

*La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico*¹

RAFAEL GÓMEZ ALONSO

RESUMEN

La comedia de magia fue una de las diversiones públicas que más atracción cultivó en la encrucijada de los siglos XVIII y XIX no sólo por la sofisticación de las tramas sino por la utilización de artilugios tecnológicos en la puesta en escena. La mayor parte de los instrumentos utilizados para conseguir los efectos audiovisuales están estrechamente relacionados con la evolución de los espectáculos considerados como antecedentes del cinematógrafo y configuran las bases de la escenificación de las primeras películas de ciencia ficción.

ABSTRACT

The comedy of magic was one of the public amusements that more attraction cultivated in the intersection of the XVIII and XIX centuries not only for the sophistication of the plots but by the use of technological gadgets in the staging. Most of the instruments used to obtain the audiovisual effects are closely related with the evolution of the shows considered as background of the film projector and configure the bases of the staging of the first films of science fiction.

La representación teatral ha sido considerada como uno de los antecedentes del cine por diversos factores como la puesta en escena, narración e incluso la configuración de la sala de representación. Las influencias del teatro se han visto acogidas por el cine y viceversa desde finales finales del siglo XIX. El cine

¹ El presente artículo tiene su origen en una comunicación titulada «La comedia de magia como antecedente precinematográfico», que fue presentada en el IV Encuentro de Investigación e Historiografía del cine en España organizado por la Asociación Española de Historiadores del Cine durante los días 26 y 27 de febrero de 1999 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

mudo instaurado dentro del designado, por Noel Bürch, Modelo de Representación Primitivo (M.R.P.), refleja la importancia de la dramaturgia en las primeras películas del período silente. Antecediendo a estos filmes, el género de comedias de magia, desarrollado principalmente durante los siglos XVIII y XIX, estuvo relacionado con los espectáculos precinematográficos tanto por su función de diversión pública como por el uso de aparatos y técnicas audiovisuales que posteriormente se verían configuradas con el propio nacimiento de la exhibición cinematográfica. En este tipo de obras el público no sólo buscaba entretenimiento conseguido por el diálogo de los actores y su narración sino por la puesta en escena producida por los propios efectos escénicos y toda la espectacularidad que giraba en torno a ellos, en donde la sensación de fantasía visual producida en el espectador era similar a que provocaban los aparatos precinematográficos que convivieron en dicha época.

La comedia de magia tiene sus propias raíces tanto en los rituales mágicos y en corrientes antropológicas, que giran en torno a las leyendas fantásticas, como en los experimentos científicos. Estas dos tendencias obedecen a dos tipos de corrientes. Por un lado, la llamada «magia negra», propia del mundo diabólico y de supersticiones en la que se realizan hechicerías sin ningún fundamento científico es la base en la que se sustentan los guiones teatrales. Por otro lado, la llamada «magia blanca», también denominada como «magia natural» o «magia artificial», en donde el interés esencial radica en producir ilusiones visuales que parezcan sobrenaturales y que configura la base tecnológica. Para lograr los recursos que consigan producir efectos audiovisuales es necesario recurrir al apoyo de maquinarias escenográficas (tramoyas) y de instrumentos ópticos, mecánicos y acústicos. En el caso de los motivos decorativos (telones pintados), la influencia romántica artística estará presente en el reflejo del gusto exótico, fantástico y tenebrista que impera en la iconografía estética del momento.

El parámetro que define propiamente a la comedia de magia como antecedente del cinematógrafo es el que induce a la «transformación» o «mutación»; ya desde mediados del siglo XVIII aparecen anuncios insertos en la prensa que inciden en este término². Las transformaciones se realizaban mediante aparatos móviles (artificios giratorios) aparatos de proyección (linternas mágicas simples y cuadros disolventes generados por la combinación de varios objetivos y lentes), así como por el desarrollo de los efectos producidos por los decorados, tanto a nivel de perspectivas (pudiendo relacionarse con los espectáculos de panoramas) como de variación de luminosidad (entroncado con los espectáculos diorámicos y efectos de transparencia). Varios de estos recursos constituyen un precedente de la propia articulación de la realización y montaje cinematográfico, especialmente en los travelling (movimientos de cámara), capacidad de

² Junto a las comedias de magia y espectáculos precinematográficos que se exhibían dentro del amplio panorama de las diversiones públicas, también tenían acogida las propias exhibiciones magia y de efectos basados en propiedades científicas, así como de funciones aerostáticas que gozaban de prestigio en aquella época.

crear profundidad de campo, inserción de planos, fundidos de imágenes y fundidos encadenados.

ANTECEDENTES

Las primeras referencias que hacen alusión a los instrumentos utilizados para la puesta en escena de comedias de magia se encuentran en tratados científicos, si bien en las propias representaciones dramatúrgicas, desde la era clásica se ha ido aportando una rica influencia en el desarrollo de configuración de decorados y escenarios, así como en el modo de interpretación por parte de los actores³.

Athanasius Kircher, uno de los iniciales artífices que promulga y describe los efectos de la linterna mágica en su libro *Ars Magna Lucis et Umbrae* (editado en el año 1645), habla del concepto de «magia natural de la luz y de la sombra» que es utilizada para conseguir sensaciones visuales por varios procedimientos, pudiendo realizarse los efectos mediante juegos de reflexión y refracción producidos mediante espejos (catóptrica), variaciones de iluminación y sombra, así como la forma de generar mutaciones.

Las aportaciones que ofrece la historia de la literatura han sido relevantes para clarificar datos sobre la introducción de aparatos técnicos en el teatro. Cervantes comenta en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, del año 1615, que el toledano Navarro fue el que introdujo en el «teatro de invenciones y tramoyas» efectos de nubes, truenos y relámpagos⁴; posteriormente, en la representación de una égloga de Lope de Vega titulada *Selva de amor*, un pintor e ingeniero florentino llamado Cosme Lotti construyó las decoraciones, en 1629, para dicha obra en donde aparecían perspectivas de paisajes marítimos y frondosos, así como una vista del puente de Segovia por el que pasaban autómatas, al modo en que lo habría descrito tiempo atrás el dramaturgo Herón de Alejandría en el año 62 (después de J. C.) que argumentaba la forma de construir minuciosamente un teatro de seres semovientes. Además de Lotti otros escenógrafos de la época (siglo XVII) construyeron escenas de perspectiva como Rizzi, Juan Fernández Laredo, José Antolínez, Isidoro Arredondo, Joseph Candi, Jusep Gomar y Juan Bautista Bayuca⁵.

³ Sobre los estudios de evolución del arte escénico se pueden consultar, entre otras, las obras de Gahde, Christian: *El teatro. Desde la antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Labor, Oliva C. y Torres Monreal, F.: *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, Nieto, Ramón: *El teatro. Historia y vida*. Madrid: Acento Editorial, 1997 y Arias de Cosío, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.

⁴ Citado por Caro Baroja, Julio: «Magia y escenografía» en V.V. A.A. *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ensayos Júcar, 1992.

⁵ Navarro de Zubillaga, Javier: «La escenografía de 'La fiera, el rayo y la piedra'» en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8/III (El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Volumen III. Representaciones y fiestas. Amsterdam: Rodopi, 1989).

Una obra que marcó un hito en la historia de la representación escénica en la España del reinado de Felipe IV fue la comedia de Calderón de la Barca titulada *El mayor encanto amor*, estrenada el 3 de julio de 1639, de cuya escenografía se encargaría el mencionado Cosme Lotti. Otras comedias de Calderón en donde aparecieron recursos mágicos fueron *El mágico prodigioso* y *Las cadenas del demonio*. Además, en un pasaje de su obra *El gran teatro del mundo* hace alusión a los recursos de escenografía que se utilizan en este tipo de géneros:

«[...] hasta que, al último paso,
todo el tablado, que tuvo
tan grande aparato en sí,
una llama, un rayo puro
cubrirá porque no falte
fuego e la fiesta [...]»

Es en este siglo XVII cuando se expande la ola de creencia en la magia, en las artes ocultas, que manejan resortes misteriosamente surgidos. Con estos medios, fuera y por encima de ella, se pretende dominar la naturaleza⁶. Antes de la utilización de maquinaria precinematográfica en representaciones teatrales, con mucha frecuencia se significaba el cambio de lugar o tiempo descubriendo una cortina y dejando ver el objeto esencial de la nueva escena. La pobreza del decorado, como señala José Deleito y Piñuela⁷, se contrastaba con los nuevos coliseos donde la escenografía, la tramoya y la maquinaria producían efectos sorprendentes. La imaginación era el requisito indispensable para que el público se trasladara al sitio indicado sin mutaciones ni cambios escénicos; sólo servía lo que decía el personaje para trasladar al espectador al lugar indicado, hasta que se empezaron a poner de moda las transformaciones en los teatros.

Parece importante señalar que, aunque se exhibieran comedias de magia durante los siglos XVII y XVIII, no todas las obras de este género utilizaban efectos escénicos de la era precinematográfica; además, otras representaciones ajenas al mundo de la magia se valían de recursos precinematográficos, especialmente para la ambientación de decorados, como el caso de las comedias de santos⁸ en donde las escenas de «apariciones» y «milagros» se realizaban con tramoyas y otros recursos audiovisuales, o el caso de comedias militares en las que se utilizaban «efectos especiales» para simular escenas de artillería.

Entre los años 1715 y 1724 el tratadista y pintor Antonio Palomino publica un libro titulado *Museo Pictórico y Escala Óptica*, en el que describe, entre

⁶ Citado por Maravall, José Antonio: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990, p.169.

⁷ Deleito y Piñuela, José: *También se divierte el pueblo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

⁸ Aunque tenga connotaciones religiosas, este tipo de representaciones fue prohibido durante varios períodos por darse a entender que apostaban por artificios del lado de lo sobrenatural.

otras cuestiones, tratamientos de perspectiva y espacios. Las teorías sobre perspectivas y escalas ópticas servirán de base para la ejecución de decorados acordes con los puntos de vista que quieran obtenerse en las obras representadas. Los efectos que ocasionen las propias vistas pintadas se utilizarán de modo que las ilusiones generadas por los instrumentos tramoyísticos denoten mayor realidad. El decorado trata de producir sensaciones en el espectador potenciando la imagen en su recreación de fantasía visual; para ello se utilizan lienzos panorámicos, tramoyas móviles, muñecos autómatas, transparencias, dibujos en perspectiva, utensilios con movimiento, efectos luminotécnicos que consiguen obtener distintos grados de iluminación en el escenario. Muchos de estos recursos también se encontraban desarrollados en el libro del tratadista Sabbattini titulado *Pratica de fabricar scene e machine ne teatri*.

A finales del siglo xvii, en concreto el 9 de enero de 1787, *El Correo de los Ciegos de Madrid* se quejaba de este tipo de funciones y comentaba que en los coliseos del Príncipe y de la Cruz sólo se veía «al diablo hacer el primer papel» y que sólo se ejecutaban «encantamientos, milagritos, apariciones, vuelos, hundimientos: en una palabra, cuanto pueda producir la imaginación desenfrenada de un delirante»⁹. En períodos de la Ilustración (como por ejemplo entre 1788 y 1792), fue prohibida este tipo de representaciones (aunque se seguían exhibiendo con nombres falsos) porque se consideraba en contra de la moral de la época y tendía al mundo de la superstición con graves consecuencias para el pensamiento del espectador. La opinión de algunos políticos y ensayistas españoles fue decisiva a la hora de censurar las comedias de magia y similares. Así en la *Poética* del escritor Ignacio de Luzán se hace mención a que las obras que se representan con decoraciones, máquinas y mutación de escenas son «irreverentes y dañosas» para el público¹⁰. Una cédula publicada el 9 de junio de 1765 comentaba lo siguiente:

«Que los actores adviertan a los ingenios que presenten piezas nuevas, no se admitirán las que estén compuestas sobre argumentos de santos por estar prohibidas; no tampoco por ahora las de mágica y de absurdos semejantes, por ser contrarias no sólo a las reglas más triviales y menos estrechas del teatro, sino también a la religión, a la razón, a las costumbres y a la decencia [...]»¹¹.

Por su parte, Jovellanos en su *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, leída en la junta pública de la Real Academia de la Historia el 11 de julio de 1796, comenta que «acaso fuera mejor desterrar enteramente de nues-

⁹ Citado por Checa Beltrán, José María: «La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica» en V.V. A.A. *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ensayos Júcar, 1992.

¹⁰ Checa Beltrán, José María: *Op. cit.*

¹¹ Cotarelo y Mori, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Citado por Palacios, Emilio: «Las comedias de santos en el siglo xviii: críticas a un género tradicional» en V.V. A.A. *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ensayos Júcar, 1992.

tra escena un género expuesto de suyo a la corrupción y a la bajeza, e incapaz de instruir y elevar al ánimo de los ciudadanos. Acaso deberían desaparecer con él los títeres y matachines, los payasos, arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimondis y otras invenciones que, aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes»¹². Pero las reacciones expuestas por parte de los cánones exigidos del rudo neoclasicismo no harían enmudecer ni mucho menos fracasar las exhibiciones de comedias de magia así como los espectáculos precinematográficos.

El mayor apogeo de las comedias de magia coincide con un período (finales del siglo XVIII a mediados del siglo XIX) en donde el espectador demanda un cierto gusto por lo exótico, fantástico y macabro. Durante las mismas fechas aparecen referencias a anuncios de exhibición de personas deformes (gigantes, malformaciones). En el desarrollo de las obras se intenta generar mundos de ensueño y pesadilla, acordes con las representaciones pictóricas del momento. Por esta época están de moda las pinturas realizadas por Fuseli, como sus Cárceles imaginarias, y más cercanos al territorio nacional sobresalen las pinturas de Goya, en especial las que se recogen dentro de las denominadas Pinturas Negras y Caprichos que, sin lugar a dudas, serían una base de sustentación para la ejecución de telones pintados. De hecho, se ha intentado estudiar, sin ningún resultado fiable por el momento, si el mismo Francisco de Goya pudo haber realizado algún telón para la representación de comedias de magia o misterio en la madrileña villa de los Duques de Osuna.

Al igual que está inmersa la influencia proveniente de corrientes artísticas pictóricas también se pueden observar claros antecedentes a través de la inclusión de rasgos de la novela gótica, en donde convergen fenómenos sobrenaturales, exóticos, grotescos y mágicos, como el caso de la novela romántica *Le diable amoureux*, publicada en 1772 por J. Cazotte, o posteriormente, ya en el siglo XIX, las series de narraciones y leyendas relatadas por Gustavo Adolfo Bécquer en donde se entrecruzan aspectos misteriosos y costumbristas de tipos españoles. Los escenarios góticos tienen un evidente reflejo en el mundo de la fantasmagoría, que, a su vez, posteriormente configurarán los elementos claves en los escenarios del cine de terror: castillos, cementerios, casas abandonadas, lugares tenebrosos en donde se entremezcla la luz con la oscuridad, climas atmosféricos tormentosos con aparición de relámpagos y efectos tormentosos. Mención aparte es la ilusión producida por artilugios capaces de elaborar efectos sonoros con la cualidad de generar la simulación de truenos, estruendos, terremotos y cualquier tipo de vibraciones que motivaran la atención del espectador. Según cita René Andioc, Josef Máiquez ideó una caja de truenos que entusiasmó a los espectadores de la obra *La muerte de Abel*, en la que se podía observar el efecto del granizo y lluvia natural¹³.

¹² Jovellanos, Gaspar Melchor de: *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*. Madrid: Cátedra, edición de Guillermo Carnero, 1997.

¹³ Andioc, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo xviii*. Madrid: Castalia, 1987.

José María Checa Beltrán¹⁴ indica que la comedia de magia se encuentra entre la comedia clásica y la moderna, ya que al público no le interesa nada más que el puro espectáculo que es el gusto mayoritario («la crítica del Romanticismo... asume que las comedias de magia no son obras auténticamente literarias, sino que se trata de un espectáculo para la pura y simple diversión») mientras que las otras dos opciones son minoritarias en lo que se refiere al destinatario. Checa Beltrán comenta que en el diario *El Correo* con fecha del 27 de enero de 1830 se explica que «las empresas teatrales no se forman con el objeto de perfeccionar el arte [...], se forman para ganar dinero» y «las hechicerías, los vuelos y las transformaciones «pican» [la curiosidad] y valen más que las quintillas de Lope y los romances de Moratín», es decir, nos encontramos con un fenómeno similar a lo que acontecía con las comedias «de recurso fácil» que escribía Lope de Vega (defendidas en su *Arte nuevo de hacer comedias*), y a lo que acontece actualmente con las películas de las majors hollywoodienses, en donde lo que prima es el puro espectáculo y lo único que interesa es la recaudación de taquilla.

CARACTERÍSTICAS

Desde el punto de vista artístico, especialmente en lo que se refiere al decorado, es importante señalar la calidad de los telones, transparencias, panoramas y todo tipo de efectos diorámicos pintados en algunos casos por prestigiosos autores como los hermanos Tadey. Uno de ellos, Antonio María Tadey, participó en la elaboración de tres decoraciones nuevas para la comedia *Dar la vida por su Amor* y la obra mitológica *Fénix de las mujeres* o *La Alceste*, representadas en el teatro del Príncipe el 25 de diciembre de 1799, en las que se había dispuesto de varias transformaciones para producir efectos¹⁵. También ejecutó diversas decoraciones para la comedia de magia titulada *La virtud* consiste en medio, representada a comienzos de 1812 en el teatro de la Cruz. Algunas de estas sorprendentes decoraciones poseían efectos diorámicos.

La utilización de transformaciones mediante curiosas metamorfosis se generaba por efectos de tramoya con movimiento. Según precisa Julio Caro Baroja¹⁶ la palabra tramoya tiene la función de máquina para figurar transformaciones en el teatro, aunque también se denomina tramoya a una escena enredosa. Los efectos tramoyísticos, como indica este autor, ya se daban en las comedias de Calderón de la Barca en donde se habla de transformaciones y mutaciones para fingir apariencias.

Aparece una profusión de efectos sobrenaturales acorde con los gustos estéticos del momento, como se ha citado anteriormente: fantasmas, brujas, per-

¹⁴ Checa Beltrán, José María: *Op. cit.*

¹⁵ *Diario de Madrid*, 25-12-1799.

¹⁶ Caro Baroja, Julio: *Teatro popular y magia*. Madrid: Biblioteca de Ciencias Históricas / Revista de Occidente, 1974.

sonajes estereotipados (gigantes, cíclopes, duendes, ninfas). Por ejemplo, se recurría a la representación de vuelos, apariciones y desapariciones de seres que cobraban vida, como los esqueletos en las exhibiciones de fantasmagoría, para ello era necesario recurrir a instrumentos basados en la linterna mágica. También se efectuaban juegos de sombras en paredes con influencia de las sombras chinas y javanasas.

Si bien los efectos visuales y sonoros coparán la atención del público hacia estas obras, por el contrario, la acción narrativa de diálogos pasa a ocupar un segundo plano: es más importante ver que oír (sobresalen los rasgos visuales frente a los literarios). Por tanto, la comedia de magia puede ser entendida como subliteratura: lo espectacular se antepone al texto, con lo que las «máquinas» utilizadas interesan más al espectador que el diálogo y los propios personajes. M. J. Moynet recoge como sorprendía la ilusión producida en una comedia de magia de mediados del siglo XIX:

«Hace 30 o 40 años se hizo en el teatro del Ambigú una pieza fantástica, cuyo título era El Monstruo, o El mago. La pieza, traducida del inglés, era bastante extraña, como el actor principal clown de lo más ágiles y excelentes mimos. Tratábase de un sabio mago que había querido crear un hombre y no había logrado más que animar un ser fantástico e inconsciente, que llevaba la desolación, el incendio y la muerte por donde quiera que pasaba, sin que le alcanzara ninguno de los medios humanos puestos en juego para aniquilarlo. La presentación en escena fue muy esmerada: eran espléndidas las decoraciones y entre ellas había un efecto de incendio. Pero lo que sobre todo, excitó la curiosidad fue ver a este singular personaje pasar a través de las paredes y del suelo, sin que se pudiera descubrir ninguna abertura que le diera paso. Era la primera aparición de las trampas inglesas en París. El mecanismo era absolutamente desconocido y tuvieron un éxito prodigioso.»¹⁷

Además de todos los instrumentos tramoyísticos y efectos precinematográficos, en las comedias de magia también tendrán acogida la inclusión de seres artificiales con vida: autómatas y seres semovientes. Según Álvarez Barrientos en el teatro español del siglo XVIII se encuentran muñecos autómatas y objetos automáticos, así por ejemplo en la comedia de José de Cañizares Don Juan de Espina¹⁸ se alude a unas estatuas de palo que lavan, barren, sirven, etc. Algunos argumentos de obras giran en torno a la creación de seres artificiales y diabólicos. J. E. Varey¹⁹ comenta que los recursos escénicos más usados en esta

¹⁷ Citado por Moynet, M. J.: *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones*. Barcelona: Biblioteca de Maravillas, 1885.

¹⁸ Sobre las versiones de esta obra y sobre la figura de Juan del Espina, Julio Caro Baroja dedica un capítulo de su libro *Vidas Mágicas e Inquisición I*. Madrid: Istmo, 1992.

¹⁹ Varey, J. E.: «El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias» en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/III El teatro español a fines del siglo xvii. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Volumen III. Representaciones y fiestas*. Amsterdam: Rodopi, 1989.

comedia son la nube y el escotillón. En un legajo que data del 31 de enero de 1714 se indica que se pagan 45 reales para traer dos mutaciones al Coliseo del Retiro para la realización de esta obra²⁰.

Para incrementar el deseo de satisfacción por parte del público, el espectáculo se aderezaba con instrumentos ópticos y mecánicos. El objetivo fundamental, como el de cualquier espectáculo similar, era la atracción, que en el caso de las comedias de magia se valía de promover el horror (de forma divertida) y provocar sorpresa. Para disimular el ruido de las mutaciones de las máquinas teatrales, ocasionadas por las poleas y gruas, se aprovechaba la utilización de música.

El público que asiste a este tipo de espectáculos lo formaban gran variedad de personas de procedencia social, con conocimientos distintos y diferente gusto, es decir, no existe un perfil determinado de espectador atendiendo a su escala social o económica. El único reclamo utilizado para generar espectación es la propaganda utilizada en la época (oral y escrita) que desarrolla un papel mediatizador y persuasivo. La prensa del momento es uno de los pocos instrumentos que permite estudiar la recepción del público, pero aún así, no se puede utilizar sólo la recaudación en taquilla para conocer un determinado éxito, ya que muchas de las representaciones eran ambulantes, se exhibían en ciudades donde no ha quedado reflejado el control de taquilla²¹ o, en algunos casos, se realizaban representaciones particulares en villas de gente perteneciente a focos aristocráticos.

Respecto a los valores estéticos, las mutaciones también tenían una función alegórica y moralizante; incluso la luz poseía una función estética y simbólica que permitía dirigir al espectador hacia focos de atención en escenas representadas con distintos gradientes de iluminación. Los juegos de luces serían más efectivos con el paso de los años por el uso del gas. La luz artificial utilizada en los teatros, sobre todo en el siglo XVIII, era generada mediante antorchas e instrumentos similares, otra forma de generar apariencia de mayor luminosidad era mediante juegos catóptricos y posiblemente por proyecciones de linterna mágica.

Otros instrumentos utilizados en las comedias de magia capaces de generar efectos eran los fuegos pirotécnicos, muy aplaudidos también en las corridas de toros, que solían insertarse tanto en las propias comedias como en los interludios de estas, ejecutados por profesores expertos en física experimental. En la comedia de D. Eleuterio El gran cerco de Viena se cuenta entre sus instrumentos y maquinaria de efectos con «un desafío a caballo²² por el patio, tres

²⁰ Legajo 1-386-1 del Archivo Municipal de Madrid.

²¹ Los únicos datos de recaudación recogida los ofrece la prensa, y únicamente se hace alusión a los grandes teatros, que en el caso de Madrid, lo constituyen el Coliseo del Príncipe, el de la Cruz y el de los Caños del Peral, junto al del Buen Retiro, este último sólo en el siglo XVIII. René Andioc ha estudiado el éxito económico, por períodos, de las comedias de magia en su libro *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo xviii*. Madrid: Castalia, 1987.

batallas, dos tempestades, un entierro, una función de máscara, un incendio de ciudad, un puente roto, dos ejercicios de fuego y un ajusticiado»²³.

También se exhibían juegos hidráulicos que realizaban algunas fuentes artificiales incluidas en los escenarios de algunas obras. Por ejemplo en la comedia *El mágico mexicano* el agua es un elemento que funciona como ingrediente espectacular: «Las aguas de la acequia van remontando las canoas hasta que desaparezcan entre las Bambalinas, quedando todo el teatro de la parte de la Acequia de arriba a bajo cubierto con el agua.»²⁴

En algunos anuncios se indicaba quien había compuesto el decorado de la comedia que se representaba y lo costoso que había sido su creación, como en el caso de la obra *el Diablo predicador*, ejecutada por el pintor del teatro del Príncipe José Rivelles, y que se ofrecía en dicho recinto madrileño a comienzos del año 1812:

«En el Príncipe, a las 4 de la tarde, se representará por las principales partes de la compañía la gran comedia antigua en 3 actos titulada *el Diablo predicador*, y *Mayor contrario amigo*, en la que se presentarán dos magníficas decoraciones nuevas, pintadas por el célebre profesor D. José Rivelles, pintor del mismo teatro; a lo que añadido todo el vestuario nuevo, es de esperar que el público logre la satisfacción de ver esta función sin semejarse en nada a la anteriormente ejecutada, y en vista de lo costoso de su aparato y decoro, se cobrará a los precios que se pagaban antiguamente [...]»²⁵

Los grandes recintos teatrales contaban con dispensarios útiles para la utilización de efectos en las comedias de magia. Dentro del inventario material de instrumentos y enseres que se usaban en los principales teatros de Madrid, coliseos de la Cruz y del Príncipe, durante el año 1823, se contaba con efectos de maquinaria (telones, bambalinas, bastidores, retratos) vidriera y alumbrado (luces, faroles, arañas), decoraciones con efectos de transformación (un reloj que se transforma en trono, una mesa que se transforma en aparador, una fuente que se transforma en cenador y luego en cárcel, dos aparatos de transformación, un brasero de lienzo transparente, árboles de transformación, etc)²⁶. En 1824 entre los efectos con los que se operaba en los teatros de Madrid, había un espejo de transformación, decoraciones chinescas, un telón que por un lado era

²² En algunas representaciones teatrales se llegó a contar con la presencia de animales. El gusto por las exhibiciones de animales que realizaran grandes proezas o los animales ajenos a la población española, que se denominaban exóticos, eran otro de los alicientes que conformaban parte de las diversiones públicas del momento.

²³ Citado por Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo xviii*. Madrid: Castalia, 1987.

²⁴ Gutiérrez Flórez, Fabián: «Previsión textual de la espectacularidad en *El mágico mexicano*» en V.V. A.A. *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ensayos Júcar, 1992.

²⁵ *Diario de Madrid*, 2-1-1812.

²⁶ Archivo de la Villa de Madrid. Sección Secretaría: Legajo 2-472-45.

un balón chinesco y por otro lado representa un palacio, dos guitarras de transformación, cuatro casacas de transformación, un vestidor de silla de transformación, una mesa de transformación, ocho columnatas con sus cornisas que permitían transformarse, una fuente de transformación en boca de infierno, dos postes corpóreos de cárcel, un titilimundi, efectos corpóreos de una linterna, efectos de fuego, efectos de iluminación alumbrada, efectos de maquinaria, transparencias (efectos de vidriera y alumbrado), decoraciones y efectos de tramoya. Varios de estos artilugios se guardaban en el almacén del Pósito de Madrid²⁷.

Para la realización de comedias a nivel particular o en recintos de poca acogida se alquilaban efectos. De estos alquileres se tiene noticia por anuncios insertados en la prensa, como el aparecido en el Diario de Madrid el 21 de enero de 1788 que comenta que «Se alquilan mutaciones para comedias caseras, y muebles para otras funciones, en la calle de Cosme de Médicis, esquina a la del Duque de Alba, frente a la Merced, cuarto bajo».

APOGEO DE LAS COMEDIAS DE MAGIA

A mediados del siglo XIX los teatros tienden a remodelarse tanto en lo que se refiere a los propios edificios (arquitectura) como a los instrumentos técnicos (modernizándose los sistemas de deslizamiento para los bastidores y utilizándose decoraciones costosas, junto a combinaciones de maquinaria moderna)²⁸. Además, empiezan a usarse en mayores ocasiones elementos con motivos carnavalescos y se incrementa la profusión de técnicas parateatrales así como de figuras y aparatos semovientes (caballos, carrozas) gigantes (ya fueran zoomorfos o humanos, fijos o autómatas), cabezudos, esqueletos, espectros²⁹, o creación de niebla blanquecina para ocultar algunas escenas, a base de gases donde se proyectaban figuras fantásticas, demoníacas y monstruosas.

En el año 1821, época que en Madrid se presentan diversas funciones de fantasmagoría, también se exhiben comedias de magia con pinceladas góticas, como la titulada *El vampiro*, basada en una obra del famoso escritor Lord Byron, que constaba de cuatro decoraciones nuevas pintadas por el director de maquinaria teatral Anselmo Alfonso³⁰, y que en el año 1833 volvería a representarse comentándose en la prensa el interés de dicha representación:

«En el de la Cruz a las siete y media de la noche, se ejecutará el drama en tres actos titulado *El vampiro*, que [desde] hace algunos años no se representa, y que tanto interesó la curiosidad pública cuando se puso en es-

²⁷ Archivo de la Villa de Madrid. Sección Secretaría: Legajo 2-472-49.

²⁸ Oliva, César: «Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX» en V.V. A.A. *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ensayos Júcar, 1992.

²⁹ Oliva, César: *Op. cit.*

³⁰ *Nuevo Diario de Madrid*, 28-11-1821.

cena por primera vez. El célebre Lord Byron, tan ventajosamente conocido en la literatura, encontró en la historia de los mentidos rayos, cuyo nombre lleva el drama, un manantial fecundo para la invención que suministró asunto al poeta; y los teatros extranjeros hallaron en la composición de que se trata una novedad, un interés de cierto género, capaces de fijar de un modo grato la atención pública. Igual fallo se pronunció en el nuestro ver bien combinado lo nuevo con lo interesante, lo verosímil y lo maravilloso; siendo de reparar, también por extraordinaria, la circunstancia de preceder al drama un prólogo, cuyo título es el Sueño de la Malvina, escrito de intento para dar a los espectadores una idea preliminar de la obra. El cuidadoso esmero que se ha empleado para su reproducción sobre nuestra escena hace esperar que con ella se proporcionará a los concurrentes una diversión agradable y variada [...].»³¹

Respecto a los autores más representativos que cultivan la comedia de magia, en el siglo XVIII destacan fundamentalmente Antonio de Zamora con su obra *El mágico de Salerno*, Salvó y Vela con su obra *El hechizado por fuerza* Pedro Vayalarde, Laviano con *El mágico Fineo*, Valladares de Sotomayor con *El mágico de Astracán*, José de Cañizares con sus comedias *Marta la Romarantina*, Juana la Rabicortona, Don Juan de Espina y *El anillo de Giges*, que, curiosamente, fue la obra de teatro más representada en el siglo XVIII³². En el siglo XIX destacan, entre otros, Juan de Grimaldi con su obra *La pata de Cabra*, Bretón de los Herreros, Hartzenbusch con sus obras *La redoma encantada* (1839) y *Los polvos de la madre Celestina* (1840), Enrique Zumel (que trabaja principalmente en la ciudad de Málaga) y que estrenó entre los años 1849 y 1885 siete obras tituladas *El himeneo en la tumba o la hechicera* (1849), *Batalla de diablos* (1865), *El anillo del diablo* (1871), *La leyenda del diablo* (1872), *Quimeras de un sueño* (1874), *El talisman de Sagras* (1878) y *El torrente milagroso* (1883).

Del listado anterior, la comedia *La Pata de Cabra* del italiano Juan de Grimaldi fue quizá la obra que mayor éxito acogió durante el siglo XIX. En el diario *El Correo* del día 2 de septiembre de 1831 se comentaba que «cuando se anuncia *La Pata de Cabra*, el más rudo de los espectadores sabe muy bien que no va a ver una obra clásica de literatura, que no va a ver una comedia, si Vmd. quiere; va a divertirse y a reír poderosamente por espacio de tres horas; asiste a una función teatral que halaga sus sentidos, prescindiendo por aquella noche de teorías y clasificaciones». El ambiente que se formaba ante la acogida de una comedia de magia, sin duda alguna, debía ser similar a lo que suponía asistir a un espectáculo precinematográfico, como el que detalla en 1847 el articulista M. Z. Cazorro en el *Semanario Pintoresco Español* titulado «*La Función de Sombras Fantásticas*»:

³¹ *Diario de Madrid*, 27-9-1833.

³² Un estudio más detallado sobre los autores y comedias de magia más representativos durante el siglo XVIII se encuentra en la tesis doctoral de Álvarez Barrientos, Joaquín: *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*. Madrid: Universidad Complutense, 1986.

«...El local era un teatro. La función comenzó pero aún no estábamos a oscuras. En aquel vasto recinto que debía convertirse en breve en una doble cámara tenebrosa. Fluctuaba un mar de clara luz que bañando las [h]eterogéneas figuras que constituyen toda clase de públicos se estrellaba en vistosos cambiantes sobre el traje de algunos acróbatas, clowns y prestidigitador encargados de la primera parte de la función.

Parecía imposible que sólo el respeto a la luz hiciera de tan numerosos y diversos concurrentes un solo cuerpo decoroso y sensato, un público. Pero esta duda iba a desvanecerse pronto. El acrobata hace su último equilibrio, el clown da su último salto, el prestidigitador se escamotea a sí mismo, y el telón cae. Un murmullo sordo se extiende por todo el local. Las sombras van a empezar y el teatro debe quedarse a oscuras...»³³

El Diario de Avisos de Madrid con fecha de 10 de octubre de 1832 aludía a una detallada mención sobre la tecnología utilizada en la función teatral de La pata de Cabra:

«Cuando se puso en escena la comedia de magia titulada La pata de cabra en la última temporada del año cómico próximo pasado se anuncio que, debiendo reformar algunos juegos de maquinaria y retocar sus decoraciones, se reproducía antes de emprender una obra que había de retrasar la repetición del drama acaso por mucho tiempo. En efecto, se ha reformado toda la maquinaria, añadiendo varias transformaciones nuevas enteramente y de suma visualidad de que antes carecía, oportunamente colocadas en las situaciones que ha creído requerirlas. En estas transformaciones una multitud de objetos cambian repentinamente a la vista del espectador, tomando formas enteramente diferentes, y volviendo después a su primer estado. Se han pintado también varias interesantes decoraciones en armonía con las demás obras, y se han retocado las restantes; de suerte que La pata de Cabra, conservando su gracioso y aplaudido texto, se puede decir diversificada casi en su totalidad en cuanto a su aparato escénico, juegos mecánicos y demás. Un espectáculo, que tan prodigiosa concurrencia ha conseguido en sus repetidísimas y siempre aplaudidas representaciones, debía presentarse al público con innovaciones: se ha tratado, pues, de que estas fuesen dignas del público a quien se dedicaban: Ningún gasto, ningún trabajo se ha omitido para dar a La Pata de Cabra por segunda vez el interés privilegiado de la novedad; y se espera que cuantos la han visto y aplaudido la volverán a ver a y a aplaudir. Las obras de pintura han sido ejecutadas por D. Juan Blanchard, pintor de estos teatros, y toda la maquinaria en sus juegos y transformaciones por Mateo Sierra, maquinista en los mismos. Se están haciendo los ensayos necesarios, y a la mayor brevedad se anunciará la primera representación.»³⁴

³³ *Semanario Pintoresco Español*, pp. 390-391, 1847.

³⁴ *Diario de Avisos de Madrid*, 10-10-1832.

Según comenta David T. Gies³⁵ la popularidad de *La Pata de Cabra* radica en el propio espectáculo, que contenía treinta y cinco efectos de magia: desde vuelos de objetos y personas, hasta transformaciones, apariciones y desapariciones, cambios de escenario (once escenarios diferentes y doce cambios de escena), transparentes y efectos que además de misteriosos contenían aderezamientos cómicos con ambiente romántico (paisajes lúgubres, bosques, cuevas iluminadas, tempestades, brujería, etc.). Todo ello requería de expertos tramoyistas que trabajaran rápidamente en el manejo del escenario, así como de eficientes escenógrafos y decoradores.

Esta comedia de magia de Juan de Grimaldi se repondrá sucesivamente durante la mayor parte del siglo XIX, como indica David T. Gies³⁶, llegando a formar parte del repertorio de ascensiones aerostáticas, como la realizada en *Vista Alegre* el 30 de mayo de 1831 en la que el señor Pogan³⁷ exhibía dos grandes globos:

«[...] el uno subirá con un aeronauta montado sobre un dragón que sujetará con dos riendas, y el otro con la figura de don Simplicio Majaderano con el mismo traje de *La pata de cabra*, el que después de elevarse a grande altura se desprenderá del globo y bajará muy despacio sostenido por un paracaídas.»³⁸

Incluso llegará a formar parte del cartel de corridas de toros, como las celebradas a comienzos de 1850 y de 1851 en donde se comenta que después de lidiarse dos toros se ejecutaría la aplaudida escena de «*Vulcano y los cíclopes*», de la citada obra, que se verá adaptada al ambiente taurino:

«[...] Al efecto saldrán los cíclopes en dos cuadrillas, dirigiéndose una en busca de la fragua y la otra para escoltar a *Vulcano*, quien hará su entrada en un magnífico carro triunfal, tirado por los referidos cíclopes. Reunidos todos se pondrán a trabajar al compás de la música, propia de la escena, y cuando hayan concluido pasarán a buscar a don Simplicio Bobadilla, Majaderano, Cabeza de buey, quien acompañado de su inseparable escudero Lazarillo, saldrán montados en caballitos de mimbres, acompañados por los cíclopes que los presentarán a *Vulcano*, el cual mandará se hagan a don Simplicio los honores correspondientes y le forgen la lanza con que debe vengarse de su odiado rival el amante de la bella *Leonor*. Cuando estén ejecutando estas disposiciones se soltará un toro embolado

³⁵ Gies, David T.: «Edición, introducción y notas a *La pata de cabra*». Roma: Bulzoni, 1986.

³⁶ Gies, David T.: «Todo ha de parar en bien», en *España fin de siglo. 1898*. Barcelona: Fundación «la Caixa», 1997.

³⁷ Según Varey se refiere a Salvador Pogan que ya en 1827 trabajaba con dos niñas en *Vista Alegre* realizando varias suertes de destreza, juegos de manos, recreaciones, equibrios y otras habilidades. Varey, J. E.: *Cartelera des los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Londres: Tamesis, 1995, p. 60.

³⁸ *Diario de Madrid*, 30-5-1831.

que en pocos momentos desbaratará tan lúcida comparsa; y obligado Vulcano a castigar tamaños atropellos, ordenará que lo piquen desde los caballitos de mimbre don Simplicio y Lazarillo; que los cíclopes le pongan banderillas de fuego; y, por último, el mismo Vulcano, apeándose de su carro, tomará una espada y le dará muerte [...].»³⁹

El caso del escenógrafo Juan Blanchard, contratado por el ayuntamiento de Madrid desde el año 1828 hasta 1834, merece un trato especial dentro del estudio de las comedias de magia como antecedente fílmico ya que su dedicación por los espectáculos visuales fue notable. Según precisa Lee Fontanella⁴⁰, realizó la vista de la escena del templo de San Lorenzo de El Escorial para el Diorama establecido en la fábrica Platería de Martínez⁴¹. Dicha información viene a reforzar la hipótesis de que varios decoradores de comedias de magia tuvieran relación con la ejecución de espectáculos precinematográficos, especialmente los basados en la ejecución de vistas panorámicas y de transparencia, en donde primaba el interés por generar fantasías visuales en el espectador.

Respecto a otras aportaciones del escenógrafo Juan Blanchard, en una carta⁴² escrita en Madrid, fechada del mes de enero 1832 (y en la que solicita que se le vuelva a contratar para trabajar en el teatro del Príncipe) se desvelan datos biográficos así como de algunas ejecuciones de obras que había realizado:

«Don Juan Blanchard, natural de Burdeos en el reino de Francia, tiene el honor de recurrir al poderoso patrocinio de V.S.

Pintor de decoraciones de los teatros franceses, italianos y ópera cómica de París, puedo preciar me sin vana gloria de haber merecido a estos tres espectáculos distinguidos con el honor de Reales, los aplausos de los inteligentes y de un Público ilustrado. El deseo de ver a mi hijo que se hallaba empleado en el R. Museo litografiando los cuadros de S.M.C. me atrajo a España y llegué a principios de 1828. La empresa de teatros de esta corte me encargó sucesivamente las decoraciones de la Pata de Cabra y del Diablo Verde, cuyos efectos lucrativos que produjeron son bien notorios. El año pasado fui llamado a Sevilla en cuyo teatro pinte decoraciones [...]. Por encargo y para celebrar los Santos Días de S.M. le Reina, ejecuté para el hermoso paseo llamado María Cristina una decoración que excedía en riqueza y brillo de composición, la que dispuse antes con motivo de la entrada en Madrid de la misma Augusta Señora y que se colocó en la fachada de la casa del Excmo. Señor [...] bajo tales auspicios.

³⁹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 19-1-1850.

⁴⁰ Fontanella, Lee: *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981.

⁴¹ Dicho espectáculo permaneció abierto en Madrid desde el año 1837 hasta 1860 aproximadamente. Una información detallada sobre lo que acontecía en este diorama se encuentra en mi tesis doctoral *Arqueología de la imagen fílmica: de la prefotografía al nacimiento del cine en Madrid*. Madrid: Universidad Complutense, 1999.

⁴² El escrito que he hallado en el Archivo de la Villa de Madrid se encuentra en malas condiciones y apenas se puede descifrar por completo lo que expone.

Suplico a V.D. que, dispensándome los efectos de su benevolencia me proporcione una nueva ocasión de distinguirme y aguardar al respetable público de esta M. H. Capital, honrándome con el destino de pintar en el teatro del Príncipe que tuve a mi cargo dos años, V.D. y el Excmo. Ayuntamiento pueda contar que mi desempeño tanto artístico como cómico corresponderá a tan distinguida confianza, como lo realicé respecto a la administración anterior de los teatros de esta Corte. Espero merecer este favor de un Magistrado que tanto se desvela en el servicio de S. M. y del público, y que no cesa de dar las mejores pruebas de su celo y buen gusto»⁴³.

Juan Blanchard será también el encargado de la escenografía de otra de las comedias de magia que gozó de mucha popularidad en el primer tercio del XIX: *El diablo verde*. Dicha obra contará también con la participación del escenógrafo y pintor Lucas Gandaglia, y con el tramoyista Manuel Ruperto Sánchez que se encargaría de las ejecuciones relativas al movimiento de la maquinaria utilizada. Esta comedia, estrenada en el teatro de la Cruz el 14 de enero de 1830, pertenece a un autor anónimo; según precisa Pilar Quel⁴⁴ pudiera haberla escrito algún famoso escritor que prefería mantenerse oculto en el anonimato. En el Diario de avisos de Madrid del 18 de octubre de 1832 se detalla que esta obra de tres actos está adornada de muchas y vistosas decoraciones, transformaciones, vuelos, escotillones, además del aparato teatral pertinente que exige su argumento.

En 1833 Juan Blanchard también aparece anunciado como el compositor de los decorados de una comedia de magia titulada *Ninguno más hechicero que Brancanelo el herrero*:

«En el de la Cruz a las seis y media de la noche se ejecutará la comedia de magia en tres actos titulada *Ninguno más hechicero que Brancanelo el herrero*. Este drama ha merecido la mayor aceptación cuantas veces se ha ejecutado; y en cuanto al aparato teatral no se ha omitido medio para adornarle con cuanto pide su argumento, como son, escotillones, vuelos, transformaciones, una decoración nueva pintada por Juan Blanchard, sus correspondientes coros y un pequeño bailable [...].»⁴⁵

Las comedias de magia seguirían anunciándose en la prensa, sobre todo a mediados del siglo XIX, y en sus notas primaban los comentarios de aspectos tecnológicos frente al desarrollo de sinopsis argumentativa. Así por ejemplo, el 8 de abril de 1850 en el Teatro del Drama se representa la comedia de magia fantástica titulada *Los pecados capitales*, en la que se precisa que además de utilizarse varias decoraciones con alguna finalidad diorámica, como una de tipo fantástica en la que se observaba la iluminación del sol, se estrenaban diversidad de juegos de transformación, un vestuario completo y tres bailes coreados.

⁴³ Archivo de la Villa de Madrid. Sección Secretaría: Legajo 3-470-3.

⁴⁴ Quel Barastegui, Pilar: «Edición, introducción y notas a *El Diablo verde*». Roma: Bulzoni. 1989.

⁴⁵ *Diario de Avisos de Madrid*, 6-12-1833.

Los pintores encargados de estos decorados fueron los señores Cousseau y Contier, y el encargado de la maquinaria don José Trasorras⁴⁶.

Todas estas características desembocan en el desarrollo de la cinematografía no sólo por el uso de efectos precinematográficos sino por los argumentos y técnicas recogidas en los primeros filmes de género fantástico, como el caso de las películas realizadas por Segundo de Chomón, Georges Méliès (sirva de ejemplo la famosa escena de El hombre de la cabeza de goma) e incluso en alguna de las producciones de los hermanos Lumière, como en la filmación realizada por el operador francés Gastón Velle *Le repas fantastique* (1902-1903). Los influjos que aportan las comedias de magia aparecerían reseñados en varias escenas de los tempranos filmes, si bien donde se puede observar una clara incidencia es en el tema del «Viaje a la luna» que era uno de los motivos que ya se habían representado en las plateas de los teatros y que volvería a ser retomado en el cine desde las primeras películas del citado Méliès y continuado más adelante por prestigiosos directores, como el caso de Fritz Lang, en el periodo del cine silente.

La presencia de películas con escenas trucadas en la época del cine mudo es notable. Según señala Noël Burch⁴⁷, entre los años 1900 y 1909 de 292 películas producidas en Francia 117 son filmes de género fantástico o utilizan trucos afines al mundo de feria, circo y music-hall; algunas de ellas plasman «las fantasías del trabajador explotado» como el caso de *The Scullion's Dream* o *The Dream*, ambas del año 1906, «ponen en escena a trabajadores manuales (criado, ayudante de cocinero, botones, jardinero) que ven en sueños cómo sus tareas se realizan solas, como por arte de magia, gracias a las técnicas de animación de objetos», animación que tiene su origen en la ejecución de las maquinarias que harían fascinar al espectador de las comedias de magia muchos años atrás antes de que comenzaran a exhibirse las primeras filmaciones a finales del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: «Introducción y notas a El anillo de Giges» en CAÑIZARES, José de: *El anillo de Giges*. Madrid: C.S.I.C., 1983.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*. Madrid: Universidad Complutense. Tesis doctoral, 1986.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: «La comedia de magia del siglo XVIII como literatura fantástica». Madrid: *Anthropos*, n.º 154/155, marzo-abril 1994.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: «Teatro de títeres». Madrid: *Anthropos*, n.º 166/167, mayo-agosto 1995.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: «Teatro y espectáculo a costa de santos y magos» en HUERTA CALVO, Javier y PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio [coord]. *Al*

⁴⁶ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 18-4-1850.

⁴⁷ Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra Signo e imagen, 1987.

- margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March / Castalia, 1976.
- BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra Signo e imagen, 1987.
- CALDERA, Ermanno [ed.]. *Teatro di magia*. Roma: Bulzoni, 1991.
- CARO BAROJA, Julio: *Teatro popular y magia*. Madrid: Biblioteca de Ciencias Históricas / Revista de Occidente, 1974.
- CARO BAROJA, Julio: «Magia y escenografía» en V.V. A.A. *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ensayos Júcar, 1992.
- CARO BAROJA, Julio: *Vidas Mágicas e Inquisición (I)*. Madrid: Istmo, 1992.
- CHECA BELTRÁN, José María: «La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica» en V.V. A.A. *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ensayos Júcar, 1992.
- DAXEL MÜLLER, Christoph: *Historia social de la magia*. Barcelona: Herder, 1997.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *También se divierte el pueblo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- DÍEZ BORQUE, José María [dir.]: *Teatro y fiesta en el barroco*. Madrid: Ediciones del Serbal, 1986.
- DÍEZ BORQUE, José María [dir.]: *Historia del teatro en España*. Tomos I y II. Madrid: Taurus, 1988.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J.: *El diablo en España*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- FONTANELLA, Lee: *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz. «Magos y santos en la literatura popular (Superstición y devoción en el Siglo de las Luces)» en HUERTA CALVO, Javier y PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio [coord]: *Al margen de la Ilustración*. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- GIES, Davis Thacher: «Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño 1823-1824» en actas del VIII Congreso de la Asociación de Hispanistas. Madrid: Istmo, 1986.
- GIES, David Thatcher: *Theatre and politics in nineteenth-century Spain: Juan Grimaldi as impresario and government agent*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- GIES, David Thatcher [ed.]: *El romanticismo*. Madrid: Taurus, 1989.
- GIES, Davis Thacher: *Notas sobre Grimaldi y el furor de refundir en Madrid (1820-1833)*. Madrid: Cuadernos de teatro clásico, n.º 5, 1990.
- GIES, David Thatcher: *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- GIES, David Thatcher: «Todo ha de parar bien» en *España fin de siglo*. 1898. Barcelona: Fundación «La Caixa», 1997.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael: *Arqueología de la imagen fílmica: de la prefotografía al nacimiento del cine en Madrid*. Madrid: Universidad Complutense. Tesis doctoral, 1999.
- GRIMALDI, Juan de: *La Pata de Cabra*. Edición, introducción y notas de David T. Gies. Roma: Bulzoni, 1986.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián: «Previsión textual de la espectacularidad en El mágico mexicano» en V.V. A.A. *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ensayos Júcar, 1992.

- IZQUIERDO, Lucio: «Las comedias de magia y de santos» en V.V. A.A. *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ensayos Júcar, 1992.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Espectáculos y diversiones públicas*. Informe sobre la Ley Agraria. Madrid: Cátedra, edición de Guillermo Carnero, 1997.
- MARAVALL, José Antonio: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio: «Introducción y notas a El monje» en LEWIS, Matthew Gregory. *El monje*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MOYNET, M. J.: *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones*. Barcelona: Biblioteca de Maravillas, 1885.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: «La escenografía de ‘La fiera, el rayo y la piedra’» en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/III* (El teatro español a fines del siglo XVII. *Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Volumen III. Representaciones y fiestas. Amsterdam: Rodopi, 1989).
- OLIVA, César: «Espacio y espectáculo en la comedia de magia de mediados del siglo XIX» en V.V. A.A. *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ensayos Júcar, 1992.
- PALACIOS, Emilio: «Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional» en V.V. A.A. *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Ensayos Júcar, 1992.
- QUEL BARASTEGUI, Pilar: «Edición, introducción y notas a El Diablo Verde» en *El Diablo Verde*. Roma: Bulzoni, 1989.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. y ALLEN, John J.: *Los teatros comerciales del siglo XVIII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- VAREY, J. E.: «El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias» en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/III* (El teatro español a fines del siglo XVII. *Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Volumen III. Representaciones y fiestas). Amsterdam: Rodopi, 1989.
- V.V.A.A.: «El teatro del siglo XVIII (I)» en CARNERO, Guillermo [coord.]. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII* (I). Madrid: Espasa Calpe, 1995.
- V.V.A.A.: «El teatro (I)» en CARNERO, Guillermo [coord.]. *Historia de la literatura española. Siglo XIX* (I). Madrid: Espasa Calpe, 1996.