AYUNTAMIENTO DE MADRID
ÁREA DE CULTURA, EDUCACIÓN, JUVENTUD Y DEPORTES
INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

AULA DE CULTURA

CICLO DE CONFERENCIAS: REVOLUCIÓN Y RESTAURACIÓN EN MADRID (1868-1902)

LITERATURA Y SOCIEDAD: LOS TEATROS EN CASAS PARTICULARES EN EL SIGLO XIX

POR

D.ª ANA MARÍA FREIRE

MADRID, 1996

30

ARTES GRÁFICAS MUNICIPALES

LITERATURA Y SOCIEDAD: LOS TEATROS EN CASAS PARTICULARES EN EL SIGLO XIX

ISBN: 84-7812-361-X
Depósito legal: M. 14.848-1996

A Y U N T A M I E N T O D E M A D R I D
ÁREA DE CULTURA, EDUCACIÓN, JUVENTUD Y DEPORTES
I N S T I T U T O D E E S T U D I O S M A D R I L E Ñ O S
DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

A U L A D E C U L T U R A

CICLO DE CONFERENCIAS: REVOLUCIÓN Y RESTAURACIÓN
EN MADRID (1868-1902)

LITERATURA Y SOCIEDAD: LOS TEATROS EN CASAS PARTICULARES EN EL SIGLO XIX

POR

D.ª ANA MARÍA FREIRE

M A D R I D
Artes Gráficas Municipales - Área de Régimen Interior y Personal
—
1 9 9 6

1. LA PALABRA TEATRO Y EL LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN

La palabra teatro ha ido adquiriendo nuevos contenidos á lo largo de los siglos, y ha pasado, de significar un género literario, a denominar el local en el que las representaciones se llevan a cabo. Esto es relativamente reciente. Todavía el siglo pasado se hablaba de coliseos –el coliseo del Príncipe, el de la Cruz, el de los Caños del Peral– para referirse a los locales donde se daban las funciones. Alternando con la palabra teatro, ésta acabó por imponérsele.

Pero si el nombre actual del lugar teatral es tardío, quizá se deba a que también el referente fue evolucionando. Como es sabido, el lugar teatral en la Edad Media fue el templo, donde se daban las representaciones litúrgicas que se encuentran en el origen de nuestro teatro medieval. En el Siglo de Oro pasó a representarse en los corrales, que dejaron paso a los coliseos del XVIII y XIX, los cuales son, en sustancia y con pocas modificaciones, lo que ahora llamamos teatros.

Pues bien, si esto ocurre en cuanto a las representaciones públicas, también es verdad que desde bien pronto fue una práctica corriente la de las representaciones privadas, o para un público restringido. Ya se tratara de funciones en palacio, de las que tenemos bastantes noticias en los Siglos de Oro, especialmente en el reinado de Felipe IV, ya fueran las que tenían lugar en los colegios –Ignacio Elizalde ha estudiado el teatro jesuítico–, o en los mismísimos conventos –sobre esto hay anécdotas muy expresivas–, el caso es que las funciones teatrales privadas se han dado siempre en nuestro país. Mesonero Romanos, en *Los cómicos en Cuaresma*, se

hace eco de lo que José de Pellicer contaba en sus *Avisos* acerca de la costumbre de tener lo que llamaban *un particular.*

> ¿Y qué es un particular?, repliqué yo. –Llámanse así, me contestó uno de los más mesurados, las tertulias de examen que suelen celebrarse en casa de algún actor para oír a los de provincias. El nombre se ha conservado de lo antiguo por la costumbre que había de representar en las casas de los magnates y sujetos particulares. «Solían, con efecto (dice Pellicer), los señores, los togados y la gente principal, llamar a los comediantes a sus casas para que hiciesen en ellas algunos *pasos* y aun comedias, y cantasen, después de haber representado en los *corrales*; y a esta diversión casera llamaban *un particular*»[1].

Ricardo Sepúlveda cita a Cabrera de Córdova, que en la *Relación de las cosas sucedidas, principalmente en la Corte, desde 1599 a 1614,* recordaba:

> «el jueves de la semana pasada (de Madrid, 8 de marzo de 1614) el Príncipe nuestro señor, con las Meninas, representaron una comedia delante del Rey y SS.AA. y las damas, sin entrar otro ninguno: representó el Príncipe el **dios Cupido** (...) y el Condesito de Puñoenrostro fue la **diosa Venus**.» Desde este momento histórico, que inicia el período brillante de las representaciones teatrales, todos los domingos, jueves y fiestas de precepto de cada semana, se representaron comedias en el cuarto de la Reina[2].

Y en cuanto a las funciones en conventos de religiosos a mediados del siglo XVII, aporta el testimonio de Fray Gaspar de Villarroel, Arzobispo de Lima, cuando explicaba que

> los religiosos escandalizan por lo común viendo hacer la comedia en los corrales o en lugares indecentes; pero que cesa este escándalo viéndola representar en sus propios conventos, y que en el suyo, de San Felipe el Real de Madrid, representaban comedias, en la sacristía, los actores y las actrices del

Siguiente

teatro, asistiendo muchos caballeros livianos y algunos señores mozos, de los que concurren al **mentidero** de las **gradas**, los cuales, entrándose en los vestuarios, con la licencia que dan los años, el poder y el desenfado, llegaron alguna vez a escandalizar de suerte, que llegó a oídos del Rey, y éste, que por cierto era muy devoto, en lugar de acongojarse, se sonrió de gusto[3].

2. LA TRADICIÓN DE LOS TEATROS DE AFICIONADOS

En el siglo XVIII continuó la costumbre de las representaciones domésticas, que llegaron a ser ellas mismas asunto y argumento de piezas representadas en los coliseos públicos. *La comedia casera* (1766), de don Ramón de la Cruz, también llamada *El ensayo casero*; *La junta de aficionados para elección de comedia* (1776), también suya; *La señorita irresoluta o la función casera* (1796), de Luciano Comella; *La comedia casera*, de Cándido María Trigueros; *Disposición y ensayo de una comedia casera* (1776), de Juan Manuel López Fando, que tuvo incluso una segunda parte con el mismo título; y otras anónimas, como *Resultas de una comedia casera*, sainete en verso de 1795, o *Paso de comedia en una casa de vecindad en Nochebuena*, son títulos que confirman el éxito del tema, dentro de la corriente costumbrista de los sainetes del XVIII: se trataba de teatro dentro del teatro, donde los cómicos de verdad hacían el papel de aficionados: un verdadero intercambio de papeles.

En el siglo XIX continuaron siendo materia literaria las funciones de aficionados, ya en los artículos de nuestros costumbristas –es bien conocido el cuadro de Mesonero Romanos en las *Escenas matritenses*, titulado *La comedia casera*– o en piezas teatrales breves, como *Teatro de las de Gómez*, caricatura en un acto y en prosa, de Mariano Barranco (1887).

Durante la guerra de la Independencia, las representaciones particulares adquirieron un nuevo matiz: el político, no sólo por

los argumentos de las piezas interpretadas, sino por el carácter patriótico y político que tenían en sí mismas las reuniones para los ensayos. En esas funciones privadas o semipúblicas –en Cádiz había casas donde se cobraba la entrada–, se interpretaban piezas antifrancesas que, una vez editadas, llevaban como reclamo en la portada su facilidad de representación en casas particulares y por actores no profesionales. Los títulos hablan por sí solos: *Segunda parte de La muerte de Murat*. Escena uni-personal jocoseria. **Para diversión de cualquiera casa particular**. Por D. Timoteo de Paz y del Rey. En Madrid. Por D. Benito Cano. Año 1808; *Napoleón rabiando*. Cuasi comedia del día. **Para diversión de cualquiera casa particular entre solos cinco interlocutores**, que son: Napoleón; el Rey Pepe, su hermano; Lebrac, Legrin, generales; Duroc, secretario de Napoleón. La escena debería ser en los infiernos, pero por ahora la pondremos en el gabinete del Palacio de Bayona. Madrid. En la Imprenta de Benito Cano. Por D. Timoteo de Paz y del Rey, que circuló por varias ciudades de la península, en las que fue reeditada; *La noche de Zaragoza*. Comedia nueva en tres actos: **sin mutación de teatros, y en todo fácil de ser representada en casas particulares**. En Córdoba. En la Imprenta de D. Luis de Ramos y Coria. Por F. J. D. S.: C. M. G.; *España encadenada por la perfidia francesa y libertada por el valor de sus hijos*. **Pieza fácil de representar en cualquiera casa por constar de solas cinco personas**. En Sevilla. Por las Herederas de D. José Padrino. Año de 1808, reimpresa después en Cádiz y en Valencia.

Una vez terminada la guerra de la Independencia en 1814, y hasta la muerte de Fernando VII en 1833, continuó la costumbre de las comedias caseras. Bretón de los Herreros dejó constancia de que «en Madrid las ha habido estos últimos años muy brillantes en todos sentidos»[4], y sabemos que tanto Ventura de la Vega como Quirico Aristizábal, alumno de Alberto Lista, participaban en esos años en representaciones de aficionados. También tenemos noticia de funciones infantiles, como la que tuvo lugar en mayo de 1833 en casa de los duques de Frías, donde se representó *Miguel y Cristina*, o la de diciembre de 1835 en casa de los duques de Osuna.

La reanudación de las tertulias entre las gentes de la llamada «buena sociedad» de Madrid, hacia 1836-37, una vez terminada la guerra carlista, favoreció la afición a representar en privado. Fue en esos años, y por la necesidad de encontrar los jóvenes un lugar de reunión y esparcimiento, por lo que nació el Casino de Madrid. Y también por entonces, en enero de 1838, se inauguró el Liceo en los salones del palacio de Villahermosa, donde actualmente está el Museo Thyssen. Precisamente allí, dada la afición al teatro de muchos de los asistentes, se representaron comedias en las que intervenían a veces los propios autores. Comenzaron actuando en el «célebre y suntuoso salón de baile», pero no se tardó mucho –fue el mismo invierno de 1838– en construir «en el gran salón un teatro, que formó época –dice Fernández de Córdova– por las notabilidades artísticas que pisaron sus tablas. En él escuché comedias de Bretón de los Herreros, representadas por el mismo Bretón, por Ventura de la Vega[5] y por otros muchos aficionados, entre los cuales llamaba la atención don Ignacio Escobar, actual propietario del importante periódico *La Época*. Las grandes actrices del teatro del Príncipe, y entre ellas principalmente Bárbara Lamadrid, auxiliaban en estas empresas artísticas a los aficionados»[6].

Los años previos a la Revolución del 48 (1844 a 1848) de nuevo fueron boyantes para la sociedad de Madrid, y se celebraban fiestas, bailes, carnavales, conciertos y demás festejos. Pasada la Revolución, las cosas no volvieron a su cauce hasta que Narváez estuvo de nuevo en el poder y de nuevo se animó la sociedad, las tertulias, las reuniones. Y es entonces, mediado el siglo XIX, cuando adquieren verdadera importancia una serie de teatros particulares, que ya tienen personalidad y nombre propio.

Quizá debamos nombrar el primero –porque ya existía en 1844, con Ventura de la Vega como director– el de la condesa de Montijo, la madre de Eugenia, la que sería emperatriz de los franceses. Aficionadísima a fiestas y reuniones tenía un local acondicionado como teatro dentro de su palacio de la plaza del Ángel, esquina a la de Santa Ana: el palacio llamado de Ariza, actualmente desaparecido, que era obra de Juan de Villanueva, el arqui-

tecto que edificó lo que hoy es el Museo del Prado. Pero de más envergadura fue el teatro que hizo levantar en su Quinta de Miranda, a la entrada de Carabanchel Alto, finca a la que se llamaba en el Madrid de entonces «el Prado con techo». Precisamente en la quinta de Carabanchel se estrenó *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, que previamente se había leído en casa de Patricio de la Escosura. Los papeles los representaron el propio Ventura, que encarnaba a don Luis, y la futura Eugenia de Montijo –que entonces tenía diecinueve años– en el papel de Clara. El resto de los actores fueron Francisca, hermana de Eugenia, y ya duquesa de Alba, en el papel de Emilia; la condesa de San Luis, en el de Benita, la criada; Patricio de la Escosura en el de don Juan; el duque de Alba interpretó a Ramón, el criado... Después de esta *prémier*, Julián Romea estrenó la obra en el teatro del Príncipe, el 2 de octubre de 1845.

Pero, a no ser porque se trató de un estreno, esta representación en la Quinta de Miranda no fue algo excepcional, ya que con bastante frecuencia, aunque sin periodicidad fija, había funciones dramáticas. Algunas merecen destacarse por las circunstancias, como la que hacia 1847 se dio en la fiesta organizada en honor de Eugenia, ya Emperatriz, y en la que se representó la loa de Tomás Rodríguez Rubí, con música de Iradier, *La perla del Genil.* O la representación teatral que hubo en una fiesta que se dio a la princesa Salm-Salm.

3. EL AUGE DE LOS TEATROS DE SALÓN A MEDIADOS DE SIGLO

A mediados de siglo los teatros de salón empezaron a cobrar auge, y a esto no fue ajena la creación –ni la desaparición, como veremos– del teatrito particular que hizo construir en Palacio la reina Isabel II.

A finales de 1848, Isabel II, que aún no había cumplido los veinte años, decidió construir un pequeño teatro dentro del Palacio

Real, en el que se representarían óperas italianas, alternando con funciones de teatro declamado. Estaba situado en el lugar que anteriormente ocupaba el Archivo de Palacio, y tenía un aforo de 300 localidades. Se construyó en el tiempo récord de veinticuatro semanas: comenzaron las obras el 30 de diciembre de 1848, y se inauguró el 27 de abril del 49, cumpleaños de la reina madre, doña María Cristina de Borbón. Para la ocasión escribió por encargo una pieza, *Caprichos de la fortuna*, Ramón de Navarrete, el famoso *Asmodeo* de las crónicas de sociedad en la prensa, caricaturizado después por Valle-Inclán en *La corte de los milagros*. Los actores principales fueron el matrimonio formado por Matilde Díez y Julián Romea, que estaban entonces en pleno apogeo de su fama.

Durante la corta existencia del teatrito de la reina –de la primavera de 1849 a la de 1851– se pusieron en escena óperas y piezas de declamado, a cargo de la compañía de Julián Romea. Entre otras se representaron *El astrólogo fingido*, *El pan pan y el vino vino*, *Si no vieran las mujeres*, de Lope, seguramente refundida y *¡Un ente singular!*, de Ramón de Navarrete, que la había estrenado en el teatro del Príncipe el 12 de noviembre de 1847.

José Subirá resume así las representaciones en el teatrito de palacio:

> Se dieron 6 funciones en 1849, 15 en 1850 y sólo dos en 1851. El período de mayor actividad corresponde al último trimestre de 1849 y primero de 1850. A partir de octubre de 1850, mes en que se estrenó *La conquista de Granada*, las funciones fueron contadísimas, como si hubiera decaído el interés por aquella diversión[7].

Pero aquel teatro no decayó por falta de interés, sino por algo tan prosaico como los enormes gastos que suponía. La obra, que había dirigido el arquitecto mayor del Palacio Real, Narciso Pascual y Colomer, había importado un total de 1.215.436 reales, que aun después de cerrado el teatro no se habían abonado íntegramente a los que habían intervenido de un modo u otro en su construcción e instalación. Una vez desaparecido, parte de la decoración, de los muebles y del vestuario pasó al recién nacido Teatro

Real, y el resto fue a parar, años más tarde, al Liceo Piquer, del que en seguida hablaremos.

La desaparición del teatro de la Reina Isabel originó un vacío entre la alta sociedad madrileña, no sólo en el plano artístico, sino en el social, por las relaciones que propiciaba, y las conversaciones sobre temas de toda índole que tenían lugar en los entreactos. De modo que, al carecer de este ámbito, pero alimentada la afición, vinieron a llenar su hueco otros teatros de sociedad, en los que, aunque se contaba con la dirección y asesoramiento de actores profesionales, representaban las funciones los propios asistentes.

Ventura de la Vega era, en 1851, director del teatro que había mandado construir en su casa el escultor Ponciano Ponzano, el que labró las esculturas del frontón del palacio del Congreso de los Diputados, y que, precisamente por ese motivo, vivía en la calle del Sordo –ahora de Zorrilla–, adonde da la fachada norte del edificio del Congreso. Ahí se había edificado, expresamente para ser su vivienda, una casa de planta baja, con un pequeño jardín, al otro lado del cual se encontraba «un salón rectangular, bastante espacioso, donde el escultor había mandado construir un teatrito capaz de contener de trescientos a cuatrocientos espectadores»[8]. Ponzano había dispuesto este teatrito por la afición tan grande que tenía su mujer a ser actriz, pero una vez sobre las tablas, ella pasó de lo pintado a lo vivo, y el teatro del escultor tuvo corta vida: tan corta como el tiempo que ella tardó en enamorarse de su pareja en la escena, con quien huyó, abandonando al escultor y a sus dos hijos. El escritor Julio Nombela –que relata este episodio– recuerda haber tomado parte, cuando todavía era un niño, en aquellas veladas teatrales. Sobre aquel escenario se representó en febrero de 1851 *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, y poco después, el 11 de marzo, *Detrás de la cruz el diablo*, de Rodríguez Rubí. *El hombre de mundo* era pieza casi obligada en los teatros de aficionados, en los que solía dirigir los ensayos, e incluso tomar parte como actor, Ventura de la Vega. La importancia del teatro de Ponzano es grande, porque ya no se trata de dar representaciones dramáticas en un salón de la casa, más o menos acomodado al fin, sino de la *construcción* de un teatro en miniatura en el domicilio

de un particular. A partir de esos años, la afición a construir pequeños teatros privados no hizo más que aumentar, y de ello se hacía eco la prensa con cierta frecuencia[9].

A mediados de 1857 se construyó el teatro de aficionados más célebre y más duradero del Madrid del siglo XIX: el teatro Piquer, que vino a llenar el hueco que dejó la desaparición del Liceo Artístico y Literario. El escultor José Piquer lo hizo levantar en el interior de su vivienda, que ocupaba los números 30 y 32 de la calle de Leganitos. En el aspecto arquitectónico y decorativo llamaba la atención. El propio Piquer facilitó una detallada descripción, a partir de la cual elaboraron sendos artículos Antonio Ferrer del Río y Pedro Antonio de Alarcón[10], en los que nos apoyamos ahora para esbozar una idea de aquel abigarrado «museo del arte dramático», como lo llamó Alarcón, en el cual Piquer pretendió resumir toda la historia de la escena:

> En el reducido espacio de su salón está comprendido todo lo que concibió; es decir, todo lo que hace relación con el arte dramático. Símbolos, alegorías, epigramas, atributos, estatuas, retratos, todo es significativo, todo alude al pensamiento primordial, todo es ingenioso, propio, adecuado, y fruto de atinadas meditaciones y bien encaminados estudios.

La misma entrada al recinto, tenía ya algo de teatral, pues se hacía corriendo lateralmente un cuadro que estaba sobre una pared, en el que aparecía Orfeo, recitando versos a las ninfas. Desde ahí se accedía a la sala, que medía 25 pies de altura por otros tantos de anchura y 32 de fondo, o sea, unos 7 metros de ancho y de alto por unos 9 de largo, y estaba «vestida de papel damasco carmesí, con zócalos de mármoles; las galerías de los balcones, de balaustres dorados con pasamanos y guardamalletas de terciopelo carmesí». El techo estaba inspirado en el de la Stanza della Segnatura, que pintó Rafael en el Vaticano, pero las figuras eran aquí alusivas al arte dramático: en el medallón octógono central se veía a Proteo, y en los medallones cuadrilongos de las esquinas, se representaban las transformaciones de Júpiter: Semele en fuego, Almene en anfitrión, Antiope en sátiro, y Danae en lluvia de oro; en los cuatro

medallones circulares: Minerva, la Filosofía, las tres Bellas Artes, y la Inspiración. En el friso de la cornisa, entre hojarasca, caretas que representaban pasiones y sentimientos: dolor, ira, llanto, risa, etc. Bajo la cornisa había «seis medios puntos», en los que las figuras de Tespis, Susarion, Frinice, Esquilo, Querilo y la monja Hroswitha personificaban la infancia y los progresos del arte dramático. Al pie de la sala, en un medallón, el retrato de Moliére y, debajo, los de tres actores y tres actrices del siglo XIX: Máiquez, Talma, Garrick, Mademoiselle Mars, la Rachel y Rita Luna. A la altura de la cornisa, en cuatro nichos situados en los ángulos del salón, se encontraban las estatuas de los primeros dramáticos latinos: Séneca, Pollion, Plauto y Terencio, y «en los intercolumnios de las pilastras de la cornisa, las estatuas de Racine, Gil Vicente, Alfieri, Hans y Voltaire». Los retratos de varios autores, actores y actrices, aparecían en bajorrelieve, en unos pequeños óvalos en el centro de las dieciséis pilastras: Cienfuegos, Huerta, Quintana, don Ramón de la Cruz, Torres Naharro, Gorostiza, Goldoni, la Vestris, la Internari, Ifland, Carolina Bech, Kemble, Mrs. Siddons, Lekain, Teresa Torres y Teodorico.

La embocadura tenía 21 pies de altura por 20 de ancho. El arco estaba sostenido por cuatro columnas renacentistas, y en el centro del friso un medallón dorado representaba a la Gloria, rodeada de una serie de figuras alegóricas. En las enjutas, los retratos de los actores latinos Roscio y Esopo. Cuatro bajorrelieves en el centro de las columnas representaban el origen del arte dramático: Baco, Sileno y dos asuntos de Bacanales. En los pedestales había cuatro estatuas en bajorrelieve, que imitaban a las clásicas, de Sófocles, Eurípides, Menandro y Aristófanes y, sobre ellas, los retratos de los actores griegos Neptolomeo, Galo, Eubelo y Aristodemo. En las hornacinas de los intercolumnios, cuatro estatuas en tamaño algo menor que el natural, de Shakespeare, Calderón, Corneille y Schiller. No cabe duda de que se trataba del teatro de un escultor. Un escultor que, por su amor al arte dramático –Piquer en su juventud había querido ser actor–, hizo un auténtico alarde en la decoración e instalación de su pequeño teatro. El alumbrado era de gas, y –añade Ferrer del Río– «el telar, bastidores y telones está

montado en madera y hierro, con su servicio de poleas y cordaje por un método sencillo y nuevo».

Sin embargo, quizá lo mejor de todo, en cuanto a su ejecución, fuera el telón. Representaba en la parte superior el Parnaso, tal como lo pintó Rafael, y en la zona inferior el Parnaso español. En el Parnaso de Rafael se encuentra Apolo, rodeado de las nueve musas, y escenas en las que aparecen, entre otros, Homero, Virgilio, Dante, Rafael, Safo, Petrarca, Corina, Píndaro, Plauto, Terencio, Ovidio, Gallo, Lacerto y Sannazaro. En cuanto al Parnaso español, leo la descripción que hace Alarcón:

> Debajo de Apolo, en el punto más preferente y elevado, está Cervantes escribiendo *El Quijote*. A su izquierda, en una peña que salpican las aguas de la fuente de Castalia, y a que da sombra un laurel que brota del arroyo, está inscrito el nombre de Calderón. Debajo de Cervantes aparece Lope de Vega dictando a sus contemporáneos las reglas del buen gusto: a su derecha Moreto observa a Tirso de Molina que escribe el *Infanzón de Illescas*, de donde él tomó su *Rico hombre de Alcalá*, y tiene en la mano *El desdén con el desdén*, que tomó de la de Lope de Vega, *Milagros del desprecio*. A la izquierda de Lope [Ruiz de] Alarcón, con su comedia *La verdad sospechosa*, está conversando con Rojas [Zorrilla], que tiene en la mano la titulada *García del Castañar*. Sigue a éste Lope de Rueda, gran actor y autor a un mismo tiempo. Del otro lado, Moratín, sentado en un ribazo y apoyado de codos sobre la basa de una columna, está profundamente ocupado en el estudio de las obras de Molière, que tomó por modelo de las suyas: en el plinto de la basa se lee el nombre de Iriarte y los títulos de dos de sus comedias, *La señorita malcriada* y *El señorito mimado*. En primer término y aislado, el gran Quevedo observa irónicamente al público, teniendo en una mano la pluma, y en la otra alguna de sus obras, entre las que se distingue su comedia *Quien más miente medra más*.

Así era el teatro Piquer, en el que se dieron cita no sólo aficionados, sino que famosos actores de la época, españoles y

extranjeros, consideraron un honor pisar aquellas tablas en alguna ocasión.

Quizá no tan ornamentados, pero no instalados con menos gusto, fueron otros teatros, como el que hizo construir en su casa, todavía en vida de su marido, la duquesa de Medinaceli, la célebre duquesa Ángela, «la figura femenina más atractiva de nuestra aristocracia», en opinión de Jacinto Benavente. El palacio y sus contornos abarcaba lo que actualmente es el hotel Palace y las dos manzanas que, mirándolo de frente, quedan a su izquierda, hasta la calle de la Huertas, con la iglesia de Jesús de Medinaceli y la calle que lleva su nombre, además del edificio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas –que hoy alberga al Instituto de Estudios Madrileños– y los edificios contiguos hasta la calle del Prado. En 1831, Mesonero Romanos en su *Manual de Madrid* lo ponderaba como «de una extensión asombrosa». Las funciones empezaron de manera provisional en un salón del palacio, en junio o a primeros de julio, de 1861[11], y el 3 de enero de 1862 tuvo lugar la inauguración definitiva, con una función, a la que asistieron unas cien personas, en la que dirigía y actuaba la duquesa, junto a Ventura de la Vega y a su hijo Ricardo. La revista *La Violeta* describía el recinto el 19 de abril de 1863, con motivo de la asistencia de la familia real a una representación:

> El salón del teatro es grande y estaba adornado con exquisito gusto. Las butacas, fijas en el pavimento, son de damasco encarnado. Una elegante tribuna, capaz de contener cincuenta personas y vestida también de damasco encarnado, cierra el suntuoso salón. Entre la primera fila de butacas y el palco escénico se había formado un primoroso jardín, donde se ostentaban bellísimas flores.

Aporta algunos datos más *La Época,* el 2 de marzo de 1865, en un artículo dedicado a los teatros domésticos, en el que elogia que hayan venido a sustituir como práctica de diversión de la sociedad madrileña a la antigua afición a los toros. Entre todos los teatritos, destaca y describe sucintamente el «elegante y aristocrático de los duques de Medinaceli»:

> Un largo salón, con exquisito gusto y riqueza adornado, con diez filas de anchas y cómodas butacas forradas de seda carmesí, y un espacioso anfiteatro; en cuyas localidades pueden estar muellemente sentadas más de ciento veinte personas (...). Entre el espectador y el escenario hay un largo espacio cuadrado, adornado de camelias y otras flores, en el cual se halla colocada la música, no sólo con este objeto, sino porque media una distancia mayor de la que hay en otros teatros entre el espectador y el actor, lo cual favorece y acrecienta la ilusión teatral.

En esa fecha ya era el director Julián Romea, íntimo amigo de Ventura de la Vega, el cual, mientras se lo permitió su salud –murió en diciembre de ese año–, continuó asistiendo a las veladas teatrales de Medinaceli.

En su *cartelera* predominaron las piezas de teatro español declamado, sobre obras extranjeras y musicales –aunque también las hubo–, a diferencia de otros teatritos, como el que construyó en su casa, a finales de 1862, la baronesa de Hortega, en el que se dieron funciones lírico-dramáticas, con la participación de actores del Teatro Real, y también comedias francesas, no siempre traducidas, sino en versión original.

4. REVOLUCIÓN, RESTAURACIÓN Y TEATROS PARTICULARES

La Revolución del 68 no fue suficiente para frenar esta creciente afición y, desde luego, «la moda de los teatros caseros estaba en pleno auge en los primeros tiempos de la Restauración»[12]. Constata Benavente en sus *Memorias* que «con la restauración de la Monarquía y la terminación de la guerra carlista, el dinero se envalentonó confiado en toda España»[13].

Y una de las consecuencias fue el afán de diversión:

> Pacificada España, en Madrid era fiesta perpetua. No se pensaba más que en divertirse. En las casas aristocráticas, bailes y comidas; la clase media tenía también sus reuniones, sus cachupinadas (...): iba al teatro, a los toros... El pueblo también se divertía, mucho más que ahora con mucho menos dinero, y todas las clases sociales se confundían en las fiestas populares de Navidad, Carnavales, Semana Santa, romería de San Isidro y las verbenas veraniegas, que empezaban por la de San Antonio y terminaban por la de la Virgen de la Paloma (...). Nuestra vecindad se divertía todo lo posible (...). De cuando en cuando había hasta teatro en la vecindad; se representaba alguna comedia de fácil reparto y presentación: *¡Pobres mujeres!*, *Mi secretario y yo*, *Cara o cruz*, *Sistema homeopático*, *Como marido y como amante*[14].

Con estas citas espigadas de las *Memorias* de Benavente quiero destacar que si, de las representaciones de aficionados en locales de alquiler se había pasado –sin que esta modalidad desapareciera totalmente– a la construcción de obra de teatros privados en casas de personas de la alta sociedad, esto, en la época de la Restauración, se popularizó. Ya no es únicamente la aristocracia la que levanta teatritos en el interior de sus viviendas, sino también la clase media-alta, las familias desahogadas económicamente. Ya a comienzos de los 60 existía un teatro provisional en casa del Brigadier Torres; poco después en la de los señores de Cormellas; en la de los Álvarez Goicirrotea: este último llamaba la atención en su aspecto externo, porque estaba «construido según los adelantos modernos con preciosas decoraciones ejecutadas por excelentes pintores, [e] iluminado por infinitas luces de gas»[15]. Al lado de éstos, los condes de Vilches, en cuyo palacio ya se daban representaciones dramáticas anteriormente, inauguraban en 1871 su nuevo teatro, dirigido en 1872 por Florencio Romea, el hermano de Julián. Por cierto que a la condesa de Vilches, la del conocido retrato de Federico de Madrazo, la llamaba una reseña de la prensa «la Matilde Díez de los salones aristocráticos»[16], ya que no solo representaba en su casa, sino que con frecuencia la encontramos en

el reparto de papeles en otros teatros de la nobleza. También el marqués de Malpica comenzaba la construcción del suyo en enero del 71, y lo mismo la familia Arenillas. La duquesa de Híjar, en cuyo palacio de la carrera de San Jerónimo existía de antiguo un teatro particular, pensó que la etapa de la **Restauración** era la adecuada para hacer lo propio con su «magnífico teatro de salón», y así

> a principios de 1875 hizo que el decorador Busato perfeccionase la instalación del citado teatro, y para inaugurarle de nuevo se pusieron en escena *La casa de Tócame Roque*, de don Ramón de la Cruz, y *El café*, de Moratín (...). La propia duquesa viuda de Híjar, que era una verdadera actriz, que ya había actuado muchas veces en el teatro de la condesa de Montijo, participó personalmente con una de sus hermanas en la función inaugural. Entre los actores figuraban el poeta Echevarría, Cervantes, Santoyo, Barrancos, los dos Romrées y otros, experimentados todos en aquellas lides teatrales de salón[17].

A pesar de todo, creemos que no existió un local específico en cada una de las viviendas en que hubo representaciones dramáticas en esos años, aunque sí en muchas. En 1864, en casa del marqués de Valmar se representó *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, de Bretón, y *Una boda imprevista*. También se dieron funciones en casa de la viuda de Carvajal y en la de los barones de Andilla. En 1884 se representaba en casa de los marqueses de Tetuán, entre otras obras, *Las cuatro esquinas*, de Eusebio Blasco, y en 1887, en casa de unos señores de López, tenía lugar una velada dramática en la que se pusieron en escena *Un sol que nace y un sol que muere*, de Echegaray, *Más vale maña que fuerza*, de Estébanez, y *Huyendo del perejil*, de Tamayo y Baus. El 14 de febrero del 88, en casa de los señores García Patón, tenía lugar la cuarta velada artística de su temporada teatral, con la puesta en escena de *Golondrina*, pieza en un acto, *Pobre porfiado*, proverbio de Eusebio Blasco, y el pasillo de Narciso Serra *Nadie se muere hasta que Dios quiere*.

Ya a finales de siglo fue también muy famoso el teatro Ventura, en casa del duque de la Torre, el general Serrano, en su hotelito de la calle que hoy lleva su nombre, esquina a la de Villanueva, donde actualmente se encuentra la perfumería Álvarez Gómez. La verdadera promotora era su esposa, María Antonia Domínguez, cubana de nacimiento y prima suya, mujer de una personalidad bastante peculiar, que Benavente describe como «una belleza a lo Rubens». El nombre del teatrito se debía a su hija Venturita, duquesa de Bivona y marquesa de los Castellones, casada con Fernando Díaz de Mendoza. Éste, hijo primogénito de los marqueses de Fontanar, era vizconde de Balazote, y por entonces cómico aficionado, y al enviudar de Ventura Serrano se casó en segundas nupcias con la actriz María Guerrero.

A propósito de esto, quiero hacer notar lo mucho que había evolucionado la consideración social de la profesión de actor a lo largo del siglo, y la parte que en ello tuvieron los teatros de la aristocracia, en los que se invitaba a dirigir las funciones, y a actuar con los aficionados, a actores profesionales. Es conocida la anécdota de lo ocurrido al actor José Valero, que la noche del domingo de Carnaval de 1832 se presentó en el Café de Solís, donde estaba reunida toda la alta sociedad de Madrid, incluido el infante don Francisco de Paula y su esposa doña Luisa Carlota, en un animadísimo sarao que, cuando él entró, estaba en su apogeo. Tras la sorpresa que causó su presencia, porque los cómicos no alternaban con la aristocracia, varios nobles le rodearon y fueron conduciéndole hacia la puerta, donde un guardia de Corps le obligó a salir. Valero, indignado, pero conteniéndose, se dirigió al teatro del Príncipe, donde sabía que Fernando VII asistía a la función con la reina María Cristina, para quejarse de lo ocurrido. El martes siguiente, Valero llegó, invitado oficialmente por el rey, al baile de Palacio: dio varias vueltas por el salón, que llenaban las mismas personas que dos días antes habían sido causa del incidente en el Café de Solís y, sin participar en el baile, se marchó.

Sesenta años después, en 1892, Fernando Díaz de Mendoza, conde de Lalaing y vizconde de Balazote, marqués de Fontanar y Grande de España, contraía matrimonio con la actriz María Gue-

rrero y era, él mismo, actor profesional, después de haber hecho sus primeras armas escénicas en el teatrito de la duquesa de la Torre.

El teatro Ventura tuvo dos épocas de esplendor: los años previos a la Revolución del 68 y los posteriores a la muerte del general Serrano, ocurrida en 1885.

De la primera época es la crónica de *La Violeta* (24-10-1866) en la que se relata lo que resultó ser el comienzo de este teatro. El cronista de la sección de Teatros y Salones se lamentaba de la poca materia de interés que ofrecían los teatros públicos. Sin embargo -decía-:

> me da ventajoso desquite una deliciosa improvisación teatral en casa de los señores de la Torre. La joven y bellísima duquesa tuvo el capricho de representar, acompañada de algunas amigas, unas cuantas escenas de *La segunda dama duende*, y el ensayo pareció tan feliz a la escogida concurrencia que tuvo la fortuna de presenciarlo, que a sus ruegos hubo de repetirse entre aplausos y felicitaciones (...). Como se trataba sólo de una improvisación y de un ensayo, no hubo previo convite, asistiendo sólo las personas que en igual día de la semana concurren ordinariamente a casa de los señores duques.
> La buena sociedad madrileña desea que este ensayo dramático germine y fructifique, y que los elegantes salones de la Torre se conviertan en aristocrático Teatro.

Y así fue, hasta que estalló la Revolución, en la que, como es sabido, tuvo su parte el general Serrano. Por eso Benavente dice de la duquesa que «en los primeros años de la Restauración estuvo un poco eclipsada; todo lo que ella podía eclipsarse». No obstante, en 1887 de nuevo el teatro Ventura se hallaba en plena actividad. La empresaria era la propia duquesa, y el director de escena el conde de Romrée. Las crónicas de la época ponderaban la instalación y el acondicionamiento del teatrito:

> No cabe más gusto en el decorado de la **platea**, ni más talento práctico en la construcción del escenario, que posee en

> pequeño todos los adelantos de la maquinaria. El decorado es suntuoso y tan lindo como todos los que pintan Busato y Bonardi, que son hoy los reyes absolutos en esta clase de trabajos. En cuanto al mobiliario y al servicio de escena, con decir que está encargado Guerrero, y que si falta algún detalle, no hay más que pedirlo al notable museo de preciosidades que la duquesa ha reunido en su hotel, se comprende que el mismo Emilio Mario haya visto con envidia la **misse en scene** de las comedias que se representan[18].

Al parecer, tampoco había nada que objetar a la interpretación, elogiada por los actores Rafael Calvo y Antonio Vico, que habían asistido una de las noches anteriores.

La proliferación de las funciones de aficionados, ya no sólo en los palacios de la nobleza, sino incluso en casas de pisos, había adquirido tales proporciones a finales de siglo, que Enrique Sepúlveda comentaba irónicamente en su gacetilla:

> No me parece mal, pero, por Dios, mucho cuidado con las exageraciones y, sobre todo, con querer llegar donde algunas veces no se puede, que esta afición a las funciones domésticas exige mucho para que resulten bien, y necesitan muy poco para que los que, por ejemplo, tienen que poner el escenario en la alcoba o en el comedor, no puedan representar más obra que *Los martes de las de Gómez*[19].

Esta breve piececita, de Mariano Barranco, que se estrenó para un beneficio de Balbina Valverde, viene a ser la puesta en escena –la dramatización– de un suceso semejante al de *La comedia casera*, de Mesonero Romanos, o una versión siglo XIX de uno de los sainetes de don Ramón de la Cruz sobre este tema. Pero no cabe hablar hoy de las piezas representadas, ni de la relación de éstas con la escena comercial del momento, ni de los géneros preferidos en estas representaciones caseras, ni de la formación de los actores aficionados en la escuela de Ventura de la Vega y, sobre todo, en la de Julián Romea, ni de quienes eran estos actores. Tampoco es posible detenerse en la periodicidad de las funciones en alguno de

estos pequeños coliseos, que tenía su propia *temporada* teatral, ni en la significación y repercusiones sociales, e incluso políticas, de las funciones de un teatro como el de la duquesa de Medinaceli, al que asistían gentes de tendencia liberal, cargos públicos y personas influyentes en la marcha del país[20]. De modo que, de todo esto, hablaremos en otra ocasión.

NOTAS

[1] MESONERO ROMANOS, RAMÓN DE: *Escenas matritenses*, Fernando Plaza del Amo, Madrid, 1991, (facs. de la 5.ª ed.).

[2] SEPÚLVEDA, RICARDO: *El Corral de la Pacheca*, Fernando Fe, Madrid, 1888, págs. 48-49.

[3] Ibid, págs. 60-61.

[4] *Correo Literario y Mercantil*, 2-XI-1831.

[5] A Ventura de la Vega siempre le había atraído la representación dramática. Como aficionado actuaba ya, con Quirico Aristizábal y Pezuela, hacia 1825-27. En 1832, según cuenta uno de sus biógrafos, llegó a formalizar un contrato con la compañía de Juan Antonio Grimaldi, que iba a actuar en Sevilla. Figuraban también en ella la esposa de Grimaldi, Concepción Rodríguez, Bárbara Lamadrid y Matilde Díez. Sin embargo, Tadeo Ignacio Gil, corregidor de Madrid y superintendente general de los teatros del Reino, le impidió salir de la capital, considerando que era más necesario su trabajo como escritor en Madrid, que como actor en provincias. (cfr. MONTERO ALONSO, J.: *Ventura de la Vega. Su vida y su tiempo*, Editora Nacional, Madrid, 1951, pág. 73).

[6] FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, FERNANDO. MARQUÉS DE MENDIGORRÍA: *Mis memorias íntimas*, tomo I, Atlas, Madrid, 1966 (BAE CXCII), pág. 344, a.

[7] SUBIRÁ, JOSÉ: *El teatro del Real Palacio (1849-1851). Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, CSIC, Madrid, 1950, pág. 248.

[8] NOMBELA, JULIO: *Impresiones y recuerdos*, Tebas, Madrid, 1976, pág. 132.

[9] A finales de ese año, 1856, merecía una gacetilla en el periódico *La España*. Al año siguiente, Mr. Emile de Girardin inauguraba en su casa un tea-