

La economía de los despojos teatrales: reutilización y disputas

By: [Ignacio Lopez Alemany](#)

Alemany, I. L. "La economía de los despojos teatrales: reutilización y disputas." [Economy of Theatrical Leftovers: Re-use and Disputes]. *Romance Notes* 47.1 (2006): 107-14.

Made available courtesy of Romance Studies Publications:

<http://dx.doi.org/10.1353/rmc.2006.0009>

*****© Romance Studies Publications. Reprinted with permission. No further reproduction is authorized without written permission from Romance Studies Publications. This version of the document is not the version of record. Figures and/or pictures may be missing from this format of the document. *****

Abstract:

Mucho se ha andado en los últimos años en la investigación de la preparación de la fiesta en materia de contratos, pagos, permisos, etc. También hemos avanzado notablemente hacia un mayor conocimiento de aspectos fundamentales de la sociología y economía de la comedia, muy especialmente de la que se representaba en el corral.

No obstante, aún queda prácticamente todo por saber acerca de lo que pasaba el día después. Una vez concluida la fiesta, ¿qué se hacía con todo lo comprado?, ¿qué con lo construido?, ¿quiénes se beneficiaban de todos aquellos restos de pintura, telas, alfombras, cera, clavos, maderas, hilos, alambres, papeles, etc.?

En este breve artículo trataré de dar algunas respuestas a estas preguntas con la ayuda de nuevos documentos encontrados en el archivo de la Villa de Madrid (AVM) y otros ya publicados anteriormente en la serie "Fuentes para la historia del teatro en España" que dirigiera John Varey y cuya labor continúa hoy Charles Davis. Por la complejidad y variedad del tratamiento de estos desperdicios en los corrales y la dispersion de esta documentación, para esta nota me centraré únicamente en aquellas celebraciones llevadas a cabo en presencia del Rey, bien en el interior del Coliseo del Buen Retiro o como en los autos sacramentales, en calles y plazas públicas.

Article:

*****Note: Full text of article below**

LA ECONOMÍA DE LOS DESPOJOS TEATRALES: REUTILIZACIÓN Y DISPUTAS

IGNACIO LÓPEZ ALEMANY

MUCHO se ha andado en los últimos años en la investigación de la preparación de la fiesta en materia de contratos, pagos, permisos, etc. También hemos avanzado notablemente hacia un mayor conocimiento de aspectos fundamentales de la sociología y economía de la comedia, muy especialmente de la que se representaba en el corral.

No obstante, aún queda prácticamente todo por saber acerca de lo que pasaba el día después. Una vez concluida la fiesta, ¿qué se hacía con todo lo comprado?, ¿qué con lo construido?, ¿quiénes se beneficiaban de todos aquellos restos de pintura, telas, alfombras, cera, clavos, maderas, hilos, alambres, papeles, etc.?

En este breve artículo trataré de dar algunas respuestas a estas preguntas con la ayuda de nuevos documentos encontrados en el archivo de la Villa de Madrid (AVM) y otros ya publicados anteriormente en la serie "Fuentes para la historia del teatro en España" que dirigiera John Varey y cuya labor continúa hoy Charles Davis. Por la complejidad y variedad del tratamiento de estos desperdicios en los corrales y la dispersión de esta documentación, para esta nota me centraré únicamente en aquellas celebraciones llevadas a cabo en presencia del Rey, bien en el interior del Coliseo del Buen Retiro o como en los autos sacramentales, en calles y plazas públicas.

Tal vez el caso de aprovechamiento de materiales de comedias más conocido sea el de los "trajes de representar" empleados por las compañías en el Salón Dorado del Alcázar madrileño, en el Coliseo del Buen Retiro y en el palacio de Aranjuez. Los testimonios de la costumbre de donar a los actores las ropas con que representaban son abundantes tanto en la documentación como en la literatura de la época. Entre ellos es

clásico el episodio en el cual Don Quijote y Sancho se encuentran en el camino con la compañía de Angulo el Malo (II, 11; 115):

El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes pintadas alas; al un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcaj y saetas. Venía también un caballero armado de punta en blanco...

Sin embargo, es evidente que los vestidos de esta compañía tendrían poco que ver con los suntuosos trajes de representar empleados en la corte. Así pues, ¿cuál era el valor de estas indumentarias? Para hacernos una idea, el Príncipe de Astillano empleó 277861 reales de vellón en vestir a los actores de *Fieras afemina amor* cuando festejó a los reyes en 1672. De entre todos ellos destacarían el vestido de Hércules, que costó 1891 reales, y los llevados por Juan Rana y Manuela Escamilla para el entremés de *El triunfo de Juan Rana*. Al anciano representante se le hizo un vestido consistente en una capa y capote, mangas y calzones anchos, capilla y gorra, todo de felpa plateada de Holanda. Se utilizaron encajes de plata para guarnecer el vestido, el vuelo y las delanteras de dentro de la capa y en la gorra y la capilla. El "buen humor eterno" de su alma, que representaba Manuela Escamilla, era más sencillo, de raso de primavera de Toledo abrocalado, con tafetán encarnado para forro y faltriqueras y ocho docenas de botones de plata y oro falsos, además de un sombrero de color chambergo decorado con cintas de colores (Greer y Varey 53). Estos datos de 277861 reales por el total de los trajes, los 1891 reales del de Hércules o los ricos detalles de algunos de estos trajes etc. se vuelven más reveladores cuando los confrontamos con otros gastos propios de la representación. Por ejemplo, con los 3300 reales que cobró, a repartir, la compañía de Antonio Escamilla por representar *El caballero de Olmedo* cuatro años después en el Coliseo del Buen Retiro (Shergold y Varey 74). Ha de pensarse, si atendemos a la riqueza de los tejidos y el gasto que suponían, que estos trajes de representar podrían llegar a constituir una parte significativa del pago total recibido y no únicamente un "extra" más como pudieran ser los bizcochos, chocolates, panecillos, etc. que los comediantes recibían como refrigerio durante los ensayos.

El destino habitual de los trajes de representar empleados en el Retiro solía ser su reutilización o adaptación para la misma u otras obras en los corrales, aunque también acababan frecuentemente en la casa de empeño y, a partir de 1702, en el Monte de Piedad, hoy Caja Madrid. Muy especialmente ocurría de tal manera en las ocasiones en las que, con motivo del tiempo litúrgico, lutos u otras circunstancias específicas, las compañías tenían prohibido representar. En 1707, a causa de la espera del parto de la reina, a las compañías de Juan Bautista Chavaría y Juan Cárdenas les fue denegado el permiso de salir de la corte para representar a cambio de una modesta pensión que recibían a cargo de la Villa de Madrid. Muchos de los actores aprovecharon su forzosa inactividad para empeñar los vestidos viejos de comedias y otras alhajas de tal forma que, al poco de suceder el feliz nacimiento del príncipe, cuando estas mismas compañías fueron llamadas para representar *Todo lo vence el Amor* de José de Cañizares, la Junta de Festejos de Madrid no tuvo más remedio que librar 100 doblones para que los actores pudieran recomprar sus vestidos antes de la comedia y así poder subir al escenario del Buen Retiro (López Alemany 6).

Si el caso de aprovechamiento de las ropas es el más conocido, el más polémico fue la resolución de quién se había de favorecer con los restos de la madera de las vallas, telas, contratelas y tablados que se usaban en las fiestas de justas, torneos, estafermos, encamisadas, máscaras y autos celebrados con motivo de la fiesta del Corpus Christi.

Los escuderos del rey habían ganado en el año 1539 una ejecutoria de Carlos V según la cual debían recibir todas aquellas maderas y telas procedentes de estas celebraciones, o su valor en maravedís y, aunque la normativa data de 1539, parece ser que ya incluso en la época de Carlos V era una costumbre "inmemorial" si hemos de creer lo que Núñez de los Ríos escribió en un informe de 1722 (AVM, Secretaría, 2-68-1). No obstante, y a pesar de la legislación vigente en la época, en 1626 la Guarda tudesca y española consiguió de la Villa de Madrid el beneficio de las vallas de la máscara que se celebró, obteniendo 500 reales por cada valla cerrada y 275 por cada una abierta en la plaza del Palacio, en la plaza Mayor, en la de las Descalzas y en la de la Puerta de Guadalajara. En 1628, la Guarda tudesca trató de repetir esta ganancia de los restos de la fiesta pero, en esta ocasión, se encontró con un pleito de los escuderos de a pie del rey por lo que podríamos llamar apropiación indebida de propiedad ajena. Esta disputa se resolvió al año

siguiente con la reafirmación de la ejecutoria por la que los escuderos obtenían “los despojos que han procedido o procedieren en adelante de semejantes fiestas” (AVM, Secretaría, 2-68-1). Además, las Guardas fueron condenadas a pagar una multa de 5000 reales de vellón a los escuderos de a pie del rey por las vallas obtenidas anteriormente. El pleito continuó con un recurso de las Guardas que se resolvió de nuevo a favor de los escuderos en 1630 y concluyó con una apelación en la que se volvió a dictar a favor de los escuderos de a pie del rey. No obstante, las disputas entre ambos cuerpos castrenses, lejos de finalizar, volvieron a repetirse en 1639 cuando las Guardas robaron durante la noche los tablados de las fiestas de los autos de Corpus, entre los que había destacado el de *El gran duque de Gandía* de Calderón. A causa de este delito, según consta en un documento del Asesor del Bureo, las Guardas fueron encontradas culpables de “inobediencia”, además de “entremeterse y llevar violentamente los dichos despojos” (AVM, Secretaría, 2-68-1), por lo que recibieron la condena de pagar el precio de las vallas que se habían afanado, una multa de 50 doblones y, como es lógico, restituir lo robado.

Posteriormente, y con ánimo de terminar definitivamente con esta polémica, la Villa de Madrid acordó con los escuderos que permitieran a partir de entonces a la ciudad de Madrid hacerse con la madera a cambio de una cantidad anual de 30 ducados que se pagaría en concepto de rescate.

Con el tiempo, el cambio dinástico, la guerra de sucesión y la escasez de celebraciones esta prerrogativa de los escuderos cayó en el olvido pero los documentos, que se encontraban en el Archivo de Simancas, fueron recuperados por los escuderos del rey para reclamar en 1722 el pago de 1500 reales por las maderas empleadas con motivo de la máscara en la que salieron comediantes en carros por las calles de Madrid para celebrar el desposorio del príncipe Luis Fernando de Borbón (López Alemany 178). Esta reclamación finalmente se satisfizo con el pago de 1100 reales a cargo de la Junta de Festejos de Madrid.

La contabilidad de estas representaciones palaciegas se llevaba hasta el detalle y sus abundantes gastos, unidos a la siempre preocupante economía real, hicieron que ya al poco de construirse el Coliseo del Buen Retiro se creara la figura del “Tenedor de materiales”, el cual estaba encargado de guardar y cuidar de las tramoyas y bastidores en un almacén para su reutilización posterior.

En 1722, para la representación de *Angélica y Medoro* “dramma músico y ópera scénica al estilo italiano” de Antonio Zamora con música de José de San Juan, llevada a las tablas del Buen Retiro con el motivo de la boda mencionada anteriormente del príncipe Luis con Luisa Isabel de Orleans, se utilizaron algunas mutaciones de las que ya se emplearon en 1720. Tal es el caso de la llamada “bosque lleno de árboles,” para la cual se recicló la que fuera “bosque con tiendas” en la comedia *Las amazonas de España*, obra de José de Cañizares con música de Giacomo Facco. Para ello, se le borraron las tiendas y se pintaron en su lugar veinte árboles de distintos tamaños, lo cual se encargó al pintor Manuel Santos (López Alemany 167). Lo curioso es que esta misma mutación ya se había reciclado en 1720 de una anterior, al igual que otras con los nombres de “salón,” “armería” e “interior del templo” que pertenecían al actor y maestro tramoyista Francisco Londoño, miembro de la compañía de Juan Álvarez, que las vendió a Madrid por el precio de 1160 reales (López Alemany 124, 133).

También era frecuente el aprovechamiento de materiales útiles que pertenecieran a los corrales o particulares. Para esta misma comedia de *Angélica y Medoro* se trajeron del corral balancines, dos olas, una “gloria” de estrellas, botones, cuerdas, una cortina, 50 nubes (que resultaron inservibles), 500 tachuelas de Valladolid, 100 clavos de ochavo, etc. en concepto de préstamo. Todo ello se utilizó para la loa y formó un monto de 400 reales en los que se incluyeron también los portes (López Alemany 168-9).

En otras ocasiones alquilaban mutaciones enteras pertenecientes a los corrales o incluso conventos. Para la representación de *Todo lo vence el Amor* (1707) de Antonio Zamora, con música de Antonio Literes, la Villa de Madrid alquiló al convento del Espíritu Santo en Madrid una mutación que, aunque sirvió como “salón real”, era en realidad de un “templo” y estaba compuesta en “la parte inferior de adornos, y aparadores magníficos; la superior de corredores dorados, en que estaban imitados coros de músicos con diversos instrumentos en las manos; en la parte inferior del foro adentro fue un gabinete, con su dosel por respaldo, y dentro de él una mesa capaz de diez asientos, con sus adornos correspondientes” (Zamora 13). Sin embargo, posteriormente a la representación, se decidió que no se le podía restituir al convento por quedar

inservible al haberse utilizado para fines profanos. Por este motivo, Madrid hubo de pagar 4400 reales (López Alemany 53) y deshacerla “de suerte que no pueda servir al uso a que últimamente se destinó, ni tampoco por hauer servido en el que antes hauía servido, ya que como fuera justo no se hizo reflexión entonces” (López Alemany 72).

En 1720, al no haber arrendador de corrales, la Comisión de corrales nombró a Antonio Montero de Pineda, el cual elaboró un detallado informe acerca de algunos desórdenes y excesos de las compañías de comedias que son aplicables no únicamente a estos espacios, sino también a lo que sucedía en el Buen Retiro pues eran las mismas compañías las que representaban en uno y otro lugar. Afirma Pineda que cuando se compraban o hacían vestidos para los representantes y se volvían a usar en otra ocasión había de pagárseles a los actores 2 reales al día en concepto de alquiler a pesar de que habían sido hechos y sufragados por Madrid (Varey 88). Lo más grave, lógicamente no eran estos dos reales diarios por vestido, sino el hecho de que los tramoyistas que trabajan tanto en los corrales como en el Coliseo eran individuos de las compañías por lo que, cuando habían de ajustar precios y cantidades para la compra de cuerdas, alambres, tornos, madera, cartones, lienzos, etc. que pagaba la Junta de Festejos, aceptaban gustosos precios desorbitados y cantidades de material que resultaban de todo punto excesivas ya que, según Pineda, “se ynfiere se les sigue alguna utilidad y como los Comisarios no entienden de estos precios y necesidades, en bajando 100 reales de lo que piden nos parece hazer un gran beneficio” (Varey 89).

El informe de Pineda debió de surtir el efecto buscado porque desde entonces encontramos a Pedro de Ribera, “Theniente de Maestro mayor de las Obras Reales y las de Madrid,” presente en todos los ajustes para los corrales y, más adelante, se le llama también para participar en el ajuste de las tramoyas y mutaciones en el Coliseo del Buen Retiro para la representación en 1723 de *La hazaña mayor de Alcides*, de José de Cañizares con música de Giacomo Facco (López Alemany 208).

Y verdaderamente hubo de ser un gran alivio para las arcas de Madrid pues, por ejemplo, aunque el presupuesto estimado por el pintor Joseph de Paz por su trabajo y materiales para la comedia era de 4200 reales, Ribera logró reducirlo a 2040; el de los adornos, que originalmente era de 3740, quedó en 1730 (López Alemany 216); la cuen-

ta de Juan Vicente de Ribera por la pintura de unas mutaciones que hizo pasó de 1 500 reales iniciales a 500; las que pintara Juan Delgado, de 1 000 reales, quedaron en la mitad; las que pintó Manuel Santos Fernández, por las que él pedía 1 100 reales acabaron en 480, etc. (López Alemany 221).

En resumen, estos curiosos datos nos proporcionan importante información sobre la economía de la comedia palaciega. Pero no de esa economía financiera que sufragaba lo que Veblen hubiera llamado "gastos de representación del Imperio," sino de aquella otra economía residual fruto de la picardía urbana de unos actores que venden sus vestidos usados antes de ser llamados a representar para que se les dé dinero de la recompra o para que se les hagan unos nuevos; la bribonada de robar con nocturnidad y alevosía las maderas que en derecho pertenecían a los escuderos del rey para que cuando llegaran por la mañana a las plazas las encontraran limpias; la picardía de pedir materiales de más para montar los tabladros y tramoyas, para poder llenar el almacén propio; la astucia de inflar las cuentas con los proveedores para, tal vez, obtener beneficios en las compras particulares; la malicia de pedir el dinero de la pintura completa de una tramoya cuando en realidad no se han hecho más que pequeños arreglos; la sagacidad de prestarle al Coliseo una vieja mutación para luego excusar su devolución alegando que ha sido "desacralizada" y pedir la consiguiente indemnización. En definitiva, una economía marginal, propia de pillos, que aprovechan los despojos de los grandes espectáculos de la Monarquía que ellos mismos ayudaban a levantar sobre las tablas del Real Coliseo del Buen Retiro.

DUKE UNIVERSITY

OBRAS CITADAS

- Archivo de la Villa de Madrid (AVM), Sección Secretaría, leg. 2-68-1.
Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. (2 vols.). Ed. Luis A. Murillo. Madrid: Castalia, 1979.
Greer, Margaret y J. E. Varey. *Fuentes para la historia del teatro en España, XXIX. El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. Madrid: Tàmesis, 1997.

- López Alemany, Ignacio y J. E. Varey. *Fuentes para la historia del teatro en España, XXXII. El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*. Woodbridge: Tamesis, 2006.
- Shergold, N. D. y J. E. Varey. *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis, 1982.
- Varey, J. E., N. D. Shergold y Charles Davis. *Fuentes para la historia del teatro en España, XII. Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos*. Madrid – Londres: Tamesis, 1994.
- Zamora, Antonio. *Comedia Nueva Intitulada Todo lo Vence el Amor. Fiesta que se executó a sus Majestades en el Coliseo del Sitio del Buen Retiro. En celebridad del deseado y feliz nacimiento de nuestro Serenísimo Príncipe Don Luis Fernando de Borbón. Año 1707.*

Copyright of Romance Notes is the property of University of North Carolina Department of Romance Languages and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.