

BERCEO	112-113	23-32	Logroño	1987
--------	---------	-------	---------	------

1841: UN TEATRO ROMANTICO EN CALAHORRA

Jesús Cáseda Teresa*

1840 pasa por ser el «annus mirabilis» romántico-epíteto de innegable fortuna acuñado por Allison Peers¹. A partir de esta fecha el Romanticismo es un hecho literario consumado. Que la intelectualidad coetánea, desde los pensadores o científicos, hasta el periodismo o el arte se contaminan de la rebeldía romántica y avivan la llama de una moda que se impone parece un hecho resuelto para la crítica. Otra cosa será las caras oscuras de este movimiento que parecía arrollador. Por ejemplo, todos sabemos que el drama *Don Alvaro o la fuerza del sino*, que inauguró de un modo revolucionario el nuevo arte escénico, se debió de representar tan sólo nueve veces –doce para los optimistas². Y que siguiendo con el ejemplo del teatro las comedias de magia heredadas de la tradición barroca gozaban de un mayoritario favor del público³.

Tampoco se ha de olvidar que mucha parte de la producción teatral neoclásica se estrena bien entrado el siglo –y que, por lo tanto, aún retrasaría varios años su llegada a provincias. Ya Fernán Caballero afirmaba en los años 50 que los «espíritus románticos» se establecían en la Corte y que en provincias, «más contados, son objeto de la común rechifla»⁴. Este es particularmente un punto de arranque que seduce al crítico cuando se introduce en los vericuetos del Romanticismo. ¿Interesó realmente en las pequeñas poblaciones? ¿Se trata de un movimiento esencialmente urbano? En el caso que nos ocupa, parece un análisis sociológico el más conveniente. No obstante, es preferible un

* Licenciado en Filología Hispánica. Investigador Agregado IER.

1. E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1954.

2. Vid. Guillermo Díaz-Plaja, «Perfil del teatro romántico español» en *Estudios Escénicos*, Diputación de Barcelona, n.º 8 (1963), pp. 31-56.

3. Vid. Daniel Poyán Díaz, *Enrique Gaspar. Medio Siglo de teatro español*, Madrid, Gredos, 1957, p. 133, y s.s.

4. F. Caballero, *La Gaviota*, Madrid, Castalia, 1979, p. 40.

estudio más parcial, que intente encontrar datos y hechos particulares que no falseen la realidad con absurdas e inexactas generalizaciones.

La Rioja aparece de este modo como teatro particular del nuevo arte escénico. Y en él, pronto encontraremos señales de atracción para con las nuevas formas teatrales. Sabemos —por ejemplo— que en Logroño desde abril de 1839 —y quizás antes— las autoridades locales reclaman insistentemente un nuevo teatro⁵. Y en Haro un puñado de personas espera transformar su viejo patio en un local adecuado para las representaciones actuales. Por fin en Calahorra se creará en 1841 —aunque quizá en fecha anterior— una «Sociedad Dramática» de la que poseo la liquidación de cuentas correspondiente a ese año, y llevará a cabo sus representaciones en el Coliseo de San Francisco⁶.

Una penosa reconstrucción

El fenómeno teatral en La Rioja apenas ha seducido a ningún investigador, y fruto de ello ha sido un desconocimiento que ya resulta problemático. Muchos patios de comedia esperan todavía ser rescatados del olvido, a través de los libros de Hospital correspondientes —donde los hubiera—, o de los archivos eclesiásticos, catedralicios o municipales. En el mejor de los casos, tras una ardua tarea, se pueden hallar leves notas esparcidas en unos pocos lugares, entre folios o legajos desordenados. En otros, con mayor suerte aunque con igual pericia, aparece un material —nunca completo— pero suficiente para lograr situar un pequeño «estado de la cuestión». Este sería el caso que nos ocupa. Los documentos que se presentan a continuación —procedentes del Archivo Municipal de la ciudad—, me fueron entregados por el profesor F. Domínguez Matito, que prepara en la actualidad su Tesis Doctoral «Teatro en La Rioja (Siglos XVII y XVIII)». Sobre esta base, y por mis pesquisas particulares sobre el teatro en la ciudad en el XVIII, he intentado dar forma a una modesta contribución.

El coliseo de San Francisco: «salón de baile y representación»

En 1672 aparece una orden recogida en unos legajos del Archivo Catedralicio por la cual el corregidor y representantes del municipio, del cabildo, y de los «particulares» encargan a Santiago de Raón y Domingo de Usabiaga la construcción en el plazo de un año de un «patio de comedias» para la ciudad⁷. En efecto, a través de los libros de cuentas del Hospital —y hasta entrado el XIX— se va informando en los asientos correspondientes de su estado y reconstrucciones. Este antiguo teatro, constantemente remodelado, resistirá hasta 1821, caso de olvidar la nota de F.M. Martínez San Celedonio, que indica la existencia de un nuevo teatro, hacia 1820, que «debía estar en el Trinquete,

5. Ver para este aspecto la sucinta noticia ofrecida por *Historia de La Rioja*, vol. 3 (Edad Moderna. Edad Contemporánea), Logroño, Caja de Ahorros de La Rioja, 1983, especialmente el capítulo «El Romanticismo Riojano» (p. 259 y ss.).

6. Lamentablemente, el desorden en que se encuentran los documentos del Archivo Municipal —agrupados sin concierto alguno— me impide ofrecer una localización de estos legajos; situación muy distinta a la del Archivo Catedralicio, cuyos fondos organizados con su signatura correspondiente, hacen más factible la tarea del investigador.

7. Legajos contenidos bajo la S.ª 2995 del Archivo Catedralicio.

hacia la mitad de la Cuesta del Peso»⁸. Sea como fuere, lo cierto es que el 27 de diciembre de 1821 se prohíben las representaciones por «escándalos» de entre los «diferentes bandos» que acudían —versión modernizada de las trifulcas dieciochescas entre «polacos» y «chorizos» de Madrid⁹. Ignoramos la situación teatral en Calahorra en el período comprendido entre 1821 y 1841. Ciñéndonos a los datos que poseemos, se puede suponer que antes de la última fecha habría de funcionar el teatro de San Francisco —puesto que poseemos un «estado de cuentas» y no un acta de constitución. En ningún caso la fecha se puede retrotraer más allá de 1835, año del exclaustamiento del convento en la línea de la política de Mendizábal¹⁰. Por otra parte, en un plano de la ciudad de 1851 el lugar ocupado por el coliseo se anota con el número 4, y se indica: «Ex-convento de San Francisco que hoy sirve de cárcel». En el intervalo de esos dieciséis años parece que se situaría la inexistencia de este teatro como coliseo organizado por la «Sociedad Dramática» constituida. Pero aún se ha de estrechar más el período, cuando en el asiento n.º 15 del estado de cuentas de 1841 se informa: «dos cerrojos de cuarto para el maestro de niños por dos que dejó en las habitaciones del Chorillo que eran suyas». Así pues, tras el 1835 el local fue dedicado a aulario. El coliseo de San Francisco servirá de base luego para la formación del teatro Quintiliano de fines del XIX; y mucha de su tradición teatral se ha de remontar hasta 1841, verdadero origen en la ciudad de una nueva forma de concebir el fenómeno dramático.

La Sociedad Dramática creada —según se informa— consta de 83 accionistas que devengan a razón de veinte reales por año cada miembro. Y se organiza en torno a un presidente (Tomás del Valle) y una «Comisión Central», formada por seis individuos (Diego Ugarte, contador; Pedro Ruiz, Depositario; Ramón de Iriarte, Alejo Hernández, Justo de Benito y Tomás del Valle otra vez). Dos comisiones más son encargadas de planear las sesiones dramáticas. La primera «para la discusión de las obras» con 17 personas¹¹; y se ha de suponer que su labor consistiría en una censura previa a la oficial. Y una segunda «para la revisión de comedias, elección y distribución de papeles y para hacer invitaciones a las señoras y a otros particulares», constituida asimismo por 17 socios¹², con una función más técnica y orientada a la puesta en escena.

La importancia de este nuevo sistema de organización teatral es manifiesta. Por una parte, está lejos del sistema del empresario único, y por otra rompe con la tradición de los patios de comedias áureos estructurados sobre una base estamental (camarillas para

8. F.M. Martínez San Celedonio, *Historia de Calahorra*, tomo IX (Siglo XIX), Calahorra, Gráficas Gütemberg, 1979, p. 894.

9. Ver en lo que toca a este punto la escueta referencia de F.M. Martínez San Celedonio, op. cit., p. 894.

10. El P. Lucas de San Juan de la Cruz (*Historia de Calahorra y sus glorias*, Valencia, Tipografía del Carmen, 1925), en un penoso trabajo por cierto, alude en estos términos a la situación en que quedó el edificio:

«Con la exclaustación del año 1835, este convento espacioso y bien conservado se destinó a cárcel, juzgado, escuelas de Primera Enseñanza con habitación para maestros y maestras, y durante algún tiempo Instituto de Segunda Enseñanza, habiendo tenido además, durante muchos años un salón-teatro». (p. 112 de la «Segunda Parte»).

11. Cayetano Martínez, José Larrase, Tomás Galilea, Guillermo Manso, Primo Iriarte, Ramón Iriarte, José Chávarri, Domingo Tejada, Benigno Arce, Manuel Adán, Alejo Hernández, Martín, Martínez, Félix Mendivi, Gregorio Vivanco, Julián Miranda, Julián González, Casto Marco.

12. Judas Tadeo de Molina, Manuel Varea Díaz, José San Millán, José Manso Amarica, Domingo Tejada, Antonio Lázaro, Esteban Serrano, Juan Antonio Subirán, Alejo Galilea, Pedro Lestán, Miguel Jiménez, José Pérez San Román, Víctor Cenón Díez, Gregorio Felipe Iriarte, Nicolás Jiménez, Víctor Olazábal, Severiano Ustáriz.

nobles, para el cabildo, la «ciudad», los «particulares y los «mosqueteros» de extracción popular situados de pie sobre el corral). Aún está por hacer un estudio social sobre la evolución de los teatros desde el XVII hasta el XIX, pero a buen seguro que encontráramos sorpresas abundantes. Se llegaría a la conclusión de que los «particulares» van poco a poco desplazando a los nobles y al cabildo y ocupando los aposentos y camarillas antaño reservadas a aquellos estamentos. En el patio de comedias del hospital de Calahorra se observa una clara progresión en este sentido a lo largo del XVIII, cuando las «cesiones» al hospital son cada vez más abundantes y el arriendo va a parar a manos de personas de «oficio»¹³. La constitución de una «Sociedad Dramática» creada por éstos sería pues, un último eslabón, en que los pequeños burgueses —a buen seguro de una economía modesta, pero suficiente, y con inquietudes culturales— emprenden su iniciativa particular.

El precedente histórico más cercano al funcionamiento de este tipo de teatro son las «representaciones caseras» del XVIII de la alta nobleza y burguesía, que alternaban sus propias interpretaciones como juego escénico con la contratación de actores o compañías privadas¹⁴. Otras causas habría que añadir a estas razones: la mimesis de la baja burguesía sobre la nobleza, y causas coyunturales que motivaran su Constitución. Con este aspecto me refiero a las dificultades que debieron de surgir tras la desaparición del patio de comedias en 1821. A buen seguro que con el escándalo provocado, ni el cabildo ni el Ayuntamiento estaban dispuestos a llevar la iniciativa para crear un nuevo teatro. Pero tampoco ninguno de los dos —y en el sector del clero de una manera más efectiva— veía con buenos ojos los nuevos rumbos que iba tomando la dramaturgia y el espíritu románticos, bajo unos apellidos tan poco gratificantes como su propia tendencia hacia el satanismo o la rebeldía.

Económicamente, el nuevo teatro creado se autogestionaba. Y según las cuentas que poseemos genera en 1841 un superávit de 441 reales y 6 maravedís. Pero se trata esencialmente de un «teatro pobre». Según el censo de vecindad de 1838 Calahorra contaba por ese tiempo con 5.426 personas¹⁵ —cifra que aunque nada despreciable en esos momentos sólo le permite escasas representaciones anuales. En el año de 1841 documentamos cuatro funciones teatrales y tres sesiones de baile, que coinciden con los meses de julio y las fiestas patronales de agosto-septiembre —lo que no excluye que hubiese otras en el resto del año, a excepción del tiempo de Cuaresma¹⁶. Su parquedad de medios le obliga a elegir un espacio conventual como el más adecuado, con el consiguiente ahorro de edificación. Y el Ayuntamiento facilitará los medios de este modo con toda seguridad bajo la demanda de una organización seria —algo que se corrobora cuando observamos que muchos ensayos, quizá a causa de las reformas del patio que impedían su uso, se llevan a cabo en la Casa Consistorial¹⁷. El aval que presenta la Sociedad Dramática era la

13. En este aspecto es muy elocuente la comparación entre la distribución de aposentos en los libros de cuentas del hospital de los años 1730 y la de los libros de los años 1780.

14. Recuérdese los ejemplos del salón de Olavide, la marquesa de Sarriá o la Condesa-Duquesa de Benavente.

15. Censo de vecindad correspondiente al 4 de febrero de 1838.

16. No hay que olvidar que esta inveterada obligación persiste desde los orígenes de los patios de comedia en el XVII. Contra ello se pronuncia repetidamente Larra en numerosos artículos.

17. Una confirmación de este dato se da en la apreciación contenida al comienzo del asiento n.º 21:

«Los porteros de esta ciudad Calisto Díaz y Santiago Díez tienen recibido de D. Tadeo Molina el importe de nueve reales para comprar aceite que se consumió en las luces de las noches de los

seguridad de unas piezas escogidas con rigor por sendas Comisiones (¿que impidieran nuevos atropellos contra el orden?) en una organización numerosa.

La escasez de recursos de este teatro le obliga a llevar a cabo por sus propios medios las funciones. Los actores son miembros de la Sociedad. Ellos mismos copian las obras y se ahorran de este modo la compra de originales —así en el «libramiento 22» se indica: «18 reales por media resma (500 hojas) de papel para copiar las representaciones». Sabemos de la existencia de una «Comisión de Pintura» de la que forma parte D. Benigno Arce —asiento n.º 3—, lo que hace suponer que existieran otra paralelas: tal vez quizás también una de «dirección de representación» o escena. Además, de una nota del libramiento n.º 22, se desprende que al final de cada función se realizaba una petición popular, esencialmente de ropas, para formar el «atrezzo» dramático:

«He recibido de D. P. Antonio Ruiz 21 cuartos para pagar media libra de calzadera que saqué la noche del 30 de agosto de casa de Santiago Villar, para hacer las ropas que dejaban los señores y señoras que acudieron al baile y comedias las noches del 30, 31 de agosto y el 1 y 2 de septiembre del año 1841».

Desgraciadamente, resulta muy aventurado lanzar hipótesis acerca del aforo del teatro, o siquiera de la afluencia media de personas, a las representaciones. En primer lugar, desconocemos el precio de «entradas y lunetas»; y las cifras que se manejan para Madrid no son aplicables a las pequeñas poblaciones¹⁸. En segundo lugar, los ingresos que se contabilizan —aunque desglosados en las cuatro funciones— incluyen también lo obtenido por bebidas, pastelillos y refrigerios.

Paralelamente a su función teatral, el coliseo sirve de «salón de baile». En el período que nos ocupa se llevan a cabo tres sesiones, que no se hacen coincidir con días de representación. Esta función alternativa llevada a cabo por la «Sociedad Dramática» entronca con una larga tradición áurea y dieciochesca de los finales con baile de las obras dramáticas, o el final de baile de los entremeses. El teatro como espectáculo total va separando poco a poco la pura representación teatral de la música festiva. E incluso en los años treinta se dictan normas por el Gobierno para excluir, en épocas de Cuaresma, los bailes nacionales de los teatros, como apunta Larra:

«La ilustración de nuestro Gobierno parece haber dejado en pie las tragedias en Cuaresma por este año y algunas otras representaciones, sólo han quedado excluidos del ensanche dado al arte los bailes nacionales: efectivamente, la autoridad ha conocido que se puede muy bien ver comedias y salvarse; lo que parece estar todavía en duda es que se pueda uno salvar viendo bailar bailes nacionales»¹⁹.

ensayos que hicieron el señor San Millán, señor José Amarica, el señor Lázaro, y fueron en estas Salas Consistoriales. Calahorra y agosto a 2 de 1841».

18. Contra el elevado precio de taquillas exclama Larra en «Una primera representación» (M.J. de Larra, *Artículos*, Barcelona, Planeta, 1981):

«Por fin ha llegado la noche, merced a los anuncios de los periódicos y de los carteles, en los cuales se previene al público que si se tarda en los entreactos es porque hay que hacer, y que como la función es larga, no admite intermedio ni sainete; merced a estas inocentes estratagemas se acaban los billetes» (p. 382).

Sobre la aparición del nuevo fenómeno de la «reventa», ver el artículo de G. Díaz-Plaja (op. c. cit., p. 55).

19. En «Representación de la tragedia titulada *La muerte de Abel* largo tiempo prohibida» (M.J. de Larra, op. cit., p. 365)

Por otra parte, no parece posible que se hayan representado piezas menores en los intermedios²⁰. Carecemos de datos a este respecto. Pero parece claro que, al tenor de los gastos que se expresan acerca de refrigerios y similares, los entreactos eran ocupados en estos menesteres. E incluso la Sociedad —escasa de recursos, hecho a tener muy en cuenta— aprovecharía esos descansos para obtener otros ingresos. De todos modos, el baile, materia ya independiente y que goza de su propia autonomía, va adquiriendo progresivamente su importancia. Sabemos que en 1903 existía la «Sociedad de baile Arco Iris» en el teatro Quintiliano; y en ese mismo año otras sociedades de baile tienen sus propios locales, así «La Cometa», «La Florecida» o «La Alegría». La afición a la música sería otro ingrediente que favoreciera estas manifestaciones festivas. En una línea más seria, se podía oír, años más tarde, al arpista Silverio Ramalle, italiano que llegó en 1861 con su compañía de conciertos y que hubo de establecerse en la ciudad. En esta época hace furor la opereta, la ópera italiana, Bellini, Donizetti o Rossini. Y el coliseo de San Francisco contaba con 12 músicos en las representaciones, y cinco en las sesiones de baile, que indudablemente debieron de favorecer, a lo largo del siglo, la afición por estas materias. Tampoco en este caso es posible indicar la afluencia media de personas a los bailes. Como parece lógico, las cifras de ingresos que se manejan son más bajas que en las representaciones; y ello se ha de justificar por el precio reducido de las entradas²¹.

En el asiento n.º 20 se recogen los gastos para el tocador correspondiente, que se adecenta para las funciones de baile. No deja de ser curioso —e insólito en la ciudad— que se le provea de «2 peines», «1 papel de horquillas», «1 papel de alfileres», «aguja», «media libra de cáñamo para el guardarropa». Y que se insista en su «adorno» llevado a cabo por los porteros, con detalles que indican el celo puesto por la Sociedad en ofrecer un buen servicio.

Estructura y forma del coliseo

Sabemos que el teatro se debió de emplazar en el lugar que llamaban «De Profundis», dentro del convento. Y, según informa P. Gutiérrez Achútegui, «en este salón se hizo célebre la localidad de lo que hoy se llama Paraíso, distinguiéndola con el remoque-

20. René Andioc (*Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976) descubrió a la crítica el valor esencial de los entremeses y las piezas menores en las representaciones. Por ello, señala que a la hora de observar el éxito o el fracaso de una pieza en función de la entrada que produjo, hay que tener muy en cuenta los entremeses que se representaban ese día. A partir de su fundamental estudio, se puede indicar que gran parte del público acudía a las comedias seducido más por la atracción de unas piececillas divertidas que por los valores morales incluso en las obras serias. De la casi segura ausencia —por lo que toca al año que aquí se estudia— de estos intermedios en el coliseo calahorrano hay que valorar como muy positiva la afluencia incondicional del público a las representaciones.

21. En el «cargos de ingresos» totales se indica:

«Por el producto de la representación ejecutada en la noche del 25 de julio	705 reales.
Por el de la representación del 1.º de agosto	718 reales.
Por el producto del baile de la tarde del 15 de agosto	73 reales.
Por el baile de la noche del 30 de agosto	270 reales.
Por el de la representación del 31 de agosto	1.272 reales.
Por el de la representación del 1.º de septiembre	1.068 reales.
Por el del baile del 2 de septiembre	222 reales».

te de «La Cazuela»²². De lo primero se desprende que estaba cubierto totalmente, una presuposición que sólo se corrobora en parte. En el «Libramiento n.º 2» se indica un desembolso de 75 reales y medio por «ventanas y telones». Y hay que tener en cuenta la estación estival en que estas representaciones se llevan a cabo y justificar el derrumbe de una «bóveda» («para volcar la bóveda del teatro 16 reales») como se indica en el asiento n.º 15, para ofrecer mayor ventilación a pesar de que las representaciones fueran nocturnas. Sin embargo, de una cierta previsión se hace gala en la reforma del «marco de chimenea» («libramiento n.º 14») con el fin seguramente de ofrecer representaciones durante la temporada otoño-invierno, y en cuyo caso muy probablemente se procedería a cubrir la parte descubierta en el techo con lonas o similares.

Constan desembolsos en «listones para los bancos» («libramiento n.º 2»), pero no para sillas. De este modo es presumible que tanto la «galería» como el resto se uniformicen en este aspecto. Este es un dato a tener muy en cuenta: si el público no ha de estar de pie como en los antiguos patios de comedias, el escenario rebaja su altura sustancialmente (en muchos casos de 2 metros y medio, como señala Othón Arróniz)²³.

Sabemos que el acceso al local se efectúa por dos puertas; una daría acceso al patio y la otra, con toda seguridad, a las gradas para subir a la galería. De todos modos de la lectura de los informes se desprende un cierto grado de improvisación sobre la marcha. Es difícil asegurar el aforo de la galería; pero conocemos, por el «libramiento n.º 10», que se dispusieron «37 balustras», y por medio de un fácil cálculo matemático se puede lograr una aproximación. De todas las maneras, es presumible que los 83 accionistas tuvieran acceso directo a estas entradas. Se ha de suponer, porque no consta en los asientos correspondientes, que cada palco estaba tabicado y con su puerta.

El vestuario está partido en dos cuartos con su tabique correspondiente (en el «libramiento n.º 21») se indica: «una lamparilla en el paso de los cuartos del vestuario») y se improvisa asimismo un «biombo»²⁴. Se respetan los antiguos arcos conventuales y se compone una «columna» (asiento n.º 14) destinada con toda seguridad a servir de sustentamiento de una parte de la galería. Existe una enfermería con «varias puertas» («libramiento n.º 14») situada posiblemente en un lateral de la estructura, y un «guardarropa» —en el mismo asiento— consistente en una simple tabla a modo de perchero.

Los músicos, situados debajo del escenario, debían de constituir un número no superior a doce, como se puede inferir del «libramiento n.º 21»: «doce candilejas de gasto en el suelo junto a los músicos» —suponiendo que cada uno necesitara de su propia iluminación para leer las partituras. Además, hay un «apuntador» —nota del mismo asiento— y un «cobrador», junto con dos «porteros de la ciudad» —Santiago Díez y Calisto Díez— encargados de proveer velas, candilejas y similares²⁵. Como anécdota merece destacarse la presencia de una «mesa para los helados» —asiento n.º 14.

22. P. Gutiérrez Achútegui, *Historia de la muy noble, antigua y leal ciudad de Calahorra* (2.ª edic.), Logroño, Talleres Ochoa, 1981, p. 225.

23. Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

24. «Libramiento n.º 8»: «Un biombo tasado en dos duros».

25. Estas labores eran, en el XVIII, encargadas al arrendador del patio de comedias antiguo. En Calahorra esta figura no adquirió apenas relevancia. Yo lo documento desde 1740 hasta los años 80; y en el Libro de Cuentas del Hospital de 1783 (S.ª 303) se indica: «este n.º 8 es patio de comedias, no tiene renta por no haber habitación». Sobre este personaje ver las clásicas referencias de los ya clásicos estudios de J.E. Varey y N.D. Shergold, sobre todo sus aportaciones conjuntas en los varios volúmenes de sus *Fuentes para la historia del teatro en España*, Londres, Tamesis Books, 1971.

Sabemos –como indica Guillermo Díaz-Plaja– que la «cazuela continúa funcionando todavía en 1839»²⁶. Y parece –al tenor de la cita anterior de Gutiérrez Achútegui– que existía la localidad de cazuela, bajo el apellido popular de «Paraiso». Yo no encuentro entre los documentos una referencia directa sobre este dato. De haberlo, lo habitual era que las mujeres entraran a este curioso aposento por una puerta exclusiva para ellas a través de un acceso diferente del resto –dato que apunta Othón Arróniz, en cuyo caso existirían tres– una para el patio, otra para la galería, y la última de la cazuela. Sin embargo, algo se puede desprender de la existencia de unos «pliegos color de rosa para encartonar las lunetas» (libramiento n.º 18) diferentes de las «tres barajas» –en el mismo asiento– para idéntico fin.

Elementos escenográficos

La puesta en escena romántica se caracteriza por un inusitado despliegue de efectos visuales o auditivos. Ermanno Caldera²⁸ ha estudiado con particular detenimiento este aspecto. Y Roberto G. Sánchez²⁹, en su estudio sobre *D. Alvaro y el Tenorio*, habla de la «visión de la obra como algo montado en escena» cuando el dramaturgo decide escribir su obra. No obstante, reconoce una vertiente de «teatro improvisado» cuyo máximo exponente es Zorrilla. Lamentablemente, en nuestro caso no poseemos una cartelera de la época, excepto una nota en el asiento n.º 18, en la «cuenta del gasto hecho en las representaciones de entradas y lunetas», que da tres reales de desembolso en la comedia *El viejo y la niña*, de Moratín, llevada a escena el 25 de julio. Si observamos las reformas y el material que se empleó, consistente en «dos palanquillas», «una polea», «dos puertas», etc.³⁰, está en la línea de lo necesario para la representación de la obra, de la que D. Leandro señala:

«La escena es en Cádiz, en una sala de la casa de D. Roque. El teatro representa una sala con adornos de casa particular, mesa, canapé y sillas. En el foro habrá dos puertas, una del despacho de D. Roque y otra que da salida a una callejuela, que se supone detrás de la casa. A los dos lados de la sala habrá otras dos puertas: por la de la derecha se sale a la escalera principal, la de enfrente sirve de comunicación con las habitaciones inferiores. La acción empieza por la mañana, y concluye antes del mediodía.»³¹

Ahora bien, se trata de una pieza fácilmente representable, de escasas complicaciones escénicas. Pero ¿qué ocurriría con otras, cuando la dramaturgia que se estila es esencialmente compleja y deliberadamente rebuscada? Imaginemos el caso de *Los amantes de Teruel* que presenta tres decorados diferentes –uno del acto primero al tercero, otro

26. G. Díaz-Plaja, op. cit., p. 55.

27. Othón Arróniz, op. cit., p. 53.

28. Ermanno Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-Americana, Università di Pisa, 1974.

29. Roberto G. Sánchez, «Cara y cruz de la teatralidad romántica (Don Alvaro, Don Juan Tenorio)», *Insula*, n.º 336 (noviembre 1974), p. 22.

30. En asientos n.º 1 y 2.

31. L. Fernández de Moratín, *Teatro Completo I*, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 48.

para el cuarto y el último para el quinto. O, en un caso más extremo, el *D. Alvaro* de Rivas, lleno de efectos de todo tipo, de una escenografía abigarrada. ¿Cómo imaginar la representación con unos pobres recursos de la Escena III de la Jornada I?:

«El teatro representa una plataforma en la ladera de una áspera montaña. A la izquierda, precipicios y derrumbaderos. Al frente, un profundo valle atravesado por un riachuelo (...) A la derecha, la fachada del convento de los Angeles (...)»³²

La crítica, atenta a las grandes ciudades, ha dado fácil respuesta a estos problemas³³. Pero ha olvidado a las demás. En nuestro caso, ¿estaría condenada Calahorra a no poder ver representada una obra como el *Don Alvaro*, y como ella tantas otras que disponían de un teatro más o menos estable? Cuando se habla de diez o doce representaciones de esta obra, los datos que se manejan corresponden a Madrid o Sevilla; pero se olvida el resto de la verdad. Y no olvidamos que en las fechas de que se trata el país no tenía evidentemente un carácter muy urbano. Lo peor de todo es que con realidades sólo muy parciales se quiera dar por resuelto todo el problema. La tarea sólo se puede llevar a cabo estudiando cada lugar en particular, por reducido que sea, por multitud de iniciativas individuales. Porque, volviendo al caso que nos ocupa, ¿puede parecer increíble que —con el ejemplo anterior— se representara en Calahorra *D. Alvaro*? Ya sabemos que, a falta de dinero para contratar compañías, los mismos socios representan las obras, se hace petición popular para el «atrezzo», se organizan formas alternativas para lograr fondos, etc. En todo caso, además, cabía la posibilidad de simplificar el aderezo escénico hasta lo indispensable.

Al margen de estas consideraciones, el coliseo de San Francisco contaba con unas posibilidades escénicas que, si limitadas, no eran despreciables. En el asiento n.º 2 se da orden de desembolso por «seis bastidores» y «telones» —evidentemente interiores o telones de «fondo»—; porque sabemos además —libramiento n.º 5— de la existencia de una «cortina corredera» —en el mismo— con su polea, palanquillas y cuerdas correspondientes. Existía una «comisión de pintura» encargada con toda seguridad de las funciones entonces encomendadas a los «pintores de perspectivas» que habrían de cumplir una labor esencial, a falta de otros medios materiales, en la escenografía. En el libramiento 22 se indica: «10 reales por pintar unos rótulos para el teatro y demás habitaciones». No consta la existencia de otras sutilezas —sí presentes, sin embargo, en el antiguo patio de comedias del XVIII— como los «vuelos» y los «escotillones», como tampoco el juego con planos escénicos, las elevaciones simuladas, etc.

Especial atención merece el caso de la iluminación del coliseo. En la entrada existían «tres faroles» —asiento n.º 11. En el «libramiento n.º 15» se señala: «componer 8 cornucopias y ponerles platillos grandes». Y, además, se han de añadir los «12 candelabros» para los atriles de los músicos. La iluminación se completa —asiento 21— con «una

32. Duque de Rivas, *Don Alvaro o la fuerza del sino*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1978, p. 36.

33. Este es el caso de Francisco Aguilar Piñal para Sevilla (*Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836*, Madrid, C.S.I.C. Cuadernos Bibliográficos XXII-1968) y de José Simón Díaz y Félix Herrero Salgado para Madrid (J. Simón Díaz, *Cartelera teatral madrileña: Años 1830-1839*, Madrid, C.S.I.C. Cuadernos Bibliográficos III-1962, Félix Herrero Salgado, *II Años 1840-1849*, Madrid, C.S.I.C. Cuadernos Bibliográficos IX-1963).

lmparilla en el paso de los cuartos de vestuario», «cuatro candeleros que se pusieron en los telones», «una libra de velas de cera para los cuartos de los señores y señoras que representaban», «12 candilejas de los telones». Hay que sumar a ello «2 libras para el apuntador y el cobrador», completándose la iluminación con «13 reberveros para los arcos» -asiento n.º 15.