

299
J. B. TREND

22
435

ESCENOGRAFÍA MADRILEÑA EN EL SIGLO XVII

(TIRADA APARTE DE LA REVISTA DE LA BIBLIOTECA
ARCHIVO Y MUSEO DEL AYUNTAMIENTO
DE MADRID)



MADRID
IMPRENTA MUNICIPAL

—
1926

J . B . T R E N D

ESCENOGRAFÍA MADRILEÑA EN EL SIGLO XVII

(TIRADA APARTE DE LA REVISTA DE LA BIBLIOTECA
ARCHIVO Y MUSEO DEL AYUNTAMIENTO
DE MADRID)



MADRID
IMPRENTA MUNICIPAL
—
1926

AYUNTAMIENTO DE MADRID

11

ESCENOGRAFÍA MADRILEÑA EN EL SIGLO XVII

El trágico fin de Carlos I de Inglaterra suele ser vulgarmente el único recuerdo de su paso por la historia... Pocos saben en todo caso la relación que este rey tuvo con la escena española. Su viaje a Madrid en 1623 dió, sin embargo, motivo a una de las ilustraciones más antiguas de una representación teatral en España y que afortunadamente se conserva.

Existen varios relatos del viaje del joven príncipe (1), y es inútil aquí hacer un recuento de los obstáculos diplomáticos que lograron, por último, impedir la realización de unas bodas que bien pudieran haber cambiado la historia tanto de España como de Inglaterra. Aca-so sea Carlos I el último rey británico creyente en que el arte pueda valer para la vida. El mismo Enrique VIII no fué siempre el monstruo polígamo de sus últimos años; tiempo antes, siendo mozo, y muy guapo por cierto, entendía bastante de arte musical y compuso motetes a tres y cuatro voces. Además, la reina Isabel de Inglaterra sabía tocar admirablemente el clave; como en época posterior una reina de España, Doña Bárbara de Braganza, fué discípula aventajada del renombrado maestro Domingo Escarlatti.

Según el testimonio de un embajador veneciano—el cual, por serlo, había de reconocer pronto y bien al verdadero perito—Carlos I

(1) Farinelli.—*Viajes por España y Portugal*. Madrid. Junta para ampliación de Estudios, 1921, pág. 18.

era un hombre que unía gran afición a la música y gran talento para distinguir las características y méritos en la obra de un pintor. En la calle de Whitehall, no muy lejos del sitio en donde el rey infortunado había de morir en el cadalso, está el hermoso *Banqueting Hall*, construido por Iñigo Jones (1573-1652), arquitecto admirable e inventor de máquinas teatrales. Este inglés, con su nombre español y su cultura italiana, es un artista típico del renacimiento. El *Banqueting Hall* debía formar parte de un espléndido palacio con siete patios llegando hasta las orillas del Támesis.

Las diferencias que surgieron luego entre el rey y el parlamento hicieron imposible la realización del proyecto, y la ciudad de Londres perdió un monumento de extremada belleza. Sin embargo, Iñigo Jones logró interesar al rey por la escenografía. En una representación dada en el colegio de Christ Church, Oxford, en 1605, hizo adoptar bastidores móviles. Arregló escenario volante y máquinas para un gran número de los *Masques*, escritos por Ben Jonson (1573?-1637) y otros autores, incluyendo a James Shirley (1596-1666), el dramaturgo inglés que, más que ningún otro, aprendió algo del método y se asimiló un tanto el espíritu de los grandes autores dramáticos españoles del siglo de oro (1). Iñigo Jones estuvo también encargado de decorar, *with great costliness*, las capillas de Denmark House y St. James's Palace, trabajos relacionados con la venida a Londres de la infanta Doña María, a quien (según se creía en Inglaterra) el príncipe Carlos estaba para hacer su esposa.

El príncipe, acompañado de su amigo el duque de Buckingham salió de Londres el 17 de febrero de 1623, pasó por París el 21 y llegó a Madrid, de incógnito, el 7 de marzo, apeándose en la antigua embajada británica que por aquellos tiempos estaba en «La Casa de las siete Chimeneas», calle de las Infantas (2). El embajador fué John Digby (1580-1653), primer conde de Bristol, cuyo nombramiento data de 1611. Este fué, por muchos conceptos, un hombre de gran valor, despreocupación y tolerancia. No creía que diferencias de fe cristiana fuesen causa bastante para que toda Europa ardiese en guerras y matanzas; y aunque partidario de la iglesia anglicana, su discreción y atractivo personal le ganaron muchos amigos en España.

Al retirarse el embajador en 1624 de su cargo, el conde-duque

(1) Se han publicado hace poco unas reproducciones de los dibujos escenográficos de Iñigo Jones (Walpole Society, Londres). Que éstos son las actuales «montañas» utilizadas por los pintores está comprobado por las manchas de pintura que se ven en ellos.

(2) Mesonero Romanos. — *El Antiguo Madrid*, I, pág. 282. Las fechas del viaje y sus etapas están tomadas del *Dictionary of National Biography*, artículo «Charles I».

de Olivares hubo de decirle, de parte del rey de España, que no podía negarle nada, tanto era su agradecimiento por lo que había hecho durante su embajada. Posteriormente sufrió las penas y persecuciones que suelen caer sobre el hombre de moderación, en las épocas difíciles. Ya en Madrid pudo darse cuenta con disgusto de que el príncipe de Gales, su futuro rey, no era nada de fiar.

De los relatos del viaje del príncipe, el de mayor interés se encuentra en el folleto:

A True | Relation | and | Journall, | of | The Manner of | The Arrivall | And Magnificent Entertainment, | given to the High and Mighty Prince | Charles, Prince of Great | Britain, by the King of | Spaine in his Court at | Madrid.

Printed by John Haviland, London, 1623. 4to. (Museo Británico: Sign. G. 6.174).

Es una descripción de lo que se hizo para festejar al príncipe en Madrid. No obstante, su llegada fué algo desconcertante para los ministros españoles; y Felipe IV, dudando si las bodas pudieran ser más perjudiciales que provechosas, encomendó a Olivares la busca de algún método que, sin romper las formas de cortesía, pudiera acabar definitivamente con las negociaciones. La resultante fué que el príncipe no pudo ver a la infanta más que una sola vez—*a very comely lady* (la describe un inglés que la vió después), *rather of a Flemish complexion than of the Spaniard, fair-haired, and full and big-lipped, which is held a beauty rather than a blemish in the Austrian family*. El retrato de esta futura reina de Hungría lo pintó Velázquez, y está en el Museo del Prado.

El sitio del encuentro del príncipe con la infanta—si es posible llamar «encuentro» al verse de refilón desde los coches que llevan direcciones opuestas—tuvo lugar en el Prado. El rey D. Felipe recibió al príncipe en su carroza; pero las cosas no pasaron de aquí.

El término de este paseo fué de grandes luminarias: «the king and all that royall company returned by night by a world of Torchlight, which made a most glorious shew».

Pero el rey, si como hombre de estado dudaba de la conveniencia de las bodas, como señor de su casa no olvidaba los deberes sociales. Llamó a unos comediantes para entretener los ocios del príncipe:

«Upon the Thursday night after supper, there were sent to his Highnesse to entertaine the time, choice persons both of men and women, selected out of the foure companies of *Comedians* who danced severall kindes of dances before him and spent about two hours therein».

(El jueves por la noche, después de cenar, se envió a su alteza para entretenerle personas seleccionadas de las cuatro compañías de comediantes, tanto hombres como mujeres, que bailaron varias veces delante del príncipe, durante unas dos horas.)

Y, por último, convidó al príncipe al Alcázar Real. Un reflejo de esta comitiva puede verse en el grabado de la página 273.

«In the way as the triumph passed all the streets were adorned in some places with rich hangings, in others with curious pictures, and heere and there certain scaffolds were sprinckled, whereupon the bodies of those councells sat to see, which formerly had beene with the Prince to do him reverence».

(En el camino, durante el desfile de la triunfal comitiva, todas las calles ostentaron colgaduras ricas o pinturas curiosas, y de trecho en trecho se alzaban tablados en donde se sentaron como espectadores los miembros de aquellos mismos consejos que antes habían visitado al príncipe para hacerle los honores.)

Los *scaffolds* (en inglés significa tanto «andamio» y «tablado» como «cadalso») tuvieron en este caso un empleo más regocijante que de ordinario, para representaciones dramáticas.

«And in other streets of the same passage divers representations were made of the best comedians, dancers and the men of musicke, to give contentment to that Royall Paire, as they passed by».

(Y en otras calles de la misma comitiva se hicieron varias representaciones por los mejores comediantes, bailarines y músicos, para regalo de la pareja real, a su paso.)

Al ejemplar del folleto en el Museo británico se han añadido posteriormente grabados de la época, con los personajes de más nota que tomaron parte, entre ellos uno alemán que representa la procesión y (lo que es de sumo interés) una de las representaciones dramáticas. Se titula: «Einzug des Printzen van Engellandt, so den 23. Martij Anno 1623: zu Madrill in Spanien geschehen».

(Entrada del príncipe de Inglaterra el 23 de marzo de 1623 en Madrid, España). El grabado nos muestra el viejo Alcázar Real (*Königs Pallast*), destruido luego por el incendio de 1746.

Rompen la comitiva gentes de la Real Casa, grandes de España. (*Grosse Herrn von Spanien oder Titulati*), y sigue bajo palio, sostenido por las autoridades municipales (*der Stadt Madrill Obrigkeit so den Himmel dragen*) el rey D. Felipe con el príncipe de Gales a su derecha. A continuación el conde duque de Olivares con el almirante de Inglaterra y el embajador extraordinario. Este acontecimiento, de tan feliz augurio, está descrito en unos versos alemanes.



König Jacob in Engelland.
Früher zu sitzen in allern Landt,
Seinen Sohn Prinz Carlin hochgeborn
Zur gemahlin hat außferkoren

Die Infantin in Spanien,
Derhalb auß groß Britanien
Hochmelter Prinz ganz unbekand
Gezogen ist aus fernern Landt

Sein verheirathete Braut selbst zu sehn
Wie das im Meere ist geschehen
Die wie thet man celebriren
Mit ringelreihen und Thurnen

Da hochmelter Prinz zu Madrid
Dahin Er kommen war ganz still
Gantz Königlich zu sehn wirdt bewacht
Gott gebt lust - dadurch werde gemacht

«König Jacob in Engellandt,
Frid zu stifften in allem Landt,
Seinen Sohn Printz Carln hochgeborn
Zur Gemahlin hat aufsterkoren (*Sic.*)

»Die Infantin in Spanien,
Derhalb auss gross Britannien
Hochgmelter Printz gantz vnbeandt
Gezogen ist aus Seinem Landt.

»Sein verheissen Braut selbst zu sehn
Wie dan im Mertzen ist geschehn,
Die Zeit thet man celebrieren
Mit Ringelrennen un Thurnieren.

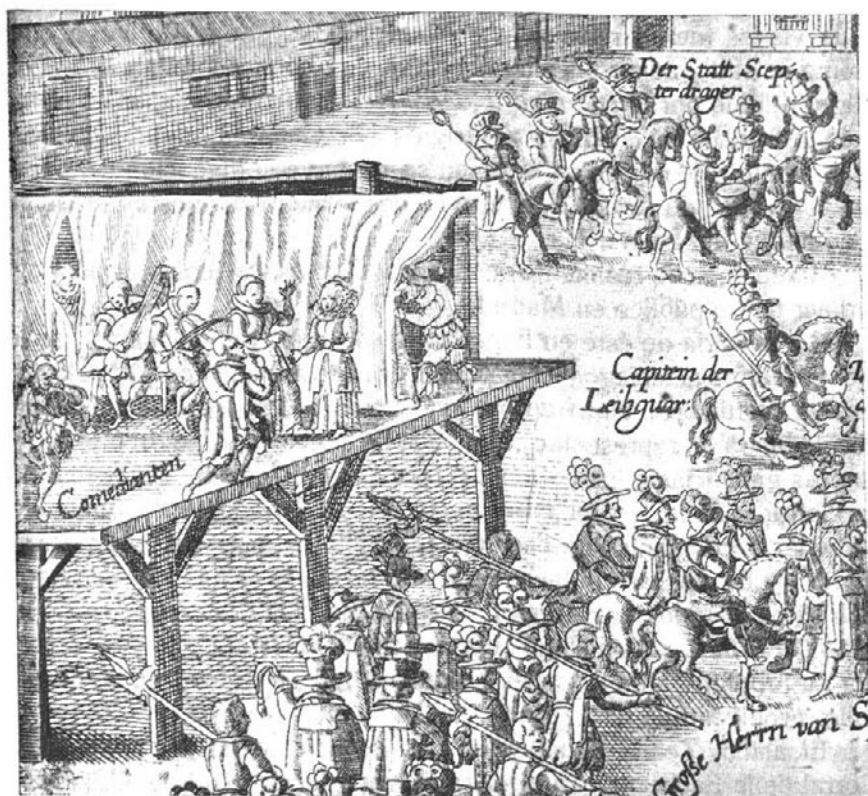
»Da hochgmelter Printz zu Madrill
Dahin Er kommen war gantz still,
Gantz königlich zu Hoff wardt bracht
Gott geb dass Frid dadurch werdt gmacht.»

«El rey D. Jaime de Inglaterra,
[deseando] establecer la paz en todo el mundo,
para su hijo, el noble príncipe D. Carlos,
ha escogido como esposa
a la infanta de España.
Por esto el príncipe de la Gran Bretaña,
salió de incógnito,
de su país
para ver por sí mismo a su esposa elegida;
lo que acaeció en el mes de marzo.
El suceso se festejó
con corridas y torneos.
De modo que el príncipe que había entrado
en Madrid tan silenciosamente
fué llevado a palacio con honores reales.
¡Dios quiera que con esto sobrevenga la paz!»

Sin embargo, para nosotros lo más interesante de la ilustración es la parte de la izquierda de la lámina. Representa un tablado en el cual se ve una de las *divers representations* mencionadas en el folleto, y hace pensar en el teatro primitivo descrito por Cervantes: (1) «El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario.» Aquí tenemos el vestuario (*tinning house*, según la frase inglesa, corriente en los tiempos de Shakespeare) cubierto por la manta. Sin embargo, en este

(1) *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*. Madrid, 1615. (Prólogo).

caso, no parece que la manta corra sobre cordeles, sino que esté clavada en un listón. Está partida por medio y a los dos lados hacen los representantes sus salidas, apartando los pliegues de la manta, como se ve en «aquellos personajes que allí asoman.» Los músicos, con vihuela de mano y viola de arco, están delante de la manta—la



disposición introducida (según Cervantes nos dice) por Pedro Navarro, quien «sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público (1).» Se nota además que los actores no llevan barbas—, que representan «a cureña rasa».

(1) Cf. Agustín de Rojas:

Tañían una guitarra,
y ésta nunca salía fuera,
sino adentro, y en los blancos,
muy mal templada y sin cuerdas.

Viaje entretenido, libro primero (1604). «Loa alabando la Comedia». También sabía Rojas de la existencia en su tiempo del teatro inglés. «Los ingleses ingeniosos—dice—lo han ido componiendo, así en burlas como en veras».

Sería difícil precisar cuál es la comedia, paso o entremés que se está representando; parece que se trata de una improvisación italiana de *commedia dell'arte*. Se sabe que con frecuencia a España venían compañías italianas desde que en 1538 Muzio y sus comediantes representaron en carros, formando parte de la procesión del Corpus en Sevilla. Otras compañías viajaban por España en los años 1574-75. Sus visitas fueron repitiéndose hasta 1603, y Lope de Vega que, como se sabe, admiró mucho el arte de los cómicos italianos, quedó algo influido por la *commedia dell'arte*. Entre las compañías italianas una fué la de los *Gelosí*, dirigida por Ganassa, natural de Bérghamo, autor de comedias, a quien se atribuye la invención del papel y del nombre de Arlequín, que tomó desde luego su puesto al lado de Pantalón y del Doctor (1).

Creemos que realmente se debe a Ganassa la construcción del primer teatro público en Madrid.

La historia de éste en España (2)—distinta, por supuesto, de la de los teatros palaciegos—nos demuestra que a mediados del siglo xvi era ya costumbre, tanto en Madrid como en Londres, acondicionar locales para la representación pública de comedias y entremeses, y dar las ganancias a los pobres de hospitales. En 1565, el hospital de la Cofradía de la Sagrada Pasión recibió el privilegio exclusivo de arrendar a compañías de comediantes un local para sus representaciones, y de aplicar el dinero que se recaudaba a fines de caridad. Los sitios elegidos eran tres: un corral en la calle del Sol, otro en la calle del Príncipe (conocido después como «Corral de la Pacheca», por su propietaria doña Isabel de Pacheco), y un tercero en la misma calle, propiedad de un tal Burguillos.

El actual Teatro Español es el descendiente en línea recta del Corral de la Pacheca, y la primera representación dada en él corresponde al 5 de mayo de 1568. Un público moderno y culto es difícil que se sustraiga, al oír una comedia en este teatro, a la evocación de los comediantes pasados por su escenario; de los ecos que allí deja-

(1) Pellicer.—*Tratado histórico...* Madrid, 1804. I, pág. 53.

Scherillo.—*La Commedia dell'Arte*. Milán, 1895, pág. 451.

Sánchez Arjona.—*Anales del Teatro en Sevilla*. Sevilla, 1898, págs. 47-53.

Rennert.—*The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*. New York (Hispanic Society of America) 1909, pág. 29.

(2) Schack.—*Historia de la Literatura y del Arte dramático en España*. (Trad. E. de Mier). Madrid, 1886. I, pág. 416.

Sepúlveda.—*El Corral de la Pacheca*. Madrid, 1887.

Pérez Pastor.—*Nuevos datos...* Madrid, 1901.

Rennert y Castro.—*Vida de Lope de Vega*. Madrid, 1919, págs. 113-119.

Véase también las obras citadas de Pellicer, Sánchez Arjona y Rennert.

ron antiguos versos, y de las sombras de todas categorías que han poblado la sala durante más de trescientos cincuenta años.

En su principio eran los corrales los patios traseros de las casas, destinados ordinariamente a guardar leña. Son análogos a los *Inn-Yard Theatres* (teatros construidos en los patios de mesones) donde se representaban comedias en Londres hasta 1576.

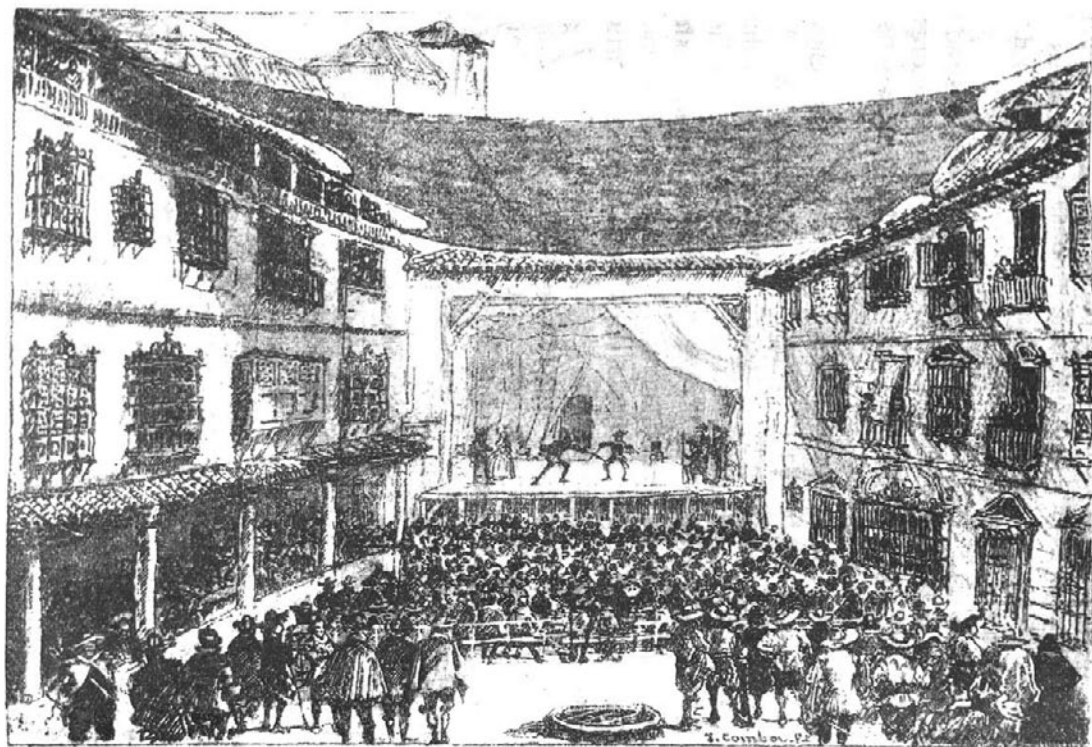
En Madrid, la escena, que se construía de la manera ilustrada en la figura 3.^a (página 278), ocupaba el fondo. Unos espectadores se quedaban en pie, mientras que otros ocupaban las ventanas y balcones de las casas circundantes.

No había tejado; ni escena ni auditorio tenían protección alguna, a no ser un toldo que se tendía a veces encima del escenario. Algunos días había que poner fin a la representación a causa de la lluvia.

Ganassa, como buen italiano, era un perfecto hombre de negocios, y no pudo conformarse con las pérdidas que la lluvia ocasionaba en su vestuario y en sus parroquianos. Por esto, sin duda, mandó construir (en 1574) el tejado protector del tablado y de una parte del corral, siendo cubierta la otra parte por el toldo.

Las representaciones se daban por la tarde, dos o tres veces a la semana. Continuaron dándose en los corrales hasta 1579, en que se construyó el primer teatro permanente en Madrid. Este estuvo en la calle de la Cruz, siendo aparejado con los materiales procedentes de uno de los antiguos corrales.

Casi al mismo tiempo (1576-7) se construyó en Londres el primer teatro permanente que llevaba el nombre de «The Theatre» y se levantó en Finsbury Fields. Siguióle después de un año «The Curtain», cuyos restos sirvieron en 1599 para el famoso teatro Shakespeariano «The Globe.» En Madrid, autores y cómicos se disputaron desde el primer momento los beneficios que reportaba un teatro permanente, como éste del Corral de la Cruz. El éxito logrado fué tal, que indujo a los dueños (la Cofradía de la Soledad) a comprar unas casas situadas al lado del Corral de la Pacheca, y allí construyeron (1582) otro teatro permanente, el Corral del Príncipe. De este modo fueron dos y por largo tiempo los únicos teatros públicos de Madrid. Las paredes eran las de las casas vecinas, con sus balcones, rejas y celosías, que eran los palcos; los de arriba se llamaron «desvanes» y los de abajo recibieron el nombre de «aposentos». Debajo de los aposentos había una serie de localidades cubiertas con tejados, que se llamaban «gradas», y delante de éstas, quedaba el patio descubierto, donde estaban de pie los «Mosqueteros»—los que se llamaban en Londres *groundlings*— («gentecilla del fondo»). En frente del ta-



PICTURA DEL THEATRO ANTIGVO DEL PRINCIPE Año de 1665.

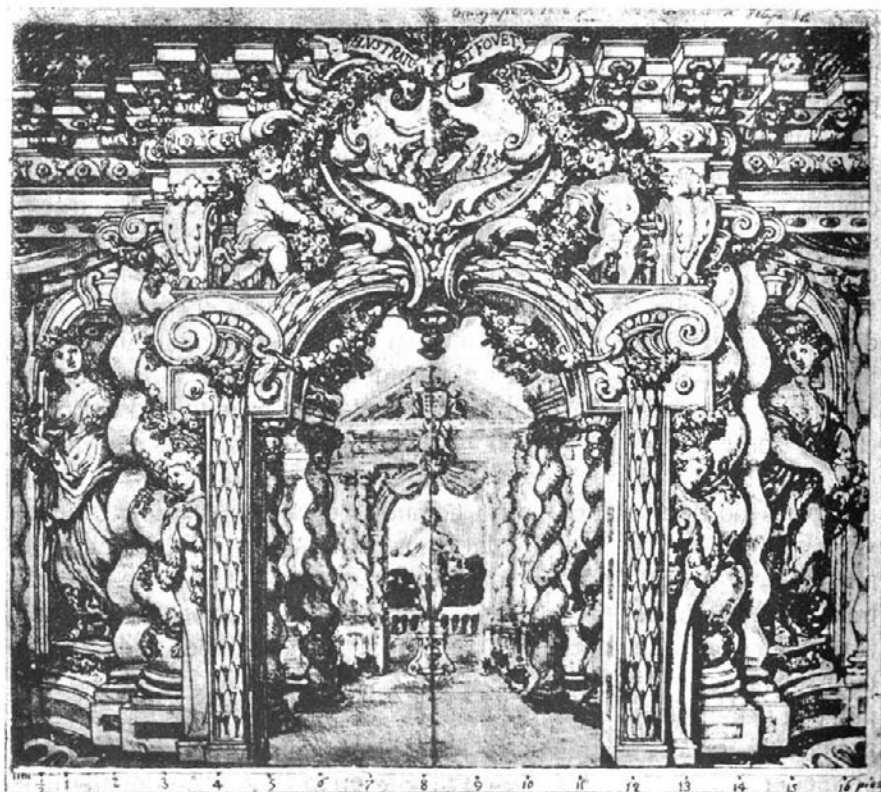
blado había unas filas de bancos; arriba, en lo alto, estaba la «cazuela», sitio destinado a las mujeres que no tenían derecho a entrar en los desvanes o aposentos. El escenario tenía forma de tablado (como se ve en las ilustraciones), lo que se llamaba *platform-stage* en Inglaterra. El vestuario (*tiring-house*) quedaba muchas veces a un nivel más alto que lo restante del escenario, teniendo delante de él una especie de andamio que se llamaba «lo alto del teatro». Esta disposición (como observa el profesor Rennert) hubo de ser cambiada posteriormente; pues un estudio detenido de las comedias de Lope de Vega prueba que el vestuario estaba entonces detrás del tablado y al mismo nivel que él.

Todas las investigaciones encaminadas a descubrir grabados o dibujos contemporáneos de corrales y comedias en Madrid han fracasado, a pesar de la solicitud empleada generosamente por los peritos de la Biblioteca Municipal y de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional. Sus situaciones y fachadas se ven en el plano de Madrid hecho por Texeira en 1656, el cual tiene su equivalente inglés en la vista panorámica de Londres ejecutada por Visscher (1616). Hasta ahora no se ha descubierto en España nada equivalente al dibujo hecho en Londres por el viajero holandés De Wit (1), aunque es posible que exista algo por el estilo en alguna colección particular. Lo que más parecido tiene con el dibujo holandés es una ilustración titulada «Figvra del Theatro Antiguo del Príncipe. Año de 1660», debida al malogrado pintor y dibujante Julio Comba, cuyos trabajos se encuentran frecuentemente en los números de la *Ilustración Española y Americana* de hace cuarenta y cincuenta años. El dibujo del Teatro del Príncipe se repite en «El Corral de la Pacheca», de Ricardo Sepúlveda (Madrid, 1888), un libro cuya rareza puede justificar la reproducción aquí de dicha ilustración. Ella nos muestra tantos y tales pormenores de interés que hacen pensar en la existencia de un dibujo o grabado de la época, hoy perdido.

Bien es verdad, que ante la concordancia que ofrece con la descripción de los teatros madrileños dada por Schack, cabe la sospecha de que se dibujase según esta descripción, o también que, tanto Schack como Comba, hubiesen visto el mismo dibujo o grabado antiguo. Lo que más interesa en la ilustración es que hay un proscenio

(1) Representa el teatro *The Swan* abierto al público en 1598. El original, tosco de ejecución y algo dudoso de interpretación, se halla entre los Mss. de Arend von Buchell, 1565-1641. (Bibl. Univ. Utrecht.) Está reproducido por Sidney Lee, *Life of William Shakespeare* (Londres, 1899 y 1915). E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage* (Londres, 1923) y en la *Encyclopædia Britannica*, XXVI, pág. 732, art. «Theatre». (Cambridge, 1911. II ed.)

«*proscenium-opening*»). Los aleros del tejado que se ve encima del tablado tienen casi la misma altura que los de la casa situada a la derecha; por el contrario, los de la izquierda son algo más altos, y hay una galería abierta, de «desvanes» dividida en unos diez palcos. El tablado es de la forma saliente, llamada en Inglaterra *apron-stage*, y sobresale del proscenio unos dos metros. Hay, además, un telón. La



escena representa una habitación, con una puerta central en el fondo; parece que hay un par de cortinas delante de la puerta y a poca distancia de ella.

La última figura está tomada de un dibujo expuesto en la Biblioteca Nacional (Sección de Bellas Artes). Es obra de Francisco Ricci (1608-1685) (1). Representa el «foro» (o acaso el proscenio) del Sa-

(1) Véase Joaquín Muñoz Morillejo.—*Escenografía española*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1923.

A. L. Mayer.—*Dibujos originales de maestros españoles*. New. York y Leipzig. (Hispanic Society of America) 1923.

lón de Comedias de Felipe IV, el teatro particular del Alcázar Real, donde fueron estrenadas muchas obras de Calderón y algunas de Lope de Vega. Se nota que es una «montea», por razón de la escala de pies que hay al fondo.

Otro dibujo escenográfico se conserva en la Biblioteca Nacional (Dibujos 736; sign. 14-47). Representa una embocadura barroca, dejando ver un jardín con una fuente; y es también una montea, hecha con escala, sin que los dos lados sean iguales. Hubo evidentemente ideas contrarias sobre cómo se había de representar el jardín.

Decoraciones pintadas como ésta se usaban en la primera mitad del siglo xvii solamente para las representaciones de lujo, dadas delante del rey. Así fueron pintadas por Iñigo Jones para Carlos I de Inglaterra. Sin embargo, el uso de decoraciones pintadas no fué completamente desconocido en el teatro público como ha notado el profesor Rennert en algunas obras de Lope de Vega. La última ilustración, reproducida aquí, proporciona con sus columnas salomónicas, sus perspectivas fabulosas, sus figuras alegóricas de Primavera, Otoño y el dios Apolo, un fondo barroco ideal para el genio barroco de Calderón.

J. B. TREND.