

LA MONTERÍA Y LA OLIVERA: DOS TEATROS EN UN CONTEXTO DE CAMBIO CULTURAL



JOAN OLEZA SIMÓ

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ESPAÑA)

joan.oleza@uv.es

RESUMEN:

El artículo examina el contexto cultural en que se produjo el movimiento europeo de construcción de edificios teatrales en la segunda mitad del siglo XVI, un contexto cultural definido por el crecimiento de las ciudades y su demanda cultural, en el marco de una sociedad cortesana, crecientemente consolidada, que ya en el siglo XVII acabará asimilando la práctica escénica de las ciudades y transformando su sentido.

En este contexto, se analizan dos teatros tardíos y altamente sofisticados, la Montería de Sevilla y la Olivera de Valencia, a la luz de sus respectivas reconstrucciones virtuales, y se comparan con los corrales de comedias de su época, en España, y con los teatros cortesanos italianos del Renacimiento, para concluir con una tesis sobre el modelo que aportan a la historia del teatro europeo.

Palabras claves: reconstrucción virtual de teatros, la Montería, la Olivera, modelos de teatros.

THE MONTERÍA AND THE OLIVERA: TWO PLAYHOUSES IN A CULTURAL TURN CONTEXT

ABSTRACT:

The article examines the cultural context in which the European movement for the construction of theatrical buildings took place in the second half of the 16th century, a cultural context defined by the growth of cities and their cultural demand, within the framework of a courtly society, increasingly consolidated, that later in the seventeenth century will end up assimilating the stage practice of cities and transforming their meaning.

In this context, two late and highly sophisticated theatres are analyzed, the Sevilla's Montería and the Valencia's Olivera, starting from their respective virtual reconstructions, and are compared with the Spanish playhouses of their time, and with the Italian court theatres of the Renaissance, to conclude with a thesis on the model they bring to the history of European theatre.

Keywords: virtual reconstruction of playhouses, la Montería, la Olivera, patterns of theatrical buildings.



La casa de comedias de la Olivera¹ surge en el centro histórico de la ciudad de Valencia, muy cerca del cruce del cardo máximo (norte-sur) con el decumano (este-oeste) de la ciudad romana, en el llamado ya en el siglo XIX *Quarter de la Mar*, un distrito ocupado en tiempos medievales por la judería y que, durante los siglos XVI y XVII, había colonizado la universidad con sus diversos colegios, para dejar a su vez su sitio, ya en el siglo XX, a los bancos, que crearían en él el centro financiero de la ciudad. El antiguo edificio del *Estudi General*, comenzado a construir hacia 1498 por Pere Comte y Pere Bèrnia, que Joan Lluís Vives evocaría muchos años después desde su exilio en Breda, al recordar su juventud de estudiante², y el Colegio del Corpus Christi, fundado en 1583 por el sevillano Patriarca Juan de Ribera y que se acabaría de construir en 1610, además de otros colegios (Colegio de la Purificación, Colegio de los Reyes Magos, Colegio de la Asunción, Colegio de la Presentación, Colegio de Sant Jordi de Montesa...), e instituciones vinculadas a la enseñanza como el Hospital de Estudiantes Pobres o el Colegio de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer, y claro está, de algunos conventos (Santa Tecla, Sant Cristófol, Sta. Catalina de Sena...), e iglesias (Sant Andreu, Sant Martí) proporcionan su sello más característico al barrio, un barrio popular en el que no abundaban los palacios privados, excepción del de los Vilaragut o del de los Boïl d’Arenós.

Lo mismo ocurre con casi todos los corrales de Sevilla, ubicados en las collaciones céntricas de la Magdalena (corral de San Pablo), de San Vicente (corral de San Vicente), de San Pedro (corral de San Pedro y corral del Coliseo), de Santa Cruz (corral de don Juan y corral de Doña Elvira) y de la Catedral (corral de las Atarazanas, corral de la Monería, corral de la Alcoba). Salvo el corral de la Alcoba, el único cuya ubicación parece haber resultado incómoda y poco recomendable para los sevillanos³, todos ellos aparecen situados en entornos urbanos bien poblados, y algunos de ellos vinculados directamente con el centro neurálgico de la ciudad, en el que se sitúan, entre otros

¹ A Mercedes de los Reyes Peña, con una amistad leal, de años. Este trabajo ha sido patrocinado por el Plan Estatal de I+D+i, Proyecto FFI2016-80314-P. La Olivera debe su curioso nombre a la plaza en la que se ubicaba, llamada *plaça del vall cobert de l'olivera*, o sea plaza de la tapia cubierta por el olivo, que aludía a la tapia de un patio o corral de una de las casas vecinas por encima de la cual asomaba la copa de un olivo.

² *Joannis Lodovici Vivis Virginis Dei Parentis Ovatio*, véase en Joan OLEZA, «Percepcions literàries de la Universitat. Un passeig de cinc segles», en *Sapientia aedificavit. Una biografia de l'Estudi General de la Universitat de València*, València, Universitat de València, 1999, pp. 247-257 y 268.

³ Jean SENTAURENS, *Séville et le théâtre*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, I, pp. 122-125.



referentes, el complejo del Alcázar, la Catedral, la Lonja, la Torre del Oro, o el barrio de Santa Cruz.

Esta es una importante diferencia con la otra gran práctica escénica comercial europea, la inglesa. Las *playhouses* de Londres tuvieron que construirse no en el centro de la ciudad, sino extramuros, en las *liberties*, las zonas exentas de la jurisdicción municipal, bien fuera al norte de la murallas (*The Theatre, The Curtain, The Fortune*), bien al sur, al otro lado del Támesis, en el *Southbank*, una zona que había sido tradicionalmente *lowlife*, de mala fama, donde tenían lugar las peleas de osos o de gallos y donde fueron a ubicarse *The Rose, The Swan, o The Globe*. La razón de ello no es que el público, las compañías profesionales o la poética de ese teatro no estuvieran vinculados a la ciudad, sino a sus márgenes. No, el teatro inglés tiene un sello tan urbano como el español, con sus empresarios, a veces actores, con sus poetas asociados a las compañías, y con sus compañías formadas como sociedades por acciones, pero el gobierno de la ciudad de Londres estaba en manos de los puritanos, poco propicios al teatro, sobre el que legislaron de manera restrictiva, y que abolieron durante el periodo revolucionario. En Inglaterra, las compañías de actores prosperaron, a partir del reinado de Isabel I, gracias a la demanda de teatro de las ciudades, y sobre todo de Londres, con sus 200 000 habitantes, pero no gracias al gobierno de las ciudades⁴.

La Valencia que impulsó la fundación de la Casa de la Olivera tenía, hacia 1589, más de 60 000 habitantes, lo que la situaba como la segunda ciudad más poblada del reino de Felipe II, antes de que hacia 1609 fuera sobrepasada por Madrid⁵. La más poblada era, sin ninguna duda, Sevilla, con sus 125 000 habitantes, una población que se había cuadruplicado en poco más de medio siglo: «no la superan entonces más que Estambul, Nápoles, Londres, París y Venecia» en toda Europa.

⁴ Joan OLEZA, «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario de Lope de Vega*, 23, 2017, pp. 6-33.

⁵ Madrid fue, junto con Sevilla, la ciudad que experimentó un crecimiento más acelerado a lo largo del siglo XVI, en que pasó de los entre 5000 y 10 000 habitantes de 1560 a rebasar sensiblemente los 50 000 a finales del siglo XVI, aunque fueron los años entre 1606 y 1620 los que vivieron un crecimiento más asombroso, aproximándose a los 120 000 habitantes y a la población de Sevilla (Bartolomé BENNASAR, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 84). También la cita inmediata corresponde a este trabajo y a la misma página.



Las tres son bien representativas de este auge de las ciudades que tiene lugar en la segunda mitad del siglo XVI en todo el ámbito mediterráneo, que supo analizar Braudel⁶. Al referirse a las ciudades castellanas, precisaba: «todas las curvas [de población] indican claramente un constante crecimiento, hasta los años finales del siglo XVI [...] Nos hallamos ante un período de prosperidad general de la que participan en una medida u otra todos los núcleos urbanos». Y al detenerse a estudiar los rasgos de la vida en estas ciudades mediterráneas (el papel del comercio y la industria, el de la banca, las carestías y el problema del trigo, las epidemias...), constata su capacidad de atracción de mano de obra inmigrante (de las montañas y de la ruralía circundante, pero también de las ciudades vinculadas o vecinas), de artistas vagabundos, de mercaderes y banqueros, de ricos terratenientes, incluso de señores territoriales:

En el Mediterráneo, también la ciudad parece absorber de golpe a castillos y castellanos [...] El cambio de clima que se opera en España entre el reinado de Felipe II y el de Felipe III [...] está también relacionado con la incorporación de la nobleza española a los marcos urbanos, donde hasta ahora solo moraba de vez en cuando y provisionalmente.

Desde mi punto de vista este es un aspecto determinante del movimiento histórico que condujo desde las compañías de los actores-autores de la mitad del Quinientos a las compañías ya plenamente profesionalizadas de la Comedia Nueva. La práctica escénica dominante de la primera mitad del XVI o es religiosa o es cortesana (ligada a cortes señoriales locales más que a una corte central real), y si es urbana es, en gran medida, porque es religiosa. Y esto mismo ocurre en Inglaterra o en Francia, pero no en Italia, donde son frecuentes los antecedentes de una práctica escénica popular laica y pre-profesional. A partir de la mitad del siglo, sin embargo, no va a ser posible explicar la formación de las primeras compañías de actores-autores, semiprofesionalizadas, sin la demanda de espectáculos públicos de las ciudades, demanda encauzada por los municipios (celebraciones del Corpus, de los santos patronos locales...), por los cabildos y conventos, o bien organizada directamente por los particulares (como en el caso de Juan

⁶ Fernand BRAUDEL, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, I, pp. 431 y ss. Las citas siguientes corresponden también a esta obra, en las pp. 432-433 y, más allá, 447 y 449.



de Figueroa en Sevilla, o de Joan Timoneda, en Valencia), una demanda a la que en ocasiones se suma la nobleza, como muestra el caso de los Nocturnos, en Valencia, o el de un Gaspar Mercader, en cuya casa se va a celebrar una representación a la que acuden los personajes de *Los malcasados de Valencia*⁷, o el de los Duques de Medinasidonia, que disponían de un lugar teatral en sus casas de Sevilla, al parecer de puertas abiertas, a hacer caso del testimonio de Rodrigo Caro⁸ o del que puede inducirse del Prólogo de la *Comedia de Sepúlveda*⁹. A partir de la década del 80, la *Comedia Nueva* encuentra su fundamento último en las ciudades de los distintos reinos del imperio, en Madrid, en Sevilla, en Valencia, en Toledo, en Valladolid, en Córdoba¹⁰... Son ellas las que proporcionan un público y una demanda, pero también las que en muchos casos construyen, adaptan, mantienen y regentan, directamente o por medio de arrendadores, los locales teatrales abiertos en sus calles, las que negocian con las compañías de actores, las que encargan comedias para sus celebraciones propias a los poetas dramáticos, y las que ven nacer, en sus propias filas, y más en las viviendas particulares que en los palacios, a los nuevos poetas dramáticos y a los nuevos actores. Como práctica escénica, la *Comedia Nueva* es una práctica cultural de mercado, pública, comercial, y profesional, la primera que en el ámbito de la cultura se desarrolla en la historia moderna, y como tal es muy diversa de las prácticas sociales cortesanas o eruditas, de ámbitos selectivos, no comerciales y no profesionales. No es pues, de extrañar, que en el variado abanico de sus géneros y tipos de espectáculo, se reservase al menos uno de los géneros mayores, de los que vertebran toda la práctica, el de la comedia urbana, aunque también impregna con su influencia otros géneros menores, como la comedia novelesca o la picaresca. La comedia urbana, llamada también de capa y espada, es la expresión misma de la vida urbana, de sus sectores sociales más representativos y de sus conflictos eminentemente privados, y

⁷ «EUGENIA: Una comedia esta noche/ veremos, si vos gustáis/.../iremos en mi coche. D. ÁLVARO: Muy bien; y el particular/ ¿adónde tiene de ser? EUGENIA: En casa del mercader. D. ÁLVARO: ¿Qué mercader? EUGENIA: Don Gaspar». Guillén de CASTRO, *Los malcasados de Valencia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Castalia, 1976, vv. 1885-1894.

⁸ Jean SENTAURENS, *op. cit.*, p. 126.

⁹ Julio ALONSO ASENJO, ed., *Comedia de Sepúlveda*, London, Tamesis Books, 1990, pp. 87 y ss.

¹⁰ Una rápida búsqueda en ARTELOPE nos arroja los siguientes datos: Madrid es lugar de la acción en 59 obras, Toledo en 47, Sevilla en 26, Valencia en 15, Barcelona en 15, Córdoba en 9, Valladolid en 5. Sin embargo Barcelona, Valladolid o Córdoba son menos propicias a la comedia urbana que a otros géneros, pues pocas de las obras cuya acción transcurre en estas ciudades pertenecen al mismo. En el caso de Barcelona, es escenario únicamente de 3, Valladolid de 2 y Córdoba de 1. Las ciudades que capitalizan la comedia urbana en el teatro de Lope son, por este orden: Madrid, con 45 obras, Sevilla con 14, Toledo con 13 y Valencia con 7. Consultado el 8 de febrero de 2019.



constituye el homenaje que la ciudad se hace a sí misma por medio del teatro. El drama histórico de hechos famosos públicos, otro de los géneros mayores, es en cambio expresión de la vida del Estado, de sus orígenes y sus efemérides, de su identidad y de sus héroes, de sus catástrofes y de sus triunfos. Sus conflictos, aún cuando tengan una plasmación local, incluso urbana en muchos casos, repercuten sin embargo sobre todo el territorio, y adquieren un rango heroico, no cómico.

Y esta confrontación de los dos géneros mayores de la Comedia Nueva es, a la vez, indicio de una confrontación histórica, la que se desarrolla ya desde finales del XVII entre el protagonismo de las ciudades autónomas del Renacimiento (en el caso italiano o en el alemán, ciudades-estado, en muchos casos) y los estados nacionales y territoriales del barroco. En el siglo XVII, «Las ciudades ven –y no hay una sola que se libre de ello– restringidas sus libertades frente a los Estados territoriales, que crecen más velozmente que ellas; estos las cercan, las subyugan, y hasta las expulsan de las posiciones alcanzadas. Comienza una nueva época de la política y de la economía»¹¹.

Este crecimiento del Estado a costa de las ciudades se realizó históricamente por medio de la fórmula política de la monarquía absoluta, consolidada ya en tiempos de Felipe II en España, de Henry VIII y su hija Elizabeth I en Inglaterra, de Henri IV de Francia, y se expresó por medio de la cultura cortesana, fenómeno que tiene sus orígenes en el siglo XV pero que no alcanza su madurez hasta el reinado de Felipe III y su momento de esplendor hasta Felipe IV, en España, y que se produjo por igual en los principales países europeos, desde la Inglaterra de la Restauración hasta la Francia de Luis XIII y, muy especialmente, de Luis XIV, le *Roi Soleil*, etapa culminante de la sociedad cortesana en Europa¹².

Es precisamente a lo largo del reinado de Felipe IV, el «Rey Planeta» (1621-1665), y a medida que se va consolidando la sociedad cortesana, de la que da buena muestra la construcción del complejo palacial del Buen Retiro (1630-1640), que la influencia de la corte se proyecta sobre el conjunto de las prácticas culturales españolas, y muy especialmente sobre la práctica escénica, y sobre todo en Madrid, ciudad que incrementa exponencialmente su población a partir precisamente del crecimiento del Estado y de la capacidad de atracción de la Corte. Bartolomé Bennisar, en el trabajo citado, vincula

¹¹ F. BRAUDEL, *op. cit.*, p. 432.

¹² Véase el trabajo fundamental de Norbert ELIAS, *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (la primera edición en alemán es de 1969).



directamente el asombroso aumento de población que experimenta Madrid con «una decisión política, la de establecer en esta ciudad la capital fija de España»¹³. Si en la segunda mitad del XVI y durante el cambio de siglo la ciudad de Madrid mantiene su sello propio frente al de la Corte, a partir 1606 y, especialmente en los años 20, la Corte va a ir subsumiendo a la ciudad, fagocitándola, incorporándosela. Y lo mismo ocurre con el teatro. De un Felipe II que se mantiene al margen de los espectáculos ciudadanos, y en cuyo reinado es la corte de las damas reales, la de la reina Isabel de Valois, de la princesa Juana y de la emperatriz María, incluso la de Isabel Clara Eugenia, la que produce en palacio espectáculos propios, muy diferentes de los de los corrales madrileños, y de un inequívoco carácter cortesano, pasaremos con el cambio de siglo a la época de Felipe III, en la que la corte, dirigida ahora por el Duque de Lerma, se reconvierte en un centro promotor de espectáculos, con la colaboración de compañías profesionales, poetas dramáticos, y espectáculos propios de los corrales en muchas ocasiones. La corte quiere ver lo que se representa en los corrales, y se asoma curiosa a los mismos, abonándose a sus aposentos, o se los hace llevar a palacio, sin dejar por ello de promover espectáculos propios, incluso géneros de gusto especialmente cortesano, como los dramas mitológicos (*La Fábula de Dafne, Adonis y Venus, La bella Aurora...*) o caballerescos (*El premio de la hermosura, El caballero del Sol...*), sea en el parque de Lerma o en la huerta del Duque en Madrid, en la sala de saraos del palacio real de Valladolid, en el Salón Dorado del alcázar de Madrid, o en el teatro habilitado por el Privado en las Casas del Tesoro. Pero es en el reinado de Felipe IV cuando la proyección de la corte se extiende sobre la ciudad, supeditándola, apropiándose de sus espectáculos públicos para representaciones particulares, adoptando y adaptando sus géneros (no solo la comedia o el drama, también el auto o los entremeses), atrayéndose a sus compañías, patrocinando a sus dramaturgos (Antonio Hurtado de Mendoza, Luis Vélez de Guevara, Quiñones de Benavente...), incluso a sus actores (Cosme Pérez), interviniendo incluso en sus corrales, en sus calles y plazas (los autos sacramentales de inspiración cortesana), al tiempo que desarrolla intensamente una cultura eminentemente áulica, con sus propios espectáculos y celebraciones. La corte construye un teatro propio, el primero realmente estable, el Coliseo del Buen Retiro, pero también organiza espectáculos en el Salón Dorado del Alcázar, en los jardines de Aranjuez o en los del Buen Retiro, y convoca para su diseño

¹³ Bartolomé BENNASAR, *op. cit.*, p. 84.



a los más renombrados escenógrafos cortesanos italianos (Julio César Fontana, Cosme Lotti, Bacio del Bianco). No se conforma con convertir al mayor de los poetas dramáticos de esta época, Don Pedro Calderón, en un dramaturgo cortesano, incluso en un ennoblecido cortesano, sino que un cortesano tan notorio como el Conde de Villamediana no dudará en travestirse de poeta dramático. A los géneros teatrales de tradición cortesana se incorporará otro de gran porvenir, el drama musical, precedente de la futura ópera, tal como ya se practica en las cortes italianas, al tiempo que se fomenta las comedias burlescas o se encarga la escritura de comedias a varias manos, entre dramaturgos que se pliegan gustosos al juego cortesano de moda¹⁴.

Y lo mismo ocurrió en Francia. En la época de Enrique IV, la compañía de Tristano Martinelli, el *Dominus Arlechinorum*, es invitada a representar en Lyon con motivo de las bodas del Rey con María de Médicis y en aquellos años de finales del XVI y principios del XVII son frecuentes las *troupes* italianas que visitan la corte francesa, por allí pasan Ganassa, I Gelosi, Gli Accesi, I Fedeli, I Confidenti... La corte contempla curiosa los espectáculos nacidos en las ciudades italianas y representados por actores profesionales, pero la corte se reserva sus propios espectáculos, incluso se especializa en un género tan espectacular como fastuoso, el de los *ballets*, con su mezcla de danza, coreografías, música, poesía y escenografía, a los que asiste la corte al completo (al primero de ellos, en 1581, asistieron 9 000 invitados), un tipo de teatralidad muy diferente de la que se llevaba a la práctica en el teatro público, en el Hôtel de Bourgogne, donde una compañía profesional como la de Valleran le Comte, que contaba con un poeta a sueldo, Alexandre Hardi, intentaba consolidar una práctica escénica comercial y urbana.

A partir de 1629, con la llegada al poder del cardenal Richelieu, se producen una serie de transformaciones radicales que modifican sustancialmente el modo de producción

¹⁴ Para la práctica escénica cortesana anterior al reinado de Felipe IV véase Teresa FERRER: *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991, y *Nobleza y espectáculo teatral. Estudio y Documentos*, Valencia, Universidades de Valencia, Sevilla y Autónoma de Madrid, 1993. Para la época de Felipe IV tenemos ahora la obra monumental de José MARTÍNEZ MILLÁN y Manuel RIVERO RODRÍGUEZ, eds., *La corte de Felipe IV*, Madrid, Temas, 2017, en 4 vols. El I contiene una sección sobre «Los escritores cortesanos» con artículos de Ignacio Arellano sobre el Calderón cortesano, y de Jesús Gómez sobre Lope de Vega y Felipe IV. En el III, subtítulo *Espiritualidad, literatura y teatro*, hay una sección titulada «Teatro y corte en la época de Felipe IV», coordinada por Teresa Ferrer, con artículos de Enrique García Santo-Tomás, Alejandro García Reidy, Abraham Madroñal, Margaret Rich Greer, Maria Grazia Profeti, Enrique Rull, Javier Huerta, Ignacio Arellano y la propia Teresa Ferrer Valls, que suponen toda una puesta al día.



teatral, el estatuto de los poetas dramáticos, la regulación de los teatros o la composición del público. Lo que tienen en común todas estas transformaciones es el mecenazgo real y el control del gran privado. Una de estas transformaciones consistió en la imposición a la Cofradía de la Pasión de una compañía estable para el Hôtel de Bourgogne, subvencionada por el propio rey Luis XIII, ya ese mismo año de 1629¹⁵.

A partir de este momento el Rey interviene directamente en la composición de las compañías, en su subvención económica, y su privado, Richelieu, no solo reúne y mimaba a un círculo de poetas dramáticos acogidos a su mecenazgo (también lo hacen otros grandes señores), casi como si fueran los caballos purasangre de una famosa cuadra, sino que se hace construir un teatro en el palacio propio, el teatro del *Palais-Cardinal*, en el que Molière desarrollará posteriormente una buena parte de su carrera. Sobra decir que este control de la corte sobre el teatro, en sus aspectos materiales, trajo consigo la imposición de una poética de signo nobiliario y cortesano, el clasicismo francés, y el predominio de unos géneros y de unos tipos de espectáculo cada vez más complejos técnicamente, de mayor fasto, y de mayor intervención de la música y de los efectos especiales, sobre todo en el reinado de Luis XIV, y bajo la influencia del otro cardenal, Mazarino.

Una evolución finalmente paralela, aunque muy distinta en los detalles, se produjo en Inglaterra, donde durante la segunda mitad del XVI y principios del XVII, asistimos al desarrollo extraordinario de una práctica escénica pública, profesional, y urbana, que además cuenta con el apoyo de la Corona y de la nobleza, que asiste habitualmente a sus espectáculos, que incluso hace construir en el palacio real un teatro, el *Banketing Hall*, al que invitan a representar a las compañías profesionales, o que patrocina y presta su nombre a las compañías (*Lord Admiral's Men*, *Lord Chamberlain's Men*, *The Queen's Men...*), y que las protege frente a la hostilidad del gobierno municipal o de la iglesia anglicana. Pero la corte mantiene independientemente una rica tradición de espectáculos cortesanos, cuyo género más característico son las mascaradas (*the masques*), semejantes a los *ballets* franceses, y en las que colaboran dramaturgos profesionales, como Ben Jonson. Incluso, y este es un rasgo diferencial del teatro inglés, se da una práctica escénica semipública, aunque no profesional ni comercial, como es la de los teatros cubiertos, al

¹⁵ La cita y lo que sigue a continuación en Joan OLEZA, «Entre la corte y el mercado ...», *op. cit.*, p. 13 y ss.



estilo del *Blackfriars*, en los que representaban en salas techadas las compañías de los niños actores, los *Chapel Children*, ante un público selectivo, que pagaba unos precios más altos que los del teatro público.

Los teatros cubiertos y las compañías de niños-actores son sendos elementos de una práctica escénica cortesana, que salen al espacio urbano a compartir el nuevo mercado teatral. Lo hacen en condiciones protegidas, es cierto, pues las compañías son subvencionadas, su sala de teatro es autorizada por la ciudad, a diferencia de los prohibidos teatros públicos, y los espectáculos solo son accesibles a la élite social. Pero lo hacen. Y esta es una notable diferencia de la práctica escénica cortesana inglesa frente a las otras europeas, más proclives a crear espectáculos cerrados en el interior de los palacios¹⁶.

Sin embargo, ya bien entrados en el siglo XVII, en la Inglaterra de Jacobo I (1603-1625), pero sobre todo en la de Carlos I (1625-1649), los gustos cortesanos van impregnando cada vez más el teatro llevado a cabo por las compañías profesionales. Y tras la interrupción que supuso la revolución puritana (1642-1659), que prohibió el teatro (1642) y proclamó la República, y en la época de la restauración monárquica de Carlos II, en 1660, asistiremos a la decadencia de las compañías profesionales y del teatro isabelino: *The dependence of the theatre upon courtly favour was never clearer than in the rapidity of the decline which followed its slackening of interest*¹⁷. De Davenant a Dryden se impone una teatralidad marcadamente cortesana, facilitada por el control que el poder real pasa a ejercer sobre el espectáculo teatral a través del monopolio concedido únicamente a dos compañías profesionales, una patrocinada por el rey Carlos II (*The King's Company*) y la otra por su hermano y futuro rey Jacobo II (*The Duke's Company*), que en 1682 se fundirían, por motivos económicos, en la *United Company*. Esta influencia determinante de la sociedad cortesana sobre el teatro se manifiesta en el predominio de la ópera y los espectáculos musicales (al igual que en Italia y en Francia), y en el teatro literario por la aparición de nuevos géneros, como la tragedia heroica o la comedia de

¹⁶ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹⁷ SIMON TRUSSLER: *British Theater. Cambridge Illustrated History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 129.



costumbres cortesanas, mientras que la obra de Shakespeare es entonces sometida a revisión y refundida.

La Comedia Nueva emerge pues a la historia capitalizando el auge de las ciudades en la segunda mitad del Quinientos, y configura una práctica cultural extraordinariamente innovadora por ser la primera que se regula por las reglas del mercado, desde su producción hasta su consumo, pasando por su poética, por sus géneros y tipos de espectáculo, hasta llegar a sus lugares de exposición y disfrute. Pero esta nueva práctica cultural, con un sello que puede ser descrito como precapitalista, nace a la historia en el seno de una sociedad del Antiguo Régimen, que se está configurando ya desde finales del siglo XV como monarquía absoluta y centralizada, en la que la corte pasa a convertirse en el núcleo del Estado, y en ella y desde ella se van conformando unos modos de vida, unas reglas de juego, y unos valores que afectan al conjunto de la sociedad, que pasa progresivamente a definirse como cortesana. La confrontación de la práctica cultural precapitalista que encarna el teatro comercial con esta sociedad cortesana y sus reglas de juego, propias de un sistema todavía feudal en su estructura económica, no podía producirse sin provocar toda clase de incompatibilidades. Ya desde finales del siglo XVI, pero sobre todo a lo largo del XVII, se hará cada vez más evidente la presión del Estado sobre la práctica escénica de los corrales, con su legislación y sus regulaciones, con el ejercicio de su poder sancionador, con su sometimiento a los acontecimientos de la Corte, que lleva en diversas ocasiones a la suspensión de las representaciones, con el ejercicio de la censura, con la presión hostil de la Iglesia, que en esta época es parte constituyente de los aparatos del Estado, o simplemente con la cada vez mayor participación de la corte en la actividad teatral, con sus encargos, sus representaciones en ocasiones y espacios privativos, o con sus distinciones a los poetas dramáticos y a los autores teatrales. No se llegará nunca en España al grado de control del teatro por la corte al que se llega en Francia o en Inglaterra, pero parece claro que a partir del cambio de reinado, en 1621, la actividad teatral urbana y pública irá languideciendo en su independencia, acomodándose cada vez más a las exigencias de la sociedad cortesana. La Comedia Nueva, como el teatro isabelino-jacobino inglés, serán neutralizados en la segunda mitad del Seiscientos en su dinámica precapitalista, y habrá que esperar hasta el derrocamiento del Antiguo Régimen y la explosión del Romanticismo, para que el legado de aquella práctica escénica tan



intensamente innovadora que en España se extendió aproximadamente desde 1580 hasta 1650, comience a ser reivindicado y continuado.

Al momento de auge de la práctica escénica propiamente urbana corresponde el movimiento de adaptación y construcción de los primeros corrales de comedias, como lugares especializados y estables para la representación de espectáculos teatrales. Los primeros parecen ser los de Sevilla, como el de las Atarazanas (1574), el de Don Juan (activo en 1575), el de Doña Elvira, (activo en 1578), el de San Vicente (1581). En Madrid, el corral de la Cruz comenzó sus representaciones a finales de 1579, y el del Príncipe en septiembre de 1583. Un año después que el del Príncipe, en 1584, se inauguró la primera Casa de comedias de la Olivera. El patio de los Niños de la Doctrina, en Burgos, se adaptó como recinto estable de representación en 1587. La casa de Comedias de Barcelona se construyó entre 1597 y 1603. El corral de comedias de Alcalá arranca en 1601. La casa de las Comedias de Córdoba se inauguró en 1602. El Patio de Comedias de Toro se construía en 1605 y el de Zamora en 1606. A principios del siglo XVII había ya corrales de comedias estables en muchas de las principales ciudades españolas.

La nueva Casa de comedias de la Olivera, inaugurada en Valencia en junio de 1619, y el corral de la Montería de Sevilla, inaugurado en mayo de 1626, corresponden a una segunda fase de este movimiento. Cuando se construyen, la Comedia Nueva, como práctica escénica, ya está plenamente consolidada, vive su etapa de madurez. Es más, en sus respectivas ciudades, el momento de esplendor de la práctica escénica urbana ya ha pasado. En Valencia, y según los estudios de aforo de Jean Mouyen,

los dos últimos decenios del Quinientos coincidieron con toda evidencia con el auge del arte dramático en Valencia, que atraía a un público relativamente nutrido y por lo tanto socialmente variado [...] Con los primeros años del Seiscientos se inició el declive, patentizado por la menor asistencia de las clases productivas, y quizá marginadas, mientras que se mantenía e incluso crecía la demanda de las capas altas y medias de la sociedad valenciana, evidenciada por el continuo aumento de las localidades preferentes¹⁸.

¹⁸ Jean MOUYEN, «Las casas de comedias de Valencia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991, pp. 91-122.



Respecto a Sevilla no es menos contundente Jean Sentaurens al afirmar: *la période 1580-1610 peut être considérée comme “l’âge d’or” de la comedia à Séville*. Años más tarde:

la désillusion fut cruelle. Le public se mit à deserter les cours aux comédies. Les bénéfiques des *arrendadores* s’effondrèrent. Il fallut réviser en baisse les loyers des théâtres [...] La Ville dut renoncer à construire son deuxième théâtre municipal. Bientôt, Séville ne posséda plus qu’une seule cour aux comédies¹⁹.

La Montería cerró sus puertas en 1679, acto que fue el prólogo del devastador incendio que consumió el teatro en 1691, y que precedió a su final arrasamiento. La Olivera se sostuvo más, resistiendo a la presión hostil de la Iglesia contra los teatros, hasta que finalmente el arzobispo Mayoral se salió con la suya y arrancó al rey Fernando VI la orden (12/09/1750) de prohibir la representación de comedias en el reino de Valencia, tras la cual el teatro no tardó en ser derruido.

Corresponde pues analizarlos en la coyuntura que hemos venido describiendo, la del final de la época más urbana de la comedia, y la del comienzo de su subordinación a la sociedad cortesana, y lo haremos intentando interpretar correctamente el modelo de edificio teatral con que ambos teatros responden a esta coyuntura.

La Olivera se había estrenado en 1584 y aunque no disponemos de información suficiente sobre este primer teatro, la documentación conservada de la compra por el Hospital General de Valencia de una casa y un corral, dentro de una manzana de casas, el no demasiado dinero invertido (550 libras valencianas²⁰) en su adaptación como teatro, el inventario de bienes realizado en 1586 a petición de los administradores del Hospital (que cita las velas que cubrían el patio y cuatro *finestres* o *cambretes* con sus correspondientes *gelosies*), e incluso la imagen que se deriva del primer plano que ha pervivido de la ciudad de Valencia, el plano Mancelli, de 1608 (lámina 1) son todos ellos aspectos que inducen a pensar en un corral de comedias adaptado a partir de un edificio preexistente y con características muy similares a las que podrían tener corrales sevillanos como el de Don Juan, el de San Vicente, el de San Pedro, o los corrales madrileños de la

¹⁹ Jean SENTAURENS, *Séville...*, *op. cit.*, pp. 975-976.

²⁰ 550 libras valencianas equivalían a 217 800 maravedíes, o a 580 ducados castellanos.



Cruz y del Príncipe. Este teatro vivió los momentos de mayor éxito popular de la Comedia Nueva, y sin embargo, sin sufrir ningún incendio ni cualquier otra catástrofe, y sin que la minuciosa documentación sobre las cuentas de las representaciones deje entrever un deterioro o un envejecimiento técnico, los diez diputados de la Ciudad que administraban el Hospital, que era el empresario del teatro, decidieron en 1618 comprar todas las casas de la manzana, asolar el teatro, y construir uno enteramente nuevo, así como dos casas, una a cada lado del teatro, para completar toda la manzana. Las obras comenzaron el primero de marzo de 1618 y el nuevo teatro, todavía sin acabar, fue inaugurado en junio de 1619 por la compañía de Alonso Riquelme.

No disponemos de los planos de ese nuevo teatro, no se ha tenido la suerte que tuvieron los sevillanos, con aquellos magníficos planos de planta y de sección del corral de la Montería, de 1691, atribuidos a Francisco de Escobar y encontrados en el Archivo de Simancas²¹. Los planos de la Olivera, las *trazas* como las llama la documentación, existieron, pero se perdieron, y solo se nos ha conservado uno muy posterior, no del todo fiable en cuanto a las medidas, como veremos²². Sí conservamos en cambio un documento fundamental, la *Capitulació del modo y orde que se ha de tenir en fabricar la Casa de les Comédies, conforme les traçes formades per les SS^o.s Administradors del Espital General*, un auténtico Proyecto Arquitectónico de Ejecución de las Obras, como lo llamaríamos hoy, conservado en el Archivo del Hospital General y publicado por Eduardo Juliá en 1950²³. Sobre este documento, sobre el estudio del historial urbano de la zona, y contando además con la muy rica documentación sobre los gastos de las obras, la contabilidad de las representaciones, los contratos del Hospital con las compañías, y otra documentación afín, que se conserva actualmente, hemos podido reconstruir virtualmente el teatro, con la ayuda de arquitectos como Ana Planells, Elena de Oleza y Francisco Pomares, un ingeniero informático como Sebastián Mirasol, y el profesor de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería de Valencia (ETSE) Jaume Segura.

²¹ Mercedes de los REYES PEÑA, Piedad BOLAÑOS DONOSO, Juan RUESGA, y Vicente PALACIOS, «El corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 6, 2012, pp. 221-248.

²² Se conserva en el archivo del Hospital (integrado en el de la Diputación Provincial), y lo publicó E. Juliá, en la referencia bibliográfica de la nota siguiente. Henri MÉRIMÉE, *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004, p. 35, lo calificó de «muy simple y mal trazado».

²³ E. JULIÁ, «Nuevos datos sobre la Casa de la Olivera de Valencia», *Boletín de la Real Academia Española*, 30, 1950, pp. 47-85, el documento en 70-81.



No trataré en estas líneas más que del modelo que representa este teatro, pues es lo que me interesa en el contexto de las reflexiones anteriores. El primer gran estudioso de la práctica escénica en Valencia, Henri Mérimée²⁴ (1913) asoció la nueva Olivera al modelo de los corrales de comedias madrileños. Por entonces se suponía que este era el modelo general que se había seguido en el proceso histórico de constitución y desarrollo de la Comedia Nueva.

Sesenta y tantos años después, el estudioso mejicano Otón Arróniz²⁵, con mucha menos documentación de primera mano que Mérimée, y no siempre bien entendida, pero con una formación menos estrictamente local y positivista, un buen conocimiento del teatro italiano, y audacia para interpretar los datos, sometió a crítica la descripción de Mérimée y postuló para la Olivera un modelo alternativo, influido por los arquitectos del Renacimiento y por los teatros permanentes que erigieron y que han llegado hasta nosotros: el Olímpico de Vicenza, el *Teatro a l'antica* de Sabbionetta, y el del *Palazzo Farnese* de Parma. La interpretación de Arróniz se fundamentaba en la hipótesis de que se trataba de un teatro cubierto, lo que lo diferenciaba netamente de los corrales al aire libre y lo acercaba a los teatros italianos, especialmente al del Palazzo della Pilota, o Palazzo Farnese, del arquitecto Giovan Battista Aleotti, en Parma.

En 1980, la tesis de doctorado de Josep Lluís Sirera²⁶ apoyaría las conclusiones de Arróniz al mostrar que la condición de teatro cubierto no debía entenderse como una hipótesis sino como un hecho claramente señalado en la documentación: en la nueva Olivera el patio de los corrales se había reconvertido en una sala pavimentada y cubierta. A esta constatación había que añadir otros rasgos del edificio, que Sirera analizaba, para llegar a la siguiente conclusión: el nuevo edificio «respondía claramente a la concepción arquitectónica del “coliseo”, teatro público en función de las clases dominantes de la sociedad, que (a la inversa de lo que ocurre en los corrales) rodean la escena y marginan al fondo de la sala a las capas más populares». Esto explicaba lo aparentemente inexplicable, que la vieja Olivera hubiera sido demolida, y no ampliada por medio de la agregación de partes de las casas vecinas a la manera de los corrales, sino construida de nuevo. ¿A qué obedecía esta nueva construcción, cuando nada parecía hacerla necesaria,

²⁴ H. MÉRIMÉE, *op. cit.* La edición original, en francés, es en Bordeaux, 1913.

²⁵ Otón ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, p. 102.

²⁶ Josep Lluís SIRERA, *El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca*, tesis doctoral realizada por J. L. Sirera Turó, bajo la dirección del Dr. Joan Oleza Simó, Universidad de Valencia, 1980.



ni siquiera conseguir un nuevo y más amplio aforo, pues las cifras de espectadores fueron prácticamente similares a las anteriores, e incluso algo más modestas? «Sólo nos queda como hipótesis razonable –escribía Sirera en un trabajo posterior²⁷– que esta costosa obra fue concebida por una cuestión de principios, en un intento consciente por parte del Hospital de disponer de un teatro no sólo estable sino a la altura de las exigencias de un público socialmente elevado. Es decir: se trataba de erigir un Coliseo».

En la misma longitud de onda se manifestaría el hispanista francés Jean Mouyen en un artículo de 1991, quien asumía la tesis del modelo italiano: la Olivera, escribía, «abandona la tipología –corralística– castellana [...] para aproximarse al modelo italiano de teatro cubierto, al coliseo»²⁸. Estaba concebido para satisfacer a una audiencia distinguida, formada por la nobleza y el patriciado urbano. Mouyen se apoyaba en su estudio sobre los abonos asociados a las localidades más distinguidas (los aposentos y las *cadires*) que copaban la nobleza, los *ciutadans honrats* (por encima del 50% entre ambas categorías, a finales de siglo), el clero y las clases medias altas²⁹. En esta distribución cobra un significado especial el incesante crecimiento, a lo largo del siglo, del número de las *cadires* o sillones de cuero con brazos y reposapiés, que tenían un precio bastante superior al de la entrada general. Si en 1629 había 196 sillones, en 1682 sumaban 393, el doble, progresión más que significativa, sobre todo si se tiene en cuenta que para colocar más sillones era necesario quitar bancos y gradas, que eran las localidades populares, por las que se pagaba la entrada general. A esto hay que añadir otro argumento importante: la diferencia entre el aforo posible, que Mouyen cifra en unos 1800 espectadores, cifra que solo se alcanzó en muy raras ocasiones, y la audiencia media, en torno a los 570 espectadores a finales de siglo, es una diferencia que solo puede justificarse si se distingue entre un público habitual y un público excepcional. La audiencia habitual, la que podía pagar sin dificultad el precio de las entradas y disponía del tiempo de ocio requerido, acudía al teatro los días de representación de comedia nueva, y acudía menos los días de comedia repetida. «Son los abonados de las localidades más caras –los aposentos y las

²⁷ SIRERA, «La infraestructura teatral valenciana», en *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*, dir. Joan Oleza, London, Tamesis Books, 1986, p. 34.

²⁸ Jean MOUYEN, «Las casas de comedies de Valencia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991, p. 107.

²⁹ Jean MOUYEN: «El corral de la Olivera de Valencia en 1678 y 1682: tentativa de definición sociológica de su público», *Ilè. Colloque sur les Pays de la Couronne d'Aragon*, Pau, Université de Pau, 1981, reproducido en el *Homenatge al Dr. d. Sebastián García Martínez*, Valencia, Generalitat, 1988, II, pp. 85-111, y con pocas variaciones en M. V. Diago y T. Ferrer, eds., *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad, 1991, pp. 407-432, de donde cito la p. 413.



sillas del patio— quienes forman la parte más numerosa y sobre todo más asidua del auditorio, quienes asisten a las comedias a lo largo de todo el año», y esa audiencia «la constituye un conjunto de unas 500 personas, más o menos el 1% de la población de la ciudad del Turia». El público más popular, y en general el que trabajaba, hacía acto de presencia los domingos y festivos, sobre todo, y más intermitentemente los días de representación de una comedia ya estrenada previamente³⁰.

Otra tesis de doctorado en 1981, la del arquitecto Josep Lluís Ros Andreu³¹, vendría a ratificar pero también a matizar estas convicciones. Como arquitecto, no podía dejar de advertir algunas notables diferencias de la *Nova Olivera* con respecto al modelo italiano. En primer lugar, el patio era octogonal (ochavado) y no semicircular, como mandaban los cánones clásicos del teatro romano. En la distribución jerárquica de la audiencia, la Olivera se diferenciaba netamente de los teatros cortesanos italianos: no concedía ninguna relevancia a las gradas enmarcadas por el intercolumnio, formado aquí por diez grandes pilastras de piedra, que destinaba a la plebe que pagaba la entrada general, y tampoco disponía de una cávea, y en cambio confería relevancia social a los aposentos de la galería superior, «donde el propio Serlio sitúa a la plebe, y que en el caso de Palladio, Scamozzi o Aleotti tienen una función decorativa. Esto es, con la poligonal se trata de mejorar la visualidad de la tipología primitiva del corral rectangular y no, en absoluto, de construir una cávea a la romana», como imaginó Arróniz. Aun admitiendo pues la influencia del modelo italiano de arquitectura teatral, Ros Andreu precisaba una serie de aspectos poco italianizantes: el orden uniformemente toscano de los capiteles, en lugar de la combinación de los tres órdenes en las distintas plantas, las pilastras ochavadas (con los cantones matados), el lenguaje de las puertas de acceso, poco o nada clásico, etc.

Hasta que iniciamos nuestra propia investigación se había trabajado sobre la Casa de Comedias de la Olivera sin conocer sus medidas reales, lo que llevaba a interpretaciones dispares a la hora de situar los elementos arquitectónicos descritos en el proyecto de ejecución. Ros Andreu, para trazar sus propios planos, tomó como referencia el único plano conservado de la Olivera, el de 1678 (lámina 2), construido a escala, pero más interesado en el cómputo de las localidades distinguidas, sillones de la sala y

³⁰ *Ibíd.*, pp. 414 y ss.

³¹ Josep Lluís ROS ANDREU, *L'Efímer en la formació del Barroc valencià, 1599-1632*, tesis de doctorado de la Universitat Politècnica de València, Valencia, 1981, pp. 282-288. La traducción de la cita que sigue es mía.



aposentos del primer piso, a las que se podía extraer un mayor beneficio, que a las medidas reales o a los aspectos arquitectónicos³². Las medidas reales no podían inducirse de la documentación, pero sí de la topografía y del entorno urbano. Esta hipótesis de partida nos llevó a investigar la evolución histórica del solar donde estuvo ubicada la Nueva Olivera, y nuestra sorpresa fue comprobar que, al seguir uno a uno más de veinte planos históricos de la ciudad, desde el de 1608 de Mancelli al del Catastro actual o al de *Google Maps*, pudimos comprobar que el perímetro de la manzana en que quedó inserto el teatro no se había modificado a lo largo de los siglos, en una zona de la ciudad donde transformaciones tan importantes como la apertura de la calle de la Paz, modificaron sustancialmente su entorno. La actual Calle de Comedias, que transcurre por donde estuvo la plaza del *Vall Cobert de l'Olivera*, sufrió transformaciones urbanísticas en su extremo norte y en su extremo sur, pero no en su centro, donde se ubicaba el teatro, en la manzana que actualmente contiene los números 13, 15 y 17 de esta calle, más allá de una posible realineación de la fachada con las de la misma calle. De manera que es posible recuperar las medidas de la manzana de 1619 por medio de la manzana de 2019. Incluso la manzana de 2019 mantiene en buena medida la estructura tripartita que tuvo en el siglo XVII, con el teatro en medio de las dos casas propiedad del hospital, una de ellas destinada a vivienda del alcaide del teatro³³. Esta constatación topográfica ha permitido ajustar el proyecto de ejecución de obras a sus medidas reales, como en su momento hicieron los investigadores sevillanos³⁴, al contrastar los planos de 1691 con las medidas reales del patio de la Montería, en el Alcázar de Sevilla. Con la colaboración de la arquitecta Ana Planells pudimos trazar los planos (láminas 3 y 4) y con la de los arquitectos Elena de Oleza y Francisco Pomares y del ingeniero Sebastián Mirasol elaborar el modelo 3D del edificio. El matemático Jaume Segura pudo realizar entonces las primeras grabaciones de fragmentos teatrales por actores reales y proyectarlas dentro del escenario virtual. Y si situamos las medidas de la Olivera en comparación con las de algunos otros corrales de la época, los resultados nos permitirán seguir avanzando en nuestra indagación³⁵:

³² Aun así no se desviaba en exceso, y cuando lo hacía era más en los detalles que en el conjunto.

³³ No así en la calle del Vestuario, al este de la manzana, en la que la casa con el n.º 6 se incrusta en la estructura tripartita y la rompe.

³⁴ Las investigadoras Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños, el arquitecto Juan Ruesga y el escenógrafo Vicente Palacios.

³⁵ Las medidas aquí expuestas son una pequeña muestra de las que he podido manejar, que basta aquí para nuestro propósito, y que incluyen, entre las no señaladas en la tabla, corrales como los de Almagro, Alcalá, Hospital de Naturales en Méjico, etc. Estas medidas las tomo de los siguientes trabajos. Para el Príncipe y



Tabla

<i>Patio (solo el descubierto)</i>	<i>Ancho</i>	<i>Largo</i>	<i>Superficie Parcial</i>	<i>Superficie Total del Patio/Sala</i>
Príncipe (Madrid) (1583)	8'1 ms	12'3 ms	99'63 ms ²	340 ms ² ³⁶
Cruz (Madrid) (1579)	7'3	16'1	117'5ms ²	
Arcas (Lisboa) ¿1594?	7	16'7	116'9 ms ²	
Montería (1626)	13'50	22'83	308'20	621'87 ms ²
La Olivera (1618)	13'67	15'50	211'88 ms ²	395'29 ms ²

En la mera exposición de estos datos se puede comprobar la diferencia que separa los teatros de la Montería y de la Olivera del modelo de los corrales, que oscilan entre los 7 ms de ancho de las Arcas (6'10 ms en el de Alcalá) hasta los 8'1 del Príncipe (9 ms en el de Almagro), frente a los 13'67 de la Olivera o los 13'50 de la Montería. Los corrales tienen un patio bastante más largo que ancho, pero quedan todos muy por debajo de la longitud de la Montería. En cuanto a la Olivera, destaca por su forma casi cuadrangular, sobre todo si consideramos toda la superficie de la sala, que en su punto medio tiene 19 ms de ancho por 18'70 ms de largo. En todo caso la superficie estricta de la sala exenta de la Olivera y de la Montería supera con creces la de los patios descubiertos de los corrales, y lo mismo ocurre con la superficie total de la sala³⁷ de la Montería y la Olivera con respecto a la de los patios con su zona cubierta³⁸. Los corrales tienen un patio rectangular, no así la Olivera, de planta octogonal (ochavada), ni la Montería, elíptica. Si

La Cruz, J. M. RUANO DE LA HAZA y John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 57. Para las Arcas, Mercedes de los REYES y Piedad BOLAÑOS, «El patio de las Arcas de Lisboa», en *Corrales y coliseos en la Península Ibérica*, 1991, pp. 197-212, 237-248 y 265-315, respectivamente. Las medidas de las Arcas han sido deducidas a partir de la lámina 9. Para la Montería, Mercedes de los REYES PEÑA, «El corral de la Montería de Sevilla», en *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático*, F. Pedraza, R. González Cañal, y E. Marcello, eds., Almagro, 2006, pp. 19-60.

³⁶ Sobre los datos de Ruano de la Haza, en el citado trabajo, calculo unos 19 ms de ancho (empedrado, más gradas de derecha e izquierda y corredores correspondientes, *vid.* p. 57) por unos 17'90 de largo (los 12'3 del patio, más los aposentos bajos y los pasillos, *vid.* p. 89).

³⁷ Esta superficie total es la del patio, y no incluye por consiguiente el *teatro*, con el foro y los vestuarios, ni el edificio de entrada, con sus escaleras, pasillos, zaguán y almacenes.

³⁸ Debe tenerse en cuenta que muchos corrales, y sobre todo los madrileños, tenían una parte de su superficie por fuera del patio, expandida en los edificios vecinos, por lo que la anchura del patio es siempre inferior a la del conjunto del edificio teatral.



a algún otro teatro se acercan estos dos es al Hospital de Naturales de la ciudad de Méjico, construido años más tarde, en 1642, y que tenía como la Olivera un testero ochavado, y como la Montería se ceñía a la estructura del patio de un edificio preexistente, el Hospital de Indios. Sus medidas se acercaban también a las de la Montería y la Olivera por la anchura: 13'44 ms, y a la Montería por la longitud: 21'10, con una superficie de patio exento de 283'58 ms² y otra de patio total de 479'47 ms². Los tres, además, son contruidos de una sola vez, no son el producto de un crecimiento por sucesivas agregaciones.

Pero si las medidas del teatro sevillano y del valenciano se separan de las de los corrales, no se separan menos de las de los teatros cortesanos italianos. Únicamente el *Teatro all'Antica* de Sabbioneta, construido en 1590 en la pequeña corte señorial de Vespasiano Gonzaga, no homologable con las grandes ciudades españolas, tiene unas medidas cercanas a las de los teatros de Valencia y Sevilla: 26'8 ms de largo (incluido el Peristilo, que tiene una función semejante a la de nuestros aposentos frontales) por 11'2 de ancho, lo que comporta una superficie de 300'16 ms², que es al mismo tiempo la superficie total de la sala, excluidos el foro y los vestuarios detrás del escenario. Muy diferente es el caso del teatro Farnese de Parma (1628), de G. B. Aleotti, que triplica al de Sabbioneta tanto en anchura, hasta los 32 ms de ancho, como en longitud, hasta los 87 ms (con una enorme superficie total de 2784 ms²), que dibuja una majestuosa U capaz de acoger a 4500 espectadores. Por su parte, el teatro Olímpico de Vicenza, de Palladio y Scamozzi (1585), el teatro renacentista cortesano por antonomasia es, al contrario que los dos anteriores, casi un perfecto cuadrado, incluso algo más ancho que largo, y con unas dimensiones muy por encima de las propias de los teatros urbanos españoles: solo la *Frons Scenae* mide 25 ms de ancho, el ancho total de la sala es de unos 35 ms y la longitud, desde el fondo plano del escenario hasta el muro que cierra la cávea, alcanza los 32'25 ms. La superficie suma 1128'75 ms².

Pero lo que más diferencia a la Montería y a la Olivera de los teatros cortesanos italianos son dos aspectos fundamentales: la concepción del escenario y la distribución del público. El escenario de los dos teatros españoles es como el habitual en los corrales de comedias y como el de las *playhouses* descubiertas inglesas: es un escenario que sobresale de la fachada del «teatro» y se adentra en el patio, quedando rodeado de público por tres de sus lados, y en el caso de la Olivera, en que había dos aposentos por detrás del



escenario, hasta por cuatro. Resulta por consiguiente imposible una escenografía perspectivista, que exige ordenar el escenario según un único punto de vista centrado: en los corrales y en las *playhouses* las perspectivas son múltiples y se sitúan en los cuatro puntos cardinales del edificio teatral. Toda la innovación que aportaron a la escenografía los teatros italianos de corte, con sus bastidores escalonados según la perspectiva (en el de Sabbioneta y en el Farnese), que permitían aplicar cambios en la escena, o con su frontón arquitectónico dotado de profundidad (Olímpico de Vicenza), e incluso con su enmarcamiento del proscenio y su neta separación respecto de la sala (Teatro Farnese), había de resultar bloqueada en los edificios teatrales españoles. La enorme diferencia de las dimensiones escénicas es una consecuencia directa de esta radical diferencia en la concepción. El escenario del teatro Farnese, que según Arróniz inspiró el diseño de la Olivera, tenía 31'33 ms de longitud (la misma anchura que la sala) por 13'55 ms de profundidad, incluido el foro. El escenario de la Olivera tenía 7 ms de longitud, con una profundidad de entre 3 y 3'30 ms por delante del «teatro», que se completaba con otros 2'30 ms de profundidad tras la gran cortina central, en el espacio de las apariencias, entre vestuarios, al que nos referimos como foro. El escenario de la Montería tenía, por su parte, 6'68 ms de longitud por 3'06 ms de profundidad³⁹ y un foro entre vestuarios de 4'25 ms de profundidad. Los corrales madrileños tenían una longitud muy parecida, 7'84 el Príncipe y 7'22 la Cruz, por una profundidad que va de los 4 del Príncipe a los 4'5 ms de la Cruz⁴⁰, más profundos ambos que el tablado de la Olivera. Los escenarios madrileños disponían además de sendos tabladillos laterales, de 5 ms de ancho en el Príncipe y de 3'5 ms en la Cruz, por medio de los cuales el escenario podía ampliarse considerablemente (hasta aproximadamente 18 ms de ancho, en el Príncipe), y cuando no se usaban para la representación permitían la presencia de espectadores. En la Olivera, en cambio, la ampliación del escenario a tabladillos laterales suponía desmontar las sillas a uno o a los dos lados del escenario para el montaje provisional de esos tabladillos, lo que se hacía en las representaciones de tramoya y gran aparato escénico. También difería algo la Olivera de los otros escenarios españoles, pues si asumimos la medida de Mérimée,

³⁹ M. de los REYES, «El corral de la Montería...», *op. cit.*, p. 30.

⁴⁰ Las medidas oscilan algo en las distintas mediciones. ALLEN, por ejemplo, en *Los teatros comerciales...* *op. cit.*, p. 160, estima que el corral del Príncipe tenía un escenario de 28'5 x 16 pies (8 x 4'5 ms), siguiendo las medidas de los planos a escala de Ribera. En cambio, en el plano dibujado por él mismo en *The reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe (1583-1744)*. University Presses of Florida, 1983, pp. 38-39, la anchura del escenario del Príncipe es de 28 pies (7'84 ms) y la profundidad, descontado el vestuario y, por tanto, el foro, es de 14'5 pies (4 ms), y la del vestuario 8'5 pies (2'38 ms).



que nos parece la más correcta de las propuestas, el escenario se alzaría unos 1'18 ms sobre el nivel del patio, para que el público que permanecía sentado, bien en sillas, bien en bancos, pudiera contemplar adecuadamente el espectáculo. En todo caso, se trata de un escenario menos elevado que el de la Montería (1'50 ms) y que el característico de los corrales, que en el Príncipe y en la Cruz llegaba a los 6 pies (1'68 ms).

En el edificio que respaldaba el escenario, y que la documentación de la época suele designar como «teatro», se puede observar una de las mayores diferencias entre la Olivera y la Montería. Es cierto que ambos tienen en común la mayor sofisticación que supone disponer simétricamente los dos vestuarios, el de mujeres y el de hombres, a lado y lado del espacio de las apariencias, y en el mismo plano que el tablado, mientras que los dos corrales madrileños tenían en el plano del tablado un único vestuario, el de las mujeres, a uno de los lados del mismo. El otro vestuario, el de los varones, se situaba bajo el tablado, en el foso, y en condiciones previsiblemente poco ventiladas y bastante precarias. Pero esta disposición y las dimensiones del tablado que ya hemos examinado era lo único que tenían en común ambos «teatros». El de la Montería reproducía el modelo canónico de los corrales: una arquitectura de cuatro pies derechos de madera de pino de Segura y de Flandes, que sostenían hasta dos pisos de galerías, también de madera, con un total de nueve vanos cubiertos por cortinas. El de la Olivera, en cambio, era de obra de albañilería, que ofrecía a la vista, y a modo de fachada, la pared de los vestuarios, en la que se abría un vano central para las apariencias y dos puertas a lado y lado de entrada y salida del escenario, más una sola galería o balcón, sobre el vano central, pues los dos vanos laterales de esta primera planta estaban destinados a aposentos para espectadores. Los cuatro vanos estaban cubiertos por cortinas. Nada nos dice la documentación de los vanos de la tercera planta, probablemente porque no existían los dos laterales, cerrados por pared, y dedicadas las cámaras interiores a desvanes, y porque el central, sin duda abierto, y enmarcado por un arco del que hablaremos enseguida, dejaba entrar la luz natural de levante por un gran ventanal, excepto cuando el lugar se usase para labores de escenografía y movimiento escénico, en que se ocultaría a la vista por una cortina.

El elemento arquitectónico diferencial del escenario valenciano es el gran arco central de mampostería que lo sobrevuela. Las Capitulaciones establecen claramente que el arco se apoya en las paredes externas de los vestuarios y tiene el mismo grosor que estas. Una mala lectura de la documentación indujo a Arróniz a imaginar un monumental



arco de triunfo, a la manera del majestuoso arco central de la *frons scenae* del Olímpico de Vicenza o del arco de cortina que enmarcaba en ocasiones el escenario del Teatro Farnese de Parma. «Todo parece indicar –escribe Arróniz– que los valencianos de principios de siglo [...] habían introducido la técnica italiana [...] No podemos asegurar que se trate del arco del proscenio, pero en todo caso ya hay allí un intento de crear una barrera que separe la sala del mundo interior de la magia teatral»⁴¹. Pero no hay tal técnica italiana: los teatros italianos de la época carecen de cualquier elemento semejante a un arco de proscenio, y lo que más podría semejarse a un marco de proscenio, no un arco⁴², es el conjunto formado por las columnas laterales y el dintel en que queda inserto el escenario del palacio Farnese, pero es un teatro que se inauguró en 1628, ¡diez años después de la Olivera!

En su tesis de doctorado, Sirera desautorizó toda posibilidad de entender ese arco como un arco de proscenio que enmarcara el conjunto del escenario, recordando simplemente que si había espectadores a ambos lados del escenario, e incluso espectadores detrás del escenario, ese arco no solo no podría de ninguna manera encuadrar la mirada de la audiencia, sino que además se constituiría como un auténtico estorbo⁴³.

Pero, y por encima de todo, la cláusula n.º XII de las capitulaciones del proyecto de ejecución nos parece muy precisa en su descripción. Traducida al castellano: «en aquella distancia que corre el balcón entre los dos vestuarios, y del grosor de la misma pared, hágase un arco de yeso y ladrillo de treinta palmos de hueco redondo como mejor pueda acomodarse, para provecho y gracia de la obra».

El arco ha de cargar, por consiguiente, sobre las paredes de los vestuarios, y ha de ser de su mismo grosor⁴⁴, y enmarca no el escenario, sino el balcón de las apariciones y el foro (lámina 5).

⁴¹ O. ARRÓNIZ, *Teatro y escenarios... op. cit.*, p. 109.

⁴² Aunque es habitual en la literatura italiana llamar *arcoscenico* tanto al arco como al marco adintelado que encuadran el *palcoscenico*, y aunque de ese marco escénico podía colgar en el teatro Farnese una cortina que dibujaba un arco.

⁴³ Sirera resituó el arco al fondo del escenario, pero lo desplazó sobre el muro de apoyo del edificio, el de su fachada posterior, enmarcando el escenario desde atrás: «este arco, situado al fondo aprovecharía para enmarcar el conjunto arquitectónico del escenario» (*El teatro en Valencia... op. cit.*, III, p. 353).

⁴⁴ Pero esas paredes de los vestuarios no pueden ser más que las que dan a la sala, pues las laterales que los separan del foro son de tabique, y la posterior es el muro de fachada que recae a la calle Estarlic, sobre el cual no puede cargarse un arco, como suponía Sirera, pues o bien sería ciego (y entonces no tendría ningún sentido) o bien se abriría en la fachada, entrando en conflicto con las ventanas que se abren en esa fachada según la documentación (cap. XVII). Así que la conclusión no puede ser otra que la de que el arco carga



Entra dentro de lo posible que este arco sea un lejano eco del arco de triunfo que centra la *frons scenae* del Olímpico de Vicenza, y que se sitúa detrás del escenario, y delante del foro, como el de la Olivera⁴⁵. Palladio-Scamozzi formaron el arco a partir de la interpretación del primero de Vitruvio, aunque en buena parte de los teatros romanos conservados este gran portal central es adintelado, y no en arco. Quizá pueda verse en el de Bosra, en Siria, un anticipo del nuestro, con su arco que se forma por encima del dintel.

Otra diferencia sensible entre la Montería y la Olivera es el techado de ambos teatros, teniendo en cuenta que eran los primeros teatros comerciales de sala, cubiertos por un gran tejado central. En la Montería llama la atención la altura que alcanza el tejado en su cumbrera, 18 ms, mientras los pisos suman un total de 10'17 ms (2'51 la planta baja, 2'09 cada una de las plantas primera y segunda, las de los aposentos, y 3'48 la planta alta), lo que determina una diferencia de altura entre la cumbrera y las paredes de apoyo de casi ocho metros (7'83). Es tanto más notable porque, al parecer, y siempre según los datos proporcionados por los investigadores sevillanos, ese tejado no quedaba al descubierto desde el interior de la sala, que se techaba con un cielo raso sobre el que se adhería y tensaba «la pintura de la Fama, que en la documentación hasta ahora manejada se sitúa “ensima del teatro” o en “la frente del teatro”»⁴⁶. Quedaba entonces entre el cielo raso y la cumbrera una gran nave de ventilación que en su eje central tendría al menos siete metros y pico de altura.

En la Olivera, en cambio, las capitulaciones son muy insistentes en todo lo que se refiere a la iluminación de la sala, que encomiendan a los lucernarios del tejado, a las ventanas que recaen sobre los deslunados laterales («patinillos» en la jerga de los corrales) y a los grandes ventanales del muro oriental, el que cerraba el edificio del «teatro». No podía haber por consiguiente cielo raso, y el entramado del tejado, sostenido por cerchas de grandes jácenas descritas en las capitulaciones, quedaba a la vista para que la luz que

sobre las paredes delanteras de los vestuarios. Así lo vio el arquitecto Josep Lluís Ros Andreu, en su tesis de doctorado citada, en el plano alzado que realizó del teatro.

⁴⁵ Por otra parte, el teatro valenciano se asemejaba, probablemente sin saberlo, a alguno de los ingleses. En el dibujo del Swann, de Londres, que nos dejó el viajero holandés Johannes de Witt hacia 1596, se distingue claramente un balcón que cubre todo el fondo del escenario, y que podía ser ocupado tanto por los actores, para las escenas en alto, como por los espectadores, a la manera de la *Nova Olivera*, cuyo balcón servía para la representación, y cuando no, se convertía en aposento, que podía ser alquilado a los espectadores. Además, el balcón, y el foro bajo él, estaban cubiertos por un tejado sostenido por dos gruesas columnas y sus correspondientes pedestales, que subían desde el tablado. Quiere ello decir que, en ambos casos, el foro quedaba diferenciado del proscenio por un elemento arquitectónico de gran presencia: el arco entre vestuarios en la Olivera, las columnas sobre las que se sustentaba un dintel y un tejado en el teatro inglés.

⁴⁶ Mercedes de los REYES, 2006 *op. cit.*, p. 35.



penetraba por los ocho lucernarios (cuatro por cada vertiente) llegara oblicuamente a la sala. Desconocemos la altura de la cumbre, que no se menciona en las capitulaciones, pero sí se nos detalla la de los forjados: la planta baja tenía 20 palmos valencianos hasta las vigas (4'52 ms), la primera planta 11 palmos desde el pavimento hasta las vigas (2'48 ms), y la planta alta 12 palmos desde el pavimento hasta las vigas (2'71), lo que determina que se envergaba la segunda planta a 9'71 ms más los dos forjados, es decir, a unos 10 ms de altura. Sobre esta medida y teniendo en cuenta la necesaria inclinación del tejado, que debía dejar lugar a lucernarios bastante grandes, Ana Planells calculó una cumbre a 12'45 ms de altura. Las soluciones estructurales son, pues netamente distintas.

En el caso de la Olivera, las capitulaciones ponen un especial cuidado en la disposición del tejado, cuya estructura detallan y se preocupan de ornamentar. Así describen, por ejemplo, la cumbre: «Y arriba, de extremo a extremo, una carena⁴⁷ pavimentada de baldosas grandes y alargadas, poniendo a trechos de ella pedestales y bolas de piedra de Godella, y en las dos de los extremos, sus pendones y banderas de hierro, como muestra la traza» (Capitulación XX). El tejado mayor cubría estrictamente la sala, mientras que el edificio de entrada, al oeste de la sala, y el del «teatro», al este de la misma, estaban cubiertos por azoteas, a su vez protegidas por barandas de ladrillo y mortero en las que se intercalaban pedestales y bolas de piedra de Godella (lámina 6).

Esta sofisticación de la cubierta se completaba con la abundante presencia de la piedra de Godella, que se aplicaba en la cornisa toscana que recorría las fachadas oriental y occidental del edificio, en el amplio marco de sillería en el que se insertaba la puerta principal (seis palmos a cada lado de la puerta), y en las esquinas del edificio («20 palmos de altura y 6 de giro»), en las que las filas inferiores eran de piedra de Ribarroja, y las superiores de Godella (caps. VIII y IX) (lámina 7) y sobre todo en las pilastras de piedra que sostenían el tejado y las galerías de la primera y la segunda planta. Estas pilastras, descritas minuciosamente por las capitulaciones, y que debían impresionar al espectador que entraba en la sala, eran de dos tipos: las que aguantaban los dos pisos más el tejado, que eran seis dispuestas de forma rectangular, y las que aguantaban tan solo los dos pisos en el testero ochavado.

⁴⁷ En catalán, por *carena* se entiende una viga larga que va de un extremo a otro del tejado y sirve de lomo para sostener las otras vigas que forman el tejado.



Las primeras eran realmente monumentales, «con un grueso de 3 palmos (unos 68 cms) en cuadro», y con los cantos matados, formando un octágono u ochavo. Se apoyaban sobre una basa (de unos 80 cms en cuadro) también ochavada y se coronaban con un capitel toscano. Ni que decir tiene que requerían una fundamentación muy sólida, que las capitulaciones describen con todo detalle (cap. III). Las dos columnas más cercanas al escenario, eran enteramente de piedra y solo formaban capitel al llegar a las vigas del tejado, mientras que las otras cuatro se interrumpían en cada piso, cambiando además de materiales: los 4'52 metros de la planta baja eran de piedra de Godella y al llegar al primer piso formaban capitel, pero para sostener el segundo piso el fuste de las cuatro pilastras se hacía de ladrillo y yeso, del mismo grosor que en la planta baja, y con el capitel toscano de piedra; y lo mismo en el segundo piso al sostener el tejado. Las otras cuatro pilastras menores, que sostenían la línea ochavada del testero, tenían un grueso en cuadro de 2 palmos (45 cms de lado), eran igualmente ochavadas, formaban doble capitel al encontrarse con los envigados del primer y segundo piso, y eran de piedra de Godella en la planta baja, y de ladrillo y yeso en el primer piso, donde al encontrarse con las vigas del segundo acababan su función de soporte y se detenían (lámina 8).

El pavimento del patio, así como el de los pisos, era de baldosas (caps. XXI, XXIII, XXVI), que en el caso del patio tenían que ser grandes y cuadradas, lo que diferenciaba considerablemente el edificio de la Olivera del de los corrales, que solían ser de tierra batida en el patio, y de madera en los pisos. Pero las capitulaciones son muy precisas al describir los materiales que deben usarse en cada parte del edificio: así por ejemplo, y como en la Montería, los «apitradores», es decir, las barandas de los aposentos y del corredor de las mujeres han de ser de hierro, no de madera, y en cambio las gradas del patio y del corredor de las mujeres han de ser de madera, y no de obra, como en muchos corrales (lámina 10).

Ni la Montería ni la Olivera forman nada parecido a la cávea imprescindible de los teatros cortesanos italianos, antes bien, dedican la zona más próxima al escenario a las sillas, en el caso de la Montería, y a los sillones de cuero, con brazos y reposapiés, de la Olivera, y las tres o cuatro filas de gradas bajo las galerías tienen una relevancia menor en la jerarquía de localidades. Desconozco si en la Montería las sillas eran de abono. Los estudios de público realizados sobre la Olivera, especialmente por Jean Mouyen, y los de



las cuentas de las representaciones, por Pilar Sarrió⁴⁸, muestran con toda nitidez que eran sillones sometidos a abono para los días de comedia nueva, pudiéndose alquilar libremente en los de comedia vieja. En todo caso eran sensiblemente más caros que la entrada general y sus abonados pertenecían a la nobleza, a los *ciutadans honrats* (caballería y patriciado urbano, títulos universitarios, mercaderes...), el clero y lo que Mouyen llamó «las clases medias altas». Una audiencia distinguida, en suma, que es la que sostiene básicamente el mercado teatral, pues conforman el público habitual (en torno a las 500 personas) de los días de comedia nueva, mientras en los días de comedia vieja y festivos podía llegar a incorporarse un público mucho más numeroso y popular. Mouyen documentó, por otra parte, que el número de sillones no hizo más que crecer a lo largo de todo el siglo XVII y, siendo el espacio disponible limitado, ese incremento de sillones no podía producirse más que retirando bancos y gradas, donde se sentaba el público popular, el que pagaba una entrada general. En la Olivera no hay sitio inicialmente reservado⁴⁹ para el público de pie, al contrario que en los corrales de comedias. Los espectadores, en la sala, o bien ocupan los sillones, y pagan la entrada general más un suplemento por representación, además de estar al corriente del pago de su abono, o se sientan en los bancos y en las gradas, bajo las galerías, y pagan la entrada general. Es la anticipación de la futura platea o patio de butacas. En la Montería se da el mismo escalafón entre las sillas, más caras, y los bancos, más baratos, pero a su vez algo más caros que la entrada general y, según algún estudioso, más numerosos que las sillas⁵⁰, pero además hay todo un espacio para el público de pie, al fondo del patio, que paga la entrada general, y que, según el mismo estudioso, es más numeroso que el público de los bancos y mucho más que el de las sillas. Sorprende, en cambio, en la Montería, la cantidad de aposentos, 44, distribuidos en dos pisos enteros, más del doble que en la Olivera, ello parece indicar una mayor diferenciación social, que reserva los aposentos de los dos pisos a las instituciones, a la nobleza de la ciudad, y al alto clero. En la Olivera, y en 1678, la nobleza de título (condes todos ellos) no tenía reservados más que seis aposentos, los canónigos del cabildo otros tres, y el resto se destinaban a las instituciones: la ciudad se reservaba el frontero al

⁴⁸ Jean MOUYEN, «El corral de la Olivera...» *op. cit.* María Pilar SARRIÓ, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.

⁴⁹ Dudo mucho, de todas formas, que en ocasiones excepcionales no se incorporara público de pie, aunque fuera rellenando huecos, pues de lo contrario me parecen imposibles cifras de hasta 1800 espectadores, que propone Mouyen, si todos estuvieran sentados.

⁵⁰ Jean SENTAURENS, *op. cit.*, p. 332.



escenario, de doble de tamaño que los otros, el virrey, el gobernador, los jueces, los administradores del hospital, o la familia del alcaide del teatro detentaban los otros. El resto de la nobleza que asistía al teatro se abonaban a los sillones, en la sala. Como sorprende igualmente el espacio destinado a la cazuela, al «sitio de las mujeres», en la Montería, primero por su altura, de 3'48 ms (en la Olivera, 2'71 ms), que dejaban un espacio holgado a las cuatro gradas (tres en la Olivera) donde se sentaban las mujeres⁵¹. Y segundo, por su elegante estructura de arcos que soportaban el techo. Ambos factores parecen hacer un guiño a la galería superior del intercolumnio del teatro Farnese, de Parma, que se forma con arcos de madera sobre columnas también de madera, al contrario de los intercolumnios adintelados y marmóreos de Vicenza y Sabbioneta. Aunque el hecho incontrastable es que el Farnese se inauguró en 1628, dos años después de que se construyera la Montería. En todo caso, Juan Ruesga calcula una cabida de unas 300 mujeres en la cazuela, mientras que Mouyen calcula unas 400 para el caso de Valencia, cifra que me parece hinchada, sobre todo a la vista de que en la Montería se disponía de más gradas y de un espacio más extenso que en la Olivera.

La compra de la casa (550 libras) y su adaptación en forma de corral de comedias (850 libras), en 1584, habían costado a la ciudad de Valencia un total de 1400 libras. La construcción de la nueva Olivera, en 1618, costó 10 711 libras, 8 *sous* y 3 *diners*, casi ocho veces más, comparación que puede servir de referencia para vislumbrar la diferencia entre la adaptación de una casa y un patio a un corral de comedias, y la construcción de nuevo de un teatro cubierto. La Montería de 1626, más grande que la Olivera, costó por su parte 197 393 reales castellanos, un coste más alto que el de la Olivera, que traducido en reales fue de 111 771, 26 reales castellanos⁵².

En suma, tanto la Casa de la Olivera (1619) como la Montería (1626) sevillana, representan un modelo muy sofisticado de corral de comedias: el de un edificio construido

⁵¹ En Valencia se dio un principio de diferenciación social en el corredor de las mujeres, pues se reservó la primera fila del centro del ochavo a 20 sillones como los de la sala para mujeres que quisieran pagar el suplemento de 8 dineros que comportaban, además de la entrada general (14 dineros) que pagaban las que se sentaban en las gradas.

⁵² Compárese esta cifra de la Montería, que, traducida a ducados, era de 17 945 ds, con las rentas anuales de una casa noble. Quedaba muy lejos de las rentas de los grandes títulos españoles, como las del Duque de Medinasiona (170 000 ds), las del Duque de Osuna (150 000 d) o las del Duque de Sessa (100 000 ds), pero por encima de muchas otras casas nobles, como la del Marqués de Cañete o la del Conde de Luna, ambos con rentas de 10 000 ds anuales. Y se aparejaban con rentas como las del Marqués de Almazán (16 000 ds), del Marqués de Alcañices (15 000 ds), del Conde de Aguilar (15 000 ds), o de un arzobispado modesto, como el de Tarragona (16 000 ds), o con los obispados de Cartagena y Badajoz, ambos con rentas de 16 000 ds. Las cifras corresponden a Bartolomé BENNASAR, *op. cit.*, pp. 197-202.



de una vez y de acuerdo con un plan integral, en el que el patio, al ser techado, se convierte en sala, y en el que la zona frontal al escenario busca perfeccionar la visión del espectador, haciéndose poligonal en la Olivera, elíptica en la Montería (siguiendo el canon clásico de diversos anfiteatros o «coliseos» romanos, como el de Arles, el de Nimes, o el propio de Roma), en contraste con las estructuras rectangulares habituales en los corrales. Tampoco la disposición de los espectadores es la misma que la de los corrales, al darle mayor preeminencia a las localidades distinguidas en la sala y desplazar a las más populares al fondo y a los lados, sentados en la Olivera, de pie en la Montería. Las imponentes pilastras, la abundancia de la piedra y de la obra de albañilería, el gran arco sobre el fondo de la escena, separan todavía más a la Olivera de los corrales, mientras que el entramado arquitectónico de madera de la Montería y la fachada de su «teatro» la aproximan algo más a esos mismos corrales. En su concepción seguramente han influido los tratadistas y arquitectos italianos del Renacimiento, con su redescubrimiento de Vitruvio y de los teatros y odeones romanos, pero no suponen una adaptación del modelo italiano, como se ha venido postulando con ligereza. Su escenario sigue siendo el de los corrales, no hay el menor asomo de separación entre el ámbito de ficción del escenario y el de realidad de los espectadores, no hay una disposición perspectivística de la escena, las dimensiones están muy lejos de las de los teatros cortesanos italianos, como lo está el lujo de los materiales empleados, y el esquema de disposición de los espectadores y su distribución según la jerarquía social es radicalmente distinta: en los teatros cortesanos es la cávea la que diferencia, verticalmente, el rango de sus espectadores (cuanto más alto menor categoría), situados al fondo y a los lados de una orquesta vacía. Es bien significativo, a este respecto, que el aposento de la Ciudad prime sobre el del Virrey en la Olivera a la hora de ocupar el lugar de honor del primer piso.

Pero lo que lleva a los teatros de la Olivera y la Montería a proponer un modelo distinto del de los teatros italianos, e incluso de los teatros cubiertos ingleses, como el *Blackfriars*, tan semejante por otro lado, son los objetivos para los que están programados y diseñados. Son teatros concebidos como empresas comerciales⁵³, que contratan a compañías profesionales de actores, para que trabajen en representaciones diarias a lo

⁵³ En Valencia la propiedad y la gestión empresarial no están separadas: la Ciudad es la propietaria del teatro, y la Ciudad, por medio de sus representantes en el Hospital, es la que actúa como empresaria. En Sevilla la propiedad es real, la Montería está dentro del alcázar, pero la gestión se ejerce por arrendamiento a un ciudadano que explota ese arrendamiento como un empresario.



largo de toda la temporada teatral, que son destinadas a una población interclasista, y en las que se pone en escena un espectáculo concebido según una poética moderna, la del Arte Nuevo, que por primera vez en la historia europea hace depender la poesía de su aceptación pública, y que exige puestas en escena obligadas a ser rentables antes que espectaculares. No eran, por consiguiente, teatros cortesanos, como los tres italianos citados, que eran clubs privados muy selectivos, escenarios fastuosos de representaciones fastuosas, celebradas en un calendario discontinuo, de ocasiones excepcionales, en las que se buscaba revivir y actualizar una poética clásica, que vinculaba el presente a la Antigüedad, sobre todo a la romana.

Por ello, desde mi punto de vista, y con las diferencias ya anotadas, ninguno de los dos se inserta en la evolución del corral al coliseo de influencia palladiana, con su escenografía en perspectiva, su cávea y su peristilo, sino que avanzan hacia lo que serán los teatros pre-burgueses de las ciudades europeas del XVIII, con sus palcos en lugar de cáveas para el público de mayor rango social, sus plateas llenas de butacas para las clases medias, y sus pisos más altos concebidos para la plebe. Es cierto, no obstante, que hacia ese tipo de edificio teatral, que tendrá su eclosión definitiva en la época romántica, se evoluciona tanto desde los corrales populares como desde los coliseos cortesanos, como muestran los ejemplos más tempranos, a la manera del teatro de la Pérgola, de Florencia, considerado el primero de los teatros *a palchi*, y construido a instancias de la *Accademia degli Immobili*, con el patrocinio del Cardenal Giovan Carlo de' Medici, para representaciones privadas, que se inauguró, aún sin terminar, en 1657, y se terminó en 1661, pero que en 1718, con el estreno de la ópera *Scanderbeg* de Vivaldi, cambió su estatuto de teatro cortesano a teatro urbano y comercial, y fue ganando, con el tiempo, hasta dos pisos de palcos, al tiempo que transformaba los dos pisos superiores en una lonja de general. Todavía hoy se conserva.



APÉNDICE

Plano de la manzana de I primitiva Olivera, de A. Mancelli, 1608



Lámina 1. Plano de A. Mancelli de la ciudad de Valencia. 1608. Se señala la manzana de la primera Olivera

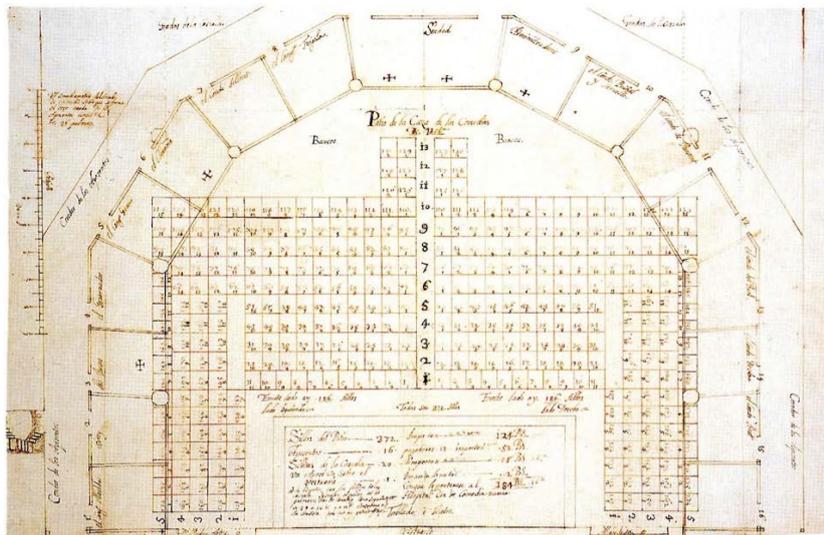


Lámina 2. Plano de la Olivera de 1678, con indicación de los abonados a las *cadires* y a los *apuestos*



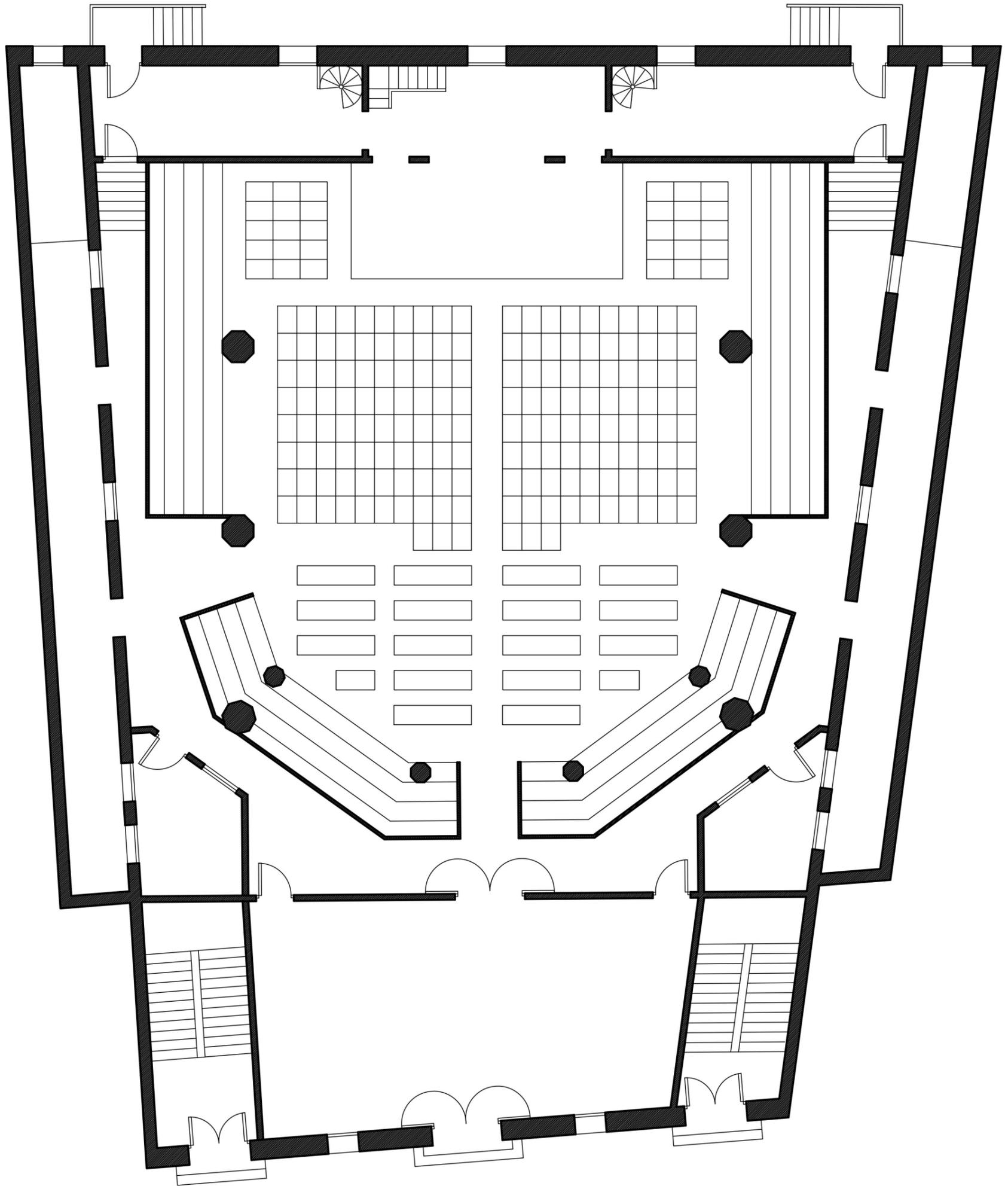


Lámina 3. Plano Planta Baja de La Olivera. Diseño: Joan Oleza. Arquitecta: Ana Planells

PB e 1:100

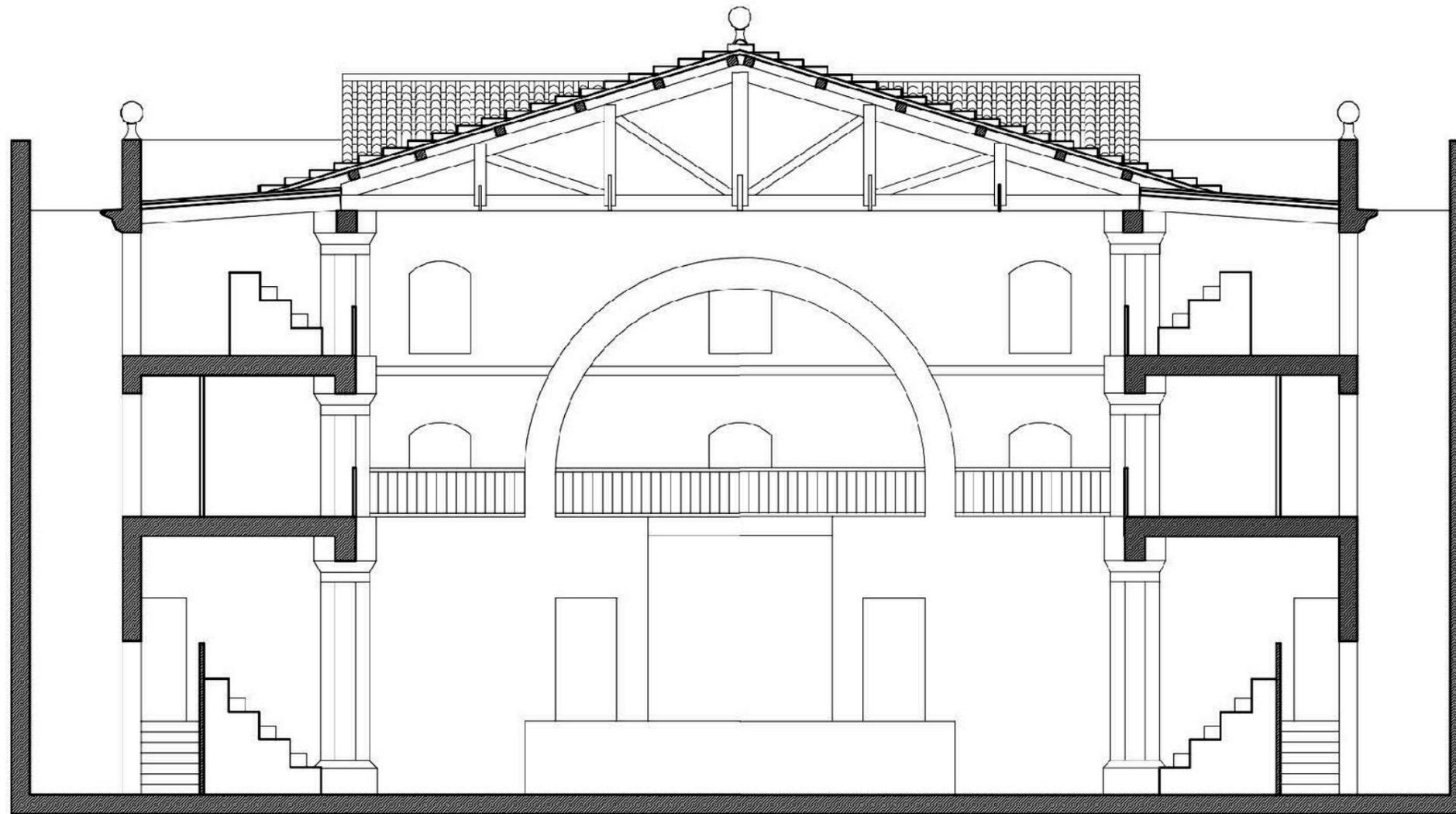


Lámina 4. Diseño: Joan Oleza. Planos: arquitecta Ana Planells

Sección hacia escenario e 1:100



Lámina 5. Diseño: Joan Oleza; Modelo 3D y renderización: Arquitectos Elena de Oleza y Francisco Pomares

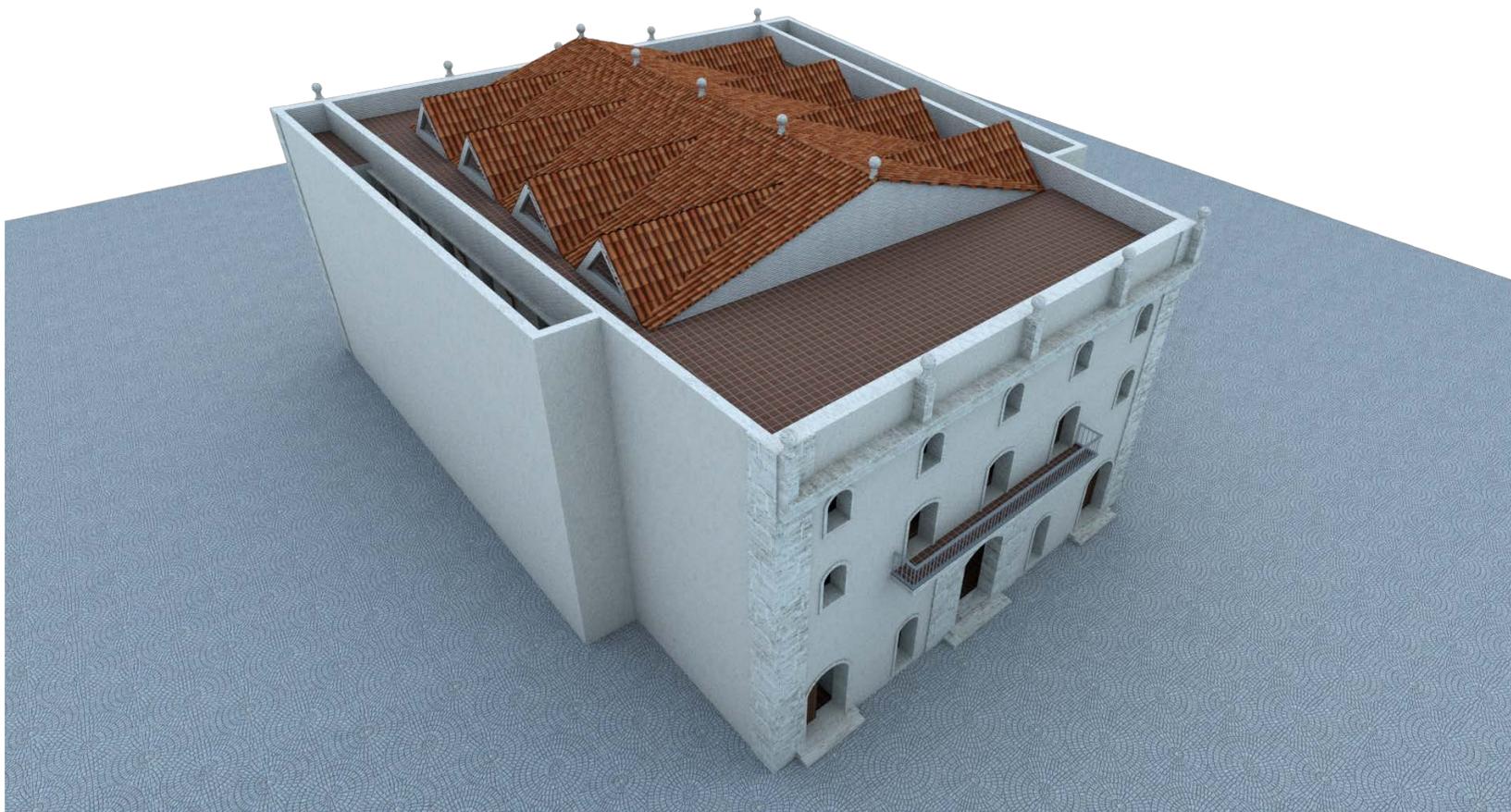


Lámina 6. Tejado y azoteas. Diseño: Ana Planells y Joan Oleza. Modelo 3D y renderización: arquitectos Elena de Oleza y Francisco Pomares

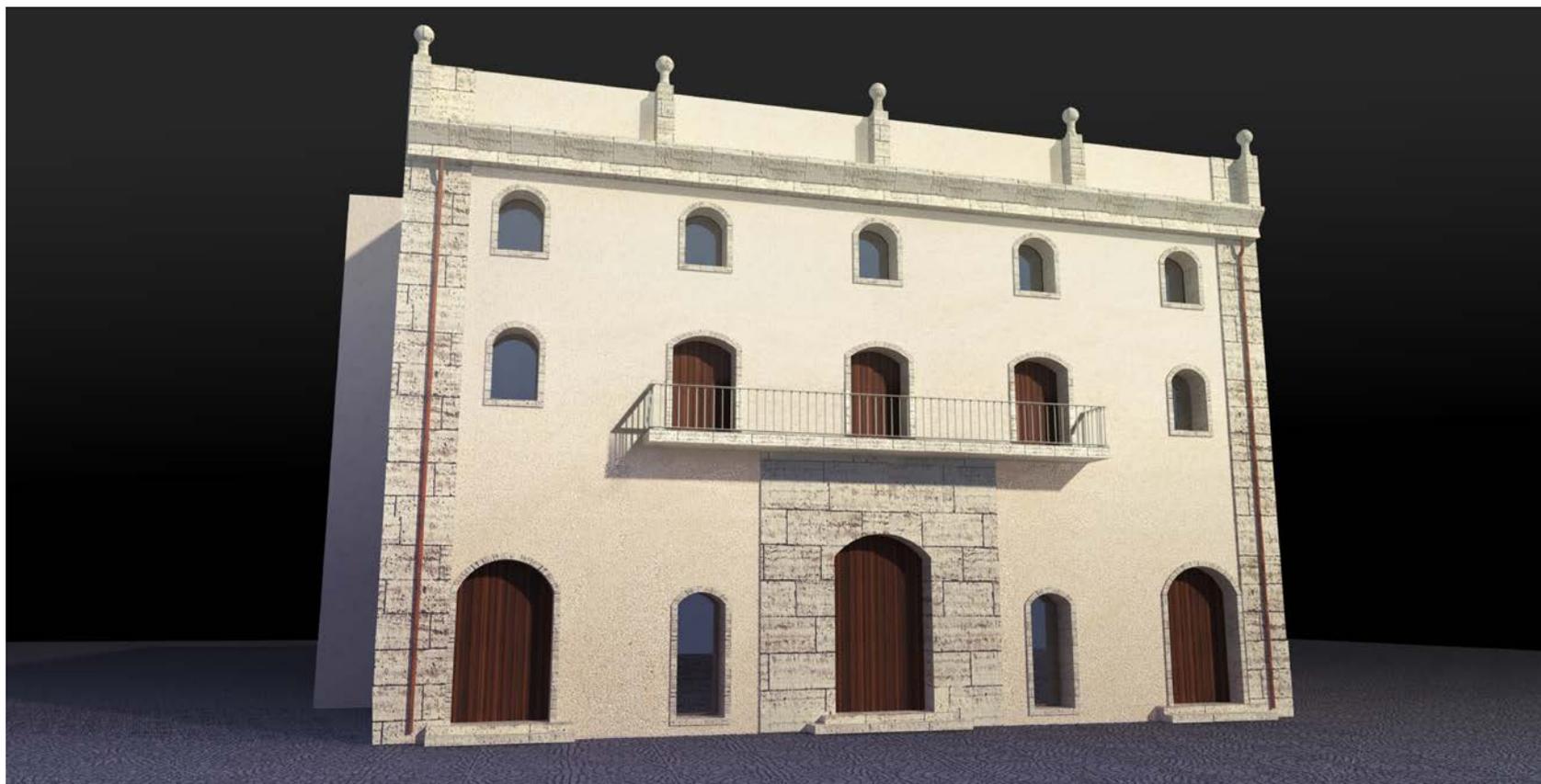


Lámina 7. Fachada exenta de La Olivera. Diseño: Ana Planells y Joan Oleza. Modelo 3D y renderización: arquitectos Elena de Oleza y Francisco Pomares

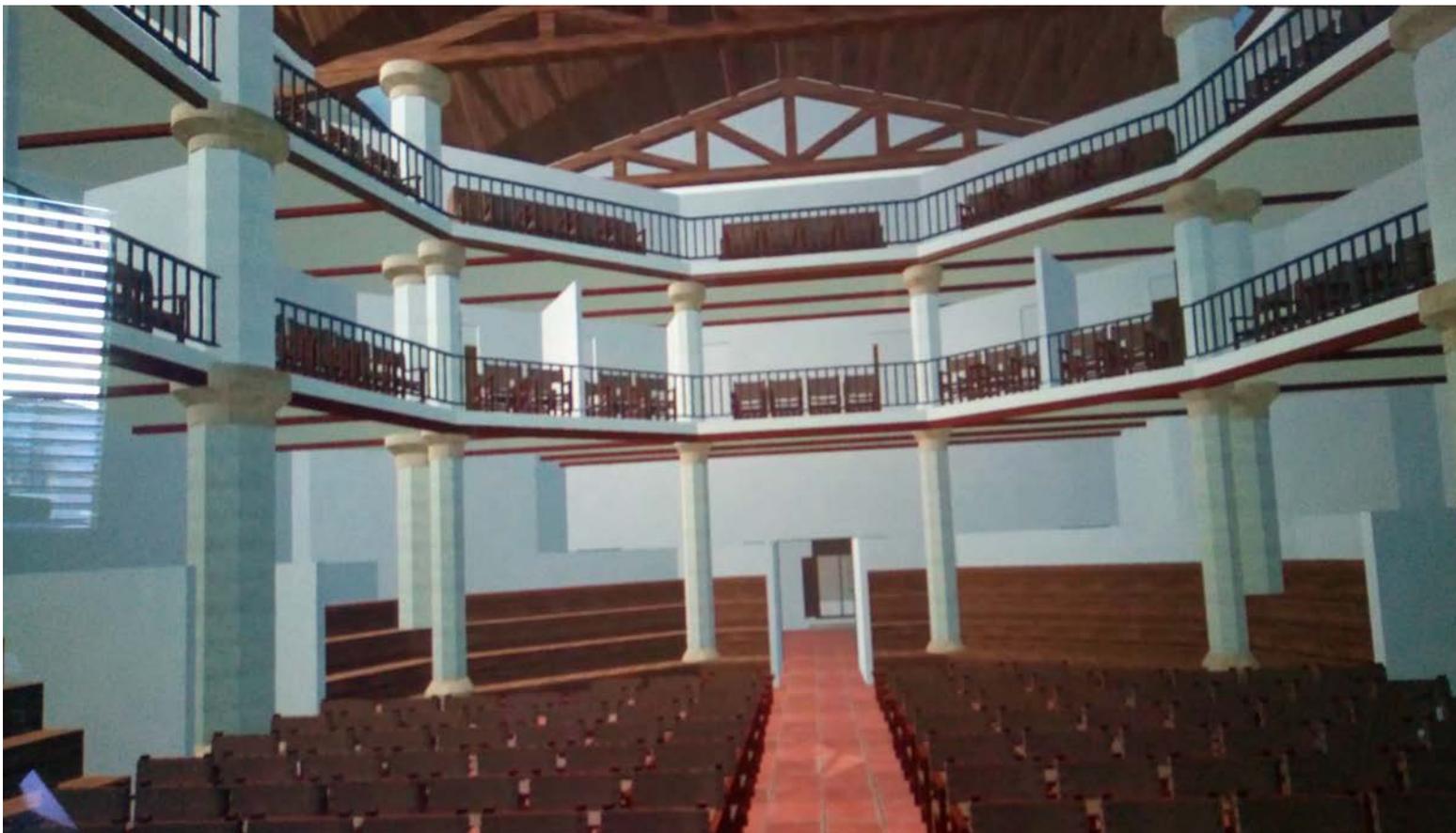


Lámina 9. Desde escenario. Diseño: Joan Oleza. Modelo 3D y renderización: Sebastián Mirasol



Lámina 8. Visita virtual. Diseño: Joan Oleza. Modelo 3D y renderización: Sebastián Mirasol

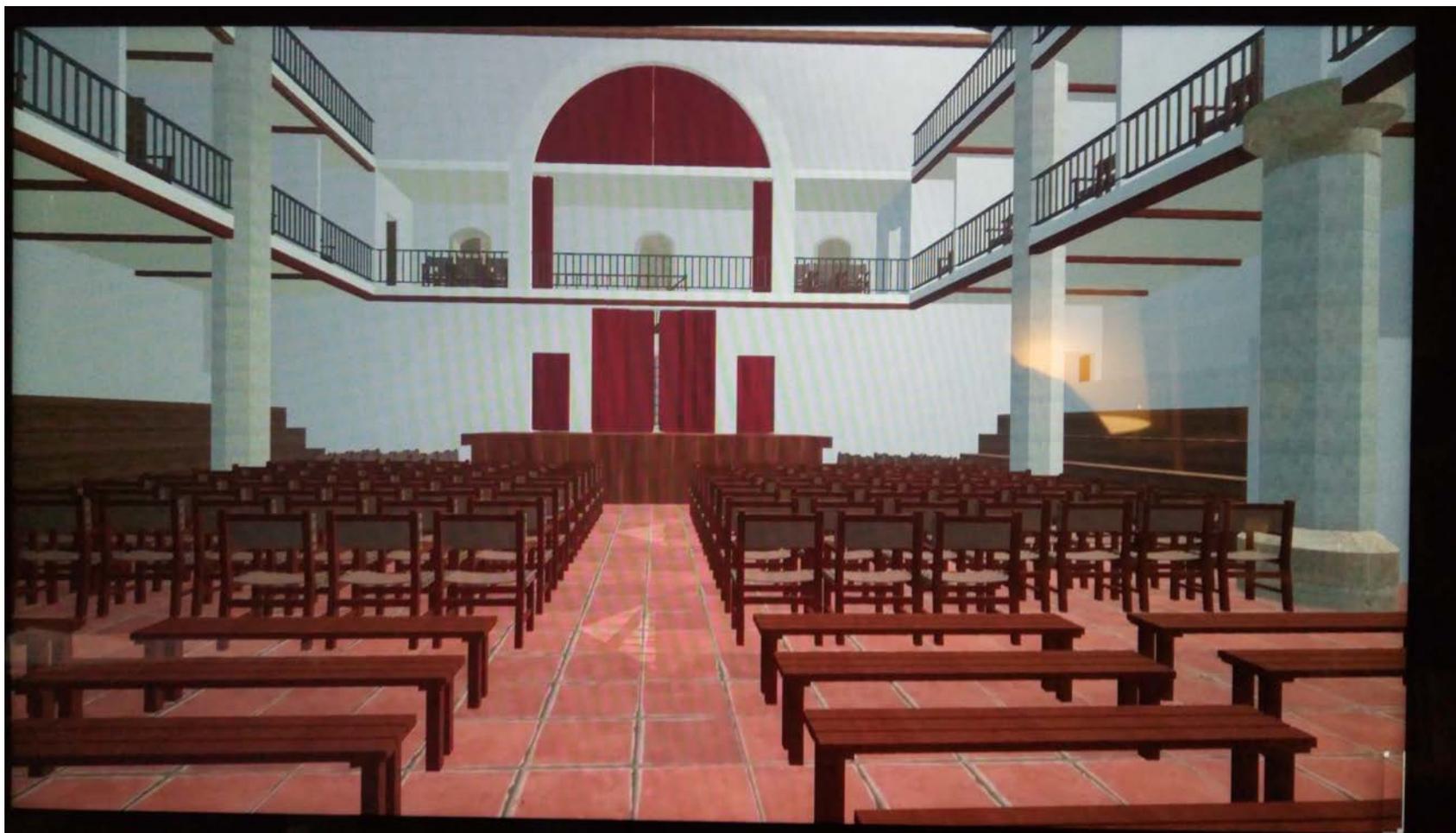


Lámina 10. Desde la entrada. Diseño: Joan Oleza. Modelo 3D y renderización: Sebastián Mirasol

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO AJENJO, Julio, ed., *Comedia de Sepúlveda*, London, Tamesis Books, 1990.
- ALLEN, John J., *The reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe (1583 - 1744)*, University Presses of Florida, 1983.
- ARRÓNIZ, Otón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- BENNASAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- CASTRO, Guillén de, *Los malcasados de Valencia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Castalia, 1976.
- ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- FERRER, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.
- , ed., *Nobleza y espectáculo teatral. Estudio y Documentos*, Valencia, Universidades de Valencia, Sevilla y Autónoma de Madrid, 1993.
- , ed., «Teatro y corte en la época de Felipe IV», en *La corte de Felipe IV*, eds. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid, Temas, 2017, III.
- JULIÁ, Eduardo, «Nuevos datos sobre la Casa de la Olivera de Valencia», *Boletín de la Real Española*, 30, 1950, pp. 47-85.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, y RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, eds., *La corte de Felipe IV*, Madrid, Temas, 2017, 4 vols.
- MÉRIMÉE, Henri, *Espectáculos y comediantes en Valencia (1580-1630)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004.
- MOUYEN, Jean, «Las casas de comedias de Valencia», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991, pp. 91-122.
- , «El corral de la Olivera de Valencia en 1678 y 1682: tentativa de definición sociológica de su público», *IIè. Colloque sur les Pays de la Couronne d'Aragon*. Pau, Université de Pau, 1981, reproducido en el *Homenatge al Dr. d. Sebastián García Martínez*, Valencia, Generalitat, 1988, II, pp. 85-111, y con pocas variaciones en M. V. Diago y T. Ferrer, eds., *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad, 1991, pp. 407-432.



- OLEZA, Joan, «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario de Lope de Vega*, 23, 2017, pp. 6-33.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, y BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «El patio de las Arcas de Lisboa», en *Corrales y coliseos en la Península Ibérica*, 1991.
- , «El corral de la Montería de Sevilla», en *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático*, F. Pedraza, R. González Cañal, y E. Marcello, eds., Almagro, 2006, pp. 19-60.
- , BOLAÑOS DONOSO, Piedad, RUESGA, Juan, y PALACIOS, Vicente, «El corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 6, 2012, pp. 221-248.
- ROS ANDREU, Josep Lluís, *L'Efímer en la formació del Barroc valencià, 1599-1632*, tesis de doctorado de la Universitat Politècnica de València, Valencia, 1981.
- RUANO DE LA HAZA, José María, y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- SARRIÓ, María Pilar, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
- SIRERA, Josep Lluís, *El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca*, tesis doctoral realizada por J. L. Sirera Turó, bajo la dirección del Dr. Joan Oleza Simó, Universidad de Valencia, 1980.
- , «La infraestructura teatral valenciana», en *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*, dir. Joan Oleza, London, Tamesis Books, 1986.
- TRUSSLER, Simon, *British Theater. Cambridge Illustrated History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- VIVES, Joan Lluís, *Joannis Lodovici Vivis Virginis Dei Parentis Ovatio*, en Joan Oleza, «Percepcions literàries de la Universitat. Un passeig de cinc segles», en *Sapientia aedificavit. Una biografia de l'Estudi General de la Universitat de València*, València, Universitat de València, 1999, pp. 247-257 y 268.



<https://doi.org/10.14643/72E>

RECIBIDO: FEBRERO 2019

APROBADO: JUNIO 2019

