



EL ESPECTÁCULO
MISCELÁNEO EN
ESPAÑA

1750 - 1814: **LOS VOLATINES**

Francisco J. Cornejo

Nace este artículo del intento de clarificar, poner orden e ilustrar los dispersos conocimientos relativos a los espectáculos misceláneos representados en los teatros españoles durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX que he ido encontrando a lo largo del mucho tiempo dedicado al estudio de la historia de los títeres y, singularmente, de la máquina real. Objetivo que no estoy seguro de haber alcanzado con éxito pero que la osadía me empuja a compartir con el posible lector interesado.

Qué eran los espectáculos misceláneos.-

Tras muchas décadas compartiendo públicos, corrales y cuaremas, las compañías de máquina real y las compañías de volatines –forzadas habitualmente a elaborar una suerte de espectáculo mixto de títeres y acrobacias: “miselania”, se le llama en un documento– entablaron lazos tan estrechos que acabaron surgiendo unas nuevas compañías unificadas de “volatines y máquina real”, bajo la dirección de un solo autor “volatín y maquinista”. Si bien hubo notables volatineros maquinistas en el siglo XVII (Manuel Morales, Christofol lo bolanti), sería en el XVIII cuando se generalizaría esta fórmula; sobre todo a partir de Félix Kinsky, activo en España entre 1733 y 1748, que desde 1744 incorporó una máquina real con un amplio repertorio a su grupo de “volatines polacos” (Cornejo 2016, 26-27 y 30-31).

El siglo XVIII fue la época dorada de las compañías mixtas de máquina real y volatines como las de Félix Kinsky, Cristóbal Franco, sus hijos Cristóbal “el Sevillano” y Manuel Franco, Manuel Cabañas, Félix Ortiz “el Carbonero”, José Cortés o Genaro Bologna (Varey 1957 y 1972). Sus compañías, junto a otras muchas, llenaron la programación cuaresmal de los corrales madrileños; incluso cuando estos se convirtieron en Coliseos a la italiana (de la Cruz, 1737, y del Príncipe, 1742).

Para llegar a comprender en toda su complejidad el fenómeno de los espectáculos misceláneos que se representaron hasta principios del siglo XIX en los teatros españoles es necesario conocer cómo funcionaba la maquinaria administrativa que los regía (Varey 1972, 12-22). Por un lado se encontraban las compañías de muy diferentes géneros, tamaños y especializaciones existentes (máquina real, volatines –bailarines de cuerda y volteadores–, danzas valencianas, titiriteros de “manga” o guante, teatros de sombras, compañías de animales, etc.) que podían ser tanto nacionales como foráneas y que debían de solicitar la pertinente licencia al Juez protector de los teatros para poder actuar sin problemas en toda España. Estas compañías solían realizar a lo largo de la temporada numerosas representaciones siguiendo los tradicionales circuitos de las compañías teatrales, que incluían a pueblos importantes y a ciudades con corrales de comedia o coliseos. Su repertorio buscaba ser lo suficientemente amplio como para poder modificar el programa a lo largo de los días de estancia en cada localidad. En estos casos la gestión administrativa consistía en conseguir un acuerdo y la correspondiente autorización de la correspondiente autoridad local.

Mucho más compleja era la realidad de Madrid con sus dos teatros, recién transformados en coliseos, que a lo largo de toda la Cuaresma tenía que ofrecer a los habitantes de la Corte una programación diaria –los viernes no había funciones– variada y atractiva. Todo comenzaba cuando en los meses de diciembre o enero las compañías importantes escribían o se presentaban personalmente pidiendo a la ciudad permiso para actuar en alguno de los dos coliseos. Entonces la Junta de Corrales, formada por el Juez protector y un Comisario por cada teatro, se reunía y adjudicaban a cada coliseo una o varias compañías; que en este último caso tenían que ponerse de acuerdo en todo lo relativo a la participación en los espectáculos y al reparto de beneficios. Además la Junta nombraba a los músicos de las respectivas orquestas y fijaba el precio de las entradas.

Los espectáculos resultantes de este sistema eran, consecuentemente, muy variopintos. En ocasiones las compañías se alternaban repartiendo equitativamente el número de días a representar; en otras, las más, formaban un espectáculo mixto que, además, iba cambiando a lo largo de la Cuaresma. Un ejemplo de cómo se componían en su primera etapa los espectáculos misceláneos lo leemos en el *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, de Madrid, de 27 de febrero de 1762:

Se da noticia al Público, cómo ha llegado a esta Corte la compañía de Volatines Vngareses, que hacen muchas diferencias de habilidades, en la maroma de baylar, con contrapeso, y sin él, la cuerda floxa, el alambre de nueva invención, y cinco Volteadores, que voltean en el suelo, y en el ayre, con distintos saltos mortales: Dos muchachos, que hacen muchas posturas Inglesas, y equilibrios de cabeza: Una Mona muy curiosa, que bayla en la maroma, voltea en la cuerda floxa, en el suelo, y en el ayre, y también saltos mortales, que dará mucho gusto al Público: una nueva Máquina Real, que representa a la moda Italiana y Española, con cánticos, música y transformación; Fiesta de Toros, Plaza Real, con paseo de carrozas; y se finalizará con un pequeño Jardín en fuego, a la moda Chinesca, todo adornado de clavellinas, y parecerá el Sol, la Luna, y la Cruz de Malta; asimismo tres Fuentes de agua en el fuego, sin haver humo, mal olor ni trueno. Todas las tardes habrá diversiones diferentes. Se empezará mañana Domingo 28. del corriente, a las 4. de la tarde, en el coliseo del PRÍNCIPE.

Está documentado que la máquina real y los volatines compartieron espectáculo en los coliseos madrileños hasta el año 1781 –del Príncipe– y 1783 –de la Cruz–, fechas de las últimas participaciones de la máquina de Cristóbal Franco en la Cuaresma madrileña (Varey 1972, 122 y 134). A partir de entonces los únicos títeres que seguían participando en las funciones junto a los volatines eran los de “purichinela” en su “castillejo” (141), es decir, los que hoy llamamos títeres de guante. La máquina real pasó a trabajar, cada vez más bajo el apelativo de teatro de “figuras de movimiento” en los nuevos espacios lúdicos que proliferaron durante décadas en locales particula-

res (para Madrid, Varey 1995). El espectáculo misceláneo sustituyó, en una segunda etapa, las comedias de títeres de la máquina real por otros géneros dramáticos como la pantomima, los bailes populares o historiados, las tonadillas; o –más raramente– el teatro de sombras. He aquí un ejemplo de la nueva fórmula del espectáculo misceláneo (*Diario de Madrid*, 25/02/1790):

Volatines. Hoy en el Coliseo de la Cruz a las 4, la Compañía de Manuel Franco, sigue haciendo las habilidades en todo genero de Maroma, juntamente con el diestro Mancheguito, el Suizo, el pequeño Madrileño; y el Vizcayno, con Manolo el Payaso, harán varias suertes en la Maroma de danzar, y la famosa quadrilla de Valencianos ejecutarán sus primorosos saltos y habilidades, con aquella célebre Pantomima intitulada: *La muerte de Arlequín*, con un bayle nunca executado en esta Corte.

Bajo esta estructura, flexible y adaptable a las circunstancias de cada momento, siguieron representándose este tipo de espectáculo mixto en los coliseos madrileños hasta el fin de la Cuaresma de 1802 (*Diario de Madrid*, 1802/04/08) [fig. 2]. Las funciones de volatines a partir de esta fecha se localizan en las Plazas de Toros o en pequeños teatros privados.

Siendo los volatines la parte del espectáculo que permaneció en activo a lo largo del todo el siglo XVIII, conviene comenzar por su análisis para conocer cómo era el espectáculo misceláneo. Esta es la misión de este artículo.

2. Tapa de caja de rapé con escena de una bailarina en la cuerda floja y, en el escenario, la maroma tirante y su despeñadero, 1778–79.



Qué se debe entender por volatines.-

Antes de comenzar la aventura de la clasificación y descripción de las múltiples actividades que se acogen bajo el amplio paraguas del término “volatines”, conviene tomar conciencia de la complejidad de su definición. Para Covarrubias (1611), es “Bolatín, el que vuela por la maroma”; según el primer *Diccionario* de la Real Academia

(RAE 1726-39), “volatín” es “La persona, que con habilidad, y arte anda, y voltea en una maroma al aire”; en Terreros (1786-93), es “El que danza por alto, y hace otros movimientos, juegos, acciones, y habilidades, y tales que algunas veces sorprenden, y maravillan aun a los sabios”; mientras que en la versión actual del *Diccionario* de la RAE (2014) aparece con una doble acepción: “1. Volatinero” y “2. Cada uno de los ejercicios del volatinero”; siendo el “volatinero” la “Persona que con habilidad y arte anda y voltea por el aire sobre una cuerda o un alambre, y hace otros ejercicios semejantes”.

Es interesante comprobar la sucesión de verbos empleados para definir este complejo arte –siempre “al aire”, o “por alto”, sobre una maroma, cuerda o alambre–: volar, andar, voltear y danzar. Curiosamente, Covarrubias desarrolla ampliamente en su entrada “Boltear” (“Dar vueltas”) las actividades de “los que boltean por el aire” y de los que “boltean en la maroma” –aunque aquí no los denomine volatines– junto a los “bolteadores” que “hacen bueltas en el suelo”. Con ello refleja la íntima relación que en la práctica existía entre volatines y volteadores: los primeros son la variante aérea de los segundos, pero lo habitual era que los volatines también realizaran, más allá de sus vuelos, otras habilidades sobre el suelo. Por eso es fácil encontrar un uso casi indistinto de ambas palabras, de manera similar a como, más adelante, ocurrirá entre “volatín” y “titiritero”: “También suelen llamarle *titeretero*, o *titiritero*; pero este es el que trahe estas, o las otras máquinas, a las cuales mueve con algunos muelles, haciéndolas bailar, saltar, &c.” (Terreros 1786-1793, voz: *volatín*). Hoy sigue vigente esta identificación: “2. Volatinero” (RAE 2014, voz: *titiritero*).

El verbo “danzar” también forma parte indisoluble del mundo de los volatines ya que parte notable de su arte consistía en bailar sobre la maroma de modo semejante a como se solía hacer sobre el tablado (Cornejo 2018). Es por ello que abunda la documentación que se refiere a los volatines como “bailarines de cuerda”. Cuando en 1655, Diego Arbanel vende en Zaragoza sus títeres a Francisco Morales, también incluye “una maroma de Danza y demás ropa de el Arte [se refiere al vestuario propio de la *comedia dell’arte*, también vinculada a los volatines]” (González Hernández 1979, 42-43). Un año después el maestro Francisco de los Reyes se obligó a estar en la Corte con su “compañía de bolatines y máchina real de títeres con música” para representar en la Cuaresma de 1657. Con sus los volatines se comprometía a “andar en tres maromas, vna de danzar, otra de fuerza de brazos y otra de volar” (Davis-Varey 2003, II, 425-26).

Pero más allá de los intentos, más o menos conseguidos, de sintetizar en una única definición el arte –mejor: las artes– de la volatinería que se pueden leer en los diccionarios, hay otras fuentes más detalladas y fiables para su conocimiento: la documentación administrativa de la época y el reflejo de estos espectáculos en la recién nacida prensa periódica. Y en este territorio, como siempre, es obligatorio partir de la sólida base documental que suponen los

valiosos trabajos de John E. Varey (1953, 1957, 1972 y 1995) sobre la historia de los espectáculos populares españoles.

Suertes y destrezas de los volatines.-

Las compañías de volatines realizaban en sus espectáculos muy diversos números de acrobacia, de danza o teatrales que se pueden agrupar, inicialmente, en dos grandes apartados: las destrezas aéreas o “en alto” y las destrezas realizadas sobre el tablado, en sus múltiples variedades.

Las **destrezas aéreas**, a su vez, se dividen básicamente en tres grupos, según la estructura técnica que las soporta: 1) la maroma tirante, que a partir de 1758 en España convive y es sustituida progresivamente por el “alambre” o cable metálico; 2) la cuerda floja; y 3) la maroma oblicua o “despeñadero”.

El término “maromas” se usó genéricamente durante los siglos XVII y XVIII para referirse al conjunto de las habilidades del volatín incluyendo cualquiera de las tres modalidades referidas; aunque, en ocasiones y con el mismo sentido, se utiliza “cuerdas”.

A la **maroma tirante** se la denomina, la mayor parte de las veces, simplemente “maroma”; y, a veces, “maroma gruesa” (por necesidades obvias, debido a la tensión que sufre; Davis-Varey 2003, II, 425-26), “maroma de tijera” (por la forma de los palos que la sostienen; Varey 1957, 327) o “maroma de danzar” (*Diario de Madrid*, 1790/02/21, 4) o “de baylar” (por ser la que permite este arte; Varey 1995, 106); aunque también se pueda usar “cuerda tirante” (Alonso 1923, 256)¹. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII sus funciones las compartirá con el novedoso alambre, ya usado en el madrileño Coliseo de la Cruz por Gaspar Ministrina en la Cuaresma de 1758 (Varey 1957, 334) [fig. 3].

La sencilla estructura que sustenta la maroma [figs. 4 y 5] está formada por dos tablas fijadas al tablado a la misma distancia de

3. Ejercicios en la maroma tirante y despeñaderos. En el suelo, personajes de la Commedia dell'Arte, 1814.



1 “Las cuerdas gruesas, de las cuales principalmente vsan los marineros; y assi tomo el nombre de la mar. Andar sobre la maroma, es vna galantería, que algunos hacen bolteando sobre ella. A estos llamaron junambulos, y todas las sutilezas y primores que agora hacen sobre la maroma, se vsauan en tiempo de los Romanos, y muy atrás entre los Griegos...” (Covarrubias 1611, voz: *maroma*)



4. Ejercicio en la maroma, 1814 – 1869.

la longitud requerida para el desarrollo de las habilidades: unos 4 o 5 metros, según se desprende de la iconografía conservada (“dos tablones con sus topes para la seguridad de las tijeras”, Varey 1972, 114)². En los extremos de cada tabla había dos topes o agujeros donde encajar dos postes de madera que se cruzaban a unos 2 metros de altura, formando sendas “X” denominadas “tijeras” u “orquillas” (“quatro lanzas de coche para las tijeras”, 83). Es en estos dos puntos de cruce donde la maroma o –en su caso– el alambre, descansa formando una línea perfectamente horizontal, que se vuelve oblicua en ambos extremos, o “despeñaderos”,

cuando desciende para ser fijada fuertemente al suelo y, a través del uso de poleas en uno de sus lados (“garruchas”, “trocolas”, 85), consigue la tensión necesaria. Siempre, la parte superior de una de estas tijeras es un poco más alta, de manera que entre los extremos de sus postes se pueda tender una tela, cuerda o tabla que sirva de asiento y reposo al volatín entre las diversas suertes ejecutadas. El lugar donde se cruzan los postes de cada tijera será el punto de referencia en el que fije su mirada quién evolucione sobre la maroma para poder mantenerse en equilibrio.



5. Bailarina de cuerda con balancín sobre la maroma; acompañándola desde el suelo, para su protección, un Pierrot. Se aprecia una “tijera” y su despeñadero. En el suelo dos aros y una espada.

A la maroma se subía con una escalera de mano de unos 3 metros de altura (127), que también podía servir para la ejecución de otros números de equilibrio. El bailarín o la bailarina de cuerda –abundan las mujeres en este arte, como reflejan muchas imágenes de esta

² A partir de aquí, las citas relativas a Varey 1972 –muy numerosas– aparecerán solamente por su número de página entre paréntesis. Aunque, habitualmente, la documentación recopilada por Varey incluía más de un ejemplo de los casos tratados, me limitaré a referenciar solo al más significativo de ellos.

época [fig. 6]– solían ayudarse del balancín o contrapeso: un largo palo, forrado con “cordel de azote” y con añadidos de plomo en sus extremos, que facilitaba el control de sus evoluciones sobre la maroma (68); también se embadurnaba el alambre con “pez griega” (colofonia, a base de resina de pino) para mayor sujeción de los pies del artista (64). Actuar sin el balancín suponía un plus de dificultad reservado a los volatines más experimentados. Sus destrezas, basadas en el control del equilibrio, partían del “simple” caminar sobre la maroma para, progresivamente ir añadiendo elementos de dificultad; elementos que han quedado reflejados en muchas estampas de la época y también en las hojas de gastos de los coliseos madrileños. Entre las trabas que el volatinero sorteaba para moverse sobre la cuerda estaban el calzar botas –en lugar de las habituales zapatillas flexibles– (128), “zapatos de madera” o de “palo” –zuecos– (122), llevar “cántaros” (64), “cestos”, “cestas”, “canastas” o “canastillos” en los pies (152, 130, 79), o ir trabado con “grillos de hierro” o “cadenas” (82, 152). El volatín podía bailar

en la maroma con la cabeza o todo el cuerpo tapado por un saco (70) o, en los casos de los bailes de “la gayta gallega” o de “la botella”, con una careta y un ropaje –“botarga”– específicos (68, 131). Existían diversas suertes comunes a las tropas de volatineros de toda Europa, como son las cabriolas, el salto por encima de una cinta [fig. 7] –a veces dos; siempre “encarnada”– sostenida con cañas por un ayudante desde el tablado (122), el equilibrio sobre una tabla y una “birla” –pieza de madera torneada, especie de bolo– (73), o el juego con una “baqueta” –vara– (79) o un aro (137). Suertes que,

a su vez, se realizaban con variantes en los días sucesivos de representación; por ejemplo: “la misma función de ayer, con la diferencia de saltar el Sevillano [Cristóbal Franco] sobre la maroma, atrás y adelante, una cinta puesta a [la altura de] los pechos” (*Diario curioso*, Madrid, 1787/02/27), o “añadiéndose el saltar dos cintas el Sevillano sobre la maroma, de dos brincos adelante y uno atrás” (*Diario curioso*, Madrid, 1787/03/03). Días después se anunciaba el “baylar el Sevillano en la maroma con cinco personas, y hacer el ejercicio de fuego” (*Diario curioso*, Madrid, 1787/03/05).



6. Bailarina de cuerda con balancín sobre la maroma, h. 1690



7. Bailarina de cuerda con balancín saltando una cinta en la maroma. En el suelo un músico toca la trompeta. 1720.

8. Comiendo en la maroma,
1806-30.



Todo ello buscaba incrementar el atractivo del espectáculo y por esta razón las suertes sobre la maroma iban acompañadas de muy diversos complementos que daban variedad a los números; por ejemplo, en el clásico del soldado borracho que sube a la cuerda y se sienta ante una mesa a comer

[fig. 8]: “De la mesa y tabla y silla y escopeta para el borracho” (152); en otros, botellas, vasos, vino (86, 122); huevos (141); o “Vn capon para el Arliquin que salio de mujer en la cuerda a bailar” y “Vna holla para llebar el capon” (85); o una escopeta con su pólvora para disparar un tiro (130). También era habitual que el artista tocara un instrumento –o más de uno simultáneamente–, como “en la maroma haze el pallaso, canta y toca el violin de cinco diferentes maneras” (111) [fig. 9]. Además de la ya citada “gayta” están documentados el “biolon” (85), la “biguela” (75), el “bandolin” (86), el salterio (84), la “flauta dulce” (85), la “travesera” (86), la trompa (117), el tambor y el tamboril (112), la “caja de guerra” (64) y hasta un “instrumento turco” (86).

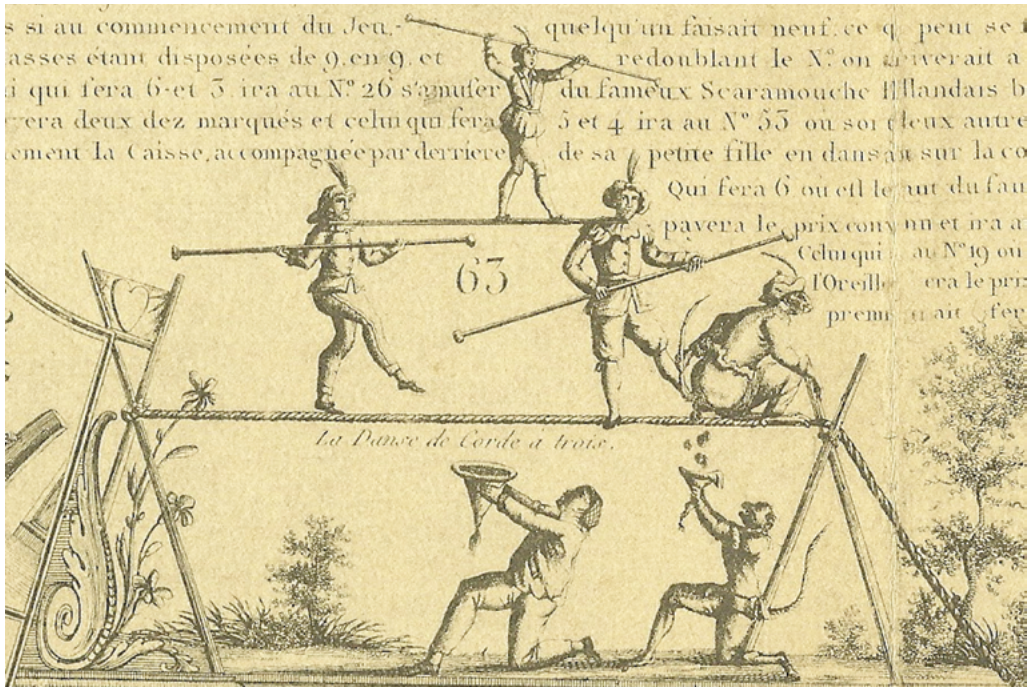
9. Bailarín de cuerda hace un ejercicio en la maroma mientras toca, sobre su cabeza, el violín. 1720.



Y para mayor confusión en un espectáculo misceláneo como este, no podía faltar un autómatas como el presentado por Teodoro Bianqui en el Coliseo del Príncipe en la Cuaresma de 1783:

una figura de madera del tamaño de una persona, la que con la mayor agilidad y destreza (por medio de unos sutiles resortes que van introducidos dentro de la maroma) trabajara y hara sus habilidades tan propiamente como qualquiera bolatin natural (134)

La dificultad se podía multiplicar al añadir un segundo piso en la “titulada Cuerda doble: esta suerte es la más vistosa y difícil que se hace, porque en ella se presentarán el Romano y el Payaso en la cuerda ordinaria guardando equilibrio; y sobre otra que se pondrá encima de los dos se colocará el pe-



queño y diestro Valenciano, y los tres en esta actitud ejecutarán varios juegos y admirables equilibrios” (*Diario de Madrid*, 1811/10/19) [fig. 10].

10. Ejercicio en la “cuerda doble”, 1812.

El uso del **alambre** en los coliseos madrileños aparece documentado por primera vez el año 1758 en la solicitud de Manuel Cabañas “para ejecutar sus haulidades de maromas, alhambres, equilibrios, bolteos y máquina” (Varey 1957, 333). La petición fue concedida para el Coliseo de la Cruz y en la lista de la compañía aparece, entre otros “danzarines de maroma”, el milanés Gaspar Ministrina como “equilibrista de alambre” (Varey 1957, 334). El propio Ministrina es citado de esta manera en 1760 (Varey 1972, 51) y publicita (*Diario noticioso Universal*, Madrid, 27/02/1762) entre las habilidades de su compañía, “el alambre de nueva invención”. Un año antes, Antonio Cortés, que “haze el equilibrio del alambre”, había actuado en el Coliseo del Príncipe mientras que Ministrina lo hacía en de la Cruz (Varey 1972, 59-60): la novedad del alambre quedó incorporada a la actividad volatinera junto a la tradicional maroma.

La instalación del alambre discurría a mayor altura que la maroma, según se puede deducir de la documentación relativa a los coliseos madrileños, entre dos grandes vigas verticales reforzadas con sus correspondientes “tornapuntas” o puntales inclinados fijados al suelo (“dos vigas de a 24 pies (6,68 m) cada vna para el alambre, todas tornapunteadas para su seguridad”, 83). Para mejorar la adherencia del alambre se usaba la “pez griega” o colofonia –resina de conífera que hoy se sigue utilizando con semejante función aplicada a las zapatillas de ballet o a los arcos de los instrumentos de cuerda– (64),

aunque también aparece documentada como elemento al servicio de los “efectos especiales” de la época, ya que la inflamación de una nube de polvo de este producto produce una gran, pero poco peligrosa, llamarada (“pez griega y zerilla para los relámpagos”, 137). Las posibilidades aportadas por el alambre quedan reflejadas en el siguiente texto de un cartel del alemán Clemenson de 1770 (Varey 1972, lám. 3):

Concluida la diversion de la maroma, subirá el pequeño Inglés sobre un sutil hilo de Alambre sin contrapeso alguno, y puesto siempre en un continuo, y grande balanceo, hace los Equilibrios de mas admiración, caminando con ellos, balanceando, dando vueltas estando en balanza: habilidad que hasta oy dia no havran visto, y que han merecido el aplauso, y admiracion de quantos la han disfrutado. Juega dos Vanderas a un tiempo, suena varios Instrumentos, y siendo Profesor de Musica, ya se dexa considerar que ira ajustado al compás, con lo que da mayor realce a la diversion; bate dos Caxas a un tiempo; toca dos Instrumentos; y haze el exquisito Equilibrio de sostenerse con la cabeza sobre el Alambre, y los pies al ayre. Hará el admirable Equilibrio, y particular suyo, pues otro alguno ni lo hace, ni lo ha hecho, que es poner un Aro sobre el Alambre, y puesto sobre dicho Aro camina con él, sonando la Trompa de caza, y boltando con el mismo Aro. Finalizando el Inglés, sube sobre el Alambre el incomparable Aleman haciendo diferentes Equilibrios; juega al ayre quatro Balas, las trueca en quatro Naranjas, las quatro Naranjas las trueca en quatro huevos, que es cosa que ha hecho admiración a los Principes de Europa.

11. Equilibrios y malabarismos en la cuerda floja.



De este y de otros testimonios documentales se puede deducir que la mayor parte de los ejercicios sobre el alambre eran similares a los que se podían encontrar en otras variantes volatineras (maroma, cuerda floja, despeñadero); si bien parece que hay algunos que pudieron adaptarse con éxito al alambre, como es el uso del aro –sin duda de perfil cóncavo– y, sobre todo, el del “carro” (76) o “carreton” (109) –lo que hoy llamamos un carrillo de mano– en el que era habitual “pasear” a alguno de los niños del volatinero.

En el caso de la **cuerda floja** –a veces llamada “maroma floja”– también es difícil encontrar suertes que fueran exclusivas de la misma; aunque sus cualidades técnicas eran bastante diferentes de las de la maroma tensada o el alambre, los ejercicios eran parecidos [figs. 2, 16, 18 y 19]. Esta documentado el uso de “espadines” (70) que, según se comprueba en diversos grabados del momento, se colocaban bajo la cuerda o usaba el propio volatín para aumentar el riesgo



12. Descenso de Madame Saqui, rodeada de fuegos artificiales, en los Vauxhall Gardens de Londres, 1822.

del ejercicio. También tenía éxito el número del volatinero andando en la cuerda con un niño colgando de cada uno de sus pies (79) y, a veces, otro más sobre los hombros (*Diario de Madrid*, 1811/10/19). Una

hoja volandera de 1774 anunciaba una sugerente acrobacia en la cuerda floja titulada “el molino de don Quijote” (Varey 1972, lám. 4), de la que no he vuelto a encontrar noticias.

En las hojas de gastos de los corrales madrileños para la representación de los volatines no aparece ninguno relativo a la instalación de la cuerda floja –a diferencia de lo que ocurre con la maroma, el alambre o los saltos–; de lo que se puede colegir que dicha cuerda, simplemente, se ataba de manera conveniente a la estructura de vigas que cubría el escenario de los coliseos, sin necesidad de carpintería o tramoya. De hecho, en muchas pinturas y grabados tan solo se muestra al volatinero sobre una cuerda de la que el espectador –como en el teatro– no puede ver en dónde está sujeta. En las representaciones al aire libre, donde esto no fuera posible, serían necesarias estructuras similares a las usadas para la maroma o el alambre, como muestran algunas estampas.

El **despeñadero** o despeño alude a las maromas tirantes oblicuas en sus diversas posibilidades. El caso más habitual y sencillo en el interior de los coliseos es el de la prolongación de la maroma tirante, al menos por uno de sus lados, en el tramo que baja desde el cruce de las “tijeras” hasta el suelo del escenario; en ocasiones, como muestran algunas imágenes de la época, la maroma se prolonga notablemente para bajar hasta el suelo del patio del teatro. Otras veces, la cuerda se tiende desde el suelo del tablado hasta el palco frontal más elevado o “tertulia”, por encima de las cabezas del público asistente del patio.

Las suertes del despeñadero se volvían mucho más espectaculares al aire libre cuando la instalación del mismo implicaba mayor riesgo. Hay bellas estampas del siglo XIX que muestran este multitudinario espectáculo en importantes ciudades europeas, como las de Forioso en los Campos Elíseos parisinos en 1809 o de Madame Saqui en los Vauxhall Gardens londinenses, entre 1816 y 1821 [fig. 12]. También están en uno de los dibujos que ilustran el manuscrito del belga Jehan Lhermite –Ayuda de Cámara de Felipe II– titulado *Le pas-setemps*. Cuando trata de las fiestas en la Corte española durante el Carnaval de 1596, describe diversas prácticas volatineras realizadas ante la fachada del recién construido Alcázar de Madrid, entre ellas



13. Volatín deslizándose con dos bengalas por el despeñadero, con Arlequin sujetando un jergón y Escaramuza con una copa y una botella. 1728.

hacer este arriesgado ejercicio el volatín se colocaba sobre una especie de peto realizado con cuero que contribuía a un más seguro deslizamiento sobre la maroma –se incluye como “canal de baqueta” en los gastos de 1764 del Coliseo de la Cruz (65)–; al final del trayecto se colocaba un jergón o colchón para amortiguar el golpe [fig. 13].

Sobre la cuerda oblicua se podían hacer muchos de los juegos que se practicaban en las otras cuerdas –con dos banderas, con el carrillo, con fuegos de artificio–; muchas estampas lo muestran [fig. 3] y en un memorial pidiendo permiso para representar en Madrid en 1761 un volatinero presume de que “sube por la maroma del despeñadero, de quantas maneras puede discurrir” (59). Otro, en 1785, afirmaba “que si se le permite al suplicante por V.S. hará la subida y bajada por la cuerda que va desde el teatro a la tertulia sin que ninguna persona peligre” (183); permiso necesario ya que, en alguna otra ocasión las licencias para actuar se otorgaron “con la prevención de que por ningún caso se pueda poner maroma desde el tablado a la tertulia, tanto para subir como para bajar a hacer el despeñadero” (70). En los anuncios de la prensa madrileña una compañía prometía que “hará primorosas suertes, y en el tablado aquella maravillosa nombrada: el Despeñadero, de encima de tres mesas y quatro sillas” (*Diario de Madrid*, 29/03/1791); mientras que otra la superaba con “la difícil suerte del despeñadero desde la eminencia de 6 sillas colocadas una sobre otra encima de 2 mesas, que también estarán en la misma forma” (*Diario de Madrid*, 19/10/1811).

Para despedir el capítulo de destrezas aéreas es preciso hablar de las nuevas variantes desarrolladas a principios del siglo XIX para su realización al aire libre –en estas fechas los volatines ya se rea-

la maroma, la cuerda floja y el despeñadero³. Este último aparece instalado entre una ventana situada en la parte más elevada del edificio y el suelo de la plaza delantera, formando la cuerda un ángulo de unos 45°, y en el mismo se ve a un volatinero bajar deslizándose sobre la parte frontal de su cuerpo y con la cabeza por delante. Parece ser que para

3 *Le passetemps de Jehan Lhermite* (Bibliothèque Royale de Belgique, ms.) (en ed. de Ch. Ruelens, E. Ouverleaux y J. Petit, t. I, Antwerpen: J. E. Buschmann, 1890, pp. 289-291. Digitalizado en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4468w.r=%22le%20passetemps%22lhermite?rk=42918;4>.

lizaban, casi siempre, en plazas de toros–; una basada en el uso de globos aerostáticos de una dimensión suficiente como para hacer elevarse a notable altura a un hombre haciendo el pino sobre el mismo, a la vez que aprovechaba la ascensión para dejar caer hojillas propagandísticas sobre el público asistente:

Después el insigne Romano repetirá la singularísima suerte de elevarse sobre el globo, que tanta aprobación ha merecido; aumentando el ponerse sobre cada pie un globo al colocarse de cabeza sobre el otro; de modo que partirá llevando los tres, y moviéndolos a su arbitrio causará la más grata admiración, repartiendo al pasar por el tendido las papeletas que manifiesten su gratitud y la de su compañía, como lo hizo la próxima función. Al llegar a la eminencia del palo, que está 40 pies [11,14 m] más alto que el tejado, despedirá el Romano los dos globos que lleve en los pies, y estos se remontarán tanto que lleguen a perderse de vista. (*Diario de Madrid*, 1811/10/19)

Mientras que otra consiste en la aplicación de elementos pirotécnicos a algunos ejercicios tradicionales, como se vería años después en el citado grabado de Madame Saqui en los Vauxhall Gardens **[fig. 12]**:

y se dará fin con los fuegos mecánicos artificiales, que ordenarán los maestros polvoristas Jaime Charini y su hijo el Romano, superiores y diversos a los que el día pasado merecieron el aplauso del público, y en lo nuevo y caprichoso de cada una de las piezas que se presenten, será la más grata una que jamás se ha visto en esta plaza, conocida con el título de el Hombre incendiado, la qual será executada en la cuerda floxa por el incombustible Diablero, dando vueltas como un molino de viento quando le hayan prendido fuego a una porción de cartuchos que llevará colocados en todos los remos de su cuerpo; y ardiendo estos, formará en el aire un primoroso círculo de fuego colocado él en medio, sin dexar el movimiento con que empiece hasta que se concluya la chisperia. (*Diario de Madrid*, 1811/10/19)

Las **destrezas sobre el suelo o tablado** del espectáculo misceláneo abarcaban muy diversas categorías. Por una parte las que consistían en números breves que podríamos englobar dentro del grupo de los ejercicios gimnásticos, como son los equilibrios, posturas de flexibilidad, fuerzas o saltos de varios tipos; y por otra, las representaciones de pequeñas piezas dramáticas de muy diversos géneros que, también, solían incorporar algunas suertes del grupo anterior –incluso destrezas aéreas–: me refiero a las pantomimas, bailes, entremeses, títeres de guante o teatro de sombras **[fig. 14]**.

Los **equilibrios**, que ya se han tratado en su vertiente aérea, eran ejercicios realizados sobre el escenario, con frecuencia sobre una mesa –que al limitar el espacio los complicaba, pero, sobre todo, les daba una mejor visibilidad–, y acompañados por muy diversos objetos y combinados con ejercicios de fuerza o flexibilidad que contribuían a su dificultad y atractivo **[fig. 15]**.

14. Polichinelle y bailarines grotescos haciendo sus bailes y ejercicios, 1823.



Un primer tipo de equilibrio que, al parecer, no faltaba en ningún espectáculo de volatines era el juego, o juegos, sobre la escalera de mano –número cómico, ya que lo encontramos casi siempre, en la documentación y en la iconografía, protagonizado por Escaramuza, Arlequín (89) o el Payaso (122)–; escalera que podía ser “larga” (64) o “pequeña” (79). A veces se le denomina “Vayle de la escalera” (120) y en una de sus variantes permitía que se desencajara totalmente una de sus patas para complicar aún más el equilibrio [figs. 1 y 17].

15. Equilibrios variados, 1814.



Para cumplir su función sustentante la “mesa de equilibrios” debía de ser fuerte, pero también desmontable; en una hoja de gastos se describe “Vna mesa grande de equilibrios que se compone de vn tablero y dos borriquetes” (88), a diferencia de usada para las suertes en la maroma: “una silla y una mesita para la suerte de danzar” (130). A veces las mesas eran dos (117) o tres (*Diario de Madrid*, 29/03/1791), para usar una encima de otra.

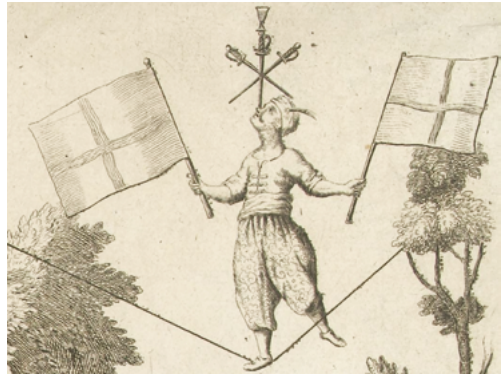
Sobre las mesas o en el tablado tampoco faltaban las sillas (70), descritas como “sillas altas fuertes ordinarias para los equilibrios” (84). A veces “de brazos” (85) o “sillón” (86). Hay imágenes grabadas de ejercicios sobre una, dos o tres sillas apiladas y sobre un sillón [fig. 15]. Entre los gastos registrados no faltan las “composturas” de las sillas de equilibrios o la “Quenta de la compostura de una mesa que se añadió por los cuatro lados para dar vueltas la niña [Gertrudis Franco] que azia el molino de biento” (160).

Los “candeleros” o candelabros eran elementos imprescindibles en los ejercicios de equilibrio (69). Apoyado el equilibrista sobre uno de ellos, cabeza abajo, o uno bajo cada una de las patas de una silla, sobre la cual se ejecuta el ejercicio, son ejemplos de su uso [fig. 20]. También fue frecuente utilizar un aro, ya sea para subirse sobre él,

ya para colocar en su interior, por ejemplo, un vaso lleno y hacer el ejercicio sin que se derrame ni caiga o para otros diversos usos ("Vn aro grande de vna cuba de bodega [...] para vn equilibrio", 85).

Entre la abundante utilería empleada en los equilibrios destacaban las "pirámides", formadas bien por vasos o copas llenas de vino, bien por abundantes velitas encendidas, o por la combinación piramidal de estos elementos ("Zerilla para el piramine", "Bino para las copas del piramine" 73) [fig. 18]. El uso de espadas o espadines contribuía a aumentar el riesgo y, por lo tanto, la emoción de las suertes de equilibrio; bien es verdad que estas armas no eran auténticas, como revela la documentación: "espadas de palo de aya aferradas en pergamino que se an echo nuevas" (85); "una espada de palo y dorada y plateada" (129); "4 espadas de madera grandes" (113). Otros objetos que utilizados en los equilibrios –pero también en los otros géneros de suertes– eran las banderas (69), instrumentos musicales diversos (violín, 166), platos de peltre (94), abanicos (255) y otros muchos que se ven en las imágenes de la época [figs. 3, 9, 11, 16 y 22].

Bajo el término de **posturas**, empleado en la documentación y publicidad de la época, se debe entender el conjunto de posiciones estáticas espectaculares adoptadas por los volatines, utilizando tanto los equilibrios, como la elasticidad o la fuerza, o las combinaciones posibles de estos elementos. En un cartel fechado en 1758 –que conserva el Archivo Municipal de Madrid en un expediente de 1760 (Varey 1972, lám. 1)– la compañía de Antonio de Angeli anuncia que en su espectáculo "Un muchacho de cinco años representará 180 posturas tanto Italianas, Inglesas, Chinescas, como Turcas". Es difícil saber cómo eran las posturas así denominadas ya que cuando éstas aparecen en los grabados normalmente no suelen tener un pie de imagen con su explicación. Aunque afortunadamente existe alguna excepción: en dos de las casillas de una edición caligráfica del Juego de la Oca titulado *Le Grand Jeu des Danseurs de Corde, Sauteurs*



16. Equilibrios con banderas en la cuerda floja.



17. Equilibrio sobre la escalera tocando el violín.



18. Equilibrios con pirámide de copas en la cuerda floja.

19. Ejercicios en la cuerda floja. En el suelo, personajes de la *Commedia dell'Arte*, 1814.



et *Voltigeurs* (A Paris Chez Basset, Rue St.Jacques N°64, 1812; en D'Allemagne 1950, lám. 47) aparecen, con el título *Force et Souplesse Italienne*, un hombre haciendo el ejercicio de flexibilidad conocido como puente invertido y sobre su pecho, un niño haciendo una postura de equilibrio sobre su pie derecho, y en la otra casilla, sobre el título *Souplesse Italienne* –flexibilidad italiana– hay una joven que ha elevado hacia atrás su pierna izquierda manteniéndola casi recta hasta el punto de sujetar su pie por encima de su cabeza [fig. 20]. Parece, pues, que en las posturas italianas estaba muy presente el ejercicio de la flexibilidad.

20. Postura italiana en equilibrio sobre candelabro y mesa, con Pierrot; y de niño sobre el suelo, h. 1817.



En cuanto al resto de las identidades que aparecen en la propaganda –apenas en la documentación– tienen mucho más que ver con el atractivo que lo exótico generaba en los espectadores de la época que a la fidelidad a la realidad. Por ejemplo, parece ser que los acróbatas turcos alcanzaron una fama especial, de manera que algunas compañías adoptaban su vestuario y denominación: en España es paradigmático el caso de “Gaspar Menestrina, llamado Carata, turco de nazion”, según el documento vallisoletano donde aparece por primera vez en 1752 (Alonso 1923, 391); el mismo que en 1756 es denunciado por “Juan Bautista Carata, natural del reino de la Vngria”, que lo denomina “paisano discipulo suio” (Varey 1957, 329); y que en un memorial de 25 de enero de 1762 aparece como “Gaspar Ministrina, el Armenio” (Varey 1972, 60). Aunque, en este caso, no solo se juega con la nacionalidad, sino también el sobrenombre: el verdaderamente famoso era Mohamed Caratha [fig. 21], un turco que desde algunos años antes actuaba en París, Dublín (Green 2011, 186) y Londres –en 1743 en Sadler’s Wells (Fairholt 1876, 174), el 24 de octubre de 1747 lo hacía en el New Theatre, en Haymarket (Daniel 1842, 170), donde repitió la temporada 1749-50 durante trece semanas (Stone 1962, clv), y más adelante se anunciaba con grabados propagandísticos en el New Wells–; incluso en la prensa neoyorquina se da noticia el 13 de agosto de 1753 de un Anthony Joseph Dugee que se presen-

ta como antiguo aprendiz del Gran Turco Mahomet Caratha (Seilhamer 1888, 83). Sí que está documentada en Londres la colaboración de un aprendiz llamado Giacomo Perghen (Pinks 1881, 170). Más allá de sus denominaciones propagandísticas, será necesario profundizar en el estudio de la iconografía y la documentación para ir desentrañando y clasificando el complejo universo de las “posturas” volatineras.

De cualquier manera, está claro que éstas podían ser individuales o grupales; en este último caso sobre todo con niños. En el grabado de posturas utilizado por Félix Ortiz el Carbonero en Madrid en 1758 (ver Varey 1957, lám. 25) hay ocho diferentes que son variantes de juegos y flexibilidades de una niña soportada por el brazo extendido del volatinero. En otro, en un aleluya flamenca, éste sostiene a una criatura en cada una de sus manos. Las variantes son múltiples, y más cuando se incorporan elementos accesorios. Por ejemplo, los candelabros –“candeleros”– son fundamentales en las posturas de equilibrio y a ello se debe su continua presencia en las hojas de gasto de los coliseos madrileños: “Tres candeleros de equilibrios para las posturas” (120), o “de las birlas y candeleros de posturas de los niños” (152); a menudo el impacto de la postura se reforzaba al combinarla con elementos luminosos: “Cuatro achetas de zera que se an traído para las posturas de los valencianos” (129).

Las posturas jugaban un importante papel en el espectáculo volatinero; hasta el punto de merecer no solo la elaboración de grabados con sus ejercicios, sino también la de carteles, o “mapas”, específicos para ser colocados en la Puerta del Sol madrileña, lugar habitual para la propaganda de los espectáculos en la Corte: “vn cartel que se ha hecho nuevo de posturas” (91). Así se hacía también con otro tipo de elementos del espectáculo misceláneo: “mapas del trapolin que se an pintao” (64), “mapa de los equilibrios que se ha puesto en la Puerta del Sol” (86), “De aber compuesto el cartel de la mona” (91), o “Del pintor, de aber echo el cartel para la pantomima y el mundo nuevo” (92).

Las suertes denominadas **fuerzas** también formaban parte del espectáculo de los volatines, si bien es verdad que, casi siempre, combinadas con otras [fig. 22]. La llamada “fuerza de los puños” la podemos ver en un ejercicio de maroma, que consiste en que el volatín se sostenga en la misma –e incluso camine– con sus manos



21. El célebre acróbata turco Mahomet Caratha.



22. Fuerzas y equilibrios variados, 1814.

mientras hace el pino, pero también en una postura en la que “el famoso Argelino”, sentado en el suelo con sus piernas extendidas al máximo sostiene en cada una de sus manos un pie de sendas jovencitas que componen graciosamente la figura (Juego de la Oca: *Le Grand Jeu des Danseurs de Corde, Sauteurs et Voltigeurs*, 1812, casilla nº 50). Buena parte de las fuerzas consistían en sostener a otra o a varias personas –en muchas ocasiones niños– componiendo posturas o equilibrios; tal como se ve en la casilla nº 28 del mismo juego, en la que el Señor Colpi, volatín siciliano, tumbado en el suelo, sostiene sobre su pierna izquierda levantada, a un joven cabeza abajo, mientras que con su mano derecha sujeta a un niño en pie. Los gastos del espectáculo reflejan la necesidad de contratar a varios jóvenes para la realización de las mismas: “De los 4 muchachos de las fuerzas” (176); aunque apenas parecen tener otro tipo de necesidad, ya que tan solo aparecen “dos tablas en dos lleros [¿hierros?] para azer las fuerzas...” (177).

El ejercicio por excelencia en esta especialidad son las llamadas “fuerzas de Hércules”, que ya citara Miguel de Cervantes en su *Retablo de las maravillas* y recoge Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*:

Las fuerças de Hercules, los que traen juegos y danças de matachines, entre otras galanterías que hacen, es, cargarse vn hombre solo cinco y seis personas, y dar vuelta al teatro, dançando con ellas (voz “Fuerza).

Otros bolteadores hacen las fuerças de Hercules, lleuando vno cinco o seis, vnos cabeça abaxo, y otros de pies: y auiendo dado vueltas con ellos al teatro, se le despiden los vnos y los otros, dando vueltas en el aire, y volviendo las armas contra el con espadas y broqueles, al son de algún instrumento, o vnos contra otros hacen vna batalla fingida: la que se llama dança Pirricha o de Pirro, hijo de Achiles, o de Pirro Cretense inuenteor della (voz: “Boltear”)

Mayor hazaña sería la anunciada en el *Diario de Madrid* (1811/10/19) puesto que nos dice que “Continuarán las Fuerzas de Hercules, y el divertido Payaso mantendrá sobre sí 9 personas a un tiempo”. Es verdad, que a medida que aumenta el número de personas a soste-

ner, el forzado portor necesita ser reforzado por otros compañeros, lo que contribuye a transformar la original pirámide invertida, cuyo vértice sería el Hércules, en otra sin invertir pero que permite una mayor altura y espectacularidad [fig. 23], con resultados similares a las pirámides humanas que por entonces se hacían en el Carnaval veneciano o a las realizadas como fin de su danza por las compañías de bailes de valencianos que dieron lugar a partir del siglo XIX a los actuales *castellets* catalanes (Catalá s.a.).

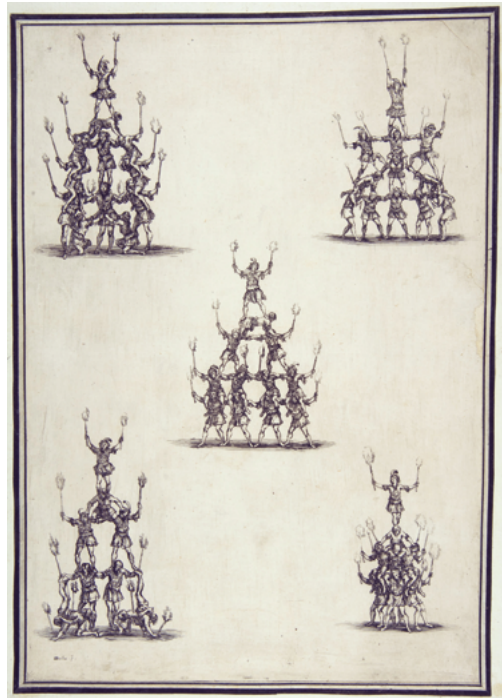
Estas “danzas valencianas” eran tropas independientes que solían asociarse a las compañías de volatines para representar en las grandes ciudades o girar con su espectáculo propio por los circuitos teatrales peninsulares. Su presencia en la documentación teatral a lo largo del siglo XVIII es notable: desde la “danza valenciana” en Ávila en 1729 (Bernardo 2010, 73) hasta los “Bolteadores Valencianos” que actúan en Valladolid, en 1805, con la compañía de Cristóbal Franco (Alonso 1923, 256), aparecen en diferentes ciudades y su presencia es reiterada en las últimas décadas del siglo. Los “famosos valencianos”, como son denominados en bastantes ocasiones, estaban especializados en suertes propias de los volatines de tierra: contradanzas, vueltas, saltos y fuerzas (“y los Valencianos, ejecutarán con su Payaso los vistosos saltos del Trampolín”, *Diario de Madrid*, 1790/03/10), sin que faltaran “aquellas primorosas fuerzas de Hércules” (*Diario de Madrid*, 1793/03/02). Pero las danzas de valencianos venían participando en fiestas públicas desde, al menos, el siglo XVII (Bertrán 1997, 6): en 1633 durante la visita de Felipe IV a Tarragona o en las procesiones del Corpus Christi de Sevilla (h. 1673) o Granada (1774); de esta última es la siguiente descripción (Garrido 1889, 89):

dos cuadrillas de Valencianos de a diez hombres cada una, que costeó desde Valencia la Comisión, los cuales vestidos de volantes, al son del Tamborilillo, y la Dulzaina, tegían sus coros, y como Volatines daban saltos, y trepas unos sobre otros, con tal destreza y ligereza que [...] se consiguió que no se echasen de menos las danzas de los demas años.

Los “bolteadores de tablado”, que hacían los citados ejercicios más o menos estáticos de equilibrios, posturas y fuerzas, toman su nombre de las suertes dinámicas que realizaban (“dar vueltas continuas, haciendo juegos de Espadas, Pistolas, etc.” o enhebrar “una aguja mientras voltea”, lám. 3). Vueltas, pero, sobre todo, saltos.

Había **saltos** de muy diferentes tipos. Había una “suerte de la baqueta” (152), de la que solo se sabe que se utilizaba “vna baqueta

23. Cinco grupos de acróbatas realizando variantes de “Las fuerzas de Hércules”, 1652.





24. El salto de la cuba o del tonel, 1806 – 1830.

de junco para vn salto” (176), concretamente “una baqueta para saltarla” (76). El “salto de los espejos” se realizaba utilizando grandes marcos de espejo en los que su luna, fingida, estaba realizada de papel, de manera que el saltarín los pudiera atravesar para después caer sobre colchones de paja: “De 20 pliegos de papel para azer dos espejos fingidos”, “De dos jergones de paja para el salto de dichos espejos” (153); un mecanismo similar se empleaba para realizar el “salto de la cuba” o “salto del tonel”, recogido por alguna estampa [fig. 24] y que la documentación madrileña refleja en los gastos de “componer una cuva” y del “papel para la cuva y pegarlo” (86). Del “salto del león” solo se sabe que se hacía desde la altura de unas vigas instaladas sobre el escenario: “dos bigas que desde el piso del tablado pasan por encima de los apeos bien fortificadas para los bolteos, con dos tableros a las puntas de harriba para el salto del león” (114).

El salto del sillón lo conocemos por su presencia en algunos grabados (p. e., en el citado Juego de la Oca, casillas nº 6 y 12). Al parecer, consistía en un número cómico en el que el payaso –o Escaramuza, o Arlequín– intentaban saltar por encima de un sillón situado sobre una mesa, con tan divertida fortuna que acababa atravesando el respaldo del sillón –sin duda, también de papel, como el espejo– quedando empotrado en el mismo. A continuación, otro volatín conseguía con éxito dicho salto, apoyando sus manos sobre la mesa y, tras otra voltereta aérea, los pies en el suelo [fig. 15]. La presencia del payaso encajado en el sillón, además, permitía a su compañero volatinero realizar con seguridad ejercicios de equilibrio o de fuerza de puños a la vez que, por ejemplo, tocaba una trompeta.

25. Salto de trampolín sobre cinco personas.



Springt over vijf.
Saute Par dessus cinq.

Los saltos en los que era necesario alcanzar gran altura y gran longitud requerían de la ayuda del llamado “trampolín”, “trapolín” o “trapulín” – “Tabla en vago, sobre la cual toma ímpetu y fuerza el volatinero para dar saltos” [del it. *Trampolino*, y este, del al. *trampeln*, patear] (RAE 1869)–; con él era posible conseguir saltos como el de este anuncio: “el Pitidiablo saltará catorce hombres con uno en medio de pie derecho” (*Diario de Madrid*, 1790/03/13) o, según lo recogido en los gastos madrileños documentados, sobre doce granaderos con sus birretinas (“12 birretinas de granadero y 12 mozos para un salto”, 91) o sobre “cuatro caballos alquilados para el salto del trampolín” (128), a veces cinco (69), otras “seis caballos para el salto”



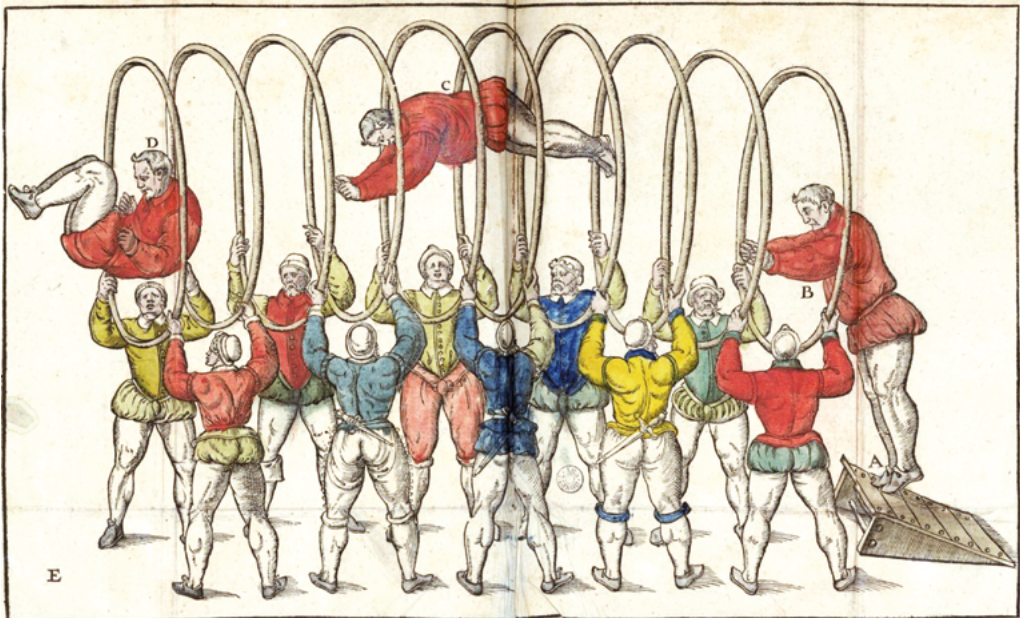
(141). El trampolín aparece bien representado en numerosos grabados de la época [figs. 25-26] y su uso desarrollado en el famoso tratado del napolitano Archange Tuccaro (1599) [fig. 27].

Entre los gastos habituales en cada Cuaresma estaban los de hacer, armar, componer o traer desde el otro coliseo

26. Salto de trampolín sobre una persona.

el trampolín. Para su fabricación eran necesarios, además de la "madera", "tornillos y tuercas", "clavos de todos los géneros" y "cuerda de asote" (119); y para su manipulación en escena se contrataban "Dos asistencias para asistir el trampolín" (123). Pero su uso llevaba aparejada otra exigencia: la de prolongar el escenario hacia el patio con un tablado anexo que permitiera tomar carrera a los saltadores. Este tablado se prolongaba sobre tres a seis soportes de madera o "asniillas" desde la orquesta hasta el final de la "luneta" (zona más cercana al escenario, reservada para el público distinguido). Sus medidas eran, en 1793 y para el Coliseo de la Cruz, "de 15 pies de largo (4,18 m) y 8 de ancho (2,23 m)" (177). No hay datos sobre las medidas o la longitud de las tablas necesarias para fabricar un trampolín.

27. Salto mortal pasando entre diez aros, usando el trampolín.



Junto al trampolín, aparecen en los gastos de volatines de la segunda mitad del siglo XVIII otros dos términos que vienen a ser variantes del mismo: el salto mortal y la batúa. El “salto mortal” es citado hasta en siete hojas de gastos; parece ser que era un tablón, que se compraba o alquilaba, y que había que “armar”: “Un tablón de 12 pies (3,34 m) de largo y tres dedos de grueso que se compró nuevo para el salto mortal” (127). Se puede suponer a partir de la longitud del tablón que el impulso conseguido con el “salto mortal” era bastante superior al del trampolín, de menor longitud según se aprecia en las estampas.

En cuanto a la “batua” –la definición de “batuda” que recoge por primera vez la RAE en 1884 dice: “Salto que dan los gimnastas por el trampolín y unos tras otros”–, lo recogido en la documentación apunta a una estructura para la que necesitaban un número importante de tablones de madera (“Quenta del coste de la batua [...] se emplearon 5 tablas de 3 baras (2,5 m) cada una limpias, y 3 de a 7 (5,85 m) limpias y sus clavos...”, 176), además de una ampliación del tablado semejante a la necesaria para el trampolín (“haber añadido el tablado hasta la primera luneta y haber puesto la batua y haber apeado el tablado”, 142). Como el trampolín, la batúa se fijaba con tornillos –con su cabeza embebida en la madera–, además de con clavos; y sus dimensiones podrían ser, aproximadamente, las siguientes: “vn tablero de tabla gruesa y limpia con sus tres barotes de tabla entera limpia [tres travesaños], de nueve pies de largo (2,51 m) y quatro y medio de ancho (1,25 m), clavados con clavos de a quarto, la qual pieza llaman batua, para boltear, vale 100 [reales]” (163).

En un documento de 1768 aparecen recogidos simultáneamente los gastos de “armar el trampolin y el salto mortal” (74), lo que confirma que estamos ante aparatos diferentes; pero no ocurre lo mismo con la batúa: cuando se cita al trampolín no aparece la batúa y viceversa. Trampolín y batúa; batúa y trampolín: ambas denominaciones se refieren a un aparato basado en aprovechar la flexibilidad de la madera para realizar los arriesgados saltos de los volteadores. No he encontrado datos suficientes, ni iconografía de la batúa, que me permitan definir sus diferencias con rotundidad; quede este asunto pendiente para mejor ocasión. Lo que comparten, en cualquier caso, es el hecho de que su instalación suponía un par de días de trabajo para los tramoyistas, ya que, además de la colocación y el ajuste del trampolín o de la batúa, debían “añadir el tablado” accesorio hasta la luneta, “quitar el bujero del apuntador”, y “las pantallas del alumbrado” –las candilejas– (176 y 179). Por supuesto, una vez finalizada la Cuaresma, todo debía volver a colocarse como antes (“De volver a desberetarlo y ponerlo conforme estaba y volver a poner el escutillon grande que se quito para el bueco de la batua”, 119). Todo ello nos habla de la notable importancia que se le daba a los saltos en el espectáculo de los volatines.

Otros gastos se refieren al uso de iluminación artificial para el escenario; concretamente a las denominadas “cruzetas”, que eran unos

postes verticales con una base en forma de cruz y sus cuatro tornapuntas diagonales que lo aseguraban, y en lo alto, una cruz horizontal con numerosas cazoletas de hojalata con su correspondiente cañón para la mecha. Los gastos de 1772 en el Coliseo de la Cruz las describen perfectamente: “Seis crucetas de 7 pies de alto (1,95 m) con sus pies y tornapuntas que se an echo nuevas”, “30 cazoletas de oja de lata con sus cañones de lo mismo que se an echo nuevas para dichas crucetas”, “De componer 18 cazoletas para dichas crucetas” (84). El año siguiente, en el Coliseo del Príncipe, se usaron : “8 crucetas, 4 que se trujeron del Coliseo de la Cruz y otras 4 que se han hecho nuevas” (88)

Hasta aquí la estructura general de las posibles variantes técnicas de la parte correspondiente a los volatines de un espectáculo misceláneo de la segunda mitad del siglo XVIII en España. Pero entiéndase como una estructura muy flexible, en la que caben numerosas variantes y combinaciones, y en la que se debe dejar lugar a otros muchos juegos y suertes que se adivinan a partir de los gastos documentados y de las imágenes contemporáneas.

Así, había una suerte de “hacer bailar los huevos al eco de su voz sobre una caña o palo” (Varey 1972, lám. 2). Pero también existía un “baile de los huevos” en el que, previamente, se situaba sobre el suelo una docena de ellos encajados en vasitos de loza o “jicaras” (84) de tal manera que un bailarín, con los ojos tapados, hacía su baile sin pisarlos (Strutt 1801, 185-86). Otro, más misterioso, refleja la necesidad de “bolsas para la suerte de las campanillas” (75). Otros precisan de “vna caña de pescar” (91) o una “escoba gruesa con su palo correspondiente para el pallaso” (122), o un abanico (255), o dos puñales (130), o un quitasol (123).

Esta estructura tan variopinta estaba cementada por la presencia, siempre cómica, de diversos personajes de la conocida *commedia dell'arte*: los encontramos en acrobacias aéreas, danzas sobre cuerda o sobre suelo, equilibrios, saltos o fuerzas; además de en bailes, pantomimas o títeres [figs. 2, 3, 4, 5, 9, 13, 14, 15, 19, 20, 22]. Encarnados por adultos o por niños. Ejerciendo de maestros de ceremonias, de atentos salvadores en caso de caídas, de traductores de artistas foráneos, de torpes emuladores de los acróbatas o de bailarines estrambóticos pero siempre divertidos. Nunca faltaba un Arlequín (“Arliquino”, “Erlequino”, “Arliquín”) y ya Covarrubias lo recoge en su *Tesoro de la lengua* (1611), voz *Arnequin*, vinculándolo con los volteadores, aunque haciendo derivar su nombre del maniquí usado por los artistas:

Y corruptamente comúnmente, es vna figura humana, hecha de palo y de goznes, de que se aprouechan los pintores, y escultores, para formar diuersas posturas, ponen dentro de las coyunturas vnas bolitas, y cubren toda la figura de una piel, y con esto se doblega por todos sus miembros: a imitación destos los bolteadores traen vno que le arrojan, y haze posturas extrañas y por esta razón llamaron al tal volteador Arnequin...



28. Tres figuras de Arlequin: representando, danzando sobre la maroma con violín y realizando una postura acrobática, 1728.

En el Diccionario de la RAE (1726) se le define, antes que personaje teatral, como “Aprendiz, y como criado del Volatín, que da vueltas y salta en la maroma. Viene a ser como el Gracioso que hace el papel del que no sabe en aquel juego o representación” [fig. 28].

Por la documentación conocemos a dos importantes Arlequines españoles: Antonio Hergueta (activo entre 1751-1764) y “Juan de Dios, Arliquin Español”, que lo sustituye tras su fallecimiento y trabajará en las mejores compañías de volatines españolas hasta 1789.

Un segundo personaje, que tiene una presencia en documentos y estampas similar a de Arlequín aunque no quede recogido en los diccionarios, es el “rediculo” Escaramuza (versión hispana de Scaramuccia o, en francés, Scaramouche). El más famoso de los Escaramuza fue Santiago Hergueta ¿pariente del Arlequín Antonio? activo en los coliseos madrileños entre 1784 y 1798 en diferentes compañías. Mucho más rara era la presencia de Trufaldino (“Trufaldin”, “Estrufalin”, “Trufalin”); Colombina (“Columbrina”, “Columbina”, “Columbinas”); Pierrot (“Pirrot”, “Pirro”, “Piro”) o Pantalone (“Pantalon”), aunque sus nombres aparecen en la documentación de algunos años [fig. 30].

El personaje del “payaso” –del italiano *pagliaccio* y con numerosas variantes ortográficas: “pallaso”, “pagliaso”, “payazo”, “paiaso”– aparece con regularidad a partir de la década de 1780, al principio en las compañías extranjeras, sobre todo italianas. Su presencia se hace imprescindible, como con la de Arlequín y Escaramuza; y aunque

podiera parecer que los tres personajes eran muy semejantes entre ellos –todos son “graziosos”–, incluso el mismo bajo distintos nombres, no parece que fuera así. Santiago Hergueta fue contratado en 1787, de manera excepcional “supliendo la plaza de payaso, pues siempre a exercido la de Escamuza” (156), y por que lo se sabe siempre la siguió ejerciendo. El rol de payaso también era asumido por niños “pallasito” o “pequeño payaso”; y los había de diferentes clases “payaso antiguo”, “payaso principal”, “paiaso de maroma” o “payazo de los saltos”. El payaso de mayor presencia en la escena volatinera de este periodo fue Manuel Franco, “Manolo el Payaso”, hijo del maquinista Cristóbal Franco y hermano de Cristóbal Franco “el Sevillano”. Aunque en sus primeros años de actividad figura realizando el papel de Arlequín, ya en 1780 lo encontramos como “pallaso” (116) en el Coliseo del Príncipe madrileño y en este rol seguirá apareciendo hasta las representaciones –últimas de las que se tiene noticia– que, con su propia compañía, realizó en Sevilla en un solar de la calle de las Armas durante la Cuaresma de 1803. En los carteles realizados al efecto, Manuel Franco se anunciaba pomposamente como “el célebre Payazo de las Cortes, y en particular de la de España” (Plaza 2007, 164). El payaso, como Arlequín o Escamuza, eran papeles cómicos asumidos por auténticos volatines y volteadores; es decir, realizaban todo tipo de danzas sobre cuerda, equilibrios, posturas o fuerzas, añadiendo el carácter paródico a sus ejercicios y permitiendo al público el desahogo de la risa ante la tensión provocada por el riesgo acrobático.

29. Grabado propagandístico para las representaciones del mono del Sr. Spinacuta en el teatro Sadler's Wells, de Londres, h. 1767.



Otro atractivo era la presencia de animales. Singularmente de las monas. Estas –tan solo una vez se nombra a un mono, por quince a las monas– aparecen en los listados de la compañía que el “autor” o “maquinista” entregaba a las autoridades al solicitar su contratación; lo curioso es que aparecen como uno más junto a los humanos (67), e incluso se pintaban carteles para publicitar sus habilidades (69). Las encontramos subiendo la cuerda (103), “sirviendo en el vuelo” (123) o haciendo la suerte de “bailar dentro de un saco de modo que no se vea y cause una jocosa diversión” (*Diario de Madrid*, 1811/10/19); también se refleja el curioso gasto de “bino para la mona” (70). Famoso fue el mono –¿o mona?– que con el nombre de “Turco” triunfó en París (Théâtre des Grandes Danseurs) y Londres (Sadler’s Wells) entre 1766 y 1768, entrenado por Laurent Spinacuta y conocido, sobre todo por una serie de 16 hermosos grabados calcográficos realizados en Francia que, posteriormente servirían de inspiración para la elaboración de otro, a modo de cartel, para publicitar su estancia londinense (Ramos-Gay 2018) [fig. 29]. No hay huella de su paso por España, aunque en 1782 actuó un Juan Bautista Spinacuta ¿pariente de Laurent?, bailarín de maroma que, además, realizaba el “Vayle de la escalera”, formando parte de la compañía de Lorenzo Ferzi, en el madrileño Coliseo de la Cruz (126). La Real Academia Española conserva un cartel, de tiempos del reinado de Carlos IV, que anuncia un curioso espectáculo en el que dos monas y tres perros representas varias escenas cómicas⁴.

Hay al menos diez noticias de caballos que se alquilaban para que los volteadores hicieran el “Salto de los Caballos”, como se anunciaba en 1764 (cartel 2); llegando a utilizarse hasta “seis caballos para el salto” (141). También hubo gastos de “una borrica alquilada” (94) y de “Dos borricas naturales” (144), así nombradas para diferenciarlas de las cabalgaduras hechas con dos actores que se utilizaban en las pantomimas. Hay noticias de la presencia de un toro o novillo (113-14), de un camello (72), de un capón (85) y de un perro (129). Pero el más excepcional de los espectáculos realizados con animales fue el que presentó Andrea Mosini en 1760 en el Coliseo de la Cruz, para el que se comprometía

...a asistir con la tropa de 38 perros y 6 monas, que estas han de hacer diferentes habilidades, como son el que vestidos con ropajes naturales de personas ejecutan muchas habilidades nunca vistas... (53).

La música era parte esencial del espectáculo de volatines. Ya se vio como algunos instrumentos se incorporaban a algunas suertes aéreas –tambor (112), violín (117), “Una trompa y la campana de Masedonia para dos suertes” (122)–; otros aparecen sin más en las cuentas de gastos: “biolon” (85), “bigüela” (75), “bandola” o “bandolin” (85-86), salterio (84), flauta dulce (85) y travesera (86), “caxa de guerra” (64), tamboril (64), tambor (130) o un “instrumento turco”

⁴ Reproducción digital en: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvMadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=20085.

(86). Los gastos diarios en la orquesta de música que acompañaba cada función eran importantes ya que esta era necesaria para acompañar prácticamente todas las suertes del espectáculo, según se desprende de la siguiente cuenta del año 1781 (123):

“Cuenta de la música:

Bayles para la maroma.....36.

Vna docena de contradanzas.....18.

Vna docena de minuetas18.

Musica para el alambre.....24.

Dos marchas.....16.

[Total:]

112 [rs.]”

Hasta aquí alcanza la revisión de la parte correspondiente a las actividades de los volatines en la segunda mitad del siglo XVIII en cuanto a sus destrezas aéreas y, de las terrestres, las correspondientes al grupo de los ejercicios gimnásticos, es decir, equilibrios, posturas de flexibilidad, fuerzas o saltos. Queda pendiente para una próxima ocasión el estudio de las pantomimas, bailes, entremeses, títeres de guante o teatro de sombras, que también fueron parte sustancial del espectáculo misceláneo que se desarrolló con gran éxito durante varias décadas.



30. Arlequin y Pierrot haciendo posturas acrobáticas sobre el suelo, 1728.

Referencias de las figuras.-

1. *Carta de deseos con volatines*, Amsterdam, Hermanos Numan, 1761. Rijksmuseum, Amsterdam.
2. Joseph Étienne Blerzy, *Tapa de caja de rapé* –det.–, 1778–79. MET, New York.
3. *Bailarines de cuerdas y saltadores* –det.–, Zaltbommel (Países Bajos), Johan Noman, 1814. Rijksmuseum, Amsterdam.
4. *Estampa impresa*, Alexander Cranendoncq, 1814 – 1869. Rijksmuseum, Amsterdam.
5. Léonard Defrance, *El baile sobre cuerda*, óleo sobre tabla, finales del s. XVIII. MET, New York.
6. M. Lauron, *La famosa mujer holandesa*, Londres, h. 1690. Rijksmuseum, Amsterdam.
7. *Mapa mágico o medicina de las fracciones de viento del sudoeste y el funeral de Cartouche* –det.–, Norte de los Países Bajos, 1720. Rijksmuseum, Amsterdam.
8. ¡Mira aquí, juventud! con lujuria, la cuerda baila... –det.–, Amsterdam, Johan Noman, 1806 – 1830. Rijksmuseum, Amsterdam.
9. *Mapa mágico o medicina de las fracciones de viento del sudoeste y el funeral de Cartouche* –det.–, Norte de los Países Bajos, 1720. Rijksmuseum, Amsterdam.
10. *Le Grand Jeu des Danseurs de Corde, Sauteurs et Voltigeurs* (A Paris Chez Basset, Rue St.Jacques N°64, 1812; en D'Allemagne 1950, lám. 47), en *Giochi dell'Oca e di Percorso* (www.giochidelloca.it).
11. Pieter Balthasar Bouttats, *Acróbatas y bailarines de cuerdas* –det.–, Amberes, h. 1676 – 1755. Rijksmuseum, Amsterdam.
12. *Descenso de Madame Saqui, rodeada de fuegos artificiales, en los Vauxhall Gardens de Londres*, 1822. The New York Public Library Digital Collections.
13. Gerardus Josephus Xavery (del.) y Pieter Schenk (sculp.), “Descenso del despeñadero”, de la serie *Suma de bailarines de cuerda, saltadores y acróbatas*, Amsterdam, 1728. Rijksmuseum, Amsterdam.
14. Antoine Jean-Baptiste Thomas, *Polichinelle et grotesques*, litografía, París: François Le Villain, 1823. The New York Public Library Digital Collections.
15. *Bailarines de cuerdas y saltadores* –det.–, Zaltbommel (Países Bajos), Johan Noman, 1814. Rijksmuseum, Amsterdam.

- 16, 17 y 18.** Pieter Balthasar Bouttats, *Acróbatas y bailarines de cuerdas* –det.–, Amberes, h. 1676 – 1755. Rijksmuseum, Amsterdam.
- 19.** *Bailarines de cuerdas y saltadores* –det.–, Zaltbommel (Países Bajos), Johan Noman, 1814. Rijksmuseum, Amsterdam.
- 20.** “L’Equilibre du chandelier” –det. –, de la serie *Le Bon Genre*, h. 1817. The New York Public Library Digital Collections.
- 21.** R. Graves, *Mahomet Caratha*, en James Caulfield, *Portraits, memoirs and characters of remarkable persons : from the revolution in 1688 to the end of the reign of George II ...*, v. III, London: T. H. Whiteley, 1820.
- 22.** *Bailarines de cuerdas y saltadores* –det.–, Zaltbommel (Países Bajos), Johan Noman, 1814. Rijksmuseum, Amsterdam.
- 23.** Stefano della Bella, *Cinco grupos de acróbatas*, aguafuerte, 1652. MET, New York.
- 24.** ¡Mira aquí, juventud! con lujuria, la cuerda baila... –det.–, Amsterdam, Johan Noman, 1806 – 1830. Rijksmuseum, Amsterdam.
- 25 y 26.** Aleluya. *Este grabado fue concebido para la educación de los jóvenes...* –det.–, Países Bajos: Turnhout, 1833-1900. Rijksmuseum, Amsterdam.
- 27.** *Salto mortal pasando entre diez aros, usando el trampolín*, ilustración de Archange Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'aire, avec les figures qui servent a la parfaite demonstration et intelligence du dit art*, Paris, Claude de Monstr'oeil, 1599, pp. 142-43. Fuente: gallica.BnF.fr.
- 28.** Gerardus Josephus Xavery (del.) y Pieter Schenk (sculp.), “Tres figuras de Arlequín”, de la serie *Suma de bailarines de cuerda, saltadores y acróbatas*, Amsterdam, 1728. Rijksmuseum, Amsterdam.
- 29.** *The curious and uncommon performances of a monkey...*, London: h. 1767. The New York Public Library Digital Collections.
- 30.** Gerardus Josephus Xavery (del.) y Pieter Schenk (sculp.), “Arlequín y Pierrot”, de la serie *Suma de bailarines de cuerda, saltadores y acróbatas*, Amsterdam, 1728. Rijksmuseum, Amsterdam.

Referencias documentales.-

Alonso 1923

Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923.

Barcia 1941

Roque Barcia, *Diccionario general etimológico de la Lengua española*, 5 vols., Buenos Aires: Anaconda, 1941.

Bernardo 2010

José Antonio Bernardo de Quirós Mateo, *Teatro y actividades afines el Ávila (Siglos XVII, XVIII y XIX)*, (Tesis doctoral: Dir. José Romera Castillo, Madrid, UNED, 1993-94), [Madrid], D-UNED, 2010.

Bertran 1997

Jordi Bertran, "El ball de valencians: de la dansa a les torres", *Quaderns de la festa Major. Santa Tecla*, 12 (1997), pp. 3-31

Catalá s.a.

Pere Catalá i Roca, "Els castells dels Xiquets de Valls", en *Joves Xiquets de Valls* [en línea], <http://usuaris.tinet.cat/rclibru/sonsimusiques/castellsxiquetsdevalls.htm> [05/03/2019]

Conelly-Higgins 1797-1798

Tomas Connelly y Tomas Higgins, *Diccionario nuevo de las dos lenguas española é inglesa en quatro tomos ...*, 4 vols., Madrid: Imprenta Real por D. Pedro Julian Pereyra, 1797-1798.

Cornejo 2016

Francisco J. Cornejo-Vega, "Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630-1750)", *Fantoche. Arte de los títeres*, nº 10 (2016), pp. 18-39.

Cornejo 2018

Francisco J. Cornejo-Vega, "El baile en el espectáculo misceláneo de títeres y volatines del Siglo de Oro español", en *La investigación en danza. Sevilla 2018*, Valencia: Ediciones Mahali, 2018, pp. 165-172.

Covarrubias 1611

Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611.

D'Allemagne 1950

Henry Renè D'Allemagne: "Le noble jeu de l'oie en France de 1640 à 1950", Grund, Parigi, 1950.

Daniel 1842

George Daniel, *Merrie England in the Olden Time*, v. II, London: Richard Bentley, 1842.

Davis-Varey 2003

Charles Davis y John E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos*, 2 tomos, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España XXXV-XXXVI, 2003.

Fairholt 1876

Frederick William Fairholt, *Tobacco: its History and Associations*, London: Chatto and Windus, 1876.

Garrido 1889

Miguel Garrido Atienza, *Antiguallas granadinas. Las Fiestas del Corpus*, Granada: Imprenta de D. José López Guevara, 1889.

González Hernández 1979

Vicente González Hernández, *Noticias y documentos para la historia del teatro en Zaragoza. Siglo XVII*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Cuadernos de Zaragoza 41, 1979.

Green 2011

John C. Greene, *Theatre in Dublin, 1745-1820: A Calendar of Performances*, v. I, Bethlehem: Lehigh University Press, 2011.

Plaza 2007

Rocío Plaza Orellana, *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2007

Pinks 1881

William J. Pinks, *The history of Clerkenwell*, London : Charles Herbert, 1881

RAE 1726-1739

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua, dedicado al rey nuestro señor don Phelippe V (que Dios guarde) a cuyas reales expensas se hace esta obra*, 6 vols., Madrid: Imprenta de la Real Academia, 1726-1739 .

RAE 1869

-----, *Diccionario de la lengua castellana por la Academia Española*, 11ª ed., Madrid: Imp. de Manuel Rivadeneyra, 1869.

RAE 1884

-----, *Diccionario de la lengua castellana por la Academia Española*, 12ª ed., Madrid : Imp. de Gregorio Hernando, 1884.

RAE 2014

-----, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. Madrid: Espasa, 2014.

Ramos-Gay 2018

Ignacio Ramos-Gay, "Des singes, c'était le narcissé": class, imitation and performing monkeys in late-eighteenth century Paris", *Studies in Theatre and Performance*, 38:2, (2018), pp. 130-148

Seilhamer 1888

George O. Seilhamer, *A History of the American Theatre Before the Revolution*, Philadelphia: Globe Printing House, 1888.

Speaight 1980

George Speaight, *A History of the Circus*, London: Tantivy, 1980.

Stone 1962

The London stage, 1660-1800; a calendar of plays, entertainments & afterpieces..., Part 4: 1747-1776, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962.

Strutt 1801

Josepf Strutt, *The Sports and Pastimes of the People of England*, London, Methue &Co, 1801.

Terreros 1786-1793

Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano : con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina é italiana*, 4 vols., Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1786-1793.

Tuccaro 1599

Archange Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'aire, avec les figures qui servent a la parfaite demonstration et intelligence du dit art*, Paris, Claude de Monstr'oeil, 1599.

Varey 1953

John E. Varey, "Titiriteros y volatines en Valencia 1585-1785" *Revista Valenciana de Filología*, t. III, nos. 1-4, (1953).

Varey 1957

John E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

Varey 1972

John E. Varey, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1972.

Varey 1995

John E. Varey, *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Madrid, Tamesis, 1995.

