

la máquina real

13

TEATRO DE TÍTERES EN LOS CORRALES DE COMEDIAS ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Francisco J. Cornejo,
titiritero y profesor de la Universidad de Sevilla

A John E. Varey, *in memoriam*

Si la mayoría de las diversiones que he tratado vinieron del extranjero, se preguntará, qué inventaron los españoles. Y la respuesta es: la representación por marionetas de comedias enteras —especialmente comedias de santos—, predilección de los madrileños durante la cuaresma y diversión muy apropiada para el país y el siglo de Calderón. (Varey, 1957, 243-244)

Con estas palabras, el hispanista John E. Varey —a quien tanto debe la historia del teatro en España, y desde luego la de los títeres—, se refería a un fenómeno por el cual en los teatros comerciales de toda la península ibérica (los llamados ‘corrales de comedias’) se representaban regularmente espectáculos de teatro de títeres, en buena parte semejantes a las comedias que en esos mismos escenarios hacían las compañías de actores, y que desde mediados del siglo XVII se conocían con el nombre de ‘máquina real’.

La idea popular de lo que fue el teatro de títeres durante el Siglo de Oro se ha formado principalmente a partir de lo que se presenta en la archifamosa escena del retablo de Maese Pedro, descrita por Cervantes en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte del *Quijote*: un titiritero con su ayudante y un mono, junto a un teatrillo y sus títeres, que deambula con su carro representando historias tradicionales en cualquier venta de camino o plaza de pueblo [1]. A partir de este texto literario, y de otros como el del *Retablo de las*

maravillas —del propio Cervantes— o el de *La pícara Justina*, se ha conformado una visión romántica del teatro de títeres en la que aparecen fundidos el espíritu libertario, la picaresca y la salvaguarda de antiquísimas tradiciones. Esta concepción, efectivamente, puede corresponderse muy bien con una de las dos categorías en las que Varey divide a las compañías de títeres de esa época: «las compañías pequeñas, que presentaban al aire libre o en mesones unas veces el retablo mecánico y otras teatrillos de títeres de mano»; pero no tanto con la segunda: «las compañías más complejas, que actuaban en los corrales de comedias y representaban comedias con sus marionetas»



[1]

Los grabados que ilustran el pasaje del Retablo de Maese Pedro

en las múltiples ediciones del *Quijote*, desde su aparición a principios del siglo XVII hasta el siglo XIX, nos van a servir para ilustrar algunos aspectos relativos a la máquina real. Aunque es evidente que el Maese Pedro cervantino pertenecía más a la categoría de los titiriteros ambulantes que a la de los ‘maestros’ de la máquina real, y que ninguno de los grabados reproduce al completo las características de ésta, los grabadores que plasmaron este episodio reprodujeron algunos elementos importantes que, de acuerdo con la documentación conservada,

formaban parte del teatro de títeres conocido como máquina real. Por ejemplo, el uso de títeres de vara a la cabeza movidos desde arriba y el de otros (jinetes a caballo, cortejos) manejados desde abajo, el rico vestuario de los muñecos, la iluminación con velas o arañas, la red de la embocadura de escenario, las cortinas de boca, los bastidores y telón del foro, la presencia de músicos acompañando el espectáculo, o la admiración del público asistente a las comedias.

El hecho de que los grabados seleccionados —hay muchos más— fueran publicados en diferentes ciudades europeas (Amberes, Londres, Bruselas, París, Madrid y Venecia) viene a

mostrar que, probablemente, eran más las semejanzas que las diferencias entre las representaciones de teatro de títeres que se hacían en esos distintos territorios.



(Varey, 1957, 242). Y es precisamente de ellas de las que vamos a tratar, ya que, a pesar de que se conservan bastantes datos sobre su historia, y de la importancia que tuvieron como manifestación singular del teatro español, aún no son suficientemente conocidas.

Lo primero que debe quedar claro es que estas compañías de títeres existían porque había un circuito de teatros comerciales (corrales de comedia) que se extendía por gran parte de la península ibérica (todas las ciudades, incluso de mediana importancia, tenían su corral; Madrid y Sevilla, al menos dos) y que sostenían una programación regular para satisfacer la gran aflicción teatral del público español de estos siglos [1a]. De hecho, si bien los primeros corrales nacieron gracias a la iniciativa privada, su gran éxito económico atrajo pronto a las instituciones de beneficencia (cofradías, hospitales, atención a los presos) y públicas, como los cabildos municipales o la propia monarquía, que construyeron sus propios corrales a los que se dotaron de privilegios que terminaron por eliminar a la competencia privada. Así, en Madrid, las cofradías de la Sagrada Pasión y de la Soledad, que monopolizaron muchos años las representaciones teatrales en la ciudad, levantaron los corrales de la Cruz (1579) y del Príncipe (1582), y el Conde Duque de Olivares construyó para la diversión regia el Coliseo del Buen Retiro (1640); mientras que en Sevilla, el Cabildo Municipal edificaba un suntuoso Coliseo (1607) y el alcaide del Real Alcázar, el propio Olivares, mandaba levantar el no menos importante corral de la Montería (1626), acabando de esta forma con una fuerte tradición de corrales privados que existían desde el siglo XVI: el de las Atarazanas (1574), de Doña Elvira (c. 1587) o de San Pedro (1600). En Valencia estaba la casa de comedias de la Olivera (1584); en Lisboa, el Patio de las Arcas (1593); y otro tanto ocurría en lugares como Toledo (1587), Burgos (1587), Granada (1593), Tudela (1597), Córdoba (1602), Alcalá de Henares (1602), Toro (1605), Zamora (1606), Pamplona (antes de 1608), Guadalajara (1618), Oviedo (1665) o Badajoz (1669). Sobre los corrales de comedias y todo lo relacionado con las representaciones en los mismos se han publicado en los últimos años estudios muy completos e interesantes (*Cuadernos*, 1991; Ruano-Allen, 1994; Ruano, 2000).

Toda la ingente actividad teatral que propiciaba la pasión por el teatro de los españoles necesitaba de una regulación que garantizara a los poderes públicos, por una parte, el control de los beneficios generados por la misma, de tal manera que la economía de las instituciones o entidades benéficas vinculadas a los corrales disfrutaran de los mismos, y, por otra, que los contenidos de los espectáculos representados no desbordaran los límites de los principios imperantes en lo tocante a la política, la religión o la moral. Para ello, muy pronto, se creó por parte del poder real el cargo del llamado Protector de los Hospitales o Juez Protector de comedias, miembro del Consejo de Castilla, cuya función era hacer cumplir los *Reglamentos de teatros* que «por Real cédula» se publicaron en 1608, 1615 y 1641, y decidir sobre numerosas cuestiones como la autorización de representaciones en la corte, la formación de las compañías teatrales, la censura de



[1a]

lo representado, el control de los arrendamientos de los corrales, de sus cuentas o el nombramiento de alguaciles para el control del orden público (Varey-Shergold, 1971, 13-17). Estos *Reglamentos*, y el poder del Protector, afectaban a la actividad teatral en todo el territorio peninsular con importantes consecuencias en lo relativo a la formación de las compañías: era el Protector quien nombraba oficialmente a los 'autores de comedias', es decir, a los actores empresarios de cada una de las compañías cómicas autorizadas; en 1615 fueron 12 los autores que recibieron un nombramiento oficial, firmado por el Secretario del Consejo de Castilla, y, por tanto, autorizados a formar compañía y a representar en los corrales de toda la península (su número cambiaría a lo largo de los años). La temporada teatral de las compañías de actores estaba marcada por el calendario litúrgico: durante todo el periodo de la Cuaresma, desde el Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Resurrección, quedaban suspendidas las representaciones en los corrales o en cualquier otro lugar. Eran precisamente estos días los que se aprovechaban para formar o remodelar las compañías contratando nuevos actores o actrices, ya que todos los años, antes de finalizar este periodo, los autores debían presentar ante el Protector la lista de los miembros de su nueva compañía. Terminada la Cuaresma, cada compañía comenzaba su periplo por todo el territorio peninsular, actuando en los corrales de comedias —con los que habían de firmar los preceptivos contratos ante escribano público— y representando las comedias que previamente habían comprado a los 'poetas' (es decir: autores dramáticos) y adaptado a los medios y plantel de miembros de la misma.

Las razones de la prohibición de representar durante la Cuaresma —periodo de mortificación y sacrificio para los católicos— tenían que ver con la vieja idea que vinculaba la actividad dramática con lo irreverente, indecoroso, libertino y, sobre todo, provocativamente lujurioso. Por causa de esta asociación, el teatro había dejado de representarse en las iglesias desde finales de la Edad Media, fue cuidadosamente vigilado y censurado a lo largo de toda su historia e, incluso, se llegó a prohibir en algunos lugares durante décadas al ser considerado como el causante de epidemias y desastres. Sin embargo, esta situación, que situaba temporalmente en paro obligatorio a los actores, beneficiaba singularmente a los titiriteros a los que, aún no comprendo muy bien por qué —probablemente porque sus actores y actrices no eran de carne y hueso: la turbadora y pecaminosa carne que denunciaban constantemente los predicadores— se les permitía representar durante los días de prohibición, ya fuera ésta a causa de la Cuaresma o por cualquier otro motivo [5a].

[5a]



Ejemplo de esto fue lo que pasó en 1753, estando prohibidas las comedias en el reino de Valencia: el Gobernador, Marqués de León, autorizó al titiritero Cristóbal Franco a que representara con su máquina real; el Provisor del obispado reclamó al Gobernador solicitando que se suspendieran las representaciones y, más adelante, fue el propio obispo de Orihuela el que escribió dos cartas a don Joseph Carvajal, en la corte del Rey, alegando

«que con el pretexto de muñecas» el Gobernador tergiversaba la orden prohibitiva, y que las comedias no deberían ser ni «para verlas, ni oyr las, ni para leerlas». Carvajal respondió al obispo con estas escuetas palabras (Varey, 1957, 316-318):

Ilustrísimo señor. La resolución del Rey [prohibiendo las comedias] no espresó la máquina real. Como dice el Gobernador, en realidad los muñecos no pueden hacer acciones indecentes; así, parece que es mejor desentenderse.

El caso es que hay noticias de representaciones de títeres en los corrales de comedias desde principios del siglo XVII. En 1612, José de Valdivieso publicaba un poema, la *Ensaladilla del retablo*, en el que describe una representación en el Corral de la Cruz de Madrid de un espectáculo de títeres titulado *El retablo de la entrada del Rey pobre*, de tema navideño en el que no faltaba la tradicional escena cómica de la adoración de los pastores (Varey, 1957, 157-160). Existen documentos que aluden a representaciones de compañías de títeres en los corrales madrileños durante la Cuaresma de los años 1615, 1634, 1641 y 1650 (Varey, 1957, docs. no 8, 10, 12 y 14); pero el término 'máquina real' no aparece en un documento madrileño hasta 1654 (Varey, 1957, doc. no. 15):

...el dicho Francisco Morales se obliga y obliga a sus partes a que estarán en esta corte para el día lunes o martes de Carnestolendas deste presente año de la fecha para el ministerio y exercicio de exercitar su oficio de volatines y máquina real, comenzándolo a exercer y representar desde el primer domingo de Quaresma deste dicho presente año en los corrales y casas de comedias desta corte...

Aunque, dos décadas antes, ya era recogido —por primera vez, que yo conozca— en un contrato firmado en Sevilla (8 de marzo de 1634; Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Secc. P. N., leg. 483, ff. 646r-647v: agradezco esta información a la profesora Piedad Bolaños) por el que Valentín Colomer vendía:

...a Francisco López, autor de comedias [...] todas las figuras y adherentes de la máquina real de títeres [...] con todo lo tratante y perteneciente a la dicha máquina [...] por precio y contía de dos mill reales

Desde entonces y hasta el siglo XIX ya no dejaría de ser utilizada esta expresión para referirse a las compañías de títeres que representaban comedias en los corrales. Hay que señalar que, como en el caso de la compañía de Francisco Morales recién citado, las representaciones de títeres solían ir casi siempre acompañadas de números acrobáticos ejecutados por volatineros o 'volatines' («La persona que con habilidad y arte anda y voltea en una maroma al aire», *Diccionario de autoridades*, 1732); que a veces formaban parte de una misma compañía, como en este caso, aunque en otras muchas tuviesen su propia 'tropa'. Este es el motivo de que encontremos con frecuencia la palabra 'volatines' utilizada como sinónimo de teatro de títeres.

Pero ¿de dónde viene el término 'máquina real'? Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana* (1600) define la palabra 'máquina' como «Fábrica grande e ingeniosa, de nombre latino *machina*», y recoge solamente el tipo de máquina 'bélica'. *El Diccionario de autoridades* (1732) dice que la 'machina' es un:

Artificio de madera u de otra materia, para executar alguna cosa.

...Se llama también un todo compuesto artificialmente de muchas partes heterogéneas, con cierta disposición que las mueve u ordena: por cuya semejanza se llama así el universo

...Por extensión significa conjunto de cosas, dispuesto por método u orden, que representan algún hecho: como el tutilimundi, etc.



[2a]

Es con esta última acepción como encontramos el término aplicado a relojes y teatrillos de autómatas: en 1674, el maestro Alonso de Ayala instaló en el palacio del Rey «vna máquina, que representaua vna fuente y jaula de páxaros con todo el divertimento posible», «vna fuente artificial portátil en forma de jaula» con un mecanismo hidráulico que hacía subir el agua hasta un depósito superior, desde el cual brotar y, al caer, poner en marcha sus artificios (Varey, 1957, doc. n.º. 21). A diferencia de este tipo de mecanismos autónomos, la máquina real estaba al servicio de los titiriteros y de las comedias que representaban, aunque, ciertamente, también se ajustaba a la definición de Covarrubias tanto por ser «grande» como por utilizar toda una gran variedad de mecanismos, trucos o «ingenios» necesarios para poner en escena el repertorio de las comedias del Siglo de Oro español [2a].

Sobre el porqué de la palabra ‘real’ aplicada como calificativo de máquina —del que no he encontrado explicación alguna— se pueden proponer, al menos, tres razones que la justifiquen. Cualquiera de ellas podría estar en el origen de su uso o, incluso, las tres simultáneamente.

Parece razonable pensar que con el término ‘real’ se alude a la cualidad, no ya de la máquina o artificio técnico, sino de la compañía o, lo que viene a ser lo mismo, de su autor o ‘maquinista’ cuando éste dispone de la autorización correspondiente para actuar en los corrales —igual que sucedía con las compañías de actores— otorgada por el Protector de los Hospitales, que actuaba por delegación regia: de ahí la expresión ‘máquina real’ para designar a estas compañías. En 1631, el titiritero que sabemos vendería su máquina real tres años después, solicitaba así permiso para representar en Sevilla: «Valentín Colomer, autor de la máquina de los títeres por su Majestad, digo que yo he venido a representarla al corral de la Montería...» (Archivo del Real Alcázar de Sevilla, caja 280, n.º 30). Un ejemplo de estas autorizaciones es la concedida a Félix Ortiz, alias *Carbonero*, en 1776, donde aparece reflejado el procedimiento administrativo y, en su caso, judicial, que regulaba a las compañías de máquina real (Varey, 1972, doc. n.º 31):

Don Josef Antonio de Armona. Por quanto el Rey (que Dios guarde)... [se citan los contenidos de tres cédulas reales: de 17 de junio de 1767, de 17 de octubre de 1714 y de 1.º de abril de 1764]. Y aora por parte de Félix Ortiz, de exercicio cómico, bolatín y maquinista, yndividuo de dicha Cofradía [de Nuestra Señora de la Novena], se me representó tener formada compañía para practicar sus habilidades y funciones, y suplicó le mandase dar el título correspondiente para que no se le pusiese impedimento [...]; por tanto, usando de dichas Reales zédulas, órdenes y decretos, y de las amplia facultades que por S[u] M[ajestad] me están conferidas, doi lizençia y facultad al expresado Félix Ortiz para que en el término de dos años, que darán principio en el Domingo de Resurección de este presente año y cumplirán el Martes de Carnestolendas de 1778, por sí y las personas de sus compañías, puedan practicar todas las funciones y habilidades tocantes a su profesión [...] y así mismo le doi

facultad al citado Félix Ortiz, alias *Carbonero*, para que pueda denunciar cualesquiera compañías de bolatines y maquinistas que particularmente estén executando dichas habilidades y funciones públicamente sin título mío (como el presente) [...]; y en virtud de dichas Reales zédulas, decretos y órdenes, y para su puntual y efectibo cumplimiento, en nombre de S[u] M[ajestad] y de mi parte, exorto, requiero y encargo a todos los Sres. Virreís, Capitanes Generales, Presidentes, Rexentes, Yntendentes, Asistentes, Governadores, Correxidores, Alcaldes maiores y ordinarios, sus Lugares tenientes y demás Juezes y Justicias de todas las ciudades, villas y lugares de estos reynos y señoríos que al presente son y adelante fueren, haian y tengan al expresado Félix Ortiz por tal autor bolatinero, y en el vso y ejercicio de sus habilidades, diversiones y funciones correspondientes a su profesión, no le pongan ni consientan poner embarazo ni ympedimento alguno, ni se beje ni moleste su persona y vienes, antes bien, cada vno de los dichos Señores en sus distritos y jurisdicciones, prefiriéndole por el tanto a los que estubiesen practicando sin mi consentimiento y lizencia, procediendo contra éstos según va prevenido...

El titiritero que no tuviera el correspondiente título o permiso del Protector de los cómicos para representar con la máquina tenía muy difícil la posibilidad de ejercitar la profesión. El ejemplo lo tenemos en lo que les ocurrió a Antonio Vel y sus dos hijos, carniceros de la villa de Mas de las Matas, en el reino de Aragón, que en 1755 fueron denunciados al Protector por el Tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a la que debían pertenecer y contribuir económicamente todos los actores y titiriteros, por haber «hecho una máquina para representar con ellas, lo que presume estarán ejecutando sin la debida licencia, ni título de autor, cuya concesión a Vuestra Señoría privativamente compete», por lo que solicita que no se le permita el uso de la máquina y que «se les embarguen y vendan todos los efectos con que los hallaren relativos desta diversión, y exija una buena multa por el atentado». Petición que sería aceptada por el Juez Protector en un auto de 14 de agosto y ejecutado el embargo el 3 de septiembre del dicho año 1755 (Varey, 1957, doc. n.º 87).

Otra justificación del término 'real' pudiera provenir de la costumbre, constatada documentalmente en numerosas ocasiones, de que estas compañías titiriteras, al igual que las de actores, volatines o de otros tipos de espectáculo, eran reclamadas con frecuencia para representar delante de las Reales personas en el Alcázar o cualquier otro de los palacios reales, dejando ese día sin comedia al público de los corrales. Porque las compañías de máquina real no sólo representaban en los corrales: cuando se les demandaba realizaban lo que llamaban 'particulares', es decir, actuaciones en palacios o domicilios privados, como ocurrió en 1723 en casa del duque de Arcos (Varey, 1957, doc. n.º 51). Se conservan datos relativos a funciones de títeres o volatines ante el rey de los años 1657, 1680, 1698 (Varey, 1957, docs. n.º 17, 22, 34, 35); 1661, 1663 (Varey-Shergold, 1973, 237, 241); y 1675 (Varey-Shergold, 1974, 175). Existe un documento de 1686 especialmente interesante —aunque trate de un volatín que, en este caso, parece ser que no usaba títeres— en el que se vinculan los hechos de representar delante del rey, de poder utilizar el calificativo de 'real' y de gozar del título emitido por el Protector de los teatros para poder actuar en cualquiera de los reinos de la monarquía. Dice así (Varey, 1957, n.º 24):

Antonio de Quetar bolatín de Vuestra Majestad.- Dize se alla muy gustoso de aber tenido la dicha de aber mostrado todas sus habilidades a Vuestra Majestad que Dios guarde. Y si fuere seruido que el suplicante torne a boluerlas hazer, está pronto a boluerlas hazer, que eso ha sido la causa de no hauer pedido lizenzia para partirse. Por lo cual, postrado a los reales pies de Vuestra Majestad, pide y suplica se le dé título de bolatín de Vuestra Majestad, para que pueda libremente, por cualquier parte que baia, mostrar sus habilidades sin que se le aga ympedimento alguno. Quedando pronto, por distante de leguas que esté, venir al mandato y horden que Vuestra Majestad diere, que reciuiría gran bien y merced de la poderosa mano de Vuestra Majestad.

El tercero de los motivos para el uso del dicho 'real' pudiera estar relacionado con la materialización en la corte de Felipe IV de un nuevo concepto de arquitectura teatral que seguía los modelos italianos a la vez que rompía con la tradición de los corrales españoles (Chaves, 2004, 79-107), y que culminó con la inauguración en 1640 del Real Coliseo del Buen Retiro, el novedoso teatro que fue construido siguiendo las instrucciones del ingeniero y escenógrafo florentino Cosimo Lotti. Si en los corrales, el tablado sobre el que representaban los actores se adentraba en el patio del teatro y, por tanto, el público lo rodeaba por tres de sus lados, quedando al fondo la fachada donde se abrían las puertas y huecos para las apariencias y las mutaciones, en el nuevo modelo, que con el nombre de 'teatro a la italiana' se impondría llegando hasta nuestros días, el escenario funcionaba como una caja, abierta al público solamente por uno de sus lados, aunque éste también podía cerrarse con el llamado telón de boca—inexistente en el escenario de los corrales de comedias. De la mano de esta nueva arquitectura vino una, también nueva, concepción escenográfica basada en las llamadas 'perspectivas': formadas básicamente a partir de una serie de bastidores simétricamente dispuestos, de una sucesión de bambalinas y de un telón de fondo o 'foro', todos ellos pintados de tal manera que, conjuntamente, creasen una escena que, vista desde un punto situado justo en el centro del frente del escenario, diese la sensación de corrección visual según las leyes de la perspectiva óptica [7a]. Pues bien, la máquina real venía a ser una versión reducida de la tipología de escenario del teatro del Buen Retiro—como ya se verá más adelante—, tanto en su estructura como en el sistemas de su decorados. Por eso es probable que los espectadores de la máquina de los títeres, ante el sistema de organización visual en perspectiva del teatrillo, lo asociasen con los novedosos recursos técnicos de los espectáculos que se podían ver (ya que eran abiertos al público general, como en los corrales) en el teatro construido para el Rey en el Buen Retiro y, en consecuencia, vinculasen el espectáculo de los títeres con el nuevo teatro 'real'.

[7a]



¿Cómo era el espectáculo de la máquina real que se representaba en los corrales? Pues muy parecido al que hacían las compañías de actores de la época, según se desprende de la documentación conservada. Una vez que se daba la señal para comenzar—en Madrid, con una llave golpeando los hierros del balcón del palco municipal (Varey, 1972, 17)—, comenzaba la llamada 'loa', esa pieza breve en la que la compañía elogiaba a la ciudad y solicitaba del público asistente su silencio, benevolencia y aplauso ante

el espectáculo que se iba a representar. Estas loas, cuya función era la de captar la atención y simpatías del público asistente, se componían para la ocasión; es por eso que aparecen en los listados de gastos de las compañías que actuaron en los corrales madrileños el pago por la composición de la loa («Al que a escrito la loa ... 045», Varey, 1957, 289; también 291 y 292). En el *Saynete de los títeres*, de Suárez de Deza y Ávila, encontramos en boca del autor de una compañía de títeres la que, según Varey (1957, 161-162), es:

*..la loa más corta de toda la literatura dramática española:
Senado ilustre y discreto,
la loa es ésta, y pedimos
perdón, aplauso y silencio. (Vase.)*

Tras la loa, que hemos encontrado recitada por el autor o maquinista, daba principio la representación de los títeres de la máquina: se alzaba o descorría la cortina que cubría la boca del teatrillo y se iniciaba la primera de las tres jornadas en que siempre se dividía la comedia. En el *Entremés nuevo de los títeres, máquina real de Londoño*, se describe así el comienzo: «...y sube la Cortina, que oculta el Teatro de los Títeres, y sale Proserpina huyendo de Plutón que la sigue» (Varey, 1955, 6).

Entre jornada y jornada se representaban danzas, entremeses o sainetes, imitando también en esto a las funciones con actores. Como decía Joseph García Moya en 1760 de su máquina real: «se halla en aptitud de poder representar con ella cualquier comedia de teatro, con sus intermedios de entremeses y sainetes» (Varey, 1972, 51). La gran carga satírica que poseían estas piezas cortas y divertidas se trasluce en la ya citada carta de queja del obispo de Orihuela, en la que admitía a duras penas que se pudiera «representar entre los cristiano vidas de Santos», aunque, ojo, a condición de que fuera «sin entremeses, saynetes, o bayle, ni bufonadas, ni palabras equívocas, ni cosa que excite ni sea mezcla de lo sagrado con lo profano» (Varey, 1957, 317). En 1735, la compañía de Francisco Londoño representó danzas de matachines y de hacho (Varey, 1957, 289).

Lo que al parecer llegó a ser un elemento imprescindible en los espectáculos de la máquina real, ya fuera entre las jornadas de la comedia o, como creo más probable, al final de la representación, fue la parodia de una corrida de toros, escena que podía alcanzar un importante nivel de vistosidad. Entre otras cosas que la máquina real se comprometió a hacer en un corral madrileño en 1737 estaba una «Fiesta de toros con diferentes juegos de toreros, y otras habilidades; soldados, alabarderos, y Guardias de Corps y carrozas» (Varey, 1957, 291). La máquina que embargaron a la familia Vel en 1755 incluía, además de 29 títeres de figuras humanas, un caballo y ocho toros, perros y mulas (Varey, 1957, 175). En 1762, el maquinista Cristóbal Franco prometía, además de sus comedias, «flestas de toros con nuevas imbenziones»; en 1769 incluía en su espectáculo «un toro encuetado de pólbora» (Varey, 1972, 60 y 76).

Pero el núcleo del espectáculo era la comedia, que en el caso de la máquina real eran sobre todo de las llamadas 'de santos' o 'comedias a lo divino'. Este género era el favorito del público asistente a los corrales desde finales del siglo XVI: la espectacularidad de sus mutaciones, tramoyas y apariencias, llenas de milagros, truculentos martirios, apariciones celestiales, vuelos de ángeles, apoteosis de santos o presencias demoníacas, en fin, su temática y puesta en escena siempre extraordinarias, eran un reclamo tan poderoso que conseguía como ningún otro género llenar los teatros. Esto era así tanto para la comedia hecha por actores como para la titiritera.

El repertorio de las comedias que se representaban nos es solamente en parte conocido. Varey (1957, Apéndice C) ha publicado los escenificados por varias compañías en algunos años y lugares concretos: los de José de Loaisa (Valladolid, 1694), Francisco Londoño (Madrid, 1709, 1710, 1717 y 1735), Manuel de Pesoa (Valencia, 1717; Valladolid, 1723), Juan de Plasencia (Madrid, 1737) y otras desconocidas (Sevilla, 1692; Valladolid, 1696). Llamen la atención varios hechos que se deducen de estos listados: las 42 comedias citadas en realidad se reducen a la mitad, porque son 21 las comedias se repiten en distintas compañías o distintas fechas; y de ese total de 21, tan sólo cuatro no son comedias de santos (16) o de magia (una). Hay un grupo de comedias que aparecen en los repertorios de casi todas las compañías, que son: *Las dos estrellas de Francia*, que tratan de San Juan de Mata y de San Félix de Valois; *San Antonio Abad*, *Santa María Egipciaca*, y *El esclavo del demonio*, sobre San Gil de Portugal; pero es que, además, estas mismas se representaron a lo largo de todo el arco cronológico relacionado (de 1692 a 1737), lo que nos está hablando del éxito popular de estas obras y de cómo las comedias realizadas con títeres, a diferencia de lo que ocurría con las de actores, no se veían obligadas a renovar continuamente su repertorio; más bien al contrario, debemos suponer la existencia de una demanda permanente de determinadas comedias favoritas del público. Público que, por cierto, era el mismo que asistía a los corrales a lo largo de todo el año: hombres, mujeres y niños; nobles, eclesiásticos, gentes de buen vivir o pícaros y soldados [4a]. Cada comedia se representaba durante varios días seguidos, es de suponer que en relación con su éxito; en la Cuaresma de 1735, en el corral de la Cruz, de Madrid, hizo Londoño durante siete días *San Antón Abad*; cuatro, *Santa María Egipciaca*; tres, *Las dos estrellas de Francia*; cinco, *San Alejo*; seis, *El esclavo del demonio* y otros cuatro, *Santa Isabel*. La duración total del espectáculo, desde la loa a la flesta taurina del final, era aproximadamente de dos horas y media; al menos esta era la duración que prometía Domingo Delgras en 1760 (Varey, 1972, 56).

[4a]



¿Cómo eran las compañías que representaban las comedias con la máquina real? Se sabe que la primera compañía documentada que utiliza el término de 'máquina real', se había conformado en enero de 1654 entre cuatro «oficiales de bolatín y máquina real» y Francisco de Morales «autor y maestro de dicho oficio», y que se comprometió a «exercitar su oficio» en los corrales de comedia de Madrid durante la Cuaresma —es interesante el

uso de las categorías de ‘maestro’, ‘oficiales’ y, en otros documentos, ‘aprendiz’, propias de la estructura gremial de la época— (Davis-Varey, 2003, II, 373): cinco personas para representar la comedia de la máquina y, también, para hacer los números acrobáticos. Esta doble actividad de la compañía se recoge detalladamente en el contrato (Davis-Varey, 2003, II, 425), de octubre de 1656, por el que Francisco de los Reyes, también «maestro de volatines», se compromete con su:

compañía de bolatines y máchina real de títeres con música para la primera semana de Quaresma del año que viene de 1657, y comenzará a bolar en las maromas desde primer domingo de Quaresma del dicho año, y an de andar en tres maromas, vna de danzar, otra de fuerza de brazos y otra de volar, y con los títeres a de hazer vayles y entremeses y su corrida de toros y algunas comedias que se pidan por conveniencia de ambas partes, procediendo en todo según ejercicio de volatines con bueltas y matachines y tropelías de juegos de manos si pidieren...

Otros ‘autores’ maquinistas, como también se les llamaba, ejercían simultáneamente de ‘guardarropas’ y carpinteros —en definitiva, tramoyistas— en compañías de comediantes, dedicándose «a hazer los teatros para las comedias de los corrales, palacio y el Retiro. Y las tramoyas para ello y para los carros de los autos del Corpus». Es el caso de Gabriel Gerónimo y de Juan Bautista Fernández, que en 1683 llevaron la máquina real a palacio y la presentaron en otras fiestas particulares (Varey, 1955, 1-2); o el de Juan Plasencia, denominado en 1740 como «tramoyista autor de teatro» (Varey, 1957, 294). Otro caso diferente sería el de Francisco Londoño, activo con su máquina al menos desde 1689 hasta 1735, que también era un actor destacado y que alternó su actividad como autor titiritero con el ejercicio de autor de compañía de comediantes durante los periodos 1703-1708 y 1725-1735 (Varey, 1955, 2-4).

Era bastante frecuente que la compañía estuviese compuesta, en parte, por los familiares del propio autor —ya vimos el caso de Antonio Vel y sus dos hijos, a los que les fue embargada la máquina—, como ocurre con Manuel Cabañas, activo entre 1733 y 1765 (Varey, 1972, 67) y que muy pronto incorporó a sus hijos a la compañía, como se comprueba en un memorial de 1754 (Varey, 1957, 318):

[Manuel Cabañas...] tiene su tropa de danzarines de querdas, que son Antonio Hergueta Arliquin; Antonio Cauañas, niño; Juaquín Cauañas, de quatro años; Joseph Escover, y 8 ombres valenzianos que hazen varias contradanzas, y su máquina real, con lo qual a dado mucho gusto otras cuaresmas en esta corte; también ay un sobresaliente, llamado Carvonero, el que se paga de la caja...

La figura del ‘sobresaliente’ («Persona destinada a suplir la falta o ausencia de otra: como entre comediantes y toreros», *Diccionario de la R. A. E.*), parece ser que servía para complementar algunas necesidades del espectáculo de la máquina que la compañía no podía cubrir; otras veces son ‘oficiales’ o ‘mozos’ los que se incorporan para ayudar puntualmente al espectáculo pero sin formar parte de la compañía. El hecho de que los sueldos de todos ellos aparezcan en las cuentas de gastos de los corrales indica que eran pagados por estos y no por la compañía. En estas mismas cuentas se recogen



[4b]

los pagos a los tramoyistas («por el teatro para la máquina»; «A un oficial de tramoyería por vnas tramoyas, de armarlas» (Varey, 1957, 292 y 294), también ajenos a las compañías o, cuando no, pagados aparte.

La función de la máquina real iba acompañada por música. Tampoco los músicos formaban parte de las compañías, a diferencia de lo que ocurría con las compañías de actores; e, incluso, en el caso de Madrid entre los años 1760 y 1799, eran asignados anualmente por la autoridad a cada uno de los dos corrales: normalmente lo que se concedía a cada compañía era una pequeña orquesta formada por tres o cuatro violines [4b], un oboe y un violón (Varey, 1972, 52). En las cuentas de gastos de los corrales hay también frecuentes apuntes relativos a otros instrumentos como el tambor, la caja, los timbales y clarines —fundamentales para las corridas de toros— (Varey, 1957, 179), o, más raramente, la flauta dulce y la travesera, la bandola y el bandolín, o un ‘instrumento turco’ (Varey, 1972, 85-86). Incluso hay un pago al compositor «que puso la música en la loa» (Varey, 1957, 289).

¿Qué se sabe de las características físicas y técnicas de la máquina y de los títeres? Hay un buen número de datos dispersos que nos pueden permitir hacernos una idea sobre ellas, las suficientes incluso como para animarme a proponer un esquema de su reconstrucción [véase página adjunta], a pesar de que no exista ninguna descripción completa, detallada y que disipe todas las dudas sobre el tema. Lo primero que ha de quedar claro es que la compañía no poseía una estructura propia —lo que hoy llamaríamos un ‘teatrillo’— que instalaba sobre el escenario donde fuera a representar. No; por el contrario, la primera tarea era la de construirla, como se refleja en el concierto, de 1656, entre el arrendador de comedias de Madrid y el maestro Francisco de los Reyes: «el arrendamiento le a de dar corral desocupado y madera para hazer enzima del teatro el tablado para los títeres» (Davis-Varey, 2003, 425). En las relaciones de gastos generados por estas representaciones siempre el más elevado, con diferencia, es el de la construcción del «teatro para la máquina», realizada por los tramoyistas. Este hecho significa que el tablado y estructura para los títeres no era siempre de las mismas dimensiones, ya que debían de adaptarse al tamaño del escenario de cada corral. En 1772, Cristóbal Franco representó en Madrid en una estructura que el tramoyista describe de esta manera (Varey, 1972, 86):

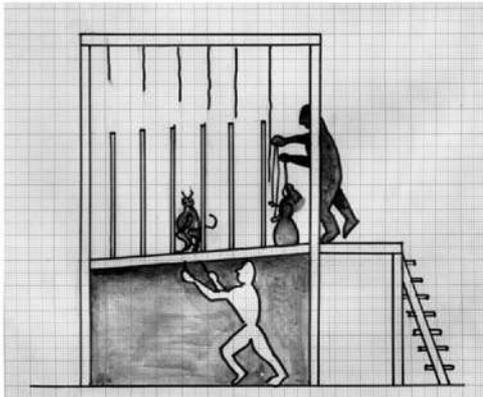
[1b]



*Memoria de la obra que se a hecho en el Coliseo de el Príncipe para la máquina de el Sr. Franco; es como se sigue:
Primeramente un tablado de 24 pies de largo y 10 de ancho, con sus almas y sus puentes, con dos bastidores para la embocadura y un tablado por detrás de el mismo largo y sus dos subidas para jugar la dicha máquina, que todo bale 200 reales, lo mesmo que e llebado siempre. Y por ser verdad lo firmo. Joseph Gallego.*

Según estos datos, las medidas del tinglado para los títeres (unos 6,70 x 2,80 m, más la plataforma posterior para los titiriteros) venían a ocupar prácticamente los 8 x 4,5 m que se sabe medía el escenario del Corral del Príncipe. Una estructura de tal tamaño era posible también en el de la Cruz (Madrid), de la Montería (Sevilla), de Valencia, Oviedo o Almagro; sin embargo, se debería de construir con menores dimensiones para adaptarse a

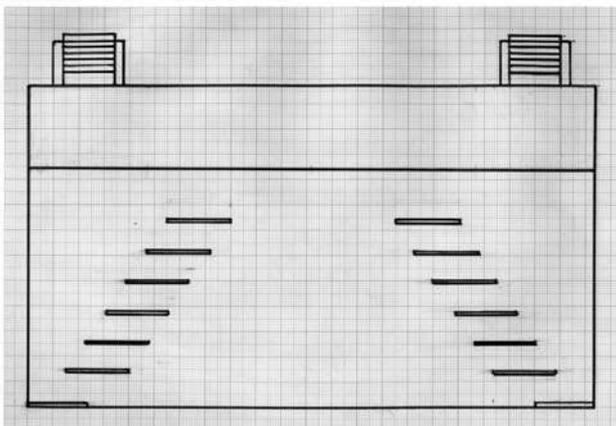
Reconstrucción de la máquina real



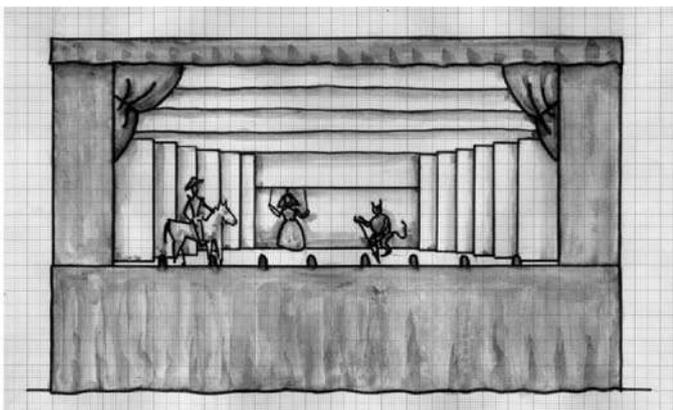
Lateral

Según diversa documentación existente y a partir de las medidas del escenario construido en 1772 en el Corral del Príncipe, de Madrid, para la máquina real de Cristóbal Franco: 24 x 10 pies (aprox. 6,70 x 2,80 m)

F. J. C.



Planta



Frente

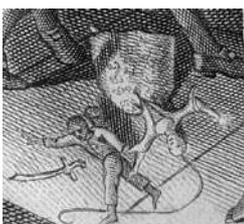
[6a]



[7b]



[5b]



[4c]



los de Pamplona, Córdoba o Alcalá de Henares (*Cuadernos*, 1991). Parece claro que el tablado sobre el que actuaban los títeres estaba elevado sobre un andamiaje de ‘almas’ (pies verticales) y ‘puentes’ (maderos horizontales); elevación que debería de ser suficiente como para que cupiesen los titiriteros bajo el mismo, ya que determinadas escenas exigían una actuación desde abajo (‘escotillón’ para la boca del infierno y otras) [11b]. La embocadura quedaba cerrada lateralmente por sendos bastidores, y arriba, por un larguero que servía de soporte a las cortinas de boca y que formaba parte del ‘telar’ superior, necesario para bambalinas y tramoyas (Varey, 1972, 104). Los ffiancos y la zona inferior al tablado se cubrían con telas. Tras el escenario se hallaba la zona desde la cual los titiriteros movían sus muñecos y a la que accedían a través de dos escaleras.

Hay un documento de 1737, relativo a unas representaciones en Madrid, que nos puede ayudar a hacernos una idea de las posibilidades técnicas de este tipo de escenario (Varey, 1957, 291); en él se dice que la máquina tiene cuatro ‘mutaciones’ o decorados diferentes: «1ª de selba; 2ª jardín; 3ª salón; 4ª templo», siendo caladas las del salón y jardín; además tiene la imprescindible «plaza de toros». Se advierte que estas mutaciones «son de seis bastidores por banda», es decir, un total de doce bastidores que sirven, con su progresiva aproximación, para configurar la perspectiva de la escena, además del telón de foro (que impide que se vea a los titiriteros); todos ellos pintados de forma que creen la decoración correspondiente [6a]. No se citan aquí las bambalinas, que cuelgan del telar superior y, también pintadas, contribuyen a la visión en perspectiva, aunque sí aparecen en otros documentos (Varey, 1957, 177). También hay una referencia explícita que demanda los efectos espectaculares habituales en las comedias de santos: «Se han de hazer comedias de teatro con buelos, escotillones, y lo que nezesita cada comedia que se haga»; por ejemplo, el uso de la ‘granada’, ese aparato de tramoya que se hacía descender desde el cielo a la vez que se abría y dejaba ver una aparición celestial, como la Virgen, y que también aparece entre los objetos que poseía otra de las compañías (Varey, 1957, 177).

John E. Varey, en su *Historia de los títeres en España*, recoge la única alusión a la técnica de los títeres utilizados en la máquina real: «flguras contrahechas movidas por alambres» [7b], que él asimila a la palabra ‘marionetas’ y que acto seguido da a entender que estaban movidos por hilos, sin citar más los dichos ‘alambres’ (Varey, 1957, 178). Quizás por eso Sentaurens (1984, 586) aflrme, ya rotundamente, que lo utilizado eran marionetas a hilos. Sin embargo, Varey, años después de su primer libro, y reflriéndose también a la máquina real, pasa a creer «que en España solían manejarse los títeres por alambres más que por hilos» (Varey, 1972, 28), algo que se ajusta mejor a lo (poco) que conservan los documentos y que coincide con diversas tradiciones titiriteras europeas que compartían el uso de muñecos con una vara metálica a la cabeza y otros alambres o hilos para las manos u otros tipos de movimientos: es el caso de los primitivos títeres de la Tía Norica de Cádiz, de *los bonecos de Sainito Aleixo*, de los puppi sicilianos y napolitanos o de las ‘marionetas a tringle’ belgas [5b y 4c]. Tradiciones que

comparten muchas de las características —técnicas y de repertorio— con la máquina real y que ¿casualmente? se han desarrollado en territorios que durante el siglo XVII formaban parte de la monarquía española.

Estos títeres, que sin duda eran de vara a la cabeza, pretendían imitar fielmente (‘contrahacer’) las figuras de los actores tanto en su apariencia como en sus movimientos, aunque no debemos de pensar que poseyeran un alto grado de sofisticación, según se desprende de lo dicho por el maquinista José García Moya en 1760:

...que además de los movimientos naturales, los de sacar la espada, quitarse el sombrero y otras, hay una nueva invención de dar pasos que hasta ahora no se ha executado...

En un documento que se sitúa en el Buenos Aires de 1759, ya se señalaba esa voluntad de que los títeres pareciesen vivos (Varey, 1957, 172):

...una Máquina Real, lo cual quiere decir títeres, figurillas o maniquies vestidos, manejados como es costumbre durante la cuaresma en los teatros y corrales de Madrid, representando y hablando, como si fuesen vivos, en prosa, verso y acompañados de música, detrás de unas cortinas...

El vestuario de los muñecos [6b], que se acaba de citar, debía de ser un atractivo importante ya que, cuando éste se renovaba, aparece como un hecho destacado en los memoriales de los autores de la máquina y en las cuentas de los corrales (Varey, 1957, 299, 301 y 315). Títeres, vestuario, bastidores, tramoyas, etc., es decir, todos los enseres que constituían la ‘máquina’, eran guardados y transportados en dos o tres grandes arcas o cofres con sus correspondientes cerrojos y llaves (Varey, 1957, 176).

El fuego, como fuente de iluminación habitual o como recurso espectacular —cuando se utilizaba la pólvora—, era un elemento que siempre estuvo presente en el teatro de los corrales de comedia del Siglo de Oro español. De hecho, su utilización fue la causante de más de una tragedia con ocasión, sobre todo, de incendios. La máquina real necesitaba de iluminación artificial que diera luz al interior de la escena y, especialmente, a las tramoyas y apariencias de carácter extraordinario que eran imprescindibles en las comedias de santos [2b y 4d]. Por eso no hay lista de gastos que no incluya la cera (velas, ‘zerilla’) de los candeleros y arañas, o el aceite de las lamparillas o candiles («Alumbrado de azeite para 18 candilones para la máquina», Varey 1972, 138). Incluso se llegaban a tapar las ventanas del local para conseguir una mayor oscuridad (Varey, 1957, 178). La pólvora era utilizada para crear iluminaciones o fuegos repentinos, por ejemplo, en las apariciones demoníacas, para crear relámpagos o para la simulación de cañones o armas de fuego, siendo también frecuente su presencia en las cuentas de gastos («Cinco docenas de tiros para el fuego de *La toma de Orán*. Una docena de cañones de luces para lo mismo», Varey 1972, 104; «De los raios y una doze[na] de minetas de pólvora para la máquina», Varey, 1972, 138). Era tan importante la presencia del fuego en escena que la embocadura del escenario se cubría totalmente con una prieta ‘reja’ de hilos que impidiera el que las llamas traspasaran la frontera del escenario [3a]. Por eso



[6b]



[2b]



[4d]



[3a]

es que en el inventario de los objetos de la máquina de los Vel se citan «dos libras de hilo para las rejas». Esta red de hilos también existía en los teatritos ingleses de la época y sigue estando presente en el teatro de *los bonecos de Santo Aleixo*. Además, secundariamente, esta trama de hilos contribuía a «confundir la vista con los de que se suspendían los títeres» como decía Elizabeth Lady Holland cuando presencié una función de marionetas en Valencia, ya por 1803 (Varey, 1957, 177-178).

Además de la variada documentación generada por la administración de los corrales de comedias, que hasta aquí se ha ido utilizando, se conserva en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla un excepcional descripción de lo que fue una representación en el Corral del Coliseo, de Sevilla, de la comedia de Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*: una de las más representadas por los títeres en los siglos XVII y XVIII. Y existe esta relación, precisamente, gracias a la costumbre de utilizar los ‘efectos especiales’ que permitía la pólvora y a la desgracia de varias muertes que se provocaron por su causa. En ella se cuenta como en otoño de 1692 se había permitido representar el espectáculo de la máquina real —que gozó de un gran éxito— a pesar de la prohibición de hacer comedias en Sevilla. Ésta permanecía vigente desde que en 1679, el arzobispo Ambrosio Ignacio Spinola, el famoso don Miguel de Mañara, y el jesuita Tirso Gonzalez —que en sus predicaciones decía que no entraría la peste en la ciudad mientras que no se representasen comedias en Sevilla— unieron sus fuerzas en el empeño de que las comedias fueran desterradas de la ciudad: algo que consiguieron, y por varias décadas. La crónica manuscrita de la catástrofe ocurrida en el Coliseo (B.C.C. ms. 84-7-19, ff. 244r-247v) fue publicada en gran parte por el estudioso del teatro sevillano José Sánchez Arjona (Sánchez, 1887, 193-199) y desde luego merece la pena reproducir aquí los fragmentos de la misma que, aun siendo en gran medida un compendio de lo ya dicho, pueden servir para hacernos una idea aproximada de lo que fue la máquina real y de lo que significaba para la sociedad —sevillana y española— de su tiempo. Sirva de colofón a este pequeño estudio y de testimonio de la gran importancia que tuvo la ‘máquina real’ en la historia del títere occidental:

Después de pasados los calores del verano, por el mes de octubre deste año de 1692, vinieron a Sevilla vnos volatines con título de máquina real, los cuales con unas figuras contrahechas, a el modo de títeres, representaban vnas comedias, con tanta propiedad y artificio, y las figuras tan pulidamente vestidas, dándoles los movimientos con unos alambres, tan al viuo y con tal tenor de voz y acciones, que era cosa de grandísima admiración; con lo qual era el concurso de la gente grandísimo; de forma que el corral se llenaba todos los días y los aposentos se arrendaban a mucho más precio que si fuera la comedia representada por los comediantes de más fama, siendo necesario preuenirlos tres o quatro días antes para poder tener lugar de que llegase el día para su arrendamiento, y las cazuelas se llenaban de mugeres, concurriendo desde la mañana mui temprano para conseguir tener lugar para ver la comedia o títeres o máquina real, y muchas personas (de las nobles y republicanas) no se contentaban con ver vna misma comedia vna vez, sino que repetían el verlas más vezes, cosa que no sucedía con comedias de representantes: tal era la gracia y primor de las figuras y la música que representaban.

Entre otras comedias representaron la del Esclavo de el demonio, en la qual, además del artificio ordinario que se a dicho, se añadía el nuevo primor de executarse

las tramoyas y apariencias con gran propiedad y velocidad, con lo cual [c]o[n]curría grandísimo número de gente, particularmente mugeres, llenándose la casuela desde por la mañana bien temprano, con bastante número, para lograr el tener los corredorcillos y asientos primeros para ver la representación.

El día miércoles doze de noviembre del dicho año de 1692 se representaba esta comedia del Esclavo del demonio, y por la mañana auía sucedido vn ruido y embarazo entre los estudiantes, vnos con otros, de los cursantes en los colegios desta ciudad [...] en que se halló el alcalde mayor de la Justicia, que no debió de mediar a satisfacción de algunos, o de todos, de forma que quedaron disgustados de la composición o interposición suya.

Asimismo el dicho alcalde de la Justicia tenía a su cuidado el gobierno del corral del Coliseo, para la quietud y el sosiego dél [...] y cautelándose no fuesen a él los estudiantes y lo alborotasen [...] entre las órdenes que dio, fue mandar al alguacil que cuidaba, zelar que no entrasen los hombres donde estaban las mugeres, que cerrase la puerta de la cazuela hasta que se acabase la representación, porque no subiesen a ella y, al quererlos echar del sitio, se desmesurasen con el ministro y, siendo preciso no disimularlo, lo fuese también el empeño. El alguacil executó lo que se le mandó, y a la hora que le pareció que convenía, cerró la puerta de la cazuela, impidiendo el entrar en ella y imposibilitando la salida de las mugeres, y se fue para volver a la hora que se acababa la comedia.

Mientras ésta duró estuvo toda la gente con grandísima quietud, sin que en el patio ni cazuela vbiese alboroto ni el menor disgusto ni pendencia, pero como el mes de noviembre las tardes son cortas, la comedia se acababa después del Ave María, y el lo vltimo della, para executar una tramoya significando que aquella era la voca del infierno, era preciso, para demostrarlo, quemar vna poca de pólvora dispuesta con tal preparación que hiciese llama; a cuió tiempo, por ser ya noche, el hombre que cuidaba de la entrada de la cazuela iba poniendo luzes en los tránsitos por donde auían de bajar las mugeres, por que viesen por donde auían de yr, y evitar otros inconvenientes que ocasiona la oscuridad; la luz de las lamparillas, o velas, reberberaban en lo alto del corral, de forma que auiendo quitado [¿quemado?] la pólvora que sirvió para la tramoya, el humo subió a lo alto, como es natural, y con esto, una mujer de las que estaban en la cazuela dixo: ¡El corral se quema! No fue menester más para que les viniere a la memoria que este corral se auía quemado dos vezes, y todas se alborotaron, y con furia y desordenadamente acudieron con gran tropel a querer salir para huir del riesgo y librar la vida del peligro que rezelaban...

[El resultado fue que murieron ahogadas en el tumulto formado ante la puerta cerrada, al menos cinco mujeres, aunque otros decían que llegaron a ser hasta veinte]
El día siguiente mandó el Asistente al autor o representante desta máchina real que no representase más comedias, ni en el Coliseo ni en otra parte de la ciudad, y que saliese luego della, y así lo executó...

Grabados del episodio de Don Quijote y el Retablo de Maese Pedro*



[1] 1672 Amberes

Miguel de Cervantes Saavedra, *Vida y hechos del ingenioso cauallero don Quixote de la Mancha*, En Amberes : en casa de Geronymo y Juan Bautista Verdussen, 1672 (Biblioteca de la Universidad de Sevilla, A 041/163)



[2] 1687 London

Miguel de Cervantes Saavedra, *The History of the most renowned Don Quixote of Mancha*, Londres, Thomas Hodgkin, 1687 (*QBI 1605-1905*)



[3] 1706 Bruselas

Miguel de Cervantes Saavedra, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, Bruselas, Guillaume Fricx, 1706 (*QBI 1605-1905*)



[4] 1724, Paris

Miguel de Cervantes Saavedra, *Les aventures de Don Quichotte de Cervantes*, Paris Louis Surugue, 1724 (*QBI 1605-1905*)



[5] 1771 Madrid

Miguel de Cervantes Saavedra, *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1771 (Biblioteca de la Universidad de Sevilla, 252/238)



[6] 1780, Madrid

Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1780 (*QBI 1605-1905*)



[7] 1818-1819, Venezia

Miguel de Cervantes Saavedra, *L'ingenioso cittadino don Chisciotte della Mancha*, Venecia, Alvisopoli, 1818-19 (*QBI 1605-1905*)

* Agradecemos a la Biblioteca de la Universidad de Sevilla y a *Quijote Banco de Imágenes 1605-1905* el permiso y la colaboración prestada para la reproducción de los grabados.

Bibliografía.-

Chaves 2004

Chaves Montoya, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004

Cuadernos 1991

Cuadernos de teatro clásico, nº 6 (Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica), 1991.

Davis-Varey 2003

Davis, Charles y Varey, John E., *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660*, 2 vols., (Fuentes para la historia del teatro en España, XXXV-XXXVI), London, Tamesis, 2003

Ruano 2000

Ruano de la Haza, J. M., *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000

Ruano-Allen 1994

Ruano de la Haza, J. M. y Allen, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994

Sánchez 1887

Sánchez Arjona, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, A. Alonso, 1887

Sentaurens 1984

Sentaurens, Jean, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984

Varey 1955

Varey, John E., «Francisco Londoño y el "Entremés nuevo de los títeres"», *Clavileño*, nº 33, mayo-junio 1955, p. 1-7

Varey 1957

— *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957

Varey 1971

— *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, (Fuentes para la historia del teatro en España, VII), London, Tamesis Books, 1972

Varey-Shergold 1971

Varey, John E., y Shergold, N. D., *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, (Fuentes para la historia del teatro en España, III), London, Tamesis Books, 1971

Varey-Shergold 1973

— *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, (Fuentes para la historia del teatro en España, IV), London, Tamesis Books, 1973

Varey-Shergold 1974

— *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, (Fuentes para la historia del teatro en España, V), London, Tamesis Books, 1974

Documentación electrónica.-

OBI 1605-1905

Banco de imágenes del Quijote 1605-1905 [en línea], Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005 <<http://www.qbi2005.com>> [23/06/2006]