

Proyectos empresariales en los Caños del Peral a principios del siglo XIX

María Mercedes ROMERO PEÑA

Universidad Complutense de Madrid
merceromero@yahoo.com

RESUMEN

Recogemos en este artículo toda la información encontrada en los archivos de Madrid (Archivo Municipal, Archivo General de Palacio y Archivo Histórico Nacional) acerca de la organización empresarial del teatro madrileño de los Caños del Peral entre los años 1800-1814. Explicamos cuáles fueron los cambios de dirección y gobierno sufridos en este coliseo y transcribimos los principales proyectos empresariales de estos lustros de principios de siglo.

Palabras clave: Proyectos, Empresarios, Caños del Peral, Teatro

ABSTRACT

In this article, we gather all the information found in Madrid's archives (Local Files, Palace General Files, National Historic Files), dealing with the employers' organization of the Madrid Theatre of «Los Caños del Peral» between the year 1800 and 1814. We explain what were the changes in management and government in this «Coliseo» as well as transcribe the main business projects during the lustrums at the beginning of the Century.

Key Words: Project, Impresario, Caños del Peral, Theatre

En el año de 1738 la ópera italiana se había instalado triunfante en el teatro de los Caños del Peral¹, cuya administración correspondía a la Junta de los Reales Hospitales, a la que el rey había concedido el privilegio de las representaciones ope-

¹ Este teatro se había construido en 1737, impulsado con decisión por una compañía italiana de ópera que había llegado a Madrid en el mismo año. Se edificó en el lugar de unos lavaderos públicos de los que el coliseo conservó el nombre, prácticamente en el solar donde hoy se levanta el Teatro Real. Para su descripción véase Á. L. Fernández Muñoz (1988), pp. 60-62 y (1989). El famoso arquitecto Ventura Rodríguez informó de su grave deterioro en 1784, y finalmente fue derribado en 1817. Ramón de Mesonero Romanos lo describe como más espacioso y noble que los antiguos y afirma que el público acudía a él por el aparato de la escena, la magnificencia en trajes y decoraciones, el brillante ruido de las más escogidas orquestas, las vistosas danzas, etc. (R. de Mesonero Romanos (1844), p. 391) Realiza también una breve descripción de sus diferentes etapas hasta que se levantó el Teatro Real en 1850. (R. de Mesonero Romanos (1861), pp. 108-109). Más información ofrece Javier Navarro de Zuñillaga, que aporta datos y fechas acerca de la construcción de los coliseos madrileños, sus mejoras, arquitectos, situación, planos y grabados de época. (J. Navarro de Zuñillaga (1983), pp. 15-24). Véase también L. García Martín (1858), J. Pérez de Guzmán y Gallo (1926), J. Subirá Puig (1949), F. C. Sainz de Robles (1952), J. E. Varey (1986) y E. Villena Cortes (1989).

rísticas en Madrid. No obstante, en 1799 y por Real Orden del 28 de diciembre se dispuso que en ningún teatro de España se pudieran representar ni cantar piezas que no estuviesen en castellano y fueran ejecutadas por actores o actrices nacionales o naturalizados en el reino². Como consecuencia de esta disposición se instaló una compañía española en 1800 en los Caños, que además de ejecutar algunas obras del repertorio italiano, daba a conocer óperas y dramas sacros de maestros españoles. Allí lucieron sus dotes artísticas Lorenza y Laureana Correa, Joaquina Arteaga y Bernardo Gil, y el insigne Manuel García representó con general aplauso sus operetas hasta que en 1807 pasó al extranjero a ocupar el primer puesto entre los tenores de su época. Asimismo, se hizo admirar en este escenario el célebre actor Isidoro Máiquez, que alternaba con la compañía de canto sus representaciones dramáticas.

El empresario de este teatro, un músico italiano procedente de Bolonia, Melchor Ronzi, había pedido permiso en 1800, a través del marqués de Astorga, Hermano Mayor de la Junta General de la Dirección y Gobierno de los Reales Hospitales General y de la Pasión, para representar óperas españolas y alternativamente con ellas tragedias y comedias con independencia de la Junta de Dirección de Teatros. El Gobernador del Consejo, José Antonio Caballero, le contestó que, por Real Orden del 23 de febrero de 1800, no podía haber ninguna representación pública española sin que la Junta de Teatros lo dirigiera y dispusiera, señalando trajes, partes, piezas y todo lo demás. Por este motivo, se redactó en 1801 una Real Cédula por la que el teatro de los Caños había de atenerse también a lo dispuesto por la Junta de Reforma.³

Poco después, el mismo marqués de Astorga elevó una petición al príncipe de la Paz con un proyecto de suscripción para el mantenimiento de los Caños y para patrocinio de los actores que vivían miserables y en ruina. El objeto era el restablecimiento del teatro de la ópera en beneficio de los enfermos del Real Hospicio sin gravamen del gobierno, del erario ni del público en común. Esta empresa se llamaba «Plan de suscripción piadosa y voluntaria» y era para que la tuviesen en cuenta las personas más distinguidas y pudientes del pueblo de Madrid. Con este plan, acababa el memorial de Astorga, «encontrarán un medio de diversión, socorrerán a los pobres, se alejarán de ocupaciones peligrosas en lo moral, la Corte tendrá un ornamento brillante y un decoro nacional, además de la civilización y honesto recreo del pueblo».⁴

En el año de 1800, el famoso dramaturgo Luciano Comella y el agente de teatros Ramón Lanzarote presentaron a la Municipalidad un plan para la apertura de los

² Véase la «Instrucción para el arreglo de Teatros y compañías cómicas de estos Reynos» (1801).

³ Leonardo Romero Tobar (1972) escribe un artículo sobre las empresas teatrales en el que explica los problemas generales con los que se solían encontrar los empresarios al arrendar un teatro y cuáles era, principalmente, sus aspiraciones. En el *Compendio Histórico, crítico, poético de las comedias y comediantes. Carta de Francisco Baus, empresario de la Compañía Cómica de Murcia al Empresario de las de Madrid* encontramos las quejas de ambos empresarios que, al fin y a la postre, siempre acababan en lo mismo pues lo que les importaba era «la ganancia crecida, y así hacemos y decimos lo que más nos acredita», y por eso procuran «agradar a la mosquetería, sacar las actrices mejor parecidas e irritar las pasiones más nocivas». (*Compendio* (1817), p. 7).

⁴ B. N., Legado Barbieri, 13.996, n° 5, [h. 20].

Caños del Peral con una compañía cómica y otra de ópera, ambas nacionales. Calificaban su proyecto de sencillo y útil, sin interés económico alguno por su parte, y suplicaban al duque de Aliaga que protegiera esta idea. Sin embargo, el marqués de Astorga, después de examinar detalladamente dicho proyecto, remitió a José Antonio Caballero un escrito en el que le explicaba que estaba lleno de nulidades y era defec-tuoso y perjudicial a los intereses del hospital, ruinoso para el mismo teatro e indecoroso a la Junta encargada de su gobierno. Los motivos que ofrecía para dicha información eran que Comella y Lanzarote eran nulos como empresarios por carecer de fondos y crédito alguno, y que no arriesgaban nada al querer pagar los alquileres y demás gastos con el importe de los abonos, que siempre es eventual. Por otra parte, igualaban el sueldo de los actores aprendices con el de los sobresalientes y no señalaban ningún estipendio para los ingenios de las piezas. Después de estas reconven-ciones, Astorga, en nombre de la Junta, propuso las medidas que le parecían necesarias para este coliseo: nombramiento de una Junta Particular de Dirección del Teatro compuesta por cuatro miembros y presidida por su Hermano Mayor, dos entendidos en dramática, y dos con celo e ilustración. Sugiere a Pedro Cifuentes como coadjutor del Presidente, y a Antonio Aguirre para la policía interior y particular del teatro. Pide también el nombramiento de un agente general para facilitar los medios y recursos necesarios, para el que propone a Nicolás Ochoa, secretario de la Junta. No olvida el tema de la elección y examen de las piezas, contrato de actores, sueldos y decorados, búsqueda de un maestro que dirija los ensayos y que arregle y traduzca la parte del verso de las funciones de música (para esta función señala a Comella como el más apropiado), y el pago semanal o mensual a los actores. Señala además que, de las tres-cientas representaciones que se deberán de ofrecer en el teatro, las tres últimas del año cómico habrán de ser para beneficio de los pobres del hospicio, para el fondo de teatros y para los actores más beneméritos. Continúa su plan exponiendo que hace falta nombrar a tres apuntadores que se auxilien en todas las funciones, y clarifica que los dramas que se presenten, ya sean originales o traducidos, se mirarán por la utili-dad que proporcione al teatro su representación. Estipulaba que se pagarían 25 doblones por cualquier buena tragedia o comedia que fuese bien recibida del público en sus dos primeras representaciones, y 500 reales a las pequeñas piezas para fines de fiesta. La propiedad de las obras seguiría siendo de los autores para que pudiesen imprimirlas y venderlas. Las óperas bien recibidas serían pagadas con 50 doblones y las piezas de música con 800 reales. Por último, rebaja el precio de las entradas puesto que ya no habría baile como antes, y deroga el aumento de la tercera parte del precio de las primeras representaciones de cada función para no sufrir desventaja en la con-currencia con los otros teatros. También deja abierto el alquiler del teatro para algún empresario con fondos y crédito conocido, poniendo a su cargo la parte económica pero no la gubernativa «pues un empresario rara vez o nunca puede entender la parte sublime o literaria de la Dirección de un teatro».⁵

Finalmente, en septiembre de este mismo año, se arrendó el coliseo de los Caños a Juan Ruiz de la Viñuela, que había sido tesorero del mismo coliseo en la tempora-da teatral de 1795-1796.

⁵ B. N., Legado Barbieri, Ms. 13.990/10.

El 30 de enero de 1801, el prolífico y afamado dramaturgo Gaspar de Zavala y Zamora proponía en una solicitud dirigida al marqués de Astorga tomar el teatro de los Caños del Peral en arrendamiento durante cinco años, bajo la contribución de 6.000 reales por razón de alquiler y uso de los enseres de vestuario y escenario. Su pretensión era la de ofrecer la brillantez y perfección que no poseía por el momento. En febrero, Zavala continuaba sus gestiones solicitando que le fuese permitido a diversos actores firmar para dicho coliseo, pero, debido a sus infructuosas gestiones, en carta del 2 de marzo de 1801 se desentendía de la solicitud que había hecho por hallar insuperable el primer paso de su pretendida reforma y no querer presentar a la nación unos mezquinos cómicos.

Pasados unos años, el actor Isidoro Máiquez, junto con el actor Andrés Prieto y el tenor Manuel García trataron de hacer representaciones en los Caños, que se había cerrado por la apertura del Príncipe, y consiguieron el permiso de Godoy en 1806. El 9 de agosto el cartaginés remitió un memorial al superintendente de teatros en el que exponía cómo se llevarían a cabo las funciones. Entre otras solicitudes pedía que las óperas fuesen un ramo privativo de este coliseo y que de ninguna manera pudiesen representarse en los otros teatros de la corte.

Al año siguiente, el antiguo empresario del coliseo de los Reales Sitios, Gregorio Bermúdez, pidió permiso al Ayuntamiento para representar en los Caños. Expone en su memorial que, desde que se clausuró el coliseo que dirigía, había estado trabajando en los teatros de Valladolid y de otros pueblos para recuperar los gastos⁶. El marqués de Perales⁷, Comisario Interino de los Teatros, estipuló con el empresario las condiciones por las que debía regir el coliseo y que fueron las siguientes: el gobierno político de los Caños quedaba a cargo de los Alcaldes de Casa y Corte. La parte gubernativa correspondía a Madrid, y lo económico permanecía al arbitrio del empresario, que debería contribuir a las obras pías con las consignaciones hechas por S. M., pagar el alquiler diario del teatro y enseres; y debía dejar a disposición de Madrid durante el resto del año cómico actual cuarenta o cincuenta días no sólo el teatro sino también la compañía, pagando a ésta su diario, para ejecutar por cuenta del Ayuntamiento la función que tuviera por conveniente añadiendo la parte o partes que gustase para mayor éxito de la función. Los bailarines trabajarían en los Caños los referidos días, y además de complacerse el público, se conseguiría la ventaja de que con su trabajo ganasen el caudal necesario para pagarles los sueldos comprometidos y acordados. En los días de estas funciones, el Ayuntamiento se serviría de la orquesta, cobradores y demás dependientes.⁸

⁶ A. H. N., Consejos: Diversiones Públicas, Legajo 11.407, nº 2.

⁷ Había sido elegido Comisario Interino de Teatros por acuerdo del Ayuntamiento del 26 de junio de 1807. Se conserva su nombramiento en A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/73/96.

⁸ El expediente, firmado en Madrid el 21 de octubre de 1807 por Ángel González Barreyro, se guarda en el A. H. N., Sección Consejos, Legajo 11.407, nº 36 y en el A. M. M., Sección Corregimiento, Legajo 1/73/95. Estos documentos contienen representaciones a S. M. exponiéndole siempre la ventaja de esta nueva diversión para el público, a pesar de las quejas y memoriales presentadas por los actores, que veían en los bailarines un perjuicio para sus intereses, y alegaban que Carlos III había expedido una Real Orden para que no se admitieran ni establecieran compañías extranjeras en los teatros de la Corte. En opinión de los cómicos, el hecho de que hubiesen contratado a los bailarines para todo el año era una vejación para los actores.

En este mismo año, el marqués de Perales propuso que se estableciese en los Caños, a costa del Ayuntamiento, una escuela de dieciséis niños de ambos sexos para que aprendiesen el baile teatral, pero la inminente guerra no permitió que se llegase a abrir. El reglamento constaba de 16 artículos en los que exponía que esta escuela estaba pensada para ocho niños y ocho niñas de 8 a 15 años y que la duración sería de cuatro años de aprendizaje gratuito, en los que se les enseñaría lo perteneciente al baile teatral, sin omitir la mímica y gesticulación. Fijaba los horarios de invierno y de verano, y señalaba que el maestro podía excluir a los alumnos si veía que no eran aptos para el baile. Las clases se darían en una sala de los Caños, y los pupilos debían salir siempre que se les mandase en las funciones teatrales, pagados a estilo de compañía o de comparsa, aunque más adelante se les remuneraría en función de su mérito y cualidades. El señor comisionado de la policía debía fijar, por su parte, las normas que estimara convenientes.⁹

En 1808 el teatro de los Caños del Peral dependía del Ayuntamiento pero estaba arrendado a una compañía de ópera italiana. Alzada este mismo año la prohibición de cantar óperas en italiano no tardó en presentarse en Madrid una compañía de cantantes italianos provenientes de Cataluña, que se quedaron hasta junio de 1810 y finalmente regresaron a su país por falta de auditorio. En este mismo año se cerró por motivos de ruina. Aunque no había representaciones dramáticas en él, era el sitio más solicitado para las fiestas de carnaval y se solían celebrar en su interior los bailes de máscaras, de nuevo permitidos por José I. Cuenta el historiador de este teatro, Manuel Juan Diana, que, en los intervalos del turno regular que se observaba en los bailes de máscaras, se podía bailar bolero, fandango, minué o gavota siempre que avisasen con antelación al bastonero para observar el mejor orden.¹⁰

En junio de 1810, el empresario Santiago Panati escribía al marqués de Montehermoso¹¹ acerca de cómo llevar a cabo de la mejor manera la administración y fomento del teatro de los Caños del Peral. Pensaba que era importante hacer un inventario de todos los enseres a fin de aprovechar lo existente y remozarlo, y propuso la iglesia de San Felipe de Neri para guardar las decoraciones. Dos sastres debían deshacer los vestidos antiguos y rehacerlos aprovechando el paño para los vestuarios de las comparsas, etc. La composición de bailes estaría a cargo de Monsieurs Lefebre y Ronzi, y se darían una ópera y un baile al mes procurando la correspondencia con Italia para que fueran piezas nuevas. Al rey le interesaba mucho la formación de una orquesta, que se compuso principalmente con profesores de la Real Capilla. Estaba bajo la tutela de José Lidón, maestro de la Real Capilla, y el director fue Melchor Ronzi, que era mejor violín. El número de profesores quedó fijado en cuarenta y tres, y al año debían ejecutar por lo menos dos oratorios, dos óperas serias, cuatro operetas bufas y seis en un acto; cuatro veces a la semana debería haber ópera y baile, y cada año doce funciones de música y doce bailes nuevos.

⁹ *Prospecto para la formación de una Escuela de Bayle en Madrid bajo la dirección del Ayuntamiento*, firmada por el marqués de Perales y Ángel González Barreyro el 19 de octubre de 1807. (A. M. M., Sección Correigimiento, Legajo 1/73/93 y A. H. N., Sección Consejos, Legajo 11.407, nº 36).

¹⁰ M. J. Diana (1850), pp. 48-49.

¹¹ El Real Decreto poniendo a su cargo los teatros de la Villa se conserva en el A. M. M., Secretaría, Legajo 2/454/14. Su sucesor fue el marqués de Casa-Calvo.

En los días de celebridad y de cumpleaños del Emperador, del rey y de la reina darían ópera y baile nuevos disponiendo de antemano que fuesen correspondientes a la dignidad de tan solemnes días.¹²

En el mes de julio, el mismo Panati redactó otro proyecto y así se lo comunicó al Comisario de Teatros en unas «Proposiciones para tomar la empresa del Teatro de los Caños del Peral». Se proponía ofrecer una compañía de ópera completa, bien entendido que las tres primeras partes de ellas serán de primera fama; dos primeros bailarines y dos segundos, con un compositor obligado a hacer las partes principales en los bailes, todos franceses; una orquesta completa de los mejores instrumentos, comprendido el primer violín de bailes. Se comprometía al mejor gobierno posible del teatro y a dar una pieza de representación nueva todos los meses. Opinaba que la limpieza del interior del teatro y su decencia correría por cuenta de la empresa, y pedía que los enseres, vestuario y música se le entregasen por inventario. También suplicaba que se le concediera una iglesia de las suprimidas para pintar y almacenar, y que en Carnaval le fuera permitido organizar bailes de máscaras públicas.¹³

Con fecha de 4 de febrero de 1811 Ramón Lanzarote remitió una carta a Pablo Arribas, ministro de la Policía, en la que le hacía presente la necesidad de las diversiones públicas en los pueblos numerosos, algo ya conocido de toda persona culta por el beneficio que resultaba de ellas a la humanidad. Expresaba que, animado de estos principios y deseoso de complacer a una gran parte del público que deseaba con ansia volver a ver en el coliseo de los Caños del Peral el baile de máscaras como se había ejecutado en otra ocasión, presentaba un «Plan demostrativo para abrir nuevamente el Coliseo de los Caños del Peral con vailes de máscaras vajo de las condiciones siguientes»:

«Primeramente se ha de entarimar toda la platea o patio desde la que es teatro hasta la puerta principal.

2º Todo lo que es teatro se han de figurar palcos con la misma pintura y demás, dándoles el paso de suerte que se transite todo alrededor de la casa sin necesidad de bajar y subir escaleras.

3º Todas las puertas de los palcos se han de clavar o quitar para que todos estén siempre abiertos y de esta suerte se evite qualquier desacato o desorden.

4º El teatro estará iluminado con las mismas luces que en un día de besamanos y además se le pondrán diez arañas grandes de suerte que parezca de día.

5º Todos los pasillos y demás de la casa estarán igualmente iluminados.

6º Habrá en la platea o patio dos numerosas orquestas, las que tocarán alternativamente para el vayle.

¹² Santiago Panati: *Observaciones para fomentar el Teatro de los Caños del Peral*, 4 de junio de 1810. A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1.

¹³ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

7º Tamvién habrá dos maestros o directores de vaile con sus vastones los que cuidarán del buen orden de baile.

8º Se pondrán dos celadores los que cuidarán de todo lo perteneciente así del vaile como de todo el alumbrado.

9º Todos los concurrentes del bayle no podrán usar de la máscara fuera del pórtico, pues este privilegio sólo servirá para entrar en el bayle y no para otra parte.

10º No se permitirá a nadie sin distinción de personas entrar a la máscara o baile con espada, sable ni otras armas.

11º Así como vaian saliendo los concurrentes del baile, el recogedor de billetes cuidará de advertir a los que salgan que se quiten las máscaras.

12º Abrá una pieza destinada para guardarropa con sus perchas y en cada una su número, el que se entregará al dueño de la ropa, y por el mismo número quando se concluya el bayle o guste de marcharse se le volverá a entregar su ropa.

13º Tamvién habrá otra igual pieza para las señoras haciendo igual operación; en estas dos piezas se destinarán dos hombres y dos mugeres con el título de guardarropas.

14º El café se cuidará de darlo a sugeto que le tenga perfectamente provisto y vien servido.

15º A la entrada y salida del teatro se fijará un cartel con el Nueve para que nadie alegue ignorancia.

16º Los días del vayne serán jueves y domingos, excepto los tres últimos días que serán seguidos si conviniere: el vayne se empezará a las ocho de la noche y se concluirá a las seis de la mañana.

Tamvién se destinarán dos quartos para necesarias, una para hombres y otro para mugeres al cuidado de un hombre y una muger en el que se pondrán dos centinelas para que no se mezclen los dos sexos.

Así mismo asistirá a la máscara un médico o cirujano por si diese la casualidad de que alguno de los concurrentes le diese algún insulto, poderle suministrar los remedios más oportunos y conducirlo a su casa si fuese necesario, para cuyo fin habrá un coche destinado».¹⁴

Arribas le concedió a Lanzarote el permiso de poder haber bailes de máscaras en los Caños, por lo que días después el empresario escribía a Montehermoso para obtener también su permiso.

Melchor Ronzi, primer violín de la Real Cámara y Capilla de S. M., debido a que no se había verificado el Plan de Ópera Nacional que había ideado para el teatro de

¹⁴ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

la Cruz, se vio en la precisión de formar otro para los Caños del Peral, con fecha de 7 de marzo de 1811. Escribía en él que la compañía de ópera estaría formada por tres damas, dos tenores, dos bufos, y un suplemento a la primera dama; y la compañía de baile por un compositor de baile, dos primeros bailarines franceses, dos segundos, uno para los papeles jocosos y dieciséis figurines. La orquesta contaría con un total de cuarenta y tres componentes. Indicaba que con dichas compañías se podría hacer todo género de funciones debiéndose ejecutar por lo menos en el transcurso de cada año dos oratorios, dos óperas serias, cuatro bufas y seis en un acto. Explicaba Ronzi que el público de Madrid no gustaba de funciones largas por más mérito que tuvieran, por lo que aconsejaba que ninguna ópera de dos actos tuviera más de quince o dieciséis piezas de música y sólo unos pocos recitados; y la de un acto de ocho a nueve, debiéndose sujetar todos los cantantes a este arreglo sin atender a las miras particulares de cada uno, pues por esta razón solía malograrse la mayor parte de las funciones. Señalaba que habría ópera y bailes cuatro veces a la semana, advirtiendo que sin perjuicio de esta alternativa debería ser así también en todas las festividades y días señalados. El día que se ejecutase una ópera en dos actos se daría un baile pequeño, y el día en que la ópera fuera de un acto, el baile sería grande.

En celebridad de los días y cumpleaños del Emperador y de los reyes dispuso que se dieran ópera y baile nuevos, advirtiendo de antemano que las piezas fuesen correspondientes a la dignidad de tan solemne día. Con el fin de que este establecimiento se hiciese sin que S. M. desembolsara cantidad alguna propuso Ronzi los arbitrios necesarios para poderlo verificar:

«1º Desde el mes de diciembre hasta fin de Carnaval se concederá a la Empresa bailes de Máscaras con la privativa necesaria: bien entendido que dichos bayles empezarán acabando las representaciones de los teatros nacionales para no causarles perjuicio.

2º Se concederá una tómbola en cada semana según la instrucción que se presentará luego que se verifique el proyecto.

3º Se permitirá que las mugeres puedan asistir a las galerías y lunetas conforme se acostumbra en todas partes por ser este método menos costoso y más cómodo para muchas clases de personas, previniendo que nadie podrá entrar en dichos asientos sin vestir con la decencia correspondiente a un teatro culto.

4º Se permitirá, como lo está, en todos los teatros de Europa, que la entrada sea por una sola puerta, pues de lo contrario hay muchos fraudes.

5º Para el mejor éxito de las entradas convendrá que la superioridad pase una orden muy severa a los tres teatros para que en el de los Caños no pueda hacerse nada en Español, ni tampoco en el de la Cruz y Príncipe pueda hacerse alguna en Italiano, ni bailes, como antiguamente se tenía mandado, siendo el único medio para no perjudicarse un teatro al otro».¹⁵

¹⁵ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

Pedía a Montehermoso que pusiera bajo su protección el mencionado plan para conseguir que la mayor parte de las personas principales de la corte se abonasen. Continuaba escribiendo que estaba persuadido de que la penetración del marqués conocería que un establecimiento de esta clase era muy deseado y necesario en la capital, y que si no se verificaba en el curso de pocos años no habría profesores de música de alguna habilidad pues, faltándoles este auxilio, forzosamente abandonarían Madrid. Se despedía añadiendo que su mediación y protección podría alcanzar esta gracia del soberano, procurándole una completa diversión, por el indicado medio y sin desembolso alguno, y argumentaba que, alcanzando dicho privilegio, le presentaría personas acaudaladas que prestarían cantidades para verificar este plan; pero que, si le parecía mejor que estuviera bajo la dirección del gobierno o de algún magistrado, se contentaría sólo con la dirección de las óperas y orquesta bajo las condiciones que fueren del agrado de Montehermoso.¹⁶

A pesar de que se aprobó el plan propuesto por el incansable empresario boloñés y de que salió publicado en la *Gaceta de Madrid* que Don Melchor Ronzzi había obtenido de S. M. la gracia de poder establecer en esta corte doce funciones públicas en cada mes, alternando cuatro conciertos de música vocal e instrumental, con ocho bailes¹⁷, sólo unos días después, el 24 de marzo de 1811, se entregaba otro proyecto, esta vez firmado por Santiago Panati y Antonio Tossi, y con el título de *Propuesta para el empresario del teatro de los Caños del Peral*. En este escrito ponían dicho coliseo bajo la protección del marqués de Montehermoso y pedían que se les entregará el teatro con todas las decoraciones, vestuarios y demás enseres, así de óperas como de bailes, por tasación, obligándose a restituir su valor o deterioramiento en iguales enseres. La conservación del edificio, escribía, sería por cuenta del gobierno. En dicho lugar representarían dos compañías, una de canto y otra de baile, que empezarían en el mes de septiembre y acabarían en julio, y se les concedería el proseguimiento de la empresa en adelante bajo las mismas condiciones quedando a arbitrio del empresario despedir a quien no fuese de su interés. Proponían que la compañía estuviese compuesta de siete personajes de número y una sobresaliente para la primera dama; y la de baile de cuatro parejas de bailarines y cuatro de figurantes. Pedían también que se les concedieran los bailes con máscara que en el turno de cada año se pudieran dar con privativa. Especificaban de qué miembros estaría compuesta la orquesta, siempre pensando en el mejor desempeño de la empresa, y afirmaban que habría tres o cuatro representaciones a la semana y que en el curso del año cómico darían diez óperas nuevas de los mejores autores de Italia, y doce bailes, inclusive los bailes grandes que correspondían en los tres días de gala.

¹⁶ Melchor Ronzi: *Plan para establecer una Compañía de Ópera Italiana en el de teatro de los Caños del Peral*. A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

¹⁷ «Enterado este profesor tanto de la veneración de que es merecedor el público, como de las partes que hacen más respetable esta clase de diversiones para merecer la aprobación de los concurrentes, ha elegido para los conciertos un conjunto de habilidades conocidas a cuyo fin no escaseará la más mínima circunstancia que se oponga al éxito de sus conatos; y en quanto a los bayles se darán con el mayor decoro, cuidando escrupulosamente la armonía peculiar que sostiene la Sociedad en reunión y complacencia, con cuyo motivo no será de estrañar se impida entre ninguna señora desconocida que se presente sola y no la acompañe un Caballero que acredite su conducta y procedimiento». (*Gaceta de Madrid*, 28 de marzo de 1811).

Sin embargo, sabemos por la documentación conservada en los diferentes archivos, que desde principios de 1811 el coliseo de los Caños estuvo arrendado al matrimonio formado por Ramón Lanzarote y Carlota Michelet, y que en él organizaban bailes de máscaras. En el mes de mayo escribieron al Comisario de Teatros para quejarse porque los pintores y tramoyistas de la Cruz pintaban los decorados en una sala del coliseo y encendían lumbre, ambas cosas perjudiciales para los organizadores de los bailes, que tenían que limpiar y pintar ellos mismos los desperfectos provocados. El 28 de octubre de 1811, Francisco Carafa, gentilhombre de Cámara de S. M., encargado también de las funciones de Comisario de Teatros, concedió nuevamente el coliseo de los Caños a Lanzarote y su mujer para que hicieran bailes de máscaras «con expresa condición de que sean de su cuenta todos los gastos que se originen en la conservación de los enseres y efectos de dicho teatro».¹⁸

En el *Diario de Madrid* del 4 de noviembre de 1811 se hizo un aviso al público poniendo en subasta el coliseo de los Caños para diversiones varias en los días en que no estuviese ocupado por máscaras, con el fin de sacar una suma mayor en beneficio a los hospitales. En un documento del Ministerio de Policía se concedía el teatro para funciones de máscaras que debían empezar el día 13 de noviembre, remitiendo a la Municipalidad para concretar el pago del alquiler. En una carta fechada el 9 de noviembre de 1811, Lanzarote y Michelet suplicaban al señor Corregidor que les fuera concedido el privilegio de alquilar ellos exclusivamente este teatro para organizar este tipo de actos y que con él pudiera vivir su dilatada familia.¹⁹

El 26 de noviembre de 1813, Livindo Paterno Pastor de Arcadia, siciliano, solicitó arrendar el teatro de los Caños para dar al público en este lugar funciones de academia de poesía contemporánea, satisfaciendo con cada una ochocientos reales de vellón. Propuso seis representaciones y pagó por adelantado los 48.000 reales. El Ayuntamiento acordó concederle el citado permiso tres días después.

Por último, recordamos que en 1814 el coliseo de los Caños acogió las Cortes en su traslado de Cádiz a la capital, y finalmente se procedió a su demolición por Real Orden de 7 de enero de 1817.

OBRAS CITADAS

COMPENDIO Histórico, crítico, poético de las comedias y comediantes. Carta de Francisco Baus, empresario de la Compañía Cómica de Murcia al Empresario de las de Madrid, Reimpreso con licencia en Córdoba, Imprenta de Don Luis de Ramos y Coria, 1817.

¹⁸ A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/2.

¹⁹ Para calentar el teatro estos días el empresario puso una chimenea francesa sin previa autorización, pero el Corregidor les ofreció una estufa de su propio uso para colocarla en el coliseo y así proporcionar bienestar al público. El 2 de enero de 1812 se había condenado el uso de la primera chimenea a causa del peligro que suponía, pues el edificio estaba expuesto a consumirse en poco tiempo si se prendía fuego. Así, escribía un expediente el arquitecto de la Municipalidad, Silvestre Pérez, en el que aconsejaba al Comisario de Teatros que se pusieran estufas de leña y no de carbón para evitar así el tufo y el daño a los espectadores, prohibiendo de igual modo el uso de braseros.

- DIANA, Manuel Juan: *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Avapiés, 1988.
- «Arquitectura teatral en el Madrid del Setecientos», en AA. VV.: *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*, Congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 de abril de 1987, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad, 1989.
- GARCÍA MARTÍN, Luis: *Manual de teatros y espectáculos públicos: Con la reseña histórica y la descripción de cada local y la distribución de sus localidades marcada en los doce planos que le acompañan*, Madrid, Imprenta de A. García y Orga, 1858 (2ª ed. Madrid, 1860).
- «INSTRUCCIÓN para el arreglo de Teatros y compañías cómicas de estos Reynos», *Memorial Literario*, 1 (1801), pp. 174-176.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Imprenta de Don Antonio Yenes, 1844.
- *El antiguo Madrid. Paseos históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, Editor Apuleyo Soto, 1861.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: «Del corral al coliseo», en AA. VV.: *El teatro de Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro de arte*, Madrid, Ayuntamiento, 1983.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan: *Algunas noticias desconocidas sobre el Teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Ayuntamiento, 1926
- ROMERO TOBAR, Leonardo: «Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX», *Segismundo*, 8 (1972), pp. 235-279.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Los antiguos teatros de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952.
- SUBIRÁ PUIG, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra, 1949.
- VAREY, John E.: «The Firs Theatre on the Site of the Caños del Peral», *Dieciocho*, IX (1986), pp. 290-296.
- VILLENA CORTES, Elvira: «El teatro de los Caños del Peral en la primera mitad del Siglo XVIII», en AA. VV.: *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Comunicaciones*, Congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 de abril de 1987, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad, 1989, pp. 821-828.