

## TEATROS EFÍMEROS EN LA ALAMEDA DE HÉRCULES (1873-1906)

### EPHEMERAL THEATERS IN ALAMEDA DE HÉRCULES (1873-1906)

MARÍA URIONDO LOZANO

Universidad de Sevilla, España.

[mariauriondolozano@gmail.com](mailto:mariauriondolozano@gmail.com)

**Resumen:** La Alameda de Hércules, promovida por Francisco Zapata, Conde de Barajas, fue concebida desde su origen (1573-1574) como jardín manierista para el disfrute. El paseo se inundaba con frecuencia por una variopinta cantidad de espectáculos públicos populares, destacando a finales del ochocientos las representaciones de carácter teatral. El presente artículo estudia una serie de arquitecturas efímeras levantadas ex profeso para los espectáculos, cuyos planos y diseños han sido hallados en el Archivo Municipal de Sevilla, incorporándose además datos extraídos de la Hemeroteca Municipal de la ciudad. Dichas planimetrías, fechadas entre 1873-1906, aportan información inédita sobre sus promotores y artífices, circunstancia que permite entender la magnitud de los proyectos, su función en tan popular zona y su significado en el entramado urbano.

**Palabras clave:** Sevilla, Alameda de Hércules, Arquitectura efímera, teatro, siglos XIX-XX.

**Abstract:** The Alameda de Hércules, promoted by Francisco Zapata, Count of Barajas, was conceived from its origin (1573-1574) as a *mannerist* garden for the amusement. The walk was frequently flooded by a number of popular public shows, highlighting, at the end of the eighteenth century, representations of theatrical character. The present article studies a series of ephemeral architectures raised specifically for those shows, whose plans and designs have been found in the Municipal Archive of Sevilla, incorporating also data extracted from the Municipal Library of the city. These planimetries, dating from 1873-1906, provide unpublished information about its promoters and architects, a circumstance that allows us to understand the magnitude of the projects, their role in such a popular area and its meaning in the urban fabric.

**Keywords:** Seville, Alameda de Hércules, Ephemeral architecture, theaters, 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century.

La Alameda de Hércules, impregnada de un espíritu eminentemente clásico, fue concebida entre 1573-1574 por el asistente de Sevilla Francisco Zapata de Cisneros, I Conde de Barajas, como una respuesta heroica a siglos de dominación musulmana<sup>1</sup>. Tal mensaje se evidencia con las figuras de Carlos V y Felipe II, personificadas en Hércules y Julio César<sup>2</sup>, que reposan sobre dos colosales columnas rescatadas de la antigua Hispalis, evocando una puerta de entrada a tal recinto<sup>3</sup>. Sin embargo, el terreno que Francisco Zapata encuentra previamente, al norte del casco antiguo, distaba bastante del concepto neoplatónico de jardín italiano. La zona, llamada vulgarmente la “Laguna de la Peste”, era un foco insalubre que se inundaba periódicamente con las crecidas del Guadalquivir, problema que persistirá hasta el siglo XX<sup>4</sup>. Su reurbanización supuso un giro copernicano hacia el orden.

De este modo, se planifica un paseo en forma de salón, con una perspectiva de sur a norte donde convivían urbanismo, naturaleza y sociedad, aflorando un espíritu eminentemente lúdico. Ya Luis de Peraza alega en 1535 que era: “*plaza de mucha grandeza, más larga que ancha (...) Pueden en esta plaza correr toros, jugar cañas, justar y hacer torneo, atajándola, sin que unos a otros se puedan estorvar (...)*”<sup>5</sup>. Fue a partir de su remodelación cuando adquirió mayor atractivo como lugar para el ocio y esparcimiento. Aun así, Alonso Morgado apunta que todavía continuó la costumbre de aquel juego de cañas: “*una calle tan ancha y llana, que pueden jugarse Cañas en cualquiera destas calles assi cercadas de arboles, aunque las cuadrillas sean de a doze*

---

<sup>1</sup> Así lo defiende la literatura eulogística de la época: la significación de la *restauratio* de una Sevilla heredera del Mundo Antiguo, una Nea Roma que no se reconocía en los arabismos presentes. Al respecto, véase LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, 1979, p.156.

<sup>2</sup> Esta simbología fue probablemente influida por la entrada triunfal de Felipe II a la ciudad en 1570, organizada por Juan de Mal Lara y Benvenuto Tortello, en la que se dispuso una arquitectura efímera de madera y lienzo en la Puerta Real, consistente en una arcada de tres vanos flanqueada por sendas torres que se remataban con las figuras de Hércules y Betis. Al respecto, véase PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier: “Antigüedad y emblemática en la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla en 1570”, *Norba-Arte*, vol. VI, 1985, pp. 65-83.

<sup>3</sup> El acceso triunfal del lado norte no se establece hasta el siglo XVIII. Promovido por el asistente Larrumbe, las columnas serán coronadas por sendos leones denominados los “Hércules Nuevos”. Al respecto, véase VV.AA.: *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. Sevilla, 1993, t.I, p.41.

<sup>4</sup> La solución fue aportada durante el reinado de Alfonso XIII, en el Plan General de Mejoras del Puerto de Sevilla. El cauce del río se cortó a la altura de la Cartuja, creándose un desvío del meandro conectado de nuevo a Puerta de Tablada. La finalización eficiente de las obras tuvo lugar en 1949, ya que Sevilla sufrió de nuevas inundaciones en los años 1940, 1941, 1947 y 1948. En 1961 tiene lugar la última: la ruptura del dique de contención del Tamarguillo, arroyo que se canalizó hacia el norte de la ciudad, alejándolo del casco urbano. Al respecto, véase VV.AA.: *Historia de Sevilla*. Sevilla, 1992, p.532.

<sup>5</sup> ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José: “Las trazas y la construcción de la Alameda de Hércules”, *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, p.140.

*Cavalleros, prestándoles buena comodidad su suelo tiesso arenoso*<sup>6</sup>. De esta manera, la tradición festiva fue consolidándose a partir de aquellos juegos, para intensificarse paulatinamente bajo unos parámetros espaciales totalmente revisados: verbenas estivales, números musicales, juegos de diversa índole y espectáculos teatrales.

Por declaraciones posteriores, parece que la zona empezó a acoger a un público más selecto, como testifica el viajero Jouvin de Rochefort (1672), reconociendo que en verano es un lugar “[...] donde por las noches da gusto ver las carrozas y las personas de calidad pasearse al fresco de todas estas hermosas fuentes, cuyas aguas son las mejores de beber de la ciudad”<sup>7</sup>. Las tres monumentales fuentes de mármol en estilo italiano, ya desaparecidas, daban el toque manierista<sup>8</sup>, creando un cauce de bienestar en un foco de por sí ya insano, donde la burguesía y aristocracia disfrutaban de su tiempo libre, como corrobora Ortiz de Zúñiga<sup>9</sup>, con: “[...] innumerables coches, que lo hacen paseo memorable en todo el mundo, y que a veces se tienen otros públicos festejos, a veces alegría de músicas, y de ordinario en las fiestas, ministriles y chirimías, pagados de lo público”<sup>10</sup>.

La morfología del espacio se mantuvo prácticamente intacta hasta mediados del siglo XIX, no llevándose a cabo intervenciones costosas de gran calado. El arquitecto Balbino Marrón fue el responsable de un proyecto de alineación en 1858, que incluía el trazado de nuevas calles y bloques de casas. Sin embargo, la empresa resultó un fracaso, ya que la venta de lotes edificables no acabó con el éxito esperado: la multitud de retasaciones y subastas de terreno provocó un profundo descontento en la comisión de Obras Públicas, no obteniéndose ni un tercio de la cuantía esperada. La entrega de los solares a precios irrisorios, incluido el lote vendido en 1861 destinado a la destacable mansión Ratazzi, prueba el escaso interés que la Alameda despertaba entre los ciudadanos, conscientes de las periódicas inundaciones que anegaban el terreno<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> MORGADO, Alonso: *Historia de Sevilla en la cual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas desde su fundación hasta nuestros tiempos*. Sevilla, 1587, p. 48.

<sup>7</sup> VV.AA.: *Diccionario histórico de...*, op. cit., t.I, p.42.

<sup>8</sup> ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José: “Las trazas y...”, op. cit., p.154.

<sup>9</sup> ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Madrid, 1796, t. IV, pp.70-71.

<sup>10</sup> De esta tradición musical en la Alameda, se conoce su presencia ya desde su inauguración, financiada gracias a las arcas del cabildo municipal, que fomentaba la presencia de ministriles, trompeteros y bandas militares, sobre todo en el período estival. Esta realidad fue fuertemente impulsada durante el Lustró Real (1729-1733), y las festividades que acontecían en el paseo. Al respecto, véase BEJARANO PELLICER, Clara: “Música y alameda en la Edad Moderna: el caso de la sevillana alameda de Hércules en el siglo XVIII”, *Anuario de Estudios Americanos*, 72.2, 2015, pp.545-576.

<sup>11</sup> SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, 1986, pp.174-179.

El intento de reordenación de Marrón fue continuado años después, cuando en la década de 1870 se modifica el módulo sur de la Alameda, naciendo la calle Potro en 1875. De pequeñas dimensiones y resultado de la prolongación de las calles Trajano y Santa Bárbara, fue configurada con dos tramos ocupados por viviendas de baja altura que sustituyeron a otras del siglo XVIII<sup>12</sup>. La importancia de esta pequeña calle radica en su reiterada mención dentro de los legajos consultados del Archivo Histórico Municipal como lugar predilecto para establecer los teatros de verano<sup>13</sup>.

No obstante, la creciente prostitución en la zona, la peligrosidad nocturna del barrio, y el continuo deterioro al que se exponían los inmuebles con las riadas, fueron circunstancias que favorecieron su decadencia. Ello alejó gradualmente a la clase pudiente que antaño acudía a Alameda, que se desplazó al sector sur del casco antiguo desde las intervenciones del asistente Arjona y los Duques de Montpensier en las lindes del Palacio de San Telmo, Real Fábrica de Tabacos y Paseo del Cristina<sup>14</sup>. Así lo enuncian viajeros extranjeros, como Richard Ford o Antoine de Latour, que empiezan a denominarla *Alameda Vieja*<sup>15</sup>, evidenciando su declive.

A ello se unió el masivo éxodo rural producido a finales del ochocientos hacia la ciudad, lo que provocará el asentamiento de una población obrera que se afincará en las zonas más humildes y económicas de Sevilla. Aparecen los corrales de vecinos<sup>16</sup> y, por ende, la popularización de la Alameda, un terreno denostado años atrás y que ahora se metamorfosea en un barrio jornalero.

Poco a poco, el paseo fue recuperando un protagonismo entre las clases menos cultivadas<sup>17</sup>. El vecindario dio vigor a la zona, donde preponderó el disfrute al aire libre. El primer puesto de agua (1865) y de bebidas (1874)<sup>18</sup> determinaron una cadena sucesiva de quioscos de hierro y cristal con veladores. A ello se sumó, en el último tercio de siglo y en los albores del siguiente, el establecimiento de circos, que ofrecían

<sup>12</sup> VV.AA.: *Diccionario histórico de...*, op. cit., t. II, pp.218-219.

<sup>13</sup> Archivo Histórico Municipal de Sevilla (en adelante A.H.M.S.), Colección Alfabética, Teatros y Circos, cajas 658, 659 y 660.

<sup>14</sup> Aunque ya la literatura del siglo XVI habla de la presencia de prostitutas en la Alameda, como *Sátira a las damas de Sevilla*, de Vicente Espinel, el patrocinio de la zona sur durante el último cuarto del siglo XIX por los Montpensier favoreció que la clase alta abandonara la Alameda, incentivando el avance de estas prácticas, constituidas como un problema social hasta el siglo XXI. Al respecto, véase VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco y MORENO MENGÍBAR, Andrés: *Poder y prostitución en Sevilla (siglo XIV-XX)*, Sevilla, 1998.

<sup>15</sup> VV.AA.: *Diccionario histórico de...*, op. cit., t. I., p.40.

<sup>16</sup> SALAS, Nicolás *Sevilla. Crónicas del siglo XX*. Sevilla, 1976, pp. 16-17.

<sup>17</sup> En la Sevilla de 1900, se calcula que un 60% de la población (148.315 habitantes) era analfabeta. Al respecto, véase SALAS, Nicolás: *Sevilla. Crónicas del...*, op. cit., pp.76-77.

<sup>18</sup> VV.AA.: *Diccionario histórico de...*, op. cit., t.I, p.46.

números ecuestres y de mimos<sup>19</sup>; de cafés cantantes de verano con espectáculos flamencos<sup>20</sup>, como el de Silverio Franconetti (1878)<sup>21</sup>; o de divertimentos cómicos como el de las murgas, con obreros y jornaleros que dedicaban su tiempo libre a solazar al público, con humor, teatro breve y piezas musicales populares<sup>22</sup>. Las veladas de San Pedro y San Pablo o la propagación de negocios de artesanos y vendedores ambulantes, configuraban una programación de verano en la que, como veremos en las próximas páginas, los teatros efímeros jugaron un papel esencial.

La Alameda captó la atención de promotores teatrales, encargados de gestionar los trámites municipales, y de favorecer las condiciones materiales y económicas más acordes con la zona, el público y las compañías que amparaban. Los legajos consultados en el Archivo Municipal documentan otros sectores de la ciudad que se consideraban apropiados para el establecimiento de teatros efímeros<sup>23</sup>, erigiéndose la Alameda de Hércules como preponderante. El paseo irá revitalizándose paulatinamente, pasando de tener un carácter burgués a ser una zona de diversión popular.

La primera solicitud para erigir un teatro efímero se fecha en 1873, y la última en 1906, creándose una franja temporal en la que se registran un total de diecisiete peticiones al Ayuntamiento por parte de diversos promotores<sup>24</sup>, que debían ser aprobadas por comisiones tales como las de Ornato, Policía Urbana o el propio arquitecto municipal. De su conjunto mencionaremos aquellas que presentan datos, planos o memorias elaboradas de relevancia que ayuden a entender su desarrollo.

La demanda teatral en la Alameda durante esta cronología incluye una retrospectiva colmada de lagunas testimoniales. Durante la Modernidad, este paseo pudo verse plagado de comediantes ambulantes, grupos que escogían las plazas y las calles más significativas de las ciudades españolas como marco para sus representaciones. De esta manera, la Alameda probablemente se salpicaría de tablados

<sup>19</sup> El primer ejemplo, promovido por Mr. Thomas Price en 1871, en A.H.M.S. Col. Alfabética. Teatros y Circos. 1871. Circo Alameda de Hércules, s. exp.

<sup>20</sup> BLAS VEGA, José: *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid, 1987, pp.97-100.

<sup>21</sup> VV.AA.: *Diccionario histórico de...*, op. cit., t.I, pp.46-47.

<sup>22</sup> Las murgas nacieron influenciadas por el Carnaval de Cádiz: fue Antonio Rodríguez, conocido como el Tío de la Tiza, quien formó su primera murga en Sevilla en 1904. Al respecto, véase MARTÍNEZ VELASCO, Julio: *Aquellos viejos teatros sevillanos*. Sevilla, 2001, pp. 247-263.

<sup>23</sup> Hemos hallado en las fuentes citadas solicitudes de construcción de negocios temporales para el espectáculo en zonas como los Jardines de Eslava, el Prado de San Sebastián, las plazas de Argüelles, Santo Tomás o de la Gavidia, la Puerta de la Carne o las inmediaciones del Puente de Isabel II.

<sup>24</sup> Por promotor y año: Antonio Rodríguez (1873), Antonio Rodríguez (1873), Francisco Vera (1875), José María Rivero (1876), Andrés Calderón (1878), Adolfo del Rey y Rodríguez (1884), Adolfo del Rey y Rodríguez (1885), Francisco Vera (1885), Luis Pedurri (1888), Rafael Boutin y Berdejo (1892), Félix Rodríguez Sánchez (1898), Fernando Gómez Serna (1901), Enrique Estela y Esquivel (1901), Francisco Bejarano (1902), Enrique González (1904), Francisco Huertas (1906) y Manuel Barrilaro (1906).

muy toscos donde, como describía Fernández de Moratín: “*La propiedad y decencia de los trajes, la decoración y aparato escénico se hallaban todavía en un atraso miserable; porque como no había en ninguna villa ni ciudad teatro permanente, y los actores se detenían muy poco en cada una de ellas [...] no era posible conducir por los caminos ni decoraciones, ni máquinas, ni utensilios de escena, ni la pobre ganancia que le resultaba de su ejercicio les permitía mayores dispendios*”<sup>25</sup>.

El primer esbozo de arquitectura teatral permanente en la Alameda lo hallamos en 1868, planteado por Eduardo García Pérez en un intento de regularizar el espacio. Arquitecto preocupado por los aspectos de salubridad e higiene de las ciudades decimonónicas, ideó una reforma que comprendía la creación de manzanas nuevas para concebir un espacio cerrado y estructurado<sup>26</sup>. Su propósito, irrealizable por la escasez de fondos municipales, incluía un teatro en la zona sur de la Alameda, boceto que especifica su ubicación sin entrar en pormenores estilísticos<sup>27</sup>. Aquella construcción pudo trazarse con el fin de materializar un edificio que diera cabida a los espectáculos que allí se celebraban, dentro de una nueva lógica distributiva.

Las precarias estructuras efímeras teatrales encontradas en el Archivo Municipal, distan de la solidez presente en los teatros del panorama sevillano. Coetáneas a los permanentes, no ayudan a comprender el desarrollo posterior de modelos estilísticos, ya que se limitan a adaptar su morfología a necesidades específicas transitorias. Sus promotores, de los que encontramos escasa información en las fuentes bibliográficas, debieron lidiar con la competencia y el favoritismo que los órganos gubernativos ejercían hacia otros empresarios de mayor reputación, y con el prestigio de teatros consolidados de la ciudad, como el Eslava, donde se podía disfrutar asimismo de la tendencia en boga: el cinematógrafo. De esta manera, la clase acomodada sevillana, que en invierno acudía al teatro San Fernando (1847) a disfrutar de la ópera y alta comedia de Madrid, se trasladaba a otro tipo de locales lejos de la zona norte. Del otro lado, la clase popular, que frecuentaba la zarzuela y el sainete lírico del teatro del

---

<sup>25</sup> FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *Orígenes del Teatro Español. Obras*. Madrid, 1830, t.I, pp.10-11.

<sup>26</sup> Se formó en Madrid y viajó a París en 1867, donde comprendió la lógica de los proyectos de Haussman. Al respecto, véase SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: “En torno a la arquitectura doméstica sevillana del siglo XIX: el paso del neoclasicismo a la arquitectura isabelina”, *Laboratorio de Arte*, 27, 2015, pp. 321-343.

<sup>27</sup> LEÓN VELA, José: *La Alameda de Hércules y el centro urbano de Sevilla: hacia el reequilibrio del Casco Antiguo*. Sevilla, 2000, pp.27-28.

Duque (1876) en la plaza homónima, rondaba la Alameda o las proximidades de la antigua estación de Cádiz, donde se ubicaba el modesto teatro Portela<sup>28</sup>.

La jerarquización decimonónica de los espacios teatrales y del público que acudía a los espectáculos, como fenómeno social del “*ver y ser vistos*”, se pone de manifiesto también en los teatros efímeros de la Alameda. Las clases populares asentadas en sus lindes conformaron un público humilde, con el que algunos promotores parecieron sentirse fuertemente ligados, como afirma Félix Rodríguez Sánchez en su solicitud de 1888: “[...] *creo prestar un servicio social y principalmente a la clase jornalera*”<sup>29</sup>. Esta hipotética empatía llegaba incluso a una preocupación por la resistencia de las estructuras, como citaba Manuel Barrilaro en 1906: “[...] *deberá indicar si el teatro tiene resistencia suficiente, aun cuando el público pierda algo de la compostura que no es de esperar sea del todo perfecta*”<sup>30</sup>.

Estas declaraciones contrastan fuertemente con lo que la revista *Sevilla teatral*, en agosto de 1911, refería del prestigioso Eslava: “*La empresa teatral de este coliseo ha conquistado un público selecto y numeroso que todas las noches llena el ameno teatro [...]*”<sup>31</sup>. En la Alameda se constituye así un público eminentemente jornalero, incrementado tras la aprobación en 1904 de la ley de descanso dominical<sup>32</sup>.

De la programación ofrecida, las fuentes bibliográficas nos arrojan pocas referencias, aparte de las mencionadas murgas, que en estos recintos encontrarían un público receptor de aquellos creadores espontáneos. La consulta de los programas de mano depositados en la Hemeroteca Municipal de Sevilla, sin fecha, esclarece qué tipo de espectáculos pudieron darse y rellena un vacío que la prensa de la época nos deja, centrada en los recintos de mayor renombre. Si nos centramos en un ejemplo concreto<sup>33</sup>, confirmamos que la programación se decanta por el género cómico y autores populares, en tres secciones que incluyen *La reja*, de los Álvarez Quintero, *La cáscara amarga*, de José Estremera, *El pleito del amor*, de un “*aplaudido autor dramático de la localidad*”, y *El noveno mandamiento*, de Echegaray. Los juguetes cómicos y el teatro de variedades, asumidos por compañías cómico-líricas, pudieron completarse así con

<sup>28</sup> Debemos considerar la presencia de otros teatros durante la temporada invernal, como el Cervantes (1873) o el Imperial (comienzos siglo XX), a los que acudía la clase media sevillana.

<sup>29</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 660, exp. 974, s. fol.

<sup>30</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 660, exp. 1559, fol. 24 r.

<sup>31</sup> MARTÍNEZ VELASCO, Julio: *Aquellos viejos teatros...*, op. cit., p.223.

<sup>32</sup> SALAS, Nicolás: *Sevilla. Crónicas del...*, op. cit., p.16.

<sup>33</sup> Hemeroteca Municipal de Sevilla, Teatro de verano, A16/C-CARP.3,7, sin fecha, nº3.

juegos de habilidad o bailes costumbristas, entendiendo un contexto y atmósfera en la que confluían diversiones de carácter eminentemente popular<sup>34</sup>.

Sin embargo, la documentación de archivo subraya que los promotores se preocupaban por la moralidad de los espectáculos ofrecidos, como recalca en 1901 Enrique Estela, al defender la construcción de un teatro donde disfrutar de “[...] un recreo para su espíritu lícito, benéfico y moral”<sup>35</sup>. Los regidores hispalenses también defendían las buenas costumbres, tal como constata el acuerdo en contra de la petición del promotor Luis Pedurri, a la que se opuso “[...] el Sr. Lastra por estimar que los espectáculos que en el mismo habían de ofrecerse serían contrarios a la moral [...]”<sup>36</sup>.

Estos testimonios se enlazan con el incesante dilema que pervivirá en Sevilla durante siglos: la aprobación o el rechazo de la celebración de espectáculos teatrales por parte de los órganos de poder<sup>37</sup>. Los episodios proteatrales estuvieron apoyados fundamentalmente por núcleos civiles o privados<sup>38</sup>; de otro lado, la Iglesia ejerció una postura que vinculaba su celebración con todo tipo de calamidades<sup>39</sup>, como señaló el jesuita Tirso González: “mientras en Sevilla no hubiese comedias estaría libre de peste”<sup>40</sup>. La determinante llegada del monarca francés José I Bonaparte y su decisión de reabrir el Teatro Cómico de Ana Sciomeri, inició una etapa de bonanza para el teatro en Sevilla, sentenciándose que: “[...] ninguna de las Autoridades de esta Ciudad pueda poner impedimento a esta interesada en el ejercicio de sus derechos, no tampoco la prohíba el uso del teatro”<sup>41</sup>. Las autoridades civiles y eclesiásticas fueron mudando su anterior opinión. El teatro empezó a considerarse una cita que respondía a unas necesidades burguesas propias del siglo XIX, donde la apariencia social formó parte de

---

<sup>34</sup> En este sentido, cabe señalar que durante la franja 1888-1910, se estrenaron más de sesenta piezas de los hermanos Quintero. Como afirmó Juan Ignacio Luca de Tena, “*El teatro andaluz, propiamente dicho, no existía en España antes de la aparición de los Quintero*”. Al respecto, véase SALAS, Nicolás: *Sevilla. Crónicas del...*, op. cit., p. 151.

<sup>35</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética. Teatros y Circos. Caja 660, exp. 829, s. fol.

<sup>36</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética. Teatros y Circos. Caja 660, exp. 147, s. fol.

<sup>37</sup> Sobre esta problemática, véase AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo, 1974.

<sup>38</sup> Tales como la Corte de Felipe V en el Real Alcázar (1729-1733), donde se estableció un teatro y se estimuló la edición de obras teatrales del Siglo de Oro; o el apoyo que Pablo de Olavide profesó promoviendo, entre otras iniciativas, una primeriza escuela de actores en Sevilla.

<sup>39</sup> Desde epidemias, como la citada crisis de peste del seiscientos sevillano, hasta fenómenos geológicos, como el terremoto de Lisboa de 1755. Sin embargo, la Compañía de Jesús empleaba paralelamente el teatro escolar como vehículo de adoctrinamiento ya desde el siglo XVI, creándose una doble vertiente moralista en función de las obras reflexionadas.

<sup>40</sup> AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Sevilla y el...*, op. cit., p. 12.

<sup>41</sup> En carta al Ministerio del Interior, el 30 de abril de 1810. Al respecto, véase AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Sevilla y el...*, op. cit., p.225.



la idiosincrasia española. El teatro se convierte así en una diversión ciudadana, que reportaba además beneficios económicos a las arcas públicas y privadas.

A pesar de ello, y de que Sevilla empieza a favorecer temáticas populares eróticas, cómicas y de cuplés, siguen permaneciendo resquicios de aquella herencia moralista en las peticiones que hemos consultado, cuyos promotores, expuestos al juicio de las comisiones públicas, guardaban cierta discreción y prudencia. Además se atribuyeron, al margen de la moderación, una serie de roles directamente relacionados con las circunstancias sociales de este sector de la ciudad.

Por una parte, la función de educar y cultivar a los vecinos de la Alameda de Hércules. En la solicitud de Rafael Boutin de 1892 se cita que desea instalar su teatro para la clase “[...] principalmente la menos acomodada donde a la par que se ilustran, están separados de otros centros peligrosos [...]”<sup>42</sup>. Otro promotor teatral, Manuel Barrilaro, afirma la calidad educativa de dichas iniciativas: los teatros efímeros implicarían un bienestar en el lugar: “[...] embelleciendo el mismo y proporcionando a la vez, elementos de cultura en aquel popular barrio”<sup>43</sup>. Existe así una consideración del tipo de público que va a acudir, del decoro del espacio, y del cumplimiento moral y económico que una empresa de tal tipo conllevaba.

Esta peculiaridad de los promotores podría ligarse a la visión ilustrada, que defendía Gaspar de Jovellanos en *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos públicos y sobre su origen en España*, cuando afirmaba: “*Creer que los pueblos pueden ser felices sin diversiones, es absurdo [...]. Darles diversiones y prescindir de la fuerza que puedan tener en sus ideas y costumbres, sería una incoherencia harto más absurda*”<sup>44</sup>. Con estas iniciativas, los promotores teatrales planteaban una cuestión que unía el divertimento con la educación, sopesando la existencia, la demanda y las repercusiones que ejercían sobre el público, idea que resumirá muy concretamente décadas después Julio Caro Baroja, cuando sostiene que “*No hay teatro sin público, ni público sin criterio; un criterio, el que sea, moral o inmoral... culto o inculto*”<sup>45</sup>.

La deferencia con el vecindario se hace así clave para estructurar la tipología de espectáculo dado en la Alameda. Los elevados niveles de prostitución y altercados de la zona hacen de los teatros efímeros un encuentro amable: “[...] por la afluencia y

<sup>42</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética. Teatros y Circos. Caja 660, exp.205, s.fol.

<sup>43</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética. Teatros y Circos. Caja 660, exp. 1559, s. fol.

<sup>44</sup> VV.AA. *Escenarios de España*. Madrid, 2006, p. 175.

<sup>45</sup> CARO BAROJA, Julio: *Teatro popular y magia*. Madrid, 1974, p.253.

*animación que reporta dicho espectáculo a sitios de suyo solitarios y dados a escenas que buscan las sombras de la noche, las cuales desaparecieron por completo*<sup>46</sup>. Los promotores reflejan así un compromiso de orden urbano, como cita el empresario teatral Félix Rodríguez Sánchez en 1888, para: “[...] rellenar un vacío social, principalmente con relación a la clase proletaria, la cual encuentra un sitio donde por modestas sumas acude a solazarse e ilustrarse, olvidándose de otros lugares”<sup>47</sup>.

En consonancia con las realidades sociales y urbanas de la Alameda, se planteó la construcción de estructuras efímeras caracterizadas por su sobriedad y asentadas, en su mayoría, en el sector meridional del paseo: la ya mencionada calle del Potro. Ejecutadas en su conjunto en madera y hierro, responden a unos principios de temporalidad presentes en otros teatros anteriores dentro de la ciudad: el destinado en 1761 a la ópera en la calle del Carpio<sup>48</sup>; el provisional en madera de Lázaro Calderi y Ana Sciomeri, que se levantó en 1793<sup>49</sup>; o el ubicado en los malecones del Arenal en 1820<sup>50</sup>. Estos paradigmas, que no cuentan con una significación social pareja, sí responden al recurso de la arquitectura teatral efímera en los períodos estivales.

El primer testimonio hallado en el Archivo Municipal de Sevilla se fecha en 1873, a nombre del promotor teatral Antonio Rodríguez, y bajo planos de Rodríguez y Real (FIG.1). El empresario quiere levantar este teatro “[...] en el cual actúe una muy regular compañía de zarzuela [...]” ejecutado “[...] de hierro y madera en la Alameda de Hércules, con arreglo al plano presentado, por tiempo de tres meses [...]”<sup>51</sup>. En su petición, indica el empresario que la ubicación del teatro será donde se colocó el circo ecuestre, pero no especifica lugar concreto.

El plano referido (FIG.1) manifiesta una planta a la italiana, de herradura, modelo fijado en el siglo XVII para uso operístico y difundido por los teatros españoles,

<sup>46</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 658, exp. 421, s.fol. Esta problemática de la oscuridad en la zona, que cita el promotor Antonio Rodríguez en 1873, ya intentaba solventarse en el siglo XVIII iluminando la Alameda, como consta en acta capitular del año 1777: “que eviten la obscuridad y por este medio las muchas ofensas a Dios que de noche hacen las gentes que con motivo de tomar el fresco concurren en dicho sitio” (VV.AA.: *Diccionario histórico de...*, op. cit., t.I, p.46).

<sup>47</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 660, exp. 974, s.fol.

<sup>48</sup> Que “costearon algunos particulares sacando licencia de S.M. y para él se dispuso un Teatro de madera en un solar de la calle del Carpio, que da vista al convento de monjas dominicas de Santa María de Gracia”. Al respecto, véase AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Sevilla y el...*, op. cit., p.38.

<sup>49</sup> En 1795 pasa a ser teatro fijo bajo el nombre, ya mencionado, de Teatro Cómico.

<sup>50</sup> Fue el primer teatro provisional de la ciudad. Al respecto, véase CHAVES, Manuel: *Los teatros de Sevilla en la segunda época constitucional, 1820-1823*. Sevilla, 1900, p.17.

<sup>51</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética. Teatros y Circos. Caja 658, exp. 462, s. fol.

fundamentalmente a partir del siglo XIX<sup>52</sup>. Este paradigma, que disocia la zona de trabajo (escena, proscenio y arco de proscenio) del público, fue ideado en su origen para clasificar al auditorio dentro del lugar. Un diseño que carecía de dialéctica en la Alameda, donde la concurrencia jornalera y humilde no entendía de espacios jerarquizados. Aún así, la planta sigue un prototipo formal inspirado en los modelos italianos, que fraccionaban el espacio teatral en palcos (para aristocracia y alta burguesía), platea (clase media) y cazuela o paraíso (clase popular). En el plano de Rodríguez y Real, diferenciamos un espacio central, similar a la platea, y una serie de “*gradas*” que la circundan, buscando el arquitecto una equivalencia formal a la disposición de los palcos o, incluso, de la cazuela en las localidades más superiores. La pretensión del autor por insertar este modelo en un teatro efímero pudo tener origen en su divulgación imperante en la época. En todo caso, hemos hallado sólo una planta italiana más, la correspondiente al teatro solicitado por Francisco Vera en 1875, que fue diseñado por el arquitecto Manuel Antonio Capo<sup>53</sup>.

La petición realizada por Rafael Boutin y Berdejo entre 1892-1893, con proyecto de Rafael López<sup>54</sup> (FIG.2), evidencia otros patrones con cierta libertad formal. Bajo una configuración interior muy sencilla, donde se distingue la clara separación del público y el escenario, y un espacio reservado para la orquesta, su planta rectangular rodeada de palcos puede recordarnos a los corrales de comedias que prevalecían en España. Renace así un modelo que rebasó al italiano, a favor del público, por encontrar en este prototipo mayor perfección funcional. Con arreglo a estos patrones, lo ejecuta también el arquitecto Aníbal González en 1906, en la petición de Manuel Barrilaro<sup>55</sup>.

El anónimo arquitecto que entre 1904-1905 dio forma a los anhelos de Enrique González, plasma una total autodeterminación formal (FIG.3)<sup>56</sup>. El plano, que no responde a una categoría determinada, consta de una planta trapezoidal donde sólo se distingue la separación entre el escenario y el público. La construcción parece diseñada para adaptarse perfectamente al espacio disponible, sin acogerse a estilo ninguno.

Estas arquitecturas efímeras de madera y hierro, puros módulos estructurales muy austeros, presentan programas ornamentales exclusivamente en sus portadas, rompiendo con la estructura exterior de tablones de madera que limitaba el espacio del

<sup>52</sup> El primer modelo a la italiana en España fue el teatro de Carlos III en El Escorial. Al respecto, véase VV.AA.: *Escenarios de España...*, op. cit., pp. 214-216.

<sup>53</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 659, exp. 869.

<sup>54</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 660, exp. 205.

<sup>55</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 660, exp. 1559.

<sup>56</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 660, exp. 1429.

recinto. De ellos, los teatros de Rafael Boutin y Berdejo y Enrique González presentan una realización más elaborada.

El caso de Boutin y Berdejo (FIG.2) sigue un estilo neoclásico con elementos arquitectónicos que pudieron ser acentuados con pintura. El pórtico hexástilo es circundado por dos accesos laterales asimétricos que corresponden en planta a los dos vanos esbozados en el flanco izquierdo, con entrada al despacho y a las gradas. La fachada, de un solo piso, está rematada por un frontón desnudo y una banderola. El diseño para el empresario Enrique González (FIG.3), también en estilo revival, presenta un arco angrelado de acceso enmarcado sobre columnas dóricas y flanqueado por dos vanos adintelados, todo sobre zócalo. Un friso geométrico con remate de merlones escalonados cierra una portada ubicada a la salida de la calle Trajano.

Como constatan las planimetrías teatrales, no hubo un especial esmero en la ejecución de los exteriores. Sin embargo, la documentación consultada nos revela que la Comisión de Ornato y la Alcaldía exigían un mínimo empeño en los diseños ya que “[...] será reconocido el local por el perito expresado, el cual certificará si reúne las condiciones de solidez y ornato necesarias”<sup>57</sup>. El teatro de Aníbal González para el mencionado Manuel Barrilaro en 1906 encierra una mayor preocupación en su diseño. En el expediente aparece la planta del teatro, y la memoria del proyecto, donde relata que se disponían “en la fachada principal tres entradas: la central de dos metros de anchura para el público que vaya a ocupar las sillas y las laterales de metro y medio para el ingreso a las gradas”<sup>58</sup>. Para considerarla, tuvimos que revisar otro legajo, referente a un teatro concebido en el Prado de San Sebastián en 1908, a petición de Fernando Sastre y con ejecución de Aníbal González, donde “El teatro que se representa en los planos parece ser el mismo que hace dos años se colocó en la Alameda de Hércules”<sup>59</sup>, mención que ratifica el reaprovechamiento del “teatro portátil”<sup>60</sup>, en consonancia aún con aquellos pequeños tabladros que las compañías cómicas trasladaban para sus funciones.

El levantamiento de estas estructuras no incluía el añadido de espacios accesorios como vestíbulos, salas o escaleras para el esparcimiento, característica típica de los teatros dieciochescos. Aquella ampulosidad se sustituyó por servicios anexos o

<sup>57</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 660, exp.147, s. fol.

<sup>58</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 660, exp. 1559, fol.4 r.

<sup>59</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 660, exp. 2072, s. fol.

<sup>60</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética. Teatros y Circos. Caja 658, exp. 421, s. fol.

independientes en los teatros de la Alameda, tales como neverías o puestos de agua. El teatro interactuaba así con otros comercios de la red de negocios estivales de la zona.

Hay que tener en cuenta que los promotores teatrales tuvieron que atenerse, para la gestión de sus proyectos a partir de 1888, a la Real Orden de *Teatros y edificios destinados a espectáculos públicos. Disposiciones vigentes sobre su construcción, alumbrado y reformas en los existentes*<sup>61</sup>. La creación de una junta consultiva en cada provincia, que incluía, aparte del Gobernador y el Jefe de la sección de fomento, otras personalidades del mundo cultural<sup>62</sup>, implicaba un análisis exhaustivo de cada propuesta. Además se crea un nuevo Reglamento para la ejecución y reparación de edificios designados para espectáculos públicos, determinándose en los artículos 6º y 7º las dimensiones de las estructuras, la separación con otros edificios, los materiales que podían utilizarse y la potestad del Ayuntamiento para aprobar los proyectos<sup>63</sup>.

En la documentación municipal hay constantes alusiones a los interventores y al cumplimiento de estos reglamentos, que acarrearían la ejecución o no de las empresas. Las juntas gubernativas querían evitar posibles peligros y quejas entre la ciudadanía, como la efectuada, en mayo de 1875, por un grupo de vecinos que denuncian el ruido, la peligrosidad de la madera como material inflamable y la falta de espacio público al construirse en la Alameda un teatro, “[...] con lo cual el estado sanitario se perjudica y más en la presente estación, lo que aumenta teniéndose en cuenta lo insalubre del terreno”<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup>[http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=129338&num\\_id=2&num\\_total=2](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=129338&num_id=2&num_total=2) (Consultado el 01-02-2016).

<sup>62</sup> “[...] Alcalde de la Capital. Dos diputados provinciales [...]. El ingeniero Jefe de la provincia. El Arquitecto provincial. Otro nombrado por el Ayuntamiento. Los Presidentes de las Academias o Escuelas de Bellas Artes, y de las Sociedades Económicas del país, donde las hubiere. Un individuo de la Comisión de Monumentos, designado por ésta, y otro persona que se distinga por su competencia en las letras o en las artes, nombrada por el Gobernador” Madrid, abril de 1888. Al respecto, véase: [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=129338&num\\_id=2&num\\_total=2](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=129338&num_id=2&num_total=2) (Consultado el 01-02-2016).

<sup>63</sup> Art. 6º. *Los edificios destinados a espectáculos públicos que no tengan la condición de permanentes necesitarán acomodarse a las siguientes reglas: 1º. Constarán sólo de planta baja, y a lo sumo de un piso principal de palcos, con amplias escaleras de ingreso. 2º. Estarán completamente separados de los edificios colindantes por una distancia mínima de cinco metros. 3º Se construirán de madera o hierro, y tendrán las condiciones de solidez, comodidad y belleza necesarias. 5º. El permiso se concederá por el tiempo que determine la Autoridad. [...]. Art. 7º. Los Ayuntamientos no concederán permiso para construir edificios destinados a espectáculos sin que preceda el consentimiento del Gobernador civil de la respectiva provincia, asesorado con el informe de la Junta de espectáculos, donde se hará constar si el solicitante ha cumplido o no con las condiciones establecidas en el reglamento”. Al respecto, véase: [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=129338&num\\_id=2&num\\_total=2](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=129338&num_id=2&num_total=2) (Consultado el 01-02-2016).*

<sup>64</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 659, s.exp., s. fol.

Los promotores debían así garantizar unas medidas de seguridad mínimas, que atañen a la calidad técnica del constructor, la ubicación proyectada para el teatro y la correcta interacción con el entorno urbano. Recordemos de nuevo que, a finales del siglo XIX, la Alameda dejó de ser un símbolo de la burguesía, y la ejecución de grandes estructuras quedaba fuera de todo planteamiento. De hecho, la última tentativa de erigir un teatro imperecedero fue en 1868, por parte de Eduardo García Pérez. La Alameda no se consideraba un marco digno para un teatro de empaque, y adquirir un solar apropiado para establecer un nuevo establecimiento se antojaba inasequible. Por ello, los promotores teatrales ubicaron sus proyectos en la zona sur del paseo, recurriendo a las inmediaciones de la calle Potro: “[...] sitio en el que ya, en otras ocasiones, se han establecido circos teatros y café”<sup>65</sup>.

Pero optar por esta zona, con alquileres más baratos, no avalaba una ganancia segura, ya que muchos empresarios debían clausurar antes de tiempo, o pedir reducciones de pago al Ayuntamiento, como lamenta Antonio Rodríguez en 1873: “[...] desgraciadamente [...] la concurrencia a las funciones [...] es casi ninguna, no alcanzando en su consecuencia los ingresos diarios ni aun para el pago de las luces que en el local se encienden [...]”<sup>66</sup>.

La relación de promotores de teatros efímeros en la Alameda, se define, por tanto, como una suerte de gestores bajo cuyo nombre estaban, en su mayoría, compañías de artistas locales. Tenemos poca información sobre ellos en las fuentes bibliográficas, a excepción de Manuel Barrilaro, del que sabemos que estuvo una temporada en León y en Galicia<sup>67</sup>. El claro favoritismo hacia empresarios con mejor posición social y protagonismo cultural por parte de los órganos municipales, en base al tipo de negocio que sostenían, se hacía evidente en la prensa de comienzos del siglo XX: “¿Por qué en Sevilla, desde el triste ambulante vendedor de hortalizas, se persigue tenazmente hasta hacerle pagar el mezquino tributo debido al erario municipal, y sólo a don Antonio de

<sup>65</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 660, exp. 828, s. fol.

<sup>66</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 658, exp. 462, s. fol.

<sup>67</sup> En la ciudad castellana, urbe de paso proclive a la estancia de grupos teatrales, estuvo por primera vez con su compañía de treinta componentes en 1899, realizando funciones de caridad. Organizó representaciones hasta en cuatro temporadas, siendo la última en 1901, tras el alquiler del teatro de León. Se conoce que estuvo en Galicia en 1900, pero no se nos facilitan más datos. Al respecto, véase FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía: “León (1847-1900)”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, 2003, pp.362-380.

*la Rosa se le permite usar y beneficiarse de la propiedad del común gratuitamente, es decir sin abonar un céntimo a los fondos comunales?*<sup>68</sup>.

Las dificultades que los promotores teatrales encontraron para establecer sus compañías empeoraron debido al desamparo de la Alcaldía, que favorecía a otros empresarios pioneros, muchos de ellos enfocados a la explotación del cinematógrafo, como Antonio de la Rosa, Pedro Portela o Vicente Lloréns. Dedicados a un negocio emergente, recurrieron tanto a espacios efímeros, similares a los teatros analizados, como a teatros consagrados, construyendo incluso sus propias salas. El público empezó a demandar un tipo de espectáculo que los artífices de la Alameda debieron asumir, como se lamenta Manuel Barrilaro: “[...] conté con la natural competencia de otros espectáculos; pero no pude suponer que había de autorizarse un espectáculo gratis como el Cinematógrafo de la Plaza Nueva, que absorbe a todo el público [...]”<sup>69</sup>.

El presente artículo pretende arrojar luz sobre estos promotores teatrales relacionados con estructuras efímeras, un campo que requiere más investigaciones ante las lagunas hemerográficas y bibliográficas. La conexión social con el vecindario de la Alameda les hizo autoproclamarse defensores de la cultura y el orden urbano, bajo el impulso de construcciones precarias de diverso calado y tipología que se adecuaron perfectamente al entorno urbano para el que estaban planteadas, suponiendo un hito esencial dentro de la tradición y recorrido histórico teatral y lúdico de la Alameda de Hércules.

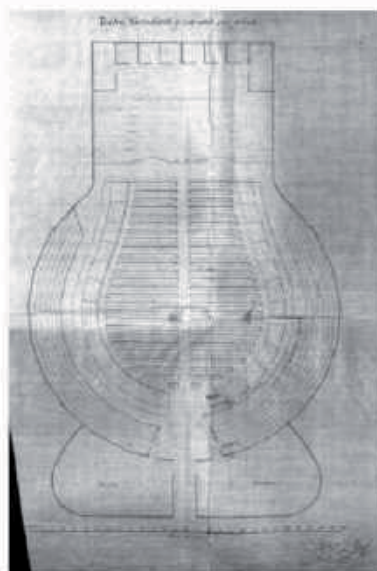


FIG.1. Teatro de Antonio Rodríguez. Rodríguez y Real. 1873. Fuente: Archivo Municipal de Sevilla.

<sup>68</sup> Diario *El Progreso*, 7 julio 1905. Al respecto, véase BARRIENTOS BUENOS, Mónica: *Antonio de la Rosa, empresario pionero del cinematógrafo en Sevilla (1902-1907)*. Sevilla, 2003, p.25.

<sup>69</sup> A.H.M.S. Col. Alfabética, Teatros y Circos. Caja 660, exp. 1559, fol. 40 r. y 40 v.

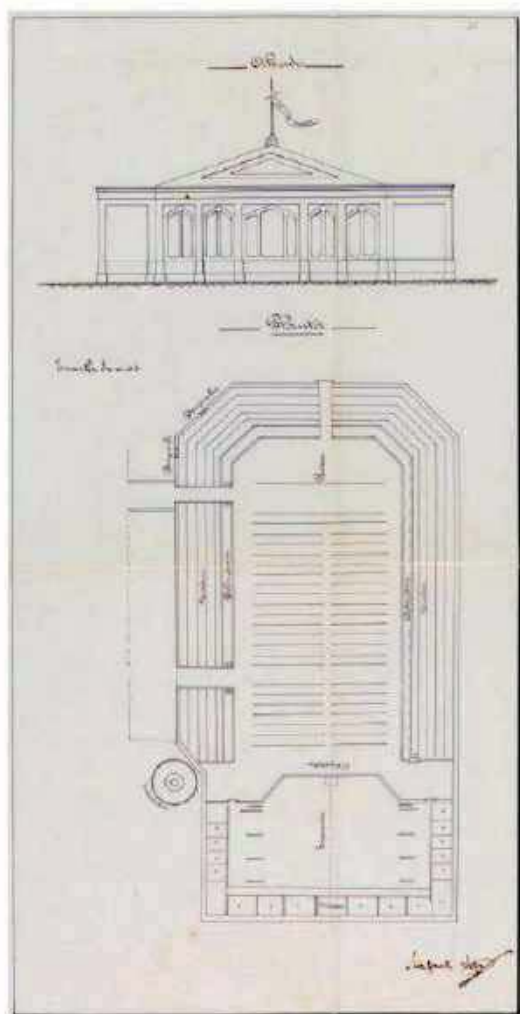


FIG.2. Teatro de Rafael Boutin y Berdejo. Rafael López. 1892-1893. Fuente: Archivo Municipal de Sevilla.

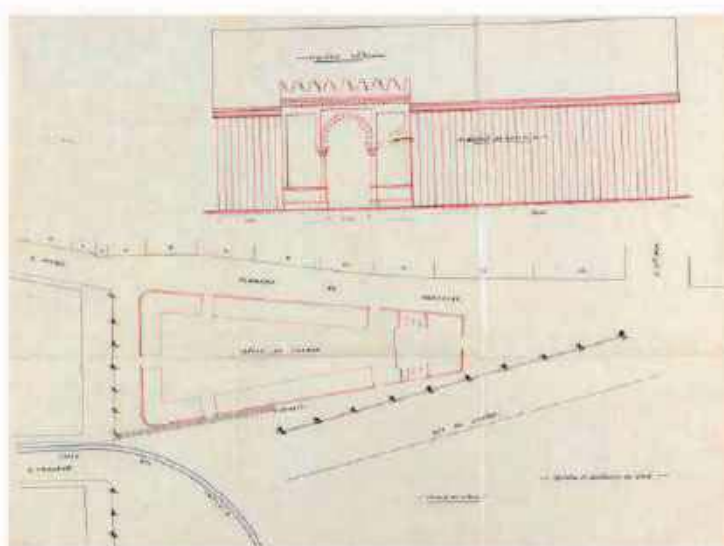


FIG.3. Teatro de Enrique González. Anónimo. 1904-1905. Fuente: Archivo Municipal de Sevilla.