

CATEDRA FEIJOO

INSTITUIDA EN LA UNIVERSIDAD

POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE OVIEDO

FRANCISCO AGUILAR PIÑAL

SEVILLA Y EL TEATRO
EN EL SIGLO XVIII



TEXTOS Y ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

4

Esta edición ha sido costeada por el
Servicio de Publicaciones de la
Universidad de Oviedo, con la
colaboración de la *Obra*
Social y Cultural de
la Caja de Ahorros
de Asturias.

SEVILLA Y EL TEATRO
EN EL SIGLO XVIII

TEXTOS Y ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

N.º 4

CATEDRA FEIJOO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FRANCISCO AGUILAR PIÑAL

SEVILLA Y EL TEATRO
EN EL SIGLO XVIII

1974

CAPITULO PRELIMINAR

Sevilla y el teatro en los siglos de Oro.—Los primeros locales.—Desgracias ocurridas.—Campaña anti-teatral del arzobispo Spínola, del jesuita Tirso González y del caballero Miguel Mañara.—Prohibición de las representaciones dramáticas.

Bastaría recordar los nombres de los sevillanos Lope de Rueda y Juan de la Cueva para confirmar la tesis de que «en Sevilla y por ingenios sevillanos se echaron los cimientos y se hicieron las grandes innovaciones de la dramática nacional» (1). Cuando el primero escenificaba sus comedias en las fiestas del Corpus hispalense de 1559, era el segundo un jovencuelo que apenas podía vislumbrar su definitiva vocación. Pero un cuarto de siglo más tarde, en 1588, publicaba Juan de la Cueva en su ciudad natal catorce de sus obras, representadas en Sevilla entre 1579 y 1581. La festividad del Corpus ha sido, durante siglos solemnidad hispalense de primerísima clase, celebrada con festejos públicos, actos litúrgicos y representaciones teatrales a las que acudían las más importantes compañías de farsantes, siempre a cargo del municipio. En las actas de la corporación se conservan numerosos datos de estas fiestas. Valga como ejemplo la petición que en 1590 hace al Ayuntamiento un tal Pedro López Gavilán, de los gastos que había adelantado, como mayordomo, para los festejos: doce mil maravedises que abonó

(1) Santiago Montoto, *Biografía de Sevilla*. Sevilla, 1970, pág. 207.

a Melchor de León, comediante, y otros doscientos reales, que dio al volteador (2). En 1578 hubo algunas anomalías en el espectáculo, por lo que el Consejo pidió informe a la Audiencia (3).

La ficción teatral arraigó de tal suerte en la cosmopolita capital del Betis que a fines del siglo XVI contaba con seis «corrales», de los que dan puntual noticia los cronistas de la época. Unos teatros eran conocidos por el nombre de los propietarios del solar, como el de Don Juan y el de Doña Elvira. Otros, por su localización, como los de las Atarazanas, Huerta de la Alcoba, San Pedro y San Vicente. Todos eran más o menos improvisados, al aire libre, y de propiedad particular, que solía arrendarlos a las compañías ambulantes, la cuales, como la del famoso italiano Ganassa, recorrían sin cesar las principales capitales españolas.

En la segunda mitad del siglo, el teatro vino a ser considerado como escuela de alta formación cultural, imponiéndose la costumbre de las representaciones escolares, particularmente en los colegios de jesuitas. En Sevilla destacó en este aspecto el colegio de San Hermenegildo, que acogía en sus aulas a lo más selecto de la nobleza andaluza. Frente a los «corrales», de ambiente popular, los colegios ofrecían a sus distinguidos alumnos la posibilidad de entrar en contacto directo con los autores clásicos. Se llegó incluso a la rivalidad entre los alumnos de este colegio que, bajo la culta rectoría de P. Acevedo, representaron la tragedia *Judith* y la de *San Hermenegildo*, y los discípulos del humanista Mal-Lara, que escribía para ellos la tragedia *Absalón* y la *Comedia locusta*, a imitación de Plauto.

El siglo XVII, por el contrario, iba a representar para la vida teatral sevillana un período mucho más accidentado, lleno de contrastes, fiel reflejo de la sociedad en que se insertaba. Por tres veces recibiría golpe mortal y otras tantas intentaría resucitar, luchando contra su trágico destino, que determinaría, fatalmente, su vida posterior. Lo que sea la historia teatral de Sevilla en el siglo XVIII no podrá entenderse sin un previo co-

(2) Archivo municipal de Sevilla [en adelante, AMS]. Actas 1590, 1.º Esc., 84. En el tomo anterior se manda recoger todos los documentos sobre comedias que estaban en poder del difunto Baltasar de Aguilar, Juurado de la ciudad.

(3) AMS. Papeles importantes del siglo XVIII, t. 8, letra A, leg. 25 (8).

nocimiento de lo que sucediera durante el reinado de los tres últimos Austrias.

En 1601, «después de larga premeditación», resolvió el Cabildo municipal solicitar del Rey la creación de diferentes arbitrios que despejasen la apurada situación de su Hacienda. «El uno de ellos fue el poder comprar o labrar por su cuenta dos corrales, en que se pudiesen representar comedias por los autores de ellas en esta ciudad, y cobrasen ocho maravedises de cada persona que entrase a verlas» (4). Concedida que fue la licencia, la ciudad «habilitó un corral que nombran *El Coliseo* (y en aquel tiempo decían de *Los Alcaldes*) y en él diferentes aposentos... cuya obra se feneció a últimos del año pasado de 607... y en virtud de acuerdo y comisión de la dicha Ciudad, el Sr. don Luis de Monsalve, Veinticuatro de ella, arrendó el dicho corral del Coliseo, en que se habían de representar comedias, a Diego de Almonacid, por tiempo de seis años» (5).

Este primer teatro municipal era de madera, muy semejante a los demás corrales. A fin de atraer al estamento nobiliario, el Ayuntamiento decidió a los pocos años construir otro de nueva planta, de material más noble, que lo redimiese de su condición popular. En efecto, sólo diez años después contaba ya Sevilla con el primer teatro cubierto de España. Daba su fachada a la calle Alcázares, con portada de mármol, donde campeaban, para orgullo de propios y envidia de forasteros, las armas de la ciudad. Era de planta circular, con tres cuerpos, sostenidos los dos primeros por columnas de mármol. Su cabida era de cinco mil espectadores, con 29 palcos en cada piso. Su coste total ascendió a doscientos cincuenta mil ducados y de su lujosa ostentación se hacían lenguas cuantos lo visitaban. El Ayuntamiento pensó

(4) AMS. 1.^a Escribanía siglo XVIII, t. 47, núm. 44.

(5) Todo ello puede verse resumido en la obra de José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1887. Los beneficios que obtuvo la Ciudad de este primer teatro fueron cuantiosos, a tenor de lo que sigue: «Por certificación del 10 de abril de 1614 consta que... según la orden que para ello le fue dada a Juan de Gamboa, quien nombró fieles para que asistiesen desde 3 de abril de 1611 en las puertas y entradas de los corrales que llaman el Coliseo y el de Doña Elvira, quienes tuviesen libro de cuenta y razón de todo, y lo recibiesen y lo llevasen a las arcas de tres llaves donde se recoge lo procedido de arbitrios... consta que desde el dicho día 3 de abril de 1611 hasta 4 de febrero de 1614 se representaron 526 comedias; las 258 en el Coliseo y las 268 en el corral de Doña Elvira, que todas valieron 53.346 reales y medio» (AMS. Sección conde del Aguila, t. 62, núm. 39).

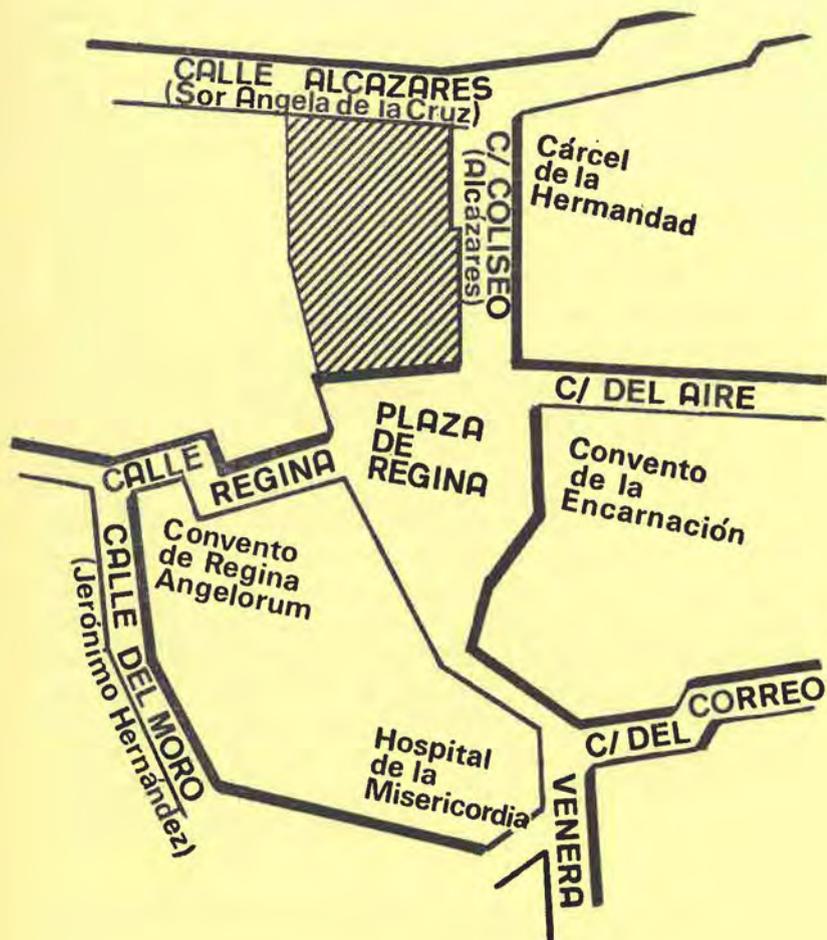
amortizar tan elevada suma a muy largo plazo, puesto que el arriendo anual lo fijó en seiscientos ducados. La asistencia al teatro era masiva, permitiéndose incluso a los presos de la cárcel el asistir a las representaciones (6).

Sin embargo, muy otros eran los designios de la providencia. A los tres años escasos de su estreno, un terrible incendio vino a dar en tierra con tan costosa y admirable obra. Oigamos un relato de la época: «En jueves, día de San Apolinar, 23 del mes de julio de 1620 años, estándose representando en el Coliseo que labró la ciudad de Sevilla, frente de la cárcel de la Hermandad, la comedia de la *Vida de San Onofre*, compuesta por Andrés de Claramonte... y ya a lo último, en una aparición de una ángel que estaba en una nube con unas candelillas encendidas, una de ellas se prendió en la nube, y después en un monte que estaba hecho de lantisco, que por haber días que estaba cortado está muy seco, fue levantando la llama de manera que dio en el techo y comenzóse a arder. Al principio la gente que estaba asistiendo, que era en gran número, entendió no fuera tanto que les obligase a lo que después les sucedió. Y así se estaban esperando el fin del fuego, pero visto el incendio, todos se turbaron y empezaron los de los aposentos altos, así hombres como mujeres, a arrojarlos dellos y por las escaleras. Y fue tanto el alboroto que, al salir murieron hasta diez y seis mujeres y dos muchachos pisados. Tocó la Santa Iglesia y San Salvador, San Pedro y San Juan de la Palma, la Compañía y Regina a fuego, con que se convocó toda la Ciudad. Fue espectáculo asombroso, porque todo se abrasó menos las paredes...» (7).

Agobiado por su situación financiera, once años tardó el Ayuntamiento en reconstruir el Coliseo. Pero ya antes, el 25 de mayo de 1626, habíase inaugurado un nuevo teatro, el de

(6) AMS. Papeles imp. del siglo XVIII, t. 8, letra C, leg. 10.

(7) Modernizo la ortografía del texto, cosa que seguiré haciendo a continuación, para mayor claridad. Son varias las relaciones del suceso que se conservan. La transcrita procede del British Museum (Eg. 2059). He visto otra más circunstanciada en AMS. Esc. del siglo XIX, t. 92, pág. 10, donde se añade: «No perdieron la ocasión los ladrones, antes más animados de codicia que de lástima, hubo algunos tan atrevidos que se entraron dentro del corral antes que el fuego estuviese apoderado de todo y viendo las mujeres en el estado que se ha dicho, en lugar de sacarlas del peligro, les quitaban las joyas y lo que podían, llegando la inhumanidad a tanto que se afirma que algunos las acababan de ahogar por robarlas más a su salvo...»



TEATRO COLISEO

la Montería, dentro de los Reales Alcázares, que sobrevivió hasta 1679 en continuo litigio con el municipio, que pretendía exigir el impuesto de ocho maravedises sobre cada espectador. Esto ocurrió al menos en tres ocasiones, 1631, 1650 y 1651, alegando la ejecutoria ganada en 1609 «para que no se representase en otros corrales que los de la Ciudad» (8). Esto motivó el cierre del corral de Doña Elvira, el cual —según Sánchez Arjona— «transformóse en casa de juego de naipes y dados, punto de reunión de rufianes, tahures y vagabundos, y centro de escándalos, vicios y crímenes» (9).

Un nuevo incendio del Coliseo, ocurrido en 1659, dejó privada otra vez a Sevilla del teatro municipal, por espacio de diecisiete años. No podía arriesgarse el Ayuntamiento a costear un tercer edificio y así vio el cielo abierto cuando doña Laura Herrera, «habiendo dejado el arriendo del corral de la Montería por disgustos con el Teniente de Alcaide [de los Alcázares]», se ofreció a levantar nuevamente el Coliseo, con tal de que no se le exigiera renta alguna por espacio de cuarenta años. Accedió el cabildo y firmó el contrato de cesión en 1675. Bastó un año a la activa empresaria para dejar en condiciones el local, que abrió de nuevo sus puertas en octubre de 1676.

La desgracia se iba a cebar otra vez en la vida teatral sevillana, pues a los pocos meses una epidemia de peste llegó a las costas de Andalucía, amenazando a la bulliciosa capital hispalense. Coincidían aquellas fechas con una campaña de moralidad que pretendía sanar la ya muy mediocre salud espiritual de la monarquía. Vino a predicar la santa misión, en febrero de este año de 1677, el P. Tirso González, jesuita, el cual afirmó con ardor desde el púlpito que «mientras en Sevilla no hubiese comedias estaría libre de la peste» (10). Estas palabras —tomadas como profecía— y la precaución natural hicieron que

(8) Archivo de los Reales Alcázares [en adelante, ARA] leg. «Montería».

(9) Sánchez Arjona, op. cit. pág. 114. Por su parte, en el corral de la Montería tampoco debía gozar de gran fama, como se comprueba por la R. O. de 19 de octubre de 1675, en que se ordena al Teniente del Alcázar que vele por el buen orden y sosiego en las representaciones, «por haber experimentado las grandes inquietudes y pependencias que se ofrecían cada día en el dicho teatro al tiempo de la representación, antes y después, ocasionándose muchos tumultos y desgracias» (ARA, leg. «Montería»).

(10) La misión del P. Tirso González en Sevilla, llamado por el arzobispo, duró dos meses. Antes había predicado en esta capital en 1669 y 1672. Ahora, coincidiendo con las malas cosechas de los años 1677 y 1678, en-

el Ayuntamiento prohibiese las representaciones. Pero Laura Herrera, que veía fracasar su negocio, consiguió del Consejo Real, pasado el peligro, autorización para reanudarlas en noviembre de 1678.

No estuvo muy conforme con esta resolución el piadoso celo de D. Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán, arzobispo de la diócesis hispalense, quien, haciendo causa común con el P. González, dirigió al Rey una extensa y encendida carta en la que solicitaba abiertamente la prohibición total de las comedias en Sevilla. Tomando como base de su argumentación el que la peste es un castigo de Dios por las culpas del pueblo cristiano, el celoso pastor escribe: «Divertimientos de este género ¿cómo se podrán componer, Señor, con la reformation de costumbres que pide la aflicción en que estamos, y cómo se pueden compadecer procesiones, rogativas públicas y comedias?» (11). La carta está fechada el 9 de noviembre de 1678.

La presión del arzobispo consiguió que el Ayuntamiento se sumase a esta petición, «considerando que este es castigo de Dios y que debemos aplacar a su Divina Majestad». El acuerdo de la Ciudad, tomado el 11 de marzo de 1679, consistía en pedir a S. M. que se suspendiesen las representaciones de comedias en el Coliseo y en la Montería «hasta que su Divina Majestad se sirva de mejorar los tiempos». El día 28 del mismo mes contestaba desde Madrid don Carlos Herrera, quien, como portavoz del Consejo, lamentaba denegar la petición, «teniendo presente que el buen gobierno, así cristiano como político, no sólo debe atender por necesario a establecer lo mejor, sino a permitir también lo menos bueno, y aun lo malo, tal vez por evitar lo que es peor, y en repúblicas de la magnitud que la de V. S. y en tiempos tan calamitosos y de tan general descon-

contró predisuestas a las autoridades para aceptar la rigidez de su doctrina, que le valió el Generalato de su Instituto en 1687. Tras él estaba la firmeza del arzobispo, que había dicho que «por evitar las ofensas de Dios que ocasionaban las comedias empeñaría su pectoral y se vendería a sí mismo hasta conseguirlo» (Véase: Elías Rejero, *Misiones del P. Tirso González de Santalla, XIII Preposición General de la Compañía de Jesús*. Santiago, 1913.)

(11) Véase el apéndice I. Este memorial fue desconocido a Cotarelo y a Sánchez Arjona, pero está citado por el P. Granero en su obra *Don Miguel de Mañara Leca y Colona Vicentelo (Un caballero del s. XVII)*. Sevilla, 1963.

suelo, se debe atender con especialidad a tener divertida la ociosidad del pueblo» (12).

La precedente resolución del Consejo fue leída el día 7 de abril en cabildo pleno. Esta inesperada respuesta contrarió y humilló tanto al arzobispo como a los capitulares que habían solicitado la suspensión de las comedias. Pero aún quedaba un cartucho por quemar, y de no poca eficacia.

Vivía a la sazón en Sevilla el noble caballero don Miguel Mañara, converso —según su biografía— de graves pecados de juventud, nimbado ahora con la aureola de la santidad. Era Hermano Mayor de la Santa Caridad, fundador de su iglesia y hospicio, generoso con los pobres, altivo con los poderosos, incansable en su piedad y en su amor al prójimo, virtudes todas ellas que le granjeaban la admiración del pueblo y el respeto de sus iguales. Enterado de la negativa del Consejo, y en su calidad de Provincial de la Santa Hermandad, tomó como obligación propia el desterrar de Sevilla las comedias, y bien que lo consiguió, aunque fuese la última acción importante de su vida. A tal efecto, escribió al día siguiente una breve pero ardorosa misiva al mismo don Carlos Herrera, buen conocido suyo por haber sido Asistente de Sevilla, en la que le exponía su «amargura y pena... porque le aseguro que no he tenido día de tanto pesar en mi vida como el de ayer, viendo la grande injusticia que a este inocente Pueblo se le ha hecho en perder a la alta Majestad de Dios el respeto, con la licencia de las comedias». De forma tajante añadía estas sentenciosas palabras: «No me meto en apurar los pecados que en ellas se hacen, si son mortales o veniales, o actos indiferentes, que no es de mi profesión; pero nadie ha dicho ni opinado sobre si son del agrado de Dios; que en esto todos convienen en que no son de su agrado». Increpa a continuación a los miembros del Consejo Real, echándoles en cara su «atreimiento», con estos interrogantes: ¿«No basta no ser del agrado de Dios para que no se repare en la quiebra de los arrendadores y en el perdimiento de los comediantes? ¿No se les cae la cara de vergüenza de poner en una balanza cosa tan alta con cosa tan baja? ¿De este modo se trata a Dios?...» (13).

(12) AMS, Sec. conde del Aguila, t. 62, núm. 39.

(13) Esta carta fue publicada por el P. Juan de Cárdenas en su *Breve*

El efecto fue fulminante, viniendo a confirmar la ascendencia que siempre han tenido en España los grandes pecadores arrepentidos, los conversos a la amistad y servicio de Cristo, por encima de los mismos «servidores de oficio», incluidas las más altas jerarquías. El día 11 de dicho mes de abril concedía el Consejo lo que con tanta insistencia se le pedía. Quedóse Sevilla sin comedias y doña Laura Herrera sin las ganancias que su costosa obra prometía. A los pocos días, el 9 de mayo, fallecía cristianamente el devoto Mañara, a los 53 años de edad, con la satisfacción de haber realizado un gran servicio a la causa divina. Abierto el sepulcro a los dos meses se halló su cuerpo incorrupto, lo que no hizo sino confirmar la opinión de santidad en que se le tenía, aceptando el pueblo como voluntad de Dios su manifiesta oposición a las comedias.

Trece años después, el 22 de octubre de 1692, se leyó en el cabildo municipal hispalense una petición de doña Josefa María de la Peña, viuda, en que manifestaba que su madre, Laura de Herrera, había gastado más de catorce mil ducados en reconstruir el Coliseo y, al impedirse las representaciones, toda la familia había quedado en la mayor miseria y el corral «con mucha necesidad de reparo», por lo cual suplicaba se le diese licencia para representar «titeres y volatines, según y como se ha hecho en él otras veces» (14). La licencia le fue concedida, con tan mala fortuna que al poco tiempo fue víctima de otro incendio, tan voraz como los anteriores. Asegura Sánchez Arjona que «estos volatines, que con el título de *máquina real* y valiéndose de figuras contrahechas movidas por alambres, representaban comedias, tuvieron grandísima aceptación, viéndose diariamente ocupadas todas las localidades a pesar de ser el premio mayor que el acostumbrado cuando representaban los comediantes de más fama, habiendo mujeres que desde por la mañana temprano iban a coger sitio para ver la comedia» (15).

El incendio a que se ha hecho referencia tuvo lugar el 18 de noviembre, a las dos semanas de la inauguración. Se representaba *El esclavo del demonio*, una de las que más aceptación

relación de la muerte, vida y virtudes del Vble. Caballero D. Miguel de Mañara. Sevilla, 1874, pág. 131. Hay copias en AMS, Aguila, t. 62 número 41 y Biblioteca Colombina, 85-4-7, pág. 165.

(14) AMS, 1.º Esc. del XIX, t. 92, p. 6.

(15) Sánchez Arjona, op. cit. pág. 193.

había alcanzado, « y como en la mañana de este día hubiese habido una pendencia entre estudiantes»... temieron las autoridades que hubiese alboroto en el teatro. Así mandaron que se cerrase la puerta de la cazuela, para que no entrasen hombres. Una falsa alarma provocó el pánico entre los espectadores, pe-reciendo varias mujeres por la confusión que se originó. «El día siguiente mandó el Asistente al autor... que no representase más comedias, ni en el Coliseo ni en otra parte de la ciudad, y que saliese luego de ella, y así lo ejecutó» (16). De esta forma dramática finaliza la accidentada historia del teatro en Sevilla en el siglo XVII. Las páginas que siguen pretenden continuar-la, con el detalle posible, durante un siglo más, hasta la cala-mitosa fecha de 1808.

(16) Lo cita Sánchez Arjona y lo reproduce J. E. Varey, en *Historia de los títeres en España*. Madrid, Rev. de Occidente, 1957, pág. 137.

CAPITULO PRIMERO

Las prohibiciones teatrales en la primera mitad del siglo XVIII. Actitud de la jerarquía y del clero hispalense.—Defensa de la moralidad pública.— El pleito sobre la propiedad del Coliseo. Sentencia desfavorable al Ayuntamiento.

Los historiadores generales del teatro en España suelen pasar por alto la primera mitad del siglo XVIII, deteniendo su atención en la segunda, centrada en las figuras de Ramón de la Cruz, Iriarte o Moratín. Y no sin razón, ya que la diferencia es profunda y evidente. No obstante, la época de Felipe V se perfila con sus caracteres propios, de exaltado barroquismo, en el que, junto a los calderonianos Zamora (1660-1728) y Cañizares (1675-1750), aparecen autores originales de escaso valor, como el presbítero Tomás de Añorbe y Corregel o el militar Eugenio Gerardo Lobo. En contraste con este casi vacío teatral, las imprentas trabajan sin descanso en alimentar la fantasía popular con millares de comedias sueltas de Calderón y su escuela: Moreto, Rojas Zorrilla, Hoz y Mota, Bances Candamo, Matos Fragoso, Solís, etc.

Por lo que a Sevilla se refiere, su historia escénica es muy diversa de la de la Corte. Mientras en Madrid la vida teatral se desarrollaba sin grandes inconvenientes, en Andalucía occidental se sufría una situación de progresivo desprestigio del teatro, herencia del siglo anterior, tozudamente mantenida por imperativos morales. De aquella ciudad cosmopolita y mundana del Renacimiento no queda gran cosa. A la decadencia econó-

mica se ha sumado el atraso cultural, la paralización de la vida en todos los órdenes. El abismo social ha dividido profundamente a los sevillanos, anulando casi a la pequeña burguesía que aún quedaba a fines del siglo anterior. Sólo es posible ya, después de la Guerra de Sucesión y del traslado a Cádiz de la Casa de Contratación de Indias (1717), el pertenecer a uno de los dos grupos sociales extremos: o se vive de las cuantiosas rentas rústicas y urbanas, o de la caridad pública. En la Sevilla de Felipe V no cabían más que la vanidad de los blasones o la realidad de la miseria. Bien se demostró en 1729, cuando la corte se instaló por tres años dentro de sus muros y la ciudad hubo de acudir al empeño para mantener con cierta dignidad su nueva condición cortesana.

Esta manifiesta decadencia es aprovechada por el estamento eclesiástico para hacer de Sevilla el resonador espiritual más importante de la península. De la misma forma que el confesor multiplica su actitud pastoral ante el lecho del pecador moribundo, se pretende conseguir la «conversión» del pueblo sevillano en este desgraciado momento de su postración histórica. Nunca como en estos cincuenta años se hacen continuos llamamientos a la moral social e individual. Jamás fueron tan frecuentes y emotivas las admoniciones eclesiásticas desde los numerosos púlpitos de la ciudad, «imperium monacorum», en expresión de Montiano y Luyando. Es la época dorada de la oratoria sagrada. Se cuentan por cientos los sermones predicados en Sevilla en este medio siglo de su historia, como se puede comprobar con una simple revisión de la tipografía hispanense (17).

En este entorno social y religioso debe enmarcarse la historia del teatro en Sevilla para una correcta comprensión de los hechos ocurridos, aparentemente sin sentido, en una ciudad de tan rica tradición dramática. Tradición que, como vimos, fue interrumpida por la predicación del jesuita Tirso González, después General de la Compañía, y por el eficaz apoyo que encontró en el arzobispo Spínola y en el noble Mañara. La prohibición para representar comedias sólo fue general en todo el reino entre los años 1720 y 1725, a causa de la peste de Marsella, pero fue

(17) Puede comprobarse este aserto en mis *Impresos sevillanos del siglo XVIII* (en prensa).

particularmente reiterada en Andalucía. Al comenzar el siglo la sufrían Sevilla y Córdoba; la primera, desde 1679, por las circunstancias aludidas, y la segunda, desde 1694, a consecuencia de las predicaciones del P. Francisco de Posadas.

Los primeros años de la dinastía borbónica no fueron, lógicamente, propicios para el teatro; pero, una vez finalizadas las operaciones militares en la península, volvieron a recorrer sus caminos las compañías ambulantes. En 1714 una R. C. de Felipe V autorizaba al gremio de representantes de la Corte a crear compañías dramáticas que pudiesen escenificar sus obras en todas las poblaciones de la monarquía. Esta decisión regia encontró, no obstante, el sostenido freno que fueron poniendo, uno tras otro, los arzobispos de Sevilla para que dicha orden no contase con los pueblos de su archidiócesis. Fue primero el cardenal Arias, quien en abril de 1716 logró del Rey la prohibición para Sanlúcar de Barrameda, «a fin de evitar en los feligreses la ruina espiritual que suele resultar de la representación de comedias, con otros perjudiciales daños que ocasionan estas diversiones». Le siguió en celo pastoral el arzobispo Cayetano Gil de Taboada, el cual denunció al Consejo la llegada de una compañía de comediantes a Arcos de la Frontera en diciembre de 1721. El día 2 de junio de 1723 está fechada una carta del marqués de Miraval asegurando al arzobispo que «ni ahora ni en adelante se permitirá la farsa de comedias» (18). Recordemos que son los años de la peste en Europa meridional.

En octubre de 1729, pasada ésta, el conde de Ripalda, también a petición del metropolitano hispalense, ordena a las autoridades de Utrera que no consientan comedias «públicas ni secretas». Muy insistentes habían de ser las apetencias teatrales del pueblo y los intentos de los comediantes porque es constante la repetición de las prohibiciones. En 1731 le tocó el turno a Ecija. A comienzos de agosto llegó a dicha ciudad una compañía de farsantes dispuesta a representar. Pero tuvo conocimiento de ello el arzobispo, que lo era a la sazón Luis de Salcedo y Azcona, y se apresuró a escribir al padre confesor real y al

(18) Estos datos y los que siguen están tomados del AMS, sec. conde del Aguila, tomo 62, núm. 42. En la sección 1.ª, carpeta 168, núm. 40 se conserva una «Carta del Presidente del Consejo de Castilla al Asistente de Sevilla, conde de la Jarosa, sobre prohibición de comedias, toros y novillos», con fecha 16 de setiembre de 1721.

marqués de la Paz, Secretario del Despacho Universal, pidiendo la suspensión «por evitar los graves escándalos que ocasionan las comedias en estas Andalucías». Una vez más condescendió el Rey con la solicitud del prelado sevillano. Por R. O. de 19 del propio mes de agosto ordenó que «en la ciudad de Ecija ni en otra ciudad, villa ni lugar de este Arzobispado se permitan las comedias, y que luego, se hagan salir de ellas los comediantes» (19).

Con el paso de los años era presumible alguna relajación en el rigor de las prohibiciones. En 1725 se había iniciado una tímida apertura, al señalar algunas condiciones para admitir las comedias. Una de ellas decía que «el señor Protector de comedias no permita que haya más de ocho compañías en todo el reino, pues para fuera de la Corte bastan seis, ocupando una en Barcelona, otra en Granada, otra en Valencia y otra en Cádiz, quedando las dos para andar vagas y divertir a las demás ciudades del reino». Obsérvese que Sevilla no entra en la disposición. En cambio, Cádiz, perteneciente a su archidiócesis, estimulada con esta licencia —confirmada en 1739— verá ir creciendo la afición dramática al mismo tiempo que se iba afirmando como emporio comercial del sur de España, ciudad cosmopolita, de espíritu liberal y abiertos horizontes, como los que se dominan desde la atalaya de su Puerta de Tierra.

Pero no quedaban sus estrechos límites a salvo de la intransigencia. Un impresor gaditano, Miguel Gómez, publicaba en 1742 una *Consulta teológica sobre lo ilícito de representar y ver representar las comedias que hoy se hacen en España*. Su autor, el P. Gaspar Díaz, después de reconvenir a S. M. por «la tolerancia con que permite las comedias», afirma que todos cuantos intervienen en la representación teatral, actores y espectadores, «están en pecado mortal y se les debe negar el sacramento de la penitencia». El Consejo ordenó recoger todos los ejemplares de la obra el 4 de abril de 1743, imponiendo al impresor una multa de mil ducados (20).

Jesuita era el P. Díaz, y a la misma Compañía pertenecieron destacados adversarios del teatro en el siglo XVIII, desde

(19) Hay ejemplar de esta R. O. en AMS, Pap. imp. del XVIII, tomo 8, núm. 17, leg. 22.

(20) AHN, Consejos, leg. 17.757.

el P. Dutari (1715) a los PP. Moya (1752) y Pedro Calatayud (1753). Pero tampoco faltaron en esta «santa cruzada» contra la escena celosos obispos, como Belluga (Murcia), Valero y Losa (Toledo), Camargo (Pamplona), Pérez de Prado (Teruel), Mayorál (Valencia), Eulate (Málaga) y Galindo (Lérida). Ni, por supuesto, religiosos de otras Ordenes, como el dominico Fr. José Alonso Pinedo (1756), el franciscano Fr. José Oreda (1785) y sobre todo el capuchino Fr. Diego de Cádiz, del que hablaremos más adelante. Una de las más duras impugnaciones se publicó en Zaragoza (1766), con el título de *Examen teológico sobre los teatros*. Su autor, oculto bajo el seudónimo de Nicolás Blanco, resultó ser Fray Miguel López, franciscano, que sería destinado a Sevilla años más tarde, donde reimprimió su obra en 1792, en apoyo de la campaña anti-teatral de Fray Diego de Cádiz (21).

El cardenal Molina, Gobernador del Consejo, había dado autorización a una compañía para representar en el Puerto de Santa María, pero de nuevo la vigilante actitud de un prelado sevillano obtuvo su revocación en julio de 1744. El cambio de titular de la sede hispalense no afectó en lo más mínimo a esta postura intransigente. El 19 de agosto de 1749, siendo arzobispo co-administrador de la diócesis el después tenido por «ilustrado», Francisco de Solís Folch de Cardona, se vuelve a suscitar la cuestión con motivo de unas comedias escenificadas en Ecija. El texto de la carta que escribe el nuevo arzobispo a don José de Carbajal y Lancaster merece ser transcrito:

«Muy señor mío: De muchos años a esta parte se han mirado con horror los perjudiciales festejos de comedias en esta Ciudad y Arzobispado, y así los señores Prelados, especialmente desde el Sr. D. Ambrosio Ignacio de Spínola y Guzmán, han vigilado en extirparlas, porque la Majestad divina ha dado bastantes señas de su indignación en la permisión de semejantes festejos, con las fatales consecuencias que han ocasionado; por lo que el Sr. D. Luis de Salcedo consiguió decreto de Rey N. S. D. Felipe V en 19 de agosto de este año pasado de 1731, di-

(21) Para todo esto puede verse: Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904.

rigido al Asistente de esta Ciudad, para que ni en ella ni en las demás de este Arzobispado se permitiesen comedias, y que saliesen luego, luego, los farsantes, cuya orden se obedeció y cumplió, y en consecuencia de ella el cardenal Molina por el año pasado de 1744 revocó la licencia que tenía concedida para que en la ciudad del Puerto se representasen comedias.

Habiendo tenido noticias que en la ciudad de Ecija estaba una compañía de cómicos, escribí al Corregidor para que suspendiesen las representaciones por los fundamentos que he informado a V. E. pero la Ciudad acordó continuar en ellas, y consultar a S. M., en cuyos términos por no mover competencias he juzgado indispensable representar a V. E. que de más de ochenta años a esta parte han contradicho los prelados de esta diócesis la ejecución de comedias, y han logrado sus justos deseos, obteniendo favorables expedientes, aunque casi todos los años se repiten las instancias por establecer esta diversión, que ni en lo moral ni en lo político es conveniente en este país; antes bien muy perjudicial y nociva, por lo que espero de la piedad de V. E. represente a S. M. cuán del agrado de Dios será se expida una orden circular a todos los jueces ordinarios de este Arzobispado para que en conformidad de la de su Augusto Padre no permitan farsantes, ni ejecución de comedias en tiempo alguno, con pena de los transgresores, pues de este modo se evitarán los recursos tan frecuentes en este asunto» (22).

La orden fue dada en Buen Retiro el 2 de setiembre siguiente, pero en carta confidencial, el P. Rávago comunicaba al arzobispo que «estas diversiones, aunque tan perjudiciales, tienen sus valedores en Palacio» (23). El nuevo equipo gobernante de Fernando VI empezaba a hacer notar su disconformidad con la política antecedente. Pero si llegó a hacerse realidad una cierta distensión en las prohibiciones, volvió a imponerse la política dura como consecuencia del terremoto del primero de noviembre de 1755, que tan gravemente afectó a Andalucía

(22) AHN. Consejos, leg. 11.406 (33).

(23) AMS. Conde del Aguila, t. 62 (42).

occidental y que tan profundamente sacudió los espíritus (24). No perdieron oportunidad los oradores sagrados para cargar sobre lo débiles hombros del pueblo la responsabilidad de la tragedia. Las causas del seísmo no podían ser naturales, sino obligada reacción de un Dios airado por el comportamiento de los mortales. Así lo reflejan las retóricas frases del sermón predicado por el canónigo hispalense Francisco José de Olazával y Olayzola en la parroquia de San Julián el día 27 de abril de 1756. Las acusaciones que hace a Sevilla son contundentes: «libertad en las costumbres; disolución en trajes; músicas irreverentes; profanos bailes; entremeses ridículos... visitas, cortejos... diversiones en el Coliseo, en los paseos, en las casas...» (25).

Bien se echa de ver por estas frases que, a pesar de las prohibiciones, no faltaba alguna clase de teatro en Sevilla, aunque sólo fuesen «entremeses ridículos». El día 11 de noviembre de dicho año 55, a los pocos días del terremoto, se suspendieron todas las diversiones públicas «hasta nueva orden», y el 25 del mismo mes resolvió S. M. que «absolutamente se prohíba para siempre en esa Ciudad toda representación de comedias, óperas, serenatas y máquina real en Teatros públicos o casas particulares por farsantes, cómicos, empresarios u otros de cualesquiera clase que sean, naturales o extranjeros, y asimismo todos los que el vulgo llama sainetes, bailes o entremeses» (26). Orden que se reiteró para todo el arzobispado en setiembre de 1756.

El hecho de que las autoridades eclesiásticas reiteren con frecuencia las solicitudes contra las comedias habla no sólo de la enemiga actitud de la Iglesia sino, con toda evidencia, de la constante presión popular por restablecerlas. En esta primera mitad del siglo piden la supresión de estas diversiones, además de los preladados hispalenses, los de Málaga, Granada, Valencia, Burgos, Tarazona, Calahorra, Lérida, Cartagena, Mallorca y Valladolid, consiguiendo siempre sus propósitos, aunque se sintie-

(24) Véase mi artículo *Conmoción espiritual provocada en Sevilla por el terremoto de 1755*, en «Archivo Hispalense», n.º 171-173, 1973, pp. 37-53.

(25) Francisco José de Olazával y Olayzola, *Motivos de el terremoto experimentado el sábado, día primero de noviembre de 1755*. Sevilla, 1756. Págs. 18-20.

(26) AMS. Conde del Aguila, t. 62 (44).

sen incapaces de mantener por mucho tiempo la rigidez de las prohibiciones (27).

* * *

¿Qué había pasado mientras tanto con el suntuoso edificio del Coliseo? Consta que en 1698 se había negado el solar a los PP. Filipenses, que pretendían construir en él un oratorio. Desde entonces no vuelve a aparecer en escena hasta 1717. El local, después de tantos años de abandono, estaba casi en ruinas, sirviendo una parte de él de vivienda a doña Josefa de la Peña, viuda de Felipe de Orduña, hija única y heredera de doña Laura de Herrera, la cual lo habitaba desde 1685 como supuesta legítima propietaria. En esta creencia hizo donación «inter vivos» del Coliseo a su amigo y convecino el presbítero don Ignacio López Moreno, el 4 de marzo de 1717. De aquí arranca un largo pleito con el Ayuntamiento sevillano (28).

Al aceptar la donación, ya tenía prevista el citado presbítero la finalidad que había de dar al inmueble. Algún tiempo atrás había él fundado en la iglesia de San Martín una piadosa Hermandad para promover el culto y devoción a la Virgen María bajo la advocación de la Virgen Maestra. La aprobó canónicamente el cardenal Arias el día 27 de julio del mismo año 1717, con lo que la reciente Hermandad obtuvo el apoyo moral y económico de la principal nobleza sevillana (29). El objetivo, pues, de dicha donación no era otro que el de construir en aquel solar el nuevo templo que daría cobijo al mencionado culto.

Los primeros en oponerse fueron los padres dominicos del vecino convento de Regina Angelorum, los cuales acudieron el 29 de junio de 1717 al Presidente del Consejo «por la violencia y atropellamiento que padece con la novedad de haberse introducido en esta ciudad la Junta o Congregación que se

(27) Véase: Ramón Esquer Torres, *Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII*. (En la revista *Segismundo*. Madrid, 1965, I. núm. 2, págs. 187-226).

(28) Se conservan los documentos referentes a este pleito en AHN, Consejos, leg. 51.389 y en el AMS, 1.ª Esc. del XVIII, tomos 30 y 47 (44) y sección 5.ª, tomo 59 (21).

(29) En los autos se citan como favorecedores de la obra al conde de Torrejón, marqués de Valencia, marqués de la Torre, conde del Aguila y otros ilustres apellidos.

intitula Escuela de María, que se reduce a tener el miércoles de cada semana ejercicios espirituales, fomentada por un eclesiástico secular...». Los motivos alegados eran dos, uno la competencia «profesional» y otro la moralidad pública. Por el primero hacía ver «el perjuicio que resulta contra este Colegio de Regina Angelorum, Orden de Predicadores, con quien está muy inmediato y dentro del término prohibitivo de nuevas fundaciones». Por el segundo, hacía notar que el templo «estaría frente a una cárcel pública, de quien dista solamente el ancho de la calle... y habiéndose de poner patente N. S. Sacramentado, pueden ofrecerse los reparos que se dejan considerar». Además, la emulación religiosa restaría concurso a las dos Hermandades existentes en el convento: la de la Purísima y la de Nuestra Señora del Rosario (30).

El día 1 de noviembre fue comunicada al Asistente de la ciudad la noticia de que en el interior del Coliseo se estaban haciendo algunas obras de reforma, por encargo y a costa del citado eclesiástico. Esta denuncia no podía dejar indiferente al Ayuntamiento, verdadero propietario del solar, que veía despreciados sus derechos. Así que el Procurador Mayor, marqués del Gandul, notificó a don Ignacio López que la Ciudad no podía hacer la donación de su propiedad, ofreciéndole, a cambio, la iglesia del Hospital de las Bubas para la instalación de la Hermandad. La contestación del sacerdote fue que «no siendo el Coliseo no le servía otra cosa». Tan altanera respuesta provocó la enemistad del cabildo, que ordenó la inmediata inspección y paralización de las obras. Al mismo tiempo, comunicó la novedad al Consejo, en carta firmada por el marqués de Vallehermoso, con todas las circunstancias, «pareciéndome preciso no pasar en silencio a V. M. que la obra del Coliseo en razón de tal es alhaja que no sólo no la hay igual en España, pero ni mejor ni de más buena disposición y simetría en la Europa, según el dictamen de cuantos la han visto».

En el pliego de descargo del piadoso don Ignacio pueden verse con minuciosidad los detalles de la actuación municipal. El día 4 de noviembre, a las dos de la tarde, «vinieron ministros de la justicia enviados por el señor Asistente... no hallaron al dicho presbítero en su casa, descerrajaron el cuarto de

(30) AHN. Consejos, leg. 51.389.

su habitación y pusieron sus pobres alhajas en la calle con el mayor desprecio e indecencia increíble, como asimismo las alhajas de la dicha doña Josefa... y hecho el total despojo pusieron cerrojos a las puertas y herraduras de caballo, cosa de bastante irrisión, las que actualmente están puestas... Hallóse este pobre sacerdote totalmente desamparado y una persona devota lo recogió en su casa».

La sentencia de la Audiencia sevillana se hizo esperar hasta el día 6 de setiembre de 1720, fecha en que el juez don Diego de Adorno reconocía a favor de don Ignacio López la propiedad del Coliseo «con todas sus obras antiguas y modernas para que, como tal cesionario de la dicha doña Josefa, use de ellas y de su dominio útil y directo». Pero, al mismo tiempo, condicionaba la posesión a la entrega por parte del presbítero a don Juan de Angulo Pedroso, mayordomo receptor de la bolsa del desempeño de Sevilla, la cantidad de 26.689 reales de vellón, «en que se apreció el sitio y área superficial y obras antiguas de albañilería y carpintería que se hallaron en dicha Casa Coliseo al tiempo que se reedificaron por la dicha doña Laura». A su vez, el Ayuntamiento debería pagar al sacerdote 42.288 reales de vellón, «los mismos que importan las obras de albañilería, carpintería y hierro que se halló existente según la vista y aprecio que se hizo por los maestros nombrados por las partes...».

No satisfizo la sentencia al cabildo, que apeló al Consejo de Castilla, ordenando éste el 15 de noviembre la remisión a Madrid de los autos originales. Cinco años después, el 7 de mayo de 1725, una Real Provisión daba por buena la sentencia del juez Adorno. El Ayuntamiento obedeció, pero ordenando a su procurador en Madrid la prosecución del pleito, sin conseguir su propósito. La sentencia fue confirmada en todas sus partes el 22 de agosto de 1729 (31).

(31) AMS. 1.º Esc. 1729, tomo 30.

CAPITULO SEGUNDO

El teatro «leído».—Comedias sueltas impresas en Sevilla.—Estancia de la Corte en Sevilla.—El teatro de Colegio.—Rivalidad de Santo Tomás y San Hermenegildo.

Si tres generaciones de sevillanos, entre los siglos XVII y XVIII, consumieron su nada envidiable existencia sin tener oportunidad de saber lo que era una representación teatral, viendo cómo se desmoronaba, víctima de su triste destino, el marmóreo coliseo de la calle Alcázares, sí, al menos, pudieron sustituir esta experiencia «espectacular» por la cierta posibilidad de un teatro «leído». Era un consuelo, nada desdeñable, con que alimentar la fantasía, amenazada por los anatemas de la más intransigente moralidad.

Por paradójico que parezca, el reinado del primer Borbón fue la gran época de las «comedias sueltas» impresas en Sevilla. Antes de 1750 fueron cuatro las principales imprentas de la ciudad que imprimieron sin cesar, además de romances y relaciones, entremeses y comedias del siglo anterior. La más antigua era de la familia López de Haro, instalada enfrente del Buen Suceso y a partir de 1720 en la calle Génova. Le sigue la de Francisco de Leefdael, continuada después por su viuda, en la Vallestilla, primero, y junto al Correo viejo, después, también enfrente del Buen Suceso. Las otras dos son las de los Hermosilla y la de Navarro y Armijo, ambas en calle Génova. Como cada imprenta tenía costumbre de numerar sus comedias, formando series, resulta bastante fácil el cálculo de las publica-

das. Aunque he visto series que pasan de los trescientos números, calculando unas doscientas cincuenta comedias por impresor, alcanzamos un total aproximado de mil títulos aparecidos en Sevilla en esta primera mitad del siglo.

Después de 1750 siguen la tradición otras dos imprentas al menos, la de José Padrino (que termina de imprimir en 1775) y la de Manuel Nicolás Vázquez (que llega a 1800), con lo que la cantidad final puede elevarse a millar y medio de comedias sueltas impresas en la capital hispalense en esta centuria. De esta cifra, calculada muy por lo bajo, sólo he podido encontrar escasamente una tercera parte (32). Calcúlese lo que queda por hacer en este inmenso campo de la bibliografía, siempre abierto a nuevos hallazgos.

Frente a una casi absoluta falta de nombres nuevos, en una época de escasísima originalidad, salen de las imprentas sevillanas los títulos más representativos del teatro español del siglo anterior. De Lope de Vega he contado hasta 16 comedias; diez de Guevara; dos de Tirso de Molina; seis de Mira de Amescua; cinco de Godínez. Del ciclo de Lope el más favorecido es Pérez de Montalván, con 25 títulos. Otro discípulo de Lope de gran aceptación en Sevilla fue Cristóbal de Monroy, nacido en Alcalá de Guadaíra, del cual se publicaron en esta época hasta veinte comedias.

La palma de todos los autores, desde luego, se la lleva Calderón de la Barca, con más de cincuenta comedias. De su escuela salen favorecidos: Moreto, con treinta títulos; Matos Frago, con veinte; Rojas Zorrilla, con dieciséis; Bances Candamo, con ocho; Diamante, Cubillo y Enríquez Gómez, con seis; Hoz y Mota, con cinco. Mención especial merece Cañizares, cuya obra se escribe en gran parte en el XVIII, con cerca de veinte comedias, siendo el autor contemporáneo más leído en Sevilla, ya que de Zamora sólo se registra un título, igual que de Eugenio Gerrado Lobo y Bernardo de Arteaga, y ninguno de Añorbe y Corregel, que tuvo alguna aceptación en Madrid.

Las comedias reimpresas —por más solicitadas— eran: A/ las de intriga amorosa. Aquí cabe citar *El esclavo en grillos de oro*, de Bances Candamo; *Loca, cuerda, enamorada*, de Benavides; *Afectos de odio y amor*, *Los empeños de un caso*. *El maestro*

(32) Véase mi libro *Impresos sevillanos del siglo XVIII* (en prensa).

de danzar, *También hay duelo en las damas*, de Calderón; *Industrias de amor logradas*, de Diamante; *El burlador de Sevilla*, de Tirso; *La fuerza del natural*, *El desdén con el desdén*, de Moreto; *La más constante mujer* y *Amor es naturaleza*, de Pérez de Montalván; *La fuerza lastimosa*, de Lope.

B/ de intriga político-social: *El Príncipe villano*, de Belmonte; *Dineros son calidad*, de Cáncer; *Las cuentas del Gran Capitán*, de Cañizares; *El valiente negro en Flandes*, de Claramonte; *La corsaria catalana*, de Matos Fragoso; *El negro de mejor amo*, de Mira de Amescua; *La batalla de Pavía*, de Monroy; *No hay vida como la honra*, de Montalván; *El ejemplo de la desdicha*, de Lope; *El hechizado por fuerza*, de Zamora.

C/ de intriga religiosa-moral: *Los dos amantes del cielo*, de Calderón; *Lo que puede el desengaño*, de Monroy; *Los tres portentos de Dios*, de Vélez de Guevara.

D/ de magia: las cinco partes de *El mágico de Salerno*, de Salvo y Vela, fueron, como las anteriores, objeto de alguna reedición.

Según lo que resulta de este balance, hemos de estar de acuerdo con quienes, como Menéndez Pelayo y Cotarelo, afirman que España permanecía fiel al siglo XVII en el campo teatral, al menos por lo que respecta a la primera mitad de la centuria y sin salirnos del pequeño círculo sevillano. Se «leía» a Calderón y a sus contemporáneos porque no había otra posibilidad. En éste, como en tantos otros aspectos, la época de Felipe V es una mera continuación del barroquismo precedente. ¿Qué otra cosa se podía ofrecer al público, si no había dónde elegir?

Todavía no había llegado la hora de la renovación artística, aunque Luzán hubiese publicado su *Poética* en 1737.

Por otra parte, la vigencia de Calderón y su escuela en los escenarios españoles de la época es fenómeno general, como demuestra cumplidamente para Madrid el hispanista René Andioc (33). La estrella del autor de *La hija del aire* va en ascenso hasta la década de los 80, en que comienza a declinar. Hasta esa fecha sus títulos ocupan las carteleras de la Corte de manera privilegiada, en porcentaje que oscila entre un 20 y un 25 por ciento de las representaciones. Pero también queda claro en

(33) Véase; René Andioc, *Sur la querelle du Theatre au temps de Leandro F. de Moratín*. Tarbes, 1970.

este detallado estudio que no era el nombre del autor lo que atraía al público sino la cualidad de las comedias, la intriga de sus argumentos y la «espectacularidad» de su puesta en escena. Este será, precisamente, el caballo de batalla de los neoclásicos, que no pretenden, por principio, luchar contra el prestigio, más o menos firme, de los dramaturgos barrocos, sino contra los exesos «irracionales» de argumentos y tramoyas.

Escarmentados con tanto adversario poderoso, los impresores se cuidaban de advertir al público en sus comedias sueltas que contaban con todas las licencias requeridas. Así, leemos en una edición de *El desdén con el desdén*, de 1744: «Esta comedia está impresa con las licencias necesarias del Ordinario y de los Señores del Real y Supremo Consejo de Castilla; de cuya orden se reconoció y declaró no contener cosa opuesta a los dogmas de Nuestra Santa Fe, a la observancia de las buenas costumbres, ni a las regalías de S. M. Sin embargo de esto, protesta el autor que si se hallase en ella alguna cláusula, expresión, frase o movimiento que tácita o expresamente lo contradiga, ha sido puro efecto de su genio alegre y escrito sin ánimo de que cause ni aun la más leve ofensa a la rectitud cristiana, sobre que se sujeta humildemente a la corrección de Nuestra Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica, Romana, como su fidelísimo hijo». Aunque esta protesta de fe y obediencia hubiese sido escrita por Moreto, se mantenía en todo su vigor en el siglo XVIII, condicionando el espectáculo, la literatura dramática y el mismo comercio editorial. De hecho, las prohibiciones nunca alcanzaron a la impresión y lectura de las comedias, sino sólo a su representación por actores profesionales.

* * *

La estancia de la corte en Sevilla (1729-1733) tuvo, como una de sus beneficiosas consecuencias, la de hacer saborear a los nobles sevillanos las delicias del teatro musical, en los salones del Alcázar. Han llegado a nosotros tres impresos de la época, correspondientes a otras tantas «serenatas» escenificadas en la regia mansión para conmemorar el santo del monarca y de los príncipes, en 1731 y 1732. El texto es italiano, como la música y los títulos: *Amor nasce da un sguardo*, *La regia voscarescchia nella campanna di Tirsi* y *Gli soni amorosi*. No tienen

propriadamente argumento teatral, sino que son breves coloquios pastoriles con acompañamiento musical, pero al menos representan un primer paso en la reivindicación del espectáculo escénico, de que tan necesitada andaba la capital hispalense. El buen sabor de boca que tales actos dejaron en las principales familias de la ciudad y el ejemplo cortesano, vivido tan de cerca, van a minar poco a poco la resistencia ofrecida a todo tipo de teatro, especialmente el cómico, considerado como diversión popular, inmoral y pecaminosa, tal como habían enseñado machaconamente los más ilustres oradores sagrados desde los tiempos del arzobispo Spínola.

Ahora eran testigos de un teatro «diferente», elevado, elegante, distinguido, sin trama de pasiones condenables, alegórico y ejemplar, que bien podía contribuir a la formación cultural y estética sin peligros morales. De esta consideración surgiría el renacimiento de la costumbre, casi dos veces centenaria, del «teatro de colegio».

Rompe el fuego, a lo que sabemos, el colegio de Santo Tomás de Aquino, regido por los padres dominicos, en la fiesta del santo titular, celebrada en el convento de Madre de Dios, de religiosas también dominicas, el 17 de abril de 1735, siendo rector de estudiantes don Juan de los Casares y Cosgaya. La pieza se titula *El Príncipe de los sabios* y consta de 42 páginas en el impreso conservado (34). Su autor, Gerónimo Manuel de Castilla Muñiz, beneficiado y cura más antiguo de la Iglesia Mayor de Eciija, «afecto devoto del Santo Doctor y alumno exiguo de su esclarecida escuela», como reza en la portada. El texto es un poema cómico, dialogado, con participación musical. Otro texto similar fue puesto en escena por los alumnos del mismo colegio dos años más tarde, el 28 de abril de 1737, esta vez en la iglesia del Espíritu Santo, de los clérigos menores, siendo rector don Lorenzo González Maestre. Su autor, otro «menor alumno del sapientísimo Doctor», de nombre Manuel Antonio Figueroa Lasso de la Vega (35).

El «coloquio laudatorio» que representaron los alumnos de Santo Tomás el 5 de abril de 1739 en el convento de Madre de

(34) Conozco tres ejemplares: en el British Museum de Londres y en las bibliotecas Universitaria y de la Facultad de Letras de Sevilla.

(35) Hay ejemplares en la Biblioteca Nacional y en la Facultad de Letras de Sevilla.

Dios tenía por título el extravagante *La fuente de las científicas musas es el angélico Doctor Santo Tomás de Aquino*. Consta como autor el Padre Fray Fernando Lozano, profesor del colegio (36). Al año siguiente, el 24 de abril, ya es una zarzuela la que se representa, con el título *El ángel más perseguido y vencedor más constante*, impresa después por López de Haro. Con la llegada de un nuevo curso celebra el colegio la fiesta del santo el 9 de abril de 1741 en el convento dominico de la Pasión otra zarzuela titulada *La castidad laureada y la lascivia vencida*. Ambas son originales del «discípulo amante del Angélico Maestro», Pablo Anselmo Rodríguez Brioso (37).

En 1742 reacciona el colegio jesuita de San Hermenegildo, representando el 8 de enero un «festejo alegórico sobre la fábula de Teseo», con motivo de la toma de posesión del arzobispo, Infante don Luis de Borbón. La obra, anónima, está dedicada a la ciudad de Sevilla «por mano del Sr. Conde del Aguila, diputado que sobre el asunto fue por dicha ciudad en dicho colegio» (38). Idéntico fue el motivo de la «máscara joco-seria» que organizaron los alumnos de Santo Tomás el 2 de mayo siguiente, impresa con grabados de Domingo Martínez, que hacen alusión a los carros alegóricos que recorrieron las calles sevillanas, haciendo partícipe al pueblo del festejo colegial (39). Otra «máscara» sacaría el colegio de San Hermenegildo en 1746 para conmemorar la exaltación al trono de Fernando VI, ejemplo que imitó la Fábrica de Tabacos, eternizado en los cuadros de Domingo Martínez que conserva el Museo Provincial.

El 25 de abril de 1745 es de nuevo el colegio de Santo Tomás el que festeja al santo patrono con un «coloquio» representado en el Alcázar, siendo rector de estudiantes don Juan Ventura Sánchez de San Juan. Es obra anónima, que lleva por título *La divina Sunamitis*. Cuatro años después, la entrada en Sevilla del nuevo arzobispo-coadministrador don Francisco de Solís Folch de Cardona, excita el numen creador de ambos co-

(36) Se conservan ejemplares en el British Museum, Biblioteca Nacional de Madrid y Facultad de Letras de Sevilla.

(37) Hay ejemplares en la Facultad de Letras de Sevilla y en el Instituto del Teatro de Barcelona.

(38) Hay ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Sevilla.

(39) Hay ejemplares en la Biblioteca Colombina, en la Municipal y en la Facultad de Letras de Sevilla.

legios, que rivalizan en celebrar la llegada del nuevo prelado. Santo Tomás hace su fiesta el 25 de junio, imprimiendo después su descripción con una extensión de sesenta y ocho páginas (40). Pero San Hermenegildo, que la organiza el 4 de octubre, quiere quedar muy por encima de su rival y prepara una función de gran vistosidad en el amplio patio del propio colegio, en la que culminan el espíritu barroco y las posibilidades de este tipo de teatro colegial, que ya no puede dar más de sí. Por ser la última y más significativa de las obras representadas en un escenario escolar, por actores no profesionales, me detendré algo en su comentario.

El impreso que detalla la función (41) comienza con unos versos laudatorios al alumno Vicente Naquens Dávalos, que costea la edición y describe el espectáculo. Dice de él que se trataba de una «alegoría cómica que fue pasmo de Sevilla y pudiera serlo de las más cultas Cortes de Europa». El patio del colegio —después cuartel y hoy plaza pública— estaba adornado con tapices y colgaduras de los más variados colores, abundancia de plantas y flores, arañas y cornucopias luminosas en cada uno de sus arcos, Presidían el teatro dos cuadros: uno de San Francisco de Asís, patrono del arzobispo festejado, y otro de San Ignacio de Loyola. El tablado que se montó al efecto estaba cerrado con amplios cortinajes en cuya embocadura destacaba un arco de madera, decorado por el célebre Pedro Tortolero, «de habilidad notoria y felizmente experimentada, eminente en el diseño y en el pincel exquisito». Estaba rematado por una alegoría de la Fama, y el tablado cubierto de alfombras y flanqueado de bastidores, mientras en el telón de fondo aparecían los retratos de los reyes y de los infantes don Luis y don Felipe.

La función era eminentemente musical, disponiendo la orquesta de flautas, trompas, violines y piano, con acompañamiento del coro catedralicio. Además, ocho niños danzaron en los entreactos, habiendo sido instruidos por «un hábil maestro en las dos escuelas francesa y española». Contrasta esta afirmación con la generalizada creencia del dominio musical italiano en el XVIII. De hecho, hemos visto cómo en años anteriores

(40) Hay ejemplares en la Biblioteca Universitaria y en la Municipal de Sevilla.

(41) Hay ejemplares en la Biblioteca Colombina, en la Academia de Buenas Letras y en la Municipal de Sevilla y en la Nacional.

se habían representado varias serenatas ante los Reyes, con texto italiano. Posiblemente hubiese sido el organizador de tales representaciones el propio Domenico Scarlatti, llegado a España en 1728, y que dominó absolutamente el ambiente musical cortesano hasta la llegada en 1737 del también italiano Carlos Broschi, más conocido por «Farinelli». Por aquellos años vivían en Sevilla notables músicos, como Gregorio Santisso y Pedro Rabassa, maestros de capilla. La música del festejo de San Hermenegildo fue compuesta, sin embargo, por un músico para mí desconocido, Antonio Polaino Caballero, según se especifica en el impreso.

Al levantarse el telón aparecía un niño lujosamente vestido, que recitaba una arenga en latín y unos versos castellanos, ambos debidos al P. Gaspar Sola, profesor de teología del colegio. Es de notar la acotación del cronista cuando dice que «en el endecasílabo castellano unió dulcísimamente la profundidad de Argensola con la misteriosa amena cultura del conde de Villamediana». Con toda certeza, aún no habían llegado a Sevilla los nuevos aires del neoclasicismo.

A continuación, una breve *Loa* servía de introducción a la obra. Intervenían, en forma simbólica, las ciudades de Madrid, Salamanca, Málaga y Sevilla, todas ellas entrañables en el recuerdo del arzobispo Solís. Salamanca, por ser la cuna familiar; Madrid, por haber nacido en ella; Málaga, por haber sido testigo de sus primeras actividades eclesiásticas; Sevilla, por recibirlo ahora como su prelado coadministrador, con el título de Trajanopoli, sede para la que había sido nombrado el 16 de marzo de este año. En 1752 sería ascendido al obispado de Córdoba, para volver a Sevilla con pleno derecho en diciembre de 1755. Fue elevado a la púrpura cardenalicia en 1756.

Como era obligado, la función fue «de gran espectáculo», con decorados vistosos, mutaciones y tramoyas sucesivas. Tanto la *Loa* como el coloquio, que se intitulaba *El sacro nombre de Augusto*, habían sido escritos por el jesuita Rafael de Córdoba, ambos en verso. En el primer acto aparecía un jardín, con fuentes y estatuas del más selecto espíritu barroco, «formado todo tan al vivo con el pincel, que podía estar recelosa la naturaleza de que le robaba su poder el arte». Mediado el segundo acto, en una atrevida mutación, se presentaba a los ojos de los espectadores nada menos que la batalla naval de Accio. Si hemos de

creer al narrador, «se engañaban los ojos con las espumas». En el tercer acto aparecía en escena el Gran Templo del Capitolio. Como fin de fiesta, se iluminaron todas las lámparas del patio y en la figura de la Fama apareció iluminado el nombre del homenajeado. En ese momento comenzó un «refresco delicado y abundoso».

En el coloquio intervenían como personajes Marco Antonio, Cleopatra, Marco Agripa, Livia, Fulvia, Munacio y un gracioso, Batilo. Además de la alegoría, que explicaba el sentido de la obra, mientras habla Octavio —dice la acotación— «se descubrirá una nube lucida, de la cual, abierta, se desprenderá en vuelo un águila, sobre cuya espalda vendrá el niño que represente a la Estrella de Julio [César], con traje proporcionado, y sobre la cabeza un lucero con dilatado rasgo de luz; el vuelo será con majestuosa lentitud». Exaltado el nombre de Augusto, al concluir la obra, declama la Alegoría estos versos finales:

«Ya que ha empezado la sombra
del misterio a retirarse,
rómpase a más luz la nube,
que en luminosos celajes
del sacro nombre de Augusto,
cuando simboliza, aplaude
mayor Nombre, más sagrado,
más Augusto, Ilustre y Grande,
en el señor Don Francisco
de Solís, Cardona y Gante».

Esta tolerancia manifestada por el ilustre prelado, al aceptar incluso con su presencia, un homenaje que consistía fundamentalmente en una representación teatral, se contradice de forma sorprendente con la R. O. que renovaba la prohibición de las comedias en toda la archidiócesis hispalense, conseguida a instancias del propio arzobispo, como se ha visto en páginas anteriores. Orden que sería renovada en 1755 y 1756. Pero no debemos olvidar que, para la mente de la época, eran cosas bien distintas, como ya se ha hecho notar, una comedia «popular», con sus lances amorosos o político-sociales, y las funciones alegóricas del colegio, cuya intención panegírica y moralizante las distanciaba de aquellas otras «a ras del suelo», en las que se desarrollaban humanas pasiones, como el amor y la violencia.

CAPITULO TERCERO

El teatro musical en Sevilla.—Títeres y volatines.—Repertorio operístico.—Asistir a la ópera, pecado mortal.—Argumentos morales y políticos contra las representaciones.—La compañía italiana de Antonio Ribaltó.

Aunque es en 1703 cuando llega a Madrid la primera compañía de ópera italiana, el género no se hace estable en nuestro país hasta 1719, con la venida a la Corte del marqués de Scotti, llegando a su apogeo en la década de los años cuarenta, gracias al virtuosismo de Farinelli y a la protección de Isabel de Farnesio. Esta «protección decidida que la corte y las clases elevadas prestaron al espectáculo hicieron que las proporciones de éste se extendieran hasta el punto de desaparecer por completo el más leve vestigio de nuestra nacionalidad musical», como se lamenta un historiador (42).

Es precisamente en esa década cuando se imprime por primera vez en Sevilla un «ópera música», que lleva por título *El prodigio de Sajonia, Santa Gertrudis la Magna*. Su autor, de nombre Diego Nunsibay Campos, era teniente del regimiento de caballería de Sevilla. La obra fue editada por el impresor Antonio Espinosa de los Monteros, que ejerció su oficio entre los años

(42) Soriano Fuentes en su *Historia de la música española*. Cit. por Peña y Goñi, *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid, Alianza Editorial, 1967. Pág. 35.

1742 y 1748 (43). No hay noticias de que fuera representada. En la acción intervienen, además de la santa y sus padres, condes de Manfeld, Jesucristo, la Virgen María, dos ángeles y el demonio. Gran parte de la música era de canto llano, con textos en latín.

Poco más de un lustro después del terremoto, recién inaugurada la «gran vía» sevillana que, con el nombre de San Fernando, corría extramuros sobre el antiguo cauce del Tagarete, y que, junto con otras mejoras, embellecía la ciudad, se inició tímidamente en Sevilla la moda de la ópera, como comenta el analista Germán y Ribón. La inauguración tuvo lugar el día 22 de enero de 1761, por una de las varias compañías italianas que recorrían la península. «Este divertimento público —escribe Germán— costearon algunos particulares sacando licencia de S. M. y para él se dispuso un Teatro de madera en un solar de la calle del Carpio, que da vista al convento de monjas dominicas de Santa María de Gracia» (44).

Continuó con éxito el espectáculo en los meses siguientes, como demuestra un rarísimo impreso conservado en el British Museum de Londres, de la ópera *El amor a todos vence*, «executada en la Muy Noble y Leal Ciudad de Sevilla el día 22 de marzo de 1761». Fechado en 1763 existe otro impreso de un «drama jocoso en música», titulado *La Academia de música*, «para representarse en el Teatro italiano de la Muy Ilustre y Nobilísima Ciudad de Sevilla». Del año siguiente hay también testimonio impreso de *El boticario*, «drama jocoso, para representarse armónico en el Teatro italiano de Sevilla» (45). Conocemos otras dos obras del mismo año: *Buovo de Antona*, «drama jocoso en música» y *La buena hija*, de Goldoni, traducida por el poeta gaditano Juan Pedro Maruján Cerón. La música era de Piccini, en tras actos. Hay que hacer notar la todavía vacilante calificación de estas piezas musicales, «drama en música», «drama armónico», «ópera», e incluso «zarzuela», con que aparecen en los diversos

(43) *El prodigio de Saxonía, Santa Gertrudis la Magna. Opera en música. Formácala Don Alonso Francisco de Nunsibay y Campos, Theniente de Caballería del Regimiento de Sevilla.* [Sevilla Antonio Espinosa de los Monteros, s. a.] 24 págs. (Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional).

(44) Biblioteca Colombina, 84-4-26, pág. 305.

(45) Hay ejemplares de estas dos piezas en la Facultad de Letras de Sevilla.

textos, sin que sea posible determinar con precisión las variantes (46).

Al tratar del año 1764 el citado Germán y Ribón, fundador de la Academia de Buenas Letras, comenta en sus *Anales*: «Así se introdujo poco a poco, sin oposición de la Ciudad, este género de diversión cómica, porque era idea del Asistente, y espectáculo apetecido, como de moda» (47).

Insensiblemente, pues, y con gran aprecio del público y complacencia del Asistente —don Ramón de Larumbe, a la sazón— se introdujo en Sevilla el espectáculo musical de la ópera jocosa, con todos los inconvenientes que cabe suponer en un local improvisado, de madera y sin cubrir, mientras se desmoronaba, víctima del tiempo y de los pleitos, el magnífico y antiguo coliseo de la calle Alcázares. Pese a todo, el público acudía, incluso los capitulares, que tenían reservado un palco o balcón, como veremos después. La afición —el hambre teatral, se podría decir— era tal que, como afirma el historiador Guichot, «hasta en algunas iglesias se representó, a título de que su asunto no era profano» (48).

A mayor abundamiento, y a falta de otros datos, en el informe del empresario Chacón —de que hablaremos también más adelante— existe un párrafo muy expresivo que me conviene destacar: «Igualmente es cierto —dice— que el pueblo de Sevilla carece de diversiones públicas, y las desea con la misma vehemencia que los demás pueblos de España, inclinándose con singularidad a la Comedia; pues el nombre solo de esta diversión le encanta, de que hay tantas pruebas cuantas son las que se representan en las Pascuas y Carnaval en casas particulares, en que es necesario usar del auxilio de la tropa militar para contener a los que quieren introducirse sin anuencia del dueño. Y sin embargo de esta precaución, es rarísima la fiesta de esta clase que no se señala con alguna pendencia o disgusto particular por negarse la entrada a todos los que la desean».

No toda la temporada la consumían las obras musicales. Hay

(46) Para las diversas denominaciones de la «ópera» en estos años, véase: José Subirá, *La ópera castellana en los siglos XVII y XVIII. (Tema con variaciones lexicográficas)*. (En la revista *Segismundo*, Madrid, 1965, núm. 1, pág. 23-42).

(47) Biblioteca Colombina, 84-4-26, pág. 353.

(48) *Historia de Sevilla*, IV, cap. IV.

constancia también de que se alternaban con las tradicionalmente admitidas compañías de volatines y máquina real. En el archivo del municipio madrileño se conserva una carta de Genaro Polonia, «polvorista», fechada en Sevilla el 25 de diciembre de 1762, en que éste solicita el poder actuar en Madrid con su compañía de títeres. Y añade: «Sírvasse Vm. de responder sin perder correo a la ciudad de Sevilla donde nos hallamos trabajando y muy celebrados» (49). Al dorso de la carta figura la lista de la compañía: Gaspar Ministina, Andrea Puche y Juan Roy (volteadores), Pedro Flamenco, las dos monas, Payaso y Arlequino y otros tres muchachos.

El repertorio operístico, a lo que sabemos, no difería gran cosa del ofrecido en el resto del país, en Madrid, Barcelona, Valencia y Cádiz, principalmente. El predominio italiano era casi absoluto, prevaleciendo las «óperas jocosas» con letra del abate italiano Metastasio y música de Piccini, Galuppi, Conforto, Guglielmi, Scolari, Jommelli, Scarlatti, Coradini y otros destacados compositores, en su mayoría napolitanos. Más tarde continuarían agradando al público español Cimarosa, Paisiello, Gazzaniga, Anfossi y tantos más, que no encontraban competencia apreciable en el decaído ambiente musical español. De los intérpretes de esta época nada sabemos, aunque es de sospechar que serían los mismos que cantaban en otras provincias, italianos casi todos. Los varones eran eunucos (*castrati*) para lograr una mayor amplitud en la escala vocal. Por eso cuando eran compañías españolas las que se hacían cargo de las representaciones musicales las mujeres se encargaban de los papeles masculinos. Así hasta 1799, en que se prohibió actuar en España a las compañías extranjeras (50).

Cinco temporadas de ópera en una ciudad cuyas autoridades se habían opuesto tenazmente durante un siglo a las representaciones teatrales no era suficiente para hacer desaparecer todo tipo de oposición. Es cierto que los tiempos habían cambiado y que el ejemplo de la Corte era un incentivo de gran fuerza a su favor, pero es también cierto que el espíritu de la tradición no podía cambiar en tan corto espacio de tiempo unas ideas

(49) J. E. Varey, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840. Estudio y documentos*. Londres, Tamesis Book, 1972, pág. 61.

(50) Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, 1917.

firmemente arraigadas en el núcleo más devoto y timorato de la población hispalense.

La suerte ha querido que se conserve en el archivo municipal una muestra sumamente expresiva de un escrito que debió circular por Sevilla en copias manuscritas, ya que no existe prueba de que fuera impreso. Está fechado en Sevilla en 1766 y lleva por título *Discurso sobre la diversión del Teatro en orden al fuero de la conciencia* (51). Su anónimo autor, escrupuloso teólogo, confiesa que asistió varias veces a la ópera: y debía estar ya bien arrepentido y confesado de esta culpa, por cuanto se atreve a afirmar en su escrito, sin concesiones, que todos los que asistieran a este espectáculo incurrirían en pecado mortal. Veamos su argumentación.

Comienza manifestando modestamente que «el fin que me ha movido a formar este papel ha sido únicamente el de satisfacer las dudas que algunas personas timoratas me han consultado». Y añade que «me ha parecido útil dar una idea clara y verdadera de la miserable ilusión en que están muchos». Ataca, en primer lugar, la «diversidad de dictámenes» que se emitían en los confesionarios. No había, como se ve, unanimidad de criterio en el estamento eclesiástico hispalense, dividido en amigos y enemigos del teatro. Contra los primeros dirige graves acusaciones nuestro rigorista teólogo: «Un confesor de vida tibia y poco disciplinada, como sus pasiones están apoderadas de él y su alma oscurecida, no alcanza a discernir bien los caminos de Dios. A él le acomoda creer que la salvación está segura con una vida suave y de los sentidos, y bajo esta máxima va todo el edificio de su conducta; por consiguiente, todo cuanto destruye este su amado principio, lo tiene por rigor, por tontería y por escrúpulo». Tres son las principales fallas de este maléfico tipo de directores de conciencia: «no haber leído lo que se ha escrito sobre el tema, no haber aprendido a conocer el corazón humano, o no tener la idea que debe del Santo Evangelio». Este tal confesor, en opinión del anónimo teólogo, «no tiene voto ni se ha de hacer caso de cuanto diga». Naturalmente, se refería a los que no pensaban como él.

El segundo supuesto precisa que su dictamen no es sobre las obras de teatro, sino sobre su puesta en escena, «según se

(51) AMS, conde Aguila, t. 62, núm. 47.

ejecuta en estos tiempos». Nada parece tener contra la costumbre —tan sevillana, como se ha visto— de leer las obras teatrales, sino contra su representación. Son los propios actores los que añaden la malicia a los textos. El pecado entra por los sentidos. Pero no quiere hablar de la tragedia ni de la comedia, sino de la ópera, «por ser la diversión que en el día se ejecuta». Como moralista, no trata de estas piezas «en sí, sino de ellas revestidas de todo cuanto les da la práctica. Por lo cual, mi resolución camina bajo el concepto de que no hay opinión ni probabilidad en esta materia. Si sea o no indiferente en sí, dispútelo el que quisiere, que yo sólo trato aquí de estas diversiones como las hay en estos tiempos».

Como base de su argumentación establece la verdad de que «todo cristiano tiene obligación grave de aspirar a la perfección de vida correspondiente al estado, oficio y grado en que Dios le ha puesto». Desde luego, opina que la representación y asistencia a la ópera es, por lo menos, pecado venial, «porque es moralmente imposible en esta diversión dejar de quebrantar muchas virtudes, porque ella trae consigo vanidad, dispendio de tiempo, pompa, curiosidad, etc.» Todo el resto del discurso lo dedica a probar que esta venialidad culpable se convierte, sin lugar a dudas, en pecado mortal para los actores y espectadores.

Se incurre en tal falta porque todos ellos se exponen voluntariamente a un peligro próximo y formal. Por parte de los actores y actrices, «yo no daré las notas e individualidades con que las ha manchado el Derecho; ni los trágicos fines que las historias cuentan de esta gente; ni que son mirados con oprobio como víctimas de la incontinencia pública, en quienes se registra estar extinguido el pudor, y que aún los que más los aplauden tendrán por verdadera infamia ver a cualquiera de los de su familia empleado en esta profesión». Se limita en su escrito, según dice, a «reflexiones todavía más obvias». Veámoslas.

«Los actores y actrices son hombres y mujeres cuyo arte es el de agradar a los oyentes, halagar sus sentidos y excitar sus afectos. Gente por lo común de gala natural, ayudada de el arte con toda la pompa consiguiente a parecer bien. Su fin principal compareciendo en la escena es despertar aquellas pasiones que forman el sujeto de su acción, sea amor, ira, ambición, venganza, etc. El amor

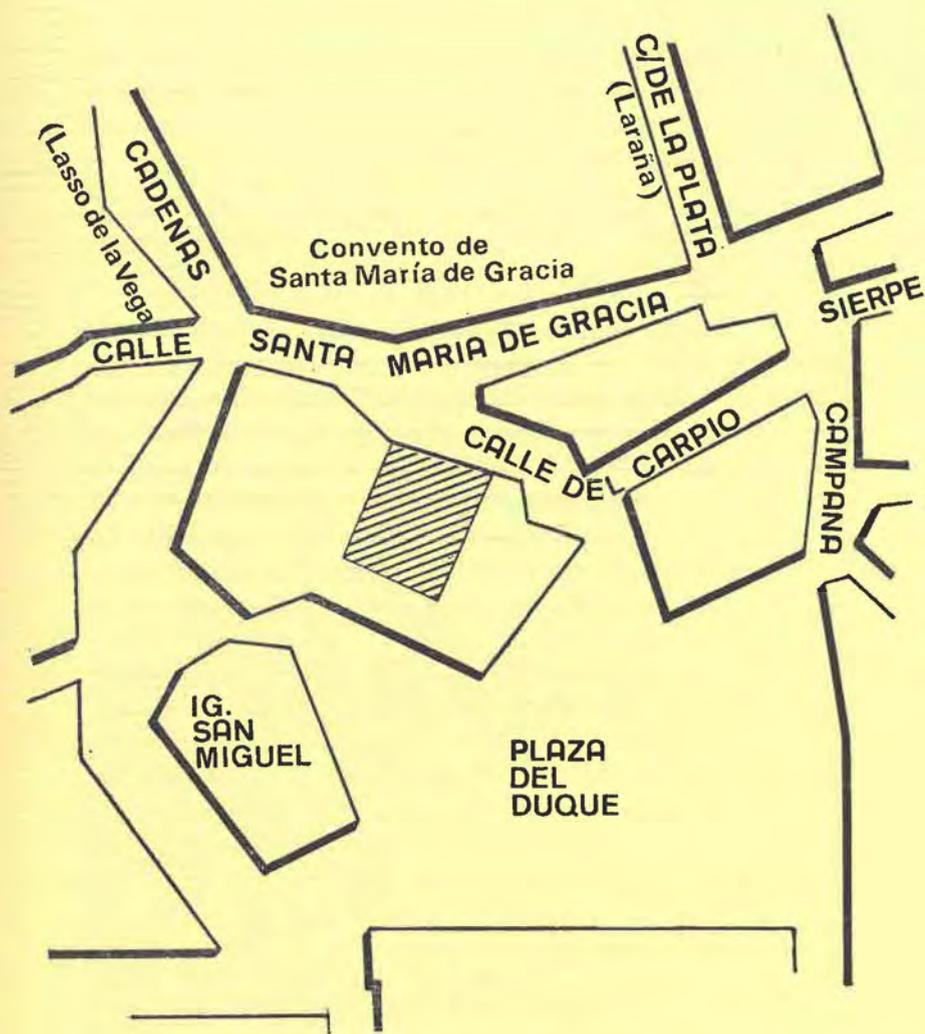
profano es el más común asunto de sus piezas, o en lo principal de ellas, o en los intermedios y sainetes, con la suavidad de sus ecos, con la vivacidad de sus ojos, con la hermosura natural o artificial de su rostro, con la ternura de sus movimientos; si no encantan a los asistentes, si no arrebatan su interior, son mirados como ineptos para su profesión. A este fin estudian y se aplican años enteros para aprender las reglas de excitar pasiones y absorber la atención humana. No perdonan industrias, gastos ni fatigas por hacerse especiales en el arte. Sus vestidos respiran lujo, pompa y soberbia, y los artífices procuran darles todos los agrados y atractivos que la moda sugiere. Sus modales no son los más edificativos, o porque en su país hay esta libertad, o porque se mira como marcialidad indispensable a gentes que vienen a cautivar atención. Y por si no basta todo este veneno añaden los bailes, la armonía de los instrumentos musicales, y aquellos sainetes donde se echa el resto de la gala para agradar a un concurso que miraría como una insipidez cualquier intermedio de estos donde no hubiese cuanta casta de alicientes hemos pintado.

Con la voz y con la acción hacen el papel de una mujer enamorada y de un galán rendido; representan sus ansias, sus fatigas, sus cuidados, sus ardores y sus trazas. Se buscan aquellas expresiones más vivas para significar estos afectos. Ya los pintan en el extremo del dolor, ya en el sumo desahogo de la benevolencia; y el gusto de los labios, los movimientos estudiados de sus pies, el vibrar de sus ojos y otros ademanes aún más vivos hacen en el ánimo de los que miran, aquella moción que es efecto preciso de estas artes. Si esto es tender redes para prender al corazón humano, darles flechas con que se hieren a sí mismos; si esto es arrancar el pudor de un sexo cuya natural flaqueza pide la seguridad del retiro; y si estos hombres y mujeres que se dejan ver en los teatros con todo el aparato de la vanidad son como estas sirenas de quien habla Isaías que hacen sus moradas en los templos del deleite, cuyas miradas son mortales, y que reciben de todas partes por los aplausos que les dan las ponzoñas que esparcen por su canto, lo dirá el desapasionado lector al fin de este papel».

Por lo que respecta a los asistentes, a los que considera (a diferencia de los actores) buenos cristianos y aptos para la salvación, asegura que van a la ópera, unos «llagados ya con el veneno de la lujuria a sorber más ponzoña; otros, hartos y cansados de esta clase de deleites, asisten por recrear la vista con las decoraciones del teatro y sus oídos con la suavidad del canto, a manera de aquellos glotones que, después de haber llenado el vientre, se entretienen en probar algunos licores. Otros van por ver y ser vistos por sus amartelados. Y otros, finalmente, que son los menos, para gastar el tiempo y dar paso a su curiosidad». Parece piadoso suponer que el autor se incluiría a sí mismo en este último grupo. Pero no deja de añadir que «en vano pretende ningún cristiano salvarse si no vive crucificado, muerto y sepultado al mundo, demonio y carne, y a todas sus obras». Ideal evangélico que el celoso moralista interpreta en su forma más severa y contradictoria: el mundo ideal debería ser, sin duda, un colosal monasterio donde la relación de los sexos fuese una triste acción, sólo «consentida» para perpetuar la especie; obligación penosa que no dejaría lugar para la menor complacencia de los sentidos. Cada paso de nuestra vida que no estuviera acompañado de la mortificación sensual sería un grano más que aumentaría el insoportable peso de nuestra culpabilidad. ¿No se habría equivocado el Creador al añadir a nuestra miserable condición el estímulo placentero de la vista, del tacto, del oído, que sólo sirve para ver tras cada esquina el estremecedor fantasma del pecado mortal?

El mayor peligro que acecha a los espectadores de la ópera es el de caer en los lazos del «amor impuro». Así reflexina nuestro autor:

«El deleite que reciben los ojos con la vista de una mujer hermosa, el gusto que percibe el oído con sus expresiones tiernas y cariñosas, por la simpatía entre los dos sexos, por el peso y tirante de inclinación en el uno hacia el otro, y por la mutua conexión de todos los sentidos y miembros del cuerpo entre sí. Este placer, digo, y deleite excita ordinariamente en la imaginación el fuego impuro, inflama el apetito, y por lo tanto es cosa peligrosísima este placer, y de difícil averiguación discernir cuándo se quedan estas cosas (que pasan tan secretamente en el alma)



TEATRO
DE SANTA MARIA DE GRACIA

en los términos de venialidad o cuándo llegan a culpa mortal. Pregunto yo ahora: si es ponerse de intento y sin ningún motivo a estas perplejidades y dudas ¿puede hacerse con buena conciencia? Si sorbiendo en el teatro los atractivos que despide el cuerpo de una cómica o cantarina, si brotando todo el conjunto de su rostro, vestido, aire, melindre, etc. tantas cualidades que irritan y encienden el apetito, ¿se puede excusar delante de Dios el exponerse voluntariamente a estos peligros?».

Llegado el turno de tratar de las piezas teatrales en sí, se da por supuesto en este escrito que las antiguas eran todas «obscenísimas». De las contemporáneas dice lo siguiente:

«Más cerca de nuestros tiempos diré solamente que las más célebres de los franceses son miradas por uno de los más doctos y primeros Obispos de Francia como una pauta de libertinaje y una escuela de perder las almas, y que este grande hombre llegó a tratar a Molière como un réprobo, y las óperas de Quinault como corruptivas de la juventud. De las italianas en el siglo pasado yo no puedo dar más testimonio que el del más célebre defensor del teatro, el marqués de Massey, quien confiesa llanamente que las piezas estaban llenas de sandeces y provocaciones, y reconocía en los dramas de música las afeminadas expresiones que tanto daño hacían por su insinuación en los oyentes.

Las piezas que en el día se representan no se podrán negar (por las que he visto) que son por la mayor parte llenas de enamoramientos. Los poetas más hábiles son los que saben expresar los afectos con más vivos coloridos, tanto más seducientes cuanto son en apariencia los versos más modestos. Los que poseen mejor el arte de manejar los afectos y apoderarse del corazón por las puertas de los sentidos son los más celebrados. A la verdad nadie negará la destreza del abate Metastasio, cuyas óperas son asombrosamente formadas. Pero, por lo mismo, más peligrosas en la representación cuanto más vivas y sensibles. Añadid a esta verdad otra de no menor peso. Porque no se puede ignorar que la juventud aprende de estas representaciones lo que debería serle enteramente oculto. Allí se aprende a conocer el amor profano en todos sus caminos: el arte de

explicar los ardores de una voluntad ciega: el modo de tentar y combatir la más constante pureza: los artificios para ocultarse y engañar los desvelos de los padres y maridos: las trazas para conseguir sus ideas: y, en fin, toda la trama sutil y venenosa que produce la serie de una desbocada pasión, a cuyas intenciones preside siempre el espíritu de Asmodeo. Así se ve transfundir el teatro todos sus alicientes. Se va marchitando el pudor y recato, bello ornamento de las vírgenes, y sucede en su lugar el deseo de manifestarse a los hombres con ostentación y libertad, porque apetecen imitar lo que han visto que atrae en el teatro aplauso y cortejo. Los hombres a quienes contenía el retiro y honestidad de una doncella se hacen atrevidos desde que la ven codiciosa del bajo incienso de sus aplausos. Y, en fin, empieza a descorrerse el velo de la vergüenza y a corromperse la santa inocencia del alma. Si me fuera lícito hablar, yo daría tales pruebas de esta verdad y pondría tales testigos que convencería la más ciega obstinación. Pero pongo a Dios por testigo de la certeza con que conozco estos escándalos, tanto menos temidos cuanto se afecta el ignorarlos».

¿Y qué decir de los sainetes y entremeses? «Los intermedios y juguetillos formados únicamente para recompensar sus sales la insipidez que puede haber causado lo principal del acto, tiene en sí toda la ponzoña más venenosa». Bien lo puede asegurar el escarmentado teólogo, que podría, según asegura, citar muchas anécdotas y pasajes tomados de su propia experiencia. No lo hará por recato, «pero sí diré que si los hebreos prohibían a la juventud la lección del Cántico de los Cánticos solamente porque aquel sagrado poema está representado bajo la forma del amor humano, deben avergonzarse mucho los cristianos de abrazar con tanto empeño lo que un pueblo carnal no reconoció jamás entre los suyos». Finaliza el discurso con este sustancioso párrafo:

«Reduzcamos todo lo que va dicho a un raciocinio compendioso: una diversión en que los que la ejecutan son hombres y mujeres cuyo estudio es mover el corazón humano, cuya profesión es halagar los sentidos, encantar los ojos, y conmover las pasiones, que todos los miembros de

su cuerpo están instruidos con arte para agradar y expresar lo más vivamente que puedan ansias, congojas, suspiros, ternezas, lances y sucesos de amores profanos: que sus palabras, frases, bailes, cánticos van únicamente dirigidos a deleitar el sentido: unas gentes que aparecen en la decoración de un teatro con la pompa de sus vestidos y el arte de su galantería con todo cuanto la naturaleza tiene y el ingenio encuentra capaz de agradar: que actúan las personas de los amantes del siglo por versos vivos y expresiones tiernas en los lances que puede ofrecer la serie que señala una loca pasión en los hombres, y que todo este conjunto se ofrece a los sentidos de unos cristianos que por la ley que profesan están prevenidos del rigor con que deben vivir distantes de cuanto pueda corromperlos, que les está intimada una guerra continua con sus pasiones; que les está dicho por una boca infalible que su vida es una lucha incesante, que renuncien las pompas del mundo, que les está prescrito el ejercicio de las virtudes contrarias al apetito e inclinaciones todas de su carne; que la fe y la experiencia les enseñan la corrupción en que quedaron por la culpa, y el peso y tirante de sus apetitos hacia lo vedado; que viven sin buscarlos y por una precisión desdichada, entre mil lazos y ocultos escollos; que los santos mismos, cargados de los despojos de sus penitencias, arrastrando una piel tostada y seca con las maceraciones y derramando siempre su corazón en la presencia de Dios, todavía sentían los estímulos de la carne y naufragaban tristes en sus tentaciones, con dudas de si les había ocupado algún consentimiento; una diversión, cual veis, pintada con los colores de la verdad, poneda ahora en justa balanza y decidid si ella trae consigo un peligro próximo y formal y moralmente cierto de pecar gravemente. Si un tirano debe ser más temido de que haga perder la fe a un hombre pusilánime que la ópera con sus encantos y atractivos a unos hombres tan flacos y viciados a quienes se les pide una vida tan medida y tan seria. Si, en fin, aun cuando haya algunos que no experimenten en sí estos tristes efectos, ¿podrían excusarse de culpa grave (según las reglas que en materia de escándalo dan todos los teólogos) por concurrir y cooperar con su dinero u otra

suerte de influjo al ejercicio de una diversión que por todo el complejo de sus circunstancias es gravemente provocativa y corruptiva de las costumbres? Concluyamos, pues, que atendidas con madurez y práctico conocimiento estas reflexiones, es cierto sin género de duda ni opinión en contrario, que es pecado mortal la representación y asistencia a la diversión de la ópera».

No era sólo la resistencia moral de los teólogos la que se oponía tozudamente a las representaciones de ópera. También la autoridad municipal tenía por digno el seguir manteniendo la ya centenaria postura de no aceptación del teatro en Sevilla, aunque fuese en evidente contradicción con la realidad. La ópera llegó a Sevilla con licencia del Asistente Larumbe, y no podía el cabildo sino acatar la orden de la máxima autoridad civil, pero dejó constancia de su protesta en el acta capitular de 26 de enero de 1761. Protesta y oposición que se renovó en 1764. Como diría después en su informe al conde de Aranda, «este Cabildo no ha autorizado el establecimiento de la ópera, pues fue con licencia de la Asistencia; introdujose por una temporada, y la toleró creyendo que no duraría, y juzgándola de menos inconvenientes en las personas que la frecuentan, no adaptándose al gusto del vulgo por la diversidad del idioma y otras improporciones. Pero al verla en término de subsistir, no omitirá hacer presente a V. E. sus perjuicios. Ya por cosas irremediables que se notan (aún sin las remediadas a instancias de esta Ciudad) ya por otros daños, singularmente el ser un divertimento dispendioso que grava al vecindario, de quien (y del Reino) extraen gruesas cantidades de dinero anualmente las compañías italianas, debilitando así a un pueblo que el moderno lujo corruptor de los Estados, que tantos progresos hace, aniquilan más y más, y sin el agregado de otros incentivos, basta para llevarle a su entera ruina».

El 30 de abril de 1764, avisado el cabildo por el capitular don Juan de Cuetó de «la indecencia con que está el Balcón en que los Caballeros capitulares concurren a la ópera», dio comisión al conde del Aguila, Alcalde Mayor, y al conde de Mejorada, Procurador Mayor, para que se informasen del caso. Una semana después, en el cabildo del 7 de mayo, en vista del informe, se acuerda que los capitulares sólo puedan concurrir a

la ópera con vestido militar y que un alguacil «en traje correspondiente de golilla» estuviese diariamente a la puerta del teatro para intimar dicha orden a los asistentes. A pesar de la cual, se confirma que «ahora ni en tiempo alguno la Ciudad no tome prenda más que la tomada en la asistencia de dicho Balcón, además de los señores capitulares de uno y otro Cabildo que gustaren, los del Ilmo. Cabildo eclesiástico», guardándose el acuerdo de que «ni ahora ni en tiempo alguno con ningún motivo ni pretexto pueda la Ciudad asistir por Diputación a dicho Balcón, sino únicamente de particulares, como al presente» (52).

Queda bien claro que la «tolerancia» del Ayuntamiento era debida no sólo a la decisión del Asistente sino, además, a la fuerte disparidad de opiniones en el seno mismo del cabildo, al darse por supuesta la asistencia frecuente de muchos capitulares a la tan denostada diversión musical.

Sabemos por impresos de la época (53) los nombres de los cantantes italianos que actuaban en España. Uno de ellos, el veneciano Antonio Ribaltó, era «empresario de la ópera» de Sevilla en 1765, fecha en la que dirige una circular a los más acreditados sevillanos del momento anunciándoles la conmemoración del cuarto aniversario de la instauración de su compañía en la ciudad, «siendo toda la utilidad de este día a honor y culto de Nuestra Señora del Rosario, Protectora de dicho teatro, y para que éste sea el mayor, suplican a Vm. se sirva concurrir en día en que proporcionan este desahogo de su devoción». Cantarían «la señora Rosa un aria; la señora Malagrida, otra; la señora Gertrudis un dúo, con el señor Nicolini; y el señor Nicolás, su aria obligada de flautas; el señor Antonio Ribalto pondrá dos bailes especiales, acompañado de dicho señor Nicolás, y al fin se cantará el juguete de la segunda parte del *Maestro de capilla*». Ribaltó había actuado años antes en Cádiz con los mismos actores y cantantes que aquí menciona: Gertrudis Golinelli, boloñesa; Rosa Sterzi, milanese; Alfonso Nicolini, de Brescia; Felisa Malagrida, milanese y Nicolás Ambrosini. La obra *El maestro de capilla*, del napolitano Pedro Auletta, se había representado como «drama jocoso» en

(52) Id. núm. 46.

(53) *Laberinto degli amanti fabricato en XLIII teatri dell'Europa, disposto per ordine d'alfabeto*. Venecia, 1765.

Cádiz, en 1762, a los diez años de su estreno en Italia. La traducción del libreto la hizo, como las anteriores, el poeta Maruján Cerón.

Para festejar el onomástico del Rey, propone el empresario una función especial el 4 de noviembre de 1767, con «iluminación, bailes y cantata nueva, compuesta por don Cristóbal Luna, recitándola en español la señora Jacinta Gracioli». La entrada sería a las cinco de la tarde, ejecutándose la ópera bufa *La Mesonera*, «por otro título *El casamiento en máscara*». Presidiría el retrato de S. M., advirtiendo en el anuncio el empresario que, como en años anteriores, se admitían abonos de luneta, platea o camarotes para toda la temporada, «quedando en la obligación de dar cincuenta representaciones a corta diferencia más o menos, y cuatro óperas nuevas».

El abono era de 400 reales, más otros dos de entrada en cada representación. «Para que el menos acaudalado pueda disfrutar esta diversión, fuera de la platea se destinarán asientos por los que no pagarán más de 200 reales, y los dos de entrada». Además, «si pudiese conseguirse del señor Asistente que las señoras se restituyan a sus antiguos asientos, con la separación debida, se destinarán ocho o diez bancos de los delanteros, y por sus asientos de abono no pagarán más de 200 reales y los dos de entrada el día que fuesen». Y añade: «Si así no se consiguere, habrá camarotes con asientos sueltos que se destinarán para dichas señoras, y entonces pagarán más 50 reales, pero habrán de ser los delanteros» (54). La compañía percibía seis mil reales como salario por su trabajo de temporada, quedando, además, al empresario, los gastos de orquesta, vestuario, pintor, sastre, iluminación, apuntador, ministros, tropa, cobradores, boleteros, sirvientes de teatro y «otras gabelas».

(54) AMS, conde del Aguila, t. 62, núm. 58.

CAPITULO CUARTO

Primeros intentos por restablecer las comedias en Sevilla.—El memorial de Chacón.—Actitud del conde de Aranda.—La Real Orden de 16 de junio de 1767.

El éxito de la ópera y la favorable protección del Asistente, que iba minando la tradicional resistencia de Sevilla a la escena, envalentonó a un empresario, de nombre José Chacón, que vio grandes posibilidades de ganancia si lograba echar por tierra los restos de oposición municipal. Al efecto, logró real cédula para establecer su compañía de cómicos a corta distancia de la ciudad, en San Juan de Aznalfarache, con el único objeto —conseguido de inmediato— de atraer a los habitantes de la capital, «no pudiendo haber otro para ponerla en una aldea que aún no se compone de cien vecinos, pobres trabajadores del campo».

La frase anterior queda recogida en un memorial que Chacón elevó al Conde de Aranda, Presidente del Consejo de Castilla, el 12 de febrero de 1767, suplicando licencia para establecerse con sus cómicos en Sevilla (55). Fundamenta su petición en dos puntos: que «las comedias es una diversión lícita y honesta», admitida en varias ciudades principales de España, menos Sevilla; y que ésta «verdaderamente la necesita, porque

(55) El memorial fue impreso por Guichot, en su *Historia de la ciudad de Sevilla*, 2.^a parte. Sevilla, 1892, pág. 262. Se conservan copias manuscritas en AMS, Aguila, t. 62 (49) y 1.^a Esc. siglo XIX, t. 92 (1).

es un Pueblo de los más principales de la Corona, que se compone de mucha gente rica y desocupada, con respecto a la cual es muy conveniente una diversión que quitará no pocos vicios que causa la ociosidad». Es curioso notar que tanto los amigos como los adversarios del teatro esgrimen siempre argumentos morales: para unos, es fuente de vicios; para otros, causa eficiente de su desaparición. A nadie se le ocurría pensar en el posible valor cultural del teatro.

Se apoya después Chacón en el permiso concedido a la compañía italiana de ópera, «que sólo se distingue de las comedias en que se ejecuta por medio de extranjeros que disfrutan la utilidad que pudieran aprovechar los nacionales». Para Chacón, pues, «no hay motivo que impida el establecimiento de comedias en esta ciudad, y que es diferencia muy material el que estén establecidas a distancia de una legua, lo cual sólo sirve de que los vecinos que van a buscar esta diversión tengan que sufrir la incomodidad de un camino, y con él lo que ofrece la variedad de los tiempos, los fríos y aguas del invierno, y los rigores del sol en verano; y lo que es más, el haber de restituirse a sus casas de noche».

En definitiva, José Chacón proponía «establecer Casa de Comedias en dicha ciudad o en sus arrabales, y aun labrar a su costa casa de material para ello, con tal de que por diez años haya de usar de ellas el que suplica... Y ofrece también que, pasado dicho tiempo, hará donación de la citada casa a favor del Hospicio de enfermos cómicos que se está estableciendo en la Corte, o a favor de otra cualquiera obra pía o persona que V. E. señale». Pingüe negocio debía ser el de las comedias cuando vemos a los empresarios decididos a construir un edificio de nueva planta amortizable en sólo diez años. Lo propio había ocurrido en el siglo anterior y ocurriría años después en la misma Sevilla, como veremos.

La ocasión era inmejorable para los propósitos del Gobierno. Instalado desde hacía un año en la Presidencia del Consejo de Castilla, el conde de Aranda había sabido neutralizar hábilmente las consecuencias del motín de Esquilache, aprovechando ahora su popularidad para introducir en España una serie de medidas de política «ilustrada», basadas todas ellas en una progresiva secularización del país. Pretendía Aranda —y tras él la sombra del monarca— nada menos que sacudir la tutela ecle-

siástica bajo la que había sido gobernada España desde hacía siglos. La primera prueba la había dado el propio Carlos III al romper la tradición de ocupar un Obispo la Presidencia del Consejo, llamando en 1766 al entonces Capitán General de Valencia, don Pedro Abarca de Bolea, conde de Aranda, mal visto en los medios eclesiásticos por sus no muy ortodoxas ideas. Era un cambio radical en la política española.

Cambio que se iba a hacer sentir en todos los órdenes, incluidas las diversiones públicas. Aranda, gran protector del teatro, acoge con agrado la iniciativa de Chacón y el 20 de febrero pide informe al Ayuntamiento sevillano, el cual pasa el encargo a los condes de Mejorada y del Aguila, en el cabildo del 10 de marzo. Después de hacer la historia del siglo largo de oposición a las comedias en Sevilla y las razones de su prohibición, agregan los informantes los motivos actuales para mantener tan drástica medida, considerando que en Sevilla las comedias son «muy perjudiciales», por la excesiva pobreza del pueblo, «inclinado a la ociosidad» y fácil de sucumbir ante los atractivos del espectáculo. Estas son sus palabras:

«Esta capital, en aquellos tiempos de un inmenso y opulento vecindario de naturales y extranjeros, se halla hoy en circunstancias bien diferentes por la falta del comercio, decadencia o extinción de las artes útiles, de modo que la ciudad conoce con evidencia que, prescindiendo del estrago en las costumbres por lo que la Comedia influía, atendida sólo con miras políticas su presente constitución, tales teatros no pudieran dejar de serla muy perjudiciales.

El genio del Pueblo inferior, inclinado aquí a la ociosidad, mientras de una parte no echa de menos las diversiones públicas (como ha sucedido con la de las comedias en el largo espacio de casi un siglo) por otra, luego que se le presentan se abandona, sin conocer en su uso moderación ni límite; de que es buena prueba las recientes providencias que se vio obligado a tomar el Consejo acerca de mesas de trucos. El mayor número vive en suma pobreza, o al menos carece de lo preciso para mantener sus obligaciones, y cualquier distracción de su profesión, o gasto no necesario, por tenue que sea, oprime y hace falta esencial a sus familias. Uno y otro demuestra actual-

mente la experiencia de lo que pasa (no sin sentimiento grave de la Ciudad) con las comedias introducidas en el lugar de San Juan de Alfacrache [sic], adonde van muchos gastando la mayor parte del día en la ida y vista de la comedia, y volviendo a sus casas muy entrada la noche, usando de las libertades que ella oculta» (56).

La conclusión del informe y el acuerdo capitular del 17 de marzo es, no sólo que se prohíba la venida de Chacón a Sevilla, sino que se retire inmediatamente la compañía de San Juan de Aznalfarache, «sin que jamás pueda, ni otra alguna de su especie, formar pretensión de venir a Sevilla o a sus cercanías». Enterado de todo el arzobispo, que lo era don Francisco de Solís, escribe también al Presidente del Consejo cuatro días después la siguiente carta:

«Excmo. Señor.

Muy señor mío: Habiendo entendido por esta Ciudad de Sevilla que ha recibido carta de V. E. en que le manda informe sobre la pretensión de unos comediantes que solicitan entrarse en esta Ciudad, no puedo desentenderme, en fuerza de mi obligación pastoral, con la que debo atender a cuanto sea del mayor servicio y honor de ambas Majestades; ni dejar de hacer presente a V. E. con los mismos supremos respetos que han sido muchos los estragos que en este mi arzobispado han causado siempre estas diversiones cómicas, no sólo en las almas con gravísimas ofensas a Dios, sino en los cuerpos y bienes temporales con pérdidas de las vidas de aquellos y disipación de éstos.

De todo pudiera dar a V. E. individual noticia, que omito por persuadirme habrá con extensión la Ciudad informado de cuantos particulares han ocurrido en éste y en el pasado siglo, trágicos efectos de estas representaciones, Por lo que mis antecesores hicieron repetidas instancias a S. M. C. para el remedio: y en todos tiempos se consiguieron favorables resoluciones contra las comedias.

(56) AMS, 1.ª Esc. XIX, t. 92. Hay copia en Aguila, t. 62. Está impreso en la citada obra de Guichot, págs. 264-269.

No son menores los daños que con las óperas italianas han experimentado mis súbditos y (con grave dolor de mi corazón) he reconocido; precisándome a tomar resolución contra algunos operantes que con sus relajadas vidas escandalizaban esta ciudad y alguno otro pueblo en que han estado. Por lo mismo he mirado el ejemplo de mis antecesores como el más vivo y urgente a la imitación, la que siguiendo imploro el favor de V. E. para que se digne mandar no se permitan comedias ni óperas en esta ciudad ni en otra cualesquiera o pueblos de mi arzobispado. Y espero que, como en el pasado siglo y en este los predecesores de V. E. miraron esta piadosa causa con el mayor celo de la honra de Dios atendiendo a las súplicas y clamores de los arzobispos, así V. E. con sus religiosos cristianos influjos ayudará a que se vea este arzobispado libre para siempre de este género de diversión, que tengo bien experimentado no ser conveniente al servicio de ambas Majestades: por lo que me veo en la precisión de exponer a V. E. cuanto llevo expresado en cumplimiento del cargo de mi sagrado ministerio, que me obliga a ello descargando el mío, en el que compete a V. E. Nro. Sr. guarde a V. E. muchos años como deseo. Sevilla y marzo, 22 de 1767. Excmo. Sr. Conde de Aranda» (57).

Enterado Chacón de ambos escritos, acude nuevamente al Consejo con un segundo memorial digno de ser transcrito en su integridad (58), en el que procura desvanecer con hechos y razones cuanto «se ha representado por Sevilla». Pero, aunque lleve su firma, todos los indicios hacen sospechar que la pluma fue guiada por otra mano distinta de la suya. No solamente está enterado de todo lo que se dice y se hace en el Ayuntamiento sino que conoce a la perfección la historia teatral sevillana, cosa bien extraña en un «autor de comedias» ajeno a la ciudad. Además, el estilo revela una erudición y cultura muy superior a la que se puede suponer en un ambulante cómico de la legua. Puede imaginarse en el escrito la amplia participación de un anónimo sevillano favorable al espíritu de

(57) AMS, conde del Aguila, t. 62 (57).

(58) Véase apéndice II.

las luces y deseoso de terminar con la anacrónica situación. Sabemos que en el seno mismo del cabildo municipal existía gran disparidad de opiniones. Dice el memorial que «el informe dado por Sevilla no es conforme a la mente de la mayor parte de sus capitulares», que silenciaron sus sentimientos «por la pusilanimidad de unos, el error de otros... Todo lo cual es notorio, y lo han publicado los mismos que callaron contra su dictamen». El propio Asistente Larumbe negó la solicitud que se le hizo de impedir la actuación de Ribaltó, alegando la palabra dada y «el diverso modo de pensar en el asunto»; ratifica su postura, después, diciendo que la ópera, «lejos de producir inconveniente y perjuicio, debe graduarse por una diversión honesta y precisa en un pueblo tan vasto». Los inconvenientes que ve el Ayuntamiento son más bien supuestos, «siendo así que se puede asegurar con firmeza que difícilmente se encontrará teatro donde reine el buen orden, tranquilidad y modestia más que en el de Sevilla, y que ha sido incesante el desvelo con que por mí, y sin que haya intervenido instancia de la Ciudad, he trabajado haciendo uso de cuantos medios he considerado conducentes al intento» (59).

Pasa después el memorial de Chacón a dejar demostrado un hecho evidente: «el ardor con que el pueblo de Sevilla se entregaba a esta diversión, pues fue preciso para satisfacerlo representar dos [funciones] en los días festivos y en algunos de trabajo, y hubo muchos en que se volvió más gente que la que asistió a la diversión, por no haber en el teatro». De todo lo cual deduce, con buena lógica, que «los sevillanos aman los espectáculos como los demás hombres del universo, y los conoce muy poco el que supone que no extrañan la falta de diversiones públicas».

El memorial está fechado el 10 de abril, una semana después de la expulsión de la Compañía de Jesús, y aprovecha la ocasión para hacer recaer sobre ella la responsabilidad de tan triste historia. No duda en afirmar que las prohibiciones de Felipe V y Fernando VI «fueron ganadas a fuerza de representaciones arrancadas por los jesuitas a los arzobispos Cardenal Arias y don Cayetano Gil de Taboada, y al marqués de Campoverde...

(59) Original en AMS, 1ª Esc. XIX, t. 92, fol. 32. Copia en Aguila, t. 62 (51).

cuyo espíritu y gobierno dirigían». Faltando ellos, cesa «la causa motiva de aquellas órdenes». Arremete después el autor, como verdadero «ilustrado», contra la suspensión, al tratar de la «profecía» del P. Tirso González. Parecía probable que Sevilla se librara de la peste en 1679 por efecto natural, «y más cuando otros pueblos de la misma Andalucía se libertaron de aquel azote sin desterrar las comedias». Después de asegurar que «sólo los párvulos creen en su profecía», recuerda que si no hubo peste en aquel año en Sevilla, no se libró ésta de una epidemia de tabardillos, de que murieron muchas personas, y entre ellas el Venerable don Miguel de Mañara, cuyo «raro modo de pensar en orden a la policía de los pueblos» advierte, porque «no siempre se hallan unidas la sabiduría y la santidad».

Siguiendo en la línea de la más estricta lógica, rebate el argumento municipal de las desgracias que vinieron a Sevilla por las comedias, indicando que «si el incendio de cualquier clase de edificios fuese prueba de que la divina omnipotencia quería su destrucción y por lo mismo no se hubiesen de reedificar ni fabricar otros semejantes, no hubiera edificio en el mundo, pues no hay especie alguna de ellos que no se haya quemado muchas veces... porque el incendio no prueba otra cosa sino que hubo descuido en el fuego, o que maliciosamente lo aplicasen, y materia combustible en que se cebe». Es decir, se está atacando la esencia misma del providencialismo, como años antes había ocurrido con la violencia del terremoto (60).

Para corroborar todo lo dicho, enumera una serie de calamidades sufridas por la ciudad antes y después de ser prohibidas las comedias. «Después de haberse suspendido la representación de la comedia —dice— se quemó en el año de 1707 la iglesia del convento de la Victoria, en Triana, y en el de 1716 la portería y parte de los claustros del convento Casa Grande de San Francisco; y en estos últimos años se han quemado: la iglesia parroquial de San Roque, la del convento de capuchinas... y el convento de monjas de Santa María de Jesús». Y concluye de esta forma irrefutable: «Del mismo modo que no se puede decir que estas desgracias provienen del destierro de

(60) Véase mi artículo *Comoción espiritual en Sevilla por el terremoto de 1755*, aparecido en la revista «Archivo Hispalense», n.º 171-173, 1973, pp. 37-53.

la comedia, tampoco se infiere que las que hubo durante su representación fueron efecto de ella: siendo lo cierto que uno y otro tiempo fueron naturales o casuales».

Se enfrenta después el memorial con los supuestos inconvenientes de las comedias en Sevilla, de los que dice que son «puramente imaginarios, porque, o son comunes a todas las ciudades populosas o peculiares de este vecindario». Lo primero queda fácilmente rebatido, al existir el teatro en otras ciudades más pobladas. Lo segundo, es decir, que sólo Sevilla, «a quien se quiere hacer singular en todo», sufre esos inconvenientes, «no es fácil justificarlo». Admite la decadencia del comercio y de las artes, pero también reconoce que por debajo de ella están Málaga, Granada y Pamplona, donde se permiten las comedias. Que Sevilla tenga muchos «pródigos y malgastadores de lo suyo y de lo ajeno, muchos mal entretenidos y muchos que faltando a sus esenciales obligaciones se abandonen sin límite a las diversiones» no es de admirar, porque igual ocurre en el mundo entero, en otras ciudades, guardada la debida proporción. ¿No los ha de haber en Sevilla, con más de veinte mil vecinos? De las autoridades depende el saber minorar tales inconvenientes, si los hay. Además, «la pobreza de los menestrales y gente menuda de Sevilla no es tanta como se asegura; antes se puede afirmar, sin miedo de ser convencidos, que es mucho más pobre esta clase de vecindario en otras ciudades en que se permite la comedia».

Noticioso el Ayuntamiento del memorial de Chacón y de las ideas en él vertidas, reitera su postura en cabildo del 25 de mayo, en el que pesan sobre todo las opiniones intransigentes de los condes de Mejorada y del Aguila, a las que se suman el secretario don Francisco de las Peñas y el mayordomo de los Jurados, don José de Santa María. Para que no vuelva a haber equívoco a este respecto, se acuerda la total prohibición a los capitulares de asistir a las funciones de ópera, ni a título de particulares, como se venía haciendo (61).

(61) AMS, conde del Aguila, t. 62 (53) y 1.^a Esc. XIX, t. 92, fol. 38. Asistieron a dicho cabildo, además de los mencionados, Bernardo de Luque, Juan de Zuloeta, Fernando Quijano, Alonso de Venegas, Martín Navarro, marqués de Cerezuela, Fausto Bustamante, Diego del Campo, marqués de Villamarín, Juan y José Pacheco, Gimeno Bertendona, Isidro Granados, Tomás de Guzmán, Pedro y Diego de Vargas, marqués de Medina, Diego de

De nada serviría actitud tan extrema, por cuanto el 16 de junio remitía el Consejo al Asistente Larumbe una orden con el permiso explícito para representar comedias en Sevilla y demás pueblos, «precediendo ante todas cosas que las Justicias de la ciudad, villa o lugar donde se hubiere de establecer esta representación arregle el orden que en el Teatro deban observar los actores o representantes y los espectadores de forma que se evite todo motivo de escándalo, disturbio o exceso y que propongan al Consejo el reglamento que formen para su aprobación y corrección en la parte que los necesite y añadir las demás reglas que estime conducentes al buen uso y régimen de los teatros públicos». La R. O. se imprimió en Sevilla el 25 de junio. Es de suponer de qué mala gana recibiría el Procurador Mayor esta comunicación, que tanto contrariaba sus anteriores informes. No obstante, el Ayuntamiento acordó el día 26 obedecerla y guardarla «en la parte que a esta Ciudad le toca y corresponde» (62).

La actitud del conde de Aranda en este asunto de las comedias ha de tomarse no como despótica e individual, sino como un premeditado programa de gobierno, en el que coincidía todo el equipo ilustrado de Carlos III. No estará de más el consignar aquí unas palabras de Campomanes al emitir juicio sobre el pleito suscitado por la censura de la comedia *La criada señora*, fechado en 1766: «Es inútil el tratar de lo lícito o ilícito de las comedias, porque todo esto pertenece al magistrado político, el cual debe mirarlas como un medio de influir sanos principios al pueblo, decencia en las costumbres y corrección de las ridículas modas y afectaciones que envilecen los ánimos o depravan las ideas. En este sentido, las comedias, tragedias y toda especie de dramas son utilísimos, pues el Gobierno por boca de los autores influye en los espectadores aquella enseñanza con capa de diversión y con gusto de las mismas gentes, que en otra forma les sería difícil» (63). En el fondo, los ilus-

Lugo, Miguel de Mendieta, Pedro de Ribas, conde de Lebrija, José Cotiella y Agustín Guerrero. Estos últimos eran síndico personero y diputado del Común, respectivamente.

(62) Hay ejemplares en AMS. Papeles importantes del XVIII, t. 8 (17) y Aguila, t. 62 (56). Tres días más tarde se remitió a Madrid el reglamento, con las tarifas de entrada (apéndice III).

(63) Véase González Palencia, *Ideas de Campomanes sobre el teatro*. (En *Entre dos siglos*, pág. 95).

trados estaban de acuerdo con los teólogos, que calificaban de «obscenísimas» las comedias antiguas. Sólo que, como políticos, pretendían servirse del teatro para sus fines, en vez de renegar de él, como aquéllos hacían.

Si hasta entonces había sido la escena espejo de vicios, desde ahora sería escuela de buenas costumbres, por obra de una acertada política. Tal es el deseo de los gobernantes de Carlos III, como bien comentaba un diario de la época: se quería «cristianizar el teatro» (64). Resulta chocante, por otra parte, esta afirmación de Nifo, por cuanto es él mismo quien pidió abiertamente la supresión de los autos sacramentales, prohibidos después por la R. O. de 10 de junio de 1765. La aparente paradoja se deshace leyendo el texto de la orden, que justifica esta medida «por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los sagrados misterios de que tratan». Por las mismas razones se prohibieron las comedias de santos y de asuntos religiosos.

Siguiendo esta línea de reforma teatral, en el sentido neoclásico de evitar lo «no-razonable», el conde de Aranda, como es bien sabido, encargó a Bernardo de Iriarte la revisión de algunos centenares de comedias antiguas con el propósito de adaptarlas al nuevo credo estético. No vamos a hablar aquí de sus resultados ni de las incidencias que motivó tal decisión, que afectó principalmente a los teatros de la Corte. En Sevilla, como en otras provincias, la agobiante animosidad contra las representaciones hacían innecesarias tales órdenes ya que ni autos ni comedias estaban permitidas por entonces. Lo que de ninguna manera autoriza la inexacta afirmación de ser el de Carlos III un «reinado indiferente hacia el teatro» (65). Precisamente es en estos años cuando esta pública diversión es entendida como una acción política, y son los gobernantes los que toman a su cargo la renovación de la escena, con fines de orientación ideológica, según ha quedado señalado en párrafos anteriores y se verá con más detalle en los capítulos siguientes.

(64) Francisco Mariano Nifo, en el *Diario Extranjero*. 1763.

(65) Véase: Ramón Esquer Torres, *Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el XVIII*. (En *Segismundo*, núm. 2 1965, pág. 204).

CAPITULO QUINTO

Olavide, Asistente de Sevilla y Subdelegado de Comedias.—Apertura del Teatro.—El baile de máscaras.—Continúa la polémica. Exigencias de la Congregación madrileña de Nuestra Señora de la Novena.—Olavide, protector del teatro.

El conde de Aranda, que se había apresurado desde su nombramiento para la Presidencia del Consejo a establecer en la Corte la diversión de las máscaras, al mismo tiempo que creaba el teatro de los Reales Sitios, encontró en don Pablo de Olavide y Jáuregui el colaborador ideal para dar en Sevilla la batalla por el restablecimiento de las comedias. No es que estuviese descontento, suponemos, con la actitud del Asistente Larumbe, pero la sustitución, por otros motivos políticos, no hacía sino favorecer sus intenciones. Olavide, que había jurado el cargo de Asistente de la capital andaluza el 25 de junio, fue nombrado al mismo tiempo «Subdelegado en la Judicatura y Conservatoría de Comedias en Sevilla y su Reino», de que tomó posesión cinco días después. Esta comisión había de ser ejercida «con absoluta inhibición de cualquier magistrados y jueces», extendiéndose su autoridad a «entender privativamente en todos los pleitos, causas y negocios, civiles y criminales, entre o contra cualesquier individuo de las compañías cómicas, volatines, maquinistas y demás dependientes de los Teatros», con apelación única al juez de segunda instancia, nombrado por el Consejo (66).

(66) AHN, Inquisición, 3612.

Olavide permaneció aún casi dos meses en Madrid, sin duda para imponerse con detalle en las instrucciones emanadas del Consejo, que le enviaba a Sevilla como «salvador de la región», en frase conocida del conde de Aranda. En este tiempo, aun antes de tomar posesión de su cargo en el Ayuntamiento hispalense, ha de ocuparse de resolver un asunto teatral de su competencia. Jacques Constantin, francés residente en Cádiz, le escribe el 14 de julio solicitando su protección para establecer en la bella capital gaditana una «comedia francesa». Alude a los numerosos extranjeros que hay en Cádiz y que desean su establecimiento, lo mismo que muchos españoles «éclairés». Se trataba de sustituir el espectáculo italiano que ya existía por otro francés, «que es más a gusto de los extranjeros». Ya había expuesto su proyecto al Consejo, pero Campomanes le había indicado el nombre de Olavide como la persona más idónea para ayudarle en sus planes. La compañía tendría once actores (cuatro mujeres y siete hombres) para la comedia, cinco cantantes para la ópera cómica, cuatro danzantes (dos hombres y dos mujeres), un maestro de baile y doce figurantes para el ballet. Cada día se renovarían el espectáculo, que sufragaría con doscientos abonos de cincuenta pesos cada uno, siendo la suma total de más de cien mil reales (67). El apoyo de Olavide resultó eficiente, por cuanto en setiembre de 1769 pudo abrir sus puertas el nuevo teatro, con actores traídos expresamente de Francia por Constantin, que puso en escena obras de Voltaire (68).

El nuevo Asistente tomó, al fin, posesión de su cargo ante los capitulares sevillanos el día 3 de setiembre (69). Al mes exacto, después de atender los más urgentes problemas de la capital, otorga al empresario Chacón la deseada licencia para establecerse en Sevilla. Sin pérdida de tiempo, comienza éste a levantar el nuevo teatro de madera en un solar de la calle San Eloy. Mientras se terminaba, las comedias se comenzaron a poner en escena en el antiguo local de Santa María de Gracia el día 5 de octubre. Con evidente satisfacción, el empresario comunica al Ayuntamiento que puede disponer como antes

(67) AHN, Inquisición, 4245 (2).

(68) AHN, Consejos, leg. 823 (25). Ante estos datos resulta insostenible la afirmación de Ramón Esquer en el art. cit. de que en Cádiz no hubo teatro desde 1720 hasta 1839 (pág. 189).

(69) Véase *La Sevilla de Olavide*, págs. 17-18.

del palco que tenía reservado para la ópera. Cede éste y autoriza el mismo día la asistencia de los capitulares «debiendo ir en traje de militar» y dispone que se arregle y que haya siempre un ministro municipal «para lo que pueda ocurrir» (70).

Las obras de la calle San Eloy se remataron con gran celeridad, ya que en el cabildo del 27 de noviembre se acuerda, «en comprensión de la cuenta que el señor conde de Mejorada ha dado a la Ciudad de haberle visitado José Chacón, autor de la compañía de comediantes que ha representado hasta ahora en la Casa de la ópera en Santa María de Gracia y manifestado a Su Señoría para que lo notifique a la Ciudad, estarse concluyendo la nueva Casa de comedias, construida de madera en la calle de San Eloy, donde se han de seguir representando y en la que, como en la antecedente, tiene la Ciudad el Palco o Balcón principal de su fachada, para que sigan autorizando el Teatro los Caballeros capitulares, se da comisión al expresado conde para que disponga se cuelgue, así el referido Palco de la Ciudad, como el de los Señores Tenientes, de damasco carmesí, poniendo los asientos y demás con toda la decencia correspondiente para que asistan los Caballeros capitulares como antes tiene la Ciudad acordado, entendiéndose pueden igualmente asistir a él los escribanos del Ayuntamiento».

Cabe pensar que esta sumisa actitud del cabildo hubiera sido motivada, en parte, por las acertadas disposiciones de Olavide para mantener el orden y la moral en el espectáculo, con fecha 30 de setiembre (71). Expresaba el edicto por él redactado «el deseo de que continúe una diversión que siendo por sí indiferente, no se vicie por las circunstancias». Ordena el tráfico de los coches, buscándoles estacionamiento en la plaza del Duque; prohíbe la aglomeración en las puertas del teatro, el fumar dentro de la sala, la entrada en los vestuarios, las faltas de buena crianza durante la representación, la decencia en el vestir y la debida separación de clases.

A estas normas añade el 18 de diciembre, con motivo de la inauguración del nuevo teatro, algunas más complementarias, en las que extrema la minuciosidad para obviar cualquier in-

(70) AMS, 1.º Esc. XIX, t. 92, pág. 49. Hay copia en la sec. conde del Aguila, t. 62 (55).

(71) Véase apéndice IV.

conveniente o desorden que pudiera malograr sus propósitos. Las principales diferencias de este edicto con el anterior se refieren a la natural variación del local, que influye en la ordenación interior de los asientos y en la exterior del tráfico. El nuevo teatro, de tres pisos, estaba situado en la calle de San Eloy, haciendo esquina con la del Dormitorio de San Pablo. Tenía cuatro puertas, tres en San Eloy, que daban acceso a la «cazuela», a la platea, a las gradas y a los pisos segundo y tercero. La del Dormitorio de San Pablo —frente al convento, actual sacristía de la Magdalena— permitía la entrada a la «luneta» y aposentos bajos. Los precios de los asientos oscilaban entre dos reales (cazuela y platea) y cuatro reales (luneta y aposento bajos).

Podemos verificar el valor relativo de estas localidades si tenemos en cuenta que por las mismas fechas costaba en Sevilla tres reales un pollo grande y una liebre, dos reales un pato, un real una libra de manzanas o membrillos y veinte cuartos una hogaza de pan de diez molletes, cantidad sólo explicable por la tendencia alcista del trigo en aquellos años. Comparado con los sueldos, si cada escribano municipal cobraba algo más de mil reales mensuales, el archivero de la ciudad pasaba muchos apuros con sus mil quinientos anuales (72). Carecemos, como apunta Domínguez Ortiz (73), de un estudio económico de los salarios en el siglo XVIII, pero aprovechando los datos suministrados por este mismo laborioso investigador, podemos precisar algunos, dando por supuesto que existe una gran diferencia regional, lo que dificulta la admisión de consecuencias válidas. Entre los obreros gremiales, los maestros plateros, relojeros, pintores, carpinteros, albañiles, ganaban entre diez y quince reales diarios; los sombrereros, sastres, herreros y zapateros, de siete a diez. Los jornaleros de los oficiales solían ser de cinco y seis reales, alcanzando algunos siete y ocho, mientras los peones no pasaban de tres o cuatro, y los aprendices uno o dos. Estos datos se refieren, precisamente, al Reino de Sevilla, con lo que podemos darnos una idea bastante clara de las escasas posibilidades del jornalero hispalense para asistir al Teatro, sobre todo si había de atender a una familia numerosa. Asistir al Teatro, por con-

(72) Véase *La Sevilla de Olavide*, págs. 112 y 117.

(73) A. Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVIII*. Madrid, C. S. I. C., 1955, págs. 208-209.

siguiente, era —ayer como hoy— un lujo más, al que sólo tenía acceso la aristocracia y la clase media acomodada. No en balde era concebido como diversión, para personas que no supiesen cómo ocupar sus largos ratos de ocio.

Al mismo tipo de público estaban destinados los bailes de máscaras, moda italiana que también llegó a Sevilla por estas fechas. «Por enero se publicaron para carnestolendas las Máscaras en el nuevo Teatro de Comedias, y hubo días que concurrieron novecientas máscaras». De esta forma escueta nos da noticia un cronista sevillano (74) de la que tal vez fue la acción más atrevida de Olavide, algo insólito en el ambiente hispalense en 1768. Otro cronista escribe: «En 12 de enero de este año se publicaron las reglas que debían observarse en las máscaras que habían de celebrarse en el Carnaval en el teatro provisional de la calle San Eloy» (75).

En efecto, a imitación de Madrid, donde el baile de máscaras instituido por Aranda duraba ocho horas en las que se sucedían dos orquestas y cuatro directores, Olavide organizó en Sevilla el primer baile de carnaval de su historia —que yo sepa— previniendo con un meditado reglamento (76) toda posible desvirtuación de sus «ilustrados» propósitos. Recomienda en él decoro, tranquilidad y prudencia, «para que esta diversión, honesta por sí misma y practicada en las Cortes y Ciudades de mejores costumbre que hay en Europa, pueda continuarse en todo tiempo, mereciendo la aprobación de las personas prudentes y juiciosas y sacándose la utilidad que producen de unir y hacer más dulce y agradable la sociedad civil».

El precio de la entrada quedaba fijado en diez reales de vellón, con lo que se limitaba para la clase más pudiente de la ciudad. Su duración sería desde el anochecer hasta medianoche. Las máscaras o carátulas serían permitidas dentro del teatro, así como el uso de «lienzos lisos o pintados, holandillas, indianas de Cataluña y tafetanes». Pero nada de vestidos lujosos ni piedras preciosas que pudiesen servir de tentación a algún desaprensivo. Además, no se permitía ridiculizar con los atuen-

(74) *Crónica de Sevilla, 1747-1776*. Manuscrito propiedad de don Juan Infante-Galán.

(75) Justino Matute y Gaviria, *Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla*. Sevilla, 1887, pág. 224.

(76) Véase apéndice V.

dos a magistrados o eclesiásticos, traer armas ni ocultarse con capas o mantillas dentro del recinto. En todo había de presidir la urbanidad y el buen tono, como correspondía al novedoso espectáculo, que distinguiría por sí solo a una gran ciudad. En el patio había cuatro Directores encargados de velar por el orden, uno o más maestros de baile, «para que ordenen las contradanzas, arreglen las parejas y las instruyan. Con normas de absoluta modernidad queda regulado desde los refrescos que se podían tomar (taza de caldo, agua de limón, agua clara, café, chocolate y bizcochos) hasta los bailes, los servicios públicos (dos retretes con separación de sexos y personas encargadas del servicio), el guardarropa, la sala de espera, etc.

El primer día de baile fue el 20 de enero, prolongándose hasta el 16 de febrero, con un total de diez días, en los cuales los gastos ascendieron a 30.000 reales y los ingresos a 52.230 reales, lo que da a entender que el éxito fue completo. El público se fue animando día a día, viendo cómo los prejuicios iban cayendo al compás del minué y de la contradanza. He aquí el cuadro de asistentes a las máscaras de este primer año (77).

Enero

Día 20	216 máscaras	
» 28	349	»
» 30	253	»

Febrero

Día 2	418	»
» 5	424	»
» 9	643	»
» 12	674	»
» 14	712	»
» 15	696	»
» 16	815	»

Una fulminante denuncia ante el tribunal de la Inquisición fue la consecuencia inmediata. Se dio como pretexto la frase «ho-

(77) AMS, sec. conde del Aguila, t. 62 (61). Los datos de asistencia están escritos al margen, de puño y letra del conde del Aguila. Este ejemplar y el de Simancas son los únicos que conozco, de los escasos salvados de la «quemada», lo que aumenta su valor.

nesta por sí misma», con que había calificado Olavide el baile de máscaras en el reglamento impreso. El día 8 de marzo escribe al Asistente el ministro don Manuel de Roda para decirle que ha llegado hasta S. M. noticia del escándalo promovido en Sevilla por estas palabras y le ordena recoger los ejemplares que se conservaran del reglamento, insinuándole que evitase dicha expresión en lo sucesivo. El acusador fue Fray José de la Asunción, carmelita descalzo y lector de Teología moral en su convento de los Remedios. El Consejo remitió el impreso a censura de algunos teólogos, siendo general la condena. Uno de ellos, bien conocido en Sevilla por su predisposición contra el teatro, el mínimo Fray Francisco Xavier González, dijo que «es moralmente imposible que esta diversión sea honesta, porque las reglas dichas franquean a la humana fragilidad y miseria todas las proporciones que puede apetecer para obrar según los impulsos de la concupiscencia» (78).

El escribano municipal, José de Amaya, se personó por orden de Olavide en casa del impresor y recogió los 478 ejemplares que aún quedaban del *Reglamento*. Inmediatamente, «en su vista los hizo poner al fuego de su chimenea, donde se quemaron todos y se hicieron ceniza, en mi presencia», certifica el escribano. Con ejemplar sumisión externa, da cuenta Olavide a Roda el cumplimiento de la orden, y añade: «Yo quedo prevenido para estar con más cuidado y poner cuanta atención me sea dable, a fin de evitar se impriman en adelante expresiones que puedan tomarse en mal sentido» (79). Es la primera advertencia seria del clero regular sevillano al nuevo Asistente, que había de sucumbir, al fin, a sus repetidos y secretos ataques. En escrito posterior, dirigido al arzobispo, queda reflejado el ambiente hostil a las funciones teatrales en parte de la sociedad hispalense (80) que nos proporciona otros datos de interés sobre la censura: «También me ha parecido apropiado recordar a V. E. lo que sucedió con el Doctor D. Francisco Baquero, a quien V. E. por su notoria literatura y buen juicio encargó la revisión de las piezas que se hubiesen de representar, y es porque procuraba con su buen celo reprobear algunas y corregir

(78) AHN. Inquisición, 3046.

(79) A. G. Simancas, Gracia y Justicia, leg. 979 ant.

(80) AMS, sec. conde del Aguila, t. 62 (68).

otras, intentaron por cuantos medios les fue posible que se mudase de revisor, y lo hubieran conseguido de no haber salido V. E. a su defensa en una carta al Teniente primero; pero de aquí se siguió que en menosprecio de la orden de revisión, se representaban muchas piezas sin reverse, y otras después de reprobadas».

En contra de esta posición se publica en Sevilla, en 1769, un escrito en *Defensa de la poesía cómica*, a nombre de Antonio Estúris Laso de Estrada (81). Su autor especifica en el prólogo que un amigo le pidió su parecer sobre «los temores que tenía en concurrir a diversiones y comedias, por lo que se decía de éstas, y en particular en Sevilla, por la especie de profecía que había oído a algunos, siempre que se representasen en ella». La contestación, manuscrita, corrió por la ciudad, siendo impugnada por algunos teólogos. Por ello accede de nuevo a exponer su pensamiento, esta vez en un folleto impreso.

En este segundo escrito, que es el único que conocemos, el supuesto Estúris —probable seudónimo— argumenta que la diversión es necesaria, «pues en el trabajar ha de haber medida», y usadas sin exceso no son más que «los bordones para no entristecerse, porque la tristeza daña el corazón». Pasa revista a las posibles diversiones, haciendo oportunos comentarios sobre cada una. De la poesía, «hermana de la música», afirma que conoce a quien en su casa «las horas o días que tenía de descanso, entretenía a su familia e hijos con un libro de novelas o comedias, expresándome dicho sujeto que más gusto tenían sus hijos en leer estos libros que ir a paseos y visitas». Considera los bailes diversión lícita y permitida, «y si algunos daños salen de ella, serán por los que la vician, y sobre éstos recae lo que tanto se grita...».

Se detiene con mayor extensión en hablar del teatro, del cual afirma que «esta diversión es tan común que rara es la Casa o Palacio en que no se practique, y aún en conventos se habrán visto representar, como a algunos he concurrido, y en Religiones bien estrechas se han ejecutado muchos actos cómicos». Recuerda irónicamente que San Ginés, «representando una comedia, se convirtió y fue gran santo». Pasa después al ataque y acusa:

(81) Hay ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Sevilla (109-33/9).

«Muchos son los escrupulosos de ir a la casa de comedias y no lo son para en la casa de Dios estar en tertulias hablando, y aún las señoras mujeres con más denuedo que en el estrado de sus casas». Y añade: «Si en la frecuencia de los templos hay deslices, querer que no los haya en las casas de comedias es voluntaria semejante censura; porque no todos son de un propio genio, y para unos serán buenas, para otros indiferentes, y para otros malas».

Desde el punto de vista moral, «mejor es que no tuviera el ánimo ninguna recreación; es mejor en sí, pero no en sus efectos, porque no se podría vivir sino de milagro». A estas palabras agrega el «defensor de la poesía cómica»: «Y sobre todo, un pueblo como Sevilla, de cerca de 30.000 vecinos, y personas en ella más de 100.000, de tan varios entendimientos como semblantes, de tan encontradas costumbres como inclinaciones, de tan varios cuidados como empleos, de tan distintas ocupaciones como estados, ¿pueden todos estar siempre obrando lo mejor, que es no tener el ánimo en ninguna delectación de recreo? Es imposible en nuestra naturaleza».

La continuación del escrito hace referencia a la no probada profecía del P. Tirso González, a la escasa sabiduría de Mañara y al nulo valor del argumento del incendio como castigo divino, todo ello con palabras literalmente recogidas del memorial de Chacón, redactado dos años antes. Esto puede inducir a pensar que es uno mismo el autor de ambos escritos, quizás el futuro Rector de la Universidad, el presbítero don José Cevallos, tan identificado con los proyectos de Olavide.

En fin, no creo preciso añadir que en esta acerada polémica hacía frente común con el Ayuntamiento el Cabildo eclesiástico, ahora como siempre. En correspondencia cruzada con el Teniente de Asistente, don Juan Gutiérrez de Piñeres, en febrero de 1770, como protesta por haber prohibido la celebración de unas rogativas públicas, se duele el Cabildo de que se prohíban éstas mientras se concede autorización para continuar el escandaloso espectáculo de las comedias, tomando como punto de referencia las costumbres de los primitivos cristianos: «Dice el Abad Fleury, en su *Tratado de las antiguas costumbres de los cristianos*, que no se admitían entre ellos los que se dedicaban al teatro y los que asistían a él; y en otro lugar: que huyan los cristianos de los espectáculos públicos y el teatro en que se

representaban comedias y tragedias; que los espectáculos hacían parte del culto de los falsos dioses y de las pompas del demonio; que eran escuela de impudicia y lascivia; que ocasionaban sumos gastos; que fomentaban la ociosidad y la mezcla de sexos y excitaban la curiosidad y libertad; y también se desechaban los que bailaban en público». Finalmente, echa en cara el Cabildo al gobernante público que no se haya contado con su preceptiva licencia en el uso de trajes decentes en el teatro y en el baile de máscaras, «y así es más extraño que se quiera imponer al Cabildo eclesiástico una obligación de no hacer rogativas públicas» (82). En una época de ascendente secularización, se hacía patente la lucha que ésta suponía en los roces de jurisdicción, ahora mucho más conflictivos que en siglos anteriores.

Sólo cinco temporadas estuvo permitido en España el baile de carnaval. Su prohibición vino inmediata a la sustitución del conde de Aranda por el obispo gallego don Manuel Ventura Figueroa en la Presidencia del Consejo. Abandonó aquél la capital de España, con destino a su embajada parisiense, en agosto de 1773, y a los pocos días, el 20 de setiembre, el Ayuntamiento madrileño acordó solicitar la suspensión de las máscaras, «porque aunque fueron convenientes y laudables los fines que se tuvieron presentes en su establecimiento, el abuso que con el tiempo se ha experimentado las ha reducido a un estado perjudicial e indecoroso a las familias de distinción y buen carácter, por la concurrencia inevitable de otras gentes de baja esfera y mala nota, que hacen retraer justamente de esta diversión a las personas de clase y honor, que han sido el objeto principal porque se han permitido».

No hacía falta esta declaración explícita para comprender el carácter aristocrático que se había querido dar a los bailes de máscaras. El minué y la contradanza, únicos bailes permitidos por el reglamento, no eran precisamente populares. Como tampoco lo eran los precios de las entradas. Queda bien claro que Olavide, con su iniciativa, quiso dar a Sevilla rango europeo de alta sociedad, no siempre bien comprendido. Lo cierto es que el 2 de octubre el nuevo Gobernador del Consejo firmaba el decre-

(82) AMS, sec. conde del Aguila, t. 9 en fol. (40).

to de suspensión de máscaras en todo el Reino. La medida afectaba a Madrid, Sevilla y Valencia.

* * *

Un nuevo ataque, esta vez por un flanco inesperado, vino a poner en peligro la restauración teatral en Sevilla. A poco de instalada la compañía de Chacón, fue instado éste por la Congregación de Nuestra Señora de la Novena, de Madrid, a que pagase el impuesto exigido a los cómicos anualmente para el culto a la imagen patrona del gremio de representantes. Chacón acudió a Olavide, quien le recomendó no atender a la petición. Pero la Hermandad recurrió al Corregidor de Madrid, don Alonso Pérez Delgado, Delegado de Teatros, quien ordenó el pago inmediato. Entonces Olavide se dirige al conde de Aranda en una preciosa carta cuyo borrador se conserva afortunadamente en el archivo municipal sevillano, donde el Asistente vuelca todo su amor por el teatro. No me resisto a transcribirla:

«Excmo. Señor.

Muy señor mío: Cuando llegué a esta Ciudad, y en conformidad de la orden general con que se sirvió el Consejo de permitirse la representación de comedias, mandé construir un Teatro y dispuse se representasen en él. A pocos días me dijo el Autor de esta Compañía, que las de Madrid querían exigir de él una contribución con el título de limosna para la fiesta que ellas hacen a Nuestra Señora de la Novena.

En Sevilla había muchos años que no se representaban comedias. Así, nunca podían las de Madrid haber contado con este ingreso. Por otra parte, yo estoy mal con esta especie de asociaciones o cofradías a que están reducidas todas las profesiones en España: Espíritu que tiene a la Nación dividida en muchos pequeños cuerpos opuestos entre sí, de que nace este general destructor espíritu de partido que se observa en ella, siendo así que todas estas cofradías no vienen a parar sino en hacer fiestas de poca devoción y sin más fruto que el de sus gastos se distribuyan entre coheteros y sacristanes.

Agrégase a estas consideraciones la de que empezando este Teatro en Sevilla, adonde ha sufrido más contradicciones que en otra parte: pues aun hoy mismo las personas más distinguidas de ambos sexos, gobernadas por falsas máximas, se hacen un escrúpulo de asistir a él, convenía sostenerlo. Así me pareció que era importante redimirlo de una contribución que debía incomodarlo mucho y no es pequeña, pues se reduce a que dan a la Virgen el partido de Primera Dama, que es de diez reales por día. Deben hacer dos comedias en el año, en que todo el ingreso, uno es para la Virgen y otro para el Hospital, con más de dos reales diarios de contribución fija para este último.

Y siendo así que una de las causas porque en España los comediantes están tan prostituidos y nunca pueden estar buenas las comedias, es porque la falsa devoción ha cargado tantos gravámenes a su fatiga que no sólo no les quedan los medios de portarse con la decencia que exige su profesión, pero apenas tienen los de subsistir, deseaba yo libertar a los de Sevilla de esta carga, que los pondría en peor estado que a los demás y que no tiene otro objeto que el de hacer una fiesta en Madrid, que hasta aquí no sólo se ha hecho sin ellos sino que ha dejado ya un fondo muy considerable que sólo puede servir para hacer una cofradía poderosa, añadiendo ésta más a las muchas otras que dividen a unas partes de la Nación con otras.

Aunque esta fiesta se considerase precisa, podían hacerla por sí las compañías de Sevilla, pues la harían a menos costa. Y sobre todo, lo que convenía es redimirla de esta contribución, ahora que empieza y no está todavía bien afirmada, dejándole los medios de respirar y no ahogarla en su misma cuna, sofocando con contribuciones devotas a gente que todavía difícilmente pueden subsistir.

En virtud de estas consideraciones y a instancia de la misma Compañía, previne al Autor de ella no entregase al Tesorero la contribución que desde luego quiso exigir. Pero en este correo me hallo con una carta del Corregidor de Madrid en que me dice estreche yo al Autor no sólo a que pase inmediatamente a poder del Tesoro de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena los marave-

dises que paran en el suyo devengados por la Compañía que estuvo a su cargo el año próximo, sino que a su tiempo practique lo mismo con los del presente y sucesivos, mientras se mantenga cabeza de Compañía y sin admitirle excusa alguna.

Yo no puedo menos de representarlo a V. S. porque si a las dificultades que encuentra en Sevilla este nuevo establecimiento, originadas del modo de pensar que domina en las gentes, se añaden las de estas contribuciones y gavelas, dudo mucho que pueda subsistir. Aseguro a V. S. que si yo no los hubiera sostenido, ya hubieran desertado por no poderse mantener, y en efecto, en caso de pagar esta piadosa contribución, o habría de recaer sobre mí, o tendrían que dejarlo ellos. Lo que hubieran hecho ya sin mis continuos socorros.

Como quiera, yo lo expongo todo a la superior justificación de V. S. Si, no obstante estas razones, V. S. se sirve de mandarse que yo haga que el Autor pague lo que se pretende, lo obedeceré inmediatamente. Pero si en su alto juicio pesan bastante para exonerar a la Compañía de esta carga, yo continuaré aplicándome a sostenerla como he hecho hasta aquí. Y espero para todo la orden de V. S. Dios g. a V. S. ms. as. Sevilla y Septiembre, 13 de 1768. Excmo. Sr. Conde de Aranda» (83).

De una parte, vemos en estas líneas cómo Olavide ataca el espíritu gremial, que origina en su opinión la insolidaridad de los españoles; de otra, defiende los vacilantes pasos de la naciente empresa teatral. Al propio tiempo, nos confirma la repugnancia de las clases más distinguidas para asistir a las representaciones, «gobernadas por falsas máximas», y acusa de «falsa devoción» a las tradicionales fiestas organizadas por la cofradía

(83) AMS. Varios Antiguos, carp, carp. 68. Basada en una falsa tradición, el culto a N. Sra. de la Novena radicaba en la madrileña iglesia de San Sebastián. Al reclamar este impuesto, se hallaba la cofradía agobiada por los gastos del «Hospital de cómicos», establecido hacía sólo unos meses en la calle del Fúcar. Era entonces tesorero Juan Ponce, y capellán, el presbítero Juan Bautista López. (Véase el estudio de José Subirá, *El gremio de representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*. Madrid, Inst. de Estudios Madrileños, 1960). La carta de Olavide al Corregidor de Madrid se conserva en el mismo expediente que la del conde de Aranda.

madrileña. Parecidas ideas expone al Corregidor de la capital de España, afirmando una vez más que el teatro de Sevilla no existiría «si yo no me hubiera aplicado extraordinariamente a sostenerlo a costa de muchas dádivas». Tanto en una como en otra carta insiste Olavide en esta labor protectora, de la que se enorgullece, y que muestra la vital importancia de su ayuda incondicional para que el Teatro se mantuviese en la capital andaluza. Protección que, como vemos, no se limita a la meramente oficial, sino que procede de su peculio particular. Cosa infrecuente en un representante de la autoridad, sólo explicable por la afición teatral del culto peruano, demostrada en tantas otras ocasiones, aun en contra de inveteradas tradiciones. A la vista de los sucesos posteriores, podríamos afirmar, aun extremando la hipérbole, que *el teatro le perdió*, como a otros el dinero, la soberbia o la sensualidad. Pero si el teatro, en su tiempo, fue la causa más apasionada, como creo, de su mala fortuna, hoy es el motivo más justo de su rehabilitación. El nombre de Olavide será ya inseparable de la historia teatral de España, por lo que significa en la renovación dramática del setecientos. Esto lo comprobaremos con más argumentos en las páginas que siguen.

CAPITULO SEXTO

La tertulia del Alcázar.—Concursos literarios.—Obras dramáticas de Jovellanos, González de León, Trigueros, Olavide y otros contertulios.—El conde del Aguila y sus ideas sobre el teatro.—Olavide y la reforma neoclásica.

Al testificar en el proceso que la Inquisición siguió contra Olavide, ilustres sevillanos ponen de manifiesto algunos datos que nos permiten reconstruir, en mínima parte, lo que fuera la tertulia que el Asistente presidía a diario en los salones del Alcázar, a semejanza de lo que había hecho años antes en Madrid y haría después en La Peñuela. Al defender el teatro y el baile, como se ha dicho, el político limeño pretendía dar esparcimiento al público y al mismo tiempo establecer las condiciones más idóneas para hacer de Sevilla una capital a nivel europeo, donde los espectáculos públicos fueran adorno indispensable de una sociedad culta y refinada.

De la misma forma, habituado a estas manifestaciones de elegancia social, no duda en hacer de sus habitaciones en el Alcázar hispalense lugar de reunión de personas selectas, amantes de la música, de las letras, de las artes y de la amena conversación, tan de moda en círculos cortesanos. Y eso, en realidad, es lo que pretendía: convertir la regia mansión en pequeña corte, en modelo de vida «a la francesa», donde se codeasen la frivolidad y la cultura, el buen tono y la ironía, el ingenio y los delicados modales. Contaba para ello con la inestimable ayuda de su prima hermana Gracia de Olavide, considerada has-

ta hace poco por todos sus biógrafos como su media hermana. La confusión queda despejada al estudiar el árbol genealógico familiar. El padre de Olavide, Martín José, tenía otros dos hermanos del mismo nombre, Martín el mayor y Martín el menor. Este último, padre de Gracia Estefanía, es el que murió en Lácar (Navarra) en 1763, y no es de extrañar que don Pablo se hiciese cargo de su prima, a la sazón de once años, y que ésta le acompañase a Sevilla con el beneplácito de su mujer, Isabel de los Ríos (84).

En estas diarias reuniones, que anima la atractiva belleza de la joven Gracia, Olavide se halla en su elemento. «Vive —dice el viajero inglés Twiss— con el esplendor de un príncipe» (85). Invita con frecuencia a su mesa a quince o veinte comensales; una vez por semana organiza un concierto musical y el resto se discute de filosofía, de religión, de ciencia, y se oyen las últimas producciones francesas o italianas. Entre los asiduos del salón figuran: Jovellanos, joven Oidor de 23 años; los hermanos Antonio y Martín de Ulloa, marino y científico famoso el primero (de 51 años en 1767) y Oidor de la Audiencia el segundo, a sus 53 años (86); Francisco de Bruna, Ignacio de Aguirre y Miguel Maestre, Oidores también y Teniente Alcaide de los Reales Alcázares el primero desde octubre de 1765 (87); José Pérez de Larraya, soltero de 40 años, de fami-

(84) Véase: M. Capel, *La Carolina, capital de las Nuevas Poblaciones*. Jaén, 1970, págs. 50-51. La rectificación ha sido aceptada por el biógrafo de Olavide, M. Defourneaux: *Nouvelles recherches sur Pablo de Olavide, en Caravelle*, núm. 17, 1971, pág. 112.

(85) Cit. por Defourneaux en *Pablo de Olavide o el afrancesado*. México, 1965, pág. 216.

(86) Ambos eran hijos de Bernardo de Ulloa, Veinticuatro de Sevilla y su Procurador en Madrid, que falleció en 1752. Martín fue bautizado en la parroquia de San Vicente el 3 de noviembre de 1714. Fue Gobernador y Capitán General de Cuba, Académico de la Española y de la Historia, Alcalde del Crimen de Sevilla desde abril de 1766. Falleció en febrero de 1786, después de haber sido Juez de la Audiencia en 1773 y Director de la Sociedad Económica en 1782. Antonio, por su parte, se dedicó a la Marina desde 1730 (había nacido en Sevilla el 12 de enero de 1716) y viajó por todo el mundo, participando con Jorge Juan en la medición del meridiano terrestre. En 1755 había sido Gobernador de la Nueva Luisiana y después Teniente General de la Armada, en cuyo cargo dirigió las obras de «husillos, muros y terraplén en la margen izquierda del Gaudalquivir» para defensa de la ciudad contra las inundaciones. Falleció el 5 de julio de 1795, a los 79 años de edad.

(87) Consta que Bruna asistía a la tertulia por una nota manuscrita en que se lamenta de haber perdido allí un libro de su propiedad, (Véa-

lia del cardenal Solís, administrador de la Casa de Medinaceli; Francisco Gómez de la Barreda, hacendado, de 48 años; Esteban Chilton de Lasarte, vizconde de Almendralejo, Alguacil mayor de la Inquisición de Cádiz, de 50 años; Rui-Díaz de Rojas, Veinticuatro de Sevilla, de 47 años; Tomás de Guzmán y Jácome, Veinticuatro de Sevilla, de 32 años; Cayetano Valdés y Bazán, Comisario de Guerra, de 26 años; Manuel Cárdenas y Verdugo, marqués de La Grañina; y finalmente Miguel de Espinosa Maldonado, conde del Aguila, que es quien testifica los datos anteriores (88).

Por otras fuentes, podemos añadir con certeza los nombres del marqués de Caltójar, del conde de Malaspina y su esposa; el Director de la Fábrica de Tabacos, don Vicente Carrasco; el Contador del Ejército y futuro Asistente de Sevilla, Francisco Antonio Domezain; Juan Elías de Castilla; Cándido María Trigueros, subdiácono y beneficiado; Antonio González de León, poeta, de conocido apellido sevillano; Fray Miguel Miras, agustino; José Cevallos, presbítero, y Domingo Morico, matemático y futuro Director del Seminario de Nobles de Valencia. Esto, sin contar a los amigos de paso, como el ya citado Twiss, el peruano José Baquíjano y Carrillo, notable representante de la Ilustración en su país, o el religioso fray Francisco Mohedano, a quien Olavide distinguía, cediéndole su coche, que «jamás había pisado ningún fraile, sino él, a quien estimaba porque no era fanático» (89).

El caso de Morico puede ser interesante para medir el sacudimiento espiritual que la actuación del Asistente promovió en algunos sujetos. Domingo Morico, sacerdote valenciano, había ingresado en la Congregación de San Felipe Neri, y vivía en el pueblo de Zafra cuando en 1755 presencié los efectos del terremoto, tema sobre el que escribió, como profesor de matemáticas que era. En octubre del 58 le recibe como miembro honorario la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, y como supernumerario en 1760, residiendo ya en Sevilla. De acuerdo con el P. Antonio Castaño, prepósito del Oratorio, intentó establecer en Sevilla una Academia de matemáticas, cuya utilidad ensal-

se: Joaquín Romero Murube, *Francisco de Bruna y Ahumada*. Sevilla, 1965, pág. 23).

(88) AHN. Inquisición, leg. 1866 (3).

(89) AHN, id. leg. pág. 157.

zó (90). La comunidad en pleno se opuso, por no ser conforme a sus reglas, lo cual comenzó a distanciarse de ella al P. Morico, que ya gozaba de cierta fama como matemático en la capital andaluza. Esta fue la causa, sin duda, de que Olavide le mandase llamar el 5 de diciembre de 1767 por medio de Gutiérrez de Piñeres, ya que «estaba nombrado para formar una Junta de cinco sujetos y del Asistente para tratar de orden del Rey varios asuntos de su servicio y del público». Contaba entonces 38 años y según él mismo confiesa la Junta se reunió dos o tres veces por semana durante cuatro meses... «sin que nadie por entonces pudiera penetrar los asuntos sobre que trabajaban» (91).

Este trabajo secreto no era otro que el *Plan de estudios* de la Universidad, en el que participaron también José Cevallos, catedrático de Filosofía, Bartolomé Romero González, abogado, y los médicos Cristóbal Nieto de la Piña y Bonifacio Lorite, actuando de secretario el de la Academia de Buenas Letras, Sebastián Antonio de Cortés (92). Las sesiones se celebraban de seis de la tarde a once de la noche en el propio Alcázar, bajo la presidencia de Olavide. La colaboración de Morico debió de ser muy del agrado del Asistente porque a continuación le encargó de la organización del Hospicio que proyectaba. Tal intimidad llegaron a tener que el 4 de julio de 1768 Morico abandonó el Oratorio y se marchó a vivir al Alcázar, en habitación cedida a este propósito. Una grave enfermedad, sin embargo, le obligó a retirarse a Valencia dos años después. Allí se dedicó a traducir a Masillon y a Bossuet, habiendo sido nombrado Director del Seminario de Nobles valenciano en enero de 1773.

De las damas que amenizaban la tertulia con su presencia sólo tenemos noticia —además de Gracia de Olavide—, de Mariana de Guzmán, hija del marqués de San Bartolomé del Monte, aunque es de suponer que, dadas las características del «salón», muchos caballeros asistentes llevaran a sus propias esposas e hijas para fomentar las relaciones de la «buena sociedad»,

(90) AMS, sec. conde del Aguila, t. I en 4.º (17).

(91) AHN, leg. cit. pág. 374.

(92) Véase mi *Historia de la Universidad de Sevilla en el siglo XVIII* y la edición del *Plan de estudios* de Olavide. Barcelona, Cultura Popular, 1969.

ya hacía muchos años acostumbrada a los excesos del «cortejo» (93).

No son las frivolidades, por otra parte, el tema que nos interesa de esta aristocrática tertulia, sino su dimensión teatral, ya que en ella se representaban pequeñas piezas y —lo que hace más a nuestro propósito— se estimulaba la creación dramática mediante concursos y lecturas públicas. Así nació, en 1773, la obra de Jovellanos *El delincuente honrado*, junto a otras comedias de sus colegas Bruna, Aguirre, Trigueros y el propio Olavide. Es Ceán Bermúdez el que nos facilita los detalles: «En la tertulia se ventiló cuanto había que decir acerca de la comedia en prosa a *la armoyante* [sic] o tragicomedia que entonces era de moda en Francia; y aunque se convino en ser monstruosa, prevaleció en su favor el voto de la mayor parte de los concurrentes, y se propuso que el que quisiese componer por modo de diversión y entretenimiento alguna de este género, la podía entregar a don Juan Elías de Castilla, que hacía de secretario de dicha Junta, para que, leyéndola en ella, sin manifestar el nombre del autor, pudiese cada uno juzgarla con libertad» (94).

En este ambiente de emulación literaria nació, pues, la vocación dramática de Jovellanos. Pero no era la primera. Con anterioridad habían recibido igual beneficio otros contertulios, Antonio González de León y Cándido María Trigueros. Al hablar del primero, el analista Germán y Ribón comenta en el año 1768: «Antonio González de León, clérigo de órdenes menores, natural de Sevilla, dio a luz una zarzuela titulada *El hijo de Ulises*, que dedicó a don Pablo de Olavide, que mereció aceptación» (95). Al fin de la zarzuela, impresa por Manuel Nicolás Vázquez, se inserta el sainete *El poeta cómico*, en que se ridiculizan los vicios del teatro. Tenía entonces el autor 26 años y era contador de la Fábrica de Tabacos y académico honorario de Buenas Letras. Años después fue de los primeros empleados en el Archivo General de Indias y dio a luz otras varias composiciones poéticas y dramáticas, como el sainete *El alguacil y el diablo*, representado en casa del abogado don Juan de Vargas y recogido por la Inquisición.

(93) Véase: Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del siglo XVIII*. Madrid, siglo XXI, 1972.

(94) Defourneaux, op. cit. pág. 215.

(95) Biblioteca Colombina, 84-4-24, pág. 408.

Del poeta, erudito y dramaturgo Cándido María Trigueros sabemos algo más, como notablemente superior fue su producción intelectual (96). En este año de 1767 contaba 31 de edad y disfrutaba de un beneficio eclesiástico en Carmona, concedido por el cardenal Solís, con el que había vivido en calidad de paje desde su mocedad. Nunca llegó a recibir las órdenes mayores, manteniéndose en el nivel de subdiácono, suficiente para el beneficio. En lo que ahora nos afecta, Trigueros es autor de más de veinte obras teatrales, fechadas en cuatro períodos de su vida bastante diferenciados: a la primera etapa, 1767-68, en que se suscitó su vocación dramática en el círculo de Olavide, corresponden las tragedias *El Viting*, *Guzmán el Bueno*, *Los bacanales* y *Egilon*, y las comedias *Juan de buen alma* y *Don Amador*. A la segunda, que se puede fijar entre 1773 y 1776, corresponden oratorios y églogas de estilo italiano: *La muerte de Abel*, *Las furias de Orlando* y *Endimion*, tragedias como *Los Teseides* y *La hija sobrina*, y comedias como *El mísero y el pedante* y *Los ilustres salteadores*. De la década de los ochenta conservamos las tragedias *Electra* (1781) e *Ifigenia en Aulide* (1788), además de *Los menestrales* (1784) primer drama social de nuestro teatro. De los años finales de su vida son las refundiciones de Lope *Sancho Ortiz de las Roelas*, *La buscona*, *La melindrosa*, etc. Su muerte acaeció en Madrid en 1798.

Bástenos ahora considerar la producción dramática de Trigueros en las dos primeras etapas, que se corresponden con la estancia de Olavide en Sevilla, exceptuando el período 1769-1773, en que reside habitualmente en las Nuevas Poblaciones. Son las dos épocas en que se estimula la creación literaria de las reuniones del Alcázar. El primer arreglo teatral de Trigueros es *Ciane o los bacanales de Siracusa*, fechada en julio de 1767 (96 bis). Le sigue *Los Guzmanes o el cerco de Tarifa*, con interesante carta-prólogo a Olavide, firmada en Sevilla el 25 de febrero de 1768, en la que leemos lo siguiente: «Viene, por fin, a las manos de V. S. la tragedia *Los Guzmanes*, y viene a ellas mucho más temprano que debiera. Yo la dejaría de buena gana descansar, siguiendo el consejo de Horacio, hasta que limada y co-

(96) Véase mi artículo *La obra ilustrada de Don Cándido María Trigueros*, en *Revista de Literatura*, jul.-dic. 1968, págs. 31-35.

(96 bis) Carmen T. Pabón, *Don Cándido María Trigueros y su tragedia inédita «Ciane de Siracusa»*. (En *Estudios Clásicos*, XVI, 1972, 229-245).

regida poco a poco, fuese menos indigna del asunto y de las personas que la deben leer; mas la ha pedido V. S. repetidas veces y quizá sería desatención no presentársela con esta brevedad». Y dice a continuación: «He deseado siempre tener correspondencia literaria con alguno de los célebres eruditos que no menos en ésta que en otras clases de literatura pudiesen contribuir a que yo me perfeccionase en el gusto fino y delicado, que es sin duda el requisito de un literato más difícil de adquirir. Entretanto que no logro este gusto, me ha ofrecido mi buena suerte el honor de tratar a V. S. y ya que así me proporciona un sujeto que a las demás calidades de los eruditos de la Atenas moderna añada mas inteligencia del lenguaje en que estas obras están escritas, el cual no es la menos principal y dificultosa de sus condiciones, no quiero que V. S. alabe mis escritos, sino que los censure».

Trigueros, a sus treinta años, se considera a sí mismo un erudito, dedicado con preferencia a estudios más serios, por eso comenta después: «Yo, que fundo mi reputación en literatura de otro carácter, creo que perderé poco en no ser tenido por gran poeta trágico; bien que quisiera ser perfecto aun en esto, que sólo me ocupa los pocos ratos que hurto a las antigüedades de mi nación, a las lenguas y a los estudios propios de mi profesión y de mi estado, para darlos a mi diversión, desahogo y pasatiempo».

Debió resultarle muy grato dicho pasatiempo, ya que a los pocos días de fechada esta carta finaliza la comedia *Juan de buen alma*, adaptación del *Tartufe* de Molière, aunque precisa en la introducción que «he mudado todo lo que me ha parecido y que es tanto que creo haber escrito una comedia enteramente nueva». En ella ridiculiza la hipocresía en materia de religión, y la envía para su censura al P. Morico el día 8 de marzo. Años más tarde (1777) fue denunciada esta comedia a la Inquisición por el abogado José Iglesias y por el fraile Manuel Gil, quien dice de ella que «es una atroz sátira contra la devoción y constituía un último esfuerzo para desacreditarla en el espíritu del pueblo» (97). La misma suerte corrió la tragedia *El Viting*, fechada en el siguiente mes de mayo, considerada por el censor como «pésimo ejemplo que no debe darse al pueblo», ya que en

(97) AHN. Inquisición, 1866 (1, 2 y 5).

ella se trama una rebelión contra el monarca, se asalta su palacio y se asesina al heredero del trono (98).

Al enjuiciar la anterior comedia *Juan de buen alma*, el P. Gil nos da preciosas noticias sobre las relaciones Trigueros-Olavide, a quien acusa de querer destruir la devoción sevillana. «Después de esto —dice— al ver prosperar una comedia destinada a satirizar las personas devotas, ¿quién no pensaría que era una continuación del proyecto comenzado y como un nuevo medio con que se llevaba adelante? El Don Cándido era amigo de Olavide, y se sabía que en las ocasiones en que de Carmona venía a Sevilla, concurría a su tertulia...»

Trigueros trabaja sin cesar y el 15 de junio envía una nueva tragedia, *Egilona*, a su amigo Félix Hernández, clérigo de menores como él, para su previa censura. El tema de Abdalaziz y la celosa Egilona es tratado varias veces en el siglo XVIII, pero creo que es Trigueros el primero en sacar partido del tema, para ser leída con toda probabilidad en las reuniones del Alcázar. Pero antes, el 22 de mayo, había remitido la comedia *Don Amador* a Gracia de Olavide, la musa femenina de la tertulia, quien también participó, como sabemos, en el repertorio dramático traduciendo del francés la comedia de Mme. de Graigny *La Paulina*.

Cuando Olavide regresa a Sevilla, en mayo de 1773, de nuevo Trigueros se dedica a escribir teatro para la revitalizada tertulia, a la que acude Jovellanos con su *Delincuente*. De la pluma del activo beneficiado salen en estos años la comedia *El miserable y el pedante* y el oratorio *La muerte de Abel* (1773), *Los ilustres salteadores* (1774) y *Cándida o la hija sobrina*, ambas «comedias lastimosas», la tragedia, tomada del alemán, *Los Te-seides*, y los dramas pastorales o bucólicos a imitación de Metastasio, *Endimion* (1775) y *Las fuerzas de Orlando* (1776). Ya no estaba en Sevilla Olavide, pero la afición teatral despertada en Trigueros no decaería hasta su muerte. En 1781 dedica a la actriz María Bermejo, «la Bermeja», la tragedia *Electra*, que se representa en Madrid en 1788; en 1784 es premiada su comedia *Los Menestrales*. Más tarde, como queda dicho, se dedica a refundir a los clásicos. El mayor éxito obtenido, aunque pós-

(98) AHN. Consejos, 11.417 (7).

tumo, fue con *Sancho Ortiz de las Roelas*, arreglo de *La estrella de Sevilla*, de Lope.

Otro contertulio, Miguel Maestre, el «dulce Miguel» traduce para el «salón» sevillano *Gustavo*, de Piron; Jovellanos, la *Ifi-figenia*, de Racine; Luis Reynaud, la *Eugenia*, de Beaumarchais. El propio Olavide, que ya había escrito en su etapa madrileña la zarzuela en un acto *El celoso burlado*, traduce en Sevilla varias obras francesas: de Racine, *Mitridates* y *Fedra*; de Voltaire, *Zayda*, *Casandro* y *Olimpia* y *Mérope*; de Belloy, la *Celmira*; de Lemierre, la *Hipermenestra* y *Lina*; de Mercier, *El desertor*; de Regnard *El jugador o estragos que causa el juego*. Con estas traducciones, Olavide —dice un biógrafo— «trató de liberar al teatro español de trabas temáticas y hacerlo accesible a temas profanos, sin falsos pudores ni prejuicios religiosos ni paramentos alegóricos» (99).

En efecto, recordemos los tipos de comedias que podían leer —no, por supuesto, presenciar— los sevillanos unos años antes, el espectacular teatro de colegio que se acostumbraba entre dominicos y jesuitas, la casi absoluta ignorancia que se tenía en España —no digamos en Sevilla— del teatro que se escribía y representaba más allá de nuestras fronteras. ¿No es de justicia reconocer el aire renovador que introdujeron en nuestra vida teatral Olavide y sus amigos? A partir de los concursos literarios del Alcázar sevillano, la escena española contaría ya con aceptables traducciones, arreglos y adaptaciones de lo mejor que podían ofrecernos nuestros vecinos europeos: Italia y Francia. No todos los críticos, atentos por lo general a la vida teatral madrileña, han reconocido la virtud renovadora de esta tertulia sevillana. I. L. McClelland ni siquiera menciona el nombre de Olavide al tratar por primera vez el tema (100); John A. Cook sólo cita de pasada algunas traducciones (101). De nuevo I. L. McClelland, en su obra más reciente (102), omite la labor del grupo, aunque, siguiendo a Defourneaux, se ocupa más extensamente de Olavide y de Trigueros, llegando a afirmar que

(99) Véase: Estuardo Núñez, *El nuevo Olavide*. Lima, 1970, pág. 78. Este mismo autor ha publicado en Lima, 1971, el texto completo de estas obras dramáticas.

(100) *The origins of the Romantic Movement in Spain*. Liverpool, 1937.

(101) *Neo-classic Drama in Spain*. Dallas, 1959.

(102) *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808*. Liverpool, 1970, I, 169.

«translations was the key to enlightenment». Finalmente. J. L. Alborg (103) dedica unas páginas a la consideración literaria de los «salones de Olavide», cuyo papel en la reforma neoclásica empieza a ser tenido en cuenta y habrá de ser profundizado en el futuro.

De los profundos sentimientos de amistad que unían a estos cultos vecinos de Sevilla, sensibles al buen gusto y a las novedades literarias, cordiales en sus relaciones eruditas y felices cultivadores de la poesía y del teatro, hablan con elocuencia ejemplar los versos melancólicos del tierno Jovellanos cuando, al partir para Madrid, compone durante el largo viaje su conocida *Epístola a sus amigos de Sevilla*. No hace mención directa de la tertulia, pero sí recuerda con dolor a su amada «Galatea», que, con sus amigos, acompañaba por el «real jardín» al feliz «Jovino»:

«Mas ahora que en las aguas lusitanas
su rostro esconde el padre de las luces,
¿acaso vais en dulce compañía
a ver a la angustiada Galatea?
¡Ay! ¿dó se esconde? ¿Acaso en la espesura
del verde enmarañado laberinto
del real jardín, morada deliciosa,
do al canto de ella en tiempo más felice.
de vosotros también acompañado,
se solazaba el triste de Jovino?».

El Asistente Olavide, amable anfitrión, es mencionado con el nombre poético de «Elpino», al que califica Jovellanos de «sin ventura», al tiempo que en la oda a la muerte de su prima Engracia (la «inocente Filis») le llama el «facundo», el «sabio Elpino». Mientras el poeta se muestra festivo y lírico en su idilio a «Mireo» (fray Miguel Miras), la nostalgia de los días pasados es el hilo conductor de toda la epístola:

«Mas ¡ay! lejos de tí, Sevilla, lejos
de vosotros, oh amigos, ¿cómo puede
ser de mi corazón huésped el gozo?».

(103) *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. Madrid, Gredos, 1972.

Estos amigos del alma, que cita, eran «el dulce Miguel» (Miguel Maestre), el «amado Caltójar» (Juan María de Castilla y Valenzuela, marqués de Caltójar), el «querido Isidro» (Isidro de la Hoz y Pacheco), la «virtuosa Marina» y la «enviadosa Lice». Nada sabemos de la identidad de estos poéticos nombres femeninos que, como el de «Galatea», tan gratos recuerdos dejaron en el poeta, quien rememora con melancolía las tardes pasadas en el ameno jardín sevillano:

«¡Ay, cuántas veces, ay, entre esas murtas
pasó contigo del sereno otoño
las sosegadas tardes en alegres
dulces coloquios el que sin tí agora
en muda y triste soledad las pasa!».

* * *

Los adversarios sevillanos del teatro, atentos a la orientación francesa de las obras dramáticas traducidas en el Alcázar, enfocan también su censura hacia la tragedia, en cuanto novedad más perniciosa que la comedia. Bástenos un testimonio espigado en la correspondencia del conde del Aguila, bien enterado de cuanto se hacía en la tertulia del Asistente. En carta cruzada en enero del 69 con su amigo gaditano José Cañaverál se deslizan frases como éstas: «Las tragedias traen su origen de los tiempos en que no había más que sombras de religión y nada más superior que las ideas grandes y acciones heroicas puramente humanas. Fundáronse en la luz de la razón natural para inspirar por medio de aquellas representaciones las virtudes morales... y aun en nuestros tiempos, que en lo más de estas composiciones seguimos las huellas de los antiguos griegos que fueron los inventores, no llevamos otra mira que representar grandes vicios, iguales estragos y virtudes heroicas para superar y evitar unos y otros. Pero esto, que en aquellos tiempos era su mayor doctrina y enseñanza moral con que llenaban el gusto e interés de los espectadores, no cumple ahora el designio de infundirnos el más sano moral ni el dichoso efecto de las virtudes cristianas, que tan ventajosamente y con más dignas imágenes y textos nos los predicán los púlpitos. Conque, bien mirado, la tragedia no es obra generalmente aceptada en lo moral ni en

lo cristiano; antes sí peligrosa o inútil, no adaptándola a las costumbres de estos tiempos más ilustrados y al genio de las naciones. De donde infiero que, comparando las que hoy hay con los otros poemas cómicos, se debe preferir *para instrucción moral y política de la multitud* la Comedia a la Tragedia, por tener aquélla más conexión con los usos comunes y ser más divertida en sus agudezas y chistes para producir el gustoso interés que se va a buscar a los Teatros».

Obsérvese que la polémica de la época se centra en el interés formativo de la escena, único que interesa a la minoría ilustrada, como queda evidenciado en la frase que dejo subrayada. La respuesta se hace eco de estas ideas, añadiendo que el sólo nombre de Tragedia espanta. «No hay ninguna que no atente contra la Majestad o contra el prójimo; y aunque acabe con verse castigada la maldad, enseñe algunas reglas, concibe sacrílegos pensamientos que pueden imprimirse en el malvado». A continuación hace la apología de las comedias antiguas, que cree ya enterradas para siempre: «Comedias ya no las hay, pero yo las he visto, y muchas de las impresas han llenado de regocijo, gusto y admiración a nuestros españoles y extranjeros. Las Operas hicieron se acabase la semilla de los buenos autores, y si de éstos se eligiesen para ponerlos en Academias, volverían a verse nuestras comedias en la estimación primera» (104).

Que Olavide fuese pieza clave en la reforma del teatro lo reconoce el escritor Sebastián y Latre, en carta escrita al Asistente sevillano el 9 de febrero de 1773, desde Zaragoza, con motivo de enviarle un ejemplar de su *Teatro español*: «A ninguno con tan justa causa como a V. S. debo yo presentar el adjunto ejemplar de mi ensayo... Es bien notorio que al celo, inteligencia y eficacia de V. S. se debe el haber dado a conocer en España una representación de que apenas se tenía noticia, como lo insinúo en mi Prólogo, y lo hubiera dicho con mayor claridad si el justo respeto que debo tener a la persona de V. S. me lo hubiera permitido. Sé y me consta que V. S. es uno de los mayores concededores del Teatro y el único que pudiera darnos a los aplicados a la poesía dramática unos perfectos modelos para su imitación. Este concepto me estimula muy particularmente a que desee merecer la aprobación de V. S., si no por el des-

(104) AMS, sec. conde del Aguila, t. 62 (65).

empeño de las piezas, a lo menos por el pensamiento de reformar nuestro Teatro, cuya obra continuaré en todas sus partes, si fuese yo tan feliz que el Gobierno estimase por útil mi idea» (105).

En su contestación, fechada el 20 de marzo en La Carolina, Olavide expone sin ambages sus pensamientos sobre el alcance de la reforma, que contaba con su mayor adhesión y apoyo. «En mi concepto, dice, nada forma tanto las costumbres de un Pueblo; nada ameniza tanto a la Nobleza y la Plebe; nada inspira tanta dulzura, urbanidad y amor a la honradez como las frecuentes lecciones que se dan al público en el Teatro. Pienso, pues, que el que diera a España tragedias y comedias que, oyéndose con gusto, pudieran producir aquellos y otros efectos, le haría, acaso, el mayor servicio». Confrontando estas ideas con las ya expuestas de los adversarios de la escena, se comprueba que no podía haber mayor diversidad de criterios y que la conciliación era imposible, siendo para unos escuela de maldad lo que para otros era espejo de honradez y buenas costumbres.

Olavide no aprueba el trabajo de «arreglar» las antiguas comedias españolas, en que estaban empeñados Bernardo de Iriarte y el propio Sebastián y Latre, a quien comenta: «No digo que no habrá algunas susceptibles de esta mejora sin perjuicio de la obra. Dudo que sean muchas, y creo que algunas veces se hallará Vm. estrecho con la fábula, tejida de modo que para reducirla al orden, o será preciso alterarla toda o componerla con violencia igual a la que tenía. Yo pienso que lo que necesita la Nación son tragedias que la conmuevan y la instruyan, comedias que la diviertan y corrijan. Y que lográndose estos fines importa poco que sean de griegos o romanos, con tal que se acomoden a nuestras costumbres, y es muy indiferente hayan sido de Calderón o Moreto. No es la gloria de estos autores ni la de la Nación, que no consiste en ellos, lo que debe buscarse. No es tampoco la del reformador, a quien acaso sería más difícil hacer una buena pieza de otra mala y tendría el estéril mérito de la dificultad vencida; lo que únicamente se debe buscar es la utilidad de la Nación, que necesita de buenas piezas de todo género... y cualquiera que se les presente debe ser bien recibido, venga de donde viniere» (106).

(105) AHN. Inquisición, 3612 (1).

(106) AHN, leg. cit.

La preferencia de Olavide por la traducción de obras francesas no se muestra sólo en las actividades de la tertulia, sino también en su propuesta de imprimirlas, comunicada al marqués de Grimaldi. Este le contesta: «Me parece muy bien el pensamiento de V. S. de imprimir las Tragedias y Comedias traducidas del francés, pues a más de las razones que V. S. apunta, se ahorra el trabajo de hacerlas copiar y la impertinencia de corregirlas; pero como para dar a la prensa cualesquiera obra es preciso que sea con alguna perfección, y se notan en algunas de estas traducciones defectos que se disimulan en la representación y no podrían disimularse en la lectura, conviene enmendarlas antes, lo que pide algún tiempo y encontrar persona instruida que se encargue de ello». Esto le dice en su carta del 11 de octubre de 1773. De hecho, la mayoría de las traducciones de Olavide y sus amigos se publican como anónimas, resultando imposible saber si fueron realmente «retocadas» con posterioridad (107).

(107) Véase Estuardo Núñez, *op. cit.*

CAPITULO SEPTIMO

La dirección del Teatro.—La escuela de actores de Sevilla.—El Teatro de los Reales Sitios reclama actores sevillanos.—El traslado a Madrid.—Famosas actrices sevillanas: la «Bermeja» y la «Tirana».

No bastó a Olavide la reglamentación de las representaciones escénicas. Decidió, en enero de 1769, previendo ya su marcha a las Nuevas Poblaciones, el nombramiento de un Director que velase por el cumplimiento de lo dispuesto y contribuyese al buen acierto en todo. Recayó la elección en don Cayetano Valdés, padre del célebre almirante Valdés, Ministro que fue de la Guerra y Presidente de las Cortes, cuyos restos reposan en el Panteón de Marinos Ilustres. En carta autógrafa decreta el Asistente sus nuevas atribuciones:

«Por cuanto para el buen orden y gobierno interior del Teatro se necesita de una persona de talento y distinción, que con la autoridad necesaria se encargue de cuidar, no sólo de la tranquilidad y buena armonía con que deben vivir los actores, sino también del método, distribución, decencia y decoro con que todo debe ejecutarse, concurriendo aquellas circunstancias en D. Cayetano Valdés, le nombro Director del de esta Ciudad, con misión suficiente para que arregle las compañías, amoneste, corrija y castigue a los actores que lo merecieren, hasta ponerlos en prisión, de que me dará cuenta; disponga las Comedias y

demás fiestas que deben ejecutarse, distribuyendo los papeles a los que puedan desempeñarlos mejor; cuide de que no se diga ni haga palabra o acción contraria al respeto que se debe al público y a las buenas costumbres, y asimismo ordene cuanto sea conducente a que todo se ejecute con aseo, puntualidad y decoro. Entendiéndose que todo lo relativo al Teatro, desde la punta del tablado adentro queda a su dirección y cuidado, reservando a la Justicia el de la tranquilidad, decencia y reglas que deben observar los concurrentes. Y para que esta disposición tenga efecto, el escribano de Gobierno hará saber este decreto al Empresario José Chacón, a quien prevendrá junto a la compañía para leérsela a toda ella. Sevilla, 18 de enero de 1769. Don Pablo de Olavide» (108).

Pocas noticias más se conservan de todo lo relativo a este cargo, que, a no dudar, promovería discordias con el empresario, al ostentar competencias muy similares a las suyas. De hecho, sabemos por acontecimientos posteriores, que el orden y la disciplina dejaron mucho que desear entre los actores, siempre difíciles de gobernar, pero más ante la duplicidad de voces autorizadas.

«Pero la iniciativa de Olavide que causó más sensación por su novedad —dice Defourneaux— fue la constitución de un verdadero conservatorio de arte dramático, destinado a mejorar a los actores en la ejecución de sus papeles y a formar futuros comediantes» (109). De esta nunca vista hasta entonces formación profesional, que considera demoníaca, se hace eco el P. Manuel Gil en su declaración ante el Santo Oficio, diciendo que Olavide estableció dos casas o colegios «en donde eran instruidos en el baile, en la representación y demás habilidades propias del teatro los jóvenes de ambos sexos, procurando atraer a éstos con vestidos y comida». El colmo del escándalo y de la depravación lo constituye para el denunciante el hecho de que incluso un novicio de los Clérigos menores —su propia Congregación religiosa— «dejó el hábito para entrar en este Colegio» (110).

(108) AHN. Inquisición, 3612, caja 1.

(109) Defourneaux, op. cit. pág. 212.

(110) AHN. Inquisición, leg. 1866, pág. 146.

Nadie puede sustituir al propio Olavide al hacer la historia de esta incipiente escuela de actores. Y esto es lo que afortunadamente se conserva, de su puño y letra, en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (111) con motivo del expediente sobre el Teatro instalado en los Reales Sitios, En el verano de 1769 escribió Olavide al conde de Aranda, «dándole cuenta de lo que hacía en este asunto y ofreciendo la Compañía a su disposición, cuando estuviese en estado, para los teatros de Madrid». Corrióse la voz por la corte y el marqués de Grimaldi aprovechó el ofrecimiento para los teatros que ya estaban funcionando en los Reales Sitios de Aranjuez y San Ildefonso de la Granja, durante las estaciones de primavera y verano. Hasta ese momento sólo había contratado una compañía italiana de ópera, pero deseaba una de cómicos españoles, para que «alternando con aquéllos, sea completa la diversión». La propuesta de Olavide fue muy oportuna, pues «hasta ahora no había conseguido descubrir actores que fuesen a propósito para representar en Palacio». Enterado de lo que ocurría en Sevilla, lo comunicó al Rey, quien «me ha mandado escribir a V. S. significándole quiere que esos mismos actores estén a mi disposición para seguir los Sitios Reales y representar Comedias y Tragedias en sus Teatros».

En otra carta de similar contenido, agrega: «Pudiera la ciudad de Sevilla sentir desapropiarse de unos actores en quienes ya esperaba a fundar su diversión, con esperanzas de lograrla completa en lo sucesivo, y de conseguir por su medio la gloria de ver algún día en su propio recinto, corregido y perfeccionado el Teatro español; pero, además de que le quedan siempre afirmadas en el acreditado gusto, particular inteligencia, y notorio celo de V. las mismas esperanzas, resultará sin duda a la ciudad la más justa satisfacción de hacer un sacrificio que debe redundar en obsequio de la Corte y Personas Reales, en utilidad pública y en mayor adelantamiento y lustre del Teatro español» (112).

La carta va fechada el 29 de setiembre y Olavide, que se encontraba en La Peñuela, le contesta desde allí el primero de octubre. Todos los párrafos de su respuesta son de gran interés para darnos preciosos detalles de esta escuela de arte dramático.

(111) AHN. Consejos, leg. 11415.

(112) AMS, sec. conde del Aguila, t. 62 (63).

Comienza el Asistente por dar noticia de los alumnos de la escuela: «Aunque se ha procurado instruir a un crecido número de jóvenes de ambos sexos, los que han parecido mejor y han quedado únicamente en el Teatro son los siguientes: Hay cuatro mujeres. Dos han parecido ya en el Teatro y las otras dos han estado ensayándose ya hasta ahora, con disposición de presentarse al público el inmediato invierno. De las dos primeras, a una la llaman vulgarmente Mariquita (113). Esta ha logrado aceptación personal porque tiene fuego, talento y aire. Se le nota el defecto de la pronunciación sevillana ceceosa y poco exacta. Defecto que será mucho más sensible en Madrid que en Sevilla, donde se disimula más por la generalidad y costumbre del oído. Sin embargo, hacía los papeles primeros».

De las demás actrices, Olavide especifica que «la otra es una muy mediana, que hasta ahora ha hecho de confidente y creo que se llama Francisca (114). Las otras dos, aunque no han representado en público todavía y no se puede juzgar de ellas con seguridad, parecen prometer algo. La una se llama Jacoba (115) que se cree más propia para los caracteres tiernos. Esta tiene en gran extremo el defecto de la pronunciación, porque también es sevillana y se encuentran en esta ciudad pocas mujeres de otro país que quieran aplicarse a este ejercicio. La otra se llama la Duque (116). De ésta hay buenas esperanzas. Es castellana y pronuncia bien, aunque su voz no es fina ni el modo de manejarla me pareció bueno. Este defecto debe corregir el tiempo. Por otra parte, manifiesta inteligencia y fuego, y parece propia para los papeles de madre y los demás que necesitan de mujeres hechas».

Como se ve, el juicio de Olavide es claro y preciso, de persona muy acostumbrada al teatro, que sabe ponderar con prudencia las condiciones escénicas de cada uno de sus pupilos, a los que recuerda muy bien desde las abruptas tierras de Sierra Morena. Respecto a los actores, escribe: «De hombres hay seis. Dos que se distinguen más. Y los otros cuatro se pueden consi-

(113) Se trata de María Bermejo, la «Bermeja», casada con Francisco Mouton y después célebre primera dama de los teatros madrileños.

(114) Actriz casada con Pedro Cordero.

(115) Jacoba Núñez.

(116) Manuela Duque.

derar como medianos. En fin, con los que componen la Compañía hay lo bastante para ejecutar la mayor parte de piezas». Y a renglón seguido añade, con cierta desconfianza: «Pero no se figure V. E. que son gentes que pueden dar gusto a V. E. ni a ninguna de las personas que habiendo visto los buenos modelos tienen el gusto fino. Son muchachos que empiezan ahora, que tal vez con el tiempo hubieran podido formarse, pero que todavía son máquinas que no pueden andar por sí y es menester llevarlas de la mano. Que no obstante esto, están llenos de defectos, que sólo se les pueden suplir por la esperanza de que se corregirán. Si se hubieran quedado dos años más en Sevilla puede ser que hubiesen ido a Madrid en estado de presentarse con decoro y parecer una Compañía digna de Palacio».

Como también se hubiese interesado Grimaldi por el salario que se les debía ofrecer, informa Olavide que «al principio no se les dio ninguno, sino que se puso a los hombres en una casa y a las mujeres en otra. Cada gremio con una persona de juicio y probidad que cuidase de arreglar su conducta. Allí se les dieron dos maestros de leer y escribir, de baile y declamación. Allí se les hacía vestir y peinar todos los días y, en fin, se les suministraba cuanto era necesario para su manutención, tan decente como correspondía a gentes infelices que se destinaban para presentarse en el público con dignidad. Luego que estuvieron en estado de ejecutar sus primeros ensayos sobre el teatro público, ajusté yo con un empresario que tiene el Teatro de Sevilla que él recibiera el producto de sus representaciones, obligándose a dar a cada uno un tanto diario para vivir. Y convinimos en que a Mariquita le pasaría 24 reales al día; a los demás que se distinguen algo, veinte; a los últimos, dieciséis».

El interés personal de Olavide se muestra en éste como en tantos otros aspectos de su obra preferida. «Por entonces —escribe— me contenté con tan módico salario, así porque el empresario no podía obligarse a más, incierto de si gustarían o no, como porque ellos empezaban y que yo no consideraba sus trabajos más que como un ensayo y continuación de su estudio. Y aunque veía que aquella módica porción, apenas suficiente para su subsistencia, no podía bastar para que se presentasen en el público con el aseo que corresponde, no quise estrechar más al empresario el primer año y mientras no se veían las results, preferí el partido de ayudarles yo mismo, ya con los

frecuentes regalos que les hacía, ya con los despojos de mis vestidos y los de mi mujer y demás personas de mi casa». Pero después de haber visto «la satisfacción que han dado al público estaba en mi ánimo de hacer que el empresario para el año que viene les adelantase considerablemente el sueldo».

¿Es necesario más explícito testimonio del entusiasmo de Olavide en la protección del teatro sevillano? Pero aún hay más. Al proponer a Grimaldi que a los actores debería acompañar en el viaje a Madrid «el maestro que los ha dirigido, pues sin él no se supieran gobernar», habla de este personaje, un francés que había tenido comercio abierto en Cádiz, de nombre Luis Reynaud, «hombre decente y muy distante por su porte y circunstancias de la profesión de cómico». No era el más apropiado para el caso, pero «siendo el único en quien encontré aptitud para este objeto, procuré vencer su repugnancia con mis persuasiones, tratándolo con tanta distinción que lo hacía comer conmigo para que no se equivocase su servicio. Así lo exigí de mí y yo se lo he cumplido. Tampoco ha querido nunca recibir ninguna gratificación del empresario, porque no se atribuyese a que vivía de esta ocupación. Y me ha sido preciso darle con qué vivir de mi propio dinero. Desde que empezó le he estado dando cuarenta reales cada día y se los continuó hasta hoy». La generosidad de Olavide, como se ve, no conocía fronteras con tal de sacar adelante la gran obra de su escuela dramática y el éxito del teatro en Sevilla.

Todos ellos —director y actores— estarían dispuestos a marchar a Madrid, en opinión de Olavide, pero no duda en insistir en la falta de madurez de su obra: «permítame repetirle otra vez que es lástima se saquen tan presto de Sevilla, adonde con un par de años más creo se hubieran puesto en estado de presentarse en todas partes con decencia. Recelo que yendo ahora a Madrid no estudien ni adelanten más. Temo por una parte que en el estado imperfecto en que están no agraden desde luego y se desmayen. Temo, por otra parte, que si agradan, la lisonja y el aplauso los envanezca y se persuadan a que ya no necesitan de estudiar. Es tan fácil que jóvenes no firmes todavía en su ejercicio adquieran vicios, y más si se ven aplaudidos, que es menester todo el cuidado y sujeción con que yo los tenía en Sevilla para que no se perviertan». El paternalismo del hombre «ilustrado» queda de manifiesto en éstas y en las siguientes pa-

labras, que hablan por sí solas de la entrega de Olavide a la causa teatral: «Y aunque vaya Mr. Reynaud, me parece que, lejos de mí, no hará tanto como cuando yo no les dejaba pasar nada y estaba siempre sobre él para que les corrigiese los defectos que les advertía». Los acontecimientos posteriores darán la razón al avisado hombre público, tan prudente en sus apreciaciones.

Olavide recibió con orgullosa satisfacción la petición de Carlos III y estaba dispuesto a complacerle, pero, con solicitud de educador, agrega que cree conveniente el que estos actores volvieran a Sevilla en los inviernos para completar su formación. «Por este medio no se alejaban tanto de la enseñanza y sujeción con que han vivido. Y se conseguiría que el invierno aprendieran piezas nuevas y representándolas en el Teatro, estas mismas representaciones servirían de ensayos para que las ejecutasen en el verano en los Sitios». Finalmente, Olavide se siente obligado con el conde de Aranda, a quien hizo el primer ofrecimiento; por eso le da cuenta de su correspondencia con Grimaldi, como corresponde «al respeto y veneración que profeso al Sr. Presidente». El mismo día escribe desde La Peñuela a los actores, «para que se les haga entender el honor que S. M. les dispensa» y a don Francisco de Bruna, para que se encargue de todo este asunto en su ausencia.

Grimaldi agradece la buena disposición del Asistente y ofrece pagar doble salario a los actores, añadiendo que «convendría que trajesen aprendidas algunas comedias de las más análogas al género serio, para que, interpoladas con las tragedias, variasen el espectáculo». Además, conoedor de la actividad del «salón» del Alcázar, aconseja se traduzcan algunas comedias francesas, «en buena prosa castellana, introduciendo en nuestro teatro el diálogo prosaico, como lo está ya en el métrico». Olavide, en respuesta del 23 de octubre accede a ello, aunque dice: «No había querido hacerlo hasta ahora porque deseaba se radicasen primero en el género trágico, temeroso de que la mezcla de uno y otro pudieran hacer que no aprendiesen bien ninguno». Para empezar, les hizo aprender *La Eugenia*, de Beaumarchais, traducida por el director Reynaud, y *La Escocesa*, de Voltaire, traducida por don Ramón de la Cruz, que le había remitido Grimaldi.

Fechada en el Pardo a 20 de febrero de 1770, comunica

Grimaldi: «Como el tiempo estrecha ya, y es preciso aprovecharlo para disponer los alojamientos de los individuos de la Compañía de cómicos que deben representar en Aranjuez, proveyéndolos de camas y algunos muebles más necesarios, he de merecer de V. S. me envíe con la mayor brevedad posible una lista circunstanciada de los sujetos de que se compone la Compañía, con expresión de la graduación en que sus respectivas habilidades constituye a cada uno, como también de los criados o dependientes indispensables que traigan consigo, para proceder con pleno conocimiento y distribuir las habitaciones correspondientes». A fin de no perder tiempo, manda copia de esta carta a Bruna, en Sevilla, encargándole la confección de la mencionada lista.

Este se la envía el día 25, sin mayor dilación. Además del Director, Luis Reynaud, figuran en ella las siguientes personas:

Hombres

Antonio de la Fuente, primer actor. Soltero. Un criado.

Francisco Estrella. Para Reyes en lo trágico y viejos en comedias. Va con su mujer (que no es de la compañía) y un criado.

Joaquín de Figueroa. Segundo viejo. Con su mujer (que no es de la compañía) y un criado.

Francisco Mouton. Segundo galán. Marido de la primera actriz. Vicente de Casas. Hace papeles de criado.

Félix Martínez. Tercer galán o confidente. Soltero.

Juan Antonio Azega. Confidente. Soltero.

Antonio Gómez. Confidente. Con su mujer (que no es de la compañía) y un criado.

Isidro López. Apuntador. Con su mujer.

Mujeres

María la «Bermeja». Primera actriz en lo cómico y en lo trágico. Casada con Mouton. Va con su padre y un criado.

Manuela Duque. Hace de madre en tragedias y comedias. Soltera. Un criado.

Jacoba Núñez. Segunda actriz y sobresaliente. Va con sus padres.

María Duque. Hermana de Manuela. Confidente y graciosa. Soltera.

Francisca de Paula. Confidente y segunda graciosa. Soltera. Con su madre.

Puesto en marcha el asunto a satisfacción de todos, Gri-

maldi decide el viaje de los cómicos sevillanos, ordenando a Bruna el traslado en carta que le remite desde El Pardo el 9 de marzo:

«Pido a V. S. se encargue de disponer el viaje de los cómicos de modo que lleguen a Aranjuez del 24 al 28 de abril, encaminándolos juntos o divididos en tandas, según lo contemple más a propósito, más cómodo y más económico. Convendrá que V. S. agencie y ajuste los carruajes de cuenta de S. M. y les considere a cada uno el estipendio diario que ahí gozan, para que puedan costear su manutención en el camino, quedando a V. S. el arbitrio, si aquello le pareciese escaso, de añadirles el aumento o surplus [sic] que juzgase suficiente. De todos los gastos que V. S. supla con tal motivo deberá formar cuenta y enviármela para satisfacerle su importe. Necesito, además, que me envíe V. S. lista y razón de los salarios que gozan los dependientes de la Compañía con expresión de lo que se abona a cada uno, según su habilidad, para que aquí nos sirva de norma al respectivo aumento. Dejo enteramente confiado a V. S. este asunto, esperando le desempeñará con la actividad que le es tan propia: y que me avisará de todas las providencias que a su tiempo vaya dando. Dios guarde a V. S. muchos años. El Pardo, 9 de marzo de 1770».

Entre los papeles de Bruna que se conservan en el Alcázar sevillano he tenido la fortuna de encontrar el expediente completo de todo lo relativo a este asunto (117). El culto Oidor prepara el viaje «en dos tardes, que me parece es el medio de que se haga con más comodidad y economía. A este fin, buscaré y ajustaré los carruajes de cuenta de S. M., valiéndome de los que hubiese en esta ciudad, y recurriendo a los puestos para los que me falten, porque aquí será muy difícil acopiarlos todos, y siempre me ha parecido esta providencia más útil que hacerlos venir de Madrid. Para la manutención del camino señalaré a cada uno aquel diario que fuese ceñidamente preciso, porque el estipendio que aquí gozaban es tan corto que creo no pueda alcanzar a su subsistencia en la marcha».

(117) ARA, leg. «Montería».

A partir de esta fecha, la persona encargada por Grimaldi para atender estos trámites es Bernardo de Iriarte, quien se comunica con Bruna el 23 de marzo. Las etapas se van cumpliendo con puntualidad. El 10 de abril salen de Sevilla con destino a Madrid siete calesas con catorce personas, y al día siguiente otras siete con otros catorce pasajeros. En la lista que envía Bruna figuran: Luis Reynaud con un ayuda de cámara; María Bermejo acompañada de su padre, su marido y un ama; Manuela y María Duque, con un criado; Jacoba Núñez, con su padre y un criado; Francisquita, con su madre; Antonio de la Fuente, con un criado; Francisco Estrella, con su mujer y una criada; Joaquín Figueroa, con su mujer y su madre; Vicente Casas, con un criado; Antonio Gómez, con su mujer; Isidro López, el apuntador, con su mujer y un hijo de catorce años; Félix Martínez y Juan Antonio Alzega. El voluminoso equipaje lo componían 23 baúles y 4 cajones. Al frente de la expedición iba el primer actor Antonio de la Fuente, con poder de Bruna «para remover cualquier embarazo» ante Justicias, Alcaldes y Corregidores del camino.

El alquiler de las catorce calesas, a 720 reales cada una, ascendía a 10.080 reales, más 1.120 por los días que estuvieron retenidas antes de la partida. Al Director se le asignaron 1.200 reales y a los cómicos un total de 4.620 reales. El total de los gastos sumaba 17.270 reales, que se pagaron «del fondo del muelle y carretillas de Sevilla». El sueldo semanal de toda la Compañía, a razón de 158 reales diarios, era de 1.106 reales. Los galanes cobraban diez reales al día y las damas, ocho.

El mismo día 11 comunicaba Bruna a Grimaldi la salida de los viajeros, calculando que llegarían a Madrid el 20 y 21 de abril, respectivamente. Aclara que lo ha hecho en dos tandas «por ser así más fácil de acomodar estas gentes, difíciles de unir entre sí». Respecto a haber escogido calesas, señala que lo ha hecho por ser «más baratas, respecto a estar saliendo los coches a 45 doblones en la actual estación, de esta ciudad para la Corte». Indica que todos marchan «gustosos», con sus treinta reales diarios (sueldo más gratificación), añadiendo que al Director había señalado diez doblones «y habiéndome pedido otros veinte antes de partir para componerse alguna ropa, me resistí tenazmente hasta que, al fin, diciéndome estaba imposibilitado de marchar, le di 600 reales con la condición de que

si V. E. no lo aprobaba, se le descontaría de la asignación que allá se le hiciese».

El día 24 comunica Grimaldi a Bruna que «han llegado sin contratiempo todos los representantes», dándole a continuación las gracias «por el cuidado y acierto con que ha desempeñado el encargo». También le agradece, en nombre de S. M., la cabeza de venado que Bruna había enviado como obsequio para la Real Casa. El 3 de mayo ya puede felicitarse Grimaldi del éxito de la Compañía, que había representado *La Eugenia* y *La escuela de las madres*. Los actores, dice el comunicante, «han parecido muy bien, mereciendo muchos aplausos. Debemos lisonjearnos que en lo sucesivo, lejos de desdecir de tan feliz principio, se vayan perfeccionando en su arte».

En Sevilla había quedado, por dificultades con Reynaud y la «Bermeja», la actriz Francisca de Silva, «casada con uno que no tiene habilidad ninguna para el teatro, que hacía los papeles de confidenta bastante bien». El 12 de junio la reclama Grimaldi, puntualizando que «no es mi ánimo que si esa actora [sic] tiene repugnancia en venir, la obligue V. S. a ello violentamente». Y Bernardo de Iriarte se ocupa de añadir: «Esa moza nos hace falta. Si tuviese dificultad en venir por causa de Reynaud y la «Bermeja», puede V. S. asegurarle que el primero tiene sólo la autoridad que le compete y la segunda ninguna sobre sus compañeras». Removido el obstáculo de su «repugnancia», llegó dicha actriz a la Corte en compañía de su marido, pero no sin provocar la caída de Reynaud, que el día 26 de junio era sustituido por el conocido periodista José Clavijo y Fajardo.

El mismo día es despedida para Sevilla la actriz Jacoba Núñez, la cual «se ha conducido aquí muy bien, acreditando es una muchacha modesta, pero su talento en punto del arte de la representación no es cual se requiere». Grimaldi le paga el viaje de vuelta, con un salario de quince días, a razón de 24 reales diarios, y una gratificación de 20 doblones. Bruna le contesta el 22 de julio, notificándole su llegada a Sevilla, en unión de su tío y tutor Juan Núñez, «el único asilo que tiene esta muchacha, hoy más desvalida porque, con la preocupación de las gentes, no le quedará ni aun el recurso de entrar a servir en una casa». Dramática situación social, originada por esta absurda «preocupación», a la que Olavide tendrá que hacer

frente en otras ocasiones. En una de ellas, Tomás Abad, sastre de Sevilla, presentó recurso en la Audiencia contra un cómico que le debía el valor de un traje, consiguiendo que el mismo Jovellanos ordenara su encarcelamiento. Olavide se duele de esta medida y escribe al Juez Protector de Teatros, Alonso Pérez Delgado, intentando su defensa: «Estas pobres gentes viven abandonadas y miradas por lo común con desprecio; cualquiera quiere abatirles y atropellarles. La pobreza, las marchas, el que regularmente no pueden fijar su residencia, les hace vivir empeñados y si no tienen un juez que les proteja... llegaría el caso de que poniendo los jueces ordinarios estos hombres en la cárcel por cualquiera deuda, serían dueños de que hubiese o no espectáculo y que el Gobierno quedase burlado por este irregular modo». He aquí cómo Olavide, por amparar y proteger la profesión teatral —por afición y por obligación política— no duda, incluso, en interpretar muy laxamente la ley, enfrentándose con su particular amigo, el joven e inflexible Oidor Gaspar de Jovellanos (118).

En el legajo que comento del Alcázar hispalense se conserva también una reveladora «nota de los vales y partidas que quedó debiendo la Compañía de trágicos que pasa al Real Sitio de Aranjuez». La suma total de la deuda asciende a 9.851 reales, «que les habían fiado los mercaderes y se convinieron unos y otros en formar vales que fuesen satisfaciendo mensualmente, con parte de los salarios que gozasen en su destino». La cantidad más fuerte (3.120 reales) era debida por la «Bermeja», quien, como primera actriz, abasteció su ropero con largueza. Eran sus acreedores los comerciantes sevillanos Juan Calonge, Manuel Elías Pérez y Manuel Vallejo. Le seguía en valor de la deuda el actor Francisco Estrella (2.573 reales) que dejó a deber en ocho establecimientos, destacando los de Juan José Rubio, José Benito Somoza, Manuel Vallejo y el sombrerero José Ruz. A este último también le debía Vicente Casas, que dejó sin pagar otros cien reales a Lucas Guzmán, músico de la catedral, que se los habría adelantado en calidad de préstamo. Del comerciante Blas del Río eran deudores Joaquín de Figueroa y Félix Martínez.

En octubre de 1773 marcha a incorporarse a la Compañía

(118) AHN. Inquisición, 3612.

de los Reales Sitios la actriz sevillana Gertrudis Valdés. En la carta de agradecimiento que Grimaldi escribe a Olavide desde San Lorenzo, el día 11 de este mes, queda bien claro que «los representantes de Sevilla sólo saldrán para los Sitios Reales», quedando imposibilitados de actuar en Madrid. A pesar del nuevo refuerzo, Grimaldi tiene necesidad urgente de una nueva dama y un gracioso, y así lo manifiesta a Olavide, pero cuidándose de puntualizar en una breve posdata: «No es mi ánimo pensar sólo en el Teatro de los Sitios, y no entiendo sacar del de Sevilla los sujetos sino los que V. S. juzgue podernos ceder, habiendo siempre buena armonía entre los dos» (119).

En esa misma carta le recuerda Grimaldi la importancia de que los actores corrijan su pronunciación andaluza y otros defectos, «que se han criticado aquí con alguna razón, y que nacieron del mal acento de don Luis Reynaud». No desaprovecha la ocasión de alabar la idea de la escuela dramática, aunque con la egoísta pretensión de tener siempre dispuestos buenos actores para los Sitios, que anulasen las molestas reivindicaciones de los ya contratados, «que se manifiestan varias veces descontentos de sus sueldos» y que «se contendrán en sus irregulares pretensiones y caprichos cuando conozcan que hay quien pueda remplazarlos». A los cuatro años de su funcionamiento la escuela de actores era un éxito.

Realmente la cantera sevillana proporcionó al teatro de la Corte los actores y actrices de mayor prestigio, cosa que ignoran estudios dedicados al teatro nacional. Bastaría recordar a los ya citados: la «Bermeja», que después actuó en los principales escenarios de Madrid, las hermanas Duque (que se retiraron en 1777), Gertrudis Valdés, que casó con el actor Vicente Casas, Antonio de la Fuente, Antonio Gómez. A los que hay que agregar dos nombres gloriosos de la escena española, incorporados también a las compañías madrileñas años después: el cómico Mariano Querol y la inolvidable María del Rosario Fernández, la «Tirana», inmortalizada por Goya, la cual «fue a los Sitios con la recomendación de ser sevillana y haber trabajado en el teatro de su ciudad natal». En la corte casó con Francisco Castellanos, actor apodado «el Tirano», de donde le vino el sobrenombre. Había nacido en Sevilla en 1755 y cuando

(119) AHN, id.

—después de 1780— consigue el puesto de primera actriz, que antes habían ocupado Pepita Huerta y Josefa Carreras, actúa en las tablas con otros paisanos como Antonio Robles, Vicente Sánchez, Vicente Casas, Mariano Querol y la «graciosa» Polonia Rochel, también sevillana. Por entonces comenzaba a destacar otra andaluza, de Motril, María Antonia Fernández, la «Caramba» (120).

(120) Véase: Emilio Cotarelo y Mori, *María del Rosario Fernández, la Tirana*. Madrid, 1897.

CAPITULO OCTAVO

El teatro de la calle San Eloy.—Nuevo reglamento.—Obras de reparación en el local.—Cese de Olavide y cierre del teatro.—El Asistente Domezain y las predicaciones de Fray Diego de Cádiz. Recrudece la oposición del Ayuntamiento y se suspenden de nuevo las comedias.

En el plano de Sevilla que, por orden de Olavide, dibujó en 1771 el portugués Francisco Manuel Coelho y grabó José Amat, se aprecia con toda nitidez la localización del teatro «provisional» de madera que el empresario Chacón había construido en los últimos meses de 1767. Era de tres pisos, como se ha dicho, y tres de sus puertas daban a la calle San Eloy, por donde se entraba a la platea, gradas, cazuela y aposentos de segundo y tercer piso. El edificio, que hacía esquina con la calle Dormitorio de San Pablo, ofrecía otra puerta de acceso a la luneta y pisos bajos por esta calle, como lugares reservados a las personas de distinción que habían de concurrir al teatro en traje militar «como corresponde al carácter de dichos sujetos». La platea, cazuela y palcos de los pisos altos eran lugares permitidos a la «gente de capa». En ellos se permitía a las damas el uso de manto o mantilla, «por los hombros»; no así a las que concurrían a los camarotes bajos o de primer piso, como precisaba el reglamento. Estas habían de dejar sus prendas de abrigo en el guardarropa, situado junto a la puerta de la calle Dormitorio; frente a él había otra sala «tapizada y abrigada», donde las personas de ambos sexos pudieran esperar cómoda-

mente la llegada de sus carruajes (art. XXVI del reglamento de máscaras).

El precio de la entrada daba derecho a escoger el asiento que gustase, «pues toda persona que entre con su billete podrá sentarse desde luego en el aposento que quiera, que estará abierto, si no está alquilado». Esta circunstancia estaba prevista en el reglamento, con las siguientes palabras: «Como habrá personas que, o por ir con su familia o sus amigos, podrán querer tener un aposento, propio y reservado, se les permite que pueden alquilarlo», sin distinción de pisos, «pues se declara que el precio del billete es el natural de la comedia, y con el que basta para que todos entren y se sienten en ella. Y que este sobreprecio se añade únicamente por la distinción y comodidad de tener aquella tarde un aposento propio, en que no pueda entrar otro, subsanando en parte el perjuicio que podía resultar a la Comedia de que quedasen sin ocuparse aquellos asientos».

También se establecen normas de circulación para los coches, a fin de evitar atascos innecesarios. Todos debían entrar por la plazuela de San Pablo y, una vez desocupados, salir obligatoriamente por San Pedro Mártir, a estacionarse en la calle Ancha de San Pablo, dando la vuelta a la manzana comprendida por el convento dominico del mismo nombre. Quedaba cerrada al tráfico la calle de San Eloy para evitar confusión al cruzarse los coches con los espectadores que venían a pie y entraban por las tres puertas de dicha calle. Esta última providencia contradecía a lo ordenado en el primer reglamento, que fijaba el estacionamiento en la plaza del Duque. Pero la práctica aconsejó a los dos meses cambiar la orden en el sentido indicado.

Ninguna noticia se conserva referente a la parte del teatro reservada a los actores. Ni sabemos el tamaño de la escena, ni sus condiciones acústicas, sus tramoyas y decorados. De los vestuarios sólo sabemos que estaba expresamente prohibido el acceso a ellos a toda persona ajena al teatro. Esta orden no se cumplía con puntualidad, a juzgar por la denuncia que el 8 de marzo de 1777 hace el Caballero Jurado Juan Begines de los Ríos y Caro (121). Dice, entre otras cosas, que «entran hombres en los vestuarios, sin poderlo estorbar el juez ordinario que preside

(121) AMS. Varios Antiguos, núm. 68.

la comedia». Y los soldados que puso el Asistente no pueden impedir éste y otros abusos, por ser «unos hombres ancianos, inválidos, que más bien causan risa que respeto». Asimismo, aclara que el Director del Teatro —que ahora lo era don Cristóbal Montilla— no es obedecido por los cómicos, «antes lo desairan, por no ser su empleo de autoridad ni representación». Muchos de estos inconvenientes —sobre todo los escándalos a la salida del Teatro— se evitarían, en opinión del denunciante, si empezaran las funciones a la hora establecida (4 de la tarde en verano y 2 y media en invierno) ya que se comienza al anocheecer, «de manera que se viene a salir de la comedia a las nueve y diez de la noche» y algunas veces más tarde. Su petición se ciñe a que asista al Teatro como ocurría antes, una diputación semanal compuesta por dos concejales del Ayuntamiento.

El Teniente primero, Juan Antonio de Santamaría, acoge estas ideas y redacta un nuevo reglamento, con fecha 26 de marzo de 1777 (122) en el que se ordena que «haya un centinela a la entrada del vestuario o foro interior, la cual sólo deje entrar a los actores, un sirviente para cada uno, los peluqueros precisos y los comparsas y gentes de servicio del mismo Teatro, y no otra persona alguna con ningún pretexto ni motivo, sin distinción de sexo ni carácter... que los hombres no entren en el cuarto vestuario de las mujeres, ni éstas en el de ellos... que mientras dura la representación el autor no falte en lo interior del Teatro y como es de su obligación vele sobre la quietud, orden, presteza y puntualidad de servicio, alumbrado interior, honestidad, etc.».

Algún exceso debió ocurrir, en efecto, como señalaba Begines, y se extreman las medidas de orden y seguridad, tanto dentro como fuera del local. La concurrencia de «mujeres de mal vivir» a las puertas del recinto obliga a reforzar la vigilancia, poniendo un centinela en cada puerta. Se acusan, además, desórdenes de aglomeración «e insultos» a la salida del espectáculo, con afluencia de «mozas de parada», que acuden allí con pretexto de pedir limosna. A los espectadores se les recuerda la prohibición de fumar en la sala «por la incomodidad que causa el humo y por el riesgo de incendio en casa que es totalmente de madera». Se extiende la prohibición a los gritos y

(122) Véase apéndice VI.

exclamaciones de agrado o desagrado, las peticiones de repetición de números y las burlas a los actores.

A éstos se les recomienda la máxima honestidad en los vestuarios y acciones. Las actrices deberán llevar «las ropas bajas y las gargantas cubiertas... para servir de ejemplo y no de ruina; pues los Teatros —recalca la autoridad— están permitidos para divertir enseñando y no destruyendo». Si el papel requiere la ejecución de «pasos amorosos» habrán de representatr «con moderación, vergüenza y pudor», porque el público puede escandalizarse. Y si han de hacer de gitanas o majas, «no tengan desvergüenza ni descaro, que causan mal ejemplo». Las mismas recomendaciones se hacen a los hombres, en todos sus papeles «especialmente en los de gitanos, majos, pillos y pasos amorosos, sin añadir a su papel... ni una palabra sin licencia del Director».

Como medida preventiva, y para evitar provocaciones deshonestas —sobre todo en la luneta— se ordenó volver a poner a todo lo largo del escenario, como estaba ordenado en la antigua legislación, «una tabla de la altura de una tercia para embarazar por este medio que se registrasen los pies de las cómicas al tiempo de la representación». Para los apuntadores también se reservaba algo: que no se atreviesen a cumplir su oficio con pieza que no tuviese la licencia del revisor nombrado por el arzobispo».

Tantas y tan rigurosas normas de conducta no presagiaban nada bueno para el teatro. Este apuntalamiento moral era como el presagio de que su fin estaba próximo. El edificio, de madera, como queda dicho, se resentía ya de sus diez años de continuas representaciones, y así el día 2 de enero de 1778 se suspendieron en él las funciones por orden del Asistente interino, «a causa de estar la casa maltratada y en parte ruinosa». En carta a Bruna, Juan Antonio de Santamaría le comunica que el coliseo «está ruinoso e inservible hasta su reedificación» y solicita que, mientras duren las obras de consolidación, permita representar en el antiguo Corral de la Montería. Las razones son de piedad hacia el empresario, «cargado con sus obligaciones y treinta familias de otros tantos actores», y de política social, «por dar al público esta diversión en un tiempo en que la desea y ha menester». Antes se había intentado hallar otro local, «pero sin embargo de muchas diligencias no se ha hallado

sitio oportuno». Bruna le contesta al día siguiente que «así por la miserable situación en que han quedado todos los actores desde que se cerró el teatro por ruinoso, como por los clamores del público, puede V. S. prevenir al empresario que disponga su Compañía para el lugar que ha servido de Teatro en este Alcázar». En otra carta privada hace referencia días después a las gestiones que ambos realizaron para instalar provisionalmente el Teatro en el antiguo colegio de San Hermenegildo, destinado para Hospicio, en cuyo patio principal, como sabemos, habían tenido lugar en otros tiempos las representaciones colegiales. Bruna expone a Santamaría que este propósito sería obstaculizado por los demás miembros de la Junta de Hospicios, «y después de pasar este desaire, cargaremos impunemente Vm. y yo con las fatuas y ridículas hablillas de un Pueblo fanático...». Por ello se inclina a aceptar el ofrecimiento de acondicionar una casa en la calle Feria y otra en Triana: «auxílieme Vm. —le dice— y salgamos de tanto tropiezo y Vm. del conflicto de los clamores por un lado de esos miserables hambrientos y por otro de las instancias del público por la diversión en un tiempo destinado a ella» (123).

Finalmente, la Compañía se dividió. La mitad, con los cantantes de ópera, pasaron a representar al Alcázar, y la otra mitad a Triana, en un almacén existente junto a los Remedios. Todo estuvo preparado para comenzar el día 11, domingo, por la tarde, con la comedia *Mul genio y buen corazón*, por la noche con la ópera *La Frascatana*. En el local de Triana, a su vez se hizo *El diablo predicador*. Domingos y jueves había ópera por la noche y comedia por la tarde. Los demás días no había ópera.

El empresario José Chacón, agobiado por las deudas, no pudo hacer frente a las obras de mejora que el local de San Eloy requería. En esta situación, una sentencia judicial vino a conceder la propiedad del Teatro a uno de sus acreedores, «cierta persona de este comercio» que nunca quiso descubrir su identidad, actuando en su nombre un tal Pedro García, que pasaba por dueño del Teatro en todos los documentos. Su primera intención fue demoler el edificio para vender el solar, pero «hubo providencia gubernativa que se lo impidió, mandándole lo reedificase o se le concedería a José Chacón licencia para que solicitase persona

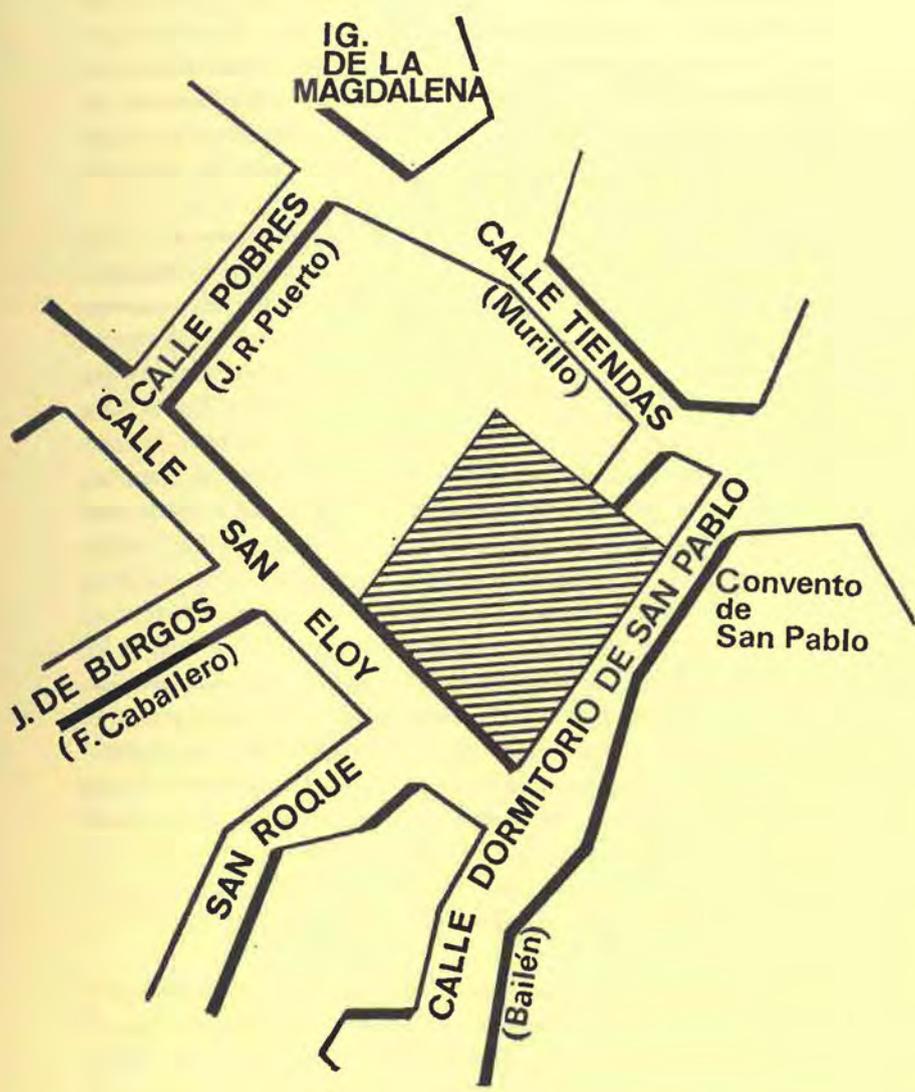
(123) ARA.leg. «Montería».

que lo hiciera». Decidióse, al fin, por el remozamiento del local, en lo que invirtió cerca de dos mil pesos.

De nuevo abrió sus puertas el Teatro de San Eloy el 30 de abril, tras dos meses de obras, con la comedia *Las armas de la hermosura*. José Chacón hizo imprimir, para anunciar el acontecimiento, un sencillo cartel, en el que se especificaba que, además de la citada comedia, se harían «sus tonadillas y sainetes correspondientes, precediendo al todo de la función la *Loa* con que se presentará dicha Compañía, implorando la benignidad que espera merecer a tan respetable público». Pero ya la suerte no estaba del lado de Chacón. La Compañía que logró reunir fue tan mala que «no llenó la complacencia del público». Sus apuros económicos no le permitían contratar mejores actores y en consecuencia, el público no acudía al teatro. La única solución estaba en la huida. Un buen día Chacón y su amigo Judas Tadeo Navarro huyeron de Sevilla «sin haber satisfecho 2.700 reales que habían causado de arrendamiento de la casa, que quedó cercada desde Pascua hasta mediados de octubre». En esta fecha el propietario del local pudo arrendarlo a una Compañía ambulante de volatines, que actuó durante poco más de un mes con bailes, habilidades circenses y maroma. A fines de noviembre el Ayuntamiento intervenía de nuevo en la vida del Teatro.

La razón era de orden superior. Atemorizado el Gobierno por un terrible incendio acaecido en el Teatro de Zaragoza, dispone con fecha 24 de noviembre de 1778 que en todas las capitales donde haya Teatro se tomen las más severas y urgentes medidas para evitar los incendios y desgracias personales. El municipio sevillano, en consecuencia, encomienda el asunto al Procurador Mayor interino, José Luis de los Ríos. Este, en compañía del arquitecto municipal Lucas Cintora, del maestro de carpintero Juan Romero, se persona en el Teatro de San Eloy, que inspeccionan cuidadosamente en presencia del apoderado Pedro García.

El informe que redactan asegura que «sin embargo de ser dicho edificio todo de madera por la parte exterior e interior, está habilitado y corriente para seguir las diversiones como en el día se ejecutan, por medio de un grande y seguro reparo que se le hizo en este presente año». Las únicas medidas que aconsejan son: abrir, para uso de actores y gente del Teatro, la puer-



TEATRO DE SAN ELOY

ta sin uso normal que daba a la calle de las Tiendas; abrir otras tres puertas en el patio, de acceso a las de salida, para más rápida evacuación; construir otras escaleras en los pisos altos; construir un depósito de agua «contiguo al pozo» y dos máquinas de bombeo de chapas de cobre, con cabida para cuarenta arrobas. En cuanto a los vanos del Teatro, para la salida de humos, parecían suficientes los catorce respiraderos repartidos por el techo y laterales del patio, las ocho ventanas de los pisos y los cinco huecos del escenario, entre los que sobresalía la gran claraboya central de cinco varas de ancho.

El coste total de las obras quedaba presupuestado en 8.000 reales, cantidad que el propietario no estaba dispuesto a desembolsar, considerando que era el Ayuntamiento el que debía correr con los gastos, reembolsándose después mediante un impuesto sobre las entradas, como indicaba la R. O. Sin embargo, el cabildo municipal dice que se inhibe, «porque en el dicho Teatro ninguna intervención ha tenido ni tiene Sevilla desde que se estableció, porque ha pertenecido a personas particulares». En consecuencia, obliga a las reparaciones, que se llevan a efecto con presteza. Pero el dueño del local apela al Consejo de Castilla y el Fiscal, en sentencia del 19 de febrero de 1779, condena al Ayuntamiento a sufragar los 8.000 reales de las obras, que debería reintegrar con un nuevo impuesto sobre el precio de los billetes, según estaba ordenado (124). Los sucesos posteriores impidieron el cobro efectivo de estos impuestos, al oponerse el Ayuntamiento de nuevo a las representaciones teatrales, actuando con evidente injusticia ante el propietario del Teatro, al que pretendía obligar a un gasto del que después le impedía resarcirse.

* * *

Será preciso, para comprender las causas de este nuevo giro de la situación teatral sevillana, volver la vista atrás y tener en cuenta datos relevantes en la biografía del Asistente don Pablo de Olavide. Que su persona y su obra gubernativa eran toleradas a duras penas por una parte importante de la sociedad his-

(124) AMS. 1.^a Ec. s. XVIII, t. 8, núm. 17, leg. 23 y AHN. Consejos, leg. 1256 (22).

palense era cosa evidente, y no lo era menos que desde su llegada tuvo enemigos dispuestos a perderle en la primera ocasión propicia. El debilitamiento de su posición política —anunciada ya en 1773 con la caída de Aranda y el desvío de Campomanes— se confirmó en noviembre de 1776, cuando Grimaldi se vio obligado a presentar la dimisión. El 14 de este mismo mes el Duque de Mora, Alguacil Mayor de la Inquisición, se presentaba en el domicilio de Olavide, con orden de conducirlo a las prisiones del Santo Oficio.

No hay que insistir en lo que ya es de sobra conocido (125) pero sí recordar el ambiente adverso que se respiraba ya abiertamente en la capital sevillana. ¿Quién se atrevería a defender públicamente al Asistente, perseguido tan sañudamente por la Inquisición? En los primeros meses de 1776 comenzó a circular por Sevilla un infame libelo con el significativo título de *El siglo ilustrado o Vida de Don Guindo Cerezo*, en el que un anónimo religioso se burlaba despiadadamente de don Pablo y de sus intenciones de reformar las costumbres. En el verano de este mismo año los inquisidores hispalenses se movieron activamente para acumular sus acusaciones contra el desgraciado «filósofo». Los ánimos intransigentes se envalentonaron durante los dos años que permaneció Olavide en las cárceles del Santo Oficio y con mucha mayor razón al tener noticia de la condena inquisitorial, el 24 de noviembre de 1778, el mismo día en que el Consejo ordenaba el arreglo de los locales públicos.

La llegada del nuevo Asistente, Francisco Antonio Domezain, amigo y contertulio de Olavide, obliga a plantear nuevamente la actitud municipal hacia el teatro. Esto ocurre el 23 de febrero de 1779, apenas cinco días después de su toma de posesión (126). Desde el mes anterior esperaba en la Asistencia una solicitud de Domingo Framalla, empresario de Cádiz, que había

(125) Véase Defourneaux, op. cit.

(126) Presididos por Domezain, asisten a este cabildo el marqués de Torreblanca, conde del Aguila, Domingo Requejo, José Manglano, José de los Ríos, Baltasar de la Torre, marqués de Villamarín, Pedro de Ribas, Miguel de Mendieta, José Urrutia, José de Ribera, Tomás de Guzmán, Juan Manuel Vivero, Benito del Campo, Juan de Uriortua, Juan Tello, Diego del Campo, Tomás Ortiz, regidores; Cristóbal de las Cuentas, Manuel del Valle, Pedro de la Muela, diputados del Común; Martín Rodríguez Benito, Síndico personero y José Escobar, Jurados. Entraron, además, Isidro Granados y el marqués de Alventos.

ya obtenido permiso del supuesto dueño del Teatro, Pedro García, para comenzar en Sevilla una temporada de ópera. Lo primero que hizo Domezain fue pedir a Framalla una lista de los abonados que el gaditano había conseguido reunir para garantizar el éxito económico de su empresa. El total de abonos ascendía a 60.000 reales y de su calificación social dice el Asistente: «sólo hay cuatro personas de distinción, y las demás son empleados subalternos, comerciantes, cajeros y otras clases, que no aventajan a estos últimos, y algunos militares en corto número».

Este párrafo está tomado de la carta confidencial que Domezain escribe al Gobernador del Consejo, el obispo don Manuel Ventura Figueroa, con fecha 27 de febrero de 1779, para darle cuenta de todo el asunto (127). El prudente Domezain no se atrevió a decidir por sí solo sobre la pretensión de Framalla y así lo comunica: Por mi «verdadero conocimiento de lo que es Sevilla y el delicado modo de pensar en la materia por todas las clases de gentes, señaladamente por la Nobleza y Estado eclesiástico, reflexionando que el cimiento de mi reputación en el gobierno de este gran Pueblo se ha de fundar en los primeros pasos y acciones, he creído debía llevar al Ayuntamiento la pretensión de Framalla». Así lo hizo, y los capitulares, en su negativa, «se coformaron todos tan cumplidamente que no difirieron por ventura en una palabra».

Aunque en su fuero interno desease el teatro, el cauto Asistente se sometió a la decisión municipal, manifestando con pesadumbre el resultado a Ventura Figueroa: «Aunque no se me esconde que a la Juventud y otras clases de gentes puede convenir una diversión pública, es de tal especie y tamaño la oposición de las demás, que deben estimarse como privilegiadas por sus circunstancias, que gradúo indispensable opinar así y dedicarme a discurrir otros rumbos de entretener a los primeros y evitar, si fuse dable, que no incurran en vicios ocultos, tanto o más perjudiciales». Claro ejemplo de un gobernante obligado a actuar contra sus principios por una fuerte presión social.

En las actas de la sesión municipal correspondiente quedan recogidas las frases con las que el Ayuntamiento reafirma su postura intransigente de 1767:

(127) AHN. Consejos, leg. 1259 (22).

«Reproduce y corrobora [el informe del citado año] con la experiencia reciente y sensible tenida durante once años de los efectos del Teatro en este pueblo, que, si no han sido estrepitosos y funestos como los del siglo anterior, son tales que de algunos pretende borrar la memoria, e iguales en los otros inconvenientes a que exponen los divertimientos cómicos, y aún más extensos y perjudiciales en el presente tiempo por la distracción y disipación que, juntas al moderno lujo, pierden la juventud y arruinan las familias, notándose que se ha apoderado de las gentes un espíritu de diversión el cual las hace hacer profesión de ella, olvidando la aplicación a la propia de cada individuo hasta un extremo que se cela la Ciudad que en las actuales circunstancias no produzcan el deseado fruto las sabias providencias del Consejo en orden a hacer este pueblo industrioso, mientras subsistiese éste que es uno de los mayores obstáculos y divide el tiempo entre los espectáculos y la ociosidad. Esta es la queja, este el clamor común de las personas que tienen conocimientos sólidos y verdadero patrimonio en este pueblo, viendo la relajación de las costumbres que prepara mayores males. A la Ciudad, pues, en tales circunstancias, le fuera gravísimo cargo y responsabilidad para con Dios y el Rey estarse más tiempo pasiva, y dejar de dirigir a S. M. una muy sumisa y reverente representación a fin de que su Soberana Piedad se digne mandar cesar aquí las representaciones teatrales de cualquiera especie y que nunca se vuelva a introducir las, como lo acaba de conceder a alguna de las principales capitales del Reino que acaso no podrían alegar tan urgentes motivos (128).

Ante esta firme postura, Domezain, como se ha visto en el citado escrito, acude al Gobernador del Consejo, quien le asegura una pronta resolución.

(128) AMS. Actas de la 1.^a Esc. s. XVIII, t. 59, fol. 17. Hay copia en la sec. conde del Aguila, t. 62, núm. 69. La prohibición a que se refiere el acuerdo es, sin duda, la obtenida por el Ayuntamiento de Granada el 15 de diciembre de 1778, a consecuencia de los terremotos sufridos por la ciudad días antes. Hay copia de esta orden en la misma sec. conde del Aguila, t. 62, núm. 67.

Al mismo tiempo, el Ayuntamiento, por mano del Síndico Personero del Común, Martín Rodríguez Benito, acude al mismo Ventura Figueroa, al que expone «cuán conforme es a la Religión y al bien del Estado una resolución que corta de raíz el manantial y origen del lujo inmodesto y de la corrupción de la juventud, restituyendo el antiguo pudor español que se halla desterrado». Es de admirar el tesón con que, machaconamente, una y otra vez, los capitulares sevillanos se erigen en defensores de la más intransigente moral pública y aun privada, asumiendo funciones eclesiásticas que parecen no convenir a una institución civil. En todo caso, extrema el celo en el cumplimiento de una obligación de velar por el comportamiento moralmente sano del pueblo. Su excesivo rigor en el caso del teatro contrasta con la relajación en otros aspectos de la moralidad pública, como la prostitución o las casas de juego.

Por su parte, las autoridades eclesiásticas apoyan esta conducta. Ocupaba desde hacía años la sede hispalense el cardenal Francisco Delgado, Patriarca de las Indias, a quien su Secretario de Cámara, Ignacio Zaldueño, informa cumplidamente de la historia teatral sevillana y de la reiterada oposición municipal a las comedias, «que nunca serán convenientes al genio de estos nacionales ni a las circunstancias del país». Se insiste en la ruptura con la tradición secular que representó la actitud de Olavide y se revela la postura acomodaticia de los ediles municipales en aquellos años. «Desde dicho tiempo [febrero de 1767] se han admitido en la ciudad por dicho Asistente y sus Tenientes primeros cuantas compañías cómicas han pretendido introducirse en ella, y otras cualesquiera diversiones teatrales, nacionales o extranjeras, pero sin consentimiento del cabildo secular, y aun con su total repugnancia, pero se estuvo pasivo hasta ahora, que le parece lograr mejor ocasión de manifestar sus deseos».

En noviembre de 1776, a los pocos meses de la entrada en Sevilla del cardenal Delgado, tuvo lugar, en el trascoro de la catedral, una «misión» espiritual, a cargo de renombrados oradores sagrados. Uno de ellos, el capuchino Fray Diego de Cádiz, aprovechando la sentencia que se acababa de pronunciar contra Olavide, «declamó contra los teatros profanos, que había tratado

de perfeccionar en esta ciudad» (129). Esta circunstancia es la que recuerda Zaldueño al arzobispo en su escrito:

«Desde que V. Emma. entró en Sevilla, hemos oído incesantemente, ya en los púlpitos a los predicadores de mejor nota, ya en conversaciones particulares a las personas de buen juicio, los perjuicios y graves daños que atraen las comedias y teatros a esta ciudad; hemos experimentado que la parte mejor y más sana del pueblo las aborrece y no las frecuenta, pues apenas se ven por casualidad cuatro o seis personas de las muchas que componen la nobleza, que asistan al teatro; y habiéndonos encargado V. Emma. a sus dependientes que celásemos sobre la asistencia del clero, se hallaron muy pocos que necesitasen de corrección, y esto sirvió para que nadie asista, como en efecto no han asistido en estos últimos años: no obstante, no deja de haber algunas personas que fomentan los teatros, ya por sus propios intereses, o por su genio».

Aparece en el informe, también, la noticia de haber sido nombrado censor de comedias el cura del Sagrario don Francisco de Paula Baquero, que no pudo ejercer su autoridad con éxito. Finalmente, concluye el escrito:

«Señor: este Pueblo no quiere comedias ni otras representaciones teatrales. El año próximo pasado vimos concluirse una farsa por sí misma, a causa de no concurrir las gentes necesarias para su mantención. El cabildo secular las aborrece, como aparece de sus acuerdos; la gente de primera nobleza, de prudencia y juicio, y el clero secular y regular las aborrecen y detesta, y no asisten a sus representaciones; los jornaleros y gente común, porque no pueden concurrir sin detrimento de sus familias y el preciso jornal que necesitan ganar para mantenerlas; y si acaso concurren arrastrados de su inclinación, se exponen a perecer o mendigar en perjuicio de los verdaderos pobres. Si algunos las apetecen son los notoriamente viciosos, que las quieren no para dejar sus vicios y huir de la ociosidad (como representó el cómico Chacón) sino para fo-

(129) Justino Matute y Gaviria, *Anales ...de Sevilla*, II, 282.

mentarlos más y más y para que les sirva de cebo e incitativo a sus apetitos y liviandades, y ni unos ni otros merecen que se les dé gusto: Sevilla es una ciudad que no carece de otras diversiones honestas en que se pueda divertir con regularidad la gente rica y ociosa. Sus hermosos paseos y abundantes tertulias de gente juiciosa dan bastante campo a la diversión sin perjuicio de nadie. V. Emma. tiene mandado que no se predique de noche en las calles y plazas y aun en las iglesias por evitar concursos de ambos sexos, y juntas de noche que siempre se han intimado por perjudiciales y dañosas, y su justísimo mandado se observa con el mayor rigor. Al mismo fin tiene mandado S. M. no se hagan procesiones antes del amanecer ni después de puesto el sol, ni que se tengan veladas a las puertas de las iglesias, y se ven frustrados tan santos deseos con las juntas que se hacen de noche en los teatros; bien se deja considerar cuán distinto es el fin y objeto que promueve y convida a la concurrencia.

Este pueblo, Señor, o su mejor y más sana parte, tiene la confianza de que, estando V. Emma. tan cerca de la persona de un tan Católico, Cristiano y piadoso Monarca, se ha de ver libre de los Teatros y representaciones que tanto le incomodan. Así oigo que respiran las gentes de juicio y me persuado que si ve logrados sus deseos, tributarán a S. M. y a V. Emma. las más vivas y afectuosas gracias. Perdone V. Emma. mis impertinentes digresiones con que le molesto, cuando sólo tuve intención de dar a V. Emma. noticia de los adjuntos documentos, para que pudiese hacer de ellos el uso que V. Emma. sabe conviene para el mayor bien de este su Arzobispado, y quedo a los pies de V. Emma. pidiendo a Dios guarde su vida muchos años. Sevilla y Marzo, 3 de 1779. Ignacio Zaldueño y Luquin».

La prohibición teatral no se hizo esperar. Firmada por el Gobernador del Consejo, Ventura Figueroa, con fecha 30 de marzo de 1779, dice así:

«En vista de lo que V. S. tiene representado y últimamente ha manifestado el celo pastoral del M. R. Cardenal Patriarca Arzobispo de esa Diócesis, relativo a los graves

daños que se experimentan en la continuación de los diversiones teatrales en esa ciudad y los lugares de su comprensión, se ha considerado conveniente que se suspendan por ahora y hasta nueva providencia. Lo que prevengo a V. S. para su cumplimiento, avisándose de haberlo ejecutado» (130).

No le pareció suficiente esta orden al Ayuntamiento, que el 9 de abril acuerda dar las gracias, manifestando al mismo tiempo que «la Ciudad espera llena de confianza obtener del Real Consejo la anhelada decisión que termine este grave asunto». El agradecimiento de la Ciudad se extiende al Cardenal Patriarca, «con la súplica de que quiera dispensarla igual protección hasta el entero logro de sus deseos... que la ponga a cubierto para siempre de las sorpresas de los contrarios de la virtud pública, al modo que S. M. se ha dignado concederle a la ciudad de Zaragoza» (131).

En la misma sesión municipal se llegó al acuerdo de suplicar al Asistente, en razón de lo anterior, que tomase alguna decisión sobre el Teatro de la calle San Eloy, «a fin de precaver cualquier inconveniente y perjuicio, de estar aquella fábrica inhabitada, y de los intereses que puedan competir a la Ciudad». La vida del teatro sevillano en este siglo de intransigentes posturas había coincidido casi exactamente con la vida pública del limeño «ilustrado» don Pablo de Olavide y Jáuregui. Con su prisión y condena quedaron abandonados todos sus reformadores proyectos, pero ninguno quedó más desacreditado que el de la normalización de la vida teatral sevillana. Con su marcha reverdecieron fanáticos prejuicios y mal disimulados odios, en aras de una estricta moralidad. El cristianismo cerraba filas frente al tipo de «felicidad» humana, alcanzable en este mundo, que predicaban los filósofos (132). La salvación era irreconciliable, para los teólogos y moralistas del XVIII, con todo aquello que significase una ruptura, un antagonismo, con la concepción «sacralizada» de la comunidad cristiana. El tiempo ha

(130) AMS, 1.^a Esc. s. XIX, t. 92, pág. 54. Hay copia de ambos escritos en la sec. conde del Aguila, t. 62, núms. 68 y 70.

(131) AMS, 1.^a Esc. s. XVIII, t. 59, fol. 32.

(132) Véase: Robert Mauzi, *L'idée du bonheur au XVIII siècle*. París, Colin, 1969. Especialmente el cap. V.

venido a demostrar la inconsistencia doctrinal de su postura, fundamentada en un concepto negativo de la condición humana. Por ello son más de admirar aquellos hombres que, como Olavide, con su indudable carga de evidentes defectos, fueron remando contra la corriente, aun a costa de su fama y de su vida, como precursores de un estilo de vida plenamente moderno.

CAPITULO NOVENO

El repertorio clásico y las preferencias del público sevillano.—La «función» teatral.—Actores, bailarines y cantantes.—El actor «Antonio Fernández».—Estrenos en Sevilla.—Bailes y volatines.

Cuando de teatro dieciochesco se trata, hemos de admitir que Madrid ocupa el centro de atención de la mayoría de los investigadores. Y no sin razón, ya que la vida teatral de la capital de España en aquella centuria muestra una pujanza sin posible parangón con ninguna otra ciudad de la península. Además, y como lógica consecuencia, abundan en relación con ella las fuentes documentales. En el incomparable tesoro de su archivo municipal halla el estudioso no sólo los originales de las comedias representadas sino —en la mayoría de los casos— las censuras que merecieron y valiosísimos datos sobre las representaciones, los cómicos, los locales, los ingresos, etc. A mayor abundamiento, las noticias que ofrecen los numerosos periódicos de la corte permiten establecer sin dificultad el repertorio de todas las comedias puestas en escena en los Teatros de la Cruz y del Príncipe (133). Incluso se ha podido estudiar el desarrollo de los títeres y demás diversiones «menores», a base de una documentación fidedigna y abundante (134).

(133) Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore, 1935.

(134) Ada M. Coe, *Entertainments in the little theatres of Madrid, 1759-1819*. New York, 1947. Y J. E. Varey, *Los títeres y otras diversiones*

Las provincias, en cambio, permanecen en la penumbra. Sabemos, por simples referencias, en qué ciudades se permitió, en cuáles se prohibió y poco más. En esto, quizá Valencia resulte la más afortunada, al contar con algunos limitados estudios sobre «preferencias teatrales» y sobre las representaciones de ópera (135). Y no se crea que el teatro era privativo de estas dos capitales. Según documentos de la época, en 1778 había en España otras siete con teatros «estables» (Barcelona, Cádiz, Sevilla, Granada, Coruña, Santiago y Zaragoza) mientras que las compañías «volantes» solían visitar no menos de cuarenta y dos localidades en cada temporada (136).

Como se puede apreciar a lo largo de este trabajo, Sevilla conserva documentación suficiente para trazar las líneas maestras de su historia teatral. Gracias a ella un joven hispanista francés ha podido hacer su tesis doctoral sobre los siglos XVI y XVII. Y yo mismo me he lanzado a la aventura de historiar el siglo XVIII. Una de las más agradables sorpresas de mi investigación la ha constituido el hallazgo en la inagotable Biblioteca Capitular y Colombina de un repertorio bastante completo de las obras representadas en Sevilla en la época de Olavide. Forma parte de una especie de «Diario» de sucesos sevillanos anotados puntualmente por don José González de León y Esquivel (137). La relación es incompleta, ya que comienza las anotaciones en

populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos. London, Tamesis Book, 1972.

(135) Eduardo Juliá Martínez, *Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII.* (En RFE, XX, 1933, 113-159). Y también: Arturo Zavala, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII.* Valencia, 1960.

(136) Datos que figuran en carta de Antonio Martínez Salazar al Corregidor de Madrid, José Antonio Armona, con fecha 20 de noviembre de 1778. Los pueblos españoles que disponían de teatros o corrales para las representaciones, eran: Alicante, Almería, Andújar, Avila, Bilbao, Vitoria, Burgos, Cáceres, Carmona, Cartagena, Orihuela, Palencia, Palma de Mallorca, Plasencia, Puerto de Santa María, Reus, Rioseco, Rota, Salamanca, Sanlúcar de Barrameda, San Felipe [Játiva], Castellón de la Plana, Ciudad Rodrigo, Córdoba, Guadalajara, Jaén, Lorca, Málaga, Mérida, Murcia, Ocaña, San Clemente, Segovia, Soria, Talavera de la Reina, Toledo, Toro, Trujillo, Valladolid, Vélez Málaga, Jerez de los Caballeros, Zamora. [Hago notar que en esta lista no figura el corral de comedias de Almagro. Hay copia de ella en el British, Add. 20.973, fol. 359. Es un tomo procedente, sin duda, de la colección del conde del Aguila que allí se conserva].

(137) *Lista o Memoria de las Comedias y Operas y otras funciones ejecutadas en el Teatro de la calle de San Eloy de esta ciudad de Sevilla desde que se estreno en 25 de diciembre de 1767 hasta que se concluyó en 29 de*

la cuarta temporada teatral, pero en conjunto nos puede dar una idea acertada de lo que el pueblo de Sevilla pudo presentar en las tablas después de más de un siglo de prohibiciones. En el apéndice VI están ordenadas alfabéticamente, con indicación de las fechas de representación. He procurado anotar los autores —que no constan en el original— pero la escasez de catálogos existentes y la parvedad de los datos encontrados han impedido que salgan del anonimato unos ochenta títulos.

Intentaré, pues, con los datos encontrados, dibujar una radiografía, lo más cercana posible a la realidad, de los gustos y preferencias del público sevillano en esta decena larga de años, encuadrada en el reinado de Carlos III, durante la Asistencia de aquel ejemplar político que se llamó don Pablo de Olavide y Jáuregui.

Los títulos anotados totalizaron 412 obras, entre óperas, zarzuelas, comedias y tragedias. En un análisis cuantitativo por autores se lleva la palma —como era de esperar— el teatro español clásico, con Calderón a la cabeza, del cual se pusieron en escena no menos de cincuenta y tres obras. De su escuela, le siguen: Moreto, con 22; Rojas Zorrilla, con 15; Matos Fragoso, con 14; los hermanos Figueroa, Cubillo, Hoz y Mota, Leiva. Salvo y Vela, Diamante y Bances Candamo, con 4. De Lope de Vega sólo se escenificaron 8 comedias; otras 6 de Pérez de Montalbán y Vélez de Guevara; 3 de Belmonte, Monroy, Solís, Ruiz de Alarcón y Villaviciosa. Cáncer, Coello, Villegas, Ayala y Mira de Mescua sólo están representados por dos obras. En conjunto, se acerca al cincuenta por ciento el total de obras representadas pertenecientes al siglo anterior.

La primera mitad del siglo XVIII, en que las exageraciones barrocas llegan a su culminación, también es del agrado del público sevillano en sus autores más representativos. Así, Cañizares, el autor más representativo de la época, ocupa el segundo lugar en la estadística, inmediatamente después de Calderón, con 28 obras. Antonio Bazo le sigue, con 5; Zárate, con 4; Moncín, con 3; el sevillano Rodríguez Osorio y José Concha, con 2; Vallés, Añorbe, Laviano, Zabala, Aguayo, Gerardo Lobo, Anto-

junio de 1778. Con otras noticias en aquel tiempo por D. José González de León y Esquivel, y copiadas por D. Félix González de León y Larrauri. (Sevilla. Bib. Colombina, 73-3-8). Véase el apéndice VII.

nio Pablo Fernández, González Bustos, Lozano Montesinos, Díaz Sirigo y Comella, con 1. Sumando estas comedias a las anteriores, cuyo epígono son, el porcentaje es de 55,8 por ciento. Es decir, más de la mitad del repertorio está representado por aquellas obras barrocas en cuyo desbancamiento estaba empeñada la reforma neoclásica.

No obstante, es un triunfo cierto de Olavide y de cuantos le apoyaban el conseguir que en la barroquísima y tradicional Sevilla, con secular hambre teatral, se pudiesen llevar a la escena obras de Molière (*El médico por fuerza, La escuela de los casados*), de Racine (*Bayaceto, La Andrómaca, Ifigenia*), de Voltaire (*La Escocesa, Casandro y Olimpia, El huérfano de la China*) y otros autores franceses, como Lemierre, Beaumarchais, du Belloy, Diderot, Destouches, Mercier, cuya significación no es necesario ponderar.

No quedaría completa esta visión conjunta por autores si no se hiciera alusión al número de representaciones de cada obra, destacando las que resultaron un verdadero éxito de público. ¿Qué teatro era el que realmente gustaba a los sevillanos? ¿Consiguió Olavide su propósito, al «imponer» traducciones francesas e italianas de corte e intención modernos? ¿Se llegó a aceptar plenamente la tragedia frente a la tradicional comedia española? ¿Qué papel le cupo en el intento reformador a los autores «noveles»? He aquí una serie de preguntas que quizás puedan contestarse teniendo a la vista nuestro puntual repertorio.

Empecemos por consignar que la puesta en escena de cada pieza, normalmente, variaba de una jornada para otra. Las comedias no duraban más de un día en cartel, aunque podían repetirse en otras temporadas, e incluso en la misma, al cabo de algunos meses. El hecho de sucesivas representaciones de la misma obra es poco usual y refleja con bastante aproximación el éxito de público. Del total ya mencionado de 412 piezas que estuvieron sobre las tablas, 86 lo fueron sólo una vez; 74 lo fueron dos; 53, en tres ocasiones; y 50, en cuatro. Es decir, el 63 por ciento de ellas no pasaron de las cuatro representaciones en once años. Y si ampliamos la cifra hasta once escenificaciones, —una por año—, el porcentaje sube al 92,8 por ciento. El estudio de los éxitos, como se ve, queda reducido a muy pocos títulos, lo que facilita el trabajo. Y evidencia, por otra par-

te, el ímprobo esfuerzo de los actores, al tener que memorizar y escenificar una obra diaria.

El éxito indiscutible de estos años fue *El diablo predicador*, puesta veintiuna veces en escena entre 1772 y 1778. Su autor, Luis Belmonte Bermúdez, sevillano de la primera mitad del siglo XVII, fue bautizado en la parroquia del Salvador y consta que fue amigo de su paisano Mateo Alemán. Vivió en Lima y en Méjico, después de haber formado parte de una expedición aventurera a las tierras australes. Cultivó con éxito la poesía, la novela y el teatro, al que enriqueció con unos 25 títulos. Su poema más conocido, *La Hispálica*, dedicado a su ciudad natal, permaneció inédito hasta 1821. Su popularidad dramática la debió a *El diablo predicador* y *mayor contrario amigo*, todavía representada con fortuna en pleno romanticismo y aun a comienzos de este siglo (138).

Esta comedia, como todas las de Belmonte, pertenece a la escuela lopista, y ha sido atribuida también a Villegas, a Fray Damián Cornejo y a Francisco Malpina, que fue sólo refundidor. Forma parte muy principal del numeroso elenco de comedias «de magia», tan gratas al público de los corrales. En ella, el mismo Dios obliga al diablo a colaborar en la erección de un templo y al establecimiento de una comunidad de franciscanos. De aquí el nombre de «Fray Forzado» con que bautiza el autor al protagonista de su chispeante comedia, que es una sátira de la falsa devoción, por lo cual hubo de ser prohibida en Madrid años más tarde (139).

Vienen a continuación, con 18 representaciones, las comedias *No puede ser guardar a una mujer*, de Moreto; *El Príncipe tonto*, de Francisco de Leiva, y *El maestro de Alejandro*, de Zárate. Las acompaña en el mismo grado la zarzuela de Ramón de la Cruz, *En casa de nadie no se meta nadie*, que merece comentario aparte. Con 15 representaciones destacan otras varias zarzuelas y dos comedias: Una, la más representada en 1772, *Magia a magia sabe vencer cuando es magia con ingenio*; otra,

(138) En 1835 gozó del gran favor del público, según comenta J. A. Cook en su *Neoclassic Drama in Spain*, pág. 532. Y Mario Méndez Bejarano, en el *Diccionario de escritores... naturales de Sevilla*, pág. 65, asegura: «yo mismo la he visto repetidas veces».

(139) Cf. René Andioc, *Sur la querelle du Theatre au temps de... Moratin*. 1970, pág. 416. El expediente de prohibición se basa en que la comedia es injuriosa a los franciscanos (AHN. Inquisición, 4493/9).

la de mayor aceptación en 1775, *Tres casos en tres jornadas*. Esta última, con sus doce días seguidos en cartel, representa el más resonante éxito alcanzado en aquellos años por un obra cuyo autor permanece todavía en el anonimato.

En el escalafón de los grandes acontecimientos teatrales en Sevilla de Olavide, destaquemos, con 14 representaciones: *La dama duende*, de Calderón; *El desdén con el desdén*, de Moreto; *La traición busca el castigo*, *Los encantos de Medea* y *El amo criado*, de Rojas Zorrilla. Con trece representaciones: *También hay duelo en las damas*, *Las armas de la hermosura* y *El monstruo de la fortuna*, de Calderón. Con 12: *Para vencer a amor, querer vencerle* y *El mayor monstruo los celos*, de Calderón; *Mudanzas de la fortuna*, de Monroy; *El castigo de la miseria*, de Hoz y Mota. Con 11: *El mariscal de Virón*, de Pérez de Montalbán; *El villano del Danubio*, de Hoz y Mota; *Carlos V sobre Túnez*, de Cañizares; *La presumida y la hermosa*, de Zárate. Con 10: *El secreto a voces*, *La vida es sueño* y *Afectos de odio y amor*, de Calderón; *La tía y la sobrina*, de Moreto.

Todas estas comedias tienen en común, a pesar del elevado número de representaciones, la escasa adhesión popular, ya que nunca lo fueron dos veces seguidas en el mismo año. Parece que el empeño del empresario no coincidía con los verdaderos intereses del espectador. Lo que éste quería de veras, manifestado por los sucesivos días en que una obra se mantenía en cartel, lo veremos a continuación.

En primer lugar, las comedias de magia, como se ha visto con *El diablo predicador*, que se estrenó en Sevilla el 21 de noviembre de 1772 y estuvo en las tablas otros cuatro días consecutivos. De argumentos semejantes eran *La mágica Florentina*, *La mágica Cibeles*, *El mágico Brocario*, *El mágico Federico* y *El mágico de Salerno*, en cinco partes, equivalentes a otras tantas comedias, del dramaturgo Juan Salvo y Vela. Ocho días seguidos se representó *El anillo de Giges*, comedia de magia de Cañizares, con ilustraciones musicales de Coradini.

Ocupan un segundo lugar destacado las comedias bíblicas, como *Los trabajos de Job*, de Lope de Vega, que se mantuvo en escena doce días; *Los trabajos de Tobías*, de Rojas Zorrilla; *El arca de Noé*, de Cáncer, Meneses y Rosete; *Trabajos de Adán y Eva*, *Las tablas de Moisés*, *Las plagas de Faraón*, *El sacrificio de Isaac*, *La hija de Jefté*, *La destrucción de Sodoma*, etc.

Mencionemos a continuación las comedias de santos, como *Los tres mayores prodigios*, de Calderón; *Los siete durmientes*, de Moreto; *Los dos prodigios de Roma*, de Matos Frago; *Las tres historias en una*, y sobre todo, mezcla de magia y santidad, *Marta la Romarantina o el asombro de Francia*, en cuatro partes, de Cañizares, que repitió la fórmula y el éxito de *El asombro de Jerez*, *Juana la Rabicortona*, refundida por el poeta madrileño Antonio Pablo Fernández, autor a su vez de una comedia histórica, *La prudencia en la niñez y Reina loca de Hungría*, de bastante aceptación en Sevilla. Cañizares lograría otro acierto con su comedia *Fieras afemina amor*, que estuvo en cartel desde el 21 al 28 de octubre de 1777.

Más que insistir en la supervivencia del teatro calderoniano, lo cual coincide con las conclusiones válidas para Valencia en la primera mitad del siglo (140) y aun para Madrid, me interesa destacar el carácter religioso de los tres grupos mencionados. Algo insólito en nuestros días —los argumentos de índole sobrenatural— colmaba las apetencias imaginativas del pueblo español de antaño. El elemento maravilloso, sea en la transformación física producida por la magia, o en la espiritual del héroe santificado por la gracia divina, es algo consustancial al mundo de fantasía en que suele vivir la mente infantil o infantilizada. Si el español del setecientos apetecía presenciar —en ese mundo en miniatura que es la escena— grandes mutaciones «de teatro», espectaculares conversiones o sobrehumanos «trabajos», acciones, en suma, que daban la medida del héroe mitificado, de la persona idealizada más allá de la realidad, se debía, según es lícito concluir, a un normal deseo de evasión, pero también a una personalidad individual y colectivamente inmadura para hacer frente a los auténticos problemas de la vida. La influencia eclesiástica aún era profunda en la mayor parte de la sociedad, lo que puede explicar la tenaz oposición del pueblo a la secularización en que estaban empeñados los «ilustrados».

Sobre la espectacularidad de las decoraciones teatrales del

(140) Cf. Eduardo Juliá, *Preferencias teatrales...* Señala como autores preferidos por los valencianos hasta 1740: Calderón, Matos Frago, Moreto, Cañizares, Rojas Zorrilla. Coincide también con el eclipse de Lope de Vega y el gran éxito de las comedias de magia y de bandoleros. *El diablo predicador* se representó durante veinte años en la capital del Turia, cerca de cuarenta veces.

siglo no haría falta insistir, pero no quiero dejar de traer aquí el precioso testimonio de un anuncio o cartel callejero, conservado por azar. El estreno que se anuncia es «una gran comedia nueva de Teatro, titulada: *Más que el influjo del astro ocasiona el mal ejemplo, Koulican, rayo del Asia*». La vistosidad de las mutaciones hace que, excepcionalmente, quede constancia de ellas en el cartel. La jornada primera «empezará con un monte y bosque —dice el impreso— el que a su tiempo se transformará en un gran salón iluminado; después se verá un Palacio, que todas sus cornisas y arquivadas las formarán al pie de trescientas luces con escotillones, fuente natural y trofeos, y se tocará una gran marcha nueva». La segunda jornada «empezará con un salón grande calado con escaleras; seguirá otra mutación nueva de galería con columnas, las que a su tiempo se convertirán en un jardín muy ameno, y las columnas en árboles, cogiendo su distrito hasta la tercera parte del Patio y escotillones». Desde luego, con obras como ésta no sería fácil encontrar adicto a la profesión de tramoyista. Menos mal que la comedia permaneció cinco días en las tablas.

Desde luego, la «función» teatral no se limitaba a la comedia anunciada, sino que se completaba con sainetes, entremeses, bailes, tonadillas, fin de fiesta, e incluso con títeres y habilidades, como veremos. El lunes, 29 de diciembre de 1777 se puso en escena *Despreciar lustre y riqueza por seguir una fineza*, «obra del famoso abate Echiari». A continuación, dice el cartel impreso: «En sus cinco intermedios o actos se tocarán algunas pequeñas sonatas, y por fin de fiesta se dará el gran sainete de *El viudo*, y una gran tonadilla a tres». El viernes, 20 de febrero de 1778 la comedia *El negro más prodigioso* quedaba «exornada con lo siguiente: Finalizada la primera jornada seguirá un entretenido y primoroso acto de conclusiones irónicas, de especial gusto, del que se espera el agrado de los concurrentes. Terminado éste, la dicha María Méndez cantará una especial aria italiana, de mucho gusto y ejecución. Concluida la segunda jornada, se hará un sainete del célebre D. Ramón de la Cruz, intitulado *El almacén de novias*, a quien seguirá una gran tonadilla entre ocho, nueva y nunca vista en Sevilla, nombrada *Las discordias entre zapateros y sastres y chasco del veneciano*, advirtiendo habrá aumento de orquesta».

El anuncio de la ópera bufa *El amor sin malicia*, represen-

tada el 3 de febrero de 1777 (141), añade que «el baile que finalizará dicha función será divertido y nuevo, intitulado *Los volatines*. Donde bailarán en la maroma y hará el payaso muchas habilidades. Se dará fin a este baile con una contradanza de máscaras, en la que saldrá a bailar la mayor parte de la Compañía de canto». Y en la función del 16 de agosto de este mismo año se añade que al fin «se hará otro gran sainete nuevo de máscaras, donde se verá una mutación magníficamente iluminada, y lleno de máscaras muy bien vestidas con mucho gusto y primor, y se bailará por una pareja un minué a solo con todo arte, y otro figurado con una divertida contradanza y una alemanda, y por fin de fiesta bailará el famoso y celebrado Romano un baile inglés y fandango».

Queda dicho con esto que la música era algo consustancial a las funciones diarias. Aunque la comedia en sí no la exigiera, se hacía imprescindible la orquesta en los entreactos y en el fin de fiesta, prolongándose la diversión teatral hasta tres y cuatro horas. Esto requería el que la Compañía contase no sólo con un cuadro de actores sino también con cantantes y bailarines. Gracias a los testimonios impresos conservados podemos conocer el nombre y las habilidades de algunos de ellos. Haciendo omisión de los primeros años, de los cuales no tenemos documentación fidedigna, la Compañía dirigida por José Chacón estaba integrada por José Martínez Huerta, primer galán, y María Solís, primera dama; José Jiménez y Vicente Cayetano, segundo y tercer galán, respectivamente; Vicente Romero y Mariano Querol, graciosos; Francisca Velasco, segunda dama; María Antonia Méndez, graciosa; José Gabaldón, Juan Antolín, Rafael Calero, Felipa Laborda, comparsas. Había también extranjeros para la ejecución de óperas y piezas musicales italianas: Juan Lucarini, Antonio y Francisco Marchesi, Gaspar Francisoni, Antonia Benzoni, Antonia Nicli y otros.

Una curiosa anécdota es la que tuvo como protagonista al «primer galán» que trabajaba a las órdenes de Chacón a principios de 1769 bajo el nombre de Antonio Fernández. En abril de este año, el conde de Aranda reclama, por medio del Teniente primero del municipio sevillano, la presencia en Madrid de dicho actor, llamado verdaderamente Antonio Rezano, el

(141) No cit. por Cotarelo en sus *Orígenes...*

cual «estando destinado en la Dirección de la Real Lotería de esta Corte, llevado de su travesura y algún mal consejo... se ha pasado a Sevilla con el fin de representar en el Teatro de comedias», La madre del aventurero joven no estaba nada de acuerdo con esta vocación histriónica, que «cede en deshonor suyo y de dos hijas solteras, sus hermanas, como también en perjuicio y desdoro de todos sus parientes, que se hallan colocados conforme corresponde a sus prendas y distinguido nacimiento». La autoridad sevillana prende al infortunado actor en su domicilio de la calle San Roque (acaso en el Corral de las flores) y lo devuelve a Madrid, a los brazos de su preocupada familia (142).

Veamos ahora la actuación de estos cómicos, según se desprende de los citados carteles anunciadores. María Solís, «dama primera de la Compañía cómica española de esta ciudad», ofreció al público sevillano en el improvisado Teatro de Triana, el día 12 de febrero de 1778, la comedia *Lo que puede la aprehensión*, «la cual se adornará con dos célebres tonadillas, y una de ellas por primer intermedio la cantará una niña de trece años, hermana de la expresada y también bailará el fandango, y la Solís cantará con el señor Juan Antolín la otra, después del sainete *La curiosa burlada*, en el que ejecutará un papel de viejo el señor Vicente Romero». Este actor debía estar especializado en tales papeles, ya que en otras ocasiones se anuncia como un gran atractivo. La Solís era también, como requería su rango, primera bailarina, siendo el fandango su especialidad. Así se hace constar el sábado, 28 de febrero de 1778, añadiendo que «la comedia, como el sainete y tonadillas es todo nuevo y nunca representado». La comedia en cuestión se titulaba *Las canas en el papel* y el sainete, de magia, *El tesoro en el infierno*. Empezó la función con «una gran obertura de violines, obueses [sic.] trompas y clarines». Y para concluir, «se bailará de máscara por la señora Antonia Nicli y el señor Gabaldón la alemanda».

El 8 de noviembre de 1777, después de representar *La esposa persiana*, se puso en escena un fin de fiesta «del célebre D. Ramón de la Cruz, también nuevo, en el que ejecutará dicha Solís un papel de abogado fingido, en defensa de su gra-

(142) AMS. Varios antiguos, núm. 68.

cioso, Mariano Querol». Del primer galán, José Martínez Huerta, nada importante nos ha conservado la historia escénica. En cambio, Mariano Querol triunfó plenamente como gracioso en los teatros madrileños, donde actuó desde 1780 hasta 1809, año de su jubilación. Falleció en Madrid el 12 de setiembre de 1823. Moratín lo tenía en gran estima por haber interpretado con éxito el papel de don Hermógenes en el estreno de *La comedia nueva*. Fue, sin duda, del agrado de los sevillanos, como lo muestran los repetidos «beneficios» en su honor y provecho. Solía también cantar tonadillas en los intermedios, como sus compañeros Antolín, Gabaldón, Marchesi y Vicente Romero, actor este último que también terminó sus días en Madrid.

Tonadilleras de la Compañía eran: María Méndez, Felipa Laborda, Antonia Benzoni, Rafaela Calero, Antonia Nicli y Josefa Aguilar, presentada ésta por primera vez el lunes, 19 de enero de 1778, el mismo día que Felipa Laborda y Querol cantaron una «nueva tonadilla de maja, compuesta por don Alvaro García, músico de la Catedral». Antonia Benzoni, «primera bufa», cantó el 31 de enero de 1777, después de *La Frascatana* (143), una tonadilla nueva «cuya música es compuesta por un apasionado suyo de conocida habilidad». También estreno es la tonadilla titulada *El galanteo de noche y habilidad de los tres turnos*, cantada el 27 de enero de 1777, así como el baile final *El marido burlado*. De otro estreno nacional nos da cuenta el cartel del 18 de agosto de 1777, al anunciar la comedia «de teatro» *No cabe más en crueldad ni hay padre con ambición*, «nunca ejecutada ni representada en parte alguna, compuesta directamente a este fin por un ingenio de la misma compañía cómica, exornada con nuevas decoraciones». Y continúa: «Acabada ésta, cantará una gran tonadilla, a dúo con el señor Antonio Marchesi, una señora portuguesa, parte nueva: la misma que saldrá a representar, en un jocosísimo sainete, después que la señora Antonia Benzoni haya cantado una gran área [sic.] sería, de particular gusto y ejecución».

De algunos de estos estrenos sevillanos no ha quedado rastro en la historiografía dramática española. Pienso, por ejem-

(143) Este «drama en música» titulado *La Frasquetana* (o *La Frascatana*) se había estrenado en Nápoles, con música de Paisiello, en 1776. El estreno sevillano precedió al de Madrid, que tuvo lugar en 1787.

plo, en la pieza titulada *Francisco Tous de Monsalve y Mazariago, Las canas en el papel* y la citada comedia de «un ingenio de la compañía», que puede ser el mismo José Vázquez de Villasante, «barba de la Compañía», que imprime en casa de Manuel Nicolás Vázquez la «zarzi-comedia de música y teatro *Lo que previno el destino se logra contra la ciencia y encantos de Rosimunda* (144).

* * *

Es preciso añadir que con el restablecimiento de las comedias no desapareció totalmente del escenario sevillano la diversión de los volatines, tan grata al pueblo y de tan larga tradición. Carecemos de datos sobre los detalles de arrendamiento del local a la Compañía de teatro, pero lo cierto es que ésta alternaba sus actuaciones con la de ópera y aun con otras de titiriteros, de los que tenemos noticia por los carteles conservados.

En uno de ellos se afirma, sin posible errónea interpretación, que las funciones de volatines se efectuaban «en el Patio de comedias», siendo el precio de la entrada un real y la hora, «la acostumbrada de las siete y media». Por otra parte, sabemos que, a la marcha de Chacón en 1778, y ante la adversa decisión municipal, el nuevo dueño del Teatro se ve obligado a contratar una Compañía de volatines para los meses de octubre y noviembre. Pero ya antes, en julio de 1777, se anuncia en cartel impreso lo que sigue: «Hoy, 11 del corriente se avisa al público cómo ha llegado a esta Muy Noble y Muy Leal Ciudad la Compañía de volatines del incomparable Romano, compuesta de cuatro Naciones, a dar vista y ejercer de sus habilidades de volatines, en todo género de maromas». La Compañía estaba formada por el citado «Romano», nombre artístico de José Cortés, dotado también de excelentes dotes para el baile; su hermana Mariana, por sobrenombre «la Maltesa» (145); el «famoso Mañorquín», la «Mañagueña» y otros. El jefe de la comparsa bailarí «una inglesa, diferenciando en su baile de maroma el bailar a compás de música siete modas de baile, haciendo en ellas sexta, octava, décima y undécima cabriolas».

(144) Hay ejemplares en la Bib. Nacional y en la Colombina.

(145) Cf. Varey, *Los títeres...*, pág. 102.

«Acabada dicha maroma —se lee en el cartel— empezará la diversión de tablado, con saltos de nueva invención estudiados en la Academia de París, y varias posturas y equilibrios; y ofrece el payaso acompañar a esta dicha Compañía, en que dicho Romano quedará a la satisfacción de quedar con el mayor aplauso, pues lo ha tenido en la Corte de Madrid ante las Personas Reales, como en París, Roma, Viena, Nápoles y en todas ha tenido el mayor aplauso». De hecho, es conocido que los componentes de la Compañía —aunque no siempre con el mismo director— actuaron en la capital de España en diversas ocasiones, como se puede comprobar en el citado estudio de J. E. Varey, quien no recoge, por el contrario, otros nombres, como la «Malagueña», la «Tornosa», el «Turquerto», etc.

En octubre de 1778, prohibidas las comedias por el Ayuntamiento, llega a Sevilla la Compañía de la «Inglesita», bajo la dirección de Juan Manuel Martínez, el cual figura como «maquinista» en una relación madrileña de 1789 (146). Esta Compañía, «que ha tenido la honra de haber hecho sus grandes habilidades ante la alta presencia del Serenísimo Infante D. Luis de Borbón y otras diferentes personas condecoradas en la Corte y fuera de ella», ofrecía al público hispalense bailar en la maroma, ejecutar saltos mortales, posturas dificultosas, equilibrios «de grande vista», pantomimas divertidas y varios juegos «físicos y matemáticos». La «Inglesita» bailarían el fandango «en la cuerda, sin palo» y la «Sevillana» un fandango «en el suelo». Ni una ni otra bailarina están citadas anteriormente. En este cartel se aclara que, además del real de la entrada, por los asientos de la luneta había que abonar dos reales, uno por los de platea y cazuela, dos por los de tercer piso, tres por los de segundo, y cuatro por los camarotes, cuya entrada se fijaba en dos reales. Es decir, el billete completo oscilaba entre los dos reales de la cazuela y los seis de los camarotes de segundo piso. A pesar de estos elevados precios la función no resultaba rentable por el escaso público que acudía a ella, si hemos de creer las lamentaciones del nuevo dueño.

Para celebrar la festividad de San Carlos, y en homenaje al monarca reinante, esta Compañía contrató en dicho día a unos «bailarines de profesión», que pondrían sobre las tablas

(146) Id. pág. 161.

«el gracioso y nunca visto en este Teatro baile de *La Astuta aldeana y el aldeano burlado*, que finaliza con una vistosa contradanza». Por su parte, la «Inglesita» y su hermano bailarían en la maroma, «tocando la primera una marcha con el tambor en la misma maroma al compás de la orquesta la suerte de los espadines en los pies (que son de difícil ejecución)». El local estaría iluminado con profusión, con el retrato del Rey presidiendo «en lo principal del Teatro». La orquesta, con timbales, debería tocar dos conciertos, finalizando la función con «otro baile de especial invención, bajando en nubes el VIVA NUESTRO REY».

En definitiva, los gustos del público, a pesar de los esfuerzos de Olavide, no había variado gran cosa en el transcurso de estos años. El Ayuntamiento seguía presionando y al cabo de unos meses conseguiría la anhelada prohibición, aunque de forma temporal. Veamos ahora otros aspectos más novedosos de la vida teatral sevillana hasta la citada suspensión de 1779.

CAPITULO DECIMO

El teatro italiano en España: Metastasio y Goldoni.—La ópera bufa.—Ramón de la Cruz y la zarzuela.—La tragedia como novedad.—La Raquel y su significación política.

Aun no llevaba tres meses en Madrid el rey Carlos III, desde su entrada en la Corte, cuando unos cómicos solicitaron su autorización «para representar óperas de Goldoni, composición de música y tener bailes en el Teatro de los Caños del Peral». Por consejo del Arzobispo de Toledo se negó el permiso para Madrid, pero en Barcelona, en ese mismo año de 1760, se representaron ya óperas serias y jocosas, como *El mercado de Malmantile*, *Buovo de Antona*, *Antígona* y otras. Al año siguiente, como se ha visto en capítulos anteriores, también se autorizaban en Sevilla este tipo de representaciones musicales. Con la llegada al poder del conde de Aranda la moda se introdujo en los Reales Sitios, donde en 1767 se interpretaron las óperas bufas *El charlatán*, *Los matrimonios en máscara* y *La buena muchacha*.

Desaparecido de la escena política el conde de Aranda, que había sido el creador y animador de estas diversiones en los Sitios, cesaron las representaciones. En 1777 ya no se pudieron oír en Madrid dramas musicales, óperas ni zarzuelas hasta comienzos de 1787, en que se volvieron a admitir, a beneficio de la Junta de Hospitales. A imitación de la Corte, las ciudades españolas con temporadas normales de ópera, como Barcelona, Valencia, Cádiz y Sevilla, las aplaudieron largamente en la

década de los setenta. Pero a partir de 1778, el vacío operístico se hace general hasta la muerte de Carlos III en 1788. Veamos algunos pormenores de lo ocurrido en Sevilla.

Dos nombres italianos, Metastasio y Goldoni, dominan la escena europea del setecientos. Lo mismo ocurre en España, y, por supuesto, en Sevilla. En 1747 el Teatro del Buen Retiro abrió sus puertas con *La clemencia de Tito*, de Metastasio, traducida por Luzán. *Artajerjes*, del mismo autor, fue traducida por Antonio Bazo con el título de *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre*, que fue representada en Sevilla desde 1772. Otras obras del mismo que pudo aplaudir el público sevillano son: *Acrisolar la lealtad a la vista del rigor*, *Alejandro en la India*, *Ciro reconocido*, *Adriano en Siria* y *Ecio triunfante en Roma*, traducción esta última de Ramón de la Cruz, estrenada en el Teatro del Príncipe, de Madrid, el 28 de noviembre de 1767. Aunque se imprimía la traducción castellana, en la mayoría de los casos, para mejor comprensión del público, el canto se hacía siempre en italiano. Estas versiones, realizadas por los mismos empresarios del vecino país o por poetas de tres al cuarto, no decían nada en beneficio de nuestra poesía, dando como resultado unos versos cuya «bajeza de expresión y sentimientos» hacía enfurecer a Clavijo y Fajardo (147).

De Carlos Goldoni presencié el pueblo de Sevilla la «divertida y jocosa comedia» *El hablador*, en la traducción de José Vallés, estrenada en Madrid en 1773; *La buena filiola* y *Los villanos en la Corte*, ambas traducidas por Ramón de la Cruz; *El caballero y la dama*, en traducción de Bazo; *El enemigo de las mujeres*, de Lopez Sedano; *Las cuatro naciones*, de Valladares; *Mal genio y buen corazón*, de Ibáñez; y *El heredero universal*, traducida por el citado Clavijo. La de mayor éxito fue *La buena filiola*, también conocida por *La buena muchacha* o *La buena hija*, título este último con el que fue impresa en Sevilla en 1764. Entonces el traductor fue el poeta gaditano Juan Pedro Maruján Cerón, pero no sabemos si sería esta misma versión la puesta en escena en el año 1774. El libreto era de Goldoni y la música de Nicolás Piccini. De *El hablador* dice un crítico de la época que «en esta comedia se pintan con vivos

(147) *El Pensador*, II, XXIII, pág. 306.

colores y propios caracteres las locuras y desarreglos a que induce el juego... pero al mismo tiempo se castiga el vicio y se logra el arrepentimiento y reconocimiento de la virtud» (148).

El teatro de Goldoni, en efecto, está dirigido contra los vicios y degradación de la aristocracia, exaltando las virtudes y laboriosidad del pueblo, es decir, de la pequeña y mediana burguesía. En este sentido, es intérprete de la sociedad progresista de su tiempo, colaborando a la reforma teatral italiana. Para nosotros, la escenificación de sus obras representa un modo de «ilustración» literaria, oponiendo el nuevo teatro italiano a la falta de realismo de la comedia barroca.

La influencia musical italiana no se manifiesta sólo en las grandes piezas operísticas, sino también en las piezas breves que se intercalan en los entreactos, al lado de sainetes y tonadillas de sabor más castizo. Así, era frecuente escuchar en el Teatro de la calle San Eloy algunas de las más célebres «arias», cantadas por la Benzoni, María Méndez o Antonia Nicli. En agosto de 1777 aparece en el repertorio un nuevo nombre femenino, Francisca Keslar, «la alemana», que ofrece al público una «especial diversión» para el día 16, que consistiría en el cantado de una «nueva obertura». Seguiría en el programa una «aria» cantada por la Nicli, un sainete en el que el inevitable Vicente Romero «padece muchos accidentes y le es preciso bañarse», una tonadilla de majos cantada por la Benzoni y Antonio Marchesi, y «un gran concierto de obueses [sic.] nuevo y muy especial, con un solo de flautas». Terminaría la función con un «sainete nuevo de máscaras, donde se verá una mutación magníficamente iluminada, y lleno de máscaras muy bien vestidas con mucho gusto y primor, y se bailará por una pareja un minué a solo con todo arte, y otro figurado con una divertida contradanza y una alemanda, y por fin de fiesta bailará el famoso y celebrado Romano un baile inglés y fandango» (149).

Las dos óperas bufas que mayor éxito alcanzaron en Sevilla fueron *El amor sin malicia* y *La Frascatana*. La primera se anunció el 3 de febrero de 1777 como beneficio del actor Antonio Marchesi, con el calificativo de «grande y deliciosa ópera

(148) En *Memorial literario*, cit. por Coe, pág. 109.

(149) Es de advertir que todos los carteles anunciadores se conservan en la Biblioteca Colombina, 73-3-8.

bufa», con aumento de orquesta. Estuvo a cargo de la «Compañía de cantado», integrada por los italianos de que ya se hizo mención, más alguna otra cantante, como la Ferri, que bailó al fin «un excelente minué». Antonia Benzoni se intitula «primera bufa de la Compañía de Opera italiana» al ofrecer para su beneficio *La Frascatana*, el 31 de enero de 1777, «con iluminación completa y aumento de orquesta». En los intermedios interpretaron arias; una sería Gaspar Francisconi, una bufa «nueva, en alabanza de la orquesta», Antonio Marchesi, mientras que su hermano Francisco cantó en el segundo intermedio «otra bufa de extraña idea, nunca cantada en este Teatro». *La Frascatana* fue cantada en los teatros de Madrid en 1782 por actores españoles en idioma italiano y volvió a representarse en 1787 por cantantes italianos. La letra era de Livigni y la música de Paisiello. Su estreno fue en Nápoles, en 1776, poco antes de presentarse en Sevilla.

El ambiente musical hispalense estaba, pues, preparado para recibir con agrado las zarzuelas y piezas musicales cuyos libretos escribiera el pronto famoso sainetero Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, académico honorario de la Sevillana de Buenas Letras desde el 9 de diciembre de 1757, pero al que, por consejo de Montiano, se le prohibió usar el título de académico en 1763 en la portada de sus obras (150). Por orden cronológico, las zarzuelas de éste que se pusieron en Sevilla son: en 1770, *El viejo burlado*; en 1771, *La majestad en la aldea*, uno de los más resonantes éxitos populares, con quince representaciones; en 1772, *Los cazadores*, *En casa de nadie no se meta nadie* (con música de Fabián García Pacheco) y *Las segadoras de Vallecas*, primera zarzuela de tema costumbrista, estrenada en Madrid en 1768 con música del célebre Antonio Rodríguez de Hita; en 1774, *Las Foncarraleras* (con música de Ventura Galván); en 1775, *La isla de amor*, imitación de una ópera de Sacchini; en 1776, *El Licenciado Farfulla*, que poco antes había sido estrenada en el Príncipe madrileño, y *Las labradoras astutas*, adaptada de una ópera de Piccini; en 1777, *El gozo en el pozo* y *La Mesonerita*, con música de Antonio Palomino; en 1778, finalmente, *El tío y la tía*, burlesca en un acto, con música de Antonio Rosales.

(150) Cf. mi libro *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*. Madrid, 1966. págs. 315 y 224.

Con el apelativo de «ópera» hay otros varios títulos en el *Diario* de González de León, que pueden convenir a variados géneros musicales, sin ser propiamente óperas. Me refiero a *Los astrólogos*, *La joven isleña*, *La jardinera brillante*, *La dama soberbia*, *La Condesita*, *El Rey en la caza*, *El reino de los locos*, *El novio burlado*, *El fingido Príncipe de Calicut*, *El fingido petimetre de París*, *El esposo burlado*, *El celoso con motivo*, *El amante despechado* y algunas piezas más. Todas al parecer llevaban acompañamiento musical. La letra solía estar en italiano pero también las había totalmente españolas, como *Los jardineros de Aranjuez*, con letra y música del compositor Pablo Esteve, que fue muy bien acogida en 1771.

* * *

Aparte los sainetes, que debieron ser muchos pero que no quedan recogidos en el *Diario* de González de León (151), también integraron este repertorio sevillano dos tragedias italianas, de Apóstolo Zeno, traducidas por Ramón de la Cruz, *Sesostris Rey de Egipto* y *Severo dictador*, de gran éxito en Madrid y que aquí sólo duraron dos días cada una.

Pero no iban a ser éstas las únicas tragedias que se presentaran al público sevillano, ya que la puesta en escena de este género dramático era parte esencial de la reforma del teatro que se pretendía, según los proyectos del conde de Aranda, en los que Sevilla era pieza clave, bajo la dirección del Asistente Olavide. Si la ópera, por ser de argumento elevado y fiesta cortesana, había significado un primer paso importante, otros dos caminos se ofrecían al reformador para conseguir su propósito: las tragedias (originales o traducidas) y las refundiciones del teatro clásico español.

El influjo neoclásico en la primera mitad del siglo no pasó del campo teórico, creando, a lo más, un círculo de opinión muy restringido, en tertulias, salones y academias. La situación cambia con el tercer Carlos, época en la que el empeño se convierte en gestión política, no por obra del Rey, que poco gusta-

(151) Este menciona *El almacén de novias*, pero no, por ejemplo, *Los afortunados* (3-IX-1777) y *El viudo* (29-XII-1777), de los que tenemos noticia por los carteles conservados.

ba de tales divertimientos, sino del equipo gobernante que encabezaba el conde de Aranda. No vamos a hacer aquí referencia a la prohibición de los autos sacramentales ni a la polémica entablada con este motivo entre Clavijo y Fajardo, Romea, Nifo y Nicolás Fernández de Moratín, ya que en Sevilla no se representaron autos más que en las fiestas del Corpus.

Tampoco se vieron en el escenario hispalense obras tan representativas del nuevo espíritu como *La Petimetra*, *Lucrecia*, *Guzmán el Bueno* y *Hormesinda*, de Moratín padre; *La Jahel*, de López Sedano; *Sancho García*, de Cadalso; *Numancia destruida*, de López de Ayala; ni siquiera —a lo que parece— *Munuza* y *El delicuente honrado*, escritas por Jovellanos en los salones del Alcázar. Las tres primeras tragedias moratinianas no pasaron ciertamente del papel, y sólo *Hormesinda* fue representada en Madrid en 1770, aunque con rotundo fracaso por la oposición de los actores «al estilo francés».

Este fracaso de la tragedia original en castellano —al igual que años antes lo fueran las de Montiano— decidió a los reformadores a acudir a las traducciones del francés y a las refundiciones del español, acomodándolo al gusto neoclásico. Se aplaudieron en Sevilla en estos años algunas de ellas, como *Progne* y *Filomena*, de Rojas Zorrilla, y *El parecido en la corte*, de Moreto, aunque es difícil precisar si eran las originales o las refundiciones de Sebastián y Latre.

Cabe destacar en justicia el importante lugar que ocupan en la cartelera sevillana de esta época las traducciones de autores franceses. De Racine no se pusieron en escena ni la *Atalía*, traducida por Llaguno, ni el *Británico*, por Juan Trigueros, ni la *Fedra*, por Olavide. En cambio, se vieron *El sacrificio de Ifigenia* (¿en traducción de Jovellanos, de Trigueros, del duque de Medina Sidonia?), *Andrómaca*, quizás en la traducción de Clavijo (152) y *La Egilona*, arreglada por Cándido María Trigueros (153).

Entre los amigos de Olavide, como sabemos, llegó a existir

(152) Hay otras dos, de Margarita Hickey y Pedro de Silva. (Véase: Ch. B. Qualia, *Racine's tragic art in Spain in the Eighteenth Century*, en PMLA, 1939, pág. 1.059).

(153) El original está fechado en Sevilla en 1768. *Los Bacanales o Ciane de Syracuse*, también de Trigueros, lleva la fecha de 22 de agosto de 1767.

una plausible emulación por estudiar y traducir el teatro francés. Aunque no haya seguridad absoluta, se puede presumir que muchas de esas traducciones se pusieron en escena en los primeros años (1767-1770) bien sea en el propio Alcázar, en sesión privada, bien en el Teatro público de la ciudad, cuyos estrenos no han quedado consignados en el repertorio conocido. Ya hemos citado las traducciones cuya mención se ha conservado, pero volvamos a insistir en algunos autores y obras. La *Hipermenestra*, de Lemierre, traducida por Olavide, fue estrenada en 1764 por María Ladvenant, con gran éxito, repetido algunos años después (154). La tragedia *Zaire*, de Voltaire, fue representada con el título de *La Xaira* (1773-74) y el de *Orosmane*, su oponente masculino (1777). La traducción de *Paulina*, de Mme. de Graffigny, hecha por Engracia de Olavide, se representó en Sevilla el 7 de agosto de 1777, y en el mes de diciembre del mismo año lo fue *La Eugenia*, de Beaumarchais, en traducción de Luis Reynaud, el Director de la escuela de actores (155). Arreglada por Trigueros se puso en escena varias veces *El Tartufo* o *Juan de Buen alma*, de Molière, prohibida en Madrid por la Inquisición, por ser una «atroz sátira contra la devoción».

De Antonio González de León sabemos que se representó durante cinco días de enero de 1773 la tragedia *Siroe en Persia*, y también, quizás, el entremés *El alguacil y el diablo*, representado en la Navidad de 1777 en el domicilio del abogado sevillano don Juan de Vargas y Alarcos, recogido por el Santo Oficio y calificado de injurioso a la religión (156). En cambio, no consta que lo fuese otra obra del mismo autor, *El hijo de Ulises*, impresa en Sevilla. Otro sevillano asiduo al salón de Olavide, Miguel Maestre y Fuentes, «el dulce Miguel», tradujo en 1770 la obra de Pirón *Gustave Wasa*, pero ignoramos si se representó. Tampoco sabemos con certeza si lo fueron otras tragedias del prolífico abate Cándido María Trigueros, escritas en este período: *La hija sobrina* (1774), *Las furias de Orlando* (1776), *El Viting* (1776). Sí se representó, por el contrario, *El cerco de Ta-*

(154) Por cierto que *Hipermenestra* fue acusada a la Inquisición sevillana, como supuesta obra de Voltaire, en 1770. (AHN, Inquisición, 3048).

(155) Podía ser también la traducción en verso de Ramón de la Cruz, estrenada en Madrid el 17 de junio de 1772.

(156) AHN. Inquisición, 4463/9.

rifa o *Los Guzmanes*, dedicada al propio Olavide, en el mes de noviembre de 1776 (157).

Anotemos, además, *La Escocesa* y *El huérfano de la China*, ambas de Voltaire, traducidas por Tomás de Iriarte, que subieron a las tablas de la calle San Eloy en 1774 y 1778, respectivamente. De Diderot figuran en la cartelera *El padre de familias*; de Destouches, *El malgastador* y *El filósofo casado*; de Maffei, *Mélope*. Faltan aquí *Tancredo*, *Semíramis* y *La Elmira*, de Voltaire, que fueron traducidas posteriormente (158), lo mismo que otros autores menos conocidos, como Crébillon, Sauvigny, Arnaud, Sauvé, etc. que ocuparían la atención de los traductores años más tarde (159).

Quiero hacer referencia ahora a un estreno de cierta importancia. Me refiero a la tragedia *Raquel*, de Vicente García de la Huerta. Como es sabido, la primera representación de esta obra en Madrid tuvo lugar el 14 de diciembre de 1778. En ella actuó como protagonista la actriz María Josefa Huerta, pocos meses antes de su muerte. Sin embargo, su primer estreno tuvo lugar en Orán, el 22 de enero de 1772 (160). En un trabajo primerizo di la noticia de haberse representado también en Sevilla los días 24 y 25 de noviembre de 1774, 30 de enero de 1775 y 20 y 24 de enero de 1777 (161). Con anterioridad, el 2 de octubre de 1771 y 10 de agosto de 1773, y posteriormente el 23 de julio de 1775, 9 de octubre de 1776 y 21 de febrero de 1778 se había puesto en escena en el teatro sevillano el mismo argumento dramático con el título de *La judía de Toledo y hermosa Raquel*, calificada en el cartel anunciador como «famosa comedia». Se trata, a no dudar, del texto escrito por Juan Bautista Diamante, en tres jornadas, siguiendo muy de cerca *La desgraciada Raquel*, de Mira de Amescua.

¿No podía tratarse de la misma obra? La cuestión no puede

(157) Véase mi artículo: *La obra ilustrada de D. Cándido María Trigueros (Avance bibliográfico)*. (En *Revista de Literatura*, núms. 67-68, dic. 1968, págs. 31-56).

(158) C. B. Qualia, *Voltaire's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century*. (En *Hispania* (W), XXII, 1939, págs. 273-284).

(159) C. B. Qualia, *The vogue of the Decadent French Tragedies in Spain, 1762-1800*. (PMLA, LVIII, 1943, pág. 149).

(160) Jean Cazenave, *Première représentation de Raquel*. (En *Les langues néo-latines*, núm. 118, 1951).

(161) Véase; *Revista de Literatura*, núms. 63-64, 1967, págs. 133-136.

solventarse decisoriamente, dados los escasos datos de que disponemos. El único argumento que me movió a proponer el estreno sevillano (el primero en la península) de la obra de García de la Huerta, fue el título estampado en el manuscrito de González de León: simplemente *La Raquel*, sin hacer alusión a la «judía de Toledo», como en otras ocasiones; y sobre todo el llamarla a continuación «tragedia», en oposición a la «comedia famosa» de Diamante. Débil es, en verdad, el argumento, pero me parece suficiente, por ser tan significativo. Nada extraño hay, por otra parte, en la alternancia con *La judía de Toledo*, ya que lo mismo ocurrió en Madrid y en Barcelona, donde *La Raquel* fue estrenada en 1775 (162).

Para el hispanista René Andioc, *La Raquel* es una «tragedia política» que refleja las tensiones sociales que dieron lugar al motín de Esquilache en 1766. Bastaría una simple sustitución de los personajes de la ficción dramática por los de la realidad histórica, simbolizados en aquéllos de forma alegórica. Alfonso VIII, el «rey cazador», sería claramente Carlos III; la hermosa Raquel, dueña de la voluntad real, personificaría al «poder intruso», encarnado en el «advenedizo» Esquilache; los ricos-hombres de la tragedia no pueden ser otros que los mismos nobles, instigadores del crimen popular que hiciera desaparecer de la escena política a quien, con desmedida soberbia, se había elevado «sobre su fortuna». Con meridiana claridad exponen la tesis de la obra unos versos que el autor pone en boca de Raquel, y que destaca Andioc:

«Tomen ejemplo de sí los ambiciosos,
y en mis temores el soberbio advierta
que, quien se eleva sobre su fortuna,
por su desdicha y por su mal se eleva».

Esta tesis, en absoluta contradicción con las ideas «ilustradas» bastan para caracterizar a la obra, que resulta, sin paliativos, una apología de la aristocracia y una implícita condena de la nueva clase burguesa que estaba suplantando a aquélla en el ejercicio del poder. «Quien se eleva sobre su fortuna, por su desdicha y por su mal se eleva».

(162) Véase: John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain*, Dallas, 1959, p. 285.

Pero la obra insinuía más, autorizando la subversión popular para restablecer el orden perdido —en este caso por la debilidad del monarca— imponiendo de nuevo la jerarquización social, los fueros y los privilegios. Nada de extraño tiene, pues, que la obra de García de la Huerta fuese aceptada con íntima complacencia por los nobles, cuya causa veían defendida con tanto acierto literario. Hay testimonio, incluso, de su representación privada en los salones más aristocráticos de Madrid. En el madrileño palacio de Liria se puede contemplar, en uno de sus salones, un pequeño cuadro de la época que representa una escena de *La Raquel* cuyos principales intérpretes son el duque y la duquesa de Aliaga, el duque del Infantado, el conde de Cerbellón, la duquesa de Alba, el marqués de Salas y otros ilustres apellidos.

Tenga o no relación directa esta obra dramática con el motín de Esquilache, lo cierto es que las ideas allí expuestas están en abierta oposición con las de Aranda y sus amigos «ilustrados». Aunque su estructura formal se acomode a las reglas neoclásicas, sus principios son de total respeto a la tradición política española. La nobleza de sangre, humillada por los favoritismos reales, no duda en fomentar la rebelión del pueblo, que se siente muy a gusto en su condición de «estado llano», protegido y protector a la vez de la institución monárquica. Tampoco es de extrañar que fuese condenada por los reformadores y prohibida a causa de «su pésima moral», como dice Sempere y Guarinos, un conocido «ilustrado». Para ser representada hubo de someterse a la amputación de más de 700 versos, como también señala Andioc (163).

Vengamos ahora a Sevilla. ¿En qué lugar de España podía tener tal obra mayor aceptación que en la capital andaluza, tradicional y tradicionalista? Ninguna otra ciudad española podía reclamar con mayor derecho el supuesto del estreno peninsular de *La Raquel*. Y sin salirnos del terreno de la suposición, ¿no podría sospecharse el general aplauso con que sería recibida por la «clase de distinción» de la ciudad, humillada en estos años por el «intruso» Olavide? Pocos relacionarían ya el argumento de la obra con el ministro Esquilache, pero sí podrían —y con

(163) Véase: René Andioc, *Sur la querelle...* cap. V, y la edición de *La Raquel*, por el mismo, en «Clásicos Castalia», 1970.

suma complacencia— relacionar los sucesos de las tablas con la deseada desgracia política del también «advenedizo» Asistente.

Uno de los testigos del famoso «autillo», el P. Domingo Morico, es muy expresivo a este respecto. Después de afirmar que no se llegó a murmurar de don Pablo «hasta después de muchos meses de estar en ella, en cuyo tiempo había alhajado su casa de un modo que nunca se había visto en aquel país», insinúa claramente que la persecución inquisitorial obedecía a motivos de envidia y resentimiento del clero y de la nobleza hispalenses, por la altiva independencia del gobernante «criollo», político favorecido por la confianza real, «elevado sobre su fortuna» a expensas de la clase nobiliaria, tradicionalmente acostumbrada a hacer y deshacer a su antojo en el gobierno de la ciudad.

De los nobles dice Morico textualmente: «Los Caballeros de Sevilla, que hasta allí estaban acostumbrados a ser atendidos de los Asistentes en cuanto les pedían, y que esta contemplación les había producido muchos ahijados, a los que justa o injustamente valían para condecorar su autoridad, luego que vieron que Olavide no atendía a sus súplicas si no las encontraba justas, y que no podían vencerle con sus razones, junto con el fausto y tren que gustaba, que ofuscaba todo el suyo, empezaron a disgustarse de su gobierno, y como ni en su administración de justicia encontraban que reprender, ni tenían por donde tirarle, empezaron a reparar que tenía en su casa pinturas lascivas, cuya murmuración fue tan pública» que el mismo Olavide le dijo: «Recorra Vm. las pinturas y adornos de mi casa y mande borrar o quitar todas aquellas que puedan disonar a la vista». Extremando los escrúpulos, Morico llevó a casa del Asistente al pintor Juan de Ubeda, al que encargó que «echase bandas y vistiese de ropas algunos niños y figuras de fábulas que había pintadas en los paños de corte que tapizaban dos de las piezas de su casa, y son de los que comúnmente se traen de Francia para este uso». A pesar de esto, sabemos que, por orden del mismo Olavide, el Oidor D. Francisco de Bruna mandó quemar algunos cuadros del Asistente, cuando éste se encontraba en prisión y próximo a ser condenado. Concluye la declaración de Morico sobre los nobles sevillanos con estas palabras: «Confir-móse el resentimiento de los Caballeros en que se iban excusando en quedarse a comer, de modo que dentro de muy pocos

meses, por rara casualidad se veía en la mesa alguno del país».

Sobre la animosidad de los eclesiásticos, manifiesta Morico que los religiosos comenzaron a tramar su pérdida cuando vieron la firmeza del Asistente en obedecer las órdenes superiores: «Vino orden del Consejo de que ningún religioso pernотcase fuera de sus conventos, cuya orden hizo cumplir puntualmente dicho Olavide, y viéndose los religiosos privados de una libertad que usaban con más licencia en aquella Provincia que en ninguna otra de la Nación, a tiempo que era notorio a los mismos religiosos que se estaba tratando de la reducción del número de ellos y de sus conventos... o para vindicarse del resentimiento que tenían, o para desacreditar al comisionado en reducirlos... empezaron a levantar el grito diciendo que Olavide era hombre sin religión, cuya voz esparcían sus beatas inocentes y sostenían los nobles, picados de la autoridad que habían perdido con dicho Olavide...». Insinúa también, como causas de esta animosidad la expulsión de los religiosos de los estudios universitarios y la prohibición absoluta a los eclesiásticos de las Nuevas Poblaciones de pedir limosna y de cobrar por la administración de los Sacramentos.

En resumen, a juicio de Morico, las acusaciones contra Olavide son calumniosas, siendo los estamentos privilegiados —nobleza y clero— los causantes de su desgracia. Según él, Olavide no era «hombre devoto o místico, pero tampoco irreligioso». Es curioso anotar aquí que, entre los testigos, solamente los nobles se atreven a emitir juicios de extrema dureza contra el Asistente. Para el marqués de Torreblanca, era «hombre libertino, falto de piedad cristiana». Para don Francisco de Bruna, «libertino incrédulo». A pesar de tantas acusaciones de impiedad, resulta difícil de admitir tal visión peyorativa de su personalidad, si atendemos a escritos suyos posteriores, como *El Evangelio en triunfo* o los *Poemas sagrados* (164).

Señalemos, finalmente, que la «tragedia» de García de la Huerta no es tal, sino «drama histórico», con una cobertura trágica que a muchos puede ofuscar. Ni por supuesto, ha de incluirse entre las novedades escénicas que propugnaban los reformadores. Es, como se ha visto, todo lo contrario de lo de-

(164) La declaración de Morico en AHN. Inquisición, 1866/3.

seado por Olavide al iniciar su campaña teatral. Pero cuando se representó en Sevilla, ya el Asistente comenzaba a saborear las hieles del infortunio. Su estreno llegó en el momento justo.

CAPITULO UNDECIMO

El Teatro de Medina Sidonia.—Grandioso proyecto de Olavide en la plaza del Duque.—Comienzan las obras.—Fracaso del proyecto.—Intervención municipal.—Destino posterior del solar.

Uno de los amigos y contertulios de Olavide fue don Pedro de Alcántara Alonso de Guzmán el Bueno y Pacheco, duque de Medina Sidonia, según se desprende de una carta conservada entre los papeles del conde del Aguila (165). Al parecer, el duque tomó parte activa en la vida literaria de la tertulia por cuanto la carta hace referencia a una traducción de la *Ifigenia* de Racine, que Olavide le solicita para que se pueda representar en el Teatro de Sevilla. «Véñzase V. E. esta vez —le dice al Asistente— y dénos a Gracia y a mí el gusto de leerla acabada y entera».

Líneas antes había picado el amor propio del duque con estas palabras: «Ojalá empleara V. E. sus talentos y actividad en servicio del Público y de la Nación. Pero, esperanza en Dios, que esto aún puede venir». Hacía, sin duda, alusión al párrafo siguiente, en el que le propone la cesión de un solar anejo a su casa-palacio sevillana para construir en él «un Coliseo de firme». Asegura que «en toda Sevilla no hay un sitio tan oportuno como en el Plaza del Duque, y en ésta no hay otro que la esquina de la casa de V. E., que es otra casa pequeña y accesoria a la grande». Halaga su vanidad recordándole que el nuevo Teatro que-

(165) AMS, sec. conde del Aguila, t. 62 (núm. 62).

daría contiguo a su palacio, «como está en París la Opera del palacio del Duque de Orleans, y comúnmente los Teatros de las capitales al del Soberano».

El nuevo Coliseo se llamaría «Teatro de Medina Sidonia» y el duque, además de contar siempre con la reserva de uno de los mejores palcos, tendría acceso directo a él por su propia casa. A este privilegio material había que añadir —como indica Olavide— el beneficio espiritual que de la obra resultase, ya que las ganancias del espectáculo se pensaban aplicar al nuevo Hospicio General que proyectaba. Concluye la carta con estas palabras: «Piénselo V. E. y haga una cosa magnífica, digna de su nombre y de su corazón».

Aclarando los detalles, escribió el conde del Aguila al margen de la carta: «No es sino una asesoría grande y el antiguo cuarto de los condes de Niebla, parte la más principal del Palacio, y que incluye su capilla, formando ambos un ala del edificio». Mal disimulaba el conde su oposición casi fanática a las diversiones teatrales y su antipatía contra los proyectos del Asistente.

No debió desagradar la propuesta al duque, calificado por Olavide en su carta como «filósofo», por cuanto poco después concedió «a censo redimible» lo que se le pedía. Eran, exactamente, «dos cuartos accesorios, tres cocheras y un solar inmediato a la Casa-Palacio», que fue «obrador de maestro de coches», con fachada a la calle de Armas. La evaluación económica de los técnicos sumaba 151.926 reales, pero la tasación quedó reducida a 136.000 reales, «que fue el capital del censo formado con réditos del tres por ciento», de que se hizo la correspondiente escritura, firmada por Olavide, como Director del proyectado Hospicio, a cuyo favor se iniciaron las gestiones.

Dicha escritura, formalizada ante el escribano Antonio Manuel de León, se conserva en el Archivo de Protocolos de Sevilla (Registro 4) y su consulta nos proporciona interesantes pormenores de la venta. El 26 de junio de 1768 el duque de Medina Sidonia otorga poder, desde Madrid, a don Juan Agustín de Mora, canónigo del Salvador y administrador de sus rentas, para que en su nombre «enajene, venda y traspase a censo reservativo, redimible, en favor del Hospicio que... se trata de erigir en San Hermenegildo», por la renta anual de 4.080 reales, «que hoy rinden en arrendamiento dichas posesiones».

Las condiciones a que se había de ajustar la cesión eran las siguientes:

1. Que para la cesión y segregación de dichas accesorias no se ha de perjudicar en cosa alguna dicha casa principal, que ha de quedar íntegra... habiéndose de costear, de los caudales destinados a su erección, todos los reparos y quiebras que se originaren... así en las paredes principales y tabiques interiores como en tejados, patios, cañerías de agua y jardín.
2. Que se ha de pagar cada diciembre la renta de 4.080 reales.
3. Que se ha de pagar, independientemente de que esté abierto o cerrado el Teatro.
4. Que las obras de reparación del Teatro nunca han de ser a cargo de S. E.
5. Que la superficie a derribar es de 3.690 varas cuadradas aproximadamente, para Teatro y vivienda de los cómicos.
6. Que ha de quedar beneficiada dicha casa principal con un patio que estaba cedido a una de dichas accesorias, llamado de la Tesorería.
7. Igualmente, ha de quedar este beneficio en el agua que correspondía a las accesorias.
8. Que aunque el Hospicio no esté hoy formalizado, se podrá solemnizar este contrato de venta a censo, por ahora, con Don Pablo de Olavide o con otro tercero... y para la seguridad de la erección y fábrica de dicho Teatro es condición que el apoderado del Duque tenga conocimiento del depósito de caudales para su construcción.
9. Que en dicho Teatro se ha de construir una tribuna o palco, grande y distinguido, con puerta y entrada a él por las dichas Casas principales, a fin de que siempre que S. E. guste de ocuparlo, lo pueda hacer, con su persona y familia, asistiendo a las diversiones y representaciones que en él se hagan, previniendo que la llave de dicho palco ha de parar siempre en el apoderado o agente de la Casa, quien, con su familia, lo podrá también disfrutar.

En el mes de julio se consiguieron las debidas licencias del Consejo para efectuar la venta, pero Olavide, presionado quizá por el Ayuntamiento, propone un cambio en la última condición, lo que da lugar a dos preciosas cartas del duque y de la duquesa, conservadas en el expediente, en las que ponen de

manifiesto la gran amistad que les unía con el Asistente. He aquí el texto de ambas:

A/ *El duque de Medina Sidonia a Olavide.*

«San Ildefonso, 1 de octubre de 1768.

Estimado y Señor Don Pablo: Mi mujer, llena de buena voluntad y eficacia por los intereses de mi Casa, como Gobernadora de ella en mis ausencias, me escribe remitiéndome la carta de V. S. pero, estimando mucho a mi mujer el interés con que mira cuanto me pertenece, la respondo que deje al arbitrio de V. S. las condiciones de la escritura. Yo he reído mucho la batalla que ha habido entre V. S. y mi mujer, según escribe V. S.

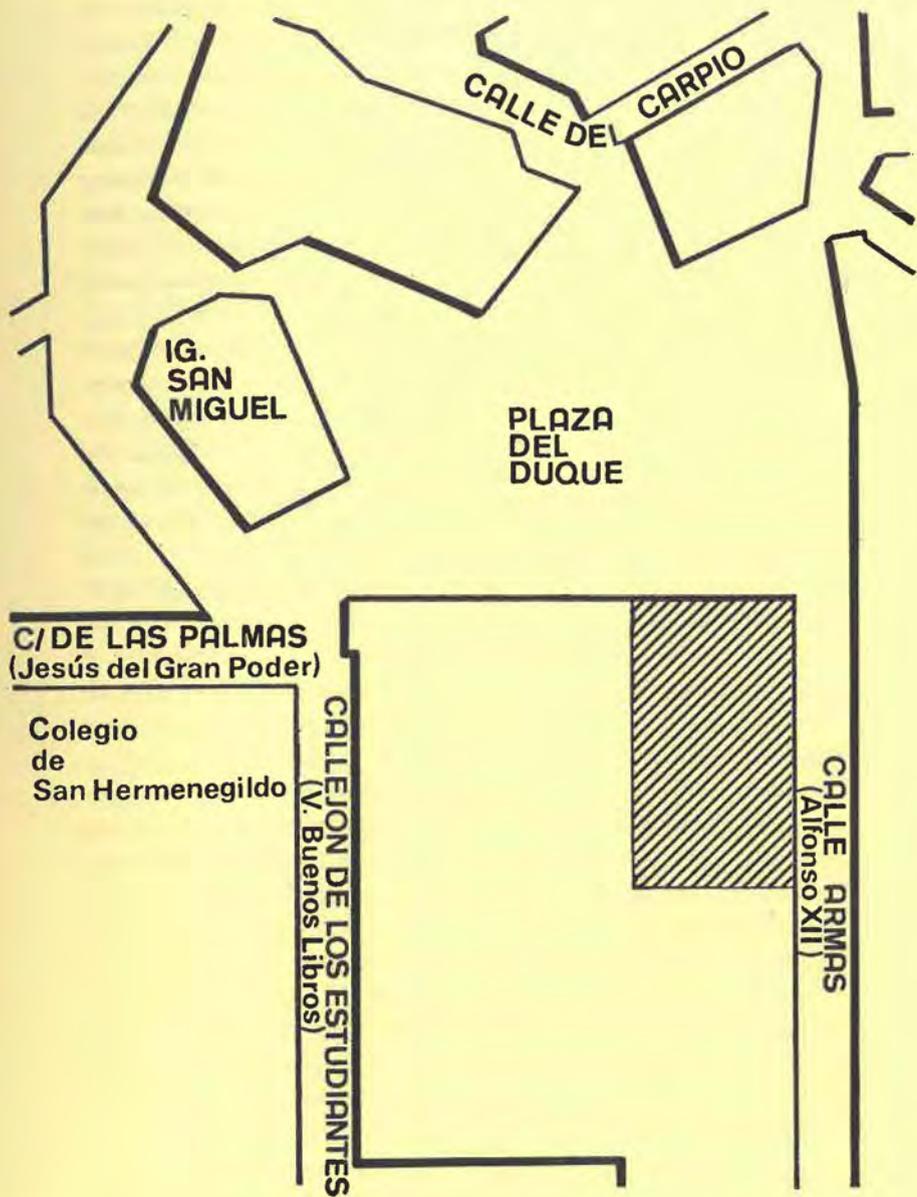
Hállome convalecido de un cólico que, después de unas tercianas dobles, he padecido en este Sitio. Deseo que V. S. se mantenga con salud en compañía de mi Señora Doña Isabel, mi Señora Doña Gracia y mi Señora Doña Tomasa, a cuyos servicios me ofrezco rendidamente. Me han dicho algunas cosas que se van haciendo en Sevilla; yo las celebro y no las extraño, Mándeme V. S. siempre con toda seguridad».

B/ *La duquesa de Medina Sidonia a Olavide.*

«Madrid, 4 de octubre de 1768.

Muy Señor mío: Recibo la de V. S. de 25 del pasado, quedando reconocida a sus atentas expresiones y enteramente satisfecha de los reparos que se me ofrecieron sobre el asunto de la pendiente escritura de obligación del Hospicio que se trata de erigir en esa Ciudad... y usando de los poderes que me tiene conferidos para el gobierno y administración de sus Estados, vengo en suprimir enteramente la novena condición, a fin de que V. S. innove y disponga como fuere de su voluntad. En todo lo demás que sea de la complacencia de V. S. hallará igualmente pronta nuestra propensión a servirle correspondiendo a las reiteradas finezas que le debemos».

Establecido el acuerdo, la cláusula novena queda reducida al derecho concedido a los duques y a sus hijos (si los hubieren), pero no al administrador ni a ningún otro sucesor, para escoger



TEATRO DE MEDINA SIDONIA

el palco que quisieren, el cual se les reservaría durante todo el tiempo que residieren en Sevilla. Como se ve, queda suprimido el tránsito entre el Teatro y el palacio, sin duda por imposición municipal. En otra cláusula se determinaba que el Hospicio no podía enajenar el Teatro a «ningún caballero, comunidad ni persona de fuera de estos Reinos», para no dificultar el cobro del censo anual. Olavide, pues, «en nombre del público de esta ciudad y como Director del Hospicio que ha de erigirse», firma la escritura el 30 de enero de 1769, ante testigos tan cualificados como su Teniente primero, Juan Gutiérrez de Piñeres, el Director del Teatro, Cayetano Valdés, y su íntimo colaborador, José Cevallos.

Se comenzó con ilusión la obra del nuevo coliseo, lindante con el palacio en una longitud de 41 varas, que daban a la plaza, mientras que por la calle de Armas la fachada principal medía 84 varas. La parte posterior lindaba con un callejón sin salida, inmediato al que fue Colegio de los Ingleses, «en cuyo callejón —de 56 varas de largo— cae un postigó de la Casa Palacio y otro de dicho Teatro». Para trazar los planos y dirigir la obra se trasladó a Sevilla el arquitecto francés Charles La Traverse, quien cumplimentó al Asistente en diciembre de 1768. Los derechos de alcabalas y cientos que correspondían a la transacción, y que sumaban 9.520 reales, fueron cedidos al Hospicio, como limosna anticipada, por los Gremios «a cuyo cargo está su percibo».

Las obras llevaron un buen ritmo al comienzo, pero las obligadas ausencias de Olavide, quien desde junio de 1769 hasta mayo de 1773 permaneció ocupado en las Nuevas Poblaciones, hicieron que la construcción sufriese bastante demora. El Ayuntamiento sevillano, nada entusiasmado con el proyecto, se negó pronto a seguir abonando los casi quinientos ducados anuales que le costaba el Teatro. Volvió a Sevilla Olavide en 1773, pero un año después estaba ya de nuevo en Sierra Morena. Las dificultades de esta empresa colonizadora le impedían dedicarse de lleno a los problemas de la Asistencia hispalense. Y su presencia resultaba indispensable en proyectos como éste, para cuya defensa y prosecución se encontraba prácticamente solo.

Del ya mencionado Informe del nuevo Asistente, su amigo y sucesor Domezain, podemos extraer algunos datos referentes a la financiación de la obra: «Dueño ya del terreno, aprove-

chando su talento y actividad, empezó [Olavide] a discernir arbitrios para recoger fondos y lo consiguió hasta en la cantidad de 367.100 reales por el permiso de extraer veinte mil pipas de aceite, por el de establecer mesas de trucos, bailes de máscaras, etc.» (166). Después, su marcha a las Poblaciones «le impidió pensar en este Teatro y en los medios de financiación», motivo por el cual se hubieron de paralizar las obras. Del arquitecto francés y del grandioso Teatro que se pensaba, dice el mismo Domezain: «Acrecentó a más su celo y fue de mandar venir a sus expensas los diseños de los mejores Teatros de la Europa, para preferir el que fuese más oportuno, buscando igualmente un artífice de inteligencia y práctica para que lo ejecutase». Palabras suficientes para hacernos ver la magnificencia de las ideas del Asistente, su personal interés en dotar a Sevilla de uno de los mejores Teatros de Europa.

La escasez de recursos no fue, sin embargo, el único motivo de la suspensión de las obras. La idea del Hospicio General no prosperó y, en consecuencia, el nuevo local de comedias quedaba falto del apoyo argumental que sirvió de base a su iniciación. Cuando se retiraron los obreros —en 1770— quedaba levantada la estructura del edificio «a la altura del primer piso», la escalera principal y las bóvedas de los camarotes. En la fachada de la plaza no se hizo obra alguna, aprovechando el muro existente. Por la calle Armas se labraron de nuevo solamente 53 varas, a continuación de la obra antigua. Los cimientos tenían cuatro varas de profundidad y otras cuatro de ancho. No se conservan los planos —que he buscado inútilmente— pero de la grandiosidad del proyecto no cabe dudar, dadas las proporciones de lo parcialmente construido y la amplitud del solar sobre el que se edificaba. De él dice Matute que «habría sido el mejor de Europa, y cual convenía a la autoridad de Sevilla, si un partido que en ella siempre se mantiene contra esta diversión no hubiera esparcido la fama de estar ruinoso, aprovechándose de la desgracia de su promotor» (167).

Ante la imposibilidad de continuar, y a fin de no mantener

(166) Véase en el apéndice VIII la relación de ingresos y gastos. Cabe destacar la partida abonada mensualmente al P. Morico como Director del proyectado Hospicio.

(167) Matute, *Anales... de Sevilla*, III, pág. 141.

improductivo el local, accedió Olavide a diversas solicitudes, de cuyas resultas se fueron instalando en las dependencias del piso bajo un horno de pan francés, otro de carbón, una fábrica de hules y un «obrador de las maderas de la Maestranza de Artillería», según se desprende del expediente incoado por los herederos del duque en 1783 (168). El arrendador, Jacinto de Morales, cobraba por este subarriendo 500 reales al año (169).

La primera queja al respecto consta en carta de la duquesa, fechada en Madrid el 21 de enero de 1774. En ella transmite a Olavide las denuncias que le llegan de Sevilla «por el permiso que parece ha dado V. S. para que se construyan atahonas y hornos en la principiada obra del Teatro de Comedias, por los riesgos de incendio». Si no se pudiera continuar la construcción, ruega que se destine «a casas decentes de habitación, como lo pide lo principal y hermoso de su barrio, colocado en el riñón de la Ciudad» (170).

Pasan los años y cuando en 1779 se suspenden las representaciones, el Ayuntamiento, en su acuerdo del 9 de abril, decide que «en lo relativo al Teatro de material que se construía en la Plaza del Duque, se abstenga la Ciudad de tomar conocimiento alguno, no habiéndolo tenido hasta ahora, sino en lo tocante a la seguridad del Público, luego que se observó ruinoso» (171).

Por su parte, el heredero y sucesor del duque, don Francisco Alvarez de Toledo, ante la prohibición de continuar las comedias, creyó en 1781 llegado el momento de reintegrar a su patrimonio el solar cedido doce años antes. En consecuencia, el 13 de marzo de dicho año presentó recurso ante el Consejo, logrando que éste accediese a sus deseos, «en atención a haberse mandado por el Señor Gobernador del Consejo suspender las diversiones teatrales de aquella ciudad y hallarse deteriorada la obra ejecutada para reducir dichas casas a Teatro».

En el pleito suscitado con el Ayuntamiento, el duque alegó, en apoyo de sus pretensiones, «los réditos vencidos y no pagados», los gastos hechos para preservar el palacio de los riesgos

(168) AHN. Consejos, leg. 5093, exp. 8.

(169) AMS. Varios Antiguos, 1.548.

(170) AHN. Inquisición, 3612 (1).

(171) AMS. Actas 1.ª Esc. siglo XVIII, t. 59, fol. 32.

a que estaba expuesto por las peligrosas industrias allí instaladas y el menor valor del solar. Este, como queda dicho, se había vendido en 1769 por valor de 136.000 reales. Ahora, en 1781, los cálculos daban una cifra bastante inferior. El arquitecto Lucas Cintora, nombrado por el Ayuntamiento, calculó a once reales por vara superficial, lo que daba una suma total de 40.590 reales.

Francisco Tirado, Maestro Mayor de obras del Hospital de la Misericordia, nombrado por el duque, tasó el solar en 36.900 reales, a diez por vara cuadrada (172). Lo que se consideraba aprovechable de lo construido se justipreció en 42.960 reales por el arquitecto municipal y en 37.116 reales por el maestro Tirado, calculando 7.000 por los cimientos y 30.000 por los muros y paredes interiores. Al tiempo de esta evaluación se encontraron las obras en la más lastimosa ruina por el paso de los años. Se habían ido hundiendo las bóvedas, arcos y tabiques, de forma que sólo en el derribo de lo más indispensable habían de emplearse más de 4.000 reales.

En una de las habitaciones se hallaron: la reja de un balcón, cuarenta vigas de castaño y diferentes herramientas de albañilería (picos, azadas, palaustres, garfios, etc.), puertas viejas... «y otros palos que sólo podían servir para leña».

El solar y los materiales allí encontrados quedaron valorados finalmente en 81.550 reales, los cuales, descontados del precio de venta, arrojaban un saldo de 54.450 reales que el Ayuntamiento debía satisfacer para cancelar la deuda. El Teniente primero, don Juan de Santamaría, ordenó que esta cantidad se sacase —como antes había hecho Olavide— del producto de las mesas de trucos de la Ciudad, pero la Audiencia, por auto del 20 de diciembre del mismo año, ordenó al Ayuntamiento que, además, abonase los intereses de esos 54.450 reales, a razón del tres por ciento anual, hasta que se liquidase la deuda.

Vuelto a la propiedad del solar, el duque de Medina Sidonia no tenía más alternativa que vender de nuevo. Para reedificar «era necesario gruesas cantidades que hoy no tiene, y siempre con la incertidumbre de que correspondiesen los réditos al principal». Si se decidiera a dejar la obra como estaba «sería inutili-

(172) AMS. Antiguos, 780.

zar los mismos materiales que ahora pueden aprovecharse en otra fábrica, y no percibir renta». Por otro lado, el palacio necesitaba urgentes reparaciones, para las que vendrían muy bien los reales que se pudiesen conseguir por el solar. Por tanto, presiona para conseguir la licencia de venta, «a fin de aplicar su producto y lo que se vaya pagando del censo que se extingue» a las obras del palacio, cuya apología hace, ya que «es un edificio de extensión y magnificencia que hermosea la ciudad».

Nuevamente inspeccionan todo en 1783 los peritos municipales, quienes aconsejan «derribar el arco principal que da vista al barrio del Duque y cubre la cazuela, las bóvedas inferiores y algunas de las que caen a la calle Armas y a la opuesta, como también el último cuerpo de camarotes, y en las paredes interiores se debía derribar en toda la circunferencia hasta el piso de la cazuela». Desde el exterior, la obra conservaba de 18 a 20 varas de altura, «con un aspecto ridículo que afea la plazuela, que es el sitio más lucido que hay en la ciudad». En vista de todo, el Consejo accede a que se haga la venta en pública subasta, el 12 de febrero de 1785 (173).

El solar fue adquirido por el marqués de Camponuevo y conde de San Remí, con intención de edificar una casa. A tal efecto, y por tener necesidad de «sacar de cimientos la pared de la calle» para ponerla en línea, se solicita en 1789 la autorización del Ayuntamiento. Este comisiona al Veinticuatro don Manuel de Uriortua y al Jurado don Sebastián de la Tejera el 11 de diciembre del citado año para que asistan, según ordenanza, a dicha rectificación.

Informa en este sentido el arquitecto municipal don Félix Caraza, pero el propietario, después de haber aprobado los diseños, tiene a bien cederlo todo al Hospital de la Caridad, en legado testamentario. En febrero de 1794 encarga la Caridad al maestro de obras Nicolás Rodríguez que derribe totalmente lo que queda del edificio con intención de construir de nueva planta.

El teatro, definitivamente, no estaría ubicado en la plaza del Duque. El municipio autoriza a la Caridad a construir en ese lugar dos casas para vivienda, pero exige que se amplíe la entrada de la calle Armas e indemniza al Hospital por valor de

(173) AHN. Consejos, leg. 5093.

8.946 reales, cantidad en que se estipula la pérdida superficial, en beneficio de la calle (174). Esto ocurría en junio de 1794. Para entonces las representaciones se preparaban en otro lugar.

(174) AMS. Antiguos, 1.649.

CAPITULO DUODECIMO

Sevilla, de nuevo sin teatro.—Las predicaciones de Fray Diego de Cádiz.—Nuevas solicitudes de compañías cómicas.—Actitud de los Asistentes Lerena y Abalos.—Obstáculos a la reforma.

Volvamos a la primavera de 1779, en que las autoridades civil y eclesiástica, el Asistente Domezain y el arzobispo Delgado Venegas, respaldaron eficazmente los prejuicios del municipio sevillano contra las comedias. A esta campaña de desprestigio teatral coadyuvaron con celo digno de mejor causa los principales oradores sagrados de la ciudad, a la cabeza de los cuales hay que situar al religioso mínimo Fray Francisco Javier González, director espiritual de muchas damas nobles. En esta fecha consta que prohibió asistir a las representaciones cómicas a la duquesa de Medinaceli, bajo culpa de pecado (175). Su influencia se dejaría sentir con especial significado en otro dirigido suyo, cuya palabra sería oráculo de piedad en la España de Carlos IV. Me refiero al capuchino Fray Diego de Cádiz, del que ya se ha hecho mención. El buen fraile se propuso como meta de su apostolado por Andalucía una implacable guerra contra las comedias. En noviembre de 1779, con el crucifijo en la mano y ante gran concurso de público en la ciudad de Jerez de la Frontera, como hiciera antes en Sevilla, consiguió del ca-

(175) Véase: Miguel Rosell, *Manuscritos de la Universidad de Barcelona*, II, pág. 450.

bildo jerezano la promesa formal de no permitir jamás en la ciudad «semejantes diversiones».

No pareció bien este fervoroso arrebató al marqués de Vallehermoso, Veinticuatro de Jerez y alcaide de su Alcázar, quien «a sus expensas» había construido un local de comedias en el propio recinto del Alcázar. En setiembre de 1780 obtuvo una certificación de don Francisco de Bruna, alcaide del Alcázar sevillano, de que su jurisdicción dentro de los muros del Alcázar era privativa, «con total inhibición y separación de la ordinaria» (176). Ello suponía independencia del Ayuntamiento, cuyos acuerdos no le obligaban. El celoso misionero le escribió desde Málaga una apasionada carta advirtiéndole de los riesgos espirituales a que se exponía con su actitud. «V. E. no se ha parado a reflexionar —le escribe— lo que en eso grava la conciencia por la gravísima ofensa que en ello hace a Dios y la ruina que ofrece a sus prójimos». Pone ante sus ojos el castigo divino con estas palabras amenazadoras: «Examine V. E. a los pies de Jesucristo quién le inspira esa su actividad, quién le ha sugerido ese pensamiento de llevar las comedias a Jerez, y después infiera qué frutos y qué premios se promete para la otra vida». Días después una real orden desautorizaba al noble jerezano y prohibía en aquella ciudad todo tipo de representaciones teatrales (177).

No debe pensarse que quien conseguía tales victorias espirituales era un provector varón, de influencia en el pueblo por una larga vida de oración y virtudes. Fray Diego contaba en esta fecha sólo 36 años y ya era notoria su ascendencia casi mítica sobre cuantos le oían. Era digno sucesor, en su lucha abierta contra el teatro, del dominico P. Posadas y de los jesuitas Dutari, Tirso González y Calatayud. Siguiendo sus pasos, se proponía conseguir desde el púlpito que los cabildos municipales se comprometiesen con juramento y acta capitular a no permitir en adelante aquella clase de fiestas. Así lo había conseguido en Sevilla en 1778, en Ronda y Granada en 1779, en Jaén y Jerez en 1780, en Morón y Antequera, en 1781. El pro-

(176) ARA, leg. Montería.

(177) AMS, sec. conde del Aguila, t. 62, núm. 74 y 75. Véase sobre este particular. M. Ruiz-Lagos, *Controversias en torno a la licitud de las comedias en la ciudad de Jerez de la Frontera (Años 1550-1825)*. Jerez, 1964.

cedimiento, sin embargo, no era seguro, porque algunos municipios volvían, pasado el momento de piedad, a abrir los teatros. Tal sucedió, por ejemplo, en Murcia, que cerró el teatro a raíz de su convincente oratoria en 1787, pero que no se mantuvo en su religiosa decisión más allá de tres años. En Sevilla, los efectos de su predicación duraron casi quince años.

De sus escritos contra el teatro quizás el más famoso sea una larguísima carta que escribió a don Pedro Antonio de Anaya, Corregidor de Loja, el 23 de setiembre de 1783 (178). Después de recordarle que los «cómicos están excomulgados y son indignos de sepultura eclesiástica por determinación de los sagrados cánones», le acusa de hereje por «anteponer el provecho temporal, gusto o libertad del común a la gloria de Dios que resulta de evitarse sus ofensas, que ciertamente se cometen en las comedias». Así, con afirmaciones tajantes de condena del mundo y sus diversiones, el hoy Beato capuchino fue viajando por toda España, principalmente por Andalucía, en las últimas décadas del siglo XVIII, en una misión apostólica de gran interés para el estudio de la religiosidad de la época. Su enardecida palabra, siempre con la enseña del crucificado en alto, removía las conciencias en un desesperado esfuerzo por combatir la frivolidad del siglo y devolver al pueblo español el sentido sacralizado de la vida, minado ya por las nuevas corrientes ideológicas (179).



El 19 de abril de 1782 fallecía el Asistente Domezain, que fue sustituido por don Pedro López de Lerena, el futuro ministro de Hacienda. Una de las primeras preocupaciones del municipio sevillano fue la de imponer al nuevo regidor de la ciudad en los antecedentes locales sobre las comedias. Por acuerdo del 18 de noviembre de dicho año, el Ayuntamiento le informa con detalle, confiando en que «tendrá a bien señalar el principio

(178) La cita parcialmente Cotarelo y Mori en su *Bibliografía...* página 106. La carta completa se conserva en la Biblioteca Colombina, 63-1-8. Fue impresa en Pamplona (1790) y en Palma de Mallorca (1813).

(179) Su biografía fue publicada en 1806, cinco años después de su muerte, por el también capuchino Fray Luis Antonio de Sevilla, con el título de *Verdadero retrato de un misionero perfecto*.

de su gobierno con la providencia de que cese el divertimiento público teatral que, sin comunicación de la Ciudad se permitió por el Gobierno en este último tiempo, si bien en otro concepto que el que se practica hoy, pues al principio no hubo nada de representación ejecutada por personas, como ahora se ve, no sin grave nota de los que saben cuánta ha sido la oposición constante de la Ciudad de más de un siglo acá a todo género de representación cómica y teatros de esta especie, por las urgentes causas que incontestablemente ha hecho ver, de modos muy sensibles, no son tolerables en la constitución de este pueblo» (180).

Así las cosas, al cabo de un año, el 12 de diciembre de 1783 se recibe en la Asistencia una solicitud de Francisco López, «autor» de una Compañía cómica que estaba actuando en Córdoba, para pasar al teatro de Sevilla. Lerena pide parecer al cabildo y se produce en el seno del mismo una sorprendente división de opiniones, insospechable en años anteriores. De una parte, el conde del Aguila, siempre a la cabeza de la oposición, apela a los anteriores acuerdos, «tan sólidamente fundados», consiguiendo el respaldo de otros seis capitulares. Contra este criterio se levanta Juan Ignacio del Río Estrada, Alférez mayor, pidiendo que se levante la prohibición, «respecto de la ninguna diversión que este vasto Pueblo tiene y de los perjuicios que se pueden evitar con este embeleso que lo distraiga de otros riesgos en que frecuentemente incurren los habitantes de él, nacidos en la ociosidad, como son juegos, amancebamientos y algunos otros, añadiendo a esto que, siendo un Pueblo de mucho comercio, en el cual concurren extranjeros y forasteros, esto parece que exige que, como en todo pueblo culto, se establezca esta diversión, para que el mismo comercio sepa dónde deba encontrar sus individuos y tenerlos entretenidos con menos perjuicios de sus caudales...». Estas razones fueron aceptadas por once capitulares más, llegándose al acuerdo de consultar al Gobierno, enviándole todos los antecedentes. El conde del Aguila, por el contrario, había propuesto que se prohibiese volver a tratar este asunto en el Ayuntamiento (181). El anciano conde, árbitro mu-

(180) AMS. 1.^a Esc. siglo XIX, t. 92, fol. 58.

(181) AMS. 1.^a Esc. siglo XIX, t. 92. Cabildo del 17 de diciembre de 1783. Estuvieron de parte del conde del Aguila: Andrés de Coca, José de

nicipal durante largos años, mantuvo la intransigencia hasta el final de su vida, sin modificar su terca obstinación anti-teatral. Su intervención en este cabildo fue una de sus últimas actuaciones públicas, pues a las pocas semanas fallecía en su palacio de la plaza de los Trapos.

La terrible inundación que sufrió Sevilla en los postreros días de 1783 impidió a los sevillanos preocuparse poco ni mucho de ninguna clase de diversión, pero a comienzos de marzo siguiente llegaba al Ayuntamiento otra nueva solicitud. Esta vez eran los hermanos Gregorio y María Conde, que estaban actuando en Cádiz, los que pedían permiso «para poder hacer una diversión honesta y gustosa para los concurrentes, tan sólo de bailes, tonadillas, arias y juguetes graciosos de música», durante un mes, de paso para la Corte. Concedores del ambiente hispalense, aseguran que no harán nada «que toque a la comedia ni cosa representada». Avalan su petición con el aplauso del pueblo gaditano, al que por espacio de diez años habían entretenido con sus cantos y bailes, «alternando con los individuos de la Compañía cómica que allí existe». La proposición fijaba que el espectáculo podría dar comienzo al primer día de Pascua de Resurrección, «en uno de los almacenes o casas del Arenal, o en el barrio de Triana». Por sólo un voto de diferencia se aprueba el parecer de Río Estrada, el cual se limitaba a proponer «que se tenga presente este memorial para cuando venga resuelta la representación que tiene hecha la Ciudad sobre punto de comedias» (182).

Pero las calamidades provocadas por la reciente inundación habían avivado el celo de los rigoristas. Uno de ellos, que ha quedado en el anonimato, escribe ese mismo año un libro en cuatro partes, todavía inédito (183). Comienza tratando «de la infamia de los cómicos antiguos y modernos». He aquí algu-

los Ríos, marqués de Villamarín, Pedro de Rivas, Benito del Campo y Juan de Tovar. Se adhirieron a la propuesta de Río Estrada: José Rivera, Isidro Fernández Granados, Juan Manuel de Uriortua, Diego del Campo, Luis Ortiz de Sandoval, Francisco Sánchez de Madrid, Juan Tello, Lope de Olloqui, marqués de Rivas, Francisco Javier Peralta y el Teniente primero, Antonio Fernández Soler. Hay copia en AHN, Consejos, leg. 1389.

(182) AMS, *ibid.* cabildo del 6 de marzo de 1784.

(183) Biblioteca Colombina, 84-4-16. La portada del volumen está arrancada y tachada al final la firma, que fue sustituida por la del nuevo propietario: «Ignacio Ramos y Peña», en el año 1800.

nas de sus afirmaciones más interesantes a nuestro objeto: «En los tiempos presentes se halla la modestia tan ofendida por la ejecución de nuestras comedias que, movido de la solemne renuncia que hacemos en la recepción del santo bautismo del diablo, sus pompas y obras... he resuelto escribir la presente disertación». La predicación sagrada adversa al teatro daba también sus frutos literarios. Para nuestro autor, «la tolerancia de las comedias no conviene a las costumbres», y da las razones de su aserto: «el éxito regular de las comedias para en casamiento, dándose las manos los cómicos y cómicas en el mismo tablado... quedando engañado el marido y el padre, de cuyos desvelos se burlan la esposa y la hija soltera, por conseguir una y otra sus desordenados apetitos». No quedan mejor sancionados los intermedios: «Las tonadillas son siempre amorosas y profanas, y los puntos de su música son los de mayor armonía y blandura que pueden proporcionarse al deleite; y la letra no es del todo honesta... los entremeses y sainetes concluyen o con el jocoso adulterio de mujer casada, o con la fuga de alguna hija de familia... el baile, que generalmente es el fandango, se ejecuta por las cómicas de mayor desenvoltura, que, presentadas en el tablado con las ropas cortas, de que todas usan, con las cabriolas y trenzados manifiestan las piernas hasta las ligas, muy adornadas y atractivas».

La ignorancia sexual es, según este criterio anónimo, el mayor bien deseable; y todo lo que a ella se oponga ha de llevar el sello del pecado. Para la condena de las comedias bastaría saber que «en los Teatros se aprenden infalibles reglas para conseguir lo que sin ellas las más de las veces fuera imposible en lo moral. Allí se descubre el artificio de un galanteo, las rondas, las músicas, las dádivas, los paseos, las visitas secretas, las sollicitaciones, las finezas, empeños arrestados, los medios sugeridos por las alcahuetas, los enredos de la mujer casada, la ausencia del marido, las trazas de una hija de familia, el descuido de su padre...». No hace falta añadir más ejemplos para advertir cuán fino hilaba este austero sevillano del setecientos.

En febrero de 1784, a poco de morir el conde del Aguila, falleció también en Sevilla el célebre Fray Javier González, con lo que desaparecía uno de los más acérrimos enemigos del teatro. En mayo del mismo año ocupaba la sede hispalense un nuevo arzobispo, don Alonso Marcos Llanes. Finalmente, en

marzo de 1785, tomó posesión de la Asistencia don José de Abalos, en sustitución de López de Lerena, que había sido ascendido al ministerio de Hacienda. Estos cambios podían hacer sospechar un giro notable en la actitud de las autoridades sobre la prohibición de comedias. Pero no fue así, como se comprobó algo más tarde, cuando un vecino de Cádiz, Joaquín Portillo, se ofreció el 5 de julio de 1787 a «fabricar casa de comedias a estilo de la de Cádiz, poniendo un balcón para el señor Asistente y sus Tenientes, y otro para la Ciudad y Señores de este Nobilísimo Ayuntamiento, siendo de su cargo traer y pagar la más decente Compañía de cómicos que pueda proporcionar». Como señuelo económico, nada desdeñable para una ciudad agobiada por los gastos públicos, se comprometía, además, a poner a disposición del Ayuntamiento tres cuartos por cada localidad vendida (184).

En el cabildo del día 7 se propusieron tres acuerdos. El de don Andrés de Coca —sucesor del conde del Aguila en la intransigencia contra las comedias— se limitaba a repetir los términos tradicionales de la oposición municipal, pidiendo que «en lo sucesivo no se vuelvan a admitir tales representaciones». El de don Miguel de Velasco Mendieta fundamentaba su postura adversa «en atención a las calamidades que se padecen en esta ciudad de cuatro años a esta parte... por lo cual no se debe pensar en diversiones públicas». Por el contrario, don Francisco Sánchez de Madrid dijo que se debía aceptar la propuesta, dadas las circunstancias y las ganancias que de ella se derivaban, con las cuales se podían aliviar los impuestos que pesaban sobre Sevilla como consecuencia de la última guerra. «Estando situados la mayor parte de ellos sobre el vino y aceite, van deteriorando mucho este comercio». Además, no existían en Sevilla otras diversiones públicas, y «siendo este Pueblo tan numeroso, las considera utilísimas por las mismas razones que se permiten en muchos Pueblos de igual naturaleza».

Se votó por la negativa, con el apoyo del Asistente, el cual aseguró que «aunque en otras ciudades haya comedias por su opulencia, en la de Sevilla no se puede soportar este gasto y el lujo que es consecuente en toda clase de personas, por la pobreza de sus habitantes». Añade que «para demostración de las indigencias que hay en Sevilla, baste decir que el Rey N. S. ha

(184) AMS. 2.^a Esc. siglo XVIII, t. 289, núm. 26.

tenido por necesario ceder el arbitrio impuesto para la extraordinaria contribución correspondiente a S. M. por no obligarla con más impuestos». Frente a las consideraciones morales de otros tiempos se alzan ahora, con mayor urgencia, las de carácter económico y social, que, por lo demás, tampoco habían estado ausentes de los antiguos razonamientos.

Para la mentalidad «ilustrada», desde Aranda y Olavide hasta Jovellanos y Moratín, también se hacía preciso erradicar del teatro sus perniciosos excesos, aunque sus motivos no fuesen tanto de orden moral como literario y político. Pero mientras los moralistas no veían más solución que la total supresión de las comedias, estos gobernantes y literatos abogaban por una razonable y razonada reforma. No se trataba de privar al público de un espectáculo de por sí beneficioso, sino de acabar de una vez para siempre con los defectos de que adolecían las representaciones de cualquier obra, por buena que fuese.

El intento de Olavide, como vimos, fue el de ir modificando poco a poco el gusto popular, atrayéndolo hacia formas más cultas y aristocráticas, con elevado argumento y carentes de las excentricidades de las comedias de santos, de magia y similares. El intento no fraguó ni en Sevilla ni en Madrid, ni en el resto del país, por falta de apoyo de los más directamente implicados en el asunto, el público y los comediantes. En Sevilla, como se ha podido comprobar, todo volvió a la situación anterior al desaparecer Olavide. La reforma se paralizó. Las funciones fueron suspendidas. Nadie continuó su labor y el teatro volvió a ser un mero recuerdo.

No ocurrió lo mismo en otras capitales, donde los abusos y fallos en las representaciones se sucedieron, a pesar de los esfuerzos de mejora. De una parte, los neoclásicos atacaban la estructura interna de las comedias que no se ajustaban a las reglas, todavía en entredicho hacia 1790, como recuerdan estos versos:

«Los candiles, aunque mudos,
nos dicen con claridad
que no se debe de ver
y se debe de quemar
cuanta comedia se ha escrito,
se escribe y se escribirá

sin las reglas que prescriben
Cascales, Lope y Luzán» (185).

Pero no es este deseo de imponer las reglas el único que da origen a los proyectos de reforma. Si las comedias eran detestables, la puesta en escena resultaba insufrible para los espíritus críticos. Veamos una muestra bien elocuente. Un espectador murciano se indigna por lo que ve en el escenario de su capital y escribe indignado esta carta al editor del *Diario de Murcia* el 11 de enero de 1792:

«Señor Diarista: Vm. emprendió con ardor la crítica del Teatro y a la verdad tiene mil razones, pues el buen arreglo de ellos es una de las partes que caracterizan la civilidad de un Pueblo; pero permítame Vm. que le diga que ha tomado el rábano por las hojas, respecto a que toda la crítica recae sobre la composición dramática de las comedias antiguas, cosa que es machacar en hierro frío, pues por más que Vm. declame contra las impropiedades y defectos de que abundan, los autores son incapaces de enmienda, estando cada uno donde Dios se haya servido enviarlos, y nada dice Vm. sobre lo que se podía remediar por medio de una crítica juiciosa, que es el modo de ejecutarlas. Porque, hablando en confianza y prescindiendo de la poca aplicación de algunos de los autores y actrices en el estudio de sus respectivos papeles, ¿en dónde, aunque fuera entre los indios del Canadá, no hubieran salido a navajazos al presentarse en la comedia del Diluvio, Cam y su esposa Aya, vestidos de payasos, Zélfora y las damas llenas de blondas y gasas, y excepto Sem, Noé y Jafet, los restantes vestidos a la griega con mucha seda y galones de plata? que los angelitos (que no son angelitos) estuviesen tan pesados en subir y bajar vaya con la trampa, pero que el Diablo saliese con peinado de última moda, un cuerno verde, gabán de aldeano, medias de seda rayadas de azul y blanco, y hebillas a la inglesa, es cosa que no hay paciencia humana que lo resista».

(185) *La comedia y los dos candiles*, romance incluido al final del tomo II de la «Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los teatros de la Corte». Madrid, 1790.

Por la misma fecha, Moratín enviaba a Godoy desde Inglaterra su famoso memorial sobre la reforma de los teatros españoles (186). Se queja en él de que «no hay quien instruya a los cómicos en el arte de la declamación, de donde resulta que todos ellos son ignorantes en su ejercicio». Recordemos cómo Olavide inició una gran obra didáctica que luego fue ingratamente olvidada y, desde luego, nunca imitada hasta tiempos muy recientes. De los actores dependía, como es comprensible, el éxito de una comedia. Pero nada de lo acostumbrado favorecía la buena ejecución. La escasa disciplina, la ninguna autoridad de los «autores» o directores, la vanidad de las primeras damas y galanes, la veleidad de sus gustos, la absoluta independencia y falta de control de sus actuaciones, el mismo vestuario para comedias tan diversas. Si las comedias eran nuevas, con dos o tres ensayos se daban por aprendidas; si eran conocidas, bastaba uno. Al llegar a la escena, con altivo desprecio de la obra y del público, no hacían sino repetir ampulosamente los versos que les dictaba el imprescindible apuntador. Añadamos a esta culpable negligencia la falta de recursos expresivos en la declamación, ya que empleaban el mismo tono, los mismos gestos y la misma monótona recitación para las comedias que para las tragedias, para los variadísimos personajes que debían representar, con el cambio diario de repertorio. La música teatral —añade Moratín— está «como los demás ramos, atrasada y envilecida, ni es otra cosa en la parte poética que un hacinamiento de frialdades, chorrerías y desvergüenza; en la parte musical, un conjunto de imitaciones inconexas, sin unidad, sin carácter, sin novedad, sin gracia ni gusto...». Si de la decoración dice que «son mamarrachos desatinados», de los trajes que «son impropios, ridículos, indecentes». Veamos un párrafo de *El corresponsal del Censor* (1788) bastante ilustrativo de lo que contribuían al fracaso de una comedia los impropios vestidos de los actores:

«El galán tiene un vestido a la romana, un par de ellos a la antigua española, otro morisco, varios del traje actual que llamamos a lo militar, y uno de aquellos que

(186) Pub. por Pablo Cabañas en la *Revista de Bibliografía Nacional*, 1944, págs. 63-102.

llaman ropones, vestidura hermafrodita, o por mejor decir camaleona, pues con ella representan un tártaro, un persa, un turco, un armenio, un griego. Las damas tienen dos o tres vestidos que llaman de luces, de hechura y forma ideal, los cuales tienen los mismos honores y prerrogativas que los ropones de los galanes, esto es, que se acomodan a todas las naciones... Todo su afán es tener costosísimos vestidos de Corte, o conservar los que las regalan de este género las Señoras».

Con estos condicionamientos mal se podían conseguir los fines «ilustrados» de hacer del teatro la escuela de buenas costumbres que desde Olavide se venía reclamando. Clavijo y Fajardo, en *El Pensador* proclama que el teatro debe ser el instrumento más eficaz de formación popular. Así, la comedia «es tanto más necesaria cuanto que está destinada para el público, que no lee otros libros ni tiene otra educación. Su influjo es poderoso sobre los hombres; y así la buena comedia es tan capaz de reformar un Pueblo y de mantenerlo reformado como la que presenta malos ejemplos es tan capaz de pervertirlo o mantenerlo corrompido».

Jovellanos, en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos*, comenzada a redactar en 1790, pide un teatro que sea capaz de «dar continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y a la religión de nuestros padres, de amor a la patria y al Soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de felicidad conyugal, de amor paterno, de ternura y de obediencia filial». Todo un programa de moral civil para el mejor de los mundos. Pero, ¿dónde estaba ese mirlo blanco? ¿Dónde esa «buena comedia» que solicitaba Clavijo? Jovellanos no pide —como hacen los moralistas— que se cierren los teatros sino declara que «la reforma debe empezar por el destierro de todos los dramas que están sobre la escena». Sus motivos son tanto de gusto estético como de sana política. Para los «ilustrados» la relajación de costumbres que provoca el teatro es principalmente un problema político. De aquí que el teatro que se propugna sea un teatro de sumisión al poder civil y a sus leyes, mientras que debe rechazarse aquel otro que ridiculice la autoridad e incite a la desobediencia. Tales son las ideas que expone Jovellanos

en 1784 al censurar la comedia *Rey constante y perseguido*: «es un drama que debería desecharse aunque estuviese más bien desempeñado, porque en él no se ven más que un príncipe débil, un ministro necio, una nobleza infiel y un pueblo dividido en bandos y entregado al desacato, a la rebelión, al tumulto y a los excesos» (187).

El 24 de octubre de 1787 un profesor de los Reales Estudios madrileños, Santos Díez González, dirigió un memorial al Corregidor de la Villa y Corte, exponiendo la necesidad de una reforma sustancial en los teatros, siguiendo las ya expuestas ideas de los más caracterizados miembros de la Ilustración. En febrero de 1789 volvió a repetir su memorial, más documentado, en el que, entre otras afirmaciones, acusa al «autor» de las compañías cómicas como el responsable más directo de los abusos y desavenencias de los actores, pidiendo que este oficio sea suprimido. Años después, tras múltiples gestiones, consigue ver aprobado en 1797 su escrito titulado *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid*, a cuyo espíritu responde la creación de la *Junta de reforma de Teatros* en noviembre de 1799.

Aunque esta Junta tuviera carácter nacional, las gestiones previas sólo hacían referencias a los teatros madrileños, por lo que no afectaban a las provincias. Sevilla, por tanto, al margen de esos objetivos reformadores, siguió su propia historia teatral en la última década del siglo.

(187) La *Memoria* de Jovellanos fue motivada por un informe que, con fecha 28 de abril de 1786, dirigieron a S. M. los Fiscales del Consejo sobre los abusos introducidos en la sociedad española por la gran difusión de los juegos de azar «y otras diversiones privadas». Abogaban los Fiscales por una mayor benevolencia gubernativa para con las diversiones públicas, especialmente con las comedias, como el mejor medio de contrarrestar la progresiva generalización de los juegos prohibidos. Se pidió informase la Academia de la Historia sobre «qué juegos, espectáculos y diversiones públicas se usaron y ejercitaron en lo antiguo en las respectivas Provincias de España». Como no contestase, se volvió a insistir en los años siguientes, hasta que Jovellanos dio forma al parecer de la Academia. Hay documentación sobre ello en AHN, Consejos, leg. 1389.

CAPITULO DECIMOTERCERO

Voltaire vuelve a Sevilla.—Volatines en el Pópulo.—Lázaro Calderi se instala en Sevilla, frente a las pretenciones de otros empresarios.—Los planos del nuevo Teatro.—Cambio en las autoridades civil y eclesiástica.—El Teatro provisional.

En 1793 tuvo lugar en Sevilla un acontecimiento teatral inesperado. Pese a que se mantenía en todo su vigor la prohibición de representaciones, los sevillanos pudieron en el carnaval de este año presenciar —con todas las bendiciones legales— nada menos que la *Zayda* de Voltaire, en el patio central de la Universidad, antigua Casa Profesa de los jesuitas. La función fue preparada y ejecutada por los propios estudiantes. Se trataba de festejar el grado de Doctor en Filosofía, Leyes, Cánones y Teología, que había sido concedido al arzobispo Marcos Llanes en reconocimiento de sus muchas cualidades y virtuosas acciones. A ella asistió no sólo el prelado y clero de la ciudad sino el Ayuntamiento en pleno, los jueces de la Audiencia, nobleza y «demás personas visibles de la ciudad», en frase del cronista Matute (188). «El Excmo. Prelado —dice el texto— a quien acompañaba el claustro en un decente palenque, prodigó a los actores y a la pieza los mayores elogios» y los asistentes «admiraron la propiedad de la ejecución, la riqueza de los trajes, la magnificencia del aparato, la graciosidad de los sainetes y tonadillas, y los bellísimos bailes, que ayudaron a dar a esta función

(188) Matute y Gaviria, *Anales... de Sevilla*, III, 127.

todo el brillo que la Universidad deseaba». Esta contradictoria actitud de las autoridades locales, aplaudiendo aquello mismo que duramente censuraban, da clara idea de los verdaderos términos en que ha de plantearse el problema de la intransigencia teatral en el siglo XVIII. Como vimos medio siglo atrás, al tratar del teatro «de colegio», y como hace suponer la admitida costumbre de las representaciones privadas, la oposición a las comedias era más bien oposición a los cómicos que las representaban y a la presencia del pueblo iletrado en tales espectáculos. La minoría culta, a lo que parece, estaba exenta de corrupción. Tanto los apóstoles de la moral cristiana como los responsables de la política interior deseaban mantener al pueblo alejado de aquella «escuela de malas costumbres», cuya reforma parecía imposible conseguir por estar directamente relacionada con la relajada moral de los actores y su desenvoltura en la escena.

Quizás como compensación a este mal ejemplo «universitario», la Ciudad, por mano del Teniente primero, Juan Antonio Soler, que ocupaba interinamente la Asistencia desde la muerte de don José Abalos ocurrida el 20 de febrero de 1783, autorizó las representaciones de una Compañía de volatines, a cargo de José Vitorino de Castro y Bernabé Corona, en el mes de abril de este año. Primero actuaron en un solar junto a San Acacio, pero, siendo pequeño e incómodo, solicitaron el primero de mayo trasladar su espectáculo al local conocido por «Juego de la pelota», junto al convento de Nuestra Señora del Pópulo, de agustinos descalzos, cerca de la Plaza de toros. Concedida la licencia, contrataron a dos carpinteros sevillanos, Miguel Oliveros y Juan de Andrade, para que les construyesen tablado y asientos en el citado local, usado como juego de pelota desde hacía bastantes años (189). Con rapidez increíble, desde el 4 de mayo que firmaron el contrato, al día 9, en que comenzaron

(189) En el memorial que se cita a continuación, declara el prior del convento que «ya hace años que a espaldas de dicho convento se estableció un juego de Pelota, con lo cual se perjudicaba no poco al convento porque, a título de recoger las pelotas que se pasaban a la huerta, se bajaban a ella por las tapias y subiéndose a los tejados los descomponían y lastimaban. Los autores de esta obra, conociendo el perjuicio y para remediarlo, dispusieron poner una red que impidiese que las pelotas subiesen y saliesen del juego, y así estuvo algunos años, pero después se olvidó el uso de esta precaución y remedio, y la comunidad ha continuado experimentando el agravio que ha tolerado con resignación y sin hablar, porque sus quejas no se atribuyesen a otra cosa».

las funciones, quedó terminada la obra, que se componía de las siguientes piezas: un tablado de diez varas de largo y ocho de ancho, «con los palos y demás pertrechos para las maromas tirantes y cuerdas flojas», trescientos asientos de luneta, con sus respaldos, veinte camarotes, diez por cada lado, «adornados con sus divisiones», gradillas y asientos detrás de las lunetas. Tanto el tablado como los camarotes quedaban cubiertos con velas de barco, «con la mayor decencia». El cobro de este gasto se haría con un tanto —tres cuartos de real— sobre cada entrada vendida, cuyo precio era de dos a cuatro reales (190).

Lástima que obra de tanta envergadura quedase inutilizada y sus constructores arruinados por la suspensión de las funciones a los dos días de comenzadas. Los carpinteros fueron los más afectados, ya que se habían empeñado en unos once mil reales con los almacenistas de la madera. La causa de esta imprevista decisión municipal fue doble: de un lado, el Ayuntamiento tuvo noticia de que el mismo día del estreno se habían representado, imprudentemente, algunos sainetes en los entreactos, contra la expresa prohibición municipal; de otro, el prior del convento del Pópulo se había quejado de que «en las horas de coro y otras distribuciones religiosas, sirve de mucha perturbación el bullicio que causa el crecido concurso de personas que allí se juntan; y con esto concurre que muchos sujetos, para no pagar entrada, se suben a los tejados del convento y los destruyen». Los desgraciados promotores del espectáculo no tuvieron más remedio que acudir al Ayuntamiento para que se les autorizase o continuase «a lo menos por el tiempo que se juzque bastante para desempeñarse de los crecidos costos que se les han ocasionado». Sólo obtuvieron unos días de prórroga, sin que les valiese el acudir a la Audiencia, por ser esta concesión privativa de la jurisdicción municipal (191).

Por los días en que se ocasionaron estos incidentes comenzaba a brillar la buena estrella para un «empresario» de nombre Lázaro Calderi, natural de Roma, que había actuado con su Compañía musical en Cartagena y que era a la sazón profesor de música en Gibraltar. El día 10 de mayo presentó en el municipio hispalense una razonada solicitud en la que pedía

(190) AMS. 1.ª Esc. siglo XIX, t. 92, fol. 75 y 76.

(191) AMS, id. fols. 71-74.

licencia y privilegio exclusivo, por tiempo de cinco años, para establecerse en Sevilla con su Compañía de cómicos y «hacer a sus expensas un Coliseo bajo las mejores reglas de arquitectura y buen gusto, sujetándose a los reconocimientos que V. S. I. mande hacer de su seguridad y mayor comodidad, cual corresponde a esta ciudad». Proponía con su espectáculo de piezas dramáticas, música vocal italiana y española de los mejores maestros «quitar y abolir las repetidas e indecentes diversiones que hay en el día». En compensación por la licencia se comprometía a entregar varios palcos para las autoridades y tres cuartos por entrada «para el empedrado u obras públicas», y dos cuartos para los pobres de la cárcel, obligándose a hacerlo todo «con la mayor equidad en las entradas y bajo las mejores reglas de cristiandad, policía y religión» (192).

Ante esta tentadora proposición el cabildo municipal, reunido el día 13, vacila de nuevo. Estuvo presidido por el Teniente segundo don Juan Meléndez Valdés (193) y «por no haber conformidad se pasó a votar». Estaban contra la pretensión de Calderi don Andrés de Coca y otros ocho capitulares. Uno de ellos, José de Checa, sugirió que «en atención a que el Padre Fray Diego de Cádiz ha sido recibido por Veinticuatro de este Ayuntamiento, se sirva la Ciudad consultarle para evitar escrúpulo alguno». El voto que pasó por acuerdo fue, sin embargo, el de don Miguel de Velasco Mendieta quien, al tiempo que denegaba licencia para los volatines, la concedía al empresario Calderi, para la instalación del Teatro, con tal que «sea bajo de las reglas que están prescritas y de acudir al Real Consejo para su aprobación» (194).

Se envió, pues, a Madrid la solicitud con todos los antecedentes y el Consejo acordó el 27 de noviembre de 1793 que se pidiese a Sevilla ampliación del expediente «a fin de proceder con el conocimiento que exige la materia de que se trata y fi-

(192) AMS, *id.* fol. 75.

(193) Advértase que es persona distinta del poeta del mismo nombre.

(194) Estaban a favor de Coca los capitulares siguientes: Lorenzo García Rubio, José Luis de los Ríos, Benito del Campo, Juan de Tovar, conde de Mejorada, Antonio Pérez de Baños, Fernando Arenzana y José Checa. De parte de Velasco estuvieron: José de Rivera, Tomás de Guzmán, Isidro Fernández Granados, José Manuel de Uriortua, Francisco Sánchez de Madrid, Lope Olloqui, José de Bustamante, José de Conique, conde de Montelivio, Martín de Sarabia y Mateo Ureta. La diferencia fue de tres votos.

jar las reglas que han de observarse, tanto en la construcción material del teatro de comedias como en su gobierno interior y exterior, precio de las entradas, revisión de las piezas teatrales y demás perteneciente a un proyecto de esta clase». El cabildo sevillano, reunido el 5 de febrero de 1794, acordó nombrar una comisión, formada por el conde de Montelirio, Teniente de Alguacil mayor, don Juan Manuel de Uriortua, Veinticuatro, y don José de Escobar y Castro, Jurado, para que presentasen el correspondiente informe, que resultó muy favorable a las representaciones públicas, según el sentido de estas palabras: «Divertir al pueblo y cuidar de que las diversiones sean lícitas y honestas es el modo de animarlo al trabajo y una de los objetos dignos de la policía más sana». Hace distinción entre las diversas comedias, repudiando las de trama amorosa, «de malísimos ejemplos y lecciones de la moral más corrompida», poniendo como modelos las calderonianas *Casarse por vengarse*, *El pintor de su deshonra*, *A secreto agravio secreta venganza*, «las cuales son otros tantos partos monstruosos que mientras duren mancharán la pureza que debe reinar en el teatro». El mismo anatema recae sobre las tonadillas, bailes y boleros, si no se consiguiera su reforma. Propone el informe el nombramiento de un censor «íntegro e inteligente», sugiriendo que se encargue a la Academia de Buenas Letras, con posibilidad de premiar los mejores textos que se le presentaren en cada temporada (195).

A este expediente se unió, el 20 del mismo mes, otra solicitud de Calderi por la que pedía autorización para establecer su Teatro en el abandonado solar del Duque, propiedad entonces de la Caridad, a cuya Hermandad ofreció días antes cinco mil reales anuales, en calidad de arriendo. Pero «habiendo sabido que hay un expediente formado ante V. S. sobre si ha de cesar dicha obra o no, y que la Ciudad quería volver a tomar dicho sitio con lo labrado, sus enseres y pertenencias» ofrecía otros cinco mil reales a la Ciudad «en los propios términos que a la Caridad», añadiendo el construir a sus expensas una fuente en la Plaza, que se podía alimentar con las dos pajas de agua de que disfrutaba el solar del Teatro.

El nuevo Asistente, que lo era desde noviembre del año anterior don Gerónimo Uztáriz, marqués del mismo nombre, pasó

(195) Véase apéndice IX.

la solicitud al Teniente primero Fernández Soler, rogándole la mayor brevedad en el despacho, porque hasta no saber el informe de la Ciudad había mandado suspender la demolición del ruinoso Teatro de Medina Sidonia. El 6 de marzo, bajo la presidencia de Meléndez Valdés, se vio en cabildo una representación del arquitecto Lucas Cintora, con «el plan de la fachada que se ha de construir en el sitio del barrio del Duque», pidiendo facultad para continuar la obra, ya que la Caridad no aceptó la propuesta de Calderi.

La «relajación» municipal en este asunto de las comedias atrajo la avidez de otros empresarios que deseaban actuar en Sevilla, ciudad a la que suponían, y con razón, deseosa de nuevos espectáculos. El 28 de noviembre, después de esperar durante más de cuarenta días la llegada del Asistente Uztáriz, solicita permiso para actuar con su Compañía de volatines el napolitano José Furioso, que había ofrecido con anterioridad sus funciones de «bailes de cuerda, pantomimas mudas, fuegos aparentes y vistosos saltos y juegos de manos» en Cádiz, Jerez y Sanlúcar de Barrameda. Se le negó el permiso.

Con la misma pretensión acudieron a la Ciudad Antonia Díaz Padros, «autora de una Compañía cómica», con residencia en Madrid, y otro empresario, de nombre José Solís, que dirigía otra agrupación de cómicos que estaban actuando en San Juan de Aznalfarache. Se les denegó asimismo el permiso, por haberlo solicitado Calderi con bastante anticipación. Pero si la primera se conformó con la negativa, no lo hizo así el segundo, que recurrió contra la decisión municipal. En efecto, Solís había obtenido del Consejo licencia «para representar privativamente en los Reinos de Andalucía». En uso de este permiso, se instaló en San Juan de Aznalfarache —como lo hiciera otrora José Chacón—, donde construyó un teatro provisional, «pactando al mismo tiempo con la Justicia del referido lugar el contribuir con seis maravedises por persona para la reedificación de una capilla, cuya construcción y habilitación es absolutamente necesaria, careciendo de misa los feligreses de aquel pueblo por no tener lugar capaz ni cómodo para ello». Todo lo hizo, según confiesa, con la esperanza de poder establecerse después en Sevilla, «fin único que le movió a aproximarse a ella».

En el entretanto, Calderi presentó su instancia y obtuvo

las debidas licencias, como se ha visto. Al enterarse, Solís renegó de su mala suerte y se dispuso a pleitar con el italiano, al que comenzó por denigrar ante las autoridades, acusándolo de «ser un hombre a quien no se conoce, un transeúnte que no tiene contraído mérito alguno, que no ha aventurado caudal alguno, y cuyas proposiciones son notoriamente ilusorias». Finalmente, dice, «se va a arruinar a un ciudadano y natural de estos Reinos... para levantar al mismo tiempo a un extranjero transeúnte que, después de haberse enriquecido irá a llevar a su tierra el dinero que debería estar en manos de un individuo de la Nación, componiendo una parte de la masa total de sus bienes y dejando en su lugar un mendigo que sólo la sirva de peso después de hacerle un miserable». Con estas y otras razones de igual calibre pedía Solís que se rechazase a Calderi y se le prefiriese a él (196).

El apremio de Solís no admitía demora por cuanto el Arzobispo —que lo era todavía Marcos Llanes— ordenó la suspensión de las comedias en San Juan de Aznalfarache el 18 de enero de 1794. Así lo hizo saber al municipio sevillano al presentar nueva súplica para poder actuar durante el carnaval, «de cuya gracia pende la total subsistencia de los infelices que componen la Compañía, pues de lo contrario no les queda otro recurso que perecer» (197). Al fin, el 19 de agosto vino carta-orden del Consejo, para que se oyese a Solís, a Calderi y al Procurador Síndico de la Ciudad, «la facultad que tenga cada uno para representar y las ventajas o perjuicios que puedan resultar de la preferencia que solicita Solís». A fines de noviembre se entregó el expediente a este último, encargándose de su defensa el abogado Luis de la Cruz Mora, quien manifestó que «no puede dudarse de la preferencia que en el establecimiento debe darse a mi parte, ya se considere el derecho, ya la aptitud

(196) AMS. 1.^a Esc. siglo XIX, t. 92, fol. 81.

(197) La Compañía de Solís estaba integrada por las siguientes personas. *Damas*: Gerónima Rosales, Antonia de Rueda, María del Carmen Reyes, María del Carmen Pedraza, Ana de Cárdenas y Josefa Pineda. *Galanes*: Juan de Solís, Manuel de la Cruz Martín, Manuel de la Cova, Juan Guillén, Eusebio Alonso, Miguel Estrada y José del Rey Roncales, *Barba*: Manuel Zambrano. *Graciosos*: Juan José Louzo y Domingo Boquillón. *Músico*: Dionisio Solís, *Sobrestante*: Antonio Generoso. *Apuntadores*: José Antonio Campos y Diego Gómez. *Guardarropa*: Felipe Fernández. (AMS, id, fal. 90).

que le asiste». De los extranjeros no domiciliados en el país dice que «son unas esponjas o conductos por donde sale el dinero de España a aumentar las riquezas de otros países». Y como están excluidos por las leyes «de tener parte ni manejo en ningún establecimiento público», se pregunta qué privilegio ha presentado Calderi «para entremeterse en la erección de un establecimiento público y de tanta trascendencia como lo es un Teatro y en una de las mayores ciudades de España». Seguidamente saca a relucir el permiso obtenido por su defendido y la mejor viabilidad de sus proyectos, ya que el italiano «ha querido halagar la inclinación del cabildo engolosinándola con promesas que de ninguna manera pueden cumplirse» (198).

El 28 de enero siguiente se entregó el expediente a Blas Tavíel de Andrade, abogado de Calderi, ya que éste «no ha podido ser habido y aunque al propio fin he preguntado —dice el Escribano mayor— a varias personas que de él tienen conocimiento, no se me ha dado razón ni noticia de su paradero». El 14 de febrero pasó el expediente a manos del Síndico Procurador, Antonio Zambrano Portocarrero, quien se puso de parte de Solís, toda vez que Calderi «ha desamparado su pretensión, tanto que sobre no recordarla ni hacer gestión alguna, se ignora su paradero, que es muy posible sea ya fuera de estos Reinos». En cabildo del 12 de marzo se vio todo el expediente. Andrés de Coca, ya Alcalde Mayor, se ratificó en su postura anti-teatral, no teniendo motivo que le obligase a variar su modo de pensar, «antes sí nuevos y poderosos para reproducir, como reproduce, el voto que hizo el 13 de mayo de 1793». Sin embargo, se votó favorablemente la proposición de Miguel de Velasco Mendieta, admitiendo la solicitud de Solís, «tanto por la equidad que hace en los precios como porque Lázaro Calderi, a quien la Ciudad aprobó que lo solicitase, se ignora su paradero».

Pese a todo, el Fiscal del Consejo dictaminó que «era Calderi más proporcionado para cumplir con el establecimiento del Teatro y su continuación, que no Solís, y que éste, por nacional de España, no se graduaba tuviese tal preferencia, porque ésta en las diversiones públicas había de decidirse por aquel que me-

(198) Solís propuso, como Calderi, construir un teatro a sus expensas, pero rebajó el precio de las entradas a dos reales por persona. Al municipio entregaría dos cuartos por entrada. (AMS, íd, fol. 84 v.).

por las proporcionase, pues de otro modo sería perjudicar, no consultar el interés común, por hacer beneficio a un particular». El Consejo, pues, comunicó al Asistente que el preferido debía ser Calderi y que el Ayuntamiento, «con presencia de lo que proponga Calderi», eligiera sitio dentro de la ciudad para la erección del Teatro, cuyo plano haría el arquitecto municipal, «procurando no exceder considerablemente sus gastos de lo que se ha ofrecido por dicho Calderi, y que tenga la cómoda proporción y distribución que conviene al decoro de las funciones y a la decencia y separación de los concurrentes de ambos sexos, obligándose Calderi a construir la obra dentro del término que se convenga con la Ciudad; y con la condición de que no haya de adquirir derecho ni al terreno en que se levante ni a que en aquel edificio se hayan de hacer precisamente la representación de comedias que después del tiempo estipulado determine la Ciudad. Y que se formalice la escritura de contrata, en que se expresen con claridad todas las condiciones en que se convengan...».

La primera propuesta de Calderi se ceñía a la construcción de un Teatro provisional «fuera de la Puerta de Triana», al que titulaba «de la Alamedita» en escrito fechado el 25 de febrero de 1794. El local sería de madera, «como manifiesta el Plan, con su tejado correspondiente sobre armadura, y para el interior, su cielo raso. La pared que lo circule será un tapamento de ladrillo y tapial, como que nada sostiene, y sí sólo es para abrigo y vista, por lo que irá enlucido». Mientras tanto pensaba lograr la concesión de los restos del Teatro del Duque.

El plano propuesto para «la Alamedita» formaba un área de treinta varas de ancho por cincuenta de largo, quedando el patio reducido a veinte varas por treinta de fondo. El foro tendría trece varas de fondo y todo el ancho del edificio. Al pie del tablado iría la orquesta. En su contorno se construirían cinco órdenes de gradas, con asientos «asillonados» en la primera y una cabida para 675 personas. Un primer piso de 28 palcos, con dos filas de asientos, daría cabida a 224 personas. Un segundo piso de palcos laterales (diez en cada lado) podría alojar otras 160, mientras que en el testero de este segundo piso iría la cazuela con cuatro gradas y 210 asientos. En el patio se situarían cinco filas de bancos de «primera luneta», para 140 personas; nueve de «segunda luneta», para 252, quedando la parte poste-

rior para los «mosqueteros», a pie, cuya cabida se calculaba en 532 espectadores. En total, según los cálculos un tanto hiperbólicos, el Teatro de la Alamedita podría alojar 2.193 personas.

Los precios de los asientos oscilarían entre los cuatro reales de las primeras lunetas del patio y un real de las últimas filas de la cazuela, amén de los dos reales de entrada general por persona. Calderi expone que ganará menos que los asentistas de Cádiz y Málaga, a los que quedan dos reales libres por entrada, ya que él habría de pagar cinco cuartos de impuesto por espectador, con un beneficio de sólo doce cuartos. Los días de iluminación, besamanos y «comedias de teatro», la entrada sería de tres reales, quedando sin variación el precio de los asientos. Los que se abonaren a una localidad por toda la temporada, quedarían bonificados en un tercio del precio (199).

Unos días después, el 7 de marzo, presenta su proyecto el arquitecto municipal Félix Caraza. Según los planos, tendría este Teatro «tres órdenes de palcos, cazuela debajo del principal y tertulia en el centro de la tercera, sobre una planta de cuarenta varas de ancho por noventa de fondo, adaptable a cualquier sitio, en que a lo menos pueda tener exentos su fachada principal y uno de sus dos costados». Dice la explicación de Caraza que «en su fachada principal se construirá un soportal o galería cubierta sobre pilares y arcos, que servirá de cómoda estancia a los concurrentes hasta la hora de su entrada al Teatro, y a los criados para esperar a sus respectivos amos al tiempo de la salida, poniéndolos a cubierto de los temporales y de la tropelía de los coches» (200).

La estructura de este Teatro es similar a la del presentado por Calderi, aunque al tener mayor fondo y un tercer piso de palcos y «tertulia» en el centro, la cabida ascendía a 2.821 personas, repartidas así: en el patio, 504 sentados, en catorce filas de lunetas; detrás, 825 «mosqueteros» a pie. En los laterales, cinco filas de gradas, con 320 asientos. En sus extremos, dos palcos preferentes para las autoridades. Al fondo, frente al escenario, la cazuela, con seis gradas, para 238 personas. El primer piso tendría 28 palcos; el segundo, treinta; el tercero, vein-

(199) AMS, id. fol. 39.

(200) Ambos planos se conservan en el AHN, Consejos, leg. 1389, junto con el alzado de la fachada.

tidós. A ocho asientos por palco, suman 640 espectadores. En el centro del tercer piso, sobre la cazuela, una «tertulia» con tres filas de bancos, capaz para 102 hombres.

La explicación del plano se extiende a numerosos pormenores que permiten al arquitecto calificarlo como «uno de los mejores edificios de su clase». Hay espacios para la venta de billetes, servicios comunes en todos los pisos, piezas reservadas para fumadores, vestuarios, almacenes, carbonera, despensa y dos cafés, uno alto y otro bajo, con cocina y repostería. Debajo del tablado iría una bóveda elíptica que habría de servir de tornavoz. En cuanto a los pisos, no tendrían «ningún antepecho de gradas, cazuela ni palcos; irán de barandillas abiertas, por lo que cortan y confunden los ecos. Todos se formarán macizos y con alguna vuelta a manera de pequeña Escocia, para que den algún aumento y mejora a las voces, que compense en parte la pérdida que éstas sufren con la interrupción de los pisos».

En este verano de 1794 ocurren cambios importantes en el gobierno civil y eclesiástico de la ciudad. Ascendido el marqués de Uztáriz, fue nombrado para la Asistencia de Sevilla el hasta entonces Intendente de Badajoz, don Manuel Cándido Moreno, casado con una hermana de Godoy. Hizo su entrada en la capital sevillana el día 13 de junio y tomó posesión de su cargo el día 25. En el mes de agosto se recibió la noticia de haber sido elegido para la mitra hispalense don Antonio Despuig y Dameto, obispo de Orihuela, como sucesor de Marcos Llanes, que había fallecido en el mes de enero. Ambos nombramientos, sobre todo el primero, iban a incidir notablemente en la vida teatral de la ciudad.

El proyectado local de «la Alamedilla» no llegó a sazón y Calderi, con fecha 13 de agosto, vuelve a solicitar autorización municipal para construir en otro solar el Teatro provisional, «bien entendido que esta interinidad debe ser y durar hasta las próximas carnestolendas inclusive, siendo el suplicante Empresario todo este tiempo, y venida la resolución del Consejo (si es favorable al suplicante, como lo espera) deberá subsistir dicho Teatro interino para que se ejecuten y continúen las representaciones hasta que se levante el que ha de fabricarse». Según la solicitud, movía a Calderi «el deseo de que este establecimiento se plantifique en su raíz y origen con la decencia y decoro y aun esplendor que corresponde a una ciudad tan culta y

se eviten también por este camino las indecentísimas diversiones que suelen de tiempo introducirse en esta ciudad, a la sombra del interés, con que cuentan infaliblemente por la ansia que hay en el pueblo de gozar del recreo de representaciones teatrales».

La ocasión inmediata de esta nueva solicitud fue la de contar con el ofrecimiento hecho por la Compañía de Antonio Hermosilla, que estaba actuando en Cádiz, para trasladarse a Sevilla. La encabezaba Manuel Ibáñez, como primer galán, y Ramona Cabañas como primera dama. El autor, Antonio Hermosilla, actuaba de gracioso, y Rosa Pérez hacía de graciosa y primera dama de música. El resto de la Compañía (201) estaba formado al decir de Calderi, por personas honradas y experimentadas, capaces de cumplir con el mayor acierto su cometido. Con este motivo hace el italiano las siguientes consideraciones:

«No puede dudar la sabiduría de este Ilmo. Cabildo que gran parte de los inconvenientes que se tocan en estos establecimientos nacen de las clases de personas de que se componen las Compañías: porque cuando éstas se forman de individuos vagantes y extraídos (digámoslo así) como de las heces y sobras del oficio, entonces, tanto en la conducta moral como en la habilidad, se experimentan aquellos defectos que hacen poco honor al establecimiento. No así cuando se echa mano de Compañía experimentada y aprobada largo tiempo (cual lo es la de Cádiz) tanto en su conducta como en el desempeño de su ejercicio, compuesta de personas honradas avencindadas en Cádiz casi toda su vida, estimada en aquel Pueblo por su probidad, y bien recibida por la inteligencia en el arte que profesan. En este caso se puede contar con establecimiento sólido y grato al público, y limpio de los inconvenientes y abusos que trae consigo o la vagancia o la mala educación de los cómicos. Por otra parte, es muy cierto que luego que resuelva el Consejo sobre la preferencia a que aspiran Solís y su parte cualquiera que sea el empresario preferido, hará entonces la erección del Teatro; pero lo hará del modo que se lo permitan las circunstancias, porque si deja pasar esta ocasión, entonces no existirá ya

(201) Véase el apéndice XI.

formada la Compañía de Cádiz y el empresario habrá de echar mano de lo que halle: cosa que le obligará a muy grandes disgustos y con menos probabilidad de proporcionar profesores de mérito».

Ni uno ni otro argumento supo respetar Calderi, como veremos. Ni ajustó su conducta privada al esquema de probidad que había defendido ni mantuvo por mucho tiempo unida esta Compañía gaditana a la que vinculaba gran parte del éxito. Finalizaba su instancia con la aseveración de que su propuesta no podía hacer perjuicio a tercero «pues se trata de una mera interinidad hasta que resuelva el Consejo», en base a lo cual fue aprobada por el cabildo, con los votos en contra de Andrés de Coca, Agustín del Campo, Antonio Pérez de Baños y Benito del Campo. La opinión favorable fue sostenida, en presencia del Asistente, por Miguel de Velasco Mendieta, Juan Manuel de Uriortua, Francisco Manuel de Elías y Francisco Sánchez de Madrid. El empate de votos fue resuelto en favor de la concesión por el propio Asistente, que hubo de sostener su postura frente a los capitulares intransigentes, como había ya ocurrido en tiempos de Olavide.

El cabildo dio comisión a los capitulares Uriortua y Escobar «para que, poniéndose de acuerdo con el Asistente, arreglen todos los asuntos del Teatro». El 15 de octubre presentó su dimisión el primero, «no queriendo ser responsable en ningún tiempo de perjuicios políticos ni morales que serán fáciles de evitar a quien me suceda».

Para entonces ya estaba construida la estructura básica del edificio, en un solar que perteneció al conde de Arenales, entre las calles de San Acacio y de la Muela (donde hoy se levanta el Palacio Central), «con materiales de la mejor calidad». Al parecer, se aprovecharon los planos de Caraza, que dirigió la obra, «a expensas comunes» de Lázaro Calderi y su mujer, Ana Sciomeri.

CAPITULO DECIMOCUARTO

Inauguración del Teatro Cómico.—El Ayuntamiento demanda al empresario Calderi.—La «Loa» de Forner.—Polémica que suscitó.—Los Reyes en Sevilla

El sábado 17 de octubre de 1795, estando aún el edificio sin terminar, tuvo lugar la inauguración del Teatro Cómico, sito en la calle San Acacio. En los lugares públicos de la ciudad se fijó el día anterior un cartel anunciador que rezaba así:

AVISO AL PUBLICO. Sábado 17 de octubre 1795.

El impresario del Teatro Cómico de esta M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla, Lázaro Calderi, tendrá el honor de presentar su Compañía, la que ejecutará por primera función una muy primorosa, que dará principio con una excelente LOA nueva, a la que seguirá la gran Comedia titulada EL MAESTRO DE ALEJANDRO, la que será intermediada de el gracioso sainete nombrado JUANITO Y JUANITA, y de una divertida Tonadilla que cantará la señora Rosa Pérez.

Todos los actores procurarán desempeñar su obligación, atendiendo a los deseos que así estos como el citado Impresario tienen de complacer a un Público tan respetable y benigno, y tan propenso a los desvalidos que a su innata piedad se acogen. Se empezará a las seis y media.

En Sevilla, por Don Antonio Carrera, Impresor del Teatro.

La comedia elegida para esta ocasión fue, como se ha visto, *El maestro de Alejandro*, de Zárate, uno de los éxitos de la época de Olavide. El sainete *Juanito y Juanita* (202) es uno de los más celebrados de don Ramón de la Cruz. La *Loa* con que se inició la función fue compuesta por el Fiscal de la Audiencia don Juan Pablo Forner, y dio motivo a larga polémica, de la que hablaremos después.

Los precios de las localidades se pusieron con la aprobación del Asistente, quedando fijada la entrada en dos reales y los sillones de las primeras lunetas a cinco reales. Cada palco del primer piso costaba 28 reales y los del segundo, 18. A quienes se suscribieran a las 120 representaciones de la temporada se les haría gracia de la cuarta parte, quedando abiertas las taquillas de venta en el mismo Teatro, diariamente de ocho a doce y media de la mañana y de dos y media a seis de la tarde.

Recibida la R. P. en diciembre de 1795 a favor de Calderi, acudió éste al Asistente solicitando que el Teatro provisional fuese considerado definitivo y que el Ayuntamiento lo acogiese como el de la Ciudad, dándole a él nombre y título de Empresario y admitiendo que había cumplido lo prometido en 1793. Todo ello en razón de los 329.018 reales que había gastado en la construcción del Teatro, «faltando sólo para su conclusión solar el patio, arreglar su pavimento, revocar y pintar su fachada, puertas y ventanas, en cuya operación, que no podía practicarse hasta la cuaresma, se invertirían hasta otros 40.000 reales.»

Accedió el Asistente pero no el Ayuntamiento, que creía ver burladas sus pretensiones con la actitud de Calderi, dando por bueno y estable un local provisional. Además, Calderi se negaba a pagar los cinco cuartos por entrada estipulados años antes como impuesto municipal en beneficio de los pobres de la cárcel y de las obras públicas de la ciudad. Pero esto, decía el empresario italiano, «fue en la seguridad de que se le había de franquear sitio público, de que no había de adquirir derecho al terreno en que se levantase la casa, esto es, dominio directo, lo que no podía decirse si se creyese por el Consejo que el sitio había de ser arrendado y con el crecido dispendio anual de

(202) Este sainete fue denunciado a la Inquisición en 1799 por el dominico Fray Francisco de Alvarado, famoso después por sus *Cartas* publicadas bajo el seudónimo de «El Filósofo Rancio» (AHN, Inquis. 44485/1).

2.862 reales, que tiene escriturado con el administrador del sitio, don Antonio Vázquez, que, además, le quiere exigir un palco de primer piso y cuatro entradas de balde, que ascienden a 8.840 reales en cada un año cómico». Por otra parte, cuando presentó su primera propuesta pensaba Calderi aprovechar lo construido en el Teatro del Duque, pero no se cumplieron sus previsiones y en cambio hubo de empeñarse para la construcción del Teatro de San Acacio, empréstito por el que había de pagar los obligados intereses anuales. Para completar este negro panorama económico, expuso que la Compañía le costaba más del doble de lo calculado.

En razón de estos fallidos cálculos pedía Calderi que se diese como bueno el Teatro construido en San Acacio, que se le concediese la empresa por diez años, al cabo de los cuales pasaría a la Ciudad, «a justa tasación por peritos», y que se le admitiese la sustitución del impuesto por una limosna voluntaria anual para la cárcel o los Toribios. La propuesta fue rechazada en el cabildo del 23 de febrero de 1796, retirándole al mismo tiempo la autorización para contratar Compañía para la temporada siguiente.

Alegó Calderi que ya tenía firmado nuevo contrato con una Compañía de cuarenta personas, parte ya en Sevilla, parte en camino, y que les tenía remitidos, a cuenta de su actuación, 50.000 reales, y que necesitaba otros 150.000 para cumplir su contrato. El Ayuntamiento se mostró intransigente y Calderi hubo de acudir al Asistente. Concedió don Manuel Cándido Moreno lo que se le pedía, en agosto de este año, «viendo que la Ciudad se introdujo a ejercer jurisdicción que no tiene, decretando cerrar el Teatro». Para apoyar su postura consiguió, por su gran influencia con Godoy, una R. P. en la que se autorizaba al Teatro de Calderi, «sin que la Ciudad ni persona alguna pueda impedirselo».

El 15 de junio anterior, el Procurador Mayor, don Joaquín Goyeneta, había manifestado con viveza al Asistente «el despojo en que la Ciudad está del sitio y facultades que le corresponden en la Casa de Comedias, y que tiene en todas partes», pero Moreno le replicó que «no creía haberla despojado, porque en virtud del acuerdo municipal del 3 de marzo, en que intimó la Ciudad a Calderi que no formase Compañía, creyó que, mediante haber levantado la mano la Ciudad en este particular,

podía, como Gobernador del pueblo, por las razones que Calderi le expuso, mandar abrir y establecer el Teatro interino en los términos que consideró convenientes, sin ser su ánimo causar desaire alguno a la Ciudad, porque el no contar con ella fue en virtud de su acuerdo». Por la misma razón se había quitado el escudo de Sevilla del palco municipal.

Como se ve, volvía a plantearse la lucha de jurisdicciones, tan frecuentes a lo largo de la historia hispalense, entre el Cabildo municipal y la Asistencia. Fricción jurídica que encontraba motivos en muchos aspectos de la vida ciudadana, pero que los tenía muy evidentes en este asunto del teatro, al ser el Asistente «Juez Subdelegado de Teatros», con independencia del municipio. Los tres abogados de la corporación, Nicolás José Herrera, Tomás María Agredano y Antonio Llopis, aconsejaron al Ayuntamiento que, antes de acudir al Supremo Consejo, se tratara de llegar a un entendimiento con el Asistente. Para ello, el Procurador Mayor redactó un extenso informe destinado al Consejo, en que iban expuestos los detalles del litigio, y que fue presentado al Asistente a finales de agosto. En este escrito leemos que el Teatro de San Acacio, «construido todo de madera y rodeado de unos tapias que sirven de tapamento sobre que en parte se apoya su pesada armadura, no puede durar más tiempo que el que tarden en podrirse las elevadas verlingas sobre que únicamente estriba y son sus verdaderos cimientos. Que sus puertas son estrechas para la entrada y salida... Que por el corto sitio que comprende y angostas calles, no tiene aquella capacidad en patio, luneta y palcos que requiere el crecido vecindario de esta ciudad ni aquel desahogo exterior que es necesario en un sitio tan frecuentado y concurrido, lo que se comprueba con haber sido preciso haber ejecutado dos comedias al día para que el numeroso concurso de gentes quedase gustoso».

De los tres sitios propuestos por el Ayuntamiento para la ubicación del Teatro (Plaza del Duque, Puerta de Triana y Alcaicería de la Seda), en el primero se habían ya construido dos casas; el segundo no pareció bien por ser extramuros y no haber cerca más que una puerta de entrada a la ciudad. «Sólo resta —dice el Procurador Mayor— el de la Alcaicería, cuya situación es muy ventajosa por estar entre la plaza de San Francisco, Gradas y calle Génova, por lo que tendría un desahogo y extensión que no era fácil encontrar en el Pueblo». Por el con-

trario, Calderi no ve más que inconvenientes en este sitio, «por estar inmediato a la Catedral y quedarían sin almacenes ni talleres muchos comerciantes y artistas».

Para información oportuna del Asistente y del Consejo, precisa Goyeneta en su informe que «aunque el Gobierno económico de las ciudades corresponde a los Corregidores, no es así en Sevilla, pues desde San Fernando se gobierna la ciudad por el Ayuntamiento *simul* (esto es, al mismo tiempo) con el Asistente, en cuya posesión está desde entonces, sin que se le haya privado de esta regalía. Por esta razón los diputados municipales deben presidir el Teatro en toda ocasión, «concurra o no el Asistente».

Sobre la propiedad del local que sería construido en la Alcaicería, «lo más arreglado, dice, es que se construya a costa de los propios para que después corresponda a sus fondos los productos». Este informe, en el que el Ayuntamiento se presentaba como propietario, empresario y beneficiario del Teatro, fue aprobado el 19 de agosto, siendo remitido al Asistente días después, como queda dicho.

Pasó Calderi al ataque solicitando del mismo Asistente que se hiciese una estimación de lo que le costaría al Ayuntamiento el Teatro de la Alcaicería, por la expropiación de las casas, almacenes y talleres del lugar, «caso de que sus dueños puedan y quieran venderlos», alegando, además, lo siguiente: 1. Que cuando se construyó el Teatro interino asistían diariamente a los trabajos el diputado Juan Manuel de Uriortua y el jurado José de Escobar, «presenciando y haciendo muchas veces por sí las medidas de palcos, lunetas, asientos, corredores, galerías y demás, haciéndose todo a su gusto». 2. Que el «Teatro es de tal magnitud y comodidad que muy rara vez se llena... al menos que no sea en alguna rara función de teatro que por hacerse en día festivo se aumenta la concurrencia». 3. Que muchas noches no han asistido a la comedia ni doscientas personas, perdiendo el empresario de mil a mil quinientos reales por día. 4. Que el propio Uriortua había pretendido, antes de su dimisión, comprar los derechos y labrar el Teatro a su costa.

El Asistente Moreno ordenó que se hiciesen los planos y evaluaciones solicitados por Calderi, para lo cual nombró al arquitecto Lucas Cintora. En enero de 1797 el Procurador Mayor —que lo era entonces José Luis de los Ríos— pide el ex-

pediente para defender los derechos municipales y el pleito sigue su curso, sin resolución efectiva, con las particularidades que veremos en otro lugar. Mientras tanto, Calderi prosiguió su actuación como empresario hasta 1799.

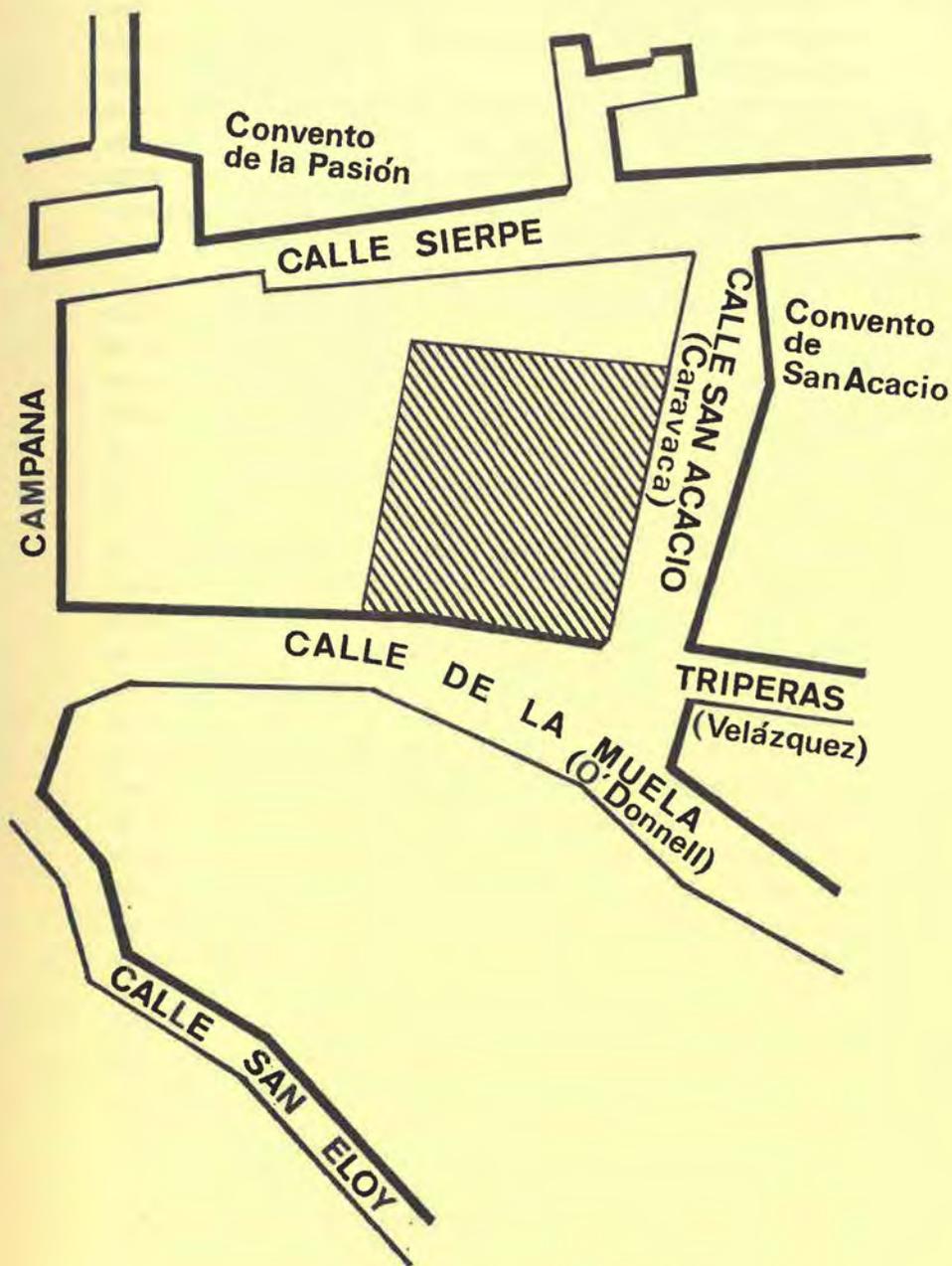
* * *

A este litigio de competencias y derechos surgido con motivo de la erección del nuevo Teatro, acompañó simultáneamente la polémica suscitada por la *Loa* de Forner, con que se iniciaron las representaciones, después de más de quince años de vacío teatral. Puede decirse, pues, con fundamento que toda la sociedad sevillana, desde las primeras autoridades al último fraile, vivió pendiente del teatro en estos años finales del siglo.

La personalidad del extremeño don Juan Pablo Forner, apologista de España y de la cultura tradicional española, ha sido ya estudiada en su aspecto biográfico (203). Aún antes de su nombramiento, en julio de 1790, para el cargo de Fiscal del Crimen en la Audiencia de Sevilla, era conocido en esta ciudad por su áspera crítica del poema *La Riada*, en que Cándido María Trigueros había descrito el desbordamiento del Guadalquivir en los últimos días de 1783. Y después se había hecho célebre en toda España por sus violentas polémicas con otros literatos, como Iriarte, García de la Huerta, Tomás Antonio Sánchez y varios más. Aunque, por otra parte, venía precedido de la fama de gran patriota por su *Oración apologética por la España y su mérito literario* (1786).

Al llegar a Sevilla, después de rápido noviazgo, casó Forner con María del Carmen Rodríguez Caraza, que le dio dos hijos. La boda se efectuó en la parroquia del Sagrario el domingo, 18 de diciembre de 1791. Tenía el Fiscal entonces 35 años y a pesar de ser un recién llegado se insertó rápidamente en la vida social sevillana. Ingresó como académico honorario de Buenas Letras el 3 de junio de este mismo año de 1791, leyendo su discurso de ingreso sobre la *Importancia de la Historia para la Jurisprudencia*. Ascendió a supernumerario el 14

(203) Véanse los libros de María Jiménez Salas, *Vida y obra de Don Juan Pablo Forner y Segarra*. Madrid, C. S. I. C. 1944, y Jesús Álvarez Gómez, *Juan Pablo Forner, preceptista y filósofo de la Historia*. Madrid, Ed. Nacional, 1971.



TEATRO COMICO

de setiembre del año siguiente, y leyó una *Disertación sobre Las causas del mal gusto en la literatura*, el 22 de noviembre de 1793 (204). Participaba también en las tareas académicas su amigo y primer biógrafo Joaquín María Sotelo. En mayo de 1794 era ya Forner Director de la Sociedad Económica, a la que presenta su *Discurso sobre el amor a la Patria*. En 1795 imprimió en el Puerto de Santa María *La corneja sin plumas*, un escrito polémico, y en Sevilla el *Preservativo contra el ateísmo*.

A setiembre de este año 1795, cuando estaba terminándose a gran ritmo el Teatro Cómico, corresponde la participación de Forner en la Academia de Letras Humanas, fundada en mayo de 1793 por los jóvenes teólogos Narciso Clemente Tolezano, José María Roldán, Félix José Reinoso y otros. A los pocos meses ingresaban en la misma Academia Alberto Lista, José María Blanco y Eduardo Vácquer. Con ánimo de dar vitalidad a los trabajos académicos propuso Blanco, a mediados de 1795, la convocatoria de dos premios anuales, nombrándose como censor un juez imparcial. El nombramiento recayó el 3 de setiembre en Forner, quien en mayo del año siguiente resolvió a favor de Blanco, por su escrito *Diferencia entre el estilo poético y el oratorio*, y de Reinoso, por sus *Causas de los pocos progresos en la elocuencia*. Es la única participación del Fiscal en esta Academia, aunque ésta se viese atacada indirectamente en la *Carta familiar de D. Myas Sobeo a D. Rosauero de Safo* (205), uno de los escritos polémicos suscitados contra Forner a causa de la *Loa* teatral. El efecto inmediato, y de gran trascendencia poética, fue la vindicación pública de la Academia, a cargo de Vácquer, con el título de *Poesías de una Academia de Letras Humanas de Sevilla* (Sevilla, 1797).

En esta coyuntura, solicita Calderi a Forner una *Loa* que sirviese de introducción para la reapertura del Teatro, ocasión solemne como pocas, dados los tres lustros largos que había pasado Sevilla sin comedias. El Fiscal, con toda la autoridad

(204) Véase mi estudio *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*. Madrid, C. S. I. C., 1966.

(205) *Carta familiar de D. Myas Sobeo a D. Rosauero de Safo, en que le da cuenta de la peligrosa aventura a que se ha expuesto*. Sevilla, 1796. (Hay ej. en la Bib. de Menéndez Pelayo). «Myas Sobeo» parece ser el mismo Alvarez Caballero que se cita más adelante.

que le dan su cargo y su historial polemista, se decide a vindicar el teatro escribiendo unos versos en que combate la tradicional postura de los adversarios del teatro, afirmando que éste no influye, por sí, en la corrupción de las costumbres. Pero lo que más hirió la sensibilidad del clero hispalense —que se vio retratado en la sátira de la *Loa*— fue el ver denunciada con inusitada franqueza la realidad de los abusos de la predicación sagrada, que presentaba como dogmas las opiniones particulares en materia tan opinable como la licitud de las comedias.

Del revuelo armado en Sevilla con tales versos nos informa el propio Forner en los escritos que publicó después en defensa de su postura y de su honradez, «inicuamente lastimada —dice— en libelos rabiosos, en hablillas torpes, en amenazas horribles, en execraciones crueles, que fueron por algunos días el suavísimo alimento de las conversaciones en Sevilla». Y en otro lugar afirma que a partir de entonces «se levanta una batalla tremenda y resuena en los púlpitos, en las oposiciones a curatos, en las sacristías, y aun en las visitas y concurrencias, un clamor general contra el teatro».

Esta furibunda oposición movió a Forner a publicar la *Loa*, lo que hizo en Cádiz, con una *Carta* preliminar en la que se reafirmaba en sus ideas (206). La primera reacción escrita tuvo por autor a un seudo «Juan Perote», fechada y publicada en Cádiz, en marzo de 1796. A este impreso, no localizado, replicó Forner con su *Respuesta del cura de Mairenillo* (207), manifestando un absoluto desprecio hacia su impugnador: «Tu carta, hijo mío, es de la cruz a la fecha un repique de sacristán que no sabe lo que se toca». Se queja aquí el Fiscal de que las voces levantadas contra él no se limitaron al campo literario, sino que le «lastimaron en lo más vivo... pusieron en duda su religión, le amenazaron con delaciones y aun quizá las verificaron; degollaron, destrozaron su opinión, su crédito, su honra, con un furor tan verdaderamente impío, que fue menester toda la serenidad que le inspiraba el testimonio de su conciencia...

(206) *Introducción o Loa que se recitó para la apertura del teatro en Sevilla. Año de 1795. Con una carta que sirve de prólogo, escrita por un literato no sevillano a un amigo suyo de Cádiz.* Cádiz, Antonio Murguía, 1796. 39 págs. (Hay ej. en la Bib. de Menéndez Pelayo).

(207) *Respuesta del cura de Mairenillo la Taconera a la Carta de Juan Perote, sacristán de Armencilla...* Cádiz, Antonio Murguía, 1796. 21 págs. (Hay ej. en la Bib. de Menéndez Pelayo).

para que en aquellos días de turbulencia no cediese a la congoja de verse acometido con armas tan vedadas entre gente de honor y de probidad».

«Juan Perote» daba a entender en su escrito que lo que excitó los ánimos fue el denunciar los vicios de Sevilla y particularmente la arrogancia de los predicadores al enseñar desde el púlpito que era pecado mortal el mero acto de asistir al teatro. Lo que para Fray Diego de Cádiz, por ejemplo, era verdad inconcusa, para Forner era materia opinable y como tal debía presentarse. Aun admitiendo, como hace en su *Respuesta*, haber cometido una imprudencia, se duele de sus desproporcionados efectos, con estas palabras: «Pero en una ciudad tan religiosa como dicen que es Sevilla, donde abundan tanto las devociones y los ejercicios espirituales, parece un poco extraño que por una mera imprudencia se trabajase en hacer hereje por fuerza a un hombre que, por otra parte, está reconocido en Europa por uno de los defensores públicos de la Religión». Ciertamente no le pudo haber salido mejor defensor al teatro.

Si en esta *Respuesta* Forner había usado el seudónimo de «Licenciado Vara», en la siguiente polémica usa el de «Rosauero de Safo». El impugnador fue en esta ocasión el Licenciado José Alvarez Caballero, funcionario del Archivo de Indias, que había opositado en 1791 a una cátedra de Filosofía en la Universidad, y que fue redactor en 1812 del *Diario del Gobierno de Sevilla*. Su folleto, publicado en Sevilla en 1796, lleva por título *La Loa restituida a su primitivo ser* (208). Advierte en él que «la *Loa* es una sátira contra los sacerdotes y predicadores que, desde que supieron de cierto el restablecimiento del teatro en Sevilla, fieles a su ministerio, comenzaron a esforzar su voz para anunciar al pueblo los desórdenes, vicios y pecados que les ocasionaría la asistencia a él, y de este modo retraer de tan perversa escuela a las ovejas dóciles a la voz de Jesucristo». Concluye afirmando que ningún autor católico puede lícitamente erigirse en defensor del teatro.

(208) *La Loa restituida a su primitivo ser. Carta de un literato sevillano a un amigo suyo de otro pueblo, en que se demuestra el verdadero espíritu de la Loa, que sirvió para la apertura del Teatro en esta Ciudad, contra las interpretaciones del literato no sevillano; se impugna sólidamente el Teatro y se descubren los errores que en su vindicación ha esparcido el Apologista.* Sevilla, Hijos de Hidalgo, 1796. 52 págs. (Hay ejcs. en la Bib. Nacional y en la de Menéndez Pelayo).

Fornier, en su *Carta de contestación* (209) lo califica de «el más ignorante y osado de cuantos folletos han abortado las prensas»... y «la demostración más convincente del corrompido gusto, pedantería, insolencia y mala fe de su autor», que no hace sino transcribir, casi al pie de la letra, la censura que años antes había publicado el *Teniente del Apologista universal* de los *Discursos filosóficos* de Fornier. La *Carta* está fechada en Sevilla el 18 de julio de 1796. Una semana después, su autor era nombrado Fiscal del Consejo de Castilla y tuvo que trasladarse a Madrid.

Aún registra la bibliografía otras dos auto-defensas de Fornier en relación con la polémica del teatro. La primera es una *Respuesta* a otro folleto, impreso en Ecija en este mismo año (210). El anónimo autor de estos *Desengaños*, que firma su escrito en Cádiz el 3 de mayo de 1796 con las iniciales ADERGAAEVOGLP, ataca directamente el amor propio de Fornier cuando escribe: «La carta [que sirve de prólogo a la *Loa*] merece aún mayor censura y sólo ha conseguido en Sevilla y en esta ciudad de Cádiz rebajar el concepto de su autor y hacer más y más despreciable la *Loa*...». Y finaliza con estas palabras. «Aunque sea apologista de la Religión, no es el que descuellera sobre todos los que la Religión tiene en España».

Sobre la opinión de ser pecado mortal la asistencia al teatro, estima el gaditano que «el dictamen de los teólogos se debe anteponer y preferir al de los literatos de corbata y espada». A lo que replica Fornier que eso «lo puede y debe saber todo el que esté bautizado». Y arremete después contra la inteligencia de su oponente, con estas palabras llenas de ironía y gracejo: «Es-

(209) *Carta dirigida a un vecino de Cádiz sobre otra del L. J. A. C., un literato sevillano, con el título de La Loa restituida a su primitivo ser. Su autor Rosaura de Safo. Con una epístola de Leandro Misono, en nombre del literato sevillano.* Cádiz, Manuel Ximénez Carreño [1796] 20 págs. (Hay ejcs. en la Bib. de Menéndez Pelayo).

(210) *Desengaños útiles y avisos importantes al literato no sevillano.* Ecija, Benito Daza, 1796. 48 págs. (Hay cj. en la Facultad de Letras de Sevilla). Este folleto es desconocido a Emilio Cotarelo y Mori, que inserta la respuesta de Fornier en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.* (Madrid, 1906), así como el *Diálogo* de que se hablará después. He podido localizar en la Biblioteca Colombina (83-3-11, págs. 104-110) un escrito chocarrero, que ya vio Gallardo, titulado *Notas marginales a la Carta Proemial y a la Loa escrita por D. Juan Pablo [Fornier] conocido por el Apóstol del Teatro, a la que da el nombre de modesta, sólida, piadosa, circunspecta y caritativa.* Es altamente injurioso, sin añadir nada nuevo a la polémica.

ta maldita manía de ser autor ha de perder al mundo. Vean Vds. aquí a un hombre humilde, sincero, cándido, que reconoce y confiesa su ignorancia con una inocencia de niño; y luego va el diablo, le tienta, y le hace dar de narices en los montes de la imprenta y le instiga a que vaya a Ecija a cometer el negro pecado».

Había desatado sus iras el autor de Cádiz por haber llamado Forner sermón a su *Loa*, «ejecutada en un corral de comedias y representada por unos públicos farsantes». A lo que responde el Fiscal con estas palabras: «Fue lástima que no se hubiese representado en un convento, haciendo de dama el maestro de novicios. Estos ojos, que ha de comer la tierra, han visto más de una funcioncita de esta calaña en las casas del silencio y de la austeridad; porque, ya se ve, las comedias sólo son malas cuando las representan y las oyen las gentes profanas del mundo...». Muy certeras palabras que plantean el problema en sus justos términos, como he intentado exponer en otro lugar.

Afirma después el Fiscal que «la *Loa* no combate contra los sermones sino contra una opinión que algunos predicadores quieren vender por dogma infalible en la cátedra de la verdad», para concluir que él es un «católico a machamartillo, que cree en el Símbolo [«de la Fe] y no en los hipócritas; que lee y estudia todos los días el Evangelio, penetrado profunda y reverentemente de su verdad, y detesta y abomina los vicios que vino a destruir el Redentor; que se sabe de memoria los Hechos de los Apóstoles y mira con horror todo lo que repugna a su santidad...».

Esta profesión de fe y defensa de su honor queda remachada en el *Diálogo entre D. Silvestre, D. Crisóstomo y D. Plácido*, escrito al que precede un prólogo al «público sevillano», en donde puntualiza que la única intención de la *Loa* fue delatar los vicios para acudir en defensa del teatro: «Se hizo, pues, la enumeración de los vicios más feos y abominables para que se viniese en conocimiento de que la escena no influye por ningún camino en su generación ni propagación, e inferir de aquí que los vicios más destructivos... no son hijos del teatro sino de la perversidad humana...» El *Diálogo*, que, al parecer, quedó inédito en su tiempo, es una chispeante conversación, nada desdeñable desde el punto de vista literario, en que el autor rebate con precisión de argumentos y estimable prosa las malintenciona-

das interpretaciones de Alvarez Caballero. No pretendía Forner poner fin a la disputa, pues anuncia la continuación del *Diálogo*, pero su inesperado ascenso y su prematura muerte el 16 de marzo de 1797, interrumpen este propósito.

Cabe pensar que tuviese parte destacada en el nombramiento la amistad de Forner con el Asistente Moreno, cuñado de Godoy, como se ha dicho, distinguido por el Rey con el condado de Fuenteblanca, con motivo de su visita a Sevilla. En efecto, al mismo tiempo que el Fiscal y sus anónimos polemizadores consumían sus horas en combatirse mutuamente por escrito, Sevilla vivía en fiestas por la estancia en ella de la Real Familia. A media mañana del 18 de febrero de este año de 1796 entraron los reyes en la ciudad por el camino de Extremadura, y en ella permanecieron hasta el día 29. Medio millón de reales desembolsó el Ayuntamiento hispalense para los preparativos de la regia visita. A cada capitular se le asignaron dos mil reales para que pudiese recibir a SS. MM. «con el debido decoro» y lo mismo se hizo, en proporción, con oficiales y subalternos. Se arreglaron las calles principales, se trasladaron los puestos de fruta del Salvador a la plaza de Regina y se preparó alojamiento a las tropas en el nuevo cuartel de la Puerta de la Carne, en el del Pumarejo y en el de San Pedro. La Universidad improvisó una «máscara» que recorrió las calles de la ciudad en la tarde del día 28 y se celebraron varias corridas de toros. El motivo del viaje era el de cumplir un voto hecho a San Fernando por la salud del Príncipe de Asturias (211).

(211) Véase lo que a este propósito dice Matute en sus *Anales*, III, págs. 147-187.

CAPITULO DECIMOQUINTO

Se renueva el reglamento teatral.—Estrenos en el Cómico.—La presidencia del teatro.—Cambio de empresario.—La epidemia de 1800.—Cierre y nueva apertura del Teatro con música y volatines.—La vocación religiosa de la actriz Rosa Pérez.—El local de la Misericordia.

Al comienzo de la temporada teatral, el 5 de mayo de 1797, un bando gubernativo reglamentaba de nuevo las representaciones. Al empresario se le recordaba la prohibición de poner en escena los autos sacramentales y las comedias de santos. Al público se le recomendaba mejor compostura, que no gritase ni pidiese repetición de números, que no hiciese burla de los actores, que se abstuviese de fumar en la sala y que no entrase bajo ningún pretexto en los vestuarios. La luneta y el primer piso quedaban reservados para «gente distinguida», con obligación de usar el traje militar. Se formalizaba la venta de billetes y el establecimiento de coches en la plaza del Duque (212).

Las funciones continuaron con normalidad, estrenándose el viernes, 16 de mayo «una gran comedia nunca ejecutada en esta ciudad, original de Goldoni, y traducida por Fermín del Rey, cómico español, intitulada *La fiel pastorcilla y tirano del castillo*». Completaban la función las imprescindibles tonadilla y sainete. En el precioso cartel anunciador, con orla de estilo rococó, figura como impresor del Teatro Antonio Carrera, que

(212) AMS. 1.^a Esc. XVIII, carp. 195, núm. 438.

lo venía siendo desde la inauguración, dos años antes. El siguiente 2 de junio se estrenó también, con poco éxito, la tragedia *La noche terrible o Inés de Castro*, del joven poeta sevillano Juan María Rodríguez, que había publicado algunas poesías en el *Diario de Sevilla* y en *El Correo Literario*, falleciendo prematuramente en la epidemia de 1800.

En setiembre de este año se recibió una real provisión que ordenaba la presidencia conjunta del Asistente y los Diputados municipales en el palco del Teatro, solventando un recurso presentado con anterioridad, y estableciendo que estas diputaciones fuesen «por años cómicos, y no semanales o por turno, pues la experiencia había dictado lo perjudicial que era el que algunos Veinticuatro que no gustaban de comedias o escrupulizaban, dejaban de ir...» (213). A pesar de la oposición del capitular don José Checa, Teniente de Alcalde, fueron elegidos para esta temporada el joven conde del Aguila, don Antonio Arboré y don Manuel Díez de Bulnes. Suspendido Checa en sus funciones, prosiguió el pleito hasta el 23 de octubre de 1799, en que renovó el Consejo su orden y se dio posesión oficial de su diputación a los electos, que la habían ejercido interinamente hasta entonces. Por lo que respecta al Asistente, conde de Fuenteblanca, consta por testimonio de su propia mano, fechado el 9 de mayo de 1798, que «sin embargo de los muchos cuidados que me rodean, he presidido diariamente el Teatro Cómico desde su establecimiento» (214).

En el arreglo del palco presidencial gastó el Ayuntamiento más de 16.000 reales, según documentos del archivo municipal. Al arquitecto Caraza se le abonaron 4.100 reales. La decoración, a base de damasco carmesí, flecos y galones de oro, se llevó más de 7.000 reales. Por el bordado de los escudos de armas se entregaron cerca de mil reales. Una alfombra costó 720 reales; el mobiliario, con 18 sillas, más de 3.000 (215).

Mientras tanto, la empresa del Teatro se veía en graves apuros económicos. En marzo de 1798, previo el reconocimiento del arquitecto Caraza, ordena el Ayuntamiento a Calderi que

(213) AMS, íd. núm. 648.

(214) En carta al conde de Mejorada, conservada en el AMS, Varios Antiguos, núm. 68.

(215) AMS, sec. 2.ª, carp. 66, núm. 58.

realice algunas obras de reparación de gran envergadura, como la modificación de la escalera de la cazuela. En mayo se le deniega, por el contrario, autorización para organizar unos bailes públicos, para sufragar estos gastos. Pero no debían ser estas reformas ni los gastos ordinarios la única fuente de dispendios, ya que, al parecer, Lázaro Calderi era mal administrador, borracho y libertino, hasta el punto de que su propia esposa, Ana Sciomeri, acude al Consejo solicitando la administración y dirección de los bienes de su marido, al que acusa de «mala conducta y peor versación de caudales» (216). Veremos en el capítulo siguiente la historia de estas desavenencias familiares.

Por R. O. de 26 de junio de 1799 se quitó a Calderi la dirección del Teatro Cómico y se dio a un tal Juan Brull, que quedó confirmado por otra de 22 de octubre para los dos años que faltaban del privilegio concedido a Calderi. Brull contrató nueva Compañía, dirigida por Miguel Lavernia, que tenía por primera dama a María Ignacia Cueto y por primer actor a José Galán (217).

Una de las más brillantes representaciones de esta nueva compañía, antes de finalizar el año, fue, sin duda, la que sirvió para conmemorar la reconquista de la ciudad, el 23 de noviembre. Se puso en escena la «comedia nueva» de Juan Manuel Martínez *La conquista de Sevilla por Don Fernando Tercero*, «sacada de los anales de dicha ciudad y demás historias de España». Un ejemplar de esta obra, dedicada a la marquesa de Nevares, se conserva en la Facultad de Letras sevillana (caja 48, núm. 28).

Todo el repertorio de estos años, a partir del 1 de enero de 1800 está cuidadosamente registrado en el *Diario* de González de León, que he publicado recientemente (218). Comienza la relación con la comedia *Rómulo y Numa*, el 1 de enero «estando el Teatro iluminado por los días del Asistente D. Cándido Moreno». Le siguen *El filósofo casado*, *Dar la vida por su*

(216) AHN. Consejos, leg. 11.407.

(217) Véase apéndice XI.

(218) *Diario de las ocurrencias públicas y sucesos históricos y curiosos, ordinarios y extraordinarios, así eclesiásticos y religiosos y sagrados como seculares, políticos y profanos, acaecidos en esta ciudad de Sevilla en todos y cada uno de los días...* Véase, a este respecto, mi *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836*. Madrid, C. S. I. C., 1968. («Cuadernos bibliográficos», núm. 22).

dama, La mujer más indignada, El matrimonio inglés, El maestro de Alejandro, El diablo predicador, El mejor alcalde el Rey, La Hipermenestra, El secreto a voces, Antes que todo es mi dama, Juana la Rabicortona y todo el conjunto de piezas del repertorio ya conocido.

La comedia de magia seguía teniendo sus fervorosos adeptos y así vemos representarse ocho días consecutivos —algo desusado— la titulada *A un tiempo esclavo y señor y mágico africano*, «exornada con varias decoraciones y transmutaciones nuevas y todo lo perteneciente a su mayor lucimiento y propiedad», como reza el anuncio impreso. Presentaba la novedad de que en una de las escenas del segundo acto bailaba un minué afandangado la pareja formada por Juliana Romero y Manuel Barcia. Acabada la comedia se cantaba una tonadilla nueva, *Buscar una y hallar dos*, y como fin de fiesta el sainete *Músicos y danzantes*, «con un vistoso paloteo y danza al uso de los valencianos». El 13 de abril, después de haber estado cerrado el Teatro desde el 26 de marzo a causa de la sequía, se abrió con nuevo *Reglamento* del Asistente, representándose la comedia de Calderón *Las armas de la hermosura*.

Otro cartel, correspondiente al domingo 29 de junio anunciaba la segunda parte de *Catalina de Rusia*, de Comella, y una tonadilla nueva, *Doña Ipólita y Narciso*, interpretada por Gertrudis Torres y Alfonso Navarro, su hijo, con el sainete *El alcalde proyectista*. Los días 29 y 30 de julio se hizo función doble; *La bella esposa* y *El médico supuesto*, a beneficio de la Virgen de la Novena. El 11 de agosto se representó *La dama sutil*, de Comella, «a beneficio del Hospital de Madrid», y el 27 *La Tamara*, de Zabala y Zamora, a beneficio de «la obra de la parroquia de San Ildefonso».

El *Reglamento* citado (219), que no se diferenciaba gran cosa de los anteriores, volvía a renovar la prohibición de los autos sacramentales y comedias de santos, de fumar en la sala, de alterar el orden, y se mantenía la división social en los diversos lugares del Teatro, prescribiendo los trajes adecuados a cada localidad. El estacionamiento de los coches seguía estando en la plaza del Duque. En este impreso, el conde de Fuenteblanca se atrevía a calificar de «honesta» la diversión teatral, como otro-

(219) Véase apéndice X.

ra lo hiciera Olavide para el baile de máscaras, con muy diversas consecuencias.

El desencadenamiento de la epidemia de fiebre amarilla obligó a las autoridades a tomar, entre otras medidas, la oportuna clausura del Teatro el 30 de agosto de 1800. La terrible enfermedad, que se inició en Triana, penetró lenta pero inexorablemente en el centro de la ciudad. En la escalofriante relación que nos ha dejado un testigo ocular (220) se asegura que a primeros de octubre morían más de trescientas personas diarias. De la Torre del Oro y puertas principales de la ciudad partían, en macabra procesión, los carros repletos de cadáveres, hasta los cementerios de extramuros, habiendo día que llegó a pagar el Ayuntamiento más de 27.000 reales sólo por este traslado de hediondos restos humanos. El 23 de noviembre, dándose por vencida la epidemia, se cantó solemne *Te Deum* de acción de gracias por los supervivientes. Fallecieron en esta ocasión 30.000 sevillanos, es decir, un tercio de la población. Solamente en el Hospital de la Sangre —cuya relación circunstanciada se conserva en el archivo municipal— murieron unos 10.000 hombres y más de 3.000 mujeres, entre ellos seis miembros de la Compañía del Teatro Cómico. Al parecer, se libraron del contagio poco más de 3.000 personas.

Si en los remedios clínicos no se pusieron de acuerdo los médicos de Sevilla para cortar el contagio (221), hubo unanimidad absoluta a la hora de acudir a los espirituales. Puede decirse que no hubo imagen venerada en Sevilla que no saliese a la calle en devota y angustiada procesión, durante los meses de setiembre y octubre de 1800, desde la Virgen de los Reyes, San Fernando, Santa Justa y Rufina, hasta la más insignificante figura de San Roque o San Sebastián, pasando por el Gran Poder, Cristo de las Tres caídas, de la Salud, de la Buena Muerte, y otros que cita el analista Matute. Diariamente se hicieron rogativas y procesiones de penitencia, «pero más que todo —dice el mismo Matute— conmovían al pueblo las procesiones de inocentes niños que sacaban los maestros de primeras letras, im-

(220) Justino Matute, *Anales...*, III, págs. 266-295.

(221) Sobre la faceta médica de esta epidemia prepara un documentado estudio mi buen amigo Antonio Hermosilla Molina.

plorando a gritos la misericordia del cielo y cantando el trisagio».

En estas trágicas circunstancias no es de extrañar que Sevilla recordase momentos semejantes de su historia y que tanto el Ayuntamiento como el Arzobispo elevasen una emocionada súplica a S. M. «para que ni ahora ni en tiempo alguno se permita en ella Teatro Cómico, ni jamás se pueda hablar de establecerlo, ni aun en sus arrabales», lo que concedió Carlos IV por R. C. fechada en San Ildefonso el 24 de setiembre de 1800, aunque moderando la petición con cláusula de que «no pueda intentarse su restablecimiento sin aprobación de dicho M. R. Arzobispo, que tendrá presente cuanto le dicte su prudencia y celo por el servicio de Dios y del Rey, y que, para que tenga efecto, haya de preceder precisamente licencia expresa de S. M.»

Pasado el peligro y aun la memoria inmediata de esta dolorosísima experiencia ciudadana, el empresario Brull acude al Ayuntamiento el 27 de julio de 1801 manifestando que la prohibición del teatro suponía su ruina, ya que tenía adelantados más de 150.000 reales a la nueva Compañía que había contratado «porque es bien notorio que ninguno se ajusta sin que se le anticipe un tercio de lo que ha de ganar en todo el año». No se accede a esta solicitud «ni aun por el tiempo que bastase a subsanar los perjuicios que se le habían seguido».

Siete días después se recibe en Sevilla la *Instrucción para el arreglo de Teatros y Compañías cómicas de estos Reinos*, ordenada por la Junta de Dirección y Reforma de Teatros, con carta del conde de Floridablanca, insinuando su cumplimiento. Reunido el cabildo municipal el 26 de agosto se asiente a la propuesta del conde del Aguila, de obedecer la *Instrucción*, ordenando la reapertura del Teatro, «y su producto sea en favor del Público para aliviarle en lo posible de las muchas contribuciones y cargas que sufre, no obstante su actual pobreza». Se opone a ello el Síndico Personero, Andrés José Rodríguez, quien recuerda que ha de contarse con la autorización del Arzobispo, que lo era entonces el cardenal don Luis de Borbón.

Dicha *Instrucción* (222) extendía a todo el país las reglas

(222) Hay ejemplar en el Centro de Estudios del siglo XVIII, de Oviedo (apéndice XII).

que para Madrid había fijado el 21 de noviembre de 1799 la recién nombrada «Junta de Dirección y Reforma de Teatros de esta Corte», siguiendo *la Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid*, redactada dos años antes por Santos Díez González (223). La «Junta», en abierta competencia con el Ayuntamiento madrileño, comenzaba a experimentar su evidente fracaso a comienzos de 1801, precisamente cuando envía esta *Instrucción* a las provincias, que, a la postre, resultaría ineficaz. Urquijo, que respaldaba la reforma con su autoridad, dejó el poder en diciembre de 1800, y el 22 de febrero de 1803 era disuelta la «Junta» por orden del Consejo, quedando sólo Díez González como censor de comedias hasta su fallecimiento, ocurrido en julio de 1804. Su sucesor, Pellicer, murió al poco, en febrero de 1806, siendo reemplazado por el poeta Quintana, que redactó un nuevo *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*, en el que el Ayuntamiento de la Villa y Corte volvía a tomar las riendas del mundo cómico.

Por lo que a Sevilla respecta, la *Instrucción* fue admitida, como se ha dicho, pero sus consecuencias no fueron inmediatas. Por ella se establecía una «Junta particular» en cada capital que tuviese Teatro abierto. Estaría compuesta por el Corregidor o Alcalde Mayor, un Regidor y un Diputado nombrados por el Ayuntamiento y un Censor, «literato e inteligente», que nombraría la Junta de Madrid, actuando como Secretario el que lo fuese del Ayuntamiento. No parece que en Sevilla llegase a funcionar esta Junta, sobre la que hay un vacío documental absoluto. El Corregidor de Madrid cedía sus prerrogativas de Juez Delegado de todos los Teatros de la nación en favor del Gobernador del Consejo, el cual delegaba en los alcaldes de provincias. Quedaban suprimidas las «Compañías cómicas llamadas de la legua, cuya vagancia es comúnmente perjudicial a las buenas costumbres, y su conjunto compuesto de personas corrompidas, llenas de miseria y de vicios en descrédito de la profesión cómica», ordenándose que «para la formación de Compañías cómicas sólo se admitirán de nuevo jóvenes de alguna educación

(223) Fue publicada por C. E. Kany en la Rev. de B. A. M., julio 1929, pág. 245. La «Junta» ha sido estudiada por José Subirá: *La Junta de reforma de Teatros, sus antecedentes, actividades y consecuencias*, en la misma R. B. A. M., 1932, págs. 19-45. Toda la cuestión ha sido planteada por René Andioc, *Sur la querelle...*, cap. X.

que sepan a lo menos leer y escribir, que tengan una regular conducta y disposición para la profesión cómica». Confirmando lo dispuesto para Madrid en 1799, se extendía a todo el territorio nacional la prohibición de representar, cantar ni bailar «piezas que no sean en idioma castellano» y la actuación de actores extranjeros.

A las juntas provinciales se encomendaba la dirección y gobierno económico de los teatros, responsabilizándolas del orden, decencia y decoro en los espectáculos públicos. Por primera vez en la historia del teatro español se reservaba asiento en la luna al Censor del teatro y se establecían legalmente los derechos de autor, con estas palabras: «Para promover la aplicación y proporcionar la recompensa a los autores que escriban con acierto piezas de Comedias o Tragedias que, precedida la aprobación correspondiente, merezcan representarse en el teatro, se descontará en todos los del Reino a beneficio del autor el tres por ciento del producto que rindiere toda pieza nueva en cuantas veces se representare por término de diez años». El perjuicio ocasionado a los autores con esta medida fue una de las causas del fracaso de la reforma.

Uno de los párrafos de la *Instrucción* dejaba en libertad a los municipios para permitir o no el establecimiento teatral: «Al Ayuntamiento pleno de cada Ciudad o Villa corresponderá la determinación, a pluralidad de votos, sobre si conviene o no abrir sus Teatros y representaciones, según las circunstancias particulares o accidentales que en cada una ocurrieren». Esta cláusula permitió a los capitulares hispalenses el mantener la prohibición aprobada tres años antes.

A falta de comedias, el empresario y actor de volatines Manuel Franco, acudió en julio de 1802 al Procurador Mayor, Juan Manuel de Uriortua, para que le permitiese actuar con su Compañía en el local de San Acacio, presentando licencia que había obtenido en el mes de marzo anterior para trabajar «en los cuatro Reinos de Andalucía y demás partes que le convenga». Se le concedió autorización para actuar pero no el local, «aunque es notable la diferencia que hay entre ella y las [funciones] que se ejecutaban en dicha casa de comedias» (224). Del mismo modo, en abril de 1803 Ana Sciomeri consiguió que se le hicie-

(224) AHN. Consejos, leg. 17.773.

se entrega del Teatro Cómico «para los usos lícitos y permitidos, excluyendo únicamente las representaciones». Tanto el Arzobispo como el Municipio habían concedido licencia para representar en él volatines y «academias de música».

En consecuencia, se anunció al público «con privilegio de S. M. y el competente permiso del Excmo. Sr. Asistente de esta Ciudad, conde de Fuenteblanca», la reapertura del Teatro para el domingo 1 de abril de 1804, con una función de volatines, a las siete de la tarde, y el siguiente programa:

«Dará principio con la Maroma de danzar, presentándose el Americano, y en seguida la famosa Segoviana, y después el Valenciano, los que ejecutarán suertes de la mayor atención, y finalizará el famoso Payaso (alias el Sevillano) esmerándose para complacer a los espectadores. A esto seguirá el famoso Mahonés, nuevo en esta ciudad, ejecutando en la cuerda floja varias suertes nunca vistas y primorosas, y finalizará haciendo el molino de viento en pie derecho, que no podrán contar por la violencia en su vivacidad. Después se bailará por el diestro bolero Joseph González el baile inglés y en seguida se ejecutarán los saltos de vueltas y mortales digno de la mayor atención. Se bailará también el bolero y dará fin la función con una divertida pantomima nueva titulada *Amor vence la magia*, a la que se presentará a la señora María Saldonati bailando un primoroso solo» (225).

Visto el éxito de los volatines, la empresaria se decidió a dar un paso más y formó Compañía de cantado, disfrazando en los anuncios la palabra «ópera» con la ambigua expresión «función de música». Tal ocurrió con la función ofrecida el cinco de mayo, en que se representó «la divertida función de música titulada *La Posaderita*, la que... ejecutará con la señora Rosa Pérez el Maestro compositor del Teatro, quien por primera vez y solo en esta función se presentará a este Ilustre Público, deseoso de que su anhelo pueda en parte llenar el gusto de su amable concurso, a quienes también acompañarán en dicha función la señora Tomasa Gastelo y el señor Joaquín Calderi». Después se bailó el minué alemandado por Juliana Mexía y Juan

(225) AMS. 1.^a Esc. XIX, t. 92.

Navarro, «dando fin con un bailecito titulado *El tutor burlado*». Como sucedió medio siglo atrás, la ópera y la zarzuela venían a abrir paulatinamente el camino a la comedia, la gran repudiada.

En la *Lista* de las compañías de «cantado, baile y volatines» que había logrado formar para este año de 1804 Ana Sciomeri (226), se comprueba que la empresaria vivía ya en el mismo Teatro, donde despachaba los abonos. La Compañía de volatines era la misma de Manuel Franco, al que acompañaban Gertrudis Franco, y otros tres volteadores. La de baile estaba encabezada por «la señora Estela» y dos italianas, con la ya veterana Juliana Mexía. La de cantado tenía como primeras figuras a la propia Sciomeri y a la devota Rosa Pérez, de la que será curioso recordar la siguiente anécdota. El cronista González de León nos ha conservado la noticia de su ingreso en el convento sevillano de dominicas de Santa María la Real el 2 de febrero de 1800. También nos ha proporcionado un rarísimo impreso en el que se incluyen 16 estrofas, firmadas por F. M. C. ,dedicadas a este cambio radical de vida en la que era entonces famosa primera actriz. Nótese que la vocación de Rosa Pérez fue anterior a los estragos de la terrible epidemia. Una de las estrofas dice así:

«Rosa, sin duda alguna que naciste
para aplausos: los hombres admiraste;
al mundo con tu acento sorprendiste;
y elogios a las gentes escuchaste.
Desengañada, al claustro te viniste,
y a los ángeles todos alegraste:
hay siempre quien te aplauda con anhelo,
antes era la Tierra, ahora es el Cielo».

Poco duró tal vocación ya que vemos a Rosa Pérez de nuevo como primera actriz en la temporada de música en 1804. El 31 de agosto de este año hubo función especial «por ser el día de la Asistencia», con doble iluminación y mitad de precio. Se puso en escena *La niña loca por amor*. Tres días después se cierra de nuevo el Teatro, por orden gubernamental, en prevención del contagio epidémico que amenazaba otra vez la baja

(226) Véase apéndice XI.

Andalucía. Negóse el Ayuntamiento a las insistentes súplicas de la empresa para que se abriese el Teatro una vez pasado el peligro, pero hubo de permitirlo a fines de año por orden del Consejo, al que aquella había recurrido. Se reanudaron las funciones el 20 de enero de 1805 con la reposición de *La Posaderrita*. El 31 ofreció su beneficio Joaquín Calderi con *El Farfulla* y «un baile nuevo, titulado *El negro sensible*, composición del Sr. Brachesi».

A fin de recuperarse económicamente, Ana Sciomeri cambia el espectáculo y sube el precio de las entradas. Tal ocurre el 7 de febrero de 1805, en que ofrece al público una sesión circense de caballos amaestrados, en el patio de butacas, una vez quitados los bancos y lunetas. Estuvo a cargo de una Compañía francesa, bajo la dirección del Sr. Balp, «primer escudero francés». El día 14 solicitó permiso para dar bailes públicos en carnaval, «según se ejecutan en Cádiz y otras capitales del Reino, y aun en esta misma ciudad en la Casa de la Misericordia y en algunas particulares». No accede a ello el Ayuntamiento y la empresaria ha de continuar desde principios de marzo hasta mediados de abril alternando las piruetas de los caballos con las funciones de música. Entre ellas *La ópera cómica*, ya puesta en escena el 18 de febrero, «pieza moderna y única premiada en nuestra España de todas las que han venido de París».

Por Pascua de Resurrección, al comienzo de la temporada, se presenta una Compañía remozada, en la que aparece como primera dama Constanza Fornier y como bufo primero Lázaro Calderi, al lado de su hijo Joaquín (227). Entre las «voleras» destaca el nombre de María Huertas, y como tenores, Miguel Trujillo, José Rosales y Miguel Mesa. Ha desaparecido ya la primera actriz Rosa Pérez, cuyo último beneficio fue el 15 de febrero de 1805, con la particularidad de que el anuncio de la función fue hecho en verso, por un anónimo poeta de mal gusto y peor oído. Estas son sus octavas:

«Llegó el día feliz, Pueblo Ilustrado,
en que de aquel anhelo que ha servido
el dulce fruto opimo sazonado
sea por el afecto recogido:

(227) Véase el mismo apéndice.

llegó el día en que el gusto delicado
recompense fatigas que ha obtenido
y llegó el día en fin, grato y propicio
en que la Dama hará su beneficio.

Rendirte ofrendas nuevas no es posible
a quien su empeño tuvo en agradarte;
de nuevo pueden poco hacer visible
en tu obsequio el estudio, ingenio y arte;
en vano estudia un corazón sensible
un método distinto de obligarte,
cuando el más digno y principal recreo
será hacer sacrificio del deseo.

De música la pieza acreditada
LA GITANILLA (caso verdadero)
será de sus obsequios el primero,
y a fin de conseguir sea aceptada
Rosa Pérez pondrá todo su esmero
esperando de un Pueblo tan brillante
premie su afecto fiel, fino y constante.

Para hacer la función más primorosa,
en día que el obsequio tanto brilla,
la Rosa Pérez, de agradar ansiosa,
cantará una graciosa tonadilla
con don Joaquín Calderi (que celosa
su obligación como su fe sencilla)
ofrece acompañar, intitulada
DOÑA TORIBIA (tanto celebrada).

Los bailarines, todos a porfía,
con arte, gallardía y gentileza
proponen esmerarse en este día
de su estudio mostrando la destreza.
La señora Juliana, con fe pía,
quiere hacer ver su empeño y ligereza
VOLERO alemandado a estos señores
dará, con Navarrito y mil primores.

La función finaliza divertida
sin que por larga sea impertinente,
en que la interesada agradecida
a ciudad tan benigna y tan clemente
con el auxilio de la Compañía

ofrece distinguirse en este día
princiando de acciones el conjunto
de la tarde a las seis y media en punto».

En el mes de junio completan las funciones «varias suertes de fuerza y de incombustibilidad que hizo la *Sansona*». El sábado 31 de agosto, «con motivo del plausible día de la Excm. Sra. condesa de Fuenteblanca, dignísima Asistente de esta ciudad», se puso en escena la ópera bufa *Las cantarinas aldeanas*, con música de Fioravanti. En el intermedio, María Huertas y José González bailaron bolero y fandango. El beneficio de Joaquín Calderi del 11 de octubre de este año de 1805, en el que se cantó la ópera *El secreto*, de Boieldieu, finalizó con «una comedia casera burlesca», titulada *Las fiestas del lugar*, que incluía una corrida de toros, esta vez «de pasta imitando al natural». Los que suspiraban por las comedias veían ya un portillo abierto a la esperanza. La empresaria, después de incluir las óperas en su repertorio, se había atrevido a presentar un sainete. Parece que las autoridades no dieron demasiada importancia a este hecho, pero lo cierto es que la comedia seguía prohibida. En 1806, como ocurrió en años anteriores, la Compañía formada por la Sciomeri era sólo «para funciones de música, composiciones, baile, volatines y fines de fiesta». La palabra *comedia* seguía proscrita de los carteles.

Mientras tanto, en la Casa de la Misericordia se había habilitado un pequeño local para diversiones de habilidad. En febrero de 1804 había actuado «el señor Martín» con su «fantasmagoría y baile de los brujos». A comienzos de 1805 lo hizo Joaquín Patricio Ribas, que tenía, según el anuncio impreso, «particular destreza para hacer varios juegos de física y destreza de manos, matemática, aritmética, naipes, transformaciones, etc., todos con la mayor propiedad, sin que se perciba, por más cuidado que se ponga de parte de los circunstantes, el arte con que se forma la ilusión». Dato que debe ser anotado es el que se lee en el anuncio: «los eclesiásticos podrán asistir sin escrúpulo alguno, pues la mayor parte es física, destreza y ciencia».

CAPITULO DECIMOSEXTO

Desavenencias del matrimonio Calderi-Sciomeri.—Las últimas temporadas del Cómico antes del estallido de la guerra.—Cierre del Teatro en mayo de 1808.—Recopilación final.

El matrimonio formado por Lázaro Calderi y Ana Sciomeri, instalado en Sevilla desde 1793, como se ha dicho, influyó decisivamente en la vida teatral de la ciudad durante muchos años, ya que la empresa fue continuada por su hijo Joaquín hasta mediado el siglo XIX. No estará de más, por tanto, que nos detengamos un poco en las desavenencias familiares que, de algún modo, hubieron de repercutir en la vida del Teatro Cómico de Sevilla.

La última actuación pública de Lázaro Calderi como empresario tuvo lugar en la primavera de 1798, en que, como se ha dicho en el capítulo anterior, el Ayuntamiento le niega autorización para organizar unos bailes en el local de San Acacio. Poco antes le había urgido la autoridad municipal a que realizase en el teatro algunas obras de mejora, consideradas necesarias para la seguridad pública. Pero no estaban las arcas del italiano para tales desembolsos. Hacía ya dos temporadas que no liquidaba puntualmente sus haberes a la compañía que tenía a su cargo y en los últimos meses tanto actores como músicos reclamaban insistentemente el pago de sus actuaciones.

¿Qué había ocurrido? ¿Acaso era mal negocio el teatro? Muy al contrario. Según todos los indicios, las recaudaciones eran excelentes, pero era muy superior la inmoralidad del empresario.

A tenor de las declaraciones de Ana Sciomeri, que se había trasladado a Madrid para conseguir la separación legal de su marido, vivía éste desde hacía tres años amancebado con una bailarina italiana, de nombre Angela Curioni, «según es público en Sevilla». Había gastado en ella todos los ingresos del teatro, hasta un total de cinco mil pesos, abandonando completamente sus deberes conyugales y profesionales. Apela Ana a la compasión de las autoridades, manifestando que tiene un hijo de doce años, el cual «se halla sin recibir la debida educación y a su libertad, sirviéndole de perverso ejemplo el porte relajado de su padre... y sin embargo de ser una criatura de tan corta edad se halla muy poseído del mal venéreo». Dadas las circunstancias, solicita la Sciomeri separación de bienes conyugales, con la obligación paterna de pasar una pensión anual a ella y a su hijo.

En el verano de este año 1798 Lázaro Calderi adopta una solución que le ha de librar de la ruina total. Arrienda el Teatro Cómico a un nuevo empresario, Juan Brull, a razón de cien reales diarios, lo que le permite sobrevivir, pero no atender a las reclamaciones económicas de su esposa ni a las de sus numerosos acreedores. La nueva empresa, al parecer, restableció el orden y la armonía en el mundillo teatral sevillano, pagó puntualmente a los actores y se granjeó el favor del público. Por el contrario, Lázaro Calderi, según leemos en los autos del expediente, «se ha adquirido el odio y disgusto de todo el Pueblo; si hubiera continuado en el [Teatro] seguramente ya no lo habría en Sevilla, pues ni encontraría cómicos que representasen ni personas que concurriesen al teatro...»

De todo ello da puntual confirmación el Asistente D. Cándido Moreno, quien informa extensamente al Consejo el 7 de setiembre de 1798 (228). Continuó Brull otros dos años, al cabo de los cuales Ana Sciomeri realizó gestiones en Madrid para que le fuese devuelta la propiedad del Teatro, contra lo que recurrió Calderi, al solicitar el 18 de noviembre de 1801 «se le despreciasen cuantos recursos haga el apoderado de la misma sobre percepción de los productos del Teatro de Sevilla», denunciando al mismo tiempo «la vida licenciosa» de su mujer.

No obstante, los acreedores del matrimonio presionaron pa-

(228) Todos los documentos relacionados con este asunto se pueden consultar en el AHN, Consejos, legs. 1389 y 17.812.

ra que Ana Sciomeri pudiese continuar la contrata de Calderi y amortizar así las cantidades que ambos les adeudaban. Vino, al fin, un decreto de 28 de agosto de 1803, por el que entregaba de nuevo a la italiana la dirección del Teatro y del café anejo. Marchó Calderi a Granada, pero resentido por esta resolución en favor de su mujer, «con quien le estaba prohibido habitar», buscó medio de reunirse de nuevo con ella. Intercedió el Asistente, «a cuyas insinuaciones se rindió la empresaria, creyendo que su marido se había enmendado...», pero éste volvió a «gritarla y amenazarla de muerte, por suponer que tenía celos de un dependiente que lleva las cuentas».

No aparece Lázaro Calderi en las listas de cómicos hasta 1805, pero al año siguiente el matrimonio se separa definitivamente y Calderi ingresa en la compañía de volatines de Francisco Frascara, en calidad de cantante bufo. Todavía actuaba Calderi en el Cómico cuando la noche del 30 de octubre de 1805, tuvo lugar un penoso incidente que costó una pena de treinta días de cárcel a la activa empresaria, que contaba entonces 36 años de edad. En efecto, la citada noche, «estándose ejecutando la ópera *La Isabela*, un caballero llamado Chaves la insultó «con repetición y escándalo», logrando con su actitud que el público abandonase el Teatro antes de finalizar la función». Ana Sciomeri reaccionó vivamente «con dicterios y acciones indecentes», según testificaron testigos presenciales. Es interesante en esta relación el calificativo profesional que acompaña a cada persona que testifica, porque nos puede dar idea del tipo medio social que solía acudir al teatro. Figuran en ella un farmacéutico, un abogado, un cirujano, un corredor de Lonja, un militar, un almacenista, un comerciante, un escribano, un presbítero («El capellán Sebastián de Miñano») y dos nobles (los marqueses de Dos Hermanas y de Grañina). Todos ellos ponen de relieve los groseros gestos que la actriz-empresaria se atrevió a dirigir al público. El alguacil Pedro Garayo añadió que, poco después, Lázaro Calderi entró en el café «profiriendo contra mí indecorosas expresiones». El Asistente la condenó a sufrir treinta días de prisión, «privándole perpetuamente de actuar en esta capital... para escarmiento de todos, la debida corrección de la Sciomeri y la correspondiente satisfacción que desea el público, a proporción de los agravios que le infringió la susodi-

cha» (229). Antes de cumplir la condena la empresaria dejó el Teatro en manos de su hijo Joaquín. Acudió a la par al marqués de Fuerte Híjar, quien intercedió por ella, de forma que el 13 de noviembre se le concedía la libertad.

Gracias a los diversos carteles que se conservan podemos ir conociendo las funciones que se representaron en estos últimos años, antes de la guerra de la Independencia. El 18 de noviembre de 1805 se puso en escena la ópera de Cimarosa, en dos actos, *El matrimonio secreto*, a beneficio de la primera dama. Concluida que fue, se interpretó «un baile nuevo, compuesto por Gaspar Brachesi, titulado *La entrada de Buonaparte en Egipto*, con evoluciones militares y ataque a la fortaleza». El día primero de 1806 se representó *Cecilia y Dorsán*, de Marsolier, traducida por Vicente Rodríguez de Arellano, seguida de la tonadilla *El más amigo la pega* y el fin de fiesta *Los estudiantes hambrientos*. El 3 de febrero, a beneficio de María Huertas, primera bailarina, se anunció «un fin de fiesta en música y verso, nunca representado en este Teatro, titulado *Los cinco figurones literarios*. El fin de fiesta *El hipócrita en Sevilla y apodos de la tertulia* fue compuesto «por un sevillano afecto a la agraciada, con destino a esta función». El día 13 de febrero se lidió en escena un novillo natural.

Era por entonces Asistente interino don Joaquín Leandro de Solís, que cedió el puesto a don Vicente Horé y Dávila en marzo de este año de 1806. A poco de su mandato, el 28 de abril, una R. O. autorizaba la tan deseada reposición de las comedias. El 28 de mayo se suspendieron las funciones a causa del fallecimiento de la Princesa de Asturias, pero se volvieron a iniciar el 8 de junio con la comedia de Cañizares *El picarillo en España*. El día 25 del mismo mes se llevó a la escena la primera parte de *Catalina II*, de Comella, con la que el público pudo volver a disfrutar de las grandes escenificaciones barrocas, ya que se hizo «con todo su correspondiente Teatro, y el asalto de la plaza, y saldrá la Dama a caballo a pasar revista a todas sus tropas».

Para el comienzo de temporada la Sciomeri formó nueva Compañía, con tres grupos de «cantado, de baile y de carácter serio», para lo que contrató al actor Antonio Valero, de Valla-

(229) AMS. 1.^a Esc. s. XIX, t. 92.

dolid, y a Lorenza Sampelayo, de la misma procedencia, probablemente su mujer. Dirigiría la orquesta el maestro sevillano Antonio Linares (230). Con este esfuerzo se pudo estrenar en Sevilla, en los días 16 y 17 de junio de este año, la tragedia de Quintana *El Pelayo*. El 27 de octubre se estrenó el *Otelo*, de Shakespeare, en traducción de Teodoro de la Calle, con la tonadilla *Buscar una y hallar dos* y el sainete *La tienda de joyerías*. El 24 de noviembre se interpretó *El califa de Bagdad*, «drama traducido del francés, con música del célebre Boieldieu, que en los coliseos de la Corte ha merecido el mayor aplauso», y el sainete *El aprendiz de torero y alcalde toreador*, «en que se figurará con propiedad una corrida de toros». El día de Navidad, «deseando con la variedad hacer más agradable la concurrencia al Teatro, ha dispuesto que solas las actrices ejecuten la célebre comedia titulada *El enemigo de las mujeres*. En seguida se bailará por la señora María Huertas la Guaracha y se cantará una buena tonadilla titulada *La solitaria*».

Entre bastidores, pese a la normalidad que reflejan los anuncios teatrales, se estaba fraguando la ruptura definitiva del matrimonio Calderi-Sciomeri. La víspera de Navidad Lázaro Calderi removió la causa judicial contra su mujer, a la que acusó de infidelidad por adulterio con Simón Mínguez. Por su parte, Ana Sciomeri anuló los actos de su marido como empresario, ya que ella sola era la propietaria del Teatro. El motivo fue un contrato de venta de localidad de primera luneta, firmada por aquél a favor del vecino de Sevilla Francisco de Paula González, anulado por ella. El Asistente mandó los autos al Consejo en enero de 1808 (231), pero tanto las ocurrencias políticas como el comportamiento de Calderi contribuyeron a un desenlace tan radical como imprevisto. Leemos en el *Diario* de González de León, en las notas correspondientes al 7 de julio de 1808 que «hoy se publicó un bando de la Junta Suprema en que manifestaba al público la condena de seis años de presidio impuesta a Lázaro Calderi por haber estafado en onza y media de oro a una mujer, a pretexto de librarle un hijo del servicio».

Volvamos a los rutinarios datos de la crónica para conocer los datos más sobresalientes de las temporadas de 1807 y 1808. El

(230) Véase apéndice XI.

(231) AHN. Consejos, leg. 17.774.

día primero de 1807, después de representada la obra *Cristóbal Colón*, de Comella, por ser el santo del Príncipe de la Paz «se repartieron y echaron por las claraboyas de las arañas unos versos en elogio de dicho Príncipe». El 23 del mismo mes de enero se vendió la entrada a mitad de precio, «en celebridad de haber hecho al Príncipe de la Paz Gran Almirante de España e Indias». Se interpretó *Amet el magnánimo*, de Zabala y Zamora. Para romper la monotonía, el 1 de febrero, después de haber representado *Los encantos de Medea*, registra la crónica que «esta función se anunció para el día siguiente, y no agradándole al pueblo, pidió otras, y no habiendo querido concedérsela, empezó con gritos a tirar los bancos, sillas, etc. y no dejó acabar la función». La empresaria hubo de reponer en los días siguientes *La conquista de Sevilla*, de Calderón; *El Rayo de Andalucía*, de Cubillo, y *El secreto a voces*, de Calderón.

Novedad digna de mención en este año es el estreno en Sevilla de *Pablo y Virginia*, «drama pastoral nuevo en este Teatro, el que se adornará y decorará con una mutación de agua natural». El mismo día, 22 de enero, se estrenó el sainete *La dicha inesperada*.

El 29 de marzo de 1807, festividad de Pascua, comenzó el nuevo año cómico con la conocida comedia *El maestro de Alejandro*, de Zárate. La nueva Compañía tenía el aliciente de contar entre sus miembros a veteranos actores que ya habían representado en el Teatro de los Reales Sitios, como María Romero, Manuela Correa, José y Fermín Rojo, Manuel García, procedente de La Coruña, y Carlos Sánchez. Del Puerto de Santa María llegaron a Sevilla Josefa de Nicolás, Josefa Ferrer, Leonarda y Juan Mejías y Juan Ortega. Otros actores procedían de Cádiz, Granada y Barcelona, con los cuales Ana Sciomeri se dispuso a comenzar de nuevo su labor como empresaria del Cómico, una vez conseguida la autorización para volver a representar comedias en Sevilla. Están ausentes de la lista de la Compañía su marido y su hijo, continuando en cabeza de cartel Antonio Valero y Lorenza Sampelayo. Faltan los nombres de la bailarina María Huertas y del tenor José Rosales. Como director de la orquesta figuraba el primer violín José García Jurado (232).

El 21 de mayo el Ayuntamiento costeó la iluminación del

(232) Véase apéndice XI.

Teatro durante tres noches consecutivas para celebrar el nombramiento del Asistente Horé como Consejero de Estado. Se representó la comedia en dos actos *El perfecto amigo*, de Zabala, con un baile nuevo titulado «el Parrus» y dos cuartetos para cantar y bailar, originales de los maestros Cristiani y Anchineli. El 26 de junio, para festejar la entrada en Sevilla del Capitán General, marqués de la Solana, se puso en escena, con el teatro iluminado, la tragedia de Cándido María Trigueros *Sancho Ortiz de las Roelas*, refundición de *La estrella de Sevilla*, de Lope, que ya había sido representada con éxito en años anteriores. El 21 de noviembre, después de ofrecer al público la comedia de Zabala *El triunfo del amor y de la amistad*, se cantó por María Martínez y José Morales la tonadilla *La pretendiente de cómica*, «en la que bailarán el baile de los negros». Después, una alemanda, enlazada con un minué, por Leonarda Mejía y Manuela Velasco, «que por primera vez tendrá el honor de presentarse como bailarina en este Teatro» y el sainete *El mamuchi*.

Llegó, al fin, el año trágico de 1808, sin que en sus comienzos nada hiciese presagiar en la vida ciudadana los horrores que se avecinaban. El 7 de enero se anunció la comedia *El falso Nuncio de Portugal*, que ya se había representado el día anterior, «pero a las cuatro de la tarde la recogió el Tribunal de la Inquisición, por lo cual se hizo *Misanropía*», de Kotzbue, traducida por Dionisio Solís, que ya se había puesto en temporadas anteriores. El día 16 del mismo enero se hizo el beneficio del gracioso José Morales con la comedia en cinco actos *El enfermo y heredero universal*, «traducida del idioma francés y representada con feliz éxito en los Teatros de la Corte». Intervino después en un zapateado y un bolero la señorita María Luisa de Valdés, «aficionada que en este mismo año ha tenido el honor de salir en este Teatro». Por fin de fiesta se puso el sainete *La boda de los gitanos*.

El 17 de abril se abrió el Teatro Cómico con nueva Compañía, que puso en escena *No siempre lo peor es cierto*, de Calderón. Como «autor de la Compañía» figuraba Antonio Suárez, que había actuado años antes en papeles de anciano. En sustitución de Lorenza Sampelayo aparecía María Concepción Velasco, procedente de Madrid, y el lugar de Antonio Valero como primer galán lo ocupaba José Antonio Fedriani, de Cádiz, a quien acompañaban sus hijos Manuel y Dolores. En la Compañía

ña de ópera falta el nombre de María Anchineli, a la que hemos visto actuar con Lázaro Calderi en otra Compañía, pero, en cambio, aparecen los de Manuela Morales y Manuela Palomino, y el de Joaquín Calderi, como bufo, que se unía de nuevo a su madre. Contaba a la sazón veintidós años.

El 25 de abril no hubo Teatro «por estar la gente en la feria de Mairena», dice el cronista, el cual anota al llegar al día 26 de mayo: «Hoy el pueblo de Sevilla, demasiado incomodado y descontento con los sucesos de Madrid, y con saber que el ejército francés se dirigía a las Andalucías, se empezó a amotinar desde por la mañana, y esta revolución se fue propagando en todo el día hasta que a la noche ya era motín declarado, corriendo a los almacenes de la Maestranza y Fundición, y con las armas que sacaron se armó todo el pueblo, y los cañones de artillería los pusieron en varios puntos, y toda la noche anduvieron gritando *mueran los franceses* y tirando tiros, sin pasar a otros excesos. En el Teatro se ejecutaba la comedia *Caprichos de amor y celos* [de Fermín del Rey] y no se concluyó, sino que se fue toda la gente y se cerró el Teatro; y el alboroto siguió hasta por la mañana».

La Junta Provincial, presidida por don Francisco de Saavedra, ordenó el día 28 el cierre del Teatro. Horas antes, la turba sevillana, enfurecida e incontrolada, había martirizado atrocemente al conde del Aguila, y expuesto su cadáver en el balcón del castillo de San Jorge, en Triana, acusado de afrancesado. Finalizaba así, de forma tan dramática, la vida del prometedor conde, hijo del ilustre prócer del mismo título, enemigo del Teatro, pero de indispensable recuerdo en la historia hispalense del setecientos (233).

Al hacer el balance de estos primeros años del siglo XIX, el teatro en Sevilla presenta idénticas características a la cartelera madrileña de la época. En cuanto al conjunto de la función, se mantenía la costumbre de mezclar piezas dramáticas con bailes, tonadillas, sainetes e incluso números de volatines y juegos de habilidad. El público seguía apeteciendo las obras «de teatro», de aparatosa escenografía, en la que a veces, como se ha visto, entraban en el escenario toros y caballos. Las come-

(233) Véase el relato de este lamentable suceso en José Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla, 1800-1850*, págs. 65-68.

días de magia seguían manteniendo todo su atractivo: continuaban en cartel *El mágico de Salerno*, *El mágico de Serván*, *El mágico africano*, *El mágico en Cataluña* y otros ilustres representantes del género. Se incluyen en el repertorio refundiciones de los clásicos, hechas por Dionisio Solís: *Afectos de odio y amor*, *El astrólogo fingido*, *La dama duende*, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón; *El pastelero de Madrigal*, de Cuéllar; *Del rey abajo ninguno*, de Rojas Zorrilla; *El valiente justiciero*, de Moreto. Lope de Vega fue conocido en Sevilla gracias a las refundiciones de Trigueros (*Sancho Ortiz de las Roelas*, *La dama melindrosa*, *La moza de Cántaro*) y de Vicente Rodríguez de Arellano (*Lo cierto por lo dudoso*, *La mujer firme*).

No es nada desdeñable la participación de autores extranjeros en este repertorio sevillano de inicios del ochocientos, gracias a traductores como el mismo Rodríguez de Arellano, Félix Enciso Castrillón y otros. Del primero se llevaron a la escena del Teatro de la calle San Acacio: su aplaudida traducción de la obra de Chénier *El duque de Pentiebre*, y otras de no menor importancia en la introducción de los gustos románticos, como *El ermitaño del Monte Posilipo*, *El esplín*, *La Fulgencia*, *Marco Antonio y Cleopatra*, *La muerte de Héctor*, *El negro y la blanca*, *La noche de Troya*, etc. De Kotzbue tradujo los dramas *La misantropía* y *La reconciliación*, tan representativos de las nuevas corrientes escénicas.

Por las traducciones de Enciso Castrillón pudieron representarse en Sevilla los autores franceses: Duval (*La casa en venta* y *Eduardo III de Escocia*), Regnard (*El distraído*), Dumiant (*El tratado singular*), Demoustier (*La reconciliación*), Destouches (*El vano humillado*) y otras piezas de argumento sentimental, como *El delirio paternal*, *El escultor y el ciego*, *El juez de su delito*. *La muda de Portici*, de Scribe y Delavigne, fue traducida por José Galán, quizás el primer actor del mismo nombre. Durante los años 1804 y 1806, en que se mantuvo en vigor la prohibición de representar comedias, se pudieron oír en Sevilla óperas como *La dama soldado*, de Orlandi, o *La criada señora*, de Pergolesi, además del estreno de *El preso*, del más tarde famoso músico Manuel García.

En el capítulo de estrenos de los autores de la época de cierta originalidad, señalemos la presencia en este repertorio de *El*

delincuente honrado, de Jovellanos; *El filósofo enamorado*, de Forner; *El delirante*, *Las esclavas amazonas* y *Un Loco hace ciento*, de María Rosa Gálvez; *El viejo y la niña*, de Moratín, que fue estrenada el 5 de octubre de 1800. Otros estrenos del mismo autor, son: *El sí de las niñas*, el 18 de agosto de 1806; *El barón*, el 22 de octubre de 1806; *La mogigata*, el 25 de enero de 1807; *El médico a palos*, el 27 de diciembre de 1807. *El Pelayo* y *El duque de Viseo*, de Quintana, pisaron las tablas el 16 de junio y el 17 de octubre de 1806, respectivamente. No puede ponerse en duda la presteza con que la activa empresaria sevillana traía al escenario del Cómico los estrenos más importantes de Madrid.

Para cerrar esta accidentada historia teatral de la Sevilla dieciochesca no puede encontrarse mejor broche que la propuesta del Caballero Veinticuatro don Martín Sarabia, en el cabildo del 11 de julio de 1808. Dice así: «Que se acuerde por la Ciudad, o lo que es mejor, haga voto formal con todas las cualidades prevenidas en las leyes, de que no haya ahora ni en ningún tiempo teatro cómico, ni que en él se presente ningún espectáculo que tenga relación con él, como es cuerda floja u otros en que precisamente hayan de concurrir personas de ambos sexos, por los graves pecados que en ellos suelen cometerse...»; tales son las palabras de un capitular sevillano, que no tendría inconveniente en hacer suyas el más riguroso de los predicadores eclesiásticos. La prevención del pecado era todavía primordial en el quehacer político a comienzos del siglo XIX. Por lo menos en Sevilla, ciudad altamente diferenciada en los estamentos sociales y de una increíble resistencia a toda erosión de sus principios religiosos. En el campo teatral, como antes lo fuera en el político y en el universitario —temas de mis libros precedentes— los grupos sociales privilegiados se mostraron tenazmente opuestos a cualquier tipo de reforma que pretendiese modificar las costumbres tradicionales.

Todavía en mayo de 1809, cuando Ana Sciomeri solicita la reapertura del Teatro, el informe municipal concluye que «todo lo que no sea orar y trabajar por libertar a España de los imponderables males que la afligen es indigno y ajeno del catolicismo, seriedad y nobleza inseparables de los verdaderos españoles; y tratar de diversiones es esencialmente opuesto a tan saludables

máximas, y por lo mismo contrario a los derechos del bien público» (234).

Aceptando tan religiosos y patrióticos argumentos, la Junta Suprema ordenó el 27 de enero de 1810 la demolición del Teatro Cómico. Afortunadamente esta orden no se llevó a efecto porque al día siguiente comenzaba la precipitada huida hacia Cádiz, ante el avance de las tropas francesas. El 9 de febrero abría sus puertas de nuevo el Teatro de la calle San Acacio para proseguir su historia, tan llena de sobresaltos como en el siglo anterior (235). José Bonaparte favoreció la diversión teatral, aun en contra de las autoridades locales, como manifiesta el marqués de Almenara, ministro del Interior, en carta al Ayuntamiento de la ciudad, fechada el 30 de abril de este año de 1810. Dice así:

«Habiéndose dignado el Rey, a su entrada en esta ciudad, mandar a Doña Ana Sciomeri que abriese el Teatro, que de dos años a esta parte se hallaba cerrado, y siendo este establecimiento propiedad particular y privativa de la referida Doña Ana, ha venido S. M. en resolver que ninguna de las Autoridades de esta Ciudad pueda poner impedimento a esta interesada en el ejercicio de sus derechos, ni tampoco la prohíba el uso del Teatro» (236).

En 1823 la reacción absolutista, al grito de «Vivan las caenas», produjo grandes destrozos en el Teatro, «desbaratando la maquinaria, incendiando su guardarropía, y no dejando nada del rico atrezzo y mobiliario» (237). Después de diez años en ruinoso estado, su propietario entonces, marqués de Guadalcázar, lo volvió a abrir en 1833, poniendo al frente de la Compañía a Joaquín Calderi. El escritor anteriormente citado describe así al llamado en aquella época Teatro Principal: «Consta de cuatro pisos y tiene una altura de veinte varas. Su figura en un semicírculo, dejando en el centro un gran patio cubierto de cielo raso de madera... En el piso bajo hay catorce huecos que llaman plateas. En el piso primero y al frente está

(234) AMS. 1.^a Esc. s. XIX, t. 92.

(235) Véase, para el bienio 1810-1812 mi estudio monográfico *Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del Rey José*. pub. en la revista *Archivo Hispalense*, núm. 128, 1964, 56 págs.

(236) AMS. Varios antiguos, 68.

(237) Manuel Chaves, *Páginas sevillanas*, Sevilla, 1894, págs. 276-280.

el palco de la autoridad... decorado de colgaduras y puertas de cristales, y por los lados 24 palcos comunes, y sobre el de la presidencia uno grande con gradas, que se llama tertulia. El cuarto piso es lo que se llama la cazuela, y es el sitio destinado sólo para mujeres... En el patio, que tiene 25 varas de largo por 18 de ancho, hay 337 lunetas, que son bancos con espaldas y cojines de tafilete... Es capaz del teatro para 1.200 personas...». Como se ve, la disposición y la nomenclatura del espacio teatral no habían variado gran cosa hasta mediados del siglo XIX. En 1858 el antiguo Teatro Cómico cerró para siempre sus puertas, ante la competencia del flamante y moderno Teatro San Fernando, recientemente derribado.

CONCLUSIONES

La escasez de monografías existentes sobre la vida teatral de las provincias españolas obliga a la crítica literaria con demasiada frecuencia a referir sus conclusiones sólo a los teatros de Madrid, centro político y cultural de la nación. Es cierto que dicha capital es el escenario donde se inician y desarrollan los más decisivos acontecimientos teatrales, cuyo eco repercute con mayor o menor amplitud en las diversas regiones. Es cierto también que ninguna otra ciudad de nuestra geografía presenta un movimiento teatral tan intenso y digno de estudio. Pero no es menos cierto que para una visión de conjunto se hace imprescindible conocer con algún detalle el proceso escénico de núcleos urbanos tan importantes como Barcelona, Cádiz, Valencia, Granada, Zaragoza o Sevilla.

Con objeto de cubrir en parte este vacío he redactado las páginas precedentes, que cubren la historia teatral de Sevilla durante el siglo XVIII, en el que se asiste a la decadencia lenta del barroquismo literario, sustituido por los intentos de renovación estética y por la insensible aparición de los nuevos gustos escénicos. En este aspecto, nada aporta esta historia que no sea conocido, puesto que el teatro que se representa en Sevilla no difiere gran cosa del que se puede presenciar en el resto del país. No residen en la capital hispalense grandes autores que puedan influir en el curso de las corrientes dramáticas.

Los estrenos nacionales que tienen lugar en Sevilla no salen del ámbito local ni cuentan para nada en la evolución artística o literaria de la escena española.

Pero su accidentada historia no podrá dejar indiferente a ningún especialista de la materia que esté acostumbrado a identificar el teatro español con cuanto ha ocurrido en los estrechos límites de los escenarios madrileños. También los escenarios sevillanos cuentan en la historia. Como cuentan los de Barcelona, Valencia o Bilbao. Y lo hacen de manera tan diferente a los de Madrid que, en sentido histórico, sus vicisitudes pueden modificar notablemente esa visión incompleta y parcial que nos suelen ofrecer los manuales y aún los estudios más ambiciosos de literatura dramática española.

Clasificaré en seis apartados las conclusiones más destacadas que pueden desprenderse de mis investigaciones sobre el teatro sevillano desde comienzos del siglo XVIII hasta la fecha clave de 1808.

1. *Dificultades morales y políticas del teatro en Sevilla.*

Desde que tuve en mis manos el interesantísimo libro de Cotarelo *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, sentí enorme curiosidad por conocer al detalle la repercusión de tales ideas en la historia real de nuestro teatro. ¿Se trataba de meras especulaciones de teólogos y moralistas o habían influido *realmente* en la vida teatral de nuestro país? Si se atiende al acontecer escénico madrileño, nada hace sospechar tal cosa. Ciertamente que las prohibiciones son numerosas y bien conocidas. Pero, ¿por qué sólo en algunas provincias? Y en todo caso habría que preguntarse: ¿Fueron tales decretos letra muerta, o por el contrario, provocaron el colapso escénico y la marginación cultural de cuantos españoles no tuviesen la fortuna de vivir en la Villa y Corte?

Lo sucedido en Sevilla nos obliga a pronunciarnos por una respuesta afirmativa. Si nos asomamos al siglo XVII —el gran siglo del teatro nacional— comprobamos que fue suspendido aquí en tres ocasiones. A partir de 1620 estuvo la ciudad once años sin posibilidad de presenciar ninguna clase de comedias. En 1659 se prohibió por otros diecisiete años. Y desde 1679 pa-

saron nada menos que ochenta y ocho años hasta que el público sevillano pudo asistir de nuevo a una representación cómica.

Por lo que al siglo XVIII respecta, las prohibiciones oficiales tuvieron lugar en los años 1723, 1731, 1755, 1779 y 1800. Las dificultades que hubieron de afrontar los defensores del teatro fueron tantas y tan considerables que sus no escasos logros dan fe de una personalidad fuera de lo común, en un ambiente generalmente adverso, modelado por un rigorismo ascético de proporciones desmesuradas. En el plano eclesiástico, todos los arzobispos que rigieron la diócesis en esta centuria se opusieron tenazmente a las comedias y solicitaron su prohibición con repetida insistencia ante las autoridades madrileñas, aunque no tuvieran reparo en presidir funciones «de colegio», como el cardenal Solís, o universitarias, como ocurrió en 1793 al asistir el prelado a la representación estudiantil de la *Zayda* de Voltaire. Por su parte, celosos predicadores y teólogos infatuados apoyaron esta campaña anti-teatral, presentando como verdad doctrinal la opinión generalizada entre ellos de incurrir en pecado mortal cuantos participaban —actores y espectadores— en las representaciones. Para ellos, el actor era un agente diabólico, que «halagaba los sentidos y excitaba peligrosamente los afectos del público». Este, a su vez, era una víctima voluntaria del vicio, al estar «llagado con el veneno de la lujuria».

Las razones morales de esta condena eclesiástica pueden quedar resumidas en las siguientes:

a/ Seguía vigente la profecía del P. Tirso González, que auguraba para Sevilla la mayor de las calamidades en el momento que permitiera las comedias en público.

b/ Los cómicos eran todos gente de mal vivir, que escandalizaban con su conducta privada al pueblo ignorante, siempre propenso al contagio moral.

c/ El teatro público era una diversión innecesaria (ya que Sevilla contaba con otras más honestas, como paseos y tertulias) y peligrosa para la salud del espíritu, al fomentatr todos los vicios.

d/ Esta peligrosidad moral se hacía inminente al concurrir al teatro personas de ambos sexos. No tenían ocasión de tratarse en el local (donde estaban separados) sino en las salidas, amparados por la oscuridad, al terminar las funciones después del ocaso.

e/ Los espectadores no veían en la escena más que pésimos ejemplos: engaños amorosos, adulterios, burlas de padres y maridos, desenvoltura de las damas e incluso acciones poco honestas, ya que llegaban a cogerse de las manos en escena los enamorados y las bailarinas enseñaban las piernas «hasta las ligas», sin el menor recato.

f/ En estas comedias se imponía el concepto del honor, ya anticuado, a base de venganzas y traiciones, contra expresa doctrina religiosa. Tal ocurría en comedias como *Casarse por vengarse*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El pintor de su deshonra*, etc.

g/ En algunas comedias, muy aplaudidas, se ridiculizaban las devociones y se trataban con escaso respeto los temas religiosos.

Lo sorprendente es que estas razones del estamento eclesiástico eran apoyadas incondicionalmente por las autoridades civiles, aumentándolas con otras de carácter político:

a/ El teatro ocasionaba perjuicios económicos a los espectadores. Si eran adinerados, porque los excesos del lujo los iban arruinando. Si eran pobres, porque el gasto de la comedia les privaba de lo necesario para subsistir.

b/ También producía trastornos laborales en «el pueblo inferior, inclinado aquí a la ociosidad», que «ni echaba de menos las diversiones», pero que cuando las conocía «se abandonaba a ellas sin conocer moderación ni límite».

De hecho, los capitulares del Ayuntamiento sevillano, a lo largo del siglo, se opusieron a las funciones teatrales, salvo muy contadas excepciones, tanto por motivos políticos como religiosos. Si las hubo en Sevilla en esta época fue por la imposición de los Asistentes, que seguían las órdenes de Madrid. Los que más destacaron en el empeño fueron: el Asistente Larumbe, que permitió la ópera; el Asistente Olavide y el Asistente Cándido Moreno, que permitieron las comedias durante sus respectivos mandatos.

2. Teatro efectivo en la Sevilla del siglo XVIII.

En ambiente tan adverso, y con el apoyo de las citadas autoridades, la efectividad del teatro en Sevilla puede resumirse así:

1729-31. Hubo serenatas y funciones musicales en el Alcázar, con ocasión de la estancia de la Corte en Sevilla.

1735-45. Se representan algunos diálogos y zarzuelas en los colegios de Santo Tomás y San Hermenegildo, actuando siempre los estudiantes como actores.

1761-66. Durante estas cinco temporadas se permite la ópera, «espectáculo de moda», en un solar toscamente acondicionado en la calle del Carpio. Se representan obras de Meastasio y Goldoni por compañías italianas, algunas en idioma original y otras traducidas por el poeta gaditano Maruján Cerón.

1767-79. Gracias al Asistente Olavide se escenifican cientos de comedias y sainetes durante estos doce años, con el aplauso de algunos y la oposición de gran parte de la nobleza y del clero.

1768. El Asistente Olavide organiza y promociona los bailes de carnaval en el local del Teatro. Fueron prohibidos para toda España en 1773.

1783. Hay solicitudes de nuevos empresarios para hacer funciones de bailes, tonadillas, arias y juguetes de música, pero nada se autoriza.

1793. Se representa la *Zayda* de Voltaire en el patio de la Universidad, ante el prelado de la diócesis, por los mismos estudiantes. Hay nuevas solicitudes de diversas compañías para actuar en Sevilla. Obtiene la licencia del Consejo, contra los deseos del Ayuntamiento, el italiano Lázaro Calderi.

1795-1800. Este empresario construye el Teatro Cómico en la calle de San Acacio, donde actúa por espacio de cinco años. Nueva prohibición en 1800, con motivo de la epidemia de fiebre amarilla.

1803-05. Se permiten algunas funciones de música y volatines, pero no las comedias.

1806-08. Autorizadas de nuevo las representaciones cómicas, hay otros dos años de actividad, hasta que se ordena el cierre del Teatro a causa de la guerra.

Hay que hacer notar que tanto las funciones como los bailes de máscaras estuvieron debidamente reglamentados desde 1767 hasta 1800.

3. *Locales.*

En el siglo XVIII hubo en Sevilla varios locales destinados a las funciones escénicas, ninguno de los cuales fue recibido

por el municipio como Teatro oficial de la ciudad, aunque admitiese la cesión de un palco para las autoridades.

Teatro del Coliseo. Grandioso local del siglo anterior, que continuó en ruinas, dedicado a casa de vecinos y posteriormente a iglesia. No hubo en él ninguna representación durante el XVIII. Estaba situado en la calle Alcázares, frente a la cárcel de la Hermandad.

Colegio de San Hermenegildo. Su patio se utilizó, así como los conventos dominicos de la Pasión y Madre de Dios, para las funciones de colegio.

Reales Alcázares. Se organizaron en sus salones algunas funciones musicales durante la estancia de Felipe V y la real familia.

Teatro de Santa María de Gracia. Situado en la calle del Carpio, frente al convento de Santa María de Gracia. De madera. Dieron comienzo en él las funciones de ópera en 1761.

Teatro de San Eloy. Situado en la esquina de esta calle con la del Dormitorio de San Pablo. De madera. Sirvió para las funciones cómicas en la época de Olavide.

Teatro de Medina Sidonia. En la plaza del Duque, esquina a la calle Armas. Olavide comenzó su construcción en 1767 pero se paralizaron pronto las obras, sin que llegase a ser estrenado. En el solar se levantaron a fin de siglo algunas viviendas.

Teatro del Pópulo. En el Arenal. De madera. Sólo hubo volatines durante algunos días.

Teatro Cómico. Levantado en la calle de San Acacio, esquina a la calle de la Muela en 1794 por el empresario Lázaro Calderi. De madera. Se utilizó para las funciones teatrales a fines del XVIII y comienzos del XIX. Tenía capacidad para 2.821 personas, con tres pisos y café anejo.

4. *Asistencia al Teatro.*

Según el propio Olavide, «las personas más distinguidas de la ciudad, gobernadas por falsas máximas, se hacen un escrúpulo de asistir al Teatro». Los espectadores —exceptuados algunos nobles y eclesiásticos— pertenecían a la clase media: comerciantes, abogados, médicos, militares, empleados, etc. En 1779, finalizada la etapa de Olavide, un informe hacía constar que «la parte más sana del pueblo aborrece las comedias y no

las frecuente... pues apenas se ven por casualidad cuatro o seis personas de las muchas que componen la nobleza, que asistan al Teatro».

El precio de la entrada era de dos reales, único gasto que abonaban los «mosqueteros», que presenciaban la función de pie, al fondo del patio. Cada asiento tenía, además, su precio correspondiente: de cuatro reales las «lunetas» del patio hasta un real que costaban los del piso último. Tanto los asientos del patio como los de palcos y plateas podían ser objeto de abono para toda la temporada. Los volatines solían costar un real, mientras que los bailes de máscaras se fijaron a diez la entrada.

Si los salarios de los jornaleros eran de diez a quince reales diarios, se comprende que muy pocos pudiesen permitirse el lujo de asistir al Teatro. Los actores cobraban de diez a veinticuatro reales, según su categoría.

Los bailes de carnaval de 1768 tuvieron un éxito inesperado, al aumentar las máscaras de 216 que asistieron el primer día hasta las 815 del último. Con su producto se iniciaron las obras del Teatro de Medina Sidonia.

5. *El repertorio.*

Durante la primera mitad del siglo, Sevilla fue testigo de una avalancha de comedias impresas, que en número superior al millar y medio salieron de las prensas de la ciudad. Este «teatro leído» no fue acompañado por representación alguna pública hasta 1767. A lo que parece, fue costumbre aceptada el hacer las funciones en casas particulares y conventos.

Antes de esta fecha sólo pueden llamarse públicas las funciones de colegio y las de ópera. Los autores sevillanos que escribieron «teatro de colegio» fueron: Gerónimo M. de Castilla y Muñiz (1735), Fray Fernando Lozano (1739), Pablo Anselmo Rodríguez Brioso (1741) y el P. jesuita Rafael de Córdoba (1739). Obras musicales escribieron el militar Diego Nunsibay y Campos (1748) y José Vázquez Villasante «barba de la Compañía». En el repertorio operístico destacaron los italianos Metastasio y Goldoni, con música de Piccini, Galuppi, Conforto, Guglielmi, Scolari, Scarlatti, Coradini, Cimarosa, Paisiello, Gazzaniga y otros.

En la época de Olavide las comedias del siglo anterior ocupan algo más de la mitad del repertorio, con los autores con-

sagrados: Calderón, Moreto, Rojas, Matos Fragoso, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán, Monroy, Cañizares, etc. La otra mitad está integrada por traducciones de autores franceses: Racine, Molière, Beaumarchais, Voltaire, Destouches, etc. y sainetes de Ramón de la Cruz, además de piezas musicales.

Las funciones duraban de tres a cuatro horas, con intermedios de tonadillas, bailes, sainetes y fines de fiesta. La orquesta era imprescindible, ya que nunca faltaban las piezas de música, bailes de moda (el baile inglés, fandangos y boleros) y tonadillas. Lo normal era el cambio diario de función, lo que obligaba a un gran esfuerzo a los actores y disminuía la calidad del espectáculo.

Las comedias preferidas eran las de magia, de santos y de temas religiosos, pese a las repetidas prohibiciones. Los mayores éxitos del momento fueron: *El diablo predicador*, *Los tres mayores prodigios*, *El mágico de Salerno*, *El anillo de Giges*, *Los trabajos de Job*, *El arca de Noé*, *Marta la Romarantina*, *Juana la Rabicortona* y otras de este jaez.

La ópera bufa tuvo gran aceptación, en alternancia con los comedias. Tales, *El amor sin malicia*, *La Frascatana*, *La buena hija*, etc. De Ramón de la Cruz se pusieron en Sevilla las más representativas zarzuelas: *El viejo burlado*, *La majestad en la aldea*, *Los cazadores*, *Las segadoras de Valladolid*, *El licenciado Farfulla*, *La mesonerita...* De Pablo Esteve, *Los jardineros de Aranjuez*.

El teatro serio estuvo representado por *La Raquel*, de García de la Huerta, y las piezas originales o traducidas del francés que se cultivaron en la tertulia de Olavide: *La Escocesa*, *El huérfano de la China*, *Orosmane*, de Voltaire; *La Eugenia*, de Beaumarchais; *El Tartufo*, de Molière; *El padre de familias*, de Diderot; *El filósofo casado*, de Destouches; *Mérove*, de Maffei, etcétera.

En la etapa del Asistente Moreno (1795-1800) los gustos no varían gran cosa. Sigue reponiéndose *El maestro de Alejandro*, *El diablo predicador*, *El secreto a voces*, *Juana la Rabicortona*, *El mágico africano*, etc., aunque ya hay estrenos prerrománticos, como *La noche terrible*, del sevillano Juan M. Rodríguez. Los autores del momento de mayor incidencia en la estadística son Comella y Zabala y Zamora. Moratín está representado, a comienzos del XIX, por *El viejo y la niña*, de 1790, estrenada

aquí en 1800; *El barón* (1806) estrenada en Madrid en 1803; *La Mogigata* (1807) y *El sí de las niñas*, que se estrena en Sevilla en agosto de 1806, cinco meses después de hacerlo en Madrid. *El Pelayo* y *El duque de Viseo*, de Quintana, aparecen en cartel en 1806.

6. *La obra del Asistente Olavide.*

Cuando comencé a interesarme por la personalidad del Asistente don Pablo de Olavide y Jáuregui y su actividad al frente de los destinos de Sevilla, me llamó poderosamente la atención su postura abiertamente favorable al teatro, en contra de la casi totalidad del estamento dirigente de la ciudad. A este antagonismo y sus consecuencias más sobresalientes dediqué algunas páginas de mi libro *La Sevilla de Olavide* (1965) pero prometí en su prólogo dedicarle un estudio más extenso en cuanto tuviese oportunidad. Lo hago ahora, después de haber consagrado otros cientos de páginas a desmenuzar la *Historia de la Universidad de Sevilla en el siglo XVIII* (1969), otro de los temas que me cautivaron de la actuación verdaderamente «ilustrada» de Olavide.

El hecho de ser peruano y de no estar vinculado a la tradición aristocrática hispalense favoreció en gran manera sus propósitos renovadores, que de nada hubiesen servido a no contar con un entusiasmo extraordinario por cuanto se refiriese al teatro y a los gustos literarios que había adquirido en el extranjero. A incitación del Gobierno, se enfrentó al cabildo de la ciudad en muchos aspectos, siendo éste del teatro el que mereció mayor apoyo personal. No sólo permitió las comedias sino que él mismo, con sus amigos, escribió y tradujo lo más selecto que se ofrecía entonces en Europa. Protegió, aun económicamente, a los actores y los defendió de los intereses gremiales de la Hermandad de Nuestra Señora de la Novena. Estimuló el arte dramático con la creación de la primera escuela de actores que funcionó en España y que sirvió para abastecer de primeras figuras el Teatro de los Reales Sitios.

Olavide reglamentó sabiamente los espectáculos y organizó los bailes de carnaval, a imitación de Madrid, intentando hacer de Sevilla una gran ciudad moderna, a la que no faltase ninguno de los alicientes que ofrecían las principales urbes de Europa,

incluso iniciando la construcción de un magno coliseo, cuyas obras encargó a un arquitecto francés, según los diseños de los mejores locales de su tiempo. Labor que el pueblo sevillano no supo valorar y que pagó con la ingrata moneda de la oposición, la denuncia y la condena.

APENDICE I

Consulta del Ilmo. y Rmo. Sr. Don Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán, mi Señor, Arzobispo de Sevilla, del Consejo de S. M., fecha a S. M. en 9 de noviembre de 1678, en razón de que S. M. se sirva mandar cesar en las representaciones de las Comedias en el presente tiempo.

Señor,

Habiendo entendido que estaban para venir a esta Ciudad dos Compañías de Comedias a representar en el Coliseo y en la Montería, y juzgando que las aficciones de esterilidad que padecemos podían tratar de aplacar la indignación divina merecida de nuestras culpas, no el aumentarlas con la relajación que trae consigo este género de divertimientos, propuse mi sentir al Asistente y Procurador Mayor de la Ciudad por lo que toca al Coliseo, y a Don Joseph de la Puente, Theniente de Alcaide de los Reales Alcázares, por lo que mira al Corral de la Montería, pero reconociendo en la tibieza con que me oyeron el poco fruto de esta diligencia, pasé a dar cuenta por medio de Don Antonio Monsalve al Real Consejo de V. M., el cual obrando con la madurez que acostumbra, he llegado a conjeturar que pidió informe al Asistente y al Regente de la Real Audiencia de V. M., y no dudo serían totalmente opuestos, pues vino orden para que las Compañías representasen. Con el mismo correo en que llegó esta orden, llegó también la noticia de haberse publicado la peste en Málaga, y juzgando que este grave accidente e inminente calamidad pedía no desmayar en la materia, sino esforzarla más, repetí las mismas diligencias con los Ministros de aquí y con el Real Consejo de V. M. y su Real Junta de Obras y Bosques, de quien depende el corral de la Montería, pero todas, Señor, infructuosas, pues el miércoles pasado se dio en uno y otro corral

principio a la representación, y este correo Don Bernardino de Arando, Secretario de la Real Junta de V. M., de su orden me dice que, dependiendo en primera instancia de que el Real Consejo de V. M. no permita se represente en el Coliseo, no da lugar a que la Junta tome deliberación en lo que toca al corral de la Montería. La inutilidad de estas diligencias confieso, Señor, que me ha desalentado; pero la obligación de mi ministerio y el concepto en que estoy y en que están personas prudentes y timoratas de todos estados, de cuán del desagrado de Dios era que en tiempo que le experimentamos más indignado, se permitan divertimientos de relajación, no me dejan sosegar ni puedo, porque aunque he puesto los medios posibles, todavía me falta el de este recurso inmediato a V. M.

Señor,

Diez y siete meses ha que esta Ciudad y los lugares de su reinado padecen una carestía de pan sin ejemplar en cuanto a su duración y en cuanto al precio, en la memoria de los más ancianos; desde mayo del año pasado hasta casi fin del corriente, el precio de la fanega de trigo ha subido desde ochenta a cien reales, y desde principio de este año hasta ahora, ha excedido hasta ciento y cuarenta, y hoy persiste desde ciento y quince y ciento y cuarenta, conforme a la calidad de él. Esperábamos la primavera respirar con la abundancia de la cosecha que prometían los campos, pero en cuatro días nos la quitó Dios con los solanos y nieblas, y aunque algunos pocos lugares no sintieron el daño, el menoscabo ha sido general en este Arzobispado, grande en las vegas que contribuyen al mayor abasto de esta Ciudad, y lastimoso en ella y sus contornos. El excesivo precio de alimento tan necesario y la duración de tan largo tiempo fuera de aquellos primeros caudales, que aun en esta Ciudad son innumerables, ha reducido los acomodados a la estrechez, los de medios competentes a la pobreza, y los pobres a la última miseria. No paso a expresar con mayor individualidad los efectos de esta causa por no lastimar más el piadoso ánimo de V. M.; sólo digo que aunque en esta Ciudad lastiman los que vemos, aun no son los mayores, porque la piedad y largueza de sus naturales, digna por cierto de toda alabanza, ha contribuido a su alivio con gruesas limosnas, pero los demás lugares es suma la miseria que padecen.

A esta calamidad tan sensible nos añadió Dios el recelo del contagio de Cartagena, luego de Murcia, Orán y Orihuela, que, aunque distante, asustó mucho esta Ciudad y reinado. Y cuando nos consolaban las noticias favorables de la mejoría de estos lugares, le vemos encendido en tan corta distancia como la de Málaga.

Señor,

Suele Dios atribular en particular este o aquel justo para purificarlos más o para aumentarles con el mérito la corona, mas, en general, aflicciones y trabajos a un Reino, Provincia o Ciudad no los envía Dios sino por culpas. Vemos en la Sagrada Escritura afligidos y perseguidos algunos justos, pero tribulaciones generales de guerra, hambre y peste, siempre por delitos, y ordinariamente del pueblo, y como causa única de estos trabajos; luego que con el arrepentimiento y penitencia, aplacaban a Dios, cesaban estos efectos de su enojo. Grandes sin duda son nuestras culpas y gravemente tenemos indignado a Dios, pues después de un castigo tan grave y prolongado que se puede decir que se ha grabado la mano del Señor sobre esta Provincia, parece que aún no está satisfecha su justicia, y nos amenaza con otro tan terrible. Razón será acudir a su Divina Majestad y aplacar su indignación con la reformatión de costumbres. Si la cosecha futura no es abundante, o el contagio de Málaga no se termina allí, ¿qué será, Señor, de esta Provincia? Yo espero en la infinita misericordia de Dios, debemos todos esperar, que nos sacará y preservará de una y otra calamidad; pero será mal fundada la esperanza, si nos olvidáremos de su justicia. Uno y otro atributo debemos tener presentes: su misericordia para esperar como hijos, y su justicia para aplacar su indignación como Dios. A este fin, luego que llegó la noticia de haberse publicado la peste de Málaga, dispuse que se hiciese en esta Ciudad una procesión general, a que asistí con el Cabildo de mi Santa Iglesia, y el Asistente con el de la Ciudad. Continúanse las rogativas públicas. He dado orden para que se haga lo mismo en los lugares del Arzobispado, encargando a los curas, confesores y predicadores que exhorten al pueblo a la penitencia de las culpas, enmienda de las costumbres, perdón de las injurias, y justificación y relajamiento de los contratos y reformatión de los trajes profanos: medios y diligencias que, juntamente con la providencia tem-

poral de la más estrecha custodia y guarda, se han hecho siempre en las Ciudades amenazadas del contagio.

Yo, Señor, con profundo rendimiento, suplico a V. M. se digne con su alto juicio pensar si estas diligencias se deben hacer, y si las circunstancias del tiempo piden que necesariamente se hagan en esta Ciudad, y si se deben hacer, vuelvo a suplicar a V. M. se sirva de cargar su Real consideración en la proporción que tiene, o, por mejor decir, en la repugnancia que con ellas tiene la representación pública de las Comedias. Exhórtase a la enmienda de las costumbres, ellas las relajan; al perdón de los agravios e injurias, medio tan necesario que con esta condición imploramos la misericordia de Dios, ellas adornan sus asuntos con los desafíos y puntos más delicados del duelo. A la reformación de los trajes, los ocios sirven de modelo a la profanidad, sus ideas tienen por fundamento unos amores ilícitos, por más que a lo último con cuatro palabras quieran terminarlos bien. Con una simple atención aprende en ellas la juventud aquellos medios y trazas para perderse, que costaron grande estudio a muchos ingenios, los cuales no alcanzara su discurso y ignorara su sinceridad. Esto influyen por sí las comedias. Notorio es también las ofensas de Dios que de ellas se originan, y la inquietud que causan en los pueblos donde llegan. Divertimientos de este género, ¿cómo se podrán componer, Señor, con la reformación de costumbres que pide la aflicción en que estamos, y cómo se pueden compadecer procesiones, rogativas públicas y comedias? ¿Acudir por una parte a pedir a Dios misericordia y por otra a representaciones profanas, músicas y entremeses en los Teatros? Todas las cosas tienen su tiempo, y cuando se permita alguno, este género de divertimientos no lo es en el presente en que nos hallamos.

Fuera de estas razones que militan en lo general, concurren otras especiales en esta Ciudad, por las cuales debemos más que en otras duplicar las diligencias espirituales, que son las que influyen más en la preservación del contagio, porque si Dios no guarda las Ciudades, trabajará en vano la providencia de los hombres, aunque ésta en reglas cristianas y prudentes debe tener todos los medios temporales que convienen a este fin. Esta Ciudad, por la calidad de su terreno húmedo y de temple cálido, está más expuesta al incendio de la peste, como lo acredita la experiencia en las repetidas veces que la ha padecido. Su custo-

dia es sumamente difícil, la comunicación que tiene con el mar por el río no es fácil su guarda, la de tierra tiene igual dificultad, su circuito es grande, Triana, los arrabales de San Bernardo y San Roque, los Humeros, son poblaciones grandes y abiertas, habitadas de la gente trabajadora y pobre, materia más dispuesta para prender este incendio, a que se allega la hambre de tanto tiempo, que suele ser precursora de los contagios. Toda esta apatitud que en lo temporal hay en esta Ciudad más que en otras para recelar una fatalidad, pide que nos adelantemos a todas en recurrir a Dios y aplacar con mayores demostraciones su indignación; mayor cuidado debe haber en la plaza que es más fácil de expugnar al enemigo y mayores prevenciones donde es mayor el riesgo.

No solamente juzgo por sumamente conveniente que cesen las comedias en esta Ciudad por las razones que he representado a V. M., sino que temo, Señor, que su continuación provoque en su Majestad Divina a mayor indignación de la que experimentamos. Si un superior castigase o amenazase a un súbdito, y éste al mismo tiempo se pusiese públicamente a entretenerse en divertimientos que no fueren del agrado de su dueño, ¿por cuántos títulos le irritaría? Castigados, somos, Señor, y amenazados de la mano de Dios; castigados con el hambre, y amenazados con la peste tan cercana. Grande fundamento hay para temer que la prosecución de las comedias en este tiempo provoquen más su indignación contra esta Ciudad, pues aunque se difiera de la opinión de algunos autores que las libran de culpa grave, es cierto que estos divertimientos no son de su agrado; es respeto debido al superior manifestar en lo exterior que se sienten los amagos de su enojo; con cuanta más razón se deberá esto a Dios si V. M. se sirviese mandar cese por ahora la representación en los dos Corrales de esta Ciudad, por los motivos que concurren. Será una demostración reverente y pública de lo que se teme la indignación divina. Tengo gran confianza de que se dará Dios por obligado de este respeto, que como nos ama tanto se paga su infinita bondad de cualquier obsequio, y si el que en este tiempo cesen las comedias será demostración de nuestro respeto, ¿qué será, Señor, su prosecución?

Dos reparos pueden oponerse a que V. M. se sirva de mandarlo así. El primero, que será de perjuicio a los interesados en ellas y sus arrendamientos, juristas y algunas obras pías que co-

bran diferentes porciones de lo procedido de los comedias. A los más necesitados, que son los pobres de la cárcel, he ofrecido y vuelvo a ofrecer darles todo lo que interesaran, y si mi hacienda tuviera otro estado y éste fuera el único óbice, no reparara en hacer lo mismo con los demás, y quedara muy consolado de hacer a mi costa este servicio a Dios; pero no pueden quejarse con justicia los interesados, porque su derecho solamente es condicional en caso de que se representasen, y de lo contrario se siguiera que V. M. no fuera dueño, sin violarla, de mandar que no hubiese comedias, y que hubiese una obligación de justicia a que representasen, aunque fuese en cuaresma, pues lo religioso de este tiempo obligaba más a no quitar a nadie lo que de derecho se le debe. Los meses del estío no las hay en esta Ciudad por los grandes calores: razones más urgentes y de mayor jerarquía son las que concurren ahora para que no las haya. El segundo reparo es que será contristar más al pueblo el quitarle esta diversión. Este reparo es, Señor, meramente político, y el estado en que nos hallamos parece que pide que las consideraciones políticas cedan a la piedad, si se contienen en esta línea las que he representado a V. M. Pero en realidad no tiene subsistencia, porque puedo asegurar a V. M. que es mayor el número de seglares que desean no haya comedias, y que a éstos ha causado formal desconsuelo la resolución que se ha tomado. Nace esto de que como no ha más de veinte y nueve años que hubo el último contagio en esta Ciudad, vieron los más que tienen muy presente el horror de este castigo, y abrazan con gusto y desean muy de veras todos los medios que pueden conducir a aplacar la indignación de Dios. Desde el día del Corpus hasta primero de octubre no se representa en esta Ciudad, y no se desconsuela el pueblo, y aunque ahora se contristara en que cesen las comedias, con el olvido se pasará el desconsuelo, como lo muestra la experiencia en otras materias. Padecen algunos trabajos los lugares, cuya causa pueden imputar a culpa de sus inmediatos gobernadores, y si hace este concepto el desconsuelo de ellos lo provoca a indignación, pero el trabajo de la peste le reconocen como azote que únicamente viene de la mano de Dios, y así, si los contrista, los contrista hacia la penitencia (de que se consolaba mucho el apóstol San Pablo) y consiguientemente no tiene inconveniente político.

Ultimamente, Señor, ordena Dios las tribulaciones a nuestra

enmienda, y nuestra corrección, y de la contristación que causa el azote del contagio se vale para despertarnos y estimularnos a la reformatión de las costumbres. Peligrosa cosa será querer malograr los medios que pone su alta providencia con unos divertimientos de tanta relajación, y que tanto se oponen al fin que su Divina Majestad pretende. Suelen estas representaciones de los Prelados ser menos fructuosas por juzgar que nacen de demasiado celo, y yo, Señor, quisiera que ardiera en mí el que corresponde a mi estrecha obligación, pero aunque debiera haber imitado a Prelados grandes que hicieron a los Señores Reyes Progenitores de V. M. eficaces representaciones sobre que totalmente cesasen las comedias, no lo he hecho, aunque el año pasado padecíamos el trabajo de la carestía y había peste en Murcia y Orihuela; las consideraciones que se hacían de que aquella no podía durar mucho y el alivio que influía de ésta me contuvieron. Pero ya, Señor, es otro tiempo. La carestía dura, y el contagio le tenemos a las puertas de este Arzobispado. Juzgo que, sin faltar a mi obligación, no puedo dejar de hacer esta humilde representación a V. M. y que debe hablar quien hasta aquí ha callado.

Señor, no tengo ya en cumplimiento de mi obligación más diligencia que hacer en la tierra, pues llego a los Reales pies de V. M. con profundo rendimiento, con la esperanza que me da la Real Piedad de V. M. y con la confianza que debe tener quien hace la causa de Dios. No paso a suplicar a V. M. más de que siendo servido V. M. se digne mandar que por ahora cesen las representaciones de las comedias en esta Ciudad, que será acción muy digna del religiosísimo ánimo de V. M., del agrado de Dios y muy conforme a lo que piden las circunstancias del tiempo. Guarde Dios la Católica Real Persona de V. M. como la cristiandad ha menester. Sevilla, a 9 de noviembre de 1679. Ambrosio Ignacio Spinola y Guzmán.

SEVILLA. *Biblioteca Colombina*, 63-7-12 (núm. 72).

APENDICE II

Memorial de José Chacón, empresario de comedias, en 1767.

Excmo. Señor:

José Chacón, Autor de la Compañía de Cómicos que representó en la temporada pasada en el lugar de San Juan de Alfarche, residente en la ciudad de Sevilla, puesto a la disposición de V. E. con el más profundo rendimiento, dice:

Ha llegado a su noticia que habiéndose mandado por V. E. que Sevilla informase sobre el contenido del anterior Memorial del que suplica, en orden a la construcción de un Coliseo de Comedias en esta Ciudad, ha informado que se seguirían varios inconvenientes de su representación, y suplicando no se permita ésta ni la de la Opera en ella, ni en sus cercanías; sobre lo cual no puede dejar de molestar segunda vez la atención de V. E. procurando desvanecer con hechos y razones cuanto se ha representado por Sevilla.

Para que se halle instruido de todo, no será fuera del asunto suponer privativamente que el informe dado por Sevilla no es conforme a la mente de la mayor parte de los Capitulares. Es verdad que los que se hallaron presente en el Ayuntamiento no lo contradijeron, pero este silencio nació de la pusilanimidad de unos unos, del error de otros, que creen se interesa la Religión y la pureza de costumbres en que no se permita teatro público de Comedias, y últimamente de la diferencia de muchos Capitulares a los que opinaron contra ellas. Todo lo cual es notorio, y lo han publicado los mismos que callaron contra su dictamen.

Igualmente es cierto que el pueblo de Sevilla carece de diversiones públicas, y las desea con la misma vehemencia que los demás Pueblos de España, inclinándose con singularidad a la Comedia; pues el nombre solo de esta diversión le encanta, de que hay tantas pruebas cuantas son las que representan en las Pascuas y Carnaval en casas particulares, en que es necesario usar del auxilio de la tropa militar para contener a los que quieren introducirse sin anuencia del dueño. Y sin embargo de esta precaución, es rarísima la fiesta de esta clase que no se señala con alguna pendencia o disgusto particular, por negarse

la entrada a todos los que la desean. En las comedias que el suplicante representa en dicho lugar de San Juan de Alfarache, distante poco más de un cuarto de legua de esta ciudad, se vio asimismo el ardor con que el pueblo de ella se entregaba a esta diversión, pues fue preciso para satisfacerlo representar dos en todos los días festivos y en algunos de trabajo, y hubo muchos en que se volvió más gente que la que asistió a la diversión, por no caber en el teatro, como se justifica en los documentos adjuntos. Finalmente, Excmo. Señor, los sevillanos aman los espectáculos como los demás hombres del universo, y los conoce muy poco el que supone que no extrañan la falta de diversiones públicas, especialmente en Pueblos de mucho vecindario, en que siempre es grande el número de los ociosos.

Las Reales Ordenes expedidas en los reinados de los Señores Don Felipe Quinto y Don Fernando Sexto, de gloriosa memoria, fueron ganadas en fuerza de representaciones arrancadas por los jesuitas a los Arzobispos, Cardenal Arias y Don Cayetano Gil de Taboada, y al marqués de Campoverde, co-administrador que fue de este Arzobispado, cuyo espíritu y gobierno dirigían. Su contenido se reduciría precisamente a lo mismo que hoy se expone; y así, si en el día no hacen fuerza los fundamentos que representa Sevilla, cesa la causa motiva de aquellas Ordenes: lo más es que después de ellas ha prevalecido la costumbre contraria, pues es hecho constante que se han representado comedias y admitido compañía de farsantes en las ciudades de Ecija, Carmona, Jerez, Puerto de Santa María; en las villas de Utrera, Alcalá de Guadaira y otros pueblos de este Arzobispado, a que se extendía la prohibición.

El fundamento que la Ciudad tuvo para acordar en el año de 1670 la suspensión de las comedias fue que, habiendo peste en Algeciras, pueblo de Andalucía, y hallándose Sevilla contristada como es natural en semejantes circunstancias, aseguró desde el púlpito el Padre Tirso González que no entraría la peste en Sevilla si se desterrasen las comedias; y teniendo ésta por verdadera profecía se acordó la suspensión. Cuyo suceso merece las siguientes reflexiones: La que, aunque el contagio no se comunicó a la ciudad, no se sabe si se debió a las precauciones de que se usa en semejantes casos, y de que indisputablemente usó Sevilla, o al destierro de las comedias, en cuya duda dicta la prudencia que se crea efecto natural la liberación de la peste,

y más cuando otros pueblos de la misma Andalucía se libertaron de aquel azote sin desterrar las comedias. La que el Padre Tirso González no acreditó la visión que tuviese del Altísimo para asegurar en tono profético que no entraría la peste en la ciudad si se desterrasen las comedias: sólo los párvulos creen su profecía, y más siendo notorio que se ha falsificado en nuestros días otro anuncio que hizo el mismo jesuita respectivo de las obras del Venerable Obispo Don Juan de Palafox, y especialmente a la Apologética tercera; que, aunque no entró la peste en Sevilla en aquel año, hubo un equivalente suyo, cual fue una grande epidemia de tabardillos, de que murieron muchas personas, y entre ellas el Venerable Don Miguel de Mañara. Este siervo de Dios contribuyó también a la suspensión de las comedias, y sobre ello se escribió una carta, que seguramente no habrá remitido Sevilla a V. E. aunque se tuvo presente y se leyó en el Ayuntamiento para su informe; pero si V. E. se sirve mandar se le remita esta carta y otra que escribió el mismo siervo de Dios contra la erección de Hospicios para recoger pobres inválidos, hallará en la una los ruinosos fundamentos en que estriba el informe de Sevilla, y en una y otra la falta de Letras y raro modo de pensar del Venerable, en orden a la policía de los pueblos, sin que esto rebaje cosa alguna a sus heroicas virtudes, porque no siempre se hallan unidas la sabiduría y la santidad.

El referido acuerdo de la Ciudad y otros posteriores no han determinado absolutamente la prohibición de las comedias sino la suspensión de ellas, y siempre en caso de alguna calamidad, cuya providencia no tiene nada de singular, pues es frecuente la cesación de los espectáculos en semejantes ocasiones en todos los Países Políticos, aun en los que profesan diferente religión. Consiguiente a esto, ha permitido Sevilla después del citado acuerdo varias diversiones públicas de Máquina Real, que se reduce a una comedia con figuras, en distintos años de este siglo, títeres, juegos de manos, y otros, señaladamente Opera, que se ha recitado en Teatro público por una compañía de italianos, espectáculo que no divierte ni embelesa al ínfimo vulgo, que es el fin de permitir estas recreaciones, y que en las gentes de otra esfera ocasiona mayores perjuicios que la Comedia, pues la música teatral causa mayor moción en los ánimos, y excita las pasiones con más vehemencia que la simple representación.

Y aunque verdad es que en los principios se trató el asunto repetidas veces en el Ayuntamiento, y la resolución fue siempre favorable a su establecimiento, pero la preocupación de la profecía del Padre Tirso González y demás pasajes anteriores sobre comedia dieron motivo a que no se extendiesen los acuerdos para que nunca constase que la Ciudad permitió la introducción de la Opera; esto mismo acredita que la aprobó solemnemente ratificando su resolución la asistencia de sus individuos al aposento principal destinado al Ayuntamiento en el mismo Teatro, a que por otro acuerdo se les mandó fuesen de militar por haber dado a ello motivo la concurrencia de algunos Capitulares en traje menos decente: a vista de lo cual no se puede negar que la Ciudad como Cuerpo ha autorizado dicho establecimiento.

Los motivos que representa el Ayuntamiento, según se dice de público para que al suplicante se le niegue la gracia que ha pretendido, se reducen a las desgracias acaecidas en el Teatro de Comedias en el siglo pasado, y a los inconvenientes que puede tener en el día de su establecimiento. Lo primero consiste en que el Teatro propio de la Ciudad se quemó dos veces en los años de 1620 y 1659, y que en el de 1692 sucedieron varias muertes por haber corrido la voz de que se había incendiado representándose con figuras una comedia. Y últimamente, que también se incendió otro Teatro llamado el de la Montería, que estaba en el zaguán del Real Alcázar; pero la discreción de V. E. juzgará de la conexión de estos hechos con la representación de comedias, o si de ello se puede inferir el más ligero fundamento para resistir su restablecimiento.

Si el incendio de cualquiera clase de edificios fuese prueba de que la Divina Omnipotencia quería su destrucción, y por lo mismo no se hubiesen de reedificar ni fabricar otros semejantes, no hubiera edificio en el mundo: pues no hay especie alguna de ellos que no se haya quemado muchas veces. Casas, Palacios y Templos se reducen a cenizas cada día, sin que por eso dejen de reedificarse: porque el incendio no prueba otra cosa sino que hubo descuido en el fuego, o que maliciosamente lo aplicasen, y materia incombustible en que se cebe.

Si alguno diese en esta extraña idea de probar que por no haber habido comedias en Sevilla han sucedido mayores desgracias que las que se proponen como originadas de ellas, haría ciertamente una larga enumeración de sucesos funestos y cala-

midades acaecidas antes que fuesen comedias; y después que se quitó. Antes hubo cruelísimas pestes en el año de 1348, que duró por muchos años, y el de 1833, y el de 1400 y el de 1485, y otros en que fue tan grande la mortandad que parecería increíble si no constara de emolumentos [sic] auténticos. Después de haberse suspendido la representación de la comedia, se quemó en el año de 1707 la iglesia del convento de la Victoria en Triana, y en el de 1716 la portería y parte de los claustros del convento Casa Grande de San Francisco; y en estos últimos años se han quemado: la iglesia parroquial de San Roque, la del convento de Capuchinas, en que estaba el Jubileo circular, y se celebraba el Patronato de la Virgen Santísima, siendo tal la voracidad y prontitud de las llamas,, que se consumieron hasta las Sagradas Hostias, Y últimamente, en el convento de monjas de Santa María de Jesús con el fuego de un rayo. En el año de 1679, después de quitadas las comedias, como ya se dijo, en el de 1709 y en el de 1738 hubo las grandes epidemias de tabardillos, de que murieron innumerables personas, especialmente en la del año de 1709. En los de 1680 y 1755 hubo dos grandes terremotos. En los de 1731 y 1736 dos grandes tormentas, y especialmente esta última causó mucho estrago en el Seminario de San Telmo, Casa Grande de la Merced, y en los Colegios de San Alberto y San Isidoro. También ha habido grandes inundaciones, especialmente en los años de 1708, 1736 y 1748. Y asimismo hubo plaga de langosta en el año de 1709 y ahora en nuestros tiempos, en el de 1753 y otros.

Todos estos hechos son ciertos, pero la ilación sería absurda, y así sólo pueden servir de acreditar que las mismas desgracias, plagas y funestos accidentes ha experimentado Sevilla después de haberse quitado las comedias y antes que la hubiera durante su representación. Y que del mismo modo que no se puede decir que estas desgracias provienen del destierro de la comedia, tampoco se infiere que las que hubo durante su representación fueron efecto de ella: siendo lo cierto que uno y otro tiempo fueron naturales o casuales.

Los inconvenientes que se dicen tiene el restablecimiento de espectáculo en Sevilla, son puramente imaginarios, porque es preciso confesar una de dos cosas: o que son comunes a todas las ciudades populosas o peculiares de este vecindario. Si lo primero, no tiene fuerza alguna, porque la comedia que se repre-

senta en España tiene cuantas aprobaciones caben en la materia, pues se permite por los Magistrados y Tribunales superiores, y se representa en la Corte, a vista del Consejo y con aprobación de Su Majestad. Los Obispos y demás Ordenes la permiten, e igualmente, lo que es más, que, habiendo dudado los primeros sobre su solicitud en el año de 1622, se ocurrió al Papa Gregorio XV y a instancia del Embajador de España declaró Su Santidad ser lícita la comedia, como se representa en ella. Y en este siglo logró segunda aprobación de la Santa Sede con motivo del largo y reñidísimo litigio que se suscitó en Pamplona entre el Ordinario y el Cabildo secular de aquella ciudad, en que hubo la especial circunstancia de voto hecho por éste: sin embargo de él y de la terrible oposición del Rvdo. Obispo, declaró el Sr. Benedicto XIII, que entonces regía la Iglesia, que la comedia española es honesta y lícita, como se representa en España; y conmutó el voto hecho por el Ayuntamiento, en cuya virtud se representan comedias en aquella ciudad, acreditando este suceso que el Cabildo de ella conoció ser perjudicial al pueblo la falta de este espectáculo. Y después de estos hechos, no se puede decir que la comedia española sea ilícita ni perjudique a las costumbres.

Si se asegura lo segundo, esto es, que sólo en Sevilla, a quien se quiere hacer singular en todo, se tocan aquellos inconvenientes, no es fácil justificarlo. Uno de ellos es que esta ciudad, compuesta en otro tiempo de un inmenso y opulento vecindario, se halla hoy reducida a muy diferente estado, por la falta de comercio y decadencia de las artes, en cuyas circunstancias le es perjudicial el Teatro de comedias. Pero, aunque es cierta la actual decadencia del comercio y de las artes, no se infiere de ahí que le perjudique el Teatro público, porque, después de todas las facultades de Sevilla, tiene más comercio, más vecinos, más riquezas y más gente ociosa que Málaga, Granada, Pamplona, Zaragoza y otras ciudades donde se permiten las comedias sin perjuicio alguno de estos pueblos, y por consiguiente parece que debe permitirse en Sevilla. Otro inconveniente es que, aunque el pueblo inferior, a quien se confiesa dado a la ociosidad, no echa de menos las diversiones, luego que se le presentan se abandona a ellas sin moderación; y que su mayor número carece de lo preciso para mantener sus obligaciones, y haría falta esencial a su familia lo que gastase en la comedia. Pero lo pri-

mero, esto es, que el pueblo inferior no eche de menos las diversiones, no se podrá persuadir jamás, por lo que ya va representado; lo segundo, tomado con la generalidad que suena, no sucede en Sevilla, ni en parte alguna; y reducido a que algunos, no sólo del ínfimo vulgo, sino de todas clases, se abandonan inmoderadamente a las diversiones gastando en ellas lo que no debieran, es común a todos los Pueblos, especialmente a los de muchos vecindario, porque en ellos se halla siempre mayor número de gente pródiga, ociosa y mal entretenida, que en los lugares cortos; y esto es porque a todas las ciudades populosas ocurre por lo general esta clase de gentes, y porque en ellas domina más el ocio y otros vicios: por cuya regla, teniendo Sevilla más de veinte mil vecinos, es preciso que haya en ella muchos pródigos y malgastadores de lo suyo y de lo ajeno, muchos mal entretenidos y muchos que, faltando a sus esenciales obligaciones, se abandonen sin límite a las diversiones, y de todas estas clases habrá tantos, guardada la debida proporción, en el Pueblo superior como en el inferior. Pero esto mismo sucede puntualmente en todo el mundo en otras ciudades del propio vecindario. Sin embargo, se permiten las comedias u otros espectáculos, quedando al cuidado del magistrado el separar de ellos, en lo que fuere posible, aquellos y otros inconvenientes, porque son incomparablemente mayores los que se siguen de la falta de diversión pública en Pueblos grandes y en que hay mucha gente ociosa. La pobreza de los menestrales y gente menuda de Sevilla no es tanta como se asegura: antes se puede afirmar, sin miedo de ser convencidos, que es mucho más pobre esta clase de vecindario en otras ciudades en que se permite la comedia. De todo lo que se infiere que no se podrá justificar que en Sevilla hay algún inconveniente peculiar a este Pueblo, que no se verifique en otros, para el restablecimiento del Teatro Público de comedias.

Actualmente se trata, a instancia del Señor Fiscal del Consejo, de erigir en esta ciudad un Hospicio para recoger mendigos inválidos, a que también se opuso el Ayuntamiento, pero se han dado otros informes contrarios, en que se acredita su utilidad y necesidad, y es la mayor dificultad para su erección la falta de fondos, a que se puede ocurrir por medio del establecimiento de de las comedias, aplicándose el Coliseo, pasados los diez años en que exclusivamente lo ha de gozar el que su-

plica, según la proposición que tiene hecha, si lograrse la aprobación de V. E., lo que sería muy útil al Estado y muy justo que del voluntario gasto de los vecinos de Sevilla se mantuviesen los pobres inválidos de ella y su territorio. Por todo lo cual,

SUPLICA a V. E. que, sin embargo del informe y representación de Sevilla, se sirva concederle la gracia que anteriormente ha suplicado, y que cuando esto por ahora lugar no haya, le pidan nuevos informes al Real Acuerdo de esta Ciudad y a su Universidad y al Intendente, sobre el contenido de éste, y su primer memorial, cuyos hechos hallará V. E. acreditados, aplicando si fuera de su agrado al Hospicio de pobres inválidos que se erigiere en esta Ciudad, el Coliseo y su producto, pasados los referidos diez años, favor que espera el suplicante de la notoria piedad de V. E. a quien Dios N. Sr. conserve muchos años, para felicidad de la Patria. Sevilla, y abril 10 de 1767.

SEVILLA. *Biblioteca Municipal*. Sec. Conde del Aguila, t. 62.

APENDICE III

Reglas que se deben observar en el Teatro de Comedias que se estableciere en esta Ciudad de Sevilla por los espectadores y representantes.

1. Que para evitar los desórdenes que facilita la oscuridad de la noche en concurso de ambos sexos, se empezará a representar la comedia a las cuatro y media de la tarde, en punto, desde el día segundo de Pascua de Resurrección hasta el día último de setiembre, y a las dos y media desde primero de octubre hasta el día último de Carnestolendas, sin que se pueda alterar la hora señalada con ningún motivo, cuidando los Autores de ceñir todo el tiempo de la diversión al espacio de tres horas.

2. Que no se han de representar comedias, entremeses ni sainetes, desde el miércoles de ceniza hasta el día primero de Pascua de Resurrección, inclusive, debiendo principiar este festejo desde el día segundo de dicha Pascua, y que tampoco deberán representarse en toda la octava del Corpus, ni en el día

primero de noviembre, en atención a la festividad y memoria de este día.

3. Que haya de asistir y auxiliar al juez que presida el Teatro tropa militar y ministros de justicia, en el número que se juzgare proporcionado para el buen orden, quietud y arreglo del coliseo y para castigar y corregir a cualquiera clase de personas, aunque sean de fuero privilegiado, que asistieren al Teatro y en él delinquieren o contravinieren las órdenes de dicho juez.

4. Que la tropa y ministros se hayan de repartir y apostar a arbitrio del juez en todas las puertas, escaleras y patio, impidiendo la detención de toda clase de personas en los tránsitos.

5. Que no se ha de permitir se detengan los coches a las puertas del coliseo más tiempo que el preciso para que se apeen sus dueños, e inmediatamente se retiren a proporcionada distancia, dejando espacio competente para la entrada y salida del pueblo en el coliseo, y franco el paso de las calles donde se colocaren, para que no se impida el tránsito a los coches y otros carruajes pasajeros durante la comedia, y concluida, arrimarán todos por un lado y por el mismo orden con que se hubieren colocado, para evitar confusión y disputas.

6. Que antes de empezar la comedia, ni después de concluida, no se permita que persona alguna se detenga en las esquinas y puertas inmediatas al coliseo, antes ni después de la comedia ni durante la representación.

8. Que desde que el primer cómico salga a las tablas hasta el fin, y aun en el hueco de las jornadas y sainetes, no quedará persona alguna con el sombrero puesto en ninguna parte del Teatro, así para que no se impida la vista de unos a otros, como por lo que requiere la decencia y respeto a que es acreedor el público que concurre al espectáculo. Y si por distracción, como se debe creer, recibiese alguno de otro la prevención de descubrirse, deberá recibirla sin contradicción, porque la culpa será suya y por ella no han de tener los demás que sufrirle; de modo que la justicia en cualquiera acaso procederá directamente con el que no se hubiere conformado a la insinuación de otros y en cualquiera otro accidente también con el primitivo motor de él, por ser la causa.

9. Que dentro del coliseo ni en sus puertas no se permitan vendedores ni aguadores, sino alguno que por ser hombre de

buena vida y costumbres, sea de la satisfacción del Autor, quien haya de responder de su conducta.

10. Que no se ha de fumar tabaco en parte alguna del Teatro para precaver y evitar la molestia de los concurrentes a la fiesta.

11. Que no se grite a persona alguna ni a aposento determinado ni cómico, aunque se equivoque, porque no es correspondiente a la decencia del Público, ni lícito el agraviar a quien hace lo que puede y sabe, con deseo de agradar y esperanza de disculpa.

12. Que no se encienda hacha de viento ni de cera de puertas adentro del coliseo, cuya observancia se encarga a los Amos para que sus criados no contravengan, y para que si éstos no cumpliesen, no admiren aquellos los procedimientos de la justicia por la contravención a sus órdenes.

13. Que ningún hombre hable desde el Patio con las mujeres que estuvieren en la cazuela, ni menos entre en ella con pretexto alguno, y las mujeres observarán la compostura y moderación que corresponde a su sexo.

14. Que los primeros que llegaren puedan tomar cualquiera clase de asientos que no estuvieren efectivamente ocupados, aunque asegure el acomodador que están ya tomados, a excepción de los sitios y asientos que tengan llave, que se debe franquear a los primeros que la pidan.

15. Que con ningún pretexto se permita sobre el tablado a persona alguna sentada ni en pie, pues no debe haber en aquel sitio más que los actores que representen la pieza.

16. Que en los bancos de la música no tome asiento persona alguna, aunque sea de la profesión, si no la ejercita en aquel acto.

17. Que en la frente del tablado se ponga una tabla de altura de una tercia, que impida ver los pies de las cómicas al tiempo que representen.

18. Que no entren hombres en el vestuario, sean de la clase que fueren, y sólo se permitan los indispensables a la ejecución de la comedia.

19. Que todas las que hubieren de representar se reconozcan y revean antes de su ejecución por un sujeto teólogo o ca-

nonista, inteligente en estos asuntos, que señale el juez del Teatro, y la misma diligencia ha de preceder para la representación de los entremeses, sainetes y cualesquiera otras piezas, sin que sirva de excusa estar impresas con las licencias necesarias, ni haberse representado antes.

20. Que el vestuario de las cómicas sea distinto y totalmente separado del de los hombres.

21. Que en la ejecución de las representaciones, especialmente en la de los entremeses, bailes y sainetes, se guarde la modestia, recato y compostura que corresponde, lo que encargará así el Autor a todos los individuos de su Compañía en los ensayos, y cuidará de hacerlo observar el juez que preside el Teatro, corrigiendo severamente la menor contravención en este punto.

22. Que las cómicas guarden igual modestia en los trajes, y no se vistan de hombres, si no es de medio cuerpo arriba.

23. Que, aunque pidan los mosqueteros o alguna otra persona que se repitan las tonadillas, bailes, etc., o que salga alguna cómica o cómico a ejecutar alguna habilidad, no se ha de permitir que lo haga, si el juez no lo mandare.

24. Que si con este motivo, u otro alguno, hubiese espectador que cause alboroto o levante la voz, tomará el juez pronta y eficaz providencia para contenerle, y que sirva de ejemplar.

25. Que interin se presenta el juez, envíe ministro o persona de su aprobación al coliseo para que, desde el punto que empiece a entrar la gente, haga observar estas reglas, conteniendo y corrigiendo a los que las infringiesen.

26. Que los Amos deben instruir a sus criados de que no causen rumores mientras no abandonen la vista de su respectivo coche, porque sobreviniendo accidentales embarazos, resulta la tardanza del remedio por el abandono de dichos criados.

27. Que todas estas reglas se hagan saber para su puntual ejecución y cumplimiento al Autor e individuos de su Compañía, entregando a cada uno un traslado impreso de ellas. Y por lo respectivo a las que hablan con el público, se impriman separadas y se fijen carteles en las puertas del coliseo y en los sitios públicos y acostumbrados, para que llegue a noticia de todos, y ninguno pueda alegar ignorancia.

28. Que cualquiera otra regla que no esté comprendida en las precedentes, y se halle por precisa poner en práctica con conocimiento del país y sus naturales, deberá observarse y hacerse saber al público y Autor, para que por todos se cumpla inviolablemente: lo que ejecutará la Justicia en el modo que tenga por más conveniente.

Arreglo de los precios de las entradas, asientos y aposentos para el Coliseo de Comedias que se ha de construir en la ciudad de Sevilla.

COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA	CUARTOS	REALES
Por la entrada al Patio		1
Por sentarse en las gradas	6	
Por asiento de luneta, corredorcillo o barandilla delante de las gradas, o alojeros		3
Por asiento en los bancos del Patio		2
Por la entrada en la cazuela		2
Por la entrada en la tertulia	12	
Por su asiento en delantera		1
Por la entrada en aposentos sin distinción de altos, personas, amos o familiares		1
Por un aposento principal o de primer alto ...		20
Por cada asiento (en el caso de ajustarse por asientos)		3
Por un aposento del segundo alto		16
Por un asiento en él		2
Por un aposento del tercero alto		12
Por un asiento en él		1
Por todo el cubillo		20
Por un asiento en él		3
Por todo un alojero		20
Por un asiento en él		3
COMEDIAS DE TEATRO Y BASTIDORES	CUARTOS	REALES
Por la entrada al Patio	12	
Por sentarse en las gradas		1
Por asiento de luneta, corredorcillo, cubillo o barandilla delante de gradas o alojeros ...		4
Por asiento en los bancos del Patio		3
Por la entrada en la cazuela		3

Por su asiento en delantera	12	
Por la entrada en la tertulia		2
Por su asiento en delantera		1
Por la entrada a los aposentos, sin distinción de altos, personas, amos o familiares ...	12	
Por aposento principal		30
Por asiento en él (caso de ajustarse por asientos)		4
Aposento del segundo alto		24
Por asiento en él		3
Aposento del tercero alto		18
Asiento en él		2
Por todo el cubillo		30
Por asiento en él		4
Por todo el alojero		30
Por asiento en él		4

Esta Tarifa formó y remitió al Supremo Consejo de Castilla el Sr. Larumbe, Asistente de esta Ciudad, en 28 de junio de 1767, cumpliendo la Real Orden que para este efecto se le comunicó en 16 de dicho mes y año.

MADRID. *Archivo Histórico Nacional*, Consejos, leg. 1259 (22).

APENDICE IV

Dos edictos del Asistente Olavide para el buen orden de las representaciones teatrales.

A/ EDICTO del 30 de setiembre de 1767.

Haviendo permitido Su Señoría el Señor Asistente que provisionalmente se dé principio a las comedias que se van a establecer en esta ciudad (por ahora e interin que se construye el competente Coliseo) en la Casa que llaman de la Opera, atendiendo a que esta honesta diversión se haga más grata, con la observancia de las providencias que exige la buena Policía y Gobierno, manda se guarden los capítulos siguientes:

1. Que se representen las Comedias, Zarzuelas, Sainetes e Intermedios aprobados, sin que con ningún pretexto se ejecuten las de Santos, ni los Autos Sacramentales, por estar expresamente prohibidos, procurándose en todas que reluzca la debida modestia y el deseo de que continúe una diversión que, siendo por sí indiferente, no se vicie por las circunstancias, empezándose desde el primer día del mes de octubre próximo, hasta el último de Carnestolendas, a horas de las cinco de la tarde, y desde el primer día de Pasqua de Resurrección hasta el último de setiembre a hora de las seis.

2. Que no se permita que los coches se detengan a las puertas de las casas donde se excuten las Comedias, sino que luego que se apeen sus dueños haga la tropa que salgan, poniéndose en la plazuela que llaman del Duque, dexando diáfanas las calles inmediatas, para precaver la confusión; y que para que no la ayga, concluida la comedia vuelvan a venir los coches por su orden, sin solicitar preferencia ni antelación.

3. Que antes de empezarse la Comedia y después de concluida, no se permitan hombres parados, ni embozados, que se ponen de vista, para reconocer quando entran y salen las mugeres.

4. Que durante la representación, antes, ni después, no se tolere que ninguna persona encienda cigarros, ni tome tabaco en pipa, para evitar el riesgo de algún incendio, la indecencia y lo que el humo y olor ofende a los demás de el concurso.

5. Que no con pretexto ninguno entren hombres en el vestuario y Teatro sean de la clase que fueren, a excepción de los indispensables para la ejecución de la comedia, durante la qual se esté executando.

6. Que ninguna persona, de qualesquier sexo o calidad que sea, no se atreva a interrumpir o turbar el espectáculo con voces descompuestas, ni menos a pedir repetición de tonadilla, o qualesquier otra cosa que sea; sin que puedan tampoco pedir que los actores hagan ninguna habilidad y menos propasarse a befarlos con silvos u otras demostraciones de esta especie, so pena de que a qualquiera que contravenga en todo o en parte de los artículos expresados, se le castigará severamente, llevándolo inmediateamente a la cárcel, donde se procederá contra él, según sus circunstancias; y el Señor Teniente que asista cuidará

de ejecutarlo, no permitiendo que por más instancia que haga el Común, se falte a lo prevenido en éste.

7 Que siendo el sitio que llaman de la Luneta, los Camarotes bajos y los altos de primer piso, los lugares más distinguidos y señalados para sujetos de graduación, donde es regular concurran en traje militar, como corresponde a el carácter de dichos sujetos, no se permitirá que se ocupe ninguno de sus asientos por Gente de Capa, y sólo sí que vayan con ésta a la Platea, Camarotes de segundo piso y Cazuela, con tal de que estén desembozados, porque a ninguno se le permitirá estar con la cara cubierta.

8. Por la misma razón no se permitirá estar en los Camarotes bajos, ni los del primer piso, a ninguna mujer con manto ni mantilla; y si acaso por su comodidad, para ir por la calle fuesen con ella, tendrán que dejarla, luego que entren a el Camarote, sin poder usarla hasta la salida, y sólo se permite que estén con mantilla en los Camarotes del segundo piso y Cazuela, con tal que se la echen a los hombros, y no se cubran la cara.

9. Los Camarotes bajos y altos del primer piso se alquilarán en doce reales de vellón cada día. Los del segundo piso, en ocho reales de vellón. Por cada asiento de Luneta, igualmente que los de los Camarotes bajos, y de primer piso, cuatro reales de vellón. Por cada asiento del segundo piso y la Platea se pagarán tres reales de vellón. Y por cada uno de la Cazuela, dos reales de vellón, en todos los cuales queda comprendida la entrada.

Cuyas prevenciones se observarán inviolablemente, bajo la pena de seis ducados, que se exigirán a los contraventores, a más de que se procederá contra los que no concurran a su cumplimiento, a lo que haya lugar. Y para que a todos conste, se diese copia de esta providencia a el Autor de la Compañía Cómica, para que quede entendido, y que se imprimiesen y fijasen carteles en las puertas de dichas Casas, dentro del vestuario, y demás sitios acostumbrados, para que de todos sea entendido, encargando Su Señoría a los Señores sus Tenientes, en los respectivos días de asistencia, que se dediquen con especial cuidado a hacer observar lo prevenido, dando cuenta a Su Señoría de lo que notasen digno de remedio, y de aquellos casos que por sus circunstancias, calidad y distinción de los sujetos, exijan par-

ticular providencia. Y para que a todos conste, y tenga cumplido efecto lo mandado por dicho Señor Asistente, hace sacar la presente en Sevilla, en treinta de setiembre de mil setesientos sesenta y siete.

B/ EDICTO del 19 de diciembre de 1767.

...Habiéndose concluido el Teatro que provisionalmente se permitió enostruir para el establecimiento de las Comedias en esta ciudad, en el ínterin que se erige el que debe ser, y atendiendo a que esta honesta diversión se haga más grata con la unión y observancia de las providencias que exige la buena Policía y Gobierno, manda se guarden los capítulos siguientes: [Los seis primeros números son casi idénticos al Edicto anterior. Las variantes son]:

7. Para la comodidad de los que quisieran usar de esta diversión, se han hecho cuatro puertas separadas. La puerta que está en la calle del Dormitorio de San Pablo, gobierna la Luneta, aposentos bajos y de primer alto. Una de las tres que están en la calle de San Eloy guía a la Platea y Gradas. Otra a los aposentos de segundo y tercer alto. Y otra a la Cazuela. Cada puerta tendrá un rótulo que exprese los lugares a que rige. Para la misma comodidad de los concurrentes, se usará de billetes, que se venderán en un puesto público inmediato al mismo Teatro. Cada particular podrá comprar por sí o por medio de otro uno o más billetes, que necesite, y presentándose cada uno con el que lleve a la puerta que corresponde, lo entregará a la persona que estará en ella destinada para recogerlos y se le dejará el paso libre. Cada billete que guíe indiferentemente a la Luneta y aposentos bajos y de primer alto costará cuatro reales de vellón. Cada uno de los que guíen a los aposentos de segundo y tercer alto, tres reales de vellón. Cada uno que guíe a la Platea y Cazuela, dos reales de vellón. Y se declara que en los precios va comprendida la entrada y el asiento. Pues estará el Coliseo lleno de ellos, por consiguiente nadie estará de pie, y desde que con su billete haya entrada cualquiera al sitio que le corresponda, podrá sentarse en el asiento que halle desocupado. Se declara también que el precio de cuatro reales en los aposen-

tos bajos y de primer alto, y el de tres reales en los de segundo y tercero, es igualmente comprensivo de la entrada y asiento, pues toda persona que entre con su billete podrá sentarse desde luego en el aposento que quiera, que estará abierto si no está alquilado.

Como habrá personas que, o por ir con su familia o sus amigos, podrán querer tener un aposento propio y reservado, se les permite que puedan alquilarlo. Y en este caso deberán pagar diez reales de vellón por cada tarde, si fuere de los bajos y de primer alto, y seis de la del segundo y tercero, sin que por esto dejen de pagar el precio que corresponda a su billete. Pues se declara que el precio del billete es el natural de la Comedia, y con el que basta para que todos entren y se sienten en ella. Y que este sobreprecio se añade únicamente por la distinción y comodidad de tener aquella tarde un aposento propio, en que no pueda entrar otro, subsanando en parte el perjuicio que podía resultar a la Comedia, de que quedasen sin ocuparse aquellos asientos. Para este efecto, se manda que los aposentos sólo puedan alquilarse hasta un cuarto de hora antes que empiece la Comedia. Y que todos los que en aquella hora no estuviesen alquilados, se abran. Con lo que cualquiera que haya entrado con su billete, tendrá una señal por donde conocer donde pueda sentarse; pues los alquilados están cerrados y todos los demás abiertos, para que desde luego pueda sentarse en uno de éstos.

8. Que los coches entren única y precisamente por la plazuela que nombran de San Pablo, para que desembarquen las personas que los ocupen, en la puerta que cae a la calle del Dormitorio de dicho nombre, e inmediatamente sigan, poniéndose por su orden, sin impedir el paso público en toda la extensión de ella, hasta la de San Pedro Mártir; y concluida la diversión, se regresen por el mismo sitio para salir por el de la entrada, sin que ninguno solicite preferencia, ni antelación, pues progresivamente han de ir viniendo, dándose unos a otros el debido tiempo para recoger a los que conducen: sobre cuyo particular darán los señores Tenientes las órdenes convenientes a la tropa, para que haya la mejor, y se eviten confusiones y disgustos, sin que con ningún pretexto ni motivo entren coches en la calle de San Eloy, donde están las demás puertas de la entrada al Teatro.

...Y para que a todos conste, y tenga cumplido efecto lo mandado por el Señor Asistente, hice sacar la presente en Sevilla, en 19 de diciembre de 1767.

SEVILLA. *Archivo Municipal*, Secc. Conde del Aguila, t 62 (núms. 54 y 60).

APENDICE V

Reglamento para el baile de máscaras de Sevilla. 1768

Se han dispuesto para el Carnaval de este año algunos Bailes públicos de Máscara que se tendrán en el Teatro provisional de Comedias, construido nuevamente en la calle de San Eloy, y a fin de que se ejecuten con el buen orden y decencia debida, se guardarán las siguientes reglas:

I. Para que esta diversión, honesta por sí misma y practicada en las Cortes y Ciudades de mejores costumbres que hay en Europa, pueda continuarse en todo tiempo, mereciendo la aprobación de las personas prudentes y juiciosas, y sacándose la utilidad que producen de unir y hacer más dulce y agradable la Sociedad Civil, es necesario que todas las personas que asistan a ella estén con el mayor decoro, tranquilidad y prudencia, haciéndose cargo del respeto que deben al Público que la compone y al Gobierno que la preside. Por lo que se previene que no se tolerará ningún discurso, ni acción, que turbe o pueda turbar el orden y tranquilidad, y menos las que sean opuestas a la honestidad y decencia, antes bien se castigará severamente.

II En el mismo lugar en que se distribuyen los billetes para la Comedia, se distribuirán los que se dispongan para el Baile. El precio será de diez reales de vellón cada uno. Se empezarán a repartir desde las ocho de la mañana del mismo día en que sea el Baile. Y como no se dará más que un número limitado, correspondiente al que puede cómodamente caber en el buque del Teatro, así porque no haya confusión como porque no se incomoden los concurrentes, se previene que, acabado aquél, no se darán más billetes; por consiguiente, que procuren prevenirse con tiempo los que desearan asistir.

III. Desde el anochecer se abrirá la puerta para que puedan las Máscaras entrar. El Baile empezará luego que haya un número suficiente para ello. Y se acabará a las doce de la noche.

IV. Se entrará única y precisamente por la puerta de la calle del Dormitorio de San Pablo, donde habrá una persona que recoja los billetes. Habrá en el Teatro todas las comodidades posibles para que en ningún caso tengan necesidad las Máscaras de salir a la calle. No obstante, estará siempre abierta una de las puertas que caen a la calle de San Eloy, para que puedan salir cuando quieran; pero en inteligencia de que, al que saliere una vez, no se le dejará volver a entrar; y en caso de que quiera, le será preciso tomar otro billete.

V. Se prohíbe absolutamente que haya en la ciudad otras Máscaras que las que vayan al Teatro: Y ni a éstas les será permitido andar por las calles con la carátula puesta, previniéndose que el que encontraren así, le prenderán las rondas y patrulla; y sólo se la podrán poner en la cara, cuando estén ya a la puerta del Teatro, al que podrán entrar con la carátula puesta, o quitada, como más les acomode.

VI. En el Teatro podrán también estar con la cara cubierta, según su gusto. Podrán andar libremente por él, sentándose o levantándose; les será lícito hablar o mudar de sitio, pasear o bailar. En fin, todo lo que les acomode, como no turben el orden, ni perjudiquen a tercero.

VII. Para entrar en el Teatro es preciso que todos lleven traje de disfraz, y una máscara, bien sea en la cara, en el sombrero o cualquiera otra parte.

VIII. En el número de disfraces entran el Dominó, la Bauta, y los trajes de carácter, como de Arlequín, Pierrot, Pantalón, Purichinela [sic], Scaramucha. Y asimismo los que imitan el traje de algún Reino o Provincia.

IX. Se prohíben expresamente, para estos trajes, las telas de oro y plata, finas y falsas, los encajes, blondas, gasas, flores, canutillos, plumas finas, pieles finas, diamantes, piedras preciosas, bordados o sobrepuestos, aunque sean de seda o estambre. Y sólo se permite que usen para ellos de lienzos lisos o pintados, holandillas, indianas de Cataluña y tafetanes. Con expresión de que estos disfraces tampoco han de poder guarnecerse, sino con los mismos géneros, y cuando más con gasas, felpillas, plumas

y pieles bastas y cintas lisas. Y se previene que no se dejará entrar a ninguna Máscara que vaya vestida de modo que contravenga a esta disposición. Y se procurará saber su nombre para reprenderla, según la calidad de su persona.

X. A las mujeres, para el adorno de sus cabezas, se les permite que lleven las flores y demás arreos que quieran, con tal que no lleven diamantes ni otra especie de piedras finas ni falsas, cuya pérdida les pudiera ser sensible. Sólo se permite que lleven collares de perlas falsas y pendientes de éstas o de piedras falsas.

XI. No se permiten por trajes de Máscara los que imitan los de Magistrados,, de Eclesiásticos, de Ordenes religiosas, Colegios o Hermitaños.

XII Tampoco se permiten las capas pardas, sombreros redondos y monteras grandes, ni los mantos y mantillas. Y si las mujeres que vayan al Baile quisieren usar de la mantilla para el abrigo de la calle, tendrán que dejarla a la entrada del Teatro. Cualquiera que quisiere ir vestido en el traje de un Reino o Provincia, como valenciano, holandés, etc. y asimismo en otros propios de paisanos, como labradores o jardineros, no lo podrán llevar en su calidad natural, esto es, en aquellas mismas especies de lana de que comúnmente usan; pues todos han de ser figurados, con tafetán, holandilla y demás telas permitidas, de modo que manifiesten el carácter con aseo, sin servirse de vestidos groseros, impropios para tales concursos.

XIII. No se dejarán entrar a criaturas de menor edad, que no pueden manajarse por sí, y causan embarazos y disgustos.

XIV. No se permitirán trajes indecentes y sucios, que afeen la concurrencia y causen tedio y fastidio a los demás; tampoco de personas bajas, como gitanos.

XV. Se previene a las Máscaras que nada se tratará con más rigor que los discursos insolentes, malos modos y faltas de urbanidad que puedan tener unas con otras.

XVI. Para el buen orden del Teatro habrá cuatro Directores, que tendrán, para distinguirse, un bastón cada uno en la mano. Y cualquiera Máscara, que tenga motivo para quejarse de otra, podrá ocurrir al primer Director que encuentre, quien estará autorizado para dar corrección a quien lo merezca. Y a fin de que puedan reconocerse, cada uno llevará un Dominó de

color diferente, que los distinga. Y fuera de esto, habrá uno de los Tenientes para hacer justicia a todos y cuidar del buen orden.

XVII. No se alquilarán los aposentos, y estarán todos abiertos, para que las Máscaras puedan sentarse a su gusto en los asientos que hallen desocupados.

XVIII. Respecto de que el Baile se acaba a hora tan cómoda, en la cual, hasta los que quieran ver acabar el Baile podrán ir a cenar en su casa, no habrá cena en el Teatro. Y sólo se dará una taza de caldo si hay alguna persona que lo necesite. También se tendrá, para los que quieran refrescar, en una pieza inmediata, agua de limón, agua clara, café, chocolate y bizcochos a precios moderados, que se reglarán y expondrán a la vista del público en un cartel que los indique. Y los Directores cuidarán de que no haya fraude en esto, igualmente de que se sirva al público con aseo y prontitud.

XIX. El Baile se compondrá de Minuetes y Contradanzas. Los Directores reglarán los toques y su duración, sin que se atreva Máscara alguna a contradecirlo, ni con la voz, ni con la acción, ni con el gesto, so pena de que será castigada severamente

XX. Habrá uno o más Maestros de Baile para que ordenen las Contradanzas, arreglen las parejas y las instruyan.

XXI. Se encargará a la prudencia de las Máscaras no se amontonen de modo que impidan bailar a los demás, y los Directores cuidarán de advertírselo, si lo hicieren por distracción.

XXII. Una Máscara podrá convidar a otra para que baile con ella. Pero si ésta manifestare con la voz o el gesto que no quiere, no debe la otra insistir más en ello.

XXIII. Habrá dos retretes destinados, con separación, para los diferentes sexos. Y habrá personas que cuiden de servir a los que entraren a ellos.

XXIV. Se prohíbe estrechamente que ninguno pueda vestir traje que no sea de su sexo. Pues si se le descubre, será castigado con rigor.

XXV. Se prohíbe también que nadie lleve armas blancas, ni de fuego. Pues todas las Máscaras deben ir sin espada; y al que se le encontrare con rejón, puñal, pistola, navaja y cualquiera otra arma, se le castigará al día siguiente.

XXVI. Habrá una sala tapizada y abrigada, inmediata a

la puerta, que corresponde a la calle del Dormitorio de San Pablo, en donde las personas de ambos sexos podrán esperar cómodamente, y en abrigo, hasta que se acerquen sus coches a la puerta.

XXVII. Enfrente de ésta habrá otra pieza separada, en donde las Máscaras que no llevaren criado que recoja la capa, gabán o mantilla con que quisieren ir abrigadas por las calles, podrán dejarlas a la custodia de un hombre que habrá allí destinado a recogerlas, con obligación de volver a entregarlas. Y para que no haya confusión, ni cambio, tendrá prevenidos muchos boletines de números. Cuando llegue una Máscara a dejarle su ropa, clavará en ella un boletín, v. g. con el núm. 4, y entregará otro igual a la Máscara, quien, cuando quiera recoger su ropa, volverá a entregar su boletín; y por él se reconocerá la que le corresponde. Y se advierte que, recogido el boletín por aquel depositario, sea por la mano que fuere, no queda más responsable. Cada Máscara estará obligada a darle a dicho depositario dos cuartos por su trabajo y responsabilidad.

XXVIII. Los coches entrarán, saldrán y se colocarán del mismo modo y por las mismas reglas que se han dado para la Comedia. Y se encarga a los amos cuiden de prevenir a sus cocheros y lacayos, estén con el modo y atención que deben, sin ocasionar disturbios ni tener quimeras entre sí. Que respeten a cualquier soldado o ministro de justicia, aunque esté solo. Y que no se separe cada cochero de su caja, para estar pronto y cuidar de ella, advirtiéndoles que por cualquier desorden y contravención se les castigará con severidad, enviándolos a presidio, si lo pidiere el caso. Y se encarga esto a los amos muy particularmente, así porque contribuyan al buen orden, como por la nota que les resultará de ser su criado el contraventor; pues los desórdenes de los criados desacreditan a los amos, como que indican que se sirven de hombres malos, o que no saben corregirlos.

XXIX. Cada día que se destine para Baile se avisará al público con un cartel, desde la víspera o temprano por la mañana.

Sevilla, 12 de enero de 1768.

SIMANCAS. *Archivo General*, Gracia y Justicia, leg. 979 ant.—SEVILLA. *Archivo Municipal*, Secc. Conde del Aguila, t. 62 (núm. 61).

APENDICE VI

Reglamento para el Teatro de Sevilla. 1777.

En la Ciudad de Sevilla, en 26 de marzo de 1777, el Señor Don Juan Antonio de Santa María, Teniente Primero, que por ausencia del Señor Don Pablo de Olavide... despacha los negocios de dicha Asistencia: Dijo que, habiendo manifestado la experiencia que, sin embargo de las prudentes reglas y económicas disposiciones dadas y establecidas al tiempo de la apertura de la Casa Coliseo en esta Ciudad, y de la vigilancia que en su cumplimiento han tenido los Señores Jueces y encargados, no se han conseguido contener del todo los excesos, teniendo presente lo resuelto por el Señor D. Felipe V en 15 de setiembre de 1725, por el Señor D. Fernando VI en noviembre de 1753 y por S. M. reinante en 12 de abril de 1773, y deseando que la diversión de las Comedias y demás piezas de música y representación se ejecuten con la pureza y rectitud que exigen la santidad de la Religión y lo mandado por Su M. a este fin, reencargando y ordenando la observancia puntual de dichas reglas, debía mandar y mandó inviolablemente se observen las que comprehende el nuevo Reglamento que se forma, y es del tenor siguiente:

En las calles del Dormitorio San Eloy

1. Que haya dos centinelas, una en cada puerta de la entrada, desde puesto el sol hasta el fin del espectáculo, para que eviten los desórdenes acaecidos de estar en dichas calles mujeres de mal vivir, sirviendo de provocación; y no consentirán mujeres mozas de parada, ni con pretexto o motivo de pedir limosna.

2. Que a la hora de salir la tropa que hubiere estado en la Platea, corredores y Teatro acuda inmediatamente un tercio de ella a la puerta del Dormitorio de San Pablo para facilitar la salida con decencia, y que los coches guarden buen orden; y los dos tercios a la puerta de segundo piso para que esté diáfana, y se evite en ella y la calle la compresión e insultos que se han notado, sin permitir que por aquella puerta entre persona alguna, por la detención y estorbo que se causa a la salida de los demás; y quien tuviere precisión de entrar entonces en

la Casa (que podrá ser rara vez) podrá ejecutarlo saliendo todos, y la tropa no se retirará hasta haber salido toda la gente.

3. Los coches, para evitar confusión, detenciones y atropellamientos, estarán precisamente, y pena de cuatro ducados por la primera vez al cochero, en el Dormitorio para que allí los ocupen las personas de Luneta, primer piso, y el segundo, que han de salir por la puerta del primero: para lo que, a este efecto, se abrirá la puerta de comunicación de uno y otro piso al tiempo preciso de la salida.

En los corredores y aposentos

4. Se prohíbe absolutamente que se tome tabaco de humo, y mucho más en la Platea, por la incomodidad que causa el humo, y por el riesgo de un incendio en Casa que es totalmente de madera.

5. Se prohíbe del mismo modo toda alteración del buen orden, gritos, ruidos, pedir la ejecución de alguna cosa o su repetición; y por el mero hecho de pedirse no lo permitirá el Sr. Juez que presida.

6. De la misma suerte, se prohíbe que se burle o mofe a algún actor, de cualquiera manera que se ejecute; y el Señor Juez que presida castigará al actor si faltase al respeto al Público.

En el intermedio del Foro

7. Que haya una centinela a la entrada del vestuario o Foro interior, la cual sólo deje entrar a los actores, un sirviente para cada uno, los peluqueros precisos y las comparsas y gentes de servicio del mismo Teatro, y no otra persona alguna con ningún pretexto, ni motivo, sin distinción de sexo ni carácter.

8. Que los hombres no entren en el cuarto vestuario de las mujeres ni éstas en el de ellos; y para celarlo se ponga un centinela a la puerta del cuarto de las mujeres, que está más expuesto, la cual cuide de que siempre esté cerrada la mampara que ha mandado poner el Director.

9. Que mientras dure la representación, el autor no falte de lo interior del Teatro, y como es de su obligación, vele sobre la quietud, orden, presteza y puntualidad de servicio, alumbrado interior, honestidad; que sólo entren las personas preci-

sas, que no haya hombres en el cuarto de las mujeres, que estén éstas vestidas con todo recato y decencia; y últimamente, sea un celador de las órdenes dadas y que se dieren, pues él es responsable en ambos fueros respectivamente, y se le castigará como corresponda, verificada su omisión, y que no da cuenta al Director de cualquier desorden o exceso.

Para los actores

10. Que las mujeres saquen al Teatro las ropas bajas, y las gargantas cubiertas, no de pura ceremonia, sino seriamente, y como conviene a una verdadera honestidad, para servir de ejemplo y no de ruina; pues los Teatros están permitidos para divertir enseñando y no destruyendo.

11. Que esto se entienda en todo papel y todo carácter irremisiblemente, y sin recurso a moda, ni otro pretexto, aunque se represente a una gitana o maja.

12. Que los que representen pasos amorosos, los ejecuten con moderación, vergüenza y pudor, porque el público no se escandalice.

13. Que las que hagan de gitanas o majas no tengan desvergüenza ni descaro, que causan mal ejemplo, sino como que están delante de la Justicia y de un Público respetable.

14. Todos los hombres observen muy exactamente la misma moderación, vergüenza y pudor en todos sus papeles, especialmente en los de gitanos, majos, pillos y pasos amorosos, sin añadir a su papel alguno con ningún motivo, ni una palabra sin licencia del Director.

15. Que al extremo del tablado y por su frente se ponga en toda su tirantez una tabla de la altura de una tercia, para embarazar por este medio que se registren los pies de las cómicas al tiempo de la representación.

Para los apuntadores

16. Que no apunten comedia, tragedia, zarzuela, sainete, tonadilla ni otra pieza alguna sin que en ella esté la licencia de Su Señoría o del Director, que la dará supuesta la revisión

de la persona nombrada por el Señor Arzobispo, no ofreciéndosele reparo por la práctica y experiencia que tiene del Teatro.

Para los camarotes

17. Por la sospecha que produce la entrada a los camarotes o aposentos con demasiada anticipación a la hora del espectáculo, se manda al boleterero a cuyo cargo está recoger las boletas del segundo y tercer piso que no permita la entrada a ellos hasta que estén puestos los centinelas, y de lo contrario se le hará muy estrecho cargo.

18. Que los camarotes de uno y otro lado, inmediatos al Teatro en segundo y tercer piso, no se arrienden (mediante su arriesgada configuración) sino a personas de conocida probidad, en quienes no pueda recaer la menor sospecha; y si (habiendo otros camarotes) los pretendieren personas de otras clases, se les niegue con un pretexto decente.

19. Se fije en todos los pisos cartel en que se exprese está mandado por el Gobierno que hasta empezarse la representación estén abiertas las puertas de todos los aposentos; y que el ministro celador, caso de estar cerrada alguna, la abra y dé cuenta al señor Teniente que presida, para que tome la provincia que le parezca justa.

20. Y asimismo, se reserva Su Señoría señalar la hora en que precisamente se ha de empezar el espectáculo, con respecto a los tiempos y circunstancias de este pueblo.

Cuyas prevenciones mandó Su Señoría se observen exactamente bajo la pena de seis ducados, que se exigirán a los contraventores, a más de que se procederá contra los que no concurrán a su cumplimiento, a lo que haya lugar; y que para que a todos conste, se imprima esta Providencia, y se repartan ejemplares al autor de la Compañía Cómica y demás individuos de ella, para que cada uno quede entendido en la parte que le corresponda su observancia; y que igualmente se impriman y fijen carteles en las puertas de la Casa Coliseo, en el vestuario y demás sitios que convengan para que de todos sea entendido; y encargaba y encargó Su Señoría a los Señores Tenientes que, en los respectivos días de asistencia, se dediquen con especial cuidado a hacer observar lo que va prevenido, dando cuenta a Su Señoría de lo que notasen digno de remedio y de aquellos

casos que por sus circunstancias, calidad y distinción de sujetos, exijan particular providencia. Y por este Auto, así lo proveyó, mandó y firmó. Santa María (rub).

SEVILLA. *Archivo Municipal*, Secc. Conde del Aguila, t. 62 (núm. 66).

APENDICE VII

Repertorio teatral de Sevilla entre 1767 y 1778

- A BUEN PADRE, MEJOR HIJO. ANTIOCO Y SELEUCO. De Moreto. (10-IV- 26-IX-1771; 22-IV, 31-X-1772; 5-IX, 22-X-1773; 28-IV-1774; 29-IV, 11-XII-1775; 15-VIII-1776; 4-II-1778).
- A CADA PASO UN PELIGRO. De Figueroa y Córdoba. (8, 11-VIII, 22-XII-1771; 3-III-1772; 16-II, 2-III-1778).
- A LA CRUELDAD Y RIGOR VENCEN AUXILIO Y VALOR. EL ENCANTADOR MAGENCIO Y LEPRÁ DE CONSTANTINO. (29, 30-XI, 1, 2, 5-XII-1773).
- A SECRETO AGRAVIO SECRETA VENGANZA. De Calderón. (14-XII-1776; 17-XII-1777).
- A SER REY ENSEÑA UN ANGEL. (25-II, 10-IX-1772).
- ACRISOLAR LA LEALTAD A LA VISTA DEL RIGOR. SIROE Y MERCASE. Imitación de Metastasio. (12, 13, 14-IV-1771; 14, 15-I-1775; 25, 28-VIII-1774).
- ADRIANO EN SIRIA. (V. Vencer su propia pasión...)
- AFECTOS DE AMOR HEROICO POR PADRE, HIJO Y ESPOSA. (14-X-1775).
- AFECTOS DE ODIOS Y AMOR. De Calderón. (4-IV-1771; 21-IV, 18-XI-1772; 15-V-1773; 13-I, 24-VIII, 31-X, 2-XI-1774; 16-IV-1775; 26-V-1776).
- AGRADECER Y NO AMAR. De Calderón. (21-VII, 23-XII-1771; 31-V-1774).
- AL AMOR DE MADRE NO HAY AFECTO QUE LE IGUA-

- LE. ANDROMACA Y PIRRO. De Racine, trad, de Clavijo y Fajardo. (15, 16, 17-VI, 14-X-1776).
- AL NOBLE SU SANGRE AVISA. De Tomás Manuel de Paz. (21-XI-1777).
- ALEJANDRO EN LA INDIA. Traducción anónima de Metastasio. (25, 26, 29-VIII, 1, 3-X-1773).
- AMAR DESPUES DE LA MUERTE Y TUZANI DE LAS ALPUJARRAS. De Calderón. (21-VII-1776).
- AMISTAD, LEALTAD Y AMOR SABEN VENCER EL RIGOR. De Pérez de Montalbán. (5, 6, 7-VI-1778).
- AMOR DESTRONA MONARCAS Y REY MUERTO POR AMOR. De Lorenzo Villed y Suay. (20, 21, 28-IV, 22-VIII, 25-XII-1771; 24-V-1774; 1-XII-1775).
- AMOR, HONOR Y PODER. De Calderón. (10-XI-1773; 20-I-1776; 25-IX-1777; 23-I-1778).
- ANDROMACA Y PIRRO. (V. Al amor de madre...).
- ANTES QUE TODO ES MI AMANTE. LA INVENCIBLE CASTELLANA. De Cañizares. (15-X-1772; 8-IX-1776).
- ANTIOCO Y SELEUCO. (V. A buen padre mejor hijo...)
- APELES Y CAMPASPES. (V. Darlo todo y no dar nada...)
- APETECER UN VENENO POR OCULTAR UN SIGILO Y MONTEROS DE ESPINOSA. De Valladares. (13-X-1777; 7-XII-1776; 28-IX-1777).
- ASALTO DE LA GOLETA. (V. Carlos V sobre Túnez...)
- ASTUCIAS DEL ENEMIGO CONTRA LA NATURALEZA. Segunda parte de MARTA LA ROMARANTINA. De Cañizares. (23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30-XI-1775).
- BIEN VENGAS MAL SI VIENES SOLO. De Calderón. (6-XII-1776; 30-III, 10-XII-1777; 2-III-1778).
- BIZARRIA DE LOS HUMORES Y EL REINO DE LOS LOCOS. Opera. (12, 19, 26-IX-1777; 2-III-1778).
- BUEN AMIGO, BUEN AMANTE, BUEN PATRICIO Y MEJOR ES LO MEJOR Y BANDOS DE LOS ROMANOS. ¿De Isabel Morón? (2-XII-1775).
- CADA UNO ES LINAJE APARTE: LAS MAZAS DE ARAGON, CONQUISTA DE SOBRARBE Y PRINCIPIO DE SUS REYES. De Zamora. (12, 13-VI-1777).
- CADA UNO PARA SI. De Calderón. (4-VI-1772; 28-I-1774; 26-VII, 14-XII-1775; 30-V-1776).

- CARLOS V SOBRE TUNEZ Y ASALTO DE LA GOLETA.
De Cañizares. (1768; 30-VII, 2, 16, 24-VIII-1772; 25, 26,
29-I-1775; 10, 11, 12-V-1776).
- CASANDRO Y OLIMPIA. Tragedia de Voltaire, trad. por Olavide. (17-VII-1777).
- CASARSE POR VENGARSE. De Rojas Zorrilla. (16-IX,
11-X-1771; 24-V, 23-X-1772).
- CIRO RECONOCIDO. De Metastasio, trad. por Teodoro Cáceres. (1, 2, 3, 4-II-1776).
- COMO SE COMUNICAN DOS ESTRELLAS CONTRARIAS.
De Calderón. (19-VII-1772; 19-VI-1775).
- COMO SE ENGAÑAN LOS OJOS. De Juan Bautista Villegas.
(4, 7-V-1775).
- COMPARTIRSE CON DESTREZA HIJO Y PADRE EN LA
FINEZA Y A BUEN PADRE MEJOR HIJO. ANTIOCO
Y SELEUCO. (V. A buen padre mejor hijo...)
- CONSTANTE AMOR PERSEGUIDO Y ENEMIGO MAS
LEAL. TRIGANIS EN EL PONTO. (11, 12, 13-VI-1774).
- CONTRA REOS PODEROSOS SOLAMENTE EL CIELO ES
JUEZ Y SCIPION EN CARTAGO. De Zamora. (9, 10,
11-X-1773).
- CUAL ES AFECTO MAYOR, LEALTAD, SANGRE Y AMOR.
Y TRIUNFO DE CAMBISES. De Bances Candamo. (7,
8-X-1775).
- CUAL ES EL MAYOR APRECIO DEL DESCUIDO DE UNA
DAMA Y XARRETIERA DE INGLATERRA. De Bances
Candamo. 16-VI-1773; 24-I-1774; 26-IX-1776; 20-V-1778).
- CUANDO HAY FALTA DE HECHICEROS LO SON HASTA
LOS GALLEGOS. De González Martínez. (17, 18, 19, 20,
23, 24, 27, 28-V-1776).
- CUANTAS VEO TANTAS QUIERO. De Villaviciosa. (9,
10-X-1775; 21-I-1776).
- CUMPLIR A DIOS LA PALABRA. LA HIJA DE JEFTE Y
PRIMER DELINCUENTE NO CULPADA. De Diamante.
(30, 31-XII-1775; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7-I-1776).
- CUMPLIR DOS OBLIGACIONES Y DUQUESA DE SAJONIA.
De Vélez de Guevara. (3, 5-I-1777).
- CUEVA Y CASTILLO DE AMOR. De Leiva Ramírez. (30,
31-XII-1771).
- DAR HONOR EL HIJO AL PADRE Y AL HIJO UNA ILUS-

- TRE MADRE. De González Martínez. (1, 2-II-1775; 22-XII-1776).
- DAR LA VIDA POR SU DAMA. De Coello. (1770; 13-XII-1771; 1-II-1774; 11-X-1775; 29-V-1776; 24-I-1778).
- DAR TIEMPO AL TIEMPO. De Calderón. (5-V-1773).
- DARLO TODO Y NO DAR NADA, APELES Y CAMPASPES. De Calderón. (4-VII-1771; 6-X-1773; 17-I, 13-IV-1774; 4-XII-1775).
- DE DONDE TIENEN SU ORIGEN LOS MONTEROS DE ESPINOSA. De Lope. Ref. por Valladares. (22-X-1771; 25-IV-1776).
- DE FUERA VENDRA QUIEN DE CASA NOS ECHARA. LA TIA Y LA SOBRINA. De Moreto. (30-XII-1767; 7-VII-1771; ;12, 13, 14-XI, 27-XII-1773; 2-VI, 9-XI-1774; 6-X, 25-XII-1777).
- DE UN CASTIGO TRES VENGANZAS Y GANAPAN DE DESDICHAS. De Calderón. (10, 11-XI-1774).
- DE UNA CAUSA DOS EFECTOS. De Calderón. (14-XII-1772; 8-I, 7-XII-1773).
- DEJAR UN REINO POR OTRO Y PARECIDO DE TUNEZ. De Matos Fragoso. (26-IV-1775).
- DEL REY ABAJO NINGUNO Y LABRADOR MAS HONRADO. GARCIA DEL CASTAÑAR. De Rojas Zorrilla. (5-VIII, 11-XI-1773; 8-VIII-1776).
- DEMOFONTE EN TRACIA. De Díaz Sirigo. (8, 10-XI-1776).
- DESPRECIAR LUSTRE Y RIQUEZA POR SEGUIR UNA FINEZA: EL NARZETE. Nueva heroica. De Abate Echiari. (29-XII-1777).
- DICHOS Y HECHOS DE FELIPE II Y PRINCIPE DON CARLOS. (27, 28-V-1772; 19-IV-1775; 7-II-1776; 3, 21-V-1778).
- DIOS HACE JUSTICIA A TODOS. De Villegas. (25-IX-1771; 11-I, 5-VI-1773; 29-XI-1774; 15-I, 16-IV, 27-IX-1777).
- DON DOMINGO DE DON BLAS. De Zamora. (9, 10-XII-1773).
- DON JUAN DE ESPINA EN MADRID. De Cañizares. (23, 24, 25, 26, 27, 28-VI-1773).
- DON LUCAS DEL CIGARRAL. (V. Entre bobos anda el juego...)
- DOÑA INES DE CASTRO. (V. Reinar después de morir...)

- DUELOS DE AMOR Y CELOS Y SASTRE DEL CAMPILLO. De Belmonte o Bances Candamo. (V. Sastre del Campillo...)
- DUELOS DE AMOR Y LEALTAD. De Calderón. (25, 26-I, 2-II-1774).
- ECIO TRIUNFANTE EN ROMA. De Metastasio, trad. por Ramón de la Cruz. (30-IV, 1, 2, 3, 4, 5-V, 12-XI-1771; 17, 18-VI, 23-XI-1774).
- ECO Y NARCISO. De Calderón. 14, 15, 16-VI-1771).
- EL ALBA DE LAS ASTURIAS Y EL SOL DE LOS VIZCAINOS. (30, 31-X-, 3-XI-1773).
- EL ALBA Y EL SOL. Primera parte de LA PERDIDA DE ESPAÑA. De Vélez de Guevara. (13-XI-1776).
- EL ALBA Y EL SOL. Segunda parte; RESTAURACION DE ESPAÑA. De Vélez de Guevara. (17-XI-1776; 19, 20-V-1777).
- EL ALCALDE DE ZALAMEA Y GARROTE MAS BIEN DADO. De Calderón. (11-VI-1771; 17-XI-1772; 22-IX-1773; 5-I, 14-XII-1774; 21-VI-1775; 3-IV-1777; 7-II-1778).
- EL ALMACEN DE NOVIAS. Sainete de Ramón de la Cruz. (20-II-1778).
- EL AMANTE DESPECHADO. Opera. De Tomás de Iriarte? (10-VII-1777).
- EL AMANTE MUDO. De Villaviciosa, Matos y Zabaleta. (24-V-1771; 14-XII-1773; 18-II-1778).
- EL AMO CRIADO. De Rojas Zorrilla. (19-VI-1771; 20-II, 18-VI, 21-XII-1772; 23-II, 27, 28-V-1773; 12-IV-1774; 7-II, 6-V, 25-X-1775; 26-I, 8-IV-1776; 15-II-778).
- EL AMOR AL USO. De Solís. (5-X-1777).
- EL AMOR SIN MALICIA. Opera bufa. (5, 7, 9, 12, 21, 26-XI-1776; 3, 8-II-1777).
- EL ANILLO DE GIGES. De Cañizares. (12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20-X-1771).
- EL APREHENSIVO. De Tomás de Iriarte. (11-VIII, 16-X-1777).
- EL ARCA DE NOE. De Cáncer, Martínez de Meneses y Rosete. (13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21-V-1771; 21, 22, 23, 24-X-1774).
- EL ASOMBRO DE JEREZ JUANA LA RABICORTONA. De Cañizares. Ref. por Pablo Antonio Fernández. (22, 23, 24, 25, 26, 27, 28-VI-1774).
- EL BASTARDO DE ARAGON. (V. El delincuente sin culpa...)

- EL BAYACETO. De Racine, trad., por Ramón de la Cruz. (5, 6-II-1773).
- EL BLASON DE LOS GUZMANES Y DEFENSA DE TARI-
FA. De Zamora. (6-VII-1775).
- EL BLASON DE LOS MENDOZAS. (V. Si el caballo vos ha
muerto...)
- EL BUEN JUEZ NO TIENE PATRIA Y VILLANO DEL DA-
NUBIO. De Hoz y Mota. (4-XII-1771; 14-I, 6-IV-1774;
1-VII-1776; 29-V, 17-X-1777; 20, 21, 22, 23, 27-II-1778).
- EL BUEN MARIDO. (V. En casa de nadie...)
- EL CABALLERO DE LAS CUATRO ESES. (V. Lances de
amor y fortuna...)
- EL CABALLERO Y LA DAMA .De Goldoni, trad. por Bazo.
(23-VI-1772).
- EL CAIN DE CATALUÑA. De Rojas Zorrilla. (29-IV-1771;
9-XI-1772; 24-VII-1773).
- EL CAPITAN BELISARIO. (V. El ejemplo mayor de las des-
dichas...)
- EL CASTIGO DE LA MISERIA. De Hoz y Mota. (1770; 12,
13, 14-VI, 17, 18-XI-1773; 14-II, 28, 30-X-1774; 28-II-1775;
27-VI-1776; 1-X-1777).
- EL CASTIGO DE NAVARRA. (V. La venganza en el des-
peño...)
- EL CASTIGO HACE PRUDENTE. (V. El triunfo de la
verdad...)
- EL CELOSO CON MOTIVO. Opera. (16, 19-XI, 5, 19-XII-
1776; 4-I, 18-I, 31-X, 3, 26-XI, 23-XII-1777; 1, 12, 24-II,
3-III-1778).
- EL CERCO DE ZAMORA. De Diamante. (4, 5-X-1772).
- EL CID CAMPEADOR. De Zárata. (10-VI-1771; 28-VIII-1772;
1-V, 24-XI-1773; 25-V-1775; 2-VI-1776; 9-IV-1777; 24-II,
19-V-1778).
- EL CONDE ALARCOS. De Guillén de Castro o Mira de Ames-
cua. (13-VIII, 16-XII-1772; 12-VIII-1773; 30-IV-1776).
- EL CONDE DE SALDAÑA. De Cubillo. (27-V-1771; 15-IX-
1773; 20-VI-1775; 10-I, 26-IV-1776; 18-I-1778).
- EL CONDE DE SEX. De Coello. (10-VIII-1771; 22-X-1772).
- EL CONVIDADO DE PIEDRA. De Zamora. (8, 9-VI-1771; 18,
19, 20-XII-1772).
- EL CURA DE MADRIDEJOS. (1768).

- EL DEFENSOR DE SU AGRAVIO. De Moreto. (4-I-1774; 20-VIII-1775).
- EL DELINCUENTE SIN CULPA Y BASTARDO DE ARAGON. De Matos Fragoso. (19-IX-1771).
- EL DESDEN CON EL DESDEN. De Moreto. (31-XII-1767; 5-IV-1771; 24-I, 1, 22-V, 26-X-1772; 11-IV, 17-VII-1773; 12-I, 3-IV, 5-XI-1774; 22-V-1776; 19, 26-I-1778).
- EL DESEADO PRINCIPE DE ASTURIAS Y JUECES DE CASTILLA. De Hoz y Mota. (2-XII-1771; 3-VI-1772).
- EL DESERTOR. De Mercier, trad. por Olavide. (28-IV, 2, 3, 9-V, 3-X-1775).
- EL DIABLO PREDICADOR. De Belmonte. (21, 22, 23, 24, 25-XI, 27, 28-XII-1772; 14, 15-VI-1774; 27, 28-V-1775; 15, 16-V-1776; 10, 11-IV-1777; 1, 11-I, 17-II, 8, 9-VI-1778).
- EL DOMINE LUCAS. De Cañizares. (8, 9-V, 25-XII-1773; 8-IX, 25-XII-1774; 27-XII-1777).
- EL DUELO CONTRA SI MISMO. (V. La banda de Castilla...)
- EL DUELO CONTRA SU DAMA. De Bances Candamo (24-VIII, 18-XI-1771; 18-VII, 21-IX-1773; 23-V-1775; 19-IX-1776).
- EL DUEÑO DE LAS ESTRELLAS. De Ruiz de Alarcón. (1, 2-VII-1771).
- EL EJEMPLO MAYOR DE LA DESDICHA Y CAPITAN BELISARIO. De Mira de Amescua. (6-V-1773; 9-II-1774; 2-VI-1775).
- EL EMPERADOR VAQUERO Y TARTAROS EN TURQUIA. (30-IX, 2-X-1777).
- EL ENCANTADOR MAGENCIO. (V. A la crueldad y rigor...)
- EL ENCANTO DE SEVILLA. (20-VI-1776).
- EL ENEMIGO DE LAS MUJERES. De Goldoni, trad. de López Sedano. (13-I-1777; 17, 18-I-1778).
- EL ESCLAVO DE SU HONRA Y NEGRO DEL CUERPO BLANCO. De Ayala y Guzmán. (17-IX, 26-V-1771; 7, 10-VII-1774; 6-X-1775; 6-V-1776).
- EL ESCONDIDO Y LA TAPADA. De Calderón. (9, 10-II-1773).
- EL ESPAÑOL VIRIATO. De González Bustos. (18-XII-1773).
- EL ESPOSO BURLADO. Opera. (27-V-1777).
- EL FALSO NUNCIO DE PORTUGAL. De Cañizares. (6-VI-1775; 18, 24-VI-1778).
- EL FEUDO DE LAS DONCELLAS. (V. Hombre es el que lo parece...)

- EL FILOSOFO CASADO. De Destouches, trad. por Iriarte. (2, 3, 4, 30-XII-1774; 31-I-1775; 7-VIII-1776).
- EL FINGIDO PETIMETRE DE PARIS. Opera. (14, 15-II, 1778).
- EL FINGIDO PRINCIPE DE CALICUT. Opera. (10, 12, 17, 24-XII-1776; 28-I, 6-II-1777).
- EL GANAPAN DE DESDICHAS. (V. De un castigo tres venganzas...)
- EL GARROTE MAS BIEN DADO. (V. El Alcalde de Zalamea...)
- EL GENIZARO DE ESPAÑA. (V. El Rayo de Andalucía...)
- EL GENIZARO DE HUNGRIA. De Matos Fragoso. (26-XII-1767; 22-IV-1771; 19-XII-1771; 1-X-1772; 30-I-1774; 4-VI-1775; 11-I-1776; 25-I-1778).
- EL GIGANTE CANANEO. De Monroy. (27, 28, 29-X-1772).
- EL GOZO EN EL POZO, De Ramón de la Cruz. (6-V-1777).
- EL GRAN JUGADOR. De Lemierre, trad. de Olavide. (4, 5-X-1774).
- EL GRAN MUSTAFA DE PERSIA. (V. Por más que invente el traidor...)
- EL GRAN PRINCIPE DE FEZ. (V. Perder por mejor imperio...)
- EL GRAN REY DE LOS DESIERTOS. De Claramonte. (15, 16, 17-XII-1775).
- EL HABLADOR. De Goldoni, trad. de Ramón de la Cruz. (27-I, 2-II-1777).
- EL HECHIZADO POR FUERZA. De Zamora. (25, 29-VII-1773; 22, 23-I-1774).
- EL HEREDERO UNIVERSAL. De Goldoni, trad. Clavijo y Fajardo. (23, 24, 31-VII, 4-X-1777).
- EL HEROE DE LA CHINA. Opera de Metastasio, trad. por José Ibarra? (4, 6, 7, 8-XI-1774).
- EL HIJO DE CUATRO PADRES Y DE TRES MADRES PERDIDO. Ref. de Moncín. 1770; 29, 30-VI, 27, 28-XI-1773; 28-XII-1774; 12-II-1775).
- EL HIJO PRODIGO. De Cáncer, Matos y Moreto. (1769).
- EL HONOR DA ENTENDIMIENTO Y EL MAS BOBO SABE MAS. De Cañizares. (15-IV-1771; 11-V, 23, 24-X-1773; 15-II-1774; 17,19-I-1777).

- EL HONOR MAS COMBATIDO Y CRUELDADES DE NERON. Tragedia de José Concha. (10, 11, 12-II-1776).
- EL HUERFANO. [¿Será El huérfano de la China?]. (20, 21, 31-I-1774).
- EL HUERFANO DE LA CHINA. De Voltaire, trad. de Tomás de Iriarte. (25-II-1778).
- EL JOB DE LAS MUJERES. De Matos Fragoso. (1, 2, 3-I-1773; 6, 31-XII-1774).
- EL LABRADOR MAS HONRADO. (V. Del Rey abajo ninguno...)
- EL LICENCIADO FARFULLA. Zarzuela de Ramón de la Cruz. (25, 26, 27, 28-X, 26-XII-1776; 10-II-1777).
- EL LICENCIADO VIDRIERA. De Moreto. (2, 3, 11-XI-1771; 12, 13-II-1774).
- EL LUCERO DE CASTILLA Y PRIVADO PERSEGUIDO. De Vélez de Guevara. (14, 15-IX-1771; 26-IX-1772; 10, 12-I, 11-XI-1777).
- EL MAESTRO DE ALEJANDRO. De Zárate. 9-IV, 27-IX-1771; 20-IV, 8-V-1772; 12-II, 15-IV, 3-IX-1773; 18-I, 17-IV-1774; 5-V, 19-X-1775; 29-IV, 21-V-1776; 31-VIII-1777; 12, 13-I, 3-II, 16-V-1778).
- EL MAESTRO DE DANZAR. De Calderón. (4-X-1775).
- EL MAGICO BROCARIO. Con música de Coradini. (17, 18, 19, 20, 21, 22, 27-XII-1774; 1, 2-I, 26-II-1775).
- EL MAGICO FEDERICO. Nueva. (9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16-VI-1775).
- EL MAGICO DE SALERNO. De Salvo y Vela. Primera parte. (1769; 10, 11, 11, 12, 16-V-1773).
- EL MAGICO DE SALERNO. Segunda parte. De Salvo y Vela. (1769; 29, 30, 31-V, 1-VI-1773).
- EL MAGICO DE SALERNO. Tercera parte. De Salvo y Vela. (1769).
- EL MAGICO DE SALERNO. Cuarta parte. De Salvo y Vela. (1769).
- EL MALGASTADOR. De Destouches, trad. de Iriarte. (13, 14, 15-XI-1774; 27-I-1775).
- EL MARISCAL DE VIRON. De Pérez de Montalbán. (11-IV-1771; 23-I-1772; 13-I, 21-V, 2-X-1773; 25-VII-1774; 27-IV, 23-XII-1775; 25-VI-1776; 21-VI-1778).

- EL MAS BOBO SABE MAS. (V. El honor da entendimiento...)
- EL MAS TEMIDO ANDALUZ Y GUAPO FRANCISCO ESTEBAN. De Vallés. (27-II-1778).
- EL MAS IMPROPIO VERDUGO. De Rojas Zorrilla. (10-IX-1771).
- EL MAS JUSTO REY DE GRECIA. De Gerardo Lobo. (21, 24-VII-1774; 20-I-1777).
- EL MAYOR MONSTRUO LOS CELOS Y TETRARCA DE JERUSALEN. De Calderón. (25-IV-1771; 28-IV-1772; 13-IV, 26-XII-1773; 20-IV-1774; 29-IV-1775; 7-IV, 5-X-1776; 2-IV-1777; 9-II, 12-I, 11-V-1778).
- EL MEDICO DE SU HONRA. De Calderón. (5-IV, 4-IX-1774).
- EL MEDICO POR FUERZA. De Molière. (14, 15, 27-VI-1777).
- EL MEDICO SUPUESTO. (30-V, 1-VI-1777).
- EL MEJOR ALCALDE EL REY. De Lope. (9-IX, 6, 7-X, 27-XII-1771; 16-IX-1772; 18-I-1773; 30-XI, 26-XII-1774; 1-IX-1776).
- EL MEJOR PAR DE LOS DOCE: REINALDO DE MONTALBAN. De Matos y Moreto. (12-VI-1771; 23-XI-1773; 2-X-1775; 18-VII-1776; 21, 29-IX-1777).
- EL MENTIROSO EN LA CORTE. De Figueroa y Córdoba. (10-V, 29-VIII-1771; 18-VI, 16-IX-1773; 11-VIII-1774; 18-IV, 28-VIII-1775; 19-IV, 17-I-1776; 25-VIII-1778).
- EL MERCADER DE ESMIRNA. Trad. del fr. por Tomás de Iriarte. (14, 15-VI-1777).
- EL MONSTRUO DE LA FORTUNA Y LAVANDERA DE NAPOLES. De Calderón, Montalbán y Rojas Zorrilla. (6-IV, 12-XII-1771; 17-XI-1772; 22-IV-1773; 5-II, 29-VI-1774; 19-I, 30-V-1775; 9-V, 23-X-1776; 16-V-1777; 13-II, 28-V-1778).
- EL MONSTRUO DE LOS JARDINES. De Calderón. (8-II-1772).
- EL MONTAÑES JUAN PASCUAL Y PRIMER ASISTENTE DE SEVILLA. De Hoz y Mota. (4, 6-XII-1773; 24-I-1775; 5-VI-1776).
- EL MONTE TECHADO. (26-VI-1777).
- EL MUSICO POR AMOR. De Cañizares. (6, 7-I-1774).
- EL NEGRO DEL CUERPO BLANCO. (V. El esclavo de su honra...)
- EL NEGRO MAS PRODIGIOSO. De Diamante. (9, 10-XII-1774; 5-VI-1775; 20-II-1778).

- EL NOVIO BURLADO. Opera. (6, 16-V-1777).
- EL OLLERO. ¿De Vélez de Guevara? (30-VI-1777).
- EL PADRE AVARIENTO. Intermedio. (27-I-1777).
- EL PADRE DE FAMILIAS. (28, 29-V-1774). De Diderot, trad. por Lorenzo María de Villarroel, marqués de Palacios.
- EL PARECIDO DE RUSIA. (25, 26, 27, 28, 29-X-1771; 22-VII-1773; 1-I-1774; 22, 23-IV-1775; 3-XI-1776; 25-VII-1777).
- EL PARECIDO DE TUNEZ. (V. Dejar un Reino por otro...)
- EL PARECIDO EN LA CORTE. De Moreto, ref. por Sebastián y Latre. (6-10-V, 8-XI-1772; 18-VIII-1774; 2-VII, 2-XI-1775; 16-II, 24-IV-1776; 4-IV-1777; 5, 6,-II-1778).
- EL PICARILLO EN ESPAÑA. De Cañizares. (6-IX-1771; 16-XI-1772; 25-V-1774; 3-II, 10-VIII-1775; 23-IV-1776).
- EL PINTOR DE SU DESHONRA. De Calderón. (19-VIII-1773).
- EL PLEITO DE HERNAN CORTES CON PANFILO DE NARVAEZ. De Cañizares. (9, 10-I-1773; 5-XII-1775).
- EL PODER DE LA AMISTAD Y VENGANZA SIN CASTIGO. De Moreto. (1-VI-1775).
- EL PRECEPTO OBEDECIDO Y ARTE DE SER ENTENDIDO. De Bazo. (24, 25-VI-1775).
- EL PRINCIPE CONSTANTE Y MARTIR DE PORTUGAL. De Calderón. (5-VI-1771; 5-V-1772; 11-VI-1773; 5-V-1776).
- EL PRINCIPE DON CARLOS. De Montalbán. (8-VI-1774; 14-VII-1776).
- EL PRINCIPE PERSEGUIDO Y TIRANO DE MOSCOVIA. De Belmonte, Moreto y Meneses. (15, 16, 17-I-1773; 10-XI-1775; 5-XII-1777).
- EL PRINCIPE PRODIGIOSO Y DEFENSOR DE LA FE. De Matos Frago. (2. 3-XI-1772; 14-XI-1775; 12, 13, 14-VI-1776; 13-VI-1778).
- EL PRINCIPE TONTO. De Leiva Ramírez de Arellano. (28-XII-1767; 7-IV, 30-X-1771; 11-V, 22-VIII-1772; 6-I, 13, 14-V, 24-IX-1773; 21-V-1774; 13-II, 30-IV, 16-XI-1775; 1-VI-1776; 14-IV-1777; 16-I, 22-II, 28-VI-1778).
- EL PRINCIPE TRANSILVANDO Y DEFENSOR DE LA FE. (V. El Príncipe prodigioso...)
- EL PRIVADO PERSEGUIDO. (V. El lucero de Castilla...)
- EL RAYO DE ANDALUCIA Y GENIZARO DE ESPAÑA.

- Dos partes. De Cubillo. (1, 2,-VI, 7, 8-X-1772; 5, 6-V-1774; 14-I-1776; 1-II-1778).
- EL REINO DE LOS LOCOS. Opera. (11, 28-XI, 9-XII-1777; 22-I, 17-II-1778).
- EL REY DON PEDRO EN LISBOA. (V. Ver y Creer...)
- EL REY EN LA CAZA. Opera. 28, 29-XI, 3-XII-1776).
- EL REY ENRIQUE EL ENFERMO. De Cañizares. (11-II-1772; 12-I-1773; 9-VI-1774; 28-IX-1775).
- EL RICO-HOMBRE DE ALCALA. (V. El valiente justiciero...)
- EL RIGOR DE LA DESDICHA Y ALIVIOS DEL CONDE ALARCOS. De Calderón. (14-IV-1774).
- EL ROBO DE LAS SABINAS. De Coello? (10, 11-XI-1772; 22-XI-1773).
- EL SABIO DE SU RETIRO Y VILLANO EN SU RINCON: JUAN LABRADOR. De Matos Fragoso. (18-IV-1771; 5-VI, 19-XI-1772; 13-IX, 11, 20-XII-1773; 30-V-1774; 31-V-1775; 23-I-1778).
- EL SACRIFICIO DE IFIGENIA. De Racine, trad. de Cañizares? (1768; 8-XII-1771; 27, 28, 29-X-1773; 10, 11-VIII-1776).
- EL SASTRE DEL CAMPILLO Y DUELOS DE AMOR Y AMISTAD. De Bances Candamo. (8, 22-IX-1771; 30-IX-1772; 12-X-1775).
- EL SECRETO A VOCES. De Calderón. (7-V-1771; 7-II, 13-V-1772; 4-VII, 26-V-1773; 25-IV, 22-XI-1775; 11-IV-1776; 1-I-1777; 21-I-1778).
- EL SEVERO DICTADOR Y VENCEDOR DELINCUENTE. LUCIO PAPIRO Y QUINTO FABIO. De Apostolo Zeno, trad. por Ramón de Cruz. (9, 11-II-1778).
- EL SOCORRO DE LOS MANTOS. De Arellano. (27-I-1772; 15, 19-XII-1773; 6-II-1774; 26-VII-1776).
- EL SOL DE ESPAÑA EN SU ORIENTE Y TOLEDANO MOISES. EL NACIMIENTO DEL INFANTE DON PELAYO. De Laviano. (20, 22, 23, 24, 25-VI, 7, 8,-XII-1777).
- EL SORDO Y EL MONTAÑÉS. De Fernández de León. (15, 22-VIII-1773; 2-I-1774).
- EL TARTUFO. (V. Juan de buen alma...)
- EL TEJEDOR DE SEGOVIA. Primera parte. De Ruiz de Alarcón. (11-VIII-1771; 9, 10-XII-1772; 10-I-1774; 26-XI-1777).
- EL TEJEDOR DE SEGOVIA. Segunda parte. De Ruiz de Alarcón.

- cón. (14-VII-1771; 11, 12, 13-XII-1772; 11-I-1774; 27, 29-XI-1777).
- EL TERCERO DE SU AFRENTA. De Martínez Meneses. (18-XII-1771; 7-VI, 27-IX-1773; 23-X, 13-XII-1775; 22-VIII-1776).
- EL TETRARCA DE JERUSALEN. (V. El mayor monstruo los celos...)
- EL TIO Y LA TIA. Zarzuela burlesca. De Ramón de la Cruz. (25-II-1778).
- EL TOLEDANO MOISES. (V. El sol de España en su oriente...)
- EL TRIUNFO DE CAMBISES. (V. Cual es afecto mayor...)
- EL TRIUNFO DE JUDITH Y MUERTE DE HOLOFERNES. De Tasis y Villarroel. (18-II-1778).
- EL TRIUNFO DE LA VERDAD Y EL CASTIGO HACE PRUDENTE. (13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 23-V, 7-V-1774).
- EL TRIUNFO DE LAS AMAZONAS. (11-IX-1771; 2-X-1772; 11-VI-1776).
- EL TRIUNFO DEL AVE MARIA. De Rosete? (7, 8-XI-1771; 14-I-1773; 17-I-1775; 23-II, 12-V-1778).
- EU USURERO CELOSO. De Valladares. (28-IV, 3-V-1777).
- EL VALIENTE CAMPUZANO. De Zárate. (12-VII-1772; 28, 29-XII-1776; 6-IV, 8-V, 26-XII-1777; 2-II, 2-III-1778).
- EL VALIENTE JUSTICIERO Y RICO-HOMBRE DE ALCALA. De Moreto. (17-VII, 24-X-1771; 9-VIII, 30-VIII-1772; 24-XI-1773; 12-XI-1774; 13-VII-1775).
- EL VALIENTE NEGRO EN FLANDES. De Claramonte. (7, 8-XII-1772).
- EL VALOR NO TIENE EDAD. De Diamante. (29-X-1774).
- EL VIEJO BURLADO. De Ramón de la Cruz. (1770).
- EL VILLANO DEL DANUBIO. (V. El buen juez no tiene patria...)
- EL VILLANO EN SU RINCON. (V. El sabio en su retiro...)
- EL YERRO DEL ENTENDIDO. De Matos Frago. (18-XII-1775).
- EN AMOR NO HAY LEY NI REY Y JUDIA DE TOLEDO. (V. La judía de Toledo...)
- EN VANO SON LOS RIGORES CUANDO AMPARAN LAS DEIDADES. (15, 16, 17, 18, 19, 20, 23-XI-1777).
- EN CASA DE NADIE NO SE META NADIE O EL BUEN MARIDO. Zarzuela de Ramón de la Cruz. (4, 5, 6, 7, 14,

- 15-XI-1772; 4-II-1773; 21, 22, 23, 24, 25-IV, 9, 10, 19-V, 10-VI, 11-XI-1774).
- ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO. De Rojas Zorrilla. (22, 23-V, 11, 12-IX-1773; 7, 8-XII-1774; 5-I-1775; 28-IX-1776).
- ENTRE PLACER Y DELICIA SE HACE LUGAR LA JUSTICIA. (20, 21, 22, 23-I-1775).
- ESPAÑA [Es «Timbres heroicos de España»?] (10, 11, 12, 13-V-1777).
- FIERAS AFEMINA AMOR. De Cañizares. (21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28-X-1777).
- FRANCISCO TOUS DE MONSALVE Y MAZARIEGO. Nueva. (25, 26-IX-1773).
- FUEGO DE DIOS EN EL QUERER BIEN. De Calderón. (10-I-1772; 9-XI, 28-XII-1773; 23, 25-V-1777).
- GARCIA DEL CASTAÑAR. (V. Del Rey abajo ninguno...)
- GUERRAS DE CELOS Y AMOR. De Matías de Aayala. (8-IX-1772).
- HAY TRAICIONES SIN CASTIGO Y LEALTAD SIN LOGRAR PREMIO. (20, 21-XII-1771).
- HERODES ASCALONITA. De Lozano Montesino. (13, 14-VI, 24, 25-X-1772; 30-VI, 3-VII-1774).
- HOMBRE ES EL QUE LO PARECE. (V. Quitar de España con honra...).
- INFIGENIA TRIUNFANTE EN TAURIDE. De Racine, trad. de Jovellanos? (22-VI-1778).
- INDUSTRIAS CONTRA FINEZAS. De Moreto. (17-IV, 17-XI-1775; 31-X, 4-XII-1776).
- IRCANA EN ISPAHAN Y ESPOSA PERSIANA. De Goldoni? (8, 9, 10-XI-1777).
- JUAN DE BUEN ALMA O EL TARTUFO. De Trigueros. (1768; 25-II-1775; 6-VIII-1776; 1-VI-1778).
- JUAN LABRADOR. (V. El sabio en su retiro...)
- KOULICAN, RAYO DEL ASIA. (V. Más que el influjo del astro...)
- LA ARMIDA. De Metastasio. (1769).
- LA BANDA DE CASTILLA Y DUELO CONTRA SI MISMO. De Cañizares. (16, 17-XI-1771; 26-V-1773; 30-VIII-1775).
- LA BANDA Y LA FLOR. De Calderón. (25-V-1773).
- LA BATALLA DE PAVIA Y PRISION DEL REY FRANCISCO. De Monroy. (3-XII-1771; 6-IX-1772; 4-VI-1776).

- LA BOBA DISCRETA. De Cañizares. (19, 20-V-1773; 7, 8-VI-1775).
- LA BUENA FILIOLA. De Goldoni, trad. Ramón de la Cruz? 3, 4, 5, 6, 20, 21-VI, 18-IX, 2-X, 17, 22-XI-1774; 28-I-1775).
- LA CELMIRA. Tragedia de Du Belloy, trad. por Olavide. (19, 29, 30-IX-1773).
- LA CISMA DE INGLATERRA. De Calderón. (3-VI-1773; 27-X-1775; 30-X-1777; 4-II, 13-V-1778).
- LA CONDESITA O LA DAMA MELINDROSA. Opera. (22-XI-1777; 20-I-1778).
- LA CONQUISTA DE BAZA. (V. La mayor dicha en amor...)
- LA CONQUISTA DE SEVILLA. De Calderón. (2, 11, 16-XII-1776).
- LA CONQUISTA DE SOBRARBE. (V. Cada uno es linaje...)
- LA CORTESANA EN LA SIERRA. De Matos, Diamante y Vélez de Guevara. (20, 21-VI-1772; 3-XII-1773; 7-V, 11-XI-1776).
- LA CRIADA ASTUTA. Opera. De Tellici. (6, 17-VI-1777).
- LA DAMA CAPITAN. De Figueroa y Córdoba. (18-IX-1771; 20-VIII-1772; 13-XII-1774; 30-V-1778).
- LA DAMA CORREGIDOR. De Zabaleta y Villaviciosa. (8-XII-1775).
- LA DAMA DUENDE. De Calderón. (8, 9-V-1771; 10-VIII, 22-XII-1772; 17-VI-1773; 3-II, 27-X-1774; 24-VIII-1775; 16-I, 17-VII-1776; 22-I, 29-X, 6-XI-1777; 19-II-1778).
- LA DAMA MELINDROSA. (V. La Condesita...)
- LA DAMA PRESIDENTE. De Leiva Ramírez de Arellano. 1-X-1775; 13-II-1776).
- LA DAMA SOBERBIA Y ARTESANOS COMPETIDORES. Opera. (6-XII-1777).
- LA DEFENSA DE TARIFA. (V. El Blasón de los Guzmanes...)
- LA DESDICHA DE LA VOZ. De Calderón. (20-XI-1772; 11-V-1774).
- LA DESTRUCCION DE SODOMA. (V. Los dos amigos de Dios...)
- LA DONCELLA DE ORLEANS. De Zamora. (19-X-1773).
- LA DUQUESA DE SAJONIA. (V. Cumplir dos obligaciones...)
- LA EGILONA. Tragedia. De Trigueros. (17, 20-VII-1775).
- LA ENCANTADA MELISENDRA. De Añorbe. (25, 26-IX-1775).

- LA ESCLAVA DE SU GALAN. De Lope. (9-I-1772).
- LA ESCLAVITUD DE ISMAEL, PLAGAS DE FARAON Y TRANSITO DEL MAR ROJO. De Antonio de la Cueva. (6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16-X-1774).
- LA ESCOCESA. De Voltaire, trad. de Ramón de la Cruz. (29, 30-IV-, 1, 2-V, 20-V, 29-XII-1774; 4-II-1775).
- LA ESCUELA DE LOS CASADOS. De Molière. (23, 24-V-1778).
- LA ESPOSA PERSIANA. (V. Ircan en Ispahan...)
- LA EUGENIA. Tragedia de Beaumarchais, trad. de Ramón de la Cruz. (13, 14, 15-XII-1777).
- LA EXALTACION DE LA CRUZ. De Calderón. (3, 4-V-1773).
- LA FE DE ABRAHAM Y SACRIFICIO DE ISAAC. De Pedro Simón Puerta. (13, 14, 15, 16, 17, 18-X-1773).
- LA FERIA DE VALDEMORO. De Clavijo y Fajardo. (4-XI-1773).
- LA FINGIDA ARCADIA. De Moreto. (1768; 3-X-1771; 14-IX-1773; 1, 2-XII-1777).
- LA FRASCATANA O LA SIMPLE FINGIDA. Opera bufa. De Paisiello. (2, 8, 14, 16, 21, 31-I, 4-II, 3, 10-X, 7-XI, 16-XII-1777; 11-I, 5, 19-II, 1-III-1778).
- LA FUERZA DE LA LEY. De Moreto. (26, 28-VII-1771; 9-IX-1772).
- LA FUERZA DEL NATURAL. De Moreto y Cáncer, (29-XII-1767; 28-IX, 24-XII-1773; 3-V-1774).
- LA GITANILLA DE MADRID. De Solís. (17-XII-1773; 22-V-1778).
- LA GRAN CENOBIA. De Calderón. (11-XII-1771; 5-VI-1777).
- LA GRAN REINA DE TINACRIA. (V. Querer sabiendo querer...).
- LA HIJA DEL AIRE. Primera parte. De Calderón. (3-VI-1771; 29-IV-1772; 26-IV-1774; 16-IV-1776; 25-V-1778).
- LA HIJA DEL AIRE. Segunda parte. De Calderón. (4-VI-1771; 30-IV-1772; 27-IV-1774; 17-IV-1776; 26-V-1778).
- LA HIJA DE JEFTE. (V. Cumplir a Dios la palabra...)
- LA HIPERMENESTRA. Tragedia de Lemierre, trad. por Olavide. (7, 8-II-1774; 21, 22-IV, 4, 22-V-1777).
- LA ILUSTRE FREGONA. De Lope. (12-X-1773).
- LA INCLINACION ESPAÑOLA. De Bances Candamo. (21-X-1771; 6-X-1772; 25-X-1773; 26-V-1775).

- LA INOCENCIA PERSEGUIDA, TRIUNFANTE A COSTA DE UN RIESGO. LA MEROE. (15, 16-IV-1774).
- LA INVENCIBLE CASTELLANA. (V. Antes de todo es mi amante...).
- LA ISLA DE AMOR. Opera de Sacchini, imitada por Ramón de la Cruz. (4,5, 18, 19-XI, 3, 21, 22, 27-XII-1775; 8, 15, 17, 18-II-1776; 20, 26-I-1777).
- LA JARDINERA BRILLANTE. Opera. (8, 13, 15, 23, 27-IV, 1, 21-VI, 3, 6-VII, 20-X-1777; 3-II-1778).
- LA JARRETIERA DE INGLATERRA. (V. Cual es el mayor aprecio...)
- LA JOVEN ISLEÑA. Opera. (9-VII, 29-VIII-1777).
- LA JOYA REAL. Opera. (1768; 24-XII-1771; 29-VI-1772; 24-XII-1774; 14-II, 6-15, 17-VII-1775; 24-I, 7, 11-II, 20, 24-XII-1777) [¿Será *Folla Real*?].
- LA JUDIA DE TOLEDO Y HERMOSA RAQUEL. De Diamante. (2-X-1771; 10-VIII-1773; 23-VII-1775; 9-X-1776; 21-II-1778).
- LA LIBERTAD DE VIZCAYA Y TIMBRE DE LOS OSORIOS. ¿De Felipe Rodríguez de Ledesma? (27, 28, 29-I-1776).
- LA LINA. De Lemierre, trad. de Olavide. (20-I-1772).
- LA LINDONA DE GALICIA. De Pérez de Montalbán. (27-IV-1772; 30-XII-1773).
- LA MAJESTAD EN LA ALDEA. Zarzuela. De Ramón de la Cruz. (15, 18, 25, 28-VIII, 12, 20, 21-IX, 4-X-, 13-XI-1771; 8-I, 26-II-1772; 12, 17-VII, 28-IX-1774).
- LA MAGICA CIBELES. (28, 29, 30-XI, 1, 2, 3, 4, 5, 6, XII-1772).
- LA MAGIA FLORENTINA. (1770).
- LA MAS CONSTANTE MUJER. De Pérez de Montalbán. (17-VI-1771; 4-V, 23-XII-1772; 7-VIII, 26-X-1774).
- LA MAS HEROICA PIEDAD MAS NOBLEMENTE PAGADA Y EL ELECTOR DE SAJONIA. De Moncín. (16, 19-VI-1774; 20, 21, 22-IV-1776; 3, 9-VI, 3-IX-1777).
- LA MAS HIDALGA HERMOSURA. De Rojas Zorrilla. (14-IX-1775; 8-VI, 20-VIII-1777).
- LA MAS ILUSTRE FREGONA. De Cañizares. (8-VI-1773; 10-II, 7, 8-V-1774; 6-VI-1776).
- LA MAS IMPIA TRAICION Y REINA MAS PERSEGUIDA. (V. La prudencia en la mujer...)

- LA MAS PERFECTA CASADA. (23-XII-1776; 7-IX-1777).
- LA MAS VALIENTE GUERRERA. (9, 10-XII-1775).
- LA MAYOR DICHA EN AMOR, GLORIAS DEL REY DON FERNANDO Y CONQUISTA DE BAZA. (11, 12-X-1776).
- LA MAYOR HAZAÑA DE CARLOS V. De Jiménez de Enciso. (21, 22, 23, 24-II-1772).
- LA MEROE. (V. La inocencia perseguida...)
- LA MESONERITA. Zarzuela de Ramón de la Cruz. (11, 12, 13-X-1777).
- LA MISMA CONCIENCIA ACUSA. De Moreto. 28-VII-1776).
- LA MUJER DE PERIBAÑEZ Y COMENDADOR DE OCAÑA. De Pérez de Montalbán. (29-IX-1775).
- LA NINETI. (V. No hay en amor fineza...)
- LA NIÑA DE GOMEZ ARIAS. De Calderón. (7-VI-1771; 12-II, 25-IX-1772; 15-XI-1773; 11-VII-1776).
- LA PACIENCIA EN LOS TRABAJOS. (1769).
- LA PAULINA. Tragedia de Graffigny, trad. de Engracia de Olavide. (7-VIII-1777).
- LA PEREGRINA DE HUNGRÍA. (V. La perla de Inglaterra...)
- LA PERFECTA CASADA, PRUDENTE, SABIA Y HONRADA. De Cubillo. (26-VI-1776).
- LA PERLA DE INGLATERRA Y PEREGRINA DE HUNGRÍA. (21, 22, 23, 24-VI-1776).
- LA PESTE DE MILAN. (10-VI-1777).
- LA PETIPIEZA. (13-XII-1773).
- LA PIEDAD DE UN HIJO VENCE LA IMPIEDAD DE UN PADRE Y REAL JURA DE ARTAJERJES. De Metastasio, trad. por Bazo. (11, 12, 13, 14-IX-1772; 23-I-1773; 1-IX-1774; 18-V-1775; 28-VIII-1776; 8-IX-, 4-XII-1777).
- LA PRECIOSA MARGARITA. De Calderón, Zabaleta y Cáncer. (3, 20, 26-VII, 14-IX-1777).
- LA PRESUMIDA Y LA HERMOSA. De Zárate. (27-II-1772; 6, 7-XI, 31-XII-1773; 12-V, 1-XII-1774; 17-IX, 25-XII-1775; 20-II, 18-VIII-1776; 28-VIII-1777).
- LA PRUDENCIA EN LA MUJER Y REINA MAS PERSEGUIDA. De Tirso de Molina. (2, 3-V-1772; 23-XII-1773; 29-V-1778).
- LA PRUDENCIA EN LA NIÑEZ Y REINA LOCA DE HUN-

- GRIA. De Antonio Pablo Fernández. (29, 30, 31-V-1772; 25, 30-IV, 26-V-1777).
- LA PUENTE DE MANTIBLE. De Calderón. (1-VIII-1773).
- LA RAQUEL. Tragedia. ¿De García de la Huerta? (24, 25-XI-1774; 30-I-1775; 20, 24-I-1777).
- LA REAL JURA DE ARTAJERJES. (V. La piedad de un hijo...)
- LA REINA DOÑA MARIA. De Lope? (20-X-1773).
- LA REINA MAS PERSEGUIDA. (V. La prudencia en la mujer...)
- LA SEÑORA Y LA CRIADA. De Calderón. (16-XII-1773).
- LA TIA FRANCISCA. (22-II-177; 29-IX, 16-XI-1774).
- LA TIA Y LA SOBRINA. (V. De fuera vendrá...)
- LA TOMA DE VALENCIA POR EL CID CAMPEADOR. (25-X-1774).
- LA TRACION BUSCA EL CASTIGO Y NO HAY CONTRA LEALTAD CAUTELAS. De Rojas Zorrilla. (23-V-1771; 23-IV-, 13-XI, 24-XII-1772; 30-IV, 18-IX-1773; 27-V-1774; 18-I, 10-V, 21-VI-1775; 13, 21-I, 15-II, 5-V-1778).
- LA VENGANZA EN EL DESPEÑO Y CASTIGO DE NAVARRA. De Matos Fragoso. (14, 19-X-1777).
- LA VENTURA EN EL NAUFRAGIO Y LA DICHA EN LA TORMENTA. (13-VII-1774).
- LA VIDA ES SUEÑO. De Calderón. (16-IV, 9-XII-1771; 24-IV, 3-X-1772; 23-IX-1773; 24-V, 12-XII-1775; 28-VI-1776; 6, 11-II-1778).
- LA VIUDA ASTUTA. (V. Las cuatro naciones...)
- LA XAIRA. Tragedia de Voltaire, trad. por Olavide. (19, 20, 21, 25-IX, 8, 12, 21-XII-1773; 27-I-1774).
- LABRADOR, REY Y MONJE. De Lanini. (15, 16-I-1774).
- LANCES DE AMOR Y FORTUNA Y CABALLERO DE LAS CUATRO ESES. De Calderón. (15-VI, 8-XI-1773; 4-II-1774; 1-VIII-1776).
- LAS AMAZONAS DE SCITIA. De Solís. (5-X-1773; 5-X-1775).
- LAS ARMAS DE LA HERMOSURA. De Calderón. (25-XII-1767; 23-IV-1768; 19-IV, 27-XI-1772; 14-IV-1773; 29-I, 4-IV-1774; 27-IV-1775; 9-IV, 24-X-1776; 1-IV-1777; 30-IV, 1-V-1778).
- LAS CANAS EN EL PAPEL. Nueva. (28-II-1778).

- LAS CRUELDADES DE NERON. (V. El honor más combatido...)
- LAS CUATRO NACIONES Y VIUDA ASTUTA. De Goldoni, trad. por Valladares. (12, 13, 30-XI, 31-XII-1777).
- LAS CUENTAS DEL GRAN CAPITAN. De Cañizares. (25, 26-IV, 17-XII-1772; 8-VII, 7-X-1773; 11-V-1774; 7-VII-1776; 31-V-1778).
- LAS DOS HERMANAS AMANTES, PROGENE Y FILOMENA. De Rojas Zorrilla, ref. por Sebastián y Latre. (8, 9-IV-1771; 2-V-1773; 30-VII-1774; 8-V, 6-X, 3-XI-1775; 27-I, 10-II-1778).
- LAS FONCARRATINAS. (26, 27-XI, 22, 23-XII-1774; 11-II-1775).
- LAS FONCARRALERAS. Zarzuela. De Ramón de la Cruz. (17, 18, 19, 20-X-1774).
- LAS LABRADORAS ASTUTAS. Zarzuela. De Ramón de la Cruz. (20, 25-XI, 27-XII-1776).
- LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN. De Calderón. (11, 12-V-1771).
- LAS MAZAS DE ARAGON. (V. Cada uno es linaje...)
- LAS PLAGAS DE FARAON. (V. La esclavitud de Ismael...)
- LAS SEGADORAS DE VALLECAS. Zarzuela. De Ramón de la Cruz. (13, 14, 15, 19-II-1772).
- LAS TABLAS DE MOISES. (27, 28, 29, 30-I, 1, 2, 3-II-1773).
- LAS TRAVESURAS DE ESCARPIN. ¿De Pedro Bermúdez Calderón? (11, 12, 13-XI, 26-XII-1775; 19-II-1776; 24-VIII-1777; 8-II-1778).
- LO QUE PUEDE LA APREHESION Y FUERZA DEL ODI0. De Moreto. (13, 14-V-1776; 12, 14-II-1778).
- LO QUE PUEDE UN EMBUSTERO Y CRIADO ENREDADOR. (19-I-1778).
- LO QUE VA DE CETRO A CETRO Y CRUELDAD DE INGLATERRA. De Pablo Rodríguez Osorio. (18-VII-1771; 18-I-1772; 4-VI-1773; 18-XII-1776; 2-XI-1777).
- LO QUE VA DE CETRO A CETRO. Segunda parte. De Pablo Rodríguez Osorio. (14-V-1778).
- LOGRAR EL MAYOR IMPERIO POR UN FELIZ DESENGAÑO. De Moncín. (15, 17-V-1778).
- LORENZO ME LLAMO Y CARBONERO DE TOLEDO. De Matos Fragoso. (26-X-1773).

- LOS AMANTES DE TERUEL. De Pérez de Montalbán. (27-XII-1767; 25-VII-1771; 21-X-1773).
- LOS ASPIDES DE CLEOPATRA. De Rojas Zorrilla. (24-IV-1771; 30-X-1772; 19-I, 22-VI-1773; 16-XII-1774; 20-X-1775; 25-V-1776).
- LOS ASTROLOGOS O VISIONARIOS. Opera. (23, 25-I, 1-II-1777).
- LOS BANDOS DE LOS ROMANOS. (V. Buen amigo y buen amante...)
- LOS BANDOS DE VIZCAYA. De Rosete. (5-II-1776).
- LOS CARBONEROS DE FRANCIA. De Rojas Zorrilla. (24-IX-1771; 5-XI 1773; 3-XII-1777).
- LOS CAZADORES. Zarzuela. De Ramón de la Cruz? (1768; 22, 25-VII, 15, 17-VIII-1772).
- LOS DESAGRAVIOS DE CRISTO. (1, 2-II-1778).
- LOS DOCE PARES DE FRANCIA. (7-I-1773).
- LOS DOS AMIGOS DE DIOS, EL FIEL ABRAHAM Y JUSTO LOT Y DESTRUCCION DE SODOMA. De Cubillo. (26, 27, 28, 29, 30, 31-X-1775).
- LOS DOS PRODIGIOS DE ROMA. De Matos Fragoso. (6, 7, 8, 9, 10-VI-1772).
- LOS EMPEÑOS DE UN ACASO. De Calderón. (18-II-1772; 28-XI-1774).
- LOS ENCANTOS DE MEDEA. De Rojas Zorrilla. (18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 29-IX, 26-XII-1772; 18, 19, 20, 21-XI-1774).
- LOS ESCLAVOS DE SU ESCLAVA Y HACER BIEN NUNCA SE PIERDE. ((15-X-1775).
- LOS ESFORCIAS DE MILAN. De Martínez Menseses. (6-VI-1771; 29-XII-1773).
- LOS GUZMANES Y EL CERCO DE TARIFA. Tragedia. De Trigueros. (4, 6-XI-1776).
- LŌS JARDINEROS DE ARANJUEZ. Zarzuela. De Pablo Esteve. (4, 5, 6, 10, 11, 15, 27-XI, 17-XII-1771; 22-I-1772).
- LOS JUECES DE CASTILLA. (V. El deseado Príncipe de Asturias...)
- LOS MONTEROS DE ESPINOSA. (V. Apetecer un veneno...)
- LOS SECRETOS MAS CALLADOS DEL TIEMPO SON DECLARADOS Y LACAYO ENREDADO. (8, 9, 10-II-1775).

- LOS SIETE DURMIENTES. De Moreto. (14, 15, 16, 17, 18, 19, 20-V-1772; 7, 8-II-1773; 15, 21-IX-1774).
- LOS SIETE INFANTES DE LARA. De Lope. (20-XII-1775).
- LOS TARTAROS DE TURQUIA. (V. El Emperador vaquero...)
- LOS TELLOS DE MENESES. Primera parte. De Lope. (16-VII-1772; 4-I, 28-VIII-1773; 21-X-1776).
- LOS TELLOS DE MENESES. Segunda parte. De Lope. (17-VII-1772; 5-I, 2-IX-1773; 6, 7-XII-1775; 22-X-1776).
- LOS TRABAJOS DE JOB. De Lope. (9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20-X, 25-XII-1772).
- LOS TRABAJOS DE TOBIAS. De Rojas Zorrilla. (26, 27, 28, 29-VI-1775).
- LOS TRES AMANTES BURLADOS. Opera. (1, 8, 12, 21-VIII, 5-IX, 15-X, 14-XI, 12, 30-XII-1777; 27-I, 10, 26-II-1778).
- LOS TRES MAYORES PRODIGIOS. De Calderón. (28, 29, 30-XI, 1-XII-1771).
- LOS TRES JOROBADOS. Zarzuela. (7, 8, 9-VI-1776).
- LOS VILLANOS EN LA CORTE. De Goldoni, trad. de Ramón de la Cruz. (28, 29, 30-IX, 1, 5, 19-X, 14-XI-1771; 28-II-1772).
- LUCIO PAPIRIO Y QUINTO FABIO. (V. Severo dictador...)
- MAGIA A MAGIA VENCER SABE CUANDO ES MAGIA CON INGENIO. (28, 29, 30, 31-I, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 16-II, 1-III-1772).
- MAL GENIO Y BUEN CORAZON. De Goldoni, trad. de José Ibáñez. (5-II-1777; 11-I-1778).
- MARTA LA ROMARANTINA. De Cañizares. (1770).
- MARTA LA ROMARANTINA. Segunda parte. De Cañizares. (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13-I, 2-III-1772).
- MARTA LA ROMARANTINA. Tercera parte. De Ripoll Fernández de Urueña. (13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21-II-1773).
- MARTA LA ROMARANTINA. Cuarta parte. de Manuel Hidalgo. (15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24-II-1775).
- MARTIR POR VIVIR CON HONRA. (19-V-1775).
- MAS PUEDE FINA LEALTAD QUE AMOR, PADRE Y CRUELDAD. De Concha. (20, 21-V-1775).
- MAS QUE EL INFLUJO DEL ASTRO OCASIONA EL MAL EJEMPLO. KOULICAN RAYO DE ASIA. De Camacho Martínez. (18, 19, 21, 22, 28-XII-1777).

- MAS VALEN OCHO QUE OCHENTA SI AL VALOR SIGUE
EL BUEN CELO Y CONQUISTA DE SEVILLA. (V. La
Conquista de Sevilla...)
- MEJOR ESTA QUE ESTABA. De Calderón. (9-IX-1773).
- MENTIR Y MUDARSE A UN TIEMPO Y MENTIROSO EN
LA CORTE. (V. El mentiroso en la Corte...)
- MERECER POR SEMEJANZA Y CONSEGUIR POR SI PRO-
PIO. EL PARECIDO DE RUSIA. (V. El parecido de Rusia...)
- MEROPE Y POLIFONTE. Tragedia de Maffei, trad. por Bazo.
(19, 20, 23, 24, 25, 26-XI, 26-XII-1771; 29-II-1772; 8,,
9-I-1774).
- MITRIDATES EN EL PONTO. (V. Perder por odio y amor...)
- MONTESCOS Y CAPULETOS. De Rojas Zorrilla. (25-VII-
1775.)
- MUDANZAS DE LA FORTUNA Y FIRMEZAS DEL AMOR.
De Monroy. (28-V, 29-XII-1771; 17-II, 9-V, 21-X-1772;
8-X-1773; 26-VII-1774; 31-VIII, 24-XII-1775; 8-VI-1776;
22, 3-III-1778).
- MUJER, LLORA Y VENCERAS. De Calderón. (31-X-1771;
10-IX-1773; 24-X-1775; 5, 18-V-1777; 2, 27-V-1778).
- NADIE SE META EN CASA DE NADIE. (V. En casa de
nadie...)
- NO CABE MAS EN AMOR NI HAY AMOR FIRME SIN
CELOS. ¿De Carbonell? (17-IV-1771).
- NO CABE MAS EN CRUELDAD NI HAY PADRE CON AM-
BICION. Nueva. (18-VIII-1777).
- NO HAY CON LA PATRIA VENGANZA. De Cañizares. (1768;
26, 27, 28-1772).
- NO HAY CONTRA LEALTAD CAUTELAS. (V. La traición
busca castigo...).
- NO HAY CONTRA UN PADRE RAZON. De Leiva Ramírez
de Arellano. (18-V, 23-X-1771; 10, 28-IV-1776).
- NO HAY COSA COMO EL CALLAR Y LOS PRIMOROSOS
LANCES DE LA BANDA Y LA VENERA. De Calderón.
(4-VIII-1776).
- NO HAY EN AMOR FINEZA MAS CONSTANTE QUE DE-
JAR POR AMOR SU MISMO AMANTE: LA NINETY. De
Nifo. (1768; 16, 17, 19, 25, 26-1772; 18, 19, 20-VI-1773).
- NO HAY FIERA MAS IRRITADA QUE UNA MUJER IN-

- DIGNADA. De Vallés. (23-IX-1771; 21-I-1772; 20-IX-1773; 4-VI-1777).
- NO HAY QUE FIAR EN AMIGO Y YERRO DEL ENTENDIDO. De Matos Fragoso. (21-IX-1775).
- NO HAY REINO COMO EL DE DIOS Y MARTIRES DE MADRID. De Matos, Moreto y Cáncer. (15, 29-VIII-1774; 19-VI-1776).
- NO PUEDE SER GUARDAR A UNA MUJER. De Moreto. (27-IV-1771; 24-VI-1772; 26-I, 17-V, 4-X-1773; 7-IV, 15-XII-1774; 21-IV, 20-XI-1775; 19-I, 15-IV-1776; 31-III, 14-IV-1777; 25, 26-I, 1, 3-III, 4-V-1778).
- NO SIEMPRE LO PEOR ES CIERTO. De Calderón. (7-IX-1775).
- OROSMANE. Tragedia. De Voltaire. (16, 19-VI-1777).
- PARA VENCER A AMOR QUERER VENCERLE. De Calderón. (10-XII-1771; 12-V-1772; 24-V-1773; 28-VII, 4-VIII-1774; 3-VI-1775; 29-XI-1775; 18-VI, 18-X-1776; 18-IX-1777; 2-VI, 29-VI-1778).
- PAGAR LA MUERTE SIN CULPA: TITO Y VESPASIANO Y CRUELDAD DE DOMICIANO. (14, 15, 16-XII-1771).
- PAZ DE ARTAJERJES CON GRECIA. De Bazo. (3-I-1775).
- PERDER POR MEJOR IMPERIO HIJO, ESPOSA, PADRE Y REINO. Y GRAN PRINCIPE DE FEZ. De Calderón. (17, 18-VI-1775).
- PERDER POR ODIOS Y AMOR REINO, VIDA Y OPINION. MITRIDATES EN EL PONTO. (8, 9, 10-IV, 9-IX, 15-XII-1774; 13, 14-IV-1776).
- PONERSE HABITO SIN PRUEBAS Y GUAPO JULIAN ROMERO. De Cañizares. (16-VII-1775).
- POR ACRIOLAR SU HONOR COMPETIDOR PADRE E HIJO. De Cañizares. (6-V, 28-XII-1771; 2, 6-VI-1773; 1-V-1775; 6-II, 10-VI-1776).
- POR MAS QUE INVENTE EL TRAIADOR TRIUNFA EL LEAL CON HONOR Y GRAN MUSTAFA DE PERSIA. (21, 22-X-1775).
- POR OIR MISA Y DAR CEBADA NO SE PIERDE LA JORNADA. De Zamora. (8, 9-X-1777).
- PRIMERO ES LA HONRA. De Moreto. (18-X-1775; 25-I-1776; 7-X-1777; 13-II-1778).
- PROGNE Y FILOMENA. (V. Las dos hermanas amantes...)

- QUERER SABIENDO QUERER Y GRAN REINA DE TINACRIA. De Diego de Aguayo. (14-VIII-1774; 22-V-1775).
- QUITAR DE ESPAÑA CON HONRA EL FEUDO DE CIEN DONCELLAS Y HOMBRE ES EL QUE LO PARECE. De Zamora. (21-II, 21-XI-1774).
- REINAR DESPUES DE MORIR. DOÑA INES DE CASTRO. De Vélez de Guevara. (26-IV-1771; 7-V-1772; 3-I-1774; 29-V-1775; 18-I, 31-V-1776; 8, 26-II-1778).
- RENDIRSE A LA OBLIGACION. De Figueroa y Córdoba. (22-XII-1773; 10-VIII-1774; 17-X-1776).
- RETIRADA DE CARLOS V A YUSTE. (17, 18, 20-IV, 29-VI-1777).
- SATISFECHO EL SIMULACRO CONSEGUIRA EL FAVOR SACRO. (4, 5-XI-1777).
- SCIPION EN CARTAGO. (V. Contra reos poderosos...)
- SESOSTRIS REY DE EGIPTO. Tragedia de Zeno, imitada por Ramón de la Cruz. (2, 4-VIII-1771).
- SI EL CABALLO VOS HAN MUERTO Y BLASON DE LOS MENDOZAS. De Vélez de Guevara. (3-IX-1772).
- SI UNA VEZ LLEGA A QUERER LA MAS FIRME ES LA MUJER. De Cañizares. (19-IV, 21-V-1771; 23-V-1772; 18-V-1773; 8-IX, 7-X-1775).
- SIROE EN PERSIA. Tragedia nueva por D. Antonio González de León. (20, 21, 22, 24, 25-I-1773).
- SIROE Y MERCASE. (V. Acrisolar la lealtad...)
- TAMBIEN HAY DUELO EN LAS DAMAS. De Calderón. (1768; 10-X-1771; 25-V-1772; 17-IX-1773; 19-I, 21-VIII-1774; 20-IV, 19-XII-1775; 12-IV, 4-X-1776; 7-II, 18-V, 14-VI-1778).
- TAMBIEN LA AFRENTA ES VENENO. De Rojas, Coello y Vélez de Guevara. (9-X-1771; 15-XII-1772; 7-V-1773; 27-VIII-1775; 16-X, 22-XI-1776; 7-IV, 11-VI-1777).
- TAMBIEN POR LA VOZ HAY DICHA. De Cañizares. (1768; 15-VII-1773; 18, 19-IV-1774).
- TIMBRES HEROICOS DE ESPAÑA. (9-V-1777).
- TITO Y VESPASIANO. (V. Pagar la muerte sin culpa...)
- TODO ES ENREDOS AMOR Y DIABLO SON LAS MUJERES. ¿De Moreto? (17-V-1775).
- TRABAJOS DE ADAN Y EVA Y PRIMERA CULPA DEL HOMBRE. (20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30-VI-1771).

- TRAMPA ADELANTE. De Moreto. (3-X-1776; 1-III-1778).
- TRAVESURAS SON VALOR, SANCHO EL BUENO Y SANCHO EL MALO. De Moreto. (25, 26-V-1771; 24-IX-1772; 8-VIII, 16-XI-1773; 9-VII-1775; 20-X, 25-XI-1776; 9-II, 11-XII-1777).
- TRES CASOS EN TRES JORNADAS, HALLAZGO, PAZ Y PRIVANZA. (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16-I, 5, 6, 27-II-1775).
- TRES HISTORIAS EN UNA Y MAYORES EJEMPLARES. (11, 12, 13, 14, 15, 16-V-1775).
- TRIGANIS EN EL PONTO. (V. Constante amor perseguido...).
- TROYA ABRASADA. De Calderón. (29, 30, 31-XII-1772).
- TUZANI DE LAS ALPUJARRAS. (V. Amar después de la muerte...)
- VALOR, LEALTAD Y FORTUNA DE LOS TELLOS DE MENESES. (V. Los Tellos de Meneses. Segunda parte...)
- VENCER SU PROPIA PASION: ADRIANO EN SIRIA. De Metastasio, trad. por Zabala y Zamora? (30, 31-V, 1, 2-VI-1771).
- VER Y CREER: EL REY DON PEDRO EN LISBOA. Segunda parte de REINAR DESPUES DE MORIR. De Matos Fragoso. (8-X, 22-XI-1771; 12-XI-1772).
- XERXES Y JANO. (1768).
- YO ME ENTIENDO Y DIOS ME ENTIENDE. De Cañizares. (22-V, 13-VI-1771; 26-VIII-1772).
- YO POR VOS Y VOS POR OTRO Y CAMBIOS DE LOS TRATOS. De Moreto. (24-IX-1775; 31-I-1776).
- SEVILLA. *Biblioteca Colombina*, 73-3-8.

APENDICE VIII

Partidas entradas en Arcas de esta Superintendencia con destino al nuevo Teatro de Comedias, y las libradas contra dichas Arcas y caudal.

	<u>Entradas</u>	<u>Reales de vellón</u>
Permiso de embarque de aceite	D. Antonio Arboré, por permiso de 1.000 pipas de aceite par su embarque	220.000
Bailes	Bailes en la Casa de Comedias del año 1769	30.973
Testamentaria de D. Francisco Arenal	Del caudal del Consulado respectivo a la testamentaria de D. Francisco Arenal	47.284
Depósito de Granos	Por condenación del Corregidor y Escribano de la Puebla de Cazalla	11.785
Mesas de trucos	Entradas por el permiso de Mesas de trucos:	
	Julio de 1768	7.700
	Sept. »	1.166
	Oct. »	1.166
	Nov. »	1.166
	Enero de 1769	1.166
	Feb. »	1.166
	Marzo »	1.166
	Abril »	1.166
	Sept. de 1770	1.034
	Nov. »	4.000
	Enero de 1771	2.000
	Sept. »	2.000
	Feb. de 1772	1.420
	Junio »	1.500
	Dic. »	1.500

Junio de 1773	2.000	
Julio »	600	
Abril de 1774	3.702	
Julio »	419	
Agosto de 1775	4.121	
Junio de 1776	4.121	
Mayo de 1777	5.654	
Febr. de 1779	7.036	
Total		57.058

Cuyas partidas entradas en Arcas de esta Superintendencia importan 367.100

Pagado

A D. Domingo Morico	Pagado en virtud de 13 libramientos del Sr. D. Pablo de Olavide:	
	12 agosto 1768	30.000
	2 sep. »	30.000
	4 oct. »	50.000
	15 enero 1769	30.000
	25 feb. »	50.000
	27 abril »	25.000
	26 mayo »	30.000
	7 agosto »	7.000
	17 agosto »	12.000
	28 agosto »	15.000
	4 sept. »	15.000
	20 sept. »	15.000
	17 oct. »	12.000
	Total	321.973

A D. José de Carvajal	A D. José de Carvajal por dos libramientos de 10 de junio de 1772 y 21 de abril de 1773, para dos reparos hechos en el dicho Teatro	124
-----------------------	---	-----

Al Duque de Medina Sidonia	Por réditos de 9 años ocurridos desde 1 de julio de 1769 hasta fin de
----------------------------	---

junio de 1778., a razón de 4.080 reales a cada año	36.720
Uno por ciento de la Depositaria, del total entrada en Arcas	3.671
Resultan de existencia en las mismas Arcas	4.612

reales. Sevilla, 26 de febrero de 1779. Pedro Gerónimo Cantelmi.
MADRID. AHN. Consejos, leg 1259 (22).

APENDICE IX

Informe presentado en 1794 al Ayuntamiento por la Comisión de Teatros

Apenas habrá en España ciudad mejor situada ni de mejores proporciones que Sevilla. Un pueblo de 80.000 almas, a la orilla de un caudaloso río, en un ameno y abundoso valle, representa a primera vista el cuadro lisonjero de la riqueza misma. Pero qué diferente aspecto manifiesta luego que se analiza: sus fértiles y extendidas campiñas vinculadas en las pocas manos de algunos grandes propietarios y casi las nueve mil casas de que se compone este extendido pueblo, estancadas y fuera de la circulación, reducen a su numeroso vecindario a vivir en el ocio o depender de los grandes propietarios. Es menester confesar de una vez que, cuando las riquezas están repartidas con tanta desproporción, los propietarios serán siempre gentes que no pensarán sino en disfrutar sus conveniencias; y los que no lo sean se verán reducidos al ocio e indigencia, o tendrán que vivir de los jornales o salarios de los primeros.

De estas tres clases de gentes se compone esta ciudad. Conviene a saber: propietarios, ociosos e indigentes y jornaleros. De todos ellos es indispensable que los primeros busquen ocupación con que pasar el tiempo y entretener el ocio que los fatiga; los segundos quieran una diversión que los consuele en medio de sus trabajos; y los terceros, un alivio con que alegrar y descansar de sus continuas faenas, para volver a ellas con mejor gana y disposición.

Cuando el pueblo es de tanta extensión y tan poblado como Sevilla, cualquiera puede ocultarse con facilidad y buscar su diversión sin que la policía más vigilante pueda cuidar de la bondad política y moral que debe serles inseparable. Es preciso llamarles la atención y reunirlos en cierto punto, a fin de que cada uno en su clase encuentre lo que busca, con beneficio común y sin quebrantar las leyes establecidas. La diversión es indispensable: la busca el hombre. Pues sea ésta pública y no privada, que, cuando no ilícita, es al menos sospechosa. Es un error desacreditado por la experiencia que un pueblo no necesita más que pan para vivir, y que toda distracción que lo separe de la ocupación y trabajo es otra tanta pérdida. Es menester que un pueblo viva y que viva con alegría, para que así cumpla y no falte a sus deberes. Todo pueblo triste y desacomodado está descontento: el trabajo le es insoportable, cumple mal y camina a su destrucción. Por el contrario, el que está alegre y divertido no piensa sino en disfrutar su estado y en adquirir nuevos medios para no perder su situación. Un día perdido en una honesta diversión retribuye con usuras su pérdida. El disgusto acaba y destruye más al hombre que el trabajo mismo: las diversiones lo consuelan, le hacen amar su estado y le impiden desear mejorarlo.

Divertir al pueblo y cuidar que las diversiones sean lícitas y honestas es el modo de animarlo al trabajo y uno de los objetos dignos de la policía más sana. En pocas palabras: entretener a las gentes ociosas, consolar y aliviar a los tristes y menesterosos y divertir a los laboriosos y aplicados en medio de sus trabajos con recreaciones públicas y honestas, permitir que el pueblo se divierta, pero separarlo de aquellas diversiones que el Gobierno no puede intetrvénir y arreglar, y desterrar toda la que sea oculta y misteriosa, son las razones que tuvo este Ilustre Ayuntamiento cuando, en su Cabildo de 13 de mayo del año próximo pasado, acordó admitir la proposición de Lázaro Calderi, que ha motivado la Real Resolución sobre que se nos ha mandado informar.

En varias ocasiones hemos oído ventilar en este sitio un sinnúmero de cuestiones. ¿Cuánto se ha hablado de la bondad política y moral de los espectáculos? ¿Cuánto sobre la utilidad o perjuicio que acarrear a las costumbres? ¿Cuánto sobre la conducta y mal ejemplo de las compañías de farsantes? ¿Y cuánto

sobre la dificultad o facilidad de mejorarlos y arreglarlos a leyes justas? Si se hubiesen fijado los términos de todas estas cuestiones, y se hubiesen establecido ciertos principios en que todos convienen, estamos persuadidos que las opiniones se hubieran acercado más y no habría variedad de dictámenes. Pero cuando los términos son vagos y las razones generales, es imposible entenderse ni convenirse. Las verdades más claras, así envueltas, se ocultan a los talentos más despejados. Aún no hemos oído analizar bien alguna de aquellas cuestiones; y por lo mismo nos extenderíamos con tanta mayor satisfacción sobre cada una de ellas. Pero como nuestra comisión sólo se reduce a responder a las preguntas que hace el Consejo en su Real Provisión, a ellas solas reduciremos este Informe.

La Comedia puede considerarse como una honesta diversión o como una escuela donde se propongan al público lecciones de moral, representada en las buenas acciones. Esto que al vulgo, que no conoce el Teatro, le parece un raro fenómeno, lo creemos hacedero y que no carece de ejemplo. Nadie ha dudado que los griegos se valieron del Teatro como un poderoso estímulo para desplegar sus grandes talentos y excitar sus muchas virtudes públicas. Pues, ¿por qué no nos ha de servir a nosotros para la dirección y arreglo de costumbres por medio de las lecciones de buena moral? No nos parece imposible ni aún difícil. Cuidese de las piezas que se presenten al público; obsérvese honestidad y decoro en su representación, y se conseguirá el deseado fin.

¿A dónde iremos por estas piezas? ¿A dónde por estos cómicos que representen con honestidad y decoro? Es regular que pregunten esto los impugnadores del Teatro, y más estando entre nosotros tan atrasado este ramo. Al que esto pregunte, le responderemos con nuestra acostumbrada ingenuidad que aún no ha llegado nuestro Teatro a ese grado de perfección. Pero esto no quita que se desee, y aspire a que se consiga, para lo que, sin duda, puede contribuir mucho el cuidado y reglas que deben guardarse en la revisión de piezas teatrales, y es uno de los puntos sobre que el Consejo manda se le informe.

Las piezas teatrales que actualmente se representan se pueden reducir a cuatro clases. Unas, en las que el amor no es el nudo principal ni el cuadro que se representa: se mezcla algún casamiento, como en casi todas, pero, o que nada sirve, o sí sólo

para hacer resaltar más y más el vicio o ridiculez que se quiere zaherir. Tales son: *La tía y la sobrina*, *La presumida y la hermosa*, y las llamadas «de figurón», como *El hechizado por fuerza* y *El castigo de la miseria*. En casi todas éstas, o ya por la viveza de la acción, o por la muchedumbre de situaciones teatrales, o por la variedad bien expresada de los ridículos caracteres que allí se pintan, casi pasa la acción sin apercibirse el auditorio de los amores que se han tratado, ni el casamiento que se ha hecho.

Otras hay en que el amor es el principal nudo que se propone, pero que ni instruye, porque está tratado metafísicamente, ni mueve, porque sus situaciones no son patéticas, sino más bien propias del espíritu de caballería. Muchas de las de nuestro Calderón corresponden a esta clase, como por ejemplo: *Afectos de odio y amor*. La tercera clase se compone de aquellas en que el amor está tratado patéticamente, y se ven con frecuencia cuadros indecentes, malísimos ejemplos y lecciones de la moral más corrompida. La comedia intitulada *Casarse por vengarse*, *El pintor de su deshonor* y *A secreto agravio, secreta venganza*, son otros tantos partos monstruosos que, mientras duren, mancharán la pureza que debe reinar en el Teatro. La cuarta y última clase de piezas teatrales se compone de un sinnúmero de comedias nuevas, en las que sus autores, con la mejor intención, sólo se han propuesto dar lecciones de buena moral, representando las acciones más virtuosas. Por desgracia, han descuidado uno de los principales objetos del teatro, que es el de instruir agradando. Todas estas piezas apenas se pueden tolerar. Los mejores preceptos se oyen en largas relaciones, dichas por alguno de los caracteres, que regularmente adquieren la nota de importunos, tienen poco de dramáticos y, en una palabra, la moral se refiere o relata y no se pone en acción. Se entiende que aquí no hablamos de alguna otra rara producción de nuestros días, como *El señorito mimado* y *La comedia nueva*, pues éstas deben colocarse entre las que pusimos en la primera clase.

Otra clase hay de piezas, que en el día casi no se representan, y que han tenido gran valimiento en el estado de infancia de casi todos los Teatros de Europa. Hablamos de los antiguos «misterios», a los que sustituyeron las comedias de santos y autos sacramentales. Pero ya, por las mismas razones que en el

resto de Europa, se han abandonado. En nuestro Teatro (como queda dicho) en el día no se ven semejantes piezas.

Por la sencilla enumeración y división que hemos hecho de las piezas cómicas, se manifiesta qué reglas deben establecerse para su censura. Las que colocamos en la tercera clase, absolutamente deben proibirse de nuestro Teatro. Este debe ser un sitio público donde concurren gentes de todas edades, clases y condiciones, y por consiguiente no se han de proponer malos ejemplos, ni aquellos escollos en que pueda tropezar la virtud incauta, especialmente de los jóvenes. Las piezas de que hablamos en cuarto lugar se pueden representar siempre que el público las tolere. Oirá generalmente razonamientos pesados, en mal lenguaje y peores versos, pero verá buenos ejemplos y virtudes algo ponderadas, en las que nada puede aprender de malo.

Ni de malo ni de bueno les enseñarán nada las que pusimos en la segunda clase. El lenguaje, por lo común, es bueno, su doctrina oscura y los cuadros y situaciones impracticables, y por lo mismo pueden permitirse, pues sólo proporcionarán al público un honesto recreo, que es uno de los fines del establecimiento del Teatro. Muchas son las utilidades que se pueden sacar de la representación de las piezas de que hablamos en primer lugar. En ellas se ven los vicios por el aspecto que tienen de odioso y despreciable. Las situaciones cómicas, el lenguaje, los nudos y desenlaces, manifiestan el talento de sus autores. Los aplausos que dignamente merecen, excitan la noble emulación, sin la que no pueden florecer las ciencias ni artes. En una palabra, divierten instruyendo, que es el fin completo de semejantes establecimientos. Ojalá y las piezas que tienen estas cualidades fueran tantas que no se vieran otras en el Teatro, pero por desgracia son pocas, y hay que echar mano de las otras que no las tienen.

De los sainetes o piezas cortas y pequeñas, casi debe decirse lo mismo que de las comedias, por lo que su censura habrá de ser bajo las mismas reglas que se prescriben a aquéllas. Por último, tampoco debe olvidarse la parte lírica de nuestro Teatro. En el día casi está reducida a las tonadillas y seguidillas, que regularmente llaman «boleras». Esta parte necesita una general reforma. Casi siempre con una mala música. No se oyen sino palabras groseras y feas, que forman conceptos más feos y aun obscenos en malos versos, o una lánguida y fría

cadencia. Si este ramo no se mejora, debería prohibirse enteramente. Lo mismo, y aun con más motivo y no menos razones, creemos debe hacerse con el baile español en los intermedios y finales.

Además de las reglas para la censura y aprobación de las piezas, es indispensable un censor íntegro e inteligente que las haga observar. Nadie nos parece que podrá desempeñar este encargo con más justicia e imparcialidad que la Academia de Bellas Letras establecida en esta ciudad. Su instituto y los miembros que la componen manifestarán siempre lo acertado de la elección. No sólo cuidará la Academia de la censura de las piezas en términos que la que no traiga la firma de su secretario o del censor que tenga a bien nombrar, por ningún motivo ni pretexto pueda representarse, sino que también procurará se aumenten las buenas piezas de teatro, a fin de que se logre su deseada perfección. Para esto se pondrá todos los años a disposición de la misma Academia un premio de sesenta doblones para que, bajo el plan y con las condiciones que proponga, lo dé y asigne a la mejor pieza que se le presente, bien entendido que las que concurren y merezcan representarse, aunque no sean de las premiadas, las deberá pasar, con su aprobación, al caudal propio del Teatro. Asimismo y bajo las mismas condiciones, se le entregarán otros veinte doblones para que, a su arbitrio, proponga otro premio para el mejor sainete, o dos de a diez doblones para las dos mejores letras de tonadillas. Estos ochenta doblones se deducirán, ante todo otro gasto, del fondo de tres cuartos por persona que ha ofrecido Calderi, y de que después nos proponemos hablar. Las utilidades que al cabo de algún tiempo se sacarán de la repartición de estos premios, son manifiestas; por lo que no nos detenemos en demostrarlas.

Igual o mayor cuidado que en la censura de las piezas debe ponerse en la modestia con que se han de representar. Bajo el título de censores o inspectores del Teatro nos parece conveniente se nombre una diputación de dos Señores Veinticuatro y un Caballero Jurado para que cuiden no se repartan papeles de ninguna pieza que haya de representarse, sin que traiga la aprobación de la Academia. También velarán con la mayor diligencia y cuidado que los cómicos no añadan de caudal propio ni una sola palabra, con las que suelen afean las piezas; ni mucho menos permitirán hagan gesto poco decoroso, ni que se presen-

ten en traje poco honesto e indecente. Cualquiera descuido de éstos puede hacer perjudicial la diversión más útil y modesta. Al cargo de los mismos deberá estar la observancia de todas las reglas que se establecieren para la policía, aseo y gobierno económico del mismo Teatro, sin que por esto se crea deben tener la facultad de dictar reglas nuevas. De su cargo será la ejecución de las reglas establecidas y proponer al Gobierno los medios que crean oportunos para evitar los desórdenes que puedan sobrevenir.

Esta diputación deberá ser temporal como todas las de la ciudad, pero podrán ser reelegidos sus individuos por mayor número de votos, sin guardar el hueco que en otras se acostumbra. Una de las muchas razones que tenemos para proponer esta diferencia es que, siendo esta diputación tan gravosa y molesta, y necesitando para su desempeño particular afición, debe ser libre a cada uno el admitirla o no. Bajo este supuesto, si no pudiesen ser reelegidos, llegará el caso de que o no se encontrare quien la sirviese o podría no cumplirse bien y descuidarse; la misma diputación, aun en el acto mismo de la representación, presidirá el Teatro, caso de no concurrir al Palco de la misma el Sr. Asistente, pues entonces reasumirá en sí estas facultades. Su jurisdicción será meramente económica y gubernativa, respecto que la ordinaria deberá ejercerla uno de los Señores Tenientes que por turno concurrirá todas las tardes a la hora de la representación. Los demás autos de buen gobierno para la quietud y decoro del Teatro son bien conocidos, por lo que no nos detenemos en proponerlos particularmente.

Sólo nos resta que informemos sobre la construcción material del Teatro y precio de las entradas, puntos que contiene también la Real Provisión que se nos pasó. En la construcción material del Teatro, lo primero que debe elegirse es el buen sitio, pues de esta elección pende en gran parte su seguridad. Es público y notorio que, aunque en esta ciudad no faltan sitios que por su extensión podían acomodar, también lo es que son pocos los que tienen el desahogo exterior que requiere una gran concurrencia. Las plazas son raras, y las calles, por lo común, angostísimas y desacomodadas. Si el Teatro se coloca en alguna de éstas, aunque se multipliquen las puertas y se les dé la extensión y anchura que se quiera, nunca podrán evitar los concurrentes las tropelías al desocupar el Teatro, cuando unos in-

tentan salir y otros tomar los coches. La situación, con las demás precauciones, evitarán las desgracias. En el expediente instructivo, formado a instancia de Lázaro Calderi, se encuentran dos proporciones dignas de la consideración de V. S. En la primera, ofrece levantar el Teatro bajo la disposición y plan que acompaña al mismo expediente en el sitio fuera de la Puerta de Triana, entre las dos alamedas que hay a la salida de la misma, y la otra que se dirige a la Puerta Real. La situación, aunque fuera de Puertas, nos parece bastante acomodada. Las circunstancias de inmediación al paseo, donde diariamente concurren las más de las gentes, su extensión y desahogo, por estar en el campo, parece que no dejaba que desear. Pero está fuera de Puertas, que es decir que abriéndose y cerrándose éstas conforme acomoda al resguardo de las rentas, dependería del mismo la hora de la representación. Los Teatros es un objeto de policía en que sólo el Gobierno debe intervenir. Además, que no habiendo cerca del Teatro más que una sola Puerta, deberían pasar por ella los coches y gentes de a pie, resultando de ahí algunos de los inconvenientes que se quieren evitar, colocándolo en un sitio extendido y anchuroso.

El que sin duda es el más apropiado de cuantos pueden buscarse en la ciudad es el del barrio o plaza del Duque, de que habla Calderi en su pedimento, presentado al Sr. Asistente en 20 de febrero próximo pasado. Esta proposición, con su correspondiente oficio, pasó a la Ciudad, quien mandó en su acuerdo de 21 del mismo la tuviésemos presente e informásemos sobre ella. Nos parece muy útil y ventajosa al público. Se trata de la formación de un Teatro que al presente se está demoliendo casi en medio del pueblo, en una de sus mejores plazas, teniendo a su costado una de las pocas calles anchas y espaciosas que hay en la ciudad: ofrece Calderi ayudar y contribuir por su parte, formando la cañería de una fuente que puede colocarse en medio de la plaza con dos pajas de agua, propias del terreno donde no hay otra pública, y el Común se ve obligado a mendigar el agua de los particulares que tienen fuentes privadas para su uso, resultando de ahí que los veranos escasee, por emplearla generalmente en el riego de macetas y jardines. En pocas palabras, la utilidad de tener el espectáculo cerca, por estar en uno de los barrios mejor poblados y casi en medio de la ciudad, la seguridad de estar en un sitio ancho y espacioso, donde por las

muchas y varias puertas y salidas se podrá desocupar el Teatro por cualquier acontecimiento en pocos segundos; la comodidad de poderse colocar todos los coches que concurren sin estorbarse unos a otros ni impedir el paso, a más de la fuente de que hemos hablado, es un conjunto de circunstancias que no se encuentra en sitio alguno y que hacen que la proposición de Calderi sea útil y ventajosa al público, como hemos dicho.

Parece que, antes de presentar el referido pedimiento, había hecho una proposición no menos útil y ventajosa a la Hermandad de la Santa Caridad, poseedora del sitio por habérselo cedido y donado el marqués de Camponuevo, conde de San Remy, que fue quien lo compró cuando se enagenó de él la casa de Medina Sidonia. Propuso Calderi, bajo ciertas condiciones, daría a la Santa Caridad cinco mil reales de vellón de tributo al año, por el corto capital de 85.000 reales, que es su intrínseco valor. Un partido tan útil, al parecer no lo estimó así la Hermandad y lo desechó, prefiriendo seguir la dispendiosa obra que había empezado.

Estamos persuadidos que si la oferta fuese tan útil como aparecere, habría sido admitida. La Hermandad de la Santa Caridad ha procurado antes de ahora vender el sitio y agua; ha admitido varias proposiciones sobre el asunto; no lo ha verificado por no haberse proporcionado comprador. Esto seguramente fue lo que dio motivo a la determinación de labrar el terreno, levantándose varias casas y en virtud de no haber otro medio de hacer útil al Hospital el valor del sitio, se acordó tan costosa y poco útil obra.

Ofrézcasele a la Hermandad el mismo partido que hizo el marqués de Camponuevo a la Casa de Medina Sidonia: reintégresele un capital que al presente nada le produce: hágasele presente que hay comprador que con dinero efectivo realizará las ventajas que se propuso sacar cuando admitió la donación que le hizo su generoso Hermano, y los mismos que acordaron se edificase en el terreno mandarán suspender la obra y consentirán una venta que antes de ahora habían resuelto y determinado. De este modo se conciliarán los intereses de la casa de la Santa Caridad con los del público, recibiendo aquélla una cantidad que en algunos años no ha podido realizar y disfrutando éste la comodidad de tener una fuente pública en un barrio donde no la hay y teniendo un Teatro en la mejor situación

y con las mayores comodidades que se le pueden proporcionar en todo el recinto de la ciudad, Sólo por la utilidad de la fuente no debía omitirse diligencia en la adquisición del sitio, aunque a éste luego se le diera otro destino.

Caso de no proporcionarse el enunciado sitio del barrio del Duque, nos parece preferible al que propuso Calderi fuera de Puertas, el de la Alcaicería de la Seda. Su colocación entre la plaza de San Francisco, las Gradass, calle Génova y la misma Alcaicería, le dan un desahogo exterior que no es fácil encontrar en todo el pueblo. De suerte que, por lo dicho, se deduce que a todos nos parece debe preferirse el del barrio o plaza del Duque; en su defecto, el de la Alcaicería; y caso de haber grandes dificultades en los dos propuestos, no creemos hay otro mejor que aquél de que habló Calderi en su primera proposición, fuera de Puertas. Tiene sus defectos, como queda dicho, pero si se determina allí la fábrica, se pueden en parte remediar, como a su tiempo se propondrá.

Supuesta la colocación del Teatro en uno de las expresados sitios, creemos que Calderi cumple su oferta con arreglo al plan que ha presentado, lo edifica y levanta. No lo juzgamos perfecto ni libre de algunos defectos de óptica y armonía, pero siendo esto muy difícil y no habiéndose ofrecido a edificar el mejor Teatro posible, sino uno cómodo, decente, seguro y arreglado a las buenas reglas de arquitectura, nos parece que el que presenta tiene todas estas cualidades. Sólo echamos de menos un alojamiento decente y cómodo, donde haya de estar el que ejerza la jurisdicción ordinaria. Cuando se nos dio la comisión de que previamente fuésemos disponiendo las noticias que habían de servir para este informe, consultamos sobre el asunto al arquitecto de la Ciudad, don Félix Caraza, quien, con su notorio talento y buen gusto, trabajó el plan que presentamos. La simple narración y sencilla explicación que lo acompaña, hecha por él mismo es el mejor elogio que podemos hacer de este trabajo. Sería de desear que Lázaro Calderi se conviniese y de acuerdo con el mismo Caraza, sustituyese este plan al que ha presentado. En él no se notan muchos de los defectos que hemos dicho tiene el otro. Mas, con todo, volvemos a repetir que no se le puede obligar a que lo adopte. Este plan es, sin duda, mejor pero más costoso y él cumple su oferta con que plantee y edifique el que ha presentado.

Adóptese el plan que se quiera: el precio de las entradas debe ser el mismo. Los teatros, espectáculos y demás públicas diversiones que mantienen el Común deben considerarse como una especie de tasa o contribución. En toda contribución debe concurrir todo socio contribuyente en una cuota proporcionada a sus bienes. Aunque es casi imposible establecer una proporción entre las fortunas que asisten al Teatro y la parte con que contribuyen, debe no obstante procurarse con la mayor aproximación. En ninguna parte deben pagarse con más exceso las comodidades que se disfrutan que en el Teatro, y más en Sevilla, donde hay tanta desproporción en las fortunas. Supuestos estos principios, que no deben perderse de vista en el arreglo de los precios, nos parece que la tarifa presentada por Calderi debe reformarse. La entrada que satisface el infeliz mosquetero al mismo precio que el que ocupa uno de los puestos primeros y más acomodados, es muy cara cuando el asiento distinguido y cómodo no guarda la debida proporción. ¿Qué menos proporción deberá establecerse entre el que está cerca de la representación y bien sentado con el que, lejos y en pie, apenas ve y oye lo que allí pasa, que la del cuatro tantos? Modérese el precio de las entradas, altérense y súbanse los lugares y sitios cómodos y distinguidos y el asentista o autor tendrá una equivalente utilidad con mayor equidad y justicia en el establecimiento de la contribución. A continuación va una tarifa de precios como nos parece debe arreglarse:

Tarifa de los precios

Entrada general	13 cuartos
Palcos primeros	30 reales vellón
Palcos segundos	20 »
Lunetas primeras	5 »
Lunetas segundas	3 »
Sillones y antepechos	4 »
Asientos de grada	1 »
Cazuela, primera tabla	3 »
Cazuela, resto de asientos	1 »

Aún en esto es ventajoso el Teatro y plan presentado por el arquitecto D. Félix Caraza. Si se conviene Calderi y lo adop-

tase en todas sus partes, no creemos debe añadirse ni quitarse nada a los precios allí establecidos. No faltará alguno que aún quisiera mayor moderación en el precio. A primera vista, a nosotros mismos nos parecieron demasiado altos y subidos: pero atendiendo a los grandes gastos que trae consigo un primer establecimiento de esta clase, y a los cinco cuartos que ofrece descontar por persona para los pobres de la cárcel y arbitrios de la Ciudad, hemos convenido en que no se pueden moderar.

Sobre la inversión o destino que debe dársele a este nuevo arbitrio de tres cuartos por entrada, queda dicho ya en el informe que ante todas cosas deben invertirse ochenta doblones en los premios que debe repartir la Academia de Bellas Letras, en la forma propuesta. El resto, aunque hay objetos dignos de la atención de la Ciudad, como son los precios altos y subidos de las carnes y otros, atendiendo a la corta dotación destinada a los empedrados y a la precisión en que se ven todos los días los comisionados en este ramo, cuando quieren hacer alguna mejora, a recurrir a suscripciones y otras contribuciones extraordinarias, creemos que con utilidad pública se puede invertir conforme propone el mismo Calderi.

Y es cuanto se nos ofrece que decir en cumplimiento de nuestra comisión. Sevilla, 10 de marzo de 1794. El conde de Montelirios, D. Juan Manuel de Uriortua y Villanueva, D. José Escobar y Castro (rub.).

MADRID. *Academia Española*, Ms. 356 y AHN. Consejos, leg. 1389.

APENDICE X

Nueva reglamentación del Teatro en el año 1800

AUTO

En la Ciudad de Sevilla, en ocho de abril de mil y ochocientos: El Excmo. Sr. D. Manuel Cándido Moreno, Conde de Fuenteblanca, del Consejo de S. M., Caballero pensionado de la Real y Distinguida Orden de Carlos Tercero, Intendente de los Rea-

les Exércitos y de los cuatro Reinos de Andalucía, Asistente de esta Ciudad, Superintendente General de Rentas Reales de ella y su Provincia, Subdelegado de Correos y Postas, de la Junta General de Comercio, Moneda y Minas, Presidente de la particular de Comercio y Fábricas, Juez de Alzadas del Consulado Marítimo y Terrestre de dicha Ciudad y Pueblos de su Arzobispado, y Protector Subdelegado de Teatros Cómicos, sus Actores y Representantes en ella y su Partido.

DIJO que mediante a dar principio la temporada de representación de comedias en el Teatro que a este fin está destinado el día primero de la próxima Pascua de Resurrección, y atendiendo S. E. a que esta honesta diversión se haga más grata y decorosa, con unión y observancia de las provincias que están dadas y exige la buena política y gobierno, de acuerdo con la Diputación nombrada para el mismo Teatro por el Ilmo. Cabildo y Ayuntamiento de esta dicha Ciudad, debía mandar y mandó: Que por ahora y sin perjuicio de otras tomadas acerca del gobierno interior del propio Teatro, se observen las siguientes:

1.º Que se representen las Comedias, Zarzuelas, Sainetes e Intermedios aprobados, sin que con ningún pretexto se ejecuten las de santos ni los autos sacramentales, por estar expresamente prohibidos, procurándose en todas que reluzca la debida modestia, respeto público y el cumplimiento de las respectivas obligaciones de los Actores, pues por cualquiera defecto serán severamente castigados.

2.º Se prohíbe absolutamente que se fume tabaco en parte alguna del interior del Teatro, a cualquiera hora que sea, por el riesgo de un incendio en casa que totalmente es de madera, y por la incomodidad que causa el humo.

3.º Se prohíbe del mismo modo toda alteración del buen orden, la permanencia en los tránsitos, en las puertas, o en sus inmediaciones, aunque sea con pretexto de esperar en la salida a las familias, la gritería, el ruido, las palmadas satíricas (aun cuando no guste lo que se ejecuta) y pedir la ejecución de alguna cosa, o su reptición más de una vez, porque así como el Gobierno atiende a la diversión del Público, es muy debido que éste observe el decoro y circunspección que corresponde; procediéndose de lo contrario a la averiguación y castigo de los motores de estos desórdenes.

4.º Siendo el sitio de la Luneta y los Aposentos de primer

piso los lugares más distinguidos para los sujetos de graduación (donde es regular concurran en traje militar como es propio de su carácter) no se permitirá se ocupe ninguno de sus asientos por personas en otro traje, y en los días de Gala de Corte con iluminación, tampoco se permitirán los de mantillas, capas, capotones ni citollen [sic] en Palcos primeros, por no ser decentes para los mismos que asisten en semejantes días; en los que no se podrá apagar ninguna de las luces de los Palcos, sufriendo esta corta molestia en obsequio de la función y del decoro público.

5.º Levantado que sea el telón, ninguna persona, de cualquier estado o clase que sea, podrá estar en parte alguna del Teatro con capa embozado ni puesto el sombrero, ni salir de este modo hasta pasar el Palco del Gobierno, por exigirlo así el respeto al público y a la jurisdicción que lo preside.

6.º No será permitido tomar agua ni otra cosa alguna en el Patio, y el que lo desee deberá salir de su sitio a el en que estén fijados estos refrescos.

7.º Tampoco se podrá correr ni alborotar con voces en los corredores y demás sitios del Teatro, observándose siempre la debida compostura.

8.º Se prohíbe que con ningún pretexto entre nadie en el vestuario, sea de la clase que fuere, a excepción de los indispensables para la ejecución de la comedia y demás representaciones.

9.º Han de entrar precisamente los coches por calles de la Muela y Sierpe, apeándose las personas que fuesen al Teatro en las puertas destinadas, e inmediatamente seguirán a la Plazuela del Duque, donde deberán permanecer hasta que concluida la división se regresen a recoger a sus dueños, sin que ninguno solicite preferencia ni antelación, pues progresivamente han de ir viniendo, dándose unos a otros el debido tiempo; sobre cuyo particular se darán las órdenes convenientes a la tropa, a fin de que haya la mejor, y se eviten confusiones y disgustos, sin que con ningún pretexto ni motivo atraviese coche alguno en las horas [de función] desde la entrada hasta la total salida del Teatro por el sitio desde la esquina de la citada calle de la Muela hasta la de Triperas, a excepción de los de las personas que están en el Teatro.

10. Nadie podrá arrojar desde la Cazuela y Palcos a la Platea, Lunetas o cualquiera otro sitio, papel, dulces, flores ni

otra cosa alguna, por ser todo contra el decoro público, en que no habrá el más leve disimulo o tolerancia.

11. Se prohíbe a todo criado de cualquier clase que sea, u otra persona, que encienda hacha alguna de puertas adentro del Teatro, de lo que cuidarán escrupulosamente los Centinelas y Ministros de Justicia, que no deben faltar de sus puertas hasta que el Teatro esté enteramente evacuado de gentes.

12. Si no obstante las providencias tomadas y la vigilancia que debe haber para hacerlas observar, ocurriese por casualidad impensada algún incendio, u otro motivo de alboroto en el Teatro, estará el público advertido de que para su pronta salida hallará francas, además de las puertas de su respectiva entrada, todas las restantes que tiene la misma casa.

De las reglas anteriores resulta el buen orden, compostura, decoro y policía que interior y exteriormente deben observarse en el Teatro, como lo espera S. E. de la moderación y quietud de un público que tiene tan acreditado su respeto al Gobierno; pero igualmente advierte que se procederá con la mayor severidad contra los transgresores según las circunstancias y clase de personas.

Y para que a todos conste y se haga notorio lo referido, mandó S. E. que con inserción de esta providencia se formen y fijen Edictos, así en las puertas del mencionado Teatro como en los demás parajes y sitios públicos de esta Ciudad, y por este su Auto, así lo proveyó, mandó y firmó. Sevilla, 12 de Abril de Mil y ochocientos.

SEVILLA. *Archivo Municipal*, Diario de González de León.

APENDICE XI

Actores, bailarines, músicos y cantantes que actuaron en el Teatro Cómico de Sevilla desde 1795 hasta 1808.

1795

«LISTA de los actores y demás individuos de que se componen la Compañía Cómica Española, que bajo la Dirección de

su Impresario D. Lázaro Calderi ha de representar en el Teatro que se está construyendo a su costa en esta Ciudad, bajo la inspección de su Arquitecto Mayor D. Félix Caraza, luego que se verifique su conclusión, precios de la entrada, asientos y palcos, para la inteligencia del Público, a quien con anticipación se avisará el día en que ha de principiar».

Autor Antonio Hermosilla

Damas

Primera Ramona Cabañas
 Segunda y graciosa..... Manuela Buhil. Suple Damas.
 Tercera y graciosa Vicenta Sanz
 Graciosa y Dama música Rosa Pérez
 Cuarta y música Francisca Valdivia. Suple segundas.
 Quinta Teresa Canal
 Sexta Francisca de Paula Hermosilla

Galanes

Primero Manuel Ibáñez
 Segundo Tiburcio Solivella. Suple Galán y canta.
 Tercero José Rojo
 Cuarto Pedro Martínez
 Quinto Francisco Extremera
 Sexto Mariano Raboso. Canta.
 Séptimo Eusebio Alonso. Canta.
 Octavo Carlos Valcárcel.

Barbas

Primero Antonio López
 Segundo Diego Ortega
 Supernumerario de barbas Antonio Cisneros. Canta
 Supernumerario de galanes Juan Solís

Graciosos

Primero Antonio Hermosilla

Segundo Fermín Rojo
 Vejete Ramón Zárate
 Partes de cantado en italiano, que suplirán en Tonadillas y
 Zarzuelas españolas. Señora Ana Calderi. Señor Lázaro Calderi.

Apuntadores

Primero Francisco Sánchez
 Segundo Julián Abril
 Tercero José Fernández
 Pintor Alonso Zurita
 Guardarropa Francisco Miralles
 Cobrador Matías del Castillo
 Tramoyista Vicente Sanz
 Segundo Miguel Hidalgo
 Carpintero Juan Antonio Susial

Músicos de la Compañía: Tomás Abril y José Estruch. Don Manuel Coco, primer violín y Director de la orquesta, que se compondrá de 9 violines, 1 viola, 2 fagotes, 2 obues, 2 trompas, 1 violoncelo, 1 contrabajo.

1800

«LISTA de los actores de la Compañía Española de esta M. N. y L. Ciudad de Sevilla, para este presente año de 1800, de la que es su Autor Miguel Lavernia».

Damas

Primera María Ignacia Cueto.
 Segunda Josefa Cueto. Suple por la primera.
 Tercera Gertrudis Torre. Canta.
 Cuarta, verso y música Joaquina Torre, de Cartagena.
 Quinta María Ramos. Suple por la graciosa de verso. Canta.
 Sexta Josefa Romero. Suple por la cuarta.
 Sobresaliente de versos,
 con obligación de suplir por la segunda ... Cecilia Aguin, de Madrid.
 Graciosa y dama de música Francisca Valdivia.

Galanes

Primero	José Galán.
Segundo	Diego Menéndez.
Tercero	José Rubio. Con obligación de hacer los papeles de su carácter y algunas funciones de Galán. De Málaga.
Cuarto	José Navarro. Suple por el segundo. Canta.
Quinto	Angel López. Suple por el cuarto y hará los sobresalientes de la comedia. Canta. De Madrid.
Sexto	Eusebio Alonso. Canta y hace los vejetes.
Séptimo	José Galán. Menor.
Octavo	Miguel Lavernia. Menor.
Noveno	José Lausol.

Barbas

Primero	Manuel Zambrano. Hace los figurones.
Segundo	Miguel Lavernia. Suple el primero.

Graciosos

Primero	Francisco López. De Madrid.
Segundo	Eugenio Morales. Canta. De Cartagena.
Sobresaliente	Juan José Lausol.
<i>Galán de música</i>	Alfonso Navarro.

Apuntadores

Primero	Julián Abril.
Segundo	Francisco Sánchez.
Tercero	José Pérez. De Málaga.
<i>Primer violín</i>	Narciso Martínez. Compositor.
<i>Pintores</i>	Juan Escacena, José Caro y Juan Goicoechea.
<i>Guardarropa</i>	Felipe Xivixel.
<i>Máquinista</i>	Juan Andrade.

Bailarines españoles,
 con obligación de bailar los bailes nacionales y hacer algunos serios y pantomimas ... Juliana Romero.
 Francisca Medina. Del Puerto.
 María Angustias Romero.
 Manuel Barcia.
 Antonio Medina. Del Puerto.
Cobrador José Sánchez.
Impresor del Teatro ... Antonio Carrera.

1804

«LISTA de las Compañías formadas por Doña Ana Scioeri, propietaria del Teatro Cómico de esta M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla, en virtud de la Real Orden de S. M. (Q. D. G.) para funciones de Música, Bayles y Bolatines».

Compañía de Cantado

Damas. Señora Sciomeri y Señora Rosa Pérez.
 Segundas. Señora Bernardina Leotar y Señora Tomasa Gastolo.
 Terceras. Señora N.
 Tenor. Señor Antonio Chaberi.
 Bajos, Señor Joaquín Calderi y Señor N.
 Maestro y Compositor. D. Mariano Ledesma.
 Primer violín. Señor N.
 Apuntadores. Señor Vivente Penqui y Señor Santiago Alonso.

Compañía de Bailes

Primeras bailarinas. Señora Estela, treinta y nueve, y Señora María Saldonati.
 Segundas. Señora Juliana Mexía y Señora Bernardina Chavari.
 Tercera. Señora Mariana y Vicenta Toral.
 Cuarta. Señora María Súniga y Manuela Franco.
 Varias Figurantas y Figurantes.

Bailarines primeros. Señor Gaspar Brachesi y Señor Antonio Chaveri.

Segundos. Señor Juan Navarro y Señor Antonio Espinosa.

Terceros. Señor José González y Señor Antonio Colmenero.

Compañía de Bolatines.

Señora Gertrudis Franco.

Señor Manuel Franco.

Señor Ramón Trabel.

Señor Joaquín Gorgues.

Señor Antonio Trabel.

Pintor José de Castro.

Tramoyista Francisco Rodríguez.

Guardarropa Francisco Díaz.

1805

«LISTA de la Compañía de Música, Bayle, Bolatines y fin de fiesta, que forma Doña Ana Sciomeri, en virtud de Real Orden de S. M. (Q. D. G.) para el presente año de 1805».

Damas primeras Sra. Constanza Fornier y Sra. Ana Sciomeri.

Segundas..... Sra. María Ondini y Sra. Josefa Palomera.

Terceras Sra. Manuela Palacios y Sra Francisca Martínez.

Bufo primeros Sr. Lázaro Calderi y Sr. Joaquín Calderi.

Segundo Sr. Antonio Moreno.

Tenores Sr. Miguel Trujillo, Sr. José Rosales y Sr. Miguel Mesa.

Partes serias Srta. María Samaniego y Sr. Miguel Hernández.

Músicos de Compañía... D. Antonio Linares.

Apuntadores Sr. José Robles, Sr. Pedro Estrada y Sr. Mariano Toral.

Voleras Sra. Juliana Mexía, Sra. María de Huertas, Señora Leonarda Mexía, Sra. María Luisa Cañete, Sra. Mariana Toral, Señora Vicenta Toral.

Voleros de tierna edad Sra. Josefa Ordóñez y Sr. Pedro Ordóñez.
Voleros Sr. Gaspar Brachesi, Sr. José González y
 Sr. Juan Navarro.
Pintor primero D. Juan Risaldi Lafalleta.
Maquinista y pintor ... D. José Piña.
Guardarropa Manuel Rodríguez.
 Con una completa orquesta.

1806

«LISTA de la Compañía que para funciones de Música, Composiciones, Baile, Bolatines, y fines de Fiesta, en virtud de Real Orden de S. M. (Q. D. G.) y con la aprobación del Gobierno ha formado Doña Ana Sciomeri dueña Impresaria de su Teatro para esta M. N. y M. L. C. de Sevilla en este año de 1806».

Música Sras. María Martínez, de Cádiz.
 Sra. Juana Marín, del Puerto de Santa María.
 Sra. Francisca Martínez, de Sevilla.
 Sr. Manuel Palacio, de Sevilla.
Bufos Sres. Lázaro Calderi y Joaquín Calderi.
Segundo Antonio Moreno, de Sevilla.
Tenor José Rosales, de Sevilla.
Baile Sras. María Huertas, de Sevilla. Luisa Cañete, de Sevilla. Rosa González, de Sevilla. Sres. Gaspar Brachesi, de Sevilla. José González, de Sevilla. Antonio Cañete, de Sevilla.

Para Fines de Fiestas

Carácter serio Lorenza Sampelayo, de Valladolid.
 María Samaniego, de Sevilla.
 María Savatini, de Cádiz.
 Francisca Hermosilla, de Cádiz.
 Ana de Castro, Sobresalienta. De Sevilla.
 Antonio Valero, de Valladolid.
 Miguel Hernández, de Sevilla.
 Rafael Cevada, del Puerto de Sta. María.
 Francisco Nonete, de Isla de León.

	José Rosales, de Sevilla.
	Francisco Vallés, de Cádiz.
	Rafael Galán, de Sevilla.
<i>Carácter anciano</i>	Antonio Suárez, de Cádiz.
<i>Carácter jocoso</i>	Antonio Hermosilla, Joaquín Calderi y Antonio Moreno.
<i>Apuntadores</i>	José Peralta, de Cádiz. Francisco Sánchez, de Sevilla. Francisco Vallés, de Cádiz.
<i>Maestro de Música</i>	Antonio Linares, de Sevilla.
<i>Pintor arquitecto</i>	Juan Risaldi.
<i>Maquinista, pintor y fi-</i> <i>gurista</i>	Juan Aparicio, de Algeciras.
<i>Segundo tramoyista</i> ...	Vicente Moreno.
<i>Guardarropa</i>	Felipe Xivixell. Con una completa orquesta.

1807

«LISTA de la Compañía que ha formado Doña Ana Scio-meri, dueña Impresaria de su Teatro, para esta M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla para este presente año de 1807, en virtud de Real Orden de S. M. (Q. D. G.) y permiso del Gobierno».

Actrices

Lorenza San Pelayo.
 María Romero. De los Reales Sitios.
 María Martínez.
 Josefa de Nicolás. Del Puerto de Santa María.
 Manuela Correa. De los Reales Sitios.
 Luisa Cañete.
 Josefa Ferrer. Sobresaliente. Del Puerto de Santa María.
 Manuela Pacheco. Característica. De Cádiz.

Actores

Antonio Valero.
 Salvador Guerrero. De Granada.
 José Rojo. De los Reales Sitios.
 Santos Díez.

Rafael Galán.
José Muñoz.
Juan Mejías. Del Puerto de Santa María.

Carácter anciano

Manuel García. De los Reales Sitios.
Juan Ortega. Del Puerto de Santa María.

Carácter jocoso

María Martínez.
Manuela Pacheco.
Josefa de Nicolás.
José Morales. De Cádiz.
José María Rodríguez. De Cádiz.
Fermín Rojo. De los Reales Sitios.

Para funciones de música

María Martínez.
María Anchineli. De Barcelona.
Manuela Correa.
Josefa Nicolás.
Manuela Pacheco.
Carlos Sánchez. De los Reales Sitios.
José Morales.
Fermín Rojo.

Bufo

Antonio Pineda. De Cádiz.

Para bailes

Leonarda Mejías. Del Puerto de Santa María.
Luisa Cañete.
Rosa González.
Gaspar Brachesi.
José Rojo.
Juan Mejías.

Apuntadores

Manuel Sierra. Del Puerto de Santa María.
Manuel Fregenal. De Cádiz.
Pedro de Estrada.

Músico de Compañía

Francisco de Paula Solís.

Maquinista

Juan Aparicio.
Luis Belusi. De Sanlúcar.

Pintor arquitecto

Juan Risaldi

Guardarropa

Felipe Xivixell.
Una orquesta completa, de la que es Director y Primer violín Don José García Jurado.

1808

«LISTA de la Compañía que ha formado Doña Ana Scio-meri, en virtud de R. O. para la M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla, el presente año de 1808».

Autor

Antonio Suárez.

Actrices

María Concepción Velasco. De Madrid.
María Romero. De Sevilla.
Manuela Palomino. De Málaga.
Francisca Hermosilla. De Cádiz.
Josefa Nicolás. De Sevilla.
Manuela Correa. Id.
Luisa Cañete. Id.
Rosa González. Id.
Ana de Castro. Id.
María Samaniego. De Cartagena.

Papeles de carácter

Manuela Pacheco. De Sevilla.

Supernumeraria

María Dolores Fedriani. De Cádiz.

Actores

José Antonio Fedriani. Director de la escena. De Cádiz.

Miguel Hernández. De Cartagena.

José Rojo. De Sevilla.

Manuel Fedriani. De Cádiz.

Rafael Galán. De Sevilla.

Miguel Escobar. Id.

José Bodo. Id.

Tomás Llopis. De Cádiz.

Carácter anciano

Manuel García. De Sevilla.

Juan de Ortega. Id.

Carácter jocoso

José Morales. De Sevilla.

Joaquín Calderi. De Cádiz.

José María Rodríguez. De Sevilla.

Joaquín Martínez. De Málaga.

Fermín Rojo. De Sevilla.

COMPañIA DE OPERAS

Actrices

María Martínez. De Sevilla.

Manuela Morales. De Cádiz.

Manuela Palomino.

Manuela Correa.

Josefa de Nicolás.

Actores

Miguel Mesa. De La Isla.
Carlos Sánchez. De Sevilla.

Bufos

Joaquín Calderi.
Joaquín Martínez.
José Morales.
Fermín Rojo.

Maestro de música

Antonio Linares. De Bilbao.

COMPañIA DE BAILE

Luisa Cañete.
Rosa González.
Gaspar Brachesi
José Rojo.

Primer violín

José Martínez.

Apuntadores

Manuel Sierra. De Sevilla.
Juan Ruiz. De Cádiz.
Pedro Estrada. De Sevilla.

Pintor arquitecto

Juan Ricardi Lafalleta. De Sevilla.

Tramoyistas

Luis Belusi. De Sevilla.
Manuel Rojo.
Miguel Monge.
Manuel de los Reyes Artiola.

Guardarropa

Felipe Xivixell.

Una completa orquesta de los mejores Profesores. Asistencias, Comparsas y servidumbres del Teatro. Dos hombres para servir la Escena.

SEVILLA. *Archivo Municipal*. Diario de González de León.

APENDICE XII

Instrucción para el arreglo de Teatros y Compañías Cómicas de estos Reinos fuera de la Corte.

La Junta de dirección y reforma de Teatros de esta Corte, presidida por el Gobernador del Consejo y compuesta de un Director, de un Censor y un Regidor de Madrid, y por Secretario el de los mismos Teatros, tendrá a su cargo la formación, dirección y reforma de todos los Teatros y Compañías Cómicas de las Provincias de estos Reinos, bajo del espíritu y reglas establecidas por el plan general de reforma aprobado por S. M. en cuanto sean adaptables, según está resuelto por Real Orden de 14 de enero de este año.

Dicha Junta general para la ejecución y cumplimiento de las reglas que establezca en cada Teatro de Provincia subdelegará sus facultades en otra Junta particular que nombrará en cada Capital o Pueblo en que haya Teatro abierto, y deberá componerse del Corregidor o Alcalde mayor que presida el Ayuntamiento, de un Regidor y un Diputado nombrados por el mismo Ayuntamiento, y de un Censor literato e inteligente que nombrará la Junta general, siendo su Secretario el que lo fuere del Ayuntamiento.

El Juzgado de todos los asuntos contenciosos pertenecientes a Teatros y sus actores y dependientes, que antes estaba a cargo del Corregidor de Madrid, será privativo del Gobernador del Consejo con inhibición de todos los demás Jueces y Tribunales, y subdelegará dicha jurisdicción por lo que hace a los

Teatros de Madrid en el Juez que elegirá, y para las Provincias en el Corregidor, Alcalde mayor o sujeto que presida el Ayuntamiento y Junta particular de Teatros, cuyos Jueces subdelegados conocerán en primera instancia de dichos asuntos contenciosos, concediendo las apelaciones al Gobernador del Consejo, quien pedirá los autos o diligencias cuando lo estime conveniente para cortar o decidir, ya sea gubernativamente, o con dictamen de asesor, según lo exigiere el caso.

El arreglo, dirección y reforma de dichos Teatros estará a cargo de la Junta general de Madrid, la que cometerá su ejecución a la Junta particular de cada Ciudad o Villa en que haya Teatro cómico establecido.

La censura de las piezas que hayan de representarse acerca de la propiedad e impropiedad de cada una, y supuesta la aprobación del Vicario Eclesiástico, corresponderá al Censor subdelegado, así como la aplicación o repartimiento de papeles a cada Parte o Actor según su carácter, y las reglas y correcciones o reformas que estime conveniente en cuanto a la regularidad, decoro y buen gusto de la escena, como puntos facultativos que requieren particulares conocimientos. Lo gubernativo y económico de dichos Teatros estará a cargo de toda la Junta.

Al Ayuntamiento pleno de cada Ciudad o Villa corresponderá la determinación, a pluralidad de votos, sobre si conviene o no abrir sus Teatros y representaciones según las circunstancias particulares o accidentales que en cada una ocurrieren.

Determinada la abertura del Teatro, corresponderá a la Junta particular la ejecución de las disposiciones conducentes, como admisión del Empresario, arreglo y formalidad de contratas, examen de idoneidad de las partes propuestas por el Empresario o cabeza de la Compañía cómica para su formación y aprobación de la Junta general.

En ningún Teatro de España se podrán representar, y actúadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos Reinos, así como está mandado para los de Madrid en Real Orden de 28 de Diciembre de 1799.

Se prohíben desde ahora las Compañías Cómicas llamadas de la legua, cuya vagancia es comúnmente perjudicial a las buenas costumbres, y su conjunto compuesto de personas corrompidas llenas de miseria y de vicios en descrédito de la profesión cómica.

No se comprenden ni consideran en esta clase las Compañías que formadas y aprobadas por la Junta general, están destinadas al Teatro de alguna Ciudad o Villa cuya población no basta a sostenerle por todo el año, y se ven precisadas a trabajar parte de él en algún otro Teatro de la misma provincia o su inmediata, con conocimiento de dicha Junta general y los pasaportes correspondientes.

Para la formación de Compañías Cómicas sólo se admitirán de nuevo jóvenes de alguna educación que sepan a lo menos leer y escribir, que tengan una regular conducta y disposición para la profesión cómica.

Así como los Censores subdelegados deberán celar y corregir en los Teatros y Compañías todas las imperfecciones del arte, las Juntas particulares celarán cuidadosamente que se guarde en aquellos toda decencia, compostura y decoro, corrigiendo o castigando el Presidente a cualquiera actor o actriz que falte a dicho decoro.

Las Juntas dispondrán que la distribución de palcos y toda especie de asientos se haga sin parcialidad, de modo que el público pueda disfrutarlos alternativa y proporcionalmente. Reglarán sus precios y el de las entradas equitativamente, y de modo que los actores cubran sus gastos y aseguren una moderada subsistencia, oyendo en el asunto al Empresario o cabeza de Compañía; si ésta se formase por Empresario o Asentista, cuidarán las Juntas de que afiance competentemente el cumplimiento de la contrata que hiciere con cada una de las partes, a fin de que éstas no se hallen después burladas sobre el pago de su trabajo, como suele acontecer, o por pérdidas de la empresa, o por mala conducta o mala fe del Empresario.

Si no hubiere Empresario o Asentista para el Teatro, y se presentasen Compañías que de cuenta y riesgo de todas sus partes pretendan trabajar por el repartimiento proporcional de los productos que diere el Teatro, se les permitirá que formen por sí sus convenciones o contratos, afianzando solamente a satisfacción de las Juntas el arrendamiento que contrataren por el edificio o casa de Teatros.

El Censor tendrá por su comisión entrada y asiento libre en la luneta, y los demás vocales de la Junta en el palco del Ayuntamiento, no debiendo permitirse excepción alguna de los pagos establecidos a ninguna otra persona. En las ciudades donde re-

sida el Capitán o Comandante general de la Provincia tendrá por consideración a su dignidad el palco que eligiere.

Con arreglo al plan general de reforma, y para promover la aplicación, y proporcionar la recompensa a los autores que escriban con acierto piezas de Comedias o Tragedias que, precedida la aprobación correspondiente, merezcan representarse en el Teatro, se descontará en todos los del Reino a beneficio del autor el tres por ciento del producto que rindiese toda pieza nueva en cuantas veces se representare por término de diez años; y el Presidente de la Junta particular retendrá dicho importe, avisando a la Junta general para que ésta disponga su entrega al autor de la pieza. Para que las Juntas particulares tengan noticia de las piezas nuevas que después de la aprobación del plan general de reforma son acreedoras a dicha recompensa, se las dirigirá por la Secretaría de la Junta general una noticia individual de sus títulos y autores.

Estando concedido a la Junta general de reforma de Teatros el privilegio exclusivo de la impresión de las piezas de que se compone la colección intitulada Teatro nuevo Español, las Juntas particulares celarán el que por ninguna otra persona ni cuerpo se impriman ni reimpriman dichas piezas juntas ni separadas, avisando a la Junta general cualquiera contravención que averigüen.

El Presidente de cada Junta particular avisará cada dos meses al de la Junta general al estado y progresos del Teatro que estuviere a su cuidado, las piezas que se hubieren actuado en él, desempeño de los actores, y si alguno se distingue y sobresale en habilidad y buena disposición en lo relativo a su profesión, para que la Junta general proporcione a los beneméritos y aplicados su adelantamiento y alivios. Madrid, 2 de Marzo de 1801.

OVIEDO. *Centro de Estudios del siglo XVIII.*

INDICE ONOMÁSTICO

A

- Abad, Tomás: 102.
Abalos, José de: 161, 167, 174.
Abdalazis: 84.
Abril, Julián (apuntador): 314, 315.
Abril, Tomás (músico): 314.
Acevedo, P.: 8.
Adorno, Diego de: 26.
Again, Cecilia (actriz): 314.
Agredano, Tomás María: 190.
Aguayo, Diego de: 123, 294.
Aguila, conde del: 24, 32, 49, 55, 60, 68, 77, 79, 87, 113, 149, 150, 164, 202, 206.
Aguilar, Baltasar de: 8.
Aguilar, Josefa (actriz): 131.
Aguirre, Ignacio de: 78.
Alba, duquesa de: 144.
Alborg, Juan Luis: 86.
Alemán, Mateo: 125.
Aliaga, duque de: 144.
Almenara, marqués de: 225.
Almendralejo, vizconde de: 79.
Almonacid, Diego de: 9.
Alonso, Eusebio (actor): 179, 313, 315.
Alonso, Santiago (apuntador), 316.
Alonso Pinedo, Fray José: 21.
Alvarado, Fray Francisco: 188.
Alvarez Caballero, José: 194, 196, 199.
Alvarez Gómez, Jesús: 192.
Alvarez de Toledo, Francisco: 156.
Alventos, marqués de: 113.
Alzega, Juan Antonio (actor): 98, 100.
Amat, José: 105.
Amaya, José de: 69.
Ambrosini, Nicolás (actor): 50.
Anaya, Pedro Antonio de: 163.
Anchineli (músico): 221.
Anchineli, María (actriz): 222, 320.
Andioc, René: 29, 125, 143, 144.
Andrade, Juan de: 174, 315.
Anfossi: 40.
Angulo Pedroso, Juan de: 26.
Antolín, Juan (actor): 129, 130, 131.
Añorbe y Corregel, Tomás de: 17, 28, 123, 284.
Aparicio, Juan: 319, 321.
Aranda, conde de: 49, 53, 55, 57, 61, 62, 63, 64, 67, 73, 93, 97, 113, 129, 135, 139, 144, 168.
Arando, Bernardino de: 238.
Arboré, Antonio: 202, 296.
Arenal, Francisco: 296.
Arenales, conde de: 185.
Arenzana, Fernando: 176.
Arias, Manuel: 19, 24, 58, 245.
Armona, José Antonio: 122.
Arnaud: 142.
Arteaga, Bernardo de: 28.
Artiola, Manuel de los Reyes: 323.
Auletta, Pedro: 50.
Ayala, Matías de: 283.
Ayala y Guzmán, Marcelo de: 176.

B

Balp: 211.
Bances Candamo, Francisco: 17, 28, 123, 272, 274, 276, 281, 285.
Baquero, Francisco: 69, 117.
Bañijano y Carrillo, José: 79.
Barcia, Manuel (bailarín): 204, 316.
Bazo, Antonio: 123, 136, 275, 280, 287, 292, 293.
Beaumarchais: 85, 97, 124, 141, 234, 285.
Begines de los Ríos, Juan: 106.
Belmonte Bermúdez, Luis: 29, 123, 125, 274, 276, 280.
Belusi, Luis: 321, 323.
Belloy: 85, 124, 284.
Belluga, Luis: 21.
Benzoni, Antonia (actriz): 129, 131, 137, 138.
Bermejo, María (actriz): 84, 94, 95, 98, 100, 101, 102, 103.
Bermúdez Calderón, Pedro: 289.
Bertendona, Gimeno: 60.
Blanco, José María: 194.
Blanco, Nicolás: 21.
Bodo, Miguel (actor): 322.
Boieldieu: 213, 219.
Bonaparte, José: 225.
Boquillón, Domingo (actor): 179.
Borbón, Luis de: 32.
Bossuet: 80.
Brachesi, Garpas (bailarín): 211, 218, 317, 318, 320, 323.
Broschi, Carlos: 34, 37.
Brull, Juan (empresario): 203, 206, 216.
Bruna, Francisco de: 78, 81, 97, 98, 99, 100, 101, 108, 109, 145, 146, 162.
Buhil, Manuela (actriz): 313.
Bustamante, Fausto: 60.
Bustamante, José de: 176.

C

Cabañas, Pablo: 170.
Cabañas, Ramona (actriz): 184, 313.
Cáceres, Teodoro: 272.
Cadalso, José: 140.

Calatayud, Pedro: 21, 162.
Calderi, Joaquín (actor): 209, 211, 212, 213, 215, 218, 222, 225, 316, 317, 318, 319, 322, 323.
Calderi, Lázaro (actor y empresario): 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 191, 192, 194, 202, 203, 211, 215, 216, 217, 219, 222, 231, 232, 303, 305, 306, 307, 313, 314, 317, 318.
Calderón de la Barca, Pedro: 17, 28, 29, 89, 123, 126, 204, 220, 221, 223, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 301.
Calero, Rafaela (actriz): 129, 131.
Calonge, Juan: 102.
Caltójar, marqués de: 79, 87.
Calle, Teodoro de la: 219.
Camacho Martínez: 291.
Camargo: 21.
Campo, Agustín del: 185.
Campo, Benito del: 113, 165, 176, 185.
Campo, Diego del: 60, 113, 165.
Campomanes, conde de: 61, 64, 113.
Camponuevo, marqués de: 158, 306.
Campos, José Antonio (apuntador): 179.
Campoverde, marqués de: 58, 245.
Canal, Teresa (actriz): 313.
Cáncer, Gerónimo de: 29, 123, 126, 117, 185, 187, 274, 292.
Cantelmi, Pedro Gerónimo: 298.
Cañaveral, José: 87.
Cañete, Antonio (bailarín): 318.
Cañete, María Luisa (bailarina): 317, 318, 319, 320, 321, 323.
Cañizares, José: 17, 28, 29, 123, 126, 127, 218, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 283, 284, 286, 289, 291, 292, 293, 294, 295.
Capel, M.: 78.
Caraza, Félix: 158, 182, 185, 202, 307, 308, 313.
Carbonell, Francisco: 292.
Cárdenas, Ana de (actriz): 179.
Cárdenas, Juan de: 14.
Cárdenas y Verdugo, Manuel: 79.

Carvajal, José: 21, 297.
Carrasco, Vicente: 79.
Carrera, Antonio: 201, 316.
Carreras, Josefa (actriz): 104.
Casares y Cosgaya, Juan: 31.
Casas, Vicente (actor): 98, 100, 102, 103, 104.
Cascales, Francisco: 169.
Castaño, Antonio: 79.
Castellanos, Francisco (actor): 103.
Castilla, Juan Elías de: 79, 81.
Castilla Muñiz, Gerónimo de: 31, 233.
Castillo, Matías: 314.
Castro, Ana de (actriz): 318, 321.
Castro, José: 317.
Castro José Vitorino (volteador): 174.
Cayetano, Vicente (actor): 129.
Cazenave, Jean: 142.
Ceén Bermúdez, A.: 81.
Cerbellón, conde de: 144.
Cerezuela, marqués de: 60.
Cevada, Rafael (actor): 318.
Cevallos, José: 71, 79, 80, 154.
Cimarrosa: 40, 218.
Cintora, Lucas: 110, 157, 177, 191.
Cisneros, Antonio (actor): 313.
Claramonte, Andrés: 10, 29, 277, 282.
Clavijo y Fajardo, José: 101, 136, 140, 171, 271, 277, 285.
Coca, Andrés de: 164, 167, 176, 180, 185.
Coco, Manuel (músico): 314.
Coe, Ada M.: 121.
Coelho, Manuel: 105.
Coello, L.: 123, 194, 273, 275, 281.
Colmenero, Antonio (bailarín): 317.
Comella, Luciano Francisco: 124, 204, 218, 220, 234.
Concha, José: 123, 278, 291.
Conde, Gregorio (empresario): 165.
Conforto: 40.
Conique, José: 176.
Constantin, Jacques: 64.
Cook, John A.: 85, 143.
Coradini: 40, 126, 278.
Cordero, Pedro (actor): 94.
Córdoba, Rafael de: 34, 233.
Cornejo, Fray Damián: 125.

Corona, Bernabé (volteador): 174.
Cortés, Antonio de: 80.
Cortés, José (volteador): 132.
Correa, Manuela (actriz): 220, 319, 320, 321, 322.
Cotarelo y Mori, Emilio: 13, 21, 40, 104, 129, 163, 187, 228.
Cotiella, José: 61.
Cova, Manuel de la (actor): 179.
Crébillon: 142.
Cristiani: 221.
Cruz, Ramón de la: 17, 97, 125, 128, 130, 135, 136, 138, 139, 141, 188, 234, 274, 275, 277, 278, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 294.
Cruz Martín, Manuel de la (actor): 179.
Cruz Mora, Luis de la: 179.
Cubillo, Alvaro: 28, 123, 220, 275, 281, 287, 290.
Cuentas, Cristóbal de las: 113.
Cueto, Josefa (actriz): 314.
Cueto, María Ignacia (actriz): 203, 314.
Cueva, Antonio de la: 285.
Cueva, Juan de la: 7.
Curioni, Angela (bailarina): 216.
Chaberi, Antonio (bailarín): 316, 317.
Chacón, José (empresario): 39, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 64, 65, 71, 73, 92, 105, 109, 110, 117, 129, 178, 244.
Chavari, Bernardina (bailarina): 316.
Chaves, Manuel: 225.
Checa, José: 176, 202.
Chénier, A.: 223.
Chilton de Lasarte, Esteban: 79.

D

Defourneaux, Marcellin: 78, 85, 92.
Delavigne: 223.
Delgado Venegas, Francisco: 116, 161.
Demoustier: 223.
Despuig y Dameto, Antonio: 183.
Destuches: 124, 142, 223, 234, 277, 278.
Diamante, Juan Bautista: 28, 29, 123, 142, 272, 275, 279, 282, 284, 286.
Díaz, Francisco: 317.
Díaz, Gaspar: 20.

Díaz Padros, Antonia (empresaria): 178.
 Díaz Sirigo, Ramiro: 124, 273.
 Diderot: 124, 142, 234, 280.
 Diego de Cádiz, Fray: 21, 105, 116, 161, 162, 176, 196.
 Díez, Santos (actor): 319.
 Díez de Bulnes, Manuel: 202.
 Díez González, Santos: 172, 207.
 Domezain, Francisco Antonio: 79, 105, 113, 114, 115, 154, 155, 161, 163.
 Domínguez Ortiz, Antonio: 66.
 Dos Hermanas, marqués de: 217.
 Duque, Manuela (actriz): 94, 98, 100, 103.
 Duque, María (actriz): 98, 100, 103.
 Dutari, P.: 21, 162.
 Duval: 223.

E

Echiari, abate: 128, 273.
 Eglona: 84.
 Elías, Francisco Manuel de: 185.
 Enciso Castrillón, Félix: 223.
 Enríquez Gómez, Antonio: 28.
 Escacena, Juan: 315.
 Escobar, Miguel (actor): 322.
 Escobar y Castro, José de: 113, 177, 185, 191.
 Espinosa, Antonio (bailarín): 317.
 Espinosa de los Monteros, Antonio: 37.
 Esquer Torres, Ramón: 24, 62, 64.
 Estela (bailarina): 316.
 Esteve, Pablo: 139, 234, 290.
 Estrada, Miguel (actor): 179.
 Estrada, Pedro (apuntador): 317, 321, 323.
 Estrella, Francisco (actor): 98, 100, 102.
 Estruch, José (músico): 314.
 Estúris Lasso de Estrada, Antonio: 70.
 Eulate: 21.
 Extremera, Francisco (actor): 313.

F

Farnesio, Isabel de: 37.
 Fedriani, José Antonio (actor): 221, 322.
 Fedriani, Manuel (actor): 322.
 Fedriani, María Dolores (actriz): 322.

Fernández, Antonio (actor): 121, 129.
 Fernández, Antonio Pablo: 124, 127, 274, 288.
 Fernández, Felipe, 179.
 Fernández, José (apuntador): 314.
 Fernández, María Antonia (actriz): 104.
 Fernández, María Rosario (actriz): 103.
 Fernández Granados, Isidro: 60, 113, 165, 176.
 Fernández de León, M.: 281.
 Fernández Moratín, Leandro: 17, 131, 168, 170, 224, 234.
 Fernández Moratín, Nicolás: 140.
 Fernández Soler, Juan Antonio: 165, 174, 178.
 Ferrer, Josefa (actriz): 220, 319.
 Ferri (actriz): 138.
 Figueroa, Joaquín de (actor): 98, 100, 102.
 Figueroa y Córdoba, Diego y José: 123, 270, 279, 284, 294.
 Figueroa Lasso de la Vega, Manuel Antonio: 31.
 Fioravanti: 213.
 Flamenco, Pedro: 40.
 Fleury. 71.
 Floridablanca, conde de: 206.
 Forner, Juan Pablo: 187, 188, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 224.
 Fournier, Constanza (actriz): 211, 317.
 Framalla, Domingo (empresario): 113, 114.
 Francisconi, Gaspar (actor): 129, 138.
 Franco, Gertrudis (actriz): 210.
 Franco, Manuel (volteador): 208, 210, 317.
 Franco Manuela (bailarina): 316.
 Frascara, Francisco (empresario): 217.
 Fregenal, Manuel (apuntador): 321.
 Fuente, Antonio de la (actor): 98, 100, 103.
 Fuenteblanca, conde de: 199, 202, 204, 209.
 Fuerte Híjar, marqués de: 218.
 Furioso, José (volteador): 178.

G

Gabaldón, José (actor): 129, 130, 131.
 Galán, José (actor): 203, 223, 315.

Galán, Rafael (actor): 319, 320, 322.
Galindo: 21.
Galuppi: 40.
Galván, Bentura (músico): 138.
Gálvez, María Rosa: 224.
Gandul, marqués del: 25.
García, Alvaro (músico): 131.
García, Manuel (actor): 220, 320, 322.
García, Manuel (músico): 223.
García, Pedro: 109, 114.
García de la Huerta, Vicente: 142, 143, 144, 146, 192, 234, 288.
García Jurado, José (músico): 220, 321.
García Pacheco, Fabián (músico): 138.
García Rubio, Lorenzo: 176.
Gastelo, Tomasa (actriz): 209, 316.
Gazzaniga: 40.
Generoso, Antonio: 179.
Germán y Ribón, Luis: 38, 39, 81.
Gil, Manuel: 83, 84, 92.
Gil de Taboada, Cayetano: 19, 58, 245.
Godínez, Felipe: 28.
Godoy, Manuel: 170, 183, 220.
Goicoechea, Juan: 315.
Goldoni, Carlo: 135, 136, 137, 201, 231, 275, 276, 277, 283, 284, 291.
Golinelli, Gertrudis (actriz): 50.
Gómez, Antonio (actor): 98, 100, 103.
Gómez, Diego (apuntador): 179.
Gómez, Miguel: 20.
Gómez de la Barreda, Francisco: 79.
González, Fray Francisco Javier: 69, 161, 166.
González, Francisco de Paula: 219.
González, José (bailarín): 209, 213, 317, 318.
González, Rosa (bailarina): 318, 320, 321, 323.
González, Tirso: 12, 13, 18, 59, 71, 162, 229, 245, 246, 247.
González Bustos, Francisco: 124, 276.
González de León, Antonio: 79, 81, 141, 294.
González de León y Esquivel, José: 122, 139, 143, 203, 210.
González de León y Larrauri, Félix: 123.
González Maestre, Lorenzo: 31.

González Martínez, Nicolás: 272, 273
González Palencia, Angel: 61.
Gorgues, Joaquín (volteador): 317.
Goya, Francisco de: 103.
Goyeneta, Joaquín: 189, 191.
Gracioli, Jacinta (actriz): 51.
Graffigny, Mme.: 84, 141, 287.
Granero, Jesús: 13.
Grimaldi, marqués de: 90, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 113.
Guerrero, Agustín: 61.
Guerrero, Salvador (actor): 319.
Guglielmi: 40.
Guichot, Joaquín: 39, 53.
Guillén, Juan (actor): 179.
Guillén de Castro: 275.
Gutiérrez de Piñeres, Juan: 71, 80, 154.
Guzmán, Lucas (músico): 102.
Guzmán, Mariana de: 80.
Guzmán y Jácome, Tomás de: 60, 79, 113, 176.

H

Hermosilla, Antonio (actor): 184, 313, 319.
Hermosilla, Francisca de Paula (actriz): 94, 98, 100, 313, 318, 321.
Hermosilla, José Antonio: 27.
Hermosilla Molina, Antonio: 205.
Hernández, Félix: 84.
Hernández, Miguel (actor): 317, 318, 322.
Herrera, Carlos: 13, 14.
Herrera, Laura: 12, 13, 15, 24.
Herrera, Nicolás José: 190.
Hickey, Margarita: 140.
Hidalgo, Manuel: 291.
Hidalgo, Miguel: 314.
Horé y Dávila, Vicente: 218, 221.
Hoz y Mota, Juan de la: 17, 28, 123, 126, 175, 179, 275.
Hoz y Pacheco, Isidro de la: 87.
Huerta, Josefa (actriz): 104, 142.
Huertas, María (bailarina): 211, 213, 218, 219, 220, 317, 318.

I

Ibáñez, José: 136, 291.
Ibáñez, Manuel (actor): 184, 313.

Ibarra, José: 277.
Iglesias, José: 83.
Infantado, duque del: 144.
Infante Galán, Juan: 67.
Iriarte, Bernardo de: 62, 89, 100, 101.
Iriarte, Tomás de: 17, 142, 192, 274, 277,
278, 279.

J

Jiménez, José (actor): 129.
Jiménez de Enciso: 287.
Jiménez Salas, María: 192.
Jommelli: 40.
José de la Asunción, Fray: 69.
Jovellanos, Melchor de: 77, 81, 84, 85, 86,
102, 140, 168, 171, 172, 224, 283.
Juliá Martínez, Eduardo: 122, 127.

K

Kany, C. E.: 207.
Kessler, Francisca (actriz): 137.
Kotzbue: 221, 223.

L

La Grañina, marqués de: 79, 217.
La Traverse, Charles: 154.
Laborda, Felipa (actriz): 129, 131.
Ladvenant, María (actriz): 141.
Lanini Sagredo: 288.
Larumbe, Ramón de: 39, 49, 61, 63, 230,
256.
Lausol, José (actor): 315.
Lausol, Juan José (actor): 315.
Lavernia, Miguel (actor): 203, 314, 315.
Laviano, Fermín de: 123, 281.
Lebrija, conde de: 61.
Ledesma, Mariano (músico): 316.
Laefdael, Francisco: 27.
Leiva Ramírez Arellano, Francisco: 123,
125, 272, 280, 284, 292.
Lemierre: 85, 124, 141, 277, 285, 286.
León, Antonio Manuel de: 150.
León, Melchor de: 8.

Leotar, Bernardina (actriz): 316.
Linares, Antonio (músico): 219, 317, 319,
323.
Lista, Alberto: 194.
Livigni: 138.
Lobo, Eugenio Gerardo: 17, 28, 123, 279.
López, Angel (actor): 315.
López, Antonio (actor): 313.
López, Francisco (actor): 164, 315.
López, Isidro (apuntador): 98, 100.
López, Fray Miguel: 21.
López de Ayala, Ignacio: 140.
López Gavilán, Pedro: 7.
López de Haro, Diego: 27.
López de Lerena, Pedro: 161, 163, 164,
167.
López Moreno, Ignacio: 24, 25, 26.
López Sedano, Juan José: 136, 140, 276.
Lorite, Bonifacio: 80.
Louzo, Juan José (actor): 179.
Lozano, Fray Fernando: 32, 233.
Lozano Montesinos, Gaspar: 124, 283.
Lucarini, Juan (actor): 129.
Lugo, Diego de: 61.
Luis Antonio de Sevilla, Fray: 163.
Luna, Cristóbal (músico): 51.
Luque, Bernardo de: 60.
Luzán, Ignacio de: 29, 136, 169.

LL

Llaguno y Amírola, Eugenio: 140.
Llanes, Alonso Marcos: 166, 173, 179, 183
Llopis, Antonio: 190.
Llopis, Tomás (actor): 322.

M

McClelland, I. L.: 85.
Maestre y Fuentes, Miguel: 78, 85, 87,
141.
Maffei: 142, 234, 292.
Malagrida, Felisa (actriz): 50.
Malaspina, conde de: 79.
Malaspina, Francisco: 125.
Mal-Lara, Juan de: 8.
Manglano, José: 113.

- Mañara, Miguel de: 13, 14, 15, 15, 18, 59, 71, 246.
- Marchesi, Antonio (actor): 129, 131, 137, 138.
- Marchesi, Francisco (actor): 129, 138.
- Marín, Juana (actriz): 318.
- Marsolier: 218.
- Martín Gaite, Carmen: 81.
- Martínez, Domingo: 32.
- Martínez, Félix (actor): 98, 100, 102.
- Martínez, Francisca (actriz): 317, 318.
- Martínez, Joaquín (actor): 322, 323.
- Martínez, José (músico): 323.
- Martínez, Juan Manuel: 133, 203.
- Martínez (actriz): 221, 318, 319, 320, 322.
- Martínez, Narciso (actor): 315.
- Martínez, Pedro (actor): 313.
- Martínez Huerta, José (actor): 129, 131.
- Martínez de Meneses: 274, 280, 282, 290.
- Martínez Salazar, Antonio: 122.
- Maruján Cerón, Juan Pedro: 38, 51, 136, 231.
- Masillon: 80.
- Massey: 46.
- Matos Fragoso, Juan de: 17, 28, 29, 123, 127, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 288, 289, 290, 293, 295.
- Matute y Gaviria, Justino: 67, 117, 155, 173, 199, 205.
- Mauzi, Robert: 119.
- Mayoral, Andrés: 21.
- Medina, Antonio (bailarín): 316.
- Medina, Francisca (bailarina): 316.
- Medina, marqués de: 60.
- Medina Sidonia, duque de: 140, 149, 150, 152, 157, 297.
- Medinaceli, duquesa de: 161.
- Mejía, Juliana (bailarina): 209, 210, 316, 317.
- Mejías, Juan (actor): 220, 320.
- Mejías, Leonarda (bailarina): 220, 221, 317, 320.
- Mejorada, conde de: 49, 55, 60, 65, 176, 202.
- Meléndez Valdés, Juan: 176, 178.
- Méndez, María A. (actriz): 128, 129, 137.
- Méndez Bejarano, Mario: 125.
- Mendieta, Miguel de: 61, 113.
- Menéndez, Diego (actor): 315.
- Menéndez Pelayo, Marcelino: 29.
- Mercier: 85, 124, 276.
- Mesa, Miguel (actor): 211, 317, 323.
- Metastasio: 40, 46, 84, 135, 136, 231, 270, 271, 272, 274, 277, 283, 287, 295.
- Mínguez, Simón: 219.
- Ministina, Gaspar: 40.
- Miñano, Sebastián de: 217.
- Mira de Amescua, Antonio: 28, 29, 123, 142, 275, 276.
- Miralles, Francisco: 314.
- Miras, Fray Miguel: 79, 86.
- Miraval, marqués de: 19.
- Mohedano, Fray Francisco: 79.
- Molière: 46, 83, 124, 141, 234, 279, 285.
- Molina, Fray Gaspar de: 21.
- Molina, Tirso de: 28, 29, 287.
- Moncín, Luis de: 123, 277, 286, 289.
- Monge, Miguel: 323.
- Monroy, Cristóbal de: 28, 29, 123, 126, 277, 283, 292.
- Monsalve, Luis de: 9.
- Montelirio, conde de: 176, 177.
- Montiano y Luyando Agustín de: 18, 138, 140.
- Montilla, Cristóbal: 107.
- Mora, duque de: 113.
- Mora, Juan Agustín de: 150.
- Morales, Eugenio (actor): 315.
- Morales, Jacinto de: 156.
- Morales, José: 221, 320, 322, 323.
- Morales, Manuela (actriz): 222, 322.
- Moreno, Antonio (actor): 317, 318, 319.
- Moreno, Manuel Cándido: 183, 189, 191, 199, 203, 216, 230, 309.
- Moreno, Vicente: 319.
- Moreto, Agustín de: 17, 28, 29, 89, 123, 125, 126, 127, 223, 270, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 285, 287, 289, 291, 293, 294, 295.
- Morico, Domingo: 79, 80, 83, 145, 146, 155, 297.
- Morón, Isabel: 271.
- Mouton, Francisco (actor): 94, 98.

Moya, P.: 21.
Muela, Pedro de la: 113.
Muñoz, José (actor): 320.

N

Naquens Dávalos, Vicente: 33.
Navarro, Alfonso (actor): 204, 315.
Navarro, José (actor): 315.
Navarro, Juan (bailarín): 209, 317, 318.
Navarro, Judas Tadeo: 110.
Navarro, Hartín: 60.
Navarro y Armijo, José: 27.
Nevares, marquesa de: 203.
Niel, Antonia (actriz): 129, 130, 137.
Nicolás, Josefa de (actriz): 220, 319, 320,
321, 322.
Nicolini, Alfonso (actor): 50.
Nieto de Piña, Cristóbal: 80.
Nifo, Francisco Mariano: 62, 140, 292.
Nonete, Francisco (actor): 318.
Nunsibay Campos, Alonso: 37, 233.
Núñez, Estuardo: 85.
Núñez, Jacoba (actriz): 94, 98, 100, 101.
Núñez, Juan: 101.

O

Olavide, Engracia de: 77, 80, 84, 141,
287.
Olavide, Martín José: 78.
Olavide, Pablo de: 63, 64, 65, 67, 69, 71,
72, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 84,
85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
96, 97, 101, 102, 103, 105, 112, 113,
116, 119, 123, 124, 126, 134, 139, 140,
141, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 150,
151, 152, 154, 155, 156, 168, 170, 171,
185, 205, 230, 231, 232, 233, 235, 256,
266, 272, 276, 277, 284, 285, 286, 288,
297.
Olazábal y Olayzola, Francisco José: 23.
Oliveros, Miguel: 174.
Olloqui, Lope de: 165, 176.
Ondini, María (actriz): 317.
Ordóñez, Josefa (bailarina): 318.

Ordóñez, Pedro (bailarín): 318.
Orduña, Felipe de: 24.
Oreda, Fray José: 21.
Orlandi: 223.
Ortega, Diego (actor): 313.
Ortega, Juan (actor): 220, 320, 322.
Ortiz, Tomás: 113.
Ortiz de Sandoval, Luis: 165.

P

Pabón, Carmen T.: 82.
Pacheco, Juan: 60.
Pacheco, Manuela (actriz): 319, 320, 322.
Padrino, José: 28.
Paisiello: 40, 131, 138, 285.
Palacio, Manuel (actor): 318.
Palacios, Manuela (actriz): 317.
Palafox, Juan de: 246.
Palomera, Josefa (actriz): 317.
Palomino, Antonio (músico): 138.
Palomino, Manuela (actriz): 222, 321, 322.
Paz, marqués de la: 20.
Paz, Tomás Manuel de: 271.
Pedraza, María del Carmen (actriz): 179.
Penquí, Vicente (apuntador): 316.
Peña, Josefa María de la: 15, 24, 26.
Peña y Goñi: 37.
Peñas, Francisco de las: 60.
Peralta, Francisco Javier: 165.
Peralta, José (apuntador): 319.
Pérez, José (apuntador): 315.
Pérez, Manuel Elías: 102.
Pérez, Rosa (actriz): 184, 201, 209, 210,
211, 212, 313, 316.
Pérez de Baños, Antonio: 176, 185.
Pérez Delgado, Alonso: 73, 102.
Pérez de Larraya, José: 78.
Pérez de Montalbán, Juan: 28, 29, 123,
126, 271, 278, 279, 280, 286, 287, 290.
Pérez de Prado, 21.
Pergolesi: 223.
Perote, Juan: 195, 196.
Piccini: 38, 40, 136, 138.
Pineda, Antonio (actor): 320.
Pineda, Josefa (actriz): 179.
Piña, José: 318.

Piron: 85, 141.
Polaino Caballero, Antonio: 34.
Portillo, Joaquín: 167.
Posadas, Fran Francisco de: 19, 162.
Puche, Andrea: 40.
Puente, José de la: 237.

Q

Qualia, C. B.: 142.
Querol, Mariano (actor): 103, 114, 129, 131.
Quijano, Fernando: 60.
Quinault: 46.
Quintana, José: 207, 219, 224, 235.

R

Rabassa, Pedro (músico): 34.
Raboso, Mariano (actor): 313.
Racine: 85, 124, 140, 149, 271, 275, 281, 283.
Ramos, María (actriz): 314.
Ramos y Peña, Ignacio: 165.
Reinoso, Félix José: 194.
Regnard: 85, 223.
Requejo, Domingo: 113.
Rey, Fermín del: 201, 222.
Rey Roncales, José del (actor): 179.
Reyero, Elías: 13.
Reyes, María del Carmen (actriz): 179.
Reynaud, Luis: 85, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 141.
Rezano, Antonio (actor): 129.
Ribaltó, Antonio (actor): 37, 50.
Ribas, Joaquín Patricio: 213.
Ribas, Pedro de: 61, 113, 165.
Ribera, José de: 113, 165, 176.
Río, Blas del: 102.
Río Estrada, Juan Ignacio del: 164, 165.
Ríos, Isabel de los: 78.
Ríos, José Luis de los: 110, 113, 165, 176, 191.
Ripalda, conde de: 19.
Ripoll Fernández de Ureña: 291.
Risaldi Lafalleta, Juan: 318, 319, 323.

Rivas, marqués de: 165.
Robles, Antonio (actor): 104.
Robles, José (apuntador): 317.
Rochel, Polonia (actriz): 104.
Roda, Manuel de: 69.
Rodríguez, Andrés José: 206.
Rodríguez, Francisco: 317.
Rodríguez, José María (actor): 322.
Rodríguez, Juan María: 202, 234.
Rodríguez, Manuel: 318.
Rodríguez, Nicolás: 158.
Rodríguez de Arellano, Vicente: 218, 223.
Rodríguez Benito, Martín: 113, 116.
Rodríguez-Brioso Ossorio, Pablo Anselmo: 32, 123, 233, 289.
Rodríguez Caraza, María del Carmen: 192.
Rodríguez de Hita, Antonio (músico): 138.
Rodríguez de Ledesma, Felipe: 286.
Rojas Zorrilla, Francisco: 17, 28, 123, 126, 140, 223, 272, 273, 274, 275, 279, 283, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 294.
Rojo, Fermín (actor): 220, 314, 320, 322, 323.
Rojo, Manuel: 323.
Roldán, José María: 194.
Romea, Julián: 140.
Romero, Josefa (actriz): 314.
Romero, Juan: 110.
Romero, Juliana (bailarina): 204, 316.
Romero, María (actriz): 220, 319, 321.
Romero, Angustias (bailarina): 316.
Romero, Vicente (actor): 129, 130, 131, 137.
Romero González, Bartolomé: 80.
Romero Murube, Joaquín: 79.
Rosales, Antonio (músico): 138.
Rosales, Gerónima (actriz): 179.
Rosales, José (actor): 211, 220, 317, 318, 319.
Rosell, Miguel: 161.
Rosete Niño, Pedro: 274, 282, 290.
Roy, Juan: 40.
Rubio, José (actor): 315.
Rubio, Juan José: 102.
Rueda, Antonia de (actriz): 179.
Rueda, Lope de: 7.
Rui-Díaz de Rojas: 79.

Ruiz, Juan (apuntador): 323.
Ruiz de Alarcón, Antonio: 123, 276, 281.
Ruiz Lagos, Manuel: 162.
Ruz, José: 102.

S

Saavedra, Francisco de: 222.
Sacchini: 138, 286.
Salas, marqués de: 144.
Salcedo y Azcona, Luis de: 19, 21.
Saldonati, María (bailarina): 316.
Salvo y Vela, Juan: 29, 123, 126, 278.
Samaniego, María (actriz): 317, 318, 321.
Sampelayo, Lorenza (actriz): 219, 220, 318, 319.
San Bartolomé, marqués de: 80.
San Remí, conde de: 158.
Sánchez, Carlos (actor): 220, 320, 323.
Sánchez Francisco (apuntador): 314, 315, 319.
Sánchez, José: 316.
Sánchez, Tomás Antonio: 192.
Sánchez, Vicente (actor): 104.
Sánchez Arjona, José: 9, 12, 15, 16.
Sánchez de Madrid, Francisco: 165, 167, 176, 185.
Santamaría, Juan Antonio: 107, 108, 157.
Santiso, Gregorio (músico): 34.
Sanz, Vicenta (actriz): 313.
Sanz, Vicente: (314).
Sarabia, Martín de: 176, 224.
Sauvé: 142.
Sauvigny: 142.
Savatini, María (actriz): 318.
Scarlattí, Domenico: 34, 40.
Sciomeri, Ana (actriz y empresaria): 185, 203, 208, 210, 211, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 225, 314, 316, 317, 318, 319, 321.
Scolari: 40.
Scotti, marqués de: 37.
Scribe: 223.
Sebastián y Latre, Tomás: 88, 89, 140, 280, 289.
Sempere y Guarinos, Juan: 144.
Shakespeare: 219.

Sierra, Manuel (apuntador): 321, 323.
Silva, Francisca de (actriz): 101.
Sliva, Pedro de: 140.
Simón Puerta, Pedro: 285.
Sola, Gaspar: 34.
Solana, marqués de la: 221.
Solís, Antonio de: 17, 123, 274, 285, 288.
Solís, Dionisio: 179, 221, 223.
Solís, Francisco de Paula (músico): 321.
Solís, Joaquín Leandro de: 218.
Solís, José (empresario): 178, 179, 180.
Solís, Juan (actor): 313.
Solís, María (actriz): 129, 130.
Solís, Juan (actor): 179.
Solís Folch de Cardona, Francisco: 21, 32, 35, 56, 82, 229.
Solivella, Tiburcio (actor): 313.
Somoza, José Benito: 102.
Soriano Funetes: 37.
Sotelo, Joaquín María: 194.
Spínola y Guzmán, Ignacio Ambrosio: 13, 18, 21, 237.
Sterzi, Rosa (actriz): 50.
Suárez, Antonio (actor): 221, 319, 321.
Subirá, José: 39, 75, 207.
Susial, Juan Antonio: 314.

T

Tasis y Villarroel, Juan: 282.
Taviel de Andrade, Blas: 180.
Tejera, Sebastián de la: 158.
Tellici: 284.
Tello, Juan: 113, 165.
Tirado, Francisco: 157.
Tolezano, Narciso Clemente: 194.
Torál, Mariana (bailarina): 316, 317.
Torál, Mariano (apuntador): 317.
Torál, Vicenta (bailarina): 316, 317.
Tortolero, Pedro: 33.
Torre, Baltasar de la: 113.
Torre, Joaquina (actriz): 314.
Torre, marqués de la: 24.
Torreblanca, marqués de: 113, 146.
Torrejón, conde de: 24.
Torres, Gertrudis (actriz): 204, 314.
Tovar, Juan de: 165, 176.

Trabel, Antonio (volteador): 317.
Trabel, Ramón (volteador): 317.
Trigueros, Cándido María: 77, 79, 81, 82,
83, 84, 85, 140, 141, 142, 192, 221,
223, 283, 284, 290.
Trigueros, Juan: 140.
Trujillo, Miguel (actor): 211, 317.
Twiss: 78, 79.

U

Ubeda, Juan de: 145.
Ulloa, Antonio de: 78.
Ulloa, Bernardo de: 78.
Ulloa, Martín: 78.
Ureta, Mateo: 176.
Uriortua, Juan Manuel de: 113, 158, 165,
176, 177, 185, 191, 208, 309.
Urrutia, José: 113.
Uztáriz, Gerónimo: 177, 178.

V

Vácquer, Eduardo: 194.
Valcárcel, Carlos (actor): 313.
Valdés, Gertrudis (actriz): 103.
Valdés, María Luisa (bailarina): 221.
Valdés y Bazán, Cayetano: 79, 91, 154.
Valdivia, Francisca (actriz): 313, 314.
Valencia, marqués de: 24.
Valero, Antonio (actor): 218, 220, 318,
319.
Valero y Losa: 21.
Valladares y Sotomayor, Antonio: 136,
271, 273, 282, 289.
Valle, Manuel del: 113.
Vallehermoso, marqués de: 162.
Vallejo, Manuel: 102.
Vallés, Francisco (actor): 319.
Vallés, José: 123, 136, 279, 293.
Varey, J. E.: 16, 40, 121.
Vargas, Diego de: 60.
Vargas y Alarcos, Juan de: 81, 141.
Vázquez, Antonio: 189.
Vázquez, Manuel Nicolás: 28, 81, 132.
Vázquez de Villante, José: 132, 233.

Vega Carpio, Lope de: 28, 29, 85, 123,
126, 169, 223, 273, 279, 285, 288, 291.
Velasco, Concepción (actriz): 221, 321.
Velasco, Francisca (actriz): 129.
Velasco, Manuela (bailarina): 221.
Velasco Mendieta, Miguel de: 167, 176,
180, 185.
Velázquez y Sánchez, José: 222.
Vélez de Guevara, Luis: 28, 29, 123, 272,
274, 280, 284, 294.
Venegas, Alonso de: 60.
Ventura Figueroa, Manuel: 72, 114, 116.
Ventura Sánchez, Juan: 32.
Villamarín, marqués de: 60, 113, 165.
Villamediana, conde de: 34.
Villarreal, Lorenzo de: 280.
Villaviciosa, José: 123, 272, 274, 284.
Villegas: 123.
Villegas, Juan Bautista: 272, 273.
Villegas, Lorenzo: 271.
Vivero, Juan Manuel: 113.
Voltaire: 64, 85, 97, 124, 141, 142, 173,
229, 231, 234, 272, 278, 285, 288 y 293.

X

Xivixel, Felipe: 315, 319, 321, 324.

Z

Zabala y Zamora, Gaspar: 123, 204, 220,
221, 234, 295.
Zabaleta: 284, 287.
Zalduendo, Ignacio: 116, 118.
Zambrano, Manuel (actor): 179, 315.
Zambrano Portocarrero, Antonio: 180.
Zamora, Antonio: 17, 28, 29, 271, 272,
273, 275, 284, 293, 294.
Zárate, Fernando de: 123, 125, 126, 188,
220, 275, 278, 282, 287.
Zárate, Ramón (actor): 314.
Zavala, Arturo: 122.
Zeno, Apostolo: 139, 281, 294.
Zuloeta, Juan de: 60.
Zúñiga, María (bailarina): 316.
Zurita, Alonso: 314.

LAMINAS

*
SEÑORES. *1010*

DEVIENDO ANNUALMENTE contribuir las Compañías de Comicos á la Villa, y Corte de Madrid con el producto de algunas Comedias, que debe invertirse en obsequio, y culto de *NUESTRA SEÑORA DE LA NOVENA, Y ASISTENCIA DEL HOSPITAL*; destina la de esta Noble Ciudad las siguientes:

Martes dia 6. *de Mayo*

EL TARTUF: JUAN DE BUEN ALMA.

Con los Intermedios Famosos de Sainete Nuevo, y dos Tonadillas.

Miercoles dia 7. *de Mayo*

EL FILOSOFO CASADO.

Segun estilo Francés en cinco Actos; con un grande, y gracioso Baile, y una Tonadilla.

De la piedad de tan ilustres, caritativos pechos, se espera la asistencia: à cuyo favor quedará siempre reconocida -

5776

La Compañia.

Se dará aviso de la Funcion del Viernes dia 9.

✠
SEÑORES.

MARIANO QUEROL, UNO DE LOS Graciosos de la *COMPañIA de COMICOS* de esta mui Noble, y Leal Ciudad, hace presente, que el *Lunes proximo. 27.* del corriente, dará al Público la divertida, y jocosa Comedia Italiana, en Prosa, intitulada:

EL HABLADOR.

Su Autor el Famoso D. Carlos Goldoni.
A ésta seguirá una pequeña Picza mui graciosa, que se intitula:

EL PADRE AVARIENTO.

Despues se cantará una Nueva, y divertida Tondilla nombrada: *El Galantèo de noche, y baxilidad de los tres Tunos.* Y por fin de Funcion un Nuevo, y entretenido Baile llamado:

El Marido Burlado.

Y siendo el producto de la Entrada à **BENEFICIO** de dicho Mariano Querol (cuyo honesto zèlo es el de divertir, y agradar à sus Apasionados) espera de V. le honre con su asistencia, à cuyo favor quedará sumamente agradecido.



SEÑORES

A Ntonia Benzoni, Primera Bufa en la Compañía de Opera Italiana, en el Teatro de esta Nobilísima Ciudad ; ofrece para su Beneficio la Opera Bufa intitulada,

LA FRASCATANA.

En el dia Viernes 31. del presente mes , con Iluminacion completa, y aumento de Orquesta.

En el primer intermedio cantará una especial Aria seria el Sr. Gaspar Francisconi ; y el Señor Antonio Marquesi otra Bufa nueva en alabanza de la Orquesta.

En el segundo Intermedio cantará el Señor Francisco Marquesi otra Bufa de estraña idea, nunca cantada en este Teatro :

Despues del tercer acto Cantará la dicha Sra. Benzoni una Tonadilla nueva en Español, dando las gracias por las honras que ha merecido à la generosidad de este Publico, cuya Musica es compuesta por un apasionado suyo de conocida Habilidad.

Y acabará la Funcion con un vistoso Baile: Suplica á dichos Señores la honren con su asistencia.

1777.

1774. 1804.
SEÑORES.

PARA EL PROXIMO LUNES DIA 3. DE Febrero, Antonio Marchesi que tanto honor ha merecido de este Pueblo Sevillano, ofrece la grande, y deliciosa Opera Bufa titulada: -

EL AMOR SIN MALICIA.

Advirtiendò, que la Parte de Galàn que executò el Sr. Francesconi, la cantarà dicho Sr. Antonio Marchesi: la de Bufo de èste el Sr. Francisco Marchesi: y el Sr. Juan Lucarini la de segundo Bufo. Con aumento de Orquesta.

En los intermedios, el dicho Sr. Francesconi cantarà dos especialisimas Areas, jamàs cantadas en este Teatro.

El Baile que finalizarà dicha Funcion serà divertido, y Nuevo, intitulado: -

LOS VOLATINES.

Donde bailaràn en la Maroma, y harà Payazo muchas Avilidades: Se darà fin à èste Baile con una Contradanza de Mascaras, en la que saldrà à bailar la mayor parte de la Compañia de cantado: Y la Sra. Ferri bailarà un excelente Minuè.

El producto de la Entrada es à favor de dicho Antonio Marchesi, Primer Bufo de dicha Compañia, quien de tan Noble Público espera la asistencia.

1777. ✕ 405.
SEÑORES.

MARIANO QUEROL QUE A TANTO honor tiene el servir à este tan amable publico, ofrece para el Sabado proximo 14. de este presente mes de Junio, (sin embargo de no ser dia usual de Comedia) una divertida funcion en la forma siguiente.

Primeramente una Jocosa Comedia, ò pieza chica en dos AËtos Intitulada el

MEDICO POR FUERZA

en cuyo intermedio se cantarà una nueva Tondilla de Majos por la Señora Antonia Benzoni, y dicho Mariano Querol cuyo Titulo es, *EL MATRIMONIO BURLADO*, Concluido el Segundo AËto; Cantarà la Sra. Antonia Nicli un Area seria de singular egecucion; despues seguirà otra pequeña pieza mui buena nombrada *EL MERCADER DE ESMIRNA*, y por fin de de todo una Tondilla nueva à tres que la Sra Felipa Laborda Cantarà, siendo su titulo la Pastorela.

Y siendo el producto de la entrada beneficio de dicho Mariano Querol, espera de todos sus apasionados le favorezcan este dia con su asistencia, à cuyo favor quedará eternamente agradecido.

En 20 de Junio ✠ 1774 N.º 6

SEÑORES.

CON OCASION DE REPRESENTARSE
en el Teatro de esta muy Noble , y muy
Leal Ciudad la gran Comedia de
Teatro nueva Intitulada:
*EL SOL DE ESPAÑA EN SU ORIENTE,
Y TOLEDANO MOYES,*

Con muy primorosas Decoraciones, un famoso Say-
nete, y dos Tonadillas, todo nuevo, y ser el argu-
mento de la Comedia:
EL NACIMIENTO DEL INFANTE D. PELAYO,
Ilustre Restaurador de España.

SONETO.

SI Arabia nos ofrece imaginado
un prodigio de pluma , què criatura
es de sí propio , si quando en sí dura,
pues el proprio del proprio es engendrado:
España este concepto, este dictado,
oy logra en sí , con gala , y hermosura,
si atiende del Natál à la aventura,
de un Rey Leones, que en esto fuè el primado:
D. Pelayo el Infante es, que su Historia,
y Sucesion excelsa bien se advierte,
del ambito de España unica gloria,
y aun probando los filos de la muerte
de tantos Sucesores la memoria,
no le aparta de sí, ni de su suerte.

3777 5507

HOI 11. DEL CORRIENTE SE AVISA

al Público como à llegado à esta muy Noble, y Leal Ciudad, la Compañia de Volatines del incomparable Romano, compuesta de quatro Naciones à dár vista, y exercer de sus habilidades, de Volatines en todo genero de Miromas, y personas que trabajan en ellas: Principiarà à baylar el pequeño Indiano, 2. seguirà el Turqueto, 3. la Malageña, 4. el famoso Mayorquin, 5. la Malteza, 6. el famoso Romano baylando una Inglesa, diferenciando en subayle de Maroma el baylar à compàs de Musica Siete; modas de bayle, haciendo en ellas, Sextra, Octava,

Dezima, y Undezima,
Cabriolas.

ACABADA DICHA MAROMA, EMPEZARA la diversion de Tablado, con Saltos de nueva invencion estudiados en la Academia de Paris, y varias posturas, y equilibrios; y ofrece el Payaso pasado acompañar à esta dicha Compañia, exmerandose con sus habilidades, en que dicho Romano quedará à la satisfacion de quedar con el mayor aplauso; pues lo hà tenido en la Corte de Madrid ante las Personas Reales, como en Paris, Roma, Viena, Napoles, y en todas ha tenido el mayor, aplauso, en lo que queda en esta Noble Ciudad, quedar con el mismo ofreciendo su atencion à todos los que le favorezean con su asistencia, y concluirà à la tarde, la Malteza con la Tornosa, en el patio de Comedias.

La entrada à la mitad de la Comedia à Real,
y la ora à costumbrada de siete y meda.

En ... de Julio * 1777. N.º 8.
SEÑORES.

A LA EMPERATRIZ DE LOS CIELOS, Madre de el Verbo Eterno, norte de toda España, alivio, fiel centinela, y antemural de todos los Españoles, MARIA SSma. que en el Sacrosanto Mysterio de su Concepcion Sagrada, se venera en el Postigo del Azeyte, en el dia Miescoles 23. de este: Consagra à beneficio, y para aumento de su mayor culto la Compañia de Comicos de està Ciudad. una nueva Comedia jocosa, intitulada: *EL HEREDERO UNIBERSAL*, del mismo Autor que la Margarita, nombrado *D. Carlos Gordoni*, procurando exmerarse por complacer à los Expectadores.

Conclusa la Comedia, cantará la Señora Felipa Laborda una nueva Tonadilla nombrada el Majo, y Maja.

Y para finalizar: la cèlebre Compañia de Volatines, executarán sus habilidades en una preciosa Pantomina, y el Famoso Romano baylará el Fandango, haciendo muchas cosas especiales en él: Y siendo para un fin tan sagrado todo su producto, se suplica à V. les favorezcan con su asistencia, à cuyo favor siempre les estará la mas reconocida.

Sepreviene se ilumina la Casa con Arañas, y Cornucopias hechas de Flores de Italia.

*
SEÑORES. *N.º 9.*

LA SEÑORA FRANCISCA KESLAR, LA Alemana, que tiene el honor de servir à V. en esta Compañia ofrece una nueva, y especial diversion para el dia 16. de este mes, que se compondrà de lo Sigüiente.

Lo primero una gran Obertura nueva: acabada esta, empezará con un gran paso de *Comedia*: à este seguirá una grande *Musica*, que cantará la Sra. Antonia Nicli de mucha ejecucion; excelente Musica, y especial gusto, y estilo.

Finalizada esta; Se ejecutará un gran Saynete nuevo en donde hará el Sr. Vicente Romero un papel de Vieja que padeze muchos accidentes, y le es preciso bañarse. Acabado este cantará la Sra. Antonia Benzoni, y el Sr. Antonio Marchesi una especial Tonadilla de Majos. Luego se tocará un gran Concierto de *Obueses* nuevo, y muy especial con un solo de *Flautas*.

Luego se hará otro gran Saynete nuevo de *Mascaras*, donde se verá una mutacion magnificamente iluminada, y lleno de *Mascaras* muy bien vestidas con mucho gusto, y primor, y se baylará por una Pareja un Minue à solo con todo arte, y otro Figurado con una divertida Contradanza, y una Alemanda, y por fin de fiesta baylará el famoso, y celebrado Romano un bayle Ingles, y fandango: Y siendo este producto à beneficio de dicha Sra. Keslar: Suplica à Vms. se dignen favorecerla con su asistencia. *1777*

*

SEÑORES.

VICENTE CAYETANO, QUE A grande honor tiene servir à tan respectable público en la parte de Tercer Galan : ofrece à V. para el proximo Lunes, 18. del presente mes , la siguiente función.

Empezará con una gran Comedia de Theatro cuyo titulo es: *Nocabe mas en crueldad, ni hay Padre con ambicion* : nunca executada , ni representada en parte alguna , compuesta , directamente à este fin, por un Ingenio de la misma Compañia comica , exornada con nuevas Decoraciones: acabada esta , cantará una gran Tonadilla , à Duo, con el Sr. Antonio Marquesi, una Señora portuguesa , parte nueva; la misma que saldrá à representar , en un jocosisimo Saynete, despues que la Sra. Antonia Benzoni haya cantado una grande Area seria , de particular gusto , y execucion.

Y siendo el producto de su entrada à beneficio de dicho Vicente Cayetano; espera de V. se sirvan honrarle con su asistencia para añadir este favor, à los muchos que tiene recibidos , de que vivirá el mas reconocido.

N.º 33.

SEÑORES.

Para el *Setena* Martes 30. del presente mes la
Compañia Española, darà en su Thea-
tro la nueva, y heroica Comedia
DE EL EMPERADOR VAQUERO, Y
Tartaros en Turquía.

En uno de sus intermedios la Sra. Maria
Mendez, cantará una Area de especial
gusto, y execucion, y despues del
nuevo Saynete

LOS AFORTUNADOS.

Particular obra de Don Ramon de la
Cruz, la Sra. Felipa la Borda cantará una
grande Tonadilla nueva, y entretenida.

Se exornará la Comedia con el ves-
tuariario talár de Tartaros, y Turcos; y
siendo esta una de las funciones, que
por constitucion obliga à todas las Com-
pañias Españolas, cuyo producto se des-
tina para obra pia, espera esta
humilde Compañia la
asistencia. 1777

N.º 12

*
SEÑORES:

MARIA SOLIS, DAMA PRIMERA DE LA Compañía Española, en el Teatro de esta Ilustre Ciudad, deceosa de complacer su respetable Público agradecida al honor que hasta de presente ha recibido en el disimulo de sus defectos: ofrece con su Compañía, para el día Sabado 8. del presente mes; una función, no representada en estas Tablas intitulada:

IRANA EN ISPAAN, Y ESPOSA
Persiana.

Pieza en verso con un fin de fiesta, del celebre Don Ramon de la Cruz, tambien nuevo en el que ejecutará dicha Solis un papel de Abogado fingido en defensa de su Gracioso Mariano Querol, al que seguirá una nueva Tonañilla, que la expresada cantará acompañada de las Señoras Maria Mendez, Felipa la Borda, y Rafael Calero, y del sitado Querol, Juan Antolin, Vicente Romero, y otros diversos que juntamente concurren à ella. Se previene igualmente que el mencionado Romero hará en la Comedia un papel de Vieja de lo mejor que se ha escrito, como se experimentará, en el que procurará esmerarse (como ha aconstumbrado) en su execucion, pues en ello à logrado las mayores satisfacciones de los concurrentes, los que han manifestado su agrado, el qual se deca conseguir en el todo de la oftecida función.

Y siendo el producto de esta Representacion à beneficio de la mencionada Solis, espera de la gratitud de los Apasionados la faborezcan con su asistencia, por la que espera lograr el fin, quedando en el mayor agradecimiento.

3777

*

SENORES:

LA COMPAÑIA ESPAÑOLA,
tiene dispuesto para el Jueves 18. del
presente una gran Comedia nueva de
Teatro, titulada:
MAS QUE EL INFLUXO DEL ASTRO.

OCASIONA EL MAL EXEMPLO,
KOULICAN RAYO DEL ASIA;
QUE SE EXORNARA, COMO SE SIGUE:
JORNADA I.

Empezará con un Monte, y Bosque, el que à su tiempo se transformará en un gran Salon iluminado, despues se verá un Palacio, que todas sus Cornizas, y arquitrabes la formarán al pié de trescientas luces con Escorillonos, Fuente natural, y trofeos, y se tocará una gran Marcha nueva:

Concluso, cantará la Sra. Felipa la Borda una Tonadilla nueva hecha, por D. Nicolás Nuñez Musicó de la Compañía. à cinco, nombrada la segunda parte de la Tirana.

JORNADA II

Empezará con un Salon grande Calado con columnas, seguirá otra mutacion nueva de Galeria con Columnas, las que à su tiempo se convertirá en un Jardin mui ameno, y las Columnas en arboles, cogiendo su distrito hasta la tercera parte del Patio, y Escorillonos:

Finalizado se hará un Saynete nuevo, mui especial, nombrado el Ambriento en noche Buena, con un gran Villancico; y Concluso cantará la Sra. Maria Mendez una Tonadilla nueva à tres, intitulada de la Cazuela.

JORNADA III.

Salon Calado con un gran Banquete.

24 de mayo 1779. N.º 11.

SEÑORES:

PARA QUE CONCURRA EN PARTE
á la alegría , y Festividad de Noche
Buena , La diversion del Teatro Comico;
ofrecea los Individuos de su Compañia,
la siguiente entretenida Funcion.

La principal Accion de la Comedia *Bien ven-
gas mal , si vienes Solo.*

El antiguo Entremes entretenido de el Gori go-
ri.

Una Presiosa Tanadilla.

La Relacion de la destriccuicion de Tebas.

Saynete de el Casamiento desigual, Gutibambas,
y Muzibarronas.

Tonadilla de summo gusto.

Relacion burlesca accionada por quatro manos.

Tonadilla de mucha execusion.

Los intermedios de Orquesta serán selectos:
y por fin se bailara algo de Fandango. Con esta
union de Piezas entretenidas espera la Compañia
divertir , y no molestar á los
Concurrentes en dicha
Noche.

Enano de  1779 N.º 16

SEÑORES.

SE DA NOTICIA AL PÚBLICO
que el Domingo 11. del corriente
se hará por la Compañía de Comicos
en el Teatro de Sevilla, la celebre Co-
media intitulada

MAL GENIO, Y BUEN CORAZON
con su Saynete, y Tonadilla;

por la Compañía Italiana, la Opera
LA FRASQUETANA;

En el Barrio de Triana, por la
propia Compañía de Comicos *EL*
DIABLO PREDICADOR, con su
Entremes, Saynete, y Tonadilla, y
se previene que las Comedias en una,
y otra parte, empezarán à las
tres de la tarde, y la
Opera à las seis.

*
SEÑORES:

MARIANO QUEROL, GRACIOSO

de la Compañia de Comicos de esta
M. N. y L. Ciudad, para el Lunes 19.

de el presente mes darà à el Público
la siguiente funcion.

Por la tarde en el Teatro de Triana , se representará por los Comicos de dicho Teatro la Comedia , de *EL DESDEN CON EL DESDEN*; en el primer intermedio se executará un precioso Entremes , y en el segundo despues de un gracioso Saynete, cantará la Señora Maria Mendez, una jocosa Tonadilla, de mucha execucion, acompañada de el Señor Juan Antolin:

Y por la noche en el Teatro de Sevilla , se executará por la otra Compañia una muy jocosa Comedia intitulada *LO QUE PUEDE UN EMBUSTERO , Y CRIADO ENREDADOR* , en primer intermedio, Josefa Aguilar que tiene à honor presentarse (la primera vez) en dicho Teatro, cantará una nueva Tonadilla, y en el segundo intermedio, despues de representarse un nuevo Saynete, la Señora Felipa acompañada del referido Querol, cantará una nueva Tonadilla de maja, compuesta por Don Albaro Garcia, Musico de la Catedral:

Y siendo el produto de ambos Teatros à veneficio del yà dicho Mariano, esperà de Vmd. le honre con su asistencia à cuyo favor quedará reconocido.

Febrero de 1778.

SEÑORES:

N.º 18.

MARIA SOLIS, DAMA PRIMERA DE LA
Compañia Comica Española de esta Ciudad, ofre-
ce con sus Compañeros à tan respectable, y afecto
Pùblico en Triana, para el Jueves 12. del pre-
sente mes la gran Comedia intitulada,

*LO QUE PUEDE LA APREHENSION,
Y VIOLENCIA DEL OYDO.*

LAQUAL SE ADORNARA CON DOS
celebres Tonadillas, y una de ellas por
primer intermedio la Cantará una Niña de trece
años Hermana de la expresada, y tambien Bay-
lará el Fandango, y la Solis Cantará con el
Sr. Juan Antolin la otra, despues del Saynete
de la Curiosa Burlada, en el que executará
un papel de Vieja el Sr. Vicente
Romero.

Decea la citada Solis, conseguir la asistencia de
sus Apasionados, por ser el producto de la entra-
da à su Beneficio, como por el deceso de compla-
cerlos; implorando el disimulo de sus defectos.

manda como usual en el obispo de las decapimas de

Febrero de 1775



N.º 199

SEÑORES:

MARIA ANTONIA MEN-
DEZ, GRACIOSA DE LA COMPAÑIA DE
Triana, alentada por el favor que recibe de los pe-
chos Sevillanos, en el disimulo de sus defectos, ofrece
para el Viernes 20. à beneficio suyo la gran
Comedia intitulada,

EL NEGRO MAS PRODIGIOSO.
EXORNADA CON LO SIGUIENTE,

FINALIZADA LA PRIMERA JORNADA, SEGUIRÀ
un entretenido, y primoroso Acto de Conclusiones Ironicas,
de especial gusto, del que se espera el agrado de los con-
currientes: Terminado este la dicha Maria Mendez cantará
una especial *Arca Italiana*, de mucho gusto, y execucion,
con cluida la Segunda Jornada, se hará un Saynete del celebre
D. Romon de la Cruz, intitulado el *Almazen de Novias*, à
quien seguirá una gran Tonadilla entre ocho, nueva, y nunca
vista en Sevilla, nombrada, *Lás Discordias entre Zapateros, y
Sastres, y Chasco del Veneciano*: advirtiendò
habra aumento de Orquesta.

Espera de tan respectable Público la asistencia en este dia
por tener un favor mas que añadir à los muchos recibidos,
y conserbar eternamente su agradecimiento.

Señores de 1778. ✠

N.º 20.

SEÑORES, Y SEÑORAS:

JOSEF XIMENEZ, UNO DE
los Galanes de la Compañia de Comicos de
esta muy Noble, y Leal Ciudad, haze pre-
sente, que el Sabado 21. del presente Mes
darà al Público en Triana, una Famosa
Comedia intitulada.

LA JUDIA DE TOLEDO,
y Hermosa Raquel.

A cavada la Primera Jornada, se executará un dibertido
Entremes., cuyo Titulo es, **LO QUE PUEDE LA**
APREHENSION, y despues la Sra. Maria Mendez cantará
una Tonaquilla nueva à tres, cuyo Titulo es **EL CASA-**
MENTERO: Despues de la Segunda Jornada, se hará un
famosissimo Baynere: Finalizado este se cantará, por la Sra.
Antonía Nieli, y el Sr. Josef Gabaldon una Famosa Tona-
quilla nueva de singular gusto, en la que baylaran el Fan-
dango: Despues por los dichos, se baylarà *La Lemanda*,
y aumento de Orquesta:

Y siendo el producto de la entrada, à beneficio de
dicho Jose Ximenez, cuyo honesto zelo es poder agradar, y
servir al respectable público (à que sin ningun merito)
espera de los Generosos, y Nobles pechos Sevillanos, le
honrran con su asistencia: à cuyo favor quedará eterna-
mente agradecido.



SEÑORES:

EL SABADO VEINTE Y OCHO, DEL
PRESENTE à BENEFICIO DE LA SRA. FRANCISCA
VELASCO (QUE TIENE EL HONOR DE ESTAR HA-
CIENDO DE SEGUNDA DAMA, EN EL TEATRO DE ESTA
CIUDAD) SE EXECUTA, UNA GRAN COMEDIA LLAMADA

LAS CANAS EN EL PAPEL.

EMPEZARÀ LA FUNSION CON UNA GRAN OBER TURA
DE VIOLINES , OBUESES , TROMPAS, Y CLARINES.

CONCLUSO EL PRIMER ACTO, CANTARÀ EL SR.
GABALDON, con la Sra. *RAFAELA CALERO* una
muy especial Tonadilla , de *JITANO, Y MAJIA*.

Finalizado el segundo Acto se executará un famoso Sa-
ynete de Majia , nombrado *EL THESORO EN EL IN-
FIERNO*, y seguirá una Tonadilla à seis (tambien de Majia)
intitulada *LA VARITA DE LAS VIRTUDES*; y baylarà
el Fandango la Señora *MARIA SOLIS*; y se previene, que
asi la Comedia , como el Saynete , y Tonadillas , es todo
nuevo, y nunca representado.

Y para concluir la funcion, se baylarà de Mascara por
la Señora *ANTONIA NICLI*, y el Señor
GABALDON, LA ALEMANDA.

Y siendo el producto de estègia à beneficio, de la Suplicante, espera de
este Sevillano Empareo, la favoreceran, à que les quedará en el
mayor reconocimiento.

1822
SEÑORES:

LA COMPAÑIA DE CO-
micos su Autor Josef Cha-
con ; que ha de tener el honor de
servir à esta Muy Noble , y Leal
Ciudad de Sevilla en su Teatro
nuevo de Comedias Españolas
empezarà mañana 30. de Abril su
primera Representacion con la
gran Comedia LAS ARMAS DE LA
HERMOSURA con sus Tonadillas, y
Saynete correspondiente , prece-
diendo al todo de la funcion la
LOA con que se presentará dicha
Compañia implorando la venig-
nidad que espera merecer à tan
respetable público.

33 de Oct. de

AVISO AL PUBLICO: *N.º 23*

1778.

Como ha llegado à esta muy Noble, y Leal Ciudad de Sevilla, la Compañia de la Famosa Inglesita, su Autor Juan Manuel Martinez, esta, ha tenido la honrra de haver hecho sus grandes habilidades ante la alta presensia, del Serenissimo Infante Señor D. Luis de Borbon que Dios guarde, y otras diferentes personas condecoradas en la Corte, y fuera de ella, las que repetira con todo esfuerço à este respectable Pueblo, y acompañar todos los demas individuos, manifestando las suias, que por lo general son las siguientes.

Bailará en la Maroma, Danzará distintas piezas en el suelo, se executaran Saltos mortales, Posturas dificultosas, Equilibrios de grande vista, Pantominas divertidas, y graciosas, y Bailará, la Inglesa el Fandango en la Cuerda sin palo; Rematando la Sevillana la funcion con fandango en el suelo, y varios juegos que tambien se executaran Físicos, y Matematicos, de lo que espera la referida, como su Compañia la honrraran con su asistencia:

La entrada à Real, y el empieso à la oracion.

Camarotes de 2. piso 4. reales cada uno, y 2. de entrada.

Segundo piso 3. reales, y 1. de entrada.

Tercer piso 2. reales, y 1. de entrada.

Luneta 2. Rs. por persona, Platea, y Cazuela 1.

✱

1726

AVISO AL PUBLICO:

LA COMPANIA DE VOLATINES, QUE TIENE EL HONOR de continuar trabajando en el Teatro de esta M. N. y Muy Leal Ciudad, deseando dar una hevidente prueba de su gratitud, y poder fianquear alguna mas diversion à su respetable publico, à agregado asi, otra Compania de Bailarines de Profession, con los quales en celebridad del dia del Sr. S. CARLOS (CUYO NOMBRE TIENE Nro. AUGUSTO SOBERANO) executaràn en el la fucion siguiente:

Primamente empezará descubriendose el Retrato de Nro. REY que estará colocado con la mayor decencia en lo principal del Teatro, iluminandose este para su mayor lucimiento, y al mismo tiempo la Orquesta doble, y con Tambales tocarà un concierto--Seguirà el Bayle de maroma solos la Inglesa, y su hermano, tocando la primera una marcha con el tambor en la misma maroma al compas de la Orquesta la suete de los Espadines en los pies (que son de dificil execucion) y acabado, se tocarà otro concierto, y seguirà el gracioso, y música visto en este Teatro Bayle de la Astuta Aldana, y el Aldana burlado, que finaliza con una vistosa contradanza, y para dar tiempo se executaràn algunas Pantominas muy breves para no molestar, y despues de otro concierto, concluirà la fucion con otro Bayle de especial imbecion de Teatro, bajando en nuves el VIVA Nro. REY.

COMPANIA QUISIERA LLENAR SUS VIVOS con el complacer à tan respetable publico con havidoades correspondientes à su merito, pero en la execucion de las que van referidas se esmerara, por lo que esperà el honor de su concurrencia, advirtièndo que aunque hay providencia del gobierno para una corta alteracion en la entrada à rendido el aumento de individuos, y cosas de vestuarios no se hapuesto en practica hasta que pasase dicho dia, por haver en el entrara doble, al respecto en que se halla, y ser en todos los Teatros estilo de este dia.

AVISO AL PÚBLICO.

SABADO 17 DE OCTUBRE DE 1795.

EL IMPRESARIO DE EL TEATRO CÓMICO
DE ESTA M. N. Y L. CIUDAD DE SEVILLA,

LAZARO CALDERI,

TENDRÁ EL HONOR DE PRESENTAR SU COMPAÑIA, LA QUE EXECUTARÁ POR
primera Funcion una muy primorosa, que dará principio con una excelente

LOA nueva, à la que seguirá la gran Comedia intitulada:

EL MAESTRO DE ALEXANDRO,

LA QUE SERÁ INTERMEDIADA DE EL GRACIOSO SAYNETE NOMBRADO

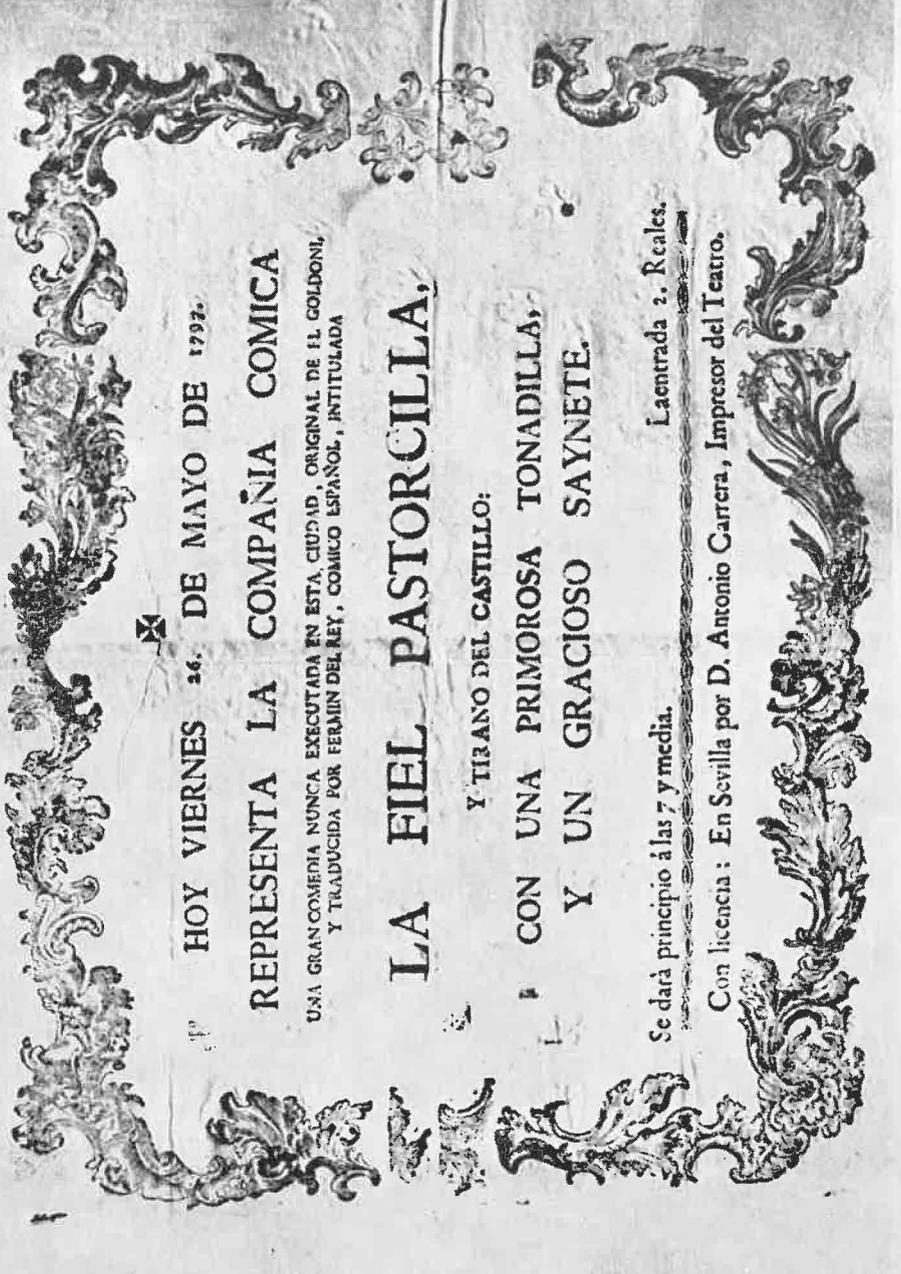
JUANITO Y JUANITA.

Y DE UNA DIVERTIDA TONADILLA, QUE CANTARÁ *

LA S.^{ta} ROSA PEREZ

Toda los Artista procurarán desempeñar su obligacion, atendiendo à los rixos, que as esen como el citado Imprentario, tienen de complacer à
un Público tan benigno y respetable, y tan propenso à los desvelidos que à si hanata piedad se acogen. SE EMPEZARÁ A LAS 6 1/2

EN SEVILLA POR DON ANTONIO CAJUELA, IMPRESOR DEL TEATRO.



HOY VIERNES 26. DE MAYO DE 1792.

REPRESENTA LA COMPAÑIA COMICA

UNA GRAN COMEDIA NUNCA EXECUTADA EN ESTA CIUDAD, ORIGINAL DE EL GOLDONI,
Y TRADUCIDA POR FERMIN DEL REY, COMICO ESPAÑOL, INTITULADA

LA FIEL PASTORCILLA,

Y TIRANO DEL CASTILLO:

CON UNA PRIMOROSA TONADILLA,

Y UN GRACIOSO SAYNETE.

Se dará principio á las 7 y media.

La entrada 2. Reales.

Con licencia: En Sevilla por D. Antonio Carrera, Impresor del Teatro.

PARA EL JUEVES 23. DE ENERO
DE 1800.

Tendrá el honor la Compañía de representar á este
respectable público una famosa Comedia de Ma-
gia, titulada

A UN TIEMPO ESCLAVO Y SEÑOR,
Y MAGICO AFRICANO.

Exornada con varias Decoraciones, y Transformaciones
nuevas, y todo lo perteneciente á su mayor luc-
miento y propiedad:

En el Segundo acto en una de sus Escenas se bailará el
Minuet Afandangado por la Señora Juliana Rome-
ro, y el Señor Manuel Barcia.

Acabada la Comedia se cantará una Tonadilla nueva por
la Señora Colomer, y Valdivia, y los Señores Ri-
gal, y Valenzuela, titulada

BUSCAR UNA Y HALLAR DOS.

Y se dará fin á tan completa Funcion con un divertido
Saynete, su titulo

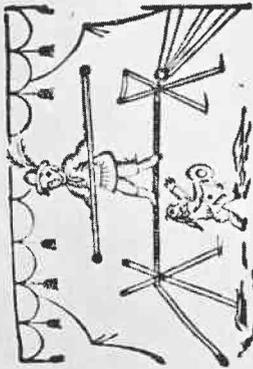
MUSICOS Y DANZANTES.

Desempeñando su Argumento las partes Cantantes
de la Compañía, y un vistoso Paloteo y Danza
al uso de los Valencianos.

A las seis.

La entrada 3 Reales.

AVISO AL



PUBLICO.

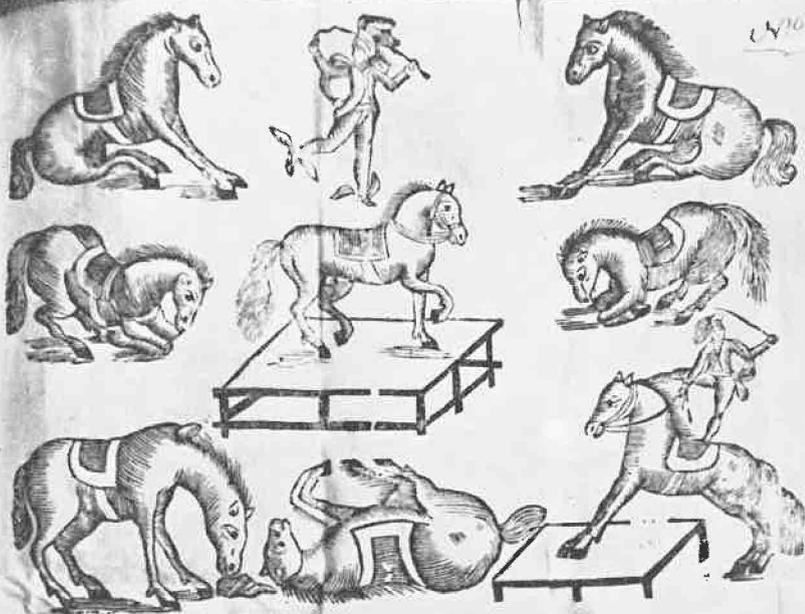
HOY LUNES 7. SI EL TIEMPO LO PERMITE.

Con permiso del Gobierno: Continuará la Compañía de Bolatines, su Autor Manuel Franco (aliás el Sevillano) Pavazo de dicha Compañía, ofrece dar una completa función en la forma siguiente.

Dará principio en la Maroma de danzar el Mallorquin, y en seguida la famosa Segoviana hará suertes con la mayor limpieza, que en su execucion desmentirá el ser Muger: Despues el famoso Valenciano dará diferentes saltos Matemáticos, y primorosos equilibrios, y el célebre Payazo de las Cortes, y en particular de la de España hará cosas dignas del mayor aplauso, así con palo como sin él: A esta seguirá la Cuerda floxa, en la que el famoso Malagueño hará cosas nunca vistas en esta Ciudad, ofreciendo esmerarse á fin de complacer á tan respetable pública, como asimismo lo executará en el Volteo del tablado, y posturas de Mesa, y Sillas, acompañado de los señores de la Compañía; concluida esta la famosa Segoviana hará el Molino de viento con quatro espadas, concluyendo con un fin de fiesta Se executará en la calle de las ARMAS Casa número 26.

PRECIOS. Entrada general á dos reales, Primeros bancos á real, Idem detras á medio real, Entremidos primeros á diez reales, Idem segundos á seis reales. Dando principio á las SEIS Y MEDIA. Y espera dicha Compañía merecer el benigno aplauso de quantos les favorezcan con su asistencia.

Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de D. Antonio Carrera. Año 1807.



CON PERMISO DEL EXC.^{MO} S.^{RO} ASISTENTE.
HOY MIERCOLES 13 DE FEBRERO DE 1809.

LA COMPAÑIA FRANCESA A LA DIRECCION DEL Sr. BALP,
primer Escudero Frances, dará por ultima representacion A BENEFICIO DEL
AMERICANO, quien juntamente con toda la Compañia se esmerará para agradar
á tan respetable público, haciendo diferentes volteos de mucha ligereza nunca vistos
en esta, haciendo todos sus esfuerzos al mismo tiempo para merecer los aplausos
de los que le honrasen con su asistencia.

PRECIOS. Entrada general 2 rls. Palcos primeros 30 rls. Dichos segundos 20 rls. Lu-
neta 4 rls. Delantera de Casaca 2 rls.

Se prohíbe el fumar.

Se dará principio á las 6 y media.

AVISO AL PUBLICO.

DOÑA ANA SCIOMERI IMPRESARIA DEL TEATRO de esta M. N. y M. L. Ciudad, deseosa de complacerle, y para dar las mas verdaderas pruebas de su reconocimiento ha dispuesto para mañana cinco del corriente mes aquella divertida funcion de Musica titulada LA POSADERITA, la que à instancias de dicha Señora executará con la Señora Rosa Perez, el Maestro Compositor del Teatros, quien por primera vez y sólo en esta funcion se presentará a este Ilustre Público, deseoso de que su anhelo pueda en parte llenar el gusto de su amable concurso, a quienes tambien acompañarán en dicha funcion la Señora Tomasa Castelo, y el Señor Joaquín Calderi, y todos ofrecen el mayor esmero en el interin llegan otras partes Cantantes, que se esperan de Barcelona, y de Portugal, à fin de que este benigno Público disfrute de la honesta diversion, que S. M. ha tenido abien concederle.

En seguida se Baylará el Minuet Alemandado, por la Señora Juliana Mexia, y el Señor Juan Navarro, dando fin con un Baylecito titulado EL TUTOR BURLA-DO.

SE DARA PRINCIPIO A LAS 7 Y MEDIA.

Impreso en Sevilla, en la Imprenta
de D. Antonio Carrera.

CON PERMISO DEL SEÑOR ASISTENTE INTERINO.

SEVILLA AMABLE.

MARIA HUERTAS.

PRIMERA BAYLARINA DEL TEATRO DE ESTA M. N. Y M. L. CIUDAD,
GRATA Á LOS APLAUSOS CON QUE SE HA DIGNADO ESTE PUBLICO ALENTARLA,
Y RECONOCIDA Á LOS FAVORES QUE SE LE HAN DISPENSADO,

Y DE QUE SU HUMILDAD NO SE ENCUENTRA DIGNA.

OFRECE Á SU BENEFICIO EXECUTAR EL LUNES 3 DE FEBRERO LA FUNCION SIGUIENTE.

DARÁ PRINCIPIO Á LA HORA ACOSTUMBRADA CON UN FIN DE FIESTA EN MÚSICA Y EN VERSO, nunca representado en este Teatro, pieza de la mayor finura en su estilo y lenguaje, titulada LOS CINCO FIGURONES LITERARIOS: continuará despues con una Tonedilla á duo, que la cantará la Sra. Palomera, y el Sr. Rosales, conocida por EL MAJO POBRE, Ó EL SORONGO: luego se seguirá con EL BOLERO, que lo baylará la Sra. Cañete, y la acompañará la Sra. Huertas en distinto traje: concluido, se executará otro fin de fiesta nuevamente compuesto por un Sevillano afecto á la Agraciada, con destino á esta funcion, su título: EL HIPOCRITA EN SEVILLA, Y APODOS DE LA TERTULIA, en el que hará papel de verso la dicha Huertas, y despues en el mismo, baylará el Bolero de muger con su esposo Rosiles; y acabará el todo de ella con un jocoso Bayle general llamado el de EL ABATE DESGRACIADO.

LA COMPANIA TODA OFRECE CUMPLIR CON EL ESFUERZO POSIBLE EN TODA LA FUNCION en loor á la Agraciada, y creida esta, que respaldarcan en este Publico benigno las atenciones que le ha merecido, le suplica postrada en gratitud la engrandezcan con su asistencia; particular gracia que, sellada en su corazón, no podrá menos que agradecer, y encarecerla con sus esmeros.

Se previene á los Señores Abonados que no se les bayan entregado sus asientos, los tendrán reservados hasta las tres de la tarde, y pasada esta hora se despachará al que los solicite.

11. 1806
CON PERMISO DEL GOBIERNO.
EL MARTES 4 NOVIEMBRE DE 1806.

EN CELEBRIDAD DEL DIA DE NUESTRO CATHOLICO MONARCA,
(Q. D. G.)
TENDRA EL HONOR LA COMPANIA DE DONA ANA SCIOMERI,
DE REPRESENTAR A TAN BENIGNO PUBLICO UNA DE LAS
mejores piezas, titulada

A EL AMOR DE MADRE, NO HAI AFECTO QUE LE IGUALE

ANDROMACA, Y PIRRO.

SE CANTARA UNA BUENA TONADILLA.
DESPUES SE EXECUTARA UN BAILE GENERAL, TITULADO
EOLO, DIOS DE LOS VIENTOS:

DANDO FIN CON UNCELEBRE SAYNETE.

La Compañia procurará calzarse con el mayor esmero en desempeñar su obligación por complacer á tan respectable público.
ESTARA LA CASA COMPLETAMENTE ILUMINADA.

LA ENVIADA A TRES REALES. DANDO PRINCIPIO A LAS SIETE.

CON PERMISO DEL GOBIERNO.

HOY MIERCOLES 24 DE DICIEMBRE DE 1806.

LA COMPAÑIA DE DOÑA ANA SCIOMERI

DESEANDO CON LA VARIEDAD HACER MAS AGRADABLE LA CONCURRENCIA AL TEATRO,

HA DISPUESTO QUE SOLAS LAS ACTRICES EXECUTEN LA CELEBRE COMEDIA TITULADA

EL ENEMIGO DE LAS MUJERES,

En seguida se baylará por la Señora Maria Huertas la GUARACHA : se cantará una buena Tona-dilla titu-lada la SOLITARIA, la que cantará por primera vez la Señora Lorenza Saampelayo con la Señora Juana Ma-tin, en la que esta ultima hará la parte de Girano : se baylará el BOLERO por la Señora Huertas, y la Se-ñora Gonzalez, esta ultima vestida de hombre : finalizando con el entretenido baynete de LA ESTERA.

EL PUBLICO ILUSTRADO DE SEVILLA CONOCE BASTANTE, QUE ESTA DIVERSION ES UN juguete à que da lugar el presente tiempo de Pascuas, y muy apropiado para inspirar la mayor alegría : por la mismo se espera tendrá la bondad de disimular los viciosos que nosate ; advirtiendo que en el produc-to de esta funcion no tiene parte la Empresa, pues la ha cedido à beneficio de la Compania por AGUINALDO.

La entrada á dos reales.

Dando principio á las seis.

SE PROHIBE EL FUMAR.

Por D. Antonio Carrera, Impresor del Teatro.

CON EL COMPETENTE PERMISO DEL GOBIERNO.

GASPAR BRACCHESI.

DIRECTOR DE BAILES DE LA COMPAÑIA DE DOÑA ANA SCIGMERY, DEL TEATRO COMICO DE esta M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla, ofrece para su Beneficio el DIA 22. la Funcion siguiente.

PABLO, Y VIRGINIA:

DRAMA PASTORAL NUEVO EN ESTE TEATRO, EL QUE SE ADORNARA Y DECORARA CON UNA mutacion de Agua Cantada, con el posible esmero.

CONCLUIDO DAILARA EL OLETA LA SEÑORA LUISA CAÑETE.

DESPUES SE CANTARA UNA TONALILLA A LEO NUEVA, SU TITULO EL CORTEJANTE CALAVERA.

SECURA UN SEXTETO GRATISCO.

Y FINALIZARA CON UN SAYNETE ASIMISMO NUEVO, CON EL NOMBRE DE LA

DICHA INESPERADA.

LOS CONCURRENTES AL COLISEO HANRAN NOTADO LOS ESFUERZOS QUE BRACHESI HA HECHO en todo el año para llenar con la invencion y servicio de ciertos bailes; los deseos del Publico a pesar del corto numero de Bailes cuya mayor parte se han de dedicar poco hace á este ejercicio: por lo mismo esperaba se merecian con su asistencia.

Se advierte á los Sres. Abonados que esta funcion queda comprendida en el número de las Abonadas.

LA ENTRADA A DOS REALES
SE PROHIBE EL FUMAR.

DANDO PREGICIO A LAS SIETE.

CON SUPERIOR PERMISO.

DONA ANA SCIOMERI, EMPRESARIA DEL TEATRO DE ESTA Ciudad, deseosa de recompensar las tareas del Señor Antonio Velez, primer Actor de su Compañia, ha tenido a bien ceder en su favor el producto de la Entrada del SABADO y del corriente, y a este fin el interesado movido de su deuda gratitud a los singulares favores que este benigño Publico se ha dignado dispensarle en el discurso de dos años que tiene el honor de servirle, ha procurado recopilar una de las mejores funciones teatrales, dispuesta en los terminos siguientes.

SE DARA PRINCIPIO CON UNA ARMONIOSA OBERTURA DEL mejor gusto.

EN SEGUNDA SE EXECUTARA LA EXCELENTE COMEDIA EN TRES actos titulada:

EL ARDID DE UN AFRICANO,

VENCIO UN NOBLE CASTELLANO

Ó EL HECHIZO DE SEVILLA.

LA QUE SE PROCURARA EXORNAR CON TODAS SUS DECORACIONES y demas que requiere su interesante argumento.

DEPUES SE CANTARA UNA PRIMOROSA TONADILLA.

CONCLUIDA SEGUIRA UN NUEVO BAYLE GENERAL, NOMINADO

EL COMBALECIENTE ENAMORADO:

DANDO FIN ALTODDO DE LA FUNCION CON AQUEL CHISTOSO Saynete conocido

POR LOS ZAPATEROS Y BODA DEL RENEGADO:

EN EL QUE EXECUTARA UNO DE LOS PRINCIPALES PAPELES EL interesado.

AMADO PUBLICO: La mayor complacencia é interés del actor que ofrece con el mayor afecto este corto obsequio, se cifrara en que el todo de el compense en parte los repetidos favores que tan sin tasa se le han dispensado; y así espera de su conocida atencion le honraran favoreciendole con su asistencia, gracia que espera merecer de tan benignos señores.

NOTA. Se advierte que esta funcion entra en el numero de las aboradas, y que para el despacho de las restantes aperturas, funciones, y demas, estará abierto el que se haya en el Coliseo, desde las 8 de la mañana.

La entrada á 2 Rls. Dando principio á las 7. Se prohibe el fumar.

CON PERMISO DE LA SUPERIORIDAD.

ANTONIO VALERO, PRIMER ACTOR
DEL TEATRO DE ESTA CIUDAD, DESEAN DO MANTEN-
FESTAR SU RECONOCIMIENTO, AL FAVOR QUE CONSTANTE
HA DEVIDO A SU BENIGNO E ILUSTRADO PUBLICO, HA DEPUERTO
PARA EL LUNES 16 DEL PRESENTE.
(DIA DE SU BENEFICIO) LA REPRESENTACION

DEL PELAYO.

TRAGEDIA EN CINCO ACTOS DEL CELEBRE QUINTANA, bien conocido y justamente admirado entre los amantes de las bellas letras por sus composiciones líricas y dramáticas: Esta pieza que contiene un doble interés, el de estar escrita con toda la severidad de las reglas del Teatro, y el de pintar un hecho que fué principio de la restauracion de España, es la que mas digna haparecido de ser presentada à un público tan distinguido por su amor à las artes liberales, como por su patriotismo.

El rayo de la guerra, que terrible
Vió el Devo los Muri-cos esquadrones,
Fulminar: hoy del el Letra apasible,
Arrastará los tiernos corazones,
De su hermana à las lagrimas sencible,
Y triunfador de barbaras legiones,
Dignos aplausos logrará dichoso,
De un público sencible y generoso.

SEGUIRA UNA PRIMOROSA TONADILLA, INTITULADA
EL BUÑOLERO,

Cantada por la Sra. Maria Martinez, y los Sres Joseph Rosales, Lagato Calderi, y Joaquin Calderi.

SEGUIRA EL VOLERO ALEMANDADO,

Por la Sra. Luisa Cañeto, y el Sr. Gaspar Brachesi.

Y SE CONCLUIRA CON UN DIVERTIDO SAYNETE.

EN LA REPRESENTACION DE ESTAS PIEZAS NUNCA EXECUTADAS en el Teatro de esta Ciudad, espera su primer actor que de nuevo se ofrece al servicio de tan respectable público, su acostumbrada indulgencia.

Estará abierto el despacho de Boletas desde por la mañana hasta concluir la funcion. Se advierte à los Señores Abonados, que esta representacion no entra en el numero de las qe abonadas con la Empresa; y se le guardaran en el despacho sus respectivos aposentos, y asientos, hasta las tres o las 4 de la tarde del mismo dia.

H. V. M. 18.

F. N.º 10. 9

CON PERMISO DEL GOBIERNO.

HOY SABADO 2 DE ABRIL DE 1808.

LA COMPANIA DE FRANCISCO FRASCARA, executara una primorosa funcion con sus Hijos, y demas de la Compania: Acabada que sea se presentara por primera vez el Señor Ignacio Permañé, Profesor y demostrador de Física, y Matematica, disipulo que fue del Profesor Pineti, bien conocido por sus maravillosas experiencias en todas partes de Europa, el que tendra el honor de servir a tan respectable Público, con varias experiencias de Física, y Matematica, y entre ellas una en particular de la Limeta simpatica, que sera de Agua clara formar tres clases de Vino a voluntad de los Espectadores, y otras. Despues seguirá el concierto de Música Vocal y Instrumental, empezado con un primoroso Duo bufo del célebre Maestro Chimarra, cantado por la Señora María Anchinelli, y el Señor Lazaro Calderi, no executado en esta Ciudad: En seguida se cantará por el Señor Calderi aquella primorosa y acreditada Aria de la Orquesta, que siempre ha merecido el aplauso de este benigno Público, del acreditado Maestro Fiorabante: Seguirá una Aria bufa cantada por la Señora Anchinelli, del Señor Maestro la Marie: Y concluirá la funcion con un primoroso Duo bufo no executado en este Teatro, cantado por los dichos.

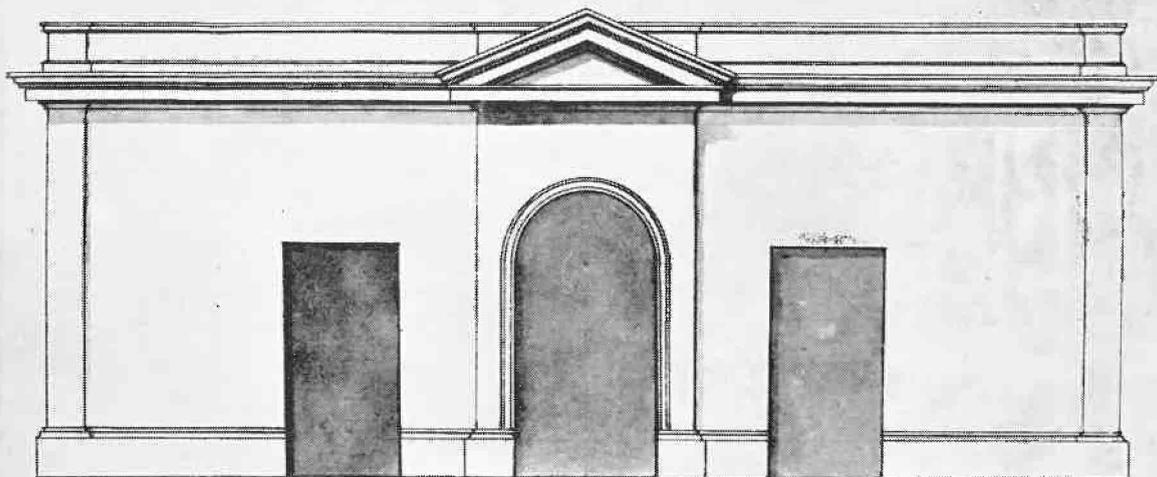
LA ENTRADA A DOS REALES.

DANDO PRINCIPIO A LAS SIETE.

SE PROHIBE EL FUMAR.

Fachada del Theatro propuesto p. Calderi

35



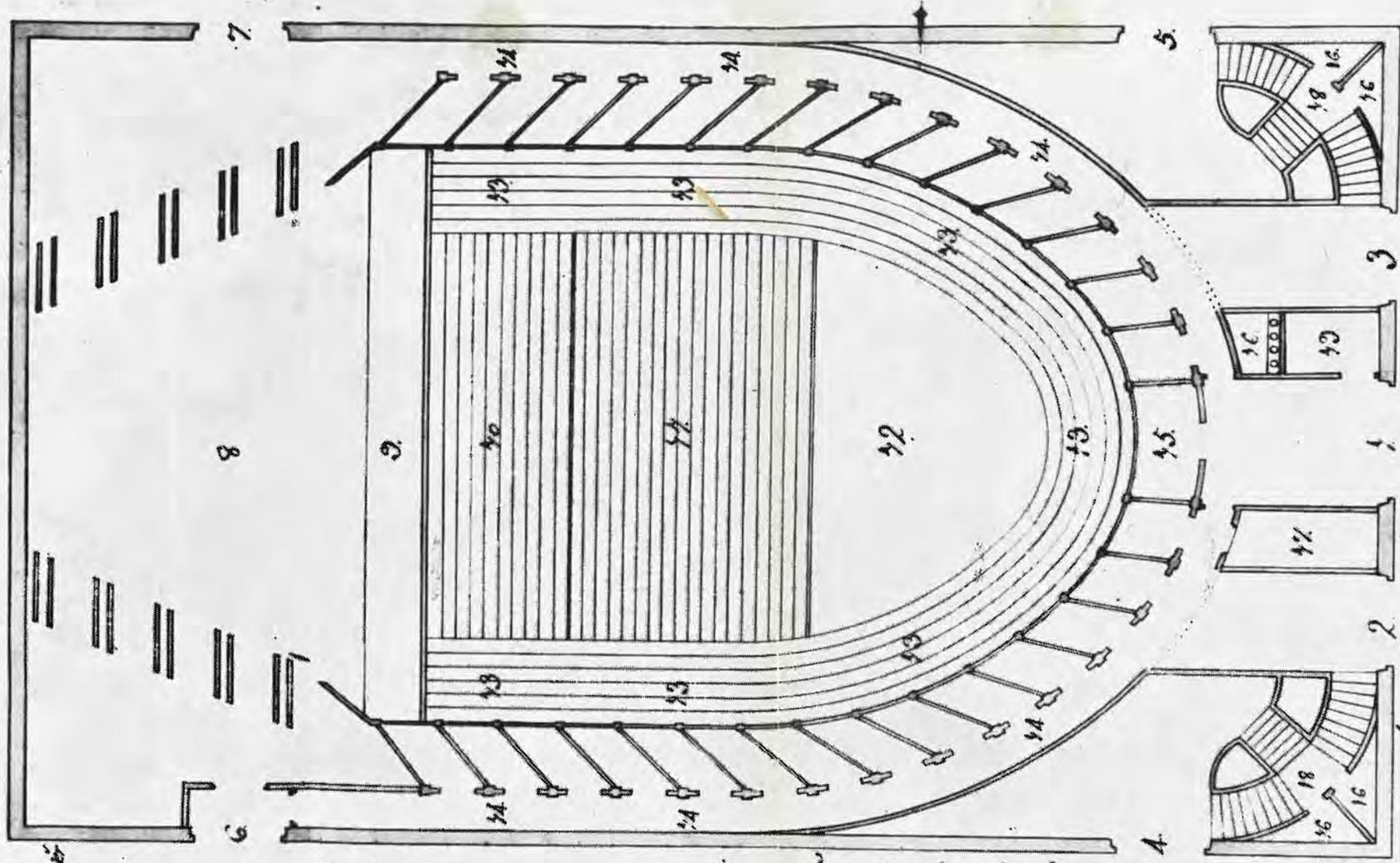
Escala de ————— *Paras Castellanas*

Calderi

Planta de un Teatro Capas de 20 Personas.

Explicacion.

1. Comada de los albañales.
- 2, 3, 4 y 5 a las gradas.
- 6, 7 y 8 a las Lunetas.
- 9, 10 y 11 a los Pasos.
- 12, 13 y 14 a la Camara.
- 15, 16 y 17 a la estimeta.
- 18, 19 y 20 al Foro.
- 21 Foro.
- 22, 23 y 24 a la Alameda.
- 25, 26 y 27 a las Lunetas.
- 28, 29 y 30 Segunda p.
- 31, 32 y 33 a la Sala.
- 34, 35 y 36 a la Sala del Contorno.
- 37, 38 y 39 a los Pasos.
- 40, 41 y 42 a la Sala de la Dignidad.
- 43, 44 y 45 a las Lunetas Comunes.
- 46, 47 y 48 a la Sala para personas.
- 49, 50 y 51 a las Escaleras.
- 52, 53 y 54 a la Sala del Sobador.
- 55, 56 y 57 a la Sala en que se dan los billetes.



Caras Castellanas.

Escala de

27

L I S T A

DE LA COMPANIA QUE PARA FUNCIONES de Música, Composiciones, Baile, Bolatines, y fines de Fiesta, en virtud de Real Orden de S. M. (Q. D. G.) y con la aprobacion del Gobierno ha formado Doña Ana Sciomeri, dueña Impresaria de su Teatro para esta M. N. y M. L. C. de Sevilla en este año de 1806.

MUSICA.

Sras. Maria Martinez. de Cadiz.
Juana Marin. Puerto de Sta. Maria.
Francisca Martinez. de Sevilla.
Manuela Palacios. Id.

BUFOS.

Sres. Lazaro Calderi y Joaquin Calderi. Id.

SEGUNDO.

Antonio Moreno. Id.

TENOR.

Joseph Rosales. Id.

BAILE.

Sras. Maria Huertas. Id.
Luisa Cañete. Id.
Rosa Gonzalez. Id.

Sres. Gaspar Brachesi. Id.
Joseph Gonzalez. Id.
Antonio Cañete. Id.

PARA FINES DE FIESTAS. Caracter Serio.

Sras. Lorenza Sanpelayo. de Valladolid.
Maria Samaniego. de Sevilla.
Maria Savarini. de Cadiz.
Francisca Hermosilla. Id.

Sra. Sobresaliente Ana de Castro de Sevilla.

Sres. Antonio Valero. de Valladolid.
Miguel Hernandez. de Sevilla.

Rafael Cevada. Puerto de Sta. Maria.
Francisco Bonete. Isla de Leon.
Joseph Rosales. de Sevilla.
Francisco Valles. de Cadiz.
Rafael Galan. de Sevilla.

CARACTER ANSIANO.

Antonio Suarez. de Cadiz.

CARACTER JOCOSO.

Antonio Hermosilla, Joaquin Calderi y Antonio Moreno.

APUNTADORES.

Sres. Joseph Peralta. de Cadiz.
Francisco Sanchez. de Sevilla.
Francisco Valles.

MAESTRO DE MUSICA.

D. Antonio Linares. de Sevilla.

PINTOR ARQUITECTO.

D. Juan Risaldi. Id.

MAQUINISTA, PINTOR Y Figarista.

D. Juan Aparicio. de Algeciras.

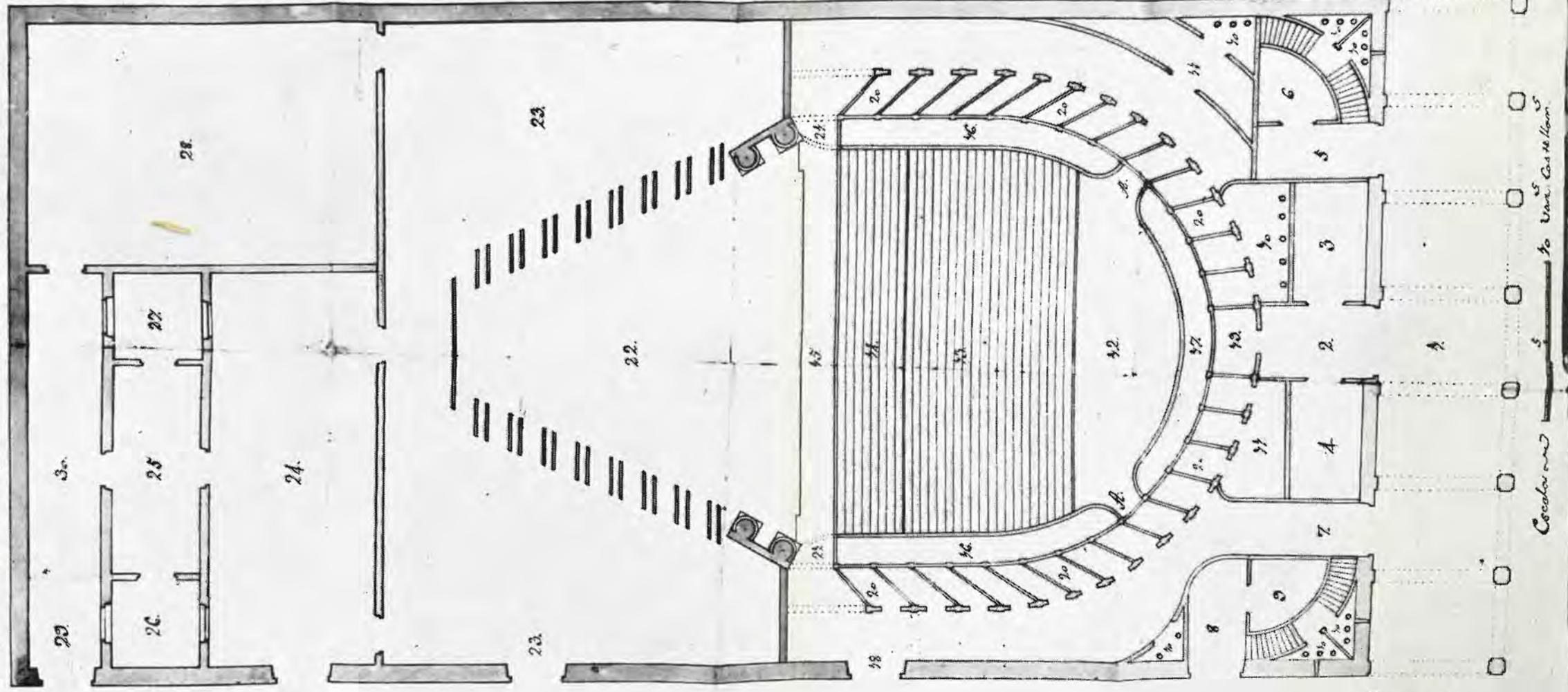
Segundo Tramoyista. Vicente Moreno.

GUARDA ROPA.

Felipe Xivixell.

Con una completa Orquesta.

Plan de un Teatro adaptable á la Plaza del Duque, ó á la Plaza de San Sisto, ó á lo menos tenga exempta cubierta para, y uno ó dos Cortinos.



- Explicag. de sus Partes.
1. Sopal, ó Sala de entrada.
 2. Entrada al Teatro, y Salidas.
 3. Cuadro de Guardia.
 4. Cortina, p. lo q. se ven las Sillas.
 5. Silla de los Caciques.
 6. Cortina, p. lo q. se ven las Sillas.
 7. Entrada á las Sillas, y Cortina.
 8. Silla de los Caciques.
 9. Cortina, p. lo q. se ven las Sillas.
 10. Comunas en todo el Teatro.
 11. Comunas en el p. de la Silla.
 12. Pisos p. los Caciques, con sus Comunas.
 13. Segunda Silla, con sus Comunas.
 14. Silla principal con sus Comunas.
 15. Duchas.
 16. Silla con una Silla, y Cortina.
 17. Silla de los Caciques.
 18. Entrada á la Duchas.
 19. Pisos p. los Caciques.
 20. Viento, y sus Comunas en el Teatro.
 21. Silla de los Caciques, con sus Comunas.
 22. Silla de los Caciques, con sus Comunas.
 23. Silla de los Caciques, con sus Comunas.
 24. Silla de los Caciques, con sus Comunas.
 25. Silla de los Caciques, con sus Comunas.
 26. Silla de los Caciques, con sus Comunas.
 27. Silla de los Caciques, con sus Comunas.
 28. Silla de los Caciques, con sus Comunas.
 29. Silla de los Caciques, con sus Comunas.
 30. Silla de los Caciques, con sus Comunas.

Caranig

Cochera

21

INDICE GENERAL

	<u>Página</u>
CAP. PRELIMINAR.— <i>Sevilla y el teatro en los siglos de Oro. - Los primeros locales. - Desgracias ocurridas. - Campaña antiteatral del arzobispo Spínola, del jesuita Tirso González y del caballero Miguel de Mañara. - Prohibición de las representaciones dramáticas.....</i>	7
CAP. I.— <i>Las prohibiciones teatrales en la primera mitad del siglo XVIII. - Actitud de la jerarquía y del clero hispalense. - Defensa de la moralidad pública. - El pleito sobre la propiedad del Coliseo. - Sentencia desfavorable al Ayuntamiento.....</i>	17
CAP. II.— <i>El teatro «leído». - Comedias sueltas impresas en Sevilla. - Estancia de la Corte en Sevilla. - El teatro de colegio. - Rivalidad de Santo Tomás y San Hermenegildo...</i>	27
CAP. III.— <i>El teatro musical en Sevilla. - Títeres y volatines. - Repertorio operístico. - Asistir a la ópera, pecado mortal. - Argumentos morales y políticos contra las representaciones. - La compañía italiana de Antonio Ribaltó...</i>	37
CAP. IV.— <i>Primeros intentos por restablecer las comedias en Sevilla. - El memorial de Chacón. - Actitud del Conde de Aranda. - Real Orden de 16 de junio de 1767.....</i>	53
CAP. V.— <i>Olavide, Asistente de Sevilla y Subdelegado de Comedias. - Apertura del Teatro. - El baile de máscaras. - Continúa la polémica. - Exigencias de la Congregación madrileña de Nuestra Señora de la Novena. - Olavide, protector del Teatro.....</i>	63

CAP. VI.— <i>La tertulia del Alcázar. - Concursos literarios. Obras dramáticas de Jovellanos, González de León, Trigueros, Olavide y otros contertulios. - El Conde del Aguila y sus ideas sobre el teatro. - Olavide y la reforma neoclásica.</i>	77
CAP. VII.— <i>La dirección del Teatro. - La escuela de actores de Sevilla. - El Teatro de los Reales Sitios reclama actores sevillanos. - El traslado a Madrid. - Famosas actrices sevillanas: la «Bermeja» y la «Tirana».....</i>	91
CAP. VIII.— <i>El Teatro de la calle San Eloy. - Nuevo reglamento. - Obras de reparación en el local. - Cese de Olavide y cierre del Teatro. - El Asistente Domezain y las predicaciones de Fray Diego de Cádiz. - Recrudece la oposición del Ayuntamiento y se suspenden de nuevo las comedias.</i>	105
CAP. IX.— <i>El repertorio clásico y las preferencias del público sevillano. - La «función» teatral. - Actores, bailarines y cantantes. - El actor «Antonio Fernández». - Estrenos en Sevilla. - Bailes y volatines.....</i>	121
CAP X.— <i>El teatro italiano en España: Metastasio y Goldoni. - La ópera bufa. - Ramón de la Cruz y la zarzuela. - La tragedia como novedad. - La Raquel y su significación política.....</i>	135
CAP. XI.— <i>El Teatro de Medina Sidonia. - Grandioso proyecto de Olavide en la plaza del Duque. - Comienzan las obras. - Fracaso del proyecto. - Intervención municipal. Destino posterior del solar.....</i>	149
CAP. XII.— <i>Sevilla, de nuevo sin teatro. - Las predicaciones de Fray Diego de Cádiz. - Nuevas solicitudes de Compañías cómicas. - Actitud de los Asistentes Lerena y Abalos. - Obstáculos a la reforma.....</i>	161
CAP. XIII.— <i>Voltaire vuelve a Sevilla. - Volatines en el Pópulo. - Lázaro Calderi se instala en Sevilla, frente a las pretensiones de otros empresarios. - Los planos del nuevo Teatro. - Cambio en las autoridades civil y eclesiástica. - El Teatro provisional.....</i>	173

	<u>Página</u>
CAP. XIV.— <i>Inauguración del Teatro Cómico. - El Ayuntamiento demanda al empresario Calderi. - La «loa» de Forner. - Polémica que suscitó. - Los Reyes en Sevilla....</i>	187
CAP. XV.— <i>Se renueva el reglamento teatral. - Estrenos en el Cómico. - La presidencia del Teatro. - Cambio de empresario. - La epidemia de 1800. - Cierre y nueva apertura del Teatro con música y volatines. - La vocación religiosa de la actriz Rosa Pérez. - El local de la Misericordia.....</i>	201
CAP. XVI.— <i>Desavenencias del matrimonio Calderi-Sciomeri. - Las últimas temporadas del Cómico antes del estallido de la guerra. - Cierre del Teatro en mayo de 1808. Recopilación final.....</i>	215
CONCLUSIONES.....	227
APENDICES.....	237
INDICE ONOMASTICO.....	329
LAMINAS.....	341
INDICE GENERAL.....	424

De este libro se han impreso setenta y cinco ejemplares en papel verjurado especial blanco, numerados del uno al setenta y cinco.

SE TERMINO
DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES
ARTES GRAFICAS
"GROSSI"
DE OVIEDO
EL DIA 8 DE DICIEMBRE,
FESTIVIDAD
DE LA INMACULADA CONCEPCION
DEL AÑO DE
MCMLXXIV

EDITOR: Universidad de Oviedo
IMPRIME: Imprenta Grossi - Santa Susana, 12 - Oviedo
I. S. B. N. - 84 - 400 - 8148 - 0
N.º Depósito Legal: O. - 548 - 1974

