



Imagen 1
La maqueta virtual del corral de la Montería.

EL CORRAL DE LA MONTERÍA DE SEVILLA. RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DEL EDIFICIO Y DE SU DISPOSITIVO ESCÉNICO

(Bolaños • De los Reyes • Palacios • Ruesga)
Grupo de Investigación Teatro del Siglo de Oro

La aplicación de las técnicas informáticas a la reconstrucción de la historia del teatro áureo español como espectáculo, línea prioritaria del grupo de investigación «Teatro del Siglo de Oro»¹, ha conducido a nuestro equipo de investigación –a lo largo de una serie de años y entre otros objetivos– a la reconstrucción virtual de un corral de comedias, La Montería de Sevilla, inaugurado en 1626 y con actividad hasta 1679, año de su cierre por la prohibición del teatro en la diócesis hispalense², siendo devastado por un incendio en 1691 (Imagen 1). Señero entre los lugares de representación peninsulares del siglo XVII y visitado por las mejores compañías de la época, nuestro foco de atención se centró en el levantamiento de la maqueta virtual del edificio, contemplando minuciosamente tanto el lugar del público como el espacio de los actores y las disponibilidades que ofrecía para la puesta en escena³.

Imagen II
Localización de la parcela.



Estuvo erigido en el interior de los Reales Alcázares de Sevilla, en el hoy llamado Patio del León –primer patio de la Montería–, que antecede al patio principal de la Montería, entrada a los cuartos reales del palacio construido por el rey Pedro I (Imagen II). Se empezó a construir a finales de 1625 bajo la alcaidía del conde-duque de Olivares, conforme a la planta y monte trazadas por Vermundo Resta, arquitecto milanés, maestro mayor de albañilería de los Reales Alcázares y Atarazanas de Sevilla desde 1603 hasta su fallecimiento en diciembre de 1625⁴. La planta original no se ha conservado. Tenía acceso desde la calle por la Puerta del León frente al actual Archivo de Indias, entonces una herreriana lonja de mercaderes. Al estar situado en terreno real disfrutaba de su propia jurisdicción y proporcionaba importantes ingresos a la Corona. De aquí que, tras su incendio, Carlos II encargara un plano de su planta y alzado en sección longitudinal para su reconstrucción (Imagen III)⁵.

El denominado plano o dibujo –con más propiedad terminológica– presenta una escala gráfica y anotaciones con las medidas de las distin-

tas dependencias, junto al uso de cada una de ellas. Aunque aparece sin firma, Marín Fidalgo lo atribuye muy plausiblemente a Francisco de Escobar, maestro mayor de obras del Alcázar en esa fecha (Marín Fidalgo, 1990, vol. II, p. 613). La existencia de este detallado plano con las medidas y estructura del edificio tal como era antes del fuego y la conservación de las murallas de medianería por tres de sus lados (fondo y laterales), nos permitieron establecer el encaje entre el dibujo de Escobar y la planimetría actual (Reyes Peña, 2006). Todo ello, unido a la bibliografía y documentación disponibles⁶, nos autorizó a acometer su levantamiento virtual en una sincronía correspondiente a su momento más acabado. Como punto de partida, decidimos ser plenamente fieles a los datos documentales, con el menor número de hipótesis imaginables, que siempre advertiríamos al formularlas. Teniendo como base los datos que facilitaba el dibujo de 1691, lo primero que se imponía era una detallada descripción del corral.

En dimensiones generales, el corral de comedias tenía de largo 35.08 m y de ancho 25.06 m (Imagen IV). Estaba construido con una estructura de pies derechos, en madera de pino de

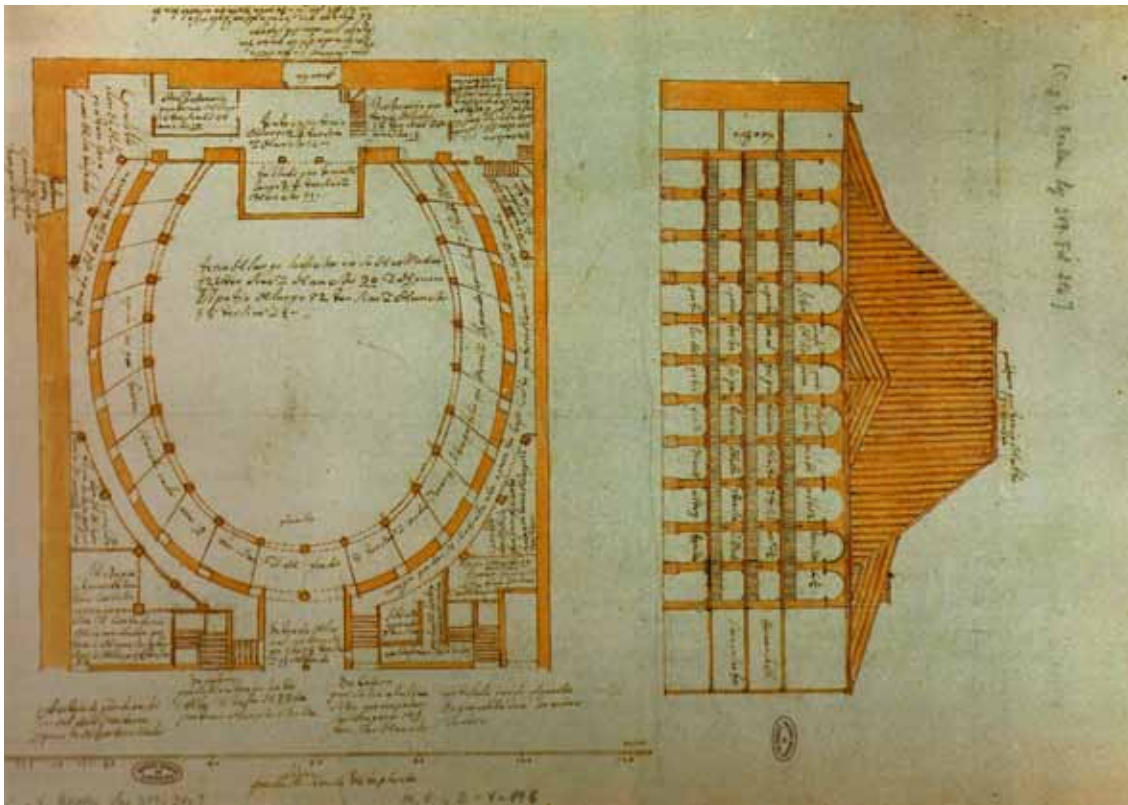
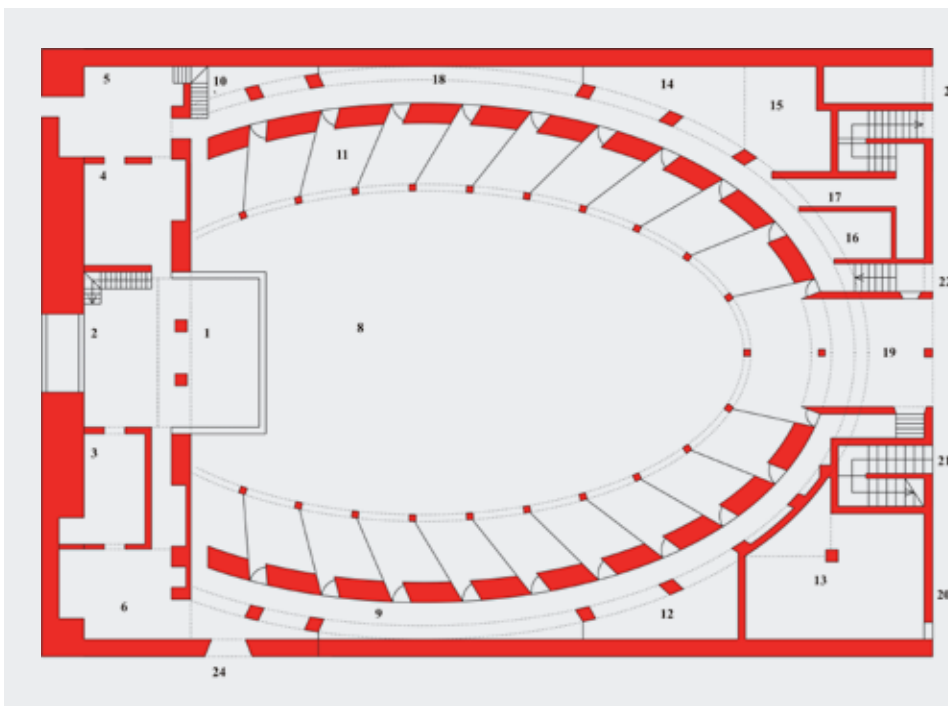


Imagen III
Dibujo de Simancas. Planta y alzado.

Imagen IV
Interpretación métrica



**ELEMENTOS DE REFERIDOS EN EL PLANO DE APROX. 1691
ATRIBUIDO A FRANCISCO ESCOBAR**

1. Teatro
2. Tablado
3. Vestuario
4. Vestuario
5. Escalera de subida a los aposentos del Alcázar y patinillo.
6. Corralillo de desagüe de los tejados.
7. Puerta de salida al patio de la Montería.
8. Patio (de butacas)
9. Entrada a dichos vestuarios
10. Corralillo de desagüe de los tejados.
11. Aposentos
12. Corralillo de desagüe de los tejados.
13. Almacén de las sillas y correduría del arrendador.
14. Corralillo de desagüe de los tejados.
15. Almacén de los bancos de los aposentos.
16. Sitio del aguador
17. Callejones doblados de entrada a los aposentos.
18. Crujía de acceso a los aposentos altos y bajos.
19. Entrada del corral.
20. Cárcel de la Montería y casa del Portero Mayor.
21. Escalera que subía a los aposentos altos y bajos.
22. Escalera que subía al último sitio que subían las mujeres (Cazuela).
23. Lado del cuarto en el que habitaban los autores.
24. Ventana que cae a la media naranja vieja (Sala de la Justicia).

Segura y Flandes. Constaba de cuatro plantas: las tres más bajas adinteladas, sostenidas por canecillos, y la superior rematada por una arcada apoyada en dichos pies derechos en madera (Imagen V). Los pisos primero y segundo estaban divididos en 22 aposentos cada uno, de 2.51 m de ancho por 2.37 m de fondo, con antepechos de hierro forjado y celosías. Les daba

acceso un pasillo de 0.97 m, que los circundaba por la parte posterior (Imagen VI). El patio, igualado a pisón con tierra cernida, tenía de hueco 22,83 m de largo por 13,50 m de ancho. En él se colocaban varias filas de sillas y de bancos, quedando un espacio posterior libre para los espectadores que verían de pie la representación (Imagen VII).

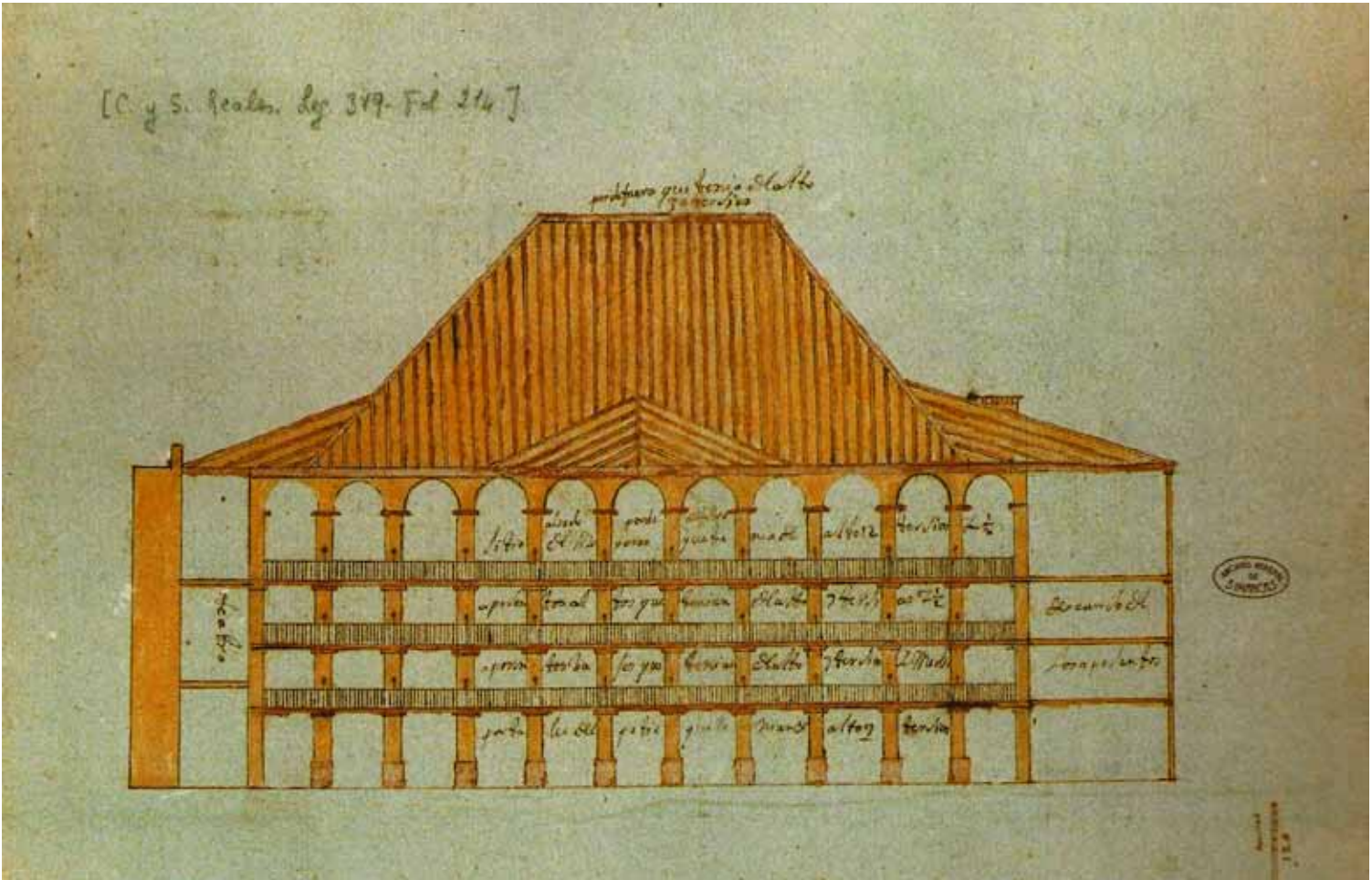


Imagen V
Sección longitudinal del dibujo de Simancas.



Imagen VI
Pasillo de acceso a los aposentos.



Imagen VII
Patio y primera planta de aposentos.



Imagen VIII
Edificio de acceso al corral.



Imagen IX
Almacenamiento de sillas.

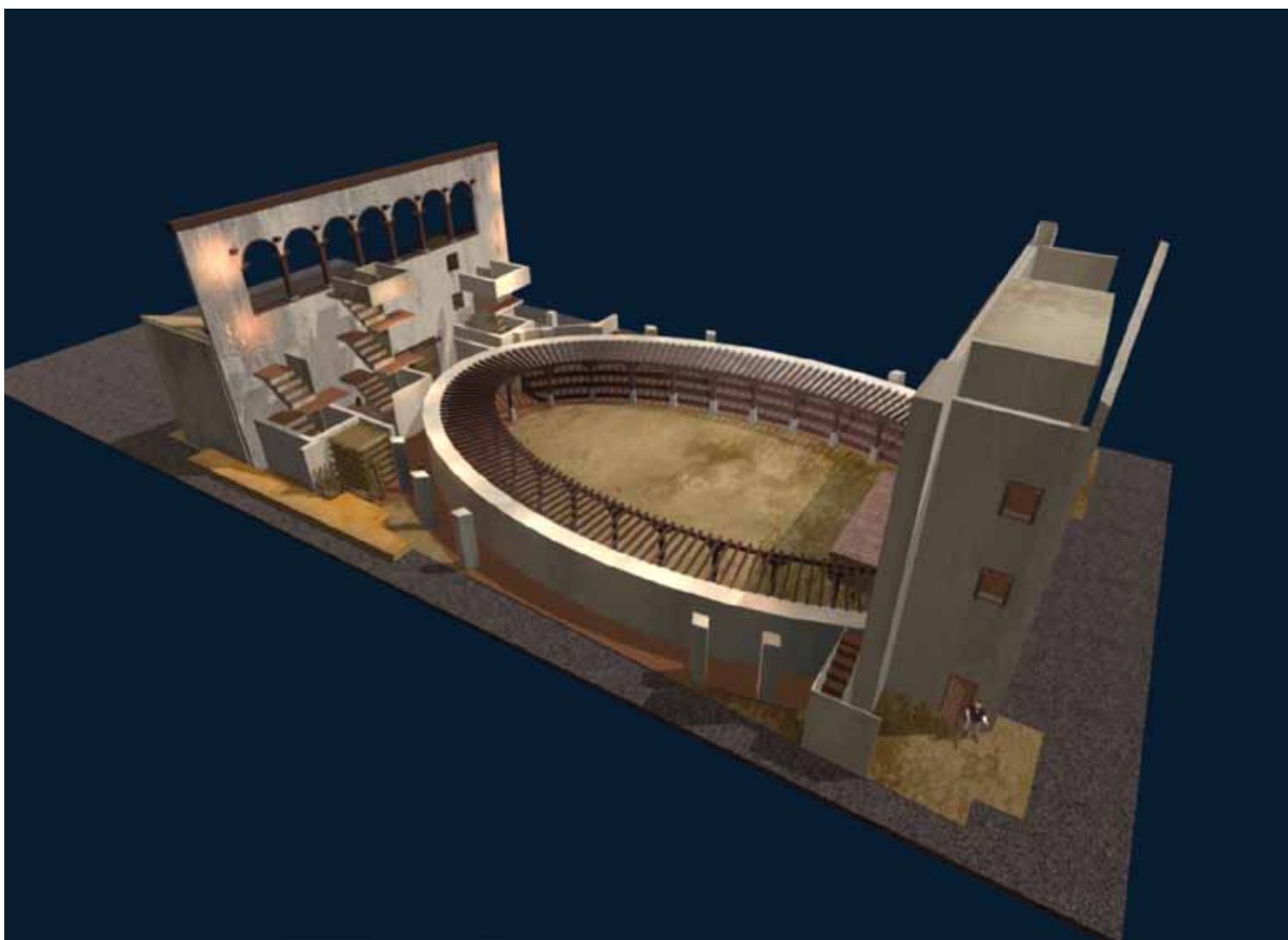


Imagen X
 Distribución espacios planta baja.

En el edificio de fachada (Imagen VIII), en el lado izquierdo de la entrada principal, había un espacio para almacenamiento de sillas (Imagen IX) y la contaduría del arrendador, una escalera de subida a los aposentos altos y bajos y un corralillo para el desagüe de los tejados; y en el lado derecho, una escalera que subía a la cazuela –la galería del tercer piso reservada a las mujeres de clase popular–, el sitio del aguador, callejones de entrada a los aposentos, un espacio para almacenamiento de los bancos y un corralillo de desagüe de los tejados (Imagen X). Fuera de los límites de la planta del corral, quedarían adosadas a las murallas, en la parte izquierda de la entrada, el edificio de la cárcel del Alcázar y, en la parte derecha, el de vivienda que se comprometió a construir el primero de sus arrendadores. En la parte opuesta al edificio de fachada, se hallaba el edificio del teatro, con el tablado, un espacio posterior llamado «teatro», dos vestuarios, una

escalera de subida a los aposentos del Alcázar, un patinillo con entrada desde el Alcázar, y un corralillo de desagüe de las aguas de los tejados (Imagen XI).

El patio se cerraba con una gran armadura de madera –el material prioritario en su construcción, junto al ladrillo y el yeso– sobre la que iba el tejado, que en su parte central tenía más de 18 m de altura respecto al nivel del suelo del patio. De acuerdo con las medidas facilitadas por la planta, la superficie ocupada por el corral era de 806 m². Como punto de referencia, recordemos que el actual Corral de Almagro tiene aproximadamente unos 300 m². Si a ella añadimos las superficies de la primera, segunda y tercera plantas, las del primer y segundo pisos de la fachada del escenario o «teatro» y la del foso excavado, tendríamos una superficie construida de unos 2.244 m².



Imagen XI
Edificio del teatro.

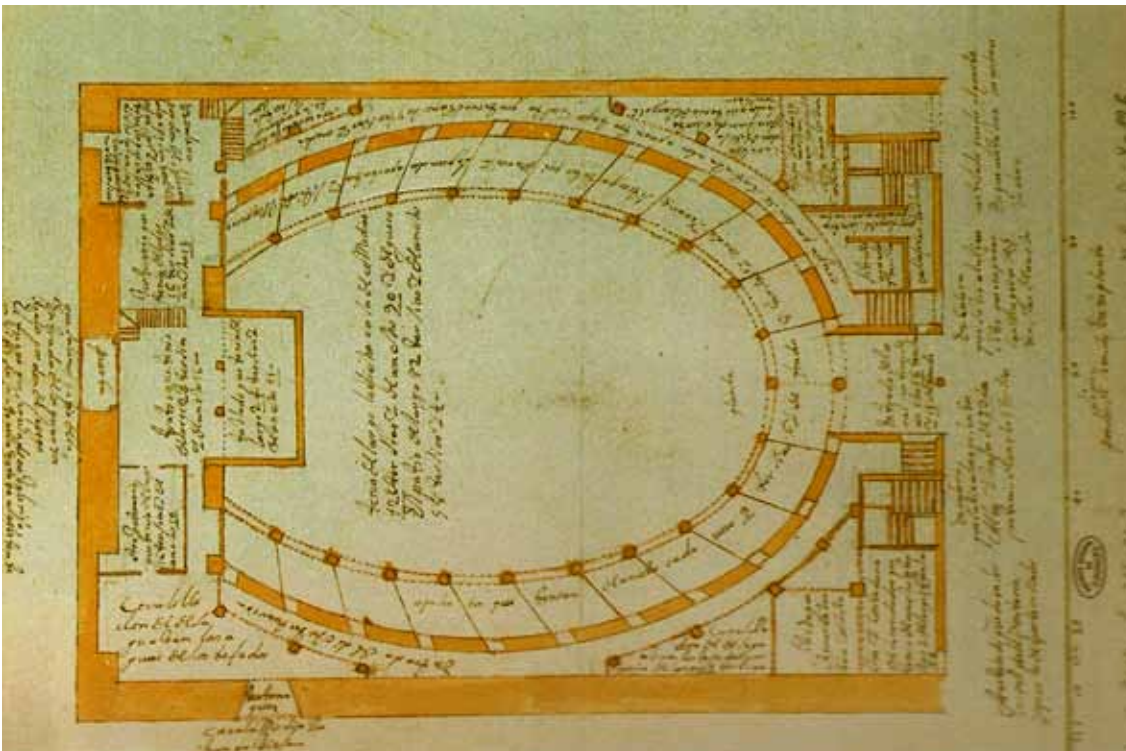


Imagen XII
Planta oval dibujo de Simancas.

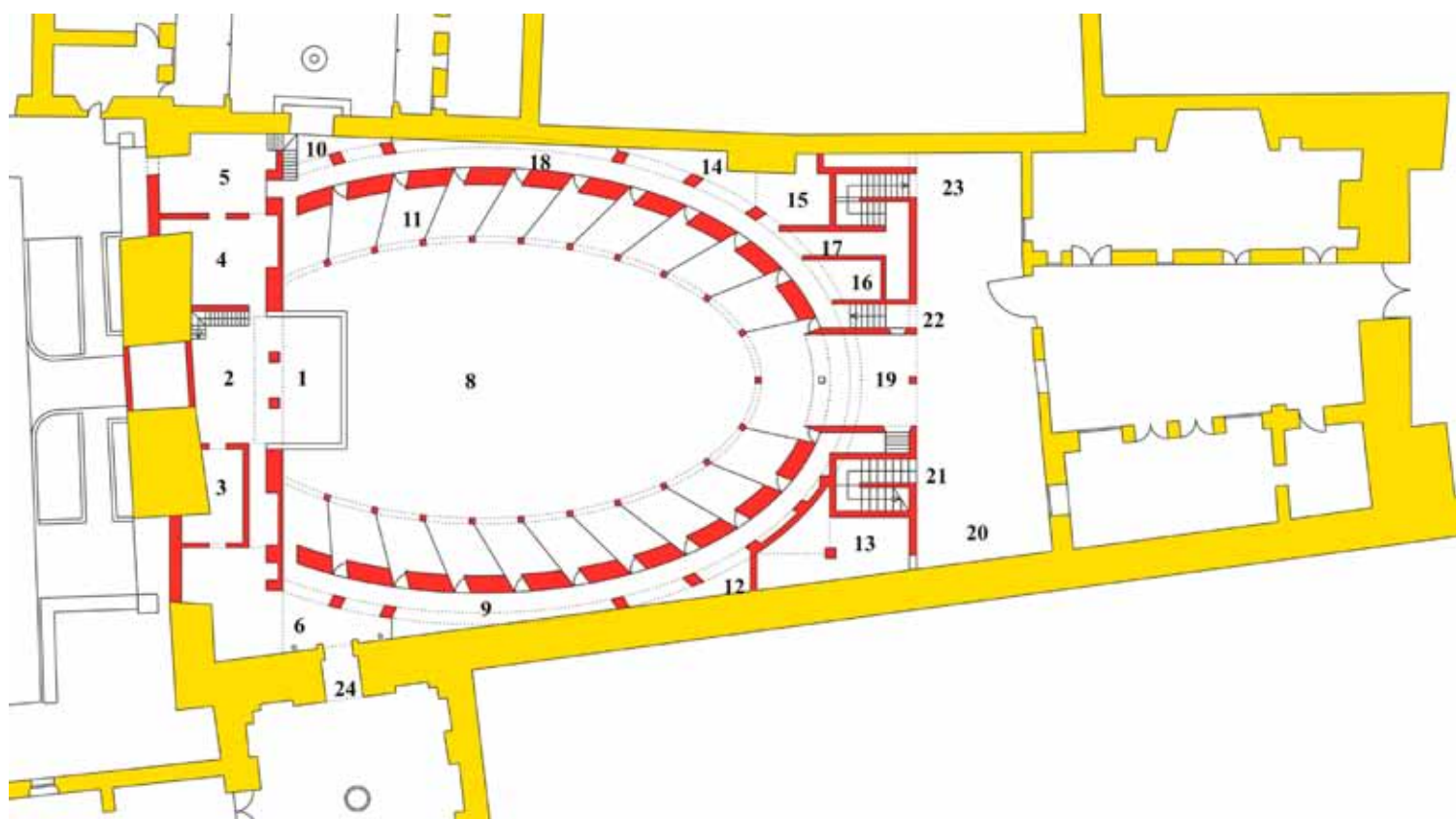


Imagen XIII
 Planta oval dibujo de Simancas.

La forma oval de su planta es muy digna de destacar (Imágenes XII y XIII). Para el arquitecto Gentil Baldrich, estamos ante el primer ejemplo de tipología teatral oval en el marco europeo, forma cercana a la planta semicircular del teatro antiguo, relacionada –como ocurría con la semicircular o poligonal de otros teatros españoles– con las reflexiones teóricas sobre el edificio teatral y las realizaciones prácticas que se llevan a cabo en Italia durante el siglo XVI y primer tercio del XVII (Gentil Baldrich, 1987-1988). En contraste con esta novedad, la disposición que presentaba su escenario era más o menos semejante a la que mostraban otros corrales de comedias de la Península (Corral del Príncipe de Madrid, 1583; Corral de comedias de Alcalá de Henares, 1601-1602; Casa de comedias de Toro, 1605; Corral de comedias de Almagro, 1628...), con un tablado proyectado sobre el patio y rodeado de público por tres de sus lados, típica del escenario de corral y ajena a las innovaciones escenográficas italianas.

Así descrito el corral teniendo como base el dibujo de 1691, se imponía insertarlo sobre las

estructuras actuales del lugar donde estuvo ubicado. Resulta determinante para el estudio realizado el hecho de que las cuatro paredes de medianería donde se insertaba el corral, así como estancias adyacentes, son muy anteriores al mismo y se mantienen intactas en la actualidad:

1. Puerta de la Sala de la Justicia o de la «Media naranja vieja» (Imagen XIV).
2. Muralla del Patio de la Montería o lienzo León-Montería (Imágenes XV y XVI).
3. Entrada desde la Puerta de León (Imagen XVII).
4. Muralla de piedra omeya (siglo X) [Imagen XVIII].
5. Muralla de tapial almohade (siglo XII, con intervenciones posteriores) [Imagen XIX].

Al superponer la planta de 1691 en las estructuras actuales, apreciamos que aquélla no encajaba con total exactitud en éstas, pues el plano



Imagen XIV
Puerta de la Sala de la Justicia.



Imagen XV
Lienzo León Montería. Vista anterior.



Imagen XVI
Lienzo León Montería. Vista posterior.



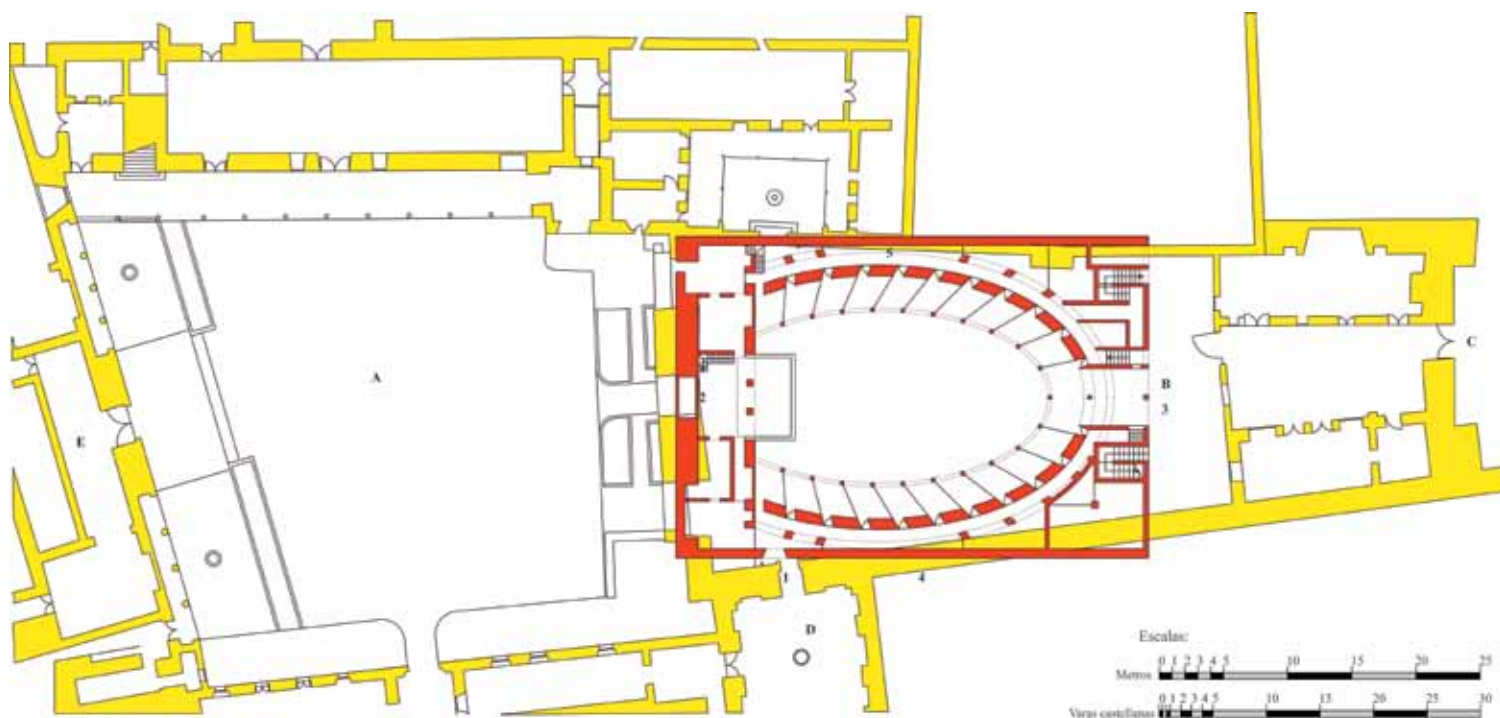
Imagen XVII
Entrada desde la puerta del León.



Imagen XVIII
Muralla de piedra omeya.



Imagen XIX
Muralla de tapial almohade.



Estructuras existentes

- A. Patio de la Montería
- B. Patio del León
- C. Puerta del León
- D. Sala de la Justicia
- E. Palacio del Rey don Pedro

Elementos de referencia

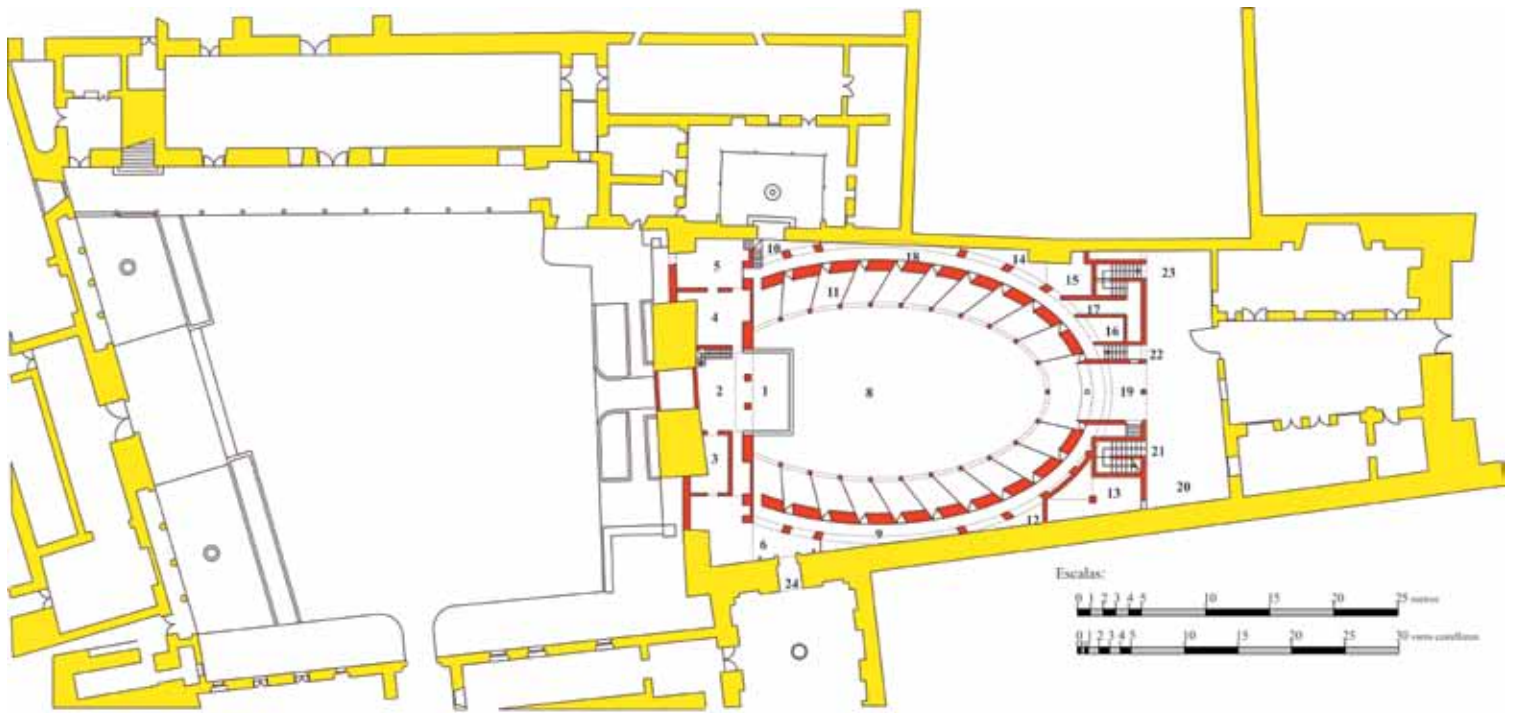
- 1. Puerta de la Sala de la Justicia o de la "Media naranja Vieja"
- 2. Muralla del Patio de Montería
- 3. Entrada desde la Puerta del León
- 4. Muralla Omeya
- 5. Muralla Almohade

Imagen XX
Comparación con las estructuras actuales.

seiscentista se desbordaba algo por la parte inferior derecha, aunque los puntos de referencia coincidían plenamente (Imagen XX). Problema resuelto al comprobar que, si bien la forma de la planta dibujada era rectangular, el espacio en el que estaba el corral ubicado era trapezoidal y que con éste sí coincidían a la perfección las medidas expresadas en tercias por su autor en las anotaciones escritas sobre ella (Imagen XXI). El autor del dibujo respetó las medidas, pero no la forma de la parcela. Recordemos que realiza el dibujo de memoria cuando el corral ya no existe.

En cuanto al alzado del corral, la sección que ofrece el plano original es demasiado esquemática y, exceptuadas las alturas que dan las notas escritas, no tenemos otras referencias, de aquí que su reconstrucción, apoyada también en datos documentales y el análisis visual del lienzo León-Montería, sea más hipotética.

Respecto a la fachada del escenario, como las alturas de sus distintas galerías no vienen dadas en la sección original, les hemos atribuido unas proporciones aproximadas, refrendadas por el análisis visual del lienzo León-Montería (pared de fondo del corral) que nos muestra diversos orificios en los que se introducirían las cabezas de la vigas que soportaban los distintos pisos del cuerpo del escenario o «teatro» (Imagen XXII). La hipotética fachada principal es una interpretación realizada a partir de los datos y la estructura dados en la planta y sección, tomando además como referencia modelos compositivos de las construcciones de la época en la ciudad (Imagen XXIII). Así descrito el corral, no sorprende la admiración que los espectadores de la época experimentarían tras llegar a esa fachada y encontrarse después en su interior, cuando lo normal en aquel momento eran casas de uno o dos pisos.



ELEMENTOS DE REFERIDOS EN EL PLANO DE A PROX. 1691 ATRIBUIDO A FRANCISCO ESCOBAR

- | | | |
|--|--|--|
| 1. Teatro | 9. Entrada a dichos vestuarios | 18. Crujía de acceso a los aposentos altos y bajos. |
| 2. Tablado | 10. Corralillo de desagüe de los tejados. | 19. Entrada del corral. |
| 3. Vestuario | 11. Aposentos | 20. Cárcel de la Montería y casa del Portero Mayor. |
| 4. Vestuario | 12. Corralillo de desagüe de los tejados. | 21. Escalera que subía a los aposentos altos y bajos. |
| 5. Escalera de subida a los aposentos del Alcázar y patinillo. | 13. Almacén de las sillas y correduría del arrendador. | 22. Escalera que subía al último sitio que subían las mujeres (Cazuela). |
| 6. Corralillo de desagüe de los tejados. | 14. Corralillo de desagüe de los tejados. | 23. Lado del cuarto en el que habitaban los autores. |
| 7. Puerta de salida al patio de la Montería. | 15. Almacén de los bancos de los aposentos. | 24. Ventana que cae a la media naranja vieja (Sala de la Justicia). |
| 8. Patio (de butacas) | 16. Sitio del aguador | |
| | 17. Callejones doblados de entrada a los aposentos. | |



Imagen XXI
Inserción en las estructuras actuales.

Imagen XXII
Orificios en el paño León Montería.

Imagen XXIII

Hipótesis de fachada de acceso al corral.

Imagen XXIV

Manchas en el lienzo León-Montería.



Al visitar hoy el patio donde estuvo el corral, se aprecian ciertas manchas negras en la parte superior del lienzo León-Montería, que le sirvió de pared medianera de fondo, las cuales quizá pudieran ser huellas del voraz incendio de 1691 (Imagen XXIV).

Pasado un tiempo desde esta reconstrucción virtual, al trabajar sobre una hipotética representación de *Los dos amantes del cielo*, de Calderón de la Barca, en el corral de la Montería, apreciamos que su «lugar escénico» necesitaba una reconstrucción más detallada, para disponer de un espacio semejante a aquel

donde esta comedia pudo haberse representado (Reyes Peña y Palacios, 2015). Y, con este presupuesto, empezamos la labor, teniendo como base el citado plano de 1691, la planimetría elaborada para su reconstrucción virtual, las soluciones que aportaban otros corrales en casos semejantes, y los numerosos datos contenidos en comedias áureas, y, particularmente, en *Los dos amantes del cielo*. El dibujo de Simancas señala, al sur de la planta, un conjunto de estancias denominadas «tablado», «teatro», «vestuarios», «puerta que salía al patio de la entrada de los cuartos reales», «corralillos donde desaguaban las aguas de los

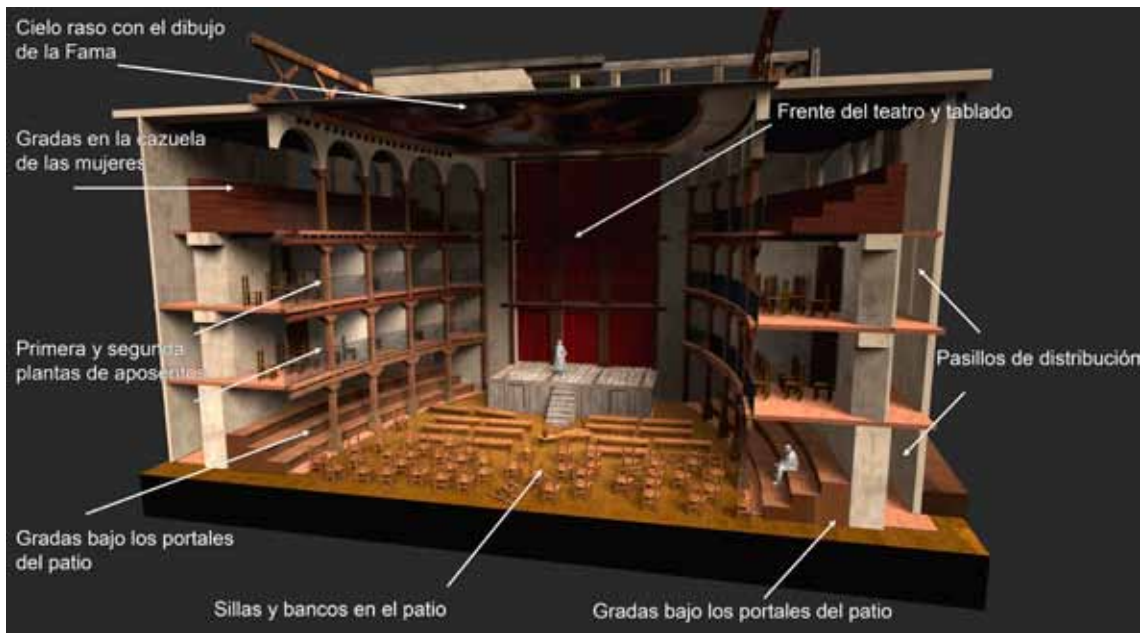


Imagen XXV
El edificio del teatro. Vista anterior.

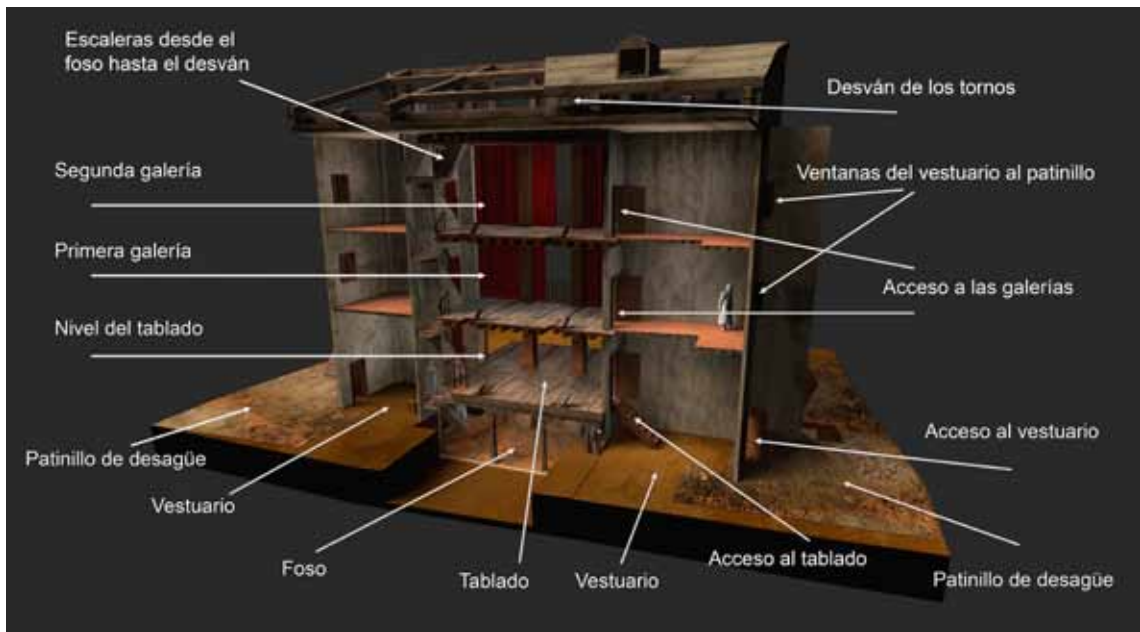


Imagen XXVI
El edificio del teatro. Vista posterior.

tejados», etc. Todas ellas conforman lo que llamaremos «el edificio del teatro» (Imágenes XXV y XXVI).

Por ambos lados de la indicada como «entrada del corral» y siguiendo las dos crujías tras los muros principales, se llega a los patinillos de desagüe de las aguas de los tejados. Por el izquierdo, mirando hacia el escenario, se accede directamente a la entrada al vestuario, donde se aprecia además un acceso a través de una crujía situada entre el tabique del vestuario y el muro del edificio del teatro. Por el derecho, aunque el camino aparece interrumpido por la escalerilla

de subida a los aposentos reservados a los Reales Alcázares, hay una entrada practicada en el muro del edificio del teatro que permitiría acceder al segundo «vestuario» (Imagen XXVII).

Ocupando el centro del edificio se sitúa el «tablado», proyectado sobre el patio sin determinar su altura, en el que se dibujan dos pilares, con toda probabilidad los de sustentación de las galerías superiores, como parecen indicar las líneas punteadas, y un espacio posterior llamado «teatro». Al fondo del mismo, se sitúa una escalerilla que recorrería toda la vertical del edificio, desde el foso hasta el desván.



- | | | |
|--|--|--|
| 1. Vestuario izquierdo. | 8. Escalera desde el vestuario derecho al tablado. | 15. Muro León-Montería. |
| 2. Vestuario derecho. | 9. Escalera desde el patio al tablado. | 16. Patinillo de desagüe de los tejados. |
| 3. Tablado. | 10. Escotillones en el tablado y en el «teatro». | 17. Escalerilla de acceso a los aposentos reservados a los Reales Alcázares. |
| 4. El «teatro». | 11. Tabique de separación del «teatro». | 18. Crujía de acceso a los vestuarios desde la entrada al corral. |
| 5. Escaleras desde el foso hasta el desván. | 12. Foso. | 19. Patio. |
| 6. Escalera desde la crujía hasta el tablado. | 13. Pared del fondo del «teatro». | |
| 7. Escalera desde el vestuario izquierdo al tablado. | 14. Pared frontal del edificio del «teatro». | |

Imagen XXVII
Planta CAD del edificio del teatro.

Para la reconstrucción virtual del «edificio del teatro» y su dispositivo escénico, contábamos ya con la reconstrucción virtual de su fachada y con su parte posterior, que en el citado trabajo (Reyes Peña y Palacios, 2015) precisamos más.

Como hemos advertido, admitíamos la existencia de un foso, que suponemos excavado un metro respecto al nivel del patio (Imagen XXVIII). La existencia de este foso, si bien no se señala en el dibujo, parece cierta como lo atestiguan posteriores estudios arqueológicos realizados en la zona (Tabales Rodríguez, 2006, p. 30). Este foso quedaría conectado con el nivel del tablado mediante la

escalera situada al fondo. Es probable que contase con aberturas de algún tipo que permitiesen acceder a él desde el patio o, al menos, facilitarían la entrada de luz natural y ventilación. Hemos supuesto también la existencia de dos escotillones en el tablado con sus correspondientes elevadores y consideramos plausible, además, la existencia de algún otro situado tras las cortinas. Al fondo de este espacio se situarían los tornos para manipular el mecanismo de la «canal».

Elevado un metro y medio sobre el nivel del suelo, el tablado se proyectaría tres metros hacia el patio, ofreciendo un frente de casi siete

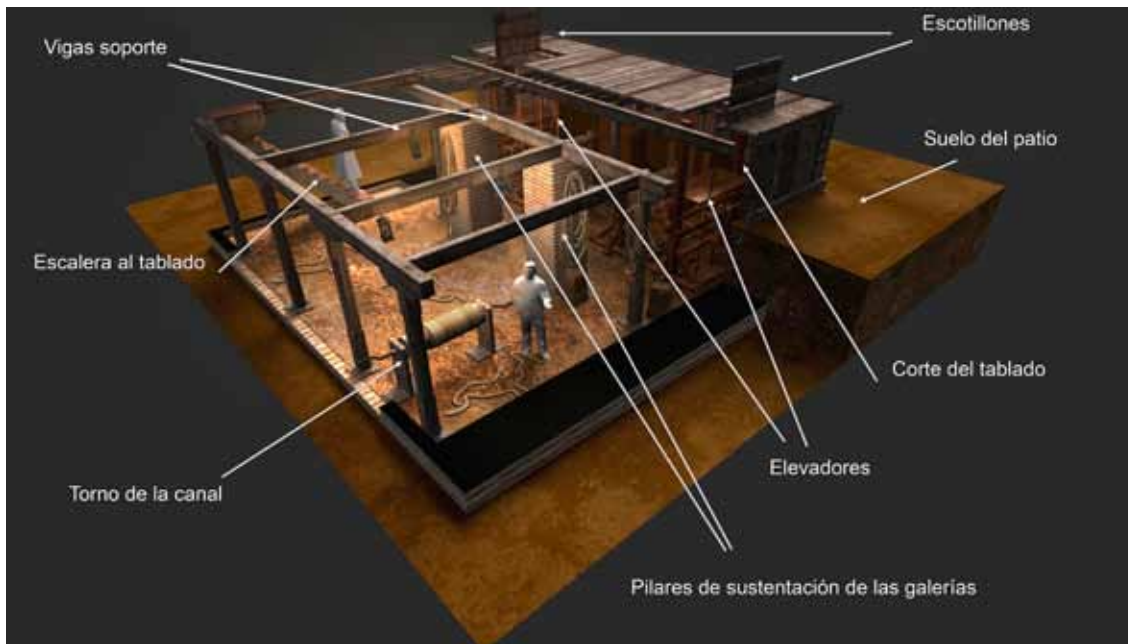
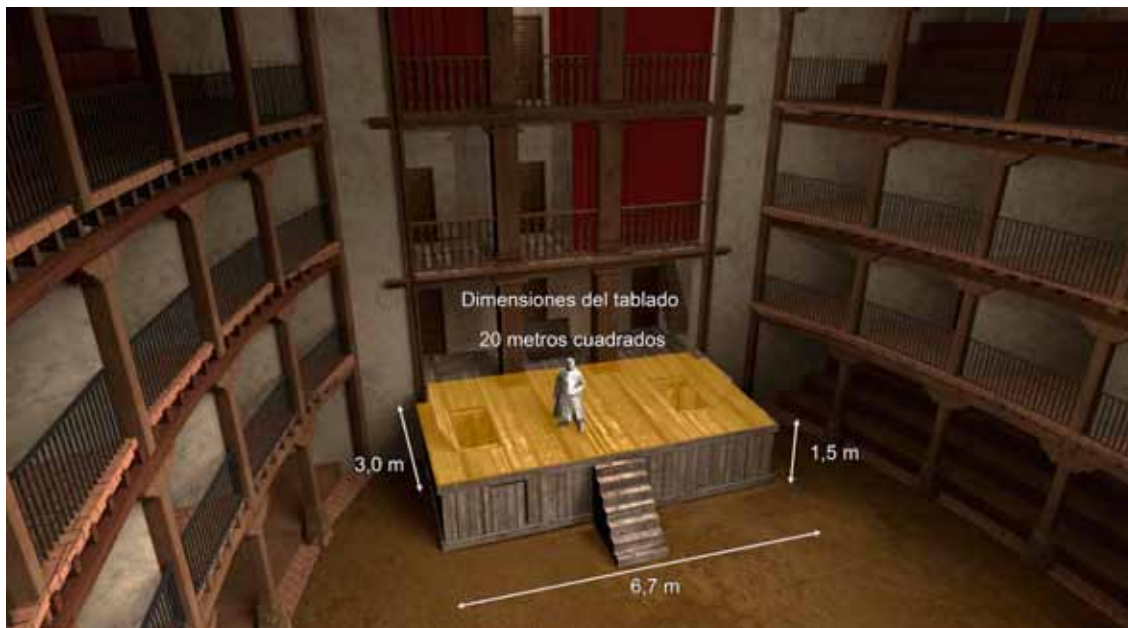


Imagen XXVIII
Vista del foso.

Imagen XXIX
El tablado.



metros. En total una superficie de algo más de veinte metros cuadrados. A él se podría acceder mediante una escalerilla de quita y pon desde el patio; por la escalera de la crujía antes señalada; y desde el vestuario de la derecha. Cerrando los tres huecos creados por los pilares de sustentación, encontraríamos las conocidas cortinas. (Imagen XXIX).

Tras ellas, el espacio denominado «teatro», que hemos dividido en dos partes mediante un tabique liviano en todos los niveles de galerías, con tres puertas en cada uno de ellos que facilitarían la circulación y el juego escénico, de forma simi-

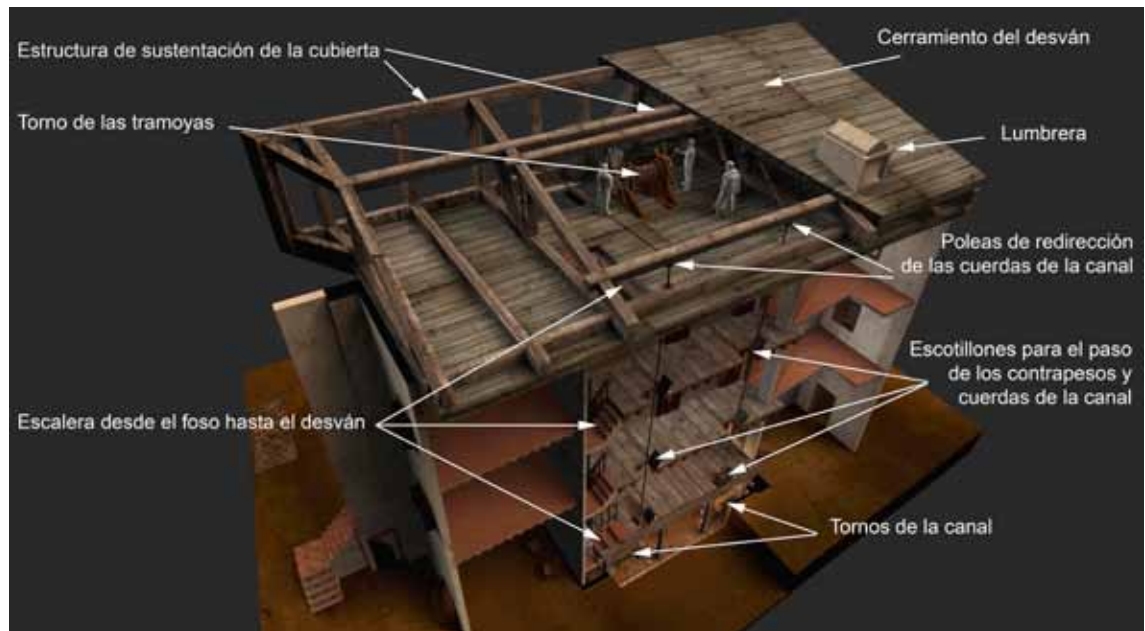
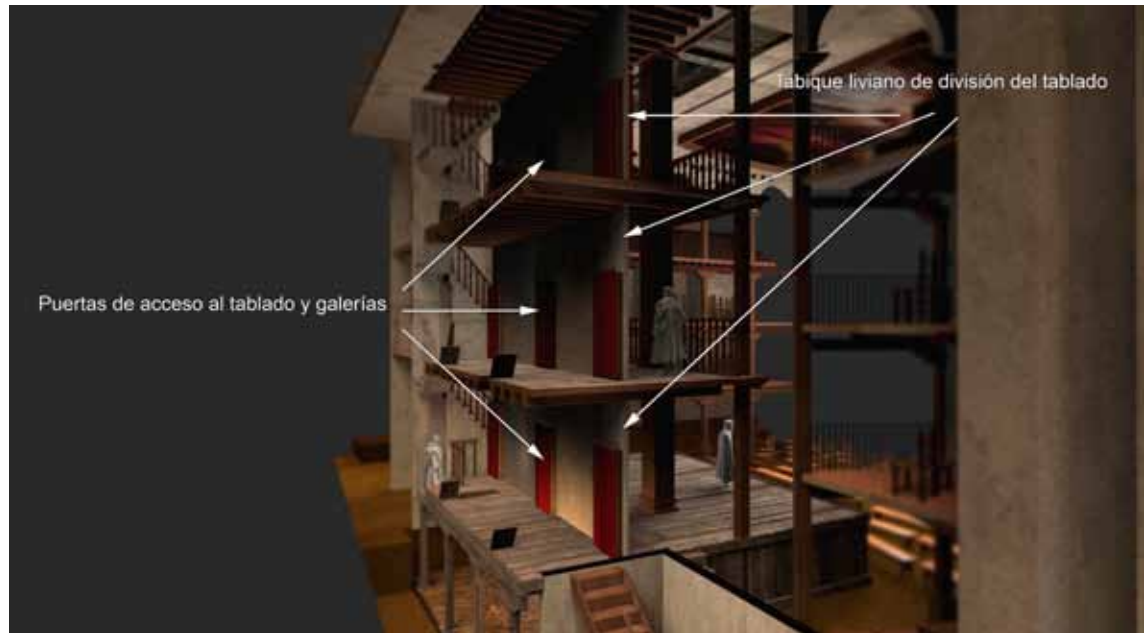
lar a como ocurre en tantos otros corrales (Imagen XXX).

En el desván, situado en el tercer piso del «teatro», hemos supuesto la existencia de un torno para las tramoyas y los aparejos para la canal (Imagen XXXI). La estructura de la cubierta del edificio lo permite, aunque con cierta angostura. A él, se accedería por la escalera del fondo que recorre todo el «teatro», desde el sótano hasta este nivel en que nos encontramos.

De esta manera, dispondríamos de los siguientes recursos escénicos (Imagen XXXII):

Imagen XXX
Tabique liviano de separación.

Imagen XXXI
El desván de los tornos.



- a. Escotillones en el tablado y tras las cortinas.
- b. Puertas en los tabiques para acceder al «teatro» desde el fondo.
- c. Accesos desde los laterales en el nivel del tablado y en cada una de las galerías.
- d. Un torno en el desván para descensos y elevaciones de tramoyas complejas.
- e. La «canal», mecanismo citado por mu-

chos investigadores, basado en la conocida descripción de Nicolà Sabbattini [1638, Libro Segundo, pp. 136-137 y ss.] que permitiría descender desde la segunda galería hasta el nivel del tablado.

La «canal» se manejaría mediante un torno situado en el foso. Sus cuerdas y contrapesos recorrerían la vertical del «teatro» a través de trampillas practicadas en cada nivel, para alojarse en las poleas situadas en el desván, sujetas a vigas gruesas y seguras. Desde allí, descen-

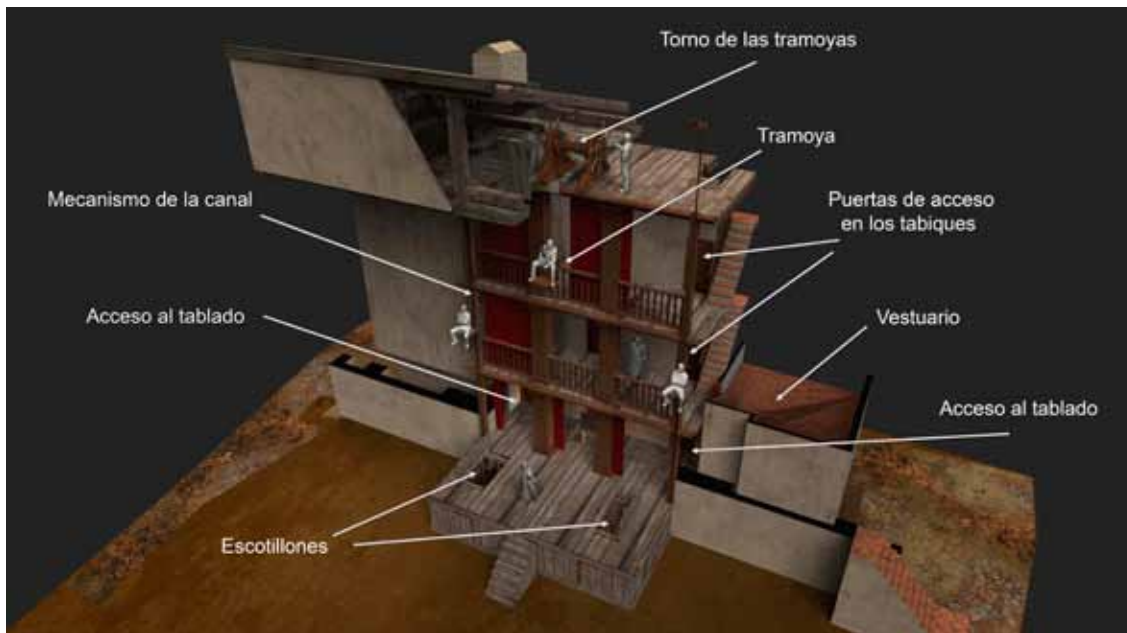


Imagen XXXII
Recursos escénicos.

dería por los «pies derechos» situados a ambos lados del «teatro». La canal ofrece posibilidades distintas a la tramoya del desván, reservada, en nuestra opinión, para apariciones más espectaculares, más complejas y pesadas, como el descenso de personas que, al subir de nuevo, se llevan consigo a otras, lo cual requiere una complicada y resistente estructura. Oculta en el desván de la vista del público hasta el momento de su aparición, permitiría su preparación, incluyendo elementos de seguridad para los usuarios. La canal, en cambio, queda prácticamente a la vista del público hasta el momento de su uso y, aunque podamos imaginar cierta ocultación mediante telas y otros recursos «decorativos», el momento de acceder a ella puede ser, nos atrevemos a decir, de alto riesgo; en el caso de la Montería, donde la segunda galería se sitúa a seis metros del tablado. Salir de ella y colocarse en el soporte de la canal, ya fuera de pie o sentado, podría ser una tarea que entrañara evidentes riesgos para el comediante. No así, la tramoya.

- f. Por último, suponemos la existencia de máquinas de efectos diversos de sonido, así como de candiles y velas para la iluminación artificial, que en este momento no vamos a contemplar.

Para cerrar nuestro trabajo, nos queda aún por tratar un último punto: mostrar cómo verían los espectadores barrocos lo que sucedía sobre las tablas desde sus respectivos lugares del corral de comedias. Para ilustrar la visión que del espacio escénico tenían los espectadores desde sus diversas localidades, cuestión que ha preocupado –y preocupa– a la crítica, hemos seleccionado varias de las imágenes presentadas en anteriores trabajos, reproducidas desde distintos ángulos, indicando siempre el punto de vista desde el que están tomadas. Como se aprecia en su recorrido –y se sospechaba teóricamente– no todo el público tendría la misma visión, pues había lugares muy conflictivos desde donde la recepción de la pieza dejaba mucho que desear por muy variadas circunstancias: estructura física de la sala, pies derechos o columnas de soporte de las galerías, mayor o menor cercanía de la escena, fila de asientos, celosías, etc., que tenían su reflejo socio-económico en las preferencias del público y el precio de las entradas. Estas imágenes refrendan lo que pensábamos y la convicción de que, más allá de lo que se veía sobre el escenario, los espectadores, además de ir al teatro a ver la representación, iban para ser vistos y gozar de esa fiesta colectiva y total para el espíritu y los sentidos que era el teatro en el período barroco (Imágenes XXXIII a XXXVI).

Este privilegiado espacio escénico, en el que actuaron numerosas compañías y los espectadores barrocos vieron y disfrutaron de sus repertorios

Imagen XXXIII
Vista desde el patio.



Imagen XXXIV
Vista desde un aposento lateral de la segunda planta.



dramáticos, nunca llegó a levantarse de nuevo; no obstante, hoy, gracias a las investigaciones realizadas y a los avances de las técnicas informáticas, podemos reconstruirlo de forma virtual, ubicándolo entre los muros que lo albergaron y aproximándonos con bastante exactitud a su fisonomía durante el tiempo en que estuvo más acabado (Imagen XXXVII). Como se puede observar, en esta reconstrucción virtual hemos llevado hasta el final el propósito de fidelidad y, en un guiño muy barroco, entre el crepitar del fuego, mostramos el corral otra vez devastado por completo (Imagen XXXVIII). Casi con lágrimas en los ojos, el espectador actual vive de nue-

vo su destrucción, pues, inmerso en la ficción, ésta llega a convertirse para él en realidad. Es la más clara muestra de la verosimilitud y fidelidad alcanzadas.

No obstante, como todo proyecto de investigación, el nuestro es un trabajo en marcha que va avanzando a la luz de los nuevos descubrimientos documentales y arqueológicos y de los nuevos avances de las técnicas informáticas. En nuestro próximo trabajo, intentaremos mostrar, cómo este lugar teatral poseía los recursos tramoyísticos necesarios para dar respuesta a las demandas de las compañías que pisaban sus tablas,



Imagen XXXV
Vista desde la grada bajo la galería del patio.



Imagen XXXVI
Vista desde la grada bajo la galería del patio.

a través de las comedias de Lope de Vega escritas o representadas en corrales. Es verdad que no sabemos si las comedias lopescas elegidas llegaron o no a representarse en él, pues desconocemos la cartelera dramática diaria durante sus años de actividad (1626 a 1679), pero sabemos que a lo largo de ellos las mejores compañías lo visitaron con los mismos repertorios que presentaban en otros corrales de la Península Ibérica. Ello nos autoriza a pensar en la hipótesis de que algunas pertenecieran al Fénix, las cuales, por otra parte, tenían respecto a las tramoyas unas necesidades muy semejantes a las requeridas en obras de esa naturaleza por otros ingenios, como ratifica

Rodríguez García en su monumental trabajo *La puesta en escena de Lope de Vega* (2014), cuando afirma que «no va a ser nada extraño encontrarse con todas las tramoyas posibles de la época en las comedias de Lope» (p. 145).

A un nivel más divulgativo, pretendemos que nuestra investigación traspase los estrictos ámbitos de la comunidad científica internacional, donde siempre ha sido bien acogida, con el propósito de incorporar al patrimonio histórico sevillano de los Reales Alcázares este lugar de representación que tanta importancia tuvo a nivel cultural, social y económico en la capital



Imagen XXXVII
Vista general del interior del corral.



Imagen XXXVIII
Incendio del corral.

hispalense durante el Seiscientos. Desearíamos contar con el apoyo institucional para dar a conocer los resultados obtenidos. Para ello, pensamos en la realización de un vídeo que, situado en la sala de entrada al regio edificio, antes de que los visitantes pisaran el Patio del León, mostrara su fisonomía durante el siglo XVII y ese continuado bullir de vida y asombro, cuando los espectadores, a través de la angosta Puerta del León, se hallaban frente a este soberbio edificio –cuyo tejado sobrepasaba la altura de las murallas alcazareñas–, en busca de sus respectivas localidades y apetecida diversión, proporcionando

al mismo tiempo pingües beneficios económicos a la Corona. Conviene recordar al respecto que La Montería fue un teatro comercial, abierto a todo aquel que abonara su entrada. Junto a él, un libro con ilustrativas imágenes favorecería la perduración de lo visualizado al público; y, por último, una maqueta real del edificio y sus dependencias, en cobre, expuesta al aire y al agua y radicada en el Patio de León, lo incorporaría de forma definitiva al patrimonio cultural del Alcázar, reflejando a pequeña escala lo que fue ese amplio espacio, hoy exento y ajardinado, desde 1625 a 1691.

BIBLIOGRAFÍA

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispado (1679-1731)», *Scriptura*, 17, 2002, pp. 65-87.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad (coord.), *Rutas del Teatro en Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2010, página web: www.rutasteatroandalucia.es.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Intervención de Miguel Mañara en la clausura de los corrales de comedias sevillanos (1679)», en *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*, eds. José Fernández López y Lina Malo Lara, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, 2011a, pp. 383-417.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Nacimiento del Corral de la Montería (Sevilla) y actividad dramática. 1a etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión», en *En torno al teatro del Siglo de Oro, XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, «In Memoriam de Ricard Salvat»*, eds. Elisa García Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011b, ed. digital, pp. 291-369.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, PALACIOS, Vicente, REYES PEÑA, Mercedes de los y RUESGA NAVARRO, Juan, «El corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual», *Teatro de Palabras*, 6, 2012, pp. 221-248, con imágenes de la maqueta virtual y Videopanoramas, página web: www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06.html

GENTIL BALDRICH, José María, «Sobre la traza oval del Corral de la Montería», *Periferia. Revista de Arquitectura*, 8/9, 1987-1988, pp. 94-103.

MARÍN FIDALGO, Ana, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, Guadalquivir, 1990, 2 vols.

«Grupo de investigación Teatro Siglo de Oro / Bolaños - de los Reyes - Palacios - Ruesga»: <http://investigacionteatrosiglo-deoro.com/>.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «El Corral de la Montería de Sevilla», en *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2004*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 19-60.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «Conflicto entre arrendadores y jurisdicciones por la compañía de Carlos de Salazar (1675)», en *De Cervantes a Calderón: Estudios sobre la Literatura y el Teatro Español del Siglo de Oro. Homenaje al Profesor Kasimierz Sabik*, ed. Karolina Kumor, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2009, pp. 307-324.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «Corral de la Montería (1626-1679)», en *Rutas de teatro en Andalucía*, ed. Piedad Bolaños Donoso, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2010, con imágenes y vídeo de Vicente Palacios y Juan Ruesga, página web: www.rutasteatroandalucia.es.

REYES PEÑA, Mercedes de los y PALACIOS, Vicente, «*Los dos amantes del cielo*, de Pedro Calderón de la Barca. Análisis de una hipotética representación en el Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 11, junio de 2015, pp. 44-123, página web: <http://www.anagnorisis.es/>.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, *La puesta en escena de Lope de Vega*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2014 (tesis doctoral).

SABBATTINI, Nicolò, *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*, Ravenna, Pietro de'Paoli e Gio. Battista Giovannelli Stampatore Camerali, 1638.

SÁNCHEZ-ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1898. Ed. facs.: Sevilla, Ayuntamiento, 1994 (Prólogo y apéndice bibliográfico de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña).

SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984, 2 vols.

TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel, «Investigaciones arqueológicas en la portada de la Montería. Alcázar de Sevilla», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 7, 2006, pp. 7-39.

NOTAS

- 1 Grupo de investigación integrado por Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla), Vicente Palacios (Escenógrafo) y Juan Ruesga (Arquitecto y Escenógrafo). Los resultados hasta ahora obtenidos pueden consultarse en nuestra página web: <http://investigacionteatrosiglo-deoro.com/>
- 2 Véase Bolaños Donoso, 2002 y 2011a.
- 3 Fruto de esta investigación han sido nuestros artículos: Reyes Peña, 2006; Bolaños Donoso, ed., 2010; Bolaños Donoso, Palacios, Reyes Peña, Ruesga Navarro, 2012; Reyes Peña y Palacios, 2015, en los que nos hemos basado para la elaboración de este artículo.
- 4 Para su biografía y diversas actuaciones en la ciudad de Sevilla, véase Marín Fidalgo, 1990, vol. II, pp. 557- 581.
- 5 Radicado en la actualidad en el Archivo General de Simancas, Sig. MPD, 5-196. Agradecemos a su Director el permiso de reproducción del citado plano que amablemente en varias ocasiones nos ha concedido.
- 6 Distintos estudiosos se habían ya ocupado de diversos aspectos de este espacio escénico [Sánchez-Arjona, 1898: pp. 248-253; Sentaurens, 1984, vol. I, pp. 295-305 y 316-333; Gentil Baldrich, 1987-1988; y Marín Fidalgo, 1990, vol. II, pp. 440-449, 578-579, 581 y 613], pero estaba necesitado de la investigación monográfica emprendida hace años por el Grupo de Investigación y Desarrollo Tecnológico de la Comunidad Autónoma de Andalucía HUM. 123, dirigido por Piedad Bolaños y al que también pertenecía Mercedes de los Reyes. Producto de ella y de otros miembros del Grupo, fueron la compilación documental de la que disponemos y los artículos: Reyes Peña, 2006, 2009 y 2010, y Bolaños Donoso, 2011a y 2011b.