

LA PINTURA DE ESCENA SEVILLANA (1795-1815). ESCENÓGRAFOS DEL TEATRO CÓMICO

THEATRE PAINTING IN SEVILLE, 1795-1815: SET DESIGNERS
AT THE “TEATRO CÓMICO”

ROCÍO PLAZA ORELLANA

El Teatro Cómico de Sevilla, inaugurado en 1795, constituye el primer gran proyecto estable de sala y escena de corte italiano que disfrutó Sevilla. En este artículo se estudia un conjunto de diseños escénicos pintados durante el periodo de 1795-1815.

Palabras clave: Pintura de escena, Ana Sciomeri, Juan Ricardi Lafayeta.

The “Teatro Cómico”, which opened in 1795, was the first great stable playhouse designed in the Italian style to be built in Seville. This paper studies a set of artistic designs for the painted scenes of its stage in the period 1795-1815.

Keywords: Theatrical designer, Ana Sciomeri, Juan Ricardi Lafayeta.

Alonso Zurita, Juan Escacena, Juan Goicoechea, José de Castro, José Piña o Juan Ricardi Lafayeta formaron parte de un grupo de pintores afincados en Sevilla que desde 1795 hasta 1815 se encargaron de iluminar los bastidores, telones o bambalinas del Teatro Cómico. Su obra ya no existe, a lo largo de los años se iría desdibujando ante los repintes de los nuevos escenógrafos que les siguieron, para desaparecer definitivamente destruida el día de San Antonio de 1823, desgarradas por las calles de Sevilla por una turba violenta que celebraba el final del Trienio Liberal.

Los gabinetes, selvas, salones regios, marinas... que saldrían de su imaginación, adaptándose a las peculiaridades físicas de aquella escena sevillana, se harían acompañar de un conjunto de máquinas que las animarían para que sus espectadores disfrutaran del sonido del viento, el vuelo de los pájaros, el estruendo del trueno o la luminosidad de los rayos. Acompañados por los recursos escenotécnicos de un numeroso grupo de tramoyistas, serían los responsables de construir una escena en la que se materializaran los proyectos de la Ilustración por lograr un conjunto de telares en los se impusiera la calidad de la pintura. Por ésta se comprendía la plasmación colorista de unas correctas perspectivas, que debían imponerse sobre la herencia de una tramoya de metal y madera, heredada de los viejos corrales. De esta forma convivieron con una historia que singularizó la construcción de la escena moderna de corte franco-italiano en las

diferentes capitales españolas, unos bastidores y telares de una calidad desiguales, con una maquinaria que rechinaba para provocar viento, truenos o efectos infernales o una corrida de toros de cartón. Una extraña escenografía que asombraba a los visitantes de las principales capitales europeas, pero que despertaba, a pesar de todo el tiempo transcurrido, el interés del público español.

A lo largo de todos estos años, aunque se realizaron desembolsos realizados en algunas temporadas, sus estrenos no dejaron de ser algo extraordinario. Una ocasión aislada dentro de una temporada que se cerraba normalmente entre una colección repleta de repintes y remiendos. Cualquiera de los estrenos completos, las “decoraciones” o “mutaciones de lienzo” denominadas de “teatro abierto”, por ejemplo, se componían normalmente de seis bastidores por parte con sus bambalinas, y con su telón correspondiente. De esta forma en Sevilla se estrenaban esas “decoraciones completas” de las que dio cuenta Félix González de León en su diario, así como los folletos de algunas de las funciones editadas por la empresa para la ocasión. El Cómico de Sevilla lo regentaba desde su inauguración en la tarde del 17 de octubre de 1795 un matrimonio italiano de cantantes de ópera, Lázaro Calderi y Ana Sciomeri, quienes movidos por grandes desencuentros entre ellos terminaron luchando por la empresa como un bien personal. Una batalla de la que saldría Ana como empresaria única. Más allá de las diferencias personales que les separaban, les unía el interés por un espectáculo concebido dentro de los márgenes escénicos que las diferentes ciudades italianas habían ido incorporando a Europa desde los siglos anteriores, aceptándola ésta como la escena moderna¹. La música y la pintura serían dos de sus principales apuestas. La falta de liquidez provocada por los endeudamientos generados al hacer frente a una política municipal hostil, les obligaría a deslucir constantemente aquel proyecto. Sin embargo, más allá de sus limitaciones ajustarían con grandes esfuerzos las orquestas y los pintores escénicos temporada tras temporada, logrando desde 1815 la constante renovación de sus telares.

Esta familia de empresarios italianos había inaugurado su teatro sobre un antiguo solar del conde de Guadalcazar. Edificaron con cimientos nuevos un ambicioso proyecto diseñado por el arquitecto municipal Félix Caraza. En estos primeros meses posiblemente estrenara los telares que Alonso Zurita, primer escenógrafo de la compañía preparó para su primera colección. No volveremos a encontrar ninguna mención sobre estrenos posteriores hasta el 23 de enero de 1800. En este año con el que se inauguraba un nuevo siglo, figuraban a cargo de los decorados tres pintores. Para la temporada de 1800-1801 se encargaron del cuidado e iluminación de los telares los pintores José Escacena, José Caro y Juan Goycoechea, quienes probablemente no acometieran más empresa que la de repasar los telares antiguos, ya que el desarrollo de una epidemia de fiebres tifoideas que se declaró durante el verano obligó al teatro a cerrar sus puertas. Esta clausura impidió que los decorados se repusieran, tarea para la que probablemente se les había contratado, ya que durante los cinco años que se mantuvo desde su apertura

1 PLAZA ORELLANA, Rocío: *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy*, Sevilla, 2007.

no se habían modificado. El 23 de enero de 1800 el público comenzaría a conocer las nuevas obras, que se presentaron con la representación de la comedia de magia *A un tiempo esclavo y señor*, también llamada *El Mágico de Salerno*. Desde aquel día hasta su repentino cierre el 29 de agosto de aquel mismo año se mantuvo una escena sin más estrenos, cerrando sus puertas hasta el 5 de mayo de 1804, “por orden del gobierno de esta ciudad, por las presentes calamidades y epidemia que ya declarada estaba extendida por toda la ciudad”².

Tras una intensa y agria batalla que arrastró a la empresa con las autoridades locales durante algo menos de cuatro años, Ana Sciomeri logró abrir de nuevo sus puertas, ofreciendo una compañía completa. Para funciones de músicas y volatines, dispuso de nuevo de José Caro, contratado en la última temporada como segundo pintor. En este primer año de reapertura su trabajo consistiría principalmente en desempolvar viejos telones, retocar unas veladuras gastadas por el tiempo y perfilar viejos bocetos, sin que se conserve constancia documental alguna del estreno de nuevas decoraciones. Los endeudamientos que la empresaria había contraído tras el inoportuno cierre, al tener que liquidar pagos sin percibir taquilla, además de los dispendios ocasionados por la necesidad de abrir de nuevo las puertas de un local abandonado, no le permitieron invertir en un ramo tan costoso. Volatineros, tonadilleros, bailarinas y “cantatrices” operísticas quedaron desprovistas del lucimiento escénico que el color y la perspectiva ofrecían a sus funciones, incluso de cualquier extraordinario efecto tramoyístico.

La temporada siguiente transcurriría de igual forma, sin comedias y sin estrenos. El peso de la escena descansaría en algunas puestas en escena destacadas, aunque aisladas, como fueron los casos de la que se ofreció en el beneficio de Joaquín Calderi, hijo de los empresarios, en la que se ofreció una corrida de toros de pasta³, un juego de evoluciones militares para el baile *La Entrada de Buonaparte en Egipto* a beneficio de la primera dama de música⁴ o la lidia de un novillo natural en el fin de fiesta *Las Fiestas del lugar* del 13 de febrero de 1806⁵.

2 Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S). Sección 14, tomo 3, nº 4.

3 Esta función se realizó el 11 de noviembre de 1805, “(...) Y dará con otro fin de fiesta, su título Las Fiestas del lugar. En el que se ejecutará la comedia casera burlesca, y finalizará con una corrida de toros de pasta imitando al natural, los banderillarán, picarán y matarán”. AMS Sección 14, t. 3, 1805, nº 29.

4 Esta función se realizó el 18 de noviembre de 1805, “(...) Concluida dicha ópera se ejecutará un excelente baile nuevo, su título La Entrada de Buonaparte en Egipto, composición del señor Gaspar Brachesi, desempeñando tan lucido espectáculo con el papel de la sultana la sultana la señora Fornier, y los demás actores en tan lucida función demostrando las evoluciones militares, y ataques a la fortaleza y escuadra de Bonaparte, esmerándose en el mayor ornato de dicha función en que espera dicha interesada complacer a tan benigno público que le disimularán sus faltas si no acertase con un todo en complacerles (...)”. AMS. Secc. 14, t. 3, 1805, nº 32.

5 Esta función celebrada el jueves 13 de febrero de 1806 se concluyó con tres fines de fiesta. El primero titulado *El Page hablador* (sic), un fandango, un segundo fin de fiesta titulado *Un loco*

No llegarían los permisos para comedias hasta la primavera de 1806, sin embargo, para la temporada que se inauguraba en Domingo de Pascua de 1805 ya se había contratado a un pintor. Por entonces en la cartelera no sólo se iban alternando sainetes con bailes día tras día, sino que se insertaban auténticas comedias, aunque de estirados actos, y camufladas bajo el apelativo de “fines de fiesta”. Juan Risaldi, también Ricardi, ingresaría en la temporada como pintor escénico del Cómico, convirtiéndose en el más longevo de la escena sevillana hasta entonces. En 1805, ayudado por el tramoyista Francisco Rodríguez, quien ya había figurado en el cargo en la temporada anterior, mantendría una escena efectista en la que destacarían principalmente las corridas de novillos y toros simuladas en pasta o cartón, y jugadas con todas sus suertes sobre la escena. Este escenógrafo se mantendría hasta 1816, destacando a su vez como iluminador y constructor, aunque para la temporada de 1806-1807 cambiaría su apellido por el de Ricardi, con el que se mantendría hasta los últimos días en el teatro.

De esta forma retomaría la escenografía de nuevo su apuesta en el Cómico entre las inversiones de la empresaria y el talento de Ricardi. Mientras en Sevilla se decoraba con más voluntad que medios, en los teatros de capitales como Madrid, se hacían apuestas arriesgadas, y se mantenía con desembolsos desbordados, a conciencia, esa escena digna que clamaban los proyectos de los reformadores. Estas propuestas se mantenían gracias a los esfuerzos de la Junta de Teatros, a los escritos de los ilustrados, y a las continuas críticas de espectadores educados en teatros europeos, que clamaban por una escena comparable a las demás capitales europeas, lo que unido a unos presupuestos más cuantiosos desembocaría en escenas mejor decoradas. En cualquier caso, éstas como la misma escena de Sevilla, se materializarían sobre todo con el esfuerzo de individualidades concretas, que en algunos casos arrastraban con su desinteresado esfuerzo a los escenógrafos por caminos nuevos, que mostraron al público las brillantes posibilidades que, a pesar de las circunstancias naturales, aún tenía su escena. Y de igual forma, a quienes con su carácter hicieron frente a unas circunstancias que les desbordaban, pero que con sus esfuerzos dejaron algo de lo que se presumía en los planes reformadores, pagando por ello un alto precio económico y emocional. La apuesta ilustrada, diseñada con una claridad y precisión adecuadas sobre el papel, carecía de capacidad financiera para hacer frente a quienes no sólo tenían interés por aquella realidad, sino que además la sentían agresiva con sus propios proyectos.

Uno de los ejemplos más significativos del pulso que tomó la relación de los reformadores del teatro español con la realidad que pretendían reformar, lo ofrece la puesta en escena de las obras de Leandro Fernández de Moratín. En Madrid, la representación de *La Comedia nueva* que llevaría a cabo la compañía de Luis Navarro, estrenada el 27 junio de 1799⁶ se pondría en manos de uno de los más prestigiosos escenógrafos del

hace un ciento, ambos sainetes, un bolero, y finalmente “otro gracioso fin de fiesta Las Fiestas del lugar en que se lidiará un novillo natural”. AMS. Secc. 14, t. 3, 1806, nº 4.

6 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *La comedia nueva*, edición de John Dowling, Madrid, Castalia, 1970, pp. 308-310. ANDIOC, René. “À propos d’une reprise de *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín. *Bulletin Hispanique*, LXIII (1961), 54-61.

momento, Antonio María Tadey, al que se le convocaba para trabajar bajo las directrices del autor, como se deduce por un documento dirigido al Comisario de la Junta de Teatros en la que informa: “estoy deseoso de que la representación se haga con toda la propiedad, decoro y apurado posible con el que se sugeten a el cumplimiento de las exigencias que lo presten”⁷. Informándose a Tadey de la obligación de someterse a las prescripciones del dramaturgo. Una propuesta que el escenógrafo contestaría al Comisario de Teatros el 19 de mayo de 1799 advirtiéndole de la situación en la que se encontraba el juego de telares del local, haciendo cuenta de los que se podían aprovechar y de los que ya no tenían solución porque estaban prácticamente deshechas “de tanto lavado”⁸.

En Sevilla las comedias de Moratín no disfrutaron de tratamientos escénicos especiales. De hecho la *Comedia nueva* de Moratín desde su estreno el 7 de noviembre de 1796 nunca estrenaría escenografías. Por su parte, *El Sí de las niñas* se estrenaría el 18 de agosto de 1806, sin más retrasos que los necesarios, con respecto a su presentación en Madrid, pero sin más concesiones. La empresaria prefirió guardar sus decorados de estreno para la aparatosa representación de *El Diluvio universal*, el 19 de diciembre de 1806.

Ana Sciomeri apostaría nada más conseguir el permiso para la escenificación de comedias por estas obras “de gran aparato”. En esta temporada de 1806 Juan Ricardi cuidaría de una escena que decidió volcarse con especial interés en los ramos del exorno, ya no sólo por la ilusión que se presentaba ante el género cómico, sino también por la coyuntura favorecedora que encontró desde entonces. Una apuesta que se repetiría de nuevo en la comedia *El Mágico de Servan* con dos decoraciones de estreno el 28 de noviembre de 1807.

En estos años previos a la guerra contra los franceses, estos telones serían los últimos estrenos pictóricos. Tampoco habría más inventos, ni tramoyistas destacados capaces de sobredimensionar la limitada escena que ofrecía la empresa por entonces, con más trampas económicas que escénicas. En lo concerniente a la mecánica, lo cierto fue que la empresa no apostó desde que se permitiera la escenificación de comedias por un cuerpo escogido de maquinistas que permitieran exhibir una escena de novedades e inventos.

En el Cómico sevillano la historia parece tener otros matices, y el interés por lo aparatoso y lo multitudinario no parece ser sinónimo de exuberante. Francisco Rodríguez en 1804 se encargaría de la preparación de los fines de fiesta permitidos, y de las tonadillas de aparato que se exhibieron en la primera temporada de apertura, en la que el miedo a las fiebres todavía impedía aceptar las comedias. Al año siguiente, mientras Ana Sciomeri deambulaba por los despachos buscando apoyos para devolver las comedias a los sevillanos, Francisco Rodríguez se haría cargo de algún que otro “fin de fiesta”

7 Archivo de Villa. Sección Corregimiento: Legajo 1-40-47. Cfr. ARIAS DE COSSÍO Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, 1991, p. 47.

8 *Ibíd.*

que escondía una auténtica comedia. En 1806, aunque se permitieron éstas en mayo, lo cierto fue que desde la lista ofrecida en marzo se presentó un elenco de tramoyistas más amplio y escogido. En esta temporada figuraría como primer tramoyista, Juan de Aparicio, procedente de Algeciras que también desempeñaba la tarea de segundo pintor, y que sería ayudado por un segundo tramoyista llamado Vicente Moreno.

La temporada de 1807 no volvería a contar más que con uno en cartel, el mismo Juan Aparicio, que comprobaría cómo la apuesta que hiciera la empresaria en 1808 volcaría el listado más numeroso que se había formado en la ciudad hasta entonces. Entre sus nombres, acompañando a Juan Ricardi en sus decoraciones, figuraron como tramoyistas Luis Belusi, de Sevilla y Manuel Rojo, junto a unos ayudantes también procedentes de Sevilla llamados Miguel Monge, y Manuel de los Reyes. Ellos no se encargarían de inventar nuevas máquinas para mejorar la magia escénica al estilo de José Mayquez, tal y como reflejan los documentos de estrenos de estos años que han llegado hasta nosotros. Por una parte pondrían parte de su técnica para arropar días especiales en los que la propaganda a Manuel Godoy se desplegaba con flores arrojadas de las claraboyas entre otras sorpresas. Por otra se entregarían a la recreación de juegos escénicos en los que las muchedumbres y las contramuchedumbres marcarían sus desplazamientos con batallas imaginarias, caballos y otros animales auténticos debido a la presencia de la guerra. De esta forma se presentó la comedia *La Toma de la Plaza de Oczakow* de Comella el 25 de junio de 1806. Los maquinistas Juan de Aparicio y Vicente Moreno se encargarían junto con los asistentes de escena de que la obra prometida al público “con todo su correspondiente teatro”⁹, ofreciera “el asalto de la plaza”, en la que “saldrá la dama a caballo a pasar revista a todas sus tropas”. Finalmente, los maquinistas destacarían en toda esta temporada dentro de un tipo de sainetes que se caracterizó por la presencia de “toreadores”, ya fueran alcaldes, gitanos, o cualquier otro espontáneo. En este período contamos con un total de 3 corridas sobre la escena. Una corrida de toros se simulaba con sus suertes y ambiente¹⁰.

El trabajo de maquinista debió tener gran demanda, y una cierta facilidad para el contrato en los teatros nacionales, a juzgar por los campos de procedencia de algunos de ellos. En Sevilla en esta etapa encontramos dos maquinistas que se iniciaron en el cargo tras desempeñar otra profesión escénica previa. Y es que la necesidad de tramoyistas

9 A.M.S. Secc. 14, t. 3, 1806, nº 15.

10 El 11 de octubre de 1805 en el fin de fiesta titulado *las Fiestas del lugar*, se ejecutó “una comedia casera burlesca”, que finalizaría “con una corrida de toros de pasta imitando al natural, los que banderillearán, picarán y matarán” (A.M.S. Secc. 14, t. 3, 1805, nº 29). El éxito a nivel popular llevaría a la empresaria a autorizar de nuevo semejante espectáculo, preparando las butacas, despejando la escena y disponiendo a todos para crear ambiente. Aunque el miedo a los desórdenes seguía determinando que el péndulo del cierre oscilara sobre la empresa teatral, el respaldo del Asistente le permitió sobrepasar sus restricciones. Y siguiendo estas inclinaciones populares, el 13 de febrero de 1806 se volvería a repetir el mismo sainete, pero en esta ocasión se lidiaría “un novillo natural” (A.M.S. Secc. 14, t. 3, 1805, nº 27). Y al poco tiempo María Martínez en su beneficio del 4 de noviembre del mismo año, estrenaría otro sainete titulado *El Alcalde toreador*, en el que se figuró “con propiedad una corrida de toros” (A.M.S. Secc. 14, t. 3, 1806, nº 27).

en los teatros era muy superior a la de un músico, un actor cómico o un volatinero, por lo que muchos de ellos, que se iniciaron con otra suerte, terminaron al servicio del ornato escénico. Casos notables de los que pasaron por Sevilla fueron los de José Piña y Vicente Pérez. José Piña se inició en las artes escénicas como músico trágico de acompañamiento en las funciones, y así ejercería por la década de 1780, cuando aparecen sus primeras noticias por las listas andaluzas. El 29 de agosto de 1783, el cabildo cordobés leyó un memorial firmado por él en que se “intitulaba” primer músico de la compañía trágica del teatro de Carmona¹¹. Como tan sólo se comprometía a realizar funciones de música, piezas italianas y francesas en prosa, y tragedias, pero en absoluto comedias, le fue concedido el permiso, y allí se mantuvo, al menos hasta enero de 1784, cuando se cerró definitivamente el espectáculo. Por Sevilla aparecería su nombre varias décadas después ya como tramoyista. Las listas de contratos para la temporada de 1814, lo presentaban como maquinista. De esta forma permaneció desempeñando este cargo del Cómico desde 1814 hasta 1816, fecha final en la que desaparece para siempre del teatro. Otro ejemplo similar sería el de Vicente Pérez, quien el 18 de febrero de 1800 andaba ya por Córdoba con su familia, solicitando permiso para organizar algunas funciones con la intención de llegar a la corte, destino final de su empresa. Se presentaría ante las autoridades cordobesas como volatín y maquinista, y terminaría cobrando 2 y 3 reales por un espectáculo de malabares en plena cuaresma. Pero estas funciones no le durarían mucho tiempo, ya que con la aparición de las comedias desde 1804 en Sevilla, se plantearía su futuro como tramoyista, cargo que terminaría ocupando. Ninguno de los dos destacó por haber aportado grandes novedades a la escena, al estilo de José Mayquez, e incluso uno de los más longevos, José Piña, se limitaría a hacer bien su trabajo. Por esta razón, y con alguna que otra excepción puntual, la historia tramoyística de la ciudad en este período tendría una trayectoria regular y carente de atractivos naturales. De esta forma, el peso de la proyección plástica descansaría principalmente, en un buen elenco de escenógrafos.

Durante los años que duró la ocupación de los franceses, la escena acogería como atractivo escenográfico principalmente funciones de toros en los sainetes y fines de fiesta. Siguiendo el gusto que se iniciara a finales de 1805 simulando la corrida de un toro sobre la escena, se volvería a presentar con cierta asiduidad, hasta convertir este espectáculo anexo en el principal atractivo escenográfico dentro de la cartelera de estos años. El 8 de febrero de 1811 se concluyó la función con un toro de cartón. En la temporada siguiente, el 26 de junio de 1811, con motivo del beneficio de Lázaro Calderi, se ofrecería un fin de fiesta, en el que se terminó lidiando un “bravo novillo, de una de las más acreditadas vacadas”, y en la que no faltaría nada, porque se torearía con todas sus suertes de capa, banderillas, “y demás que es de costumbre hasta matarle en la escena”. Y otra de las documentadas tendría lugar el 8 de febrero de 1812, aunque en esta ocasión sería una simple corrida de cartón¹². Al menos, mientras el teatro

11 RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *El teatro en Córdoba*, Córdoba en 1997, p. 132.

12 A.M.S. Secc. 14, t. 6, 1811, nº 18.

estuvo en estos años en manos de la italiana Ana Sciomeri, éstos serían los aspectos más destacados del panorama escenográfico, entre los que se insertaba alguna novedad dentro de las limitadas posibilidades del momento.

A los bailes, corridas de toros llenas de cuernos de cartón o de pitones al natural, se le sumaron también algunos deslumbradores efectos escenotécnicos para todos los gustos. Y entre el espectáculo cotidiano destacaría el efecto que causó el artilugio mecánico mostrado el 4 de noviembre a beneficio del Barba, en el que tras ofrecer la comedia *Jerusalem por Godofredo conquistada*, se mostró una granada “de una invención en todo muy extraña”¹³, que según se comentaba había sido presentada con gran éxito en diversos teatros nacionales, y cuya gracia consistía en que “...estando en el techo colocada, sin percibirse (sic) fuerza o maña, se abre y salen mil pájaros volando, y graciosos gorgoros entonando”¹⁴. Desconocemos al autor de este invento.

En el verano de 1812 comenzaron las fiestas de la victoria en la ciudad, aunque la guerra no había concluido. Sin embargo, los franceses ya se habían marchado. Las batallas más difíciles quedaban por librar, y en los meses sucesivos que mediaron desde el verano de 1812, y a lo largo de 1813, la guerra se inclinó para favorecer a los españoles y su causa. Los sevillanos ya estaban libres para celebrar la sucesión de victorias que acercaban imparable la contienda hacia su final, y también para jurar la Constitución en medio de este encendido y confuso ambiente. En estos momentos la empresaria Ana Sciomeri volcó el contenido de su espectáculo en la lucha nacional, y en la reivindicación de la legitimación de sus principios. Para disponerse a la altura de las circunstancias, entregaría la pintura de la escena al pintor y arquitecto Juan Ricardi desde 1812, y a lo largo de todos estos años, acompañado en 1812 de 13 asistencias diarias y 2 comparsas primeras; en 1813 de los maquinistas Manuel Rojo, y Juan Veluci, Juan de Rojas y Francisco Galán; en 1814 de los primeros maquinistas José Piña y Manuel Rojo, y como segundos Juan de Rojas, y Francisco Galán, más 4 asistencias para el servicio de la escena¹⁵. Repasando este numeroso elenco de maquinistas, comprobamos el deseo de reforzar un ramo, que hasta el momento no había contado en sus mejores ocasiones más que con dos operarios. El cambio de las circunstancias bélicas y políticas favoreció una escena, en la que las gloriosas batallas libradas en las entradas de ciudades, en sus calles, y en los campos colindantes, se representaron una y otra vez ante unos espectadores que sólo las habían escuchado en la lejanía. Para tales fines se alistaron todo tipo de ayudantes, que se encargarían de recrear sobre las tablas, al gusto del momento, escenas de batallas, que movían no sólo un contundente equipamiento militar, sino también a un grueso elenco de figurantes. Tales serían los casos que se dieron en la función organizada a beneficio del ejército el 9 de diciembre de 1812, en el que para representar en calidad de estreno el baile nacional *Las espías francesas o Los verdaderos patriotas*, a modo de exorno se dispuso la decoración con

13 A.M.S. Secc. 14, t. 6, 1811, nº 36.

14 *Ibid.*

15 PLAZA ORELLANA, Rocío: *Espectáculos escénicos en Sevilla de 1795 a 1825*. Tesis doctoral inédita. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, pp. 865-870.

sus correspondientes combates y danzas¹⁶; o la del 13 de diciembre de 1813, función dedicada al beneficio del segundo actor Miguel Hernández, en la que se estrenó la pieza *La Sorpresa de Fregenal por las tropas del cuarto ejército*, en la que se ejecutó la “vistosa” batalla ganada por los españoles, y que había sido dirigida por el general Francisco Ballesteros¹⁷. De este forma se continuó esa trayectoria de escenificar la guerra sobre la escena que desde que abriera sus puertas se había venido manifestando esporádicamente debido a la política que el país había ido desarrollando, declarando guerras contra Inglaterra, y apoyando a los ejércitos napoleónicos en cualquier circunstancia¹⁸. Así las armas, las muchedumbres, las evoluciones militares, los ataques a fortalezas y otros espacios, aparecieron para subrayar con su plasticidad esta emoción dramática, que se transparentaba con la inquietud social del momento.

Junto a estas se ofrecieron otros espectáculos en medio de aquel alboroto que celebraba las victorias. La oferta que durante el gobierno de las autoridades francesas se había iniciado permitiendo espectáculos que con dificultad subían ante la escena, continuó en estos años. De este modo se ofrecieron bailes de cortes aflamencados, como eran los etiquetados como “gitanescos”, entre los que se contaban el *Zapateado*, el *Olé*, los *Panaderos*, o diversos tipos de *Polos*. De igual forma a los toros y a los novillos en la escena y en el patio de butacas no se les pudo eliminar, completando estos espectáculos de bailes, sainetes y fines de fiesta. El 20 de febrero de 1813, en el beneficio de Lázaro Calderi, entre otros ejemplos, destaca la lidia de un bravo novillo con toda suerte de capas por un torero profesional durante la representación de la pieza *El Alcalde Constitucional*.

No obstante, aunque estas notas fueron las dominantes en estos tiempos constitucionales, no le faltaron al teatro estrenos en sus telones. Aprovechando el tirón patriótico, y con una iniciativa comercial, Ana Sciomeri presentaría el 5 de agosto de 1813, durante el beneficio de Lázaro Calderi una escenografía llamativa por su carácter novedoso. El día 30 de junio de 1813, y con motivo de las victorias de los ejércitos nacionales el Café de los Patriotas de la calle Génova había decorado su fachada con luminarias, escenas alegóricas y la omnipresente imagen del rey Fernando. Para decorar la pieza de estreno *Los Patriotas afrancesados*, encargó al pintor del teatro “una vistosa perspectiva del Café de los Patriotas, adornada e iluminada en los mismos términos que estuvo en las noches del 30 de junio, y primero del siguiente julio, con motivo de la completa derrota

16 A.M.S. Secc. 14, t. 6, 1812, nº 56.

17 A.M.S. Secc. 14, t. 7, 1813, nº 1.

18 Ya habían disfrutado los sevillanos en la función de estreno de *Catalina Segunda o La Toma de la plaza de Oczakow*, comedia de Luciano Francisco Comella y Villamitjana, de una espectacular puesta en escena con caballos incluidos en el asalto a la plaza, que se celebró el 25 de junio de 1806; o incluso con anterioridad, el 18 de noviembre de 1805, en el beneficio de la primera dama de música, cuando se dispuso sobre la escena el baile compuesto por Gaspar Brachesi titulado *La Entrada de Buonaparte en Egipto*, con una esmerada disposición escénica con ataques a la fortaleza del emperador, y con un surtido muestrario de evoluciones militares.

de los ejércitos franceses en los campos de Vitoria¹⁹”. Este efervescente sentimiento patriótico se manifestaría en las grandes capitales liberadas de la nación, y se haría patente en sus teatros, como un reflejo transparente de un sentir inmediato.

A la colección de telares del teatro se le sumarían otros nuevos en estos años, como fueron los que Ricardi presentara el 19 de mayo de 1813 en la función titulada *La Más heroica piedad y Emperador Carlos V* o la vista de gabinete que estrenó con la comedia *El Memorialista y el titiritero* el 8 de febrero de 1814²⁰. Junto a estas novedades pictóricas, destacarían también novedades en la tramoya. Posiblemente se incorporara una nueva maquinaria para efectos ambientales, tal y como había ocurrido en Madrid años antes manejada por Mayquez. El estreno del drama histórico *Caín o La Muerte de Abel* el 18 de diciembre de 1812 en la función a beneficio del primer actor Bruno Rodríguez, vendría cargada de novedades, como ya había dispuesto en la misma representación en Madrid años antes el tramoyista José Mayquez. Para esta función se vistió a los personajes buscando la adecuación histórica, “con los trajes propios y semejantes a los que usaron los primeros vivientes del universo²¹”. No obstante, lo más destacado de la representación vendría en el último acto, para el que se había avisado al público a través del folleto de entrada que debía prestar especial atención, ya que “aparecerá un grupo de nubes, cuyos movimientos, relámpagos y rayos que despide, y manifiestan el castigo de Caín, imitarán cuando sea dable al natural²²”.

De esta manera, los sevillanos disfrutarían de una nueva máquina de truenos, que desconocemos si permaneció en el teatro tras la representación, o si se marchó junto con el actor que la solicitó para su beneficio. El maquinista José Piña que había sido contratado desde la temporada de 1814, aparecería entre los folletos por primera vez en el teatro de la ciudad el 20 de noviembre de 1814, con motivo del estreno de un sainete titulado *El Chasco de los cesteros por el estudiante Brujo*, que según comentaba estaría exornado “con todo el teatro que le corresponde tanto en transformaciones, escotillones, juguetes...dirigidos por el maquinista D. José Piña²³”. Este técnico permanecería durante las siguientes temporadas, aportando algo más que el uso de la vieja maquinaria, aunque no contemos con la documentación adecuada para testificarlo, y sólo dispongamos del reflejo secundario de su producción de una manera parcial.

En medio de una inusitada fiesta popular, Fernando VII volvería a su reino para ocupar el trono que su pueblo había defendido con su sangre y su dolor. Con su llegada llegarían cambios políticos que afectarían profundamente a aquel país que se había proyectado desde la victoria. El rey abolió la Constitución de 1812 y persiguió hasta la muerte y el exilio a sus artífices y defensores. Su gobierno se desarrollaría siguiendo los ya antiguos preceptos absolutistas.

19 A.M.S. Secc. 14, t. 7, 1813, nº 40.

20 A.M.S. Secc. 14, t. 7, 1814, p. 11.

21 A.M.S. Secc. 14, 1812, t. 6, nº 12.

22 *Ibíd.*

23 A.M.S. Secc. 14, 1814, t. 7, nº 54.

En la disposición escénica también habría cambios, lógicamente afectados por el nuevo giro de la cartelera. Sin embargo, aunque las piezas dramáticas pasaron por unos filtros pretendidamente coactivos, la presencia del censor Manuel María del Mármol en la ciudad, y la fuerte personalidad de la empresaria italiana suavizarían la restringida cartelera que los ideales fernandinos habrían impuesto de no haber estado ellos al frente del teatro sevillano. La fuerte iniciativa de Ana Sciomeri, y el aliciente que encontraba, a expensas de los tiempos que corrían, en la oposición de algunos miembros del cabildo municipal, la dirigieron hacia una escena renovada. En estos años el teatro procedería a encargar nuevos telares entre sus enseres, con una gran actividad creadora.

Una de las primeras y principales adquisiciones llegaría el 10 de mayo de 1815. En esta fecha, y ofreciendo sobre la escena *Las Mocedades de Enrique V o El Vinatero de Londres* se estrenó un telón de embocadura, para sustituir posiblemente al que estrenara el teatro en 1795, ya que no hemos localizado hasta el momento documentación alguna que ofrezca referencias anteriores. De la renovación de la escenografía sería su principal responsable el pintor Juan Ricardi, quien figuraría a cargo del ramo pictórico escénico hasta 1816, temporada que ya no cubriría dejando vacante una plaza que no pudo especificar pertenencia alguna en las listas de cómicos, figurando el segundo pintor a cargo del ramo hasta que se materializara una contrata primera, que hasta el momento desconocemos. Tan sólo nos queda el nombre de José Piña como primer maquinista y segundo pintor. En su nombramiento revela una apuesta ambiciosa, que se cumpliría, a juzgar por los estrenos, pero de un renombre hasta el momento desconocido. Entre sus creaciones destaca posiblemente el telón de embocadura estrenado el 10 de mayo de 1815, así como un templo durante la función de *El Sansón* el 23 de julio de 1815, y una decoración de selva que fue presentada en la comedia *La buena nueva* el 5 de septiembre de 1815²⁴.

La temporada siguiente traería algunos cambios importantes. Para la que se inauguraba el Domingo de Resurrección de 1816 Ricardi había cesado en su contrata. En su lugar no figuraba ningún otro pintor principal. El maquinista José Piña constaría como segundo pintor, mientras se realizaba la incorporación. Con él como segundo pintor y primer maquinista, se estrenaron varias decoraciones el 14 de junio de 1816 para ilustrar la comedia *El Hombre de la Selva negra*. En ese mismo año, y sin haberse aún recuperado de los gastos del telón de embocadura, se acometió otra cuantiosa empresa en la que se evidenciaban los claros deseos de ofrecer una renovación interior del local. El 24 de abril de 1816 se estrenó una araña de “reverberaciones²⁵”, pieza fundamental para lograr esas iluminaciones de interior que se ofrecían como agasajo en ocasiones especiales. Si bien la contrata de un nuevo pintor no se materializaría oficialmente hasta 1817, cuando en su lista aparecería el pintor Teodoro Albinola, la inversión de la empresaria italiana en este ramo no cesaría. A partir de entonces de una forma continuada se irían incorporando nuevos telones por temporada, ofreciendo una

24 A.M.S. Secc. 14, t. 8, 1815, p. 20.

25 A.M.S. Secc. 14, t. 8, 1816, p. 7.

escena que si bien no era tan espléndida como debía serlo para quienes entendían que el teatro era un lugar de encuentros y formación de un pueblo civilizado, al menos estaba por encima de sus posibilidades reales. Y semejante esfuerzo, y el que aún quedaba por desplegar desde 1816, fue el resultado del concepto escénico de una italiana que se puso al frente del único teatro de Sevilla, quien a pesar de la pobreza en la que se movía constantemente se esforzaba por lograr un buen conjunto de telares. Había heredado aquella cultura teatral italiana que basaba su esplendor en el arte de una pintura que se ajustaba a las leyes de la escena.