico y dramático. Desde el Aretino, Maquiavelo, Torres Naharro y un largo etcétera, pasando por los Lope de Rueda, Comediantes del Arte y una interminable y gloriosa relación, hasta un Lope, Shakespeare y Calderón, todo se centra en la extraordinaria capacidad de esos artistas para, estando obligados a satisfacer los gustos del mecenazgo, dejarse impregnar por las pulsaciones sociales de su momento.

La escena va evolucionando en los siglos XVII y XVIII manteniendo la relación mencionada, ~~Los teatros populares~~ en esta andadura, tras sufrir innumerables accidentes, los unos políticos y los otros materiales, va configurandose el prototipo de teatro que en el ~~proximo~~ siglo siguiente será homologable en cualquier país europeo. La disposición escénica parte por independizar la acción del público por medio de la construcción de embocadura y el telón de boca, con objeto de reforzar la ilusión escénica. Ya los teatros isabelinos utilizaban éste sistema, al igual que los italianos de Corte, ~~como tambien~~ En lo referente a la arquitectura del recinto, en cuanto a la colocación del público, las sucesivas reformas ~~que los recintos van sufriendo~~ tienden a establecer la ordenación de origen, reflejada en los corrales de comedia españoles, los teatros isabelinos, con el del Globe como documento mas importante, el parisino Hôtel de Bourgogne y los pioneros Olímpico de Vicenza, el Farnese de Parma ~~construido por Aleotti~~, el de Sabinetta que Vespasiano Gonzaga encargo a Scamozzi; todos ellos con la particularidad de ser teatros cubiertos y contar con escenarios dotados con los materiales escenográficos del arte de la perspectiva ~~tan entrañada a la preocupación de~~ Se tanto preocupaba a los humanistas.

En el último período del XVIII la escenografía y la puesta en escena asumen de forma generalizada todas las teorías, usos y descubrimientos que los artístas italianos realizarón, Leonardo da Vinzi, Serlio, Sabbattini..., en los siglos precedentes. El genero lírico se impone en toda Europa y las crecientes clases burguesas propician la proliferación de teatros que permitan el desarrollo de espectáculos de compleja aparato tramoyístico para esplendor de la ilusión escénica. En España, la zarzuela, la tonadilla y la ópera italiana competían en los teatros del Príncipe, y el de los Caños del Peral, de la Cruz..., mientras pervivía la comedia de Capa y Espada de tan hondo arraigo popular y los ilustrados intentaban introducirse con sus dramas moralistas y cívicos.

El Director de escena en el llamado teatro de verso, sigue siendo asumido por el empresario o primer actor y en ocasiones el propio autor. La escenografía se encarga a pintores, artesanos y realizadores que ya comienzan a crear un gremio especializado en la realización de decorados, en su montaje en la escena y servicio en el desarrollo de la obra. Evidentemente el oficio es tan antiguo como el propio teatro pero solo cuando comienzan a institucionalizarse los teatros públicos y sobre todo la Opera, dejan de ser esporádica su colaboración obligándoles a dejar su trabajo habitual y dedicarse en exclusiva a las necesidades de la escena. Se hace imprecindible el uso de todo tipo de bastidores, bambalinas, foros, maquinas para tormentas, para simular el mar, hacer pasar nubes, volar personas, alegorías, levantarse montañas, rasgarse la tierra..... y en fin toda clase de efectos teatrales que el ingenio y la convención hacía posible sucediera. ~~(El movimiento del actor en escena se veía obligado a realizarse con la limitación de la posible iluminación de la escena que provenía esencialmente de la embocadura con la utilización de hachones, velas y demás luminarias que tantas veces puso en peligro la existencia de los teatros. Se aplica también un mayor rigor histórico la uso del atrezzo, el vestuario y demas elementos que complementan la escena.)~~

Con los ilustrados, surgen las primeras tearizaciones propiamente dichas, en cuanto al modo de interpretar y la presentación escénica. Frente al ampuloso estilo declamatorio de las tragedias neoclásicas, se defiende el criterio de una naturalidad que afecta sensiblemente a todas las partes teatrales. Estamos a las puertas de la Revolución y la burguesía ejercerá una influencia decisiva en la evolución del gusto teatral del siglo que se inicia. Ante la situación plateada, que Diderot manifiesta en sus juicios controvertidos en "La paradoja del Comediante", acceden a la escena problemas de

de carácter social donde se ven reflejados el sentir ~~los problemas~~ de la nueva clase: la burguesía. Se pretende la corrección de hábitos y costumbres que provienen de una nobleza en progresiva decadencia. El drama lacrimógeno y la comedia de costumbres van a captar la atención del público de las grandes ciudades.

El teatro de grandes efectos y medios queda limitado a la ópera, cuyos argumentos y carácter lírico necesitan de su presencia. En torno a los actores de prestigio y los autores, se crean escuelas de interpretación donde se revisan los antiguos modos de declamación y se enseñan disciplinas músicales, comportamientos, caracterización e indumentaria; como dice Jovellanos en su memoria «Espectáculos y Diversiones Públicas» escuela de educación y buenas costumbres". Esto tiene una clara repercusión en la presentación de la obra. La iluminación, que obligaba al actor a moverse en limitadas áreas del espacio, se perfecciona en candilejas y diablas. Los molestos espectadores de escenario serán eliminados, no sin grandes quejas, para conseguir de la escena mayor verosimilitud y liberar a los actores de tan molesta proximidad. Los argumentos de desarrollan casi siempre en interiores, por lo que el Director y escenógrafo ven limitada su fantasía a lo que será un código espacial, reiterado hasta la saciedad, que genera las iras de los románticos que comienzan a hacer su aparición y se triunfarán decadas después. ~~que en estos momentos se está fraguando en la historia del arte.~~

Entramos en el siglo XIX. y con la hegemonía francesa se impone el melodrama. Podemos imaginarnos los teatros de la época: El personal de sala se dispone a encender las mechas de la araña central y las ~~repartidas~~ situadas en las paredes del patio de butacas, las sillas están ordenadas a la espera de ese público que las desbaratará enseguida; el humo comenzará su persistente labor de ennegrecer unos techos, palcos y pisos superiores cuyo decoración original se intuye a través de la capa de hollín. El telón cubre la embocadura y cuando el bullicioso espectador ha ocupado su lugar tras muchas dificultades, entre saludos y pisotones, risas y comentarios, un empleado de escenario comienza a encender las candilejas y los de sala a dejar en penumbra ese pozo negro rebullente y ávido que tanto teme el cómico en las noches de estreno. A duras penas se hace el silencio, cuando, una vez levantado el telón, vemos la sala central de una casa, donde hasta el gato está pintado hacia el tercer cerramiento, los muebles y el atrezzo nos son tan familiares que notamos sus arreglos ~~y hasta~~ e incluso echamos de menos algún que otro objeto; pero cuando la acción comienza y hace su aparición el actor o actriz que esperábamos, los rumores cesan y entre nieblas y olores, los brillantes ojos del aforo, se olvidan de la convención, electrizando con su energía el sentimiento y verbo del intérprete.

La fuerza romántica incide más en los contenidos que en la reforma de la presentación escénica. El nuevo gusto por las historias del pasado obliga a retomar el uso de la tramoya y la ilusión escénica. El empleo de la luz de gas en los edificios teatrales supone una mayor comodidad para los espectadores y la modificación de las técnicas de iluminación de la escéna, pero no altera suficientemente el diseño y movimientos de los decorados y los actores. Estos siguen obligados a acercarse a las fuentes de luz, a quemarse las pestañas en las candilejas. Se rompe la monotonía de los interiores para surguir otra con los exteriores. En el devenir del Siglo, y con la construcción de nuevos locales, se creán los talleres y especialistas que atienden a los decorados pintados que de continuo se solicitan. El escenógrafo es el diseñador de esos decorados y el Director sigue siendo asumido por el primer-actor de la compañía, que a su vez suele ser empresario; los autores y los profesores de las incipientes Escuelas de Declamación en éste siglo se institucionalizan, a la par de los Conservatorios de música.

De igual modo, la figura del escenográfo va cobrando entidad propia al igual que la profusión de edificios y demanda teatral adquiere el carácter de comercialidad que producirá un cambio fundamental en la estructura teatral a partir de estos momentos.

A mediados del Siglo, cuando la fuerza romántica ha sido asimilada y la Alta Comedia (Comedia de Salón) va a dar paso al naturalismo, se produce el fenómeno expansivo de la sociedad americana que ofrece un mercado nuevo que asume, modificándolas, las formas y técnicas importadas por el teatro europeo. Los más famosos actores con sus compañías inician giras por América, la música y el teatro se hermanan en subgéneros, el entretenimiento y el espectáculo se adueñan de los locales teatrales para satisfacer los gustos de una clase media bulliciosa y ávida de actos sociales. En Europa los decorados semicorpóreos conviven con los telones pintados, la luz de gas dará paso finalmente a la eléctrica cuando las corrientes naturalistas se adueñan de la escena dando paso a un Siglo XX lleno de rupturas y progreso.

En estos momentos, la figura del Director hace su aparición definitivamente profesionalizada e independiente de otros cometidos como hasta ahora venía sucediendo. El decorador, cuya aportación se veía limitada a servir a una convenciones largamente mantenidas, comienza a impregnarse de los nuevos movimientos artísticos y en comunión con el Director inician una renovación progresiva de las técnicas teatrales al servicio de unos textos y propuestas dramáticas que necesitaban imperiosamente de ésta evolución.

El primer impulso parte del naturalismo. Los nuevos postulados estéticos entran en contradicción con el viejo sistema de cerramientos, bambalinas y telones pintados; la iluminación de gas situada en las candilejas, entre bastidores y colgada de diablas, proyectaba la sombra de los actores dando un aspecto fantasmagórico e irreal que tan solo la convención ingenuamente compartida con el espectador hacía posible la credibilidad de ciertas situaciones y espacios. El actor y el texto seguian siendo los principales protagonistas en el escenario, tan solo las excepciones de una imaginación y esfuerzo creativo fuera de dudas, ofrecía sorpresa en los escenarios.

En el teatro lírico va a producirse una de esas excepciones de genio en el postrómantico Wagner. Ricardo Wagner presenta la propuesta escénica integral más importante del que podríamos llamar Siglo romántico. La música, la palabra y la plástica al servicio de una misma idea poética, las obras líricas de éste autor, compositor y escenógrafo, así como Director de escena, constituyen una aportación esencial para comprender la nueva situación. A él se debe una teorización minuciosa del ideal escénico que mucho más tarde, con el naturalismo,

constituirá la base del movimiento renovador teatral.

La literatura, decididamente aliada a la denuncia de una situación social insosteniblemente injusta, producida por el desarrolo industrial en las grandes ciudades y la desigualdad ancestral en los medios rurales, propone como postura ética primordial la exposición de la realidad de los seres humanos sin distingo de clases y alejada de una idealidad poética encubridora de la injusticia. Se huye de una convención escénica para crear una nueva que facilite la "ilusión" de una naturalidad absoluta. Cuanto mayor sea el efecto más eficacia en el mensaje y en el resultado artístico. No cabe duda de que cuando se levantaba el telón y aparecía una calle o plaza, habitación de casa humilde o esplendido salón, el efecto anímico en un espectador no acostumbrado a esas osadías debía ser de lo más convulso, a favor o en contra. La interpretación, en sus movimientos espaciales, en las entonaciones, en el gesto y usos de la más completa naturalidad, con un lenguaje del día y unos temas presentes en el espíritu de las gentes, ofrecía unas dificultades difícilmente superables sin el concurso de unas escuelas que estimulasen el difícil presupuesto de la más fiel de las realidades: el naturalismo. Y esas Escuelas se crean alrededor de la nueva figura del teorizador de la puesta en escena; el Director. Este a su vez se rodea de un equipo de colaboradores, donde la figura del Escenógrafo representa la ayuda más valiosa.

En un espacio tan inevitablemente conciso como el de éstas paginas, resulta lamentablemente forzoso realizar una labor de síntesis que puede dar una imagen ~~[illegible]~~ incompleta a nuestro pesar. Se deducirá de esto que el tránsito de un estílo al siguiente nunca está definido con exactitud y ello es más evidente cuanto más nos acercamos a las corrientes modernas. Al no ser sorpresivo ni casuístico el desarrollo de las formas, nos encontramos que, desde mediados del siglo XIX, ya se venían produciendo movimientos de rechazo a la exagerada e incongruente forma escénica; ~~[illegible]~~ experiencias como la de los Meininger ~~[illegible]~~ en la corte de Sajonia tienden a una fidelidad y rigor histórico fuera de lo común. Los naturalistas arremeterán con saña a estos predecesores pero, en la distancia y a la luz de la historia, comprendemos la realidad del proceso. Stanislavsky vio representar a la compañía de los Meininger y los parisinos no supieron comprender la magnífica aportación de Wagner pero no muchos años después los impresionistas pondrían en práctica todo su sentido músical y dramático.

Identificándose con el manifiesto teórico de Zola (Le naturalisme au théâtre), André Antoine es el paladín en la defensa y puesta en práctica del movimiento escénico que más teóricos y partidarios ha tenido en la moderna historia de la interpretación y la

puesta en escena. Funda el Théâtre Libre de Paris y en él estrena las obras de los más significativos autores del momento. El éxito de "Espectros" de Ibsen transcendió de modo fulminante a toda Europa. La Freie Bühne de Berlin bajo la dirección de Brahm, el Independent Theatre de Londres, con Shaw, y Stanislavski en Moscu son los ejemplos más notables del naturalismo escénico. En cada uno de estos grupos o compañías, se desarrollará el equipo de profesionales que en todas las áreas de la puesta en escena darán resultado formal a las teorías concebidas por sus Directores. De todos ellos, Stanislavski, por ser un gran práctico y un indiscutible amante de su profesión, consigue con sus escritos solidificar una escuela de interpretación que con las evidentes transformaciones, constituye hoy en día la más completa teoría para el aprendizaje y entrenamiento del actor.

La aportación al espacio escénico que este movimiento comporta, está relacionada con la impresión de realidad que los "decorados" deben ofrecer y la utilización de efectos que consigan imprimir la sensación de realidad temporal y física. Hace su aparición la corporeidad como fundamento espacial, desterrando los rompimientos en forma de patas y bambalinas y los vetustos telones pintados. Las puertas, ventanas y techos dan la sensación de reales, los árboles, setos o fachadas darán la misma sensación. La lluvia, la nieve, el atardecer o la obscuridad se conseguirán con tal perfección que el espectador quedará maravillado con la sensación de estar asomado a una gran ventana abierta a la realidad. La utilización de la luz eléctrica contribuirá en sus principios a la ilusión naturalista.

Casi paralelas a la consecución del realismo escénico van a tener lugar, en nuestro siglo, otras corrientes estéticas que mantendrán una pugna constante con el naturalismo en la escena. El Simbolismo, Expresionismo y Surrealismo, son, desde nuestro punto de vista, los tres principios estéticos que, junto al realismo, van a configurar las creacciones más importantes de la época contemporanea. Surgirá el concepto de Espacio Escénico y la figura del Director cobrará una relevancia fundamental. Los grandes nombres de la puesta en escena moderna contienen las dos facetas de creadores del espacio y de la dirección escénica. Meyerhold, Gordon Craig, Copeau, Max Reinhart, Piscator, Brecht..., [redacted]. Todos ellos estuvieron íntimamente ligados a los distintos movimientos artísticos que configurán una época marcada por constantes y fugaces cambios en relación con el pasado. La correspondencia que se establece con la literatura, la plástica y la música es manifiesta en las reiteradas y famosas colaboraciones entre los distintos campos. La música y específicamente la ópera, por sus características de arte total, ha conta-

do con las más brillantes aportaciones; recordemos entre otras las que propició Jean Cocteau para obras de Prokofiev, Falla y Strauss, con Picasso, Giorgio de Chirico y Max Ernst, por citar a alguno de ellos.

Para concluir ésta sucinta revisión histórica, recordaremos lo esencial de tres factores que, según nuestro criterio, han incidido de manera clara en la conformación de la puesta en escena en la actualidad. El primero de ellos es la luminotécnia sin la cual no se comprendería en toda su magnitud un teatro de síntesis donde un objeto, un gesto y el propio espacio serían impensables sin su ayuda. El segundo es el concepto expresionista, tan claramente teorizado y practicado por Brecht. Y el tercero radica en la aparición y expansión del cinematógrafo, que tanto ha influido para bien y para mal en el teatro de nuestros días.

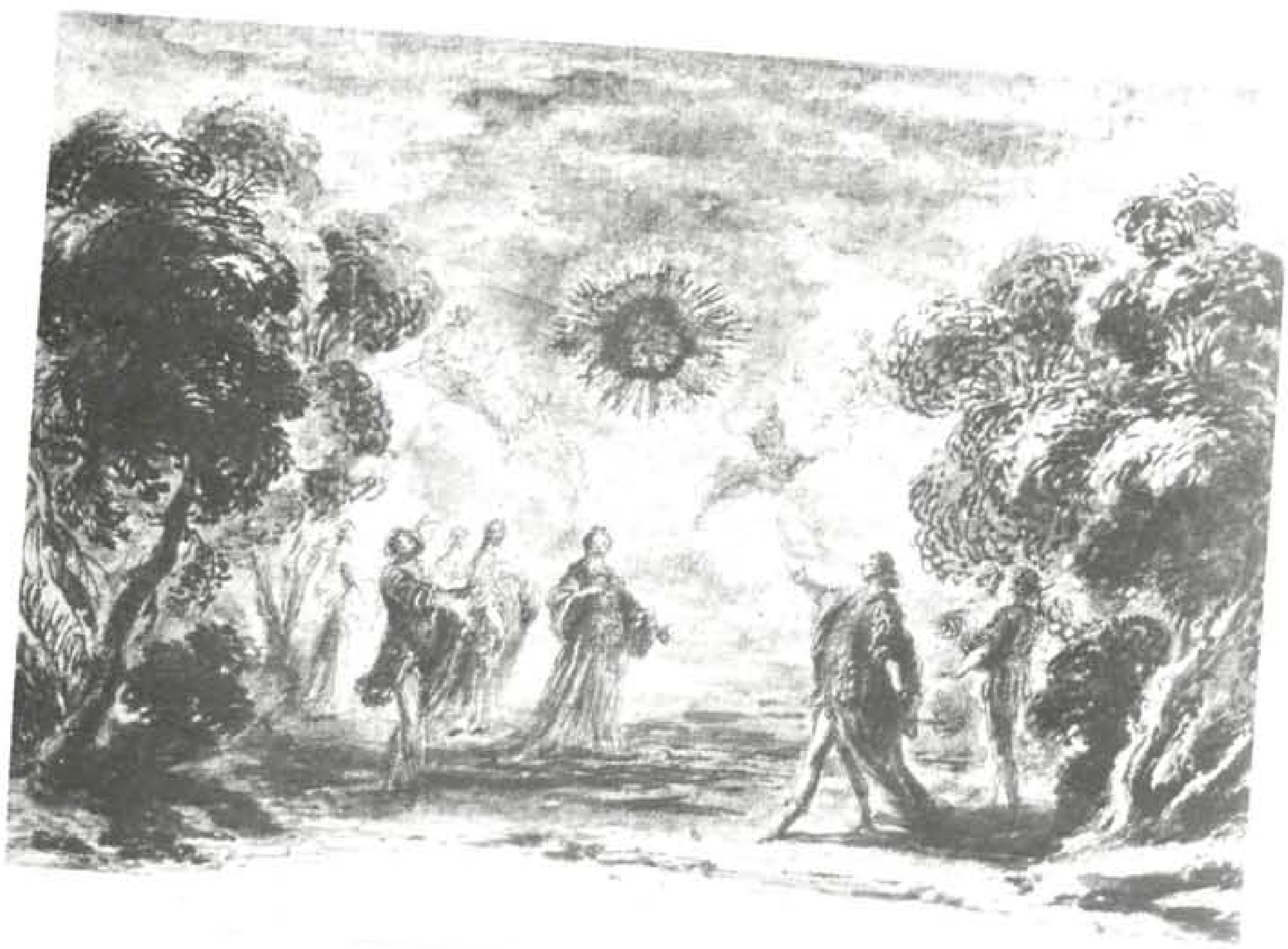
A la vez que hemos realizado éste recorrido por el pasado, nos ha estado asaltando de manera constante la pregunta esencial que siempre dá origen a nuestras más profundas reflexiones: ¿ Qué es el teatro?. Como fenómeno social, la respuesta estaría centrada en el acto de comunicación que se produce volitivamente entre dos partes, una que observa y otra que "representa" para la primera. Que representa, que "repite" unos hechos acaecidos a una persona o personas definidos en el tiempo y el espacio por un código de mayor o menor complejidad. Como definición podría servirnos e incluso a partir de ella realizaríamos todo un tratado teorético, pero los que nos enfrentamos de un modo práctico y en muchas ocasiones decepcionante, a la labor teatral, tendemos a perdernos en lo inmediato, lo artesanal, y olvidamos el elemento esencial de la comunicación en escena: El actor, el bailarín, el cantante. La labor del Director y el Escenográfo es servir de puente entre la idea original y los ejecutantes. El exceso de protagonismo del uno o del otro es un error en el que caemos con lamentable frecuencia. La reacción se manifiesta en sentido contrario en las tendencias a idealizar en extremo la importancia de los ejecutantes para salvaguardar su esencia, y ésto es indudablemente otra equivocación. Lo primero conduce a una desvitalización que a lo más que alcanza es a convertirse en un espectáculo circense donde solo se espera el más dificil todavia. lo segundo conduce a unos grados de primitivismo que se contradicen con la complejidad de pensamiento de la sociedad actual. Sabemos que cuando las dos corrientes confluyen se producen resultados tan importantes como los que un Peter Brook obtiene en la actualidad y eso nos llena de esperanza y de deseo.

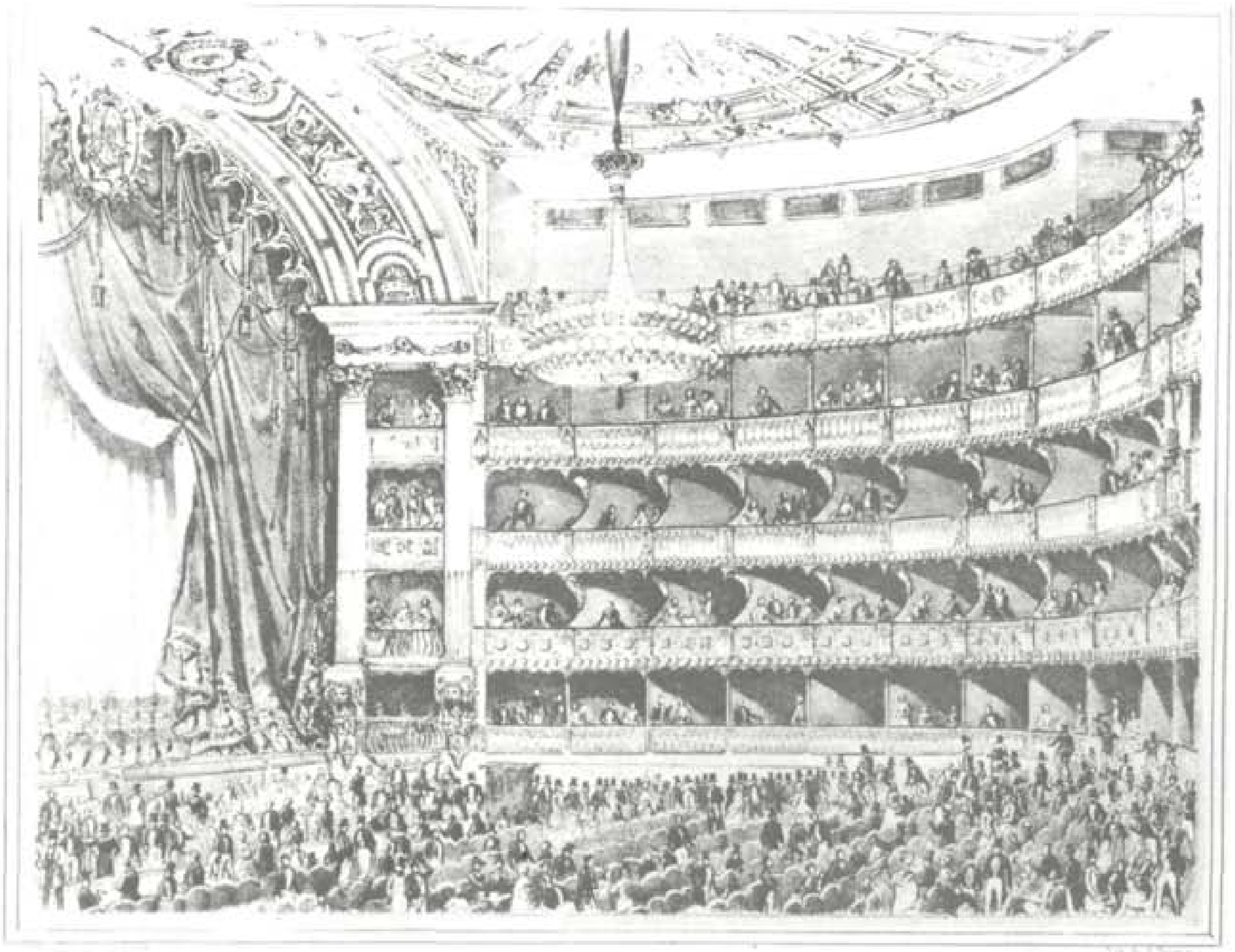
El arte del teatro se encuentra en periodo de recuperación y búsqueda, tras largos años de confrontación con otros medios de entretenimiento que amenazaban con su extinción.

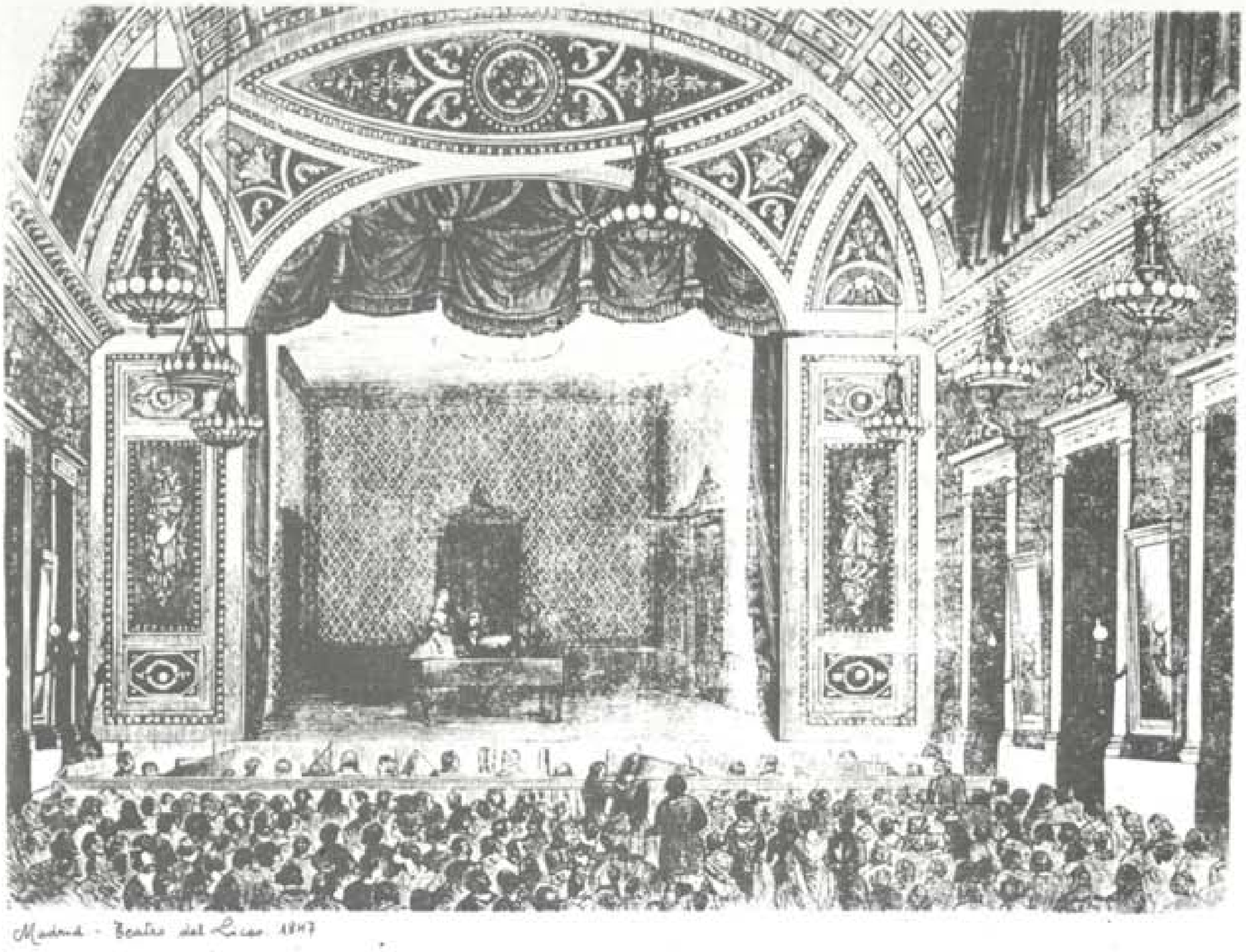
Sus competidores, el cine, la televisión y recientemente el video, nos habían hecho pensar que dentro del sistema de producción de las sociedades modernas no podía tener futuro un producto artesanal como el teatro, por falta de rentabilidad. Sabemos con más de intuición que de realidad que estábamos en un error. Nos encontramos en los inicios de una gran transformación que afecta fundamentalmente a las formas, desde los edificios hasta la propia interpretación.

Incidiendo en el tema que nos ocupa, diremos que el espacio convencional del teatro a la italiana representa una de las principales trabas con las que se encuentra la moderna concepción teatral. La construcción de nuevos locales teatrales viene exigida por la constante ruptura, con las subsiguientes incomodidades, gastos innecesarios y deficiencias, de los espacios al uso. El concepto del espacio total toma cada vez mayor importancia confiriendo al acto teatral una singularidad que, unido a su sentido de única e irrepetible experiencia, le devuelve, ante la sociedad, su carácter artístico. La Dramaturgia, la Interpretación y por tanto la Puesta en Escena cuentan con este elemento como uno de los objetivos básicos a conseguir. La síntesis y el carácter analítico en que se encuentran las artes en general marcan las directrices a seguir; el teatro no puede divorciarse de manera tan reiterada de esas tendencias y aunque el centro sea el ser humano con sus emociones e ideas convertidas en suceso en "vivo", el seguir manteniendo la convención a que obliga la "caja a la italiana" con su aparato técnico y tramoyístico, quedará tan solo para ciertas lecturas con mucho de nostalgia y otro tanto de la necesaria conservación de las tradiciones. No se entienda que con esto alentamos a la destrucción de los locales existentes, nada más lejos de nuestra intención.

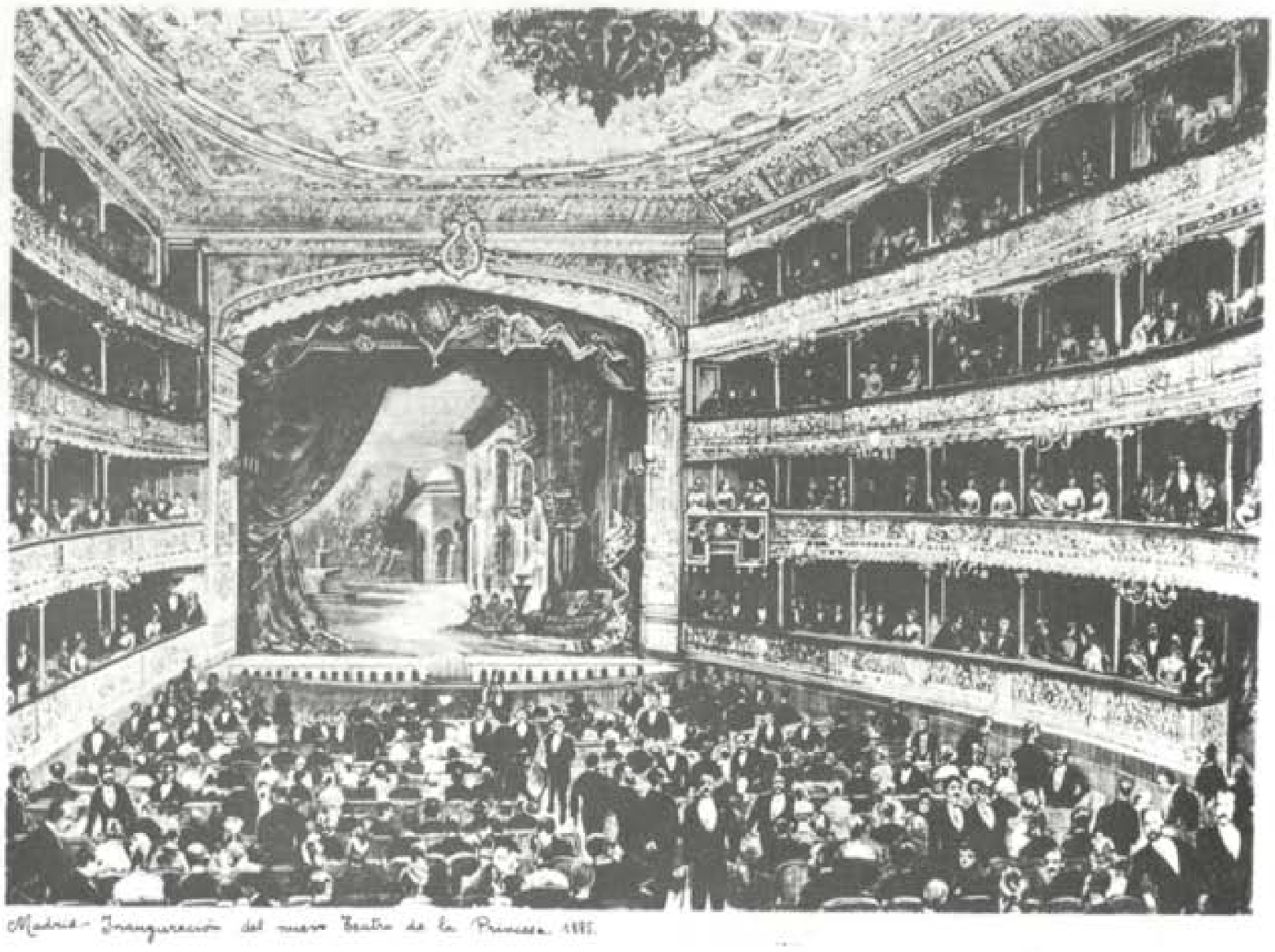
Quizás nos hemos desviado del enunciado de estas paginas; la relación entre Director y Escenógrafo; el carácter de integralidad que siempre ha tenido este arte, colectivo por excelencia, y bastante desdibujado por la comercialidad intensiva a que ha estado sometido en los últimos tiempos, da respuesta a esa relación. La unidad debe ser perfecta para que el resultado también lo sea, lo contrario significará una oscilación hacia tendencias incompletas contrarias al fin último de todo Arte.



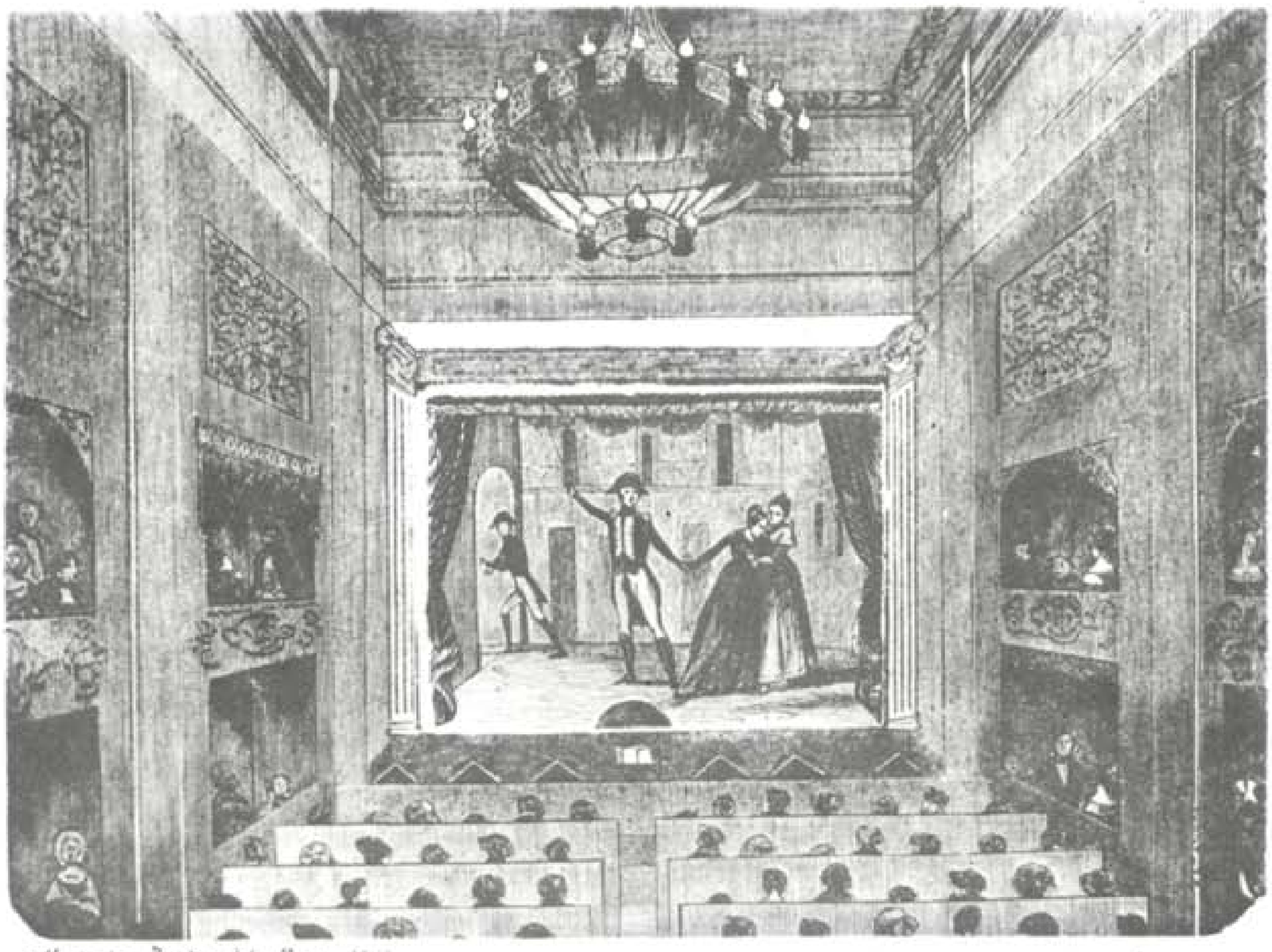




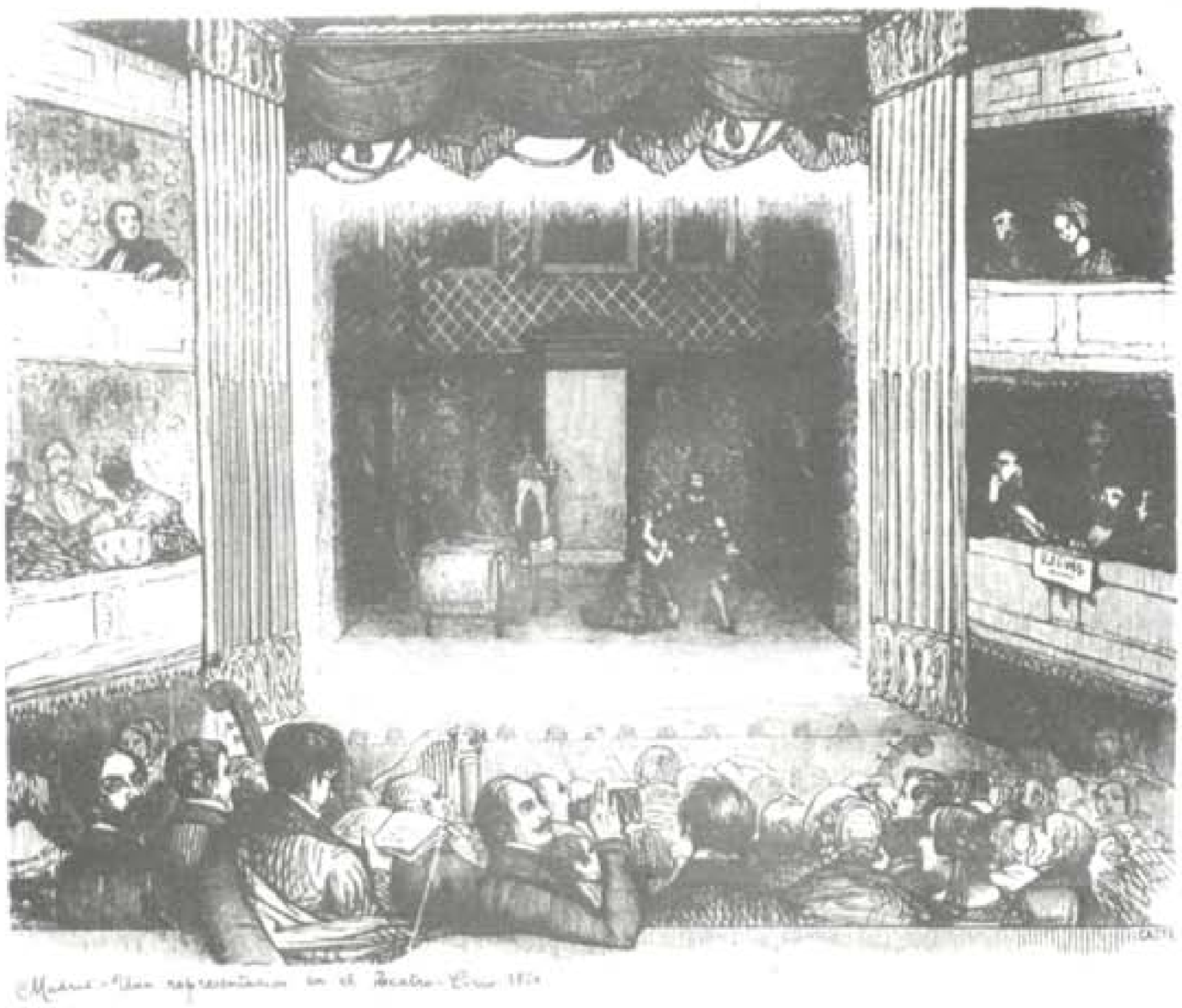
Madrid - Teatro del Liceo 1847



Madrid - Inauguración del nuevo Teatro de la Princesa. 1885

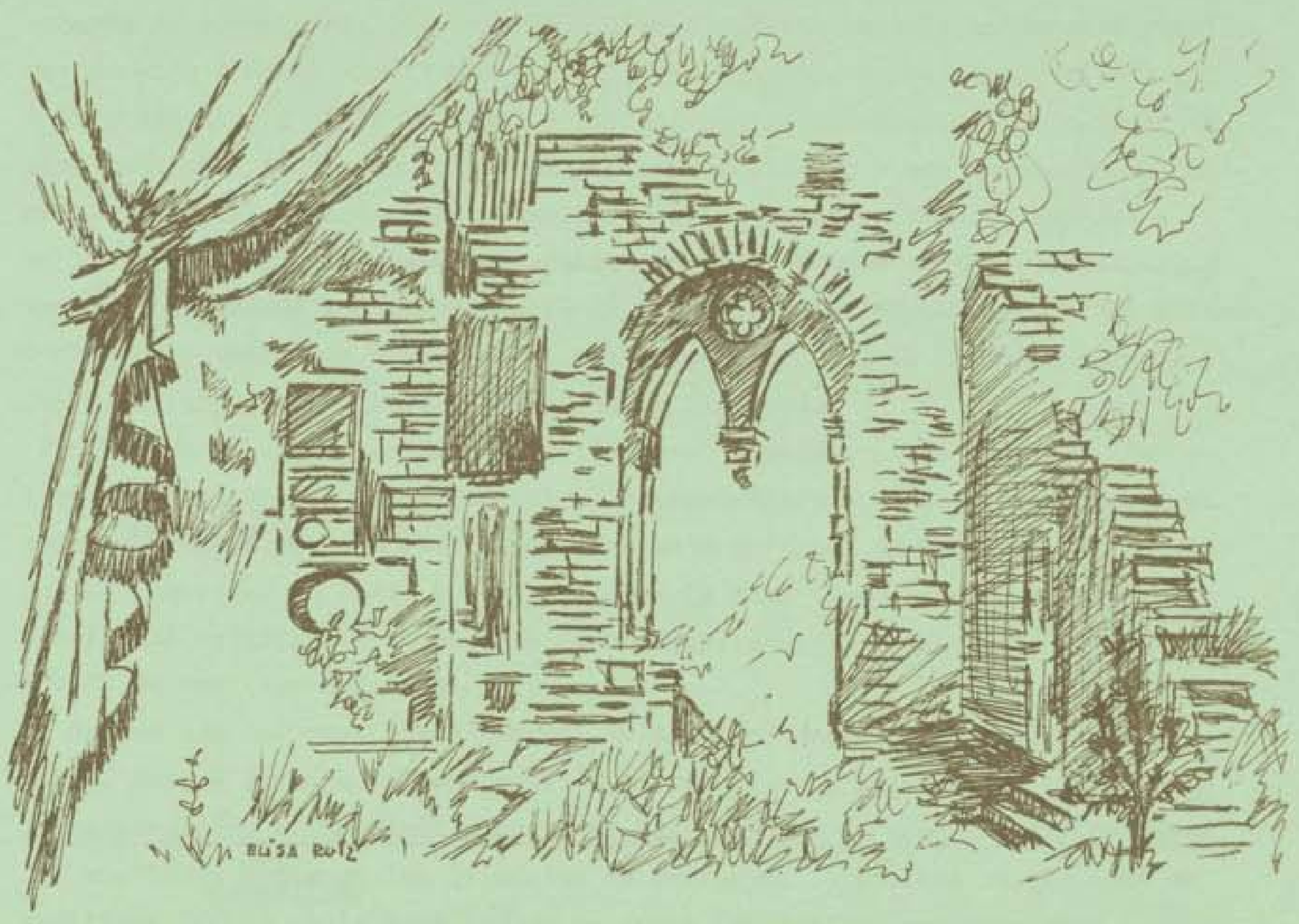


Madrid - Teatro del Museo 1863



Madrid - Idea representación en el Teatro - Circo 1870

PLANOS Y NOTICIAS DE ALGUNOS TEATROS MADRILEÑOS DEL SIGLO XIX



María del Carmen Simón Palmer

PLANOS Y NOTICIAS DE ALGUNOS TEATROS MADRILEÑOS DEL SIGLO XIX

Por María del Carmen Simón Palmer.

Varios planos y expedientes de construcción que se conservan en el Archivo de Villa,Sección de Secretaría,Subsección de Teatro Particulares y en el Archivo Histórico Nacional,sección de Consejos Suprimidos, nos permiten conocer curiosos pormenores sobre los proyectos que dieron origen a algunos teatros levantados en el siglo XIX.

Contiene esta documentación la instancia delpropietario del solar pidiendo licencia de obras,el informe de la Comisión una vez oído el arquitecto municipal,nueva instancia del interesado para conseguir el permiso de apertura,otro informe de la Comisión de obras y licencia.A la primera solicitud se acompañaba una memoria descriptiva y los correspondientes planos firmados por el arquitecto responsable. Hemos completado estas noticias con las que suministraban los principales diarios de la capital a lo largo de la construcción de estos locales y especialmente tras celebrarse la función inaugural.

Según su importancia los teatros solían dividirse en tres categorías:aquellos que durante todo el año representaban obras dramáticas,los consagrados total o parcialmente al género musical y por último los modestos, o "de a real",que para subsistir tenían que alternar las representaciones con funciones de autómatas o de física recreativa. También de estos locales hay datos en los citados archivos, y valga citar los teatros-café de las calles de Garcilaso número 5 y Fuencarral 2o y entre los de "autómatas" y "cuadros vivos" los de la Costanilla de San Pedro(1850) y calle de la Luna número 11(1855).

Prueba del interés que algunos particulares tuvieron entre los años 1846 y 1852 en establecer en la Capital un teatro destinado a difundir exclusivamente obras puras francesas son las instancias e informes que han quedado. La autoridad no cedió a las presiones de todo tipo,incluída alguna carta particular enviada por la duquesa de Montpensier a la Reina,y se negó la instalación de ese tipo de locales.

Uno de los informes preceptivos,el de don José María Vega al visitar el Teatro Eslava durante su construcción,sirvió de base al <u>Reglamento para la construcción e instalación de salas de reunión y de espectaculos publicos</u>, del año 1874. Trataron los delegados de evitar en lo posible el que aquí se repitiera los incendios que venían sudediéndose en los teatros europeos,pero a pesar de las medidas preventivas como mangas de riego,muros medianeros más altos, buena ventilación,etc,algunos de los aquí estudiados como el Romea y el Variedades fueron pasto de las llamas.

La decisión de alzar un teatro fue resultado unas veces de la iniciativa particular,generalmente el propietario del solar o el arrendatario,y otras acuerdo de una sociedad ya existente,o constituída para tal finalidad.

Unas estadisticas,formadas por órden del Alcalde,permiten conocer la capacidad y número de representaciones de los diferentes salones.(1)

Lasnoticias anteriores pueden completarse con las ofrecidas por la Gaceta de Madrid el 12 de noviembre de 1862.

TITULO	Género	Categoría	Cabida	Dueño
Real	Lírico.	1.ª	2.052	Estado.
Zarzuela	»	1.ª	1.900	Particular.
Circo	»	1.ª	1.800	Particular.
Príncipe	Dramático.	1.ª	1.000	Común de vecinos.
Novedades	»	2.ª	1.500	Particular.
Variedades	»	2.ª	813	Particular.
Lope de Vega	»	3.ª	450	Particular.
Buenavista	Expos. nacimientos y corridas de toros y novillos.	3.ª	300	Particular.

(1) Archivo de Villa.Secretaría. 6-63-17,12,23

NOMBRE	Localidades	NUMERO Y CLASE DE FUNCIONES								
		DRAMAS			OPERA			ZARZUELA		
		1862	1864	1865	1862	1864	1865	1862	1864	1865
Real	1.726	—	—	—	170	134	126	—	—	—
Príncipe	1.137	328	117	258	—	—	—	—	—	—
Jovellanos	1.746	—	19	89	—	—	—	339	225	241
Circo Lírico	1.896	—	43	—	—	—	—	131	227	141
Lope de Vega	568	35	144	—	—	—	—	—	—	—
Variedades	697	246	255	139	—	—	—	—	—	—
Novedades	1.466	198	114	153	—	—	—	—	—	—
Buenavista	299	42	—	—	—	—	—	—	—	—
Campos Elíseos	2.763	—	—	—	—	—	54	—	—	—

TEATRO DE VARIEDADES

El año 1844 don Vicente Yrigoyen solicitaba licencia del corregidor para efectuar representaciones dramáticas en su local de la calle de la Magdalena, número 40,que hasta entonces había servido como juego de pelota.Eran directores de la campañía dramática don Vicente Castroverde y el trágico don Nicanor Puchol.

A finales de 1849 el establecimiento había quedado pequeño y según su propietario de entonces,son José Arpa,poco digno de la capital "particularmente desde que la concurrencia era tan distinguida",por lo que presentó un proyecto de reforma firmado por el arquitecto don Miguel García.Aprobados los planos por la Real Academia de Bellas Artes,se iniciaron las obras el 26 de enero de 1850. y se inauguró aquel mismo año.

El nuevo local con capacidad para 813 personas,tenía 697 localidades y aunque era de pequeñas dimensiones se le consideró el segundo en belleza por su bonita decoración hasta la construcción del Real.

En la función inaugural se representó la zarzuela El duende del maestro Hernando,por la compañía formada con los actores Catalina,Samaniego,Carceller y Navarro.Fue un éxito tan enorme que continuaron durante cien noches consecutivas.

Poco después la empresa pasó al señor Salas y más tarde se instalarían aquí los esposos Romea-Diéz,a los que sucedieron la pareja Arjona-Teodora.

Se dedicó este teatro al género dramático,lo que unido al hecho de que sus obras duraran mucho tiempo en cartel,le cosechó gran popularidad.

En el mes de enero de 1888 un incendio lo destruyó por completo.

(2) Archivo de Villa.Secretaría 2-79-50,53,59.- Correspondencia de España, Madrid,1888-I-29.- GARCIA MARTIN, Manual de teatros y espectáculos públicos.Madrid.Imp.Cristóbal González.1860,pag.67

TEATRO LOPE DE VEGA o de LOS BASILIOS

Las únicas noticias que tuvo la autoridad municipal a lo largo del año 1849, sobre la habilitación en teatro del antiguo convento de los Basilios de la calle del Desengaño número 10, fueron las que pudo leer en la prensa. El 2 de diciembre de 1849 el gobernador ordenó al conde González de Castejón que suspendiera unas obras para las que él no había dado autorización alguna.Respondió el interesado que representaba a la Sociedad Dramática desalojada de su antiguo local de las Vallecas por Real Orden,y que no había solicitado permiso porque en principio sólo había proyectado construir una galería,aunque reconocía que las obras se habían ido complicando tanto que había resultado al final un buen teatro. De nada valieron las órdenes del gobernador,los in-

formes negativos de los arquitectos municipales ni las censuras de gran parte de la prensa.En los últimos días del año,González de Castejón presentaba una solicitud,acompañada de certificados de arquitectos que se responsabilizaban de las perfectas condiciones del local,para que el teatro en caso de no ser declarado de "número",fuera considerado al menos "supernumerario" de la Comedia.No consiguió ninguno de los dos títulos y quedaría,al menos oficialmente,entre los de tercer órden.

El local estaba adornado con gusto y sencillez,tenía capacidad para 568 personas y en el piso bajó se habilitó un gran salón donde se mostraban al público las nuevas máquinas de polioramas con paisajes,poblaciones y edificios famosos sacados al daguerrotipo.

Al parecer fue el hecho de que el teatro se hallara en uno de los barrios más poblados de Madrid y que además carecía de salas de espectáculos,lo que motivó enfrentamientos y rencillas con las autoridades municipales y Academia de Bellas Artes.

Las obras elegidas para la inauguración se titulaban: Los amigos íntimos, que había sido escrita por uno de los miembros de la Sociedad Dramática y Un artista,drama en un acto.

(3) Archivo Histórico Nacional,Consejos Leg. 11.416,num.110

TEATRO DE LA ZARZUELA

La sociedad denominada La España Musical se formó en 1847 encabezada por d don Hilarión Eslava y agrupaba a cultivadores del arte lírico como Barbieri, Gaztambide,Arrieta,Basili,Salas,etc.Patrocinó desde su fundación representaciones de zarzuelas,con tanta fortuna que pronto resultó insuficiente el teatro del Instituto de la calle de las Urosas y los siguientes a los que se fueron trasladando,en vista de lo cual se decidió el año 1856 construir un gran local dedicado exclusivamente a este género.

Firmaron el contrato en la dirección del teatro del Circo, don Luis Olona hijo,don Francisco Salas,don Joaquín Gaztambide,don Francisco Asenjo Barbieri y don Francisco de las Rivas, es decir,un poeta,un cantante,dos compositores y un socio capitalista. Este último se comprometía a construir un teatro en los solares señalados con los números 4 y 6 de la calle de Jovellanos,cubriendo los gastos de construcción. Una vez terminado el coliseo,y pasado cierto número de años durante los cuales cobraría a prorrata el capital invertido en la obra, la finca quedaría en propiedad de los otros cuatro señores firmantes.

El 6 de marzo de 1856,a las cuatro de la tarde, se colocó la primera piedra por la señorita Carmen de las Rivas,en presencia de su padre,don Francisco,y

de los señores Gaztambide,Olona,Barbieri y Salas,quienes depositaron en la caja de plomo un acta firmada por los interesados en la construcción y un número de libretos de zarzuelas en cuya composición habían intervenido todos los autores que más habían hecho por el establecimiento del género lírico español.

Para la realización de las obras se fijó el plazo de nueve meses y se contrataron 500 obreros.Apenas comenzado el trabajo se comunicó al Ayuntamiento la sustitución del arquitecto inicial señor De la Gándara por don José María Guallart y Sánchez,que presentó algunas modificaciones a la fachada del proyecto.No sentó bien a los arquitectos municipales la petición que les hizo de que inspeccionasen con frecuencia las obras y alegaron que esa misión correspondía al director.El mes de mayo se decidió variar la altura del coliseo,suprimiendo un piso de las localidades de quinto órden y disminuyendo con esto su cabida de 3.000 concurrentes a 2.500,pero mejorando la visibilidad de la sala.

La finalidad a la que se destinaba este local resultaba para algunos incomprensible y así decía La Iberia el 11 de julio:

> "Todo lo que se relaciona con el nuevo teatro de Jovellanos,destinado a la Zarzuela,adquiere en boca de ciertos interesados para encumbrar este género bastardo una importancia de que carece".

Entre los diferentes proyectos presentados para las pinturas del techo se eligieron los de don Manuel Castellanos que en cuatro cuadros alegóricos representaba la Historia de la Música,la Poesía coronando a la Comedia y a la Tragedia, España coronando a la Zarzuela y la Fama con sus genios preferidos,Se embellecía con adornos de estilo renacimiento realizados por Francisco Tomé.Al empapelarse las paredes de la sala en color verde mar las pinturas desmerecieron bastante. La araña se construyó en París,era de bujías y distinta a todas las de la capital,con adornos dorados y "semejante a las que se ven en los teatros extranjeros más modernos". Las butacas,realizadas según el diseño de Martinez, tapicero de la calle de Alcalá,iban forradas de terciopelo y dejaban un lugar para colocar el sombrero del espectador.

A pesar de los sinsabores y problemas surgidos con la Academia de San Fernando,pudo fijarse la fecha de inauguración para el 10 de octubre de 1856, coincidiendo con el cumpleaño de la Reina,cuya presencia se esperaba.

Los autores se disputaban el honor de estrenar alguna de sus composiciones a la vez que el teatro y al final el programa para el día de apertura fue el siguiente:

1. Sinfonía de don Ramón Carnicer,escrita para "El barbero de Sevilla"
2. Cantata,compuesta expresamente por don Antonio Hurtado y Arrieta.
3. Sinfonía pot-pourri del señor Barbieri,hilvanada con los cantos más populares de la zarzuela.
4. Alegoría titulada La Zarzuela,de Arrieta,Barbieri y Gaztambide,con algunos trozos tomados de Rossini.

La orquesta del teatro y la banda militar del regimiento de Infantería del Príncipe fueron dirigidas por don Joaquín Gaztambide.

Se contrató para formar compañía a las famosas tiples Carolina di Franco,Amalia Ramírez y Adelaida Latorre,con Francisco de Salas que tambien era director artístico,el tenor cómico Vicente Caltañazor,José Font,Ramón Cubero,Becerra y Calvet.Eran directores de la orquesta Gaztambide y Oudrid.

El estreno fue brillante,acudiendo la mejor sociedad de la Corte,pero con el contratiempo de la ausencia de la Reina que no pudo asistir por celebrarse en P lacio un besamanos seguido de baile.

Se elogió especialmente el magnífico telón de boca,las decoraciones pintadas y la iluminación,todo lo que le hacía "muy superior a todos los de la Corte,después del regio coliseo".

(4) Archivo de Villa.Secretaría 4-193-42.-La Nación,Madrid 1856-III-12,IV-15, V-25.-La Iberia,Madrid 1856-IX-5

TEATRO DE NOVEDADES

El solar en que se levantó este coliseo había sido antes cuartel de caballería,almacén y circo ecuestre. Una sociedad de capitalistas y comerciantes inició en 1857 las obras de un local con capacidad para 1.500 personas.

Se componía de una platea con 17 filas y 396 butacas forradas de terciopelo de Utrech.Además de los de la platea,tres órdenes de palcos de cinco plazas,decorados con ligeras barandillas de hierro,que permitían a las señoras lucir "desde el pie hasta el tocado",novedad ésta que no gustó al elemento femenino por lo que hubo que cubrirlas también en terciopelo carmesí igual que el fondo de la sala. En el exterior del palco real aparecían bordadas las armas reales en oro y a realce y su interior ofrecía toda clase de comodidades.El telón de terciopelo carmesí con cenefa de oro iba cuajado de estrellas del mismo metal.

La inauguración se efectuó el 14 de diciembre de 1857,y los vecinos"dando una prueba insigne de espíritu monárquico",adornaron sus balcones con colgaduras e iluminaron tanto la calle de Toledo como la plaza de la Cebada,saludando a los monarcas a su paso cuando se dirigieron a inaugurarlo.

Como era habitual las frases elogiosas abundaron en la prensa de los días posteriores,pero algún tiempo después se comentaba ya que el local era irregular, con pasillos excesivamente estrechos por un lado y anchos por el opuesto.

La compañía estaba dirigida por don José Valero y la integraban las actrices María Rodriguez,Cayron,Menéndez,Calvo,María Cruz,Mur y Bedía y los actores José Calvo,Zamora,Elías Aguirre,Pérez,Bermonet,Calisto Boldun,Coria,Hernández y Martínez.

La realidad fue que al estar el teatro separado del centro de la ciudad no pudieron sostenerse grandes compañías por lo que en los intermedios de las obras actuaban acróbatas. Muestra de las dificultades económicas por que pasaron sus propietarios es la petición hecha por los herederos de don Pedro Sánchez Blan-

co para continuar con la iluminación de gas,a pesar de lo prescrito por el Ayunta miento.

XII-15

(5) Archivo de Villa.Secretaría 7-372-15.-La Epoca,Madrid 1857-VIII-3o,IX-11,14 .- La Discusión,Madrid 1857-VIII-29.-GARCIA MARTIN,loc.cit,pag.49.-Guía y plano de Madrid,Madrid,1883,pag.134

TEATRO ROSSINI

El 20 de junio de 1864 se inauguraba,formando parte del conjunto recreativo de los Campos Elíseos,este teatro de verano.Situado al principio de la calle de Velázquez,entre jardines alumbrados con elegantes faroles de gas y otros de colores suspendidos de cuerdas a lo largo de las calles de árboles,rodeado de pequeñas rías,casas de baños y merenderos.

Tenía el teatro planta cuadrilonga de grandes proporciones pero con un escenario pequeño.En el centro de la sala había una bonita fuente de mármol con juegos de agua que servía de adorno y contribuía a refrescar la atmósfera en las noches de verano; en la explanada del piso principal que miraba al jardín se habían colocado bustos de personajes célebres y todo se iluminaba con cuatro lucernas en las esquinas.

Rossini había aceptado el que se le dedicara el local, a través de una amable carta enviada a la empresa y por ello su nombre sobresalía encima del telón de boca.

El día de la apertura autobuses especiales trasladaron desde la Puerta del Sol por un real a todos aquellos que no podían desplazarse en coche y hubo que habilitar mangas de riego para evitar el polvo que levantaba el intenso tráfico.

Se formaron dos compañías,una de baile que tuvo poco éxito y otra de ópera dirigida por el maestro Barbieri que percibía un sueldo de mil duros por su trabajo. Contrató a las señoras Tedesco,Poch,Beddaci y Garulli y a los cantantes Mongini y Tamberlik que costaban a la empresa 2.500 francos por actuación,y a Aldighieri, Vialetti y Cornado.

La crítica fue muy favorable a las nuevas instalaciones aunque hizo notar que el suelo del salón tenía poca inclinación y desde las últimas filas no permitía ver el escenario con comodidad.Propuso además que los números de baile se suprimieran pues el público madrileño se aburría con las pantomimas de varios actos.

(6) La Esperanza,Madrid 1864-VI-27.-La Democracia,Madrid 1864-IV-20,V-8

TEATRO de LA SIMPATICA ESMERALDA

El día 4 de septiembre de 1867 el Gobernador de la provincia había autorizado a a don Andrés Leonarte,presidente del teatro "La simpática Esmeralda" para que funcionase como "de sociedad". El local se hallaba en la calle de las Aguas número 9 y las obras, aprobadas por los arquitectos municipales, ~~habían estado dirigidas por don Juan Antonio Peyronet~~.

Pocos días después de permitirse su funcionamientos privado lo arrendó don Antonio Sanchez,quien solicitó del Ayuntamiento licencia para abrirlo al público y dar

en él funciones dramáticas,líricas y "coreográficas",para locual tenía ya completa una compañía comico-lírica.

(7) Archivo Histórico Nacional.Consejos.Leg.11388,num.160

En su informe el arquitecto de la Academia de Bellas Artes lo describía como un salón rectangular,situado en la planta principal,con 25 filas de butacas de seis asientos,doce a la derecha y trece a la izquierda y en la parte de atrás un escaño corrido con otros trece asientos; luego en alto una pequeña galería distribuida en 61 asientos antepechados y 52 en la parte de atrás para entrada general.Con capacidad total en 11 metros de longitud por 5'50 de latitud para 276 personas. El escenario constaba de un tablado sobre puentes y pies derechos, a su derecha cuatro habitaciones independientes para vestuarios con gabinete para los artistas. Visto todo lo cual Juan Antonio Peyronnet dio su conformidad el 23 de aquel mismo mes de septiembre.

(7) Archivo Histórico Nacional.Consejos.Leg.11388,num.160

TEATRO DE LA BOLSA

Eran sus gerentes D.Juan Recio y Castro,director de la Sociedad dramática"La Infantil" y don José Abuín y Torres.Se proponían en este local de la calle Carretas número 14 dar funciones para los niños de su sociedad en las tardes de los domingos.Durante el resto de la semana y domingos por la noche un grupo de"conocidos actores" representaba obras destinadas a los mayores.

(8) Archivo Histórico Nacional.Consejos.Leg.11388-num.161

TEATRO DEL RECREO

Ocupó el lugar del antiguo cefé del mismo nombre en la calle de la Flor Baja número 1,a partir de 1867.Eran sus gerentes don Francisco Pastor y don Juan Villalobos y su propósito el celebrar funciones dramáticas.Conseguida la licencia se inauguró el 25 de diciembre de 1867 y en la realidad lo utilizaron compañías de aficionados de vez en cuando,estando cerrado el resto del tiempo.

(9) ARCHIvo Histórico Nacional.Consejos.Leg.11388,num.164

TEATRO ESLAVA

El 9 de marzo de 1870 había solicitado don Bonifacio Eslava,pariente del famoso músico,permiso del Ayuntamiento para edificar un local destinado a depósito,montura,audición de pianos y calcografía de su casa musical,en el solar de su propiedad situado en el pasadizo de San Ginés,número 3.

El proyecto iba firmado por don Bruno Fernández de los Ronderos,arquitecto de San Fernando,que en una extensión de 303 metros cuadrados levantaría tres plantas. Cuando en el mes de agosto de 1871 lo visitó el arquitecto municipal para otorgar el permiso de apertura se encontró con la sorpresa de que el local "parecía constituir un teatro para unos mil asientos". Y como las licencias de funcionamiento de salas de espectáculos correspondían entondes al Gobernador intentó delegar en

aquel,pero ante la insistencia del propietario hizo un informe gracias al cual se redactaría luego el Reglamento con las normas que habían de cumplir esta clase de locales.

Aunque los defectos hallados por el delegado municipal no se repararon hasta el mes de diciembre,la inauguración se efectuó el 31 de septiembre.

Levantado para conciertos,en su planta baja se construyó un café,el Granada. El salón constaba de dos pisos a los cuales se subía por dos cómodas y elegantes escaleras,bien desde el café,o por la puerta de entrada independiente de aquel.Su planta era cuadrilonga,con capacidad para 374 butacas de rejilla en la platea,12 palcos para seis personas en cada piso y 672 asientos de gradas en la platea y principal,lo que suponía una cabida de 1.200 personas aproximadamente.

El techo,decorado por el señor Vallejo,tenía retratos de Mozart y Beethoven en el frente principal sobre el palco escénico,y a los lados otros de Listz, Chopin,Mendelssohn,etc.El mismo artista realizó la lámina del frontis,titulada El sueño de Beethoven,obra muy notable y que se conservó en las sucesivas reformas del local. El telón de boca,también muy elogiado,se debía a los señores Fery y Busatto;los adornos dorados sobre cartón piedra en fondo blanco eran de López y Viviani,mientras que había realizado los decorados el pintor escenógrafo Antonio Bielsa.

El propósito del señor Eslava era desarrollar el gusto por la música clásica como venía haciéndose en los conciertos del Circo de Madrid y en los Jardines del Buen Retiro.Su céntrica situación efracía grandes ventajas respecto a otros locales de conciertos y el hecho de estar cubierto en las épocas de lluvia.

En el plano artístico además de la colaboración de renombrados pianistas se contaba con una compañía en verso que actuaría en los descandos de aquellos.

La inauguración se hizo el 31 de septiembre de 1870,con lucernas provisionales al no haber llegado de Alemania los aparatos pedidos.

Aquella noche se obsequió a los asistentes con abundantes refrescos de todas clases servidos por el dueño del café Granada.

El programa fue el siguiente:

Primera parte. 1.Sinfonía de Reymond,interpretada por artistas de la Sociedad de Conciertos,dirigidos por Rafael Thomas.-2.Como el pez en el agua (escena de la vida íntima),representada por la señora Lorente y el señor Cruz.-3.Sonata patética de Beethoven,por los señores Zabalza y Mendizabal.-4.Andante,del cuarteto en re,obra 76 de Haydn,por la Sociedad de Conciertos.

Segunda parte. 1.Duo concertante sobre motivos de Mozart,por los señores Compta y Zabalza.-2.No siempre lo bueno es bueno,pieza en un acto,representada por las señoras Llorente y Herrera,y los señores Sánchez,Montenegro,Mesejo y Arroyo.-3. Gran galop de concierto de Zabalza,por el autor.-4.Ave María de Gounod,por la Sociedad de Conciertos.

El público aplaudió calurosamente y la inauguración resultó brillante.Sólo dos

inconvenientes se advirtieron,el que desde algunas localidades no se viera la escena y un excesivo calor,debido sin duda a las cocinas del café,que en invierno se convertiría en una ventaja.

(10) Archivo de Villa.Secretaría 5-51-7

TEATRO ROMEA

El propósito de don José Lázaro,propietario del solar de la calle de la Colegiata número 3,al presentar la solicitud de permiso para edificar un teatro,fue el honrar la memoria del gran actor Julian Romea. Los planos iban firmados por el arquitecto don Francisco Verea así como la memoria explicativa de la obra que consistía en un café en la planta baja y luego piso principal,entresuelo y superior,sobre un solar de 3.027 pies.

La fachada del teatro tenía un zócalo de cantería de 1.10 metros de altura y el resto de fábrica de ladrillo revocada y decorada,rematando en una cubierta de teja plana.Tres espaciosas puertas daban acceso a un pequeño vestíbulo que facilitaba las corrientes de aire y daba luz al escenario. Se entraba luego en la sala con planta en forma de herradura y once filas de butacas de rejilla, un entresuelo y piso superior con palcos laterales y anfiteatro. La capacidad total era de 500 espectadores.

En el interior la decoración se cuidó con esmero.Los antepechos de los tres órdenes de galerías,pintados en blanco con filetes dorados,tenían al fondo elegantes y variadas molduras,mientras que las galerías estaban sostenidas por esbeltas columnas blancas de capitales corintios.Los muros de la sala iban pintados al óleo de color porcelana mate y el techo,compuesto de bastidores de lienzo,al óleo. Encima del palco escénico iba un medallón con el retrato de medio cuerpo de don Julián Romea,adornado con una bonita orla,en cuya parte supeior se leía "Gloria al arte", y en la inferior "Don Julian Romea". La iluminación del salón se hizo con candelabros de tres mecheros de gas situados en los antepechos de los palcos. La ventilación se organizó a base de taladros en las paredes,montantes,tragaluces y ventanillas.

El proyecto presentado para la construcción de este teatro fue el único que mereció elogios de la Corporación municipal,que reconoció que se había sacado el máximo partido posible de tan escaso terreno.

La inauguración se efectuó el 5 de febrero de 1873 y se representó en aquella ocasión la comedia Jugar por tabla,adapatada del francés por varios autores,una Loa dedicada a Romea y como colofón se leyeron varias poesías.

La opinión general consideró "lindísimo" el pequeño local y se le pronosticó buena fortuna.

(11)Archivo de Villa.Secretaría. 5-102-39.-El Imparcial,Madrid,1873-I-24

TEATRO DE LA TRAVESIA DE LUZON

El propietario del local situado en la Travesía de Luzón,número 11,trató de conseguir que su amitad con el delegado del Ayuntamiento le sirviera para suavizar los requisitos que se precisaban cumplir para abrir un teatro.No le valió el intento porque aunque a una primera tarjeta que comenzaba "Querido Pepe" acompañaba el permiso para abrir una ventana, le siguió a continuación la negativa a una obra que el arquitecto municipal sospechaba que serviría para hacer un teatro.

El 1 de noviembre de 1874 inauguraba don José de Baños el pequeño salón,y al no contar con la oportuna licencia se vió obligado a clausurarlo por órden del gobernador hasta el 21 de diciembre de aquel mismo año.

El piso superior de la finca estaba destinado a viviendas particulares.En el vestíbulo del teatro había un despacho de billetes,puestos con agua,flores, etc. La sala tenía butacas,platea y una galería que comunicaba mediante una escalera al testero con el anfiteatro. La ventilación se había conseguido gracias a seis ventanas,cuatro de las cuales daban a la Travesía y dos al lado opuesto.

(12)Archivo de Villa.Secretaría 5-482-17

TEATRO DE LA COMEDIA

Don Silverio López de Larrainza era el dueño del solar de la calle del Príncipe,número 14,que tenía una extensión de 10.550 pies,de los cuales pensaba destinar aproximadamente 8.500 al nuevo teatro.Contrató para ello a uno de los principales arquitectos de la Corte,Agustín Ortíz de Villajos,que había dirigidos las obras de la madrileña iglesia del Buen Suceso.

Es curioso que de todos los expedientes conservados con los royectos de construcción de teatros fuera precisamente éste,que se debía a una personalidad,el que tropezó con más problemas antes de conseguir la licencia de los arquitectos municipales.Cinco veces tuvo que modificar los planos iniciales e incluso la concesión del permiso de apertura habu de retrasarse un mes por no haber cumplido los requisitos necesarios.

El teatro tenía planta baja,principal y otros dos pisos encima.Además del ingreso principal,que se efectuaría por la calle del Príncipe,había otro de uso exclusivo del escenario por la calle de la Gorguera,número 9,donde se instalaron los contadores de gas que iluminaban la sala,escenario y cuartos de actores.

Dos grandes puertas en la calle del Príncipe daban acceso al vestíbulo del teatro,que tenía en sus muros laterales los despachos de billetes.Unas columnas con esculturas de bronce a sus lados representando negros y candelabros,decoraban el ingreso a dos saloncitos con ricas arañas de bronce dorado y techos pintados.A continuación,un patio cubierto con claraboya de cristales rayados,tenía

lateralmente otros dos vestíbulos contiguos al salón.El de la derecha,próximo al café,permitía al tener éste puerta independiente la entrada directa.Una galería,separada de los vestíbulos por elegantes columnas de hierro decorado y arcos adintelados,circunvalaba el teatro. Las escaleras que facilitaban la subida a los tres pisos de palcos medían 1,70 metros de anchura por lo que resultaban bastante amplias;la estructura de los epldaños era de hierro,aunque los escalones y descansillos se forraron finalmente de madera,a pesar de las quejas de la autoridad.Dos salones de desahogo en cada piso rodeaban la sala.

La planta de la sala causaba una grata impresión al entrar debido a la herradura que describía su planta.Medía transversalmente 13 metros de anchura con un eje longitudinal de 14,50 metros y capacidad para 1.035 espectadores.

La embocadura,bastante original,formaba un rico marco de madera dorada y plateada con decoración árabe,que era el estilo seguido en versión moderna, en todo el teatro. En los lados superiores se veían unas columnitas cuya cornisa servía de apoyo al arco de la embocadura y un gran medallón se destacaba en la parte central con las iniciales T.C. sobre un círculo rojo. El telón, muy elogiado,se debía a don José Vallejo,y representaba el Templo de la Inmortalidad, con un pórtico jónico griego que rodeaba su estatua,alrededor de la cual figuraban agrupados los principales poetas y artistas dramáticos españoles.

La pintura del techo formaba una serie de pechinas árabes o bovedillas de estalactitas y unos geniecillos resaltaban sobre el fondo azul transparente que representaba el cielo.El esquife o bovedilla que enlazaba los muros del salón con el techo estaba ricamente adornado y tenía doce ventiladores entre sus calados dibujos.

Doce palcos por piso,seis a cada lado,sumaban un total de cuarenta y ocho, cada uno con seis asientos aunque podían albergar a ocho personas.Los tabiques divisorios tenían un arquito árabe y los antepechos en hierro calado,decorados en tonos dorado y blanco.Ofrecían la novedad del material empleado y la doble ventaja de resultar más económicos que los de madera y más seguros en caso de incendio.

Las butacas iban tapizadas en terciopelo carmesí,con asientos de corredera, que podían salir cerca de un decímetro,con lo que el espectador se sentaba comodamente.El piso de la sala,de madera,podía girar en poco tiempo sobre el diámetro,bajarse por el sitio más alto y subir hacia la orquesta,quedando todo horizontal y nivelado con el escenario. Esta maquinaria fue ideada por el señor Picoli,así como los mecanismos que tenían los tres pisos subterráneos del escenario y un regulador de todas las luces del teatro que permitía rebajar a la mitad la intensidad del gas y podía apagar inmediatamente todo el alumbrado.Este sistema de iluminación por gas continuaba aún en 1888,fecha

en que los vecinos de las casas colindantes solicitaron al Ayuntamiento que prohibiera el funcionamiento de una máquina nueva productora de luz eléctrica,porque el ruido era insoportable y originaba unas trepidaciones en sus fincas "como de terremoto".

La compañía formada para el estreno era realmente brillante y Emilio Mario apareció desde el primer momento unido al teatro como director artístico.Gran admirador de Bretón,Moratín,Lope,Calderón,etc. hizo que se representaran sus obras y él daría aquí la oportunidad de debutar como autor dramático a Jacinto Benavente con El nido ajeno. Trabajaban en este teatro cuando se inauguró:

Actrices. Emilia Ballesteros,Carmen Calmerino,Dolores Fernández,Carmen Genovés, Amparo Galindo,Soledad Morera,Faustina Nieto,Emilia Sanz,Balbina Valverde y Rosa Zárate.

Actores.Elías Aguirre,Mariano Ballesteros,Vicente Belmonte,Isidoro Bardo,José Lara,Emilio Mario,Enrique Sánchez de León,Fernando Viñas,Fermín Valle y Ricardo Zamacois.

La inauguración se hizo el 18 de septiembre de 1875,destinando la empresa los beneficios de aquella noche a la Benficencia.Asistieron el rey Alfonso XII y la Princesa de Asturias,acompañados de la sociedad más distinguida de la Corte.

El programa fue el siguiente: El espejo de cuerpo entero,comedia en un acto original de Diego Luque.-Loa.-Me voy de Madrid,comedia en tres actos de Bretón de los Herreros.-Baile.

La prensa consideró que no era buen comienzo el iniciar la vida teatral con dos obras tan malas,pero en cambio fue unánime al calificar de "lujoso" el nuevo local y destacar su comodidad,aunque algunos censuraron el exceso de "afeites".

La larga vida de este teatro,que ha llegado a nuestros días,no ha respondido a los pronósticos negativos hechos en su fundación por quienes no comprendían la necesidad de destinar un local tan elegante a un género popular y con el sistema de funciones por horas que atraía a un público "trashumante y nómada".

(13)Archivo de Villa.Secretaría.5-268-5, 7-372-13.-Martínez Olmedilla,Augusto. Los teatros de Madrid.Madrid.1947,pag.204

TEATRO LARA

El propietario del solar de la calle de San Roque,número 10,don Candido Lara, decidió en los primeros meses de 1879 contruir un teatro con su nombre. Aunque en principio el proyecto no parecía muy rentable al tratarse de un lugar situado entonces en un extremo de la capital,se advirtió pronto el sentido comercial de este empresario,que había comenzado como carnicero y había conseguido sus

Primeros millones como proveedor del ejército durante la segunda guerra carlista.

Los planos remitidos al Ayuntamiento el 29 de marzo de 1879 iban firmados por don Carlos Velasco y no sabemos el motivo por el que los periódicos de entonces atribuyeron en sus informaciones la obra al arquitecto Ortíz de Villajos,autor del de la Comedia.

El teatro tenía acceso por una casa,también propiedad del señor Lara,que se estaba construyendo en la Corredera Baja de San Pablo.Aprovechando la diferencia de nivel entre la Corredera y San Roque se proyectaba la platea de la planta principal,lo que permitíría la entrada tambien por la primera calle.

En la planta baja había un espacioso local destinado a café con tres escaleras,dos de acceso al salón y otra al foso del escenario,que tuvieron que modificarse tras la inspección del delegado municipal,ya que su forma de abanico podía originar accidentes y dificultaba la circulación rápida del público.

Dos farolas,construídas según el nuevo sistema de París,iluminaban las dos puertas que daban acceso al interior.Atravesando un ancho vestíbulo y una larguísima escalera se llegaba a la sala por el lado izquierdo,onde había cuatro columnas en lugar de puertas.Resultaba bastante molesto el hecho de que la entrada huviera que efectuarse por un solo lugar.

La sala recordaba por su distribución a la de la Comedia.Tenía como aquella tres pisos con palcos en todos ellos,si bien en los dos últimos sólo a los lados.En la platea había unicamente butacas,muchas de las cuales quedaban debajo de los palcos del piso superior por lo que los extremos de las filas quedaban oscuros. Los anfiteatros se hallaban situados en el centro y en el piso principal existía un salón de descanso o fumadero que daba acceso a la contaduría y a los palcos.

Las cubiertas del edificio eran de teja plana,con claraboyas de cristal.La fachada,sencilla y bonita,no gusto sin embargo a algún periodista que censuró la moda medrileña de encerrar los teatros en casas de vecindad.Años después,en 1899,el Ayuntamiento obligaría a los propietarios a tomar precausiones especiales contra posibles incendios,precisamente por estar en el centro de una manzana y rodeado de medianerías.

La decoración interior del local siguió el estilo neogreco y fue dirigida por don Julio Bulumburu.Los antepechos de los palcos eran de hierro calado, formando grecas de color plomizo claro y oro;el papel de las paredes,en tono rojo,llevaba encima estrellas doradas. El techo figuraba un cielo con ángeles y nubes; el telón,pintado por el señor Contreras era bastante parecido al del teatro Apolo con alegorías.

Veintitrés candelabros dorados suministraban luz al salón,gracias a seis bombas instaladas en los palcos entresuelos,anfiteatro y última galería res-

"comedia casera",para un público de pequeños burgueses,con precios asequibles a todos los bolsillos y funciones por horas.

Integraba la compañía:

Actrices.Balbina Valverde,Dolores Abril,Amalia Fernández Lozano,Matilde Rodríguez,Clementina Aristoy,Concepción Muñoz,Petrocinio Ferreti,Emilia García Bueno, Inés Morales.Victoria Muñoz,María Charcés y Dolores Fernández y Gonzáles.

Actores. Eduardo Pérez Cachet,Pedro Ruíz de Arana,Ricardo Lirón,Manuel López Estero,Alfredo Cruz,Enrique Royo,Manuel Giorfo,Manuel Barreal y Ricardo Manso. Dirigían y actuaban al tiempo Julian Romea y Antonio Riquelme.

La inauguración se efectuó el 4 de septiembre de 1880,con la asistencia de la Princesa de Asturias que estrenó el palco destinado a la familia real.Los fondos de aquella función se destinaron a baneficio de los pobres de los distritos de Universidad y Centro. Componían el programa:La ocasión la pintan calva,pieza arreglada del francés,y Un novio a pedir de boca,comedia en tres actos como tributo a la memoria de Bret'on de los Herreros.

Los críticos juzgaron negativamente la actuación de la compañía aquella noche porque "se había dejado arrastrar por las exageraciones que predominanban entre los de su género en Francia" y tan solo elogiaron a Balbina Valverde y Antonio Riquelme.

El local fue del agrado del público y por su bonita decoración y pequeño tamaño pronto se le conoci'o como "la bombonera de don Cándido".

(14) Archivo de Villa.Secretaría 5-468-88.-Martínez Olmedilla,loc.cit,pag.275 .- La Iberia,Madrid,1880-IX-4.- El Imparcial,Madrid,1880-IX-4

TEATRO DE RECOLETOS

Don Antonio Croselles era propietario de un solar en la calle de Olózaga,número 6, y el año 1880 decidió edificar en él un teatro semejante al que la duquesa de Medina de las Torres tenía en el Paseo de Recoletos.Presentó varias instancias al Ayuntamiento,solicitando permiso para elevar una "elegante" valla de madera y un decorado "que imitaría un chalet suizo con un trofeo de la Comedia y la Música en la parte superior",pintados al óleo.El Municipio demoró la concesión de la licencia varias veces por el riesgo de incendio,la fealdad del local y el retraso que supondría en la edificación del solar.A esta negativa se unió la de los vecinos y la de los propietarios de los otros teatros de verano de la capital por la posible competencia.

Tanto se alargaron los trámites que el señor Croselles terminó sus obras e incluso contrató a una compañía de zarzuela con artistas conocidos pero el permiso no llegó.Puso pleito entonces el propietario al Ayuntamiento y logró que el Juzgado dictara a su favor en diciembre de 1882,obligando a que se le indemnizara con 1.308 pesetas.

El teatro se inauguró finalmente el 10 de junio de 1882 y se dedicó desde un principio al género cómico,con funciones por horas.

Dos años después,en 1884,pasó a manos de don Eusebio Mata y García,que decidió convertirlo en permanente,aunque siguiera explotándose sólo en verano.Presentó para tal efecto los correspondientes planos al Ayuntamiento firmados por el arquitecto José Aspiunza,según los cuales tendría planta baja, principal,segundo o galería y cubierta con un techo de lona movible o corredizo para mayor ventilación.

En este local se estrenarías entre otras obras famosas Los bandos de Villafrita y La madre del cordero.

(15) Archivo de Villa.Secretaría. 9-349-71.- La Iberia,1880-VII-31

TEATRO FELIPE

La circunstancia de que en los Jardines del Buen Retiro no existiera un lugar cerrado donde guarecerse en caso de lluvia o tormenta y el hecho de que estuviera prohibido edificar en su interior,llevó a su arrendatario,don Antonio Rodríguez Arango en 1884, a levantar en su parte exterior un teatro para proporcionar a las clases menos acomodadas un espectáculo agradable,culto y sobre todo,económico. Estaba situado a la derecha de la puerta principal, cerca de la verja y junto a la fuente del Viaje de Cibeles.

Su decoración era de gran sencillez,predominando el color blanco lo que le ~~xxxx~~ hacía resultar muy alegre. De una solo planta y entresuelo,con 27 filas de butacas,paseo general,palcos de entresuelo y galerías.El telón de boca era una alegoría con retratos de Echegaray,Ducazcal,Vico,Valero,Calvo, Arrieta,etc.

Los actores eran casi en su totalidad los del teatro de Variedades más el matrimonio José Portes-Torrecilla.

Se le consideró desde su inauguración el 23 de mayo de 1885 el más importante entre los de verano. La primera noche se representó el apropósito Salir del paso,y las obras de repertorio I comici tronanti y La Calandria,que divirtieron mucho al público.

Un año después se estrenaría aquí La Gran Vía, y precisamente cuatro días más tarde el Alcalde consintió en correr con los gastos(170 pts) que suponía desplazar la Fuente de la Cibeles veinte metros en dirección a la entrada del paseo, y evitar así las molestias que producían a los asistentes al teatro el que sus alrededores estuvieran encharcados.

(16) Archivo de Villa.Secretaría. 7-246-6, 8-18-33.-MARTINEZ OLMEDILLA,loc. cit. pag.90.- SAINZ DE ROBLES,F. Los antiguos teatros de Madrid,Madrid.1952,pag. 44

TEATRO DE LA PRINCESA,actual MARIA GUERRERO

En la segunda mitad del siglo XIX,al derribarse el antiguo Circo de Price del Paseo de Recoletos y urbanizarse la zona que iba desde la estatua de Neptuno a la huerta de las Salesas, la propietaria de aquellos terrenos,duquesa de Medina de las Torres, se encontró con que poseía calles enteras y solares de gran valía.De acuerdo con su hijo,el marqués de Monasterio,determinaron dotar a aquellos bariios del teatro más bonito de Madrid y así,mientras construían su palacio en el paseo de Recoletos y se roturaba la futura calle de Marqués de la Ensenada,encargaron el proyecto a don Agustín Ortíz de Villajós,autor del teatro de la Comedia.

La iniciativa "propia de la aristocracia británica" fue considerada por algunos como un acto de heroismo "después de las inundaciones,terremotos,del cólera de las Carolinas y de los tres años de conservadores".

Diecisiete meses duró la obra y al final todas las opiniones coincidieron en calificarla de"brillante",teniendo en cuenta que costó alrededor de cinco millones de reales y sólo en dorados se invirtieron 150.ooo pesetas.

Fachada. Un vestíbulo de piedra que se elevaba hasta el piso principal y terminaba en terraza se adelantaba tres metros y medio a la fachada.Lo formaban tres arcos centrales y dos laterales,sostenidos por delgadas pilastras y un entablamento relleno de artísticos grabados al que coronaba una balaustrada.

La fachada de estilo neogreco y renacimiento con ladrillo al descubierto y piedra alternando resultaba de una gran belleza.Tenía 28 metros y nueve puertas,tres pisos y un ático,rematando todo una balaustrada de piedra.

El piso bajo lo constituía una serie de arcos que descansaban sobre pilastras.En los entrepaños,pilastras adosadas sostenían un entablamento que comprendía el piso ápico,éste formaba un cuerpo central del ancho del vestíbulo exterior. En el friso los bustos,en altor relieve de Alarcón,Tirso y Moreto.Sobre este friso un frontón con su cornisa y en él un triángulo con un escudo adornado con las iniciales M.T. enlazadas,de la duquesa de Medina de las Torres.El frontón terminaba en una antefixa representando una lira.

En la medianería de uno y otro lado de la fachada,unos pilastrones sostenían el entablamento,en cuyo friso aparecían los bustos de Lope de Rueda y Rojas,y sobre la cornisa,mascarones representando la Tragedia y la Comedia. En las enjutas del piso bajo,medallones con los nombres de Bretón,duque de Rivas,Hartzenbusch y Ventura de la Vega.El zócalo de los pilastrones de medianerías estaba adornado con los retratos de Loé y Calderón.

Interior. El vestíbulo interior medía 2o metros de largo por 5 de ancho y d daba acceso a todas las localidades.Decorado con arcos,espejos,molduras doradas,etc,respondía al gusto árabe,igual que el interior,en contraste con la fachada.

El teatro tenía gran número de galerías,una de ellas en el escenario para comunicación de la propietaria y su familia,que ir cubierta y que conducía desde el comedor de la duquesa a su palco. El el lado del público,el pasillo del piso primero con balcón en la parte que daba al vestíbulo,y más arriba otra cerrada para refugio de los espectadores de aquellas localidades, y junto a ella,la terraza o galería superior exterior del cuerpo saliente.

La sala tenía 14 metros de longitud por 14 de ancho y 13 de altura.Con 406 butacas distribuidas en 17 filas,12 plateas,21 palcos entresuelos,12 principales y 12 segundos. Había dos anfiteatros,el primero con cinco filas de asientos y el segundo con ocho,además de las delanteras. Los primeros palcos se separaban por columnitas que sostenían pequeños arcos y los antepechos de todos los pisos eran de hierro fundido con arabescos esmaltados de oro y pintura de delicados colores. Podían así las damas lucir sus vestidos: "las mujeres hermosas estarán en los palcos tan a gusto y con tanta satisfacción como las joyas de brillantes en su estuche de raso y terciopelo". El fondo de estos palcos estaba empapelado en encarnado con crucecitas doradas. Se reservó para los monarcas el primero a la derecha mirando al escenario, y llevaba a él una hermosa escalinata de mármol de tres metros de ancho.Tenía dentro un saloncito y un aseo.El situado enfrente,estaba reservado a la duquesa de Medina de las Torres

El techo era un lujoso artesonado de tracería circular y casetones concéntricos,con estrellas,colgantes,arabescos,y espejos;en el centro un rosetón circular y una araña de bronce dorado a fuego con 16 lámparas incandescentes.La sala se alumbraba además con 177 luces distribuidas en 77 aparatos.

El escenario tenía medía 16 metros de ancho por 12 de fondo desde el proscenio y su altura era de 2o metros.Los telones de boca,al fallecer Valls durante su realización,fueron terminados,el de cortina por Muriel y Limones,y el de cuadro por Busato,Bonardi,Calvo,Hernández y Muñiz.

En el subsuelo se situó el calorífero,destinado a templar el salón-vestíbulo y el antepalco de los monarcas.Falló el primer día porque los críticos se quejaron al día siguiente de la inuguración del frío y de las corrientes de aire que se filtraban por todas partes,llegando a calificar al nuevo edificio como una "Galifornia"pero helada.

El tablado de la sala era movedizo,de suerte que podía levantarse con gran facilidad hasta quedar al nivel de la escena y constituir ambos tablados un gran salón para bailes.Por esa razon,y para evitar que los "decomunales" sombreros femeinos a la moda privasen de la vista a los espectadores,el parquet de la sala estaban muy inclinado.

Llamaron,finalmente, mucho la atención los aposentos destinados a los acto-

res,que eran los más amplios,mejor distribuidos y con mejor acceso de todos los teatros de la Corte.

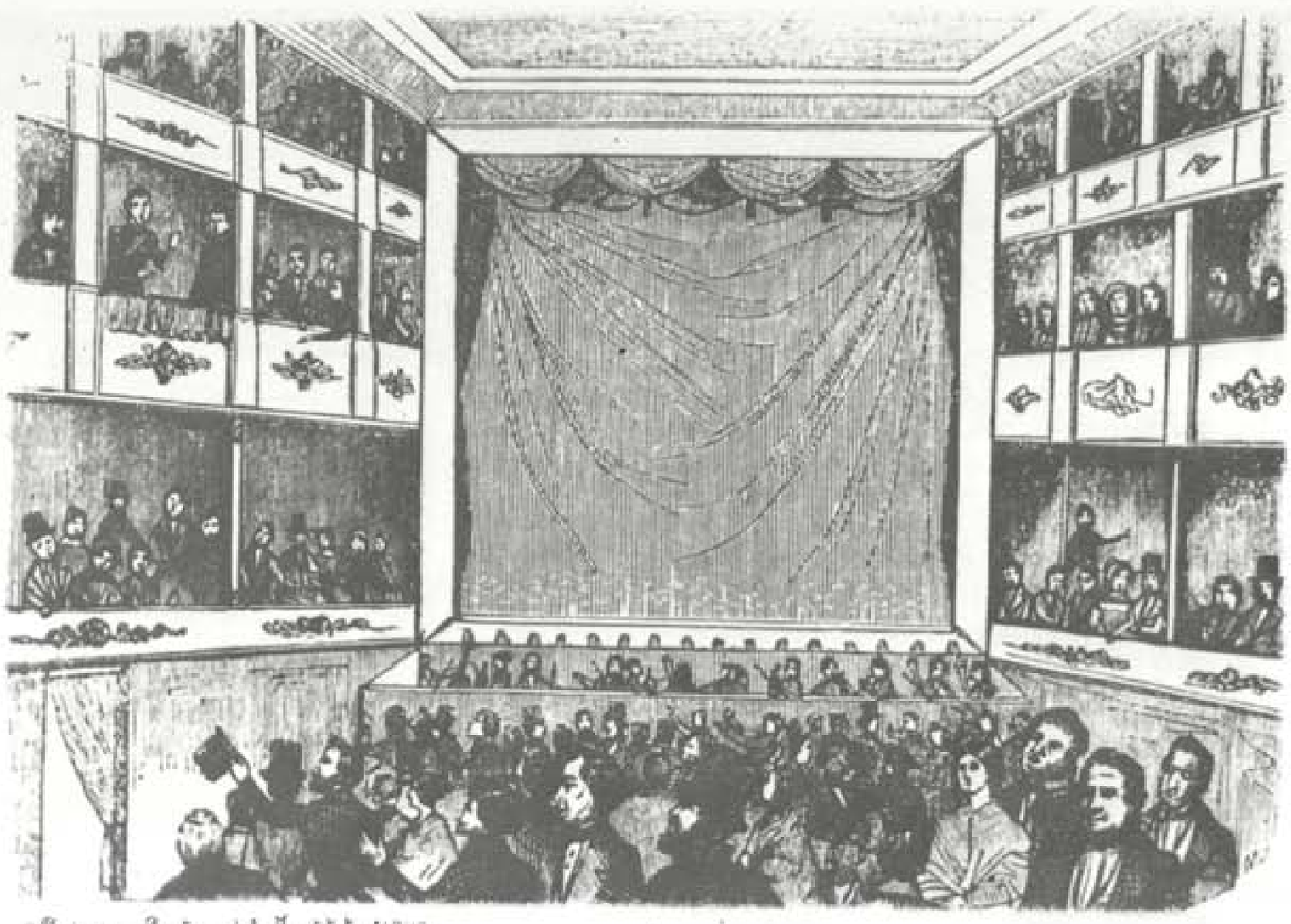
La inauguración,que se había previsto para los primeros días de octubre, hubo de retrasarse porque el director de la compañía,señor Mario,sufrió durante los ensayos un accidente por un escape de gas. Formaban la compañía:
Actrices . Adela Zapatero,Ana Comas,Angela Ortíz,Clotilde Lombía,Carlota Lamadrid,Concepción Sáez,Elisa Mendoza enorio,Isabel Gloria,Julia Martínez,Julia Villar,Javiera Caballero,María Rodríguez,María Guerrero,María del Olvido Muñoz,María Cancio,Rafaela Sala,Rita Avalos,Victorina Morales y Virginia Carriche.
Actores. Agustín Vega,Claudio Compte,Elías Aguirre,Enrique Sánchez de León, Enrique Martínez,Emilio Mario,Emilio Muzas,Francisco Pérez,Francisco Urquijo, Javier endiguchía,Jesús Gúzmán,José Cano Alarcón,Mariano Gutierres,Mariano de la Hoz,Miguel Cepillo,Ramón Rosell, icardo Delgado,Salustiano Vega y Saturnino González.

Siguiendo su costumbre ,Mario pensó inaugurar la temporada y el teatro honrando la memoria de Bretón de los Herreros,poniendo en escena Muérete y verás y para fín de fiesta una obra nueva de Tomás Luceño titulada El Corral de las Comedias.

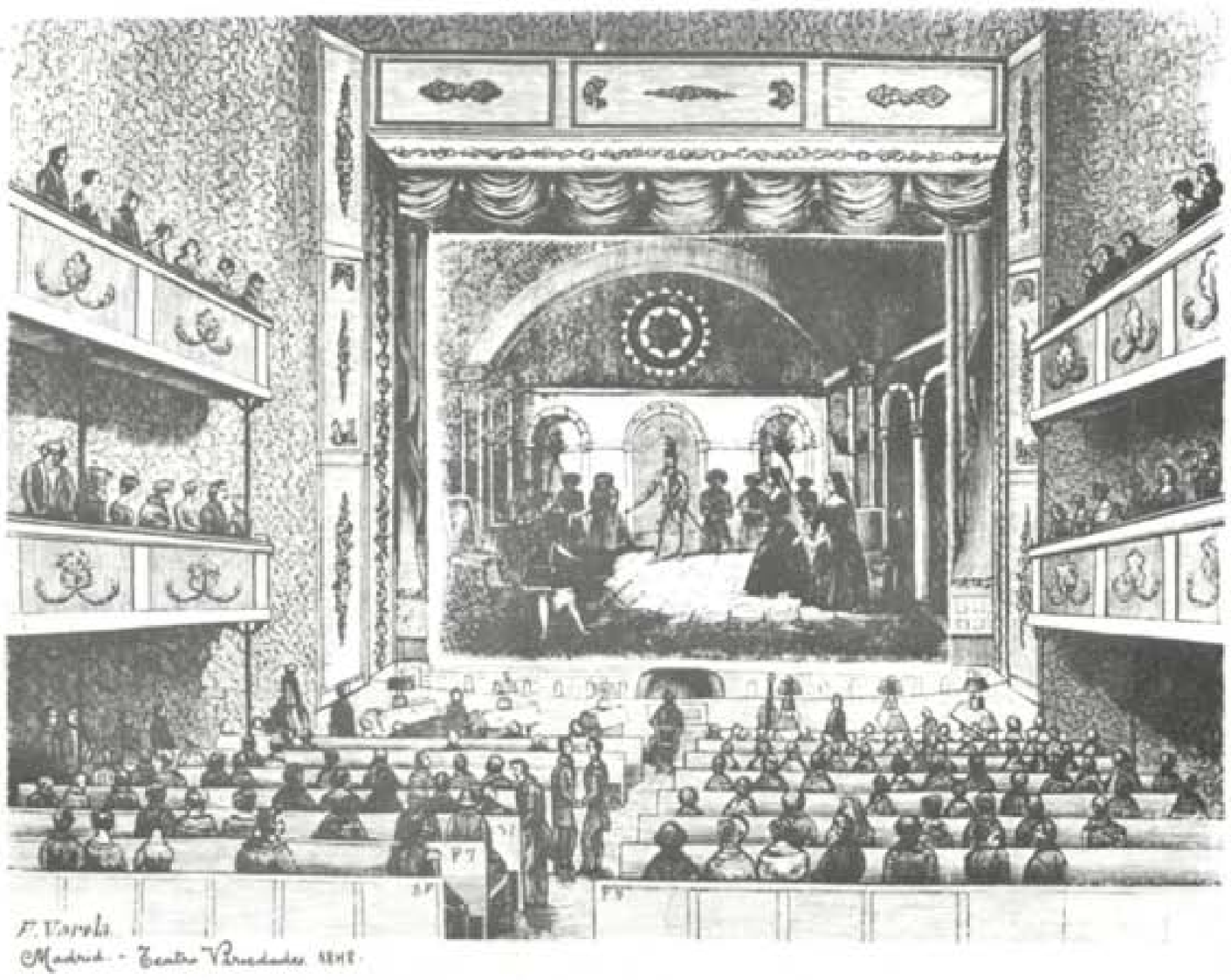
La inauguración se efectuó el 16 de octubre de 1885.Asistieron sus majestades doña Isabel y doña Cristin Eulalia y fueron recibidas a su llegada por la propietaria.El rey no pudo acudir por hallarse convaleciente,pero se reunieron casi la totalidad de los ministros y hombres importantes del partido fusionista.Canóvas estaba en un palco de platea y Sagasta en otro de entresuelo y esto hizo comentar a un conservador disidente al verlos:"Las profecías de El Liberal se cumplen:Sagasta está ya encima de Cánovas".

En el descanso se reunieron en el saloncillo del director Mario, Tamayo, Echagaray,Ramos Carrión,Ricardo de la Vega,Rafael Calvo y muchos otros artistas y escritores.

(17) La Iberia 1885-X-1o,- El Liberal,Madrid 1885-X-16.-La Epoca 1885-X-1o.- El Progreso 1885-X-1o.-La Ilustración Española y Americana,Madrid,1885-X-22,pags. 235-36

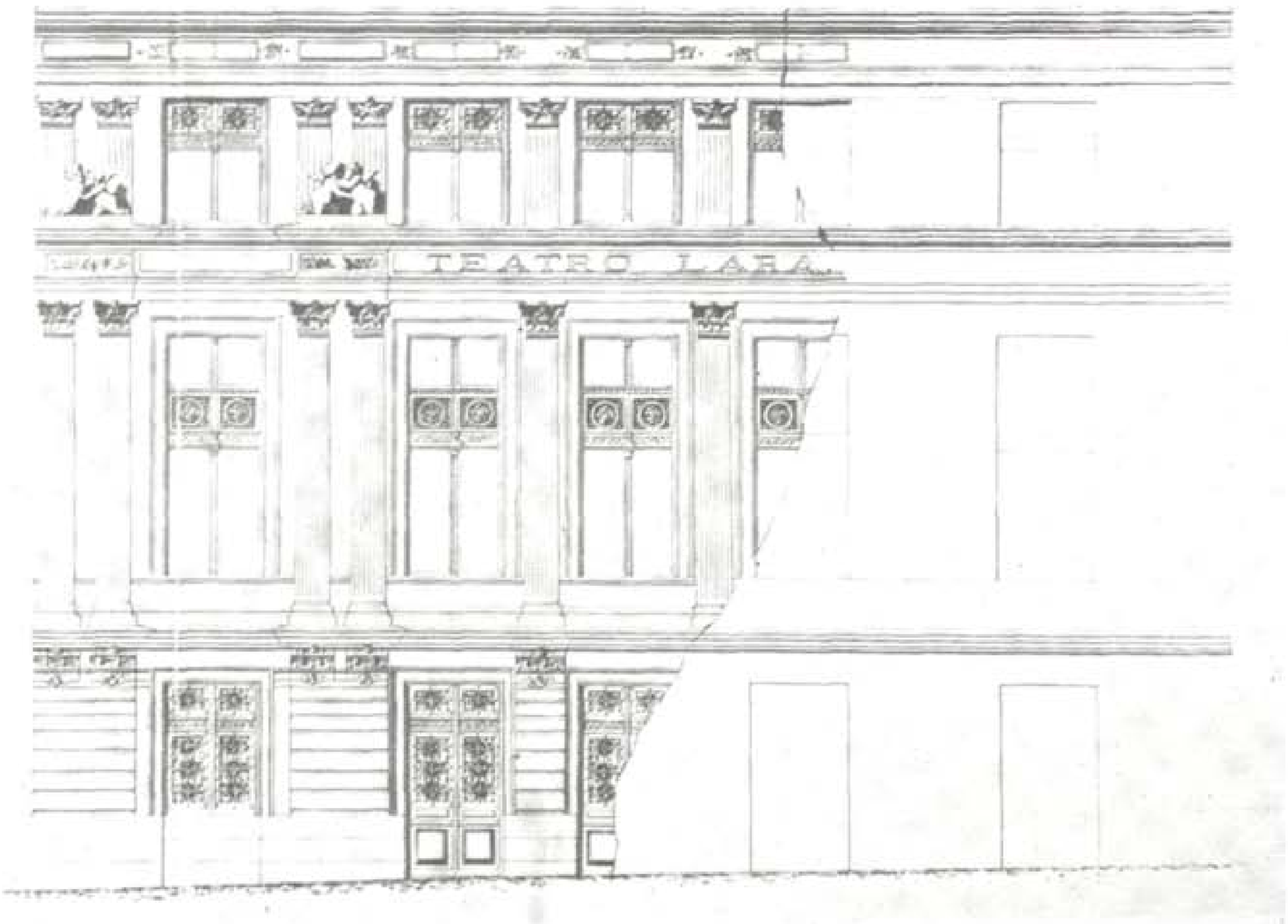


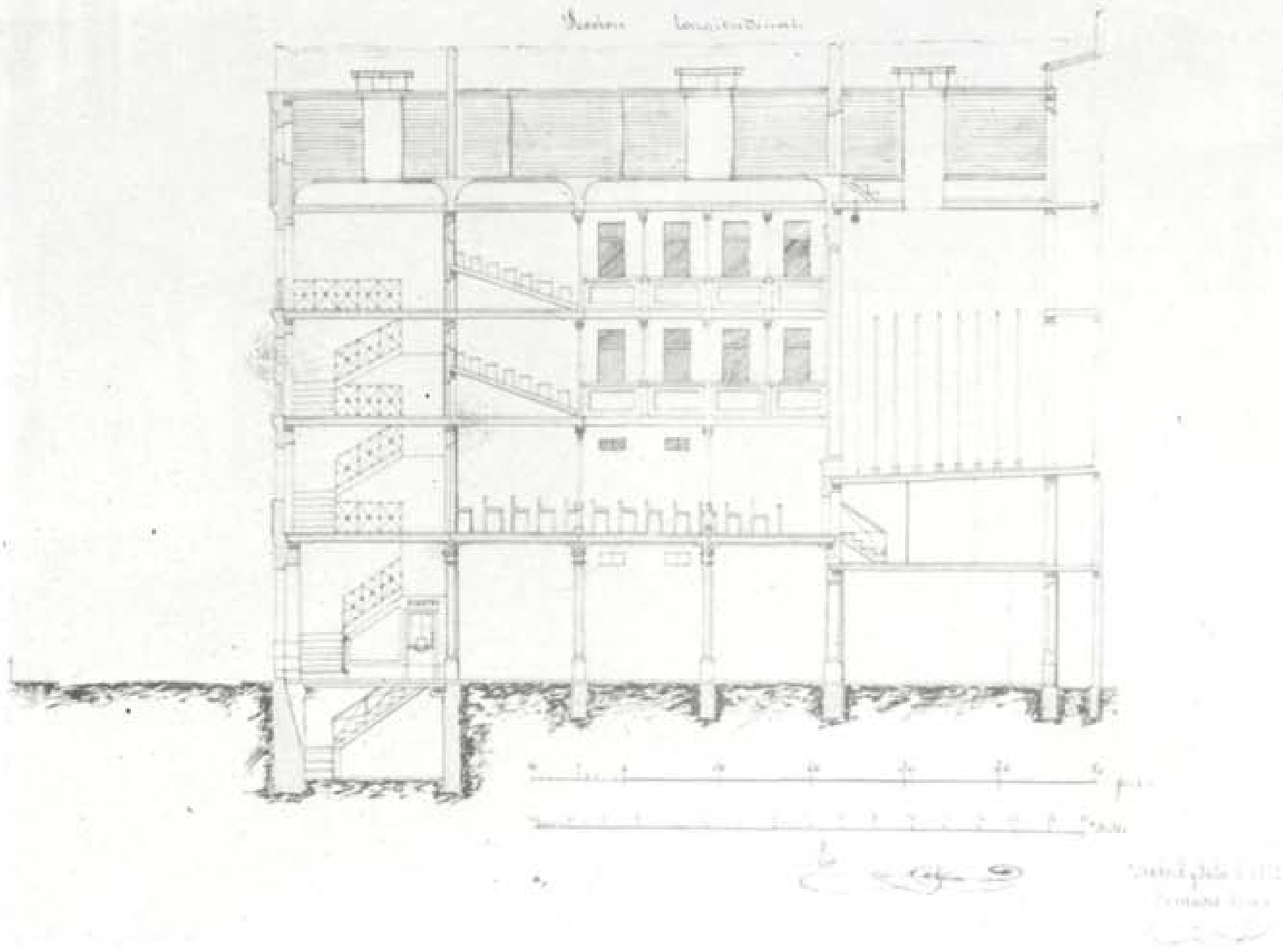
Madrid - Teatro del Instituto. 1848.

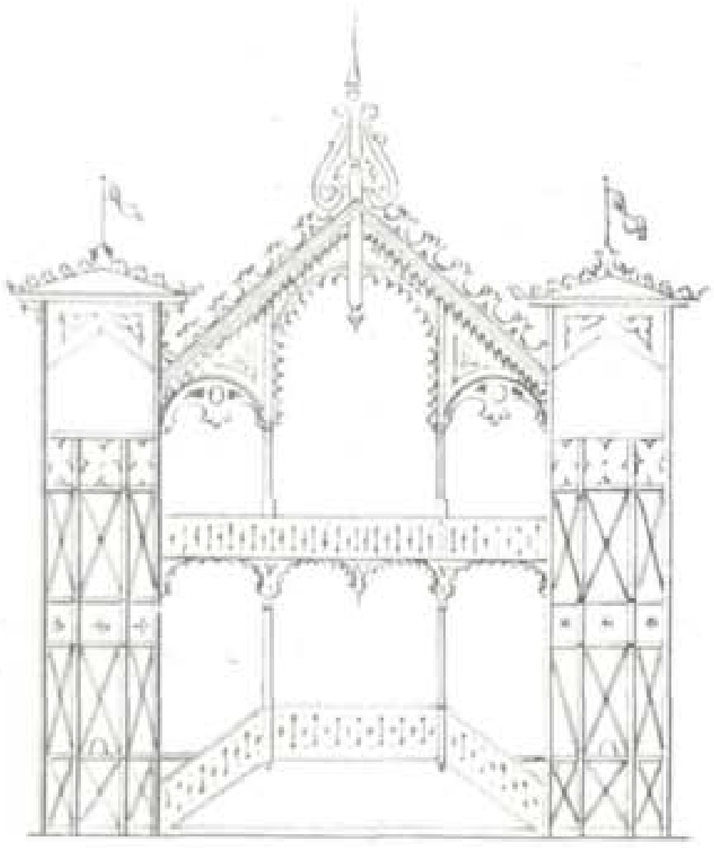


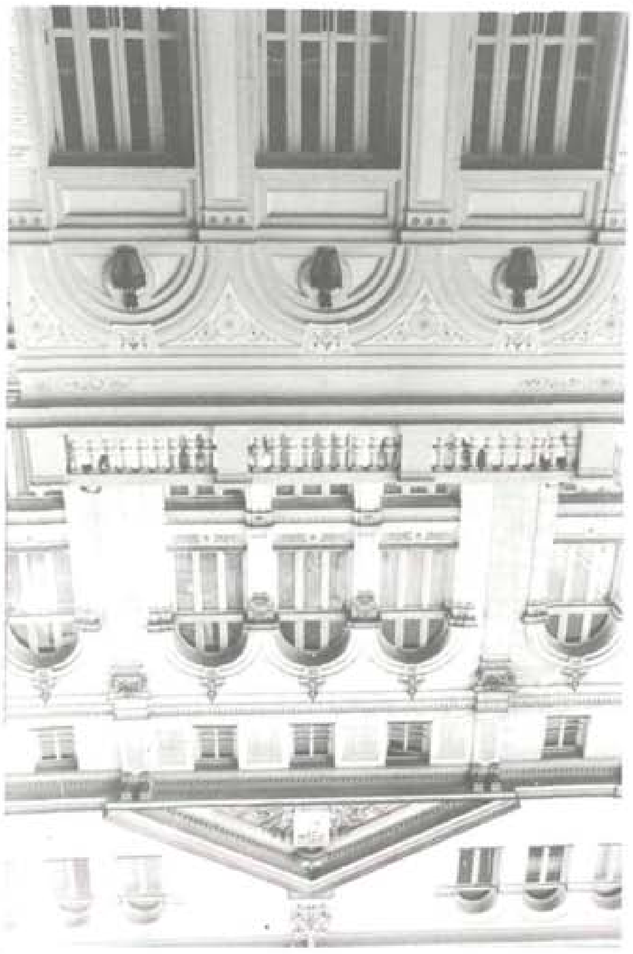
F. Varela
Madrid - Teatro Principal. 1848.

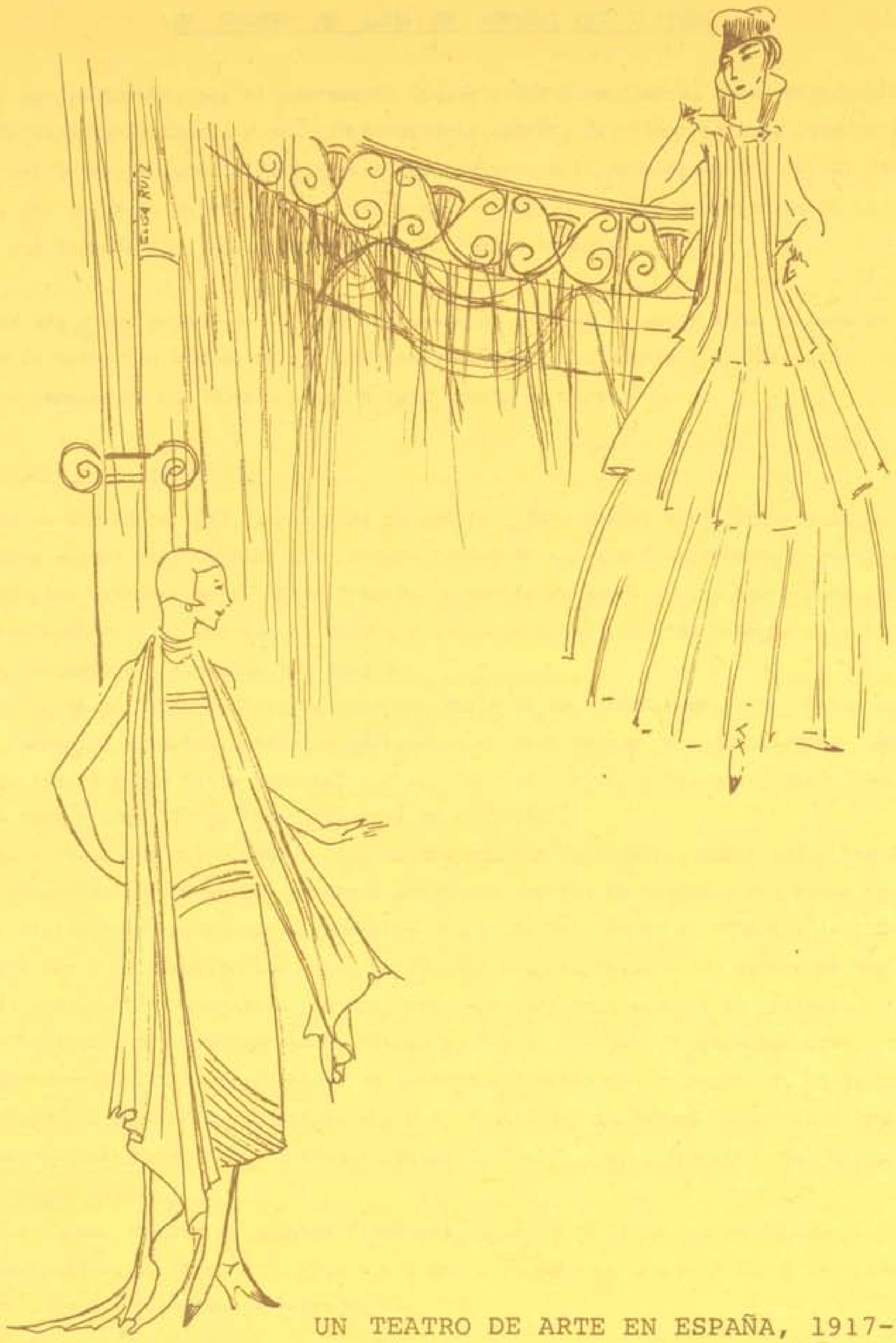
TEATRO DE ORIENTE.











UN TEATRO DE ARTE EN ESPAÑA, 1917-1925

Andrés Peláez Martín

UN TEATRO DE ARTE EN ESPAÑA, 1917 - 1925.

El equipo formado por el empresario Gregorio Martínez Sierra, tres escenógrafos, Burman, Barradas y Fontanals, y una extraordinaria actriz, Catalina Bárcena, levantarán el telón del Teatro Eslava de Madrid para dar comienzo a la representación de "El Reino de Dios". Era el 24 de septiembre de 1916 y esta sería la primera representación de una empresa que duraría diez años, hasta 1926: El Teatro de Arte.

¿Qué era y qué supuso en el panorama escénico español de estos años el intento de renovación de todos los elementos que componen una puesta en escena y de otro lado quiénes fueron los personajes que dieron lugar a esta puesta en marcha?

Gregorio Martínez Sierra.

Nace en Madrid en 1881, en el seno de una familia numerosa perteneciente al grupo comerciante-industrial. Obtiene una primera formación con los franciscanos y posteriormente continúa sus estudios en el Liceo Francés. A partir de 1898, en que aparece su primer libro, comienza a colaborar con la prensa y otras publicaciones del momento a la vez que entra en contacto con el mundo del teatro.

En 1900, el 30 de noviembre, se casa con María de la O Lejárraga, mujer mayor que él pero de formación y gustos paralelos, lo que supone un gran empuje para su posterior dedicación.

Funda las revistas "Vida Moderna" (1901), "Helios" (1903) y "Renacimiento" (1907). Esta última pasa a convertirse inmediatamente en editorial.

Viaja a Paris por estos años y allí tendrá ocasión de conocer, sobre todo, los Ballets Rusos dirigidos por Diaghilev quedando fascinado por los decorados y figurines de León Bakst, visitando y estudiando el "Thèatre d´Art" de Paul Fort, el "Thèatre de l´Oeuvre" de Lugné Poe y el "Théatre des Arts" de Jacques Rouché; todos ellos dentro de una concepción de inspiración modernista y simbolista. Por otro lado, entrará en contacto con otras líneas teatrales más renovadoras de Alemania, Suiza, Austria, Inglaterra...etc., de carácter más conceptual y simplificador: el Deutsches Theater de Max Reinhart, el Teatro de Arte de Moscú de Meyerhold y Stanislavsky o el Murciélago de Balief, estudiando igualmente las innovaciones escénicas e interpretativas de Craig, Appia, George Fuchs, Mariano Fortuny o Fritz Erler.

Todos ellos, aunque por caminos distintos, recogen la línea que venía anhelándose desde el Romanticismo: la idea de un arte total en un momento en que éste iba convirtiéndose en un cúmulo de experiencias parceladas.

A lo largo del siglo XIX, la Escenografía había venido a parar en una serie de tópicos y vicios que se encerraban en un mero ilusionismo naturalista que solo exigía unos pocos conocimientos de perspectiva o, en el mejor de los casos, en cierto dudoso gusto para colocar

muebles de época o arbolitos de cartón-piedra y en último caso componer el interior de una iglesia, un cementerio o un Portal de Belén. Los Ballets Rusos fueron la plataforma más acomodada y a propósito para esta total reconciliación de todas las artes en la búsqueda de un arte total, tal y como propugnaba en sus teorías Richard Wagner.

Martínez Sierra, ahora convertido en empresario teatral, intenta aunar todas estas líneas directrices para componer un "teatro de arte" en España, más concretamente en el pequeño coliseo del pasadizo de San Ginés, el Teatro Eslava de Madrid. Hallará todos los límites para su realización, aunque no para su ambición ideológica, y quizá éste sea el merecimiento del mayor aplauso frente al resto de los directores de escena del momento para los que sus empresas y realizaciones carecían de ideas ambiciosas más allá del mero levantamiento de escenarios con teloncillos de fotógrafos valencianos como fondo y soporte de comedietas y sainetes azarzuelados al uso. Martínez Sierra luchará denodadamente contra esta invasión de "naturalismo" tan mal entendido que invadía el arte, pero de una manera especial en lo concerniente al Teatro.

Su primer planteamiento es la renovación de autores y textos, que habrían de estar más en consonancia con los nuevos planteamientos que no se podían llevar a cabo con los "excesos chabacanos" de las comedias de género de escaso o ningún interés ni literario y menos aún dramático. De esta manera, se comienza con una aportación de autores extranjeros con traducciones del mismo Martínez Sierra o encargadas a otros autores dramáticos, siendo éstas muy revisadas y adaptadas a un leguaje comprensible sin perder calidad y fuerza dramática, es decir un desentrañar más el espíritu de la obra adaptándola a otro lenguaje que la mera traducción literal del siglo XIX. De otro lado, abrir las puertas a autores nuevos que eran rechazados por los demás empresarios por no ajustarse a los cánones con que se venía rigiendo el teatro del momento. En el Eslava se va a representar a Shakespeare, Moreto, Molière, Goldoni, Zorrilla, Dumas, Ibsen, Marquina y, por primera vez en España, a Bernard Shaw, Barrie, Sebastiano López....etc. Aquí estrenan sus primeras obras autores españoles como Concha Espina, Alberto Insúa, Julio Vallmitjana, Luis de Tapia, García Lorca, Manuel Abril, Jacinto Grau, Vidal y Planas, Felipe Sassone, Luca de Tena, Jose María Granada, Honorio Maura y Tomás Borrás. Igualmente intervienen músicos de la categoría de Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turína, Pablo Luna, María Rodrígo . Aportan su arte bailarinas como la Argentinita y María Esparza. Todos ello como complemento preciso y ajustado para componer las nuevas maneras y concepciones ideales que se iban concretando para elevar un nuevo tipo de espectáculo teatral.

El segundo paso es la lucha contra la rutina escenográfica, ya señaladas anteriormente. Da los primeros balbuceos utilizando los servicios de Junyent y Mignoni; posteriormente los José Zamora, el figurinista más fino y elegante de nuestra escena, de formación muy francesa y necesitado de la revisión minuciosa de toda su obra; llama ocasionalmente a Penagos, Ontañón, Bartolozzi, Vilumara...etc, pero sus tres colaboradores más cercanos

y de labor más continuada serán Manuel Fontanals, Rafael Pérez Barradas y Sigfrido Burman. Ahora sería difícil reconocer si su trabajo fue del todo innovador y revolucionario, pero qué duda cabe que en aquellos trabajos de los que tenemos conocimiento o se recuerdan no estan faltos de una libertad de plasticidad, de osadía a veces, de escarceos experimentales, y rozan, desde luego, de una maravillosa diversidad dentro de los cauces a los que nos estamos refiriendo.

Otro de los pasos innovadores de Martínez Sierra es el que viene marcado por los mínimos detalles de la confección de programas, carteles y de las ediciones de las obras. Estos trabajos son encargados a estos mismos artistas, especialmente a Fontanals y a Penagos, que realizaron innumerables carteles e ilustraciones para la editorial "La Estrella", llenos de un encantador "modernismo" de deliciosos trazos curvilíneos, de un recogido desmayo y abandono; se cuidan igualmente los membretes de los sobres y del papel impreso utilizado por la compañía, con hermosos dibujos de siluetas en negro y de hojarascas y temas vegetales que no dejan de evocarnos las ilustraciones de William Morris para la edición de clásicos de la literatura inglesa, realizados la mayor vez por Fontanals.

El último paso era disponer de una compañía bien encajada y disciplinada que entendiese en todo momento cuáles eran las directrices y metas de lo que se quería conseguir. No tuvo problemas en este caso gracias especialmente a la primera actriz de la compañía formada, Catalina Bárcena, expresiva y dúctil, de fina elegancia, que contrasta curiosamente con un tipo de actriz opulenta y declamatoria que llenaba la escena del momento, y que más tarde será su compañera inseparable hasta su muerte.

Con todos estos elementos, Martínez Sierra, através de reuniones, de propuestas y diálogos comienza una andadura de aire renovador que, desde 1916 hasta su declive en 1923 y la total disolución de la compañía en 1926, concreta un capítulo definitivo en la historia del Teatro en España, especialmente en el ámbito madrileño.

Posteriormente, Martínez Sierra marcha a Buenos Aires donde permanece hasta 1947 en que regresa a Madrid, donde muere el 1 de octubre de mismo año.

Hemos querído dejar a un lado otra faceta de Gregorio Martínez Sierra, la de autor dramático, ya que se aleja un tanto de lo que aquí se está tratando y sería, además, un trabajo más minucioso y necesitado de otra óptica. Pero no queremos dejar de señalar cierta apreciación de una notable dispersión tanto en temática como en construcción y de otra parte aún demasiado sujeto a las tradiciones literarias del momento,; queremos decir con esto que lo que tuvo de renovador en plástica y en levantamiento de una estructura dramática no lo tuvo como autor dramático, aunque obras como "Canción de Cuna" se estrenase en un momento dado en casi todo el mundo y fue traducída a varios idiomas. Hoy la lectura de cualquiera de sus obras sólo es posible desde el punto de vista de la Historia de la Literatura, ya que su exceso de melodramatismo o cierto énfasis decimonónico nos harían

sonreir.

Manuel Fontanals.

Nace en Mataró en 1895 y muere en Barcelona en 1972. Es el más representativo de los artistas colaboradores de este período

Se forma en Barcelona como delineante y proyectista en una casa de muebles y decoración de interiores junto a Puig i Cadafalch. Pintor circunstancial de carteles, practica igualmente el dibujo ornamental y el de ilustraciones para publicaciones. Nada tiene que ver con el teatro hasta que, Martínez Sierra, a quien conoce en Barcelona, le impulsa hacia este terreno para la realización de decorados y figurines ya que, las experiencias que posee dentro del campo en el que se está moviendo, le hacían no estar demasiado alejado de este tipo de trabajo.

Manuel Abril comenta de él que conocía "el arte de encontrar, en medio de la orquestal policromía, el efecto sumario resultante"."Igualmente, dice Gurrero Zamora, en sus decorados -cuyo estilo confirman sus carteles e ilustraciones para libros-, la forma se decanta en convencional y armónica idealización que, entre los datos expresivos, selecciona los imprescindibles y sintetiza en ellos los demás, entonándose el resultado entre variantes de un color fundamental".

La mayor parte de los proyectos para decorados fueron realizados por Sigfrido Burmann, del que trataremos más adelante, produciéndose una total compenetración inusual en dos artistas de raíces tan alejadas, llegándose a extremos tales que, como en el caso de "El Pavo Real" (1922) se ha venido dando como de Fontanals los bocetos realizados para la obra -incluso se ha señalado como caso especial de barroquismo, a lo Leon Bakst o Pierre Benois- siendo éstos como su posterior realización, obra de Burman.

Pero son sus carteles e ilustraciones en los que el trabajo de Fontanals adquiere mayor relieve de fina exquisitez y un tratado de elegante armonía en la síntesis tanto en la línea como en el color, donde la figura humana, tanto en portadas como en sus viñetas, se adelgaza y curva levemente, galantemente implantada en composiciones cuyos términos se compensan con rigor casi geométrico; y en ellos, blanco y negro se conjugan solos o con el complemento de un sólo color -dorado, ocre, verde o azul- pero siempre con exacta, limpia delimitación de fronteras, sin transiciones ni difuminados, en cierto modo con la rotundidad que Rousseau el Aduanero empleó para el recorte de sus volúmenes.

Entre sus escenografías más destacadas hay que considerar las realizadas para "Primavera", en una composición dominante de violeta y blanco, "Interior", en el que el ventanal del fondo se abre a unas luces verdes y azules que contrastan con el ramaje que asoma a través de él; "El médico a la fuerza", donde realiza una combinación de tres cuerpos arquitectónicos izados en la unión de líneas violetas y sepias hacia un cielo azul que verdea conforme va ascendiendo;

"La mujer de veinte años" para esta obra prepara un gran fondo verde dominante sobre el que sólo se mueve como otra nota de color el figurín amarillo de la protagonista. Fueron, igualmente, importantes sus trabajos para "El amor no se ríe", "Mujer", "La hora del diablo"....etc.

En general, su forma de entender la plástica teatral estuvo llena de una fina ironía no exenta de cierta arbitrariedad y con una gran sutileza intelectual. Sorprendió sin irritar al público que adoptó siempre sus formas galantes y bellas sirviendo siempre sin excesos al texto que se le encomendaba, muy por encima de sus propias apetencias.

Sigfrido Burman

Nace en 1890 en Northeim y muere en 1980 en Madrid.
Se forma con Reinhardt en Berlín y posteriormente recorre toda Europa conociendo a fondo todas las corrientes vanguardistas del teatro y su plástica. De los tres íntimos colaboradores de Martínez Sierra es el único que posee una auténtica formación teatral y por esta razón es el realizador material de la mayor parte de bocetos y proyectos de los otros escenógrafos (esto va a crear las confusiones antes señaladas a la hora de adjudicar la autoría de algunas obras que no sólo fueron realizadas , sino a veces transformadas parcial o totalmente, por ser impracticables o irrealizables, como ocurrió en los casos de "El Pavo Real" o "Don Juan de España").

Burman conoce a Martínez Sierra en 1916 en Granada donde había llegado atraído por el mundo de la pintura romántica. Se incorpora al año siguiente al Eslava donde llega lleno de bocetos, dibujos, maquetas etc. Introduce las concepciones de Reinhardt y Appia en cuanto a la división del escenario en distintos niveles corpóreos que ayuden al mayor realce del cuerpo del actor, y su aportación en este campo de la escenografía es indiscutible tanto más conforme su estilo sólido, muy característico alemán, va adaptándose a las exigencias que pide la obra a la vez que se ajusta a los escasos medios de la Compañía del Eslava.

Burman consiguió que el teatro tenga su propio taller de escenografía para la realización siendo de esta manera posible la vigilancia continua de los trabajos asegurando la mayor fidelidad al original a la vez que el abaratamiento y aprovechamiento de todos los materiales. Con Burman, pues, tiene el Teatro de Arte al verdadero especialista; hombre que produce con inventiva de creador y que sabe interpretar, ayudar, colaborar y corregir el trabajo de otros realizadores que venían de otro campo y que desconocen el espacio teatral, procurando de esta manera que no fuesen meros cuadros que se cuelgan al fondo del escenario con una iluminación más o menos conveniente.

Son más de cincuenta las obras que realiza para Martínez Sierra; todas de un rico colorido en la línea ya señalada a lo León Bakst o Pierre Benois, a los que admira en su riqueza romántica y añadiendo un toque de las paletas de Anglada Camarasa o Romero de To-

rres a los que se siente profundamente vinculado a través de su etapa de pintor por tierras de Andalucía. En esta línea prepara los bocetos para "Marruecos", excelente ejemplo de colorismo y fantasía barroquizante; "América fragante" sigue este mismo tratamiento en gamas anaranjadas y blancas y con un estilo casi "naif" en las arquitecturas del fondo con una composición de medio arco sobre fondo de montañas. De aire más romántico son los proyectos para "Jardín japonés" y, en cierto modo, casi modelo preparatorio para la que sería su más grande realización:"El Pavo Real", en el que los grandes fondos de plata y violeta contrastan con un único elemento variable: un gran árbol del alcanfor que cubre todo el escenario con sus grandes ramajes copeados de blanco creando una visión de superabundancia oriental habituales en el mundo de Diaghilev.

"Don Juan de España" es una combinación perfecta de verde y azul visto a través de un perfecto punto de perspectiva que escapa a través de un gran arco hacía un paisaje de fondo. Será en "Los gorriones del prado" donde Burman consiga los decorados más sorprendentes y atrevidos de todo el repertorio de esta etapa del teatro español: contrapone el rojo anaranjado de un cielo fantástico con el verde oscuro de un fondo de montañas, obteniendo uno de los mayores efectos expresionistas visto en un escenario.

Otras importantes realizaciones suyas para Eslava fueron sus decorados para "Una noche en Venecia", "La muerte del dragón", "Castigo de Dios", "Canción de cuna", "Torre de marfil" "La Dama de las Camelias", "El jardín encantado de París"...etc.

La labor de Burman en el Teatro de Arte fue, por todo lo dicho, doble: como proyectista y como realizador, con lo que su valía como artista quedaba reforzada por su pericia como técnico. Burman obtuvo resultados en la escena que no habría imaginado jamás la fantasía creadora de un pintor que no fuese al mismo tiempo un técnico de la escenografía. "Lo que prometen todos esos, yo lo hago" -solía repetir el mismo. Dueño de los recursos del oficio, supo lograr efectos insospechados, tanto con la luz, como con el manejo de perspectivas combinadas.

Rafael Pérez Barradas

Nace en Montevideo en 1890 y muere en esta misma ciudad en 1929. Hijo de españoles emigrados a la región rioplatense, llega a Europa en 1912 y se forma en el ambiente "futurista" de Milán. Viaja por Italia, Francia y Suiza llegando a Barcelona en 1916. "Allí sus cuadros -comenta Carlos Reyero- son calificados de vibracionistas, pintura que refleja un cierto momento de lo representado a través del paso de un color a otro correspondiente, produciendo un resultado cromático, casi caleidoscópico".

En 1919 entra en contacto con Martínez Sierra para ilustar producciones de Editorial Estrella y decorados para el Eslava; Barradas, no obstante, no abandona su labor como pintor y alterna periódicamente sus escenografías con exposiciones temporales en Madrid.

Debido a su "infantilismo" cromático, realizó la mayor parte de sus trabajos dirigidos para

al teatro propiamente de niños.

Sus decorados -aligerados de mínimos detalles- eran grandes superficies reducidas a grandes colores planos y lisos para centrar la atención en los figurínes creados para los personajes. Esto planteaba, en ciertos momentos, dificultades de realización y confección que hubieron de ser resueltas en su levantamiento por la práctica artesanal de Burman.

Sus trabajos más significativos de este período fueron los ejecutados para "La Linterna Mágica", con arquitecturas voladas en distintos planos para crear un espacio ilusorio sobre fondo de leves colores de una misma gama. "Kursaal", de gran sencillez compositiva, en líneas y colores contrastados que crean un fondo amplio sobre los que recrea unos ligeros elementos volumétricos de tonalidad infantil.

Hizo los diseños para el estreno de "El maleficio de la mariposa" de García Lorca, a base de grandes insectos de diversos colores muy brillantes, que no gustaron ni a Martínez Sierra ni a la Argentinita y tuvieron que ser sustituídos en el último momento por otros diseños de Mignoni y, realizados por Burman.

Barradas diseñó menos decorados que Burman y Fontanals para el Teatro de Arte, pero su impronta y manera de hacer fueron altamente significativos como rompimiento a formas más tradicionales, especialmente en lo referído a ideas de color para la creación de espacios y volumenes ilusorios a base de juegos en la misma gama o contraponiendo colores contrarios.

"Barradas -afirma Manuel Abril- ama, acaso, la exploración de nuevos ideales, tanto por lo que tiene de perfección cuanto por lo que pueda tener -al menos como promesa- de aventura".

Todo este período de renovación ecléctica en cuanto al estilo y a la forma, pero, de alguna manera, tan sólidamente renovador en el orden de la escenografía como de apertura en lo que atañe al repertorio, queda resumido en el único libro sobre arte escénico confeccionado con un gusto exquisito que registra la bibliografía española: "Un teatro de Arte en España, 1917 - 1925".

Andrés Peldez Martín.

BIBLIOGRAFIA

MUÑOZ MORILLEJO, J. "La escenografía española". Madrid, 1923

MARTINEZ SIERRA, G. "Un Teatro de Arte en España, 1917-1925". Madrid, 1925

RAMIREZ, J. "Catalina Bárcena". Caracas, 1928

CASAL, J.J. "Rafael Barradas". Buenos Aires, 1949

MARTINEZ SIERRA, M. "Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración". México, 1953

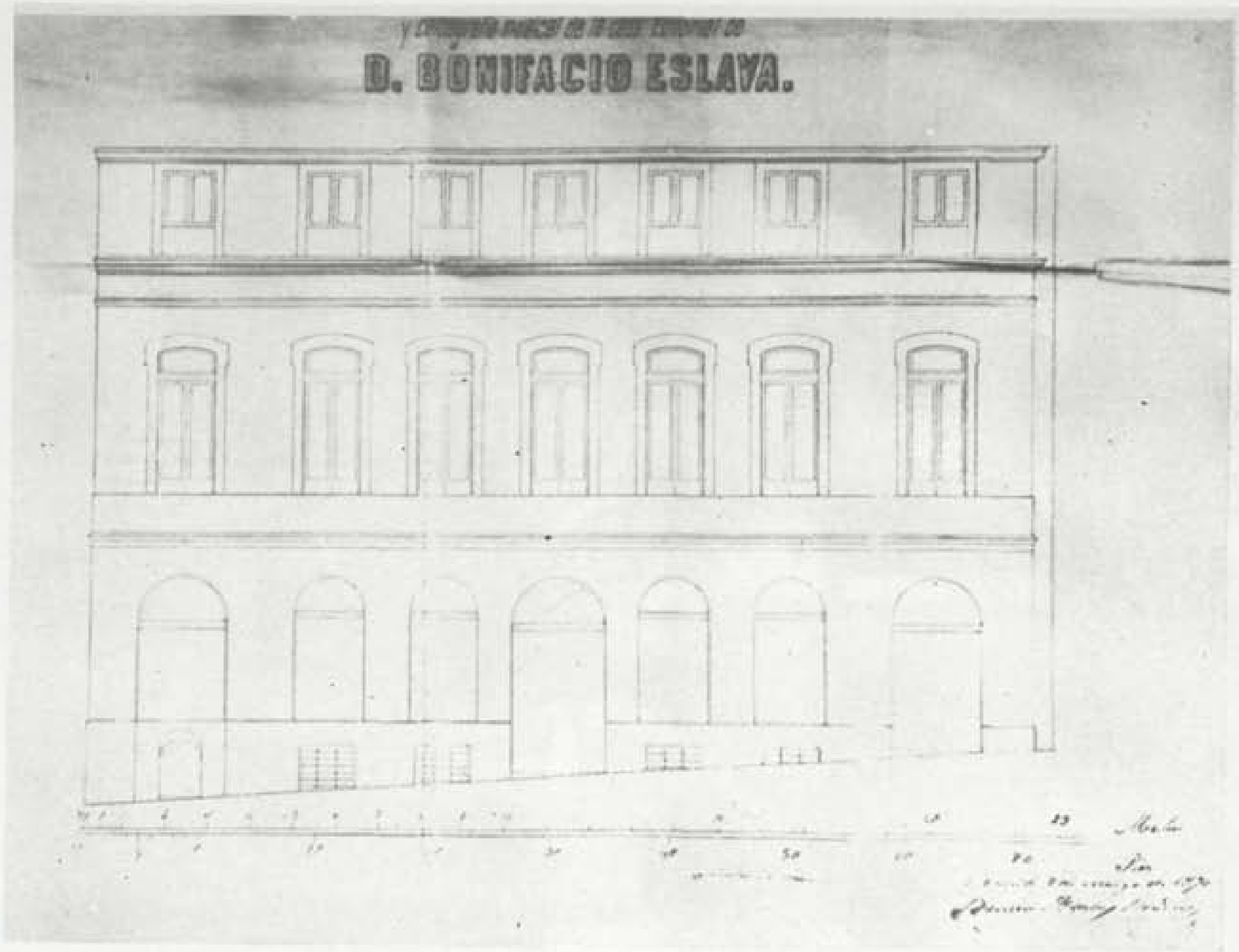
RAFOLS, J.F. "Diccionario biográfico de artistas de Cataluña" 3vols. Barcelona, 1953

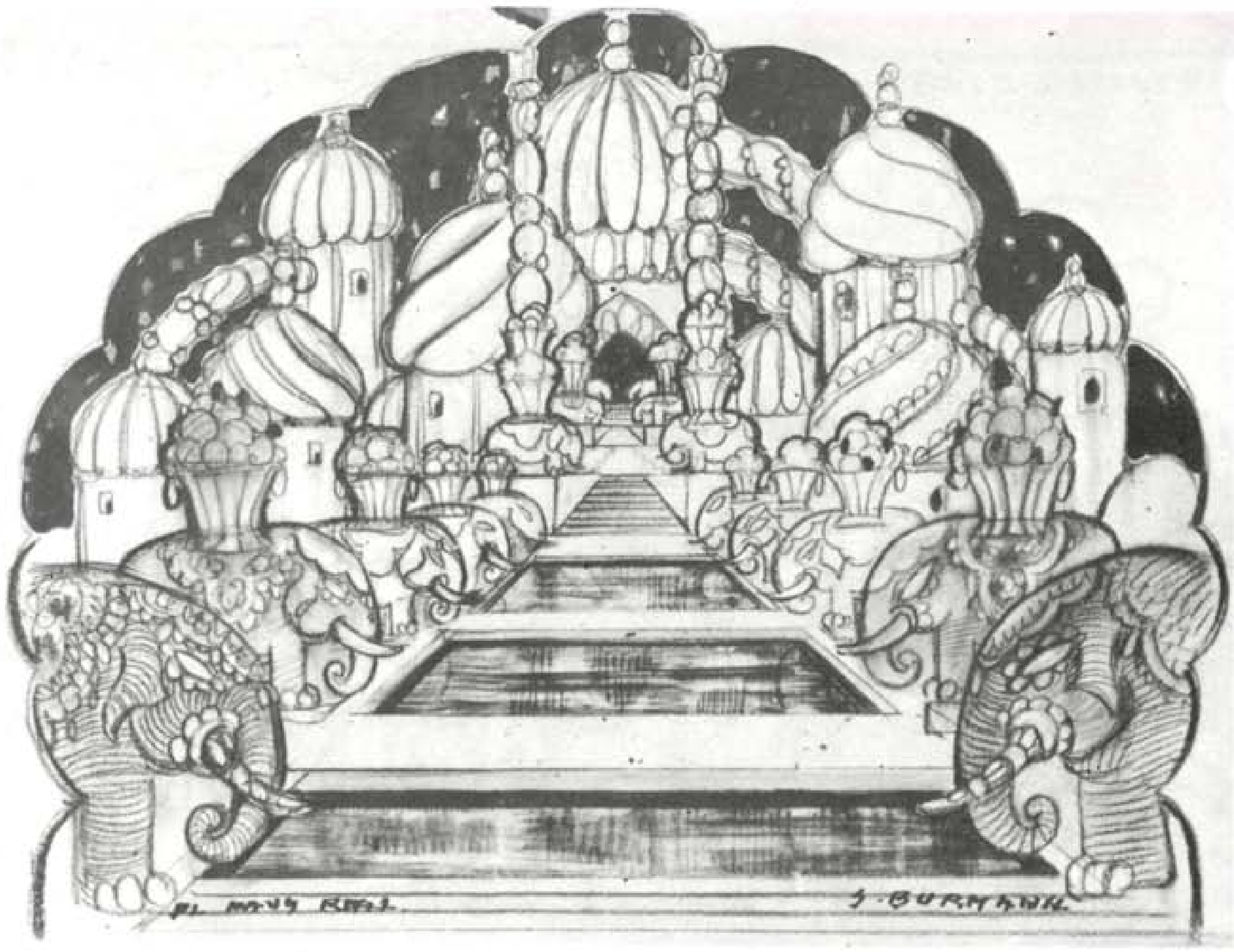
GUERRERO ZAMORA, J. "Historia del Teatro Contemporáneo" 4 vols. Barcelona, 1961

DIEZ CANEDO, E. "Artículos de crítica teatral, 1914-1936" 4 vols., México, 1968

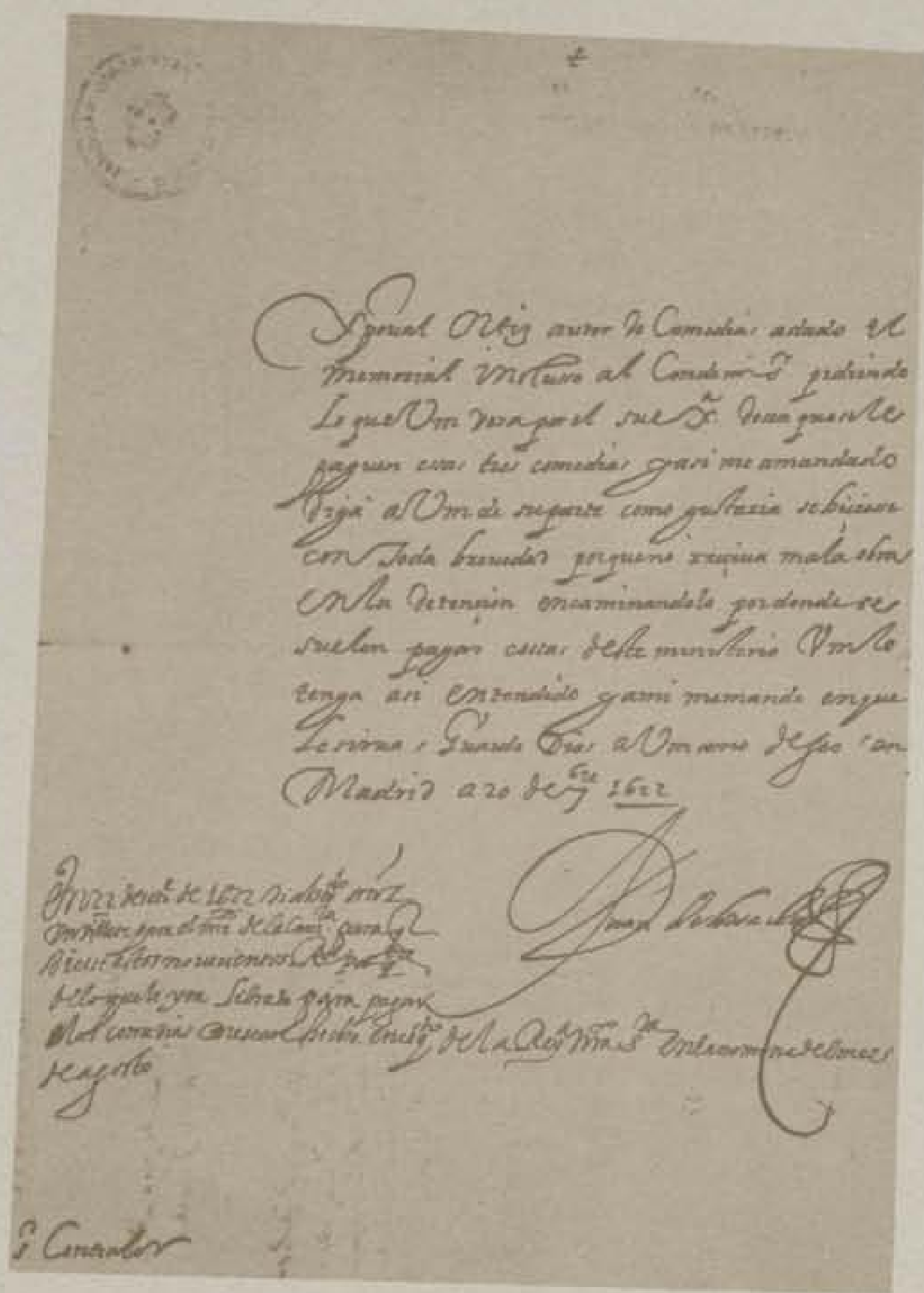
GALERIA MULTITUD. "Escenografía teatral española, 1940-1977". (Catálogo de la Exposición). Madrid, 1977

REYERO, Carlos. "Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte". Madrid, 1980.





100 DOCUMENTOS SOBRE TEATRO MADRILEÑO (1582-1824)



Mercedes Agulló y Cobo

100 documentos sobre teatro madrileño

(1582-1824)

De la superabundante documentación teatral madrileña, se ha seleccionado el blog que sigue a estas líneas y su consiguiente noticia sobre el abigarrado y colorista mundo de la farándula. Es conocida la riqueza y la importancia del teatro en Madrid. Se ha escrito y estudiado profusamente en todos sus aspectos. Estas noticias que ahora damos a conocer vienen a completar ese conocimiento. Partidas de defunción de "representantes" y "autores de comedias", contratos de compañías, notas biográficas de escritores y actores, son las teselas de color que van integrando ese mosaico de la vida teatral madrileña. La iglesia de San Sebastián, en cuya parroquia vivía la tan tapaldad de los cómicos de la Villa, el "mentidero" de San Felipe, junto a cuya fachada cayó asesinado el conde de Villamediana, dentro de reunión y de contratación de compañías, los "corrales" del Príncipe y de la Pacheca, las representaciones allí en los carros triunfales, que recorrían, acompañados de danzantes, gigantes y "tarascas", la Villa en fiestas señaladas, constituyen otros tantos elementos del teatro en Madrid, justamente, como se

2) Ya dicho anteriormente, de todo aquello que no es literatura teatral.

De la lectura de estos documentos se deduce que si los cómicos se entretenían fuera de lugar sagrado (la mayoría vecinos de la parroquia iglesia de San Sebastián y pocos eligieron la parroquia de la Colegiata de la Nocedal), sí eran sus medios económicos más escasos que los del resto del lugar pueblo madrileño; nos informan de la gran diferencia de los espectáculos teatrales en los pueblos de provincia, donde se representan loas, comedias y entremeses en todas las fiestas patronales, de las mismas dedicadas de los contratos laborales que a veces incluyen "en especie", que determinan la forma de trabajo, que fijan los títulos de las representaciones; documentos que recogen estos detalles mínimos que nos hablan de una Elena Osorio - ya olvidada la escena - preocupada de la administración de los bienes de su marido, de un Guillén de Castro que cobra viejas deudas, de unos alfareros de San Félix, "discreta" en el convento de las Trinitarias, siguiendo la vida de sus hermanos de religión.

Importantes son, porque importante era, los que se conservan en nuestro Archivo de Villa relativos a las fiestas del Corpus, durante las cuales las compañías de los más afamados actores se turnaban

3) obligados a actuar. Hemos transcrito (y figura en fichas de Catálogo) los del expediente que corresponde a los Autos del Corpus de 1670, como ejemplo que se refiere con mínimas variaciones en todos los demás. Los autos se convocaban y representaban recibían su ejecución por la que se les obligaba a permanecer en Madrid durante las fiestas, entregándoles en caso de ausentarse y aun, poniéndolos en fianza ~~[illegible]~~. Nos hablan también si se negaban a ~~[illegible]~~ los Comisarios de fiestas por el Ayuntamiento y sacados de las <u>cárceles</u> los diversos vecinos, se procedía a ~~[illegible]~~ elegir compañías y actores, así como los autos sacramentales a representar. En los documentos de 1670 figuran ológrafos los "apariencias" que Calderón exige en la representación de sus dos autos, la trama y el movimiento que, en su oficina, en precisos fue la interpretación de sus obras. Acompañaban a los carros, la Tarasca (figura femenina sobre fantástico animal, rodeada de titiriteros, monillos, bufones), los gigantones (de ellos, cuatro gigantones y al menos un rocinante y un indio), y los grupos de danzantes (de zapateados, de cascabeles...). Las representaciones se hacían en diversos lugares en la plaza del Real Palacio, por la Tarde y a la hora que determinaba Su Majestad,

4) adornada con las tapicerías del Rey, el cual, junto con la Corte, contemplaba la Carrera desde un tablado adosado a la fachada de Palacio. No menos de 200 carruajes de fresno, 300 cuerdas de reata y una valla de separación se utilizaron en algunas ocasiones.

Los Comisarios de la fiesta, existían precisamente a la "muestra" (ensayo) general con toda, diríamos hoy) en la Obrería de la Villa (nuestros Almacenes actuales) que está en esta el siglo que nos ocupa en la carrera de San Francisco.

Terminado el primer acto ante el Rey, se trasladó el carro (de "ocho medios carros" a tablas en los Autos de 1646) nuevamente a los alojamientos del Presidente del Consejo de Castilla, Inquisidor General, y otras personalidades, representándose también ante el Ayuntamiento, con su Consejo al frente, en la plaza de San Salvador. ¡Alarmante, pues las fiestas los jajaja íntegramente el Consejo, es decir, el puesto de alcalde!

Este trasiego de carros, este multiplicidad de representaciones, debió no privar la festividad de los cómicos y, por orden de su alcalde, se decidió hacer una sola representación pública — a partir de la efectuada ante el Palacio — en la plazuela del Salvador, con asistencia de todas las autoridades.

5) Lo que se hizo, no sin protestas de casi todos, por razones de ejecución, espacio, situación, vista.

Carros triunfales y tarascas se sacaban a pregón, haciendo posturas pintores, escamplebrer y escultores, adjudicándose a la baja. Los nombres de los artistas, yo diría casi por antonomasia, se repiten, llegando a convertirse en un monopolio familiar.

Interesantes son, desde el punto de vista del espacio textual, los planos de los maestros mayores de obras de la Villa (exponemos los de Gómez de Mora, Villamil y Andemans) de estos pabellones para ~~[illegible]~~ los asistentes a las representaciones del Corpus, que es de suponer se repetirán en las demás fiestas municipales (Santa Ana, San Isidro, San Juan). Y no lo son menos los que acompañan a los informes de "reparos" en los corrales de la Cruz y del Príncipe (ambos municipales) de los mismos maestros mayores y que permiten conocer la distribución de "aposentos", "cazuela", "palcos", etc. de los citados teatros.

Notas dispersas, datos de muy distinta importancia, en algunos casos apenas meras referencias, pero que sirven para comparar y

6) matizar ese telón o fondo del Teatro madrileño (aquí con mayúscula) que crean las obras de Lope, Tirso, Calderón, Pérez de Montalbán, y que son su contrafuerte

Mercedes Agulló

1/ Partida de defunción de Maximiliano, representante. 1582

"Maximiliano, representante, en el horden de dos ducados. Hizo testamento ante Pedro Vázquez. Fue su albaçea Maroo Antonio y su muger. Dexó lo siguiente: ocho misas en San Sebastián, quatro de Spíritu Santo y quatro de San Gregorio y las demás misas que sus albaçeas les pareçiere". (LESS, 20-X-1582)

2/ Partida de defunción de Andrés de Vargas, comediante 1587

"Andrés de Bargas, comediante, en el Carmen. Hizo testamento ante García de Ybaceta. Fueron sus testamentarios Pedro Martínez y a Miguel Ramírez, sus compañeros. Dexó lo siguiente: doce misas en monesterios, digo xx misas. Yten a los Niños de la Dotrina vn ducado. Dio cinquenta en Sant Sebastián". (LESS, 3-V-1587)

VÉASE

3/

Obligación de Gaspar de Porres, autor de comedias, para representar tres autos en las fiestas de Corpus de Madrid, 1585

"Gaspar de Porres, autor de comedias, estante en esta Corte, como principal obligado, y Luis de Luzón, albañir e bezino desta Villa e alarife en ella, como su fiador e principal cumplidor", se obligan a que Gaspar de Porres "con la conpanya e personas con quél a representado en esta Corte o con otros tan buenos, a satisfación del muy illustre señor licençiado Ximénez Ortiz, del Consejo de Su Magestad, y de los señores Comissarios que esta Villa tiene nombrados para las fiestas del Santíssimo Sacramento deste presente año...representará en esta Villa tres avtos quales...le fueren señalados, en los carros que la dicha Villa tiene, los quales le a de dar aderezados y puestos en perfiçión con las invençiones y traza quel dicho Gaspar de Porres diere a costa de la dicha Villa y los a de sacar el dicho Porres de su Obrería e bolberlos allí e representar en ellos en las partes e lugares que le fueren señalados, trayéndolos y llebándolos a su propia costa e misyón, e a de vestir a su costa todos los personaxes e figuras que representaren en los dichos autos de vestidos nuevos y en la forma nezessaria a satisfaçión de los dichos señores Comisarios, y si fuere menester otro symple de más de el que trae su compañya le a de traer, e dar la muestra de los dichos autos veinte días antes de la dicha fiesta".

Se le pagarían 400 ducados, equivalentes a 150,000 maravedís, dándole 100.000 a la firma del contrato, 25.000 el día que entregase la muestra y el resto acabada la representación, proporcionándole además la Villa licencia del Consejo para que desde el día de Pascua de Resurrección hasta el día del Corpus pudiera representar dos días laborables sin las fiestas, "syn que otro ningún autor español ny estrangero pueda representar ny represente durante el dicho tiempo en esta Corte". Madrid, 23-III-1585. (AHP: Protocolo 416, fols. 116-117). (Publicado en "Segismundo, VIII, 1-2, 1965, p. 53-54)

4/ Obligación de Francisco Ruiz de Quesada, pintor, para pintar los carros de las representaciones del Corpus en Madrid.1590

"Francisco Ruiz de Quesada, pintor, vecino desta Villa, comp principal deudor y fiador, y Matheo de Auila e Andrés Çerezo, ausimesmo pintores, vecinos desta dicha Villa, como sus fiadores e prinçipales pagadores y cumplidores", declaran que a Francisco Ruiz de Quesada se la había encargado que pintase "los tres carros en que se han de hazer las tres respresentaçiones el día del Corpus Christi que viene deste año...de las pintúras, ystorias y con las condiçiones siguientes:

Carro de Xasón. En el vn medio, que está vna galera y se a de pintar con la propia de sus colores toda ella, mástiles y popa y obras muertas, en las quales a de auer ocho escudos de madera, pintados en ellos vnas tarxetas de oro y colores y en ellas las armas de la Villa con sus colores y oro y plata; serán los escudos de dos terzias de alto; en doze banderas que abrá se echará en la mayor por ambas partes las armas de la Villa y colores y las demás guarneçidas con vna lista de oro o de plata.

2)

En el otro medio carro, se a de pintar como vna zerca de castillos de sillarería y en ellas vnos escudos con algunas cossas apropiadas a la yglesia, ynpresas o giroglificadas y anse de dorar y estofar para este carro doze cherubines de plata de papel y otras tantas rossas y vn cordero que a de yr dentro.

Carro de Ysac. En el vn medio, vna cassa paxiza, las paredes de color de tapias y sus çimientos y esquinas; delante della vn pozo de color de piedra alumbre; será cubierta de tejas o balgo (sic) y corchos.

En el otro medio, hirán pintadas en los tres costados las historias tocantes a esta representaçión, la que le prezede y la que le suzede y las esquinas con sus colunas o pilastras, capiteles y bassas y cornixas; lo alto deste carro y la delantera a de yr de pórfido y jaspes y colores echos con sus repartimientos y en la forma que mejor pareziere.

"El de Lorito. En el vn medio carro, que será vn peñasco pintado de color de peñas e yeruas menudas, y en vna cassa que estará dentro, las histo-

3)

rias de las traslaçiones de Nuestra Señora del Orito en unos óbalos o compartimientos y las esquinas o texados, arrebolado de colores y cherufines.

En el otro medio, a de auer vna çerca de huerta, toda pintada de jazmines, rosales e yeruas y dentro otra cassa de la misma forma e manera que el carro prezedente, y si hobiere de leuar algunas puertas este carro, an de ser que correspondan a la forma en que uan las zercas y cassas.

Todas las barandas de carros, anssí messas como ~~x~~ baulestres (sic), el pedazo con que se añaden, an de yr pintadas de ~~xxxx~~ xaspe sobre diferentes colores a punta de pinzel y los nudos, messas y ~~xxx~~ pilares de la vna color, con sus fajas, diferençiando en cada carro como dicho hes.

Los faldones de todos estos carros an de yr con sus festones de frutas y yeruas, [de] diferentes colores muy poblados sobre blanco y ni más ni menos los del pedazo añadido.

Y si houiere algún remate que dar a otra cossa alguna que aquí se olui-

4)

de de poner, la an de pintar conforme lo pidiere la traza de los carros.

~~Y~~ las colores que an de gastar an de ser: todo lo colorado bermellón y en los ropaxes carmín y en los azules de los ropaxes y arreboles an de ser fino y lo demás de Árchila; el blanco que lleue albayalde y el verde para los ropaxes de Morata y en lo demás de grano o de xaspe; el amarillo a de ser entrefino y las demás colores como pareciere que conuienen a la buena forma".

Se le pagarían 1.000 reales a la firma del contrato. Firman Francisco Ruiz de Quesada y Andrés Cerezo. Madrid (AHP: Protocolo 417, fols. 259-260). (Publicado en "Segismundo, VIII, ~~n~~-2, 1965, p. 56-57)

L 15-V-A550

5/ Recepción de Jerónimo Velázquez, representante, en la Cofradía del Santísimo Sacramento de San Sebastián. 1607

"En dicho día, se recibió por hermano y cofrade a Jerónimo Belázquez, el qual juró de obedeçer a los ofiziales e guardar las hordenanças y dio por entrada treinta y quatro reales y para ello dio por fiador a Pedro Martínez que lo ~~[illegible]~~ açetó, de que doy fee". (CSSS, 19-IV-1607)

~~MUDARRA, Francisco~~

6/ Carta de pago de Francisco Mudarra y Francisco Ortiz, autores de comedias, 1617

Antón de Villagrasa y Martín López, carreteros, vecinos de Gelsa (Aragón) declaran haber recibido de Francisco Mudarra y Francisco Ortiz, autores de comedias, 600 reales que les pagaron en parte de los 697 que les debían por escritura otorgada en Calatayud ~~[illegible]~~ "por traerlos a esta Corte con los bestidos con que representan las comedias". Madrid, 4-II-1617. (AHP: Protocolo 3252)

7/ Obligación de los mismos. 1617

Francisco Mudarra, autor de comedias, residentes en Madrid, como principal deudor, y Francisco Ortiz, autor de comedias, como su fiador, se obligan a pagar a Antón de Villagrasa y Martín López, carreteros, 270 reales que les debían. Firman: "Fran.co mudarra", "Francisco Ortiz". Madrid, 4-II-1617. (AHP: Protocolo 3252)

Sigue el poder de los carreteros a Juan Alonso de Toro, vecino de Madrid, para cobrar. 5-II-1617. ~~(AHP: Protocolo 3252)~~

Capitulaciones matrimoniales de doña Jerónima Velázquez hija de Damián Velázquez de Contreras, 1617

"Capitulaçiones matrimoniales. El Liçençiado Cueuas y doña Gerónima Belázquez"

"Lo que se asienta y capitula entre el doctor Damián Velázquez de Contreras, consultor del Santo Ofiçio de la Ynquisiçión de Cartaxena de las Yndias, vezino desta Uilla, de la vna parte = y de la otra el Liçençiado Melchor de las Cueuas, hijo de Jerónimo de las Cueuas y doña Ysauel de Castro, su muger, sobre el matrimonio que...está tratado se a de contraer entre el dicho Liçençiado Melchor de las Cueuas y doña Jerónima Velázquez, hija del dicho Damián Velázquez, es lo siguiente..."
- Se casarían y velarían "dentro de vn mes primero siguiente"
- El doctor Velázquez de Contreras prometió como bienes dotales 2.000 ducados en reales de plata de contado el día del casamiento
- El licenciado de las Cuevas "por honrra de tan alto Sacramento como es el del matrimonio y por la virginidad y limpieza de la dicha doña Jerónima Velázquez", le prometió en arras 500 ducados "que confiesa caben en la décima parte de los vienes que adelante tuviere"
- El licenciado otorgaría la correspondiente carta de dote
- Doña Jerónima lo aceptó.

Testigos: Diego Díaz Alderete, el licenciado Gaspar de Torres y Pablo Martínez.
Firmas: "El d.or Velazquez de contreras", "El Licen.do Melchor de la Cueua". En nombre de doña Jerónima Velázquez, "Por tº El lic.do torres". Madrid, 22-VII-1617. (AHP: Protocolo 3629)

Testamento de Jerónimo de la Cueva, suegro de Jerónima Velázquez. 1619

"Testamento de Gerónimo de la Cueua"

"Gerónimo de la Cueua, veçino desta Uilla, estando enferma", ordena así su testamento:
- Mandó enterrarse en la iglesia parroquial de San Pedro de Madrid, "en la sepultura propia que en la dicha yglesia tiene doña Ysauel de Castro, mi muger, hija de Christóual Rodríguez, procurador que fue de los Reales Consejos desta Corte, y nieta del Bachiller Bartolomé Rodríguez, cura que fue de la dicha yglesia de San Pedro desta Uilla y Vicario della, que es la sepultura que allí dejó el dicho Vachiller Bartolomé Rodríguez, cura..."
- Era cofrade de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario y Nuestra Señora de los Dolores.
- Era esclavo del Ave María, fundada en el monasterio de la Santísima Trinidad
- Mizas y mandas piadosas
- Mandó pagar al licenciado Torres, abogado de los pobres de la Cárcel de Corte, 100 reales que le prestó; 50 al licenciado Herrera, abogado.
- "Mando a doña María Fernández, nieta de doña Ysauel de Castro, mi muger, hija de doña Ana María, su hija, y de Christóual Fernández de Negrete", 100 ducados que cobró de Jusepe de Luna, abuelo de doña María Fernández
- Declara que dio su dote a doña Ana María Fernández cuando casó con Cristóbal Fernández de Negrete. "Ruego al licenciado Melchor de la Cueua, mi hijo, le tenga por bien y no tenga pleito con ella porque el dote que la dí yo le vbe de Luis Leal, difunto, por dexarlo así declarado de palabra quando murió"
- Tenía puesta demanda a doña Luisa del Aguila, sobrina de su mujer, que tenía en su casa cuando vino de Valladolid, poniendo su hacienda bajo su custodia. Mandó no se le pidiese nada
- Mandó pagar 60 ducados a Baltasar del Castillo, si venía a España

Carta de pago de Pedro de Valdés, autor de comedias. 1618

10

"Carta de pago y lasto en fauor de Gabriel Carrero"

Francisco de Torres, mercader, vecino de Madrid, declara que "por quanto Pedro de Baldés, autor de comedias, y Gerónima de Burgos, su muger, como principales, y Miguel Ruiz, vecino desta Uilla, ya difunto, como su fiador..." se obligaron a pagarle 8.085 reales de plata doble que les prestó hipotecando unas casas en Valladolid, a la Huerta Perdida y Miguel Ruiz otras en Madrid detrás del Hospital de Antón Martín, en la calle de Santa Isabel. Declara que en diferentes veces le habían pagado 6.542 reales y el resto se lo había cobrado de los inquilinos de dichas casas, hasta quedar solo una deuda de 147 reales que pagaban con esta fecha. Madrid, 15-I-1618. (AHP: Protocolo 3630)

11

Obligación de Tomás Fernández Cabredo y su Compañía para representar en Torrejoncillo. 1620

TEATRO

"Thomás Fernández Cabredo, autor de comedias por Su Magestad, por sí y en nombre de su compañía y officiales de ella que son los siguientes: Christóual de Abendaño y María Condado, su muger, y Luis Condado, su padre, y Joan Bázquez y Francisca de Torres, su muger, Pedro de Loca y Mariana, su muger, Joan de Montemayor y Ana María, su muger, Francisco de Castro y María de la Candelaria, su muger, Gabriel Cintor, Miguel Martínez, Thomás Enrique...", se obligó a favor de la Villa de Tornavacas para hacer la fiesta a Nuestra Señora del Rosario en su octava. "El...sáuado por la tarde vna comedia a lo diuino y el domingo siguiente cinco de julio dos comedias, la vna a lo diuino por la mañana y otra vmana por la tarde, y el lunes siguiente...otra comedia por la mañana a lo vmano, y cada comedia a de thener dos entremeses y dos bayles y su loa y la que hiziere el domingo de mañana a de ser loa a modo de coloquio entre quatro personas a lo diuino...", elegidas entre las siguientes: "El niño diablo = Guerra de amor y onor = Lo cierto por lo dudoso = La de Orfeo = El mexor lirio françés = Diuino, La próspera y adbersa de Tobías = La manzana de la discórdia y robo de Elena = La de Tisbe y Pírramo = La billana en Palaçio = El mexor Mendoza, La mayor vitoria, las quales son algunas diuinas y otras de ystoria, fábula y fición..." "Y todas con música de quatro vozes en cada vna de las dichas quatro comedias...con los bestidos hordinarios y estrahordinarios, galas, ymbenciones, apariencias y tramoyas...según y cómo las haçe y a hecho en esta Corte...". Le pagarían 100 ducs. por cada día. Madrid, 15-V-1620. (AHP: Protocolo 5419, fols. 1157-1159)

AV: 8027-9-13

12)

Gastos de las fiestas del Ayuntamiento de Madrid en honor del Príncipe de Gales, 1623.

"Relación de los maravedís que an entrado en poder de Christóual de Medina para gastos de las fiestas de la entrada del señor Príncipe de Gales = Y de los que se an librado en él por quenta dellas".

Data:

A Cristóual Gómez, maestro de obras. 43.520

A Juan Bauptista Balenciano, autor de comedias 18.750

A Juan de Baraona, coetero 75. 000

A Hernando de Soto y Jusepe de Porras 38.200

A Miguel Pastor, carpintero 1.87.500

A Juan de Morales, coetero 68.000

A Manuel de Ballejo, auctor 18.750

A Pedro de Baldés, autor 18.750

A Christóual de Auendaño, auctor de comedias 18.750

A Gonçalo Molero, cabo desquadra 13.600

(Sigue después una serie de nombres sin cargo ni oficio, entre ellos:

A Diego de Bicuña, mercader 1.209.652

. . . . . .

A Francisco Gómez de la Hermosa y Antonio Gómez, mercaderes 408.000

Regidores y corregidores, Porteros

A Bernaué del Bado, cordonero 986.000

. . . . .

A Francisco del Oyo, platero 136.000

. . . . .

A Jayme Esteuan, tirador de oro 125.000

Al dicho 248.200

Lanceros, silleros

Total: 23.256.925. (AV: 2-273-13)

Total: ~~22.095.925~~

El ama Osorio arrienda las casas de Damián Velázquez, su hermano, a don Francisco Jerónimo de León. 1624

~~ELENA OSORIO~~

Doña Elena Osorio, viuda, con poder del doctor Damián Velázquez de Contreras, su hermano, Alcalde Mayor de La Habana, arrienda a don Francisco Jerónimo de León, del Consejo de S.M. en el Supremo de Aragón, unas casas principales en la calle Real de Lavapiés con caballeriza y cochera, "juntamente con vn quarto de cassa en que yo al pressente biuo en otras cassas junto a ellas para que lo yncorpore en las dichas cassas, que sale a la calle de Valencia enfrente de las cassas del Conde de Siruela, que es sala y alcoua y dos aposentos más adentro con su corredor al patio, que se a de abrir puerta al dicho quarto...con otras tres puertas más, que la vna está en la alcoua y otra en la escalera y otra que está en el corredor que sale a otro quarto..." Testigos: Bartolomé Ramos, cochero, y Juan de Lus, criado del Marqués de Quirra (?) y Miguel Jerónimo. Firma: "doña Elena osorio". Madrid, 27-III-~~[illegible]~~. (AHP: Protocolo 3635, fols. 109-110) 1624

Partida de defunción de Francisco de Castro, comediante

1626

14

"Francisco de Castro, comediante, casado con Dominga López, murió en la calle de Francos... Recibió los Santos Sacramentos de mano del licenciado Corbalán. No testó. Enterróle Christóbal de Abendaño, autor de comedias . De fábrica dos ducados". (LESS, 30-I-1626)

Partida de defunción de Mateo Ramírez, comediante

1625

15

"Mateo Ramírez, comediante, casado con Ysabel María, murió en la calle de Cantarranas... Recibió los Santos Sacramentos de mano del licenciado Corbalán. Testó ante Juan de Medina, escribano del número de Alcalá de Henares, y manda le digan doce misas de alma y quinientas ordinarias y quarenta y tres a diferentes santos. Albaceas: Alonso Fernández de Guardo, en cuya casa murió, y Juan Escarigüella Arillo y Cebrián Martínez, que ambos están en la compañía de Sánchez, y la fecha del testamento fue a diez deste presente mes y año. De fábrica siete ducados". (LESS, 20-V-1626)

Partida de defunción de Cristóbal Ortiz de Villagrán, comediante. 1626

16/ "Cristóbal Ortiz de Villagán, comediante, murió en la calle de el León... Recibió los Santos Sacramentos de mano del licenciado Carlos Manrrique. Testó ante Juan Baptista de la Barreda, su fecha en seis de febrero deste presente año. Enterróse en la Merced y mandó le dijesen cien misas de alma y otras ciento ordinarias. Aluaceas: don Diego de Villegas, que vibe en la calle de Atocha, frontero de los Desanparados, en casas de Torrijos". (LESS, ~~[illegible]~~ 1-VII-1626)

Partida de defunción de Domingo Santos, comediante. 1628.

17/ "Domingo Santos, comediante, casado con doña María de Gustamante. Murió pobre en el Ospital de la Corte. Enterróle su muger que vibe en la calle de Cantarranas. De fábrica tres ducados". (LESS, 29-IV-1628)

18/ Obligación de Guillén de Castro a favor de Alonso Gonzalo

~~GUILLEN DE CASTRO~~

Carta de obligación de "Don Guillén de Castro y doña Angela Salgado y Castro, mi lixítima muger, veçinos desta Uilla de Madrid", de pagar a Alonso Gonzalo 1.150 rs. que les prestó.

Hipotecaron a su favor una cama de brocado, con sus cortinas, cielo y rodapies y una colgadura de brocado amarillo y blanco de seis piezas. Firmas: "don guillen de Castro", "Doña Angela maria Salgado y castro". Madrid, 27-I-1627. (AHP: Protocolo 4793, fol. 31)

* "Doña Angela de Salgado y de Castro, muger legítima que soy de don Guillén de Castro, mi marido, que somos beçinos desta Uilla de Madrid, que biuimos en la calle de Hortaleza", da su poder a su marido para comparecer ante el señor duque de Osuna y concertarse con él sobre el pleito que tenían sobre los 300 ducs. de renta al año de que el duque la había hecho donación para ayuda a su casamiento [ante Antonio de Queto, escribano de Osuna, el

* Poder de doña Angela Salgado y Castro, mujer de Guillén de Castro, a su marido.

~~RODRIGUEZ, Pedro. Pastro~~

Poder para cobros de la viuda de Pedro Rodríguez, representante. 1629

Poder de María Flores, viuda de Pedro Rodríguez, representante en la Compañía que fue de Melchor de León, autor de comedias, vecino de Madrid, a Benito y Andres Inquinoto, vecinos de Bruselas, para cobrar de Melchor de León 1.000 reales de a 34 mrs. de resto de los 5.400 mrs. que le quedó debiendo a su marido por escritura de 16 de junio de 1606, en Sevilla. Testigos: Juan de Miranda, Juan de Bustos y Matías de Santos. Madrid, 10-IX-1629. (AHP: Protocolo 3638)

Petición de Andrés de Vega, autor de comédias, para intervenir en las fiestas del Corpus de Madrid, 1634

"Andrés de Vega, autor de comedias de los nonbrados por Su Magestad y aprobado por vuestra Alteza...digo que de horden de las Comisarios desta Villa tengo hecha la mejor compañía que ay en España con mucha costa y he dado muestra para la fiesta del Santísimo Sacramento ante el señor don Fernando Ramírez Fariñas y protetor de las dichas fiestas y de los Comisarios, y cuando entendí que se me diera parte de la dicha fiesta hallo que Christóbal de Abendaño y Roque de Figueroa, asimismo autores, se jatan de que an de açer solos las dichas fiestas y por cuanto yo he servido en las dichas fiestas honos años continuos y en esta posesión he gastado mucho en disponer la dicha conpañía y para más satisfaçión la ampliaré si fuere necessario en la forma y manera que me hordenare, supliva a V.A. mande se me dé parte de la dicha fiesta pues se me a seguido tanta costa y que los Comisarios de la Villa ynformen sobre ello. Otrossi, a V.A. suplico que los arrendadores de las comedias informen del daño que se les siguen a los hospitales que mi conpañía no se conserbe porque en estos Reynos de Castilla no ay más que estas tres que están en esta Corte y no açiendo fiestas es fuerza que se deshaga..." Firma: "Andres de la Vega". 1634. (AV: 2-272-17)

21/ Instancia de Andrés de la Vega, autor de comedias, al Corregidor de Madrid, s.d.

"Señoría. Andrés de la Vega, autor de comedias y vezino desta Villa, digo que yo e serbido a V.Sª en diez fiestas del Santísimo Sacramento y con siniestra información diciendo que no tenía Compañía se me an quitado, siendo así ser la mejor, como se berá por la lista que presento ante V. Sª: y auiendo gastado en las dichas fiestas gran cantidad de ducados para lucillas como V.Sª a bisto y aviendo venido desde la Ciudad de Murçia, gastando muchos ducados solo para serbir a V. Sª con la satisfación que sienpre, a quien pido y suplico mande se vea la dicha lista y, siendo aventaxada así en las personas como en el lucimiento sienpre lo a sido, se me dé la mitad de la dicha fiesta, que en ello recibiré gran merced. Pido justicia etcª. Andres de la Vega"

"Lista de la Compañía de Andrés de la Vega
Lorenço Hurtado, representante
Sánchez el Bueno
Coca, bailarín y músico y representante
Juan Biuas, representante
Juan Matías, representante y músico
Cucarella, representante de barua famoso
Ródenas, por otro nombre Lanparilla, grazioso
Juan Román, famoso baylarín, músico y representante
Vicente Timor, gran músico y representante
Alonso Pulido, baylarín, músico y representante
Mencos, músico, baylarín y representante
Francisco Núñez, representante y baylarín
Juan de Sobalera, músico y representante

- 2 -

"Mujeres
María de Córdoua
María de Jesús, representante y baylarina
Luisa de Riola, famosa música, representante y baylarina
Ana de Soto, gran música, representante y baylarina
Doña Francisca Bacán, baylarina, representanta y música
Ysabel Román, linda baylarina, representanta y música
Tres niños, lindos representantes.

"Andrés de la Vega para vestir esta fiesta y mostrar el gusto de serbir a V.Sª como otras ocasiones. Andrés de la Vega". (AV: 10-236-20)

Obligación de Alonso de Osuna, actor de la compañía de Antonio de Prado. 1635

22/ Alonso de Osuna, vecino de Madrid, de la compañía de Antonio de Prado, autor de comedias, y Luisa de Arellano, su mujer, se obligan a pagar a Juan Ortiz López, vecino de Madrid, 3.414 rs. que les había prestado. Madrid, 24-X-1635. (AHP: Protocolo 6432, fol. 931)

Formación de la Compañía de Sebastián de Avellaneda 1635

23/ Francisco del Val y María de Herrera, su mujer, Bernardo Gómez y Francisca Petronila, su mujer; Andrés de Biedma, Nicolás de Alcalá y Lamiana (sic) de Luna, su mujer, y Pablos Rodríguez e Isabel María, su mujer; Juan de Ortega y Juan de Bustamante; Felipe Lobato, Diego Pavía, Juseppe de Meneses y Alonso de Maldonado, de una parte, y de la otra Sebastián de Avellaneda, autor de comedias por S..., y Catalina de Arriviesca, su mujer, declaran que Sebastián de Avellaneda y su mujer habían formado Compañía "para representar diferentes comedias así en esta Corte como fuera de ella para lo qual les an socorrido con 1.300 rs.".
- La Compañía duraría un año desde el día de la fecha de la escritura.
- Todos ellos se obligaban a estar en ella sin faltar haciendo "los papeles así de galanes como de entremeses, primeros y segundos y terceros papeles y mussicas según los papeles y órdenes que a cada vno se les diese por el dicho su autor". (Siguen las condiciones). Madrid, 24-III-1635. (AHP: Protocolo 7307, fols. 43-45)

Obligación de Segundo de Morales, autor de comedias, para representar en Santorcaz 1638

24/ "Segundo de Morales, autor de comedias por Su Magestad, vecino desta Villa de Madrid", se concierta con los mayordomos de las fiestas del Santísimo Sacramento de la Villa de Santorcaz para ir con su compañía a hacer "dos comedias con sus entremeses y bailes", el primer domingo después del Corpus, una por la mañana y otra por la tarde, "las quales an de ser de la Historia de Amán y Mardoqueo...y... Las siete estrellas de Francia", llevándole y trayéndole con su compañía y tramoya a la Villa. Recibiría por ello 1.500 rs.
Se obligó a dar además "ocho bestidos de dança para la dicha fiesta con todos los aderentes necessarios...que an de ser ocho bandas, treinta y dos sartas de cascabeles, ocho sombreros con sus plumaxes...y quatro pares de mangas", pagándole 250 rs. más. Madrid, 1-II-1638. (AHP: Protocolo 6791, fols. 66-67)

Fiestas de San Blas en Canillas. 1638

25/ La Cofradía de San Juan y San Blas, de Canillas reciben de Segundo de Morales, "dos bestidos de galanes calçón y ropilla, el vno de terçiopelo berde y el otro de terçiopelo açul, quatro cotas de telas y tabres (sic) y dos pares de calçones ansimismo de terçiopelo = ocho bandas de diferentes colores, treinta y dos santas de cascabeles y dos tocados de úngaros, quatro sombrerones", para las fiestas de San Blas. Madrid, 1-II-1638. (AHP: Protocolo 6791, fol. 76)

Fundación de la Compañía de Luis Bernardo de Bobadilla y Juan Rodríguez de Antiago. 1638

26/ "Luis Bernardo de Bobadilla y...Juan Rodríguez de Antiago, autores de comedias por Su Magestad", declaran estar concertados para hacer Compañía desde miércoles de Ceniza hasta martes de Carnestolendas. Testigos: Alonso de Olmedo, Bartolomé Díaz del Campo y Bernardo de Medrano. Madrid, 26-II-1638. (AHP: Protocolo 7307)

Obligación de Jusepa María, para representar en Trijueque. 1639

27/ "Jusepa María, representanta, residente en esta dicha Villa, se obliga a ir en compañía de su criada, Juana de Anríquez, a la Villa de Trijueque a representar el día de San Bernabé dos comedias, y Jueves y Viernes del Santísimo tres comedias", en las cuales se repetiría una de las hechas el día de San Bernabé. Haría los primeros papeles, ayudaría su parte en los bailes, ella y su criada en los bailes y la música. Cobraría 1.250 rs. y una arroba de aceite, pagándoseles el viaje. Llevaría las galas que habían de lucir ella y su criada. Madrid, 19-I-1639. (AHP: Protocolo 7307)

Obligación de alfamete de Córdoba para representar en Valdemoro. 1639

28/

"Gerónimo de Castañeda, representante, y Manuela de Córdoba, su muger... se obligan a que la dicha María de Córdoba yrá a la Billa de Baldemoro a representar quatro comedias que se an de hazer juebes y biernes... y a de cantar y bailar y ayudar en los entremeses..." Se le pagarían 950 rs. Se les llevaría y traería "y si no comieren donde los mayordomos de la dicha Cofradía, les señalaren, se les a de dar ocho reales de ración por cada vn día". Firma: "Geronimo de Morales y Castañeda". Madrid, 21-I-1639. (AHP: Protocolo 7307)

Asiento de Francisco Ortiz y su mujer Ursula de Torres en la Compañía de Bartolomé Romero. 1640

29/

Francisco Ortiz y Ursula de Torres, su mujer, se asientan en la Compañía de Bartolomé Romero, autor de comedias, por un año. Madrid, 14-III-1640. (AHP: Protocolo 5550, fols. 211-212)

Asiento
Contrato de Francisco Rodríguez, representante, en la Compañía de Bartolomé Romero. 1640

30/

"Francisco Rodríguez, representante de comedias, residente en la dicha Uilla de Madrid", se obliga "de asistir en la Compañía de Bartholomé Romero, autor de comedias, residente en esta dicha Uilla", dos años, desde el martes de Carnestolendas. Cobraría el primer año, 6 rs. de ración y 7 por cada representación, y Romero le prestaría en plazo de 15 días 200 rs., que le iría descontando de las representaciones. Testigos: Pedro Ortiz de Urbina, Francisco Ortiz y Alfonso Martínez. Madrid, 14-III-1640. (AHP: Protocolo 5550, fol. 210)

Obligación de Bartolomé Romero, autor de comedias, para representar en Borox. 1640

31/ "Bartholomé Romero, avtor de comedias", se obliga a ir con su Compañía a la Villa de Borox, el martes de la infraoctava del Corpus, para hacer "dos representaçiones en esta manera = Por la mañana, vn auto de los dos que se hiçieron en Madrid, con su loa y vna comedia, y por la tarde otra comedia con sus entremeses y bayles, y las comedias an de ser a heleción de los mayordomos de la Cofradía del Santíssimo Sacramento de la dicha Uilla de Vorox". La Cofradía llevaría a la Compañía a Borox desde donde estuviere, "como no exçeda de tres leguas, el lunes, con ocho carros: tres descubiertos y çinco cubiertos...y les an de dar...possadas con veynte camas", pagándoles además 1.350 rs. Testigos: Francisco Rodríguez, Antonio Pinero y Francisco Pérez. Madrid, 20-III-1640. (AHP: Protocolo 5550, fol. 227)

Poder de Andrés de Vega, autor de comedias. 1642

32/ Andrés de la Vega, autor de comedias, da su poder a Pedro de Ascanio, autor de comedias de los nombrados por S.M., para que impida en su nombre "la execución de qualesquier comedias que me tocaren". Madrid, 17-IV-1642. (AHP: Prot. 7307)

33/ Poder para cobrar de Gabriel de Bocángel. 1650

"Poder, en 7 de marzo de 1650"

"Don Gabriel de Bocánxel Vnzueta, comtador de resultas de S.M. y su Coronista, residente en esta Corte, comp padre y lixítimo administrador que soy de doña Eujenia Bocánjel, mi hija lizítima y de doña Eujenia Bolero, mi muger, difunta", da su poder a José Rodríguez de Munera, residente en la villa de San Clemente, para cobrar la paga de 20 ducados de renta al año de las alcabalas del Marquesado de Villena. Firma: "Don Gabriel Bocangel Vnz."

Madrid, 7-III-1650. (AHP: Protocolo 9080, fol. 42)

Testamento del yerno de Micaela de Luján. 1650

34

Testamento de Antonio Rodríguez, jubetero del Rey, marido de doña María González, hija de doña Micaela Sánchez de Luján. Declara que S.M. le debe de ajustamiento de cuentas 500 ducados, "cuyos recados y papeles de la mitad de dicho déuito se allarán en mi poder y los otros en la secretaría de Juan Feliz de Vega". Testamentarios: Gabriel López de Peñalosa, escribano de cámara, Joseph de Luján, hermano de su mujer, Jusepe Sanz Molinero, bordador, Francisco Esteban, sastre de S.M., y su mujer. Se nombró para tasar

Inventario de sus bienes. "las cosas de madera Miguel Estazua, ebanista, que posa en la plazuela de Santo Domingo = y para las cosas de pintura a Manuel Ferreyra, pintor, que posa en la Puerta del Sol". Madrid, 27-V-1650. (AHP: Protocolo 8433, fols. 110-116)

Carta de pago a favor de Micaela de Luján. 1650

35

Doña María González, viuda de Antonio Rodríguez, jubetero de S.M., se obliga a pagar a su madre doña Micaela Sánchez de Luján, viuda de Juan Pérez de Luján, 1.100 reales. Madrid, 29-VIII-1650. (AHP: Protocolo 8433, fol. 203)

Carta de dote de una hija de Micaela de Luján. 1651

36

Diego de Ocampo, bordador, vecino y natural de Segovia, hijo de Diego de Ocampo y de doña María Alvarez de Fresno, vecinos y naturales de Segovia, difuntos, otorgan carta de dote a favor de María González de Luján, hija de Francisco González, difunto, vecino y natural de Salvatierra, y de doña Micaela Sánchez de Luján, su mujer, natural de Guiebra, en la Alcarria, vecina de Madrid. El inventario de bienes comprende ropa blanca, vestidos, madera, pinturas, cosas de cocina, etc. "diego de ocanpo". Madrid, 10-XII-1651. (AHP: Protocolo 8433, fols. 255-262)

viuda de Antonio Rodríguez, jubetero de S.M.

Obligación de Francisco de Cereceda para representar en las fiestas de Iriépal, 1653

37 Juan de Fuera, vecino de la villa de Iriépal (Guadalajara) se concierta con Francisco de Cereceda para que éste vaya "con su persona y llevar a María Ruiz, su muger, y a Evjenia de Cereceda, su hija, para efeto de baylar y cantar y los demás saynetes que se ofreçieren en la fiesta que se a de celebrar en la dicha villa de Yriépa", por 350 reales, llevados y traídos a dicha Villa a costa de Juan de Fuera. Madrid, 3-IV-1653. (AHP: Protocolo 8058, fol. 304)

Declaración de Damiana de Arias, viuda de Gaspar de Valdés, representante, a favor de don Agustín Moreto

MORETO 1654

38 "Declaración a fauor de don Agustín Moreto"

"Doña Damiana de Arias, viuda de Gaspar de Valdés, autor de comedias, vecina desta Uilla", declara que "las quatro comedias yntituladas la vna La misma conciencia acusa = otra El seleuco = otra El desdén con el desdén = y la otra El trampa adelante, que conpuso don Agustín Moreto, vecino desta dicha Uilla, y en esta dicha Uilla y dicho su marido las representó la primera bez y estauan en poder de la otorgante para vsar dellas y de su representación asta que fuesen cunplidos los diez años en los quales el dicho don Agustín Moreto no podía hacerlas ynprimir, según el estilo ynconcuaso que en esto ay. Y no obstante que dichos diez años no heran cunplidos, la otorgante se conbino con el dicho Agustín Moreto en cederle, como le cedió, por cierta cantidad de maravedís que la pagó de contado, las dichas quatro comedias y otras, y el tiempo que faltaua de cumplir para el vso de ellas, las quales entregó a don Agustín Moreto manoescriptas, y se apartó de qualquier derecho y acción que tenía o podía tener y le dio facultad para que las pudiese hacer ynprimir o disponer de ellas como le pareciesse".

Testigos: Pedro de Soto, escribano de S.M., Isidro de Valdés e Isidro Hernández. Firma: damiana de arias peñafiel". Madrid, 10-IX-1654. (AHP: Protocolo 9128)

Inventario de los bienes que quedaron a la muerte de Juan Calvete.1655

39/ María Marcha, viuda de Juan Calvete, hace inventario de los bienes que quedaron a la muerte de su marido, entre los que figuran: trajes de hombre y mujer, "vestidos de mojigangas", capellares de moro, de catalufa", un vestido de lacayo, otro de cardenal, cinco de peregrino, "seis bestidos de ysidros", seis de cautivos, "zinco bestidos de grazioso", "diez pares de calzas de obra de criados del Rey", "treynta y dos cotas romanas para danzas, de diferentes colores", "vn ropón y manto de tela de plata, sobredorado, aforrado en velillo, para vestir vn demonio", camas, alfombras, tapices, ropa blanca, madera, etc., pinturas ordinarias, cosas de cocina y plata. Madrid, 17-II-1655. (AHP: Protocolo 7245, fols. 56-75)

40/ Poder para pleitos de Pedro de la Rosa, autor de comedias 1655

Poder para pleito de un divorcio de Pedro de la Rosa, autor de comedias 1655

"Poder para pleitos. Setiembre 20".

"Sépase como yo, Pedro de la Rossa, autor de comedias, desidente en esta Corte, doy mi poder cumplido...a Phelipe de Soto, procurador en la Audiençia Arçobispal desta Uilla, para que me defienda en zierto pleyto y demanda de diborçio que me tiene puesta Antonia de Santiago, mi muger, ante el señor Vicario desta Uilla..." Testigos: Juan González Pacheco, Sebastián García Mariaca y Onofre Ezquerra. Firma: "Pedro de la Rosa". Madrid, 20-IX-1655. (AHP: Protocolo 8980, fol. 37)

"Pedro de la Rosa, autor de comedias, residente en esta Corte", da su poder a don Diego Gutiérrez, vecino de Madrid, "para que me defienda en çierto pleito que contra mí trata Nicolás de Santiuste, veçino de la Ziudad de Granada, sobre diez y seis mill y noueçientos reales que pretende le soy deudor". Testigos: Pedro Ximeno, Pedro Mota y don Ambrosio de Arce. Firma: "Pedro de la Rosa". Madrid, 16-III-1655 (AHP: Protocolo 8980,

41 ~~BOCANGEL~~ Carta de pago de doña Luisa de Urbina, viuda de Gabriel Bocángel. 1659

Doña Luisa de Urbina, viuda del contador don Gabriel de Bocánjer (sic), como tutora y curadora de sus hijos, declara haber recibido del doctor don Gregorio de Tapia, correspondiente del Obispo de Badajoz, que ahora lo es de Coria, 700 rs. que le correspondían a su marido de la pensión que tenía de 1.500 rs. de renta sobre el obispado de Badajoz mientras lo gozó el Illmo. Sr. doctor don Diego López de la Vega, hasta 28 de enero de 1658, en que pasó a Coria. Firma: "dona luisa de urbina pimentel". Madrid, 13-II-1659. (AHP: Protocolo 7385, fol. 12)

42 Obligación de pago a Antonio de Ordás, representante. 1660

"Antonio de Ordás, representante de comedias en la Compañía de Juana de Zisneros, en esta Corte", se obliga a pagar a Francisco Fernández de la Calle, mercader de sedas, 462 rs. que le prestó. Firma: "Antonio de ordas". Madrid, 11-XI-1660. (AHP: Protocolo 9081, fol. 158)

Sor Marcela de San Félix y el convento de la Trinidad de Madrid arriendan una casa-taberna a Andrés García. 1661

43 "La Madre Marçela de San Félix, ministra del Convento de Trinitarias desta dicha Villa..." y el convento dan en arrendamiento a Andrés García, maestro tejedor, una casa taberna que el convento tenía en la Plazuela del Gato, donde vivía Antonio Fernández, criado de S.M, por 3 años y 663 rs. al año. Firma: "S.or Marçela de S.Felix Ministra". Madrid, 30-I-1661. (AHP: Protocolo 8769, fols. 53-54)

Obligación de la viuda de Francisco de Cereceda para intervenir en las representaciones teatrales de Chozas. 1661

María Ruiz, viuda de Francisco de Cereceda, se obliga a "yr a la Uilla de Choças para el primer domingo de otubre que biene deste pressente año y llebar consigo otra muger y vn músico para representar en vna comedia y cantar y lo que en ella se ordenare y an de llebar los bestidos neçesarios para todos los personaxes concertados en quinientos y ochenta reales:Y an de benir ocho días con quatro borricos para que baya la jente y bestidos... : y si se determinaren a haçer otra comedia se a de cunplir el dicho concierto,hasta setezientos y zinquenta reales..." Madrid, 24-VII-1661 (AHP: Protocolo 8066, fol 632)

Poder de Sor Marcela de San Félix. 1661

Sor Marcela de San Félix, ministra, y las demás trinitarias de su convento de Madrid, dan su poder al licenciado Bartolomé Ramos del Castillo, presbítero, para haçer las diligencias necesarias para vender una vara de alguacil de Corte que poseyó Bartolomé Bravo. Firma: "S.or Marçe (sic) de S.Felix Ministra". Madrid, 4-IX-1661. (AHP: Protocolo 8769, fol. 403)

Testamento de Ana María de Peralta, viuda de Juan Bezón, representante. 1661

Testamento de "Ana María de Peralta, viuda de Juan Bezón, mi segundo marido, representante que fue, ya difunto, hija lexítima de Lázaro de Peralta, natural...del lugar de Valdeoliuas, arzobispado de Cuenca, y de Cathalina Ruyz de Azagra...estando buena y sana...":

- Mandó enterrarse en San Sebastián, "donde el dicho Juan Bezón, mi marido, está sepultado"
- Declaró ser hermana de la Cofradía de la Novena
- Dejó 12 rs. para la obra de S. Isidro y 1.000 misas por su alma.
- Mandó dar libertad a su esclava Ginesa del Espíritu Santo.
- Declaró por su hija a Francisca María de Rojas.
- Dejó 100 rs. a la Cofradía de la Novena
- Sus bienes se tasaron en 1.000 ducs (plata labrada y dinero)

— Testamentarios: su hija y don Francisco de Cepeda.

- Herederos: su alma y la de sus maridos (Diego de Ortega y Juan Bezón)

Madrid, 1-XII-1661 (AHP: Protocolo 9682, fols. 59-61)

Poder de José Carrillo y su compañía a favor de Jerónimo de Avila para contratar representaciones teatrales. 1662

47/ ~~CARRILLO, JOSÉ~~

Poder de Joseph Carrillo, autor de comedias, Juan Navarro, Agustín Manuel, Juan Alonso, José Rojo, Hipólito de Olmedo, José Pérez, José Loerssa, Antonio de Casco, Gregorio González, Jerónima de Olmedo, Isabel de Gálvez y María Salinas, "que todos asistimos en la compañía del dicho autor", residentes en Segovia, a favor de Jerónimo de Avila, de la misma compañía, para concertarse con los arrendadores de casas de comedias, etc., desde el día de la fecha al martes de Carnestolendas. Segovia, 2-I-1662. (AHP: Protocolo 8067, fol.s. 12-13)

Obligación de Jerónimo de Avila en nombre de José Carrillo y su compañía para representar en Zaragoza, 1662.

Jerónimo de Avila, en nombre de la compañía, se obliga a ir a la ciudad de Zaragoza para representar de 30 a 34 obras hasta el martes de Carnestolendas. Madrid, 6-I-1662. (AHP: Protocolo 8067, fols. 14-15)

48/ [illegible]

Miguel López y otros vecinos de Valfermoso de Tajuña (Guadalajara), declaran haber recibido de Antonio Julián "los vestidos para comedias y demás cosas", contenidas en su libro de caja, para la fiesta del Corpus, por valor de 600 rs. Madrid, 11-V-1666. (AHP: Protocolo 7963, fol. 131)

49/

José Redondo, vecino de la villa de Balconete, declara haber recibido en alquiler de casa de Antonio Julián, unos vestidos de comedias para las fiestas del Corpus, por valor de 600 rs. Madrid, 12-V-1666. (AHP: Protocolo 7963, fol. 132)

50/

Juan de Millana, vecino de Camilla en la Alcarria, declara haber recibido de casa de Antonio Julián, vestidos para comedias de la fiesta del Corpus, por valor de 500 rs. Madrid, 14-V-1666. (AHP: Protocolo 7963, fol. 134)

51/

Don Juan de Velasco y Molina y otros vecinos de la villa de Duren en La Alcarria, declaran haber recibido de casa de Antonio Julián los vestidos de comedias para las fiestas del Corpus, por valor de 1.000 rs. Madrid, 14-V-1666. (AHP: Protocolo 7963, fol. 133)

52/

Pedro López y Pedro Bueno, vecinos de la villa de Gualda en la Alcarria, declaran haber recibido vestidos para las comedias de la fiesta del Corpus por valor de 600 rs. Madrid, 15-V-1666. (AHP: Protocolo 7963, fol. 135)

53/

El licenciado Francisco López del Castillo, y otros vecinos de Ranera, en la Alcarria, declaran haber recibido de Antonio Julián vestidos para las comedias de la fiesta del Corpus por valor de 800 rs. Madrid, 16-V-1666. (AHP: Protocolo 7963, fol. 136)

54/

Mateo de Aranda y otros vecinos de la villa de Pareja declaran haber recibido vestidos para las comedias de la fiesta del Corpus, de casa de Antonio Julián, por valor de 450 rs. Madrid, 27-V-1666. (AHP: Protocolo 7963, fol. 167)

Obligación de Antonia de Santiago y María Vallexo, representantes, para trabajar en Madrid. 1667

55/

"Antonia de Santiago y María Vallexo, representantas, vecinas desta dicha Villa...se obligan a que el domingo primero que siguiere después del día del Corpus...an de yr a haçer dos comedias en el lugar de Alcorcón...", por 600 rs. a cada una, pagados el mismo día de la fiesta. Madrid, 19-II-1667. (AHP: Protocolo 11301, fol. 18)

56/

Arrendamiento de aposento en el Corral de la Cruz. 1667

Juan Ruiz de Somavilla, arrendador de los Corrales de Comedias de esta Corte por 4 años , arrienda el marqués de Mondéjar, "vn aposento en el Corral de la Cruz, en las cassas de don Juan de Cabrera, por vn año...para que Su Excelencia se sirua dél en los primeros días de comedias nueuas, fiestas del Corpus y entradas de autor, según es estilo", por precio de 150 ducados. Madrid, 22-XI-1667. (AHP: Protocolo 8983, fol. 122)

Declaración de doña Antonia Cáncer, hija de Jerónimo Cáncer. 1668

57/

"Doña Antonia Cánzer, hixa lexítima de don Gerónimo Cánzer y de doña María Dormaxo, su muger, ya difuntos, seglar en el ...Real Convento [de Santa Isbal] y mayor de veinte y cinco años...", declara que su tía doña Ana María de Velasco [por documento ante Beltrán de Olarte, de 16 de diciembre de 1647], por su testamento la dejó el derecho que tenía a la Encomienda de Purinamen en las Indias y sus frutos y rentas. Da su poder al licenciado don Bartolomé de Monesterio, presbítero, sacristán mayor de Santa Isabel, para llevar el pleito. Firma: "Doña Antonia cançer". Madrid, 18-II-1668. (AHP: Protocolo 10375)

Obligación de Juan de Ayala para representar en Atienza

1667

58/

"Obligación de representar unas fiestas en la Villa de Atienza, en 6 de junio deste año. Ante 16 de março de 1668".

"Doña Ursula de Torres y Juan de Ayala, su marido, y doña Ana de Ascamilla y Juan Luis de Robles, asimismo su marido, vezinos y residentes en esta Corte", se concertaron con el alcalde y regidores de la Villa de Atienza "de allarse en la dicha Villa de Atienza el día seis del mes de junio primero que bendrá...para ensayarse en las comedias y sainetes y entremeses que abajo se dirán los quales an de empeçar a representar desde el día diez y siete de junio...y en todos los demás días". Las comedias serían: "la primera...del título de "Efectos del odio y amor" y la segunda "La fuerça de la ley" y la tercera "Lorenço me llamo", y se an de hacer y representar asimismo tres entremeses y seis sainetes y para dichas comedias an de llebar para los primeros papeles a doña Antonia Santiago y los segundos papeles los a de representar

Testamento de los huérfanos de Juan de Chavarre, repre-

sentante. 1668

59/

"Gerónimo de Chabarre, representante, veçino deste Villa = Digo que habiendo hido María de Obregón de esta Corte a la Villa de Alcáçar de San Juan a representar en unas fiestas que se habían de hazer en dicha Villa para el Corpus pasado, en ella le dio una enfermedad de que murió, la qual, como es costumbre entre los representantes, llebó tres o quatro vestidos alquilados de diferentes ~~pe~~ personas (sic), y por no haber hecho testamento, la justicia de dicho lugar los recogió juntamente con lo demás que ha ella le pertenecía..."

La justicia no los quería devolver a sus dueños "por quanto quedaron dos hijos de la susodicha...y porque los dichos muchachos son guérfanos y no tienen parientes por ser fuera de matrimonio, que el uno tendrá (sic) diez años que se llama Juan ~~[illegible]~~ Gabaldón y el otro Jácome Soler, que tendrá ocho años..."

60/ Contrato ~~Asiento~~ de Alonso de Olmedo, representante, para trabajar en los Corrales de Comedias de Madrid. 1669

"Alonso de Olmedo, veçino de esta Villa de Madrid y representante en ella... y Juan Ruiz de Somauilla...arrendador de los Corrales de Comedias de ella", se conciertan para que Olmedo esté "en la Compañía del arrendamiento desde el miércoles de Zeniza de este año...hasta partes de Carnestolendas que viene... Por cada vn día se me ha de dar veinte y ocho reales, los treçe de raçión y los quinçe de representaçión el día que representare en el Corral, y si hubiere algún particular pagado se me ha de dar otra representaçión más = Y es condiçión que de la fiesta del Corpus ni ayudas de costa que diere la Uilla de Madrid para vestirse no ha de perçiuir nada el arrendamiento porque todo se ha de partir por partes en la Compañía conforme al partido de cada uno = Y de las ayudas de costa de los Consejos se han de partir por mitad entre el arrendamiento y la Compañía, y ha de salir con ella a los lugares que señalare el arrendamiento y boluer quando se me hordenare, y para ello se me han de dar dos cauallerías menos los que no hubiere menester y siendo el viage por el arrendamiento alquilado y si no quisiere las cauallerías se me han de dar en dinero..." Se obligaba "a estudiar los papeles que se me entregaren, que han de ser los primeros de dicha Compañía, y acudiré a los ensayos de comedias, bayles y entremesses con dichos papeles que así se me dieren = Para las comedias desde las diez de el día y a los saynetes y música a las nueue de él = Y si se necesitare de ensayar dos veçes al día también he de ser obligado a ello = Y que en la casa de el ensayo se ha de poner vna caxa para Nuestra Señora de la Nouena y el que no viniere a la hora señalada ha de pagar de su ración dos reales para la dicha caxa y si no viniere a todo el ensayo se ha de hechar toda la raçión de aquel día en ella= Y con condiçión que todo lo que dieren de las fiestas de Su Magestad aya de ser y sea para la Compañía al respecto de sus partidos".
Olmedo se obligó a pagar a Ruiz de Somavilla 6.000 reales que le había prestado. Testigos: Mateo Godoy, Juan Valerio y Gabriel de Viyao. Firma: "Alon so de olmedo". Madrid, 19-III-1669. (AHP: Protocolo 8984)

61/ Contrato ~~Asiento~~ de Antonio Escamilla, representante, para trabajar en los Corrales de Comedias de Madrid. 1669

"Antonio de Escamilla, vecino desta Villa de Madrid y representante en ella", se obliga con Juan Ruiz de Somavilla, arrendador de los Corrales de Comedias de Madrid, a estar con la Compañía del arrendamiento desde miércoles de Ceniza de este año hasta martes de Carnestolendas que viene, por 25 reales diarios: 12 de ración y 13 de representación. Se obliga a pagar al arrendador 2.000 reales que le prestó. Testigos: Alonso de Olmedo, Mateo Godoy y Juan Fernández. Madrid, 19-III-1669. (AHP: Protocolo 8984)

62/ Arrendamiento de aposentos en el Corral del Príncipe. 1669-70

Juan Ruiz de Somavilla, arrendador de los Corrales de Comedias de la Corte, declara haber recibido del Duque del Infantado y Pastrana 3.000 reales que debía del arrendamiento "por la bista del aposento que tiene en el Corral del Príncipe". Madrid, 5-VII-1669. (AHP: Protocolo 8984)

Juan Ruiz de Somavilla declara haber recibido del Duque de Pastrana y del Infantado, mayordomo mayor de la Reina, 2.200 reales por la renta de un año, desde fin de junio del 69 hasta fin de junio del 70, "del aposento grande que Su Excelencia tiene en el Corral del Príncipe". Madrid, 9-VII-1670. (AHP: Protocolo 8984)

63/ Carta de pago de don Juan de Matos Fragoso. 1669

~~MATOS FRAGOSO, Juan de~~

"Don Juan de Matos Fragoso, caualliero del háuito de Christo, residente en esta Corte, como cesionario de Manuel López de Sabreda, asentista de Su Magestad, por quien corre en esta Corte la pagaduría de Caualleros y otras personas portuguesas y catalanes" [por escritura ante Andrés García, de 11 de noviembre]", declara haber recibido de don Juan de Guzmán, tesorero del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda de S.M., 40.800 maravedís "por las seis mesadas primeras de este dicho y presente año de los duzientos reales que goza al mes en los dichos socorros". Firma: "D. Juan de Mattos fragosso". Madrid, 16-XI-1669. (AHP: Protocolo 10375)

64/ Alquiler de carruaje para la Compañía de Francisco Gutiérrez 1670.

Don Diego Gutiérrez, a cuyo cargo está el arrendamiento de los Corrales de Comedias de la Corte, da su poder a Juan de Aiona, "para que pueda concertar y ajustar el carruaje necessario para conduçir a esta Corte a la Compañía de Francisco Gutiérrez, de qualquiera parte donde la allare". Madrid, 26-VI-1670. (AHP: Protocolo 8984)

65/ Declaración en favor de Toribio de Bustamante, representante.

"Toribio de Bustamante, representante, residente en esta Corte", estando enfermo en la cama, declara "que por hazerle merced Agustín Manuel, assimismo representante, le tiene en su quarto por reconozer la proueza en que se halla y por ser tan çierta y no tener con que poder enterrarse...pide y suplica a Félix Pasqual, su hierno, que estubo casado con Manuela de Bustamante...de quien tiene por hijos a Bernardo Pasqual, Sauina Pasqual y Vrsola Pasqual...por cuyas raçones le pide por amor de Dios supla en su entierro los gastos y haga por su alma el bien que pudiese = Y assimismo declara que por vienes suyos no tiene más que tan solamente vn calzón y ropilla y ferreruelo de vayeta, otro vestido calzón, ropilla y capa de erbax y vn capote de albornoz forrado en vayeta y vn calzón y ropilla de rassilla = quatro camissas = dos sáuanas y dos colchonzillos pequeños y vna manta y vna almoada, todo viejo y maltratado = Y vn Santo Christo pintado en vna cruz de madera, de cosa de media vara de alto y dos toallas de lienço". Testigos: don Pedro Pasamontes, don Phelipe Ruyado y Francisco de Espinosa. Madrid, 25-I-1680. (AHP: Protocolo 11301)

Poder de Manuel Vallejo y su compañía a favor del tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena de Madrid para con-
VALLEJO, Manuel certar representaciones teatrales. 1682

"Manuel Vallejo, autor de comedias por Su Magestad, Alonso Holmedo, Damián Polgo, Pedro Vásquez, Christóual Cauallero, Manuel de Mosquera, Andrés de Cos, Antonio Escamilla, Pedro Ros, Marcos Garcés, Francisco de la Fuente, Gaspar de Holmedo, Saluador de la Cueua, Juan Bautista Fernández, Manuela Escamilla, María de Simeros, Andrés Salazar, María Aguado y Antonia Serrato, todos representantes de la dicha Compañía, de presente hallados en esta Ciudad de Valencia", dan su poder al licenciado Jerónimo de Peñarroja, presbítero, tesorero de las limosnas de Nuestra Señora de la Novena, residente en Madrid, para otorgar escritura con Gabriel Aguiluz, arrendador de los corrales de la Ciudad de Toledo y Villa de Madrid, y demás personas, de acuerdo con las siguientes condiciones:

Gabriel de Aguiluz entregaría 8.000 reales "luego que dicha Compañía llegue a la Ciudad de Toledo", trasladándose a ella a su costa. De los 8.000 reales, tendría al menos prontos 6.000 "para de ellos poder pagar el carruaje la Compañía"

Vallejo

La Compañía saldría de Valencia hacia Toledo a fines de junio "quatro días más o menos y que en dicha Ciudad de Toledo hará quarenta representaciones quatro más o menos", dando el arrendador 90 reales de ayuda de costa de cada representación "a más de la puerta y media de todos gastos como es costumbre"

El arrendador llevaría a la Compañía "con toda su ropa y familia" de Toledo a Madrid a su costa

Desde el día que entrasen en Madrid hasta el martes de Carnestolendas de 1683 se les daría desocupado el Corral para hacer las representaciones, dándoles "a más de la puerta y media de todos gastos", 100 reales de ayuda de costa todos los días que se representare. "En cuyo tiempo haya de dar dicho arrendador dos comedias nueuas a dicha Compañía"

En caso de no cumplirse estas obligaciones, el arrendador pagaría "daños, gastos y menoscabos". Testigo: Manuel Jaca, trompeta de la Ciudad de Valencia.

Valencia, 19-V-1682. (AHP: Protocolo 12084)

Concierto de dicho tesorero con los arrendadores de los Corrales de comedias de Madrid y Toledo en nombre de la compañía de Manuel Vallejo, 1682

67

El licenciado Jerónimo de Peñarroja, tesorero de las limosnas de Nuestra Señora de la Novena, con poder de Manuel Vallejo y los demás miembros de su Compañía, hace escritura con Gabriel Eguiluz, a cuyo cargo estaba el arrendamiento de los Corrales de Comedias de Madrid y Toledo, de acuerdo con las condiciones estipuladas. Madrid, 26-V-1682. (AHP: Protocolo 12084)

Carta de pago de sor Marcela de San Félix y el convento de trinitarias de Madrid, 1683

68

"Carta de pago que otorgó el Combento de Trinitarias descalças. En 15 de Julio de 1683"

"...estando en la puerta reglar del combento de Trinitarias descalças adbocación de Sant Ilefonso desta Corte, las señoras Sor Marçela de Sant Félix, discreta de dicho combento, Sor Antonia de Jesús, vicaria, Sor Agustina de SantBernardo, Isabel de Sant Nicolás, consiliarias, en voz y en nombre y representando cedio y action de las demás religiosas..." declaran que don Jerónimo de Canencia, caballero de la Orden de Santiago, del Consejo y Contador mayor de cuentas de S.M., mandó en su testamento se dise a Sor Angela de la Santísima Trinidad, en el siglo Angela Luisa de Canencia, su hija, 400 ducados para comprar una alhaja. De cuya cantidad otorgan carta de pago. Firma: "S.or Marçela de S. Felix Ministra". Madrid, 15-VII-1683. (AHP: Protocolo 12084)

Poder de don Francisco Antonio de Bances Candamo. 1692

69

~~BANCES CANDAMO, Francisco Antonio~~

"Escriptura de zesión otorgada por Don Francisco Candamo a fauor de Diego de Torres. En 30 de octubre de 1692"

Don Francisco Antonio de Vanzes Candamo, vecino de Madrid, da su poder a Diego de Torres, vecino de ella, para cobrar de S.M. 400 ducados, 200 de los cuales ya había recibido, "de los vn mill ducados de renta que tengo por merced de Su Magestad en los gastos secretos del real bolsillo". Firma: "D.n Fran.co Ant.o de Bances Candamo". Madrid, 30-X-1692. (AHP: Protocolo 13759, fols. 42-43)

(X) "Escritura de ajuste y conbenio echo por don Fernando Tello, vecino de la Çiudad de Avila, y Agustín Manuel, autor de una Conpañía desta Corte. En 12 de Jullio de 1694"

70

El licenciado don Fernando Tello Vela y Espinosa, vecino de Avila, declara que "por quanto, en virtud de cartas órdenes de don Pedro de Esquina y Nauarro, regidor perpetuo de la Ziudad de Avila y comisario que es de la felegresía de la parrochia de San Vizente de dicha Çiudad, que es la que a de hazer la fiesta del Santísimo Sacramento de dicha Çiudad, se le ordenó...passasse a ajustar vna de las Conpañías de esta Corte para que fuessen a dicha ziudad y representassen las comedias que se dirán por el preçio que pudiesse ajustar...y en su virtud dijo que está conbenido y ajustado con Agustín Manuel de Castilla, como autor que es de vna de las dos Conpañías que están exsistentes en esta Corte".

Se darían a Agustín Manuel de Castilla 7.000 rs. "por el gasto...en conducir toda la gente y ropa de dicha Conpañía a la dicha Ciudad y asimismo por el trauajo de quince o veinte representaçiones de diferentes comedias..."

Agustín Manuel estaría con su Compañía en Avila el día de Santa Ana

Por servicio a dicha ciudad había perdido "el hazer la fiesta a Sus Magestades en el dicho día de Santa Ana y hauerla dado a la Conpañía de Damián Polo, y asimismo hauer dejado de ajustar con la ciudad de Alcalá y otras partes", por lo que se le daría el dinero adelantado. Testigos: Don Agustín de San Antón, Salvador de la Cueva y Jerónimo Moreno. Firma: "Ag.n ml. de Castilla". Madrid, 12-VII-1694. (AHP: Protocolo 13759)

(X) Obligación de Agustín Manuel de Castilla para llevar a su Compañía a hacer las fiestas del Santísimo Sacramento a Avila. 1694

Contrato de doña Juana de Molina como segunda dama de la Compañía de Francisco Londoño. 1694

"Escritura de obligazión otorgada por Pedro de Estrada en virtud de poder de Francisco Londoño y por doña Juana de Molina. En 15 de Jullio de 1694"

74

Pedro de Estrada, guadarropa de Francisco Londoño, residente en Jadraque, autor de comedias por Su Magestad, se concierta con doña Juana de Molina "para el efecto de hazer segunda dama hasta el día de Domingo de Ramos del año próximo...y a que de todo lo que la dicha Conpañía ganare desde oy...hasta dicho día...la dará la parte que le corresponde de segunda dama, y a que la tendrá como a las demás representantas y como es vsso y estilo entre todos los demás autores de comedias..." Testigos: Manuel de Villaflor, Isidro Antonio Carrillo y Jerónimo Moreno. No firmaron porque dijeron no saber. Madrid, 15-VII-1694. (AHP: Protocolo 13759)

72/

Poder de la compañía de Carlos Vallejo para ajustarse con los arrendadores de los Corrales de Comedias de Alcalá de Henares y otras ciudades. 1695

"Poder general. Otorgado por la Compañía de Carlos Ballejo al dicho Carlos Ballejo y a Juan Bauptista Fernández. En 5 de Junio de 1695".

"Eufrasia María de Reyna, Theressa de Robles, Angela de San Román, Manuel Angel, Joseph Garzés y Josepha de Zisneros, marido y muger, Antonio Ruiz y María de Villaviçençio, marido y muger, Manuel de Villaflor y Sauina Pasqual, marido y muger, Pedro Bázquez, Hipólito de Olmedo, Carlos de Villavizençio, Francisco del Castillo, Juan de Robles, Alfonsso de Flores, todos representantes de la Compañía de Carlos Vallejo, autor de ella", dan su poder a Carlos Vallejo y a Bautista Fernández, cobradór de ella, para ajustar escrituras con la ciudad de Alcalá de Henares y los administradores de su Casa de Comedias y de otra cualquier ciudad. Testigos: Antonio Leonardo, Francisco Miguel de Urquide y Francisco de los Reyes. Firmas: "Eufrasia maria de reina", "Josefa de cisneros", "YPolito de olmedo", "Manuel Angel", "Antonio Ruyz", "Ml. Billaflor", "Joseph Garzes", "Alfonsso flores", "Fran.co del castillo", "Pº vazquez", "Carlos Ballejo Autor", "CArlos de villauisenzio", "angela de san roman", "por testigo Antonio Leonardo". Madrid, 5-VI-1695. (AHP: Protocolo 13759)

Obligación de Carlos Vallejo y su Compañía para representar en Brihuega. 1695

"Escritura de obligasión otorgada por Carlos Ballejo y consortes para comedias. En 9 de Julio de 1695"

Carlos Vallejo se obligó a estar en Alcalá de Henares con su Compañía el 12 de agosto "prontos para yr a la dicha Villa de Biruega (sic)" y hacer cinco representaciones. En Alcalá les esperaría "todo el carruaje para la conducción de la ropa que fuere nezesaria y vagajes para la conducción de todas las personas de ella y de lo que fuere menester a de entregar memoria el dicho Carlos Ballejo".

Vallejo se obligaba a hacer cinco representaciones, "las quatro de las comedias que eligiesen Juan Picazo y Grabiel Moreno, y la otra a desser la del Auto del Diuino Orfeo". Se darían dos representaciones los días 14 y 15 (una la del auto citado), otra los días 16 y 17, regresando a Alcalá el día 18.

Cobraría por ello 4.400 rs. Firma: "Carlos Ballejo". Madrid, 9-VII-1695. (AHP Protocolo 13759)

74/

Obligación de José Garcés, en nombre de Lucas de San Juan y su Compañía para dar ~~cincuenta~~ representaciones en los Corrales de Comedias de Madrid. 1701

L 50

Don José de Socuebas y Avendaño, arrendador de los Corrales de Comedias de la Corte, se concierta con "Joseph Garzés, vezino asimismo desta dicha Villa, en nombre y embirtud de poder que tiene de Lucas de San Juan, autór de representantes, que reside en la Ziudad de Balladolid representando conm con su compañía". El poder fue otorgado el 18 de mayo de 1701, ante Alonso Martínez Gallo, a favor de Miguel de Salas, cobrador de la Compañía, quien le sustituyó en dicho José Garcés en 7 de junio.
El poder se dio para que fuese "a las ziudades de Burgos, Palenzia, Rioseco y otras villas y lugares...y...ajuste así con ospitales, comunidades, ayuntamientos, consejos y personas particulares hazer y representar qualesquiera autos y comedias por breue o largo tiempo...y señale los autos y comedias que se hubieren de hazer... y para que pueda ajustar...qualesquiera jénero de carruajes para la conduzión de dicha Compañía y ropaje de ella..."
José Garcés se ajustó con Socuebas para representar en uno de los Corrales de la Corte, estando en ella el 8 de julio, haciendo 50 representaciones, cobrando 110 reales diarios de ayuda de costa. Cobraría para traer a la Compañía 4.000 rs. de los que recibió 2.000 adelantados. Firma: "Joseph Garzes". Madrid, 13-VI-1701. (AHP: Protocolo 13765)

75/

Aposentos en los Corrales de Comedias. 1701

Don Luis Ramíres de Lorenzana, caballero de la Orden de Calatrava y caballerizo del duque de Medinaceli, caballerizo mayor de S.M., declara que le correspondían "dos becos (huecos) en los Corrales de Comedias...vno en cada Corral para berlas en el claro que está en el mismo tablado donde se representan, junto al del señor Presidente de Castilla". Madrid, 11-VII-1701. (AHP: Prot. 13765)

Contrato de los miembros de la Compañía de Francisco Londoño y poder para concertarse con los arrendadores de los Corrales de Comedias. ~~Londoño, Francisco~~ 1703.

76

"Leonor de Morales y Miguel Sánchez, su marido; Francisca de Córdoua y Manuel de Fresneda, su marido = Juana Martínez y Joseph Cauero, su marido = Josepha María y Francisco Cassarino, su marido = Marriana (sic) de Vrrieta, soltera = Y Juan Antonio de Vrrieta, su padre = Theresa María y Nicolás Antonio, su padre = Francisco Antonio Luçiano Correa = Juan Bauptista Vizente Vallejo = Andrés Correa: Joseph de Torres y Simón Martínez", todos representantes, dan su poder a Francisco Londoño, autor de comedias y declaran "que por quanto los otorgantes y el dicho Francisco Londoño como tal Autor se ha combenido y ajustado en haçer y formar Compañía para representar este presente año y hasta el martes de Carnestolendas del que biene...deuajo de ciertas calidades y condiçiones... se obligaban de estar con él en su Compañía y seguirle a qualquier parte donde fuere y ajustare fiestas y representaçiones sin que se puedan excusar con ningún pretexto ni causa por lexítima que sea..."

Londoño se obligó a tenerles en su Compañía hasta el martes de Carnestolendas de 1704, "manteniéndoles así a los hombres como a las mugeres en las partes y papeles que ban puestos en el título y lizençia que se le a despachado por el Yllmo. Sr. D. Juan de la Yseca (sic) Aluarado, Caualhero del horden de Santiago, del Consejo y Cámara de Su Magestad, Protector de los Patios de Comedias y representantes del Reino, sin que pueda quitar ni mudar a ninguna de la parte que en dicho título ba puesto si no es en caso que se combengan para ello y ha de ser de su obligación el buscar casas de comedias y lugares donde puedan hir a representar..."

Madrid

Otorgaron poder a Londoño para concertarse con los arrendadores de los Corrales de Comedias. 18-IV-1703. (AHP: Protocolo 13762)

77

Obligación de Francisco Londoño para hacer 40 representaciones en los Corrales de la Cruz o del Príncipe de Madrid. 1703.

Francisco Londoño, con poder de los miembros de su Compañía, se concierta con don José de Socueva y Avendaño, recaudador de los Corrales de Comedias de la Corte, para "haçer con dicha su Compañía quarenta representaçiones en vno de los Corrales de la Cruz o Príncipe de esta Corte".

Se obligó a estar en Madrid el 24 de julio. Se le pagaría 110 reales diarios de ayuda de costa, "teniendo la dicha Compañía ciento y zinquenta y ocho reales de entrada para ella"

"...Si en dichas quarenta representaçiones tubiere la dicha Compañía ocho entradas que lleguen a treinta ducados cada vna, les a de dar çient reales de a ocho excudos de plata de más ayuda de costa, para ayuda de su biaje; y si no las tubiere y faltare alguna, queda libre de darles esta cantidad".

Pagaría la mitad de los gastos José de Socueba y la otra mitad Londoño, "como es estilo con las de Madrid".

Francisco Londoño recibió 1.000 reales "prestados", que había de devolver al cobrar las primeras ayudas de costa. Testigos: don Juan de Barbachao, Francisco de Miranda y Pedro García. Firma: fran.co Londoño". Madrid, 9-VII-1703. (AHP: Protocolo 13762)

Contrato de los miembros de la Compañía de Gonzalo de Espinosa, 1703

Gonzalo de Espinosa, representante, residente en Granada, declara que tiene "tratado de formar Compañía para representar con ella en todas las ciudades, villas y lugares donde fuere llamado y tubiere combeniencia de representar, todas las comedias, autos y saynetes que le fueren pedidos...así administradores como arrendadores de Casas y Corrales de Comedias y sitios públicos y por qualesquier Comunidades, Colegios y personas particulares y para ello lo tiene conferido y tratado con las personas que an de ser sus compañeros haziendo las partes que a cada vno toque y le fueren repartidas que las que son y partes que han de hazer es como se sigue = Primera Dama Ana de la Rosa = segunda Dama Ana de Castro = tercera Antonia María = Quarta Rosa María = Quinta y sobresaliente Ana de Espinosa = Y primer galán= Juan de Chaues = segundo el dicho Gonzalo de Espinosa = y tercero la persona que el dicho Gonzalo de Espinosa pusiere en dicha parte siendo áuill y sufiziente para ello. Primero gracioso Vizente Esteuan = segundo gracioso Miguel de Escamilla = Músico principal Baltasar Esteuan = segundo músico Bernardo Esteban. Arpista Manuel de San Miguel = Quarto galán Fernando de Mesa = quinto galán Juan Ordóñez = Barba principal la persona que el dicho Gonzalo de Espinosa pusiere en dicha parte = Apuntador Phelipe Martínez = Cobrador Miguel de Salas=..."

- 2 -

Las personas citadas aceptaron ir en dicha Compañía desde la fecha de la escritura hasta la misma fecha de 1704.

El autor durante el año mantendría a la Compañía y, si los despedía, debería mantenerlos

Buscaría los lugares para hacer las representaciones "de forma que no les obligue a estar holgando por falta de intelijencia y cuidado"

No podría "lleuar ni trasportar la dicha Compañía a Reyno estraño ni a pasar aguas de la mar si no fuere en caso que sea voluntad de todos los dichos otorgantes"

Los otorgantes no podrían faltar a las representaciones ni a los ensayos

Si el autor "hallare persona que en dicha Compañía haga Damas, ha de poder traer y poner en dicha parte quedando...Ana de la Rosa en la parte de terceras damas dejando a las demás en las partes que están nombradas y siendo asimismo de la obligación de la dicha Ana de la Rosa el hazer la parte de los bayles y sainetes y música que fuere repartida según las comedias..."

Gonzalo de Espinosa dio su poder para entender en sus asuntos a don Juan Ramiro, residente en Madrid. Firma: "Gonçalo de Espinosa". Villanueva de los Infantes, 9-X-1703. (AHP: Protocolo 13759)

Arrendamiento de un banco en el Corral de Comedias de la Cruz y otro en el del Príncipe. 1703

B.1 / 79

Don Rafael Sáenz Maza, escribano de S.M. y Secretario de Cámara más antiguo y de gobierno del Consejo declara que le pertenecía "vn banco en cada vno de los Corrales de Comedias de Cruz y Príncipe de esta Corte para verlas en el claro que está en el mismo tablado donde se representan junto a el del señor Presidente, todos los días que se hiziese comedia, excepto en los que se da la grada a las mugeres, los quales dichos bancos son libres de paga alguna...". Se los arrienda a don José de Socueba y Avendaño, arrendador de los Corrales por 4 años y 1.300 rs. al año. Madrid, 22-XII-1703. (AHP: Protocolo 13762)

Arrendamiento de un balcón y una reja en el Corral de la Cruz. 1703

80

Doña María de Toledo y Velasco, Princesa de Astillano, viuda de don Nicolás Gaspar de Guzmán y Carrafa, Príncipe de Astillano, Duque de Medina de las Torres, gentilhombre de la Cámara de S.M. y de su Consejo de Estado, declara que le pertenecían en el Corral de las Comedias de la Cruz "vn balcón y vna reja"que arrienda por 4 años "con la seruidumbre y entrada que pertenecen a los herederos del cura de El Pardo, que está frontero de la yglessia de San Phelipe Neri", por 400 dos. al año más 700 rs. a dichos herederos. Si la Princesa quisiera ocupar algúna vez el balcón y reja tendría derecho a ello pagando 28 rs. por el balcón y 12 por la reja. Madrid, 29-XII-1703. (AHP: Protocolo 13762)

(X) 81 / B.3

Don Juan Ramiro se concierta con José de Socueba y Avendaño, recaudador de los Corrales de Comedias de la Corte y de la Ciudad de Toledo, para que la Compañía de Gonzalo de Espinosa representase en la Casa Corral de Comedias de Toledo, del 12 de diciembre hasta el martes de Carnestolendas de 1704 diariamente, dándoles 110 rs. de ayuda de costa por cada representación "siendo llena y hauiendo para ella y pagar la mitad de gastos diarios de paños afuera y dos reales de vistas de cada aposento vajo y vno de los altos estando ocupados según se a estilado con otras Compañías"

Si no se llenaba el teatro, se le daría "lo que hubiere en las arquillas del arrendamiento corriendo en estos días todos los gastos por dicha Compañía..."

"...si se hiziese algún teatro, para alguna comedia se a de pagar por mitad entre la Compañía y arrendamiento"

Se les adelantarían 1.200 rs. para ayuda a pagar el carruaje que los llevase a Toledo

No se admitiría otra Compañía en aquella ciudad durante aquella temporada. Madrid, 17-II-1704. (AHP: Protocolo 13759)

(X) Obligación de Gonzalo de Espinosa y su Compañía para dar representaciones en el Corral de Comedias de Toledo. 1704

82

Arrendamiento de bancos en los Corrales del príncipe y de la Cruz.1704

Don Bernardo de Solís, Secretario del Rey y su escribano de Cámara más antiguo y de gobierno del Consejo, arrienda los bancos que le pertenecen en los Corrales de la Cruz y Príncipe, por 3 años y 1.300 rs. al año. Madrid, 4-IV-1704. (AHP: Protocolo 13762)

Arrendamiento de aposentos en los Corrales del Príncipe y de la Cruz. 1704

Las religiosas franciscanas del convento de Santa Clara de la Villa de Lerma, arriendan los seis aposentos que por testamento de la condesa de Grajal, doña Isabel de Mendoza y Aragón, les correspondían en el Corral del Príncipe "como se entra sobre la grada a la mano hizquierda y empiezan a contar asta llegar a la pared del bestuario y se mandan por la puerta que está más abriua de la casa que llaman del mantero y juntamente la seruidumbre de el patio y escalera de la casa por donde se entra a los aposentos = Y asimismo cinco aposentos y quartos viuideros que están en el dicho patio y casa". Madrid, 15-IV-1704.

Los aposentos pertenecían también a don Juan Arias Pacheco Dávila, conde de Puñoenrrostro y a otros herederos de la citada condesa de Grajal. (AHP: Protocolo 13762)

Carta de pago del Ayuntamiento de Madrid por el arrendamiento de los Corrales de Comedias. 1704

83

Carta de pago de don Antonio de Villaverde, tesorero de la Villa de Madrid, a favor de don José de Socueba y Avendaño, de 710.000 rs. por el arrendamiento de los Corrales de Comedias de la Corte. Madrid, 29-IV-1704. (AHP: Protocolo 13762)

84

Concierto entre don José de Socueba y Avendaño y Miguel de Salas ~~residente en Madrid~~, autor de comedias, con poder de su Compañía, ~~[illegible]~~ 1704.

Le conceden el poder "Juan de Chaues y María Rosa Hordóñez, su muger; Fernando Antonio y Antonia de la Rosa, su muxer; Antonio Gamarra y Rosa Francisca, su muxer; Baltasar Esteuan y María Antonia, su muxer; Jaime Malgoza y Ynés María, su muxer; Ana de Espinossa; Gonzalo de Espinossa; Juan Hordóñez, Bicente Miralles, Joseph del Billar, Manuel de San Miguel y Antonio de Haro..."

La Compañía de Salas trabajaría en uno de los Corrales de Comedias de Madrid, desde el 4 de julio, haciendo 50 representaciones, a elección de Miguel de Salas

Cobrarían 110 reales de ayuda de costa teniendo la Compañía 158 rs. de entrada

Pagarían los gastos a medias

Miguel de Salas recibiría en mano 2.800 reales. Firma: "Miguel De salas". Madrid, 17-VI-1704. (AHP: Protocolo ~~[illegible]~~ 13762)

Pago al P.Colmenar, en nombre de José Tendero, de cierta cantidad por el aprovechamiento del tabladillo armado en el Coliseo del Buen Retiro, en 1697, ~~[illegible]~~ 1704.

85

El Padre Fray Juan de Colmenar, religioso de San Jerónimo del convento de Madrid declara que Eugenio Thendero, difunto, "tenedor de materiales del Sitio Real del Buen Retiro" se le quedaron debiendo ciertas cantidades "y mediante que por el año passado de mill seiscientos y nouenta y siete, con motibo de la comedia que se represssentó al pueblo en el Real Coliseo de dicho Sitio, ocurrieron el dicho Eugenio Thendero y don Antonio Mayers, consejje, guardajoyas y tapizero mayor del Palacio y Cassa Real de dicho Sitio, pretendiendo cada vno por sus enpleos la propiedad de el vaso de armar vn tabladillo contiguo a la cazuela de las mugeres de dicho Coliseo y su aprobechamiento durante las representaçiones al pueblo, sobre que se ~~[illegible]~~ causó ynstancia y en el ynterin que se justificaua se mandó por el...Duque de Medina Sidonia que dicho tabladillo se armase y el producto estubiese en depósito en poder de don Pedro Mazarraga..."

Se llegó a un acuerdo y al fin se pagaron 287 rs. al P.Colmenar. Madrid, 14-IX-1704. (AHP: Protocolo 13762)

86

Poder de Francisco Rico, autor de comedias. 1706

"Poder que otorgó Francisco Rico a fauor de don Luis y don Bernar Rezaño, ajentes de negocios de la ziudad de Cádiz. En 9 de marzo de 1706"

Francisco Rico, vecino de Madrid, "autor de la Compañía que residía en Granada el año passado de mill setezientos y zinco", da su poder a Luis y Bernar de Rezaño, hombres de negocios de la ciudad de Cádiz para cobrar "de Domingo Cano Xil, vn bale que tiene echo a fauor del otorgante..." de 1.500 reales. Testigos: Joaquín Manuel Bayón de Roxas, Juan Vázquez y Agustín Pardo. Firma: "Fran.co rico". Madrid, 9-III-1706. (AHP: Protocolo 14620, fols. 387-388)

87/

Poder a favor de Agustín Pardo de los miembros de su Compañía para concertar representaciones. 1706

"Poder para ajuste a fauor de Agustín Pardo. En 29 de Marzo de 1706"

"Luisa Fernández, primera dama de la Compañía de Agustín Pardo, autor de comedias por Su Magestad, Vizenta Fernández, segunda dama = María Antonia, terzera dama, Catalina Francisca, quarta dama, Ysidora de Moia, quinta dama, Josepha María, sexta dama = Agustín Pardo, autor y primer galán = Juan Bázquez, segundo galán = Juan de la Calle, terzero galán = Ramón Berdugo, quarto galán = Sebastián de Castro, primera barba = Joaquín López, segunda barua, Miguel de Escamilla, primer grazioso = Joseph López, segundo grazioso = Baltasar Estevan, mísstico principal = Bernardo Estevan, segundo mísstico = Agustín de Moya, apuntador = Francisco Pacheco, cobrador = Jazinto Berdugo, guardaropa, = residentes al presente en esta Corte", dan su poder a Agustín Pardo para ajustar con cualquier persona "a sauer cassas de comedias y representaziones, arrendamientos y hospitales, fiestas de Corpus y otras qualesquiera públicas o secretas", para ajustar carruajes, etc. Testigos: Don Agustín de los Herreros, Juan García y Andrés Correa. Firmas: "Catalina frna.", "Agustin Pardo", "Juº Bazquez", "Sebastian de Castro", "Juan de La Calle", "Agustin de Moya", "Baltasar Esteban", "Joaqchin Lopez", "Joseph Lopez", "Fran.co Pacheco", Bernardo esteBan" (AHP: Protocolo 14620, fols. 397-398)

x Madrid, 29-III-1706

Poder a favor de José Garcés de los miembros de su Compañía, para ajustar representaciones en los Corrales de Comedias de Madrid. 1710

"Poder de representantes. La Compañía de Joseph Garzés".

88/

Joseph Garzés, "autor de comedias y primer galán de la Compañía, Juan Alvarez, segundo galán = Juan de Cárdenas, tercero = Antonio Quirante, cuarto = [tachado: Francisco de Castro, primer gracioso], Manuel Pacheco, segundo = Alonso de Molina, barba, Manuel Alonso, segundo barba = Francisco Londoño, vejete = Pedro Vázquez, quinto galán = Pedro de Castro, segundo músico, Juan Baptista Ventura, apuntador = Sauina Pascual, primera dama, muger del dicho Antonio Quirante = Josepha de Zisneros, muger del dicho Joseph Garcés, segunda dama = Paula María, casada con Juan de Cárdenas, tercera dama = [redacted] Francisco (sic) de Borja, muger de Juan de Chaues, quinta dama = Augustina Mosquera, sexta dama, todos representantes de la Compañía del dicho Joseph Garcés" le dan su poder para "tratar y ajustar con el arrendador que es o fuere de los Corrales de Comedias desta Corte todas las representaciones de comedias y demás festejos que le pareciere y regularmente se acostumbran por el tiempo y en la forma que a dicho autor seq vien visto ..." Testigos: Cristóbal Lorenzo, Francisco Vázquez y Manuel García. Firman: "sauina pasqual", "Juan de Cardenas", "Alonso de Molina", "Joseph Garzes", "Pedro de Castro", "Antonio quirante", "Juan de chaues", "Pedro vazquez", "Manuel Alonso", "Juan Albarez", "fran.co Londoño", "Baptista Bentura", "Manuel pacheco", Por testigo, por los que no sabían firmar: "Christobal Lorenco". Madrid, 12-VIII[redacted] - 1710. (AHP: Protocolo 14753)

Tasación del material del teatro del Conde Pedro de Castilla. 1713

88 bis

Por orden de la Excma. Sra. doña Ana María Téllez Girón, duquesa de Frías, viuda y testamentaria del Excmo. Sr. don José Fernández de Velasco y Tovar, Condestable que fue de Castilla, «Grabiel Gerónimo, maestro de tramoyas, y Juan Vizente, pintor», tasaron los bienes siguientes:

«Primeramente, tres mutaciones de a diez bastidores cada vna, con sus vanvalinas y foros», 4.000 rs.
«Ytt. Vna cortina de bocadillo de cinco paños y medio», 1.500 rs.
«Ytt. El frontis con la tarjeta de enmedio dorada», 800 rs.
«Ytt. Tres viguetas de a veinte y dos», 66 rs.
«Ytt. Tres cajas que tienen las dos viguetas para passar las tramoias», 22 rs.
«Ytt. Dos barras de yerro que siruen de tener las tramoias», 60 rs.
«Ytt. Vn forro (*sic*) de Bosque de Angulema, de tres piernas», 200 rs.
«Ytt. Otro foro del Prado Viejo», 200 rs.
«Ytt. La madera del tablado con su armadura y vnos carretones», 300 rs.
«Ytt. Las arandelas», 300 rs.
«Ytt. Vn cauallo de pasta plateado», 500 rs.
«Ytt. Vn sol de rayos de oropel», 30 rs.
«Ytt. Otro sol más pequeño de mouimiento», 30 rs.
«Ytt. Diez deuanaderas», 100 rs.
«Ytt. Vna tramoya grande de vna rossa», 100 rs.
«Ytt. Otra tramoya guarnezida de zintas y gassa», 30 rs.
«Ytt. Vn adorno de tramoya de vna guirnalda de flores», 30 rs.
«Ytt. Vna concha de pezes», 30 rs.
«Ytt. Ocho olas de mar», 60 rs.
«Ytt. Vn peñasco», 12 rs.
«Ytt. Vn respaldo de vn sol de vocadillo», 30 rs.
«Ytt. Otro respaldo pequeño con vna guirnalda de flores», 8 rs.
«Ytt. Vna fuente de la Villa», 20 rs.
«Ytt. Vna media naranja», 10 rs.
«Ytt. Tres pezes, los dos medianos y el otro grande», 75 rs.
«Ytt. Madera vieja de tramoyas echas pedazos y otros trastos viejos», 150 rs.
«Ytt. Vn torno», 8 rs.
«Ytt. Dos nauíos», 50 rs.
«Ytt. Vn messón», 50 rs.
«Ytt. Quatro bastidores pequeños de peñas con árboles y nubes», 60 rs.
«Ytt. Vn resplandor», 20 rs.
«Ytt. Diferentes moldes de cauallo y otras cossas», 60 rs.
«Ytt. Las maromas para las tramoyas, que pesan treinta libras», 45 rs.
Firmas: «Grabiel Geronimo», «Juan Bicente de Ribera». Madrid, 8-II-1713. (AHP: Protocolo 13991, fols. 101-102).

1714 «Juan Vizente de Ribera, del arte de pintura, residente en esta Corte», declara haber recibido del Excmo. señor don José Fernández de Velasco y Tovar, Condestable de Castilla, difunto, 4.000 rs. «en dos espejos grandes con marcos gruesos, tallados y dorados», por lo que se le quedó debiendo «de las pinturas y demás cosas tocantes a su oficio que hizo para el seruizio de Su Excelencia». *Firma*: «Juan Bicente de Ribera». Madrid, 5-I-1714 (AHP: Protocolo 13993, fol. 3).

(Publicado en "Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII", Madrid, 1981, p. 170)

Obligación de la Compañía de Fernando de Mesa y Juan Francisco, para trabajar en Salamanca, 1714.

89/

Miguel Orozco, Juan Vázquez, José Esteban, Fernando de Mesa y Ana de la Rosa, su mujer, Matías Orozco, Pedro Arandiga, Juan Francisco, Bernardo Esteban, Diego Puche y Rosa Jordán, su mujer, Bernardo Esteban, Alfonso de Robles y Juan Francisco, Leonor de Morales, mujer de Miguel Sánchez, Manuela de Villaflor, Tomasa Londoño, mujer de Francisco Londoño, "representante actual en esta Villa de Madrid", María Orozco y Juana de Morales, estantes al presente en esta dicha Villa, declaran que "por quanto Fernando de Mesa y Juan Francisco, autores de la Compañía de representantes que con nosotros hicimos y sus personas, por quarto galán el dicho Fernando de Mesa y Juan Francisco por cobrador", tenían formada con licencia de 27 de agosto para pasar a Salamanca y demás ciudades hasta el miércoles de Ceniza "haziendo cada vno de nos el papel que aquí hirá menzionado", se obligan a asistir en dicha Compañía hasta el miércoles de ceniza de 1715.

Miguel Orozco, primer galán; Juan Vázquez, 2º; José Esteban, 3º; Fernando de Mesa, 4º; Matías Orozco, 5º; Pedro Arandiga, primer barba; Juan Francisco, 2º; Bernardo Esteban, 2º gracioso; Diego Puche, músico; Bernardo Esteban, 2º músico; Apuntador, Alfonso de Robles; Cobrador, Juan Francisco.

El papel de primer gracioso lo haría Jerónimo Fernández, ausente.

1ª dama, Leonor de Morales; 2ª, Manuela de Villaflor; 3ª Ana de la Rosa; 4ª, Tomasa Londoño; 5ª, María Orozco; 6ª, Juana de Morales.; Sobresaliente, Rosa Jordán.

Los autores quedaban encargados de buscar hospedaje.

Si alguno diese escándalo, se le echaría de la Compañía. Madrid, 28-VIII-1714. (AHP: Protocolo 14673, fols. 92-95)

Autos sacramentales elegidos para ser representados por la Compañía de Manuel de San Miguel en las fiestas del Corpus de Madrid. 1726

90 ~~AV: 2-273-13~~

~~Para el Corpus de 1726, se eligieron:~~
"Para la Compañía de Manuel de San Miguel "El Pastor Fido", que no ay memoria de hauerse ~~echo~~. "El Pleito matrimonial, de doze años. "La Redención de Cautiuos", treze. "La Naue del Mercader". Y para la Compañía de Ygnacio Zerquera "La biña del Señor", que ha diez y nueve años que no se ha representado. "La Horden de Melchisedec", onze. "La semilla y la zizaña", ocho. "El día mayor de los días", siete años. 22-V-1726. (AV: 2-273-13)

Condiciones de un fuego de artificio para unas fiestas de Madrid. 1727.

91

"Calidades y condiziones de la planta de tres peñascos de cien pies de línea en cada fachada del tablado a cada bara tres navíos recortados de tabla movidos por cuerdas con su marina ymitada con sus clas de agua, y en el dentro los tres peñascos, los dos de los costados de veinte pies de alto y diez y ocho de luz, y el grande de quarenta pies de alto, y de hancho treinta con sus remates de los quatro tiempos del año recortados de tabla, sentados en sus carros triunfales, y entremedias de los peñascos diferentes figuras terrestres y enmedio del arco grande vna fuente de diez pies de alto =
Condiziones del fuego
Primeramente se ha de enzender la marina con los navíos de enzendida de luzes y chorros fuertes y para guarnezerlo es menester quinientas bonbas de luzes y otras tantas fuertes, y acavado se han de enzender los tres peñascos alumbrados de luzes, ardiendo los dos primero y el grande al fin; y para guarnezer dichos peñascos y diferentes figuras es menester dos mill bonbas fuertes y quatro mil bonbas de luzes, y para los costados de los peñascos cien ruedezillas que vayan ardiendo y acompañando y cinquenta dozenas de boladores que salgan en salidas.
Fuego de mano
Ciento y cinquenta dozenas de boladores de todos los géneros que se han hecho en otras ocasiones ="

D

Al fin del dibujo firmas y fecha:
"Salcedo", "Alava".
"Ajustado en 6.000 rs. de vn., en Madrid, a 17 de 1727" (sin mes)

Condiciones de unos fuegos artificiales para una fiesta en Madrid. 1727

92

AV: 2-273-13

"Calidades y condiciones, planta y alzado de esta tirantes de arcos que se conpone de zinco arcos que aze a dos caras y a los bibos de las esquinas donde están las flores de lis se an de poner dos árboles de tres cuer por cada uno. Y es a condición de que se an de armar arcos chicos desde el suelo i el arco grande se a de armar en un tablado para fijar las tres figuras i Febo. Y a de tener cada arco diez y seis pies de luz y el grande a de tener beinte y ocho pies de luz y así chicos como grandes la altura que corresponde i asta la figura que tiene el Bitor cinquenta pies de alto =
Es condizión que dichos árboles, barandilla, remates y tarjetas, bichas, medios puntos, colgantes y arco grande y remates se a de alubrar (sic) de ariba abajo de luzería y así que se vaiga alunbrado todo, a de andar Febo i se a de bolber a ponerse en su sitio. Y comienza la barandilla con ciento y ochenta bonbas de luzes y 180 bonbas fuertes y 180 truenos chicos y grandes i acabada dicha barandilla an de enpezar ocho remates con 80 bonbas de luzes y 80 bonbas fuertes y 80 truenos chicho (sic) y 20 dozenas de boladores al aire y acbuada dicha barandilla comienza los árboles de los esquinazos que se a de conponer con 260 bonbas de luzes y 260 bonbas fuertes y con 260 truenos chicos y grandez y para sus remates el escudo real y armas de la Villa que se a de conponer de zien bonbas de luzez y 100 bonbas fuertes y seis dozenas de boladores y dos truenos de a dos libras cada uno an de comenzar las seis bichas y arcos chicos que se an de conponer con conponer (sic) con 1000 bonbas de luzes y con 1000 bonbas fuertes y con 1000 truenos chicos y grandes y acaudos dichos arcos chicos an de boluer a dar Febo y comienza el arco grande de que se a de adornar con 500 bonbas de luzes y 500 bonbas fuertes y 250 truenos gran-

AV: 2-273-13

des y 250 tritos (sic) de luzes y acabado dicho arco comienza el mascarón y los trofeos de gueras y las dos figuras de los lados que se an de conponer con 200 bonbas de luzes y 200 bonbas fuertes y 150 truenos grandez y los demás chicos y 30 jirándula con 30 dozenas de boladores = Y para remate de dicha ynbención a de salir la figura de ariba que se a de conponer de 60 bonbas de luzes y 60 bonbas fuertes y sesenta truenos grandez y 12 dozenas de boladores y dos de truenos de a 3 libras cada uno y dos libras de luzes =

Boladores

De penacho	20 ds.
De luzes	20
De dos truenos	20
De tres truenos	20
De luzerillo	20
De uno en otro	20
Muchas luzes	20
De a quetro truenos	10
De chisperos y luzes	10
De paradas	10
De ocho truenos	14
150 dozenas	

Madrid, 1727.

(AV: 2-273-13)

Condiciones de un fuego de artificio para una fiesta de Madrid. 1727

"Calidades y condiciones, planta y alzado de vn cenador seishabado de sesenta pies de alto, y de ancho primer tablado de treinta pies de ancho por cada cara quadrado con sus varandillas y remates correspondientes, y enmedio vna fuente con sus cuerdas que vaian a parar a los árboles de el círculo y tiene alrededor al modo de chorros que salgan de dicha fuente y buelban, adornada de seis arcos en la forma dicha, de veinte pies de alto y doze de luz, y sobre dicho cenador, vn cuerpo con ocho argotantes (sic) de doze pies de alto y sobre dichos argotantes vn pirámide con su remate de la Fama, de doze pies de alto, y [blanco]
Es condición que se ha de hazer en el suelo vn círculo seishabado con seis paños de varandillas de a veinte pies por fachada, y en cada viuo de las esquinas seis árboles vestidos de fuego, y imitados con sus ojas dadas de verde en los estremos donde se pone el fuego con las Armas de Portugal, España y el Ymperio con seis jarrones en los medios de dichas varandillas y ha de tener cada árbol de alto quarenta pies, y en el cóncabo de dicho círculo se ha de dejar al modo de vna plaza en que se han de correr seis toros con treinta y seis montantes de fuego, y sus morriones en la cabeza, los toreadores vestidos de luzes empezando por la corrida y luego varandilla y árboles encendido de vn golpe de luzería ardiendo primero la varandilla y luego los seis árboles a vn tiempo y acabados dichos árboles se encenderá el cenador de encendida de luzes y fuego fuerte.
Y para la guarnición de todo es menester quatro mil traques y quatro mill chorros fuertes, seis mill bombas de luzes, quatrocientos truenos medianos, quatrocientos tiros de luzes, cinquenta dozenas de voladores chisperos, veinte y quatro truenos grandes de remate, quatro mill truenos chicos, y para la corrida de toros quinientas bombas de luzes y quinientos traques, quinientos chorros, quinientos truenos chicos =

"Fuego de mano cientto y cinquenta dozenas en la forma siguiente

De penacho 20 dozenas	0020
De a tres truenos 10 dozenas	0010
De a quatro truenos 10 dozenas	0010
De chisperos y luzes 10 dozenas	0010
De muchas luzes 20 dozenas	0020
De a ocho truenos 6 dozenas	0006
De a cien luzes y chisperos 6 dozenas	0006
De paradas 6 dozenas	0006
De estrella y luzero 2 dozenas	0002
De luzes 30 dozenas	0030
De a dos truenos	0030
	#150

Y dicha traza me obligo a hazerla y executarla en precio de nueue mill reales a toda costa y dándome la armadura do y otros gages que se ofrecen la haré en siete mill reales".
Madrid, 1727. (AV: 2-273-13)

Madrid

en blanco [, legajo]

94

(AV: 2-273-28)

Autos sacramentales elegidos para ser representados por la Compañía de Manuel de San Miguel en las fiestas del Corpus de Madrid, 1727

Ilmo. Sr. Hauiendo de representarse este año para celebridad de la fiesta del Corpus los Autos Sacramentales en los corrales de comedias, nos ha parezido poner presente a V.S.I. los más a propósito para la Compañía de Manuel de San Miguel "El Valle de la Zarzuela", que a onze años que no se a exequtado, "El Pleito Matrimonial", treze, "La redenzión de cautiuos", catorze; Y para la de Antonio Vela, "El Maestrazgo del Toysón", que no ay memoria desde el año de ocho a esta parte, "La Orden de Melquisedech", doze. "La Naue del Mercader", onze..." 5-V-1727.

Al fie: "Se aproeba y elixen los que bienen en primer lugar". 7-V-1727 (AV: 2-273-13)

Madrid

95

Obligación de Pedro García y su Compañía para representar en las fiestas del Corpus en Talavera de la Reina, 1735

+ (?)

"Scriptura de obligación que otorgaron Pedro Garzía, vecino de está Villa y don Manuel Gorrar de Contreras y don Cayetano Fernosel, vecinos de la Villa de Talauera la Reina. En 19 de mayo de 1735"

"Pedro Garzía, representante y autor de la Compañía de representantes que se ha formado en esta Corte, en virtud y en nombre de poder de todos los demás representantes que componen dicha Compañía...se obliga a que dicha Compañía pasará a la Villa de Talabera de la Reina a representar la fiesta del Corpus deste presente año...que se ha de componer de dos comedias, y vn Auto sacramental, que han de ser la víspera de Corpus por la tarde la de "La dicha viene quando no se aguarda"; El día del Corpus por la mañana el Sarao en la Yglesia; Y por la tarde el auto de "La Devoción de la Misa", con su Loa sacramental, mogiganga, y saynete; Y el día de cabo de octaba del Corpus por la tarde se ha de bolver a hazer el mismo sarao y el día del Corpus por la mañana. Todo por precio y ajuste de mill y doscientos reales..." Firma: "Pedro garzia del castillo". Madrid, 19-V-1735. (AHP: Protocolo 17145)

96

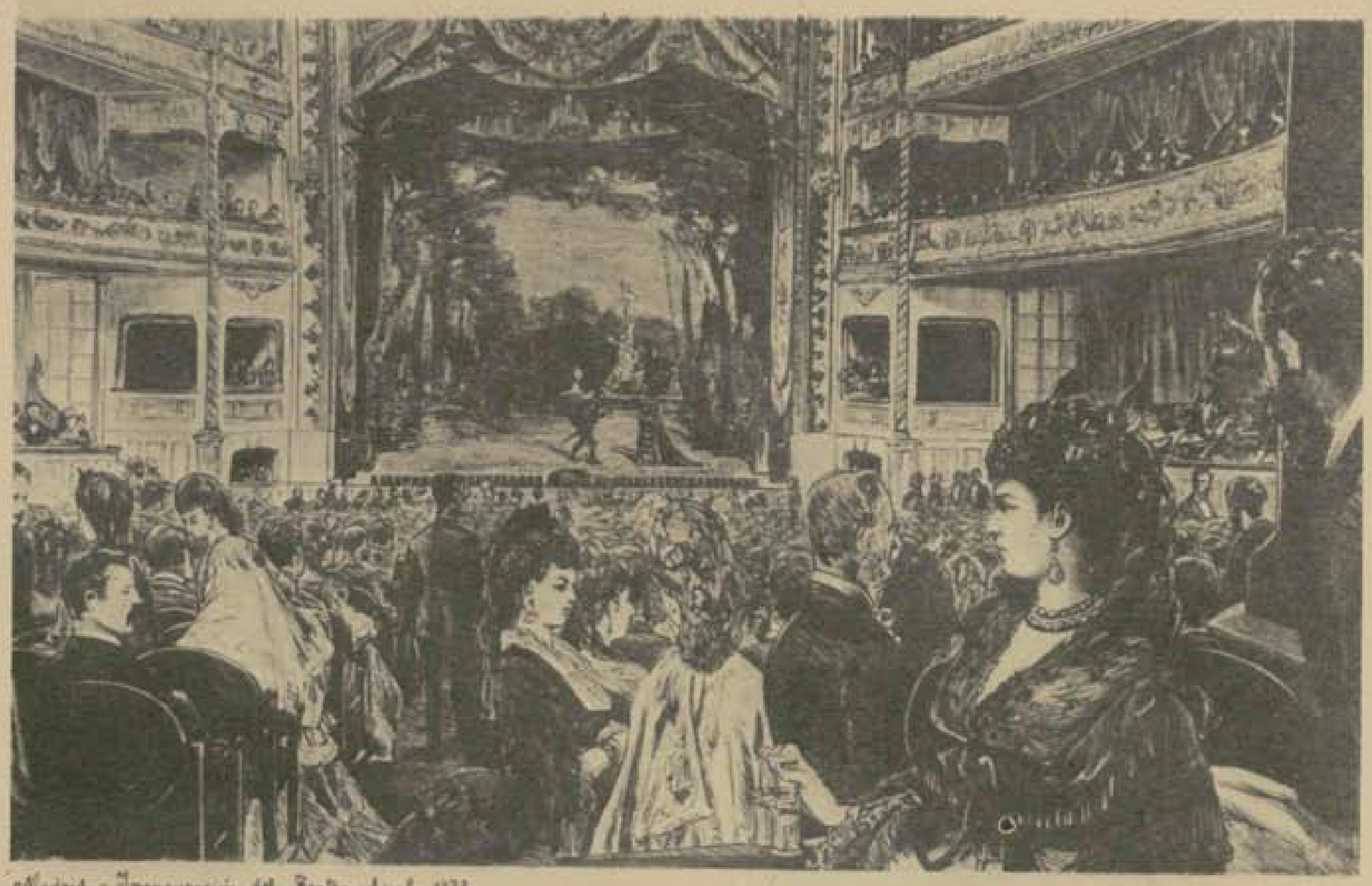
Formación de la Compañía de Juan Constantino, su convenio y obligación a su favor. 1742

"En 26 de abril de 1742 se otorgó esta escriptura de obligación y poder para la Compañía de cómicos de la legua y en favor de Juan Constantino, ante ella..."

"...Francisco García = Juan Cavallero = Antonio de Vilches = Fernando de la Peña = Andrés Constantino = Gerónimo Llaser = Gabriel García = Francisco Velasco = Juan Antonio Crespo = Pedro de Flores = Pedro Canal = Alonso de Flores = Y Paula Cavaña = Juana Constantino = Mariana Virriata = Y Anjela de Arjona [entre líneas: Francisca Velázquez], todos residentes al presente en esta Villa de Madrid... Decimos que tenemos tratado de vn acuerdo y formado Compañía de Representantes en la forma siguiente: Primeramente por primer galán de dicha Compañía Francisco García = Segundo, Juan Juan Cavallero = tercero, Antonio de Vilches = quarto, Fernando de la Peña = quinto, Andrés Constantino = gracioso, Gerónimo Llazer = segundo gracioso, Gabriel García = barba, Francisco Velasco = segundo barba, Juan Antonio Crespo = apuntador, Pedro de Flores = cobrador, Pedro Canal = músico, Alonso Flores = primera dama, Paula Cavaña = Segunda, Juana Constantino = tercera, Mariana Virriata = quarta, Anjela de Arjona = quinta, Francisca Velázquez, todos los referidos otorgantes nos nombramos y les nombramos y obligamos hazer cada vno la parte en que va propuesto, y nombrado desde oy día de la fecha hasta el miércoles de Ceniza del año que viene...y damos poder com amplia facultad dicha Compañía a Juana Constantino para que ...pueda ajustar las Ciudades, Villas y Lugares donde convenga a dicha Compañía para trabajar, obligándoles siempre que sean llamados, assi en las Casas de Comedias como en las de particulares redundando todo en beneficio de dicha Compañía; Y assimismo se la da facultad ...que no siendo capaz para executar los papeles que se les engargase para el desempeño de la obligación en que cada vno se constituye...como también a qualquier hombre, o muger que se revolto

EL MENTIDERO DE COMEDIANTES.

Madrid - Teatro romántico circa 1844



Madrid.- Inauguración del Teatro Apolo. 1872

I. *TABLADOS PARA COMEDIAS, CARROS Y TARASCAS*

1
TABLADO EN LAS FIESTAS EN HONOR DEL PRINCIPE DE GALES. 1623.

Grabado. 196×291 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N. 2683.

El 17 de marzo de 1623 entró en Madrid el Príncipe de Gales, primogénito de Jacobo I de Inglaterra, con la intención de contraer matrimonio con la infanta María de Austria, hermana de Felipe IV.
El rey y el conde-duque de Olivares se propusieron deslumbrar a su huésped con una serie ininterrumpida de obsequios y suntuosas fiestas. Incluso, llegaron a suspenderse pragmáticas que se habían dado sobre reforma de los trajes en galas y adornos, prohibidas como contrarias al régimen de costumbres y al espíritu de economía que había de observarse.
Para la llegada del Príncipe al Real Palacio, se organizó una fiesta pública en la que, bajo palio y acompañado del conde-duque, recorrió la carrera de San Jerónimo y la calle Mayor, hasta el Alcázar. El palio iba precedido de una comitiva de trompetas, archeros, reyes de armas y nobles. A lo largo del paseo se habían levantado tablados, donde alternaban representaciones musicales, con danzas y comedias.
Representaron cinco compañías teatrales: las de Morales, Prado, Vallejo, los Valencianos y Valdés.

2
TABLADO PARA LAS REPRESENTACIONES DEL CORPUS EN LA PLAZUELA DEL SALVADOR. 1636.

AV: 2-196-42.

El licenciado don Fernando Ramírez Farinas, del Consejo y Cámara de S.M., ordenó «que el tablado que se está haçiendo para la fiesta del Santíssimo Sacramento de este año çese y se aga según se le mandó al licenciado Gerónimo Fernández en el Consejo y el dicho aga la planta en la forma siguiente: que la delantera de él tenga setenta pies y al Consejo de Aragón se le den los mismos pies que tubo el año passado y lo demás quede para el Consejo, y los lados de el dicho tablado queden de quadrado y se les de a cada Consejo en los dichos lados los pies de tablado que tubieron el año passado y en la misma parte y lugar y el tablado de la representación sea tanbién quadrado dejando a cada parte la distancia que está en la traça pasada y el dicho Gerónimo Fernández bea lo que está echo y se a de desaçer y lo que montará la demasía de la traça que nuebamente se ordena...» Madrid, 2 de mayo de 1636.
Notas manuscritas:
«Plaza de la Villa»; «Carro de representantes»; «Carro de representantes»; «Plaza de la Villa»
«Puerta con zerradura»; «Puerta con zerradura»
«Sitio para la escalera como estuuo agora vn año»
«Contaduría mayor de Hazienda»
«Conssejo de Hazienda»
«Conssejo de Italia»
«Tablado de la representación; tiene de largo çinquenta y quatro pies y de ancho diez y nueue»
«Plaza entre el tablado de la representación y de los demás Conssejos»
«Passo para criados de ministros»
«Consejo de Cruçada»
«Contadores de Hazienda»
«Conssejo de Ordenes»
«Conssejo de Flandes»
«Conssejo de Inquissición»
«Casa del Conde de los Arcos»
«Destos puntos abajo el ofiçio de Pedro Martínez, en lo vajo, y en lo alto pieza del Procurador General de Madrid»
«Conssejo de Aragón»; «Consejo Real»; «pieza reseruada o retrete para los senores del Consejo Real» «puerta ventana para los señores [del] Conssejo de Aragón»; «Sala de la Cassa del Ayuntamiento»; «aquí se creze siete v ocho pies de tablado para dar paso a los Conssejos desta banda porque no ay sitio para la escalera»
Lleva también los números de los pies correspondientes a cada espacio.

Aquel año se alargó el tablado más de 30 pies respecto al del año anterior.
Pedro de la Rosa, y Antonio de Prado fueron los autores de comedias.
Hicieron el tablado Juan de Villoria y Luis Gavilán.
Los tablados para «la muestra» de los autos en la Obrería de la Villa, Juan Rodríguez, Juan de Caramanchel, que hicieron y pintaron tambien los 4 carros triunfales.
[En Autos de las fiestas del Corpus. 1636]

3
CARROS Y TABLADOS. 1644.

AV: 2-197-1.

«Carros trunfales (*sic*). Por 4 años. Corre desde 1644. Contiene además:
«La orden que se a de guardar en las representaçiones que se an de hazer en los autos para las fiestas del Santíssimo Sacramento...». El jueves de la fiesta, por la tarde, «se representarán todos los quatro autos a la Reyna nuestra señora delante de su palacio...», a la hora que S.M. decidiera, «y como fueren acabando, bendrán a representar a el Consejo y señores de la Plaza Mayor... y en acabando el primer carro a el Consejo, se ará al pueblo en dicha Plaza enfrente del balcón del Conde de Barajas, a la cera de los mercaderes de paños». El viernes por la mañana, dos carros representarían ante el Inquisidor general y dos ante el Comisario General de la Santa Cruzada. Por la tarde, «yrán todos quatro carros a representar a la Villa de Madrid en dicha Plaza Mayor y en acabando los dos primeros a el Consejo de Ordenes». El sábado por la mañana irían los cuatro carros al Consejo de Hacienda y por la tarde representarían ante el Presidente de Castilla y dos carros irían al Consejo de Indias. Madrid, 25 de mayo de 1644.
Se hacía un tablado en la Obreria de la Villa para que el Regidor Comisario de los carros triunfales viera «la muestra» de los autos.

Aquel año de 1645 se gastó:

«En la representación de los autos	691.900
... ...	
«Aderezar y pintar los carros	270.350
De pintar los juegos de los carros	7.480
... ...	
De haçer el tablado de Palaçio	44.200
De haçer la tarasca	20.400
A los ganapanes por traerla y lleuarla	20.400
... ...	
De haçer el tablado para el Consejo y la Villa	149.600
... ...	
De demasías que hubo en los carros	55.420
... ...	
De los boieros y ganapanes que andubieron con los carros	69.496
... ...	
Al poeta que compuso los autos	112.200»
Se gastaron en total	4.032.564

«Lo que se gastó en Madrid en las fiestas del Corpus el año de 1648».
Las cuentas dan un total de 4.015.812.
«Autos y enbargos en las sissas ordinarias de esta Uilla. 1644».
«Tablado para la representassión de los autos. 1644».
Los Comisarios de la fiesta «dijeron que por quanto el tablado que se hacía en la placuela de esta dicha Villa... no ay lugar a el pressente para hacerse en dicha parte respecto de que se está labrando la Cárcel Real de esta dicha Villa = mandaron se aga el dicho tablado para el dicho efecto por agora en la Plaza Mayor de esta dicha Uilla, en la cera de la Panadería della = Y se notifique a Juan Gómez de Mora, maestro mayor de las obras reales de Su Magestad», 4 de mayo de 1644.

— Planta y dibujos de Gómez de Mora.
  «Planta y alcado, de los tablados para las fiestas del Corpus conforme a las condiciones para los señores del Consejo en la Placa Mayor, dada en 7 de Mayo de 1644 años. Joan Gomez de mora».

Notas:

«Calle de la Amargura», «Cassas arimadas a la Panadería», «Salida de los Coches», «Panadería», «Cassas de don Francisco Sardeneta». «Tablado» 50×16.

En el alzado:

«Los carros», «tablado», «tablado», «soportal», «cassas».

— Condiciones para hacer el tablado, que firma Gómez de Mora, de la misma fecha.
— Posturas para realizar los tablados.

Se remató la obra en Lucas Crespo, maestro de obras, en 2.800 rs., haciéndose escritura de obligación el 11 de mayo de 1644.
Se construyó también el tablado en la Obrería para «la muestra». Este tablado fue examinado por Gómez de Mora y Miguel del Valle y Aguilar, que ordenaron algunas rectificaciones.

4

CARROS. 1646.

«Danzas. 1646. Fiestas del Santíssimo Sacramento. Están por 6 años. Corren desde éste de 1646. Autos y escrituras y otras cossas tocantes a la fiesta del Santíssimo Sacramento desta Villa de Madrid este año de 1646».
AV: 2-197-3.

Contiene además:

«Carros trunfales *(sic)*=año de 1646».
Se mandaron hacer «por quanto los ocho medios carros trunfales en que se an de representar los autos el día del Corpus están tan maltratados que no se prouechó».
Se mandaron hacer otros ocho conforme a la traza de Juan de Caramanchel.
Se indica también que «por açerse juegos nuebos se a de desaçer lo que oy ay hecho y bolberlos a poner en el estado que se acostunbra dejar cada año para fundar sobre planta y casilla el querpo alto para las apariençia *(sic)* que da por memoria el poeta».
Había que aderezar también «los dos carrillos en que se representan por las calles».

5

TARASCA. 1657.

«Obligazion de haçer la tarasca de las fiestas del Santíssimo Sacramento deste año de 1657. Matheo de Barahona, pintor y dorador, prinçipal, y Martín de Arenzana, axente de negoçios, su fiador, en preçio de 1000 rs. en que se obligan de haçerla».
AV: 2-197-16.

En el dibujo:

«Esta es vna mujer muy redícula con tres Arliquines en la cabeça, con sus banderas y sus sonajas, que anda alrededor, el medio cuerpo tocando la guitarra y los Arliquines de abajo tocando ystrumentos y dançar con vn pie».
Mateo de Barahona se obligó a hacer la tarasca conforme a la muestra y las cabezas de los gigantones que fueran necesarias. Madrid, 26 de marzo de 1657.

6

CARROS Y TARASCA. 1663.

«Fiestas del Corpus. Año de 1663. Autos tocantes a las fiestas del Santísimo Sacramento deste año de mil y seisçientos y sesenta y tres».
AV: 2-198-9.

Aguada de tinta y colores. 428×311 mm.
Tinta y colores al temple. 270×215 mm.

Comprende:

— «Memoria de las apariençias que se an de haçer en los carros para la representaçión de la *(sic)* fiestas del Santíssimo Sacramento este año de 663. En el auto yntitulado = Las espigas de Rutht». Firma la memoria don Pedro Calderón de la Barca.
— «Memoria de las apariencias que se han de hacer por igual este año de 663 para la representaçión de los autos de la fiesta del Santíssimo Sacramento = El Diuino Orfeo. Auto sacramental alegórico». Firma don Pedro Calderón de la Barca.

Tarasca.
Gaspar de Olivares, pintor y dorador, se obliga a hacerla y aderezar los gigantes, por 1.000 rs. Hizo baja Mateo de Barahona, que lo dejó en 700 rs. La obligación es de 9 de abril de 1663.
En el dibujo:
«Hestos negrillos a de ir el uno tocando un tanboril y el otro tocando un panderillo para acallar al niño, y el collar deste chiquillo de canpanillas y cascabeles».
«Hesta muger y el borrico an de yr uaylando como que le está acallando y metido en este carretón dando brincos acia riua juntamente con ella y bestida al husso a de ir».

7
TARASCA. 1666.

«Corpus. 1666. Autos tocantes a las fiestas del Corpus».
Comprende: «Autos», «Danças», «Toldos», «Mússica», «Cera», «Obrería y guardarropa», «Collazión y tablado».
Bernáldez atribuye la tarasca de este año a Mateo y José de Barahona.
AV: 2-198-7.
Aguada de tinta y carboncillo. 180×160 mm.
En el dibujo:
«Tarasca».
«Esta ha de ser vna figura ridíqula, tocada al usso con su jaque y sus perendengues, con un espejo y un diablillo que se le tiene como que se está mirando en él y a de tocar vn tamboril y si fuere gusto de los señores Comisarios, se le pondrá vna guitarra, y los çinco bolatines de delante an de andar alrededor, el de encima con su bandera y sus sonaxas. Todo esto pintado con colores muy alegres. La muger a de llebar en los perendengues dos campanillas y cascaueles, y los arliquines también an de llebar sus cascabeles, vestidos muy curiosamente. La sierpe escamada de plata, como siempre se ha echo».

8
TARASCA

«Corpus 1667. Autos tocantes a las fiestas del Corpus».
AV: 2-198-6.
Aguada de colores. 430×293 mm.
«Postura en la hechura de la tarasca y aderezo de los jigantes en 1.800 rs.».
José de Barahona, escultor y encarnador, y Mateo de Barahona, su primo y compañero, se obligan a hacer la tarasca, conforme a la traza elegida por los señores Regidores Comisarios de la fiesta.
«Esta a de ser una figura fea, tocada con gaqu i perendenges i se a de abani [*entre líneas*: r]a car; i el un [*tachado:* ar] bolatín a destar puniéndole el un perendenge i el otro está alunbrando con un candil; i a de mascar con la boca qu[e] a de ser grande; i a de andar alrededor i a destar mui entallada; llos arlequines de delante an destar sentados i el uno toca un tanboril i el otro una ginebra; están con sus gor[r]as i pulma *(sic)* i cascabebes *(sic)*; en todo ello la sierpe berde i escamada y ogeada de plata con el faldón lleno de rosas; y los gigantes adereçarlos y encarnar rostros i manos i platear i pintar monterones i tocados i espadas; i todo esto a destar mui alegre de colores.»
En el dibujo:
«En lugar del candil a de estar afeitando a la Tarasca [*rúbricas de los comisarios*] con los Matachines a de haver un toro.»

9
TARASCA. 1668.

«Corpus. 1668. Autos tocantes a las fiestas del Santísimo Sacramento deste año de 1668».
AV: 2-198-5.
Técnica mixta de aguada y colores. 320×250 mm.
Mateo y Agustín de Barahona, pintores y doradores, se obligan a hacer la tarasca, conforme al dibujo que adjuntan, por 2.000 rs., incluyendo en el precio, como siempre, el aderezo de los gigantones. La obligación es de 13 de mayo de 1668.
En el dibujo:
«Esta a de ser una muger redícula con perendenges i abugetas i laços, mui entallada i a de tocar una gitara i a de llebar tres arlequines en la cabeça con sonagas i banderas i el que lleba atrás a de tocar un tanboril i la muger a de andar alrededor i bestida al uso i llos monos de delante an de tocar dos alamireces i an de ir bestidos de pellegos con sus goras i sus penachos i con sus gagantillas. La sierpe toda plateada i escamada con el pintado de rosas i fu[r]tas con sus bandas i la armadura. A de a cerce todo lo de abago nuebo por questá maltratado. Los gigantes está peores que le año pasado por questán echos pedaços los dedos i las cabeças está mai maltratadas.»

10
CARROS, TARASCA Y TABLADOS. 1670.

«Corpus. 1670. Autos tocantes a las fiestas del Santíssimo Sacramento del año de 1670».
(AV: 2-198-4).
— Notificaciones a los autores de comedias y a todos los representantes que estuvieren en la Villa. 18 de marzo de 1670.
— Compañías de Manuel Vallejo y Antonio de Escamilla.

«Vallexo	Escamilla
Damas	Damas
Mariana Romero	La Sra. María de Quiñones
Luisa Romero	Bernarda Manuela
Sebastiana Fernández	Manuela de Escamilla
Luisa Fernández	Mariana de Borja
Micaela Fernández	María de los Reies
Antonia del Roço	Ana Ortíz.
Galanes	Galanes
Sebastián de Prado	Alonso de Olmedo
Carlos Vallexo	Miguel Orozco
Manuel de Mosquera	Juan Fernández
Antonio Leonardo	Jerónimo de Morales

Tomás de San Juan
Pedro Carrasco
Salvador de las Cuevas
Gregorio de la Rosa
Juan Francisco
Manuel Vallexo
Juan de la Calle
Juan Antonio de Ayala

Firma: «Manuel ballejo».

Mateo de Godoi
Antonio de Escamilla
Juan de Malaguilla
Cristóbal Caballero
Gaspar Real
Gerónimo de Peña Roja
Juan Ortiz, arpista
Luis de Mendoza

Firma: «Antonio descamilla».

— Nómina de las dos Compañías aprobadas por los Comisarios de Autos de Madrid.
— Obligación de Antonio de Escamilla. 31 de marzo de 1670.
— Obligación de Manuel Vallejo, de la misma fecha. Se obligan ambos a representar uno de los autos de Calderón por 950 dcs.
— Obligación para llevar los carros. 1 de abril de 1670.
— «Memoria de las apariencias que se an de haçer en los carros para la representaçion de los autos en las fiestas de este año de 670. Auto primero yntitulado Sueños ay que verdad son.
El primero carro a de ser vna montaña de color de çielo quajada toda de rosas y estrellas, cuyo segundo querpo a de estar en bastidores que a su tiempo se an de embeber en el primero y salir dél en elebaçion tres personas, las quales en estando en lo alto se an de diuidir quedando fija la de enmedio y apartándose las de los lados de modo que desplegándose el lienço a manera de abanico quede formado vn yris y dando buelta desapareçerse todo dejando el carro como antes estaba=.
— El segundo carro en correspondençia deste a de tener los mismos mobimientos distinguiéndose solo en que la pintura a de ser toda de color verde y en sus payses haçes de trigo y a lo lejos labranças del campo como son sembrar, arar, segar y trillar.
— El terçer carro a de ser vna fábrica hermosa fingida de jaspes y bronçes y en el segundo querpo de ella se a de haçer vn rastillo en que a de salir vna persona sentada al pie de vn árbol de recortado, cuya copa a de estar con algunas abes, de cuyos picos an de venir a dar vnas çintas moradas a vn canastillo que tendrán en las manos como lleno de panes, y a su tiempo an de salir dél pajaros vivos, y ella y el árbol an de dar buelta en vn bofetón hasta esconderse en el costado del mismo carro= A de embeberse después el bastidor de la fachada y verse dentro del carro vna mesa de altar con vn sacrifiçio de panes, y ençima de cada vno vna ostia. Este sacrifiçio a de dar buelta y verse vn cáliz y ostia.
— El quarto carro en correspondençia también deste tercero, a de tener a contrario el mismo rastillo y bofetón, con difrençia de que el árbol a de ser vna parra pintada de raçimos y de cada vno cintas encarnadas que vengan a dar en vn cáliz dorado que tendrá en la mano= A de embeberse tambien el bastidor de esta fachada y verse otro altar con cáliçes, y dando buelta verse otro cáliz y ostia como en el otro. Don Pº Calderon De la barca».
— «Memoria de las apariençias que se an de haçer en los carros para la representaçion de las fiestas del Santíssimo Sacramento deste año de 670. En el auto yntitulado El verdadero dios Pan.
— El primer carro a de ser en su primer querpo vna montaña hermosa, pintada de barias flores. Y en el segundo vn pabellon [*al margen*: fingido de brocado] el qual a su tiempo se a de abrir en tres abanicos redondos y verse en él vn medio sol a manera de araçeli donde en vn trono se berá sentada vna persona, ésta a de bajar por rastillo de canales [*tachado*: hasta] al tablado quedándose abajo el trono y el pabellón avierto, y el [*entre líneas*: sol] fijo hasta que aya de bolber a subir con la misma persona. En este yntermedio en el lugar que debajo del sol desocupó el trono a de salir por elebaçión vn peñasco sobre el qual a de haver vn sacrifiçio de leña pintada de fuego y vn cordero ençima.
— El segundo carro en correspondençia deste a de [*entre líneas*: otra] montaña [*entre líneas*: pintada de nubarrones en el] primer cuerpo: Y en [*entre líneas*: el] segundo vna nube que a su tiempo se a de abrir en diez y ocho ojas. Y verse dentro de ella vna media luna en forma también de araçeli, y en otro trono otra persona que a de bajar al tablado en el mismo rastillo de canales y quedarse abierto hasta que aya de bolver a subir en cuyo espaçio también por elebaçión a de salir vna mesa de altar y en ella vna ymajen de la Conçepción.
— El tercer carro a de ser vn jardín con todos sus adornos de çenador, tiestos y çelosías, con bajada para el tablado. En medio dél a de haver vn pedestal y dentro embevida vna pirámide vien ymitada de diuersos jaspes. La cual a su tiempo a de subir en elebaçión con vna persona en el remate que a de llebar en vna mano vna cruz de su estatura y en la otra vn cáliz con su ostia.
— El quarto carro en correspondençia del terçero a de ser otro jardín diferençiándose en que el pedestal que aquél tenía enmedio a de ser en éste vn como estanque o pilón de jaspes del qual a su tiempo a de salir vna fuente en cuya taça a de venir vn niño en vna cruz, saliéndole del costado siete çintas encarnadas que den en la taça y de ella otras [*entre líneas*: siete] que den en el estanque. Don Pº Calderon De la barca».
— «A lo que se a de obligar la persona que se encargare de los carros en este año de 1670 es lo siguiente». *Firma:* Juan de Caramanchel 1 de abril de 1670.
— «Postura y obligazión para haçer los carros de la representacion del Corpus», de Juan de Caramanchel, de la misma fecha.
— «Danzas que han de seruir para la fiesta del Corpus deste año de 1670». 15 de abril de 1670.
— «Obligazión para zinco danzas. Domingo Garçía, Sancho de Riuera», 16 de abril de 1670.
— Copia del Decreto de S.M. sobre las representaciones de los autos. Se resolvió que «después [de] hechos en Palazio, que ha de ser el día del Corpus y el siguiente los bean los Consejos juntos en la plaçuela de la Villa», siguiéndose orden de prelación. 19 de mayo de 1665.

— «Postura en el tablado de la Plazuela de San Salbador. Por 4 años que son los de 1670 y los de 1671= 1672= 1673» 26 de abril de 1670.
— Obligacion para hacerlo de José Martín y Francisco López, maestros de carpintería. 7 de mayo de 1670.
— «Vaxa en el tablado de la Plazuela del Salbador», de Jacinto de Herrera maestro de hacer puertas y ventanas. 9 de mayo de 1670.
— «Ratificación de la obligación del tablado de la Plazuela del Salbador para la representación de los autos», de José Martín y Francisco López. 13 de mayo de 1670.
— «Postura de la tarasca y adereço de los jigantones», de Mateo y Agustín de Barahona, maestros escultores y doradores. 6 de mayo de 1670.

En el dibujo:

Técnica mixta de aguada y colores. 395×365 mm.

«Esta ha de ser vna dama y vn galán; el galán tocando la guitarra y la dama abanicándose, con mobimiento en el braço. El carro con todas las figuras ha de andar alrededor, y el mono que va en la punta del carro ha de tocar vn tamboril, y los otros dos que han de yr enmedio del carro han de tocar las sonajas; con sus banderas, mobimiento de los braços, y la sierpe ha de alargar y encoxer la cabeza y a de yr escamada de plata».
— «Dança de espadas de Brunete». Orden de ajustarla. 7 de mayo de 1670.
— «Obligación para servir con la danza de espadas de Brunete», de Matías Gómez y Miguel Mateo, de la misma fecha.
— «Memoria de los aderentes de que se neçesita para bestir y adereçar los jigantes para la fiesta del Corpus deste presente año de 1670 y de las más fiestas dél». 17 de mayo de 1670.
— «Obligazión de los moços que han de llebar los jigantes y tarasca». 31 de mayo de 1670.
— Orden de S. M. para que se dispusiese el tablado para la representación de los autos «todos el mismo día» (el lunes 9 de junio). 3 de junio de 1670.
— Cuentas de gastos. 18 de junio de 1670.
— Petición de pago de Alonso de Lama, maestro tornero, capataz de los carros de las representaciones. 20 de junio de 1670.
— «Memoria de las de que se an echo de unas a unas de los carros triunfantes *(sic)* en este año de 1670, son las siguientes», de Juan de Caramanchel.
— Orden de pago, 21 de junio de 1670.
— Otra para abonar «el pernil y los seis pollos de leche para el almuerço» que se daban el día del Corpus al Corregidor, Regidores y los dos Secretarios mayores del Ayuntamiento.
— «Memoria de lo que se a pagado hasta oy 3 de junio por libranzas para los gastos de Corpus».
— «Tablado de Palacio. 4 años. Autos tocantes al tablado en que sus Magestades han de ver los Autos del Corpus deste presente año de 1670 y los de 1671= 1672 y 1673».
— Acuerdo del Ayuntamiento sobre los gastos de las fiestas. Tenían aplicadas «seis cuentos de maravedís cada año, que se sacan de adaalas *(sic)* de los arrendamientos de las sisas y rentas de alcaualas y vnos por çiento». Debido al aumento de los precios, «nómina de las propinas y el premio de la plata, y el nuebo gasto que se a avmentado con la nouedad de hauerse de representar los autos a todos los Consejos juntos en la plaçuela de la Villa y lo que mucho que an de importar las veuidas y dulçes de Jénoua que se les ha de dar conforme la horden del Consejo», faltaban 10.000 dcs. El Ayuntamiento decretó se aplicasen a las fiestas a cuenta, 35.000 rs., que sobraron «para redimir del valor de la sisa del carnero de hospitales», de 28 de mayo de 1670.
— Orden de los arrendadores de las rentas de alcabalas, cuatro por ciento y sisas, de las cantidades que se enumeran para aplicarlas a las fiestas del Corpus. El total ascendió a: 6.035.000 mrs.
— Solicitud de certificación de entrega de cuentas del Corpus, de don Pedro Fernández de la Cuadra, tesorero de los efectos aplicados a la fiesta, y notificación de los Contadores de cuentas de la Villa, correspondientes a 1668 y 1669, de 12 de abril de 1670.

11
TARASCA. 1671.

«Corpus 1671. Autos tocantes a las fiestas del Santissimo Sacramento del año de 1671».
AV: 2-198-2.
Dibujo a tinta sepia. 583×427 mm.
«Postura en la traza de la Tarassca. 18 abril».
«Hesta rueda en que van fijadas las figuras de juego de monos que an de ser çinco pieza y la de remate que lleua vna vandera con vn escudo de las Armas de la Villa a de andar alrededor con cuyo mobimiento se an de menear los ocho monillos que irán pendientes a la rueda. La figura de la muger a de ser redícula. Esta a de tener en la mano vn látigo que aze el acción de menear la mano. El pescuezo de la tarasca se a de alargar y encojer, de manera que todas las figuras an de ser quinze figuras como lo muestra la traza vestidas redículamente de los colores más alegres.»
Sebastián García, maestro pintor, hizo postura por 1.500 rs. incluyendo el arreglo de las cabezas, cuerpos y manos de los gigantones, angarillas y aderezo de las mascarillas del año anterior. Hizo carta de obligación el 24 de abril.
El expediente incluye el «Repartimiento hecho por el señor Corregidor y señor don Gerónimo Cassanate, Comissario de avtos del Corpus del año passado de 1672 de los 500 dcs. que se dio de ayuda de costa para repartir entre las dos compañías que los representaron». Fueron las compañías de Escamilla y Félix Pascual.
Por la tarasca se pagaron a Sebastián García Berrillo, pintor, 1.200 rs.
Los carros de las representaciones teatrales los hizo Juan de Caramanchel.
A don Pedro Calderón de la Barca se le pagaron 5.800 rs. por los autos de aquel año.

12
TARASCA. 1706.

«Corpus. Año 1706».
(AV: 2-201-7).
«Está en este quaderno la resoluzión sobre la conpetenzia de quién debe formar las Compañías de comediantes y no hubo autos por estar el Rey en el sitio de Barçelona».
«Lista de la Compañía de Manuel de Villaflor de 1705».
«Lista de la Compañía de Antonio Ruiz».
«Lista de la Compañía de Juan Baptista de Chauarría».
«Lista de la Compañía de Manuel de Villaflor».

Aguada de colores. 312×348 mm.
«Esta traça se conpone de un tiesto que sea ençima de la Sierpe y dél sale un árbol con algunas frutas i ojas, i arriba una querda que están unos monillos colunprándose *(sic)* y ésta se a de mober alrededor, i un enano tocando una gícara i la figura de la tarasca bailando i bestida al uso i un monillo encima de la cabeça de la Sierpe con una balle-[s]ta en la mano como que los está apuntando. Su precio en mil i ochocientos reales de bellón. Con la obilgación *(sic)* de platear las baras del palio i las orquillas, conducir la tarasca i gigantones los tres días del otabario, i si los pidieren me an de pagar la costa que me tienen.»
«Las alas de la sierpe se an de mober».
Firma: «Gaspra *(sic)* de Romaní».

13
TARASCA. 1749.

«Corpus. 1749».
AV: 2-205-9.
Aguada de colores. 425×585 mm.
«Condiziones para efeturar *(sic)* el presente dibujo. Primeramente se berá la Serpiente que es el cuerpo del todo sobre la qual estará cargando el piso de la obra mantenido de vna escozia con sus molduras y ojas de talla coloridas como el dibujo demuestra. Enzima de esta escozia se formará vn bistoso pabellón con sus pilastras como el dibujo lo demuestra y dentro deste pauellón irá la figura principal bestida de tela de algodón lo más sobresaliente que se halle; irá peinada ha la moda y lleuará todos los restantes adornos con la lanza en la mano como de caza; meneará las manos y la caueza como el dibujo lo demuestra: ha la caveza de la Sierpe se formará vn árbol y en el tronco el juego de la sortiga *(sic)* con sus cauallos y sus figuras enzima que sinificarán los cuatros vicios y estos se moverán al redor del árbol y enzima de dicho árbol habrá vna figura redícula que tendrá vn talego que dé a los del juego y enzima de la caueza de la Sierpe estará una figura con la vandera en la mano y le meneará a vn lado y otro y enmedio de dicha Sierpe se formarón unos peñascos con sus árboles y matorales en que habrá diferentes animales de caza: benaos, jabalíes y conejos, que todos se menearán; habrá vn hombre a cauallo con vna lanza en que está cometiendo y corra ha los venaos, y al lado de la figura principal habrá dos figuras con sus lanzas como de guardia y hacometerán ha la caza. Habrá otras dos sentadas y tocando los violines ha donde se verán otras dos figuras: vn hombre y una muger como de galanteo, que éstos andarán riñendo, y al otro lado vn negro y una negra que bailará, y son todas las figuras diez y seis, con la grande y de los animales de caza seis y las figuras tendrán una bara de alto distinguiendo la figura grande que tendrá el tamaño natural, y todas han de ir vestidas de olandilla y lienzo imitado de todos colores =».
Entraba en el ajuste la compostura y retoque de los gigantones, platear las varas del palio y las horquillas de llevar la Custodia, los pendientes y gargantillas de los gigantones y conducción de gigantones y tarasca los tres días de la octava, y el gaitero que iba con ellos.
Se ajustó en 2.100 reales de bellón. *Firma:* «Tomás de Leiba».
En el dibujo: «Madrid, 9 de maio de 1749. Axustada en dos mil y cien rs. de vn.».
Firma: «Thomás de Leyba».

14
TARASCA. 1750.

«Corpus. 1750».
AV: 2-205-8.
Aguada de colores. 435×583 mm.
Tomás de Leiba se obligó a hacer la tarasca de acuerdo con las siguientes condiciones:
«Condiziones para ejecutar el presente dibujo= Primeramente se verá la serpiente que es el cuerpo de el todo sobre la qual estará cargando el piso de la obra mantenido de una escozia con sus molduras y ojas de talla coloridas como el dibujo lo demuestra= Encima de esta escozia se formará vn arco de fábrica y talla de molduraje y enzima de dicho arco se formará vn valcón con su adorno y pauellón enzima y en él estará sentada la figura principal con otra de onbre como el dibujo lo demuestra= y al lado de la caueza se formará un toril con su árbol detrás en que estarán vnas figuras sentadas y enzima del toril vn timbalero con dos clarineros que arán que tocan como el dibujo lo demuestra. Asimismo en el restante del cuerpo de la sierpe se formará vnas varreras con gente que estén biendo la fiesta y por el arco saldrán el enzierro de toros que se compondrán de seis toros y vn ombre de a caballo y los enzerrará y después de enzerrado saldrá por dicho arco vn cauallero con sus dos chulos y la pajuelera a cauallo con otros dos toreros de a pie y se empezará la fiesta de que yrán saliendo los toros vno por vno como lo demuestra= Son estas figuras en todas veinte y más que se agreguen y tendrán cerca de vna vara de alto menos las figuras prinzipales que están en el balcón y corresponderá a tabaño *(sic)* natural y todas an de yr pintadas de lienzo y olandilla de todos géneros».
Entraba en el ajuste el retoque de los gigantones, los pendientes y gargantillas de los mismos y su conducción. *Firma:* «Thomas de leyba». 22 de abril de 1750.

En el dibujo:
«Madrid 27 de Abril de 1750. Axustada en dos mil y cien reales de vellón estando a satisfación de la Comissión». *Firma:* «Tomás de leiba».

15
TARASCA. 1770.

«Corpus. 1770».
AV: 2-206-15.
Grisalla. 438×622 mm.
Juan de Rojas se obliga a construir la tarasca en la forma siguiente:
«La armadura o piel principal en que ba figurada la Serpiente o Dragón se le ha de pintar la piel con su escocia, ojas talladas, doradas y colores como ha hido otros años. Se han de echar sus rodapiés nuebos asta abajo, de angulema dada de blanco y pintado en ella algunos óbalos, flores y jarrones de la serpiente; encima de ésta vn arco donde ba la figura principal de la tarasca, con vn abanico en la mano; en la otra vn molino de viento; peinada a la moda con su bisoñé, su bata nueba de tafetán listado; vna figura con vn canastillo, flores de mano. Más adelante vn árbol con sus ojas verdes de papel y molino de viento y vn hombre subiendo y bajando por él= vn timbalero y vna figura con vn molino; vna mona y dos vatallantes y otra con vn zesto, que todas las figuras hazen catorze, las quales han de ser de mobimiento, vestidas de olandilla de diferentes colores, separadas de la principal».
Se obligó además a «componer los gigantones, desabollarles las cabezas y demás que tienen roto, retocarlos de nuevo los rostros y manos y ponerlos corrientes para que puedan salir».
Le pagarían 1.650 reales por la tarasca y 460 por los gigantones. *Firma:* «Juan Ximénez de Rojas». Madrid, 12 de mayo de 1770.
En el dibujo:
«Aprovad. Madrid, 12 de mayo de 1770». *Firmas:* «Dn. Francisco García Thaona Prats»; «El Conde de la Vega del Poço»; «Juan de Rojas».

16
TARASCA. s. a.

Carroza de la tarasca. 246×438 mm.
Acuarela de colores, mediados del siglo XIX.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 1500.
La Carroza de la «tarasca» que salía en Madrid el dia de la fiesta del Corpus y constituía la parte profana de aquella manifestación de lo divino y lo profano, era una máquina gigantesca, con estatuas de cartón dirigidas por hombres escondidos debajo. Para estos carros triunfales y tablados trabajaban poetas y autores teatrales, decoradores y carpinteros y las corporaciones y vecinos gastaban en estas máquinas todo lo que tenían.
En este diseño se reconoce a Júpiter, Minerva y un grupo de herreros, sin duda Vulcano y sus sirvientes. El carro formado por una especie de seto verde con guirnaldas y las ruedas son serpientes enroscadas.

17
II. *CORRALES*

CORRAL DE LA PACHECA
Aguafuertes. 1887. Entre 115×165 y 93×120 mm.
Juan Comba.
Col. Manuel Comba.
Once apuntes para ilustraciones del libro de Enrique Sepúlveda «El Corral de la Pacheca». Son vistas y ambientes del Madrid del siglo XVII, entre los que se incluyen temas teatrales como: la cazuela de mujeres, una representación para los reyes en el Alcázar, un interior del Teatro del Príncipe, una representación en las gradas de San Felipe y el llamado «Mentidero de comediantes».

18
CORRALES DEL PRINCIPE Y DE LA CRUZ.
Obras. 1713.

Declaración de Teodoro Ardemans, en que dice haber visto «los reparos que se han executado en el Corral del Príncipe por Pedro de Ribera y Phelipe de Hueva, maestros de obras», que valora en 5.960 reales de vellón. Madrid, 24 de abril de 1713.
— Dibujo. *Vuelta:* «En el Corral del Príncipe. Madrid y Marzo 14 de 1713. En su Ayuntamiento. Remitese a los señores Dn. Pedro de Alaua y Dn. Seuastian de Espinossa, Cavalleros Comissarios de los Corrales de Comedias para que manden executarlo y lleuan entendido».
AV: 3-134-24.
— Se incluye la Memoria del plomo y hierro puestos en el Corral del Príncipe, por Bernardo de Córdoba y el visto bueno de Ardemans, de 24 de abril de 1713.
— Declaración de Juan de Morales, aparejador de las obras reales del Buen Retiro, sobre los reparos necesarios en el Corral del Príncipe y en el de la Cruz. Madrid, 26 de marzo de 1719.
— Memoria de las obras hechas por Lorenzo Sánchez en los Corrales, de 24 de abril de 1719.
— Declaración de Juan de Morales de las obras y reparos ejecutados en los Corrales, de 13 de mayo de 1719.

19
CORRALES DEL PRINCIPE Y DE LA CRUZ.
Obras. 1735.

«Sobre vistas de los Corrales de Comedias y nueva disposizión de ellos y obra que se deve acer. En razón de la propiedad que tienen varias personas para el aprovechamiento, presentazión de ellas que se las mandó hacer y el reconocimiento y declaración de los maestros para quitar el yndevido aprovechamiento de dichas vistas y obra que para ello se necesita executar». 1735.
AV: 3-135-8.
El 28 de julio de 1735, el maestro mayor de obras de la Villa, Pedro de Ribera, y alarifes de Madrid, Francisco Ruíz y Nicolás Serrano, declaran haber visto «los aposentos o balcones que tienen dichos dos Corrales», que aprovechaban personas particulares que decían poder usar de ellos por tener en-

trada por las escaleras de sus casas. Consideraron se debían quitar todos los balcones macizando todas las entradas que dieran vista a los Corrales. Para evitar las entradas por casas particulares, en el caso del Corral de la Cruz, se necesitarían de 50 á 60.000 rs. En el caso del Corral del Príncipe, sería preciso comprar una casa que hacía de testero al vestuario, que caía a la calle del Lobo u otra a la calle del Prado por donde entraban las mujeres a la cazuela y usar el sitio de la alojería que pertenecía a la Villa, inmediata a la puerta de los hombres, por la calle del Príncipe.
Se incluyen los planos de ambos Corrales, ejecutados «para este fin por el maestro mayor de Madrid». El informe de Pedro de Ribera, adjunto a los planos, es de 11 de octubre de 1735.

20
III. *EDIFICIOS TEATRALES*

TEATRO DE LOS CAÑOS DEL PERAL
«PLAN DEL DESAGUADERO para el anphiteatro del Bayle de los Caños del Peral, con el orden que deben observar los coches que aguardan».
Grabado. 1767. 310×370 mm.
J. López.
Museo Municipal, I.N. 3022.
El teatro de los Caños del Peral se formó en 1704 por la ocupación de una compañía de representantes italianos de los lavaderos de los Caños del Peral o Fuentes del Arrabal, sin más escenario que unos tablones. La gran afición por el teatro, obligó en 1737 a construir un gran local, realizado por arquitectos italianos.
Debajo de la planta del teatro y a bastante profundidad, se encuentra un depósito de agua que deben ser los antiguos Caños del Peral.
Se inauguró el nuevo teatro en 1738 con una compañía italiana, bajo la protección de Fernando VI.
A finales de 1806 se cerró. En 1814 se volvió a abrir para una reunión de las Cortes, y en 1818 se procedió a su demolición por ruinoso, construyéndose en el mismo terreno el de Oriente, hoy Teatro Real.

21
TEATRO DEL PALACIO DE EL PARDO. Planta
Dibujo sobre papel, a tinta y aguadas gris, rosa y carmín. 456×353 mm.
Isidro González Velázquez.
Notas manuscritas: «Planta del Teatro reservado de SS.MM. en el R[l] Palacio del Pardo». «Nota: Lo señalado con tinta encarnada demuestra la obra nueba q[e] se hace». (Notas explicativas de la distribución del teatro y anotaciones numéricas a lápiz). *Al pie:* «Escala de 40 p[s] Castellanos». *En el ángulo inferior derecho:* «Y. V.».
Archivo Patrimonio Nacional (Sign. 636).

22
TEATRO DEL PALACIO DE EL PARDO. Planta
Dibujo sobre papel, a tinta china. 439×298 mm.
Isidro González Velázquez.
Anotaciones manuscritas: Al pie: Escala «40 p[s]».
Archivo Patrimonio Nacional (Sign. 637).

23
TEATRO DEL PALACIO DE EL PARDO. Palco Real
Dibujo sobre papel, a tinta y aguadas de colores. 309×437 mm.
Isidro González Velázquez.
Notas manuscritas: «Diseño de la Fachada del nuebo Palco que se está egecutando en el Teatro reservado de SS. MM. y AA. en el Palacio del R[l] Sitio del Pardo». *Al pie:* «Escala de 50 p[s] Castellanos». «Ysidro Velázquez» (firmado y rubricado).
Archivo Patrimonio Nacional (Sign. 638).

24
TEATRO DEL PALACIO DE EL PARDO. Palco Real
Dibujo preparatorio sobre papel, a lápiz. 221×308 milímetros.
Isidro González Velázquez.
Numerosas anotaciones numéricas a tinta. *Al pie:* Escala de «40» pies castellanos.
Archivo Patrimonio Nacñional (Sign. 639).

25
TEATRO DE LA DUQUESA DE MEDINA DE TORRES
«Proyecto de teatro en el jardín de la Duquesa de Medina de Torres. 1789. Sito en el Paseo de Recoletos y calles Piamonte y Veterinaria».
AV: 0,69-23-3.
3 planos de tinta y aguada. 470×650 mm.
Planos:
1.—«Fachada exterior del Theatro»; «Perfil de la parte del Theatro, donde se representa, que passa por la línea C. y D.» Escala 1/50.
2.—«Perfil interior de la parte de los Balcones, que passa por la línea E. y F.» Escala 1/100.
3.—«Proyecto de un Circo provisional con teatro unido que se ha de construir en los *(sic)* interior del Jardín de la propiedad de la Sra. Duquesa de Medina de las Torres, sito en el Paseo de Recoletos, con vuelta á las calles del Piamonte y de la Veterinaria, su construcción de pies derechos sobre basas de piedra, cubierto de tabla y forrada toda la parte exterior de lo mismo, todas las localidades están en planta baja, según va indicado en el plano». Escala de 0,005 por m.°
Notas manuscritas:
«Medianería con tereno Jardín de la misma propiedad».
«Calle de la Veterinaria».
«Casa antigua y cuadras». «Calle de Piamonte».
«Paseo de Recoletos».

26
ANTIGUOS TEATROS DE MADRID. PLANTAS.
Litografía. 1878. 265×537 mm.
Imprenta de Aurelio y Alaria.
Museo Municipal. I.N. 4260.
Plano guía de los antiguos teatros de Madrid: Comedia, Alhambra, Español, Zarzuela, Real, Apolo, Eslava, Príncipe Alfonso, Novedades y Variedades. Incluye el precio y numeración de las localidades. Los precios oscilan, en los palcos bajos y platea, entre 280 reales en el teatro Real y 8 reales en Variedades y Eslava.

27
TEATRO REAL. Sección transversal
Dibujo a tinta china. 220×430 mm.
Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (22).
Sección de un anteproyecto para el Teatro Real.

28
TEATRO REAL. Modelo del edificio y cubierta de platea.
Madera y metal. 0,75×1,75×1,23 m. y 0,45×1,665×1,00 metros.
Custodio Teodoro Moreno y Francisco Cabezudo.
Museo Municipal, I.N. 3069 y 6186.
Modelo para el proyecto inicial del Teatro Real de Madrid de Antonio López Aguado. El proyecto de Aguado, muchas veces alterado, podemos conocerlo hoy por este modelo desmontable, en madera, que hizo el también arquitecto Custodio Teodoro Moreno. El edificio quedaba emplazado frente a la fachada de Palacio sobre un mismo eje, insistiendo en una idea de Sachetti, y en planta, debía ajustarse a la forma de un exágono irregular (un ataúd) y su fachada principal había de encajar con las arquerías proyectadas por Isidro González Velázquez para la Plaza de Oriente. En planta: un reducido vestíbulo, un amplio patio de butacas, el magnífico escenario sobre el que se levanta el telar, un patio de luces y un salón de baile circoagonal.

29
TEATRO REAL. Vistas exteriores
Litografía. 170×240 mm.
Museo Municipal, I.N. 2545 y 1981
El Teatro Real se inauguró en 1850, gracias al interés de la Reina M.ª Cristina y su hija Isabel II. Fue su arquitecto Antonio López Aguado, continuando las obras Custodio Moreno. Importantes pintores y escultores decorarían el teatro. La fachada principal conservó durante mucho tiempo su genuina fisonomía. La adornaban estatuas, relieves, flores y medallones con retratos. Sobre el ático campeaban las armas reales entre el Genio y la Fama. En la fachada trasera un frente bajo de estuco, arcos de medio punto, sustentados por columnas, y un segundo piso con cinco balcones, correspondientes al salón de baile. Se inauguró el 19 de noviembre de 1850 con «La Favorita» de Donizetti, cantada por la Alboni como «prima donna» asistiendo Isabel II y toda la aristocracia: Duques de Alba, de Medinaceli, de Osuna, etc. Se estrenaron además «Los Puritanos», «La Sonámbula», «El Barbero de Sevilla», etc. En febrero se realizaban anualmente bailes de máscaras, y cada temporada se animaba con los más importantes divos de la época.

30
TEATRO REAL. Interior
Litografía, 160×210 mm.
J. Donon
Museo Municipal, I.N. 2544
Vista interior con el patio de butacas, las galerías con sus palcos, parte del gran escenario y la monumental lámpara de bronce dorado y cristal tallado con 300 luces. El techo de la sala fue pintado por Lucas. Son grandes medallones con temas mitológicos de tamaño natural, y en círculos rodeados por laureles, retratos de medio cuerpo de Moratín, Velázquez, Calderón, Fernando Herrera y Bellini.
Rematan el conjunto las cortinas de los palcos, el antepecho de los balcones y las barandillas de los anfiteatros en terciopelo rojo, así como las alfombras y los tapices realizados en la Real Fábrica de Santa Bárbara, con dibujos policromados de asunto mitológico.
Los palcos reales están situados en el primer piso, uno en el centro frente al escenario y otro en el proscenio. Enfrente de este último estaba el del Infante don Francisco y debajo de él el de los ministros. Bajo el palco de la Reina estaba el de la Duquesa de Alba y junto al palco real de ceremonias, el del Embajador de Francia. Los de los Reyes tenían además pieza de recibo, salón, gabinete y tocador; los otros un departamento bastante amplio.

31
TEATRO REAL. Palco regio.
Aguada de colores. 223×343 mm.
Juan Comba.
Col. Manuel Comba.
Palco de los Reyes en el Teatro Real de Madrid. Alfonso XII, su esposa doña María Cristina y sus hijos la princesa María de las Mercedes, la infanta María Teresa y el príncipe Alfonso, entre otros miembros de la familia real.

32
TEATRO DE LA ZARZUELA
«Obras. Año de 1856. D. Francisco de las Rivas solicita permiso para levantar un teatro en los solares núms. 4 y 6. de la calle de Jovellanos».
AV: 4-193-4.
«Fachada de un teatro que intenta construir el Sr. Dn. la empresa [*blanco*] en el corralón de la calle de Jovellanos números'. *Al pie:* «Madrid 30 de Enero de 1856. Gerónimo de la Gándara Arquitecto».
Escala: 1/30 pies castellanos.
La solicitud de permiso para construir de D. Francisco de las Rivas es de 4 de febrero de 1856. Informó sobre las alineaciones a las calles de Jovellanos, Sordo y Floridablanca, el arquitecto municipal Juan José Sánchez Pescador, el 20 de febrero de 1856, y sobre las condiciones del edificio, favorablemente, el 22 del mismo mes.
«Fachada calle de Jovellanos núms. 4 y 6. Nuevos. Madrid 21 de Marzo de 1856. José María Guallart y Sánchez». *Al pie:* «Nota: Esta fachada ha de ocupar la posición del plano de planta antes presentado. *(sic)*».
Escala: 1/110 pies castellanos.
D. Francisco de las Rivas informa haber cesado como arquitecto de la obra don Jerónimo de la Gándara, que fue sustituído por don José María Guallart y Sánchez, que cambió la fachada, el 22 de marzo de 1856.
Plano:
«Planta baja. Madrid 30 de Enero de 1856. Gerónimo de la Gándara». Escala de 1/100 pies castellanos.

Inscripciones:
«Solar en construcción». «Calle de Jovellanos». «Casa del S. Casariego».
El último de los reconocimientos de obra es de 2 de septiembre de 1856.
Se inauguró el 10 de octubre, cumpleaños de Isabel II.

33
TEATRO DEL PRINCIPE. Interior

Aguada. 1860. 295×144 mm.
Juan Comba.
Col. Manuel Comba.
Interior del Teatro del Príncipe, lleno de público entusiasta, en un homenaje ofrecido a las tropas españolas a su vuelta de la guerra de Africa en 1859.
Las tropas fueron recibidas con gran entusiasmo y se realizaron numerosos homenajes en la capital.

34
INTERIOR DE TEATRO

Dibujos. Desde 1860 a 1874. Entre 99×158 y 234×157 milímetros.
Mariano Fortuny.
Museo de Arte Moderno de Barcelona, I.N.: 105. 043, 105. 044, 105. 049, 105. 050, 105. 052, 105. 053, 105. 054, 105. 055, 105. 617 y 105. 647.
Diez dibujos, apuntes del interior de un teatro y público en los palcos presenciando una actuación.

35
TEATRO ESLAVA

«1870. Expediente promovido á instancia de D. Bonifacio Eslava en solicitud de licencia para construir de nueva planta en el Solar N.º 3 del Pasadizo de San Ginés».
AV: 15-32-36.
El señor Eslava pidió la licencia para construir «un edificio destinado a depósito y montura ó conclusión de pianos, audición de ellos y calcografía musical de la casa editorial del mismo dueño», el 9 de marzo de 1870.

«Memoria descriptiva de la construcción del edificio que con destino a depósito y montura de pianos, ensayo de los mismos y calcografía musical, proyecta edificar de nueva planta el señor don Bonifacio Eslava, en el solar de su propiedad situado en el pasadizo de San Ginés número 3 moderno». *Firma:* Bruno F. de las Ronderas. 7 de marzo de 1870.
Plano:
«Edificio destinado a Depósito y montura ó conclusión de pianos, y Calcografía musical de la casa Editorial de D. Bonifacio Eslava». Madrid, 7 de marzo de 1870. *Firma:* Bruno F. de las Ronderas.
Bonifacio San Martin y Eslava declara estar terminada la obra el 14 de agosto de 1871.
El Ayuntamiento informó que el edificio construido «puede constituir un pequeño Teatro donde cojerán unos mil asientos», por lo cual no respondía a la finalidad de uso manifestada.
Solicitó Eslava el cambio de uso declarando que el edificio se aplicaba «hoy a Salón Teatro donde deberán efectuarse funciones de declamación, baile y música en la próxima temporada», dirigiendo su solicitud al Gobernador Civil, quien lo autorizó el 9 de agosto de 1871.
Tenía establecido café en la planta baja y teatro en la principal. Informó el 16 de octubre de 1871, Joaquín María Vega, arquitecto, que expuso la obra a realizar para acondicionarlo definitivamente para Teatro. En enero de 1872 se comunicó a Eslava.

36
TEATRO MORATIN (APOLO)

Litografías. 1871. 727×1.080 y 725×540 mm.
J. Donon.
Biblioteca de la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. N.º 6971-38.G.10.
Veintisiete litografías de planos y detalles realizados por los arquitectos, P. Chanderlot y T. Festeau, para el Teatro de Moratín, más tarde Teatro Apolo. Situado en la calle de Alcalá n.º 51, se inauguró en la noche del 23 de marzo de 1873. Las pinturas del techo de la sala y del gran *foyer* fueron realizadas por Francisco Sanz.

37
TEATRO ROMEA

«1872-73. Expediente promovido por D. José Lázaro para construir de nueva planta en el solar n.º 3 de la Calle de la Colegiata un Café Teatro».
AV: 5-102-39.
La solicitud de construcción es de 8 de julio de 1872.
«1872. Memoria descriptiva y planos del proyecto para Salón-Teatro con Café en el número tres de la Calle de la Colegiata», del arquitecto Francisco Verea, de 26 de julio de 1872.
Planos:
«Proyecto de fachada para Café-Teatro en el n.º 3 de la calle de la Colegiata».
«Planta para palcos y anfiteatros». «Planta para butacas y escenario». «Planta para el Café».
«Sección longitudinal».
La licencia es de 11 de octubre de 1872.
Posteriormente se solicitó cerrar los rincones con verjas de hierro con fecha 10 de diciembre de 1872.
Plano:
«Kioscos y verja que se proyecta». «Sección AB». «Fachada». «Sección AB». *Firma:* «Félix Gijón y C».
Se le concedió licencia el 4 de enero de 1783.

38
TEATRO DE LUZON

«Expediente promovido por D. José de Baños en solicitud de licencia para abrir un Teatro en la Travesía del Luzón, n.º 4 - Apertura de hueco - Colocación de palomillas para farolas». 1874.
AV: 5-482-17.
Planos:
«Teatro de Luzón. Planos». «Sección longitudinal AB»;

«Sección trasversal CD»; «Planta general». *Firma:* «Luis Perez».
«Teatro de Luzón. Memoria descriptiva». *Firma:* «Luis Perez». 26 de noviembre de 1874.
Informe del arquitecto de la 1.ª Sección, Francisco Verea, de 30 de noviembre de 1874, y otros informes.
Licencia y solicitud de permiso para las funciones públicas.

39
TEATRO DE LA COMEDIA

«Expediente promovido por D. Silverio López Larrainzar, en solicitud de licencia para construir un Teatro en el interior de la casa núm.º 14 de la Calle del Príncipe». 1874 y 75.
AV: 5-268-5.
Memoria y planos del arquitecto D. Agustín Ortiz de Villajos, de 8 de mayo de 1874.
Planos:
«Plano N.º 2. Plantas principal, segunda y tercera».
«Plano N.º 3. Sección transversal».
«Plano N.º 4. Sección longitudinal».
«Memoria descriptiva de la reforma que se desea hacer en la fachada de la Casa número 14 de la calle del Principe, en esta Corte». Agustín Ortiz de Villajos, arquitecto. 23 de marzo de 1875.
Plano:
«Proyecto para la reforma y decoración de la fachada de la Casa num.º 14 de la calle del Príncipe». Escala de 1/100.
«Aclaración sobre la memoria presentada para la reforma de la fachada de la Casa de la Calle del Príncipe n.º 14». Agustín Ortiz de Villajos, arquitecto. Madrid, 12 de abril de 1875.
Plano:
«Estado actual de la fachada de la Casa de la Calle del Príncipe n.º 14, propiedad de Dn. Silverio López Larrainzar». Agustín Ortiz de Villajos, arquitecto. Madrid, 10 de abril de 1875.

40
TEATRO LARA

«Expediente promovido por D. Cándido Lara solicitando autorización para construir un Teatro en la Calle de San Roque n.º 10». 1879.
AV: 5-468-88.
«Memoria descriptiva y planos de un teatro. Situado en la calle de S. Roque N.º 10, con accesorios por la casa. N.ºs 15 y 17 de la calle de la corredera baja de S. Pablo. Propiedad del Sr. D. Cándido Lara. C. Velasco Arq.tº»
Planos:
«1. Planta baja».
«2. Planta de la platea».
«3. Planta del entresuelo».
«4. Planta del principal y segundo».
«Fachada».
Escala de 1/50.

41
TEATRO DE RECOLETOS

«Expediente promovido por Don Antonio Croselles para implantar un teatro de madera en el solar n.º 4 de la Calle de Olózaga propiedad de D. Eusebio Mata». 1880 á 81.
AV: 9-349-71.
Se incluye la memoria descriptiva, planos y dibujos del arquitecto Carlos Velasco, de 13 de mayo de 1880.
«Escenario provisional portátil que trata de construir en la Calle de Olózaga n.º 4 el Sr. D. Antonio Groselles» (*sic*).

42
TEATRO FELIPE

«1884. Expediente instruido a fin de autorizar la construcción de un Teatro provisional en el exterior del Jardín [del Buen Retiro] á D. Antonio Rodríguez Arango».
AV: 7-246-6.
Antonio Rodríguez Arango, arrendador del Jardín del Buen Retiro, solicita licencia para construir «un sitio cerrado donde pueda guarecerse el público en caso de lluvia ó tormenta», y al no poder construirse dentro del Jardín, solicita construirlo en terreno contiguo a la verja del lado derecho de la entrada principal. Madrid, 9 de agosto de 1884.
Planos:
«Planta»
«Fachada pral. frente á la Calle de Alcalá»
«Corte longitudinal»
«Facha(*sic*) frente al Salón de Prado»
«Corte transversal»
Escala 1/00 metros.

43
TEATRO INFANTA ISABEL

«1906. Expediente promovido por Dn. José M.ª Romero y Zurbano, solicitando permiso para construir un pabellón con destino á Cinematógrafo, en el solar n.º 14 duplicado, de la Calle del Barquillo».
AV: 17-238-139.
«Memoria», que firma el arquitecto Eladio Laredo, de 4 de diciembre de 1906.
Planos:
«Planta general». Escala 1:100.
«Fachada». Escala 1:50.
«Secciones». Escala: 1:100.
En el informe se habla del «abuso que realmente se está haciendo en Madrid de dichas construcciones, en tan gran número que se encuentran a cada paso».
El cinematógrafo se abrió sin licencia el 9 de febrero de 1907, ordenándose suspender «la celebración de funciones», mientras se resolviera el caso, imponiéndose al propietario multa de 50 pts.
La licencia municipal se concedió el 16 de agosto de 1907.

44
«1915. Expediente promovido por D. Rafael Santa Ana para obras de reforma en el Teatro Infanta Isabel sito en la calle del Barquillo n.º 14».
AV: 20-66-44.
Firma la memoria: J. Espelius, arquitecto, el 26 de julio de 1915.
Planos:
«Proyecto de reforma en el Teatro Infanta Isabel»
«Planta Baja. Calle del Barquillo» (2 ejs.)
«Sección por A.B.» (2 ejs.)
Escala 1:100. *Firma:* «José Espelius, arquitecto».

45
TEATRO CALDERON

«1915. Expediente instruido a virtud de instancia de D. Julio Prieto solicitando tira de cuerdas en el solar sito en la calle de Atocha (terrenos del antiguo Ministerio de Fomento) con vuelta a la particular de la Trinidad».
AV: 23-179-29.
«Plano que se une á la solicitud de tira de cuerdas suscrita por D. Luís Prieto». *Firma:* Rafael Martínez y Zapatero, arquitecto. 22 de mayo de 1915.
La solicitud es de 24 de mayo de 1915.
«Alineaciones para el solar n.º [*blanco*] de la calle de Atocha». 9 de julio de 1915. Firma también el arquitecto municipal José López Sallaberry.
Con la misma signatura:
«1918. Expediente promovido por Don Luis Prieto para construir un edificio destinado a teatro en el solar sito en la calle de Atocha con vuelta a la particular de la Trinidad».
«Memoria» [*El texto mecanografiado, está casi totalmente ilegible*].
Planos:
«Proyecto de Teatro en el solar n.º 14 de la calle de Atocha propiedad de la 'Sociedad de Atracciones'».
«Planta segunda».
«Planta tercera». Marzo de 1916. *Firma:* E. S. Eznarriaga.
«Sección transversal».
«Planta baja». «Planta primera».
«Planta de cimientos y desagües».
«Planta de sótanos».
«Planta de terraza».
«Fachada sobre la calle de Atocha».
«Fachada a la calle de la Trinidad».
Escala 1/100.
La licencia se concedió el 5 de enero de 1917.

46
TEATRO REINA VICTORIA

«1915. Expediente instruido a virtud de instancia de D. Manuel de la Arena y de la Arena solicitando tira de cuerdas y licencia para construir un teatro en el solar n.º 28 de la Carrera de San Jerónimo con vuelta a la calle de Echegaray».
AV: 23-179-28.
«Memoria descriptiva», que firma José Espelius, arquitecto, de 12 de junio de 1915».
Planos:
«Proyecto de Teatro para el solar n.º 28 de la Carrera S. Jerónimo. Planta principal».
«Planta segunda. Planta de azotea».
«Sección longitudinal. Sección transversal».
«Fachada lateral. Calle de Echegaray». «Fachada principal. Carrera S. Gerónimo».
Escala: 1:100.
Se efectuó la tira de cuerdas el 29 de julio de 1915.
Planos:
«Alineación del solar Carrera de San Jerónimo n.º 28 dupl.º con vuelta a la calle de Echegaray n.º 2». Escala 1:200.
«Proyecto de Teatro en el solar n.º 28 de la Carrera de San Jerónimo. Planta baja según replanteo».
La licencia municipal para construir es de 22 de enero de 1916.
Se terminaron las obras en 8 de junio de 1916.

47
TEATRO FONTALBA

«1920. Expediente promovido por Don Valentín Ruiz-Senén para construir una finca y Teatro en el solar con fachadas a las calles de Pi y Margall, Desengaño, Hilario Peñasco y Valverde».
AV: 15-32-36.
Planos de D. Teodoro de Anasagasti, arquitecto. La petición de licencia es de 26 de agosto de 1920.
Informe de José López Sallaberry, de 5 de noviembre de 1920.
«Teatro Fontalba. Planos»
«Finca propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Fontalba. Calle de Pi y Margall manzana J. Escala-001 por m. Planta baja. Plano n.º 3»
«Planta principal. Plano n.º 4»
«Anfiteatro. Plano n.º 6»
«Salón debajo del anfiteatro. Plano n.º 5»
«Fachada principal. Plano n.º 15»
«Sección transversal. Plano n.º 10»
«Fontalba. Memoria».
Planos:
«Instalación de una caldera para calefacción por vapor en el sótano del Teatro Fontalba-Avenida de Pi y Margall. Madrid. El ingeniero industrial: Manuel de Ortega». Madrid, 27 de noviembre de 1924. Escala 1:100.
«Casa situada en la avenida de Pi y Margall 'Teatro Fontalba'. Telón metálico y Montacargas eléctricos». Escala 1:50. El arquitecto: Teodoro de Anasagasti. El ingeniero industrial: Manuel de Ortega. 2 de abril de 1925. [3 planos].
Siguen los planos de las casas de la calle Hilario Peñasco y Valverde, para la instalación de calefacción por agua caliente, que firma Manuel Ortega, el 27 de noviembre de 1924.

48
TEATRO PAVON

«1924. Expediente de Doña Francisca Pavón = Cinematógrafo=Embajadores n.º 11 con vuelta a Dos Hermanas».
AV: 44-126-2.
La superficie del solar era de 862,72 m. La Memoria y planos son de Teodoro de Anasagasti, de 15 de febrero de 1924.
Planos:
Teatro Cinema «Pavón». «Solar. Plano n.º 2».
«Saneamiento, Plano n.º 3»
«Cimientos y sótanos. Plano n.º 4».
«Planta de butacas. Plano n.º 5»
«Planta del bar. Plano n.º 6»
«Anfiteatro. Plano n.º 7»
«Palcos segundos. Plano n.º 8».
«Planta de cubiertas. Plano n.º 9»
«Sección longitudinal. Plano n.º 10»
«Sección transversal. Plano n.º 11»
«Fachada a la calle de Embajadores. Plano n.º 12»
«Fachada a la calle Dos Hermanas. Plano n.º 13»
«Planta del bar. Plano n.º 3-A»
«Anfiteatro. Plano n.º 4-A»
«Planta de butacas. Plano n.º 2-A»
Escala 1:100.
Anasagasti da cuenta de haber terminado el edificio el 30 de marzo de 1925.

49
MONUMENTAL

«1925. Expediente de D. Antonio Armenta como Gerente de la 'Gran Empresa Sagarra' para verificar obras de reforma en el 'Monumental Cinema' sito en la Plaza de Antón Martín».
AV: 23-182-20.
Se solicitó licencia para construir veinte palcos en el piso tercero, en 3 de octubre de 1925.
«Memoria» del arquitecto Teodoro de Anasagasti, de 31 de agosto de 1925.
Plano:
«Monumental Cinema. Palcos en el piso 3.º».
Escala 1:50.

50
IV. *TECHOS Y EMBOCADURAS*

TEATRO DEL LICEO ARTISTICO Y LITERARIO.

Telón de embocadura.
Aguada de colores. 1837. 389×339.
Vicente Camarón.
Museo Municipal, I.N.: 2902.
Proyecto de D. Vicente Camarón para la embocadura del Teatro del Liceo. Sólo se representa la mitad. Columnas abalaustradas que cobijan en una hornacina una escultura (la Comedia). La parte superior de la boca, en forma de arco muy rebajado y adornado con casetones exagonales entre molduras. En el techo un resplandor con dos figuras aladas que coronan un medallón que representa el Liceo. En el arranque del arco dos geniecillos con cartela que dice: «LITERATURA».

51
TEATRO DE LA CRUZ. Telón de embocadura.

Dibujos a pluma y tinta china. Mediados del siglo XIX. 205×230 mm. y 175×233 mm.
José Avrial y Flores.
Museo Municipal, I.N.: 6574 y 6575.
Sobre el antiguo Corral de Comedias, se levantó en 1737 el Teatro de la Cruz. Desde 1807 D. Angel María Tadey se ocupó de las decoraciones de telones para la pequeñísima escena de este teatro. En 1843 se realizan obras de remodelación, ampliando la escena. Este diseño de J. Avrial es posterior a esta fecha. Cortinas y columnas enmarcan, junto con las musas de la Poesía y la Música, una vista del Palacio Real de Madrid y de su entorno; sobre él, el escudo coronado de la Villa.

52
TEATRO. Techo.

Dibujo a la aguada. Siglo XIX. 70×114 mm.
Anónimo.
Biblioteca Nacional (B. 6.410).
Parte de techo de un teatro no identificado. En el centro, la Poesía, la Comedia y la Tragedia. A uno y otro lado, grupos de dramaturgos, cuyos nombres figuran al pie del dibujo.

53
«TEATRO DE S. A. R. LA INFANTA ISABEL». Techo.

Oleo sobre lienzo. 1841. 0,667×0,475 m.
Juan Comba.
Firmado: «Juan Comba. 1841».
Boceto para el techo del teatro del Palacio de S.A.R. la Infanta Isabel, actual Salón de Justicia. La composición, una barandilla abierta a un cielo fingido a la que se asoman grupos de figuras, está posiblemente inspirada en los frescos de Goya para San Antonio de la Florida.
Col. Manuel Comba.

54
TEATRO MARAVILLAS. Telón.

Arturo Mélida y Alinari.
Oleo sobre lienzo. 0,650×0,685 m.
Museo Municipal, I.N.: 4449.
Al pie, manuscrito a tinta: «Boceto para el telón pintado por D. Arturo Melida, para el teatro Maravillas».
Rodeada de drapeados de color verde, una vista de la actual plaza del Dos de Mayo, con la entrada al Parque de Monteleón y, al fondo, la iglesia de las Maravillas, sobre la cual unas figuras aladas hacen sonar trompetas de la Fama. A un lado y otro grupos de majos goyescos con armas, capotes, etc.
Números y cuadrículas para su posterior realización.

55
TEATRO DE LA ZARZUELA. Techo

Litografía, 570×435 mm.
V. Urrabieta.
Museo Municipal, I.N.: 4259.

La campaña sostenida por los defensores de la creación de una «ópera nacional», como Barbieri, Gaztambide, Arrieta, Salas... se hizo efectiva a principios de febrero de 1856 con la construcción de un gran local dedicado exclusivamente al género lírico: el Teatro de la Zarzuela.
La construcción fue rápida y a mediados de agosto estaban concluidas ya las obras de albañilería del techo y de la sala.
Entre los proyectos presentados para las pinturas del techo, fueron elegidos los ideados en cuatro meses por D. Manuel Castellanos. Eran cuatro grandes cuadros alegóricos sobre la Historia de la Música, La Poesía coronando a la Comedia y la Tragedia, España coronando a la Zarzuela y la Fama con sus genios preferidos. El ornato de lauras y candelabros, muy del gusto renacentista, fue realizado por D. Francisco Tomé.

56
TEATRO DE LA COMEDIA. Telón de embocadura.

Dibujo a lápiz y tinta. 770×520 mm.
José Vallejo
Museo Municipal, I.N.: 2704.

Se consagró este teatro, como su nombre indica, a la Comedia exclusivamente y fue inaugurado la noche del 18 de septiembre de 1875.
El telón, como las escaleras, tuvo que ser metálico, según las nuevas disposiciones del Reglamento. La embocadura, realizada por D. José Vallejo, fue uno de los trabajos más elogiados por la prensa del momento. Estaba encuadrada por un marco dorado y plateado con decoración árabe para continuar el estilo seguido en todo el teatro. En los lados superiores, una cornisa que servía de apoyo al arco de la embocadura y en la parte central, un medallón con las iniciales T.C. sobre un círculo rojo. Representaba el Templo de la Inmortalidad, por medio de un pórtico jónico griego que rodeaba su estatua, alrededor de la cual figuraban agrupados los principales poetas y artistas dramáticos españoles.

V. *DECORADOS*

57
«Himeneo».
Dibujo a pluma y aguada sepia. 1650. 392×128 mm.
Francisco Rizzi.
Biblioteca Nacional (B. 459).

Figura decorativa para una tramoya. Himeneo, algo ambiguo, coronado de laurel, con un hacha encendida en la mano derecha, sobre un gran pedestal, en cuyo dado se ve el Manzanares y el signo de Sagitario asaeteando al de Piscis.

58
«Colón ante el Rey Católico» (?)
Dibujo a pluma y aguada sepia. 1650. 273×270 mm.
Francisco Rizzi.
Biblioteca Nacional (B. 460).

Pinturas decorativas para una tramoya. El Rey Católico sentado en el trono, tiene a su derecha la figura simbólica de América. Colón, arrodillado, presenta al Rey unos objetos que pudieran ser llaves. Detrás, Hércules y otra figura simbólica. Al fondo el mar y una carabela. La composición está encuadrada en un cuerpo arquitectónico formado por zócalo, adornado con delfines y un niño y las pilastras correspondientes al lado derecho.

59
«Escaramuza entre indios y europeos».
Dibujo a pluma y aguada sepia. 2.ª mitad del siglo XVII. 308×370 mm.
Francisco Rizzi.
Biblioteca Nacional (B. 457).

Composición de aspecto teatral en la que las figuras de los «europeos», que parecen flamencos, salen de una ciudad portando banderas con la Cruz de San Andrés. En la parte superior derecha, la Virgen, en actitud de ayuda. Todo el conjunto va enmarcado por una embocadura decorada con geniecillos que sostienen cestos de flores.

60
Dibujo a pluma y aguadas de colores. 2.ª mitad del siglo XVII. 332×379 mm.
Francisco Rizzi.
Biblioteca Nacional (B. 458).

Escenografía para la sala de Comedias del Real Palacio, en tiempo de Felipe IV. Entre columnas salomónicas que sostienen un entablamento con cornisa de grandes dentellones, se abre una portada por la que se descubre otra serie de columnas; segunda portada con la estatua de Apolo, que ocupa el centro de aquel espacio y en último término el campo. En los intercolumnios, hornacinas con estatuas que representan la Primavera y el Otoño. Sobre la portada, gran cartela ornada con festones de flores sostenidos por niños. Todo profusamente adornado con guirnaldas, roleos, etc.

61
Dibujo a pluma. 2.ª mitad del siglo XVII. 175×264 milímetros.
Biblioteca Nacional (B. 736).

Embocadura que representa un jardín con fuente simbólica en el centro y sobre ella, entre nubes y resplandores, el león español con los dos mundos. Tanto la decoración como la embocadura son distintas en cada una de las dos mitades del dibujo.

62
Dibujo a pluma y aguada sepia. 2.ª mitad del siglo XVII. 380×151 mm.
Biblioteca Nacional (B. 726).

Entre dos machones, un nicho con la Prudencia. Encima, entre enormes ménsulas, festones de frutas pendientes de un mascarón. En el centro del intradós, un lucernario fingido con balaustrada en perspectiva.

63
Acuarela y tinta china. 1698.
Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia.
Archivo. Patrimonio Nacional (sign. n.º 1.413).
Dibujo de la cortina o telón de fondo para la comedia «Ypodamia y Pelope», de Sebastián Rejón, que se representó el 26 de julio (fiesta de Santa Ana) de 1698, en el Coliseo del Buen Retiro.

Inscripciones:

«En este ángulo se pintó el Amor con arco y en lugar de flecha vna cinta que va hasta el Tiempo con estos versos latinos:
«Tempora si volvunt Mariannae tempora cadent. Sumat amor clavunt tempora semper exunt».
«En este ángulo se pintó el Tiempo en figura de vn viejo macilento, desnudo, con alas, y en la mano derecha vn relox de arena y en la izquierda vna guadaña».
«Ecce datis pennis ipsse levamen, Cait».
«En este ángulo se pintó vn niño con alas de mariposa con vna cinta o vanda y en ella este versso latino:
«Si Pelopis poenis estorquebat corda Cupido».
«Aunque tan ligero buela / no se pierde por ligero / que no es siempre ligereza / la prissa de los desseos».

63 bis
Condiciones de un fuego de artificio para unas fiestas. 1727.
Dibujo en tinta sepia. 427×305 mm.
AV: 2-273-13.
(El texto se reproduce en Catálogo: «100 documentos sobre teatro madrileño, 1582-1824», Doc. n.º 91).

64
Dibujo a pluma y tinta china. Mediados del siglo XVIII. 229×291 mm.
Luis González Velázquez.
Museo Municipal, I.N.: 2873.
Sótano con bóvedas que apoyan sobre pilares, arquerías, escaleras...; a la izquierda una puerta con cerrojo y una escalera que conduce al interior; al fondo dos columnas salomónicas; en la de la derecha una cadena sujeta por una argolla de pilar. A la derecha, arco de medio punto ciego, con una fuente. En el pilón, la firma: «Luis BELAZQUEZ».

65
Acuarela. 1848. 330×420 mm.
Enrique Philastre.
Col. Clara Gangutia.
Pintor escenógrafo natural de Burdeos. Los grandes triunfos que había obtenido en París, motivaron que fuese llamado a Barcelona en 1846, con motivo de la inuguración del gran teatro del Liceo, donde posteriormente ejecutó pinturas para la sala y decoraciones para telones. Trasladado a Madrid, hizo para el Teatro Real el telón de boca, y el telón de maniobras que representa el Parnaso con Apolo y las musas coronando a los genios españoles. Suyas eran también más de cuarenta decoraciones para el Teatro de Palacio que perecieron en el incendio que sufrió en 1853 el Conservatorio de música. Este boceto para el Teatro Español lo realizó para el estreno de la tragedia «Saúl» en octubre de 1849.

66
Acuarela. 1853. 330×420 mm.
Enrique Philastre.
Col. Clara Gangutia.
[Ver acuarela anterior].

67
Dibujo a la aguada de colores. Mediados del siglo XIX. 256×420 mm.
Francisco Aranda.
Museo Municipal, I.N.: 2915.
Se desconoce el destino de esta decoración, pero su autor, Francisco Aranda, pintor granadino y decorador, trabajaba para los teatros de Madrid a mediados de siglo.
Es un interior de un salón suntuoso, de estilo Imperio francés. Las enormes cortinas rojas dejan ver un salón adintelado con casetones en el techo; a los lados pilastras y columnas corintias sobre un basamento y rematadas por una cornisa con estatuas femeninas. Al fondo, una puerta adintelada que da paso a una habitación figurada por una ventana abierta.

68
Aguada en tonos sepia. 2.º tercio del siglo XIX. 239×379 mm.
Museo Municipal, I.N.: 1508.
Boceto escenográfico, representando una bodega de profundos efectos de claroscuro, ya que la única luz que le llega es a través de un rayo luminoso que la atraviesa de izquierda a derecha. Los tonos sepia, los gruesos pilares, los toneles y temas nos hacen suponer una escenografía para un drama romántico.

69
«El Hijo de la Nieve= Acto 1.º».
Acuarela. 1890. 317×446 mm.
Luis Muriel y López.
Museo Municipal, I.N.: 6298.
Boceto para un telón de fondo del Teatro de la Comedia, para la representación de «El Hijo de la Nieve». Muestra la Plaza de Oriente cubierta de nieve. En primer plano, las estatuas de los reyes, detrás, la estatua ecuestre de Felipe IV y el Palacio Real.
En la cartulina un sello: «Luis Muriel / Pintor Escenógrafo / Madrid».

70
«La Familia del Tío Maroma- (final acto 1.º)».
Acuarela. 1890. 303×451 mm.
Luis Muriel y López.
Museo Municipal, I.N.: 6299.
Boceto para un telón de fondo para la representación de «La Familia del Tío Maroma». Una cortina roja enmarca la composición; a la derecha, el arranque del Puente de Toledo; al fondo, San Francisco el Grande y a la derecha, casas de escasa altura.
Lius Muriel y López fue pintor, escultor, grabador y escenógrafo. Realizó varias decoraciones para el Teatro de la Zarzuela y para el de La Comedia y el techo y telón de embocadura del Circo de Price.
[Ver acuarela, Museo Municipal, I.N.: 6298].

71
Actuarela. 1916. 355×556 mm.
Amalio Fernández.
Museo Municipal, I.N.: 17.717.
Decorado para el escenario del Teatro Apolo en el estreno de la Zarzuela «El Asombro de Damasco», del maestro Luna, el 20 de septiembre de 1916. Su acción se inspira en un cuento de «Las Mil y Una Noches» y el libreto es de Alfonso Paso y Joaquín Abati. Posiblemente sea el escenario del primer acto que se desarrolla en una plaza pública de Damasco, en la época del esplendor del Califato.

72
Oleo sobre lienzo. 0,264×0,385 m.
Amalio Fernández.
Col. Manuel Comba.
Boceto de decorado para un telón de fondo del Teatro Real.

73
4 carbones y 1 cera. 1917. Entre 220×315 y 375×405 milímetros.
Sigfrido Burmann.
Col. Concepción Sánchez Gabilondo.
Cinco escenografías para la comedia de Alejandro Dumas, «La Dama de las Camelias», estrenada en el Teatro Eslava en 1917.

74
Técnica mixta: gouache y acuarela. 1916. 300×480 mm.
Sigfrido Burmann.
Col. Concepción Sánchez Gabilondo.
Decorado para la escena final del último acto de una representación de «Don Juan Tenorio» en el Teatro Eslava en 1916.

75
Gouache. 1918. 360×590 mm.
Manuel Fernández Botines.
Col. Manuel Fernández Nieto.
Una enorme cortina se abre a un jardín con un templete de columnas salomónicas, que cobija una fuente en forma de figura femenina.

76
Gouache. 1920. 160×240 mm.
Sigfrido Burmann con la colaboración de Fontanals.
Col. Concepción Sánchez Gabilondo.
Boceto escenográfico de un interior. *Membrete:* «Compañía cómico dramática de Gregorio Martínez Sierra». En la parte superior, dibujos de Fontanals.

77
Técnica mixta: gouache y carbón. 240×320 mm.
Sigfrido Burmann.
Col. Concepción Sánchez Gabilondo.
Boceto de decorado para la comedia de Gregorio Martínez Sierra, «Canción de Cuna», estrenada en el teatro Eslava en 1920, por su compañía.

78
Técnica mixta: carbón y gouache. 1920. 200×310 mm.
Sigfrido Burmann.
Col. Concepción Sánchez Gabilondo.
Boceto para una escenografía del Teatro Eslava. 1920.

79
Acuarela. 1920. 320×464 mm.
Sigfrido Burmann.
Col. Concepción Sánchez Gabilondo.
Escenografía para «América Fragante», espectáculo-beneficio de Catalina Bárcena, celebrado en el Teatro Eslava en 1920.

80
Acuarelas. 1920.
Sigfrido Burmann.
Col. Concepción Sánchez Gabilondo.
Tres decoraciones para el Teatro Eslava.
1.—Exterior de un jardín. 135×185 mm.
2.—Interior con biombo. 180×190 mm.
3.—«Jardín japonés». 90×170 mm.

81
Acuarela. 1920. 197×255 mm.
Manuel Pérez Barradas.
Col. Manuel Collado y Julia Gutiérrez Caba.
Boceto para una obra infantil en las que estaba especializado, dentro de la Compañía de Gregorio Martínez Sierra, en el Teatro Eslava.
Manuel Pérez Barradas nace en Montevideo en 1890 y muere en esta misma ciudad en 1929. Trabaja en el Teatro de Arte de Martínez Sierra desde 1919 hasta su disolución en 1925. Sus realizaciones más destacadas fueron para las obras: «Kursaal» y «La Linterna Mágica».

82
Técnica mixta: carbón y gouache. 1921. 330×397 mm.
Sigfrido Burmann y Fontanals.
Col. Concepción Sánchez Gabilondo.
Decorado para la comedia de Gregorio Martínez Sierra, «Don Juan de España», estrenada en el Teatro Eslava en 1921.

83
Técnica mixta: carbón y gouache. 1921. 350×460 mm.
Sigfrido Burmann.
Col. Concepción Sánchez Gabilondo.
Decorado para «La maña de la mañica», obra de Arniches, Abati y Marín, estrenada en el Teatro Eslava en 1921.

84
Técnica mixta: carbón y gouache. 1922. 350×465 mm.
Sigfrido Burmann con la colaboración de Fontanals.
Col. Concepción Sánchez Gabilondo.
Doce bocetos para la comedia poética, en tres actos, de Eduardo Marquina, «El pavo real», estrenada en el Teatro Eslava en 1922.

85
Aguada y tinta china. 233×335 mm.
Manuel Comba.
Col. Manuel Comba.
Decorado con figuras para la representación de la comedia de Lope de Vega «La Dama boba», estrenada en el Teatro Español hacia 1925.

86
Escayola policromada. 410 mm. de alto.
Manuel Comba.
Col. Manuel Comba.

Personaje principal del drama de Calderón de la Barca, «El Alcalde de Zalamea». Ataviado con un tabardo marrón, sombrero y bastón.

VI. *FIGURINES*

87
APUNTES DE FIGURAS DECORATIVAS

Dibujo a pluma. 2.ª mitad del siglo XVII. 140×212 milímetros.
Biblioteca Nacional (B. 479).

Cuatro figuras, tres de ellas jóvenes, con trajes convencionales de soldados romanos tal como solían diseñarse en el siglo XVII. El que está a la derecha, con casco alado, caduceo y libro, representa a Mercurio o al Comercio. Los otros dos con túnica y manto.

88
«EL COMICO»

Aguafuerte. 1871. 217×132 mm.
Bartolomé Maura (del original de Velázquez. 1637).
Museo Municipal, I.N. 11.906.

El conocido «Pablillos de Valladolid» de Velázquez, en copia de Bartolomé Maura, que lo titula «El Cómico». Y cómicos eran en realidad los bufones que en los siglos XVI y XVII españoles tenían un gran relieve cortesano. Quevedo comentaba al respecto: «Costumbre antigua de príncipes, tenerlos cerca de sí para su entretenimiento... quizá permisión de Dios, para que si los cuerdos no les dijesen las verdades, se las digan los locos para su advertimiento y para confusión de los otros...».

89
«RAQUEL»

Dibujo a tinta china y aguadas de colores. Siglo XVIII. 216×150 mm.
Luis Paret y Alcázar.
Biblioteca Nacional (B. 1538).

Se representa a la actriz, posiblemente Josefa Huertas, que hizo el papel de Raquel en la tragedia de Huertas, de este título. Declamaron esta tragedia en casa de Sancha, quien encargó sin duda a Paret dibujos de todos los personajes. Raquel, ataviada con traje caprichoso, convencional, lleva tocado con turbante orlado de perlas y plumaje. En la mano derecha un pañuelo y con la izquierda, accionando.

90
FIGURIN PARA «El desdén con el desdén».

Acuarela. 1777. 237×179 mm.
Manuel de la Cruz. Col. «Trajes de España».
Museo Municipal, I.N.: 2835.

La actriz Doña María Josepha Huerta, dama de la compañía de los Chorizos. Viste traje lujoso, amarillo con enorme tontillo; peinado alto con plumajes y caireles. Entre las manos enguantadas sostiene un abanico; detrás, a la derecha, una silla, una mesa y un cortinón azul; a la izquierda arboleda; a los pies una alfombra. «El Desdén con el desdén», comedia castellana en verso, escrita por don Agustín Moreto y Cabana, probablemente en 1653, fue publicada en 1654. Su argumento está basado en la comedia de Lope de Vega «Los milagros del desprecio», pero Moreto superó el modelo imitado.
Pocas obras hay en el teatro clásico castellano tan bien concebidas y desarrolladas. El enredo es de una habilidad sorprendente; el diálogo es un dechado de ingenio y los caracteres aparecen con más vida y realidad que los de cualquier otro autor contemporáneo.

91
«COMEDIANTE: SCARAMUCHE»

Grabado, finales del siglo XVIII. 119×80 mm.
N. Bonnart.
Museo Municipal, I.N.: 13.551.

«Scaramuccia», personaje de la Comedia del Arte italiana, fué creación del actor napolitano Tiberio Fiorilli, que se consideraba descendiente de un bululú paisano suyo, Pasquariello. Estiliza y depura el tipo del capitán, toca la guitarra, canta, baila y es agudo y burlón. Ataviado a la usanza del siglo XVI español: gran sobriedad en líneas y detalles y austeridad también en el color, casi siempre negro.
Lleva calzas muy ajustadas que llegan a la cintura, ropilla, capa abierta y corta, gorguera y gorra de terciopelo inclinada.

92
MIGUEL GARRIDO

Grabado. Siglo XVIII. 165×100 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 2506.
[Ver grabado I.N. 2505].

93
TRAJE DE TEATRO

Grabado. Siglo XVIII. 242×169 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 2539.

En el siglo XVIII, la influencia política, militar y cultural de Francia se extiende por toda Europa, por lo que también el traje dominante en la Corte de Versalles es imitado en todos los países.
El grabado representa una figura femenina con vestido a la francesa, corpiño apuntado y amplio escote, rodeado de encajes y gasas, falda con *paniers* a codos, y volantes de encaje. El peinado alto, con muchos adornos de plumas, flores, cintas y *aigrettes*, y gran número de rizos y bucles. Los zapatos de seda o lino, de punta muy estrecha.

94
JOSE ESPEJO en el «Careo de los Majos».

Grabado. 1777. 300×200 mm.
Juan de la Cruz.
Museo Municipal, I.N.: 3097.

El actor José Espejo vestido para el sainete de D. Ramón de la Cruz: «El Careo de los Majos». José Espejo nació en Cuenca en 1720. Representó todos los tipos de cómico, llegando a hacer «primeros galanes», «graciosos», «barbas» y «vejetes», con gran éxito en todos. Comenzó a trabajar en 1748 en Madrid, en cuyos teatros siguió constantemente hasta 1792, año en que se jubiló. Trabajó en casi todos los sainetes de Ramón de la Cruz. Moratín habla de su gran talento en lo cómico vulgar. Murió en Madrid en 1797.

95
JOSEFA CARRERAS en el papel de «Violante».

Acuarela. 1777. 180×240 mm.
Manuel de la Cruz. Col. «Trajes de España».
Museo Municipal, I.N.: 2834.

Figurín para una comedia de capa y espada de D. Pedro Calderón de la Barca. La actriz aparece ataviada con saya negra, corpiño encarnado, manto negro recogido en la cintura, y plumas en el peinado. En actitud declamatoria, lleva en la mano izquierda un abanico.

96
«CHINITA, cómico ridículo».

Acuarela. 1777. 240×180 mm.
Manuel de la Cruz. Col. «Trajes de España».
Museo Municipal, I.N.: 2827.

Figurín para el personaje de «Chinita» del sainete de D. Ramón de la Cruz «El Manolo». Ataviado de manera ridícula y desarrapada: en mangas de camisa, con la capa caida, calzón azul, calzas y camisa blancas y debajo una camiseta roja.

97
MARIA ANTONIA VALLEJO, «La Caramba».

Grabado. 1788. 190×280 mm.
Manuel de la Cruz. Col. «Trajes de España».
Museo Municipal, I.N.: 2496.
[Ver xilografía, I.N.: 2785].

98
«MIGUEL GARRIDO, en traje de gitano»

Grabado. 290×190 mm.
Juan Miguet (sobre un dibujo de Manuel de la Cruz)
Museo Municipal, I.N.: 2505.

Actor cómico del siglo XVIII. En 1773 llega a Madrid alcanzando grandes éxitos. Se le conoció como «El Príncipe de los graciosos». Ramón de la Cruz escribió para él varios sainetes: «La competencia de graciosos», «Garrido celoso» y «Válgate Dios por Garrido». El poeta Salas también le dedicó un epigrama después de su triunfo en la comedia «El diablo predicador». Se mantuvo en la tradición de la escena española frente a la declamación francesa que los neogalos pretendían implantar en nuestra escena. Muere en 1807.

99
RITA LUNA, en la comedia «La esclava del Negro Ponto».

Litografía. 248×194 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 2497.
[Ver grabado I.N.: 2498].

100
JOAQUIN CAPRARA, en el papel de Enrique, de «El Duque de Viseo».
Litografía. 300×230 mm.
«P. C. lo litº».
Museo Municipal, I.N.: 2507.

Nace en Bolonia en 1770. Empezó la carrera militar pero en 1802 Máiquez le convenció para que formara parte de su Compañía en el Teatro de los Caños del Peral. En 1831 fue nombrado profesor de Declamación en el Conservatorio. Muere en Cádiz en 1838.

101
ISIDORO MAIQUEZ, en «Otelo».

Litografía. 232×169 mm.
Ribelles.
Museo Municipal, I.N.: 2775.
[Ver grabado I.N.: 2509].

102
ISIDORO MAIQUEZ, en traje oriental, en «Otelo».

Litografía. 363×316 mm.
J. Avrial y Flores.
Museo Municipal, I.N.: 2510.
[Ver grabado I.N.: 2509].

103
ISIDORO MAIQUEZ, en el papel de «Oscar».

Litografía. 212×162 mm.
Ribelles.
Museo Municipal, I.N.: 2776.
[Ver grabado I.N.: 2509].

104
ANTONIO DE GUZMAN, en «La Pata de Cabra».

Litografía. Mediados del siglo XIX. 237×186 mm.
Bachiller.
Museo Municipal, I.N.: 14748.
[Ver grabado I.N.: 2508].

105
BARBARA LAMADRID, en «Los amantes de Teruel».

Litografía. 226×139 mm.
Bachiller.
Museo Municipal, I.N.: 14398.

Bárbara Lamadrid Herbella, actriz española nacida en Sevilla en 1812. En 1833 se traslada a Madrid, presentándose al público en el Teatro del Príncipe. De 1837 a 1840 trabajó con Matilde Díez y poco después fue contratada para actuar en el Teatro de la Cruz, junto a Carlos Latorre. Interpretó obras de Hartzenbusch, Zorrilla y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Su último éxito fue «El sí de las niñas». Muere en Madrid en 1893.

106
JERONIMA LLORENTE, en «Amantes y Celosos».

Litografía. 300×220 mm.
Museo Municipal, I.N.: 2503.

Actriz española, nacida en Madrid en 1815. A los 15 años era ya actriz supernumeraria del Teatro del Príncipe. Empezó su carrera haciendo papeles de dama joven, en los que, quizás por su físico, nunca sobresalió. Grimaldi entonces la contrató para interpertar un papel de vieja en «Amantes y celosos» y el mismo público que la había silbado la dedicó una gran ovación. Trabajó desde ese momento con Matilde Díez y Julián Romea y se convirtió en la actriz de carácter de mayor valía de la escena española. Se distinguió en las obras de Moratín y Bretón de los Herreros.

107
MATILDE DIEZ.

Litografía. 267×209 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 4862.
[Ver grabado I.N.: 2501].

108
JOSE GARCIA LUNA, en «El Arte de conspirar».

Litografía. Mediados del siglo XIX. 262×170 mm.
Bachiller.
Museo Municipal, I.N.: 14397.

Actor español, nacido en Madrid en 1798. Su genio artístico se adecuaba a todos los teatros y a todos los géneros. Se distinguió interpretando las comedias de Bretón de los Herreros y algunas otras, como «El Trovador», «García del Castañar», «La niña boba»... Murió en Madrid en 1865.

109
Dibujos y aguadas. Desde 1851 a 1890. Entre 189×137 y 40×38 mm.
Juan Comba.
Col. Manuel Comba.

Veinte apuntes para teatro (posiblemente para el teatro Lírico) de figurines, carteles y escenas de actores entre bastidores. Algunos con anotaciones manuscritas como «El Rey Midas», zarzuela en tres actos, «Nguyen-Tang-Doan primer embajador chino», «Robinson Crusoe» y «Pepe Hillo», tercer acto.

110
FIGURINES para el estreno de la zarzuela «Pan y Toros».

Dibujos. Mediados del siglo XIX. Entre 207×265 y 132×77 mm.
Manuel Castellano y Federico de Madrazo. 1864.
Biblioteca Municipal, C-Ms. 42.

Serie de 31 figurines para el estreno de la famosa Zarzuela «Pan y Toros», de José Picón, con música de Francisco Asenjo Barbieri. Se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 22 de diciembre de 1864, con decorados de M. Bragaldi (primer acto), Ramón Romea (segundo acto) y Antonio Bravo (tercer acto). La conocida zarzuela fue, en su tiempo, entendida como un ataque a ciertos círculos cortesanos, y en cierto modo preanuncia el espíritu de la Revolución de Septiembre de apenas cuatro años más tarde.
A la vista de la serie, los figurines pueden ordenarse en dos grupos. El más abundante, de lápiz negro y tamaño más pequeño, parece, por su apurada y minuciosa técnica, de Madrazo; los de mayor tamaño serían de Castellano. Algunos de ellos están, con toda evidencia, inspirados en obras del siglo XVIII, especialmente en algunos grabados de Manuel de la Cruz y ciertos cartones para tapices.

111
FIGURINES

Dibujos con aguadas de colores. 1918.
Juan Comba
Col. Manuel Comba.

Cinco figurines para la Compañía Mendoza-Guerrero, en una obra del siglo XII, como indica el autor.

1.—«Miradores / conductores de las / engeñas / llevaban picas/palanquetas,/grandes marti-/llones y palas». 222×161 mm.
2.—«Juan de Vargas/Monasterio de Sº Domingo de Silos/bajo relieve de Emaús». 235×170 mm.
3.—«Sancho... /La túnica es abierta por/por ambos lados pª montar/ con mas comodidad./La abertura debe cubrirse/ por dentro por una tela/ amarilla clara, con pe-/queña cenefa». 238×174 mm.
4.—Sin inscripción. 195×153 mm.
5.—«Buscar el almofar / Hay q.-hacer / nueva adarga. / Con correa. / cinturón y garfio / para estirar la cuer- / da y el camiseto / de tela amarillo claro / o blusa con el escudo de Aragón». 195×147 mm.

Se incluye fotografía del autor.

112
MARIA ESPARZA

Caricatura de la actriz Maria Esparza
Acuarela. 1919. 246×115 mm.
Manuel Fernandez de Villavicencio.
Col. Manuel Collado y Julia Gutiérrez Caba

113
FIGURINES

Oleos sobre tabla. 346×247 mm.
Julio Romero de Torres
Col. Manuel Collado y Julia Gutiérrez Caba

Cinco figurines de teatro realizados para la actriz y bailarina Maria Esparza.

114
FIGURIN para «El loco de Jiloca».

Pluma y aguada. 1923. 320×220 mm.
Rafael Pérez Barradas.
Col. Concepción Sánchez Gabilondo
Figurín para la función «El loco de Jiloca» estrenada en 1923 en el Teatro Eslava.

115
FIGURINES para «Las mocedades del Cid».

Acuarelas. 450×310 mm.
Manuel Comba.
Col. Manuel Comba.

Tres figurines para la comedia «Las Mocedades del Cid» de Guillén de Castro. El primero para el personaje del Cid, otro para el de Alfonso VI con el escudo de León y Castilla en el pecho y un tercero, para un paje.

116
«ROMANTICO»

Escayola policromada. 400 mm. de alto.
Manuel Comba.
Col. Manuel Comba.

Modelo de un personaje de la época romántica, embozado en una capa larga y pantalón de cuadros. La cabeza copia la de la escultura de Rosales, obra de Mateo Inurria.

117
FIGURIN para «María Estuardo».

Aguada y tinta china. 225×125 mm.
Manuel Comba.
Col. Manuel Comba.

Figurín para la obra de Schiller «María Estuardo». El personaje ataviado a la moda de la corte de Enrique IV: jubón de brocado con mangas trenzadas, gregüescos y medias atadas a la cintura, capa corta. Zapatos con altas suelas de corcho.

VI. *ESCENAS*

118
«UN ESTANQUE EN EL BUEN RETIRO».

Oleo sobre lienzo. Hacia 1660. 1,47×1,14 m.
Juan Bautista Martínez del Mazo.
Depósito del Museo del Prado.

El Real Sitio del Buen Retiro, nueva residencia real concebida por el Conde Duque de Olivares en 1631, constaba de un amplio palacio al que rodeaban extensos jardines, bosques, estanques, ermitas y caseríos que dispuso para celebrar fiestas asombrosas. El estanque principal tenía en el centro una isleta oval en la cual se alzaba un teatro.
Es una composición amplia y equilibrada, con pocas figuras, de técnica velazqueña. El paisaje es clásico, de influencia italiana. En primer término, una balaustrada; a la derecha, una estatua clásica de mármol sobre un pequeño pedestal; a la izquierda dos figuras que el pintor ha introducido para aumentar el ambiente romántico de la escena y que recuerdan una escena del drama de Calderón: «El escondido y la tapada». Detrás, el gran estanque, en cuya superficie se reflejan las orillas y en donde navega un velero.

119
«ENSAYO DE UNA COMEDIA».

Oleo sobre lienzo. 0,38×0,51 m.
Luis Paret y Alcázar.

En una sala, adornada con un cuadro de toros y alumbrada por una lámpara, un caballero, con traje de 1600, declara arrodillado su amor a una joven; al fondo una dama se ocupa de una ropa; en el centro una pareja de bailarines, a la derecha cinco figuras, entre ellas una niña.

Museo del Prado.

120
EL ESTANQUE DEL BUEN RETIRO durante la representación de la comedia de Calderón «Polifemo y Circe / los encantos de la Circe», en 1663.
Modelo maqueta. Cartón, madera y yeso. 1,50×2,50 m.
Luis Buendía. 1945.
Museo Municipal.

En 1663, ante Felipe IV, su mujer, el Conde Duque y la Corte, se representó esta comedia de Calderón, en el Estanque grande del Palacio del Buen Retiro, utilizándose como escenario la isleta central y sirviéndose de navíos y diversas tramoyas acuáticas, de Cosme Loti. La representación se prolongó desde las 4 de la tarde a 1 de la madrugada del día siguiente.

121
FINAL del sainete «El Manolo».

Grabado. Finales del XVIII. 194×274 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 2541.

Conocido sainete de Don Ramón de la Cruz escrito en 1768 y estrenado poco después en los dos teatros de la Corte, el del Príncipe y el de la Cruz. Por el enorme éxito de sus parodias de las tragedias francesas y de las traducciones castellanas, fue un personaje muy polémico dentro del mundo del teatro. El sainete representado en el grabado fue causa de acerbas críticas por parte de sus adversarios, que aprovecharon el fracaso de su obra «Don Quijote», acudiendo al escenario con otra, donde ridiculizaban a su enemigo.
El «Manolo» iba en contra de todo el género trágico y criticaba el tono enfático y excesivo que dominaba en las imitaciones de la tragedia francesa, lo que puede muy bien apreciarse en la exageración de los gestos de los personajes de la estampa aquí reproducida.

122
ESCENA de «El sí de las niñas».

Grabado al agua tinta. 1806. 274×126 mm.
Pedro Vicente Rodríguez.
Museo Municipal, I.N.: 3019.

El 2 de Enero de 1806, se estrenó en el Teatro de la Cruz de Madrid, la comedia de D. Leandro Fernández de Moratín «El sí de las niñas», obra atrevida y revolucionaria, fiel reflejo de las costumbres burguesas de su tiempo, que Moratín intentó corregir poniendo de relieve los prejuicios y resabios de la

sociedad de entonces. La comedia fue denunciada al Tribunal del Santo Oficio, por establecer el principio de que las hijas podían elegir marido, en contra de la voluntad de sus padres, por lo que quedó prohibido durante mucho tiempo.

123
«PRIMER BAILE DE MASCARAS EN EL COLISEO DEL PRINCIPE».

Grabado. Principios del siglo XIX. 350×490 mm.
Carmona (sobre un dibujo de Mengs).
Museo Municipal, I.N.: 2655.

Después de un violento incendio que destruyó la totalidad del Corral del Príncipe en 1802, se levantó en el mismo solar un nuevo teatro que inauguró la Compañía de Isidoro Máiquez.
En 1821, durante las fiestas de Carnaval, se celebró un animado baile de máscaras. Para ello, se había colocado un tablado a nivel del escenario, sin haberse reconocido sus condiciones de seguridad. Las máscaras se lanzaron en brazos de Terpsícore y en ese momento se hundieron el tablado y el escenario, y multitud de bailarines de uno y otro sexo cayeron a los fosos. Hubo bastantes heridos, pero el baile continuó.

124
«LA CONVERSION»

Litografía. 336×290 mm.
Los Dos Amigos
Museo Municipal, I.N.: 2547.

El Teatro del Circo, comenzó a dar funciones con el nombre de Circo Olímpico y una compañía ecuestre, de gimnastas y acróbatas, como lo muestra esta escena inventada y ejecutada por el Sr. Paúl, director, y la Sra. Leroux.
En 1834 se reformó el local convirtiéndose en teatro de ópera italiana, de baile y teatro en verso.

125
«SURIPANTA SALIENDO DE LOS BUFOS»

Oleo sobre lienzo. 0,40×0,28 m.
José de Cala y Moya.
Museo Municipal, I.N.: 2540.
Firmado: «Cala».
Figura de mujer, ante la puerta de los «Bufos» de Arderius, cuyo rótulo se ve en parte.

126
ESCENA DRAMATICA

Dibujo a lápiz. 2.º tercio del siglo XIX. 490×320 mm.
José Méndez.
Biblioteca Nacional (B. 4289).

Dos apuntes para la misma composición en un solo pliego. En un jardín, la dama, ofensora sin duda, se postra ante el sentido galán.

127
ESCENARIOS Y ACTORES DURANTE UNA REPRESENTACION

Dibujos. Desde 1860 a 1874. Entre 132×186 y 220×149 milímetros.
Mariano Fortuny.
Museo de Arte Moderno de Barcelona, I.N.: 105.045, 105.046, 105.051, 105.057, 105.056, 105.058, 105.059, 105.682, 105.684.

Nueve dibujos, apuntes y croquis de escenarios teatrales y actores durante una representación.

128
«AGUA, AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE»

Oleo sobre lienzo. 1897. 0,630×1,021 m.
Angel Lizcano y Monedero.
Firmado: «A. Lizcano/97».
Museo Municipal, I.N.: 8.221.

Reproduce la conocida escena de la obra de Federico Chueca, del dúo de las dos aguadoras en el Paseo de Recoletos.

129
«REPRESENTACION DE LA DIVINA FILOTEA, AUTO DE CALDERON, EN LA PLAZA DE LA VILLA, MADRID 1918».

Oleo sobre cartón. 0,275×0,405 m.
Joaquín Muñoz Morillejo.
Museo Municipal, I.N.: 4155.

Vista de la plaza de la Villa con tribunas, una especialmente lujosa, ante el Ayuntamiento, instaladas para la representación, que se celebra sobre un tablado ante la torre de los Lujanes.

130
LA VERBENA DE LA PALOMA

Dibujo a tinta china. Principios del siglo XX. 230×338 mm.
Manuel Tovar.
Museo Municipal, I.N.: 5330.

Breve pieza, que goza hoy de más prestigio que ninguna otra. Mereció elogios no sólo por su encantadora música de elegante estilo de mazurca y de popular sabor castizo, sino por su argumento excelente condensado por el letrista don Ricardo de la Vega. Al final queda el recuerdo de tres tipos magistrales: la tía deslenguada, el holgazán sentencioso y el galán enamorado y en torno a los tres, el bullicio y la vida de un pueblo altivo y señorial. «La Verbena de la Paloma», con su ambiente de vida real y popular, con su espontaneidad y ligereza, es un verdadero sainete tradicional.

131
LA VERBENA DE LA PALOMA

Acuarela. H. 1940. 420×272 mm.
Salvador Bartolozzi.
Museo Municipal, I.N.: 6855.

Escena de la famosa zarzuela de Chueca en un dibujo de Bartolozzi. Nace Salvador Bartolozzi en Madrid en 1882. Creador de innumerables muñecos y

personajes que permanecen de forma definitiva en la historia de la literatura infantil y del arte de la ilustración, fue además decorador de teatro para niños. En los años 20 funda un guiñol en el teatro de la Comedia y hace decoraciones para las obras de Valle Inclán, como la «Farsa y licencia de la reina castiza». En el 39, la guerra mundial le impide estrenar en París en el teatro Marguy su «Pipo y Pipa». Viaja a Méjico y organiza un teatro infantil en la Escuela de Bellas Artes. Muere en esta ciudad el 9 de julio de 1850.

132
VII. *AUTORES, ACTORES Y ACTRICES*

MUERTE DEL CONDE DE VILLAMEDIANA

Oleo sobre lienzo. 1868. 2,865×2,185 m.
Manuel Castellano.
Firmado: «Manuel Castellano/ Madrid 1868».
Museo Municipal, I.N.: 3.064.

Representa el momento de administrar los últimos Sacramentos al Conde de Villamediana, que yace herido en el suelo del portal del Palacio de Oñate. Tras su puerta, al fondo se ve el comienzo de la calle Mayor y las gradas de San Felipe el Real, su famoso mentidero, con numerosas personas comentando lo sucedido.

133
LOPE DE VEGA

Oleo sobre lienzo. 0,63×0,46 m.
Biblioteca Nacional.

Nació en Madrid en 1562. Su gran obra fue la de crear un teatro español fuera de toda regla renacentista. «El Arte nuevo de hacer Comedias», recoge toda esta nueva normativa: reduce a tres el número de actos, admite que lo trágico y lo cómico han de ir mezclados en la escena como en la vida y ordena que cada personaje hable según su condición social. El teatro, además, no debe ser altisonante ni retórico, sino movido, directo y popular.

134
BOCETO DE LA CABEZA YACENTE DE LOPE DE VEGA

Oleo sobre cartón. 0,24×0,32 m.
Ignacio Suárez Llanos.
Firmado: «Suarez Llanos».
Museo Municipal, I.N.: 6595.

Se representa la cabeza y el borde del féretro. Ofrece pocas diferencias con el cuadro I.N. 3096; las vestiduras sacerdotales están aquí muy simplificadas y reducida al mínimo la decoración.

135
«SOR MARCELA DE SAN FELIX, HIJA DE LOPE DE VEGA, VIENDO PASAR EL ENTIERRO DE SU PADRE POR DELANTE DEL CONVENTO DE LAS TRINITARIAS DSCALZAS»

Oleo sobre lienzo. 1862. 2,04×3,07 m.
Ignacio Suárez Llanos.
Firmado: «I. S. Llanos/ Madrid 1862».
Museo Municipal, I.N.: 3096.

Tras las rejas del Convento y acompañada de la Comunidad, presencia el cortejo fúnebre en el que, en féretro descubierto, llevan el cadáver de su padre.

136
CALDERON DE LA BARCA

Oleo sobre lienzo. 0,64×0,61 m.
Juan Alfaro.
Biblioteca Nacional.

Nació en Madrid en 1600. Domina, con Lope de Vega, el gran teatro clásico español, pero, a diferencia de éste, toda su obra está sometida a sus creencias religiosas. Dios es la única Verdad, y así lo hace ver en «El Gran Teatro del mundo», «La vida es sueño»..., y su visión teatral de la lucha del espíritu le interesaba a un público profundamente religioso, como era el de su época.

137
TRASLADO DE LOS RESTOS DE CALDERON AL PANTEON DE HOMBRES ILUSTRES

Oleo sobre lienzo. 1881. 1,30×2,01 m.
Antonio Pérez Rubio.
Dedicatoria: «A la Exma. Sra. Duquesa de Manzanedo le dedica este pequeño recuerdo el más humilde de sus servidores. A. Pérez Rubio».
Museo Municipal.
En 1881, con motivo del II Centenario de la muerte de Calderón, se organizaron diversos actos en su honor y se ordenó el traslado de sus restos desde la iglesia del Salvador al Panteón de Hombres Ilustres, que todavía en aquel año no estaba concluido, por lo cual, se llevaron provisionalmente a la iglesia de San Nicolás. Actualmente está enterrado en la iglesia de San Pedro de Sacerdotes Naturales de Madrid (calle de San Bernardo) por no haberse concluido el Panteón.

138
MAQUETA. Boceto para el monumento a D. Pedro Calderón de la Barca.

Escayola y la escultura en barro cocido, sobre peana de madera. Baranda de hierro. 0,480×0,495×0,590 metros.
Figueras y Vila, Juan.

Se trata del monumento erigido en la plaza de Santa Ana. La estatua que lo culmina representa a Calderón, sentado y en actitud de meditar; tiene una pluma en la mano diestra, apoyada sobre el brazo izquierdo en cuya mano sostiene un libro. Tras él, descansando sobre el pedestal, un ángel que ostenta los atributos de la Fama. El pedestal tiene dos al-

torrelieves en la parte superior que representan la Comedia y la Tragedia, quedando los otros dos lados para las inscripciones; la del anverso lleva: *CALDERON/DE/ LA BARCA*, la del reverso no se puso. Los bajorrelieves de la parte inferior hacen referencia a las producciones del gran autor madrileño: «La vida es sueño», «El escondido y la tapada», y a uno de sus autos sacramentales. El cuerpo inferior lo forman tres gradas, y lo circunda una baranda de hierro.

139

TIRSO DE MOLINA

Oleo sobre lienzo. 0,92×0,78 m.
Biblioteca Nacional.

Fray Gabriel Téllez nació en Madrid en 1571. Aunque no sólo escribió para teatro, su creación en este campo fue muy fecunda. Se le cuentan cuatrocientas comedias, como: «Don Gil de las calzas verdes», «La prudencia en la mujer», «El vergonzoso en palacio», «Marta la piadosa» y por encima de todo, como creador de la figura universal de «Don Juan». Frecuentaba mentideros, tabladillos y escenarios, lo que le valió severas amonestaciones del Consejo de Castilla.

140

ACTORES Y TEATROS

Grabados.
Col. Manuel Comba.

Serie de ocho grabados de la revista «La Ilustración Española y Americana»:

1.—«Victorino Tamayo y Baus, Elisa Boldum y Rafael Calvo. Primeros actores en el Teatro Circo». 1879. 175×230 mm.
2.—«Fachada del Teatro de Moratín, en construcción». 1875. 210×300 mm.
3.—«Matilde Diez y Antonio Vico, primeros actores en el Teatro Español». 1875. 150×210 mm.
4.—«Julián Romea. Primer actor del Teatro del Príncipe. 1825». 240×175 mm.
5.—«Emilio Mario, director de escena en el teatro de la Comedia». 1899. 250×175 mm.
6.—«Teodora Lamadrid, gran actriz española». 183×135 mm.
7.—«Teatro Nacional de la Opera, durante una representación». 350×490 mm.
8.—«Joaquín Arjona, eminente actor español». 215×165 mm.

141

MARIA DEL ROSARIO FERNANDEZ, «La Tirana»

Grabado. 1871. 276×195 mm.
B. Maura.
Museo Municipal, I.N.: 11905.

Famosa actriz española del siglo XVIII, conocida con el apodo de «La Tirana» por ser esposa del actor Francisco Castellanos, a quien llamaban «El Tirano», ya que desempeñaba papeles de este carácter. Nació en Sevilla. En 1773 llegó a Madrid, donde fue admitida en el Teatro de los Sitios Reales, donde se le dio el apodo con el que alcanzó gran fama.

142

MARIA LADVENANT Y QUIRANTE, «La Divina María»

Grabado. 217×158 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 4858.

Actriz española nacida en Valencia en 1741. Se da a conocer desde niña en los teatros de Madrid como «dama de música» tiple, pero enseguida pasó a ser una de las primeras intérpretes de nuestro teatro clásico, destacando por igual en el sainete, en la comedia y en el drama.
Su carrera fue tan brillante como rápida. Se hizo autora y empresaria alcanzando gran éxito. Debido a sus triunfos, sus enemigas no cesaban de atacarla, a pesar de lo cual siguió en escena, pero murió muy joven, probablemente en Madrid en 1767. Fue elogiada por grandes literatos de la época, como Moratín, Cadalso, etc.

143

MARIA ANTONIA VALLEJO Y FERNANDEZ, «La Caramba»

Xilografía. 192×119 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 2785.

Actriz española más conocida por «la Caramba». Nació en Motril en 1751. Se presentó por primera vez en la corte hacia 1776; ese mismo año entró como sobresaliente de música en la compañía de Manuel Martínez. La tonadilla y el sainete fueron desde el principio su especialidad, en donde obtuvo grandes éxitos. A finales de 1786, dejó la escena para dedicarse a una vida de mortificación y penitencia. Muere el 10 de junio de 1787 en Madrid.

144

ISIDORO MAIQUEZ

Grabado. 213×150 mm.
Esteve (Del cuadro de Goya. 1807).
Museo Municipal, I.N.: 2509.

Nace en Cartagena en 1768. Estudió en París y de vuelta a Madrid, de acuerdo con el empresario de los Caños del Peral, abre este Coliseo en 1801 con la comedia «El celoso confundido». Representa después «La vida es sueño» y «Otelo», quedando establecido que Máiquez era el mejor actor que España tenía. Pensador y estudioso, revolucionó la escena española introduciendo numerosos cambios tanto en la figura, suprimiendo los gestos afectados e introduciendo una mayor naturalidad en sus actuaciones, así como en la escena y en la estructura de los edificios. En 1817, publicó un «Reglamento sobre teatros», a causa de uno de cuyos artículos fue desterrado a Granada donde muere el 18 de marzo de 1820. Fue un hombre muy admirado por sus contemporáneos: Alcalá Galiano, Moratín, Dionisio Solís, Mesonero Romanos. El inglés Mr. Kemble y el francés Talma, le elogiaron en sus escritos.

145
RITA LUNA

Grabado. 127×73 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 2498.
Actriz española, nacida en Málaga el 28 de abril de 1770. En 1789 fue contratada para actuar en la compañía de Martínez que funcionaba en el Teatro del Príncipe. En 1797 ejecuta en el Teatro de la Cruz «El desdén con el desdén» de Moreto, «La casa con dos puertas» de Calderón, «El vergonzoso en palacio» de Tirso y la «Estrella de Sevilla» de Lope. En 1804, después de numerosos éxitos, elevó un memorial a los comisarios de Teatro anunciándoles su retirada de la escena y pidiendo su jubilación. Se retiró a El Pardo y vivió alejada del teatro hasta su muerte, ocurrida en Madrid en 1832.

146
ANTERA BAUS

Grabado. 1820. 362×293 mm.
Vicente Camarón.
Museo Municipal, I.N.: 2499.
Nació en Cartagena a fines del siglo XVIII.
Fue dama primera en la compañía de Máiquez. Trabajó en «Otelo» y en la tragedia «Virginia». Fue maestra de su hermana Joaquina. Representó sobre todo la antigua comedia española, en la que brilló de modo especial. Se la cita también como sin rival en «La escuela de los maridos». Tenía once años cuando comenzó a representar. Se casó con otro actor, Bernardo Gil, y se retiró del teatro, ya viuda, en 1836.

147
ANTONIO DE GUZMAN

Litografía. 260×193 mm.
Anónimo. De la Revista «El Museo Artístico y Literario».
Museo Municipal, I.N.: 2508.
Nace en 1786. Se dedicó primero a la pintura. En 1815 figuró como «gracioso» en la Compañía de Máiquez y más tarde fue profesor del Conservatorio. Muere en Madrid en 1857.

148
CARLOS LATORRE

Litografía. 296×220 mm.
Bachiller.
Museo Municipal, I.N.: 2512.
Actor dramático, nace en la ciudad de Toro en 1799. Tuvo que vencer grandes obstáculos para representar el papel de «Otelo» en el Teatro del Príncipe en 1824. Representó también el difícil papel de «Edipo» de la tragedia de Don Francisco Martínez de la Rosa. Trabajador y enamorado de su arte, hizo un profundo estudio de las pasiones humanas, de la sociedad y de la historia. En 1832 fue nombrado maestro de Declamación del Conservatorio de Madrid. Alcanzó grandes éxitos en París con el «Hamlet» de Shakespeare. Aunque sus mayores triunfos los obtuvo en el género dramático, no por eso dejó de representar la comedia con gran perfección. Muere en Madrid el 11 de octubre de 1851. En 1911 sus restos pasaron al Panteón de Hombres Ilustres. Estrenó en el papel estelar «Don Juan Tenorio», de Zorrilla.

149
CARLOS LATORRE

Oleo sobre lienzo. 0,690×0,570 m.
José Gutiérrez de la Vega.
Museo Municipal, I.N.: 7460.
Retrato del actor; busto ligeramente vuelto hacia su izquierda, traje oscuro, cuello blanco. Toda la pintura muy oscura de forma que destaca únicamente la cabeza, como nota de color.

150
JOAQUINA BAUS

Litografía. 272×202 mm.
Museo Municipal, I.N.: 10.479.
Famosa actriz española, nacida en Madrid, se la consideró la heredera de Rita Luna. Madre del insigne autor dramático Manuel Tamayo. Trabajó con Valera en el Teatro del Circo de Madrid en 1844. Estrenó varias obras de su hijo: «Genoveva de Brabante» y «El 5 de agosto», con gran éxito. Sus campañas artísticas, desde su matrimonio con Tamayo (1828), en provincias y en Madrid, le dieron enorme fama.

151
TEODORA LAMADRID

Oleo sobre lienzo. 0,735×0,550 m.
Museo Municipal, I.N.: 8232.
Retrato de cuerpo entero de la actriz, en el drama «Adriana Lecouvrer». Parece copia de la litografía pintada por Federico de Madrazo, en Madrid y litografiada por León Noel, en París, en 1852.

152
JULIAN ROMEA

Litografía. 297×220 mm.
Bachiller. [De un dibujo de Federico Madrazo].
Museo Municipal, I.N.: 2511.
Julián Romea Yanguas, nace en Aldea de San Juan, Murcia, en 1813. Su entusiasmo por las obras dramáticas de los clásicos del siglo XVIII le aficionaron al teatro, al que se dedicó tomando como maestro al celebrado Carlos Latorre. Fue marido de la actriz Matilde Díez. Pronto aparecieron ambos en las tablas del Teatro del Príncipe, logrando grandes éxitos. Cultivó todos los géneros dramáticos. En 1858 escribió una obra titulada «Ideas generales sobre el arte del teatro» y en 1866 «Los héroes en el teatro, reflexiones sobre la manera de representar la tragedia». También se distinguió como poeta lírico. La última obra que representó fue «Casa con dos puertas». Murió en Loeches el 10 de agosto de 1868.

153
«GERONIMA» (Jerónima Llorente)

Litografía. 1840. 229×203 mm.
Bachiller.
Museo Municipal, I.N.: 19465.
[Ver grabado I.N. 2503].

154
MATILDE DIEZ

Litografía. 238×185 mm.
Bachiller.
Museo Municipal, I.N.: 2501.

Actriz española nacida en Madrid en 1818. Desde los 9 años estuvo en escena obteniendo grandes éxitos y en 1834 Grimaldi la contrata para actuar en Madrid en el Teatro del Príncipe. En 1836 se casa con Julián Romea y desde este momento actúan juntos formando la famosa compañía, Romea-Díez, siendo reclamados por todos los teatros de España. De 1840 al 46 estrenan «La escuela de las coquetas» de Aribe, «La segunda dama duende» de Ventura de la Vega y numerosos dramas románticos. Poco tiempo después Matilde viaja a América, recorriendo con grandes triunfos desde La Habana a México. Vuelve a Madrid y trabaja con Romea en el Teatro Circo y en el Teatro del Príncipe con Catalina. Interpretó con gran maestría todo el repertorio de los grandes clásicos: Lope, Tirso, Calderón, los dramas de Zorrilla y García Gutiérrez, las tragedias de Tamayo y Gertrudis Gómez de Avellaneda, los sainetes de D. Ramón de la Cruz... Se retira de la escena en 1875 y obtiene la Cátedra de Declamación del Conservatorio a la que se consagró los últimos años de su vida. Muere en Madrid el 16 de enero de 1883.

155
«VENTURA DE LA VEGA LEYENDO UNA OBRA A LOS ACTORES DE LOS TEATROS DE MADRID»

Oleo sobre lienzo. 1,05×2,49 m.
Antonio Esquivel.
Museo Romántico. Inv.: 76, año 1959.

Se ha supuesto que se trata de «El hombre de mundo», de Ventura de la Vega, estrenada en el Teatro del Príncipe en 1845 por Julián Romea, Matilde Díez, Teodora Lamadrid, Antonio Guzmán, Florencio Romea y Mariano Fernández. Sólo parece segura la identificación del autor y Julián Romea, sentado a la derecha; acaso también Carlos Latorre, el actor que estrenó el «Tenorio», de Zorrilla, de pie en el extremo derecha. La citada obra, que sólo tiene siete personajes, no se leyó en el teatro, sino en casa del poeta Patricio de la Escosura. Probablemente no se refirió el pintor a una lectura determinada, sino que buscó un pretexto para retratar a los actores de los teatros de Madrid.

156
FRANCISCO ASENJO BARBIERI, de la «Galería del Periódico La Zarzuela»

Litografía. 280×190 mm.
González y Martín (sobre un dibujo de Vallejo).
Museo Municipal, I.N.: 2.513.

Compositor español, nace en Madrid en 1823. Después de haber hecho excelentes estudios literarios y científicos, se dedica por completo a la música. Estudió piano con Albéniz, clarinete con Broca, canto con Saldoni y composición con Carnicer. Sus primeros contactos con el mundo del arte no fueron fáciles. Tras ser pianista de café, copista, corista, apuntador, maestro de coros..., escribe su primera ópera: «Il Buontempore» en 1848, que no puede ser representada. Poco después comenzó a estar en boga la zarzuela grande, que hasta entonces no había sido más que una ópera italiana sin recitados, y Barbieri, comprendiendo que aquello no tenía de español más que el nombre, proyectó un vasto plan que constituiría el fundamento de la música dramática española. Su primera obra «Gloria y peluca» (1850) ya responde a esta idea, y va a ser también el punto de partida del gran autor, por la calurosa acogida del público y por la popularidad que adquiere. Barbieri supo cómo hacerse con el alma del pueblo y con la posteridad, porque dotó a España de una obra artística y castiza. Fue buen compositor, historiador, notable director de orquesta y brillante escritor. Murió en Madrid en 1894.

157
TOMAS BORRAS

Oleo sobre lienzo. 1947. 0,901×0,751 m.
Aurora Lezcano.
Fdo.: «A. Lezcano». Al dorso: «TOMAS BORRAS / POR A. Lezcano / 1947».
Museo Municipal, s/n. (Donado por testamento de Borrás al Museo).

Media figura, casi de frente, medio embozado en una capa española de color pardo, con alamares de plata, en la que descansa el brazo derecho, quedando esa mano ante el pecho.

VIII. *VARIA*

158
VIRGEN DE LA NOVENA

Oleo sobre lienzo.
(Copia de Bayeu).
Parroquia de San Sebastián.

El lienzo de la Virgen de la Novena, llamada en un principio del Silencio, se veneraba en una hornacina de la casa de Don Pedro Beluti, en la calle del León. La actriz Catalina Flores, cuya hija, Bernarda, estaba tullida, hizo una novena a Nuestra Señora. Al sanar la inválida, los cómicos acordaron formar la Congregación de la Novena y llevaron la milagrosa imagen a la parroquia de San Sebastián, donde le dispusieron una capilla el año 1624.

159
LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA

Dibujo a lápiz y tinta china. Siglo XVIII. 285×369 milímetros.
Anónimo.
Biblioteca Nacional (B. 2.064).

La Comedia, la Tragedia, Pegaso, amorcillos y objetos simbólicos amontonados por el suelo. Detrás, en un pedestal, un amorcillo que, echado sobre un delfín, toca la lira. Fondo campestre con el templo de la Inmortalidad, el sol naciente y el águila dejando caer coronas de laurel.

160
TALIA

Dibujo a pluma y aguada de colores. 2.ª mitad del siglo XVIII. 197×137 mm.
Luis Paret y Alcázar.
Biblioteca Nacional (B. 1430).

Teniendo en cuenta que la Comedia deriva de las fiestas de Baco, llamadas dionisíacas campestres, se comprende que Talía se convirtiera en musa de la Comedia, que es la significación única con que la conocieron los romanos y con la que figura en la simbología moderna. La Talía teatral se representa por lo común coronada de hiedra y con máscara en la mano, además de cayado.

161
LA TRAGEDIA

Dibujo a pluma y aguada. 2.ª mitad del siglo XVIII. 90×83 mm.
Antonio Carnicero.
Biblioteca Nacional (B. 925).

Los antiguos personificaron la tragedia en la musa Melpómene, cuyos atributos eran un cetro, una máscara y un puñal o una espada. Algunas veces iba calzada con coturnos.

162
ESCENA DE LA COMEDIA DEL ARTE

Porcelana. Plato policromado, pasta dura. Hacia 1779. Diám. 250 mm.
Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. 1.ª época.
Museo Municipal, I.N. 3783.

Colombina, personaje de la antigua comedia italiana, hija de Casandra y de Pantalón, amante de Arlequín, a quien se disputan Pierrot y Leandro. De Italia pasó en 1683 a Francia, y más tarde a las escenas de pantomima, aunque conservando su carácter y su indumentaria.

163
ESCENA DE LA COMEDIA DEL ARTE

Porcelana. Bizcocho blanco, mate. Hacia 1804. 210 milímetros.
Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. 2.ª época.
Museo Municipal, I.N. 3469.

Pantalón está sentado sobre el mascarón del arranque de una escalera. Junto a él, una mujer trata de sorprenderlo, sigilosamente y mirando hacia el lado opuesto, temiendo ser descubierta. Pantalón tipo de la comedia italiana, originario de Venecia, es un viejo libidinoso y avaro, víctima de todos los arlequines de Italia. El Pantalón de la Comedia italiana corresponde al barba de la española.

164
ESCENA DE LA COMEDIA DEL ARTE

Porcelana. Bizcocho blanco, mate. Hacia 1804. 235 milímetros.
Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. 2.ª época.
Museo Municipal, I.N. 3473.

En 1450, el boloñés Croce creó para la Comedia del Arte la figura de Pierrot, personaje cómico, criado del señor Pantalón y galán siempre desairado de la frívola Colombina, con la que comparte esta escena. Colombina, sentada en el arranque de una escalera, sostiene en su brazo derecho un pequeño perro faldero y mira con desdén a Pierrot, de pie a su lado.

165
TALIA

Porcelana. Bizcocho blanco, brillante. Hacia 1770. 365 milímetros.
Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. 1.ª época.
Museo Municipal, I.N. 3505.

Talía es una de las nueve musas del Parnaso y representa la Comedia. Matrona en pie, con manto recogido sobre el brazo izquierdo. Lleva pendiente del cuello un joyel en forma de careta y las manos abiertas hacia arriba.

166
LA TRAGEDIA

Dibujo a lápiz. Transición del siglo XVIII al XIX. 281×324 mm.
Manuel Salvador Carmona.
Biblioteca Nacional (B. 1956).
[Ver dibujo B.N. (B. 925)].

167
REINA DE LA COMEDIA

Dibujo a tinta china. Siglos XVIII-XIX. 83×64 mm.
Biblioteca Nacional (B. 6922).

La Reina de la Comedia, con corona y manto con franja de castillos y leones. En la mano izquierda un ramo de flores.

168
«LA LOLA»

Cerámica vidriada polícroma. 0,490 m. de alto.
P. Peyró.
Museo Municipal, I.N.: 3431.

Mujer madrileña, de cuerpo entero, de pie, ataviada con amplia larga falda, mantón alfombrado y pañuelo blanco a la cabeza, es decir, como se acostumbra a representarlas desde finales del siglo pasado. Personaje de varias zarzuelas y sainetes costumbristas madrileños.

169
SAN FELIPE EL REAL

Dibujo a lápiz. 2.ª mitad del siglo XIX. 222×321 mm.
Manuel Castellano.
Biblioteca Nacional (B. 3010).
Fachada de San Felipe el Real, destruido en 1839, con el mentidero de los representantes y las covachuelas.

170
GRADAS DE SAN FELIPE / PROYECTO-BOCETO /
Modelo-maqueta en cartón, madera y yeso policromado. 0,70×0,53×0,78 m.

«Lvis Bvendia».
Museo Municipal.
Representa las fachadas principal, la que forma ángulo con ella, y la lateral del Convento de San Felipe el Real, situado a la entrada de la calle Mayor, junto con el amplio atrio, las gradas y las covachuelas bajo el mismo, que era conocido por el nombre de «el mentidero», uno de los lugares de reunión y de contratación de comediógrafos y comediantes de la época. Haciendo honor a este nombre, hay profusión de grupos de personas charlando y comentando, ataviadas según la moda y costumbres del siglo XVII.

171
BOCETO del remate para el monumento a los «Saineteros madrileños».

Bronce, con pedestal de madera. 0,260×0,255×0,375 m.
Lorenzo Coullaut Valera.
Museo Municipal. Donativo de D.ª María Lidya Martínez Peláez, en nombre de sus hermanos, D. Antonio Casero y esposa.
Forman el grupo un chispero y una manola de finales del siglo XVIII y otra pareja típica del Madrid castizo del pasado siglo, que rememoran dos épocas bien caracterizadas del género que se trata de evocar y enaltecer: la de su origen y la de su floreciente resurgimiento. En el monumento, emplazado en la calle de Luchana, este grupo corona un pedestal cilíndrico, al que se adosan cuatro cuerpos salientes que sirven de basamento a los bustos de los ilustres autores D. Ramón de la Cruz y D. Ricardo de la Vega y de los maestros Barbieri y Chueca.

172
PROGRAMA

Grabado. 1815. 280×180 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 2542.
En un muro y coronado por la Fama se presenta al público, el programa de una función de teatro, a beneficio de la señora Antonia Fuentes, el 4 de diciembre de 1815.
Antonia Fuentes fue una actriz española del siglo XVIII *de casitodo*, como solía decirse en su tiempo. Muere en 1776.

173
«EL GRAN GALEOTO»

Litografía. 1885. 475×678 mm.
«Cabrero».
Museo Municipal, I.N.: 11007.
Nueve viñetas, resumen caricaturesco de la obra «El Gran Galeoto» de José de Echegaray, cuya caricatura aparece en la primera viñeta junto al título de la obra. Son ilustración de un periódico.

174
BARBIERI EN «PAN Y TOROS»

Litografía. 296×234 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 4868.
Caricatura del compositor, dormido, con la batuta en la mano y público alrededor. Es un cartel de su zarzuela «Pan y Toros», estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 22 de diciembre de 1864. Con texto de José Picón, la acción se desarrolla en el reinado de Carlos IV, situando los hechos en la goyesca Quinta del Sordo.

175
«LA TIRANA».

Litografía. 380×280 mm.
Santos González (sobre dibujo de Ortego).
Museo Municipal, I.N.: 3020.
Cartel para la composición: «Las Castañeras Picadas» de Barbieri sobre el sainete del mismo nombre de D. Ramón de la Cruz.

176
EL CARNAVAL Y EL TEATRO

Dibujo. 319×223 mm.
Juan Comba.
Col. Manuel Comba.
Alegoría del Carnaval y el Teatro. Se representan tres ambientes: un escenario de títeres, un salón con una fiesta de máscaras y el carnaval en la calle. Todo rodeado de figuras de la Comedia del Arte, duendes, salvajes y máscaras.

177
«HISTORIA DE LA MAXICOMEDIA DEL DIABLO BERDE»

Dibujo a tinta china. 1830. 199×193 mm.
Urbano de Castro.
Museo Municipal, I.N.: 2903.
Dibujo original para un pliego de aleluyas de 24 viñetas. Narra la historia de Azendai que por medio del Diablo Berde consigue el amor de Zaida. Ali, quiere deshacer este amor aliándose con su genio protector pero el Diablo Berde no se lo permite. Es un cuento de influencia oriental, posiblemente sacado de los «Cuentos de las Mil y Una Noches».

178
ALELUYAS DE TEATRO

1.—El Joven Telémaco. 372×276 mm. Marés y Comp.
2.—Los Infiernos de Madrid. 443×310 mm. R. Ramírez.
3.—Don Juan Tenorio. 440×300 mm. Hernando S. A.
4.—Teatro Social. 440×300 mm. Hernando S. A.
5.—Los Novios de Teruel y los bufos madrileños. 440×300 mm. Hernando S. A.
6.—Vida y hecros de D. Pedro Calderón de la Barca. 440×300 mm. Hernando S. A.
Todas de 48 viñetas.

Museo Municipal, I.N.: 3021, 7711, 20896, 20938, 20964 y 20970.

179
COLECCION DE PERSONAJES CONTEMPORANEOS

Fotografías. 275×310 mm.
Anónimo.
Museo Municipal, I.N.: 5301.

Composición fotográfica de etiquetas publicitarias del «Champagne CODORNIU», que solían ser retratos coleccionables de personajes célebres. Entre los aquí representados figuran importantes actrices de teatro: Enriqueta Palma, Teresa París, Rosario Pino, Matilde Rodríguez, Concepción Ruiz, María Tubau, Balbina Valverde...

180
«ALBUM N.º 3. J. LAURENT. Fotógrafo de S. M.»

Album de fotografías. Fines del siglo XIX. 630×270 milímetros.
J. Laurent.
Museo Municipal, Z-4.

Album n.º 3 del archivo fotográfico de J. Laurent, con 270 retratos de diferentes personalidades, políticas, militares, artistas plásticos y del mundo del espectáculo.

181
ALBUM

Album de Fotografías. N.º 1. 1898.
«Fototipia de S. Laurent y C.ª».
Col. Fernando Delgado Cebrián.

Dieciséis fotografías de actrices, de la colecciónn: «Nuestras actrices / Fotografías de Lorner».

182
ALBUM

Album de Postales. Finales del siglo XIX.
Col. Fernando Delgado Cebrián.

Fotografías coloreadas, de actrices, con un verso manuscrito de Sinesio Delgado en cada una de ellas.

183
ALBUM

«Para Julia».
Album fotográfico.
Col. Fernando Delgado Cebrián.

Dedicado por la actriz Balbina Valverde a su hija Julia, conteniendo fotografías de la actriz a lo largo de su extensa carrera artística, con orlas y dibujos de distintos artistas.

184
ALBUM

Album de la actriz Balbina Valverde.
Encuadernado en terciopelo morado, con cantoneras, broche e iniciales de plata.
Col. Fernando Delgado Cebrián.
Colección de retratos, dibujos, autógrafos, críticas y dedicatorias impresas de la actriz Balbina Valverde.

185
COLLAGES

Láminas compuestas por cromos de cajas de cerillas.
1.—Actores de Teatro. Gremio de Fabricantes de Fósforos de España.
2.—Compañía de Zarzuela. Cerilla Fina, Francisco Pérez, Lucena, n.º 8. Sevilla.

186
ABANICO

Hueso, nácar y papel. 220×410 mm.
Varillaje de nácar calado, país de papel con grabado en colores.
Col. Fernando Delgado Cebrián.
En el anverso, en la parte central, verso autógrafo firmado por «Serafín y Joaquín» [Alvarez Quintero]. El rêverso, liso con orla plateada.

187
ABANICO

Para la actriz Balbina Valverde.
Madera, corteza de árbol.
Varillaje de madera. Dibujo original en rojo.
Col. Fernando Delgado Cebrián.
En el anverso, la dedicatoria: «A LA EMINENTE ACTRIZ / BALBINA VALVERDE». En el reverso, firmado: «DEMOCRITO».

188
VITRUBIO POLION, Marco

Les dix livres d'Architecture de Vitruve, corrigez et traduits nonvellement en François, avec des notes et des figures. A Paris, chez Jean Baptiste Coignard, 1673. 9 h., 325 p. con lám., 8 h., grab. 43 cm. Piel con hierros dorados.
Col. Joaquín Roldán.

189
«RUEDA DE TORMENTAS»

Metal y madera. Siglo XIX. 0,80 m. diám.×1,25 m. de alto.
Museo Municipal, I.N. 1769.

Bombo relleno de postas en forma de rueda utilizado en el teatro para simular tormentas, lluvias, terremotos y mareas.

DESCRIPCION
del estado actual del Real Theatro del
BUEN RETIRO
De las funciones hechas en él desde el año de 1747. hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos, y encargos, segun se expresa en este
PRIMER LIBRO
En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los
REYES NRS SERS
en el Real sitio de Aranjuez
Dispuesto por Dn.
CARLOS BROSCHI FARINELLI
Criado familiar de S. Mta.
Año de 1758

IX. *MANUSCRITOS, LIBROS, PUBLICACIONES PERIODICAS*

COMEDIAS

«1622. Las comedias q. se an hecho en el Quarto de la Rey^a nra. sra».

«1622. A quatro del mes de octubre, partió Su Majestad del Rey nuestro señor para San Lorenzo y Valsay, y desde los çinco deste dicho mes començaron las comedias que sean representadas en el Quarto de la Reyna nuestra señora, domingos y juebes y las fiestas yntermedias».

Los «autores de comedias» fueron Pedro Valdés y Alonso de Olmedo.
Sigue relación de las comedias.
Archivo Patrimonio Nacional (Caja 11744. Exp. n.º 7).

CARTA DE PAGO

«Madrid 20 de septiembre. 1622».

«Don Juan de Losada. Sobre la paga de 900 rs. a Christóual Ortiz por 3 comedias. Di villete a Hernando Ortiz, aposentador de Palacio, para el maestro de la Cámara para estos 900 rs. por quenta de lo que le yrá librado en la nómina de la *(sic)* dinero de agosto 1622».

Archivo Patrimonio Nacional: Sección Administrativa, Espectáculos (Caja 11744. Exp. n.º 5).

AUTO SACRAMENTAL

«Tu Proximo Como a ti / Auto ystorial alegórico». Ms. Letra del siglo XVII. 31 h. 31 cm. *Precede al título* «JHS, Maria Joseph».
Biblioteca Municipal (C/ Ms. 1).
Primer verso: «A de la cumbre del monte...».
En hoja de portada:
«El lucero de la noche - Carlos Vallejo
La maliçia - Fabiana Laura
El padre de familias - Françisco Garçia...»

El ejemplar lleva notas de puesta en escena y va rubricado al margen en todas sus hojas.
Forma parte de un volumen de 14 autos autógrafos de Calderón, foliado a lápiz, fols. 369-400.

COMEDIA

«El hijo ovediente / Comedia famosa. / De / Dn. Agustin Moreto / Y Cauana. / 1678.» [*Precede al título:* «Jesus. Maria. Y Jose.»] Ms. Letra del siglo XVII. 3 cuadernillos. 21 cm.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 35-5.
Primer verso: «Carlos de nauarra viua...»
En la portada, con otra letra: «Sandobal.»
En la última h. de la 1.ª jornada: «Fin de 1.ª Jornada se saco / en Madrid a 7 de março de / 1678.»
La jornada 2.ª carece de portada.
Al final de la jornada 2.ª: «Don. Ger.^mo de Cardamo / Salcedo y Çuñiga / 1678 / en Valencia.»

COMEDIA

«Comedia Famosa / El Fuego de las Riquezas y Destruizion / de Sagunto. / de / Don Manuel Vidal y Salvador / Jor.^a 1.ª [2.ª y 3.ª] Ms. Letra del siglo XVII. 3 cuadernillos. 21,5 cm.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 31-13.
Primer verso: «Famosos Capitanes exzelentes...»
En la portada de la jornada 1.ª:
«quien defendiere / que esta Comedia / es buena sin tener / los coletillos / que hazer venga / a arguir con / nosotros, «no uale nada»; «Sí vale y es buena».
Al final de la 1.ª jornada: «Pedro Anttonio / [*Con otra letra:* espinosa].»
En la última h. de la 1.ª jornada: «De la mano y pluma de Antonio Eusevio Laplana. Año de 1692.»
En la portada de la jornada 2.ª: «no uale nada / porque no tiene / los coletillos / que hazer»; «si uale porque los coletillos la echan a Perder»; «huesca y mayo 15 de 1690 años»; «Pedro Anttonio. [*Con otra letra:* espinosa].»
En la última h.: «Sacola Pedro Antonio Espinosa / a 13 de Junio de 1690.»
A la vuelta de la última h.: «Joan Gonz. de Lam.^ta»; «Fran.^co de Salazar». «Concuerda con su orixinal que paso ante mi y queda en mi registro?»
En la portada de la jornada 3.ª: «Corpus Cristi y toro en Madrid.»
En la última h. de la jornada 3.ª: «Alavado Sea El Santis.^mo Sacramento de El Altar y la Pura y Limpia Concep.^on de la Virxen Maria Madre de Dios y Señora Nuestra Conçebida Sin Mancha de Pecado Orixinal En el Primer Ynstante de Su ser Amen. Sacola En Valenzia, a 13 de Junio de 1690 a. Pedro Antt.º [*con otra letra:* espinosa].»
A la vuelta de la última h., notas de «atrezzo».
En h. suelta: «Luis Cauallero del orden de Calatraba Duque de mantua Marques de liche, Conde de oranxe, Señor de la llabe dorada Capitan Jeneral de mar y tierra, archiduque de mallorca Vizconde de balladolid, y sobre todo Cauallero Comediante.»

COMEDIA

«El ynfançon de illescas de Andres / Claramonte.» Ms. Letra del siglo XVII. 1 cuadernillo. 21,5 cm. Perg.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 39-4.
Primer verso: «Verdes canpos de Madrid...»
Portada de perg.:
«El Infanzon de / yllescas.»
En la portada:
«Deus.
El Rey Don Pedro.
Don enrrique Infante.
El infançon...»
«Señora Maria de galuez»; «Alauado sea El Santisimo Sacramento / Amen Iesus.»
A la vuelta de la portada: «0380», *y una cuenta de compra de comida.*

BROSCHI FARINELO, Carlos (conocido por FARINNELLI)

Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año de 1747, hasta el presente: de sus individuos, sueldos, encargos, según se expresa en este Primer Libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que anualmente tienen los Reyes Nrs. Sers. en el Real Sitio de Aranjuez. Dispuesto por Dn. ... Criado familiar de Ss. Ms. Año de 1758.
Fol. max. Port. en negro y rojo. 248 hoj. útiles entre las que hay no pocas en blanco; diez láminas a la aguada, dos planos, también a la aguada, uno del «Real Sitio donde se embarcan Ss. Ms.» y otro del «Río Tajo» en Aranjuez desde el puente de barcas hasta el de la Reina.—Letra grande y clara del siglo XVIII, hermoso papel de hilo.—Chagrin encarnado.
Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Patrimonio Nacional.

LISTA

Lista de las piezas dramáticas reprobadas y sacadas de los caudales de las Compañías cómicas de Madrid, cuya representación se prohibe en todos los teatros del Reyno. (S. l., s. i., s. a.). 14 p. 29 cm.
En un volumen de varios.
Biblioteca Municipal (M/121).

REFLEXION

Reflexion legal, y politico manifiesto, que hacen los abogados, y cavalleros honorarios del Ilustrissimo Ayuntamiento de... Madrid, con el motivo de no averseles repartido balcon, ni hecho combite a sus mugeres para la media Luneta... para la función de la opera representada en el Coliseo del Buen Retiro, a la celebridad de las Bodas de los... Reyes de las dos Sicilias, en el dia que se hizo a Madrid;... en que se demuestra que en todo lo referido, se falto a la equidad, a la razón, y a la justicia. (S. l., s. i., s. a.: 1738). 23 f. 30,5 cm.
Ex-libris Luis Rodriguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/1331).

NOTICIA

Noticia individual de los señores que componen la Junta de Formación de las Compañias Cómicas de esta Corte, y lista de los actores de ellas, que quedaron elegidos en la Junta general, que se celebró... la tarde del domingo 2 de Marzo del presente año de 1788. [Madrid, Antonio Espinosa] (s. a.: 1788). 6 h. 20,5 cm.
Ex-libris Luis Rodríguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/568).

COMEDIA

«La Esclava del negro Ponto. Jornada 1.ª [2.ª y tercera].» Ms. Letra del siglo XVIII. 3 cuadernillos. 22 cm.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 25-11.
Primer verso: «Quando la Ciudad peligra...»
En la h. 3 de la jornada 1.ª:
«Comedia Nueva intitu- / lada: / La Catholica Princesa, Joven / la mas aflijida; y Esclaba / del Negro Ponto.»
Al final de la jornada 3.ª:
— Licencia del Ldo. D. Francisco Javier Ruiz, Vicario de la Villa de Madrid y su Partido, de 11 de diciembre de 1776.
— Orden de Vilches para que pasase a examen del P. Sebastián Puerta Palanco, de la misma fecha.
— Licencia del P. Puerta Palanco, de 13 de diciembre de 1776.
— Id. de Olivares.
— Orden de representación de Vilches, de 21 de diciembre de 1776.

COMEDIA

«Los dos Amigos / Comedia / En Quatro Actos / Por / D.n Luciano Fran.co Comella / Acto 1.º [2.º, 3.º y 4.º].» Ms. Letra del siglo XVIII. 4 cuadernillos. 21,5 cm. 3 ejemplares.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 24-9.
Primer verso: «Entra Ysabel; nada temas...»
En la portada de los 4 actos del ej. A: «Ap.to 1.º»
A la vuelta de la portada del acto 1.º del ej. A:
«Personas.
D.a Sinforosa, Señorita enamorada.—Tirana.
D.a Nicolasa, Señora simple.—Luna.
Ysabel, criada leal.—Monteis...»
Reparto en el ej. B, a la vuelta de la portada del acto 1.º:
«Personas.
D.a Sinforosa, Señorita Modesta.
S.a Nicolasa, Señora Credula.
Ysabel, Criada leal...»
En la portada de los 4 actos del ej. C: «Ap.to 3.º»
A la vuelta de la portada del acto 1.º del ej. C:
«Personas.
D.a Sinforosa, Señorita [*tachado:* Modesta; *con otra letra:* enamorada].
D.a Nicolasa, Señora [*tachado:* Credula; *con otra letra:* simple].
Ysabel, Criada leal...»
Al final del acto 3.º del ej. C:
— Licencia del Dr. D. Francisco Ramiro Arcayos, teniente Vicario de Madrid y su Partido, de 20 de septiembre de 1790.
— Orden del Corregidor Armona para que pasase a examen de Fray Angel de Pablo Puerta Palanco y del corrector D. Santos Díez González, de septiembre [*sin día*] de 1790.
— Aprobación del P. Puerta Palanco, de 23 de septiembre de 1790.
— Id. de D. Santos Díez González, «omitiendo todo

lo que por impertinente, por la impropriedad del lenguage, y baxeza del estilo, va atajado, rayado, y tachado», de 25 de septiembre de 1790.
— Orden de representación del Corregidor Armona, de 27 de septiembre de 1790.
Todas las hojas de este ej. van rubricadas al margen.

COMEDIA

«El Buen Labrador / Comedia en Quatro / Actos. / Por / Dn. Luciano Fran.co Comella / Acto 1.º [2.º, 3.º y 4.º].» Ms. Letra del siglo XVIII. 4 cuadernillos. 20 cm. 2 ejemplares.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 13-4.
Primer verso: «Que lerdos son, y que burros...»
En la portada del acto 1.º del ej. a: «Mrz.»
A la vuelta del acto 1.º del ej. a:
«Personas.
G.n—El Conde señor del Pueblo.
B.s—Benito de Castro labrador.
Prieto.—Dn. Gil de Monteligero hidalgo sin puesto y logrero...»
Al final del acto 4.º del ej. a:
«Mad.d 19 de Ag.to de 1791. Omitiéndose lo rayado, dese la licencia.»
— Licencia del Dr. D. Francisco Ramiro Arcayo, del Gremio y Claustro de la Real Universidad de Alcalá de Henares, Teniente vicario de Madrid y su Partido, de 20 de agosto de 1791.
— Orden del Corregidor Santa María, para que pasase a examen de fray José de Pablo Puerta Palanco y del corrector don Santos Díez González, de 25 de agosto de 1791.
— Aprobación del P. Puerta Palanco, de la misma fecha.
«De orden del Sr. Juez Protector de Theatros, &c, he examinado la adjunta Comedia, intitulada *El Buen Labrador*, que (aunque por distinto medio) demuestra en substancia el mismo objeto, que su Autor ha propuesto en otras, de alabar la aplicacion, y vituperar la desidia, y vanidad que por preocupacion siguen algunos hidalgos en perjuicio suyo, y de los Pueblos en que viven. Los pensamientos, y razones no tienen todo aquel nervio, de que es capaz la materia: y los caracteres de las Personas estan destituidos de los colores mas vivos, y propios: bien que el de la viuda Timothea hace reir, y divierte sin cesar por la ridicula, y graciosa extravagancia, con que esta pintado. El todo de la comedia podra divertir; por lo qual, con arreglo á lo rayado, no hallo reparo en que se permita representar. Madrid 26 de Agosto de 1791. Dn. Santos Diez Gonzalez.»
— Orden de representación de Santa María, «no haciendo vso de lo atajado», de 27 de agosto de 1791.
En la portada de los cuatro actos del ej. b: «F. R.»
A la vuelta de la portada del acto 1.º del ej. b:
«Personages.
Benito de Castro — Perez... [*Tachado:* Robles].
El Conde — Gonzalez... [*Tachado:* Huerta].
Don Diego — Contador... [*Tachado:* Maiquez...»].
«A la ultima hoja está la Lista de Teatro.»
En la última hoja del acto 1.º del ej. b, notas de la puesta en escena.

INDICE

Indice de las comedias y sainetes que existen en el Archivo de el Teatro de la Cruz al cargo de Vicente Masi. Ms. S. XVIII y XIX. 349 h. 310×205 mm. *Enc.:* Perg.
[*En la contraportada:*] Catalogo alfabetico de las comedias y sainetes correspondientes al teatro de la Cruz.
Ejemplar incompleto. Falta el índice alfabético de la Ñ a la R, inclusives.
Biblioteca Municipal (MA/815).

INDICE

Yndice del Archivo del Teatro del Principe. Ms. S. XIX. 225 fols. 295×200 mm. *Enc.:* Hol.
Biblioteca Municipal (MA/814).

COMEDIA

«Del mal el menos, / y / Averigüelo Vargas. / Comedia en cuatro actos en verso / del Mtro. Tirso de Molina. / 1830. / Acto 1.º [2.º, 3.º y 4.º].» Ms. Letra del siglo XIX. 4 cuadernillos. 20 cm. 3 ejemplares.
Biblioteca Municipal. Col Teatro: Leg. 25-1.
Primer verso: «Vuestra Alteza, gran señor...»
En la portada de los actos 1.º, 2.º y 3.º del ej. A: «2.º ap.te»
En la portada de los 4 actos del ej. A, sello en tinta: «Archivo de Madrid.»
En la h. 1 del acto 1.º del ej. A:
«Personas.
[*Con otra letra:* Fab.ni]—Dn. Alfonso, Gran Prior de S. Juan.
[*Con otra letra:* Noren.]—Dn. Pedro, Ynfante de Portugal.
[*Con otra letra, tachado:* Valero; *entre líneas:* Romea.]—El joven Rey Dn. Alfonso...»
En la portada de los actos primeros de los ejemplares B y C:
«Comedia en [*tachado:* cuatro] tres actos en verso / del Mtro. Tirso de Molina / 1830.»
En la portada del acto 1.º del ej. B: «1.er Ap.te J. N.»
En la h. 1 del acto 1.º del ej. B, el mismo reparto del ej. A, con la fecha 1830.
En la portada de los tres actos del ej. C, nota taquigráfica.
En la h. 1 del acto 1.º del ej. C:
«Personas.
[*Con otra letra:* Diez.]—Alfonso, Gran Prior de Sn. Juan.
[*Con otra letra:* Ferd.]—Dn. Pedro, Ynfante de Portugal.
[*Con otra letra:* Pepe.]—El joben Rey Dn. Alfonso...»
De la misma comedia hay un acto 1.º, tres actos terceros y dos cuartos.
Portada del acto 1.º suelto: «Del mal el menos. / Comedia en tres actos del / Maestro Tirso de Molina / [*Tachado:* Acto 2.º; / *con otra letra:* Acto 1.º / Sevilla. / 1830. / 1.er Apunte. / M. V. / Comedia egecutada pr. los / [*tachado:* el. Cederas].» *Nota taquigráfica.*

COMEDIA

«Elena / Drama original en cinco actos / de / D. Manuel Breton de los / Herreros. / Acto 1.º [2.º, 3.º, 4.º y 5.º].» Ms. Letra del siglo XIX. 5 cuadernillos. 20,5 cm. 3 ejemplares.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 29-5.
Primer verso: «No mas llantos. A Lucena...»
A la vuelta de la portada del acto 1.º del ej. A:
[*Con otra letra:* «1834».]
«Personas.—Actores.
[*Con otra letra:* D.ª]—Elena.
[*Con otra letra:* G.ª]—D. Gerardo.
[*Con otra letra:* Romea.] El Marqués...»
En la portada del acto 1.º del ej. B: «1.er Ap.te J. N.»; «1834».
En la portada de los 5 actos del ej. C: «R. S.»

COMEDIA

«Dn. Alvaro / ó / La fuerza del sino. / Drama en cinco jornadas, en / prosa y verso, / de Dn. Angel de Saavedra, D. de R. / 1835. / Jornada primera [segunda, tercera, cuarta y quinta].» Ms. Letra del siglo XIX. 5 cuadernillos. 20 cm. 3 ejemplares.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 25-2.
En la portada de la jornada 1.ª del ej. A: «F. C.»
En la portada de los cinco actos del ej. A: «J. L.»
A la vuelta de la portada del acto 1.º del ej. A:
«[*Con otra letra:* 1835.]—Personas.
[*Con otra letra:* Luna.]—Dn. Alvaro.
[*Con otra letra:* Menendez.]—El Marques de Calatrava.
[*Con otra letra:* Rod.s]—D.ª Leonor su hija...»
A la vuelta de la portada de la jornada 2.ª del ej. A:
«Personas.
[*Con otra letra:* J. Guzm.n]—Vn estudiante.
[*Con otra letra:* Campos.]—Vn mesonero, gitano.
[*Con otra letra:* Lledo.]—Vn alcalde...»
A la vuelta de la jornada 3.ª del ej. A:
«Personas.
[*Con otra letra:* Luna.]—Dn. Alvaro, vestido de Capitan de granad.s
[*Con otra letra:* F. Romea.]—Dn. Carlos de Vargas, hermano de D.ª Leonor, y actual Marq.s de Calatrava...»
A la vuelta de la portada de la jornada 4.ª del ej. A:
«Personas.
[*Con otra letra:* Luna.]—Dn. Alvaro.
[*Con otra letra:* F. Romea.]—Dn. Carlos.
[*Con otra letra, corregido:* Bagá.]—Vn Capitan, que está de guardia de prevencion...»
A la vuelta de la portada de la jornada 5.ª del ej. A:
«Personas.
[*Con otra letra:* Luna.]—Dn. Alvaro, de fraile francisco.
[*Con otra letra:* Romea.]—Dn. Alfonso de Vargas Marqués de Calatrava.
[*Con otra letra:* D.ª]—D.ª Leonor de Vargas, penitente...»
El ej. lleva versos añadidos en hs. pegadas.
En la portada de las cinco jornadas del ej. B: «A. V.», «B.», «2.º Ap.te» *(corregido sobre 3.º)*, «R. S.», «F. B.» *(excepto en la 5.ª).*
A la vuelta de las portadas de las cinco jornadas del ej. B, el mismo reparto del ej. A.
En la portada de las cinco jornadas del ej. C: «1.er Apunte.»
En la portada de la jornada 1.ª del ej. C: «1835», «Teatro del Drama», «35/1836».

COMEDIA

«Comedia famosa, El defensor del Peñon, de Don Juan Bautista Diamante.» (S. l.-s. i.-s. a.) 40 p. Sign. A8-B8, C4 Texto a dos columnas.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 23-14.
Primer verso: «Esta es, famoso Avenzayde...»
En h. que hace de portada, ms.:
«El defensor del Peñón. / Nueva: Año de 1739. / Es de Ant.º Ynestrosa.»
Con otra letra: «Se estreno esta Comedia el dia 11 de Dizi / enbre en la Cruz el año de *1739* duro / vn dia y apesto = / El entremes de Maladros / bayle el zapatero.»
A la vuelta de esta h., ms.:
«Marzela.—S.ª Petronila.
Xarifa.—S.ª M.ª Antonia.
Luisa.—S.ª Ysavel...»
Al fin de esta h.: «Año de 39.»
En h. que hace de contraportada:
— Orden para que pasase al fiscal y censor de comedias, de 17 de octubre de 1739.
— Licencia de D. Bernardo José de Reinoso, de 19 de octubre de 1739.
— Idem íd. de D. José de Cañizares, de 22 de octubre de 1739.
— Orden de representación, de 23 de octubre de 1739.

COMEDIA

«Comedia famosa. Eco, y Narciso. De D. Pedro Calderon de la Barca.» [Valencia, Imp. de la Viuda de Joseph de Orga, 1767.] 36 p. Sig. A4-D4, E2. 20 cm. (4.º). N. 117. Texto a dos col. 5 ejemplares.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 26-6.
Primer verso: «Alto monte de Arcadia, que eminente...»
En h. que hace de portada, en todos los ejemplares ms.: «Eco Y Narziso.»
En los márgenes, notas ms. de puesta en escena.
En la h. que hace de portada del ej. A, ms.: «Ap.to 1.º»
En la h. que hace de portada del ej. B, ms.: «2.º Ap.to»
En h. 2 añadida, ms.:
«Enpieza con esta M.ca
M.ca A los años felices de Eco...»
En la h. que hace de portada del ej. C, ms.: «2.º Apunto»; N.s 3.4.5.6.7.8.9.10».
A la vuelta de esta h.:
«Enpieza con esto.
Music.ª A los Años felices...»
En la h. que hace de portada del ej. D, ms.: «3.º Apunto.»
A la vuelta de esta h.:
«Mana.—Mariana.

Las 4 Estatuas que cantan { Maria Guzman, Casimira Blanco. Joachina [*roto*] y Francisca Lavenan.

Dos Ministros.—Phelipe Navas y Blas Pereyra.
Los demás papeles, las demás partes de ambas Compañías.»
En la h. que hace de portada del ej. E, ms.: «ap.^{to} 1.º»; «No sirve ya».
Con la misma signatura:
«La gran comedia, Eco, y Narciso, Fiesta que se representò à sus Magestades en el Coliseo de Buen Retiro. De Don Pedro Calderon de la Barca.» (S. l.-s. i.-s. a.) Págs. 54-98. Sign. D3-D8, -F8, G. 20 cm. (4.º).
Primer verso: «Alto monte de Arcadia, que eminente...»

COMEDIA

«Comedia. La posadera feliz, ó El enemigo de las mugeres. En tres actos, Escrita en Italiano por Cárlos Goldoni, Abogado Veneciano, y traducida é impresa conforme se representa por la Compañía del Señor Francisco Ramos [*tachado:* Por Don] Joseph Lopez [*tachado:* de Sedano].» [Madrid] (s. i.) [1799]. 32 p. 22 cm. Texto a dos col.
Al pie: «Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepcion Gerónima.»
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 28-13.
Primer verso: «¿Señor Fabricio? ¿Fabricio?...»
En la h. 3:
[*Ms.:* Ave.^{11a}]—El Conde de la Floresta, jóven Capitan Francés.
[*Ms.:* G.^{so}]—El Marqués de Forlipon, Italiano.
[*Ms.:* G.^{n}]—Don Juan, Caballero particular...»
El ej. lleva numerosas notas ms. de puesta en escena.

GARCIA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel

Origen, épocas y progresos del Teatro Español. Discurso histórico al que acompaña un resumen de los Espectáculos, Fiestas y Recreaciones, que desde la más remota antigüedad se usaron entre las naciones más celebres, y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente... Madrid, Gabriel de Sancha, 1802. 6 h., XXX, 342 p., lám. 20,5 cm.
Ex-libris Luis Rodriguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/209).

MADRID. Ayuntamiento

Reglamento General para la Dirección y Reforma de Teatros que S. M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real órden de 17 de Diciembre de 1806, aprobado por otra de 16 de Marzo de 1807. Madrid, Hija de Ibarra, 1807. LXXXVIII, 40 p. 21 cm.
Ex-libris de Feliciano Ramírez de Arellano, Marqués de la Fuensanta del Valle.
Biblioteca Municipal (MO/186).

MADRID. Ayuntamiento. Comisión de Espectáculos Públicos.

Informe al Escmo. (sic) Ayuntamiento Constitucional de Madrid, de su Comisión de Espectáculos Públicos en el asunto de jubilados, viudas y huerfanos de los Cómicos... Madrid, N. Sanchiz, 1839. 51 p. 18,5 cm.
En un volumen de varios.
Biblioteca Municipal (M/846).

VELAZ DE MEDRANO, Eduardo

Album de la zarzuela, dirigido... con la colaboración de poetas y compositores distinguidos. Madrid, Antonio Aoiz, 1857. 92 p., 10 h., 2 lám., 1 plan. pleg. 31 cm.
Dedicatoria autógrafa de José Bilbao a la Biblioteca Municipal en la portada.
Biblioteca Municipal (MA/2355).

GARCIA MARTIN, Luis

Manual de teatros y espectáculos públicos, con la reseña histórica y descripción de las salas o circos destinados a ellos, y la distribución y numeración de sus localidades, marcada en sus once planos que se acompañan, esmeradamente litografiados... 2.ª ed. corr. y ad. Madrid, Cristobal González, 1860. 71 p., 11 plan. 16,5 cm.
Ex-libris Luis Rodriguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/55).

CAMPOS ELISEOS. Madrid

Reglamento para la Sociedad de los Campos Eliseos de Madrid. Director General... Jose Casadesús. Arquitecto... Lucas María Palacios. Madrid, Imp. y Est. Española, 1861. 8 p. 21,5 cm.
Contiene ademas: Campos Eliseos. Memoria. 11 p.
Ex-libris Luis Rodriguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/584).

COMEDIA

«La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida, compuesta por J. A. de C. Representada por la Compañía del Coliseo de la calle de la Cruz.» Madrid (s. i.) 1813. 12 p. 20 cm. Texto a 2 col.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 31-15.
Primer verso: «Yo pensé que me quedaba...»

COMEDIA

«Horruc Barbarroja. Tragedia.» Madrid, Imp. de D. M. de Burgos, 1827. VII, 82 p. 16,5 cm. 3 ejemplares.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 36-1.
Primer verso: «Ilustres hijos del mayor Profeta...»
En hs. ms. añadidas al final del texto del ej. A:
— Licencia del Dr. D. Francisco Ramiro y Arcayos, Vicario de Madrid y su Partido, «con la correcion

que expresa la copia de la censura», de 5 de noviembre de 1827.
— Orden del Corregidor Gil para que pasase a examen del Censor político de los Teatros, de 6 de noviembre de 1827.
— Aprobación del Censor Francisco Cavaller Muñoz, «omitiéndose lo raiado en las págs. 7 y 14», de 28 de noviembre de 1827.
— Licencia del Corregidor para representarla, de 3 de enero de 1828.
En la portada del ej. B, ms.: «Principe / 1828»; «1.er App.te» / «F. N.».
Los 3 ejemplares llevan notas ms. de puesta en escena y reparto.

COMEDIA

«Felipe el Hermoso. Drama en cuatro actos, original y en verso, de Don Eusebio Asquerino y D. Gregorio Romero y Larrañaga.» Madrid, Imp. de D. José Repullés, 1845. 1 h. 93 p. 20 cm. (Galería Dramática). 2 ejemplares.
Biblioteca Municipal. Col. Teatro: Leg. 32-13.
Primer verso: «Al monte.
Al valle.
Es preciso...»
En la portada del ej. A, ms.: «Y. H.»; «1845»; «Principe».
Los dos ejs. llevan notas ms. de puesta en escena. Con la misma signatura:
«Felipe el Hermoso / Drama en 4 actos / en verso / acto 1.º [2.º, 3.º y 4.º].» Ms. Letra del siglo XIX. 4 cuadernillos. 20 cm.
Primer verso: «Al monte.
Al valle.
Es preciso...»
En la portada de los 4 actos: «Principe»; «1.er Ap.te».
En la portada del acto 1.º: «1845».

ALMANAQUE

Almanaque de los Bufos Madrileños para 1868... Madrid, Imp. Española, 1867. 191 p., 1 lám. 11 cm.
Biblioteca Municipal (MA/557).

HERRAN, Fermín

Echegaray, su tiempo y su teatro... Madrid, 1880. XIII, 379 p. 22,5 cm.
Precede al tít.: Historia del teatro español. Editor, José Gil Dorregaray.
Biblioteca Municipal (B/13720).

HOMENAJE

Homenage a Calderón. Monografías. La vida es sueño. Madrid, 1881. 339 p., 1 h., lám. col., grab. 35,5 cm.
Precede al tít.: Editor Nicolas González.
Col. Mercedes Agulló.

HOMENAJE

Homenaje al genio artístico de Rafael Calvo. 31 de Octubre de 1888. (S. l.: Madrid, s. i., s. a.: 1888) 128 p., 1 h., grab. 26 cm.
Precede al tít.: Teatro Español.
Biblioteca Municipal (B/22438).

ESPAÑA. Leyes, decretos, etc.

Teatros y edificios destinados a espectáculos públicos. Disposiciones vigentes sobre su construcción, alumbrado y reformas en los existentes. Abril de 1888. Madrid, Imp. Municipal, 1888. 48 p. 15,5 cm.
Ex-libris Luis Rodriguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/2811).

SEPULVEDA, Enrique

El teatro del Principe Alfonso. (Historia de este Coliseo). Ilustraciones de Comba. Madrid, R. Velasco, 1892. 38 p., grab. 24,5 cm.
En la anteportada dedicatoria autógrafa del autor.
Ex-libris Luis Rodriguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/872).

CAMPOS ELISEOS. Madrid

Campos Eliseos de Madrid. Descripción de las obras. Album de vistas. Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1897. 14 p., 1 h., lám. 12 cm. apais.
Ex-libris Luis Rodriguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/2760).

COTARELO Y MORI, Emilio

Maria del Rosario Fernández La Tirana. Primera dama de los teatros de la Corte... Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1897. VIII, 287 p., 1 lám. 18,5 cm. (Estudios sobre la historia del Arte Escénico en España, 2).
Biblioteca Municipal (B/2063).

ESPAÑA. Leyes, decretos, etc.

Teatros y edificios destinados a espectáculos públicos. Disposiciones vigentes sobre su construcción, alumbrado y reformas en los existentes. Abril de 1888. Madrid, Imp. Municipal, 1899. 47 p. 15,5 cm.
Ex-libris Luis Rodríguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/2860).

BIBLIOTECA NACIONAL. Madrid

Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional. Madrid, Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1899. 724 p. 24 cm.
Biblioteca Municipal (B/20222).

NUÑEZ DE CELA, José

Balance teatral de 1898-99. Fotograbados de Mateu y Ciarán. Año 1.º. Madrid, José Quesada, 1899. 166 p., 1 h., grab. 19 cm.
Precede al tít.: José de Lace [anagr.].
Biblioteca Municipal (B/11187).

TEATRO

El Teatro. Suplemento Mensual de «Nuevo Mundo». Director artístico: Jose del Perojo. Director literario: Salvador Canals. Madrid, Imp. de Nuevo Mundo, 1900-1905. 16 p. con lám., lám. color., grab. 30 cm.
Comenzó en noviembre de 1900. Desde enero de 1903 se publicaba con 24 o mas páginas. Cesó en diciembre de 1905.
Biblioteca Municipal (B/20851).

COTARELO Y MORI, Emilio

Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo... Madrid, Imp. José Perales y Martínez, 1902. 856 p. con lám., 2 h. 19 cm. (Estudios sobre la historia del Arte Escénico en España, 3).
Biblioteca Municipal (B/1733).

RODRIGUEZ-SOLIS, Enrique

Guia artística. Reseña histórica del teatro y la declamación y nociones de poesía y literatura dramática por E. Rodriguez Solis... Precedida de una carta de Fernando Díaz de Mendoza... Madrid, Est. Tip. Hijos de R. Alvarez, 1903. VIII, 359 p. 20,5 cm.
En la portada, dedicatoria autógrafa del autor a Don Carlos Cambronero.
Biblioteca Municipal (A/1761).

GRASES RIERA, José

Memoria sobre las reformas más necesarias en los Teatros de Madrid para poder garantizar en lo posible la seguridad de los espectadores... Madrid, Imp. M. Romero, 1904. 29 p. 22,5 cm.
Ex-libris Luis Rodriguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/1685).

JURADO DE LA PARRA, José

Los del Teatro. Semisemblanzas de actrices, autores, críticos, actores, músicos y empresas. Prólogo de Sinesio Delgado. Madrid, R. Velasco, 1908. 224 p. 18,5 cm.
Precede al tít.: Jurado de la Parra.
Ex-libris Luis Rodriguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/2184).

FRANCOS RODRIGUEZ, José

El teatro en España. 1908 [*Crónicas teatrales*]. Madrid, Imp. de «Nuevo Mundo» (s. a.: 1909). 248 p. 19 cm.
En la anteportada, dedicatoria autógrafa del autor.
Biblioteca Municipal (A/3195).

COMEDIAS

Comedias y Comediantes. Revista Mensual. Gerente: Antonio Asenjo. Madrid, Imp. Artística Española, 1909-1912. 36 p., lám. col., grab. 35,5 cm.
Comenzó el 1 de noviembre de 1909 como publicación quincenal con 24 páginas. A partir de octubre de 1910, fue mensual aumentando el número de las mismas. Cesó en mayo de 1912.
Col. particular.

MADRID. Ayuntamiento

Reglamento de Policia de espectaculos de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos, aprobados por Real Orden del Ministerio de la Gobernación en 19 de octubre de 1913... Madrid, 1913. 42 p. 21,5 cm.
N.º 12 de un volumen de reglamentos y leyes municipales.
Biblioteca Municipal (M/524).

CALVO REVILLA, Luis

Actores célebres del Teatro del Principe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor. Anécdotas y datos biográficos. Madrid, Imp. Municipal, 1920. 272 p. 19 cm.
Biblioteca Municipal (MO/263).

MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín

Escenografía española... Madrid, 1923. 311 p., 1 h., XL lám., grab. 26,5 cm.
Precede al tít.: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Biblioteca Municipal (MA/839).

HERAS, Dionisio de las

Madrid en la escena. Critica teatral con una sinfonia de Jacinto Benavente y un final en verso de Salvador Maria Granés. Caricaturas de Meliton Gonzalez, Rojas y Karikato. Madrid, M. Núñez Samper (s. a.: 1924). 232 p., grab. 16 cm.
Precede al tít.: Dionisio de las Heras (Plácido).
Ex-libris Luis Rodriguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/2410).

TEATRO

Un Teatro de Arte en España. 1917-1925. [*Edición proyectada, dirigida y editada por Gregorio Martinez Sierra. Intervinieron en la redacción, confección y ejecución de esta obra los escritores Manuel Abril, Tomás Borrás, Rafael Cansinos Assens y Eduardo Marquina, los dibujantes Bagaría, Barradas, Bürman, Fontanals, Penagos y Sanchis Yago*]. Madrid [Esfinge, 1926]. 197 p. con lám., 1 h., grab. 35 cm.
Biblioteca Municipal (A/3340).

RUIZ ALBENIZ, Victor

Teatro Apolo... Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929) por «Chispero». Prologo de Jacinto Benavente. Epilogo de Antonio Paso... [Madrid, Prensa Castellana] (s. a.: 1953). XIV, 582 p., lám. 21,5 cm.
Biblioteca Municipal (MA/962).

X. *BANDOS Y DOCUMENTOS*

CORRALES DE COMEDIAS

«Autos sobre el reparo y fortificaçion de los Corrales de las Comedias desta Villa. Año 1641.»
Jerónimo Fernández Hurtado, Cristóbal de Aguilera y Miguel del Valle, alarifes de la Villa, hicieron reconocimiento de los Corrales de la Cruz y Príncipe, el 1.º de agosto de 1641, determinando los reparos que eran necesarios. La obra se calculó en 8.000 rs. «de manos y materiales».
— Condiciones.
— Posturas.
— Adjudicación a Gregorio de Arribas, maestro de obras.
— Tasación y medida, por Jerónimo Fernández Hurtado, fiscal de las obras de la Villa y alarife, por un total de 5.389 rs. 3 mrs., el 8 de enero de 1642.
— «Entrego de los Corrales». 4 de febrero de 1642. *(Con relación de quiénes ocupaban los aposentos.)*
— Solicitud de pago de Gregorio de Arribas y Gabriel García, maestros de obras.
— Tasación por Jerónimo Fernández Hurtado, de los últimos reparos efectuados, de 28 de febrero de 1642.
(AV: 3-134-8).

CORRALES DE COMEDIAS

«Declaración de José de Villareal, maestro mayor de las obras reales sobre los reparos que an sido forçosos en el Corral del Príncipe».
AV: 3-134-21.
Efectuó los reparos Juan de Trujillo, maestro de obras. Madrid, 4 de enero de 1650. *Firma:* Joseph de Villa Real».
— Otra de los reparos en el Corral de la Cruz, que efectuó Juan de Maza, maestro de obras, de la misma fecha.
— Memoria de los reparos hechos por Lucas Crespo y aprobación de Villarreal, de 2 de diciembre de 1651.
— Memoria de los reparos hechos por Pedro Jimeno, maestro de obras de albañilería, y Vicente Saura, maestro de carpintería, y aprobación de José de Villarreal, de 6 de abril de 1652.
— Petición de pago de Jimeno y Saura por las obras realizadas, de 22 de abril de 1652.

CORRALES DE COMEDIAS

«Corrales de Comedias. Pretensiones de el Arrendador de los Corrales de Comedias sobre diferentes vajas y remissiones. Y que se le abonen diuersos dias que dejaron de representar las Compañías de Comediantes». 1698.
(AV: 2-456-14).

PRECAUCIONES

Precauciones, que se deben tomar para la representación de comedias, y debaxo de cuya puntual observancia se permite el que se executen. (s.l.: Madrid, s.i., s.a.: 1753?). 4 h. 31 cm.
En un volumen de varios.
Biblioteca Municipal (M/76).

PRECAUCIONES

Precauciones mandadas observar por S.M. y repetido nuevamente a la sala, de su Real Orden, el cuidado de su puntual cumplimiento para la representación de comedias, baxo de cuya observancia se permite el que se executen. (S.l.: Madrid, s.i., s.a.: 1763). 4 h. 30,5 cm.
Contiene además:
— *Bando por el que se renuevan las disposiciones contenidas en otro de 12 de abril de 1763, sobre el comportamiento que ha de observar el público en las representaciones de los dos Coliseos de Comedias de la Villa y Corte.* «En Madrid, a seis días del mes de Junio de mil setecientos sesenta y seis». 1 h.
— *Bando por el que se fijan las reglas que deben ser observadas por el público asistente a los teatros.* «Dado en Madrid a treinta y uno de Octubre de mil setecientos sesenta y seis». 1 h.
Ex-libris Luis Rodríguez de la Croix.
Biblioteca Municipal (MB/746 a 748).

REAL ORDEN

Real Orden prohibiendo a los soldados asistir a los teatros en luneta, como consecuencia de un altercado sucedido en el Coliseo de la Cruz el 9 de febrero de 1817 entre el Alcalde de Corte y un Ayudante de la plaza.
«Madrid 30 de Abril de 1817».
Impreso. 1 h. 290×210 mm.
Ex-libris Luis Rodríguez de la Croix.
Encuadernada en un volumen de varios.
Biblioteca Municipal (MB/2145).

BANDO

Bando del alcalde constitucional de Madrid, Juan Bautista de Llano, renovando las disposiciones contenidas en bandos anteriores sobre policia de los teatros.
«Madrid Abril de 1837».
Impreso. 1 h. 445×310 mm.
Encuadernado en un volumen de reglamentos municipales.
Biblioteca Municipal (M/116).

ESPECTACULOS

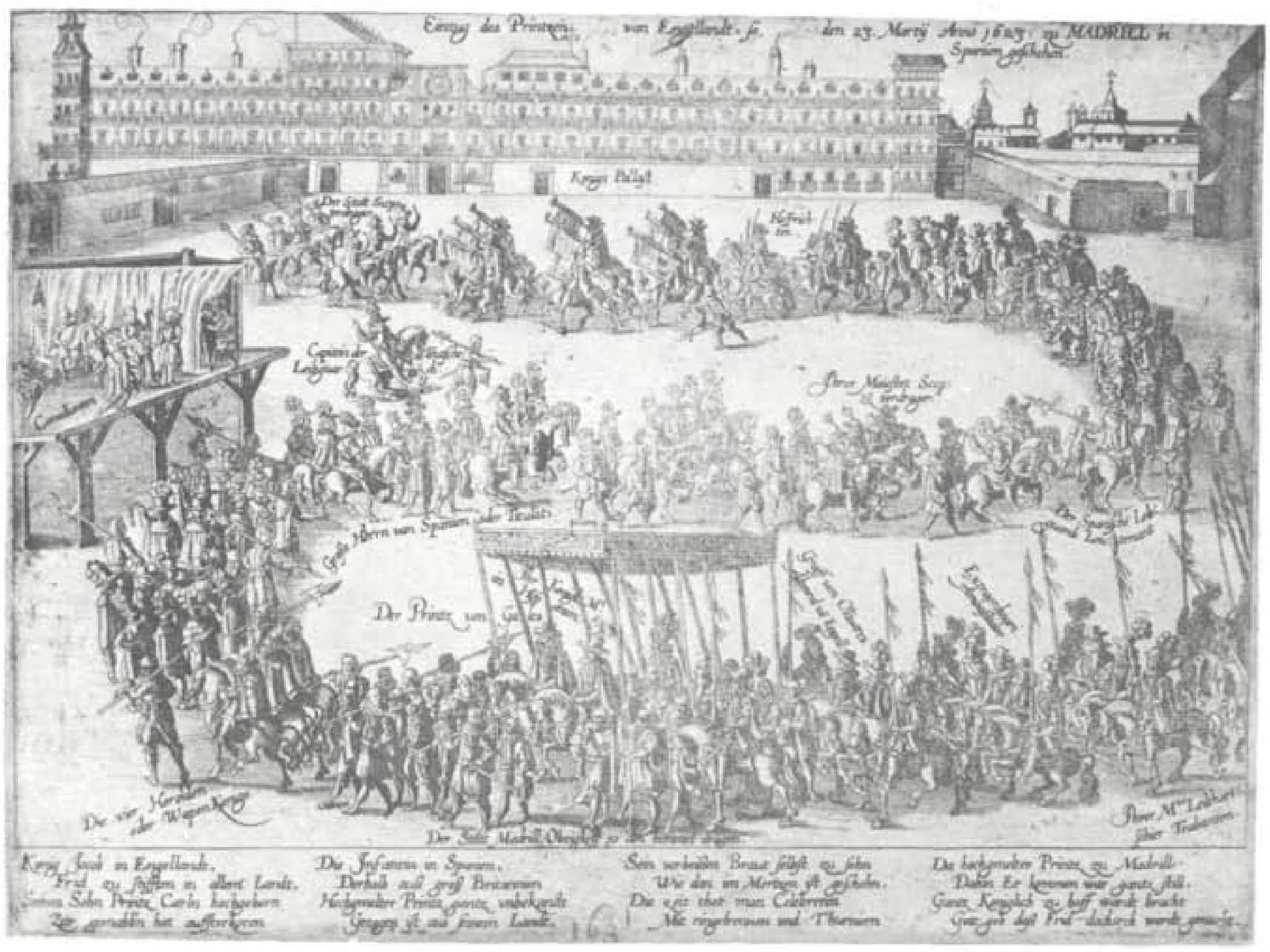
«Espediente, relativo á la formacion de un estado compresivo de todos los edificios destinados para diversiones y espectáculos públicos; reclamado por la Comision de Estadistica de la Provincia.» 1862. (AV: 6-63-17).

Comprende:

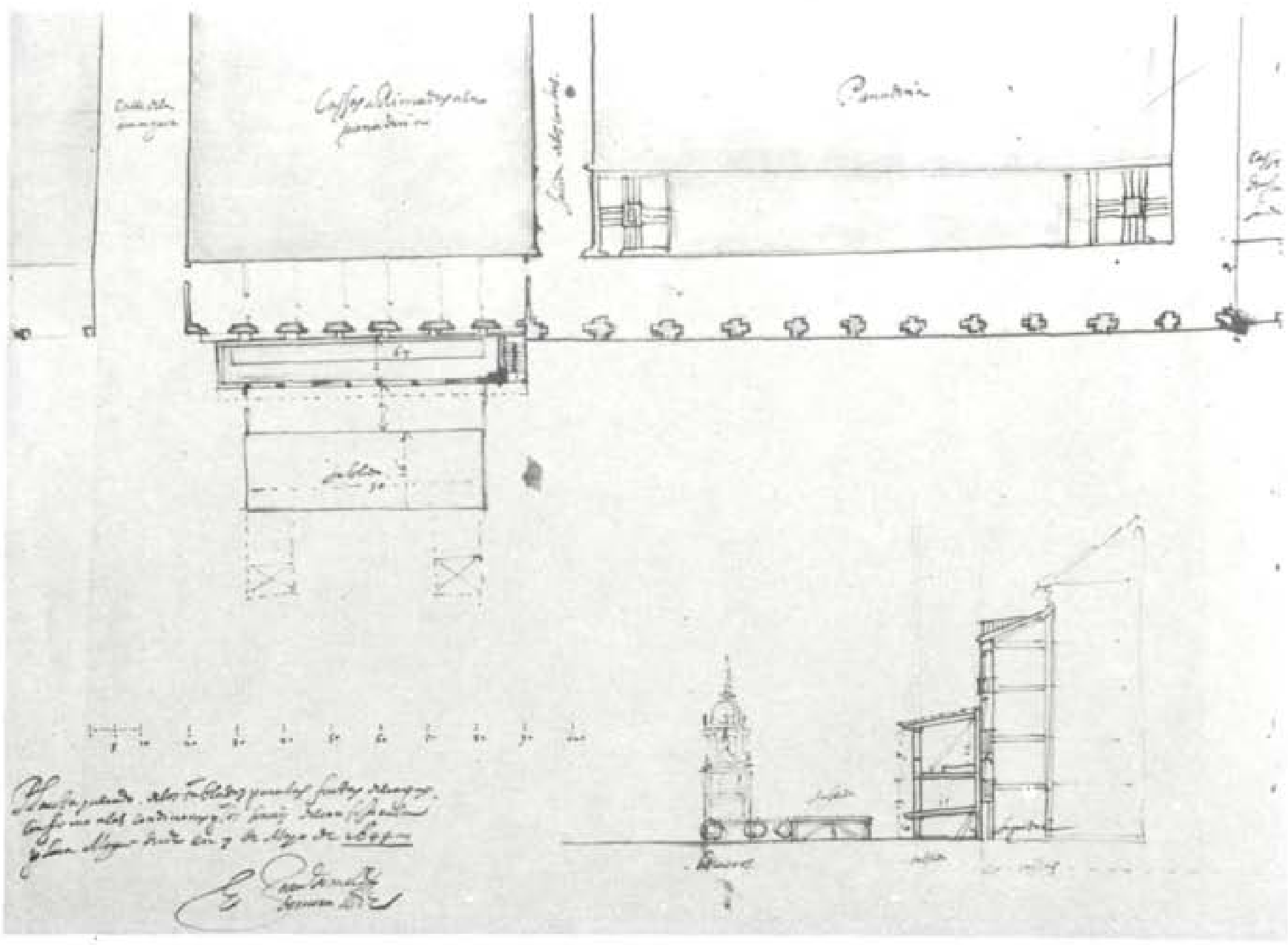
«Estado general demostrativo de los Edificios destinados á diversiones y espectáculos públicos, con espresion del n.º de funciones ejecutadas en los mismos durante el año 1861, y localidades que contienen.»

Se incluyen los datos relativos a:

Teatros, Circos, Gallísticos, Plazas de Toros y Sociedades de Recreo.

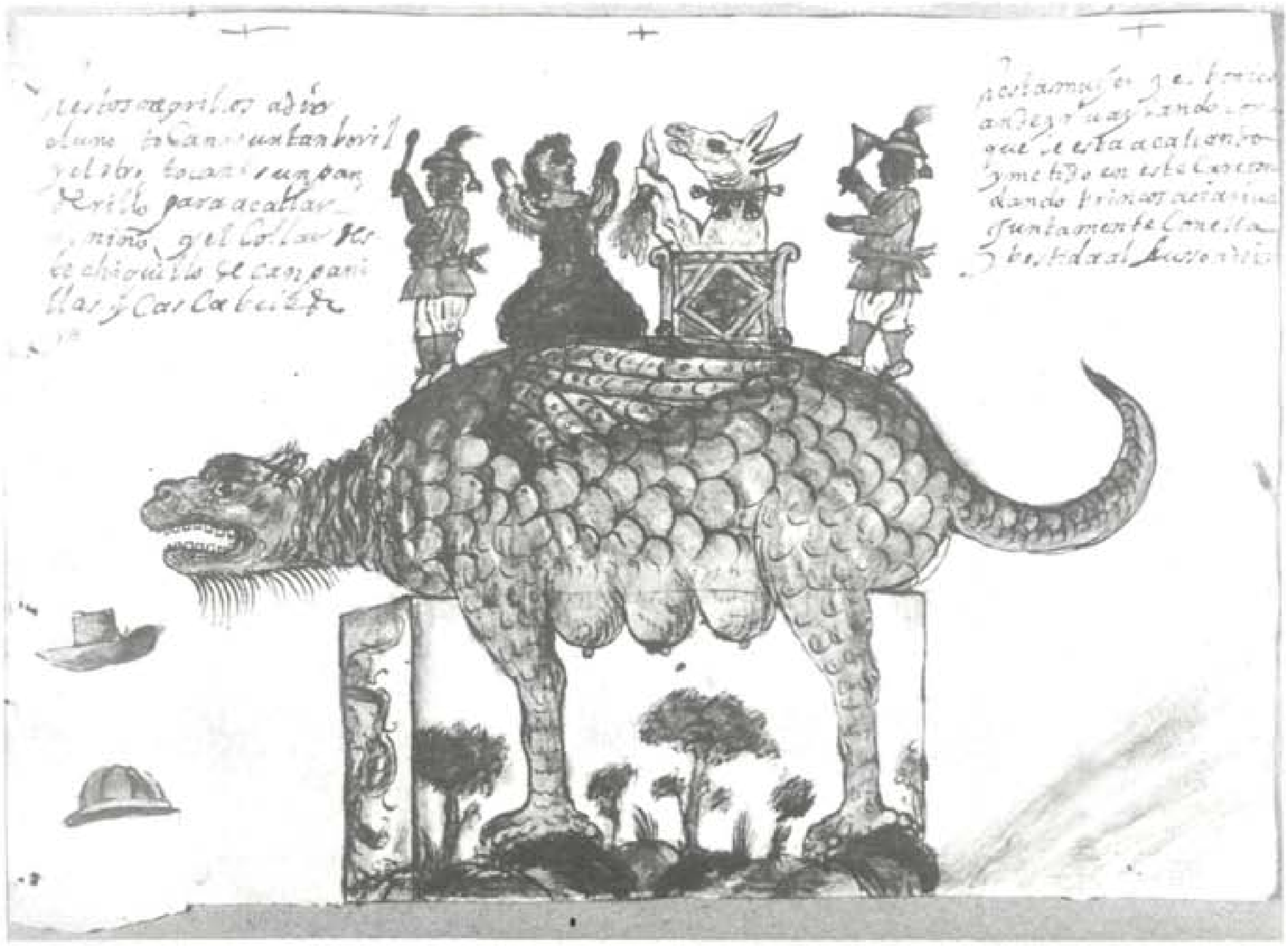


1



3

5



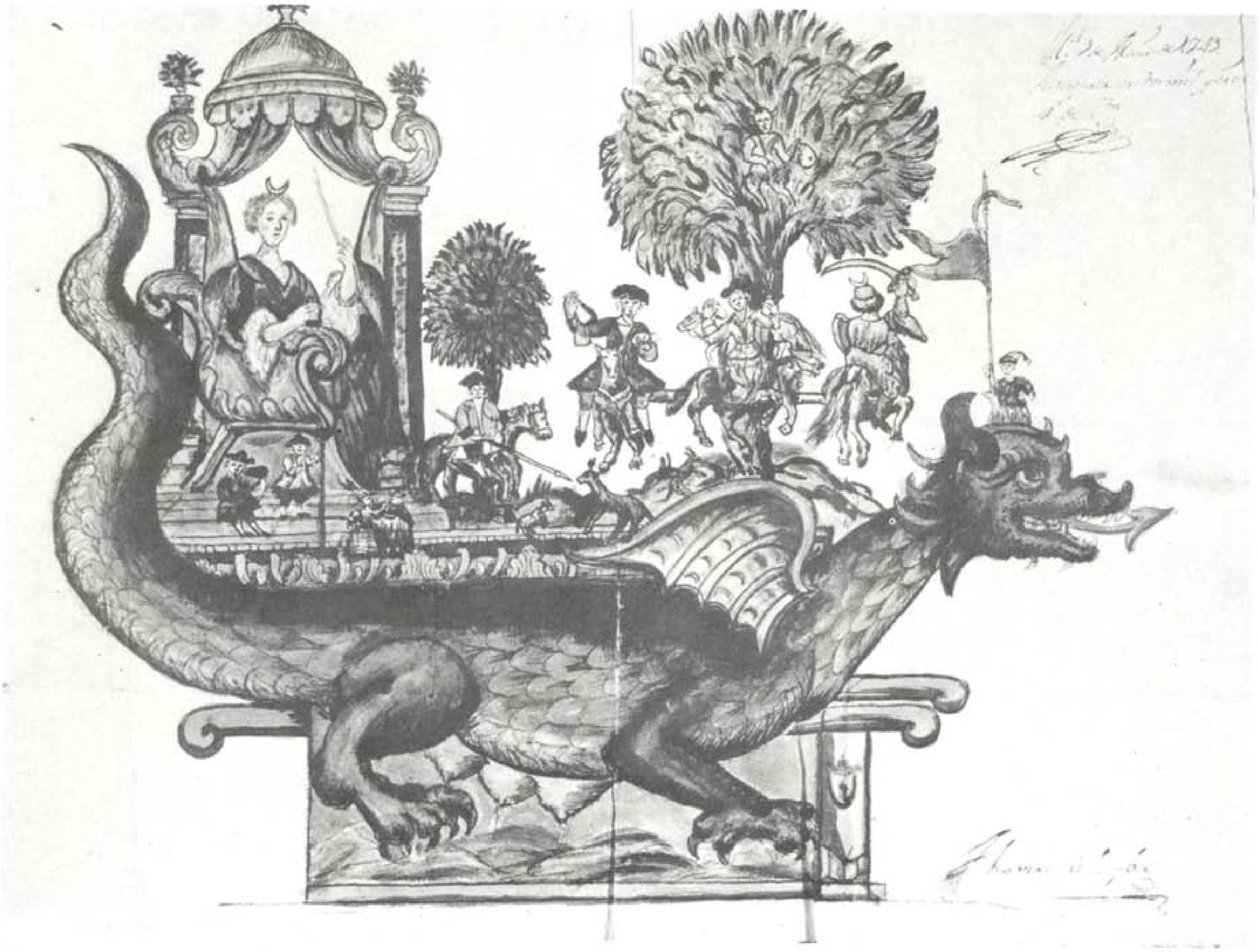
6

7

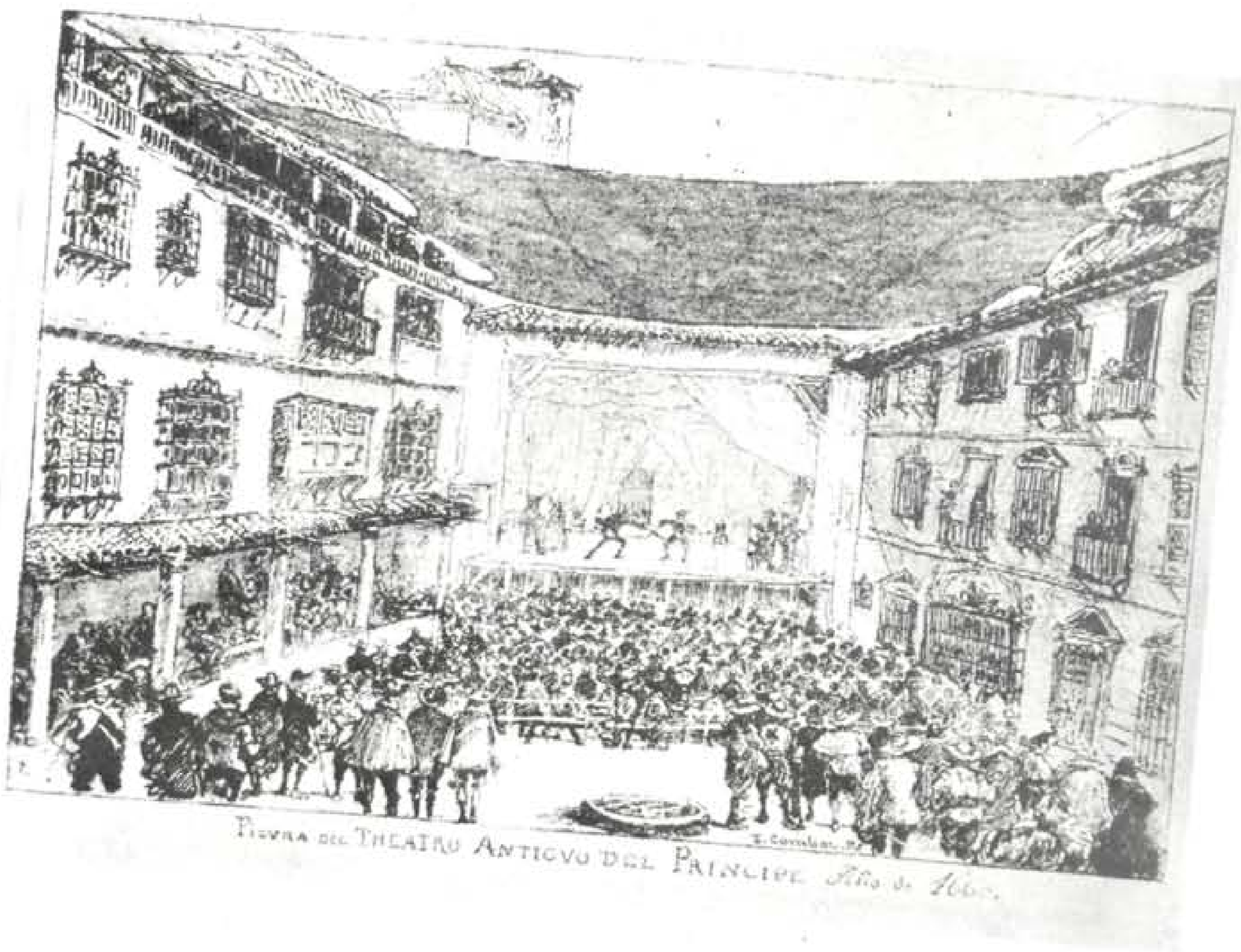
8

9

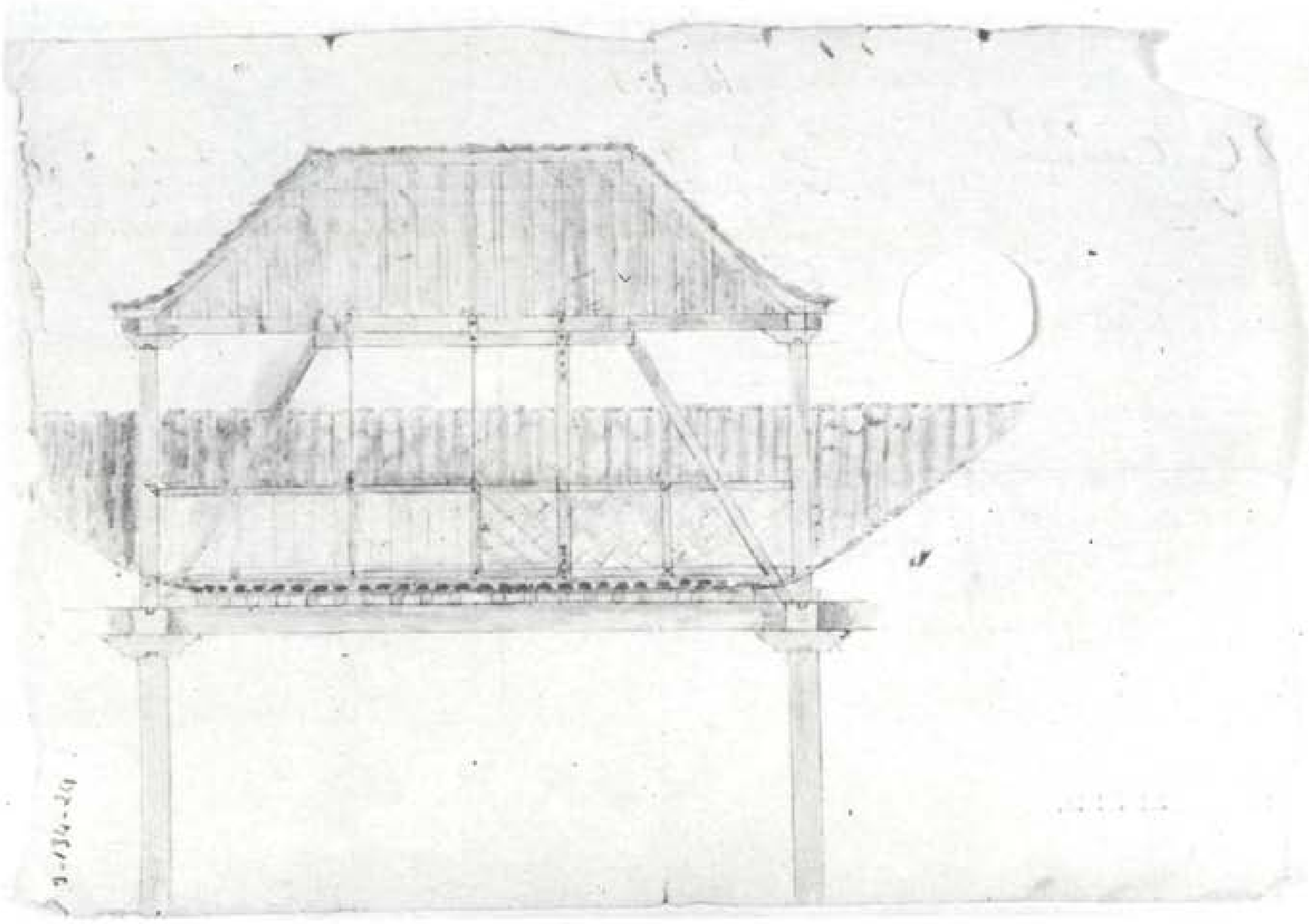
10



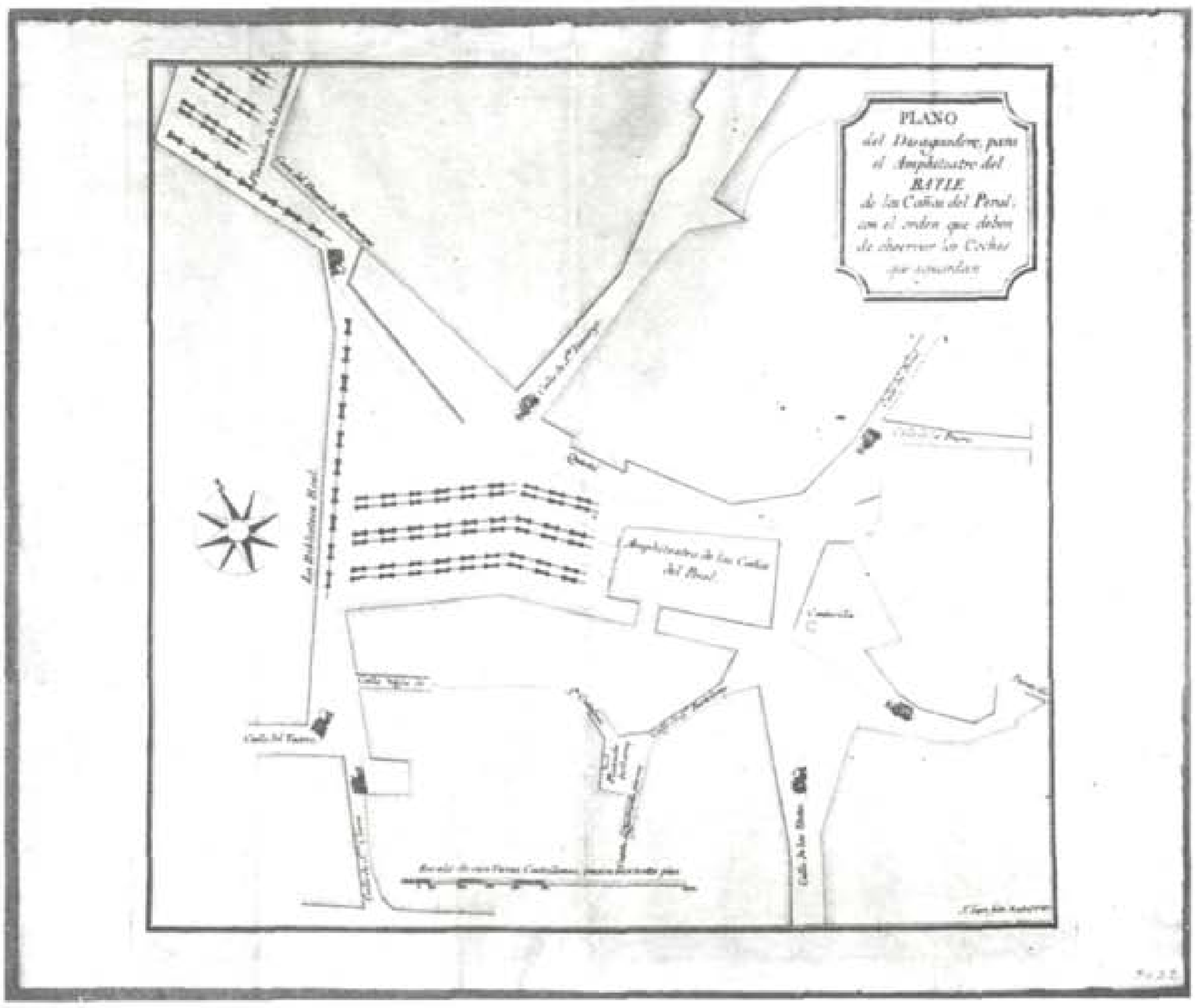
16



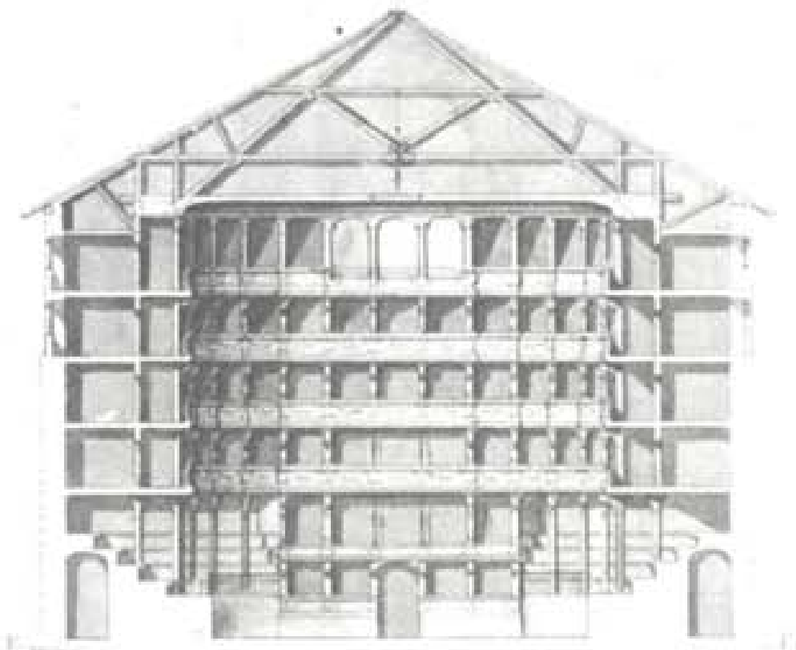
17

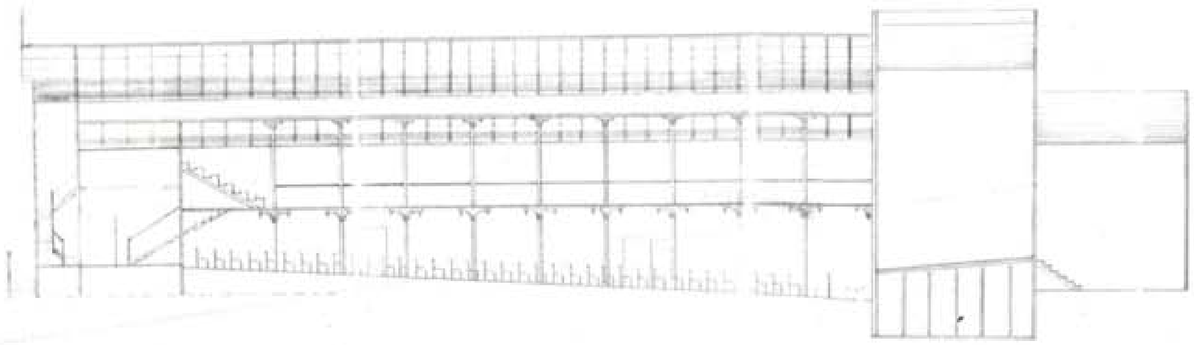


18

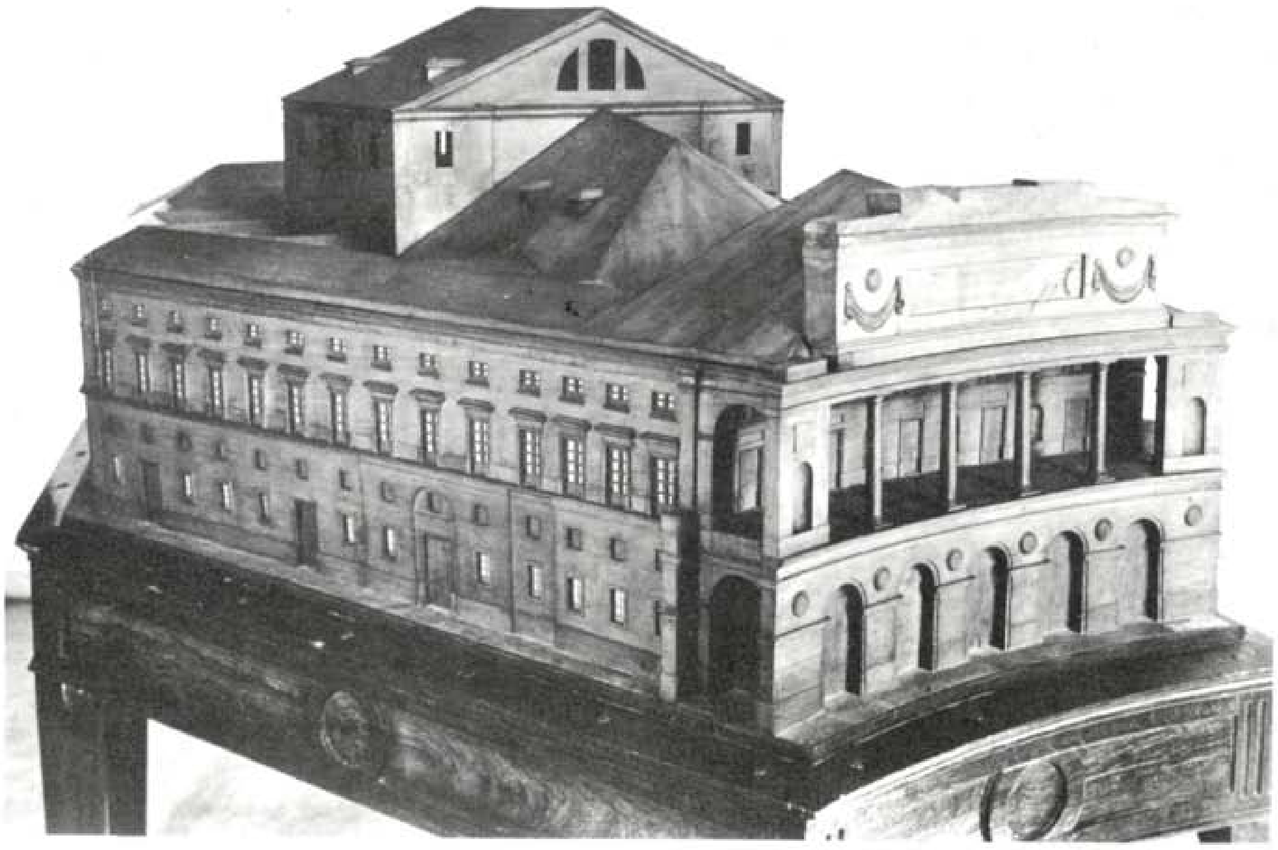


20

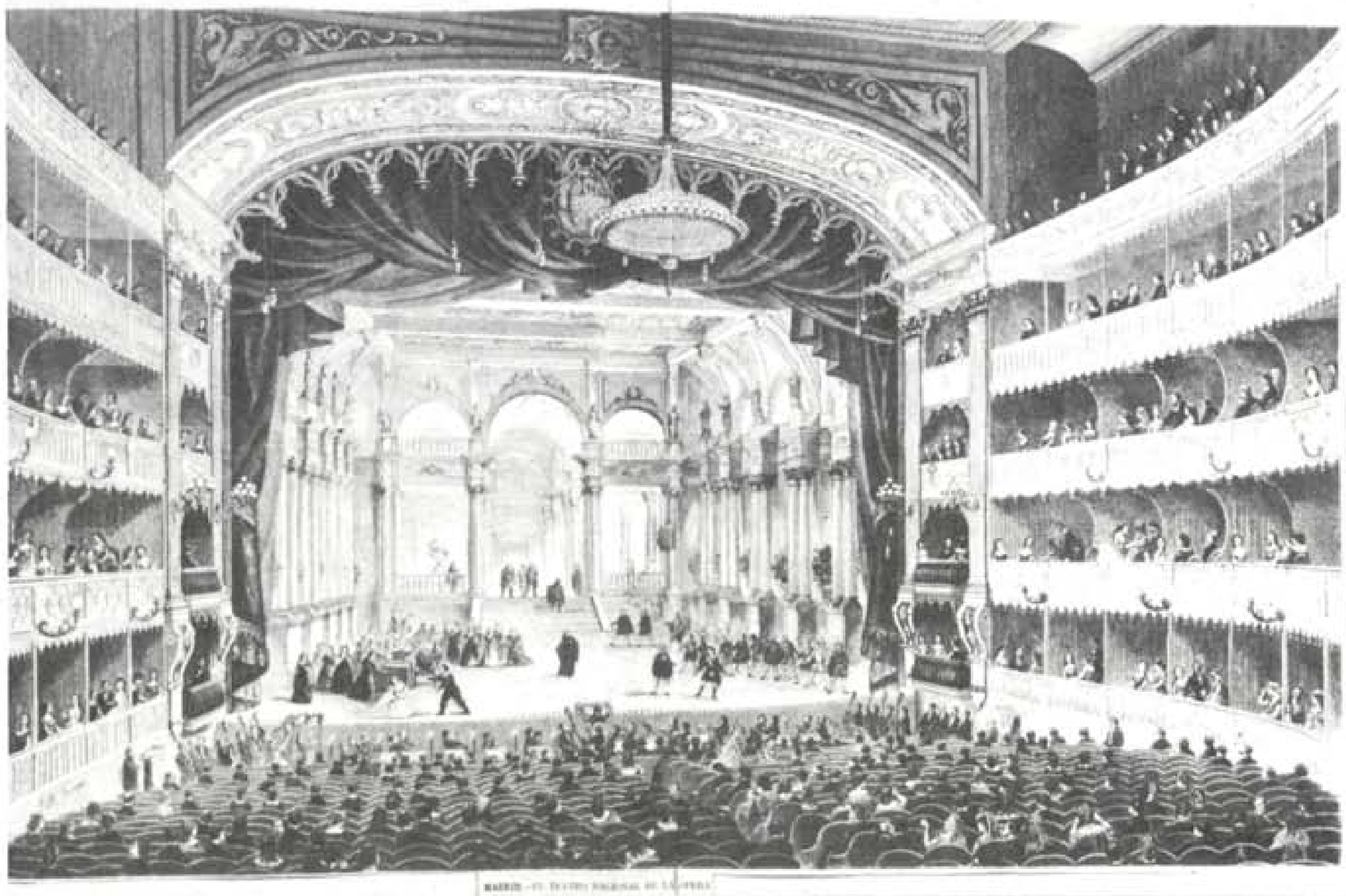


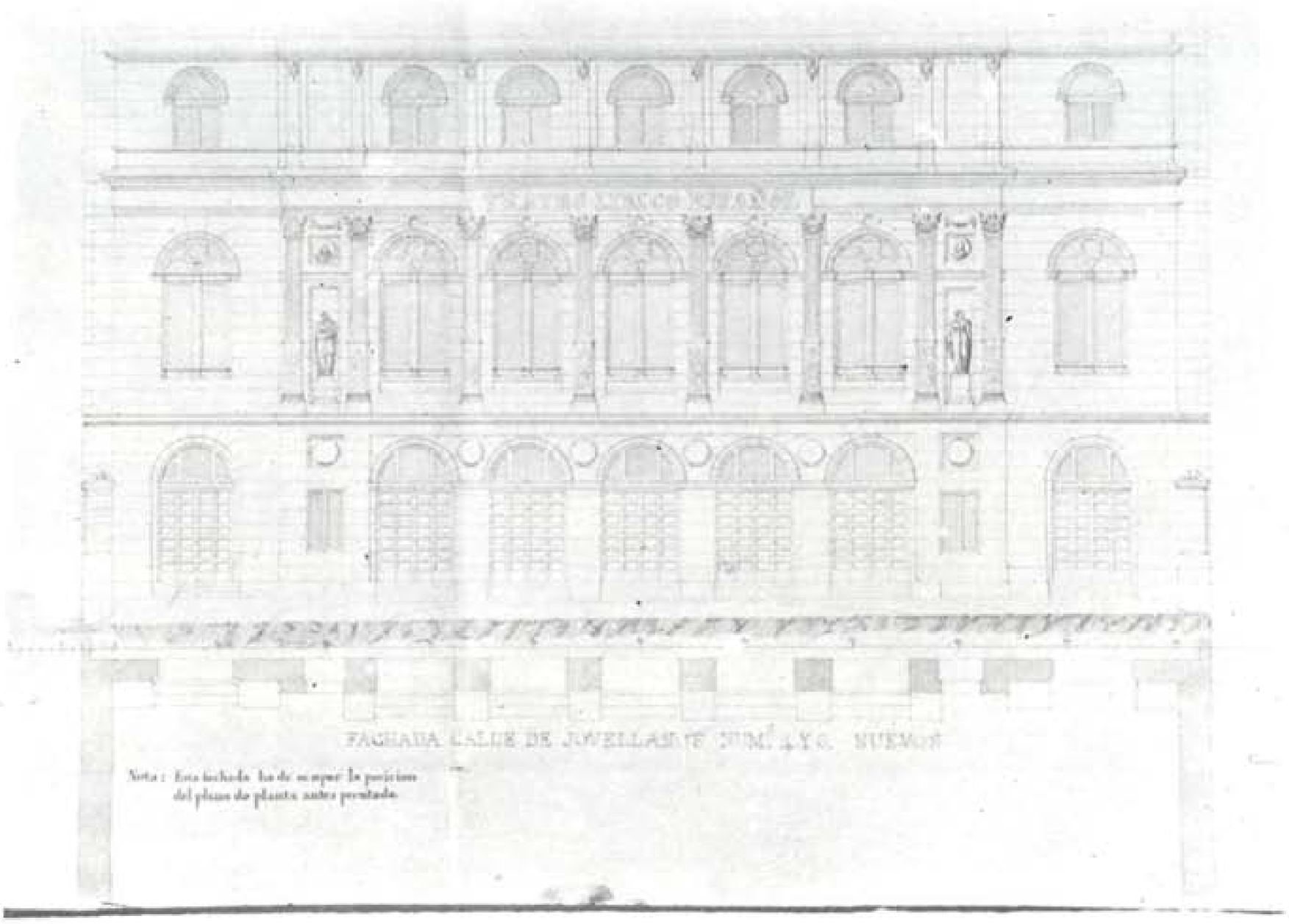


27

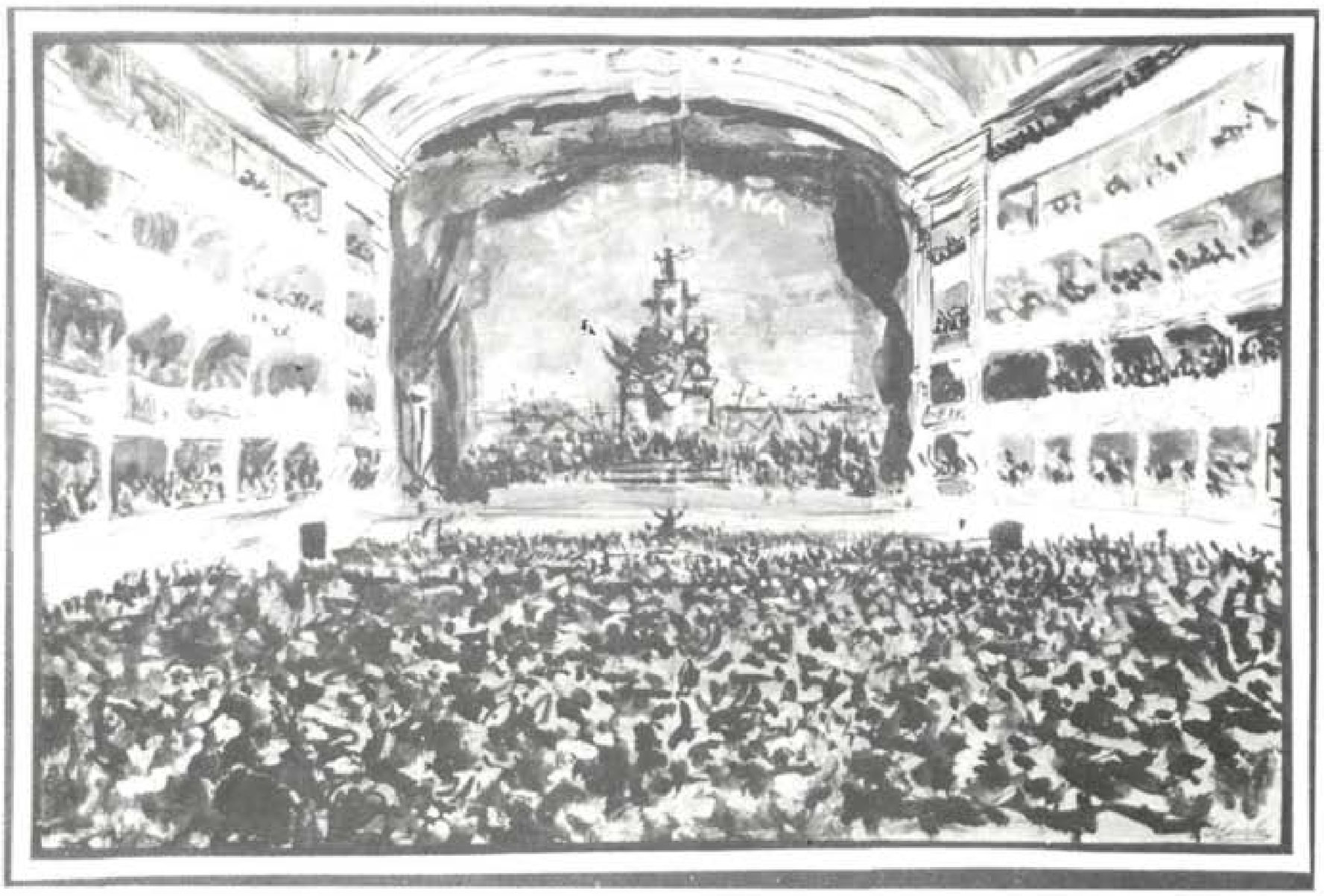


28





32



33

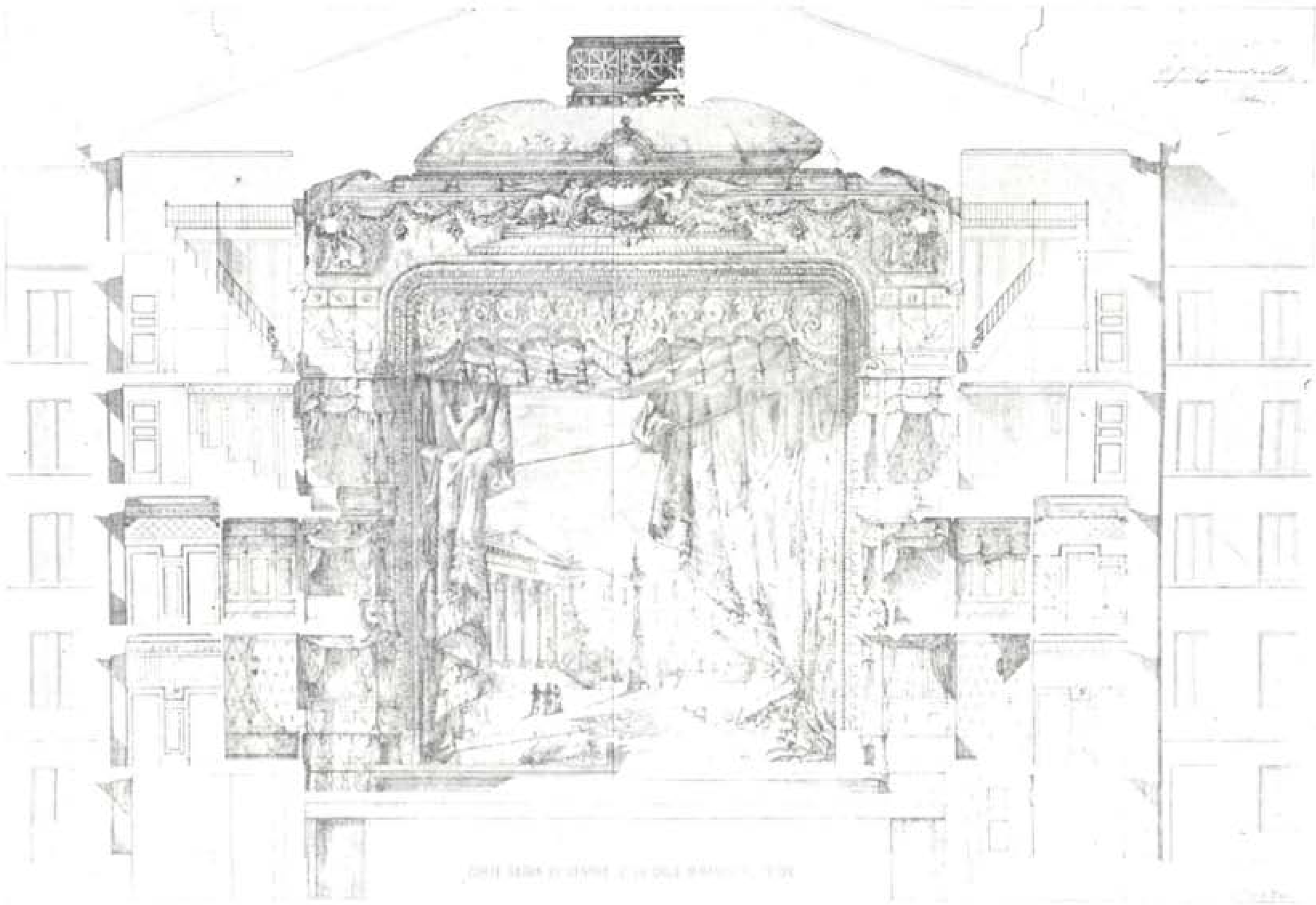
Proyecto de fachada para Café Teatro en el Boulevard de la Corredera

37

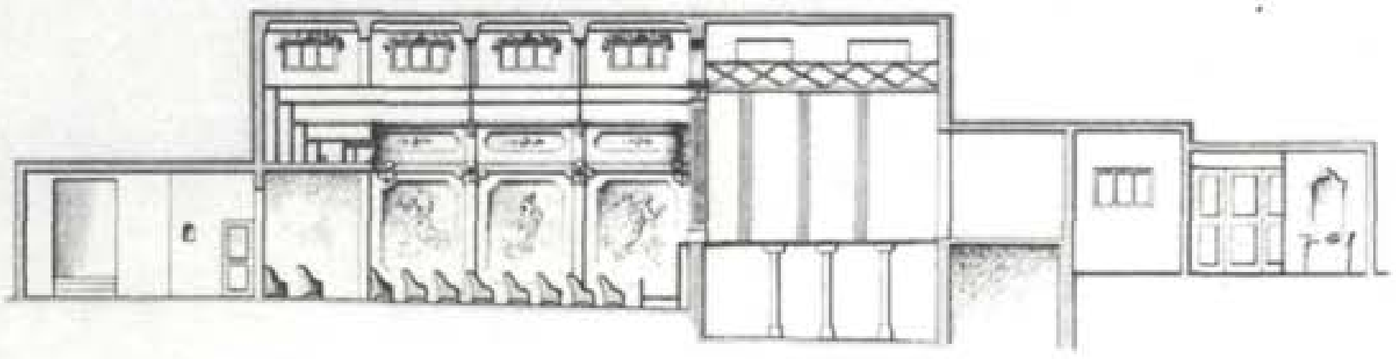
MADRID.—Fachada del Teatro de Novedades

PROYECTO DE CASAS
PERTENECIENTES AL
Excmo. Sr. Don JOSE de FONTAGUD GARGOLLO

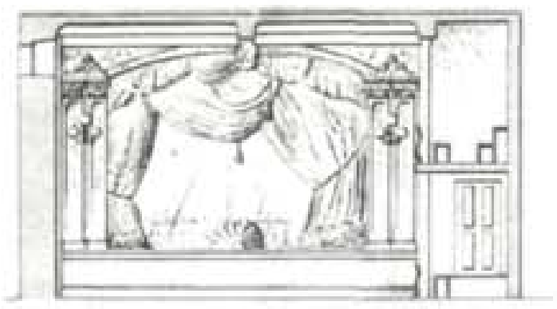
TEATRO



TEATRO DE LUZON

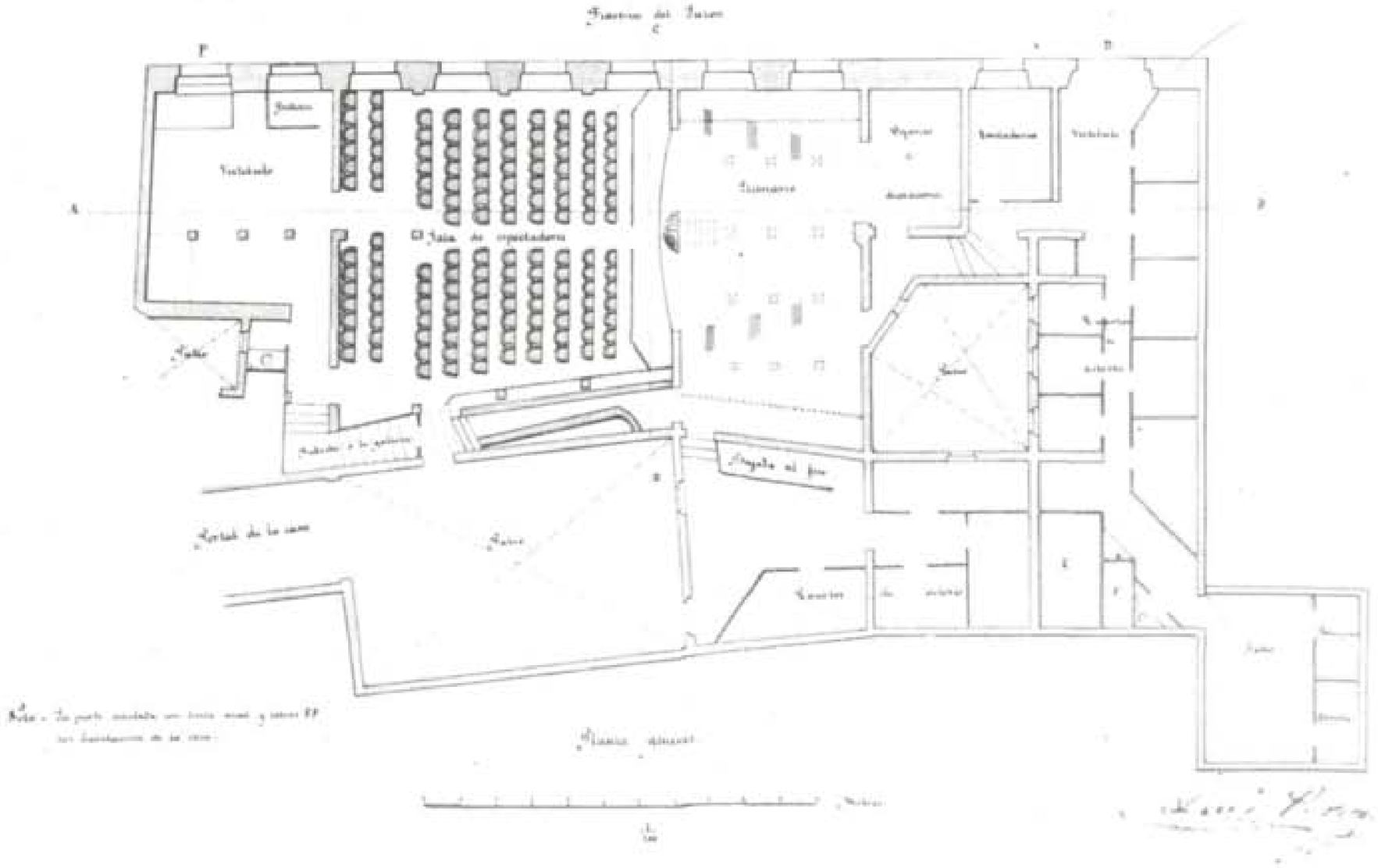


Sección longitudinal AB

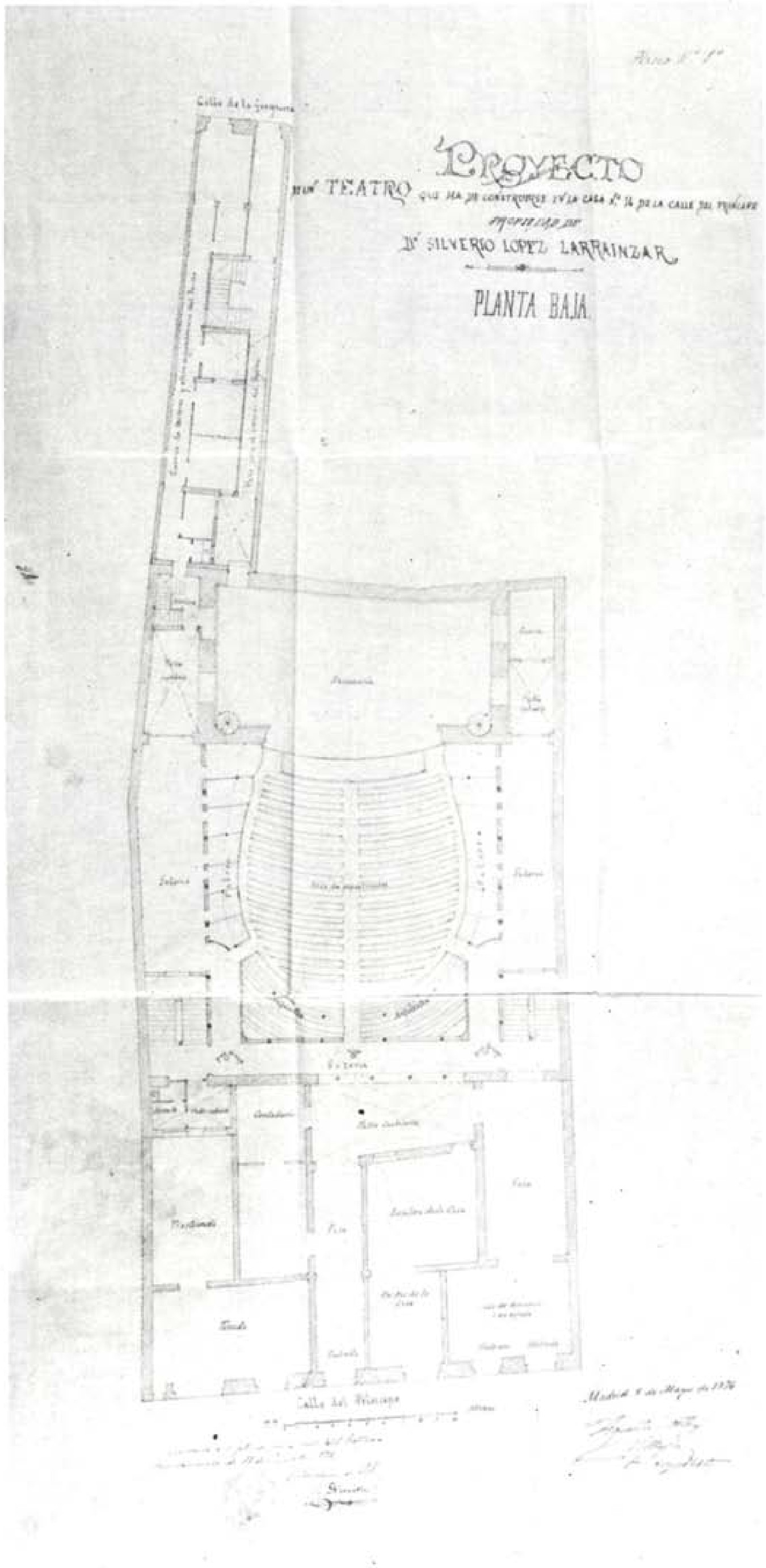


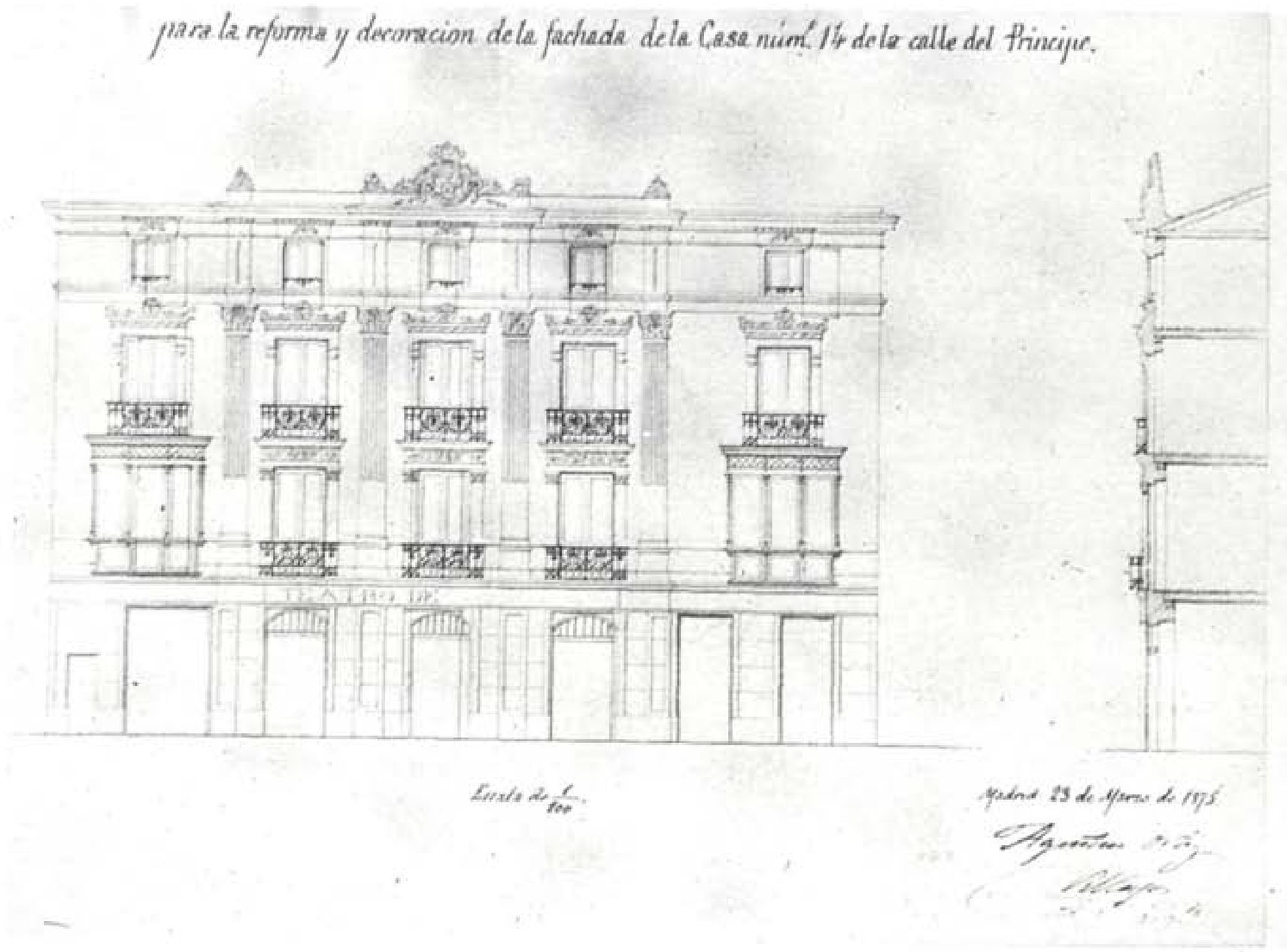
Sección transversal CD

Planta del Teatro



38



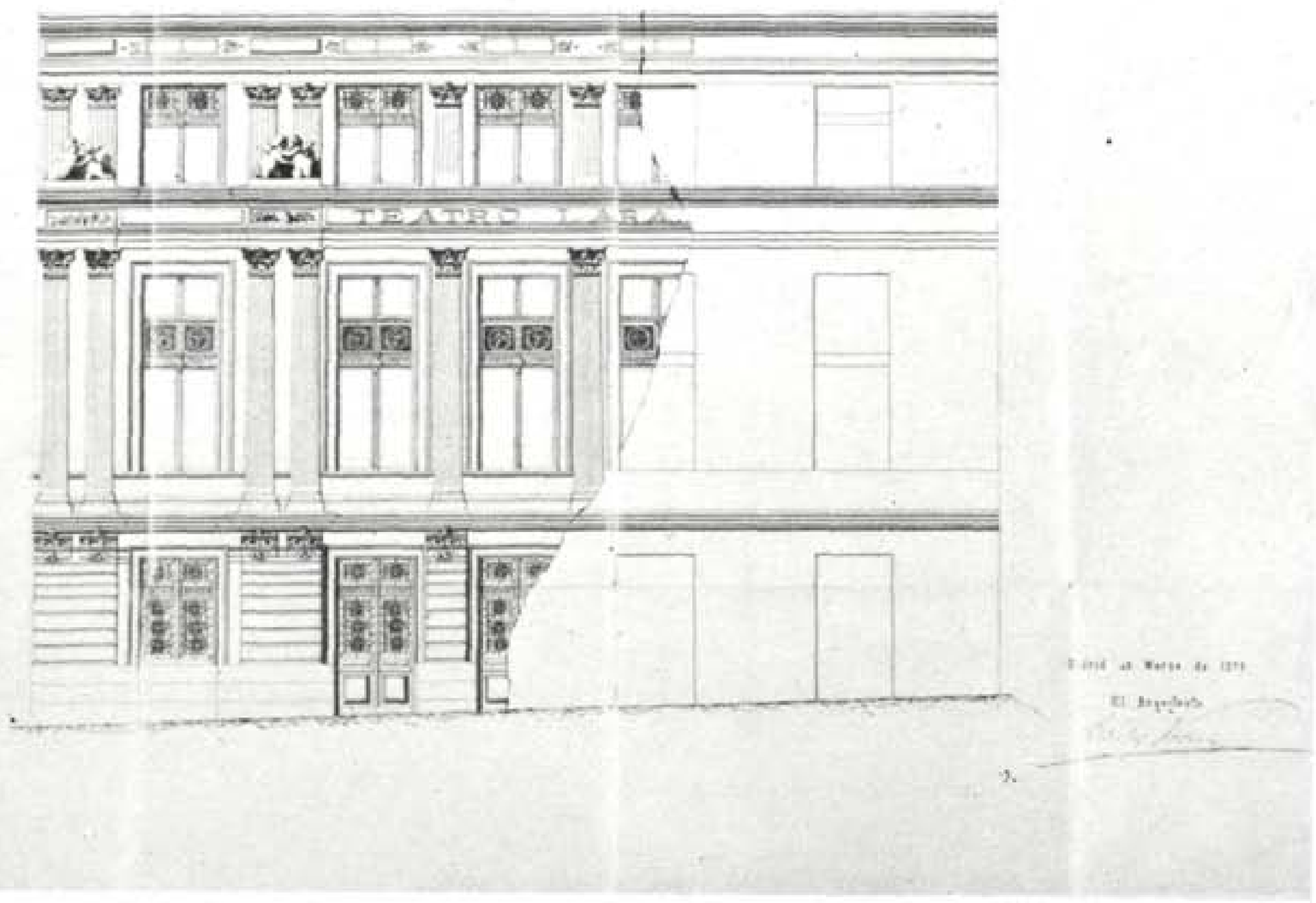


39

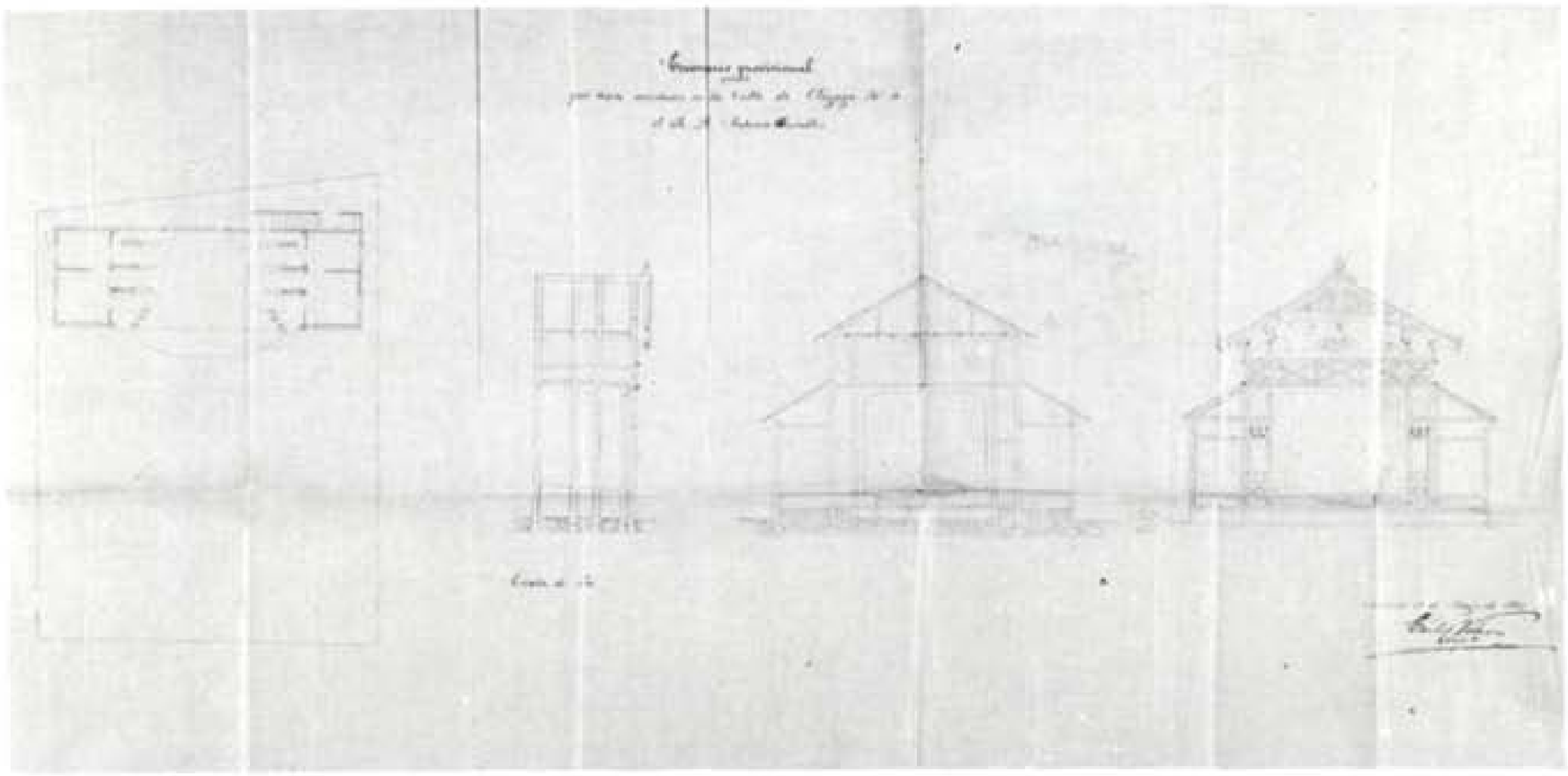
FACHADA

Escala de 1/50

6.

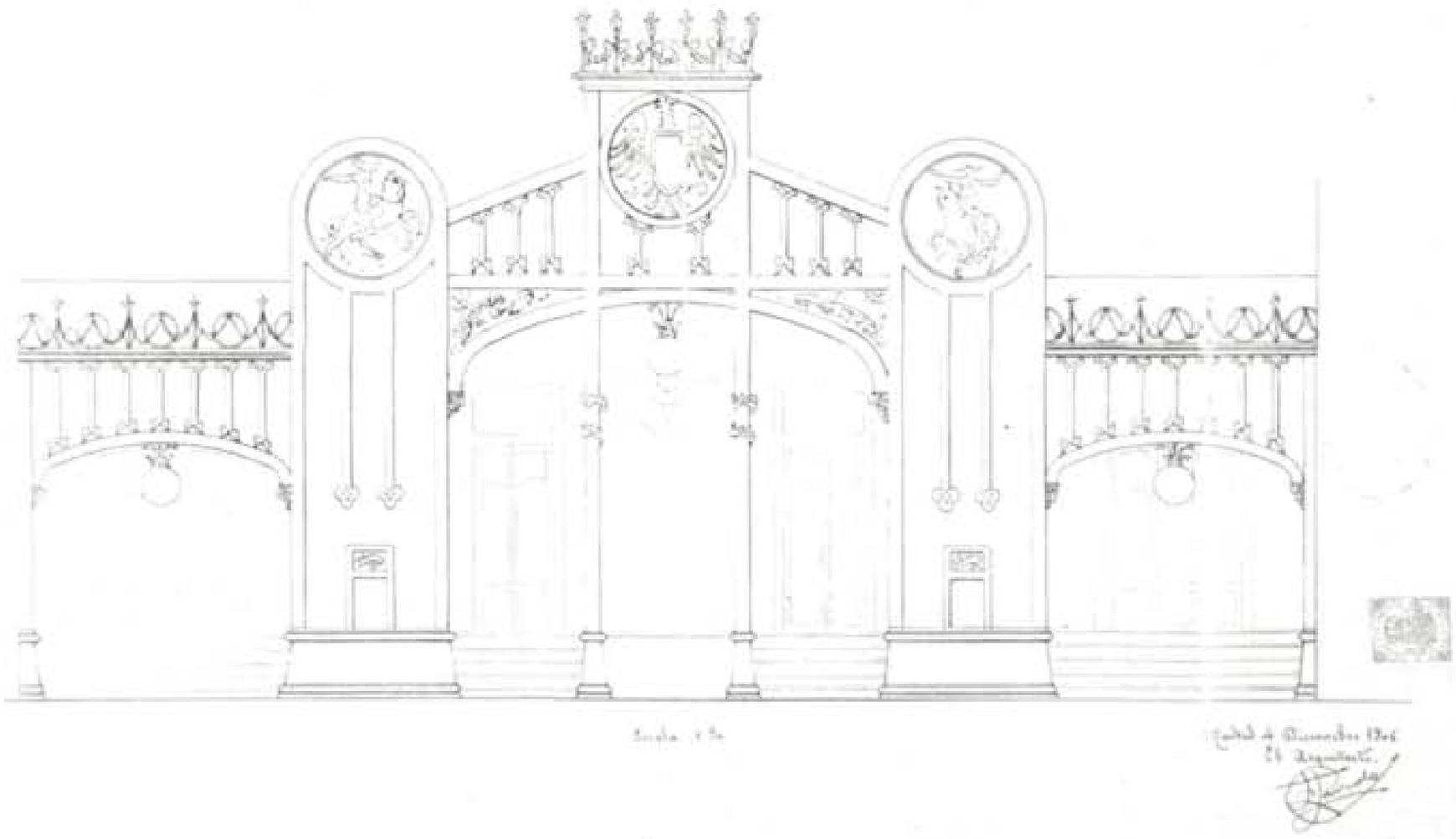


40

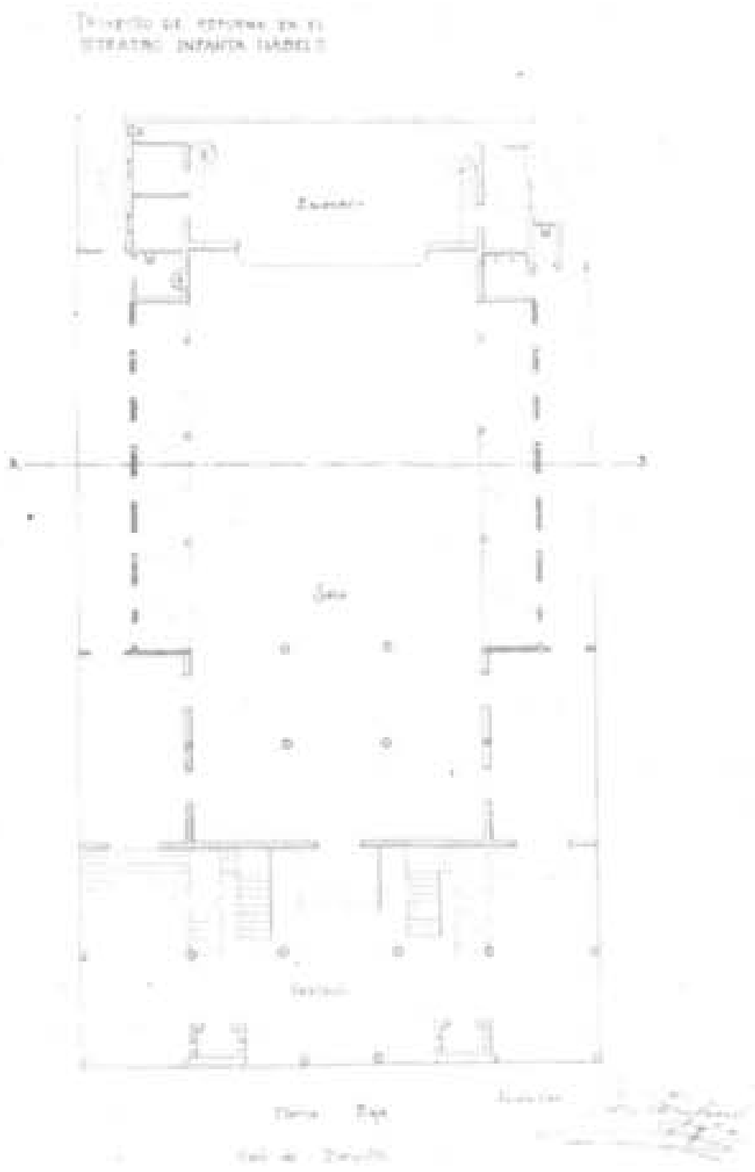


41

FACHADA

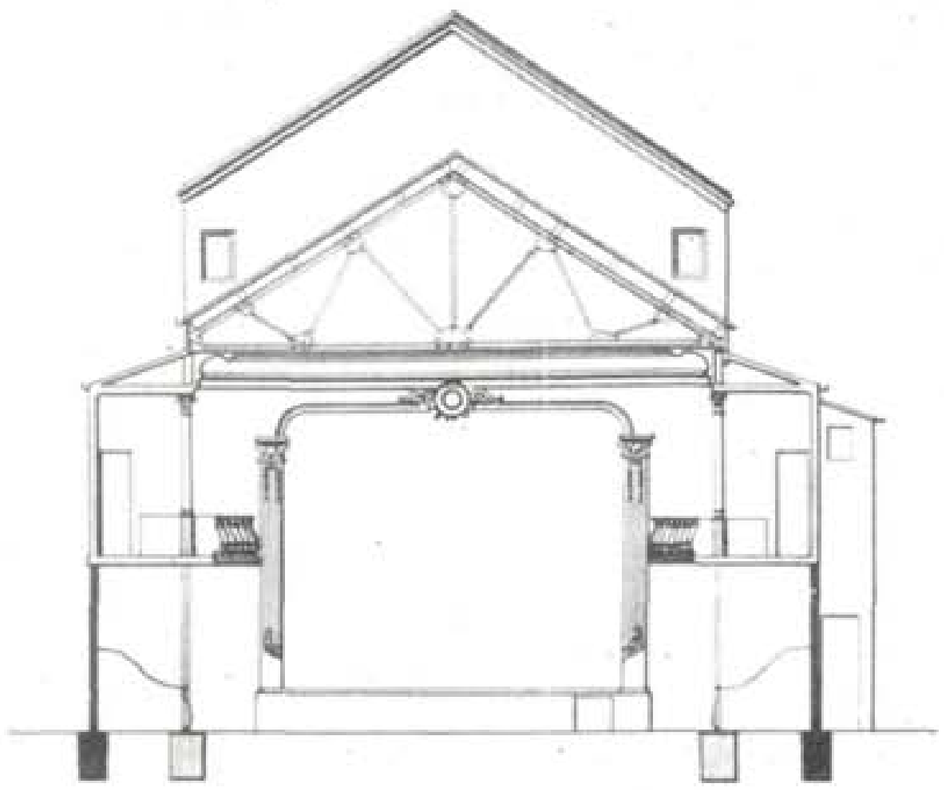


43



43

PROYECTO DE REFORMA EN EL
TEATRO INFANTA ISABEL

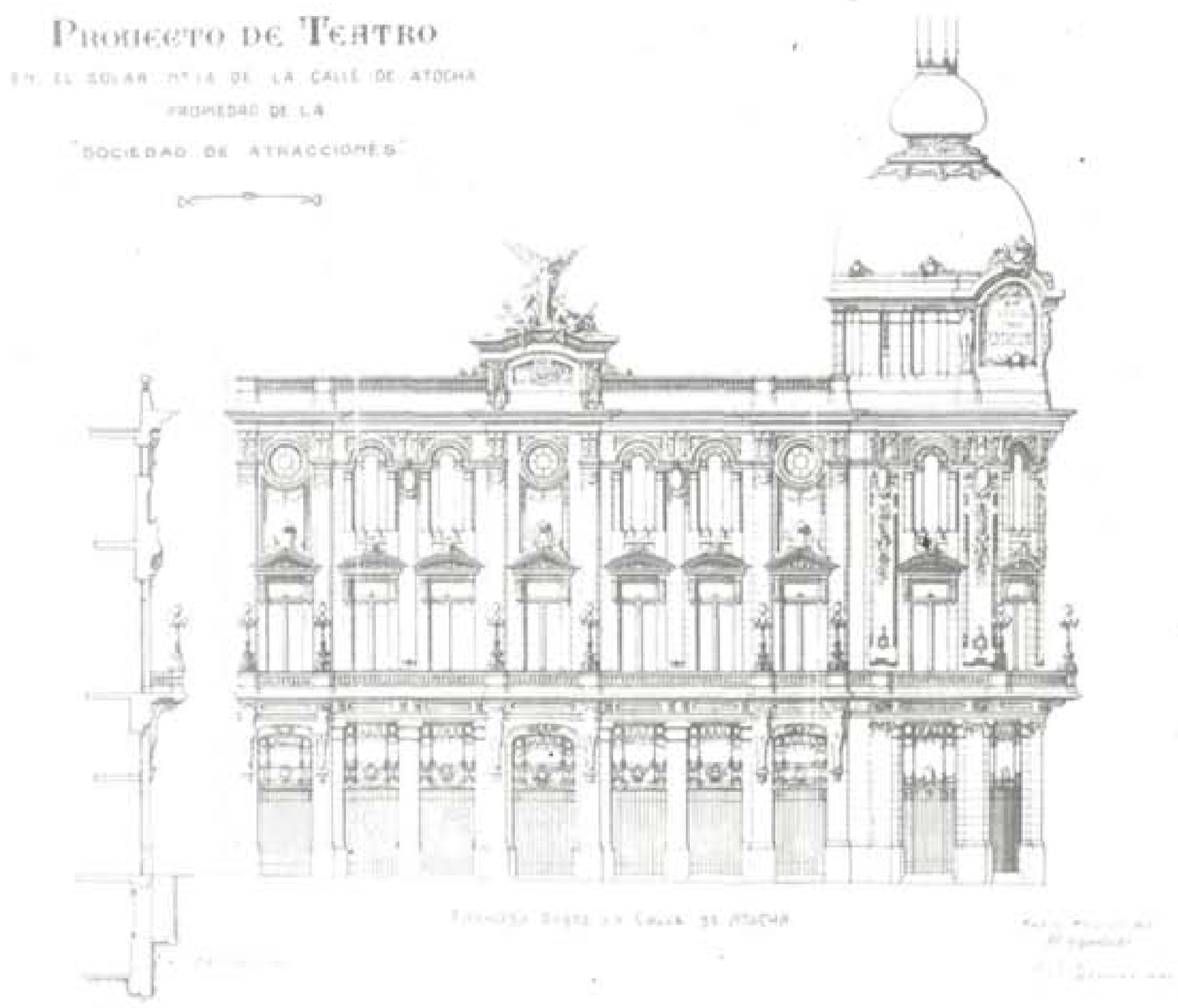


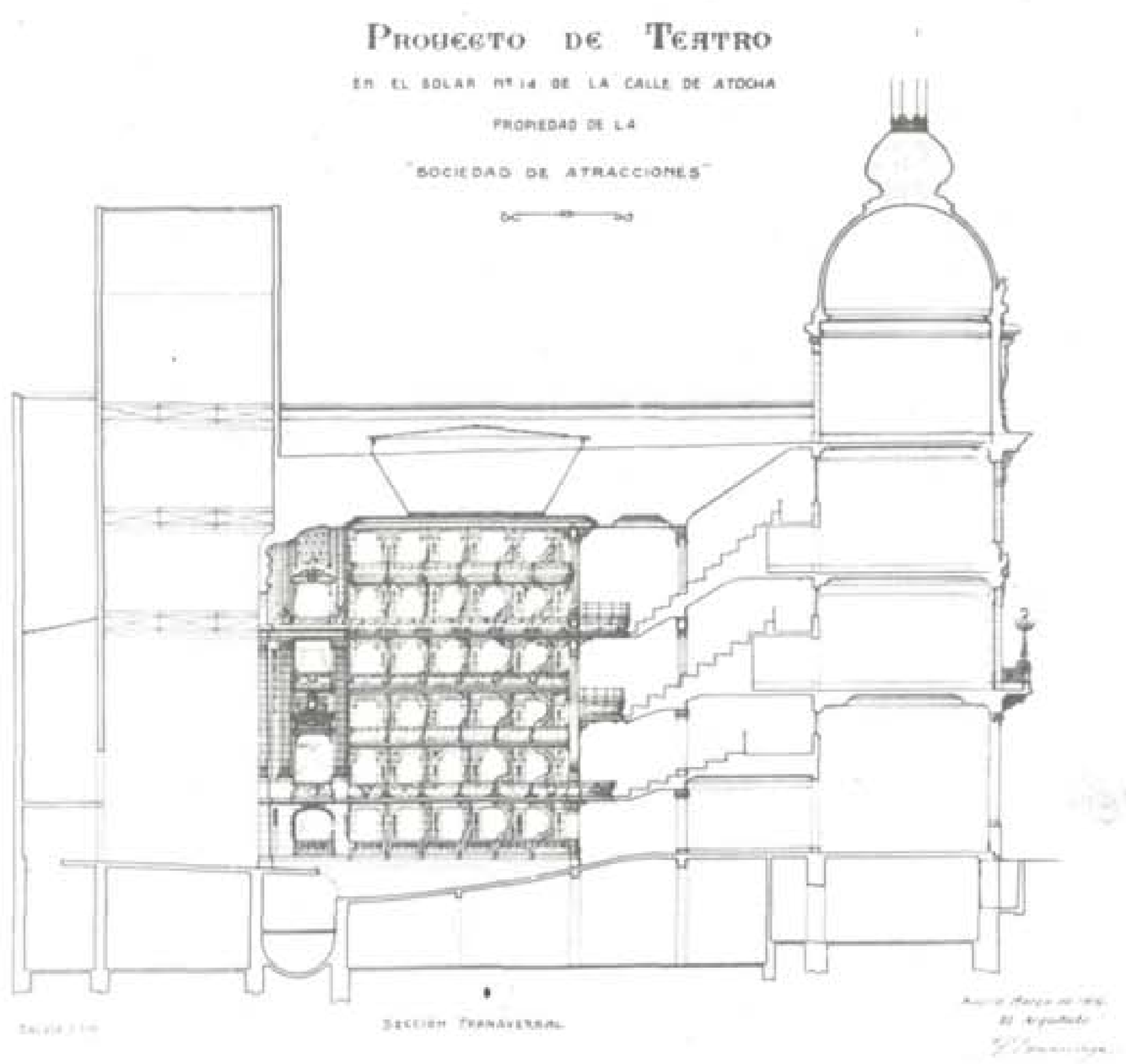
SECCION POR A.B.

Escala 1:100

José Grelier
Arq.º

44

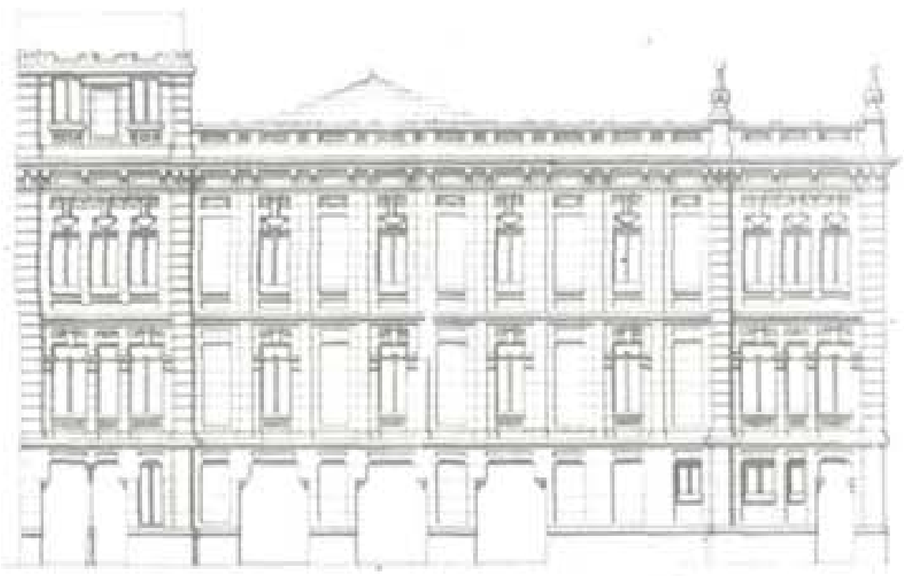




PROYECTO DE TEATRO

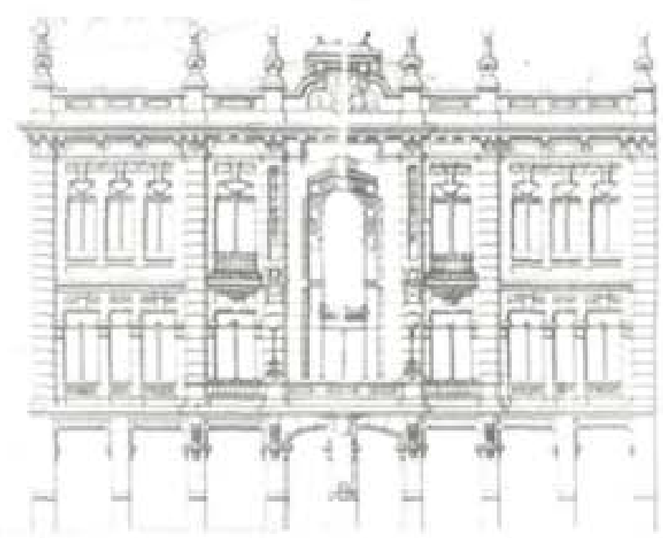
PARA EL SOLAR Nº 12 DE LA CARRERA S. JERONIMO

Fachada Lateral



CALLE DE ECHEGARAY

Fachada Principal

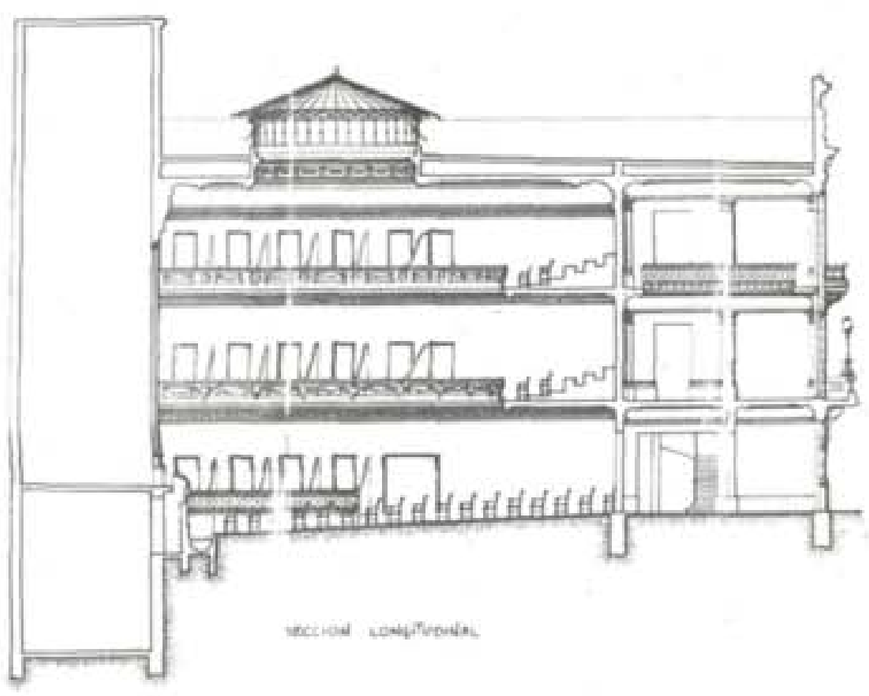


CARRERA S. GERONIMO

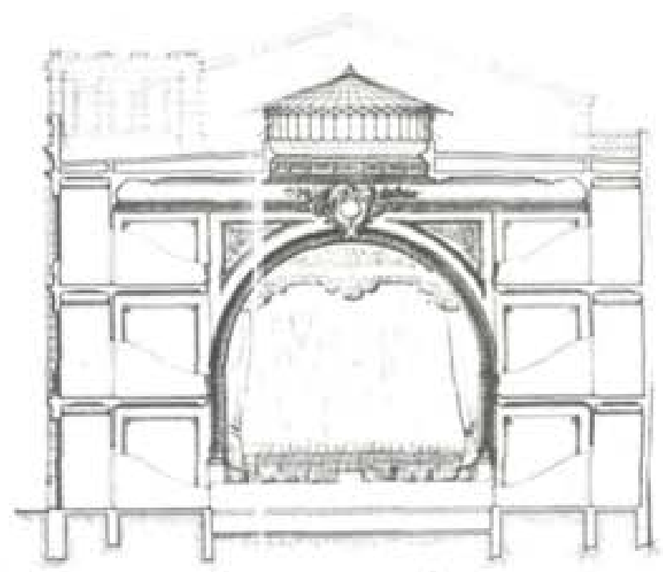
EL ARQUITECTO

PROYECTO DE TEATRO

PARA EL SOLAR Nº 12 DE LA CARRERA S. JERONIMO

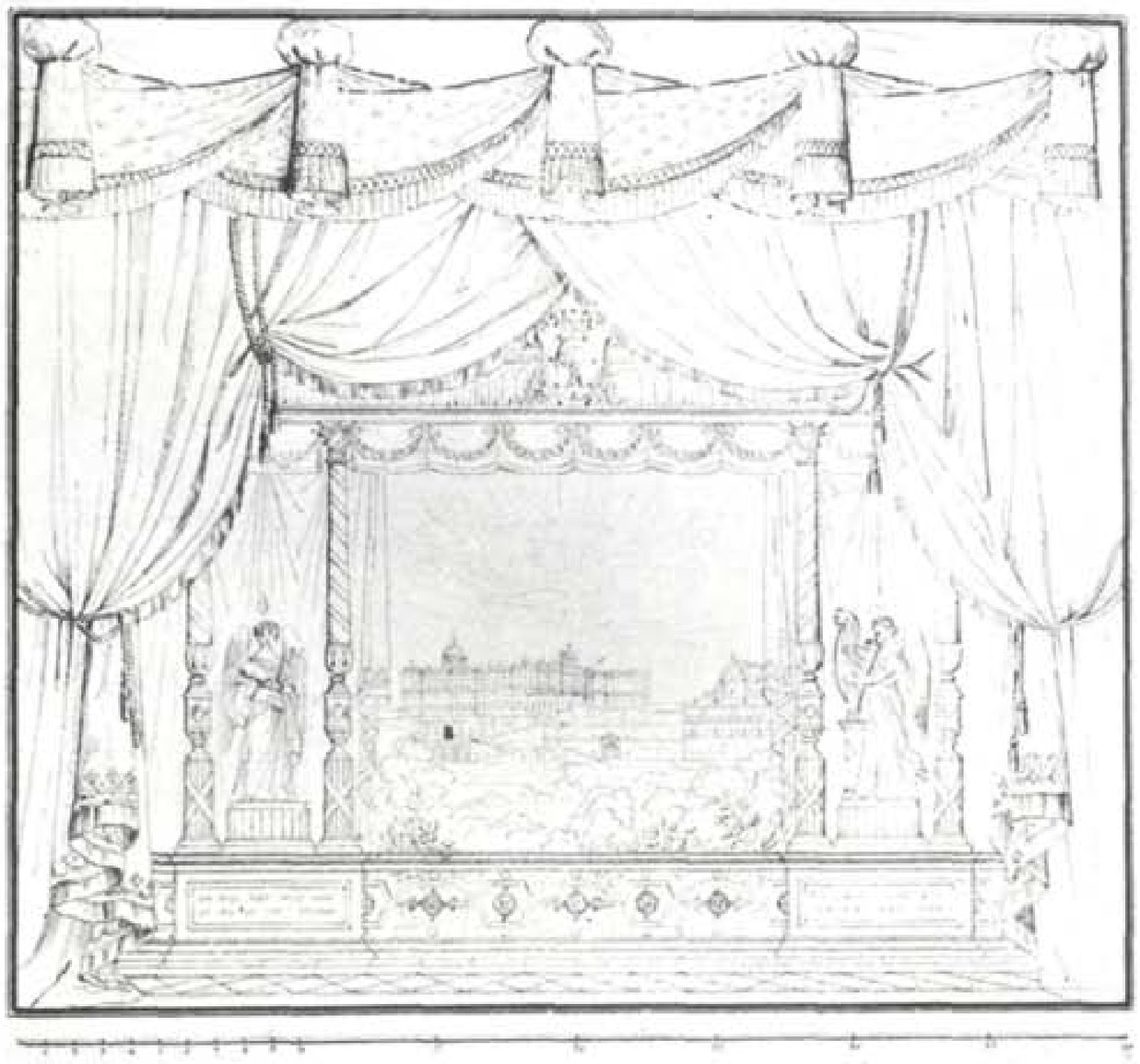


SECCION LONGITUDINAL



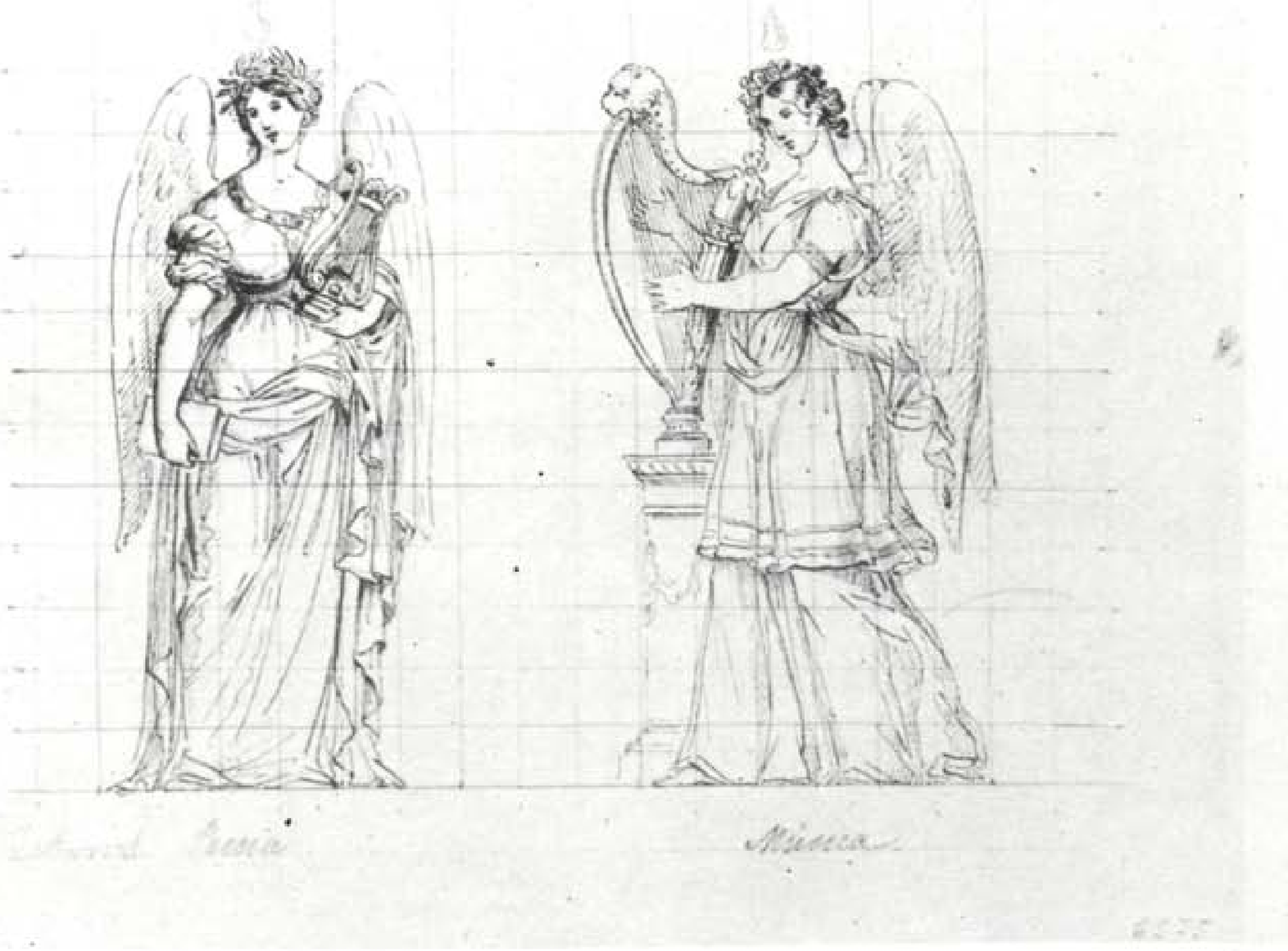
SECCION TRANSVERSAL

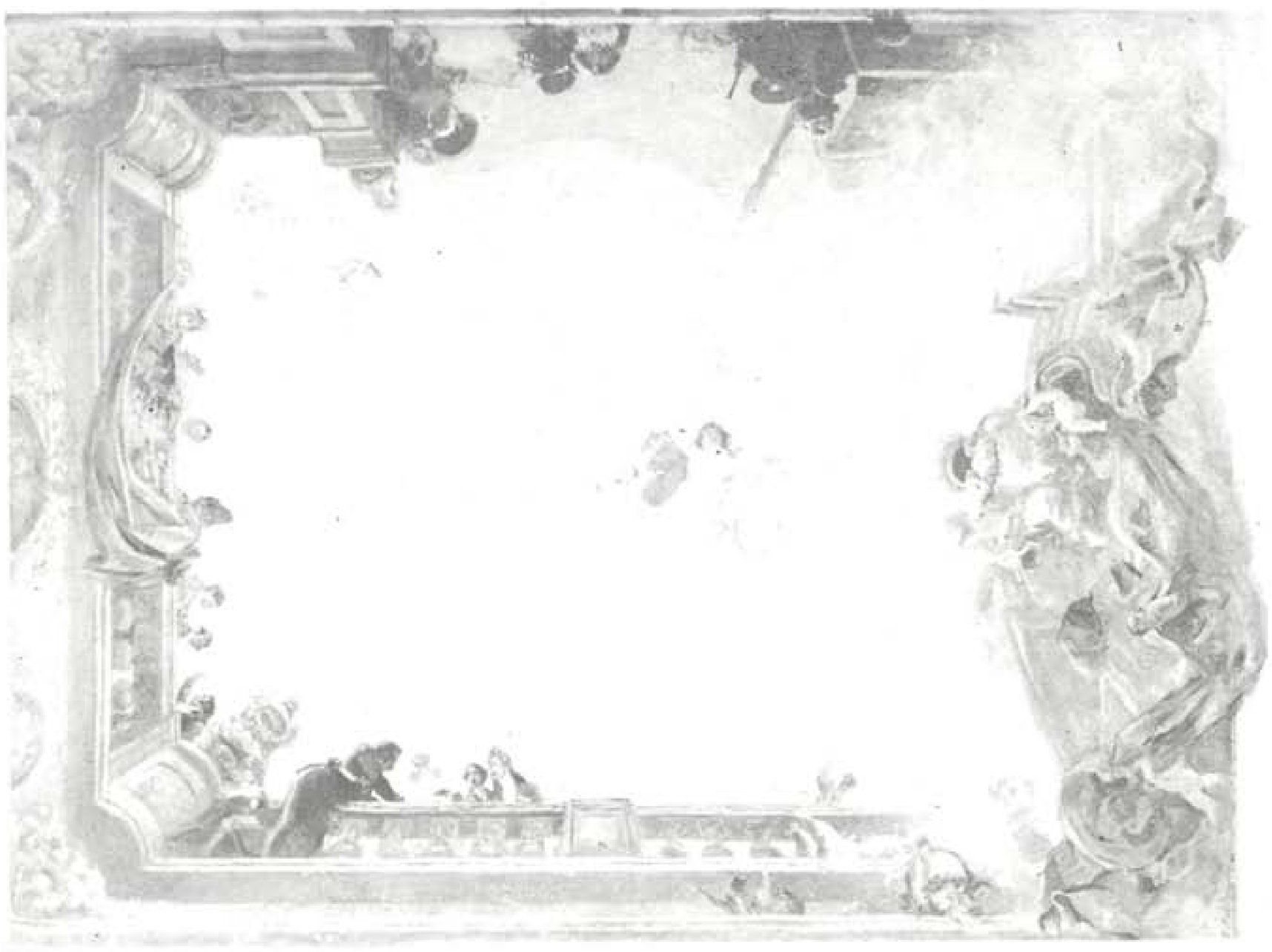
EL ARQUITECTO



Proyecto de un Telon de Embocadura para el Teatro de la Corte.

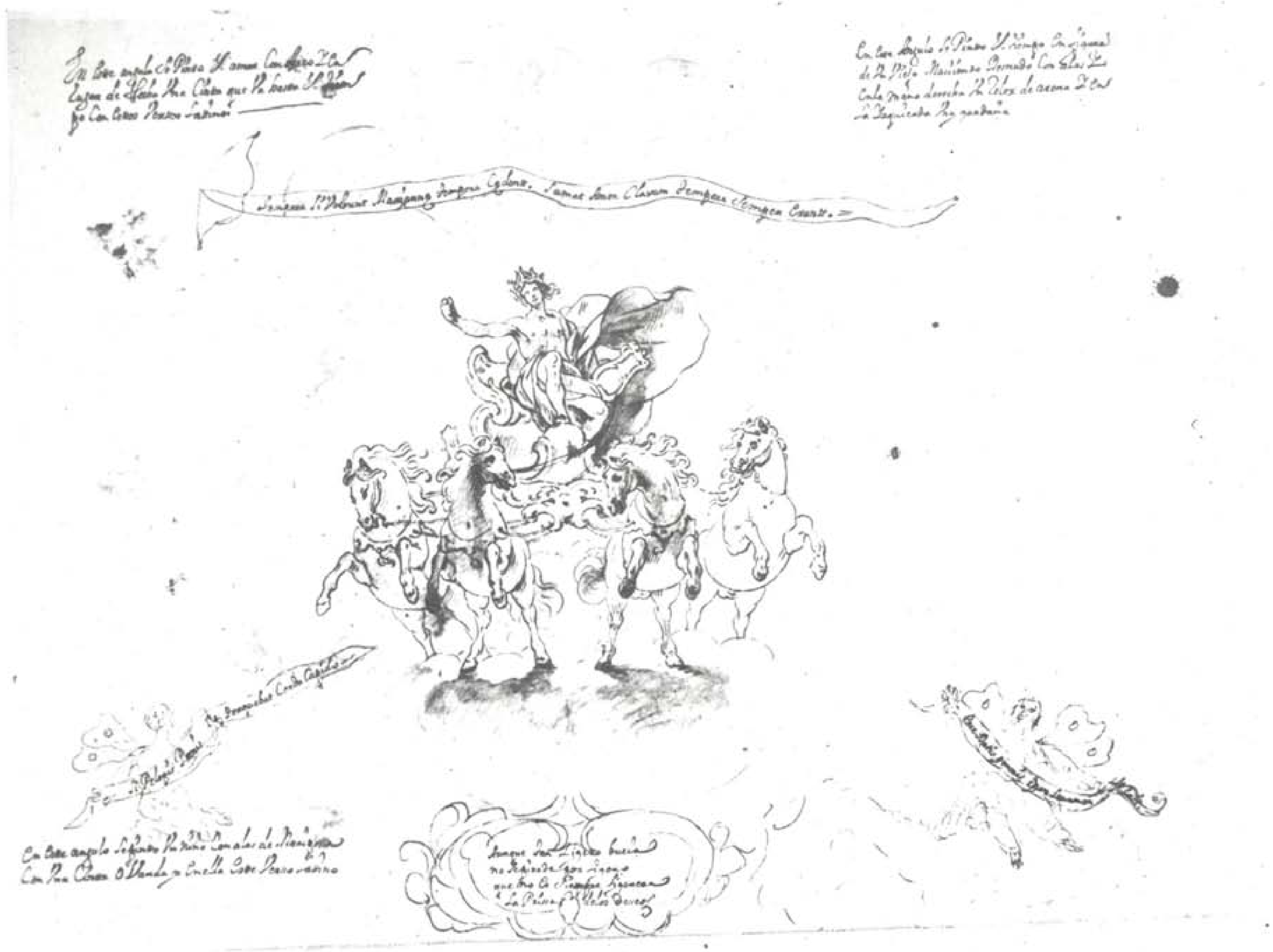
Del Telon de boca de la Corte.

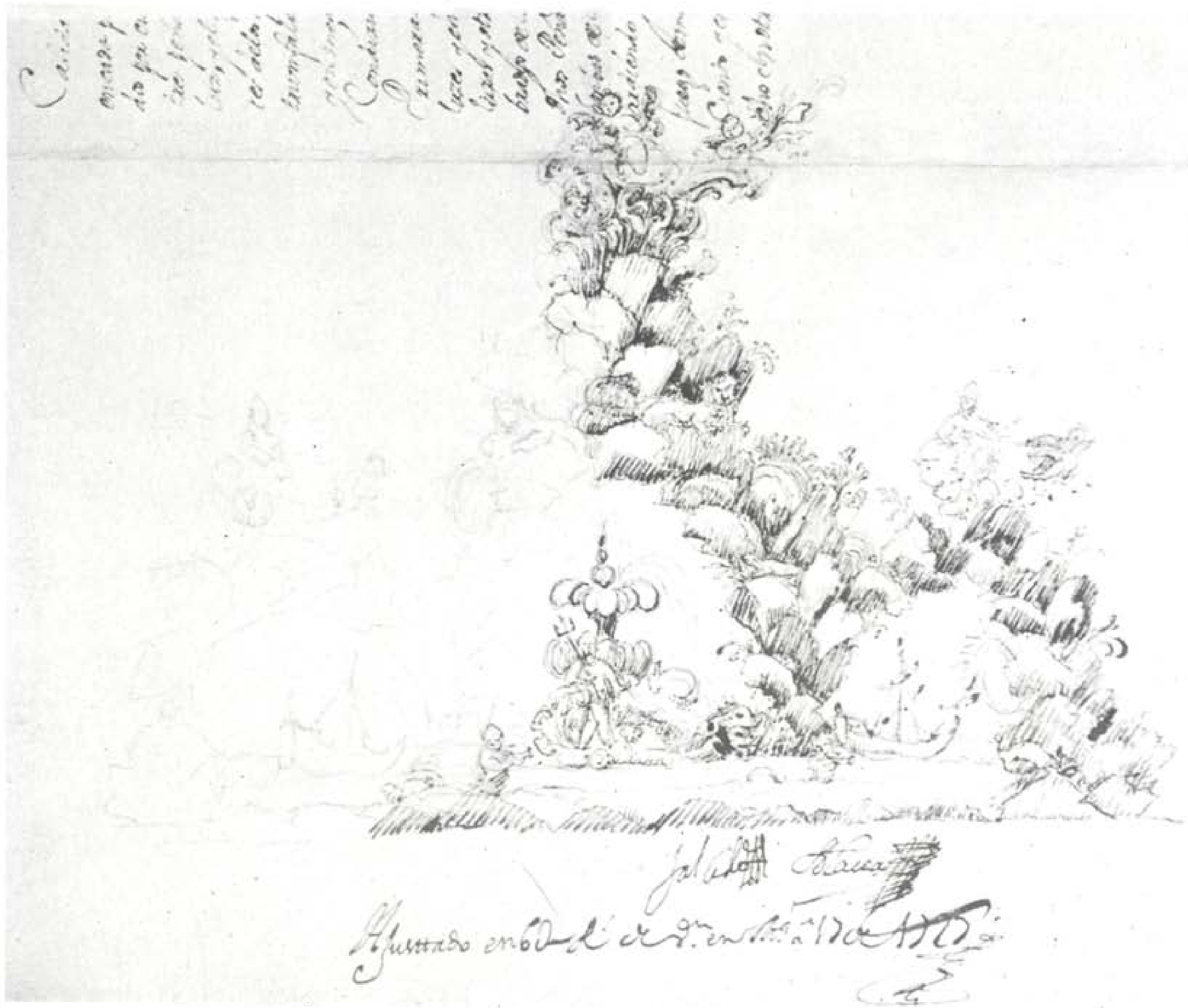




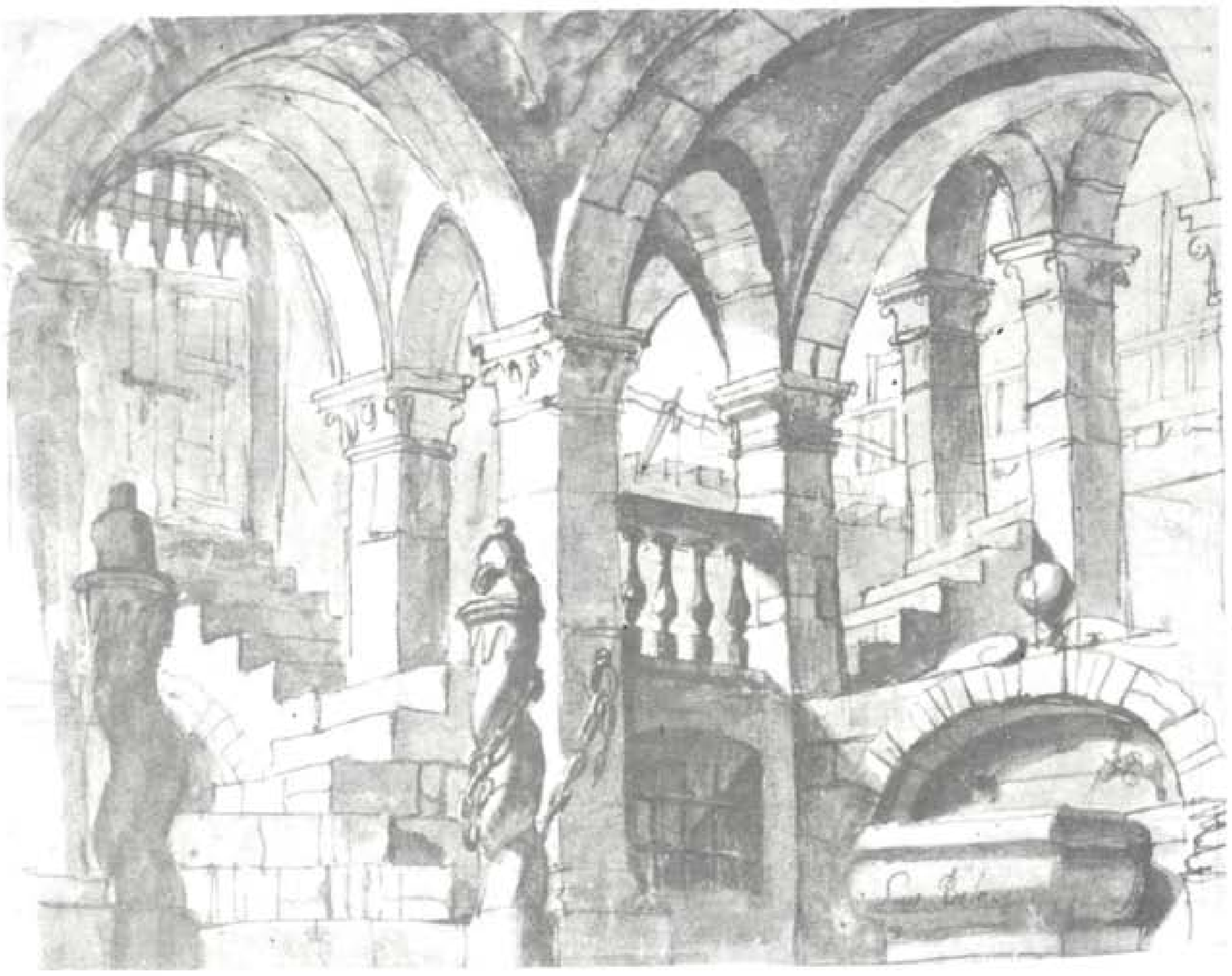
53

54



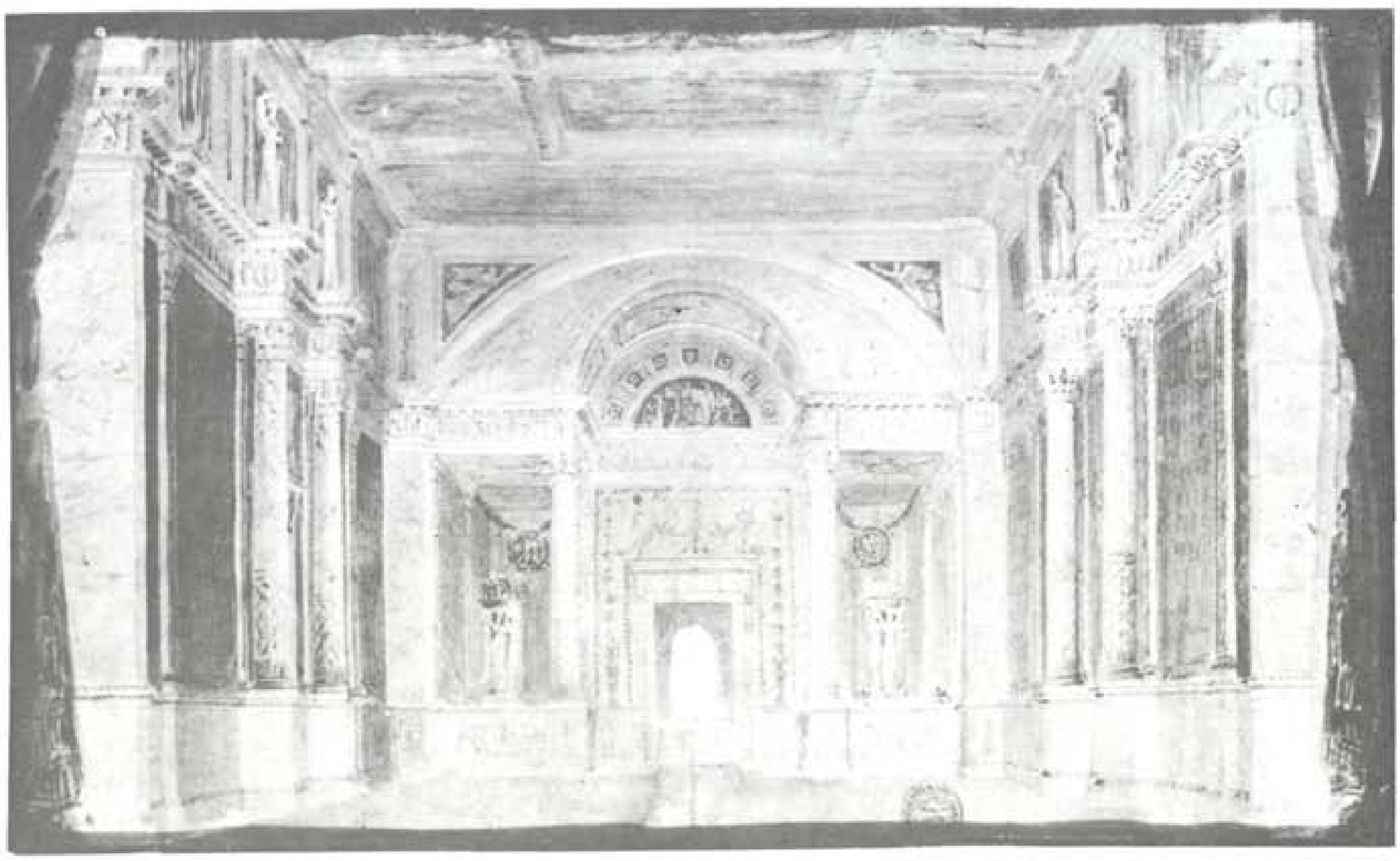


63 bis

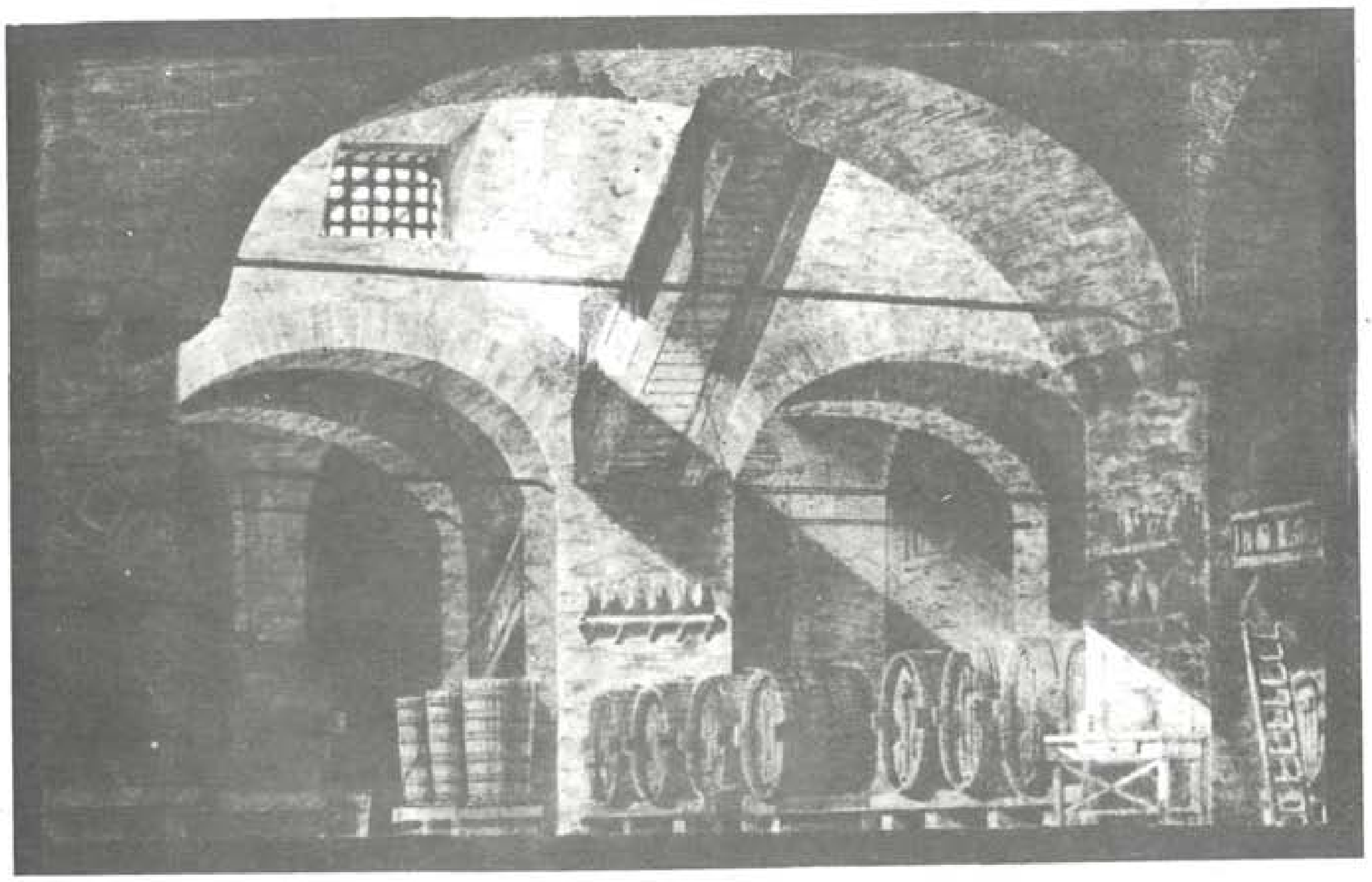


64

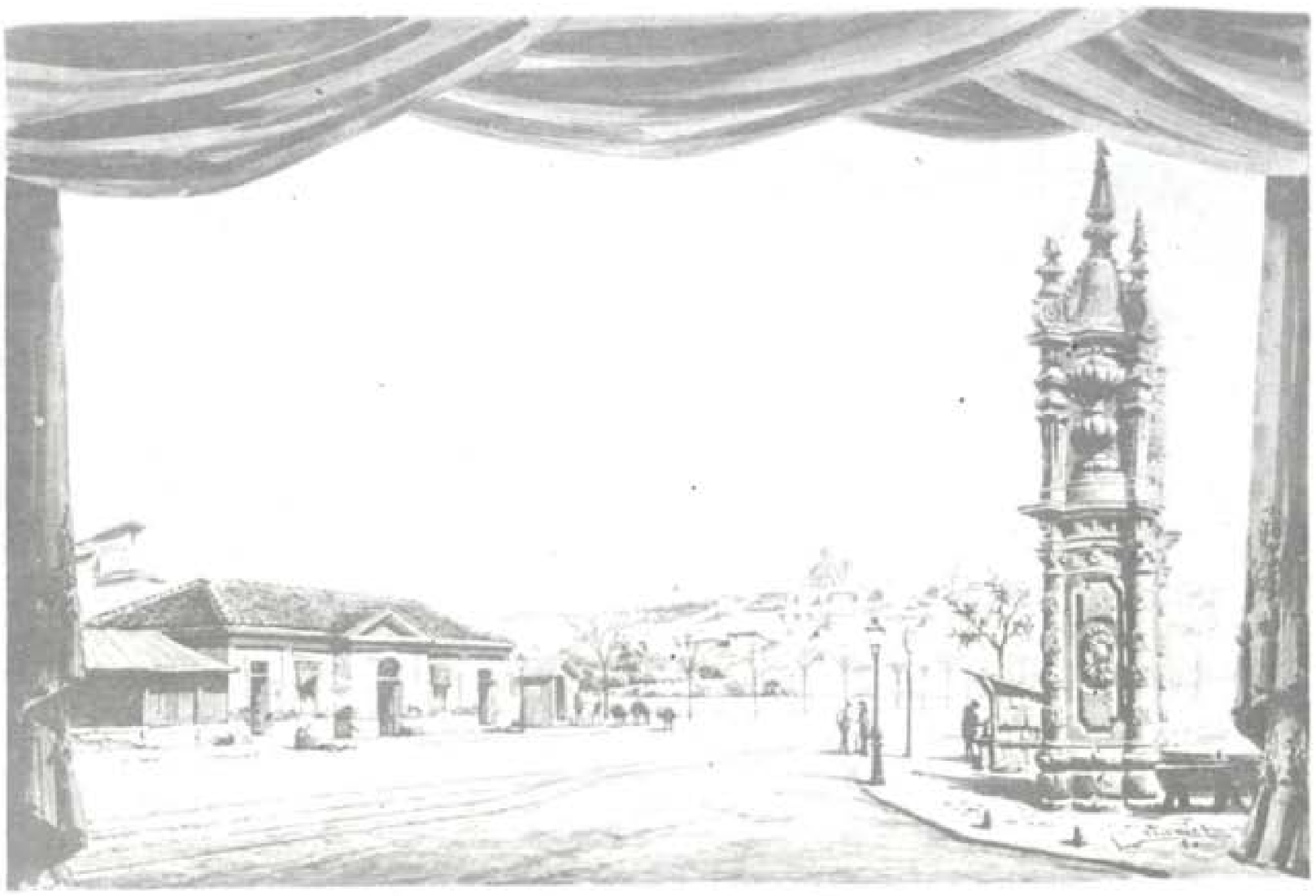
65



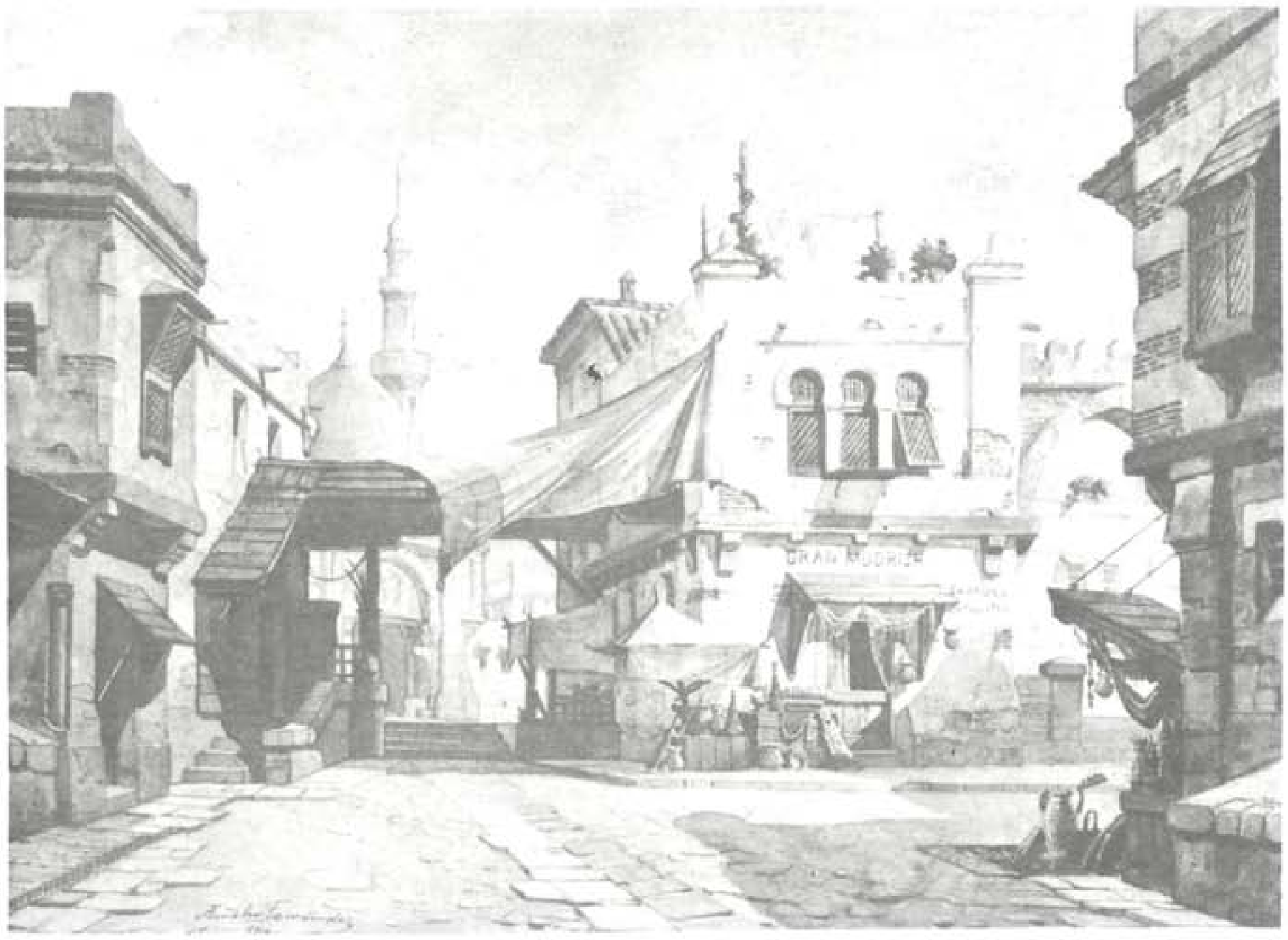
67



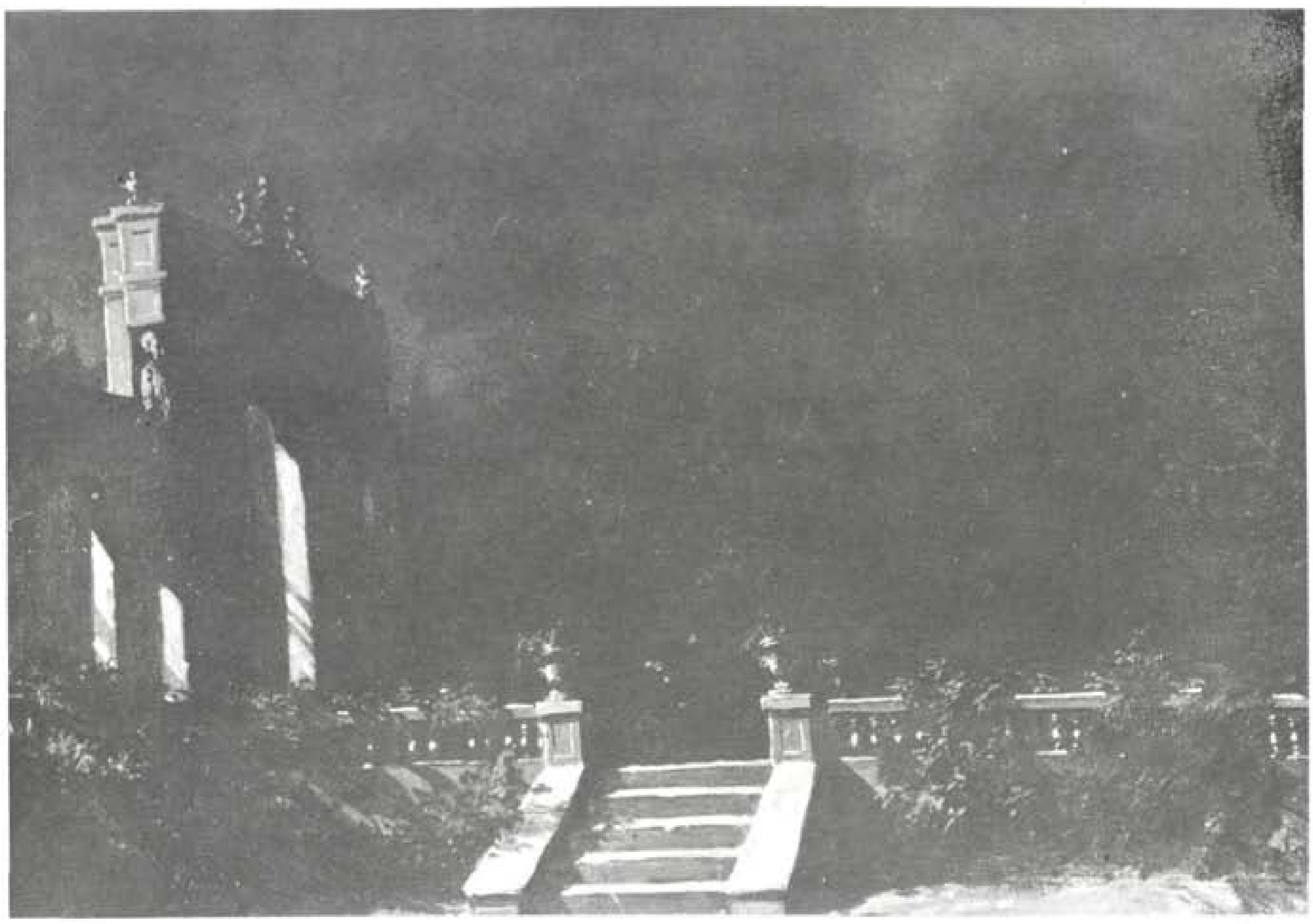
68



70

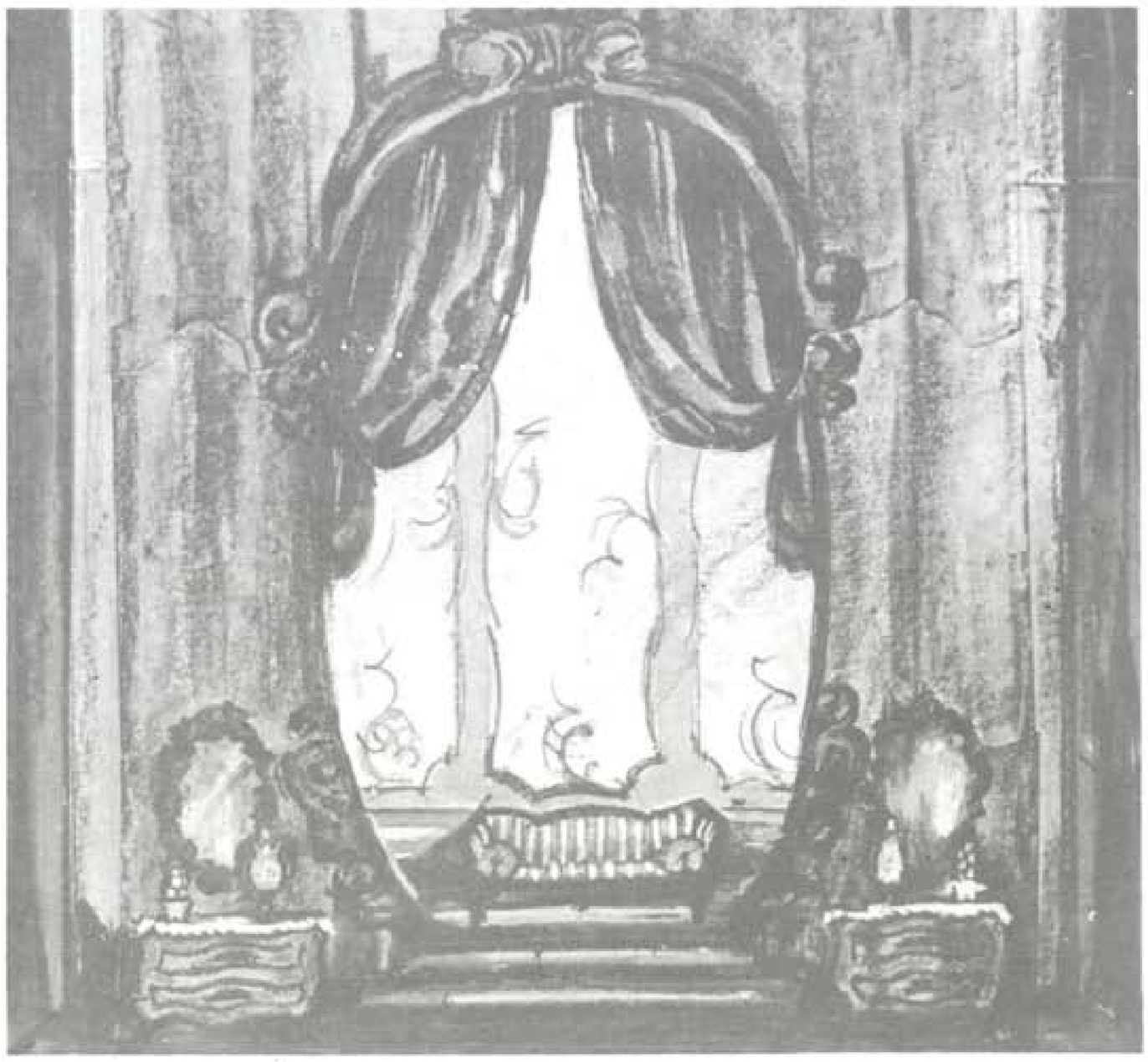


71



72

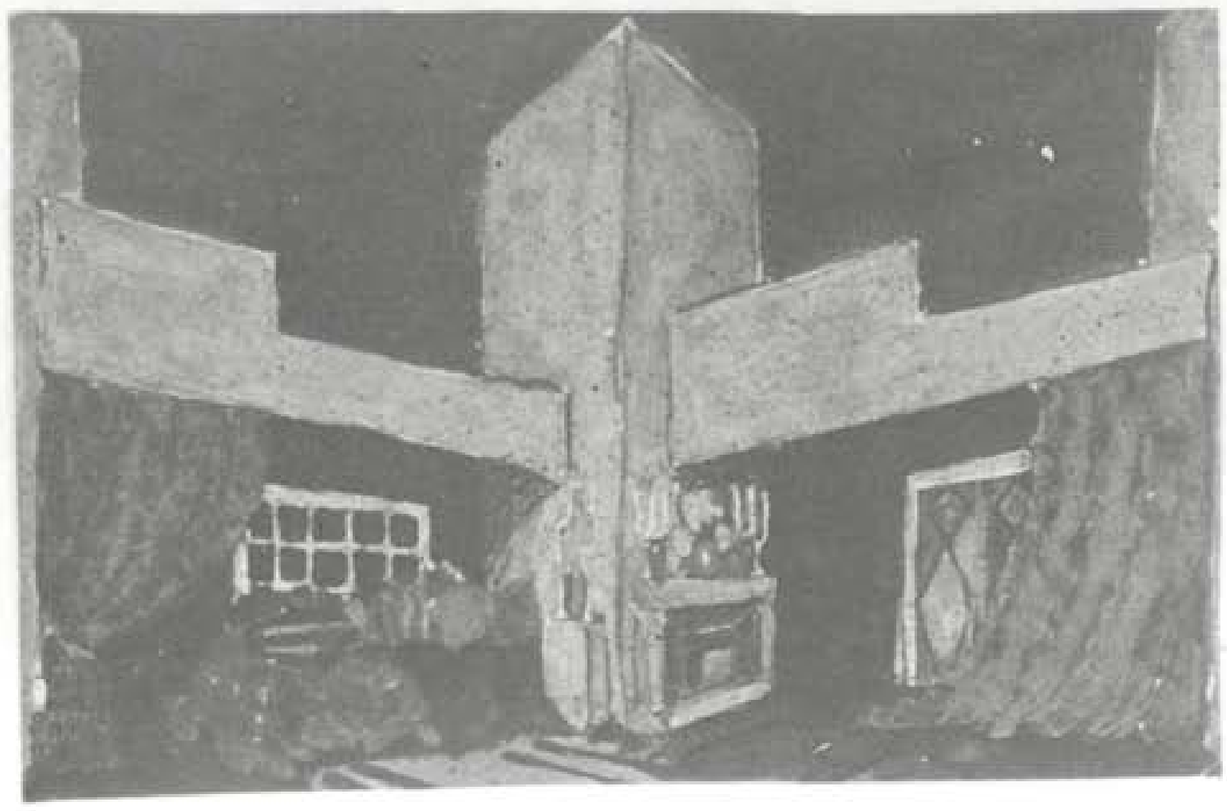
75



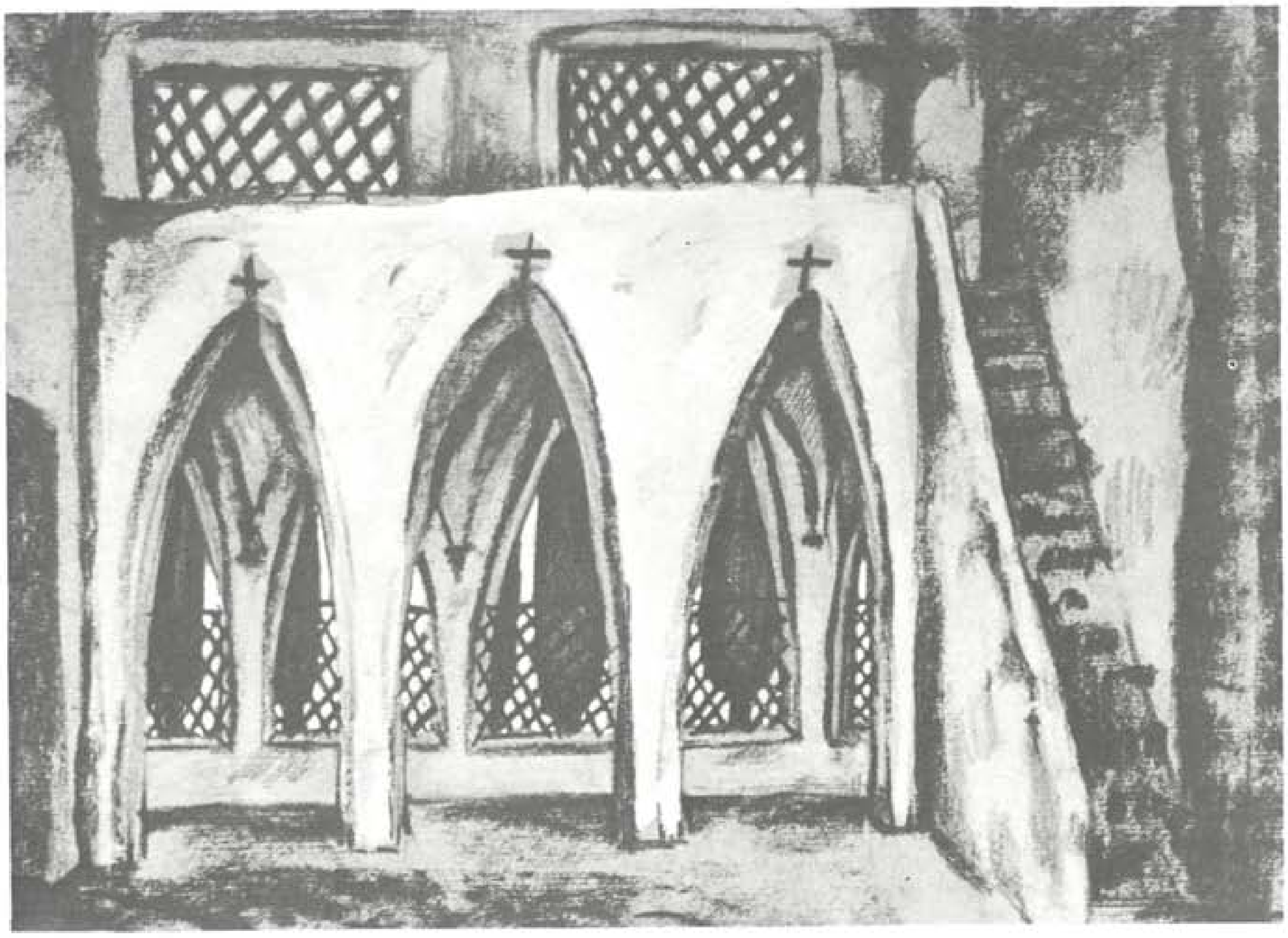
71

74

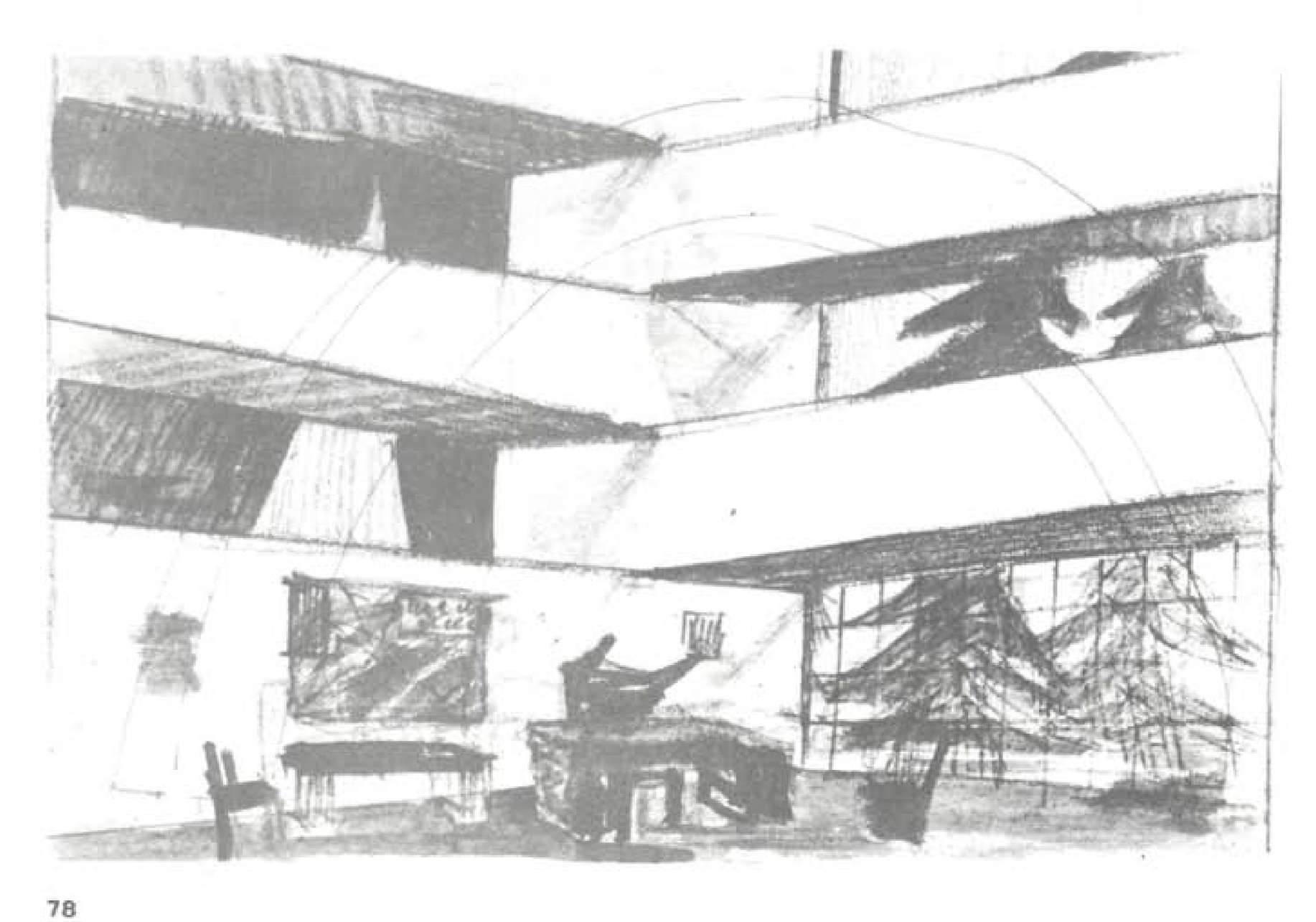
1920

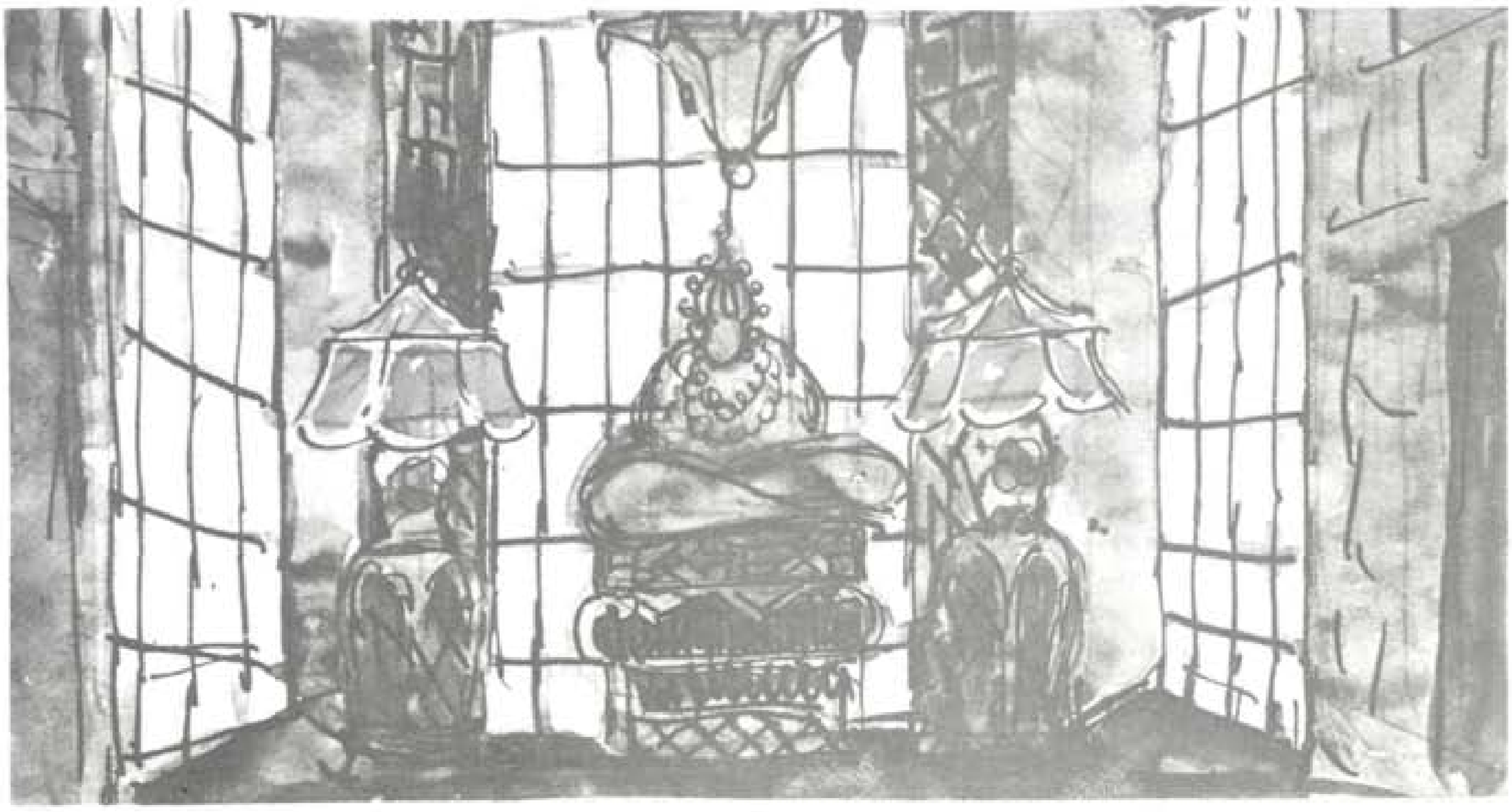


76



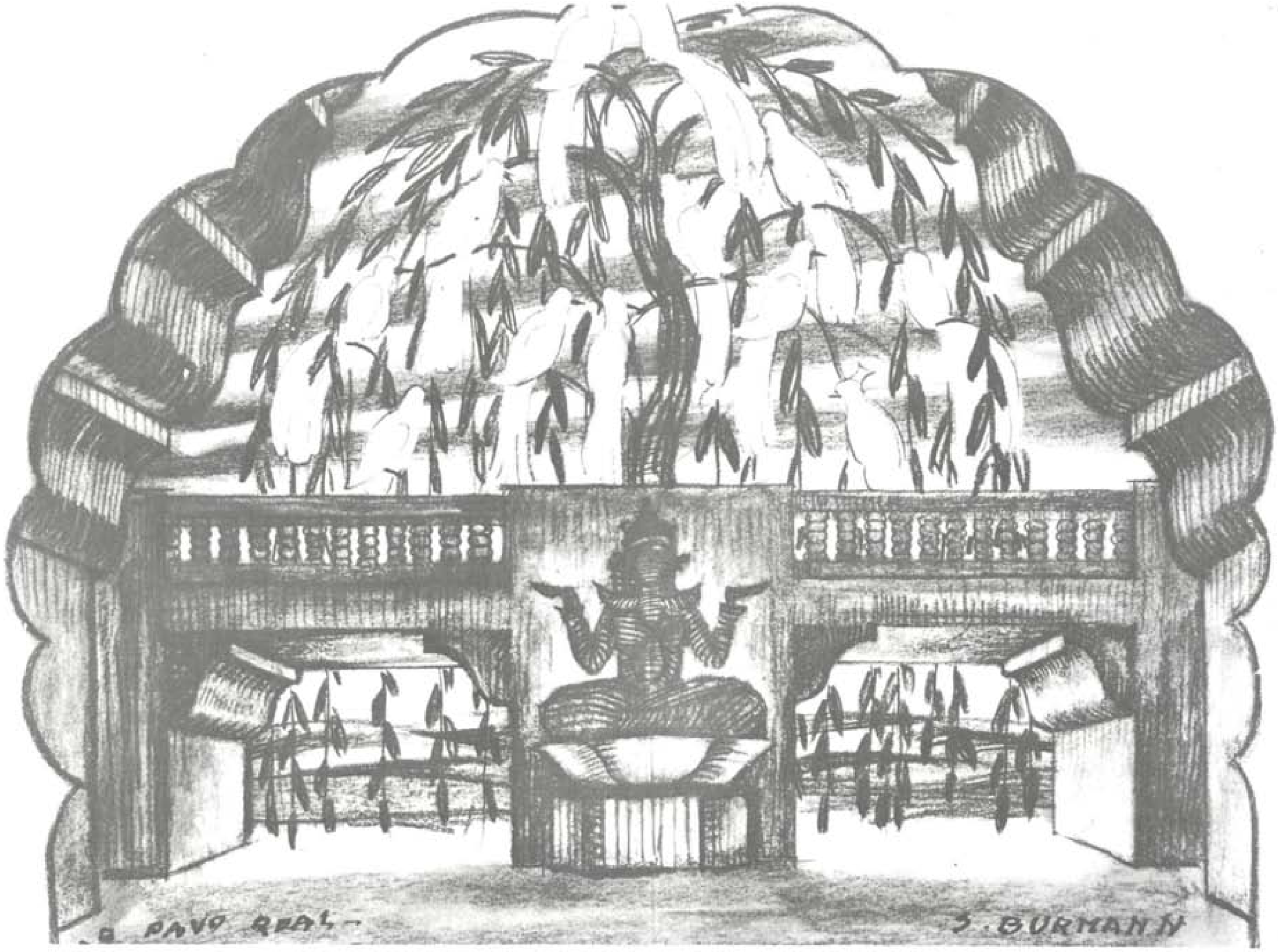
77





80

81



91

92

95

99

101

102

103

104

105

106

107

108

110

111

114

117

115

120

Maxerie. ¿No debieron morir en alto poste? ¿Aquí la horrocidad de sus empresas?

121

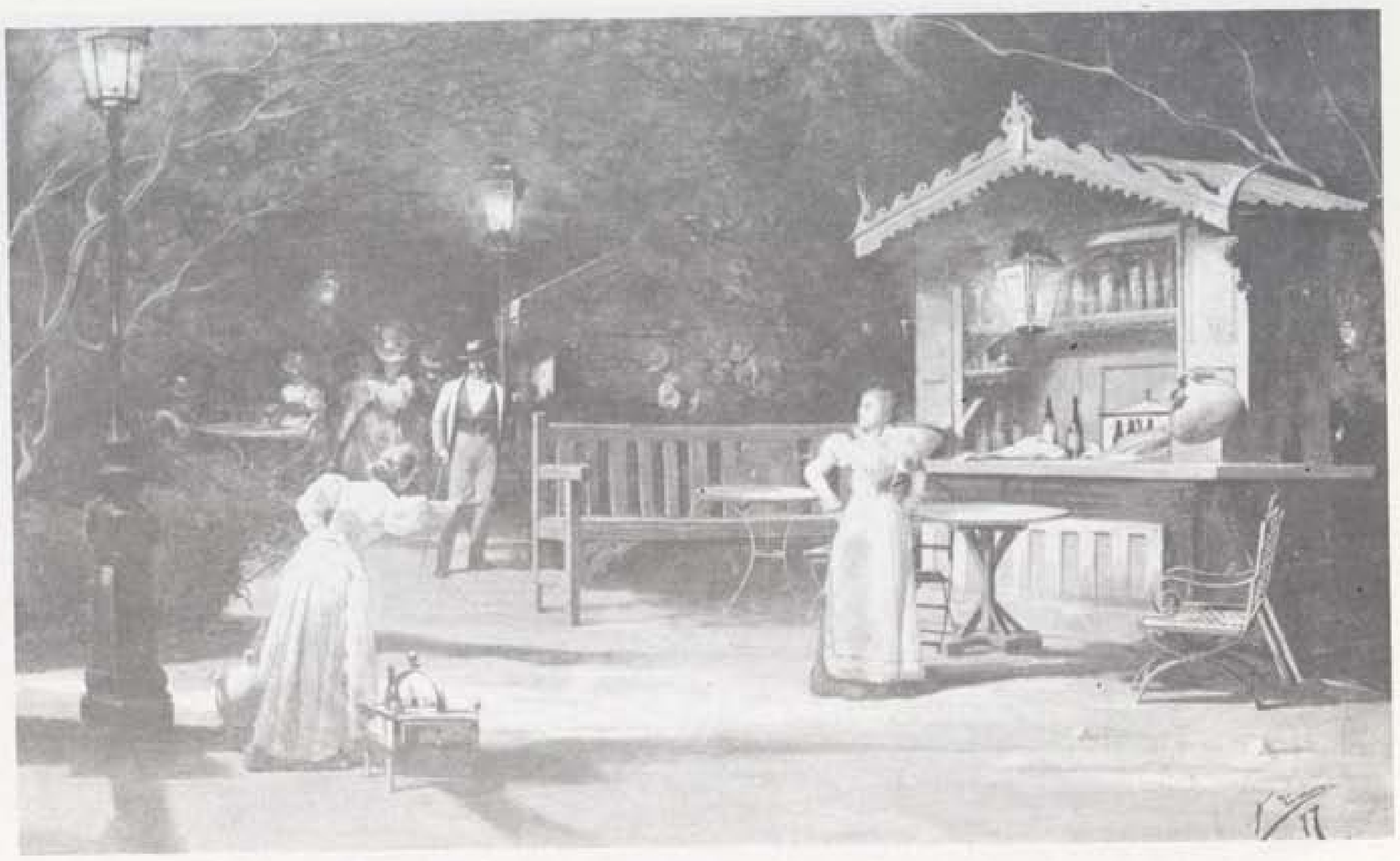
LA DOMTEUSE

Cirque Olympique
Mlle Lelhel et Mlle Isidore

Circo Olimpico
Mlle Lelhel y Mlle Isidore

124

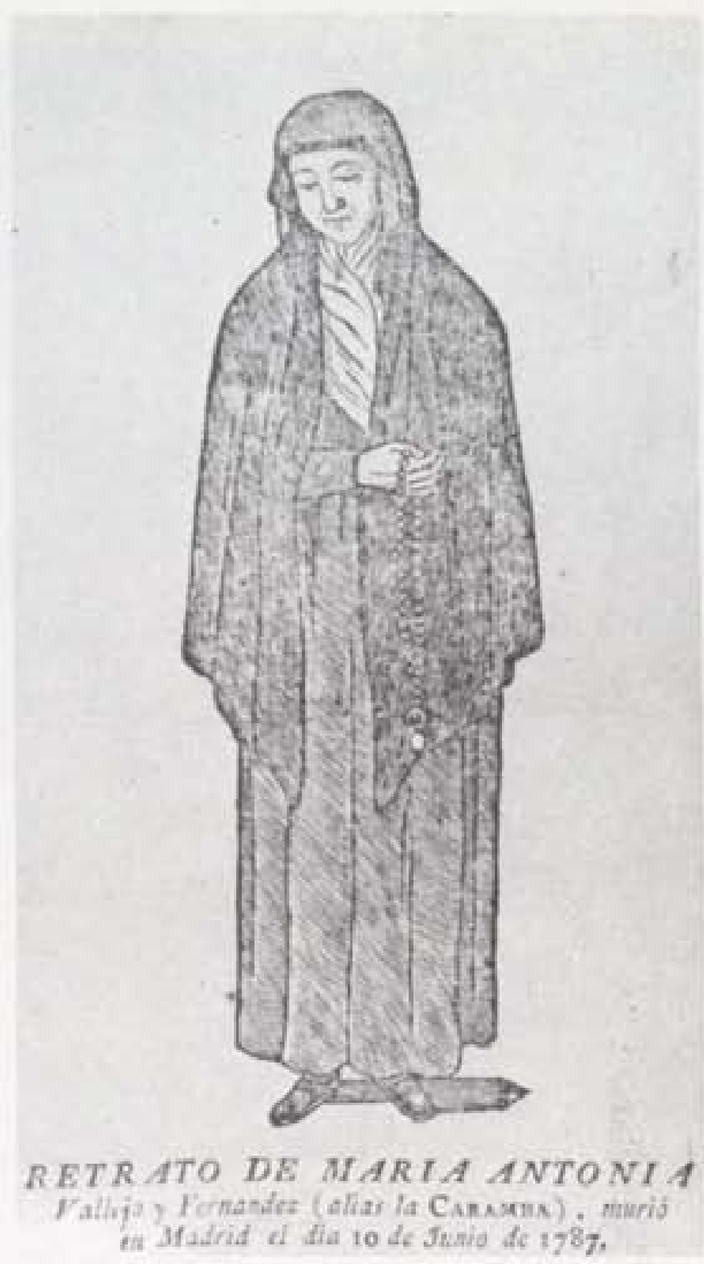
129



128

130

142



RETRATO DE MARIA ANTONIA Vallejo y Fernandez (alias la Caramba), murió en Madrid el dia 10 de Junio de 1787.

143

146

149

151

152

150

155

140

157

163

165

170

172

175

176