

## Sociabilidad, música y danza en el siglo XVIII

Clara Bejarano Pellicer

Universidad de Sevilla

Los tres conceptos que dan nombre a nuestro trabajo están tan íntimamente relacionados en nuestro imaginario vigente que resulta difícil separarlos. Se nos antoja sumamente lejano y arcaico un mundo en el que las artes temporales no se practiquen colectivamente, en que no supongan un marco para las relaciones sociales. Han quedado muy lejos los tiempos en que, no lo olvidemos, tanto la música como la danza asimismo desempeñaron una función cultural, litúrgica. Desde tiempo inmemorial están ligadas a la idea de diversión colectiva, y para compartir dicha diversión no es en modo alguno necesario practicar físicamente dichas artes. Con su mera contemplación o audición, cumplen su finalidad, que es la de catalizar la sociabilidad, a todos los niveles socioculturales de la población. Pues bien, aquellos tiempos inmemoriales son precisamente los que estamos tratando en estas sesiones: el siglo XVIII.

El contexto de desarrollo tanto de la sociabilidad como de las artes no es otro que el mundo urbano. La confluencia de grandes masas de población con un nivel cultural alto y deseosas de entablar convenientes contactos, así como de exhibir sus posibilidades económicas, hizo que el fenómeno que nos preocupa cristalizara. La ciudad en el siglo XVIII presenta un panorama de gran riqueza lúdicamente hablando.

Las ciudades de altos niveles demográficos existían mucho antes del siglo XVIII, sin ninguna duda. En ellas habitaba un patriciado urbano con recursos disponibles para derrochar en placeres y diversiones. Lo que diferencia al siglo que nos ocupa de los precedentes es la naturaleza y los intereses de la élite social dieciochesca. Antes del siglo XVIII, la aristocracia no se sentía culturalmente alejada de los estratos inferiores de la población. Aunque Mikhail Bakhtin defiende la circularidad de la influencia entre la cultura popular y la letrada, es evidente que durante la Edad Moderna ésta última fue alejándose de la primera<sup>1</sup>. Aunque

<sup>1</sup> BAKHTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1971.

ambas siempre se interpenetrarían, en especial durante los siglos de la Modernidad, la cultura letrada iría definiendo su personalidad y contagiándose a los grupos sociales que detentaban el poder. Su principal cauce de difusión fue la corte.

No nos referimos a que la gran actividad lúdica y artística de la corte contagiara a las ciudades a través de las élites como una propuesta de hedonismo o inconsciencia económica. En favor de la corte hay que recordar que no sólo se trataba de un paraíso para el lujo desmedido y el ocio despilfarrador. Ante todo, la corte nació como un eficaz centro de poder real, que actuaba como la fuente de poder político y social. Es indudable que la corte constituyó un centro de poder, que fue lo que atrajo a las capas más altas de la sociedad a arremolinarse en torno, enfrascada en una pugna de intereses.

Sin embargo, estas emanaciones no son las únicas que es preciso destacar: la corte también es un centro cultural en el sentido de socializador, civilizador, conformador de hábitos sociales. En la sociedad de corte se inaugura un arte de vivir y un código de civismo que afectará culturalmente, en sentido antropológico, a las sociedades posteriores<sup>2</sup>. Esa concentración de las personas más influyentes de la sociedad a causa de su influencia, trajo consigo un efecto igualmente conveniente para la centralización del poder en la monarquía. La corte actuó como caldo de cultivo para el surgimiento de unas formas particulares de sociabilidad y relación. Estos usos de civilización se caracterizaron por la elegancia en el trato, denominado cortesía en honor a su cuna<sup>3</sup>.

Lo que nos interesa es que la corte presenta una vertiente festiva muy acusada. Gran parte de las actividades que se desarrollan en ella entrañan diversión y esparcimiento, pero no de forma puramente lúdica. No se trata de una fiesta antropológicamente necesaria, como las que origina la cultura popular. En la corte, la fiesta es el marco en el que se lleva a cabo el resto de objetivos. El ejercicio del poder está siempre presente en ella, pero lo que más nos interesa es que nunca se despoja de la medida propia de cualquier otro acto cortesano. La fiesta era la mejor ocasión para hacer gala del autocontrol y la circunspección propias del cortesano, para lucir su donaire pero practicar al mismo tiempo su ingenio y su economía de palabra. Castiglione presentaba el ocio cortesano como un ejercicio de conversación e ingenio, con algo de música y baile, y unos conocimientos básicos de teología, moral, política, historia y mitología, lenguas muertas y modernas. La sociabilidad cortesana desarrolla un modelo de discusión informada sobre asuntos de interés general, historia y filosofía; una consideración al cultivo de la inteligencia, una estima por quienes hacen avanzar el saber. También cultiva el refinamiento en el trato con los demás, el respeto, la prudencia, el autocontrol.

Así pues, las cortes generaron modelos de conducta social en principio propios de la alta nobleza y sus clanes clientelares, pero que se extendieron de forma más o menos íntegra a otros estratos del estamento. Atenerse al código de conducta cortesano era un rasgo de supe-

<sup>2</sup> IGLESIAS, M. del C., *Presentación de «La cultura nobiliaria. Corte y civilización»*, en *Nobleza y sociedad en la España Moderna*, Fundación Central Hispano, Oviedo, 1996, 220-221.

<sup>3</sup> ELIAS, N., *La sociedad cortesana*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.

rioridad social. En sus ceremonias y celebraciones difunde una estética que el salón burgués también trata de reproducir, aunque sea superficialmente. Por eso la cultura nobiliaria se incorporó a la herencia cultural europea aunque se colapsaran las estructuras en las que se originó<sup>4</sup>.

El estado noble no sufrió alteración en su estatuto legal, pero experimenta cambios paulatinos a lo largo del siglo. El rey ya no mantiene un dualismo con el reino, sino que se identifica plenamente con él y trabaja por sus intereses. Se amplía la estratificación de la nobleza y su diversidad regional no por razones jurídicas sino socioeconómicas y políticas. Disminuyen los hidalgos y se concentran las fortunas y títulos mediante endogamia. No obstante, el número total de títulos y de Grandezas tiende a aumentar. La alta nobleza se concentra en la corte, pugnando por obtener altos cargos políticos, mientras que la media tendió a permanecer en las provincias. Se otorgan nuevos títulos para premiar méritos personales y no por herencia, como resultado del cambio de mentalidad, por lo que está totalmente vinculada desde su origen a la monarquía. Ya no se cree en la superioridad genética de la nobleza. Ésta vuelve a la milicia como profesión, está presente en los altos cargos eclesiásticos aunque no los monopoliza como en Francia, en las actividades económicas más variadas (comercio y agricultura), puesto que en 1783 una cédula anula la calificación de vil para todos los oficios y dignifica el trabajo y las profesiones. En el siglo XVIII la participación en el poder político pasa de la alta nobleza a la élite hidalga<sup>5</sup>.

El siglo XVIII es aquel en el que, dentro de la vigencia del Antiguo Régimen, se desarrolla decisivamente el elemento que habría de minarlo hasta su destrucción. En las prácticas de sociabilidad también observamos un auge de la presencia burguesa, así como de su mentalidad. Por burguesía se entiende una serie de estratos urbanos no necesariamente solidarios entre sí: funcionarios, profesionales liberales y comerciantes. Suponía un grupo débil socialmente hablando porque siempre aspiraba al ennoblecimiento, estaba impregnada de una mentalidad todavía estamental y en España no tenía conciencia de clase social<sup>6</sup>.

Estos dos son los grandes grupos especialmente interesados en una activa vida social, porque mediante ésta podrían mantener su propia posición social. La preeminencia social constituía un ídolo al que regularmente era necesario sacrificar recursos porque de lo contrario se resentiría. Este continuo gasto siempre fue interpretado por la nobleza como una inversión en el sentido más moderno de la palabra. La reunión social era imprescindible para la exhibición del nivel económico, y más tardíamente, de la cortesía. El concepto barroco de la preeminencia social implica la apariencia no como hipocresía sino como testimonio de compromiso con una manera noble de vivir, a través de un derroche obligatorio. La exhibición del gasto es una compleja forma de hacer participar a la masa social de la riqueza nobiliaria<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> CASTRO ALFÍN, D., «La cultura nobiliaria. Corte y civilización», en *Nobleza y sociedad en la España Moderna*, Fundación Central Hispano, Oviedo, 1996, 237-240.

<sup>5</sup> IGLESIAS, M. del C., «La nobleza ilustrada del siglo XVIII español. El conde de Aranda», en *Nobleza y sociedad en la España Moderna*, Fundación Central Hispano, Oviedo, 1996, 251-256.

<sup>6</sup> DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Carlos III y la España de la Ilustración*, Alianza, Madrid, 1988, 130.

<sup>7</sup> ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C. y GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A., «La nobleza titulada en Sevilla, 1700-1834», en *Historia, Instituciones y Documentos*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

La sociabilidad y el ocio adquieren diversas formas que suponen toda una innovación para la España borbónica, ansiosa de aires de modernidad y cosmopolitismo. Esto se debe tanto al creciente protagonismo de la burguesía como a la entronización de la nueva dinastía en España. La influencia italianizante y afrancesada incidió en mayor medida en las costumbres superficiales que en las estructuras de la sociedad, pero su relación y su contraste con tendencias más tradicionalmente hispánicas dibujan un variopinto paisaje.

Las maneras de relacionarse están en íntima correspondencia con la doble tendencia del localismo y el cosmopolitismo, en las que escindió la sociedad dieciochesca, cristalizando en dos arquetipos de la moda: el majo y el petimetre. Ambos modelos constituían un contrapunto de concepción de la vida, de vestimenta, de comportamiento en público, de relaciones amorosas, de demostrar devoción o patriotismo<sup>8</sup>. Estas dos tendencias no se detenían ante las barreras estamentales: a fines del siglo XVIII, la nobleza había perdido incluso su ejemplaridad ética y estética, pues imitaba al pueblo bajo en lugar de servirle de modelo<sup>9</sup>. Por la misma razón, la fuerza cosmopolita, afrancesa e italianizante rivalizó con la más castiza a la hora de modelar las costumbres relacionadas con el ocio y la diversión.

Los grandes espacios de sociabilidad públicas en el siglo XVIII fueron las calles, que los gobernantes ilustrados adecentaron y sanearon en la medida de sus posibilidades; los paseos, fruto de la evolución de la fisonomía urbana que tendió al ensanchamiento, y que se frecuentaban a pie o en coche, en los que se originaron los primeros atascos; los establecimientos donde se servían bebidas tales como las tabernas, los cafés, las chocolaterías y las botillerías<sup>10</sup>.

No obstante, el hábito de sociabilidad dieciochesco por excelencia no fue público, sino privado: la tertulia o salón, que se inscribe dentro de la tradición de la visita. En este marco, la conversación se institucionalizó siguiendo unas pautas trazadas que llevaban a los temas más cultos e intelectuales, con objeto de presentar las novedades literarias. Estas reuniones llegaron a ser bastante interestamentales y algunas se desarrollaron en ámbito doméstico dando la oportunidad de incorporarse a las mujeres. Junto con la conversación, otras prácticas bien acogidas en estos ambientes fueron el teatro, la música y la danza. Incluso hubo músicos prestigiosos que estrenaron sus obras en algunos de los mejores salones, beneficiándose de la congregación de un público selecto e intensamente cultivado. Es el caso de Boccherini<sup>11</sup>. Allí encontraron empleos eventuales los instrumentistas.

Era comprensible que en España hubiesen de celebrarse en pudientes círculos privados los espectáculos musicales, coreográficos y teatrales que la situación política, social, económica y moral de nuestro país no permitía hacer públicamente. Pese a todas las dificultades y oposiciones eclesiásticas, la actividad musical y coreográfica supone un elemento esencial en el entramado de la sociabilidad de las ciudades dieciochescas.

<sup>8</sup> FRANCO RUBIO, G., *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*, Ediciones Libertarias, Madrid, 2001, 157.

<sup>9</sup> RÚSPOLI Y MORENÉS, E., «*La aristocracia ante la crisis del Antiguo Régimen: Godoy*», en *Nobleza y sociedad en la España Moderna*, Fundación Central Hispano, Oviedo, 1996, 300-303.

<sup>10</sup> FRANCO RUBIO, G., *La vida cotidiana...*, 167-181.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 185-198.

En la segunda mitad del siglo XVIII en el área germanófona de Europa los conciertos públicos para una audiencia de suscriptores se hicieron inmensamente populares. Los clubes de aficionados del barroco se convirtieron en organizaciones y sociedades dedicadas a los conciertos públicos. La autoridad municipal estuvo dispuesta a subvencionar un entretenimiento ciudadano necesario, cuando hubo un público que disfrutaba oyendo música y no interpretándola. Esta audiencia se componía de la alta burguesía: comerciantes, médicos, abogados, gente que había accedido a una educación superior. En sus casas se interpretaba música, se comentaba y criticaba la actualidad musical y se daba la bienvenida a los artistas que venían con carta de recomendación. Se hizo necesaria la suscripción y no la venta de entradas para una noche, porque sin conocer los ingresos garantizados, los administradores no podían proyectar las temporadas. Las salas de conciertos se desarrollaron tanto en las grandes ciudades como en las más insignificantes. La suscripción era lo bastante reducida como para alcanzar a todas las clases sociales. Interiormente, se organizaban de manera democrática. Mozart y Beethoven hicieron del concierto público un vehículo para introducir la música nueva. Los conciertos públicos desataron el apogeo de la publicación de partituras<sup>12</sup>. Como se puede sospechar, España carecía de una sociedad cultivada y con disponibilidad de recursos que hiciese rentable esta clase de iniciativas.

Por otra parte, el apoyo que el baile recibió por parte de los gobernantes ilustrados no tuvo buena acogida en los sectores más conservadores, por la tradicional conexión entre la danza, la lascivia y el pecado. En 1769 el conde de Aranda pone de moda y autoriza los bailes públicos, también los de disfraces. Siempre se dictaron medidas y normas para su celebración. La experiencia de los bailes de máscaras en Carnaval en Sevilla durante el mandato del Asistente Pablo de Olavide no perduró más que cinco años, entre 1767 y 1772. Ésta y otras iniciativas acarrearón al ilustrado el rencor de las fuerzas inquisitoriales que acabaron con él. En Madrid los bailes públicos, que ponían entradas a la venta, corrieron la misma suerte a la caída del conde de Aranda<sup>13</sup>. Cierta obra de la que no se conserva el título, escrita por un severo moralista de la segunda mitad del siglo XVIII, hace una historización del teatro con la intención de condenarlo<sup>14</sup>. Relacionada con él, la danza también acaba censurada, no como actividad en sí misma sino a causa del contexto en el que se ejecuta, lo cual arroja alguna luz sobre su práctica social al margen de los grandes bailes públicos. El autor censura todos los motivos para danzar, tales como « los (bayles) que se ejecutan por hombres, y mugeres en las casas, o en los Campos, especialmente siendo de noche y en tiempo de carnestolendas», «los bayles en las casas, ya en tiempo de pasquas, ya en las bodas, y ya en particulares academias, donde las mugeres anhelan por hallarse para ver, y ser vistas, como asegura el gentil Ovidio. Allí se ejecuta el fandango, allí las contradanzas, y allí todo género de bayles, y siempre de

<sup>12</sup> RAYNOR, H., *Una historia social de la música*, Siglo XXI, Madrid, 1986, 416-438.

<sup>13</sup> Sobre los bailes de Carnaval véase PLAZA ORELLANA, R., *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2007, 232-240, y también BEJARANO PELLICER, C., «*El baile de máscaras: una propuesta ilustrada para el Carnaval*».

<sup>14</sup> De este manuscrito no se conserva portada o encabezamiento, aunque sí la referencia del propietario Ignacio Ramos Peña de 1800 al final del texto. Se puede datar en el cuarto del siglo XVIII por las referencias a algunas inundaciones de entonces. Biblioteca Capitular de la Catedral de Sevilla, 58-4-9.

noche, enemiga de la honestidad», «por lo común se ve las confianzas de las Madres en permitir, y aun solicitar que otras mugeres estrañas, a título de amigas, saquen a sus hijas, y las lleben a los públicos paseos, y a las tertulias de noche, donde se ofrecen los bayles». Los efectos de la danza, para estos guardianes de la moral, eran temibles y ajenos a la voluntad. Así lo describe el texto: «Aunque muchos, y muchas vayan a los bayles sin otro particular fin que el de divertirse honestamente, puestos ya en la palestra, donde milita todo lo referido, se ven poseídos de unas ydeas mui contrarias a la castidad»<sup>15</sup>. De resultas, cualquier tipo de baile suponía abandonarse en manos de la tentación y el pecado, pero también se puede concluir que las ocasiones para sucumbir acechaban en cualquier parte y que acompañaban a todas las relaciones sociales.

El baile tradicional español fue desplazado en las altas esferas por los extranjeros. El minuet, que gozó de buena salud en la primera mitad del siglo, fue destronado por la contradanza, que podía ser bailada hasta por 32 parejas. El rigodón, el pasapié, el amable, y más tarde el vals, la polca, el galop, el baile inglés, son otras opciones introducidas en nuestro país. En muchas ocasiones era dirigido por un director llamado bastonero popularmente. Los plebeyos sí mantenían la afición a las castañuelas, la zarabanda, la chacona, la pavana y las paraderas, así como los bailes regionales. Malagueñas, rondeñas, boleros y fandangos eran andaluzas y tenían muchos seguidores. Se describen siempre como lascivas, indecentes, apasionadas<sup>16</sup>.

Son muy conocidas las dificultades que tuvo el teatro para superar la oposición religiosa a su existencia, sufriendo intermitente prohibiciones ya desde los tiempos de Felipe II. Este hecho afecta al panorama musical en la medida en que el espectáculo operístico se entiende como teatral. Entre estos bailes y reuniones sociales de carácter más o menos musical-coreográfico destaca la ópera a la italiana, de la cual cabe decir que asume el rol que desempeñaba el teatro en el siglo precedente. Dicho espectáculo nació a comienzos del siglo XVII en Italia tras una larga evolución de los espectáculos escénicos, pero en Venecia fue donde salió del ambiente cortesano para convertirse en un espectáculo público. Dejó de ser un producto para la élite, mediante un teatro en el que todas las clases sociales pudieran cohabitar bajo el mismo techo y sentir las mismas emociones. La ópera se convirtió en un negocio, un producto comercial, aunque obtener beneficios en ella era muy difícil porque el público siempre quería novedades, no soportaba las reposiciones y demandaba grandes artificios en las tramoyas.

Los teatros en el siglo XVII pasaron de tener un desarrollo del graderío horizontal, sin zonas destacadas, a tenerlo vertical y muy estratificado socialmente. Los palcos se solían alquilar de durante varios años e incluso generaciones, aunque siempre se podían subarrendar en cortos períodos. Constituían para la élites una segunda vivienda que habitaban durante horas y que decoraban a placer. Allí tenían lugar ágapes, juegos de mesa, episodios amorosos. El espectáculo escénico acaparaba la atención del público únicamente en los momentos

<sup>15</sup> ANÓNIMO: *Capítulo tercero. De la pecaminosa execucion de los bayles entre hombres, y mugeres fuera de los Teatros*. Biblioteca Capitular y Colombina, 58-4-9, p. 45-54.

<sup>16</sup> FRANCO RUBIO, G., *La vida cotidiana...*, 229-231.

estelares<sup>17</sup>. La asistencia a la ópera tenía motivaciones sociales y musicales. Ofrecía oportunidad de entablar relaciones sociales, económicas y personales<sup>18</sup>. La ópera llegó a España a través la melomanía del monarca Felipe V, así como de sus relaciones con Nápoles, puesto que el rey Carlos III provino de allí, por lo que el género que influyó en España fue la ópera bufa, no la trágica, por lo que sus tipos eran más naturales, menos encorsetados y mayestáticos<sup>19</sup>.

En 1729, cuando Felipe V traslada su corte a Sevilla, estableciéndose por cuatro años en el Alcázar, es cuando tienen lugar las primeras representaciones operísticas, circunscritas al ámbito palaciego. Treinta años más tarde, superada la oposición de la jerarquía eclesiástica a los espectáculos teatrales, había un panorama musical relevante, apoyado por las autoridades laicas y acogido por los ciudadanos. Pablo de Olavide como asistente defendió la utilidad pública del teatro. En la calle San Eloy se construyó el teatro de ópera italiana y zarzuela española. Caído en desgracia Olavide, la familia Calderi, de origen italiano, se erigió como protectora de la ópera, se levantó un Teatro llamado Principal<sup>20</sup>.

Conservamos un edicto, impreso y distribuido por orden del Asistente de Sevilla, Pablo de Olavide, recuperando la actividad teatral por la que antaño la ciudad destacara<sup>21</sup>. Para dicho fin se acomete la construcción de un edificio digno de tal empresa, el Coliseo. Entretanto, las comedias se representarían en el mismo teatro donde ya se celebraba la ópera, cuyo nombre no se menciona en el edicto: «(...) en la Casa, que llaman de la Opera». En 1767 se comenzó a construir un nuevo teatro en una esquina de la Plaza del Duque que no se terminó, y otro provisional de madera y ladrillo en la calle San Eloy, que albergaría óperas y comedias durante doce años, en manos del empresario de óperas y ballets José Chacón<sup>22</sup>.

El Asistente, como buen representante de la Ilustración, aspira a desprender a Sevilla de sus prejuicios y su mentalidad clerical. Dicho objetivo engloba la dignificación del teatro, su defensa ante los embates de las corrientes moralizantes que lo combatieron durante el siglo XVII hasta arrinconarlo e identificarlo con el pecado colectivo en grado máximo. Dentro de este programa de modernización de la mentalidad sevillana se inserta este edicto, en cuya entradilla se introducen ya referencias elogiosas al arte teatral: «(...) atendiendo a que esta honesta Diversión se haga más grata (...)», o el hecho de insistir en que el teatro no es más que «una Diversión, que siendo por sí indiferente (...)». Con la última palabra, el edicto quería decir inofensiva, neutra.

Este edicto no muestra datos de impresión, aunque el documento se cierra con la data de 30 de septiembre de 1767, el año por definición de las innovaciones ilustradas en materia de

<sup>17</sup> BARBIER, P., *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Editorial Paidós de Música, Barcelona, 2005.

<sup>18</sup> RAYNOR, H., *Una historia...*, 225.

<sup>19</sup> V.V.A.A.: *La ópera y Sevilla*. Sevilla equipo 28, Sevilla, 1991, 13.

<sup>20</sup> Moreno Mengíbar, A., *La ópera en Sevilla (1731-1992)*, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1994, 9-10.

<sup>21</sup> *Edicto habiendo permitido su Señoría el Señor Asistente, que provisionalmente se dé principio a las Comedias (...)*. AMS, Sec. XI., tomo 62, folio, 54, 177-179.

<sup>22</sup> Moreno Mengíbar, A., *La ópera...*, 27.

diversión, ocio y sociabilidad. Se trata de un pliego de tres páginas impresas, cuyo texto incorpora nueve puntos.

El primero de ellos define los géneros teatrales valorados por las tendencias ilustradas: comedias, zarzuelas, sainetes e intermedios aprobados. Tanto las comedias como en mayor medida las zarzuelas incluían componentes musicales y coreográficos.

Por el contrario, los menos recomendados por la Ilustración son precisamente aquellos que tienen una vinculación estrecha con la temática religiosa, esto es, «sin que con ningún pretexto se ejecuten las de Santos, ni los Autos Sacramentales, por estar expresamente prohibidos». Lo curioso es que los autos sacramentales, que antaño desempeñaron un papel tan destacado en la celebración del Corpus Christi en Sevilla, también habían sido repudiados y suprimidos de la fiesta por presiones eclesiásticas. De 1765 data la Real Cédula que abolió definitivamente el teatro eucarístico. El Asistente está especialmente preocupado por alejar dicha diversión de cualquier influencia moralizante.

Lo cual no implica que abandonen las virtudes de la urbanidad que deben presidir todos los actos sociales, en especial en relación a un tema tan polémico y discutido como el teatro. Su recuperación suponía una suerte de provocación a los sectores conservadores de la ciudad, que gozaban de buena salud e influencia desde hacía más de un siglo. El edicto suplica *modestia* con objeto de salvar y consolidar la discutida novedad, que «no se vicie por las circunstancias (...)». El teatro debía realizar un esfuerzo por mantenerse al margen de toda suerte de críticas y debates moralistas, porque alimentarlos hubiese supuesto su propia destrucción.

El calendario teatral también resulta especificado en la primera disposición: el único momento del año en que se prohíbe la actividad teatral son los cuarenta días de Cuaresma. Ni siquiera se descansa en verano, como era costumbre en la Sevilla del Siglo de Oro.

Los siguientes puntos se extienden en la prevención de desórdenes y delitos, tan temidos por los ilustrados cuando se avecinaba una concentración humana, aunque fuese de clases medias cultas y urbanas. Uno de los más poderosos argumentos de sus detractores era aquél, el de los desórdenes públicos, que tanto perturbaba a Olavide y sus colegas. Las prohibiciones y restricciones nos informan acerca de las consabidas costumbres perjudiciales que rodeaban al fenómeno teatral: los coches se aglomeraban en la puerta y se resistían a perder un lugar privilegiado durante toda la función, los galanteadores se apostaban en los accesos destinados a las mujeres y rondaban las instalaciones específicamente femeninas, los fumadores viciaban la atmósfera y provocaban incendios, parte del público (y no siempre de clases bajas) se colaba en los vestuarios distrayendo a los profesionales.

Lo que más escandaliza al Asistente en este documento es la conducta poco refinada del público, y por sus palabras parece referirse a sectores femeninos: «Que ninguna Persona, de cualesquier sexo o calidad que sea, (...)». El Asistente aspira a un acto social en el que la población se comporte de acuerdo con las normas de cortesía y urbanidad. El muestrario de conductas expresamente prohibidas y severamente penadas, cuidadosamente documentada sobre las costumbres cuando aún estaba vigente el teatro, incluye «interrumpir, o turbar el Expectaculo con voces descompuestas, ni menos a pedir repeticion de Tonadilla, o cualesquier



otra cosa, que sea: sin que puedan tampoco pedir, que los Actores hagan ninguna habilidad, y menos propassarse a befarlos, con silvos, u otras demostraciones de esta especie». El horror de los ilustrados a la vulgaridad se revela en que únicamente en este punto de especifica una pena de cárcel, a diferencia del resto de disposiciones en que el castigo se limita a una pena pecuniaria, de seis ducados. Por otro lado, el arresto será inflexible aunque la muchedumbre se manifieste en disconformidad. Este último detalle nos confirma que aquellas figuras que solían entablar comunicación con los actores en nombre del público gozaban de cierto protagonismo y que el vulgo los consideraba de alguna manera sus representantes, además de celebrar sus ocurrencias para amenizar la velada, por lo que saldrían en su defensa si se vieran penalizadas.

De esta y de otras disposiciones anteriores se desprende que se prohíbe cualquier tipo de interacción entre los actores y el público, cualquier participación de éste en el espectáculo, como era habitual en el teatro barroco. Sabemos que en 1640 en el Teatro de la Monería, los grupos más ruidosos y entusiastas de entre los espectadores, esto es, los soldados y los estudiantes, clamaron exigiendo la parte del espectáculo teatral que más le agradaba, bailes y jácaras<sup>23</sup>. La tonadilla escénica era otro de los géneros de más éxito y aclamación popular. Nació como una breve canción con acompañamiento de guitarra intercalada entre actos, que en la primera mitad del siglo XVIII alcanzó un éxito sin precedentes como género, adoptando tanto el estilo italiano como el más castizo<sup>24</sup>. El asistente, en otras palabras, demanda un público burgués que contenga la expresión de sus emociones y posea gustos refinados. En estos detalles se demuestra que todas las iniciativas que el Asistente emprendió en referencia al ocio estaban destinadas a las clases medias ilustradas, y en ningún momento al pueblo llano.

Las disposiciones séptima y octava se preocupan del vestuario de los asistentes al acto. El máximo objetivo es que nadie pueda ocultar su identidad bajo capas, mantillas o embozos, porque el anonimato es padre de los disturbios y los delitos. Los militares están obligados a vestir el uniforme también en el teatro.

El edicto de Sevilla de 1767 afirma «que siendo el sitio, que llamaba de la Luneta, los Camarotes baxos, y los altos de primer piso, los Lugares mas distinguidos, y señalados». Los precios de estas ubicaciones son los más elevados: doce reales de vellón para los camarotes bajos y de primer piso, ocho reales por los del segundo piso. Las localidades individuales costaban cuatro reales en la luneta, camarotes bajos y primer piso, tres reales en el segundo piso y la platea, y dos reales en la cazuela. Los asientos iguales se sorteaban para que no cupiesen quejas sobre la preeminencia entre ellos<sup>25</sup>.

Las mujeres no tenían que estar necesariamente aisladas, pero se mantienen los espacios reservados para ellas: camarotes del segundo piso y cazuela. A los empresarios de óperas les interesaba que se conservase la tradición de la cazuela, frente a la resolución del Asistente, a

<sup>23</sup> SENTAURENS, J., *Seville et le theatre de la fin du moyen age a la fin du XVIIe siecle*, Atelier national de reproduction des theses, Preses universitaires de Bordeaux, Lille, 1984, 505.

<sup>24</sup> SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica: sus obras y autores*, Labor, Barcelona, 1933.

<sup>25</sup> AMS, Sec. XI, tomo 62, 59, 186-187.

quien le parecía algo arcaico. De ahí que Antonio Ribaltó, el empresario de ópera de Sevilla en 1767, se expresase así:

«Si pudiese conseguirse del señor Asistente que las señoras se restituyan a sus antiguos asientos, con la separacion devida, se destinarán ocho o diez bancos de los delanteros, y por sus asientos de abono no pagaran mas de dosientos reales, y los dos de entrada el día que fueren: si así no se consiguere, abia camarotes con asientos sueltos que se destinarán para dichas señoras y entonces pagarán más sinquenta reales pero abrán de ser los delanteros»<sup>26</sup>.

La difusión del edicto se asegura al término del propio texto: se ordenó que se «fixassen Carteles en las Puertas de dichas Casas, dentro del Vestuario, y demás sitios acostumbrados, para que de todos sea entendido». Por añadidura, se insiste en que los responsables del mantenimiento del orden deben prestar especial atención al cumplimiento de su deber. No se descarta que los infractores de las normas sean personajes ilustres, puesto que el Asistente pide que se le informe en «(...) aquellos casos, que por sus circunstancias, calidad, y distincion de los Sujetos, exijan particular Providencia».

Este edicto hubo de renovarse el 18 de diciembre, cuando se dio por inaugurado el teatro provisional para comedias de la calle San Eloy, de madera<sup>27</sup>. Además de todas las disposiciones ya vistas, el nuevo documento describe las puertas de las nuevas instalaciones, permite comprar entradas para otros, especifica que las butacas no estaban numeradas, y ofrece alquilar aposentos por una tarde abonando unos reales además de la entrada. Los aposentos que no se alquilasen estarían abiertos al público. En cualquier caso, se contemplaba el proyecto de construir otro Coliseo definitivo, de buena construcción, en la Plaza del dicho Duque, junto a un Hospicio que se beneficiaría de las ganancias del teatro anexo. Precisamente este carácter caritativo de las actividades teatrales era el que siempre las había defendido frente a sus detractores, de manera que era propio de la mentalidad religiosa de Sevilla relacionar ambos conceptos indisolublemente con objeto de justificar el mantenimiento de dicho arte<sup>28</sup>.

No obstante se publicó un tercer edicto con restricciones adicionales, puesto que «no se ha conseguido contener del todo los excessos»<sup>29</sup>. Se prohíbe que las prostitutas se apuesten en los alrededores del teatro, se distribuye al público entre las diversas puertas, a los actores severamente separados por sexos en los vestuarios, se restringe la entrada en éstos, se ruega mayor recato y honestidad en las representantes, tanto en su atuendo como en su conducta, incluso se levanta una tabla en el escenario para cubrirles los pies... Al parecer los mayores desórdenes se produjeron a la salida del espectáculo, y en los camarinos. También se exige que se representen obras con licencia por parte de los censores del Arzobispo. Tampoco se permitía entrar a los aposentos con demasiada antelación, ni cerrarlos antes de la función, y los camarotes inmediatamente contiguos al escenario dejaron de concederse a cualquier per-

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> AMS, Sec. XI, tomo 62, 60, p. 188-190.

<sup>28</sup> AMS, Sec. XI, tomo 62, 62, p. 200-201.

<sup>29</sup> AMS, Sec. XI, tomo 62, 66, p. 209.

sona: era necesario demostrar honradez y moralidad. De todo ello se desprende que la intimidad de dichos aposentos invitaba a excesos y transgresiones.

Sin embargo, a la hora de atraer compañías teatrales, Sevilla no podía competir con la Corte. En 1769 el marqués de Grimaldi escribió a Olavide para solicitar los servicios de la compañía española que actuaba en la ciudad del segundo, como director de las diversiones de los Reales Sitos. La ópera italiana llevaba tiempo establecida en la corte, pero sin duda Carlos III, considerablemente menos melómano e italianizante que su padre y su hermano, optó por alternar dicho espectáculo con la comedia española<sup>30</sup>.

No sólo las comedias sino también las óperas italianas sufrieron las condenas de la reacción contra el teatro. El conde de Aranda, quien era el instigador último del Asistente Olavide y experimentaba la misma política en Madrid, recibió esta misiva del **Arzobispo** de Sevilla en 1767:

«No son menores los daños que con las operas ytalianas han experimentado mis subditos, y con grabe dolor de mi corazon! he reconosido; preujandome a tomar resolucion contra algunos operantes, que con sus relaxadas vidas escandalizaban esta ciudad y alguno otro Pueblo, en que han estado. Por lo mismo he mirado el exemplo de mis antecesores, como el mas vivo y urgente a la imitacion; la que siguiendo imploro el favor de vuestra excelencia para que se digne mandar no se permitan comedias ni operas en esta ciudad, ni en otra qualquiera, o Pueblo de mi Arzobispado. Y espero que como en el pasado siglo, y en este, los predecesores de vuestra excelencia miraron esta piadosa causa, con el mayor celo de la honra de Dios, atendiendo a las suplicas, y clamores de los Arzobispos (...)»<sup>31</sup>.

Frente a estas manifestaciones, en estrecha convivencia, Antonio Ribaltó, empresario de la Ópera de la Ciudad, distribuía folletos propagandísticos bajo la forma de invitaciones impresas dirigidas a los más relevantes hombres de la sociedad sevillana para que se abonasen en asientos de la más distinguida zona del teatro<sup>32</sup>. El hombre de negocios hacía hincapié en los próximos estrenos operísticos, en lo extraordinario de «una general iluminacion, que se proporcionará en dichas noches», así como en el privilegio de reservarse la llave de los camarotes y retenerla. Al parecer, comenzada la temporada en octubre, en noviembre necesitaba atraer clientes, de manera que se ofrece a no cobrar más de la mitad de la temporada, asegurando aproximadamente cincuenta representaciones y cuatro óperas nuevas. Producir óperas siempre ha sido oneroso y el empresario debía afrontar los gastos que le ocasionaban «Orquesta, Musica, sus Copias, Bestuarios, Pintor, Sastre, Luminacion, apuntador, Ministriles, Tropa, Cobradores, Boleteros, Sirvient-es de theatro, y otras Gabelas»<sup>33</sup>.

Según otro prospecto del mismo empresario, datado en noviembre de 1767, mientras se preparaban nuevas óperas el teatro se mantenía mediante Intermedios compuestos por auto-

<sup>30</sup> AMS, Sec. XI, tomo 62, 63, p. 202-203.

<sup>31</sup> AMS, Sec. XI, tomo 62, 57, p. 182.

<sup>32</sup> AMS, Sec. XI, tomo 62, 58, p. 183-185.

<sup>33</sup> AMS, Sec. XI, tomo 62, 59, p. 186.

res españoles. Éstos, a juzgar por las descripciones de los varios folletos publicitarios que se conservan, consistían en funciones líricas que englobaban una iluminación espectacular, bailes y música vocal extraída de los mejores y más exitosos momentos de óperas conocidas, tales como arias y dúos. En cierto prospecto de una de ellas, dirigida expresamente al Conde del Águila y su señora, se anuncia que «a el fin se cantará el Juguetillo de la segunda parte del Maestro de Capilla», como culminación de la velada. Estos actos se celebraban con la excusa de alguna fecha destacada. En este caso, el día de la onomástica del rey. La función daba comienzo a las cinco de la tarde.

En cualquier caso, la actividad teatral no tardó en sufrir una gran oposición en gran medida eclesiástica, que encontró un punto de apoyo en el terremoto de 13 de noviembre de 1778<sup>34</sup>. Las desgracias y los desastres naturales se interpretaban como señales del descontento divino durante todo el Antiguo Régimen. Las predicaciones de fray Diego de Cádiz calaron en el ánimo colectivo y el asistente Olavide cayó en desgracia. Así pues, con la Real Orden de 1779, la ópera desapareció de la ciudad tras dieciocho años de actividad ininterrumpida<sup>35</sup>. Sevilla volvía a quedarse sin espectáculos escénicos, por lo que el teatro, la música y la danza tornarían a restringirse a la intimidad de los círculos distinguidos.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ SANTALÓ, L. C.; GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, A., «La nobleza titulada en Sevilla, 1700-1834», en *Historia, Instituciones y Documentos*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- BARBIER, P., *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*. Editorial Paidós de Música. Barcelona, 2005.
- CASTRO ALFÍN, D., «La cultura nobiliaria. Corte y civilización», en *Nobleza y sociedad en la España Moderna*. Oviedo, Fundación Central Hispano, 1996.
- CEPEDA ADÁN, J., *Sociedad, vida y política en la época de Carlos III*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1967.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Carlos III y la España de la Ilustración*, Alianza, Madrid, 1988.
- FRANCO RUBIO, G. A., *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*. Madrid, Ediciones Libertarias, 2001.
- GALLEGO, A.: *La música en tiempos de Carlos III*. Alianza, Madrid, 1988.
- IGLESIAS, M. del C.: «La nobleza ilustrada del siglo XVIII español. El conde de Aranda», en *Nobleza y sociedad en la España Moderna*. Oviedo, Fundación Central Hispano, 1996.
- IGLESIAS, M. del C.: Presentación de «La cultura nobiliaria. Corte y civilización», en *Nobleza y sociedad en la España Moderna*. Oviedo, Fundación Central Hispano, 1996, p. 220-221.

<sup>34</sup> AMS, Sec. XI, tomo 62, 67, p. 211.

<sup>35</sup> Moreno Mengíbar, A., *La ópera...*, 32.

- MORENO MENGÍBAR, A., *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994.
- PLAZA ORELLANA, R., *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007.
- POWIS, J., *La aristocracia*. Madrid, Siglo XXI, 2007. Traducido por Powis, Jonathan.
- RÚSPOLI Y MORENÉS, E., «La aristocracia ante la crisis del Antiguo Régimen: Godoy», en *Nobleza y sociedad en la España Moderna*. Oviedo, Fundación Central Hispano, 1996.
- SENTAURENS, J., *Seville et le theatre de la fin du moyen age a la fin du XVIIe siecle*, Lille, Atelier national de reproduction des theses, Preses universitaires de Bordeaux, 1984.
- V.V.A.A.: *La ópera y Sevilla*. Sevilla, Sevilla equipo 28, 1991.

