

Los bailes y pantomimas en Madrid en el siglo XVIII: escenografía y fuentes

Fernando GONZÁLEZ-ARIZA

Universidad Ceu San Pablo
fgariza@ceu.es

RESUMEN

Durante la cuaresma, la prohibición de representar espectáculos teatrales en los coliseos permitió la llegada de compañías ambulantes a las que sí se les permitía representar espectáculos de baile y pantomimas. Mediante información obtenida por anuncios de diarios y documentos administrativos de los teatros se puede adivinar el desarrollo de dichos espectáculos, cuyos textos están perdidos. Una serie de similitudes formales permiten relacionarlos, asimismo, con sus posibles fuentes: la Commedia dell'Arte y la comedia de magia. Dicha relación permite, por analogía, vislumbrar de un modo más certero el desarrollo de las representaciones.

Palabras clave: espectáculos parateatrales, s. XVIII, escenografía, fuentes.

ABSTRACT

During the Lent, the ban of playing theatrical performances in the coliseums allowed the arrival of nomad companies that had the chance to play dance performances and pantomimes. Through information obtained from newspaper ads and administrative documents of the theatres it is possible to guess the development of the mentioned plays, considering that the original texts are lost. Several formal resemblances relate them to their possible sources: the Commedia dell'Arte and the comedy of magic. This likeness allows us to glimpse in a more accurate way the development of these performances.

Keywords: paratheatrical performances, XVIII century, scenography, sources.

Con la llegada del siglo XVIII muchos elementos nuevos llegaron a España. La dinastía francesa de los Borbones facilitó la entrada de las ideas ilustradas que promulgaban la educación de un pueblo anclado en ideas demasiado tradicionales. Pero la labor de los ilustrados tardó tiempo en lograr sus objetivos. Vamos a ver que el mundo del teatro es un elemento interesante para entender esa lucha estética, pues el gusto del público estaba muy alejado de los dramas neoclásicos, y frente al *docere* ilustrado se seguían representando obras con una función esencialmente lúdica.

En el presente trabajo pretendemos analizar las características de los espectáculos parateatrales realizados durante el siglo XVIII en Madrid. Es decir, los espectáculos representados en los teatros no ya al margen de los planteamientos ilustrados, sino incluso de lo que se consideraba por entonces teatro. Se trata de espectáculos que se venían representando por compañías ambulante en ferias y pueblos, y que por diferentes motivos acabaron en los coliseos públicos en el periodo cuaresmal.

Durante la cuaresma, las representaciones teatrales estaban prohibidas. Sin embargo, se permitía actuar a las compañías de titiriteros y acróbatas, pues en estas representaciones no hay tanto contacto directo entre el público y el actor como en las comedias: “En realidad, los muñecos por sí no pueden hacer acciones indecentes”¹. Esta carta blanca dada a las compañías ambulantes da a entender que lo realmente “inmoral” de las comedias no era el texto en sí, sino la presencia de los actores, pues había poca diferencia entre las obras representadas por estas compañías y las realizadas durante el resto del año. Es más, un análisis de las pantomimas y los bailes nos da a entender, como luego veremos, que estas representaciones guardaban lo espectacular de las comedias de magia y de santos (tan criticadas por los ilustrados) eliminando el argumento, o transmitiéndolo de forma grotesca y bufá.

Con todo ello, esta libertad produjo un aumento de este arte, las compañías ambulantes abandonaban así las calles y aprovechaban el espacio en los coliseos que la Cuaresma les otorgaba². Esto significó una mejora considerable en la calidad de las representaciones, que llegaron a convertirse en algo intermedio entre el espectáculo callejero y el teatro convencional.

Poco se conoce sobre estas compañías y el espectáculo que realizaban: acrobacias, pantomimas, bailes, títeres (en sus diferentes modalidades), experimentos científicos... todo lo que despertara el interés del público. Únicamente vamos a analizar las pantomimas y los bailes, por ser las actuaciones más cercanas a lo teatral. Eran también las más abundantes, pues formaban el grueso del espectáculo. Para hacernos una idea del modo en que transcurría una función, compensa transcribir la carta que Cristóbal Franco dirige al Corregidor, donde le cuenta en que consistiría el espectáculo:

Empezará con el baile de maroma el dicho autor y el Escaramuza. Después seguirá vn baile compuesto por Joaquin Cabañas; luego una pantomima. Concluida esta se ejecutará unas boleras, las que bailaran un chico y chica de 14 años. Después de ejecutado lo dicho se concluirá la función con otro baile que dirigirá Narichi el menor; y si viniese algun bolteador de cuerda floja o valencianos u otra diversión

¹ J. E. Varey (1957), apéndice A, doc. 84.

² M. M. Romero Peña (2006), pp. 230-234.

que pueda atraer a gente, queda a mi cargo el admitirla para mi beneficio y el de la Villa. (...) Esta es diversión que puede durar dos horas o dos y media³.

Es difícil hacer una diferenciación entre las pantomimas y los bailes, ni siquiera en los documento de la época aparecen bien diferenciados, tanto los títulos como la escenografía eran muchas veces similares, y la presencia de la música, si bien más abundante en los bailes, también tenía un papel fundamental en las pantomimas. Los llamados bailes tienen poco que ver con el género barroco que tenía el mismo nombre. Estos bailes fueron desapareciendo según llegó el siglo XVIII⁴.

De todas formas hay que hacer una distinción para acotar el concepto de baile. Por un lado se realizaban bailes populares: fandango, minué, patedú... que así aparecen reseñados en las carteleras⁵, para evitar la censura, lo realizaban niños y niñas de poca edad. Luego están los bailes que nos interesan, realizados por un número elevado de miembros –la compañía de Cristóbal Franco, por ejemplo, contaba en 1789 con 10 bailarines⁶–. La imposibilidad de que actuaran mujeres impuso que fueran hombres los que realizaran el papel de las bailarinas, tanto en los bailes como en las pantomimas:

Juan Lopez, tercera bailarina, en cuia atención y al esmero y propiedad con que ha vestido, tanto en los bailes como en las pantomimas, en que se la han ocasionado muchos gastos por imitar la propiedad del carácter de mujer en las Columbinas de dichas Pantomimas⁷.

Otro elemento que distancia estos bailes de los folklóricos es su carácter teatral, escenográfico. Poseían títulos muy similares en ocasiones a los de las pantomimas, por lo que se les supone un carácter narrativo. Consta además el nombre de los autores de dichos bailes. La compañía de José Forioso y Manuel Franco cuenta con actores que eran además autores: José Constantini, Luis Lacomba, Florelli y Anchiolini⁸. Todo esto nos da a entender que los bailes representados por estas compañías eran algo similares a lo que más tarde se denominó ballet, aunque no parece que fueran mudos.

Las noticias conservadas sobre la puesta en escena son muy escasas, por lo que para la reconstrucción de lo que debieron ser es necesario recurrir a fuentes indirectas. Afortunadamente, los pocos escritos que se poseen nos ayudan a poder relacionar lo que pudieron ser con otros dos géneros que sí son conocidos. Las pantomimas no

³ J. E. Varey (1972), p. 165.

⁴ E. Cotarelo (1911), p. 227.

⁵ J. E. Varey (1995), pp. 143, 149 y 153.

⁶ J. E. Varey (1972), p. 160.

⁷ Ídem, p. 158.

⁸ J. E. Varey (1995), pp. 159, 160.

nacieron de la nada, sino que surgieron de la deformación de diferentes géneros teatrales. La *Commedia dell'Arte* y la comedia de magia pudieron ser las fuentes de donde los cómicos pudieron extraer las ideas de este género.

Los datos que conocemos sobre este tipo de representaciones son principalmente los anuncios de los periódicos y los documentos administrativos conservados en los teatros. En las actuaciones madrileñas (donde vamos a centrar el trabajo) utilizaremos las noticias que aparecen en *El Diario de Madrid* y en varios documentos administrativos de los teatros, entre los que destacan los relacionados con la formación de las compañías, los permisos para representar, el nombramiento de los músicos y cobradores y las hojas de ingresos y gastos diarios de las funciones representadas en el Coliseo del Príncipe y el Coliseo de la Cruz. Actualmente están guardados en el Archivo Municipal de Madrid. Agradecemos la ingente labor de J. E. Varey que ha publicado todas las noticias de estas fuentes⁹. Desgraciadamente, no aparecen en ningún estudio sobre la cartelera madrileña en esos años¹⁰, donde los periodos cuaresmales quedan vacíos.

1. LA COMEDIA DE MAGIA

La comedia de magia fue el género de más éxito a lo largo del siglo XVIII¹¹. La relación que existe entre la pantomima y la comedia de magia es muy fuerte, y en cierto modo no nos extraña que siendo la comedia de magia la más popular, las compañías ambulantes no explotaran esta fórmula para poder conseguir así un público más numeroso. Los elementos escenográficos que en los pequeños teatros eran imposibles de realizar, por lo mucho que encarecía la representación, eran viables cuando se realizaba en los grandes coliseos públicos. Esto produjo que a las habituales pantomimas y bailes se les pudiera añadir (muchas veces con calzador) trucos y cambios escénicos muy del gusto del pueblo, llegando a ser el aparato escenográfico el aspecto principal de las obras, como ocurría con la comedia de magia:

È altrettanto noto che, in questi vari tipi di opere, proprio la componente scenografica rappresentava, in genere, l'attrattiva più rilevante (...) e pertanto, anteponeva al testo la parte operativa¹².

En este sentido, puede decirse que lo que el público demandaba en general, y de ahí el éxito de la comedia de magia, era la espectacularidad de la obra. El público

⁹ J. E. Varey (1972), p. 1995.

¹⁰ R. Andioc (1996).

¹¹ J. Álvarez Barrientos (1998), p. 82.

¹² E. Caldera (1983), p. 11.

popular, siguiendo una trayectoria que ya comenzó durante el siglo XVII, con las fastuosas puestas en escena que Loti hacía de las obras de Calderón¹³, pretendía entretenerse, no escuchar un argumento sino contemplar un espectáculo que fuera lo más fastuoso posible:

Lo que parte de la asistencia parece, pues, exigir al teatro, es que sea un espectáculo en el sentido etimológico de la palabra, y si es posible, un espectáculo completo, susceptible no sólo de embelesar la vista y el oído, sino también de divertir por la polivalencia¹⁴.

Tenemos noticia de los elementos escenográficos utilizados por la comedia de magia, donde los juegos espectaculares constituían el principal encanto (mutaciones, efectos especiales, vuelos, escamoteos...). Vamos a ver que también aparecen en las pantomimas y los bailes.

Uno de los juegos escenográficos más abundantes de la comedia de magia eran las mutaciones¹⁵ siendo las del escenario las más espectaculares: jardines que se transforman en grutas, castillos que aparecen, montes que se destruyen... Podemos encontrar numerosos ejemplos de estas mutaciones en los cuentos de gastos de las compañías:

Primeramente vn puente rustico que cruza el teatro con un rio debajo con una peña que a su tiempo se trasforma en una nave con su arbol y gallardete¹⁶.

Primeramente vna bista de mar con vna barca puesta en una cadena con ruedas que se destroza. Yd. un castillo sobre una peña con algunas piedras corporias que se arruinan a su tiempo¹⁷.

Primeramente, una casa de campo que se transforma en un torreón de muralla...¹⁸.

Pero no solo ocurrían mutaciones tan extraordinarias, la aparición de los personajes sucede en muchas ocasiones tras una transformación de un objeto del escenario¹⁹, Otras veces, los personajes aparecen y desaparecen del escenario mediante el uso de escotillones y puertas secretas. Así también en nuestras obras: “Una bista de jardín con arcos de flores con seis banquillos y seis estatuas que a su tiempo caen, y descubren los bailarines”²⁰; “Ídem. Dos biguelas que se transforman

¹³ J. Caro Baroja (1992), p. 17.

¹⁴ R. Andioc (1988), p. 35.

¹⁵ J. Álvarez Barrientos (1998), p. 89.

¹⁶ J. E. Varey (1972), p. 187.

¹⁷ Ídem, p. 162-163.

¹⁸ Ídem, p. 179.

¹⁹ E. Caldera (1983), p. 31.

²⁰ J. E. Varey (1972), p. 162

en dos figuras²¹”; “De sentar dos escotillones con sus añadidos de tabla y poner uno grande para dos figuras con sus cabestantes”²²; “Ydem, cuatro apeos en quatro escotillones (...) Primeramente en el jardin una fachada de arcos de flores; Ydem, dos relojes con sus cajas corporeas que tienen sus puertas para que entren personas por ellas, de 12 pies de alto; Ydem, dos sillas de brazos con dos cajillas, una cada una, las que suben en dos elevaciones con dos personas, estas elevaciones suben del foro en sus vigas que estan con otras cajillas y un torno con sus cuerdas”²³.

El uso de fuego, pólvora y ruidos de truenos era un elemento muy recurrente en las comedias, con gran peligro por parte del público y del propio coliseo. Los titiriteros y volatines tampoco renunciaban al uso de la pólvora:

Primeramente vn tablado para una muralla con siete cañones de artilleria chicos; Dos cureñas con sus dos ruedas cada una con dos cañones de artilleria corporeos; (...) Ydem, una barraca practicable con su respaldo; Ydem, quatro listones que se han cortado para remas (?) y poner los cañones de la muralla²⁴.

Ydem. quatro barriles con quatro cañones que se comunican unos en otros²⁵.

De los pitos de los pajaros²⁶.

Otro de los trucos más populares eran los vuelos, no ya por su espectacularidad sino también por motivo de risas entre el público, pues a menudo era el gracioso el que volaba y no siempre salía tan bien como se podía esperar²⁷. Para ello, el uso de maromas, cabrestantes y poleas era un elemento habitual. Sobra enunciar los gastos en estos materiales que apuntan las compañías de pantomimas, pues se trata de uno de los más frecuentes. También hay notas explícitas sobre los vuelos: “Ydem, un montero donde sale una figura de el, y buela²⁸”, “Ydem un globo corporio de aro forrado la mitad con papel, con dos maromillas con un abarca colgada de cuatro cuerdas para que vaia una persona dentro, que a su vez sube de compas”²⁹.

La presencia de animales: serpientes, pelícanos, leones... es también habitual. Aunque puedan aparecer algunos reales, como palomas o caballos, generalmente son personas disfrazadas³⁰. La presencia principalmente de leones es abundante en las pantomimas, aunque no faltan otros animales: “A uno que hizo de leon y se le

²¹ Ídem, p. 177.

²² Ídem, p. 183.

²³ Ídem, p. 190.

²⁴ J. E. Varey (1972), p. 190.

²⁵ Ídem, p. 180.

²⁶ Ídem, p. 166.

²⁷ J. Álvarez Barrientos (1998), p. 89.

²⁸ J. E. Varey (1972), p. 187.

²⁹ Ídem, p. 180.

³⁰ E. Caldera (1983), p. 25.

quemó la cara, para su cura”³¹; “De los pitos de los pajaros”³²; “Vn buelo para una paloma; Otro buelo para un mono”³³; “De los que hacen los leones y sus botargas y sus cabezas”³⁴.

A este respecto, es llamativa la presencia incluso de gigantes: “Del gigante, con sus cortinas y brazos”³⁵.

Y aunque se tratara de un espectáculo diferente, no se dudaba en ocasiones de introducir marionetas, figuras mecánicas y animaciones de guiñoles:

Cuenta de una mesa figurada encima vna carpeta donde se mete un hombre dentro, en el que pone la cabeza encima de los hombros de vna muñeca que esta encima de dicha carpeta³⁶.

Los títulos de los bailes y pantomimas nos hacen ver que no sólo la escenografía era el elemento que elegían de la comedia de magia, sino que los argumentos tenían también mucha relación. Algunos de los títulos de estas pantomimas son tan evidentes como: “Mágico de Astracán”³⁷, “El amor siempre vencido por la sabia Nigromancia (...), El Arlequín mágico”³⁸.

2. LA COMMEDIA DELL'ARTE

Si el argumento y la puesta en escena de las pantomimas y bailes debían mucho a la comedia de magia, la caracterización, la actuación y configuración de los personajes es heredera de la Commedia dell'Arte italiana.

El camino que recorrieron Arlecchino y Pierrot hasta llegar al escenario que estamos estudiando fue atravesando media Europa, dejándose en el camino gran parte de sus características primigenias. Cuando nos referimos a la Commedia dell'Arte no nos estamos refiriendo a la visión primera, que tuvo su origen en el renacimiento italiano. Esta Commedia ya tuvo su influencia en España durante el Siglo de Oro³⁹, influencias que nada tienen que ver con las que nos estamos refiriendo; en las pantomimas la Commedia llega deformada por su desarrollo por Francia e Inglaterra, y corrompida por los gustos del pueblo.

³¹ J. E. Varey (1972), p. 168.

³² Ídem, p. 166.

³³ Ídem, p. 187.

³⁴ Ídem, p. 166.

³⁵ Ídem, p. 166.

³⁶ J. E. Varey (1972), p. 199.

³⁷ J. E. Varey (1995), p. 140.

³⁸ Ídem, p. 136.

³⁹ N. D. Shergold (1956).

A mediados del siglo XVII, una compañía italiana se estableció en París, dando nombre al Théâtre Italien hasta que en 1697 un decreto produjo la expulsión de sus miembros. Esto no impidió que los teatros de ferias se hicieran con los personajes y caracterizaciones de la Commedia dell'Arte, explotando lo grotesco y lo cómico de los personajes para diversión del pueblo. Estas compañías llegaron pronto a Inglaterra, en la segunda década del XVIII e influyeron definitivamente en la creación de la pantomima, como aseguraron sus principales dramaturgos, John Weaver y John Rich. El paso de Inglaterra a España no tiene nada de extraño, son numerosos los carteles que anuncian la presencia de actores ingleses, como Juan Riché *el Ingles*⁴⁰ (dudamos si tiene alguna relación con el comediógrafo del mismo nombre).

El memorial de Pedro Furioso de 1799 indica la influencia que la pantomima inglesa tuvo en las representadas durante el XVII en España:

Y por dar mas gusto este año al este respetable publico de Madrid, propone a V. S. Que con estas seis persona ya nombradas de hazer las pantomimas que se acostumbra azer antes del bayle, que sean decentes y graciosas al estilo yngles⁴¹.

Esta influencia se hace mucho más evidente cuando se descubren los títulos de las pantomimas, en los que la presencia de los personajes de la Commedia es muy abundante: “Triunfo de Arlequín”⁴², “El Pruchinela burlado por los pájaros”⁴³, “Arlequín, Colombina y el Céfiro”⁴⁴.

El personaje que más abunda es Arlequín, en el *Diario de Madrid*⁴⁵ aparece durante el siglo XVIII en los títulos de más de cincuenta pantomimas y bailes. En 1756 dice Santiago Hergueta que ha servido a Madrid en este papel: “Desde mi nacimiento, sufriendo la impertinencia de tantos porrazos”⁴⁶.

Este comentario nos da una idea del papel que realizaba el Arlequín pantomímico, de ser un cómico hábil en el arte de engañar, caracterizado por su ingenio y saber hacer a la hora de buscarse la vida, pasa a representar el papel de un payaso con la característica principal de recibir golpes. Las actuaciones estaban así caracterizadas por el uso de las acrobacias, asuntos cómicos, la danza y el canto. Al igual que la Commedia original, es probable que las pantomimas tuvieran un alto grado de improvisación –de ahí que no se hayan conservado los textos–, aunque la repetición de los títulos a lo largo de los años nos indica que debieron de

⁴⁰ J. E. Varey (1972), p. 198.

⁴¹ Ídem, p. 198.

⁴² J. E. Varey (1995), p. 229.

⁴³ Ídem, p. 280.

⁴⁴ Ídem, p. 370.

⁴⁵ Ídem

⁴⁶ J. E. Varey (1972), p. 53.

tener alguna base argumental. Seguramente se iban enhebrando asuntos cómicos en un argumento predefinido. Esto explica la similitud de muchos títulos, que apenas se diferenciaban entre sí. Sirva de ejemplo los siguientes, representados a lo largo de varias décadas por diferentes compañías: “Arlequín estatua movable”⁴⁷, “Arlequín estatua por magia”⁴⁸, “El Arlequín estatua”⁴⁹, “Arlequín fingido estatua”⁵⁰, “El Arlequín fingido estatua movable”⁵¹.

Como dijimos al inicio del trabajo, poco se conserva de estas actuaciones. Apenas nos ha llegado información sobre las representaciones parateatrales del siglo XVIII, que nos parecen interesantes pues indicaban muy bien cuál era el gusto del pueblo. Frente a la actitud ilustrada, la clase popular seguía prefiriendo ir al teatro como pura diversión, ni buscaba ni quería aprender sino pasar un rato de entretenimiento, con música, números cómicos, bailes y juegos escénicos.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: “Teatro y espectáculo a costa de magos y santos”, en Palacios E. y Huerta J. (coords.) *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 77-96.
- “Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII”, *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, coord. J. Álvarez Barrientos - A. Cea Gutierrez, Madrid, C.S.I.C., 1988, pp.215-225.
- ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, F. Juan March/Castalia, 1988.
- y COULON, Mireille: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, (Anejos de *Criticón*, 7), 1996.
- CALDERA, Ermanno: “Sulla "spettacolarità" delle commedie di magia”, en AA. VV.: *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 11-32.
- CARO BAROJA, Julio: “Magia y escenografía”, en *La comedia de magia y de santos*. VV.AA., Madrid, Júcar, 1992, pp. 11-24.
- Cotarelo y Mori, Emilio: *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly Bailliére, 1911.

⁴⁷ J. E. Varey (1995), p. 389.

⁴⁸ Ídem, p. 178.

⁴⁹ Ídem, pp. 256, 259 y 395.

⁵⁰ J. E. Varey (1995), p. 374.

⁵¹ Ídem, p. 359.

- NICOLL, Allarcyde: *El mundo de Arlequín: estudio crítico de la "Commedia dell'Arte"*, Barcelona, Barral, 1977.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes: *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia: 1808-1814*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- SHERGOLD, Norman D.: "Ganassa and the "commedia dell'arte" in sixteenth-century Spain", separata de: *The modern language review*, Vol. LI, no 3, July, 1956, pp. 359-368.
- VAREY, John E.: *Historia de los títeres en España : desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1959.
- *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840: estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1972.
- *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840: estudio y documentos*, Woodbridge, Tamesis, 1995.