

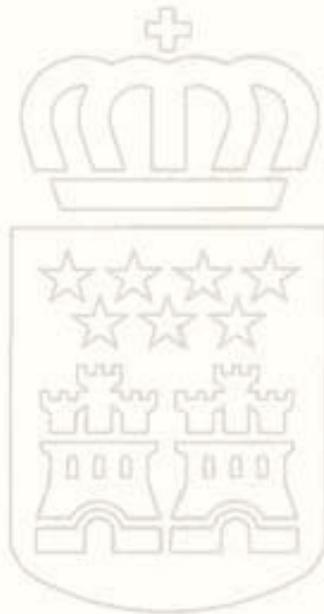
REAL
COLISEO
DE
CARLOS III

SAN LORENZO DEL ESCORIAL



Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/publicamadrid
culpubli@madrid.org





Comunidad de Madrid
Consejería de Cultura
SECRETARIA GENERAL TECNICA

FOTOGRAFIA:
Manuel Martínez
José Bartolozzi
Archivo de los autores

Diseño: LINEART

Depósito legal: M.41.878-1988
I.S.B.N.: 84-451-0072-6
Imprenta de la Comunidad de Madrid

REAL COLISEO
DE
CARLOS III

SAN LORENZO DEL ESCORIAL

EL REAL COLISEO DE CARLOS III

San Lorenzo del Escorial

MARIANO BAYON • JOSE L. MARTIN GOMEZ

Edición revisada por:
Andrés Peláez y Fernanda Andura



Comunidad de Madrid
Consejería de Cultura
SECRETARIA GENERAL TECNICA

Desde que en julio de 1985, la Comunidad de Madrid asumió la gestión del Real Coliseo de Carlos III de El Escorial, fue nuestra misión, no solamente la búsqueda de una programación adecuada a las características del recinto y a las exigencias culturales de una población tan peculiar, tan diversa y tan sorprendente como es la de San Lorenzo de El Escorial, sino también la de conservar y defender un edificio que está por derecho propio en el catálogo del Patrimonio Artístico de España y por ser además una de las más bellas muestras de la arquitectura teatral cortesana del siglo XVIII.

La Conmemoración del segundo aniversario de la muerte, en 1788, del monarca que da su nombre al Coliseo justifica ya sobradamente la nueva edición de este estudio, profundo y riguroso, de la historia y significado de este Teatro y de los teatros del siglo de la Ilustración.

Es pues motivo de regocijo aportar a esta efeméride histórica este trabajo que, además de importante aportación a la escasa bibliografía dedicada a nuestros teatros, es instrumento orientador y utilísimo para poder cumplimentar lo ya anteriormente señalado: como fin y en última instancia, conservar este delicioso Coliseo que ya padeció con su abandono una historia dramática y absurda, recogida en las páginas que se siguen y que sirven de aviso para que ello no vuelva a repetirse, ni en éste ni en ningún otro edificio de características o de índole parecidas.

Ramón Espinar Gallego
CONSEJERO DE CULTURA

PROLOGO A LA SEGUNDA EDICION

Al emprender esta segunda edición del *Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo del Escorial*, de Mariano Bayón y José L. Martín Gómez nos planteamos si respetar absolutamente la primera edición costeada por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid en 1982 y hacer meramente una reedición o, aprovechar la ocasión ofrecida por el Servicio de Publicaciones de la Comunidad Autónoma de Madrid y la generosidad de los autores, y embarcarnos en la aventura de una edición revisada. Nos decidimos por el segundo planteamiento. Juzgamos primeramente que ya no era preciso incluir los textos de Félix Cabrero, Enrique Llovet, Andrés Ruiz Tarazona y Julio Vidaurre Jofre, que aun esclarecedores y críticos a los temas de teatro, música, arquitectura y teoría de la restauración, ya cumplimentaron su cometido en forma de prólogos en la anterior edición: Se ha actualizado la bibliografía y se han aportado posteriormente algunos documentos referidos a la labor de Juan de Villanueva en el Coliseo, incluyéndolos en forma de notas para no deshacer ni alterar el texto de los autores. Se ha aumentado la documentación gráfica, especialmente en un buen número de grabados que recogen la abundante iconografía teatral de los años del Coliseo escurialense, así como en espectáculos y gentes de la farándula desde el siglo XVIII a nuestros días.

Y, por último, se ha añadido una relación exhaustiva, a modo de continuación última de la ya iniciada en el capítulo: *La vida del Real Coliseo. Los inicios*, recogiendo todas las actividades: teatro, zarzuela, conciertos, conferencias... que se han sucedido desde 1983 hasta junio de 1988, fecha de iniciación de la elaboración de esta segunda edición. Queda así cumplimentada esa otra labor documental que recompone la vida más íntima y en definitiva última, que justifican no sólo la razón de este edificio y los de su género sino los esfuerzos que supusieron el desterrar la piqueta de sus muros y que siga en manos de sus directores cumpliendo la razón de su ser.

INDICE

REAL COLISEO DE CARLOS III	17
— De la ciudad-teatro al teatro cubierto	19
— La planta teatral del XVII-XVIII, tipologías comparadas	29
— Carlos III y El Escorial	51
— Juan de Villanueva en El Escorial	69
— La obra del Real Coliseo de Carlos III	89
— Las reformas del Coliseo	107
— La arquitectura del Real Coliseo	121
— Notas para un esquema sobre criterios de restauración	135
— La Salvación de un teatro: vicisitudes de la restauración	145
— Estado anterior	155
— La restauración	163
— Imágenes del Real Coliseo de Carlos III	187
— La vida del Real Coliseo. Los inicios	221
ACTIVIDADES DEL REAL COLISEO	259
— Teatro	263
— Música	275
— Ballet y danza	285
— Varios	291



REAL COLISEO
DE CARLOS III

San Lorenzo del Escorial





De la ciudad-teatro
al teatro cubierto



Covent Garden, Londres.

Para enmarcar la importancia del Coliseo de Carlos III del Escorial, se ha resalta-
do, a menudo, el hecho de ser éste el más antiguo teatro cubierto de los conserva-
dos en España.

Por ello es interesante entrar siquiera sucintamente en la valoración de un hecho
como este de la «interiorización» del teatro por cuanto a través de él se está sancio-
nando un conjunto fundamental de cambios ya políticos, ya sociales, básicamente
referidos al entendimiento del concepto del espacio, su «liberalización» o su priva-
tización, su forma simbólica que trasluce los conflictos de todo orden.

Para la comprensión de la clara barrera que en el primer Renacimiento italiano se
marca con la aparición de los primeros teatros interiores o cubiertos, cabe hacer
aun una distinción:

Los teatros descubiertos anteriores a la aparición de los teatros de sala, eran de
dos tipos diferentes, se les puede agrupar en torno a dos tipos de intenciones dife-
rentes:

Por un lado está el teatro público, abierto, ciudadano, popular cuyos límites físicos
son indefinidos y cuyo marco es la ciudad. Es un teatro cambiante vigoroso, parti-
cipatorio y de amplio abanico temático. En él cabe apuntar todo cuanto se relacio-
na con la dramática callejera, de autor o sin libreto, desde la pura farsa al espectá-
culo trashumante familiar. Pero también cabe apuntar aquí en una definición más
amplia, el teatro del rito y la significación, desde el pasacalle hasta la procesión,
en una riqueza de actividades, que llega a ser el verdadero gestor de la forma-
ciudad, en una relación simbiótica de una trascendencia quizás mayor de la que
ha sido observada por la teoría urbana hasta el momento.

Por otro lado, los teatros abiertos localizados: el teatro formulado con intención
de definición de un espacio arquitectónico funcional para la representación de es-
pectáculos teatrales. Esta figura (comenzada a aparecer en el «cuatrocento» italia-
no) se produce en el momento en que la búsqueda profunda de los valores clási-
cos, se interesa por la dramaturgia antigua. El modelo arquitectónico producido
por la recuperación cultural clásica que se hace en el primer renacimiento sustituye
el rito social de masas de la representación clásica al aire libre por un aconteci-
miento de «elites», también al aire libre, pero concreto, definido espacialmente.
Este es el teatro «culto» que da origen más tarde al edificio teatral propiamente
dicho, ya cubierto.

Carlos III.



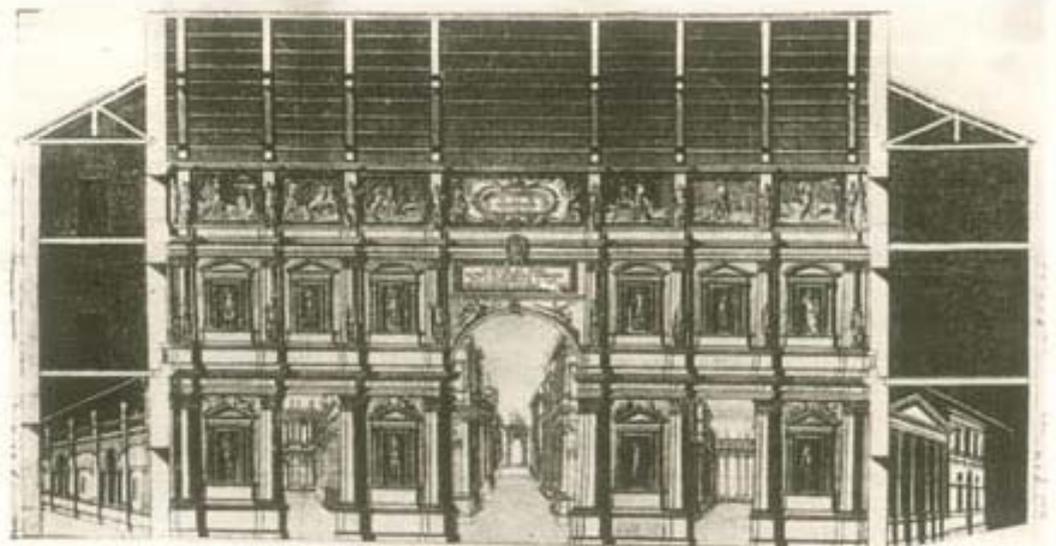
El otro teatro participativo, popular, ciudadano, y callejero, tan unido a la «come-
dia dell'arte» se perpetúa por los siglos sin producir sin embargo una tipología ar-
quitectónica del espacio escénico singularizado, y queda profundamente unido,
sin embargo, a la producción de la imagen urbana y la forma de la ciudad, como
ya hemos reseñado.

No es extraño, por tanto, que los primeros organismos edificados como sede del teatro sean auténticos teatros griegos o romanos cubiertos simplemente: la techumbre es al anterior un auténtico «cielo» pintado (tema y nombre que se repetirá en el futuro tradicionalmente) y la escena, el proscenio, la orquesta y la grada (cavea) elementos copiados de los modelos del teatro clásico. Al exterior el teatro cubierto del renacimiento es inidentificable. Su estructura exterior se separa fundamentalmente de su estructura interna. Su volumen es un contenedor que pacta sus órdenes escalares con la escena urbana mintiendo su función interna. Por dentro, la escena es una escena urbana ópticamente diseñada para mentir también la perspectiva falsa de la calle o la plaza.

Pero veamos, en concreto, el desarrollo, en algún ejemplo, de esta «interiorización» fraudulenta de la sensación de apertura al exterior en el teatro renacentista.

TRES TEATROS: EL OLIMPICO DE VICENZA, EL DE SABIONETTA Y EL FARNESIO DE PARMA

El lugar del espectáculo renacentista, es un lugar de «élites». Antes que nada es el palacio del humanista, la corte del príncipe, la sala de la Academia. Inmediatamente queda conectada con el auténtico ser de esa aristocracia de la cultura. El proceso económico y artístico de una alta burguesía dirigente (aquí la palabra burguesía queda desfigurada ante su significado posterior a la revolución medieval que le dio nombre) produjo la estratificación social muy clara que da origen al entramado político del renacimiento. El ocio de la opulencia se gradúa en la cultura humanística, pero también en la celebración festiva. El carnaval, las bodas principescas, los triunfos de la guerra, las danzas, los banquetes, las mascaradas, las decla-



Teatro Olimpico, Vicenza. La escena.



Teatro de Sabionetta. Interior.

maciones oratorias van conformando el interior del recinto teatral y la vida pública, provocando el nacimiento del teatro moderno.

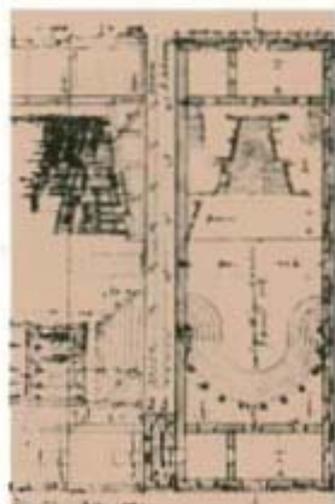
EL TEATRO OLIMPICO DE VICENZA

Quizás sea el teatro Olímpico de Vicenza el modelo por excelencia de teatro del renacimiento relacionado con el lenguaje clásico. Su fundamento de unificación forma-función produce elementos que se conectan con el teatro del siglo diecisiete e incluso con el teatro barroco del dieciocho.

Su gran capacidad anticipadora proviene de su sistemática limpieza en la creación de planteamientos estético-funcionales. El formulador de esta avanzada interpretación arquitectónica es Andrea Palladio (Padua 1508-Vicenza 1580), arquitecto que interesa incluso a nuestro espíritu contemporáneo a partir de la claridad compositiva de todas las partes de su sistema constructivo, y de su capacidad de elección simplificadora de la forma en planteamientos tan actuales como la estructuración en bloques funcionales distintos y fácilmente reconocibles.

Al exterior, el teatro de Vicenza es una caja, con el elemento de ábside que cierra la mayor profundidad de la escena. Adosado a las estancias del Odeon (proyectadas por Scamozzi), proporciona con claridad e independencia la cavea (lugar de los espectadores), el proscenio (lugar de la representación), y el frente escénico

Teatro de Sabionetta. Planta.



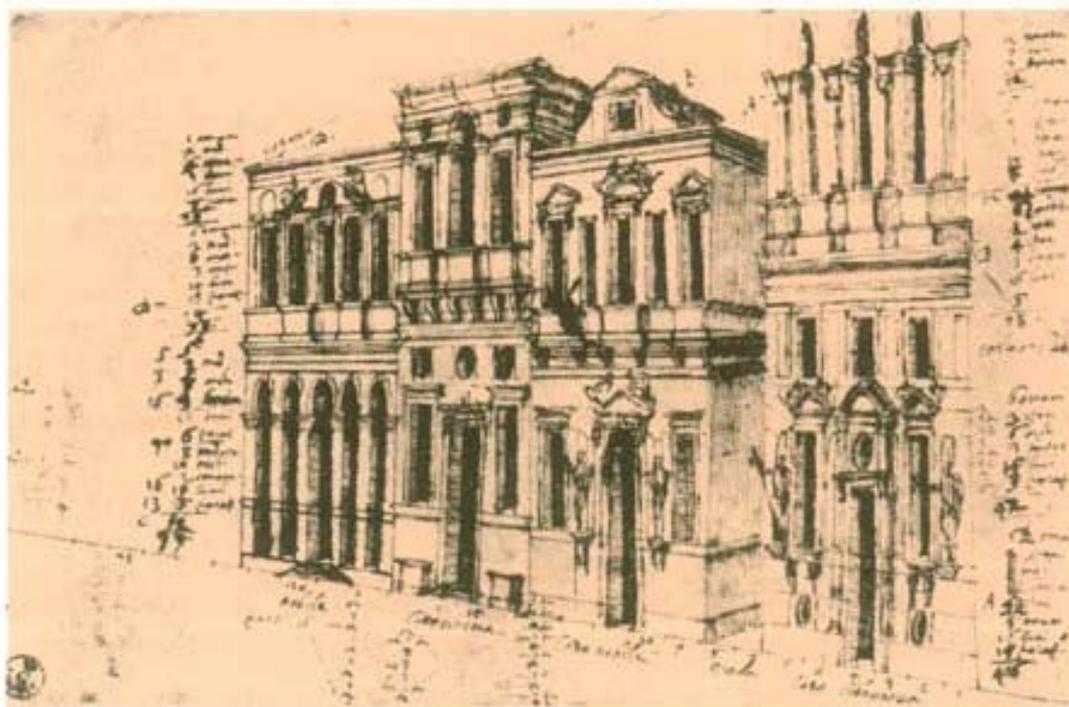
(decorado) con sus cinco incursiones de calles «trompe l'oeil» para mayor abundamiento de la ilusión pretendida como «teatro clásico descubierto conectado a la ciudad».

Estas formas (cavea, proscenio y escena) desarrollarán después las de palcos y patio, proscenio y escena habituales del teatro barroco, neoclásico y el romántico.

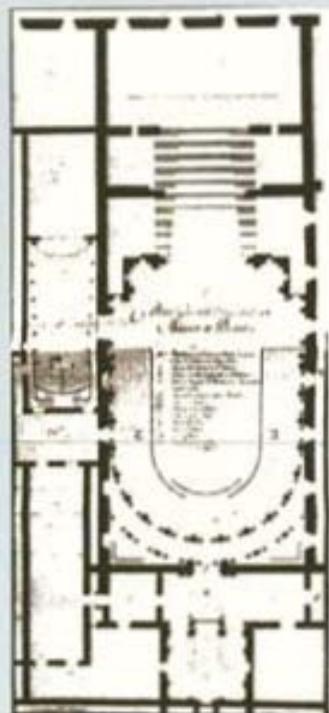
EL TEATRO DE SABIONETTA

Poseemos los diseños que Vincenzo Scamozzi realizó en 1588 para el teatro de la ciudad de Sabionetta, la ciudad construida «conforme a un ideal orden geométrico (como indica Giulio Carlo Argan) ¹ que sobreentiende un preciso esquema político». Dentro de esta trama ortogonal, diseño de la voluntad principesca, el teatro ocupa una perfecta parcela rectangular. El comentario simplificado (los diseños de Scamozzi se documentan en 1588) del teatro de Vicenza se consolida en una simplísima planta, con cavea ondulante y escena de una calle fingida en las perspectivas planteadas por Palladio.

En el interior de ese perfecto prisma rectangular (vuelve aquí a presentarse la actualísima teoría del contenedor, utilizada en estos momentos por tantos grupos experimentales que aceptan el espacio capaz como única restricción a la variabilidad



Teatro de Sabionetta. La escena.



Teatro Farnesio, Parma. Planta.

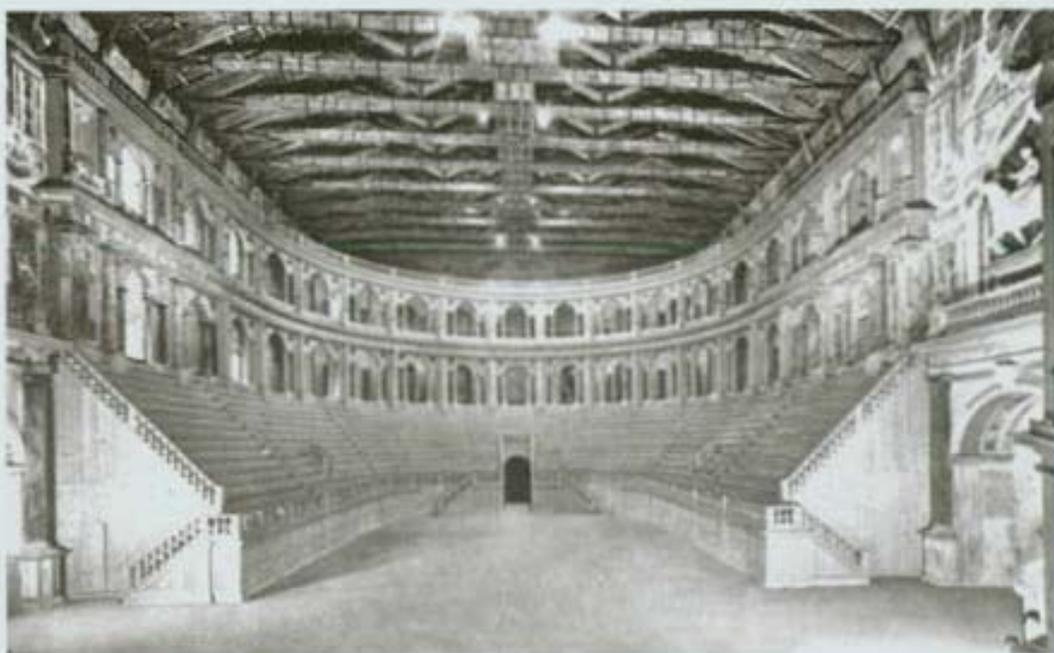
de su visión escénica) se producen varios acontecimientos ilusorios: la «loggia» coronada por esculturas, a modo de pérgola exterior, los frescos de escuela veneciana figurando arquitecturas y paisajes en los muros; más en alto, falsas escenas de espectadores, y por fin la escena de calle también falseada como objeto final perséptico del conjunto.

El teatro al interiorizarse, imita al exterior, imita a la plaza, a la ciudad, al teatro clásicos en parajes abiertos. Más tarde encontraremos un sutil entretejido de dependencias entre el trazado de la ciudad barroca y neoclásica y el teatro, esa «ciudad interior», esa «ciudad virtual», entre la plaza (estancia, espectador) frente a la calle (perspectiva, escena), y más concretado a nuestro caso, la vida pública y perséptica de la cornisa de Floridablanca creada en el adusto urbanismo barroco escurialense por Juan de Villanueva, y la sutil calidad de estancia, cruce y foco (también de imitación a espacio abierto techado), con que el Coliseo de Carlos III se presenta en la citada escena urbana.

EL TEATRO FARNESIO DE PARMA

Conforme avanza el renacimiento italiano, desarrolla la forma de Palladio aumentando las proporciones de la planta.

En el proceso Vicenza-Sabionetta, el último escalón está quizás representado por el Teatro Farnesio de Parma. De mayores dimensiones que los anteriores, signifi-



Teatro Farnesio, Parma. Interior.

ca la consolidación de todos los conocimientos con el fin de acoger espectadores cada vez más numerosos y de organizar espectáculos grandiosos.

El punto de aproximación a la estructura del teatro barroco del Teatro de Parma está precisamente en el alargamiento de la cavea, de forma que parte de los espectadores quedan enfrentados.

Una planta del Teatro Farnesio se parece ya al trazado de la planta barroca.

En el perímetro de la escala de la cavea, van a tener ubicación los palcos. En el amplio espacio central, ante la cavea semicircular de lados alargados, queda un espacio libre para espectadores de a pie. Este se desarrollará tal cual en el teatro barroco, con inclusión a veces de bancos o sillas. Queda la forma del proscenio construido como marco de la escena propiamente dicha, y la apertura asimismo a la forma de telar móvil en la escena (escenario) para las sucesivas contingencias de los decorados del teatro «a la italiana».

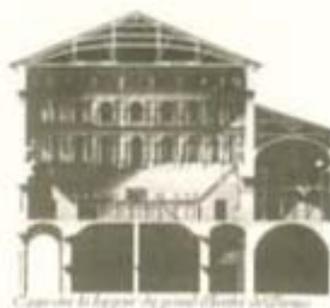
Estos pasos propiciaron el desarrollo desde la forma del teatro «palladiano» al teatro de los Bibiena, para entrar ya de lleno en una tipología arquitectónica que nos ha llegado en infinidad de ejemplos distintos, pero sometidos al rigor de unos logros espaciales tipificados que, dejando a un lado la forma teatro al aire libre, no ha tenido prácticamente renovación hasta las nuevas formas, apenas aceptadas, del teatro «total».

UNA SECUENCIA MAGICA

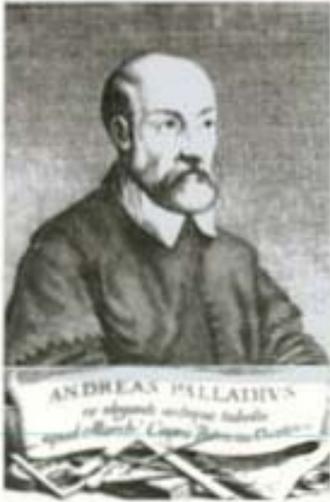
La secuencia Vicenza-Sabionetta-Parma es sin duda una de las más interesantes conexiones prospécticas de la historia de la arquitectura. Quizás el conocimiento que la teoría actual reclama del análisis de la ciudad es lo que hace que, desde nuestro enfoque de hoy, esa secuencia tenga más valor, sea más claramente entendible. En realidad se trata de la consolidación resuelta por la asunción de la magia, de lo ilusorio entre arquitectura y ciudad, entre edificación y ciudad.

Teniendo como lazo al teatro, en su práctica indefinible sólo descriptible como magia, como ilusión, como perspectiva (podríamos definir lo teatral como la sutil forma de apropiación de todo cuanto se nos escapa a la posesión, incluso en esa vanidosa apropiación de la magnitud tiempo, sólo poseída en la ilusión de la magia teatral) la arquitectura intenta poseer a la ciudad. El teatro se demuestra como una ciudad virtual. La ciudad, la arquitectura, demuestran ser el escenario ficción de lo imposible. Cuanto comunican la ciudad y la arquitectura no deja de ser una sutil

Teatro Farnesio, Parma. Sección.



Copie della legge del primo Senato Arcivescovo



Andrea Palladio,

mezcla de utilización y de ilusión. La ilusión de los símbolos generales, de las visiones conjuntas, de los enmarques comunitarios.

Toda la simbología ciudadana aprende, se hace, del teatro. Toda la ilusión escénica se contiene en la imaginación del espacio que conocemos de la arquitectura y de la ciudad.

La simbología ciudadana enmarca la ventana mágica, que es la portada, la puerta, el hueco. El fuera y el dentro separados por una tela, por una lámina. El fuera y el dentro son los gestores del drama privado-público, del drama individuo-comunidad.

¿Quién está en lo cierto en el teatro de Vicenza: los actores o el público? ¿La escena ve a la cavea o son los espectadores los que ven la realidad de la calle simulada en el proscenio? ¿La calle mira a la plaza o es la plaza quien mira a la calle? ¿Qué es más real, la calle simulada o la simulada comunidad de espectadores? Aquí ni siquiera existe un gratificante telón que devuelva sus respectivos papeles a cada uno (espectadores y actores, realidad y ficción) al recordar que se terminó la función. ¿No será ésta la auténtica acepción de la palabra función al aclararnos que por el hueco mágico-frontera que es el proscenio se nos ha servido la total comprensión de la relatividad y la ilusión de nuestras convicciones y actitudes?



Primer baile de máscara que se dio en el Coliseo del Príncipe.

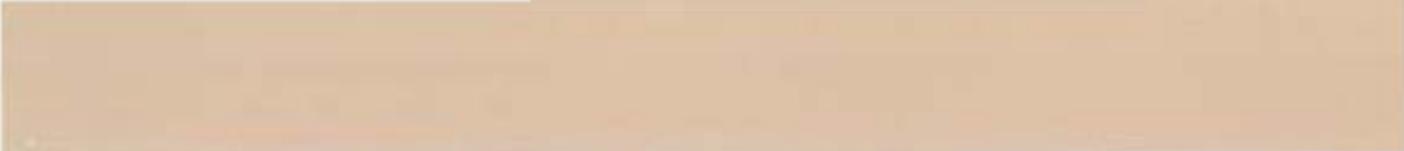
Quizás se pueda entender como un intento de dar sentido al drama individuo-comunidad, drama ilustrado corporalmente por la ciudad, por la arquitectura. Según ello la aprehensión de lo comunitario se «presenta» para el individuo como *realmente inalcanzable pero ilusoriamente alcanzado* a través de esa *representación* escénica que es la ciudad.

En el teatro, en la perspectiva, se estudia «in vitro» la ilusión de la comunidad. Se elaboran como en un tubo de ensayo los signos que después harán reconocible y fiable a la ciudad, a la arquitectura.

Tras esos intentos (ejemplificados en la secuencia Vicenza-Sabionetta-Parma) de llevar la ciudad a los interiores, el teatro ya nunca se separará de dicha fórmula, ni la ciudad de la plaza: de los palcos como trasunto de los balcones, del proscenio como enmarque de la calle. De la perspectiva, del «cielo» del «paraíso» junto al cielo más o menos reflejado...

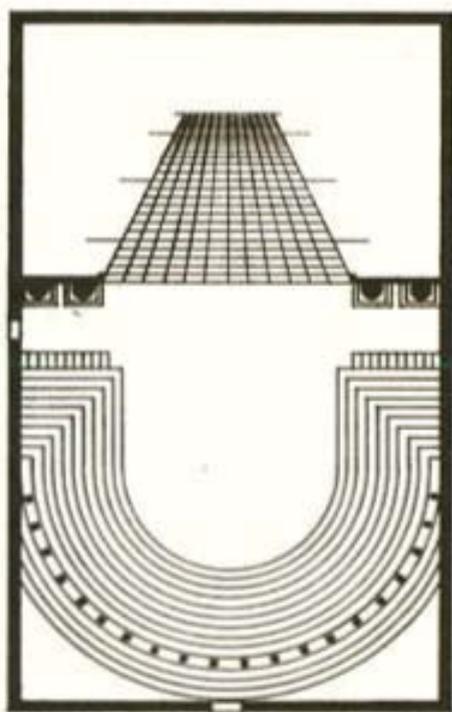
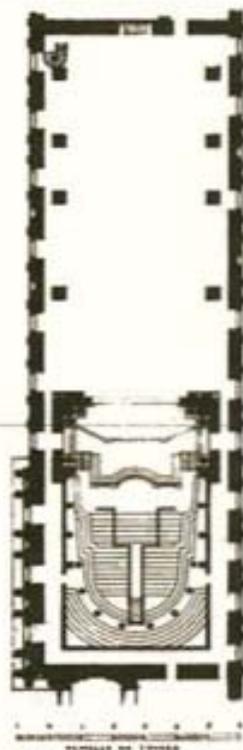
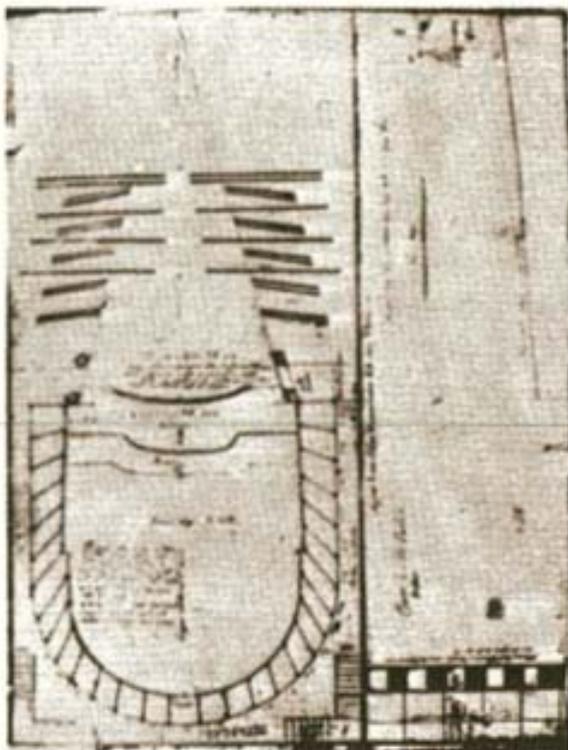
NOTAS:

¹ G. C. Argan *Historia del Arte Italiano*. Vol. III. Florencia, 1968: «La utopía de la ciudad ideal y el punto de unión entre pensamiento político y pensamiento estético». Ver también Fusco, Renato de *Le codice dell'Architettura*. Napoli, 1968.

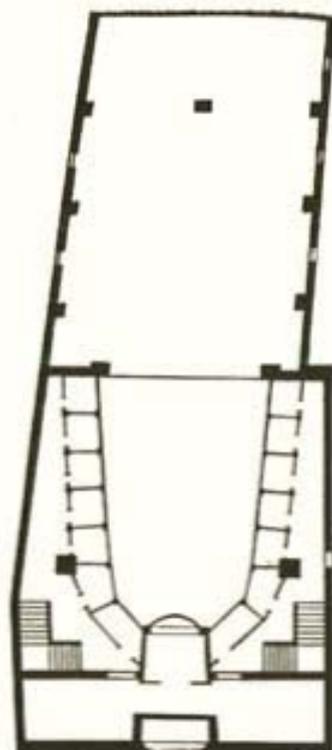


La planta teatral del XVII-XVIII
Tipologías comparadas

San Giovanni e Paolo, Venecia. 1639.
La Pergola, Florencia. 1757.

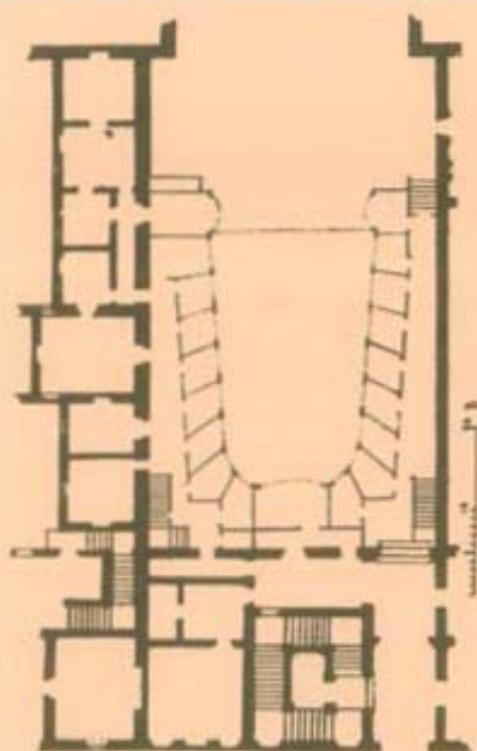


REGALA DI PIEDI TRENTA DI FERRARA—

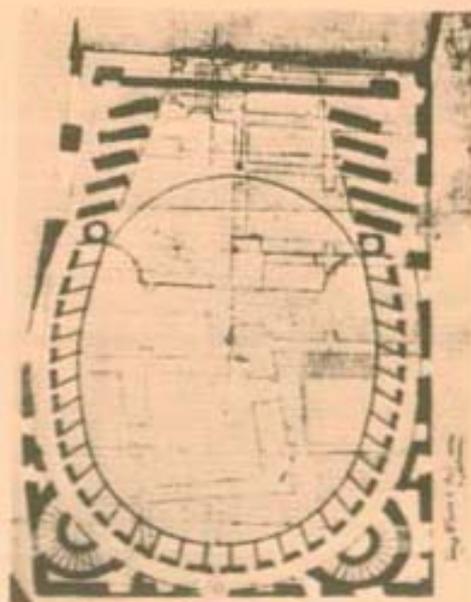
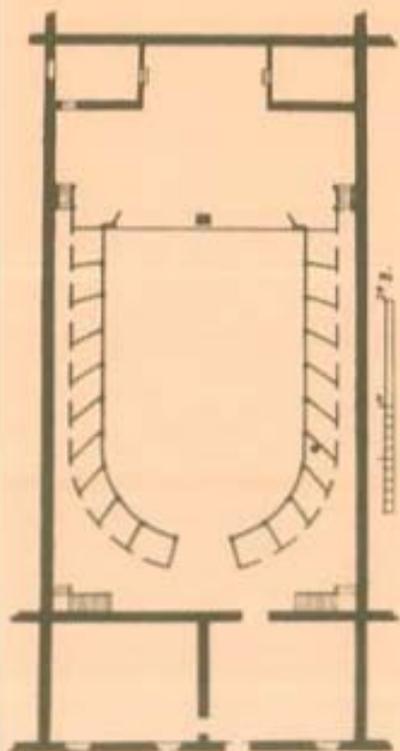


Tordinona, Roma. 1660.
Máquinas, París. 1662.

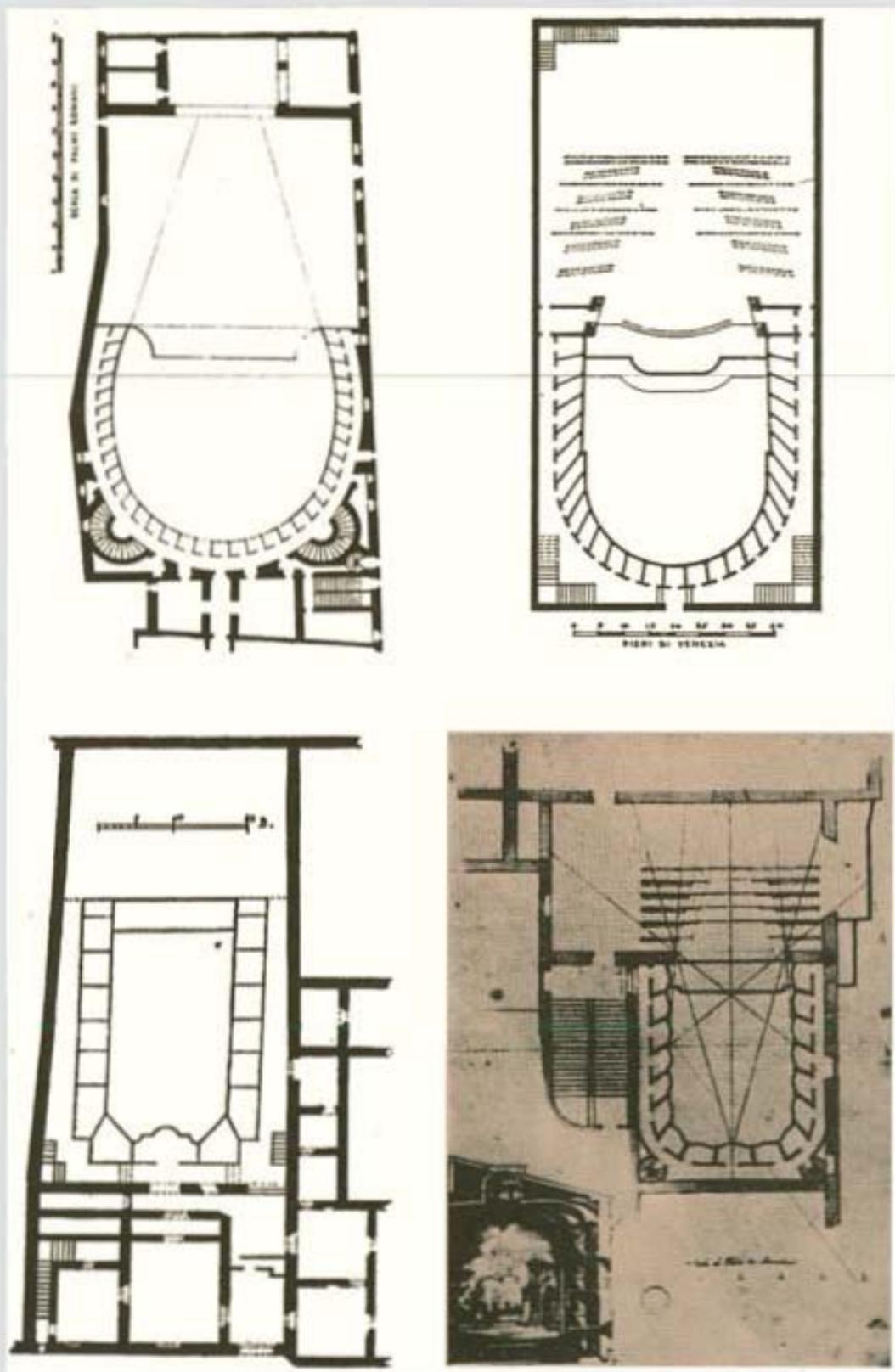
Fedeli, Mantua, 1669.
Tordinona, Roma, 1670. Segunda solución.



Della Rocca, Guastalla, 1671.
San Giovanni e Paolo, Venecia, 1678. Segunda solución.

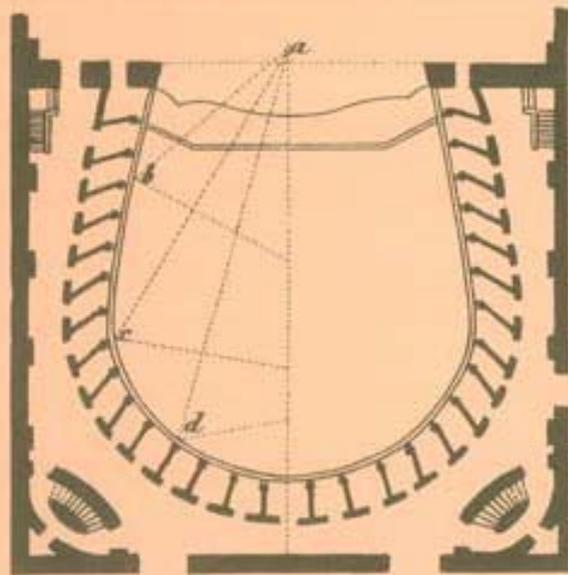
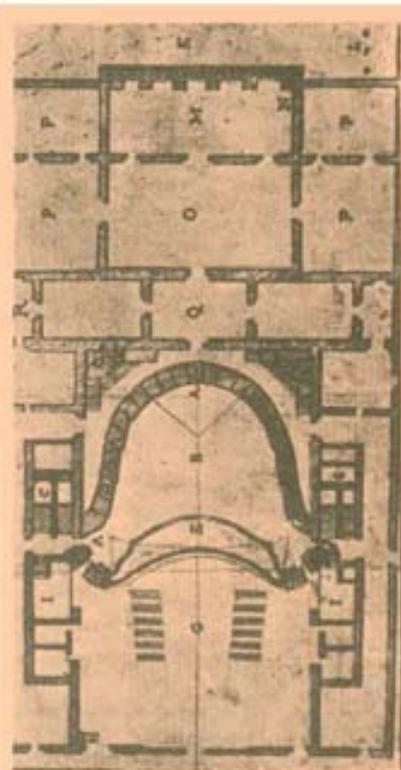


San Giovanni e Paolo, Venecia.
Segunda solución.
Falcone, Génova. 1704.

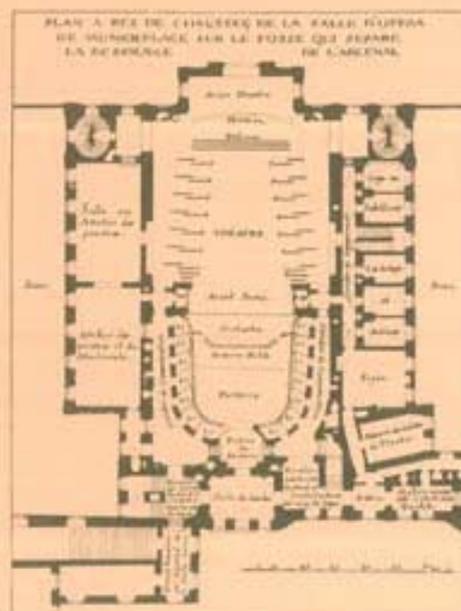
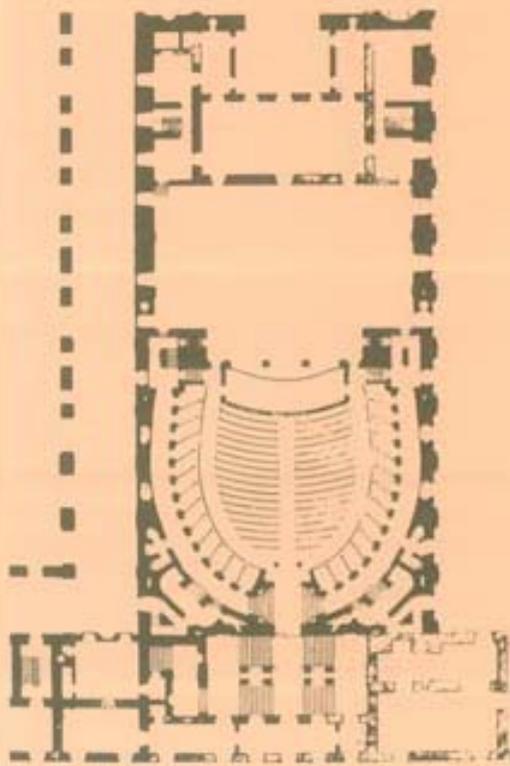


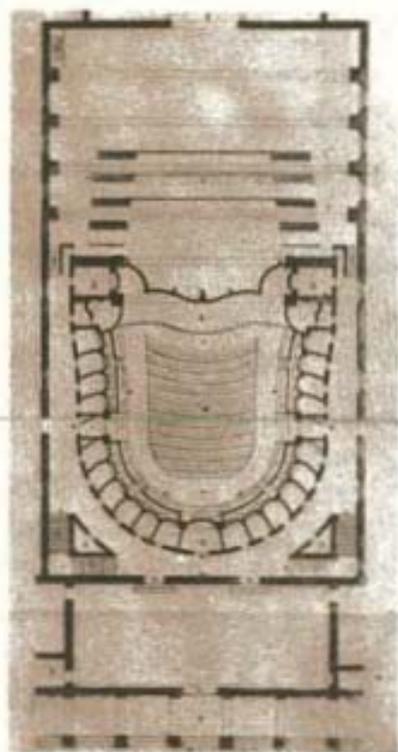
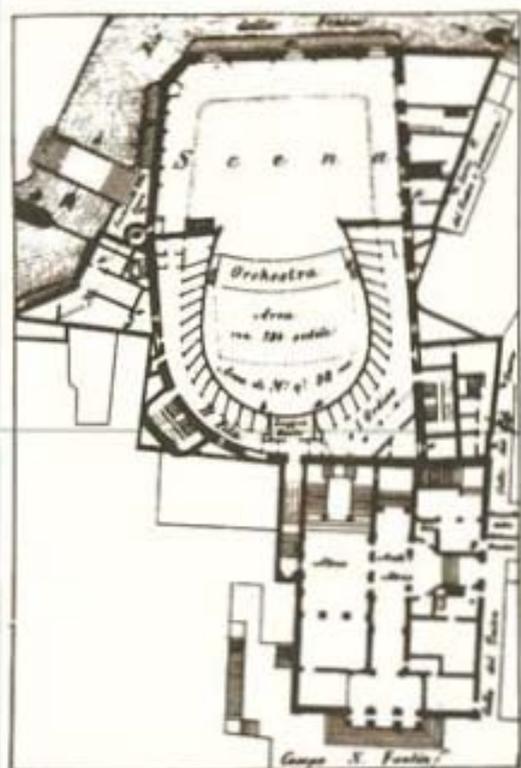
King's Theatre. Londres 1702.
Ottoboni, Roma. 1712.

Filarmónico, Verona. 1729.
Argentina, Roma. 1732.

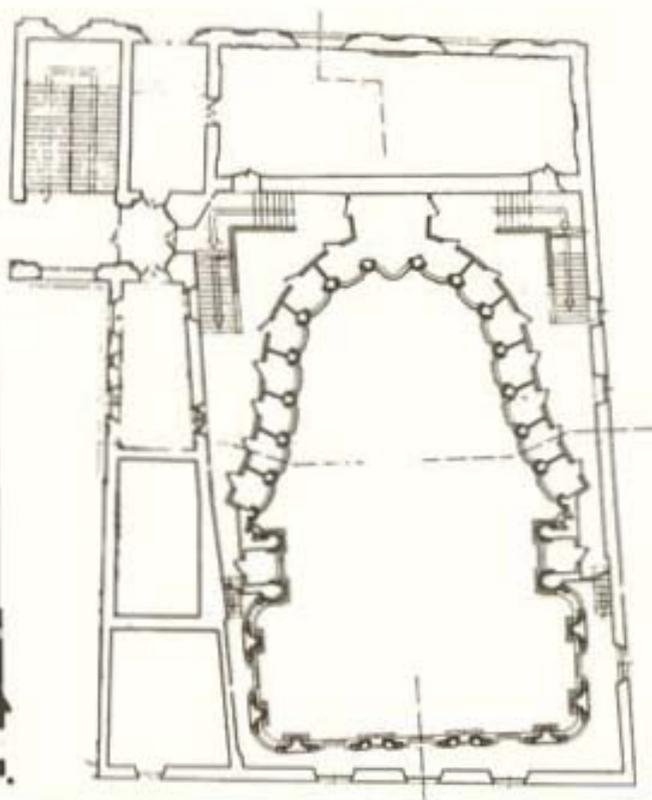
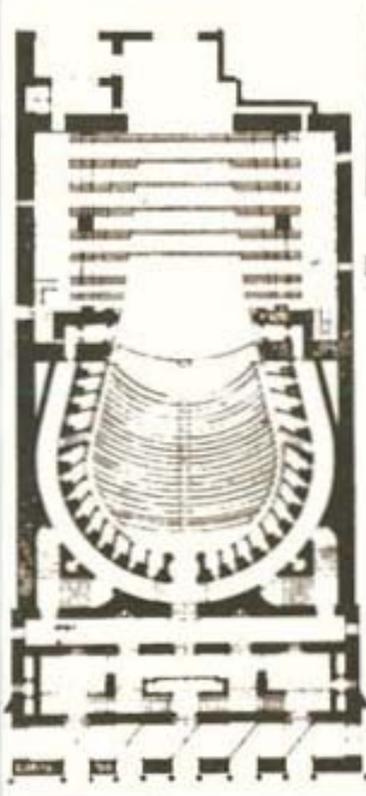


Reggio, Turin. 1740.
Altes Residentz Theater, Munich, 1753.

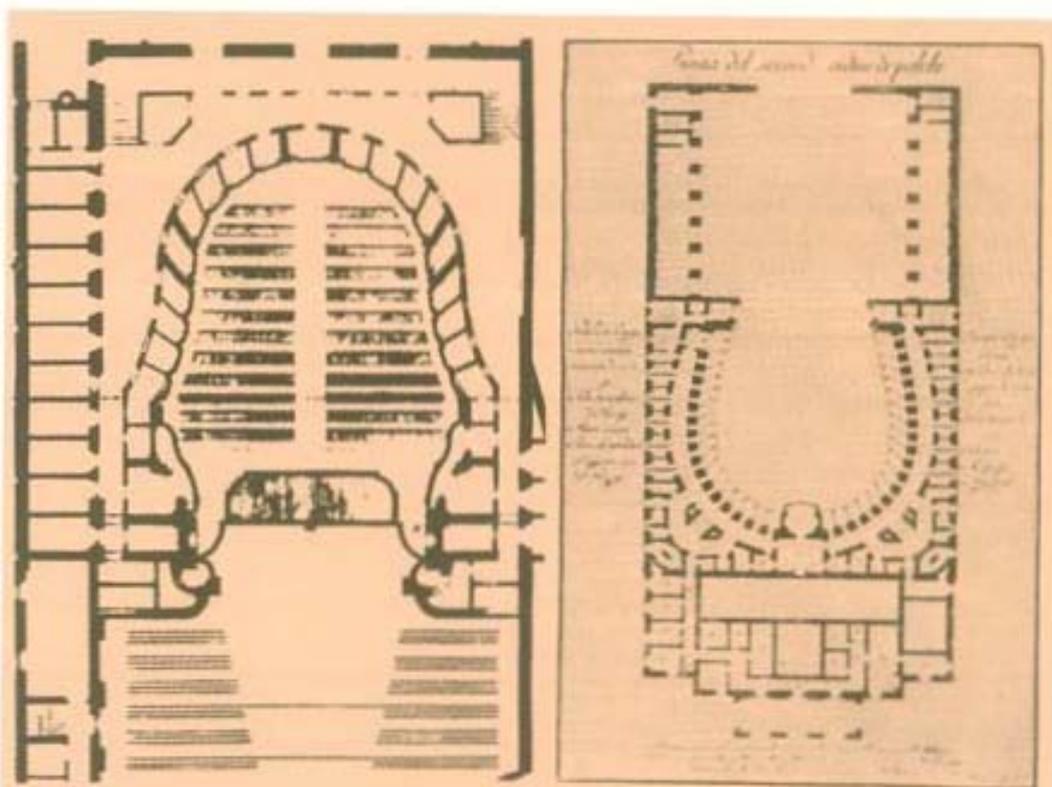




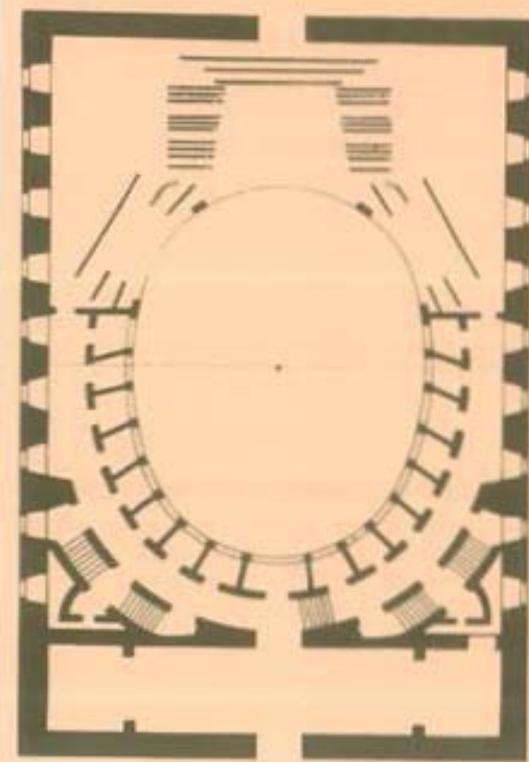
La Fenice, Venecia. 1755.
Comunale, Bolonia. 1756.



San Carlo, Nápoles. 1768.
Scientifico, Mantua. 1768.

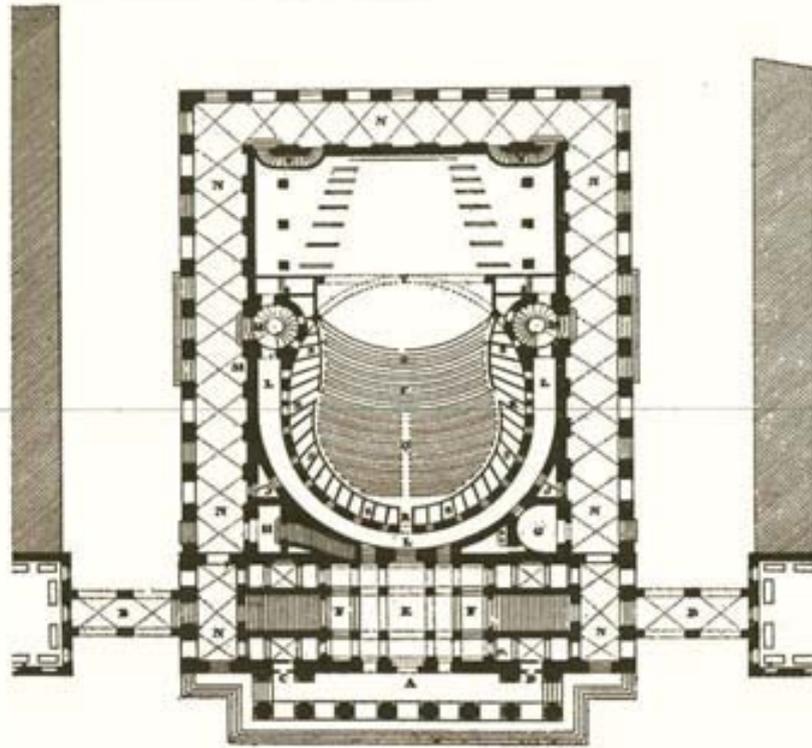
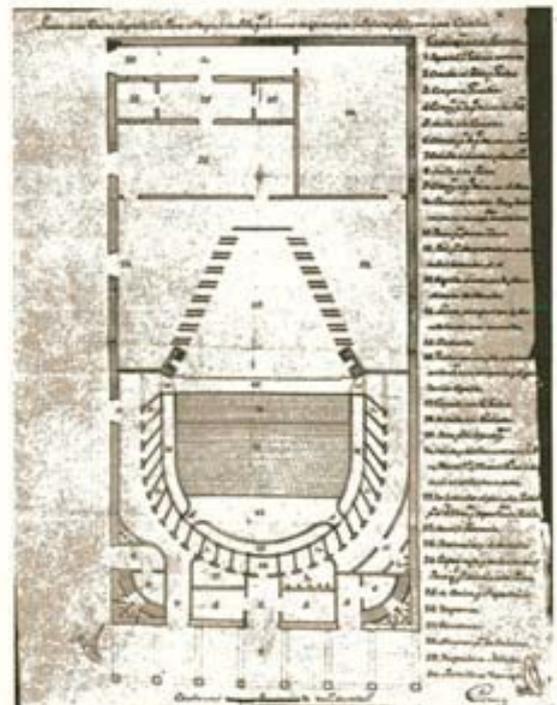
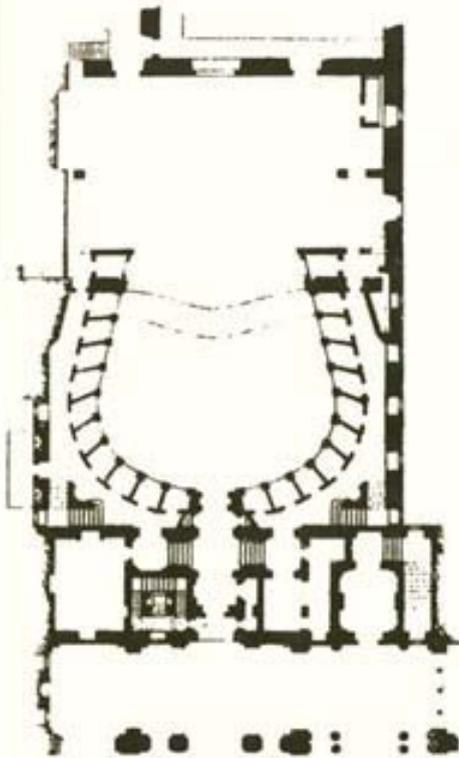


Teatro di S. Andrea, Mantua. 1773.
Teatro di S. Andrea, Mantua. 1776.



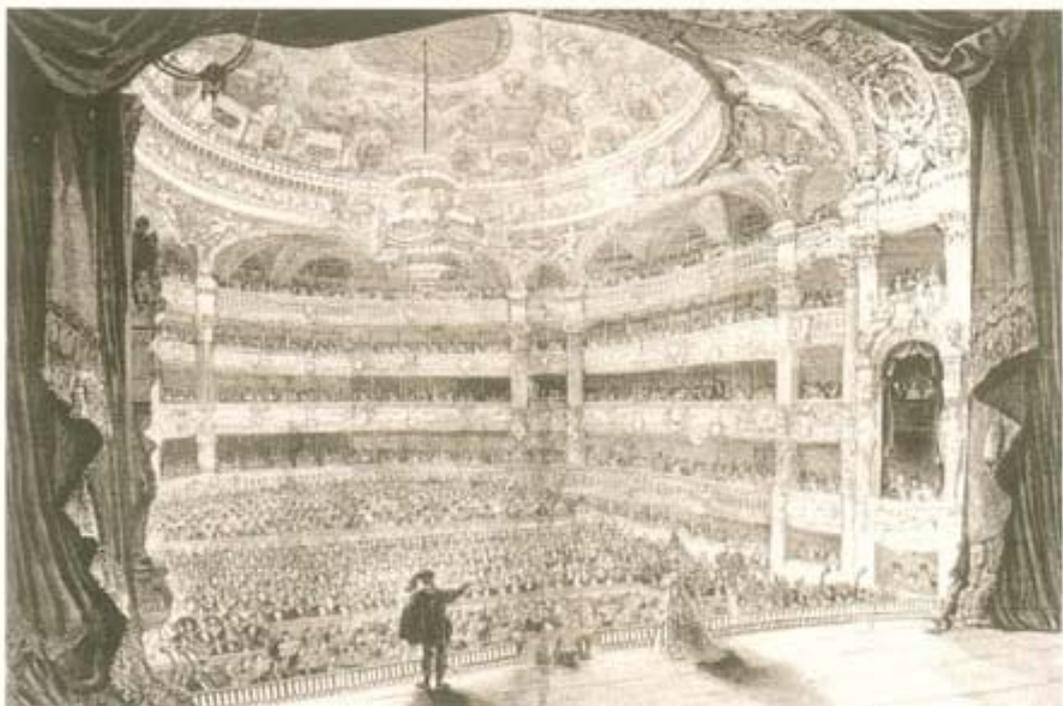
Teatro di S. Andrea, Mantua. 1779.

Odeón, París: 1782.

Carignano, Turín. 1786.
Teatro Cómico, Sevilla. 1794.



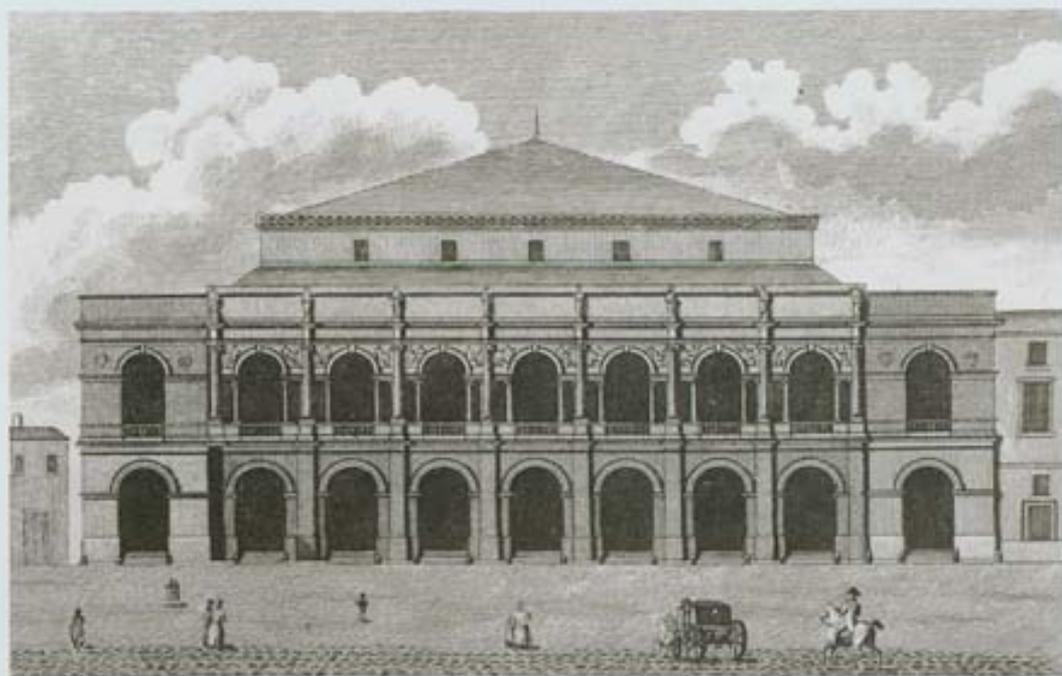
Teatro de la Comedia, Madrid.



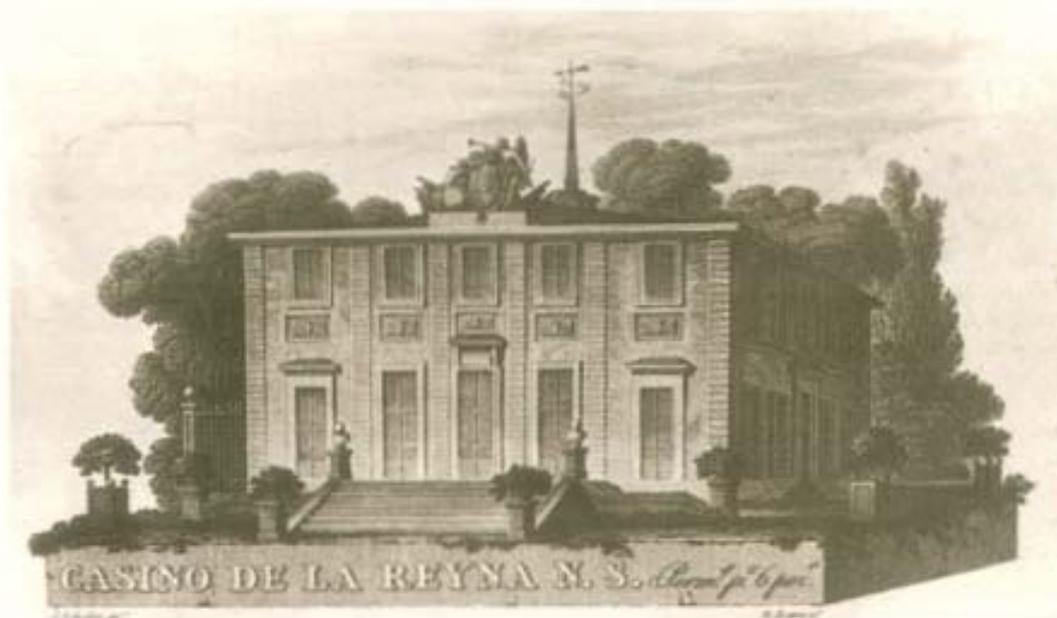
Teatro de la Opera, París.



Teatro Marcello, Roma.



Teatro de la Academia Real de Música, París.



Casino de la Reina, Madrid.



Teatro Garcilaso de la Vega, Quintanar de la Orden.



Teatro de San João, Oporto.



Odeon, París.



Covent Garden, Londres.



Teatro de la Opera, París.



Teatro Romea, Murcia.



Teatro de Pesti.



Scala, Milán.



Real Teatro y Ateneo, Londres.



Théâtre Royal Italien, Paris.



Teatro de Drury/Lane.



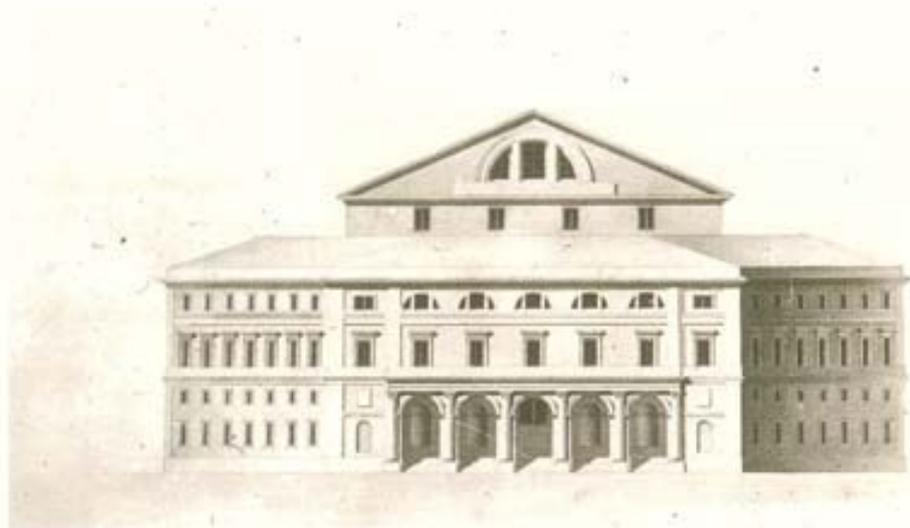
Teatro San Carlos, Lisboa.



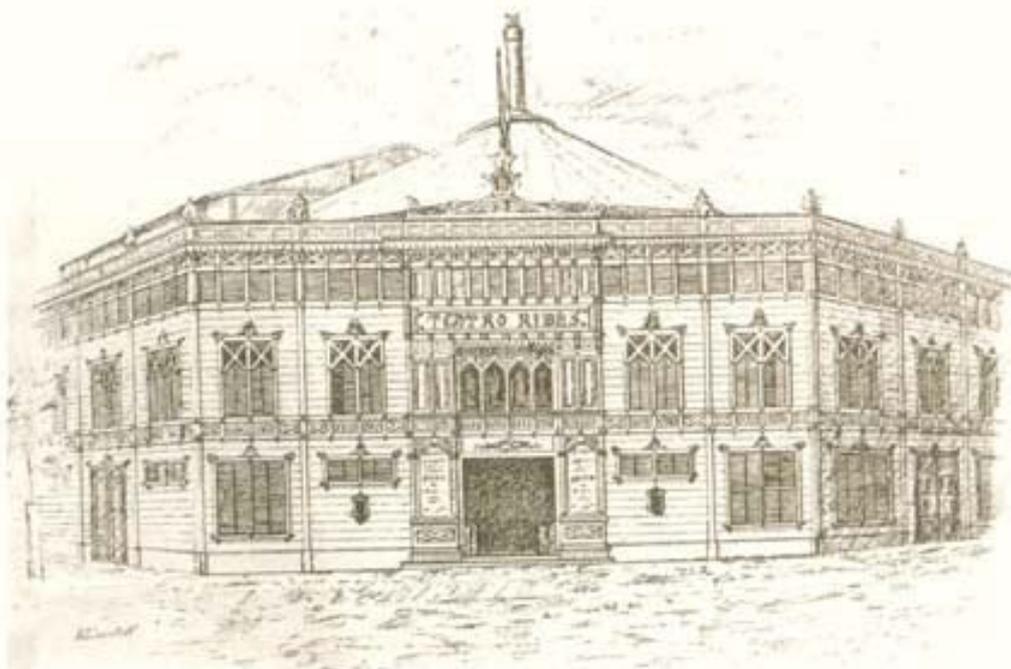
Teatro del Ermitage, Leningrado.



Teatro del Ermitage, Leningrado.



Teatro Real, Madrid.



Teatro Ribas.

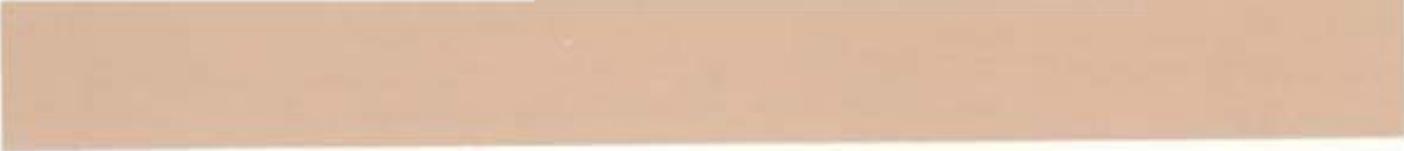


Circo Teatro de Price, Madrid. Exterior.



Circo Teatro de Price, Madrid. Interior.





Carlos III y El Escorial



LOS INICIOS DEL CONJUNTO URBANO ESCURIALENSE

Cuando el Rey de Nápoles Don Carlos III llegó a España para hacerse cargo de la Corona, que dejó vacante su hermano Fernando VI al morir en Villaviciosa de Odón el año 1759, la villa de San Lorenzo de El Escorial no existía: su solar formaba parte de los parajes arbolados que rodeaban el Monasterio.

Carlos III fue proclamado Rey en Madrid el 11 de septiembre de 1759. Al poco de ser proclamado, tuvo obligadamente que conocer el Real Sitio de San Lorenzo: un año justo más tarde, en septiembre de 1760, moría en el Buen Retiro la Reina Amalia de Sajonia, cuyo cuerpo fue trasladado —como es tradición— al Monasterio del Escorial para su enterramiento.

Para muchos esta fue la ocasión que tuvo Carlos III de conocer el Monasterio y su entorno ¹.

Lo cierto es que en aquel momento nada estaba construido alrededor del edificio. Esa fue la intención expresa de Felipe II y así lo habían conservado los monjes Jerónimos.

Solamente existían las dos Casas de Oficios que bordean la lonja del Monasterio (para la servidumbre real) las tres existentes frente a la capilla, (entonces viviendas de los profesores del Colegio, y después de los facultativos de Medicina) y las dos llamadas de las Pizarras y las de las Parrillas, viviendas de criados y dependientes del Monasterio (los más allegados a los Reyes).

Desde Felipe II, la Villa que daba cobijo a las personas afectas a la Corte era la hoy conocida como El Escorial de Abajo.

En muy malas condiciones, y sin instalaciones ni acomodos suficientes, uno tras otro los Reyes habían ido capacitando escasamente las construcciones de la Villa para sus oficios, servidores y menesteres.

Cuando Carlos III conoció el Real Sitio decidió establecer en el Monasterio, sobre el Palacio de los Austrias, una de sus residencias temporales con criterio francés, costumbre común de los Borbones que pasaban tanto o más tiempo en los llamados Sitios Reales que en la propia capital. En realidad, decir San Lorenzo del Escorial, es decir el centro, con Aranjuez, La Granja y el Pardo, de la vida residencial de la Corte Borbónica.

Gran aficionado a la caza como era, se estableció Carlos III cada vez más en San Lorenzo. Pero la Corte Borbónica del XVIII era aparatosa, ceremonial y culta. Atraía a extensas listas de servidores y oficios tras de sí. Ya las jornadas de caza estaban asistidas por crecidos números de monteros, ojeadores, perreros y arcabuceros.



Ornato en la Plaza Mayor para la entrada de Carlos III en Madrid.

La Villa del Escorial de Abajo resultó pronto insuficiente. A la insalubridad y malas condiciones (se decía que la mayoría de las casas provenían de tiempo de Felipe II, eran incómodas y bajas de techo, de forma que los pobladores asistentes de Carlos III daban en él con la cabeza) añadían su escasez: los comerciantes y especuladores que seguían a la Corte acampaban en «barracas y chozas provisionales, de madera, lienzos y esteras».

Lo cierto es que de forma inmediata, quizás el propio Rey, a través de su entonces Ministro de Estado, Marqués de Grimaldi, propuso a los monjes Jerónimos la construcción de algunas casas para la servidumbre de la Corte en los parajes más inmediatos al Palacio.

Pero para quienes sopesen en profundidad los planteamientos del nuevo régimen no escapará el hecho de que en realidad se trata en este proceso urbanizador y expansionista de San Lorenzo, de una operación más amplia y más extensa ideológicamente conectada a un planteamiento de Estado Ilustrado promovido directamente en mucho por Carlos III en la segunda mitad del siglo XVIII español.

Tiene este caso de San Lorenzo toda la carga aperturista de la Ilustración Borbónica. Sin la presión del nuevo pensamiento, nada hubiera podido hacerse. Se topó con los mismos inconvenientes generales que en cualquier otra parte de la geografía española: todos los inconvenientes de una sociedad reaccionaria y oscurantista, inculta, maltratada y cerrada en sí misma durante siglos enteros².



Ornato de la calle Platerías para la entrada de Carlos III en Madrid.

El nuevo régimen planteaba la apertura de un espíritu científico, culto y educado, dirigido por una filosofía positivista y una economía organizada desde las minorías selectas.

Este racionalismo de Estado dejó a los monarcas españoles, y concretamente y con más claridad a Carlos III, un sentido «funcional» de su gestión política. Un concepto también racionalista y expansivo del territorio.

Esta lucha del Escorial es una de las etapas más elocuentes de cuanto de democratizador tuvo el barroco español. Lo mismo que en pura práctica de urbanismo o arquitectura, también socialmente, políticamente. Aperturas en todos los terrenos: nuevos puntos de vista.

Desde un principio, la negativa dada por los Jerónimos al ofrecimiento de Grimaldi para construir y albergar a sus expensas en los alrededores del Monasterio (...«es indecoroso para una corporación tan respetable el meterse a posadera») planteó un auténtico cisma entre los frailes, que se decantó positivamente, no sin problemas, más tarde a favor de la idea de Grimaldi.

Los Jerónimos no estaban dispuestos a ceder en nada. Ni los puestos más alejados al Monasterio (las fincas del Campillo, El Quejigal, etc.), consiguió Grimaldi para sus nuevos planes urbanizadores. Tampoco, como queda consignado en su respuesta al ofrecimiento del Ministro de Estado, los Jerónimos quisieron organi-



Casas de Oficios.



Patio de La Campana



Iglesia de San Bernabé

zar, como propietarios, construcciones residenciales o albergues para la clase obrera de servicio al Monarca dignificada por su trabajo.

Grimaldi abandonó el Real Sitio, y al poco tiempo, tras nuevas presiones del gobierno, los Jerónimos conceden construcciones más allá de la muralla de la Casa de Oficios.

La cuestión se planteó aparentemente en términos económicos (en un principio los monjes pidieron canon anual de 17 maravedís por vara cuadrada, condición de reversión por muerte del arrendado, inexistencia de subrogaciones, etc.), pero más en profundidad aparecía como una auténtica negativa. Negativa que llevaría más tarde, en 1771, a los descontentos de frailes respecto de la forma de nombramiento del Prior, cosa que obligó de nuevo al Monarca, e incluso al Papa Pío VI, a intervenir, aclarándose todo en una bula. Fueron años en que, las modificaciones llevadas a cabo sobre las convicciones de los frailes, estuvieron malamente encajadas por gran parte de la comunidad.

El tema puede plantearse en su auténtica dimensión si se tiene en cuenta que el interlocutor del rey, el Primer Secretario de Estado, Don Jerónimo Grimaldi, Marqués de Grimaldi, genovés, era un clérigo a medias (estudió la carrera eclesiástica, abandonándola sin acabar, una vez ya en España). Grimaldi fue embajador en París a la llegada al trono de Carlos III, y después, en 1764 llegó a Ministro de Estado por dimisión del anterior, Don Ricardo Wall. Pues bien, este Marqués de Grimaldi,



Honasse. Vista del Real Monasterio de El Escorial.



Vista del Real Monasterio de El Escorial.

hombre liberal y clérigo «rebotado», era de conocido anticlericalismo. Al parecer, Grimaldi, unido a Wall, su antecesor, a Esquilache, y a Roda, preparó la expulsión de los jesuitas de nuestro país, si no directamente, sí a través de numerosas declaraciones, denuncias y aseveraciones.

Casa de las Pizarras.



El caso es que el Marqués rechazó por razones económicas las propuestas de los frailes.

Cuenta Quevedo ¹ que en 1763 el ala norte del Monasterio ardió y el fuego se comunicó con un almacén de velas y hachones que había en una de las habitaciones altas, parándose de un lado en la torre del seminario y de otra en las cocinas reales. En ese momento, el Rey llamó al arquitecto aposentador de los Reales Sitios, Juan Esteban, para realizar la reparación, que quedó acabada prontamente.

Casa de los Frailes.



En 1765, con ocasión de la muerte de la Reina viuda Doña Isabel de Farnesio, se trasladó al Escorial la Corte, mientras se celebraron los funerales. Allí se hizo sentir de tal forma la necesidad de alojamientos, que de manera definitiva Grimaldi instó de nuevo a la comunidad jerónima para que depusiese su actitud y renovó su gestión, ahora ya con necesidad de urgencia.

Perreras.



Aun fueron reticentes los frailes en su postura, pero al fin accedieron a que el mismo Ministro pusiera sus condiciones.

Reunido el capítulo y ante él, fue llamado el Ministro que escuchó y aprobó una carta-orden que incluía las condiciones de partida para la iniciación de obras más allá del Monasterio:



Marqués de Grimaldi.

- a) El canon sería de un maravedí por vara cuadrada al año.
- b) Derecho de comiso sobre obras nuevas que pasen a «manos muertas».
- c) Derecho de tanteo a favor del Monasterio en caso de enajenación.
- d) El Monasterio sería avisado antes de la venta.
- e) La cesión sería a perpetuidad.

Así planteada la cuestión, con la avenencia de todos, Grimaldi dio su partida por ganada y se puso manos a la obra de las construcciones necesarias.

Pronto se produjo el primer documento urbanístico de San Lorenzo: La «Cédula Real por la cual S.M. se sirve mandar se guarden y cumplan todas las condiciones y reglas contenidas en el reglamento hecho de acuerdo con el Real Monasterio del Escorial, y aprobado por S.M. para fábrica de las casas que se quieran construir en aquel Real Sitio», dada por su Majestad Carlos III en Aranjuez, a través de mayo de 1767³.

Se hace eco la Real Cédula en su presentación, de la escasez de alojamiento sobre todo para *«aquellos sujetos que no van de precisa servidumbre, en algunos Sitios Reales al tiempo que con mi corte estoy en ellos»*, establece 15 condiciones y reglas formadas por su Majestad y entefirmados por Grimaldi, Fr. Antonio del Valle, Prior, el Vicario, dos diputados, un arquero (contador mayor) y un obrero.

Según ellas el sistema de solicitud de licencia es por petición de los interesados al Rey y al Prior (cond. I). Las casas deberán ser sólidas y de buen material (cond. II), tendrán instalaciones sanitarias (un lugar común) sin vertidos a la calle (cond. IV), y *«se fabricarán en línea y terreno que señala el Rey en el plano que se está formando»* (cond. VI), en lugar libre y sin tocar las ya existentes (cond. VII), dando asimismo conocimientos como norma, de las condiciones suscritas con el Capítulo de los Jerónimos.

Se advierte que el Rey tendrá, como el Monasterio, derecho de tanteo.

Estas casas (cond. XIII) *«sólo se deberán ocupar en tiempo de jornadas (residencia de la corte) y el resto del año quedarán vacías, llevándose los dueños consigo las llaves»* para evitar que puedan ocultarse en ellas personas sospechosas.

Todo ello en el sentido *«de que por motivo de estas casas no se ha de aumentar la población del Sitio, ni salir de los límites que señaló el señor Felipe II»*.

Se expresa (cond. XV) que el arquitecto certificará que la fábrica y el edificio estarán *«arreglados a la planta en todas sus circunstancias, y a las condiciones expresadas arriba»*.

En la práctica, fue el propio arquitecto real quien informaba, ante una solicitud de construcción, fijando la situación y superficie adecuada a cada petición, sin fijarlo el propietario. Incluso fijaba la cantidad a invertir. Los planos eran levantados por los particulares a su gusto, y sólo debían tener la avenencia, tanto en el proyecto como en la obra, del arquitecto real, sin cuya firma ni se podía ocupar la casa ni se daba la propiedad.

Lo cierto es que, a pesar de citarse en la Real Cédula, no tenemos conocimiento de plano alguno que apoyase la construcción de las primeras casas escorialenses, aunque sí uno de 1775 sobre la Cañada desde el Puerto de San Juan de Malagón a la Villa de El Escorial, y definitivamente otro, el fundamental, que data ya de 1785, es decir, dieciocho años más tarde del de la publicación de la Real Cédula.

Tampoco se reseña en la correspondencia Real, oficio de envío ni de recibo de ningún plano.

Desde el propio año de 1767, se inician solicitudes de licencias dirigidas a Grimaldi.

El arquitecto encargado del señalamiento y reconocimiento es Juan Esteban, aposentador de los Reales Sitios, que viaja de continuo de Aranjuez a La Granja y a San Lorenzo, como arquitecto real.

El hecho de no vivir en San Lorenzo Juan Esteban, produce numerosas protestas del vecindario, que ve así retrasados los inicios de sus trabajos.

El 27 de noviembre de 1767 se pide desde San Lorenzo a Grimaldi *«que Juan Esteban delegue en alguien que viva allí para evitar detenciones y facilitar así la construcción de habitaciones»*.

Juan Esteban informa todas las licencias y expedientes durante los años siguientes no sin algunas quejas por su escasa dedicación, negligencia que incluso hará más tarde a Juan de Villanueva reprocharle en algún término sobre lo ya construido bajo su dirección.

Juan Esteban escribe en 1768 al Marqués de Grimaldi sobre la calidad de los edificios que se construyen, indicando que se presentará presupuesto y se harán de dos plantas.

Grimaldi contesta a los comunicantes escorialenses en el sentido de que él da *«permiso para que se fabriquen casas con arreglo a las condiciones de la Real Cédula y lo que tienen tratado con D. Juan Esteban, y por mi parte tienen segura la licencia para que se me empiece la construcción siempre y cuando la pidan, deseando la mayor comodidad del Real Sitio»*.



Una cualquiera de las solicitudes de licencia decía así:

«Julián Gómez que de más de seis años a esta parte sigue en las jornadas la Real Comitiva a todos los Sitios Reales sin ninguna interrupción acudiendo con todo lo que tiene y convenga al Real Servicio tanto de Posada como suministrando algunos víveres a los transeuntes y huéspedes que se valen del suplicante por los moderados precios y buen trato que a todos da, como es notorio; por lo que y en atención a esta circunstancia con el respeto y veneración debida.

Suplica se conceda en el Real Sitio de San Lorenzo campo suficiente para fabricar una casa posada según y en la forma que Vd. tiene mandado por su orden e instrucción, por cuanto no tienen el suplicante en aquel Real Sitio comodidad ni otra alguna oportunidad para posada. Gracias que se espera recibir de la notoria justicia de V.E. Madrid 14 de diciembre de 1767. Julián Gómez.»

En el 1769 Don Juan Esteban está encargado de la edificación de las Casas de Postas, y daba ayuda a la concepción de licencias, aun en poca cantidad. Todo ello hizo que en carta dirigida a él, en 1769, fechada en el Pardo, se decidiese:

«Para que no padezca atasco la construcción de casas en el Real Sitio de El Escorial por las muchas ocupaciones y encargos como Vd. se halla en el mismo sitio como fuera de él. Ha resuelto el Rey que comisione a D. Juan de Villanueva para todos aquellos reconocimientos y además diligencias que no pueda Vd. practicar en el día y tiempo en que sea necesaria: comisionándole a este efecto el Plano, ordenanzas expedidas y licencias que se han concedido a fin de que se arregle puntualmente todo.

Y le pasará Vd. igualmente copia de esta orden, a Juan de Villanueva».

Sin embargo, ni la firma de Juan de Villanueva como arquitecto del Real Sitio de San Lorenzo, ni los planos referidos son puestos en uso.

Padre Pontones



La explicación que da Manuel Valenzuela Rubio en su texto *El Escorial. De Real Sitio a nudo turístico-residencial* en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños. Tomo X. 1974. Madrid» es la de que... *a pesar de un control tan riguroso de la edificación no se consiguió en San Lorenzo un plano ortogonal al estilo de Aranjuez o de los ensanches modernos; la explicación debe buscarse en la conjugación de diversas circunstancias: de una parte la multiplicidad de trámites y atribuciones (Monasterio, Secretaría de Estado, Arquitecto) hizo que se mantuviera la normativa un tanto imprecisa, lo que ocasionó que ni el trazado, ni la anchura de las calles, así como tampoco las edificaciones, se ajustaran a un plan estricto.*

En realidad el año siguiente de 1770 es el fundamental para la historia de nuestro Real Coliseo, e incluso para la auténtica concreción urbana de San Lorenzo.



Carlos III.

Unas cosas llaman a otras, y pronto el espíritu público del régimen tuvo ocasión de demostrarse: para puro uso público, y teniendo a la vista el dificultoso tránsito de la lonja del Monasterio en los fríos días de los inviernos escurialenses, se decidió por el rey acometer la unión subterránea que desde el Monasterio une con las Casas de Oficios, y al mismo tiempo construir unos arcos por donde las casas de Oficios se comunicaran entre sí. Es el tránsito llamado de «La Cantina» o la «Cueva de Montalvo», en razón de ser primeramente ideada por el Marqués de Montalvo. Fue construida con cargo a «los caudales sobrantes de la Renta de Correos». De sus incidentales obras y propuestas, de sus dificultosos trámites y obras, del encuentro de la mina de amianto, de la noticia de su arquitecto constructor, el Padre Fray Antonio de Pontones, monje Jerónimo, da cumplida noticia el pequeño texto *La Cantina*, del arquitecto Luis Cervera Vera, separata de la «Ciudad de Dios», impreso en el Monasterio de El Escorial en 1950.

Queremos, sin embargo, reseñar aquí la importancia que va a tener este pasaje subterráneo en la vida del Real Coliseo, y aunque se trate de ello en el lugar oportuno, referir ahora cuanto de simbólico tiene.

En efecto: al poco tiempo de iniciarse la construcción de casas en el Real Sitio, la voluntad urbanizadora de Carlos III va a ir por delante de la voluntad constructora vecinal. Se inicia con varias edificaciones cuarteleras y de servicio cortesano, y en lo civil con la «Cantina» y el Real Coliseo. Mediante el itinerario Palacio-Monasterio-Cantina-Casas de Oficios —paso de la calle Floridablanca— Coliseo, se garantiza la importancia del Coliseo (cuya calle, primera trazada paralela a las casas de Oficios ya existentes toma su nombre), y se garantiza asimismo la unión física entre las dependencias del Monarca y las viviendas del pueblo servidor. Esta unión Monasterio-San Lorenzo ha tamizado y sigue tamizando hoy la distancia o acercamiento entre la administración de la Corona y el pueblo de servicios. En este sentido, el paso dado por la administración de Grimaldi, aclaraba el talante unificador y progresista de la actividad urbanizadora del Real Sitio.

La sutil respuesta coherente a esta unión física dada por Villanueva a la unión volumétrica del Monasterio y de las casas de vecinos es uno de los logros de imagen urbana más interesantes de nuestra historia arquitectónica, como veremos más tarde, apoyándose precisamente en la intención de las Casas de Oficios y mediante un urbanismo de «cuarteles», que hoy llamaríamos de «ensanche», pues de ellos se tomó en los planteamientos de ampliaciones de casco del siglo pasado.

En los años de 1771 y 1772 la tónica general es del crecimiento gradual e ininterrumpido del ritmo de construcción de las casas del común.

Pero al mismo tiempo, continúan también haciéndose obras públicas y edificaciones reales por costeo de la hacienda pública.



Muchas son las construcciones que se comienzan. Ya para 1770 (fue llamado a Madrid en 1752) llegó al Escorial el arquitecto francés Jaime Marquet, por indicación de Grimaldi. Desde este momento le vemos aparecer en expedientes y asuntos de construcción unido a Juan Esteban, que continúa informando y estableciendo la relación facultativa con el Palacio.

Se hacen muchas calles en el año 1770 y se continúan en los años posteriores. En ese mismo año se comienzan las obras del Camino de Galapagar y se lleva a cabo el Puente del Tercio.

Joseph de la Ballina⁴, en marzo de 1770 aclaraba a Grimaldi la forma de construcción de las tapias y empedrados: *«pero estas obras quartillo más o menos en tapia, aunque las tapias sean muchas, no quiere decir nada, porque lo que más importa es que la piedra vaya junta a tizón, apisándolo repetidas veces: y si V.E. lo mandase hacer con arena de río y en términos dichos, aunque subirá de precio es mucho mejor, porque en las lluvias no se hace barro como la tierra, antes bien se sienta y asegura mejor, bien que acá se acostumbra a decir que la tierra agarra mejor con la piedra, pero la experiencia ha hecho ver todo lo contrario porque en lloviendo sobre lo que está echo con tierra, si pasan por ello coches o carros continuamente lo atropellan y cada piedra se va por su lado, y lo que se hace con arena se mantiene mucho más sin desenvolverse ni hace tanto barro en las calles cuando llueve, lo que también se deja ver en los caminos. Cuando son por tierras areniscas por mucho que llueva nunca tiene barro».*

En 1772 varias obras públicas de sumo interés estaban comenzadas ya o en proceso de ejecución.

Juan Esteban suscribía las obras del Cuartel, las Cocheras, el Hospital y la conclusión de las calles hasta la plaza. Ajustaba las cuentas en 250.000 reales de vellón el Cuartel, 36.000 las Cocheras, 65.000 el Hospital y 10.300 la conclusión de las calles. Las cuentas de edificación eran las parciales del año 1771.

Juan Esteban también suscribía la obra del Cuartel de Inválidos y Voluntarios de a caballo del Real Sitio del Escorial, en 1774.

El Coliseo estaba iniciado como queda dicho, desde 1770 a las órdenes de Jaime Marquet.

Para la obra de los Cuarteles de Guardias de Infantería se proponía a Grimaldi la elección entre Don Juan Esteban y Don Jaime Marquet como arquitectos. Grimaldi elige a Marquet.

El mismo Marquet, en 1774, se hace cargo de las Casas de Postas y de Vacas en el Puente del Retamar.



La Cantina.

A veces ambos arquitectos, Marquet y Esteban, certifican a la vez obras, como las del aumento de los cuarteles de las Reales Guardias Españolas y Walonas que había edificado Felipe V, suscrito por Jaime Marquet, Juan Esteban y Manuel Serrano, en agosto de 1774.

También se levantaron en este tiempo las Perreras, la Ballestería...

En conjunto las obras públicas que se iniciaron en la década de los 70 en San Lorenzo podrían reunirse en tres apartados:

- a) Edificios de servicios: ballestería, tahona, perreras, almacén, casa de los Frailes (construida por la Comunidad bajo la dirección del Padre Pontones), casa de Infantes, casa de la Reina, etc.
- b) Edificios militares: cuarteles de Guardias de Corps y fusileros, ampliación del de Guardias Españolas y Walonas.
- c) Edificios públicos: Hospital, Real Coliseo, casas de las tiendas y de los mercaderes.

Además de estos edificios y de las casas particulares, pronto ante la buena progresión de la construcción de tanto servicio y comodidad, las personas reales decidieron construirse nuevos edificios de carácter singular y especial cuidado.

Lo cierto es que ya en 1773 gran parte de San Lorenzo estaba construido. Lo sabemos por la descripción de Don Antonio Ponz, en su *Viaje a España*, que en el tomo segundo, que trata del Escorial, dice textualmente:

En el presente año de 1773 se continúan con actividad todas las obras, así públicas como particulares que se habían proyectado, y empezado en la parte de po-



Plano del Real Sitio de El Escorial, 1775.

blación, que llaman vulgarmente el Escorial de Arriba, de suerte que hay ya muchas casas concluidas y otras muy adelantadas con solidez y buen gusto de arquitectura. Al mismo tiempo se han alineado y allanado las calles, empedrándolas con buen método, para el paso libre y cómodo de los coches y con miramiento a la hermosura, aseo y buena policía de dicha población. Se han tomado providencias muy acertadas, como son haber derribado muchas barracas y chozas despreciables, que había esparcidas por aquel terreno, arreglar la limpieza interior de las casas y exterior de las plazas, calles en los términos más adecuados; y finalmente disponer el alumbrado de las mismas calles para el tiempo de las jornadas de S.M. a imitación de lo que se practica en Madrid y en otros Sitios Reales.

NOTAS:

¹ *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado Del Escorial, dedicada a S.M. Dña. Isabel II y à su augusto esposo S.M. el Rey D. Francisco de Asís.* Por D. Antonio Rotondo. Madrid, 1862.

Historia del Real Monasterio de San Lorenzo comúnmente llamado Del Escorial, escrita por el Exm.º Bibliotecario de dicho Monasterio D. José Quevedo, Madrid, 1854.

² Véase *El Peso de la Rutina, de La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII.* Jean Serrailh. Fondo Cultura Económica, 1957.

³ El texto de la Real Cédula era el siguiente:

CEDULA REAL,
POR LA QUAL S.M.
SE SIRVE MANDAR
SE GUARDEN, Y CUMPLAN
TODAS LAS CONDICIONES
Y REGLAS CONTENIDAS EN EL REGLAMENTO
HECHO DE ACUERDO
CON EL REAL MONASTERIO DEL ESCORIAL
Y APROBADO POR S.M.
PARA FABRICA DE LAS CASAS
QUE SE QUIERAN CONSTRUIR
EN AQUEL REAL SITIO

EN MADRID
En la imprenta de ANTONIO PEREZ DE SOTO.
Año de MDCCLXVII

EL REY

La Fuente de los Tilos



Por quanto el Público padece varias incomodidades en algunos Sitios Reales el tiempo que con mi Corte estoy en ellos, por la escasez de Alojamientos, especialmente para aquellos Sugetos que no van de precisa servidumbre, he mandado, hecho cargo de todo, que se procure remediar este inconveniente, segun permitan las circunstancias de cada Sitio. Y como en el de San Lorenzo es mayor



Goya: Carlos III.

la falta de Habitaciones, he querido que de acuerdo con la Comunidad de aquel Monasterio, que es de mi Real Patronato, se forme un Reglamento, que con tal efecto se ha formado, á que se deberán sujetar las personas que quieran construir allí Casas, el qual es del tenor siguiente.

CONDICIONES, Y REGLAS
*que se han de observar en la Fábrica de Casas
 del Real Sitio de San Lorenzo:
 según lo dispuesto por el Rey nuestro Señor*

I

Qualquiera que desee construir una Casa, pedirá antes el Real permiso, y el consentimiento del Rmo. P. Prior de este Monasterio, con especificación del terreno que ha de ocupar.

II

Deberán ser las Casas de buen material, y con la solidéz correspondiente.

III

Ha de haber en todas su lugar comun para las aguas mayores, y menores, desuerte que nada se vierta á la calle.

IV

Deberán los Dueños mantener siempre sus Casas reparadas, y tener empedrados los frentes de ellas en la anchura de tres varas.

V

No se ocuparán dichas Casas para alojamiento de la Corte por ningún título: cuyo goze será perpetuo.

VI

Se fabricarán las Casas en la linea, y terreno que señala el Rey en el Plano que se está formando.

VII

Dicha línea, y terreno se señalará en el espacio que está actualmente desamparado: sin encontrarse, ni tocar á las Casas que sirven ahora de habitación para los Criados del Monasterio.

VIII

Qualquiera que edificare con estas circunstancias, quedará Dueño de la Casa, ó Edificio por sí, sus Herederos, y Sucesores: pero en reconocimiento del Dominio que tiene el Real Monasterio sobre este terreno, pagará el Poseedor de la Casa á dicha Comunidad un maravedí de vellon al año por cada vara en quadro que ocupe el Edificio.

IX

Aunque una de estas Casas pase á poder de otro Sugeto, sea por venta, cesion, ó traspaso no deberá el nuevo poseedor pagar por esta razon veintena, ni otra alguna contribucion: sino solamente continuará satisfaciendo el derecho estableciendo de un maravedí de vellon por cada vara en quadro.

X

Siempre que el Dueño quiera vender su Casa, deberá avisarlo al Rmo. P. Prior por si su Comunidad quiere comprarla, pues en todo acontecimiento debe ser preferida, por el Dominio que tiene en el terreno. Si el Monasterio no la compra, dará el Dueño igual aviso al Ministro de Estado, por si el Rey gusta de comprarla: y no queriendola S.M. ni el Monasterio, podrá el Propietario buscar otro Comprador.

XI

Luego que le haya encontrado, y que quede rematado el ajuste, informará el Propietario al Rmo. P. Prior del Sugeto que la haya comprado, para que se entienda con él sobre el pago anual correspondiente al terreno.

XII

Aunque el Monasterio, y el Rey hayan declarado que no quieren comprar la Casa que esté de venta, de ningun modo, y por ningun título podrá esta pasar a ninguna otra Comunidad Secular, ó Regular, ni fundarse sobre ella Capellanías, Aniversarios, ni otras cargas perpetuas: desuerte que nunca pueda caer en manos muertas, sino en el caso arriba dicho de comprarla el Real Monasterio. Y qualquiera contrato, ó disposición que se haga en contrario, sea gratuita, ú onerosa entre vivos, ó testamentaria por título piadoso, ú otro qualquiera por privilegiado que sea, se declara por nula desde aora para entonces: y sin mas declaracion que esta, por el hecho mismo se regula por perdida la Casa, cayendo en Comiso, y a favor del expresado Monasterio de San Lorenzo.

XIII

Solo se deberán ocupar esas Casas en tiempo de Jornadas, y residencia de la Corte, y en el resto del año quedarán vacías, llevándose los Dueños consigo las llaves, ú dexandolas en poder de alguna persona del Sitio que sea conocida, y de satisfacción, para evitar que puedan ocultarse en ellas personas sospechosas: en el seguro concepto de que por motivo de esas Casas no se ha de aumentar la población del Sitio, ni salir de los límites que señaló el Señor Felipe II.

XIV

Quando las Casas queden desocupadas por no hallarse allí la Corte, no podrá el Monasterio disponer de ellas á su arbitrio, ni poner gentes que las ocupen: á menos que lo haga con noticia, y beneplácito de sus respectivos Dueños.

XV

Con arreglo á esta resolucion se dará un Despacho formal firmado por el Prior del Monasterio á cada uno de los que deseen fabricar Casas en dicho Sitio, cuidando de que en él se exprese el terreno que ha de ocupar cada una, y haciendo que el Arquitecto certifique estar la Fábrica, y Edificio arreglado á la planta en todas sus circunstancias, y á las Condiciones expresadas arriba.

El Pardo veinte y ocho de Marzo de mil setecientos sesenta y siete. El Marques de Grimaldi. Esta Comunidad ha visto, y reconocido las presentes Condiciones aprobadas por S.M. y se conforma con ellas en un todo. San Lorenzo el Real seis de Abril de mi setecientos sesenta y siete. Fr. Antonio del Valle, Prior. = Fr. Isidoro de la Victoria, Vicario. = Fr. Juan de San Miguel, Diputado. = Fr. Gabriel de Moratilla, Diputado. = Fr. Juan de Colmenar, Arquero, y Contador mayor. = Fr. Pedro Jimenez Obrero.

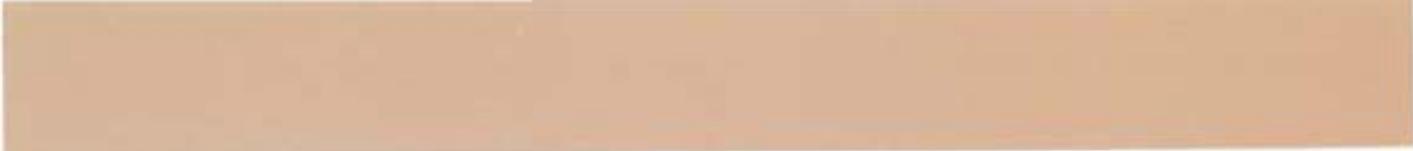
POR TANTO, visto y aprobado por mí este Reglamento, he resuelto expedir la presente Cedula por la qual mando se guarden y cumplan todas las Condiciones, y Reglas contenidas en él, para la Fábrica de Casas en el expresado Real Sitio de San Lorenzo, sin que ninguna persona se contravenga á ellas en manera alguna. Y mando asimismo que esta Real Cedula se imprima con el Reglamento que va inserto en ella, para que así se facilite su noticia, y publicacion. Fechado en Aranjuez á tres de Mayo de mil setecientos sesenta y siete = YO EL REY. Por mandado del Rey nuestro Señor = Don Nicolás Manzano y Marañon.

⁴ Joseph de la Ballina, fue arquitecto constructor en Madrid, en 1778, del edificio de los Cinco Gremios Mayores, perfectamente conservado en la calle de Atocha con vuelta a la Plaza de la Aduana. Los planos fueron aprobados por Juan de Villanueva, que desde 1786 era Arquitecto Mayor de Madrid. El edificio perteneció al Banco de Isabel II y con anterioridad fue Banco Nacional de San Carlos (Carlos III) y de San Fernando (Fernando VII). En la actualidad es el edificio de la Dirección General de la Deuda Pública, del Ministerio de Hacienda. Ballina fue discípulo de Villanueva. Este le nombró Aparejador y Teniente director, al ser nombrado Arquitecto principal y Director de las obras de Palacio. Murió en 1807, siendo sucedido en su cargo por su hijo Manuel de la Ballina.



Ornato de la Puerta del Sol para la entrada de Carlos III en Madrid.





Juan de Villanueva
en
El Escorial

REAL CEDULA

DE S. M.

Por la qual se vuole abitar la
 ciudad y villa de San Lorenzo,
 para el Real Sitio del Escorial,
 con el Real Monasterio, y Villa
 del Escorial.



EN LA IMPRENTA REAL
 DE S. M.

También fue la década de los 70 la que marca la pujante actividad de Juan de Villanueva en el Real Sitio de San Lorenzo del Escorial. Más claramente puede decirse que fue precisamente San Lorenzo del Escorial el campo de trabajo más querido y afín a su ejecutoria.

Tal debió ser la impresión causada por la concreción de la obra de Juan de Herrera y sus características, en Juan de Villanueva. A partir de su etapa escorialense, el arquitecto añadió a su ejecutoria ingredientes que mucho tienen que ver con el espíritu herreriano, la contención y la medida en el trazado y en la interpretación de las órdenes, la parquedad en la utilización de los recursos imagineros, la claridad constructiva, etc.

De su actividad en el Real Sitio parte la forma de su trabajo y en él se va decantando tanto su constructiva arquitectónica, como su formulación proyectual. También su táctica profesional. Se diría, por tanto, que el estudio de la arquitectura de Juan de Villanueva en el Real Sitio traería sin duda ocasión para profundizar en lo esencial de sus planteamientos tanto teóricos como constructivos y prácticos. Pero seguramente, tal dedicación excedería los límites del estudio que nos hemos propuesto, que lleva como intento de fondo descubrir al máximo los aspectos que producen históricamente la actuación urbana y arquitectónica del Coliseo del Escorial dentro del conjunto urbano de San Lorenzo.

Sin embargo sí sería imposible estudiar esta evolución del conjunto urbano escorialense, y de fijar la función de eslabón tanto arquitectónico como ideológico y simbólico del Real Coliseo entre el Monasterio y el Pueblo de San Lorenzo, sin tamizar y valorar la actuación de Juan de Villanueva en este contexto y en estos años.

Porque precisamente su figura cumple de una forma ajustada esa función unificadora que va del Monasterio a la creación del Común vecinal de San Lorenzo. Esto es: cumple Juan de Villanueva en sus sucesivos empleos con exactitud la línea de los acontecimientos que van llevando desde los primeros momentos de la lucha por abrir el criterio de los Jerónimos a la construcción en los alrededores del Monasterio hasta la total consolidación de la trama. Y aunque fuera al principio de una forma solapada, el hecho de ser nombrado y ejercer desde 1768 el Cargo de Arquitecto del Monasterio y de los Jerónimos, debió, sin duda, darle ocasión de intervenir por parte de la Comunidad religiosa en cuantos proyectos se debatiesen dentro y fuera del Monasterio, ya que según la Cédula Real de 1767, el Real Monasterio del Escorial (el Capítulo de la Orden Jerónima) se reservaba el derecho de tener conocimiento de las condiciones en las que se edificase cualquier elemento acorde con dicha Cédula Real, y de intervenir en los casos de mayor desacuerdo o infracción de las condiciones y reglas contenidas en el citado reglamento. Y aunque su nombramiento por el Rey como arquitecto de Palacio y del Común no

Goya: Juan de Villanueva.

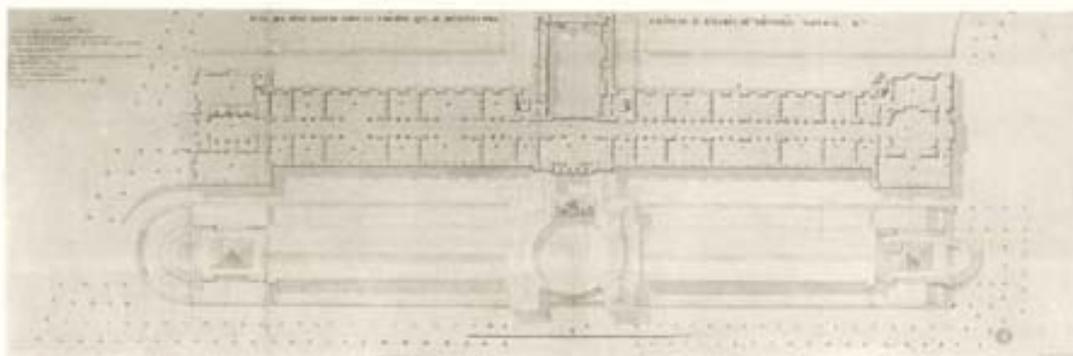


llega hasta la muerte de Juan Esteban (1781), de hecho Juan de Villanueva, tanto por sus construcciones para la Comunidad Jerónima, y por los edificios construidos antes de esa fecha en San Lorenzo para Palacio, marca la pauta de la coherencia arquitectónica y de trazado de San Lorenzo, cosa que después de la fecha de su nombramiento oficial como arquitecto del común de San Lorenzo (1781) se confirma en su aclaración y definición final.

El tema arquitectónico y urbano que se plantea en realidad en San Lorenzo es la edificación acorde en un edificio y sus espacios relacionados (Monasterio, Lonja y Casas de Oficios) de una trama urbana en expansión comprensiva de la forma impuesta por la preexistencia monumental aludida. Las características esenciales de esta actuación de conexión serían las siguientes:

- a) Formulación de una imagen arquitectónica complementaria o continuadora de la imagen generadora (Monasterio).
- b) Establecimiento en planta del trazado generador apropiado a la localización y a los espacios ya existentes.
- c) Establecimiento de nexos de relación tanto físicos (uniones) como los hitos en la forma de algunos edificios, para establecer uniones visuales concretas, capaces de «explicar» fácilmente las conexiones.
- d) Organización de una imagen urbana potente que diese unidad a la actuación, a través de un diseño pormenorizado y coherente de mobiliario urbano.

Teniendo en cuenta esas premisas, vemos como conclusión que dichas condiciones se resolvieron puntualmente en la edificación del conjunto escorialense. Puede hablarse de uno de los mejores ejemplos de actuaciones de contexto que ha dado la historia en el difícil caso de partirse de un edificio aislado y singular como es el Monasterio.



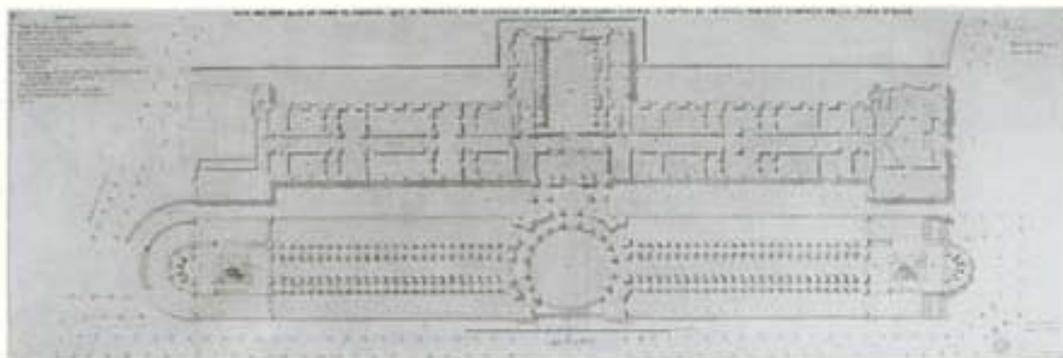
Juan de Villanueva: Planta del piso alto del Museo del Prado.

Podríamos analizar, en efecto, cómo de esas premisas se obtienen las siguientes decisiones:

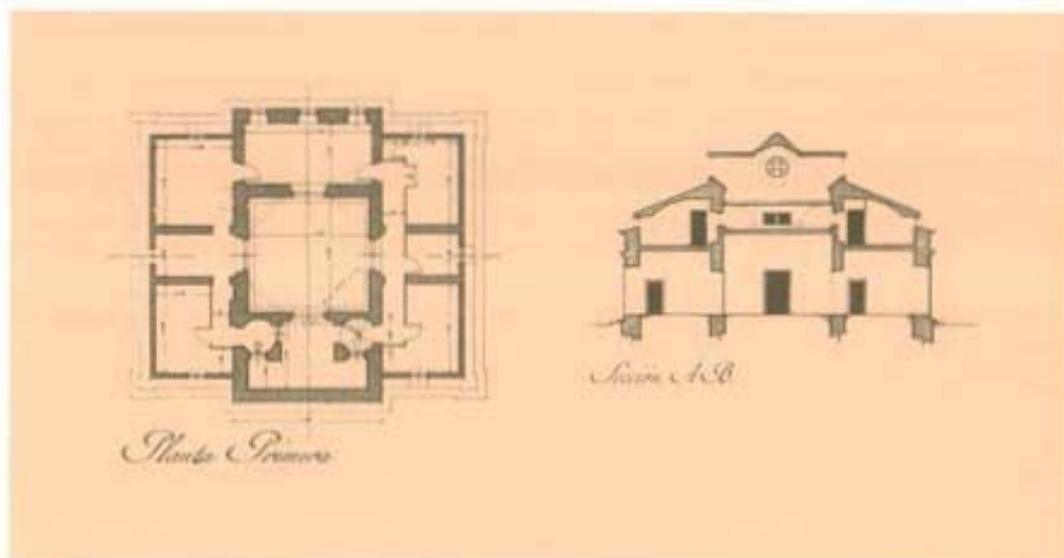
1. Conservación de la trama en cuadrícula continuación del trazado de Felipe II para el Monasterio y sus casas dependientes.
2. Actuación por manzanas rotundas, con patios y cubiertas regulares a las cuatro fachadas.
3. Tratamiento por fachadas planas, como comentario unificado al monasterio.
4. Unión visual y real del Pueblo con el Monasterio: pasos desde el Teatro a las Casas de Oficios, desde éstas al Monasterio y entre ellas. Apertura de perspectivas (creación de espacios abiertos aledaños al Monasterio) en relación con las pautas de los desniveles topográficos.
5. Cuidado del tratamiento referencial del diseño en elementos de la calle. Detalles de los solados, convergencias, balaustradas, antepechos, parterres, aceras, esquinas, alumbrado, etc...

Con todo ello se crea la imagen urbana de San Lorenzo. Una imagen fuerte, conectada y clara que ha rechazado históricamente las actuaciones desaprensivas fuera de contexto (quizás la última historia de San Lorenzo, la más reciente, desde hace quince o veinte años ha sido la más desconsiderada. El momento en que pudo demolerse el Real Coliseo, y que tantos otros edificios se demolieron, u otros nuevos se construyeron sin la sensibilidad de comprensión de esas conexiones formales, introduciendo un mundo de voladizos, huecos, alineaciones y alturas poco respetuoso) ¹.

Argumentar que esta imagen urbana es obra de Juan de Villanueva en su conjunto necesita de alguna aclaración. Si dejamos de lado las ausencias históricas



Juan de Villanueva: Planta del piso bajo del Museo del Prado.



Juan de Villanueva: Planta y alzado de la Casa de Arriba.

(inexistencia de algún dato, planos que se citan y que no aparecen, sí conviene concretar el hecho de que cuando Juan de Villanueva da por terminada su tarea en San Lorenzo, tarea que había partido en el momento en que aún nada estaba definido, el conjunto escurialense tiene ya una definición total, en todos sus aspectos urbanísticos e imagineros. El retocó, remodeló, limpió, demolió, diseñó y dio coherencia final al soporte urbano y a la imagen definitiva del conjunto en expansión, aunque otros arquitectos o aparejadores habían trabajado con anterioridad a él o al mismo tiempo.

Fernando Chueca y Carlos de Miguel² en su metódico y pionero estudio de la arquitectura de Juan de Villanueva, nos aclaran como en 1768, sólo un año más tarde de su llegada definitiva a Madrid, y tres desde su vuelta de Italia, es nombrado arquitecto del Común de los Jerónimos de El Escorial.

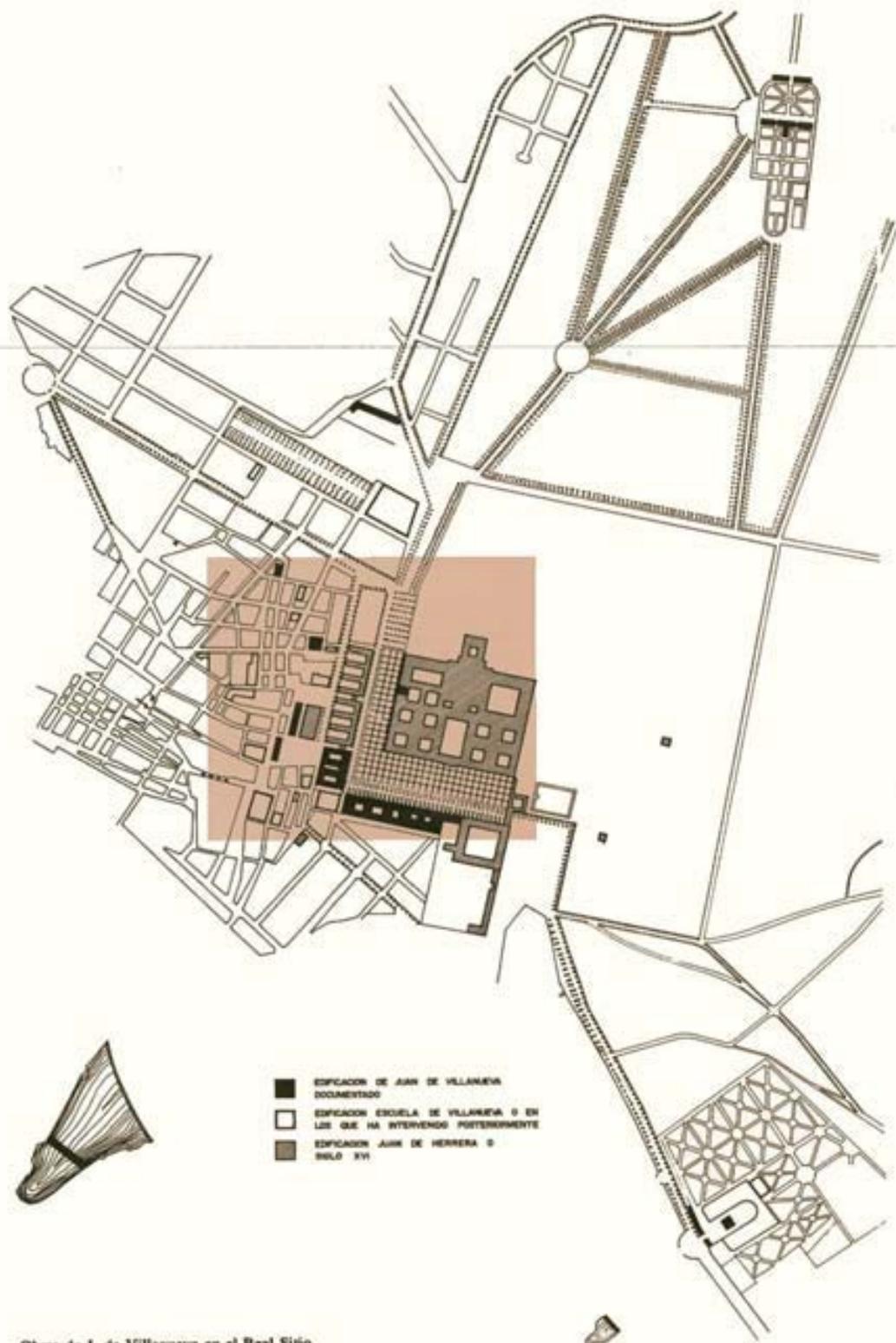
Fue Don Antonio Ponz, secretario de Su Majestad, y de la Real Academia de San Fernando, providencial cronista de la época³, quien aboga por él para ese cargo.

Del lógico interés de Juan de Villanueva y de su afán por la arquitectura escurialense cabría hacer especial y detenido análisis, quizás fuera del contenido de este estudio.

Lo cierto es que ese mismo año 1768, Juan de Villanueva pone manos a la obra de su primer proyecto en el Real Sitio: la casa del cónsul de Francia, que aún se conserva aunque con una planta elevada y adulterada parcialmente.

El año siguiente, otra nueva casa privada, el Palacio del Marqués de Campo Villar, cercano al Real Coliseo (en la manzana frontera) continúa el estudio formal iniciado.





Obras de J. de Villanueva en el Real Sitio.



Teatro Marcello, Roma.

Estas dos obras, particulares, (y aún conservadas) y la condición de arquitecto de la Comunidad Jerónima, le sitúan en la posibilidad de atraer encargos de una mayor importancia.

Y así es cuando en 1771, y nada más acabar las obras de la «Cantina», el Duque de Béjar, en carta particular, avisó al Prior del Monasterio de que los Serenísimos Infantes Don Antonio y Don Gabriel habían determinado edificar a su costa una gran casa para alojamiento de sus criados, y que al efecto pasaba a aquel Real Sitio el arquitecto Don Juan de Villanueva para designar el terreno y comenzar la obra. Fue la casa llamada de Infantes.

También el príncipe Don Carlos quiso ayudar a la hermosura del Real Sitio y en el año 1772 mandó edificar a modo de Casino la que hoy se llama Casa de Abajo o casa del Príncipe. Su hermano el infante Don Gabriel emprendía al mismo tiempo la construcción de otro pequeño casino, hoy llamado la Casita de Arriba.

Todas ellas son magníficas obras de Juan de Villanueva.

Ponz discreto aun en su espíritu favorable en 1773 daba conocimiento de las mismas de la siguiente manera: ⁴

Se hace al presente una gran casa por mandato de los señores Infantes D. Gabriel y D. Antonio, para alojamiento de su familia, enfrente de la principal fachada del convento, e iglesia, la cual tiene correspondencia con las casas de oficios, que están al norte; y así esta fábrica, como la inmediata, que la comunidad ha mandado

Juan de Villanueva: La Casita de Abajo.



construir en aumento de la campaña, sirven para ir cerrando la lonja por los lados de poniente, y norte, y para dar mayor grandiosidad al conjunto de obras del Escorial.

La Casa de los referidos señores Infantes se va ejecutando bajo la dirección del Señor Villanueva, arquitecto del Escorial, y aunque no excede en los adornos exteriores a las antiguas casas de oficios, para guardar conformidad con ellas; sin embargo ha manifestado este profesor su habilidad en las partes interiores, escaleras, y distribución de este edificio, y en dos casitas de recreación que le mandaron hacer el Príncipe nuestro Señor en una pradera perteneciente a la dehesa de la Herrería, y cercana al Escorial de abajo, y el Serenísimo Sr. Infante D. Gabriel dentro del distrito de la misma Herrería, en un paraje alto más inmediato al convento, y junto al camino de Robledo⁵.

Ponz describe ambas piezas con delectación y acaba por decir que mediante todas estas obras que últimamente se han hecho, y las que actualmente se están haciendo, se ha engrandecido de tal manera, y adornado el territorio inmediato al monasterio, que causa un día admiración el considerarse lo que ahora son sus contornos con lo que eran antes.

Tal debió ser la aceptación de las obras que como todo comentario transcribiremos la comunicación del Príncipe Don Carlos y de los Infantes Don Gabriel y Don Antonio, el 13 de enero de 1777, acompañando una orden del Excmo. Duque de Bejar: ...para que al arquitecto Juan de Villanueva se le continúe por los tres señores el sueldo de 800 ducados anuales que tenía señalados durante las obras de



Escalera de El Escorial.

las Casas que se construyeron en el sitio del Escorial con la obligación de asistir a todo lo que ofrezca en las referidas casas y demás que ocurre en el servicio de Sus Altezas.

En los años posteriores continúa la presencia activa de Juan de Villanueva en obras públicas u oficiales del Real Sitio.

Firma recepciones de cuentas por la obra del almacén Real de vino y aceite en 1772.

Se conocen de Juan de Villanueva en la década de 1770-1780 arreglos en la Casa de la Ballestería y obras diversas como las de la Presa de San Lorenzo, realizaciones interesantes y muy poco conocidas aun como bóvedas y chimeneas de Palacio, la Casa de las tiendas (hoy llamados soportales) y de los mercaderes, urbanización de la unión del camino de Guadarrama, el Parador, etc.

Pero la fecha clave de la unión más estrecha de Juan de Villanueva al Real Sitio de San Lorenzo, es el momento en que, por defunción del arquitecto, Juan Esteban, es nombrado arquitecto del Común y del Palacio.

Por una carta enviada desde Palacio, en Madrid, el 11 de Abril de 1781, Juan de Villanueva conoce su designación. La carta decía así:

Palacio 11 de Abril de 1781.

A. Don Juan de Villanueva

En consecuencia del fallecimiento del arquitecto Don Juan Esteban, encargado que ha sido de las obras del Palacio y del común del Real Sitio de San Lorenzo, se ha dignado el Rey nombrar a V. para suceder a este difunto en el mismo destino en cuyo supuesto quedan desde luego el cargo de V. aquellos respectivos objetos de su facultad. Lo aviso a V. para gobierno.

El mismo día 11 de abril de 1781, se enviaba también desde Palacio carta dirigida al Alcalde del Escorial, Don Pantaleón de Montesinos y al depositario de los fondos de aquel sitio Don Manuel Muñoz de Aragón, en los siguientes términos:

Nombramiento de Don Juan de Villanueva por fallecimiento del arquitecto Don Juan Esteban.

En el día 7 del corriente falleció el arquitecto Don Juan Esteban, encargado que ha sido de las obras de Palacio y del Común del Real Sitio, y el Rey se ha servido de su consecuencia nombrar a Don Juan de Villanueva sucesor en el mismo destino, quedando en este supuesto desde luego a su cargo las mismas obligaciones que el difunto tenía. Lo comunico a V. para su inteligencia y gobierno y ruego a Dios por su vida.

Pues bien, inmediatamente después de recibir el nombramiento, Juan de Villanueva en carta dirigida al Conde de Floridablanca, el 22 de julio de 1781, aclara su situación. Se queja de la herencia de Juan Esteban: pide que se le demarque su territorio de acción, que se le aclaren las condiciones de los solicitantes de licencias⁶, etc. Aclara la inexistencia de datos para medir las dimensiones de las casas. No existe por tanto, plano trazado de ningún tipo, y no tiene más documentos que el Real Decreto y la Cédula de Grimaldi de 1767.

Pide que se fijen unos mínimos de costo de las viviendas, como forma de establecer los mínimos edificables, y así definir las tipologías. El ya anticipa algunas opciones y se queja de la falta de definición en todo ello, e incluso de la forma en que se han venido marcando las propiedades, que él pretende puntualizar al máximo.

Ataca con dureza a Juan Esteban:... *Si V.E. con su penetración juzga por necesaria esta circunstancia que indico me daría sus órdenes en la forma que tenga por conveniente y yo con respecto a ellas espero obrar con más acierto que mi antecesor.*

Adelanta en esta carta testimonial parte de su ejecutoria futura: ampliación de alcantarillado, repasos en las casas del Común, el Coliseo y *la continuación del antepecho que al fin de la calle de los Alamos se está ejecutando en el camino para evitar el precipicio de los carruajes.*

Diez meses más tarde, el 13 de mayo de 1782, vuelve a escribir al Conde de Floridablanca para enviarle una adición a la Real Cédula de Mayo del 67. Piensa que las condiciones de la Cédula, en lo tocante a edificación, son escasas.

Así, envía el documento *Adiciones a la Cédula Real Perteneciente a la Fábrica de las Casas en el Real Sitio de San Lorenzo*. Consta de cuatro adiciones básicas a las condiciones primera, segunda, tercera y sexta. Este documento⁷ constituye unas auténticas ordenanzas municipales, incluso de gestión urbanística y régimen de suelo.

Villanueva especifica su interés en que quede claro el dinero a invertir en cada construcción. Si se tiene en cuenta que Juan Esteban hablaba de obligar hacer presupuesto, es de suponer que Esteban no controlara este extremo en la realidad.



Juan de Villanueva: Nuevo acceso al Real Sitio de San Lorenzo por el camino de Guadarrama.

Las especificaciones de Villanueva en materia constructiva y de materiales podrían bien sancionar hoy una cierta política patrimonial y de entorno, en lo referente a los materiales deseables para el buen encaje o la completación de la escena urbana escurialense; *la construcción de estas casas debe ser arreglado a los materiales de la tierra: esto es, de buena mampostería con cal en las paredes, esquinas y guarniciones de ventanas de cantería de piedra berroqueña... los aleros de madera labrada o de cantería...*

Luego entra a describir materiales de interior o construcción en general, de forma que la construcción pueda ser igualitaria y económica, y así mejorar su calidad.

Define el tipo y la forma de las casas: *tendrán las casas por lo menos dos pisos, bajo y principal, con no menor altura de nueve pies y buhardillas vivideras.*

Estos conceptos amplían de forma sustantiva los utilizados en la Real Cédula. Marca altura mínima, pero no máxima, con lo cual deja abierta un posible engrandecimiento de las casas del común en el sentido de su mayor dimensión e importancia. En el fondo no son más que la aplicación de sus ideas arquitectónicas al logro de una villa total.

En el mismo año de 1782 envía Villanueva *cuenta de las obras y repasos que se han ejecutado en este presente año de 1782*, de la forma siguiente:

- Obras y repasos de la casa del Común. Alcantarillas y picaderos.
- Construir el pretil y alcantarillas del Hospital. Recorrer cañerías.

También se queja Villanueva en este año de su oficio de encargado de la limpieza del Real Sitio, que desde la designación del primer arquitecto del común, era un menester que iba unido al de obras. Le pide a Floridablanca que le exima de ese encargo para poder dedicarse solamente a las obras.

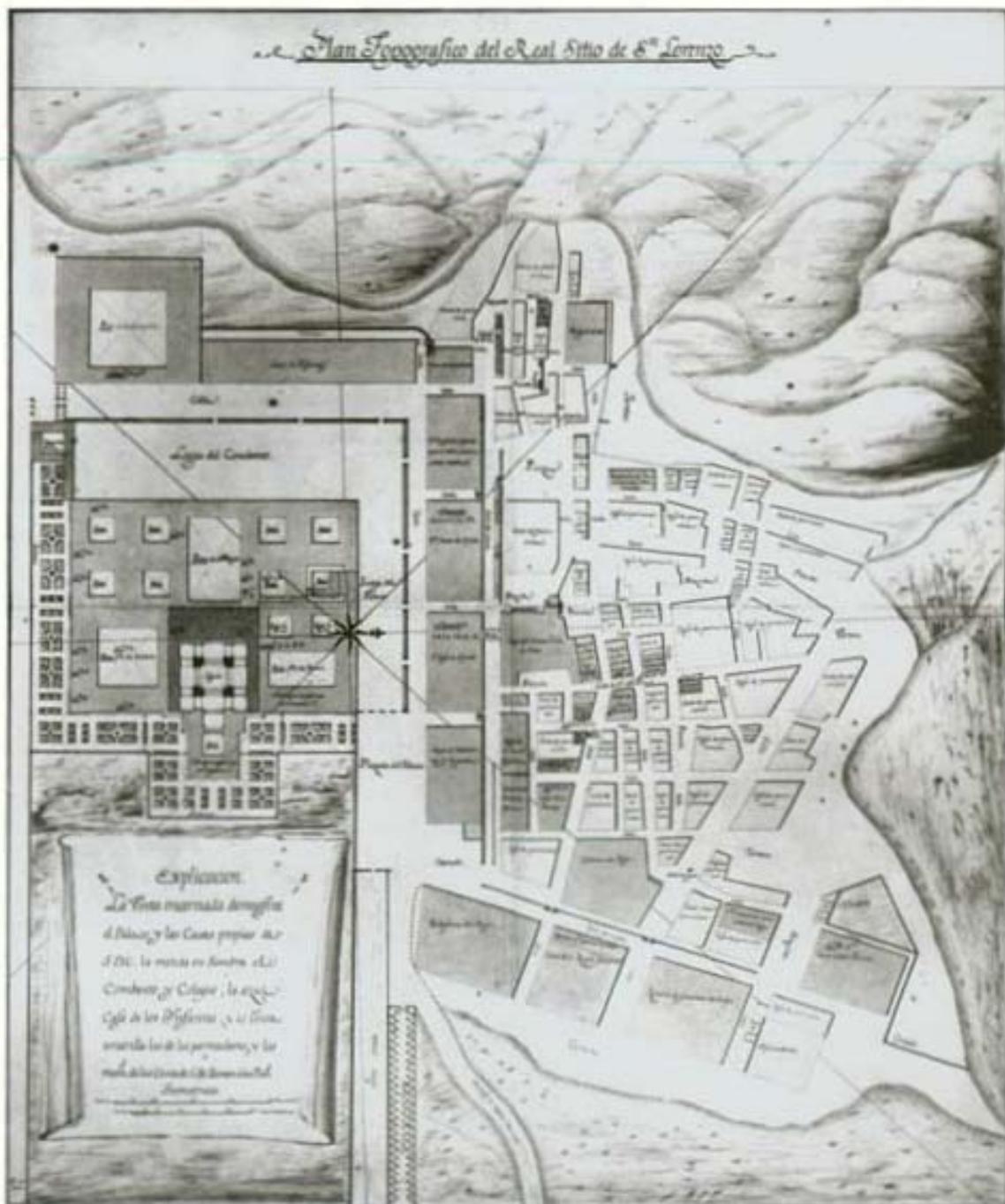
Durante los años siguientes, se realizan por Juan de Villanueva diversas obras en San Lorenzo: Reparaciones en el Monasterio (Torres de las Damas), etc. Pero debió de estar paralelamente trabajando en la definición del Pleno Básico de San Lorenzo, que fue dado a conocer en 1785.

Es este documento de capital importancia, pues permite estudiar con exactitud propuestas y situaciones *de facto*.

El «*Plan topográfico de todo el sitio y Geométricos de las casas propias de S.M., en las que hasta aquí se han alojado los criados y familia de S.M. ejecutando de su Real Orden comunicada por el excelentísimo Señor Duque de Medinaceli, Mayordomo Mayor. Año de 1785*»⁸, contiene el plano general del Real Sitio y die-

cinque planos más que recogen otras casas de Palacio y de particulares. Todo ello firmado por H. Merlo.

No hay duda de que Villanueva, ya en pleno control de las decisiones en el Real Sitio debió de dar contenido a todo aquel trabajo, aunque la ejecución concreta del dibujo se dejara a algún delineante.



Merlo: Plano Topográfico del Real Sitio de San Lorenzo. 1785.



Planos de Alamedas en el Real Sitio por Juan de Villanueva.

Algunos planos de la carpeta vienen firmados por Juan de Villanueva (dos). Son concretamente los de la 3.^a casa de Oficios, llamada de Ministerios, en continuación con las anteriores, que completaría y cerraría el anillo perimetral de la lonja y la visión de la calle Floridablanca actual.

En el citado Plano se advierte la configuración de San Lorenzo con exactitud. La calle Floridablanca actual es la única que tiene nombre en el Plano: la calle del Coliseo.

Aparece en estudio aparte, un proyecto de adición y cerramiento de los patios de las dos primeras casas de oficios, con inclusión explícita del arco ya existente de unión entre la primera Casa de Oficios y el Real Coliseo. Esta adición, nunca se realizó.

Los años posteriores a la del diseño del Plano firmado por Merlo, son de trabajo de Villanueva en todas las ejecuciones allí planteadas.

Quizás sea de reseñar el trabajo de Juan de Villanueva, contenido en el plano, sin fecha ni firma, pero dibujado directamente a la acuarela por él mismo titulado *Plan que demuestra el trozo de Camino que se proyecta efectuar desde el Real Sitio de San Lorenzo a continuación d la calle de la Ballestería y Cuartel de Guardias de Corps. hasta unirse con el camino antiguo que desde el mismo sitio conduce a El Campillo y Guadarrama.*

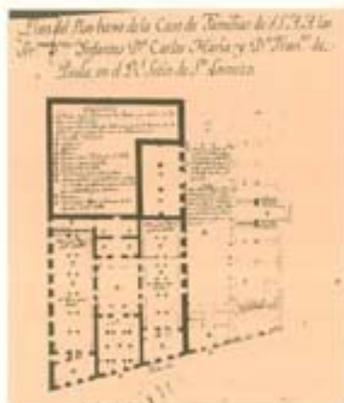
En él se aprecia la ampliación dada por Villanueva al casco hacia el sur. Cerrando la trama, los cuarteles de la Ballestería, Casa de la Reyna, Cuartel de Guardias de Corps y Almacén de Provisiones, formarían manzana cerrada por el Parador, proyectándose otros seis bloques, que dejarían un espacio triangular en su interior. Ese conjunto no se llegó a consolidar. Aparece un trazado de caminos que se cruzan en estrella, con el proyecto de dos plazas circulares, que aún se conservan, con sus pretilas, bancos y guardacantones⁹.

Con todas estas adiciones y ensanchamientos, Juan de Villanueva atendía al espíritu que su protector Ponz creyó desde el principio adivinar en una villa ensanchada y tramada de caminos, tal como el sentido colonizador del barroco y sus uniones pretendió en el reinado de Carlos III para los Reales Sitios.

Estas realizaciones son paralelas en el tiempo a los encargados de mayor trascendencia dados a Villanueva en la Corte, que va atrayendo su atención.

La muerte de Carlos III, en 1788 en el Real Sitio, da paso a una actividad incesante del arquitecto mayor trazador con ejercicio en los Palacios y Sitios Reales.

Conocemos por escrito la revisión que hizo del plano topográfico del Real Sitio, en 1794, con enumeración de casas y manzanas, aunque no conocemos el plano.



Juan de Villanueva: Casa de Infantes.

NOTAS:

¹ Véase *Sobre el casco antiguo de San Lorenzo de El Escorial*, Mariano Bayón. Revista «Arquitectura», Mayo, 1971, N.º 159.

² *Juan de Villanueva. Su vida y sus obras*. Fernando Chueca, Carlos de Miguel. Estudio biográfico-artístico presentado por Carlos de Miguel y Fernando Chueca, arquitectos, al certamen promovido por la Real Academia de San Fernando para conmemorar el centenario de Villanueva en 1939. Premiado por la Real Academia, Madrid 1949. Véase además: *Juan de Villanueva, arquitecto* (Catálogo de la Exposición). Madrid, Museo Municipal, 1982.

³ *Viaje de España, en la que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, por D. Antonio Ponz. Tomo segundo. Idem, id. Madrid 1788.

⁴ Ponz, Antonio, op. cit.

⁵ Cabe aquí hacer mención de la importancia del Padre Soler en la creación de la Casita de Arriba. En 1766 obtuvo este monje jerónimo el encargo de profesor de música de los Infantes Don Gabriel y Don Antonio, durante las jornadas del Escorial, cargo que desempeñó durante varios años. El Padre Soler, compuso para el Infante Don Gabriel (que contaba entonces catorce años) gran cantidad de piezas musicales de todo tipo.

Soler compuso sus seis quintetos para instrumentos de arco y órgano o clave continuo inspirado en este salón, y para ser interpretados al clavecín por el propio Don Gabriel (alguno de ellos fue escrito para la inauguración de la Casita de Arriba, ya que fue proyectada como sala de música, situándose la orquesta en la planta superior y el auditorio en la baja. Hoy día los huecos de comunicación están lamentablemente cerrados). El sueldo del Padre Soler era de 25 doblones anuales por cuenta del Infante. Alrededor del Padre Soler surge en San Lorenzo una verdadera escuela de música. En el otoño se rodeaba de profesionales cantantes, e instrumentistas de los teatros madrileños.

No se conoce retrato alguno del Padre Soler. Su negativa a ello no cedió ni ante la intercesión del compositor italiano Martini ni la de su alumno Tossi, director de las óperas de los Reales Sitios. Murió Soler en el Monasterio, el 20 de diciembre de 1783. Noticias recogidas de la obra del Padre Samuel Rubio: *El Padre Fray Antonio Soler*.

⁶ El texto de la carta es el siguiente:

Excmo. Sr.:

Hago presente a V.E. la necesidad de una instrucción que me deba servir de gobierno para informar los memoriales de V.E. me remite de los que solicitan labrar casa en el Real Sitio de San Lorenzo, y piden se le señalen terreno pues en los papeles y órdenes que se me han entregado, y sirvieron al difunto mi antecesor, no hallase expreso cosa alguna en cuanto a las circunstancias que deben concurrir en los sujetos que pretenden los terrenos, ni menos se halla señalado un término que determine la menor extensión posible de una casa, para con respecto a esta regular el coste de su fábrica con las circunstancias de bien ejecutada, con dos habitaciones alta y baja de la comodidad posible y con los demás particulares que ordena el Real Decreto de S.M. y una orden dada por el Excmo. Sr. Conde de Grimaldi en 26 de Noviembre de 1767, únicos documentos que tengo para proceder en el reconocimiento de las otras casas y señalamientos de sus posesiones; y cuando no se determinase la extensión de la menor posesión a lo menos me parece debería fijarse una cantidad en dinero, la que fuese suficiente para fabricar una casa como se manda, que no careciese de la comodidad necesaria; de entrada, escalera, sala, alcoba cocina, algún pequeño cuarto capaz de una cama en el piso alto y bajo, con su lugar común y pozo o tarjea en uno y otro piso, y su basurco para mondas en lo bajo con su buhardilla que permitiera esta precisa extensión, determinada la altura de sus habitaciones por lo menos a diez pies en cada piso alto y bajo: la extensión o área de sitio que concep-

Juan de Villanueva: Casa de Infantes.





Casita de Arriba.

túen necesaria por lo menos para conseguir estas comodidades son cien varas de sitio y el coste que por lo menos podría tener respecto a este sitio sería uno 15.000 reales. En este concepto V.E. podría fijar uno de estos dos términos y con respecto a él podré yo informar de la posibilidad del sujeto, y repartir el sitio con arreglo a lo que desee invertir. Igualmente deseo saber si en el caso de no hallarse los solicitantes con suficiente caudal propio podrán recibir préstamos o censos sobre lo que se ha de fabricar, y hasta que cantidad; pues estoy creído de la poca atención que en todas estas cosas se ha tenido ha de ser causa de grandes litigios en lo sucesivo; igualmente por evitar estos en adelante señalaré en mis informes no sólo la extensión de la posesión en varas superficiales sino también sus límites y dimensión de longitudes, latitudes y ángulos que producen la extensión de su área como también los niveles o desniveles de sus fachadas respecto a sus situaciones pues por éste medio se evitarán dudas y frívolos refugios de ignorancia y todo profesor podría juzgar con equidad a la vista de las posesiones y sus despachos. Si V.E. con su penetración juzga por necesaria esta circunstancia que indico me daría sus órdenes en la forma que tenga por conveniente y yo con respecto a ellas espero obrar con más acierto que mi antecesor.

Asimismo me pongo en la consideración de V.E., como debiendo dilatarse las alcantarillas que hice presente a V.E. eran necesarias para recoger las aguas inmundas del Sitio, hospital y casa del Común y algunos ramales perennes del terreno que ya por orden de V.E. se han ejecutado para que recojan las mismas aguas del Cuartel de Inválidos y otras casas de particulares que lo necesitan, siendo forzoso algunos repastos en las casas del Común, el Coliseo y la continuación del antepecho que al fin de la calle de los Alamos se está ejecutando en el camino para evitar el precipicio de los carruajes, necesitaré de V.E. me libre para la continuación de todas estas obras de los caudales del Común unos 25.000 reales de vellón sobre los 1.000 pesos que ya tengo percibido para cuyo descargo presentaré a su debido tiempo las cuentas de los gastos que se ejecuten como es debido.

Nuestro Señor que la vida de V.E.

Madrid 22 de julio 1781
Juan de Villanueva

Excmo. Sr. Conde de Floridablanca

⁷ El documento decía así:

Adiciones a la Cédula Real perteneciente a la fábrica de las Casas en el R. Sitio de Sn. Lorenzo.

I

En la primera condición debería aumentarse; se especificará por el suplicante el dinero que desea invertir, para que con arreglo a éste y lo que previenen las condiciones sucesivas determinarle el terreno proporcionado que deberá ocupar.

II

La construcción de estas casas debe ser arreglada a los materiales de la tierra; esto es, de buena mampostería con cal en las paredes esquinas y guarniciones de ventanas de cantería de piedra berroqueña, suelo de madera labrada entablado a tapa junta o bien cielo raso forjado o enlistonados, la madera de vigas, tirantes y pares debería ser anteriza, las serradas sólo se podrá usar en tabiques de divisiones, aleros de madera labrada o de cantería, los solados de buena baldosa, puertas y venturas moldeadas o entasadas de fino, con los precisos herrajes entrefino y con vidrios ordinario en toda las luces y dejar donde convengan alcantarillas o pozos para la inmundicia.



Juan de Villanueva: La Casita de Abajo.

III

Tendrán las casas por lo menos dos pisos, bajo y principal con no menor altura de nueve pies y burhardillas vivideras, su distribución contendrá ya sea de uno o más cuartas por lo menos: su recibimiento, sala, alcoba, cocina y dormitorio para un criado con su lugar común en cada país y basurero en lo bajo.

VI

Y deberá el fabricante sujetarse a las dimensiones de la extensión del terreno a las de las elevaciones y desniveles que se le determinen en el señalamiento de sitio, las que si por su voluntad variase será obligado a los perjuicios y daños que le puedan sobrevenir y sin hallarse con el competente despacho y licencia que expresa el permiso real, conocimiento del monasterio, extensión y dimensión del solar no podrá proceder a su ejecución.

El profesor arquitecto que dirigiese la plantación de las calles y manzanas con arreglo al plano aprobado deberá informar en las instancias o memoriales en que se solicite permiso para fabricar de la posibilidad y caudales del suplicante y con respecto a lo que exprese quiere gastar, determinará la extensión del solar o area que deberá ocupar con su nueva casa ya sea aislada en una sola manzana o ya unida con otras, expresando sus largos anchos y fondos, y ángulos que los unen, cuales lados son sus fachadas para recibir luces, cuales son medianerías y todas las elevaciones o desniveles que la circundan con arreglo a la plantación de las calles para que pueda determinar sus entradas y pisos y hacer los desmontes que le correspondan igualmente la altura de las habitaciones con respecto a las otras casas contiguas ya fabricadas, y evacuado el informe en los términos que se expresan y obtenido el permiso real para su construcción presentará el despacho al arquitecto a fin que éste le determine con piquetes firmes sobre el terreno la extensión del solar que se le concede, y teniendo presente las ordenanzas reales y demás prevenciones del despacho podrá fabricar su casa y concluida solicitará su reconocimiento como manda la real orden, y el arquitecto director pasará a reconocer si su construcción y su comodidad corresponde con el real despacho, y con respecto al valor y extensión, comodidad y buen uso determinará el valor de sus alquileres, ya sea por pisos en cuartos o toda junta, regulando este al producto más equitativo que S.M. quiera conceder que me parece no deberá exceder del 10 por 100 de su valor estando libre de toda carga, y este reconocimiento y tasación de alquileres deberá hacerse igualmente con las casas ya fabricadas respecto a hallarse algunas demasiado subida de precio, en lo que se debe considerar, que sin embargo de lo mandado por S.M. en su Real Cédula de 3 de Mayo del año 1767 se han fabricado algunas casas de ninguna comodidad malos materiales y construcción, cuyo corto valor se halle en el día suficientemente recompensado en los alquileres devengados; sería muy justo obligar a que se fabricasen como corresponden en solo el solar correspondiente a sus costos posibles dejando el demás sitio que ocupa a beneficios de otros, interin fabrican de nuevo se les tasarán los alquileres bajo una proporción más reducida en conocimiento de ser unas barracas de piedra en seo o con barro sin comodidad alguna. Reconocidas las casas por el arquitecto formalizarán en su despacho con las prevenciones que se indican de tasación de alquiler y aprobación de su construcción y comodidad, y los reparos o reformas que en cada una de estas tres partes tuviese por conveniente se ejecuten para su mejor uso y solidez, todo lo cual se expresará en el despacho formal que se le deberá dar y ha de servir de permanente título y documento de la propiedad legítima como se manda por S.M. en la condición XV de la Real Cédula.

* Consúltese: Planos del Real Sitio ejecutados en el siglo XVIII bajo la dirección de Villanueva por Ramón Andrada. Revista «Reales Sitios», 1965, N.º 6. Págs. 57-59.

* El 9 de agosto de 1812, Antonio de Zuazo redactó el *estado general de cargo y data perteneciente a las obras reales que estaban a cargo y dirección del difunto Arquitecto mayor de S. M. Don Juan de Villanueva...* (Archivo Histórico de Protocolos: Protocolo 22.784, fols. 108 v-110). En él queda constancia documental de su trabajo en diversos Sitios Reales: en El Escorial (Casas de la Ballestería y Superintendencia, Tercera Casa de Oficios, Cuartel de Guardia de Corps, Casa de Campo del Rey, Casa Coliseo, de cuya obra correspondiente a 1807 se le adeudaban 2.748 reales 13 maravedís); en La Granja (confirmándose como obra suya el Horno nuevo de la Fábrica de Cristal, la cochera y caballerizas de la Reina, alojamiento del Ministro de Hacienda, Palacio); en Aranjuez (Casas de Monteros y del Príncipe de la Paz); en El Pardo (Iglesia y Casa de Oficios) y en Madrid (Salón de Baile del Coliseo del Buen Retiro, Cuartel de guardia de Corps), y que aún tenía pendiente parte del cobro de sus trabajos al frente del Museo, Palacio y que aún tenía pendiente parte del cobro de sus trabajos al frente del Museo, Palacio Real y Casa Canal del Manzanares (Archivo Histórico de Protocolos: Protocolo, 22.784, fols. 108 v-110).

Agulló y Cobo, Mercedes. *Aportación documental a la bibliografía de Juan de Villanueva*, en «Gaceta del Museo Municipal» n.º 3, marzo, 1982.



Casa del Marqués de Campo Villar.



La obra del Real Coliseo
de
Carlos III

Todos estos datos, este proceso de formación del Común de San Lorenzo, son el contexto en que nace el Real Coliseo.

Los acontecimientos registrados corren paralelos a la primera vida del Teatro.

Conocemos extensamente por referencias documentales y cartas existentes en el Archivo Real de Palacio, de Madrid, las comunicaciones entre los constructores del Coliseo y la administración del Estado.

Sabemos, como primer dato concreto que, en orden dada en San Ildefonso el 18 de agosto de 1770 a los Administradores de Correos por el Ministro Grimaldi, se decía:

San Ildefonso

18 de agosto de 1770

A los Administradores de Correos

En el Real Sitio de San Lorenzo, se va a construir de Orden del Rey, un edificio para el servicio del Público y quiere S.M. que se costee por la renta de correos. Se han puesto ya a pregón las obras de albañilerías y anterías relativas a dicho edificio y quedan aprobadas las condiciones del remate con dictamen de Dn. Jaime Marquet, que ha de dirigir la expresada obra.

En este supuesto remito a V.S.S. una copia autorizada de la escritura hecha con inserción de las mismas condiciones para que les sirva de Gobierno, y las prevenções que a cuenta de esta obra debieran disponer que se entreguen por la tesorería de Correos a los asentistas de ellas las cantidades que Dn. Jaime Marquet certificare legítimas.

En el terreno donde ha de construirse este edificio se han derribado varias casillas cuyo importe debe satisfacerse a los dueños de ellas por mano del mismo Marquet y así prevengo igualmente a V.S.S. haga entregar al dicho Arquitecto 4.00 R/Ven., de cuya cantidad responderá él a su tiempo.

Dios guarde...

M. Grimaldi

Contradictoriamente con tal Real Orden, y en fecha anterior (2 de agosto de 1770) sale para el Palacio desde San Lorenzo, una carta en que se comunica al Marqués el ajuste de la albañilería y cantería del edificio que se va a hacer para Coliseo en el Real Sitio, de la siguiente forma:

Ilmo. Exmo. Sr.

Ayer se celebró el remate de la albañilería y cantería del edificio que se va a hacer en el Sitio de San Lorenzo el Real, bajo el Plan, y explicaciones del Arquitecto Dn. Jaime Marquet, que le presenció quedando en Francisco Pérez, con 35 1/2 por 100 de mejora sobre la primera postura que aquel halló arreglada y admisible; y con la calidad de no haber de causar efecto alguno sin la aprobación de S.M.,



Carlos III.

conforme previene la orden de Vd., de 13 del pasado puesta por cabeza de los autos; y así los remito originales a Vd. para la deliberación que en ello haya de practicarse.

El mismo arquitecto me entregó también ayer la declaración de lo perteneciente a carpintería de la propia obra para igualmente hacer el remate a cuyo fin ya hoy se han fijado cédulas, y proseguirán las diligencias hasta efectuarle y dar cuenta a Vd. de su resultado.

Dios guarde...

Buen Retiro, 2 de Agosto 1770. Ignacio Hernández de la Villa / Ilmo. Sr. Marqués de Grimaldi

La citada carta nos aclara algunos puntos:

1. La orden Real debió ser anterior a la carta de Grimaldi de 18 de agosto, ya que con anterioridad a ésta se había celebrado la subasta de la obra. Esta orden Real seguramente no se produjo explícitamente mas que a través del propio Grimaldi, por lo que no consta en documento escrito.

2. Existió Plan y explicaciones del arquitecto Don Jaime Marquet. Seguramente el plan de la obra debió ser una traza no constituida en plano que se informara oficialmente a Palacio.

3. Hubo que derribar algunas casillas existentes en el solar que luego traerán una difícil liquidación económica de la obra.

Jaime Marquet llegó a Madrid el 6 de julio de 1752 llamado desde París por el duque de Alba, cuando el duque regresó de la embajada en dicha capital.

Su primer oficio fue el empedrar y arreglar las calles de Madrid, Fernando VI le nombró Académico de Mérito en la Real de San Fernando, y desde entonces fue su arquitecto. Carlos III lo tomó como arquitecto de la Real Casa.

Podemos seguir la descripción que de su vida hace Don Eugenio Llaguno en 1825 ¹:

Ascendió en 29 de marzo de 1759 a la plaza de director honorario de la misma Academia. Ya en 15 de mayo de 1758 le había mandado el Rey construir en Aranjuez una casa grande para cocheras, caballerizas y habitaciones de la familia de la Reina Dñ^a Isabel Farnesio, por haberse separado su servidumbre de la casa real. Y como maestro y director que era de las obras de aquel sitio, construyó también otras muchas casas y edificios públicos que se levantaron allí en aquella época. Delineó las calles de aquel Real Sitio, y trazó su teatro, el del Pardo y el del Escorial. Pero la obra que le hace más conocido en España es la casa de Correos, que está en Madrid en la Puerta del Sol, cuya traza fue preferida a la de D. Ventura

Autógrafo de Jaime Marquet.

Rodríguez. Excusamos al describirla, supuesto que mucha gente ociosa, que la ve y examina todos los días, habrá ya hecho su crítica y pesado el mérito de su autor. Falleció el 23 de noviembre de 1782.

Sabemos que por sus trabajos cobraba 240.000 reales de vellón al año, como sueldo fijo a cargo de los Reales Sitios y a disposición de la Secretaría de Estado.

La contratación de Marquet revistió caracteres de excepción. Fue una contratación cara, como a arquitecto de primera magnitud.

En Julio de 1752, Jaime Marquet cobró por llegar a Madrid como arquitecto real 2.300 libras francesas. Por el viaje de llegada cobró 800 libras y 2.500 por tres meses adelantados en concepto de sueldo.

Es más, el 30 de julio de 1751 por orden del Rey, el marqués de la Ensenada fija que se le paguen 500 libras francesas desde el día 6 de julio de 1751. Pero el propio Rey Fernando VI decide ampliar su pago desde el momento de su salida de París el 25 de mayo.

Sabemos también que fue arquitecto del Palacio de los Duques de Alba, en Piedrahita, y que también ejecutó obras de diversa envergadura para la misma Casa Ducal.

A partir de septiembre de 1770, Marquet da cuenta a Grimaldi oportunamente de las incidencias de la obra.



Palacio de los Duques de Alba en Piedrahita.

El día 6 de este mes Marquet da noticia de conflictos con los asentistas de la piedra. Grimaldi endosa en la misma carta su decisión:

Excmo. Sr.

Señor:

Yo dispondré que Don Antonio Carrascal, sea empleado en el recibo de las maderas aunque yo tenía dispuesto que lo hiciera el mismo sobrestante que está en la obra porque no tengo otra cosa que se le pueda emplear.

El lunes próximo se dará principio en macizar la zanja de la fachada, las zanjas de los extremos y asimismo la de la izquierda del teatro está abierta pues no se ha encontrado todavía el terreno firme, los asentistas trabajan con mucha lentitud y han empezado en hacerme algunas representaciones sobre la piedra porque yo la pido arreglada y dicen que no la pueden hacer así al precio que la tienen, quisieran que toda la piedra fuese picada rabona sin tener los gruesos que le corresponde porque las tendría más cuenta por razón de la medida por vuelos mayores pero la obra no es tan segura porque es menester amarrar los gruesos de pasillos con un pegote de mampostería de poco grueso.

El domingo próximo pasaré al Escorial que es cuanto se me ofrece hacer presente a V. Exc. cuya vida Dios guarde...

Madrid, 6 de Septiembre de 1770

Jaime Marquet

Excmo. Sr. Marqués de Grimaldi

Que los asentistas cumplan con las condiciones y no deberá Marquet autorizar mala piedra, si no conviene a la solidez de la fábrica. 10 de Septiembre.

Curioso documento resulta ser la descomposición que hace Jaime Marquet de la madera que se prevee necesitar para el Teatro del Real Sitio.



Jaime Marquet. Casa de Comercio.



MEMORIA DE LA MADERA QUE SE NECESITA PARA EL TEATRO
DEL REAL SITIO DE SAN LORENZO

Medias Varas Díez y cuarto

6 de ...40 pies	2 de ...40 pies
18 de ...33	6 de ...27
11 de ...30	4 de ...24
8 de ...28	12
12 de ...27	
3 de ...25	
29 de ...21	
8 de ...20	

95

TERCIAS

SESMAS

6 de ..40 pies	70 de ..42 pies
2 de ..38	4 de ..39
3 de ..36	4 de ..36
20 de ..33	4 de ..33
3 de ..31	6 de ..31
16 de ..30	55 de ..30
11 de ..28	2 de ..28
6 de ..27	12 de ..27
3 de ..26	88 de ..25
17 de ..25	7 de ..24
18 de ..24	2 de ..22
10 de ..21	24 de ..21
62 de ..18	2 de ..20
177	280

VIGUETAS:	Maderos	Maderos	Maderos
	de a 6:	de a 8:	de a 10:
110	1106	1570	200

Tablas de	Tablensa	Tablas de	Tablas de
a 9 sec.	sec. 18	2 dedos	2 dedos
a grado:	pies:	de grueso	de grueso
		de 27 pies:	de 15 pies:
956	36	36	150

Tablas de ripias: 560 docenas

7 de Septiembre de 1770
Jaime Marquet

El 19 de septiembre comunicaba de nuevo Marquet a Grimaldi:

Excmo. Sr.

Señor:

En la obra del Coliseo del Escorial, está hecho el cimientto de la fachada principal asimismo de la Derecha al extremo, así mismo el cimientto de la fachada de poniente está hecho en las dos terceras partes y lo sería del todo si no hubiera sido por el encuentro de las cañerías que conducen el agua a Palacio y Convento; que para no cargar otro cimientto sobre ella, fue preciso retirarme más adentro de tres pies y medio en lo largo de treinta pies; no habiendo otro arbitrio por razón de su grande distancia y su grande profundidad siendo de diez y ocho pies, lo que se hizo de acuerdo con el padre obrero, por cuyo motivo fue preciso hacer alguna mudanza en el plan.

En lo demás se prosigue el derribo y en abrir zanja, si los asentistas hubieran tenido mejor disposiciones la obra estuviera más adelantada, pero me han prometido hacer lo que yo les he dispuesto.

Paso a manos de Vds., la memoria de los gastos de viajes que yo hize de orden de Vds., cuya vida Nitro. Sr. G. muchos años que pueda y ha menester.

Madrid 19 de Septiembre de 1770

Jaime Marquet

Excmo. Sr. Marqués de Grimaldi

El 5 de octubre estaba adjudicada la carpintería de la obra:

5 de Octubre de 1770

Excmo. Sr.:

Señor:

Esta mañana se celebró el remate de la carpintería del edificio que se está haciendo en el Real Sitio de San Lorenzo el Real, bajo el Plan del arquitecto Dn. Jaime Marquet, que se halla presente, y queda por Domingo Alonso con 38 por 100 de mejora sobre la primera postura que el mismo Marquet tuvo por admisible, y con la calidad de no haber de causar afecto sin la aprobación de S.M., conforme se observó en el remate de la albañilería y cantería de la propia obra según todo resulta de los autos que aquí remito originales a Vd. para la deliberación de lo que en ello se haya de practicar.

Dios guarde a Vd. Buen Retiro 1 de Octubre de 1770.

Ignacio Hernández de la Villa

Excmo. Sr. Marqués de Grimaldi

Respuesta a 5 de Octubre de 1770 aprobando el remate.

El 24 de septiembre de 1770 se dispone que sean consignados a Juan Paselli la cantidad de 20.000 reales de vellón, como encargado de la compra de madera



Marqués de Grimaldi.

para el Teatro, a buena cuenta del coste total de ella y el 30 de octubre la cantidad de 25.000 reales.

La madera vino del Espinar. En octubre Marquet pide 25.000 reales de vellón a cuenta para socorrer a los Alcaldes de la Villa del Espinar, haciendo hincapié en que la madera que hacía falta para la continuación de la obra son maderos de a 6 y maderos de a 8, y las tablas de ripia para los tejados.

Este dato indica que la obra había avanzado tremendamente desde que en agosto se contrataba la albañilería hasta que en octubre ya estaba mediada la obra de madera.

Tres meses sólo de obra hacen pensar en que en octubre estuviera mediada la cantería y trabándose los distintos forjados de vestíbulos y escenario, prontos a recibir el último aparejo de cubierta. Esto nos demuestra con claridad que el Teatro, aún concebido como casa de esquina abierto a la plaza y medianero con el resto de la manzana fue edificado en un principio exento y sólo en la planta de lo que actualmente ocupa, y que más tarde fueron añadiéndose elementos: casas de cómicos, fonda contigua, café, etc., hasta componer la manzana completa que en el plano de Merlo de 1785 hace rotular: «Real Coliseo cedido al Real Sitio», y que es entera, rodeada de calles y plazas. De otra forma no hubiera sido posible arreglarlo en tan escaso tiempo. Por otra parte, la organización simétrica de la cubierta así lo prueba, con sus aleros en todo su perímetro, aunque estuvieran adosados lateralmente a él construcciones más bajas (de dos plantas y cubierta vividera, según las normas de Villanueva).

La obra de carpintería no va todo lo bien que debiera. El 15 de diciembre de 1770, el alcalde Ignacio Hernández de la Villa escribe a Grimaldi para que él ponga en manos de medios judiciales el pleito correspondiente a la anulación del contrato celebrado con Domingo Alonso, por no ejecutar la obra tal como se obligó, como así expresa Jaime Marquet.

Por ello, Marquet designa nuevos carpinteros, como explica el mismo mes, en el 31 de diciembre de 1770, en los mismos precios y condiciones del anterior.

Excmo. Sr.

Señor:

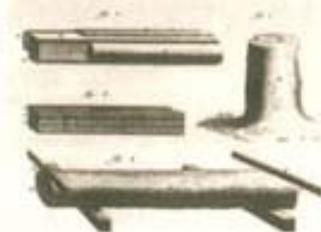
No habiendo cumplido Domingo Alonso en las obligaciones del remate de la carpintería de afuera de la obra del Coliseo del Escorial, así mismo en lo que se la estima el escribano de la Veeduría del Retiro, suplico a V. Exc. se sirva dar orden al Sr. Veedor de dicho Retiro para que admita a los asentistas Francisco Pérez y Joseph Sela para el seguimiento de la obra de carpintería de afuera con las mismas condiciones y precio en que se había rematado en favor de dicho Alonso, y que se me pasa una copia de dichas condiciones.

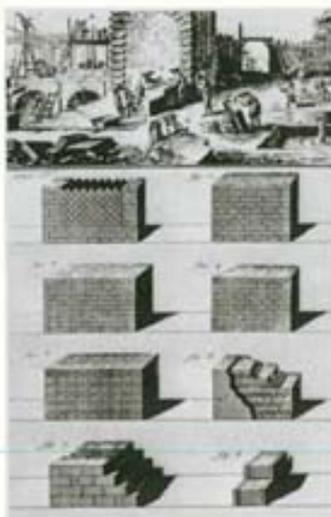
Dios guarde...

Madrid 31 de diciembre 1770

Jaime Marquet

Excmo. Sr. Marqués de Grimaldi





El 24 de marzo de 1771 aún se estaba realizando la obra de madera del Coliseo. Así se expresa la carta dirigida a Grimaldi por Marquet, interesándose por el envío de 20.000 reales destinados al pago de la madera que se está enviando al Escorial desde el Espinar.

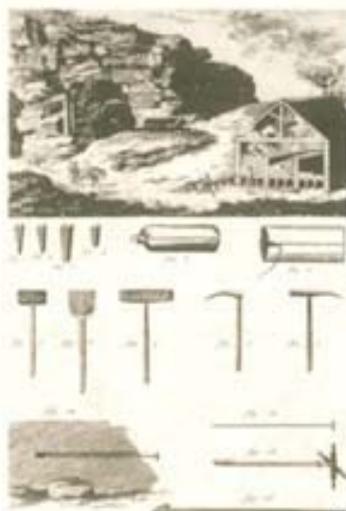
En abril aún no estaban terminados los tejados: aún no tenían *cogidas aguas más que en unos treinta pies escasos* como aclaran los asentistas en una curiosa carta dirigida a Grimaldi. La carta, que protesta por una orden recibida prohibiendo a las mujeres no residentes, su estancia en el Real Sitio, decía así:

Excmo. Sr.:

Los asentistas de la obra del Coliseo de este Real Sitio de San Lorenzo puesto a los pies de su V.E.

Dicen que: con motivo de haber dado una orden de que todas las mujeres que no sean de este Sitio no puedan estar en él, y de tener de esto noticia todos los trabajadores así de carpintería como de albañilería ninguno quiere determinarse a venir esto es los que tienen sus mujeres y intención de traerselas consigo y los que están aquí trabajando hoy que se hayan aquí con sus mujeres dicen que si no les permiten a sus mujeres que ellos tampoco pueden estar y será motivo de hallarnos sin gente al mejor tiempo, y lo mismo decimos por las mujeres de nuestro sobrestante por lo que esperamos el favor de V.E. escriba al Sr. Alcalde mayor lo que fuese de su agrado pues nos ha dicho que no puede ceder de esta orden sin otra por escrito de V.E.

En cuanto al estado de la obra es este: las habitaciones de la fachada y de poniente están construidas de sus entramados y alistonados y la referida de poniente hechos todos los tabiques y para concluir en esta parte nos falta el que los pizarreros adelantasen más de lo que hasta aquí pues es motivo de no poder nosotros cumplir nuestra palabra pues hoy no tenemos cogidas aguas más que como unos treinta pies escasos pues este es motivo de no poder forjar ni concluir fachadas por estar fresca la cal y cogerse con tantas aguas que es en grandísimo daño nuestro atraso, y lo mismo sucede en las habitaciones de la fachada pues no tienen puesta una pizarra y nosotros lo tenemos todo entramado y enlisonado y tabicado todo lo que el tiempo ha permitido y la mayor parte de cercos puestos de ventanas y no podremos cumplir nuestra palabra sino se nos dará cogidas aguas pues en el día en que no se trabaje fuera se puede trabajar adentro de las habitaciones y habiéndonos esforzados a que la gente trabajara en los tabiques y tejados hemos visto que no se puede proseguir por lo mucho que llueve y para lograr de todos tiempos suplicamos a V.E. se nos saque licencia para poder trabajar todos los días de fiesta como el que su V.E., tenga piedad de nosotros y nos favorezca con lo que fuere de su agrado de algún dinero de lo que tenemos de fianza para mayor instancia del trabajo en estos días grandes: favor que esperamos de la gran piedad de V.E. cuya vida Dios guarde muchos años.



San Lorenzo 11 de abril de 1771.

B.L.M. de V.E.

Su más rendidos servidores

Francisco Pérez y Joseph Bela

En abril de 1771 es necesario romper una pared de la Casa de Oficios para introducir las aguas vertientes del Coliseo. Para ello se estuvo obligado a construir una alcantarilla y pasarla por el patio de una de las Casas Grandes de Oficios (la número 1), cosa que se hizo con el consentimiento de Fray Bernardo Lorca, Prior del Monasterio, ya que según se le informó (seguramente por parte de Juan de Villanueva) no había especial dificultad en abrir mina en los cimientos de la Casa de Oficios.

El 19 de mayo de 1771 está prácticamente acabado el Coliseo. Para esta fecha ya no quedan en la obra más que 37 oficiales de albañilería y mampostería y 16 de carpintería, con sus correspondientes peones. Se da un plazo de una semana para completarlo.

Por todo ello, a mediados de 1771, podemos dar por acabada la obra del Real Coliseo.

No así las cuentas finales del mismo que motivaron dos pleitos, uno entre los asentistas y la contaduría de la Renta y otro de la contaduría de la administración de Correos con las cuentas presentadas por Marquet, que excedían lo presupuestado. Se entablaron ambas disputas que fueron resueltas por el propio Rey a favor de Marquet, en enero de 1772, la segunda y, con una decisión salomónica en la primera:

Excmo. Sr.

Sr.:

Por orden de 18 de agosto del año pasado de 1770, se sirvió Vd. prevenimos que en el Real Sitio de San Lorenzo se iba a construir de orden del Rey un edificio para el servicio del público, bajo la dirección del arquitecto D. Jaime Marquet y que S.M. quería se costease de los caudales sobrantes de la renta de Correos. Que habiéndose sacado a pública subastación esta obra había quedado a cargo de Francisco Pérez como mejor postor bajo las condiciones que se expresaban en la escritura que habían otorgado en tres de dicho mes y de que Vd. nos incluía traslado auténtico para que constase en estas oficinas de nuestro cargo.

Que en su consecuencia se entregasen al citado asentista las cantidades que le librasen dicho D. Jaime Marquet para el expresado fin.

Y últimamente que en el terreno donde había de construirse el citado edificio se habían comprado y pagado varias casillas y que siendo preciso demolerlas dispusiésemos que por la tesorería de la renta se entregase al mencionado D. Jaime Marquet 9.000 R/Vell. para los gastos de este deribo y pagar el sueldo del so-

brestante facultativo y el del peón que había de guardar la madera, con calidad de dar cuenta de la inversión de esta suma a su debido tiempo.

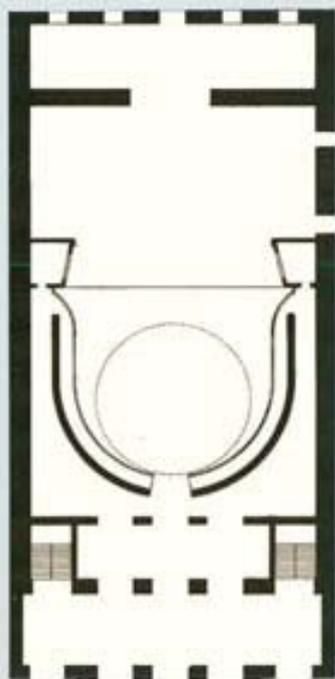
Y siguiendo el espíritu de esta orden con efecto ha presentado dicho D. Jaime Marquet en la contaduría de la Renta, relación jurada y cuenta ordenada, dirigida a Vd., tanto del caudal que percibió, y se le entregó por la tesorería principal de ella, con conformidad de la citada orden, y de otras posteriores, que nos comunicó Vd., con destino a la construcción del referido edificio, como de su inversión en los propios fines, produciendo en ella el alcance de 1.250 R. y 25 mrs./Vell. a su favor y contra la Real Hacienda.

Al examen y reconocimiento de la misma cuenta, y se ha notado por la contaduría, la falta de no acompañarla más recado de justificación que el de las listas semanales autorizadas por el propio Marquet, resultando informes en esta parte, diferentes partidas de consideración, que además de la clase de jornales a los operarios, data, así por razón de dietas de los sobrestantes facultativos, obra de pintura, y de labra y asiento de piedra de sillería, como de los gastos, que se le ocasionaron en distintos viajes a los Reales Sitios de San Ildefonso y del Pardo, asistencia de los caminos, Casa de Posta de Guadarrama, La de las Abulagas, Portagoz de Guadarrama, y la de lo Alto del Puerto, la obra del Teatro, y Camino de los Moros; cuya sola partida, sobre que asciende a 18.997 R./Vell. de que deducidos 4.675 R./Vell. que asegura ser procedidos de la venta de algunos materiales viejos del derribo de las casas viejas (y que no consta sino por su propio dicho) resultan débensele abonar, 14.322 R./Vell. exigía precisamente cuenta y razón por menos de los propios gastos para su comprobación y legitimidad.

Pero como en los pagos que dimanar de tales obras, es práctica inveterada ejecutarlo siempre a la mano, o cuando más, en virtud de Certificación del Arquitecto que la dirige, y aún esto último sólo en los casos en que intervienen sujeto destinado a más de aquél, para los pagamentos ocurrentes, sin atención a la formalidad de recibos, ni otros documentos justificativos, y consiguientemente varían semejantes cuentas de los de otros ramos de Real Hacienda por su misma naturaleza, y cualidad; por estas razones fundadas, ha pasado la contaduría a liquidar a la precitada, y se ha verificado en ella el alcance de dichos 1.251 R. y 26 mrs./Vell. resultando a favor del mencionado D. Jaime Marquet: pero como para fenecerla con la debida solemnidad, exige perentoria dispensación de la informalidad advertida, por lo respectivo a dicha falta de recado de justificación, como inmediatamente opuesta a lo que S.M. tiene mandado por punto general y por ordenanzas de su Contaduría mayor de Cuentas, y por las de la Renta lo hacemos presente a Vd. para que sirviéndose pasarlo a su Real noticia, se digne mandar que por la Contaduría de la Renta se proceda al fenecimiento de la expresada cuenta en los términos que esta concebida y que al mencionado D. Jaime Marquet se le despache la correspondiente certificación de finiquito para su resguardo, satisfaciéndole el referido alcance: sobre que S.M. resolverá lo que sea más de su Real agrado.

Nuestro señor guarde a Vd. muchos años como deseamos.
Madrid 27 de enero de 1772

Jaime Marquet: Teatro de Aranjuez. Planta.



*Lázaro Fernández de Angulo
Antonio de la Cuadra
Excmo. Sr. Marqués de Grimaldi*

Y en cuanto a la primera:

Excmo. Sr.:

En vuestra de la que V.Ex. se sirvió designarme con fecha del presente mes y por mano de D. Jaime Marquet arquitecto encargado en la obra del Coliseo de este Real Sitio he practicado y sigo las posibles diligencias a fin de que los asentistas de las obras no falten a la contratada, quedando en la ejecución de ella al presente 37 oficiales de albañilería y mampostería y 16 de carpintería con los correspondientes peones que es número casi igual al que me informa como necesario al aparejador de dicho D. Jaime el que asimismo me dice que en la semana próxima lo tendrán completo como el que tiene cuanta prevención de tal por ahora se necesita y tres hornos de yeso esperando el demás para la semana que empieza. Las armaduras de las viviendas están principiadas a entablar y aseguran que darán en otra inmediata semana en dar principios a la del teatro.

Estos asentistas manifiestan un eficaz deseo a cumplir sus obligaciones en que merezcan el agrado de V. Exc. no cesando en el acoplo de materiales y previniendo el número de oficiales como me aseguran con el mismo aparejador no obstante la escasez de dinero en que se hayan por lo mucho que tienen invertido en la obra pues según he procurado informarme el valor de lo ejecutado hasta el presente con el de los materiales que tienen será de 300.000 R. y siendo sólo lo que han percibido 130.000 R. hay sobre la fianza de 50.000 R. que estipularon dicha obra adelantada un considerable exceso lo que parece los constituye acreedores a que (si es cierta esta relación) se les fuese ayudando con nuevas libranzas que les facilitase al cumplimiento de su trato y complemento de la obra pudiéndose de lo contrario seguir que llegado a purar no este en su culpa la falta.

Es cuanto ocurre exponer a V. Exc. en virtud de lo que se sirve prevenirme V. Exc. dispondrá lo que juzgue conveniente dispensándome órdenes de su agrado en el seguro de mi obligación.

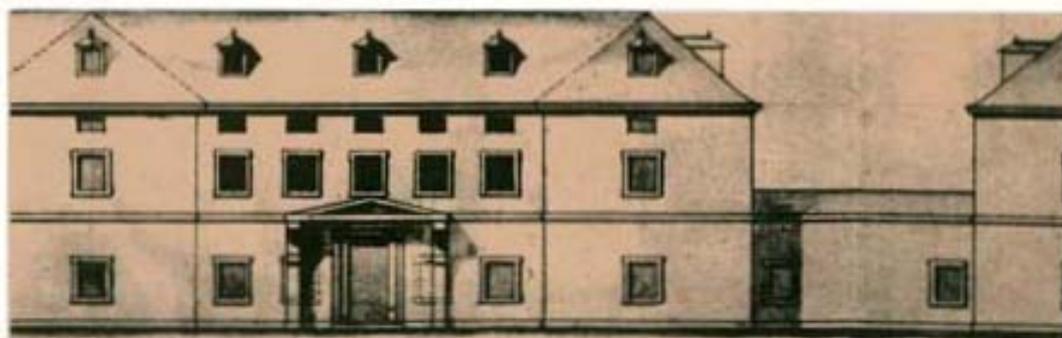
Escorial 19 de mayo de 1771

Antonio de Vicente Yañez

Excmo. Sr. Marqués de Grimaldi

Como se ve, se van a iniciar ahora las viviendas del Teatro (las Casas de Cómicos).

Al mismo tiempo —julio de 1771— se van a iniciar también los arcos del Coliseo, es decir, los arcos que, atravesando la calle del Coliseo, daban unión con la Casa de Oficios.



Casa de Oficios. Puente de acceso al Coliseo.

Excmo. Sr.

Señor:

Participo a Vd. que haciendo comunicado a los asentistas de la obra del teatro de este Real Sitio lo que se debía prevenir por hacer los arcos del paso de la calle, me respondieron que no podían encargarse de este aumento temiendo de no poder cumplir para el tiempo que se necesita con que he dado luego disposiciones a las canteras para que se hiciesen de cuenta del rey por lo cual suplico a V. Exc. se sirva dar orden para que se me libre un socorro para pagar piedras y oficiales. Nuestro Sr. guarde la vida.

Escorial 18 de julio de 1771

Jaime Marquet

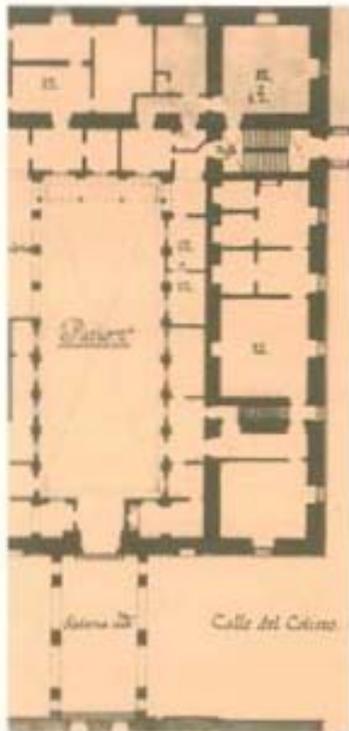
Excmo. Sr. Marqués de Grimaldi.

Conocemos este paso por los planos de las plantas de la primera Casa de Oficios, dibujados por Merlo, en 1785, así como los dibujos de alzado correspondientes, en los que aparecía el elemento seccionado.

Con algunas diferencias, fue tomado en el único dibujo que disponemos del teatro, una perspectiva grabada publicada en la *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo, comúnmente llamado del Escorial*, de D. Antonio Rotondo, en 1862².

Este grabado romántico, lógicamente desproporcionado, nos aclara, sin embargo, bastantes circunstancias del Teatro, su ritmo ascendente de cubiertas, la inexistencia incluso entonces de casas adosadas más altas, aunque incluye una construcción de dos plantas añadida de forma extraña, cerrando la plaza, y que no estaba construida en el 1785, catorce años más tarde de terminado el Coliseo.

Atendiendo al plano de Merlo sabemos con bastante aproximación la altura del paso y la inclinación de su cubierta a dos aguas.



Casa de Oficios. Planta y Galería de acceso al Coliseo.

Sabemos también la organización del mismo: pilastras gemelas adosadas a la primera Casa de Oficios (en el eje del patio segundo), pilastras toscas de piedra, de planta rectangular, y dos pórticos paralelos con dos pasos más abiertos al centro y otros dos más pequeños a cada lado rematados con cubierta de madera y pizarra seguramente.

El dibujo de Rotondo nos añade características, aún sin medida: los pasos laterales son bajos adintelados y los dos centrales son arcos de medio punto. Está descrita sin embargo perfectamente la sillería y su trazado, y la forma de su cubierta. Todo ello nos ha permitido redibujar el elemento.

Este paso cubierto cumplía una doble función de gran interés, considerada ahora en la restauración: por un lado la función de paso, que queda descrita, desde Palacio al Real Coliseo, y por otra parte la función de ubicación lógica a la entrada de un edificio de este tipo: función de pórtico.

Es difícil, en este sentido, encontrar teatros de la época (los mandados edificar por Carlos III siempre los tenían) sin pórtico de entrada.

De esta forma se realizaba la entrada y se preservaba el acceso a la intemperie.

Al ser demolido este elemento tras aumentar el tránsito por la calle del Coliseo, el teatro ha resultado así siempre mutilado, aunque volvería a tener su lógica original y su primera vocación si se pudiera volver a disponer como estaba: para ello había que pensar, en la actualidad, en evitar al tránsito rodado por la calle Florida-blanca.

Se ha dicho que el Rey podía pasar a cubierto desde Palacio al Coliseo, y que a tal efecto la cubierta del pórtico era transitable. La lógica de las alturas de la Casa de Oficios y el documento de Merlo lo desmienten. Simplemente se trataba de un paso cubierto.

A través de estos dos documentos, plano de Merlo y grabado de Rotondo, podemos, en este punto, sacar alguna enseñanza más del primer estado del edificio:

En la planta de la primera Casa de Oficios, se nos instruye sobre el hecho de que, en principio, sólo existían dos puertas de entrada al Teatro con escaleras, tal y como hoy nos ha llegado.

Por el dibujo de Rotondo, sabemos que las ventanas laterales existentes serán rasgadas posteriormente para disponer de dos puertas más (fuera del pórtico).

Por el plano de Merlo sabemos que el Teatro disponía de toda su manzana. En él existe un tacón hacia la hoy plaza de Benavente, que está rotulado como fuen-

te, y que debió ser una construcción de baja altura. Esta fuente, tradicionalmente llamada «del caño gordo», se ha conducido hoy al centro de la plaza por el arquitecto López Romero, y existía ya desde el tiempo de la fundación del Monasterio.

El Coliseo se circundaba de tres plazas (como hoy ocurre con la manzana que ocupa). La hoy llamada de Benavente se llamó también de la «Verdura», «Gil y Zárate» y «del Coliseo». Las otras dos, llamadas de San Lorenzo y de las «Animas», cercana al Palacio del Marqués de Campo Villar.

Conocemos por el grabado del libro de Rotondo las características de las ventanas del Coliseo, sus guarniciones y dinteles de piedra, el orden de sus canes del alero. Está inventado el rompimiento de las cubiertas a dos aguas, (en el grabado aparece cortada la cumbrera del 1.º cuerpo sin duda persiguiendo el efecto de su gran pendiente como corresponde a una visión romántica del edificio, pero cortándolo para componer el grabado).

En las plantas firmadas por Merlo aparece un pequeño retallo en la fachada del frente del Teatro, que no debió existir nunca.

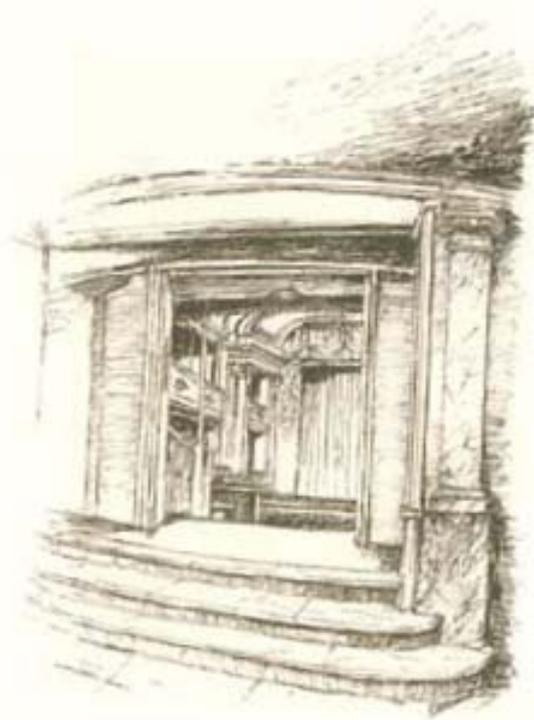
Se nos descubre en todo ello una construcción urbana, modesta, de cuidada medida y severo comportamiento con el entorno, encajado en el espíritu herreriano tan bien heredado por Villanueva, con una mentalidad de servicio al común: no existe la distribución de un edificio al servicio de la Corte, más bien la asunción de una democrática voluntad de unificación con las construcciones vecinales.

Este enfoque debió subrayar en interiores y forma exterior todo el Teatro.

NOTAS:

¹ *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amirola. Tomo IV. Madrid, 1825.

² *Historia descriptiva artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, dedicada a S.M. D.ª Isabel II y a su augusto esposo S.M. el Rey D. Francisco de Asís*. Por D. Antonio Rotondo. Madrid, 1862.





Las reformas del Coliseo

De la forma primitiva el Teatro debió necesitar, en la sucesión de su uso, modificaciones o trabajos accidentales:

En 1772 Grimaldi ordena *coger las goteras del teatro y demás habitaciones y se le contesta que ya están quitadas y sólo resta reparar algunos revocos de salientes que las continuas aguas han ocasionado.*

El mismo año se ha de hacer una galería subterránea, y además algunos reparos en la fábrica del Coliseo.

En agosto, Marquet escribe a Grimaldi en el sentido de que *en el corredor de la izquierda que conduce a la luneta había salido un manantial de agua, lo cual dio bastante humedad en aquella parte, debiéndose practicar una atargea para lo cual ha sido preciso romper dos peñas y practicar un tragaluz de ventilación.*

Otras obras posteriores debieron afectar a la forma exterior e interior.

En 1779 se repararon todas las habitaciones del Coliseo *recorriendo las quiebras que tienen las paredes y tabiques, algunas de consideración. Los antepechos de los corredores, los pisos y las puertas están caídas, fue necesario blanquear macizando las grietas de yeso negro. Se recorrieron los empizarrados de la cubierta. Todo ello por poco más o menos unos nueve mil trescientos reales de vellón.*

En 1782, y ya por obra de Villanueva, se vuelve a reparar el Coliseo. También en 1783.

En 1791 El Escorial fue azotado por un huracán que produjo grandes daños en todo el término.

Villanueva presenta cuentas de emplomados empizarrados, vidrios y albañilería para el Real Coliseo por un total de 1.972 reales de vellón.

Por el uso cada vez mayor del Teatro se ampliaron huecos de entrada a la Plaza del Coliseo.

El 4 de septiembre de 1784 se van a hacer mejoras en el Real Coliseo. Se le llama el Teatro de las Operas. Las reformas necesarias son comunicadas a Juan de Villanueva. Se hizo una reforma en la planta de acceso y se dio una entrada que había sido anteriormente cerrada.

Todo se preparó para dar cabida a la compañía de volatineros de Carbonero, que era numerosa. (*Ver La vida del Real Coliseo*).

En el año 1789, se comunica de Palacio la necesidad de ampliar más los accesos, debiéndose entonces abrir otras dos puertas en el frente, una a cada lado de las ya existentes:

Al Alcalde Mayor del Escorial

Haga Vd. componer el Teatro de las Operas en este Sitio de modo que a la llegada de S.M. pueda estar habilitado para que represente la Compañía de Carbonero en él.

San Ildefonso 3 de agosto 1789

Hallándose el Teatro de este Sitio con una sola y estrecha salida, la cual hace temer sucedan muchas desgracias y atropellamientos en caso de algún impensado accidente; prevengo a V.E. mande al aparejador que tomando las órdenes e instrucciones facultativas del arquitecto Don Juan de Villanueva se aumenten las salidas y desahogos del dicho teatro en los términos que permita la fábrica. Se lo aviso a V.E. para su pronto cumplimiento y ruego a Dios guarde su Vida muchos años.

San Lorenzo, 19 de noviembre 1789

El Conde de Floridablanca

Sr. Gobernador del Escorial

Es el año siguiente a la muerte de Carlos III, en el Escorial, y del ascenso al trono de su hijo Carlos IV, que tanto interés puso en el Coliseo de San Lorenzo.

El mismo año el vicario eclesiástico prohibía el estreno de *El viejo y la niña*, de Moratín.

La misma misiva palaciega fue dirigida al nuevo cargo instituido ese año 1789 con el título de Gobernador Político y Militar del Real Sitio, recaído en un militar, D. Vicente Pedrosa.

El día 3 de mayo del mismo año, y acompañando al nombramiento se publica el *Libro de Instrucción para el Gobierno del Real Sitio de San Lorenzo*, que proporciona datos sobre la situación del edificio en ese momento, y sobre la vida y costumbres teatrales de su uso (que veremos en capítulo aparte).

En septiembre de 1792, se hacen reparaciones diversas en el Real Coliseo (empizarrado y demás repasos) por un total de 731 reales de vellón³.

En 1793 Juan de Villanueva recibe 3.875 reales para reparaciones del Coliseo y otros 3.704 reales para reparaciones en las casas de Cómicos.

En 1807 se realizaron reformas en el Teatro: tanto en Aranjuez como en San Lorenzo se hicieron accesos a las llamadas «faltriqueras», o palcos prosenios, que

Goya: Floridablanca.



además de dar un acomodo de privilegio, enmarcaban la escena, al ya situarse dentro de las tablas.

La reforma se hizo por idea del Gobernador de San Lorenzo en ese momento, Don Francisco Carmona, en carta dirigida al Mayordomo Mayor de Palacio.

(Gasto según minuta el 16 de julio 1807)

Excmo. Sr.

Habiendo visto en el tiempo que estuve a últimos de mayo próximo en el Real Sitio de Aranjuez que el Ilmo. Sr. Generalísimo Almirante Príncipe de la Paz no hacía uso del palco de aquel Coliseo y sí de las faltriqueras; acompañado del aparejador de las obras de este Real Sitio he pasado a reconocer por donde se podría dar entrada excusada a las de este Coliseo por si S.A. Srma. quiere practicar aquí lo mismo a cuyo fin remito a V.E. el adjunto plano por si tiene a bien manifestárselo a S.A. y le adopta, o que V.E. me comunique las órdenes que sean de su superior agrado atendiendo a que es necesario hacer esta obra con tiempo para que tenga lugar de enjugarse.

Dios guarde a V.E....

San Lorenzo 12 de julio de 1807

Francisco Carmona

D. Pedro Ceballos

El Mayordomo Mayor se dirige en este sentido a Godoy que le contesta lo siguiente:

Excmo. Sr.

He visto el plan que incluye V.E. en oficio de ayer, y ha formado el gobernador del Real Sitio de San Lorenzo para facilitar la entrada a las faltriqueras de aquel teatro por la plazuela de la Verdura para en caso que yo tenga a bien hacer uso de ellas. Y haciendo justo aprecio de la memoria y cuidado del gobernador, suspendo toda determinación en el particular hasta la ida a aquel Sitio.

Dios gué a V.E.

Madrid 17 de julio 1807

El Príncipe de la Paz

Excmo. Sr. D. Pedro Ceballos

Carnicero: Godoy.



La reforma, a pesar de la explicación de Godoy, debió hacerse inmediatamente, antes de la invasión francesa del año siguiente.

El dato nos lo ha da el hecho de que en septiembre, las obras comenzadas, hicieron correr la noticia de que el Teatro se iba a demoler, o se estaba demoliendo ya.

Tenemos la constatación de ello gracias a la carta que el Párroco de San Lorenzo envía a Palacio en septiembre de 1807, intentando convertir el Teatro en una Iglesia.



Carlos IV.

Excmo. Sr.

D. Manuel Herranz Ruano Mayordomo de Fábrica de esta Real Parroquia de San Lorenzo con el respeto debido a V.E. hace presente, que habiéndose dignado S.M. que Dios gué erigir esta Real Capilla en la Iglesia Parroquial dotándola con Sr. Cura Párroco y Teniente, su pequeño recinto motiva no se celebren las funciones con la solemnidad y magnificencia debida, y así en estas como en las misas principalmente de 11 y 12, sean continuas las irreverencias a pesar del infatigable celo y vigilancia del dignísimo Sr. Cura Párroco, por no acomodarse ni una duodécima parte de los fieles que concurren ya movidos del precepto ya de su devoción. Habiendo llegado a noticia del suplicante la destrucción del Coliseo de este Real Sitio y reflexionando que sólo el buque o casco de éste era suficiente para una magnífica Iglesia que a poca costa podría construirse sin llegar a las habitaciones, siempre que S.M. que Dios gué gustase concederle.

El suplicante ansioso que se verifiquen las tan acertadas como cristianas intenciones de S.M. se ha determinado poner en manos de V.E. esta humilde representación para que como jefe de este Real Sitio se digne admitirla y elevarla a S.M. que Dios gué en esta atención:

A V.E. suplica tenga a bien inclinar el católico y sensibilísimo corazón de S.M. para que se verifique la donación del casco del Coliseo para construir una famosa Iglesia que ansiosamente desean los residentes de este Real Sitio y Real Comitiva. Dios gué a V.E.

San Lorenzo, 12 de septiembre de 1807

Manuel Herranz Ruano

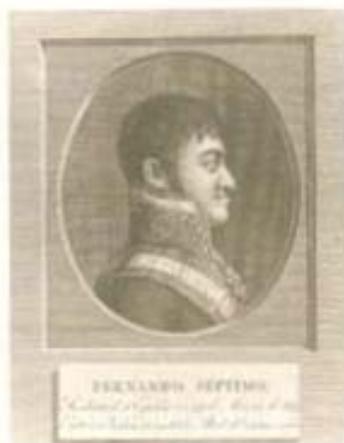
Durante la Guerra de la Independencia, el Teatro fue convertido en acuartelamiento tanto de tropas francesas como de aliadas, hasta 1814 fecha de regreso de Fernando VII a España.

En 1817 el alcalde Mayor, Juan Orduña, solicitaba ayuda real para arreglar el Coliseo⁴. Se le contesta de Palacio, que *no habiéndose habilitado en los años anteriores la diversión del teatro para obsequiar a sus Majestades y su Real Familia, no conviene hacer nuevos gastos contra la economía que sus Majestades tienen tan encargada.*

El Teatro debía de estar aún en el abandono posterior a la ocupación francesa, coincidiendo con los difíciles momentos de la España Fernandina, con la quiebra de la Monarquía absoluta y con la cerrazón Palatina a todo tipo de actividad.

Cae dentro de la lógica el desinterés por la apertura del Real Coliseo, toda vez que en 1815 Fernando VII ordenaba la suspensión de todos los periódicos del país, con la sola excepción del «Diario de Madrid» y la «Gaceta».

Por otro lado era cierta la razón económica argüida en la negativa de Madrid a los arreglos del Coliseo ya que el erario del Estado en 1818, contaba con menos ingresos que antes de 1808: pobre la hacienda y pobres los contribuyentes.



Fernando VII

La llegada de la constitución de 1820 (las nuevas cortes se abrían el 4 de julio, tras la insurrección militar), revisionista de la de 1812, dejaba un mayor margen de libertad de acción al Monarca. Pero, tras la llegada en 1823 de los Cien Mil Hijos de San Luis, el mismo año Fernando VII recuperó su poder absoluto:

...sentado ya otra vez en el Trono de San Fernando por la mano sabia y justa del Omnipotente...

Se inicia la «década ominosa» (1823-1833) en que, a pesar de la fuerte presión social y la imponente represión estatal («Edicto de proscripción general» depuraciones generales, «juntas de fe», «comisiones ejecutivas y permanentes», ¡112 ahorcados en sólo veinte días!)⁵, hubo tiempo, y no poco, para volver a abrir el telón del Coliseo con comedias desenfadadas y poco problemáticas, muy controladas y restringidas.

Conocemos del año 1824 varias actividades de compañías teatrales en el Coliseo: peticiones, obligaciones y gravámenes todas conducentes a cargar a las economías particulares de los cómicos con los arreglos del Teatro y las utillerías de las representaciones.

A pesar de las quejas de los cómicos, que ven sus bolsillos vacíos y sus acreedores multiplicados, se ven bien desde palacio las reformas privadas: se prueba que Antonio Marín, pintor y decorador del Real Sitio de Aranjuez tenga que *arreglar tablado, telares, jaulas, lunetas, palcos y demás oficinas precisas de la casa, que por estar todo ello arruinado en extremo requiere mayores desembolsos*, y que también aporte siete decoraciones nuevas⁶, *siendo de su cuenta las obras de albañilería, carpintería y cerrajería que fueran necesarias quedando todo ello, en beneficio del teatro.*

Este Antonio Marín fue empresario de los locales teatrales de los Reales Sitios: Aranjuez, La Granja y el Escorial, a cambio de las obras referidas.

La compañía que representa en esos años es la de Andrés Toribio, que marca la fecha de la dejación de la administración y paso del control del Teatro de manos reales a manos municipales.

Al parecer, en el año 1825, se ordenó a dicho comediante y director de compañía que conservara personalmente en su poder las llaves del Teatro. Toribio debió entregarlas al Ayuntamiento, con lo cual desde ese momento el Teatro pasó a la jurisdicción municipal.

De antiguo era ya el pleito entre Ayuntamiento y Patrimonio Real por la posesión del Coliseo.

El Teatro, que en su primera inscripción del Plano de Merlo contaba como *cedido al Real Sitio*, no lo fue al parecer realmente hasta 1817.

En esa fecha pasó al común, bajo los auspicios de la Alcaldía, aunque no de hecho: las peticiones de uso y el funcionamiento del Teatro continúan haciéndose por cuenta de Palacio.



C. B. Farinelli: Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro.

No contenta la Administración del Patrimonio de la Corona con el uso que se hacía de él por el Ayuntamiento del Real Sitio, intentó más tarde que fuera devuelto de nuevo a la Corona (1848), y no sólo el Teatro sino otras fincas y posesiones de su antigua propiedad, que habían pasado a manos particulares.

En 1850, el comediógrafo Lucini, reparó y pintó el interior del teatro (*ver Vida del Real Coliseo*).

Con todo ello y con el paso en 1869 del Teatro a particulares, queda sin modificaciones físicas apreciables en su interior y exterior. Sin embargo en este intervalo el Teatro, desde ocupar con sus dependencias toda la manzana, quedó, por segregaciones de propiedad, reducido al edificio propiamente dicho y a la Casa de Cómicos situada tras el escenario.

Únicamente la fecha del 14 de julio de 1870 viene a modificar el aspecto exterior del Coliseo: en ese momento el Ayuntamiento es autorizado por el Patrimonio para demoler el pórtico que atravesaba la calle del Coliseo. Así se hace y se revoca la fachada, introduciendo un par de rosetones con los bustos de Lope y Calderón, que el Teatro ha llevado hasta su restauración.

Como toda implantación se pintaron entonces sobre el enfoscado unas falsas perspectivas que justificaron la desnudez y planitud de la fachada desprovista del pórtico.

En 1918 se adecuó una cabina de proyección improvisada en el palco real, cabina que posteriormente pasaría a la zona bajo cubierta.

Hacia 1943 el teatro sufre una de sus mutilaciones más grandes: siendo propietaria de la finca la familia Mateos, y empresario «de paredes» el ilustre periodista Don Víctor de la Sema, en unión del arquitecto Don Carlos Arniches —sin duda alentado por su sentido racionalista afecto al Movimiento Moderno en una torcida interpretación del «exceso decorativo» del entonces odiado barroco— fue desmontado a gajos el techo del Teatro, y trasladado fuera de España —quizás a Alemania—. En definitiva nada se sabe con claridad sobre el destino de los lienzos, ni si ambos intervinieron en la salida de los mismos.

En ese momento, con la idea sin duda de lograr una mayor capacidad para el Teatro, con posibilidad de uso como cinematógrafo, se recorrió la escena hasta la línea interior de los proscenios, se eliminó el balconcillo-luneta-perimetral de la sala, y se pusieron nuevas butacas más estrechas.

Se desmontó toda la imaginería en talla de madera de los palcos, sustituyéndose por otra idéntica de escayola, y se tapizaron los palcos (brazos y antepechos), sustituyéndose la carpintería general del local, al que se dotó de una instalación de

calefacción dejada vista en la sala. También se habilitaron aseos de escasa medida.

Conocemos también la desaparición, ya última, de la campana de llamada del Teatro, que perteneció al carrillón del Monasterio, de la época de Felipe II, regalada al Teatro por Carlos III.

En esta situación, envejecido por el mal uso y el desinterés, quedó el Teatro hasta su cierre, en 1967.

A partir de ese momento, un estado cada vez de mayor abandono, pudo avanzar el deterioro de elementos estructurales de cubierta, que hubieran provocado la ruina completa del edificio, de no haber sido por la decisión nada fácil de su restauración.

NOTAS:

³ Lista de los jornales materiales y demás gastos causados en la reparación del Coliseo, en el empizarrado y demás repasos, cuyas obras se ejecutan en virtud de orden comunicada por el Excmo. Sr. Conde de Aranda al primer Gobernador de este Real Sitio bajo la dirección del arquitecto Mayor de S.M. D. Juan de Villanueva, en la semana que dio principio en 26 de Agosto y finaliza en primero de septiembre del mismo año de la fecha:

Albañiles	días	sueldos	importes	totales
J. Manuel Rodríguez	3 n	11 1/2	34,17	
Miguel Mora	5	11 1/2	57,17	
Solador				
Josef Molina	5	15	75,00	337,17
Peones				
Antonio Bidal	5	5	27,17	
Manuel Fernández	5	5 1/2	27,17	
Angel Cuhallo	5	5 1/2	27,17	
Manuel Alvarez	5	5 1/2	27,17	
Francisco Alvarez	5	5 1/2	27,17	
Diego Ramon	3	5 1/2	16,17	
Frutos Colledo	3	5 1/2	16,17	

Yeso Blanco y Negro

Agapito Pérez se la han abonado 393 reales y 24 ml/reales de vellón importe del yeso blanco y negro que ha entregado en esta obra como costa de los recibos adjuntos del interesado que con su firma al pie acompañan.

393,24

TOTAL ... 731,07

Importe el total gasto de esta lista setecientas treinta y un real y siete mrs./vellon cuya cantidad como aparejador y sobrestante alistador y pagador que somos encargados en las obras que se ejecutan por cuenta del Común de este Real Sitio certificamos cada uno de por sí haberse gastado y pagado en esta semana según y como en ella se expresa en San Lorenzo a 1.º de septiembre de 1792.

Bernardo Rivas
V.B.º Juan de Villanueva
P. Pedrosa

Manuel Menéndez Molina

Restos de tapicerías del Teatro.



⁴ Excmo. Sr.

Para obsequiar en lo posible a SS.MM. y AA. que Dios guarde en los días que permanezcan en este Real Sitio; y que las noches sean más tolerables V.E. acordará si conviene habilitar este Coliseo y proporcionar Compañía Cómica en cuyo caso hallándose este Real Sitio sin el menor recurso dará V.E. las disposiciones necesarias para uno y otro, en el supuesto de que aunque algunos cortos aficionados tengan voluntad de divertir alguna noche a SS.MM. y AA. no es regular que lo hiciesen en otro paraje que en el patio que no está corriente.

V.E. tendrá la bondad de comunicarme su orden que para saberla en tiempo y por su premura envió este aviso para un fusilero que V.E. disimulara a mis buenos deseos.

Dios guarde...

San Lorenzo, El Real 11 de octubre de 1817

D. Juan Orduña

EXCMO. Sr. MAYORDOMO MAYOR DE S.M.

⁵ *La España de Fernando VII*, de Avilés, Madrazo, Mitre, Palacios Martín y Redondo.

⁶ Los extremos del convenio eran los siguientes, según los escritos.

D. Antonio Marín Pintor y Adornista en el Real Sitio de Aranjuez.

28 de agosto de 1824.

Expone: Que ha debido a la piedad de V.M. la concesión de la empresa de reparar y poner corrientes los teatros del citado Real Sitio de Aranjuez y el de San Ildefonso con la condición de ejecutar a su costa las obras necesarias y la de utilizar de sus productos por cierto número de años, por cuya razón.

Solicita que V.M. se digne concederle la empresa del teatro del Real Sitio de San Lorenzo por tiempo de seis años, bajo la condición de ejecutar de su cuenta 7 decoraciones nuevas, arreglar el tablado, los telares, jaulas, lunetas, palcos, telones y demás obras precisas y la de utilizarse por dicho tiempo de sus productos.

El Alcalde Mayor del Real Sitio de San Lorenzo informa que no hay inconveniente alguno en que V.M. se digne acceder a esta solicitud, con la obligación de que Marín deje en beneficio del teatro al cumplir los seis años las 7 decoraciones que indica.

Nota

Mediante lo que informa el Alcalde Mayor, la Secretaría no halla reparo en que V.M. se digne acceder a esta súplica de D. Antonio Marín bajo las condiciones siguientes.

1.ª Que será de su cuenta la ejecución de 7 decoraciones nuevas, componer el tablado, los telares, jaulas, lunetas, palcos, telones y demás precisos para el escenario.

2.ª Que igualmente serán de su cuenta todas las obras de albañilería, carpintería y cerrajería que se contemplen necesarias para la seguridad de los espectadores, tanto en el interior como en el exterior del edificio teatro.

3.ª Que el reconocimiento y dirección de las obras de que trata la anterior segunda condición se ha de hacer precisamente por D. Francisco de Pablos aparejador de obras del Real Sitio de San Ildefonso quien pasará a ejecutarlo a espensas del mismo D. Antonio Marín, sin cuya certificación de quedar hechas con toda seguridad no dará el Alcalde Mayor por habilitado el teatro.

4.ª Que tanto las citadas 7 decoraciones como todas las demás obras quedarán en beneficio del mismo teatro al cumplimiento de los seis años de la empresa.

Mengs: Carlos III.







La arquitectura del Real Coliseo

«...Las formas geométricas y el respeto a las propiedades de los materiales prometían resultados artísticos mucho más acordes con el racionalismo subyacente a la teoría funcionalista de los que nunca fueron las formas antropomórficas del Barroco».

Emil Kaufmann

Quienes han tratado con mayor rigor las etapas arquitectónicas correspondientes a los períodos anteriores y directamente posteriores a la Revolución Francesa no dudan en coincidir en la diversificación de los productos arquitectónicos y en la dificultad —aparentemente inexistente— de establecer actuaciones igualitarias en las obras de los arquitectos europeos de dichos períodos.

Precisamente en el esfuerzo de localización de las constantes aparecen dificultades inabordables con rigor: *al describir la evolución de la arquitectura entre 1750 y 1800 se podría agrupar a los arquitectos en función de sus inclinaciones particulares y distinguir entre eclécticos, o revivalistas, que buscaban su inspiración en Egipto, en la antigüedad clásica y en la Edad Media; románticos, que deseaban crear una «atmósfera» y se permitían dimensiones exageradas y audaces efectos de iluminación; racionalistas, que buscaban las reglas básicas, aspiraban a la sensatez y coherencia, propagaban las formas elementales y predicaban el respeto a la naturaleza y los materiales; y reformistas, que ansiaban establecer un nuevo orden de las partes integrantes. Todos eran fanáticos motivos por el deseo común de descubrir nuevos medios de expresión. Sin embargo, toda clasificación distorsiona la realidad que representa, y en nuestro caso podemos encontrar huellas de varias o todas estas ideas en cada obra concreta*¹.

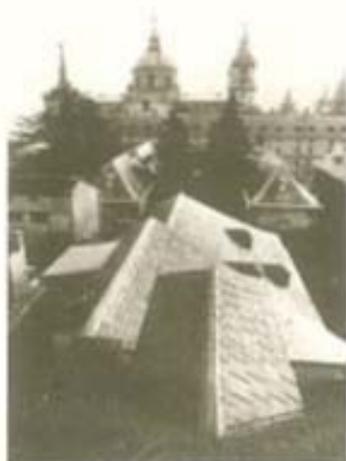
Incluso, se podría añadir que la propia vocación de la arquitectura como obra exenta, regulada únicamente por sus propias leyes, al margen de otras condiciones, estuvo a veces sometida por un contenido de acción sobre el contexto, en el sentido en que ese contexto respondía a valoraciones más sutiles, interactivas y dispersas capaces de alimatar la obra de arquitectura por encima de las decisiones privadas del arquitecto.

La arquitectura, en este supuesto, cedía sutilmente su protagonismo para aceptar leyes más generales, entre las que las condiciones de producción y los entramados sociales que las producían serán sus ingredientes más cualificados.

Aún así, la decisión de los reyes Borbónicos de unir su idea del espacio a las formulaciones de la Academia de Roma, descubre implicaciones ideológicas más extensas. El hecho de que arquitectos fundamentalmente franceses e italianos, tamizados por las imparticiones de la magna Institución fueran los llamados a proveer de material ideográfico a la reciente dinastía, indica una voluntad bien concreta.

Otra cosa era la respuesta del arquitecto en cada caso: la actuación en torno a un sitio, por ejemplo.

La concepción interactiva, encadenante y colonizadora del espacio y el territorio en el barroco Borbónico prefirió el concepto de palacio-territorio al de palacio-sede, segregó la idea de la sede única afecta a la Majestad, para, sin merma de la carismática condición de la localización real, acuñar la diversificación de tal localización



Vista del Real Monasterio desde el Coliseo.

en diferentes asentamientos, que en conjunto se comportaban como un único Palacio representativo simbólicamente de la potestad real, unido, eso sí, a un concepto de territorio. Un territorio nucleado e interconexionado, profundamente barroco, unido por una trama ideal desde los puntos focales palaciegos en la mejor tradición de la «toma de Roma» por el plano de Sixto V. Tal es el concepto de Reales Sitios.

Una vez planteada esta idea generadora del espacio y del territorio (tomamos aquí el concepto de territorio aclarado por Secchi² en el sentido del orden establecido a los fenómenos de orden acumulativo de todo tipo sobre un cierto entorno geográfico), la respuesta a las implantaciones borbónicas alrededor de Madrid es diversa.

En Aranjuez, el Pardo, La Granja, se trata de nuevas localizaciones, es decir asentamientos palaciegos con vocación de tales. Se construyen en ellos Palacios Reales de nueva planta y se configura alrededor de ellos un nuevo y estricto orden espacial que daría lugar a una implementación arquitectónica coadyuvante a dicho orden.

En el caso de San Lorenzo del Escorial esto no es así. San Lorenzo era un Monasterio. Y sólo un Monasterio. Un Monasterio ya existente, que se acepta como Real Sitio. El palacio de los Austrias es monástico si se compara con un palacio renacentista.

Se trata, por tanto en San Lorenzo del Escorial: primero de una reutilización parcial de un edificio monástico como palacio y segundo de una implementación arquitectónica en el núcleo urbano sin criterios iconográficos dependientes de la voluntad real, como ocurría en los otros Reales Sitios, sino más bien dependientes de la carga iconográfica del propio Monasterio.

Vamos a ver aquí, por tanto, más que una actuación arquitectónica, promovida únicamente por las decisiones-estilo del régimen, una actuación en que los arquitectos habrán de conducir sutilmente sus criterios dimanantes de la «Internacional Romana», por las estrechas condiciones espaciales e imagineras del «Sitio».

Pero, como veíamos anteriormente, la coherencia de las tendencias en la producción arquitectónica de la época no era incompatible con estas peculiaridades. Más bien en las peculiaridades se confirmaban y concretaban las posturas.

Sólo había que matizar los conocimientos y la fuerza de la idea arquitectónica, en un contexto tan dominante, y de tan sugerente vitalidad.

Por tanto, la revitalización y completación del Monasterio del Escorial y sus alrededores como Real Sitio, planteaba básicamente un ejercicio de sensibilidad arquitect-

Vista del Real Monasterio desde el Coliseo.



tónica en una actuación que hoy llamaríamos «de soporte». Una actuación de contexto.

Con ello, con su mayor dificultad de sutileza, traía apareada la actuación una nueva dificultad: así como en los otros Reales Sitios la construcción del palacio, realizado con la lógica, los sistemas y los métodos del momento, dada la pauta para la construcción del conjunto urbano anejo, aquí en San Lorenzo las pautas constructivas del Monasterio no eran fácilmente seguíbles —ni por métodos ni por mentalidad— por las casas y los establecimientos del común vecinal. Se hacía necesaria una reinterpretación.

Sin duda que estas condiciones de partida son atribuibles a muchas situaciones en momentos y lugares muy dispares, pero el caso de San Lorenzo será quizás uno de los casos más concretos en que la arquitectura Borbónica se conforma en una producción y un crecimiento «de contexto».

Se trata, por tanto, de un entendimiento, de una interpretación del Monasterio herreriano y de su forma de producción del espacio.

La pauta estaba dada por el propio Juan de Herrera en sus casas 1.^a y 2.^a de Ministros, como una explicación en bloque abierto-fácilmente comprensible como organizado para atender a su crecimiento lineal por acumulación de nuevos elementos iguales, y así completar el espacio que enmarca al propio Monasterio, a la Lonja.

Pudiéramos decir que en la interpretación de este elemento «en barrera» de las primeras Casas de Oficios, se apoyaría la organización de la trama urbana de San Lorenzo, con algunas características ya tratadas en el momento en que se hablaba de la participación de Juan de Villanueva al lograr la imagen urbana escurialense.

Allí se hacía referencia a una serie de puntos que trataban de sistematizar los lugares de partida que producirían esa imagen urbana.

Se hablaba de las decisiones formales y de concepto que capacitaban el entendimiento de la arquitectura del conjunto urbano:

1. Conservación de la trama en cuadrícula continuación del trazado de Felipe II para el Monasterio y sus casas dependientes.
2. Actuación por manzanas rotundas con patios y cubiertas regulares a las cuatro fachadas.
3. Tratamiento de fachadas planas, como comentario unificado al Monasterio.

4. Unión visual y real del Pueblo con el Monasterio: pasos desde el Teatro a las Casas de Oficios, desde éstas al Monasterio y entre ellas. Apertura de perspectivas (creación de espacios abiertos y plazas como continuación de los grandes espacios aledaños al Monasterio) en relación con las pautas de los fuertes desniveles topográficos.

5. Cuidado del tratamiento referencial del diseño en elementos de la calle. Detalles de los solados, convergencias, balaustradas, antepechos, parterres, aceras, esquinas, alumbrado, etc.

En este sentido el Real Coliseo cumple la condición de ser el punto de la planta en que se dan cita las conexiones monasterio-casco.

También esta unión fue relación perspéctica y simbólica.

Esta situación estratégica, esta función de «signo» urbano que tiene el Teatro del Escorial tiene relación con el perfil y el volumen de su alzada.

Si analizáramos las características que propician el acierto de esta silueta urbana, de este volumen, podríamos hacerlo usando las claves con que Kevin Lynch sistematiza valorando la «creación de una imagen para la ciudad».

Son temas comunes de diseño que hacen continuas referencias a algunas características físicas generales del conjunto.

Los diagramas planta-imagen se pueden utilizar para analizar su función de «signo».

Entre las cualidades que posee la forma de un edificio para determinar dicha utilidad como «signo» de la escena urbana Lynch analiza algunos, que nosotros llevamos al caso que nos ocupa. De esta forma podemos hablar de:

1. Singularidad o claridad de figura-fondo para la calle de Floridablanca y el enfoque (para la plaza de Benavente en todos sus desniveles), del «conocimiento» visual del Monasterio desde el pueblo (Punto de vista n.º 3 del esquema gráfico).

La unificación de sus superficies con el conjunto, su forma en alturas encadenadas ajustadas al desnivel, su uso popular, su situación en esquina, son elementos de su forma.

2. Lynch habla de la sencillez de la forma. Claridad de la forma visible en su sentido geométrico. Las formas de esta naturaleza —dice— se incorporan con mucha mayor facilidad a la imagen y hay datos que demuestran que los observadores trans-

Vista del Real Monasterio desde el Coliseo.





Vista del Ayuntamiento desde el Real Coliseo.

forman los hechos complejos en formas simples, por más que esto cueste algo, tanto desde el punto de vista perceptivo como desde el práctico. En este sentido, el Teatro es un ejemplo de concreción visual. (Ver puntos de vista 9 y 10).

3. Continuidad: A través del Teatro se puede hacer un análisis de la continuidad visual necesaria que hay que defender como patrimonio del conjunto, y sin la que el mismo perdería para siempre su unidad como agrupación: continuidad de su superficie; la proximidad de las partes del Teatro (como grupo de edificios); la repetición del intervalo rítmico (como ser una planta de esquina de calle); la similitud, analogía o armonía de superficie, y forma (como en un material de construcción común, la forma reiterada de las ventanas, etc.). (Ver puntos de vista 4 y 5). He aquí las cualidades que facilitan las perspectivas de una realidad física compleja como una sola o interrelacionada, las cualidades que sugieren el otorgamiento de una sola entidad.

4. Claridad de empalme. La relación clara o interrelación entre edificios, uniones con calles, etc. Estos empalmes son los momentos estratégicos de estructuración y corresponde que sean sumamente perceptibles. (Ver puntos de vista 6, 7, 8 y 11).

5. Alcance visual: El Teatro tiene cualidades visuales que, como decíamos, aumentan el margen y la penetración de la visión del Monasterio y su entorno, desde el Pueblo.

La plaza de Benavente, como veremos después, está hecha precisamente para dar continuidad al espacio que se cerraba tras las casas dependientes del Monasterio.

En las fotografías es fácil observar esa función de encuadre y «continuación visual del Teatro, y su línea de cornisa en ascensión (incluso su unión con la última casa de esquina cuyo tejado en pendiente a la plaza continúa la línea del suelo y la escalinata). (Ver punto de vista 1).

La permanencia como centro de la trama urbana e histórica de las construcciones de Carlos III, hace que toda actuación en este sentido de unión en este punto (restauraciones, museos, lugares de congresos y reuniones, etc.), deba promoverse y defenderse.

Especialmente el proyecto de unión queda materializado con los pasos subterráneos que, desde la lonja, dejan al visitante sobre la plataforma abierta por Villanueva, la plaza de Benavente y la plaza del Generalísimo, principales espacios abiertos de lo que hemos llamado «segunda cornisa», de la Lonja.

En este sentido el Teatro con su posibilidad de conversión en centro cultural escénico y de actividades diversas sobre un edificio de un valor histórico y monumental



2



1



7



10



8



5



11

de primera magnitud, es una baza irremplazable. El Teatro aclara con todo énfasis en sus secciones este interés repetido de unión y continuidad.

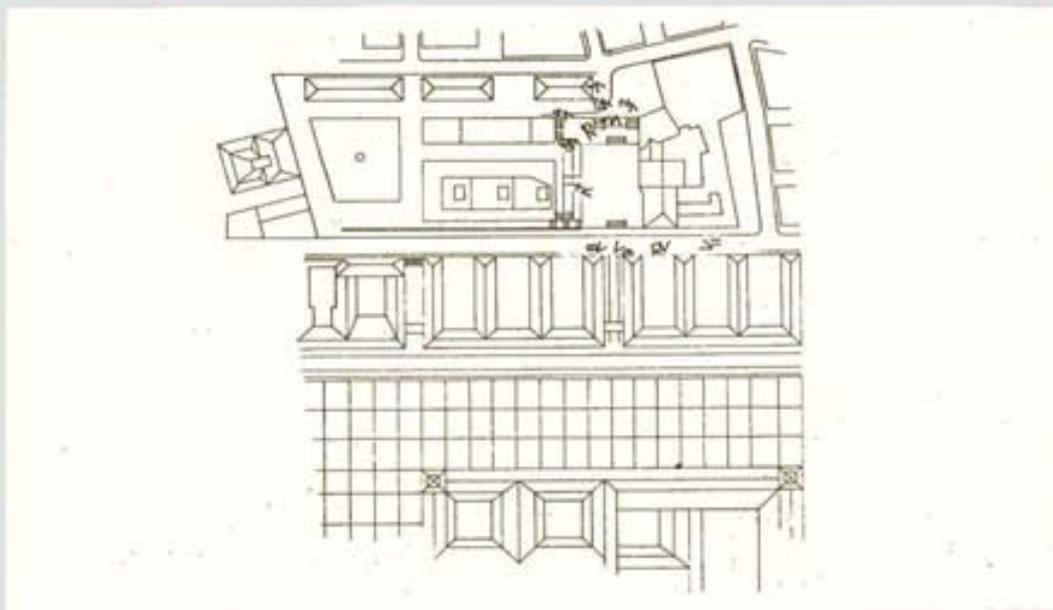
La arquitectura de San Lorenzo en su primera vocación de la segunda mitad del siglo XVIII mantiene una unidad de criterio reseñable.

Es una arquitectura sin la tipología «standard» a que tenemos acostumbrada nuestra óptica actual. Utiliza las dos crujeías tanto como las tres, las cuatro o una sola crujeía.

Se basa, en el caso de la arquitectura doméstica, en el esquema palacial. Es por tanto, una arquitectura de acondicionamiento estructural al sitio. Es quizá en los planos dibujados por Merlo donde mejor se puede acompañar documentalmente este análisis.

La modulación del trabajo estructural de muros de carga entramados, o de mampostería, se acomete en muchas versiones: organizaciones de crecimiento en línea, organizaciones en damero con patios interiores, patios largos y organización en galería, casas con fondo triple y núcleo de comunicación vertical en el centro, casas poligonales circulatorias respecto al centro ocupado con una escalera, etc.

Al decir que la arquitectura doméstica escurialense se basa en la planta palacial nos referimos a la partición de espacios indiscriminados, sin contenido forma-función, en plantas de significación «abstracta», con distribuciones «salonarías» y mínimos o inexistentes espacios circulatorios. Una arquitectura próxima a la «planta libre», de espacios indiferenciados. Prácticamente «contenedores» más sugeridos por la forma de los trazados que por las servidumbres del uso. Es la herencia del barroco,



Esquema de la imagen exterior del Coliseo.

que en estos habitáculos, en estas cadenas hiladas de espacios sometidos casi solamente al orden del armazón estructural, deja una indefinición pragmática manejada en los interiores por el mismo criterio de composición que en los jardines, en las manzanas, en los trazados de calles, o en el urbanismo de conjuntos.

Es un campo en que las bases están abiertas a la búsqueda de una nueva organización social. No se trata de la consolidación de una cierta dominación de clase en las plantas, sino más bien de una renuncia coherente a la distribución de los interiores, o mejor, a los usos.

Espacios capaces, espacios receptores, espacios sin identificación, abiertos.

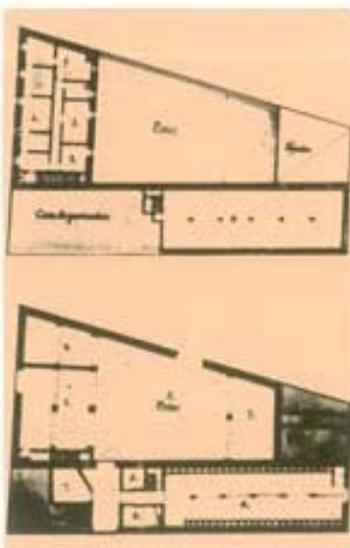
En la arquitectura dotacional —ejemplo, el Teatro— esta arquitectura de contenedor, de carcasa, retorna a la herencia vitrubiana.

En efecto, la planta de los teatros de la segunda mitad del XVIII, por integrarse en contextos urbanos, se comporta con una volumetría, de sólido capaz, que es quien resuelve el encaje en la trama urbana creada.

Son estructuras de gruesos muros exteriores de piedra que van a dar un único soporte estructural al edificio-contenedor. Bajo él, bajo la cubierta apoyada en esos muros, la sala se libera de todo apoyatura.

La planta se «estandariza». Se pueden encontrar, con ligeras variaciones, plantas idénticas a la del Teatro del Escorial en Sevilla, Aranjuez, Extremadura, Madrid, etc.

Plano de edificio del siglo XVIII en el Real Sitio.



La planta teatral de la segunda mitad del XVIII tuvo varias tipologías. Una de ellas, la del Real Coliseo, fue vulgarizada a un esquematismo que se repitió como una forma comúnmente aceptada. Esta auténtica «categoría» dio bastantes ejemplos, y se corresponde con un cierto tipo de «prefabricación de la idea» muy al gusto de la Ilustración.

Quizá fuera esa la razón de no haberse encontrado los planos del Teatro. Sobre una estructura precisa de muros perimetrales en planta rectangular, el «tipo» estaba dado: una capacidad, un fondo de escenario, una organización de escena, de proscenio, un ancho de luneta, un espacio de vestíbulo y dos escaleras en las esquinas del vestíbulo.

Tenemos la planta esclarecedora, típica propuesta por el empresario Lázaro Calderi (Sevilla, 1794) que repite con exactitud la organización de nuestro Teatro: su receptáculo de fuertes muros de carga contenedores, su ligera estructura de palcos, su tránsito en U alrededor de los palcos, su luneta, sus entradas preferentes en fachada, sus dos escaleras en esquina...

Vista del Real Monasterio desde el Coliseo.



Si a esta planta se superpone la otra sevillana de 1794 también, para un «teatro adaptable» en la plaza del Duque, aparecen nuevos datos: la existencia del pórtico, la existencia en el proscenio de «faltriqueras», la salida de la escena hasta fuera del proscenio, las salidas laterales.

Estas plantas son «excesivamente» coincidentes con las del Escorial. Si a eso se añade la denominación de «teatro adaptable» que reza en uno de los títulos, podemos comprender muchos datos sobre los teatros de los Reales Sitios.

El de Aranjuez tiene la misma planta rectangular perfecta y entrada por fachada. El del Escorial aumenta imaginativamente el ancho de los hombros del escenario, aumentando la luz de la cercha y en esa relación la altura de la segunda cubierta: al mismo tiempo que cierra en planta la plaza del Coliseo, aumenta la altura. Problema de desniveles. Así la construcción enlazará con la plaza alta de San Lorenzo (del Caño Gordo) con la altura necesaria (Casa de Cómicos). De los desniveles escorialenses se deduce el movimiento de la planta «adaptable». Con el de Sevilla, el del Escorial es un ejemplo de planta incluíble en una plaza.

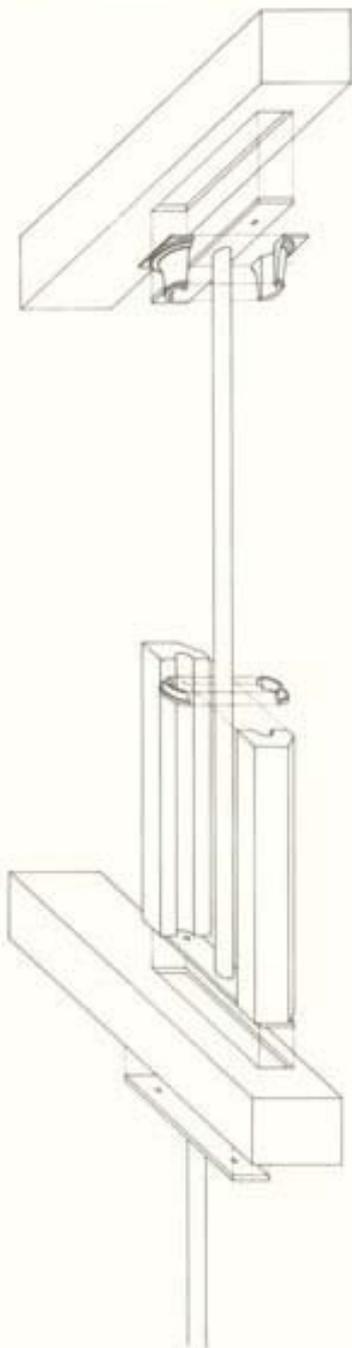
La estructura ligera de los palcos hará posible la U dentro del contenedor.

En este caso ¿se podría hablar de una «internacional de la planta teatral»?

Sin duda que las plantas del Teatro Farnesio, de Parma, el Teatro de Sabbionetta y el de Vicenza debieron influir decisivamente en la arquitectura teatral del último barroco. Los contenedores de cubierta a dos aguas y aspecto circunspecto tenían su cultura. Eran, además, un modelo lógico y económico, fácilmente repetible.

Ya sea Francia (Odeon, Théâtre de la Porte Saint-Martin). Ya sea Nápoles, ya sea Florencia, ya sea Munich. Todos aprendieron de la teoría del contenedor y de la curva óptica. Y del orden urbano-versus teatral del proscenio.

Descomposición constructivista de una de las columnillas de sujeción de los Palcos del Coliseo.



La estructura ligera de los palcos del teatro, de columnillas redondas de forja con basas y capiteles falsos en madera están en el Drury Lane de Londres. En el grabado de 1792 (Este teatro se modificó tres veces. Existe de él toda una iconografía falsaria tan interesante como la propia realidad) el parecido parece excesivo.

¿Conoció Marquet el Drury Lane?

Una construcción del diecisiete transformada después (Christopher Wren, 1674), conocida por nosotros a través del grabado de 1792. Aunque conocemos también otros grabados posteriores, ninguno como este es parecido a la forma organizativa de las pilastrillas de los cuerpos de palcos del Carlos III, finas pilastrillas que se apoyan en el entramado de madera. Pilastrillas forjadas en redondo, con basa y capitel fingidos torneados ambos en madera.

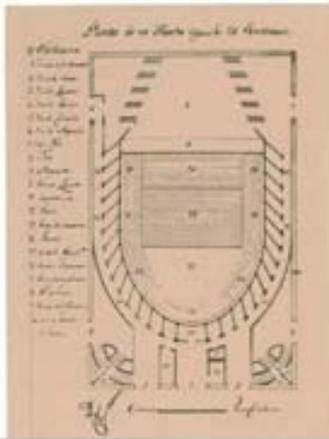
También en las plantas sevillanas ya citadas aparecen dos ingredientes del teatro escorialense: la luneta junto a la U de la sala, y la sección con la misma altura vestíbulo-escenario que propiciará la utilización del teatro como sala de baile.

En efecto: un tablado superpuesto sobre las butacas permite unir el punto de acceso del teatro desde el vestíbulo, con el propio escenario, salvando los asientos de luneta que quedan así como una fila de sillas en torno a la pista. Una pista de baile ampliada en la dimensión del escenario, al menos en la escena utilizable tras de colocar alguna escenografía comúnmente palaciega.

La forma simétrica tiene su eje en el pasillo de la sala de butacas, con huecos de paso coincidentes con ese eje, en la misma disposición del antiguo pórtico que unía con las Casas de Oficios, despreciando así la planta en su organización la existencia de las puertas laterales.

Con esta planta extremadamente simple —lo más necesario— sin retórica ni funcional ni constructiva alguna, se consigue matizar unos bellos espacios tanto vestibularios y sirvientes, como en la sala.

La terminación en bóveda (colgada de las formas triangulares en madera de la cubierta) en el patio de butacas se resuelve sutilmente, de forma extremadamente lógica en su unión con el plano del pórtico, resaltando el enmarque del mismo, utilizando sistemas de molduras que resuelven los problemas visuales y de orden del conjunto.



Teatro del empresario Lázaro Caldiéri. Sevilla.

Esta «bóveda» colgada, en forma de U, se remata de forma circular con las pinturas del techo de forma radial e iconografía pompeyana. No existen datos exactos que permitan fechar la adición de los gajos pompeyanos al techo del Teatro. Si hemos encontrado, pintados en los yesos existentes bajo los lienzos (sustituidos por escayola lisa después) algunos fragmentos de trenzados y cenefas (sobre fondo gris-azulado) que corresponderían con la primera pintura del techo, de formas muy simples y tonos apropiados a la advocación carlina a la Inmaculada Concepción, cuyo color azul tomó Carlos III como color ceremonial y emblemático.

Lo cierto es que fue necesario recrear las pinturas (en temática y forma) de lo que fue el techo del Teatro anteriormente a su despojo de 1940. Y hacerlo mediante los recuerdos y testimonios de quienes lo conocieron e incluso tomaron a veces modelo.

El círculo pintado tiene como centro una lucerna moldurada que da salida al colgado de la lámpara, cuyo mecanismo de elevación se ha conservado intacto desde el primer estado del Teatro.

Esta formalización tan sencilla en la planta del Teatro encontraba lógicamente respuesta en la forma exterior del sólido capaz que lo contenía.

Una simplísima morfología de huecos, con una ordenación perfectamente clara y un dominio completo del macizo sobre el vano se remataba con un simple alero, corto y ordenado con canecillos de madera, muy simple también.

Haciendo un comentario ajustado relativo a la búsqueda tipológica en la planta y en la imagen neoclásica, que se suscribe en el Teatro del Escorial, Antonio Fernández Alba escribía ⁴.

La cultura neoclásica propone una investigación teórica más orgánica para encontrar la tipología que reclama la nueva organización social. Propuestas arquitectónicas donde se excluye toda ornamentación superficial y la búsqueda tipológica aparecen en la obra de Villanueva como proceso de integración para nuevos hallazgos creativos.

NOTAS:

¹ Kauffmann, Emil: *La arquitectura de la ilustración*, 1955.

² Secchi, Bernardo: *Las bases teóricas del análisis territorial*, 1968.

³ Sobre la tipología de las plantas del teatro del siglo XVIII, ver: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Pevsner, N. 1976.

⁴ Fernández Alba, A.: *El Observatorio Astronómico de Madrid de Juan de Villanueva, arquitecto*. 1979.





Notas para un esquema
sobre los criterios de
restauración

Desde bien avanzada la obra nos hemos dado cuenta de que la formulación de nuestra forma de trabajo contrastaba claramente con otras interpretaciones del trabajo de restauración.

La verdad es que, una vez acabada, y sobre todo en el momento en que se nos concede el «Premio Nacional de Restauración», junto con otros tres trabajos más, parece aclararse una cierta polémica, más o menos oculta en torno al tema. Y para ello se podían leer los criterios del jurado español a la hora de designar los premios.

La polémica estaba ya planteada y en el fondo de los trabajos. Lo que ocurre es que, al darse cada vez más importancia a los temas de restauración, reutilización, revitalización y construcción en históricos o conjuntos construidos de gran fuerza y unidad, existentes en gran cantidad de nuestro país, se va haciendo necesario hablar de ellos y fijar ideas.

No seremos nosotros, sin embargo, quienes apoyemos la postura de fijar conceptos para hacer «moralidad» de los mismos, es decir, para establecer la rigidez de lo blanco o lo negro, de lo bueno o lo malo, de lo ortodoxo y lo heterodoxo. Se podría decir, generalizando, que en esa condición binaria y maniquea de la existencia, se pierde lo mejor de la riqueza y la diversidad de la actividad humana.

Ya decimos que casi nos hemos visto obligados a tomar postura después de ejecutada la obra, lo cual es, como poco, una pérdida de tiempo, un esfuerzo innecesario.

Explicaremos, en pocas palabras en qué consiste a nuestro entender, la polémica de la restauración. Por lo menos la polémica actual, ya que en cada momento ha habido una motivación polémica distinta para este tema, (como para cualquier otro tema, como es lógico, ya que los conceptos sobre las cosas se van modificando en el tiempo en parte urgidos por las nuevas cosas inventadas, en un ir y venir del Dr. Frankenstein a su producto y al revés).

La polémica está, en esquema, en si se debe o no reflejar por contraste lo actuado en restauración de lo que se mantiene, lo que se restaura de lo que se conserva.

Y esta simple cuestión, al parecer nimia, atrae encendidos fervores a favor y en contra de una u otra tendencia.

En la realidad el problema plantea algunas facetas más o menos complejas, es decir, no es tan esquemático, aunque bien se pudiera considerar de la forma expuesta.

No es tampoco un tema ocioso, por cuanto de su enfoque puede depender el tratamiento de tanta y tanta restauración o renovación histórica, incluso la elección

del gasto público y sus tipos en esta materia. Porque la decisión de la polémica y su trasfondo orienta o puede orientar la política patrimonial.

No es por tanto sólo un tema de especialistas, un tema críptico o cerrado, y en este sentido se puede decir que el profundo enfoque del dilema está presente en una u otra concepción de la historia, y por tanto también en una u otra concepción de la actualidad y sus ingredientes.

Nos explicaremos.

Reflejar por contraste lo actuado en restauración respecto de lo que se conserva es ponderar el sentido simbólico de la historia respecto de su valor en uso. Es decir, que si de un edificio lo que se pretende obtener en su «reciclaje histórico», es decir su auténtico uso como edificio útil en su componente de edificio histórico, entonces lo que se habrá de conseguir será su recuperación histórica completa, aún cayendo en la mentira piadosa de reconvertir parte de él para el total alojamiento de su uso recuperado. Un uso recuperado es también el uso sentimental afectivo o monumental en el sentido de la «memoria» colectiva.

Si, por el contrario, el edificio se restaura fundamentalmente para «ser visto» y menos para «ser usado», aquí encajará con más facilidad la vanidosa tarea, no siempre carente de atractivos creativos, de marcar la impronta diferenciadora del proceso, no ya sólo con nuevas técnicas y nuevas formas, sino incluso con nuevos conceptos.

Este último sentido para con los edificios históricos, es decir, el concepto del señalamiento de lo actuado respecto de lo no actuado se basa en la suposición de que la forma de la arquitectura y del diseño actuales es tan fuerte y tan clara como para estar obligados a enviar su contaminación estilística.

Sin duda que este enfoque proviene del *Movimiento Moderno* y su seguridad en sí mismo y en el futuro. Coincide con una voluntad ingente de la búsqueda de una forma transmisible, racional, y generalizable, internacional. Voluntad que ha demostrado hoy estar basada más en la ilusión que en la práctica, al menos en muchos sectores tanto de la vida cotidiana como de los sentimientos. Esta es la opinión, la teoría, del «Movimiento Moderno» respecto de la restauración: señalamiento, separación, signos, contrastes. No sólo de la restauración, también de la insurgencia de la nueva arquitectura en la ciudad con contexto formal o histórico muy establecido y decantado. La historia se queda como símbolo, y al mismo tiempo queda intacta. La nueva actuación es la nueva historia del edificio. Se cree y se respeta la historia. Se crea una nueva historia sin tocar la anterior.

El concepto de la no separación de lo actuado respecto de lo conservado se basa fundamentalmente en la revitalización del edificio, en su «reciclaje» total de uso

Fachada actual del Real Coliseo de El Escorial.



como de los aspectos sentimentales o recordativos. Lo que importa aquí es la nueva asunción del edificio por la colectividad a que pertenece. No interesa, por tanto, hacer triunfar la vocación imaginera del autor (Puede llamarse a aquella con más propiedad «restauración de autor»), sino hacer triunfar la imagen recompuesta del edificio no para ser mostrada sino para volver a producir los mismos efectos que para los que fue creada, o los nuevos de su reutilización en el caso en que el nuevo uso pueda ser asumido sin traumas por el edificio restaurado.

Este sentido restaurador, el sentido de la nueva vida insuflada por el arreglo, y la recomposición, no cree en la historia. Sólo cree en ella como algo que tiene el valor único de uso, con capacidad de poderse actuar sobre ella, superponerse, modificarse o interpretarse. Sería tan difícil separar estratificadamente en pureza el paso del tiempo... ¿Qué quedaría de la catedral de Toledo en una teoría de «limpieza» a la búsqueda de lo originario? ¿Quizás sólo la capilla Mozárabe? Es el caso de la reciente y más que dudosa «limpieza» de las murallas de Lugo de sus ricas y complejas «adherencias» posteriores a su edificación. Es, en fin, un sentido que evitando el «voyeurismo» histórico, utiliza la historia al servicio de la práctica, de la memoria, del sentimiento, de la conciencia comunitaria... aceptando sin pudor los remiendos, superposiciones y «huellas» que denotan el paso del tiempo por el monumento. Para este concepto no hay mejor pago que la vida resucitada por la restauración.

Pero, ¿quién puede creer en la existencia de una única verdad con una sola forma externa? La rigidez de cualquier planteamiento, como decíamos, reduce la libertad de la elección.

¿Cuál es la solución al dilema? Como en muchos casos la solución del dilema está en la supresión de los interrogantes: descansar en la duda. Simplemente actuar. En cada caso la solución será una. Y dentro de cada caso, habrá posibilidades de actuar de formas distintas a la vez, o no. Depende. Los problemas entran al intentar generalizar.

Es este un tema, como el de la arquitectura en general cuyos problemas de adecuación (y otros muchos) no se resuelven más que con *sensibilidad*. Esa es la dificultad de hacer cumplir ordenancistamente la calidad de la imagen urbana. Cuanto menor es la escala de una actuación, más se echa en falta la necesidad de una sensibilidad.

Esta palabra, *sensibilidad*, ha estado y está comúnmente ajena (para muchos es causa aún de una cierta vergüenza) a la teoría y a la práctica arquitectónica, aunque subyace en gran medida en ellas en la realidad. Hubo un momento en que la ilusión de racionalizar ambas, de obtener un método científico para usarlas, estuvo en todas las mentes, pero la desilusión y el fracaso parecen que van dando lugar a la duda y con ella a la libertad y a la experimentación.

Por eso, por partir de la acción como sistema, estas convicciones han surgido del análisis de la obra acabada y no de hipótesis algunas previas al comienzo de la misma. Las soluciones vinieron, se encontraron, pero no estaban deliberadas y definitivamente previstas desde el comienzo. No había teoría, había la contingencia de ciertos acontecimientos que iban delimitando la acción, estaba un edificio, un entorno, un enclave, unas perspectivas y unos datos existentes bajo las adherencias, las sustituciones, los repitandos, los rentelados. Había un grupo humano y

Pórtico de entrada. Detalle.



unos recuerdos, unas ilusiones y unas necesidades, unas economías y un tiempo. Y con todo ello se recompuso una actuación hecha de todo ello, de forma contingente, aunque con la seguridad de que no sería la única forma posible de efectuarla.

Las obras de restauración han consistido básicamente en las siguientes:

EXTERIORMENTE

- Arreglo general de cubiertas.
- Edificación de un pórtico con columnas en la fachada principal, recuerdo del paso antiguamente existente que cruzaba la calle de Floridablanca. Este pórtico es tema repetido en la arquitectura de Juan de Villanueva, en Italia como en el resto de Europa, habiéndose sustituido en el caso del Escorial por el pórtico atravesado que hemos comentado.
- Pintura general de fachadas con el color coincidente con las últimas capas de pintura encontradas (las Casas de Oficios fronteras al Teatro estaban también pintadas del mismo color. Los desconchones de los enfoscados posteriores así lo denuncian).
- Reposición y pintura de aleros.

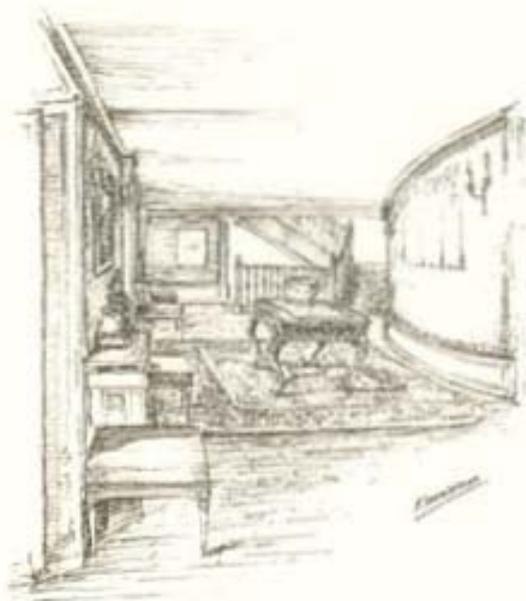
INTERIORMENTE

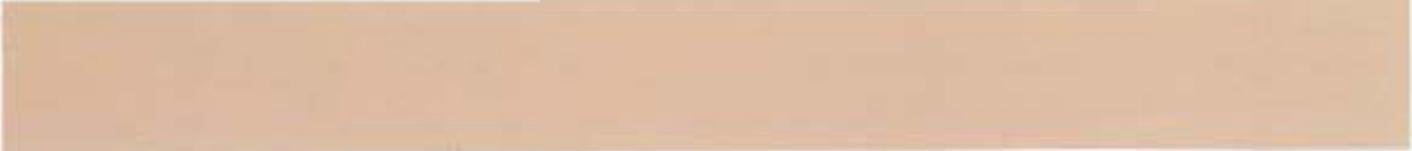
- Refuerzo de los apoyos de las vigas triangulares de cubierta que en su unión con los muros perimetrales se encontraban destruidos.
- Refuerzo de muros en las zonas más dañadas.
- Aprovechamiento parcial de la cubierta del edificio como zona de biblioteca del Teatro.
- Aprovechamiento del patio de butacas para la excavación de un espacio destinado a «parnasillo» del Teatro: el llamado «la Comedia Nueva o El Café», en honor a Leandro Fernández de Moratín, por ser éste un espacio idéntico al que desarrolla la acción de la citada obra.
- Excavación y aprovechamiento para camerinos en la zona bajo el escenario.
- Recalce de elementos de proscenio.

Patio de butacas y embocadura.



- Pintura, retocado, dorado y decoración de todos los espacios interiores del Teatro y sus pormenores.
- Apertura de uno de los tramos de escalera.
- Tapizado y enmoquetado de la sala.
- Acondicionamiento, instalación y adecuación del Teatro para su uso y seguridad.
- Construcción del foso de orquesta.





La salvación de un teatro:
vicisitudes de la restauración

La salvación del Teatro de San Lorenzo del Escorial, ha sido una de las batallas más importantes por la conservación del Patrimonio Histórico Español, esta vez felizmente ganada.

Su historia, la historia de la campaña popular contra los intereses privados especulativos y la atonía o el desinterés oficial, ocupa casi dos décadas de la vida pública española. Porque la polémica y su desarrollo acabó siendo prototípica y tuvo dimensión nacional.

Muchas veces ha estado a punto el Teatro de ser demolido.

Por no hacer excesivamente larga la lista de incidencias relataremos cronológicamente, de forma sucinta, las más importantes:

Año 1964

Primera incoación de declaración de Monumento Histórico-Artístico. Esta incoación, que no llegó a llevarse a cabo, fue más tarde desestimada y luego otra vez repuesta.

Año 1965

Escrito del Patrimonio Nacional demostrando su desinterés por el edificio del Teatro.

A ese respecto Don Ramiro Calle, administrador de la Sociedad propietaria IRI-SA, manifestó a la prensa el 1 de junio de 1972, en el diario «Arriba»:

La entidad propietaria está sorprendidísima, después de que el anterior propietario ofreció a todos los organismos el inmueble y el teatro y de que ni el Patrimonio, ni al Ayuntamiento, ni a la propia Dirección General de Bellas Artes les interesó en absoluto.

Abril de 1967

El delegado local de Bellas Artes expresa al Director General su temor por el Teatro, en vista de la nueva propiedad del mismo.

Mayo de 1967

La Real Academia de San Fernando interviene a favor de la declaración de Monumento Histórico.

Julio de 1967

Incoación del expediente de declaración de Monumento Histórico Artístico. Se inicia el expediente a instancias de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Ayuntamiento del Escorial.



Noviembre de 1968

Se da trámite de audiencia al propietario del edificio.

Enero de 1969

El Ayuntamiento de San Lorenzo se declara incapaz de afrontar los gastos que la declaración de Monumento Histórico-Artístico local supondría.

25 de Febrero de 1969

El propietario envía un informe técnico de ruina del Teatro suscrito por el arquitecto Sr. Huidobro.

14 de Abril de 1969

La Dirección General de Bellas Artes deniega el expediente de declaración:

Esta Dirección General ha acordado:

- 1.º Que se dé por terminado el expediente instruido para la declaración de Monumento Histórico-Artístico a favor del Real Coliseo Teatro Lope de Vega, de San Lorenzo del Escorial, sin dar lugar a la propuesta de declaración monumental.
- 2.º Que en caso de demolición los dueños del inmueble se pongan previamente de acuerdo con el arquitecto de la zona, Don José Manuel González Valcárcel, a fin de que si éste lo considera oportuno, se haga cargo de aquellos elementos cuya conservación estime interesante, aun fuera del lugar en que actualmente se encuentran.
- 3.º Que los proyectos de obras que se pretendan realizar en el solar que pueda resultar en su día —del derribo del Teatro—, sean sometidos previamente a conocimiento y aprobación de la Dirección General de Bellas Artes.

Estalla la polémica en la prensa:

Año 1970

Certificado contradictorio de ruina del arquitecto José Luis Martín Gómez. Informe del arquitecto municipal declarando en ruina el Teatro. Certificado positivo de ruina para el Teatro del arquitecto Fernández Pirla.

6 de Agosto



EXCELENTISIMO SR. MINISTRO DE EDUCACION Y CIENCIA. MADRID

Excmo. Sr.

Quando se ha incoado expediente para la declaración de monumento histórico-artístico del Teatro Lope de Vega, de San Lorenzo del Escorial y existen los informes favorables de la Real Academia de Bellas Artes y de la Oficina Técnica de la Comisaría de Bellas Artes, además de la solidaridad con su conservación expresada por eminentes personalidades españolas, y por los órganos de prensa, nos hemos enterado con la natural alarma de que se pretende de nuevo proceder al derribo de este edificio singular para reemplazarlo por una construcción de viviendas.

Es de todos conocido que este Teatro, levantado como «Real Coliseo» por Orden de Carlos III en 1770, y mejorado y ampliado por el arquitecto Juan de Villanueva, es uno de los más antiguos Teatros cubiertos que perduran en Europa y el único Teatro de Corte de la época que se conserva en España.

Los abajo firmantes, arquitectos, pintores, escritores, actrices y actores dramáticos, y otros profesionales preocupados por el arte y la pintura, movidos solamente por la reflexión de que todo daño al Patrimonio Artístico Nacional es un daño al Patrimonio de todos los españoles presentes y futuros, queremos expresar a V.E. nuestra inquietud por este hecho y pedirle que intervenga, con la autoridad que su cargo le confiere, para que no tengamos que lamentar los españoles la pérdida de otro de nuestros monumentos cuando ya sea un hecho consumado.

Recientes atentados urbanísticos a la fisonomía del conjunto escurialense, afortunadamente atajados por una actuación decidida de la Dirección General de Bellas Artes, de ese Ministerio, habían sensibilizado a la opinión en torno a esa tarea común de defender como cosa propia el legado de la historia y arte del pasado, que otras generaciones supieron conservar para enriquecer nuestras manos.

Queremos que las futuras generaciones no tengan que echarnos en cara el haber puesto una lápida en lugares como el Teatro Lope de Vega del Escorial, que diga: «Aquí yace una pieza única en la historia española que fue destruida por la piqueta para levantar en su lugar un edificio más de apartamentos». Ni en nombre de la moda ni en nombre de la economía particular de unas cuantas personas puede encontrarse justificación a tal acto de desprecio a una de las joyas históricas que la fiebre de la especulación y el esnobismo nos van dejando.

Conscientes de su sensibilidad ante los problemas de la cultura, solicitamos de V.E. que la Dirección General correspondiente impida de una vez para siempre que la llamada iniciativa privada vuelva a codiciar ese noble edificio, y arbitre los medios



Ante la entrada de la propiedad para proceder a su demolición, Bellas Artes manda un telegrama a la Guardia Civil prohibiendo el derribo, por defecto en los requisitos.

Septiembre

Artículos de denuncia en la prensa.

El Alcalde de San Lorenzo pide ayuda al Consejero Delegado Gerente del Patrimonio Nacional, y a Carrero Blanco, para que se hagan cargo del edificio.

Noviembre

Se abre nuevamente expediente para la declaración del Monumento Histórico-Artístico. IRISA impugna la apertura.

Año 1971

En mayo, carta de 81 arquitectos al Alcalde sobre los destrozos en el casco antiguo. Gran cantidad de artículos en la prensa.

11 de Septiembre

El Ayuntamiento, de acuerdo con el arquitecto municipal, declara la ruina en su totalidad al Teatro Lope de Vega.

19 de Octubre

El Patrimonio Nacional contesta al Ayuntamiento que el Teatro carece de interés para el pueblo así como su reparación.

Año 1972

Febrero

El Ministerio de Educación Nacional, considera nula la reapertura de incoación y se ratifica en la de 14 de Abril de 1969.

Gran reacción popular y cultural en contra de esta medida oficial.

Carta de 330 intelectuales de gran prestigio dirigida al Ministro en favor del Teatro:





adecuados para su conservación y dedicación a un fin cultural, tal como fue el destino que quisieron darle sus constructores.

En El Escorial y en Madrid, marzo de 1972.

Entre otras personalidades e instituciones firmantes, figuran: la adhesión como corporación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el duque de Alba, Juan Ignacio Luca de Tena, Alfonso García Valdecasas, Pedro Laín Entralgo, Antonio Tovar, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Carlos Martínez Campos (duque de la Torre), Joaquín Calvo Sotelo, Gerardo Diego, Samuel Gili Gaya, Antonio Buero Vallejo, José Camón Aznar, Diego Angulo Iníguez, Francisco de Cossío, José María de Cossío, Pascual Bravo Sanfeliú, José Subirá, Federico Moreno Torroba, Joaquín Vaquero Palacios, Juan Antonio Zunzunegui, Juan Antonio Maravall, Joaquín García de Navascués, Antonio García Bellido, Gonzalo Menéndez Pidal, Emilio García Gómez, Jesús Pavón, Julio Guillén, Dalmiro de la Válgoma, Angel Ferrari, Luis G. de Valdeavellano, José López del Toro, P. Angel Custodio, Amando Melón, Antonio Ruméu, Francisco Cantero, Carlos Clavería, Rafael Lapesa, Manuel Halcón, A. Zamora Vicente, Joaquín Ruiz-Giménez, Alberto Martín Artajo, Víctor Ruiz Iriarte, José María Sánchez Silva, Jesús de la Serna, Luis Feduchi, Javier Carvajal Ferrer, José López Rubio, José Luis Alonso, José Tamayo, Alfredo Marquerie, Alfonso Paso, Miguel Fisac, Vicente Gallego, Juan de Avalos, Pedro Bueno, Enrique Azcoaga, Manuel Dicenta, Gregorio Prieto, Alvaro Delgado, Menchu Gal, Jesús Torbado, Francisco García Pavón, P. Gabriel del Estal, Luis Marquina, señora viuda de Fernández Shaw, Cristóbal Halffter, Carlos de Miguel, Antonio Fernández Alba, Alfonso Soldevilla, Dionisio Hernández Gil, Juan Antonio Riduejo, Ramón Andrada, Jaime Salom, Manuel Viola, Ramón Nieto, Luis García Ochoa, María del Carmen Díaz de Mendoza, María Ascensión Sáenz de Heredia, Carmen Bravo Villasante, Alfredo Mañas, Ricardo Toja, José Monleón, Nuria Espert, Paloma Lorena, Hermógenes Sainz, María Paz Ballesteros, Gemma Cuervo, Fernando Guillén, José Luis Pellicena, Daniel Dicenta, Marcial Suárez, Alfredo Alcaín, Roberto Llamas, Grupo Quejío, Manuel Millares, Julián Marcos, Manuel Calvo, Mariano Bayón, José Luis Martín Gómez, José Miguel Torallas, Arranz Bravo, Rafael Bartolozzi, Terenci Moix, José Corredor Matheos, Alberto Corazón, Urculo, Señén Ubiña, etc., hasta un total de trescientos treinta.

Gran despliegue de la prensa a favor del mismo.



Los arquitectos Mariano Bayón y José Luis Martín Gómez, en Abril de 1972, someten a la Junta de Gobierno del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid la consideración de un informe exhaustivo de doscientas páginas sobre los valores del Teatro y sus posibilidades de futuro.

La junta de Gobierno del COAM hace suyo el informe y declaran la abstención de todos los colegiados sobre cualquier proyecto de demolición del Teatro.



No pudiendo actuarse, por tanto, sobre el mismo, esta decisión corporativa anula los intentos privados para la demolición del Teatro.

Por los arquitectos citados y el Sr. Martín Gómez se solicita a todas las instancias oficiales la restauración del Teatro, sin encontrar eco.

Se fracasa también en los intentos ante empresas privadas dedicadas a la promoción cultural para encontrar entidad restauradora.

Don Pedro Martín Gómez y Don José Luis Martín forman la SOCIEDAD PARA FOMENTO Y RECONSTRUCCION DEL REAL COLISEO DE CARLOS III en SAN LORENZO DEL ESCORIAL que adquiere el Teatro siendo Don Pedro Martín Gómez su Presidente.

Junio de 1974

S.A. Real el Príncipe de España D. Juan Carlos acepta la presidencia de honor.

Septiembre de 1974

Se desarrollan los proyectos de restauración por parte de Don Mariano Bayón y Don José Luis Martín Gómez.

Se inician las obras de restauración.

Abril de 1979

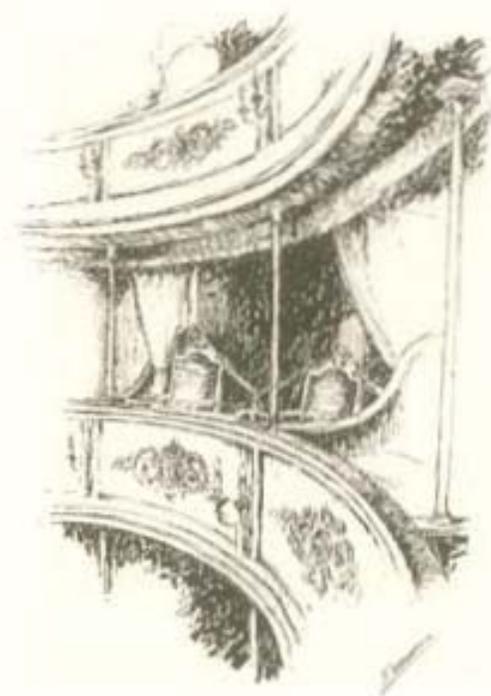
Se terminan dichas obras.

30 de abril de 1979

Nueva inauguración oficial del Coliseo.

Han colaborado económicamente a la restauración los siguientes organismos e instituciones:

- Dirección General de Arquitectura.
- Dirección General de Bellas Artes.
- Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid.

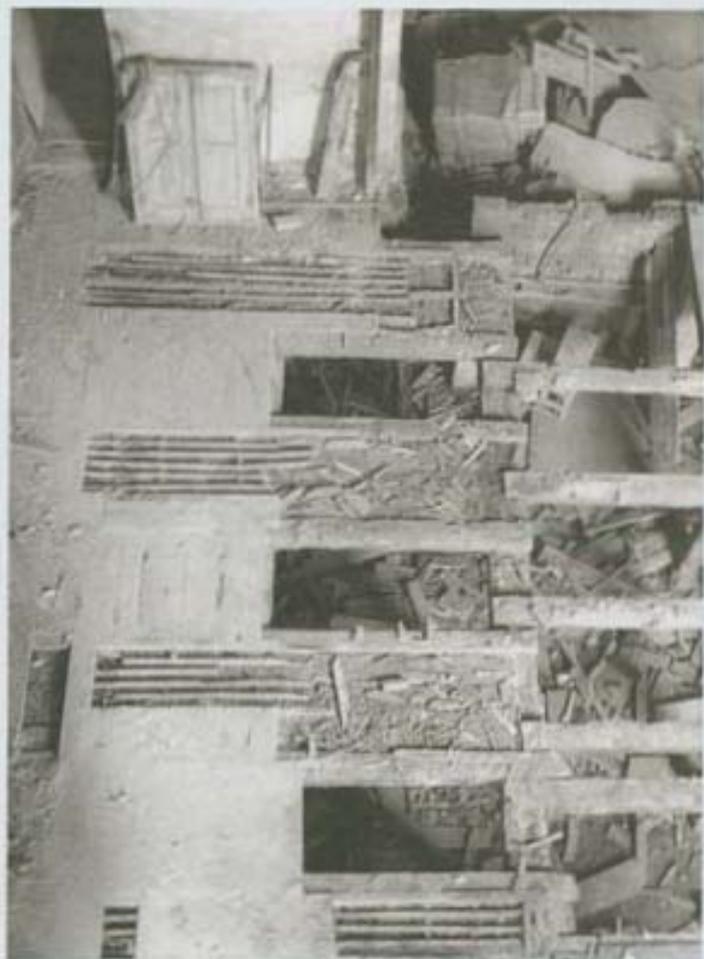
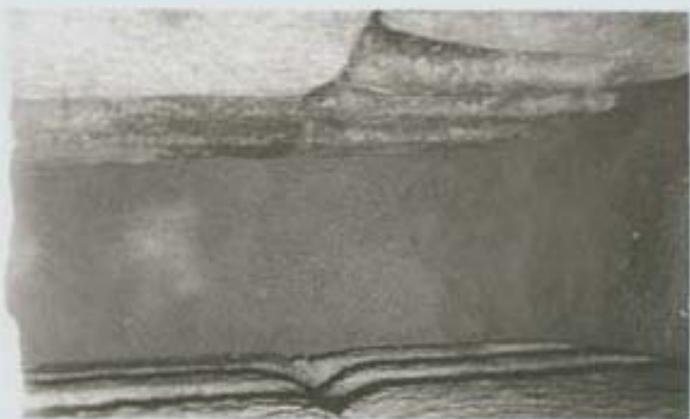




Estado anterior









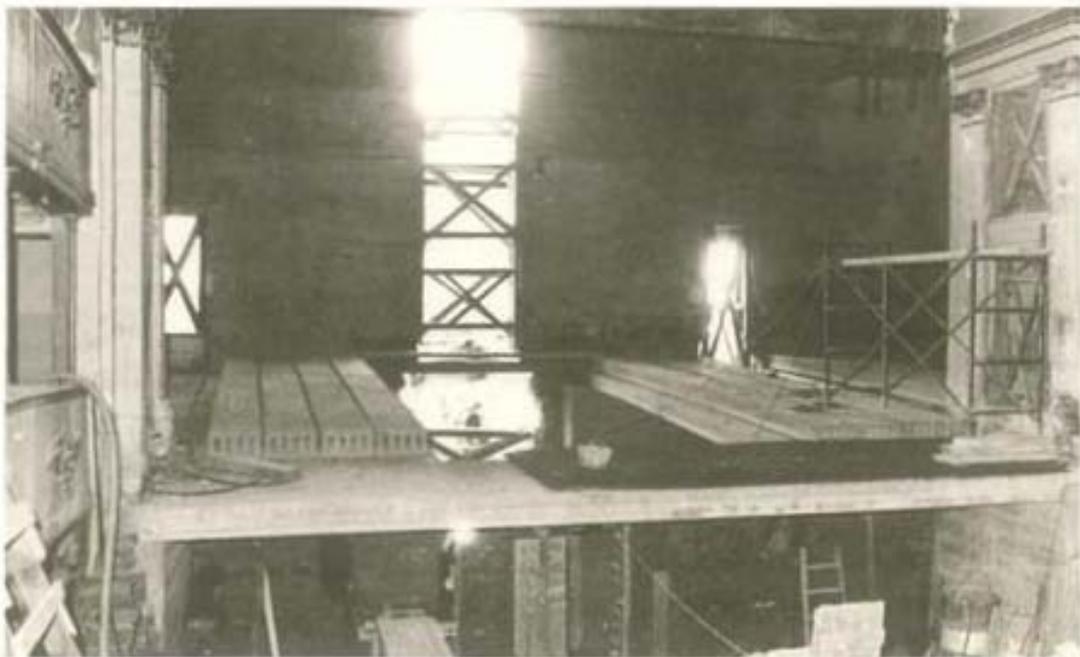
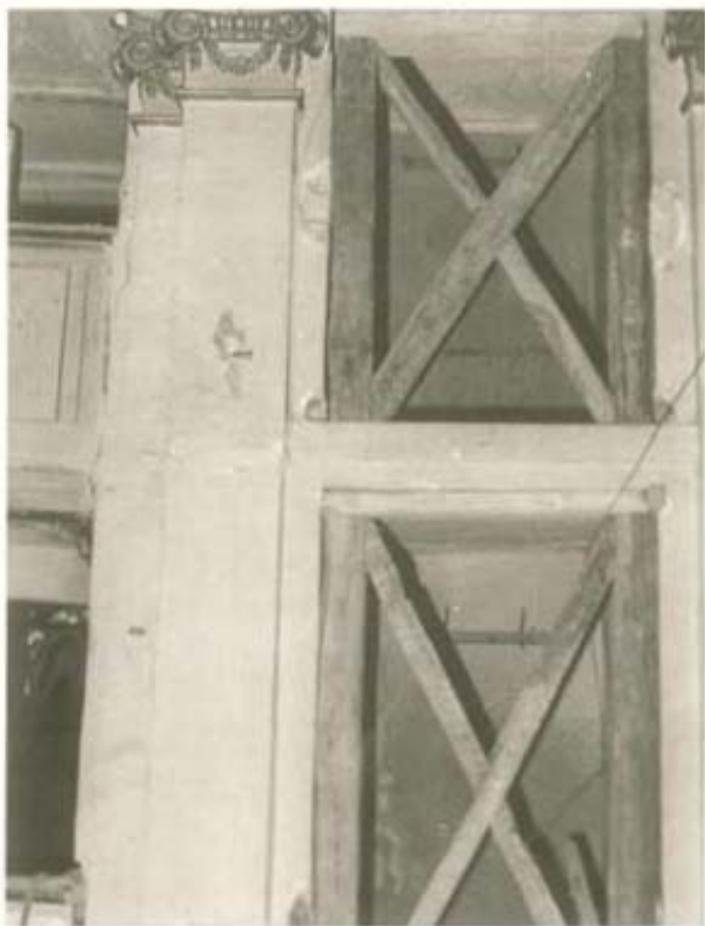






La restauración

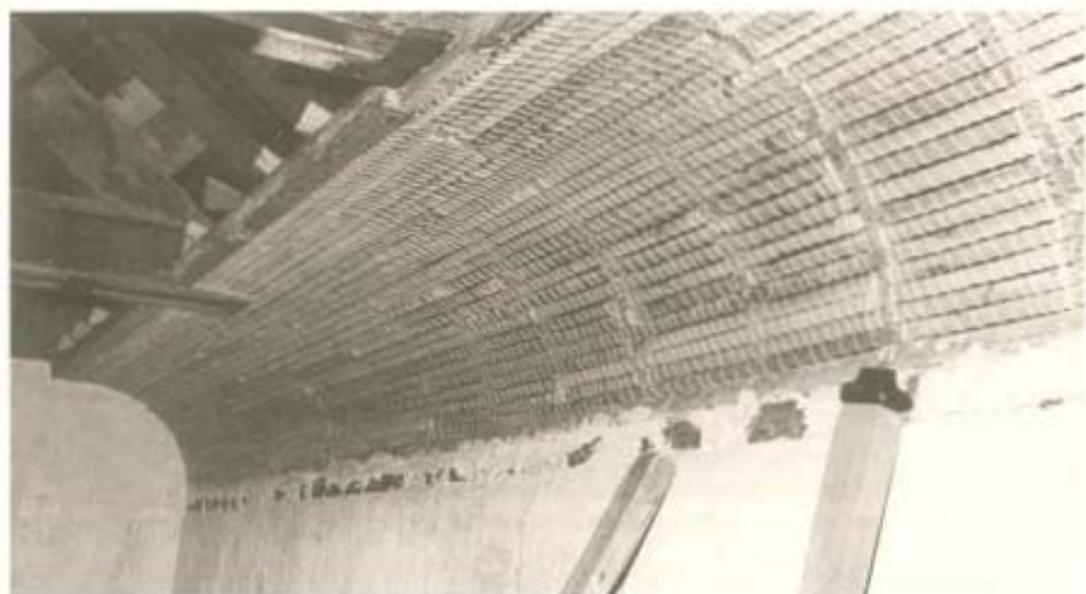




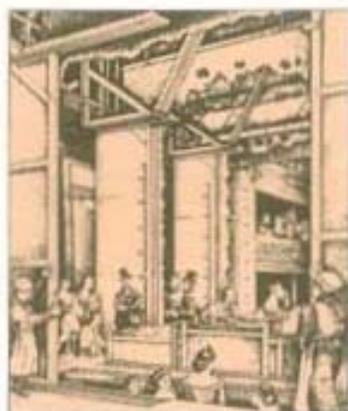




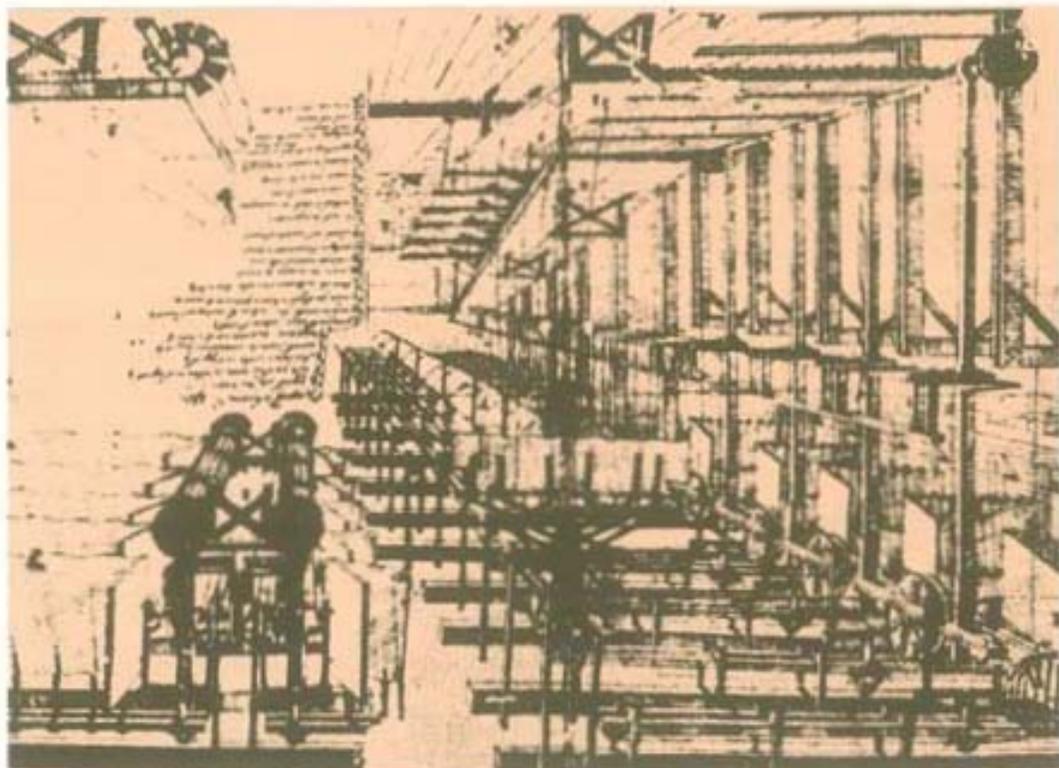




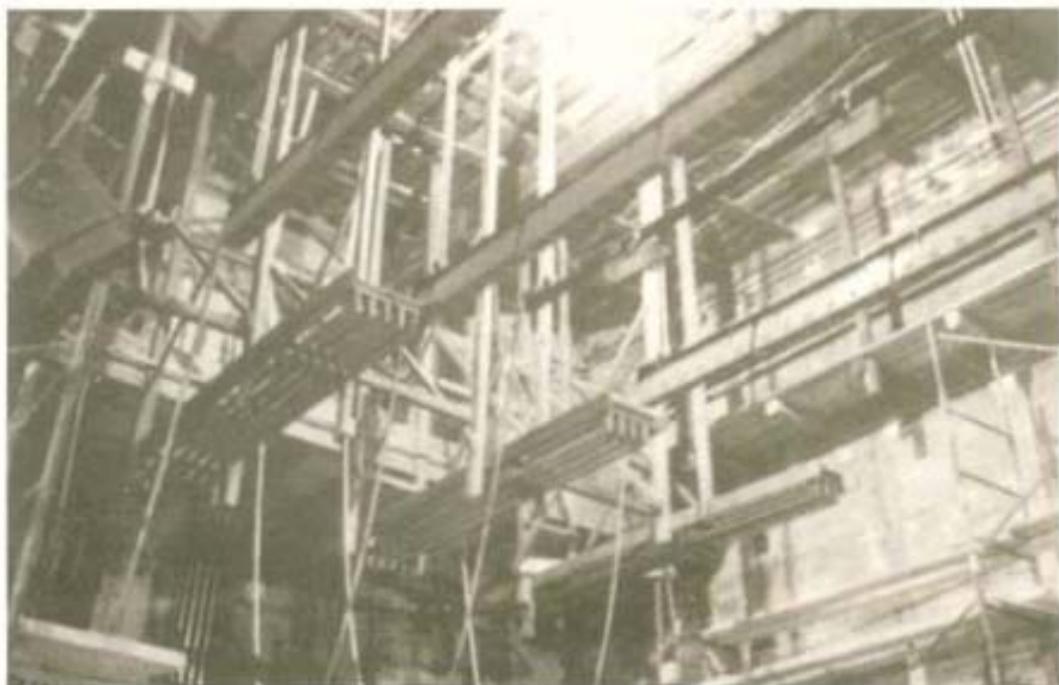




Teatro Farnesio: Maquinaria de Escena.



Teatro Royal de Leicester: Maquinaria del Escenario.

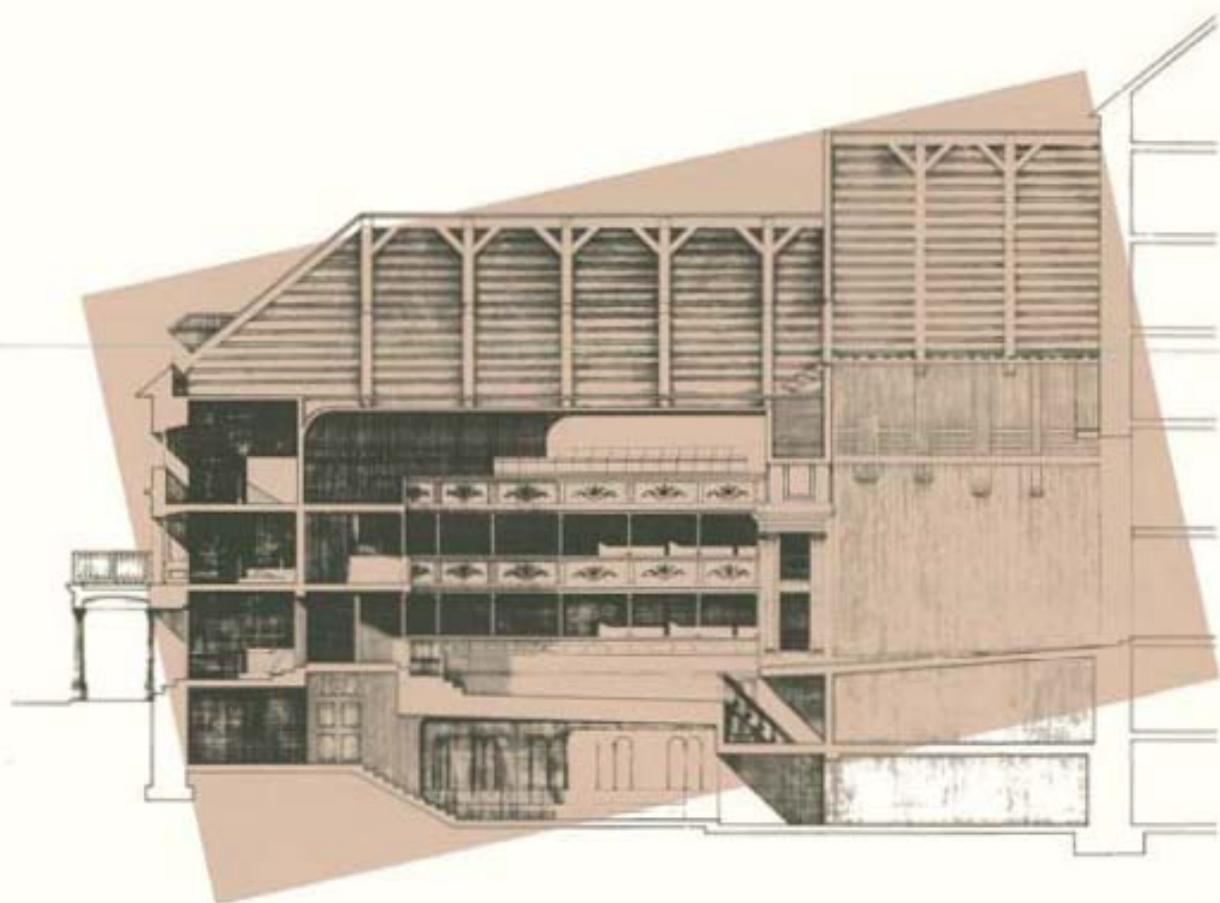


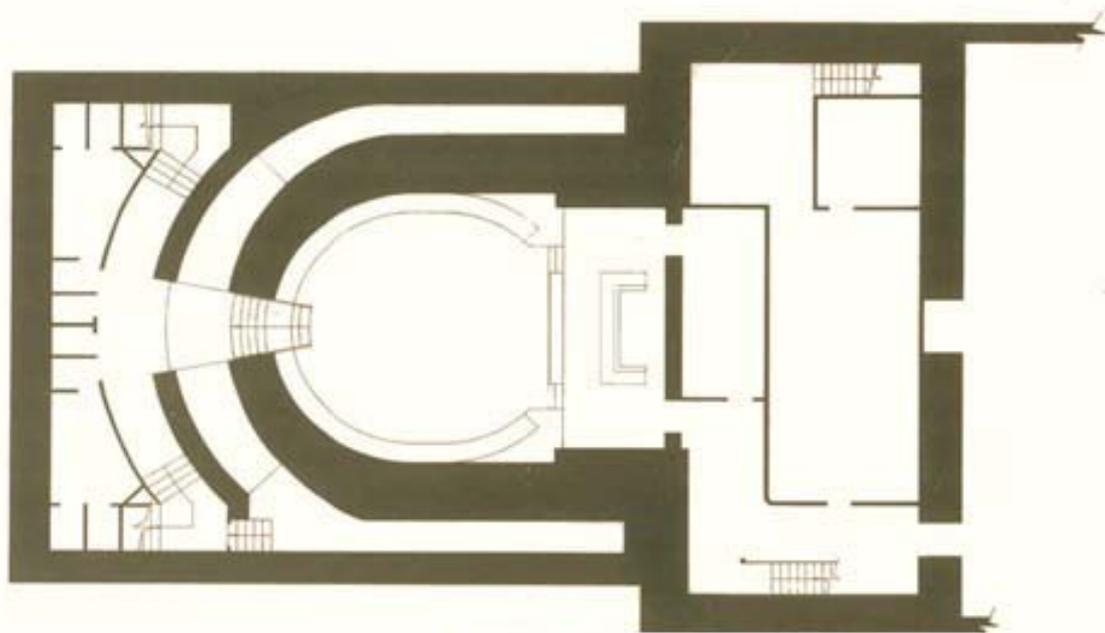
Real Coliseo: Tramoya.



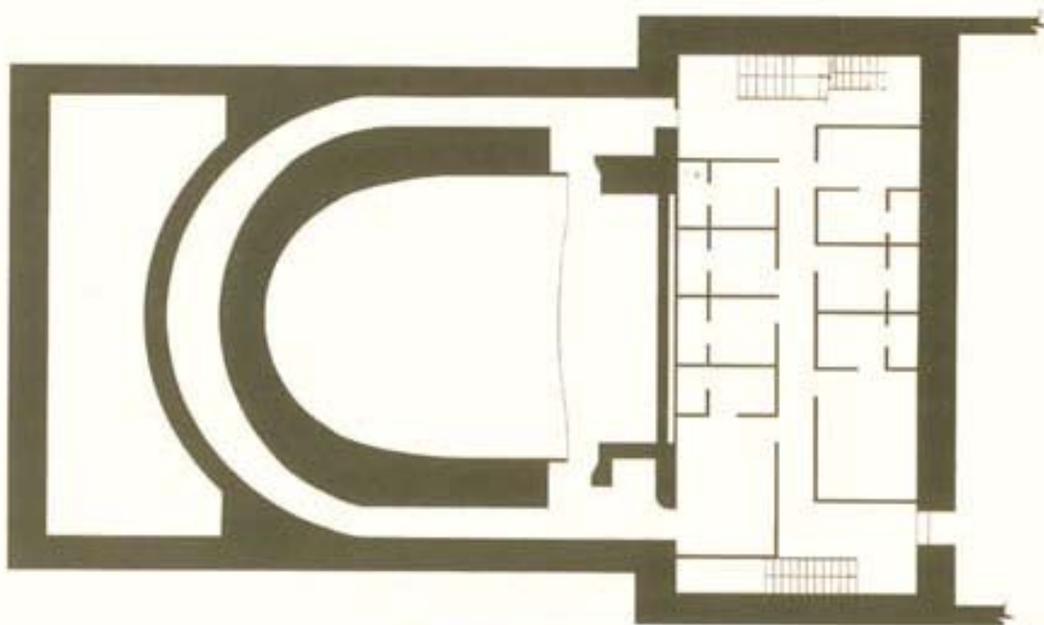
Real Coliseo. Fachada.



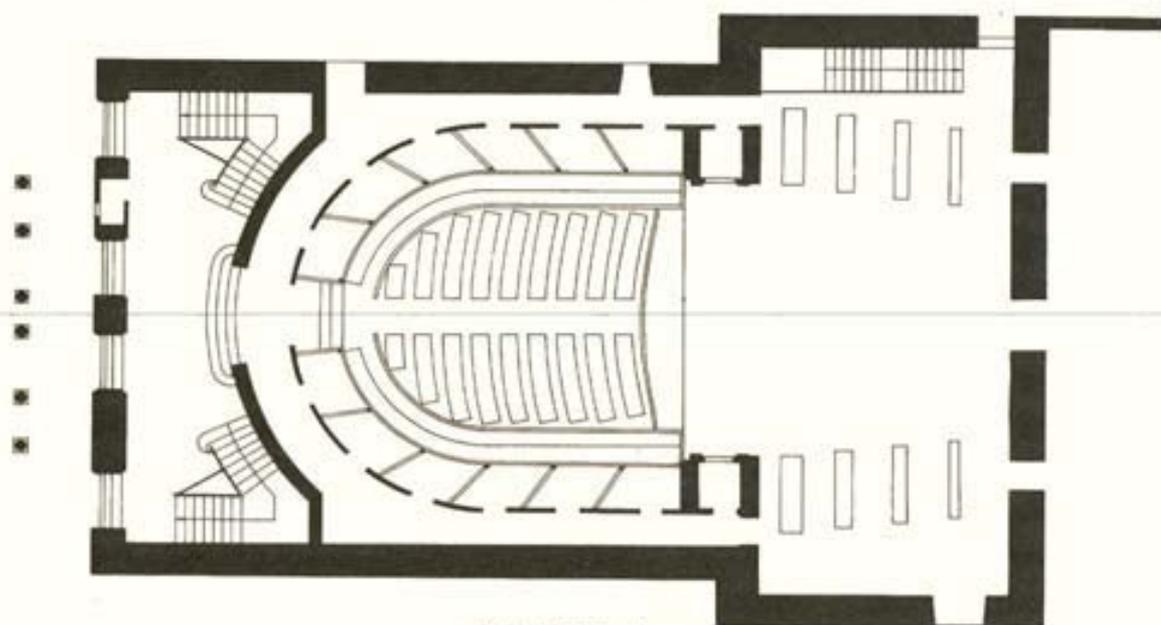




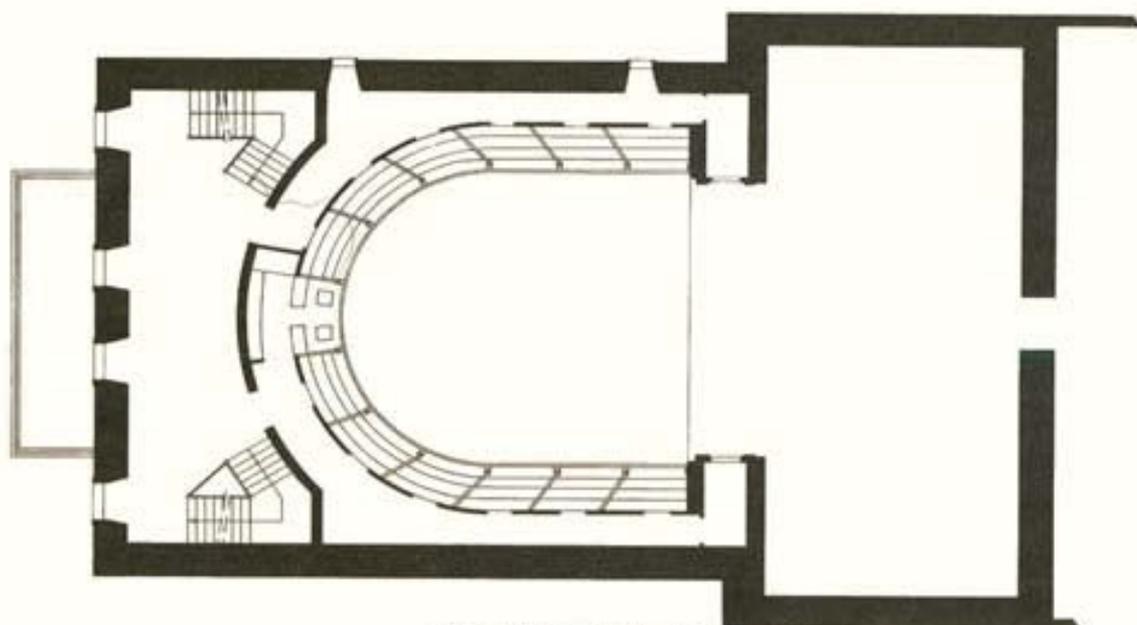
PLANTA SOTANO. Café.



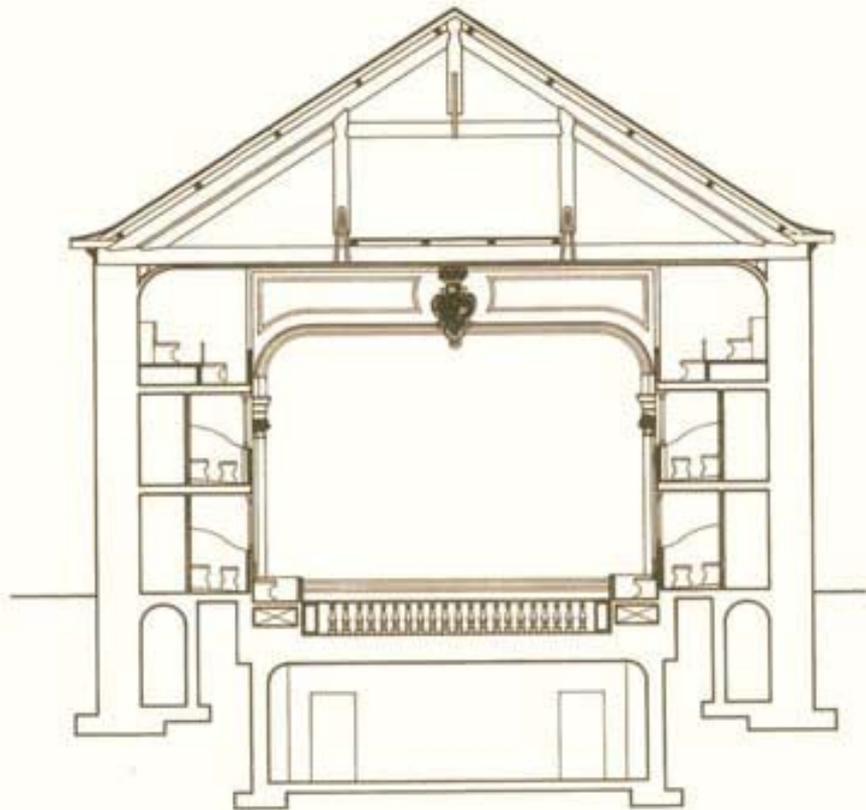
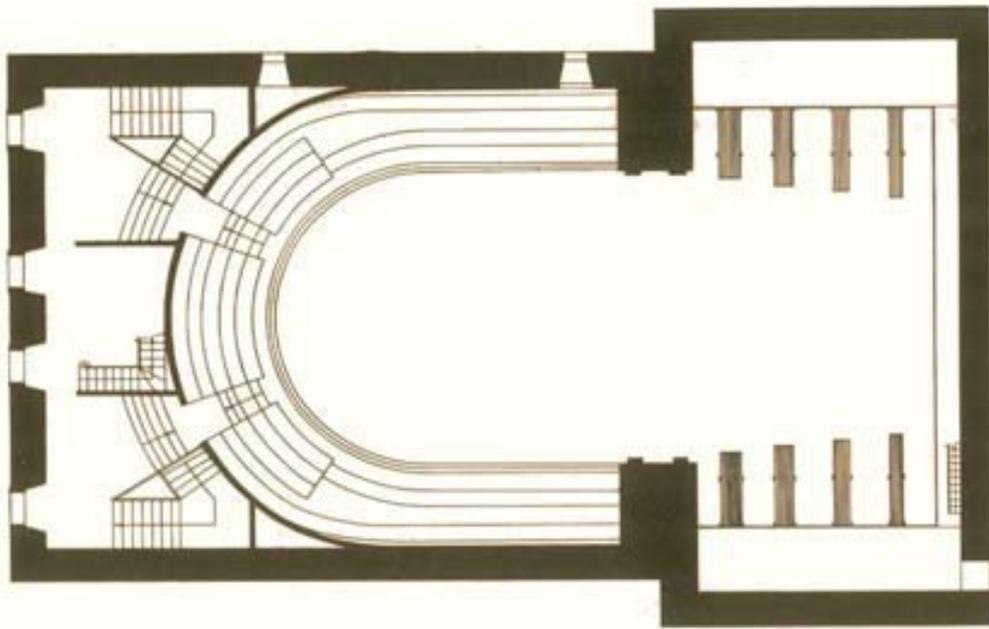
ENTREPLANTA. Cámarinos.



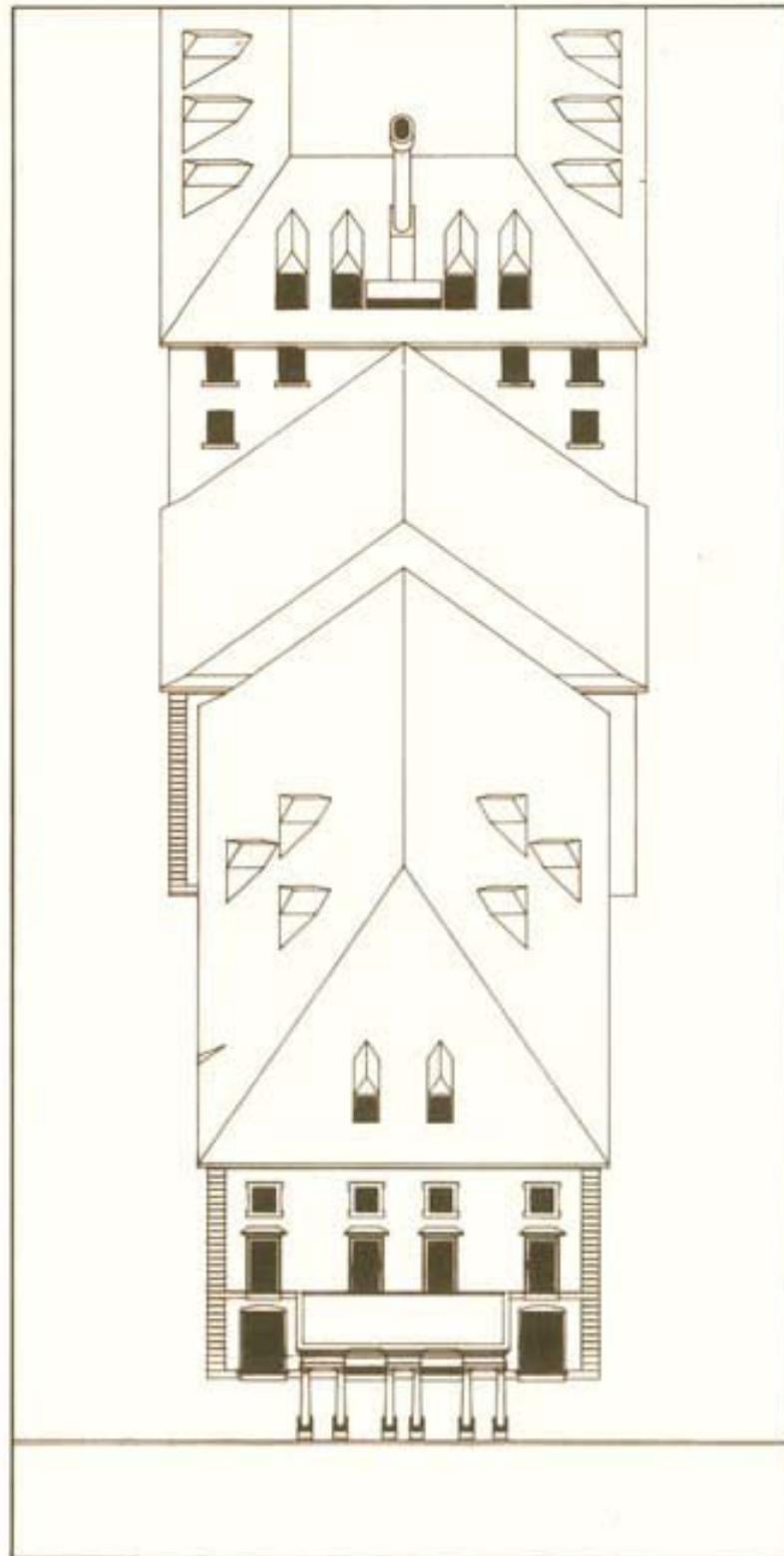
PLANTA BAJA. Acceso.

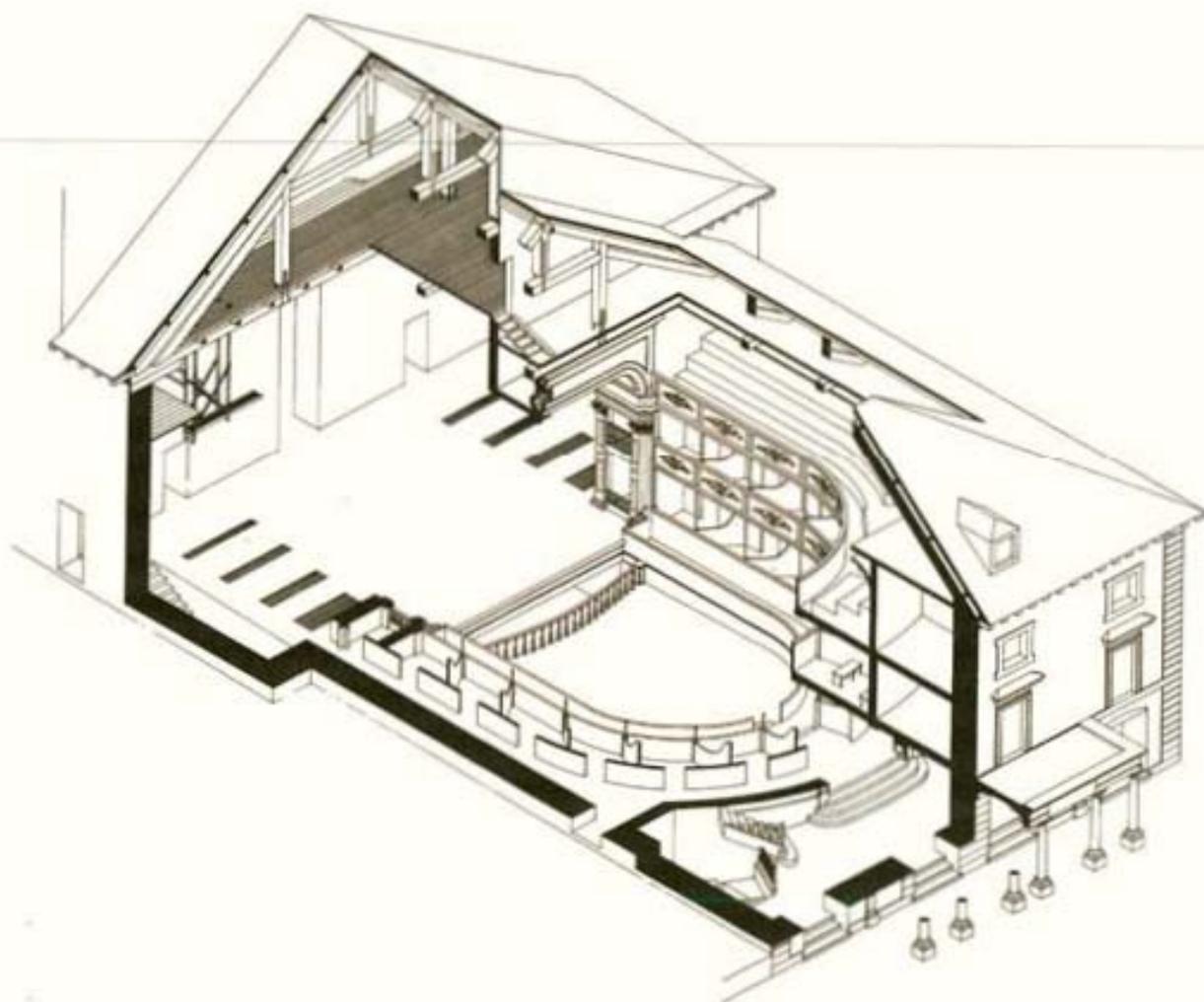


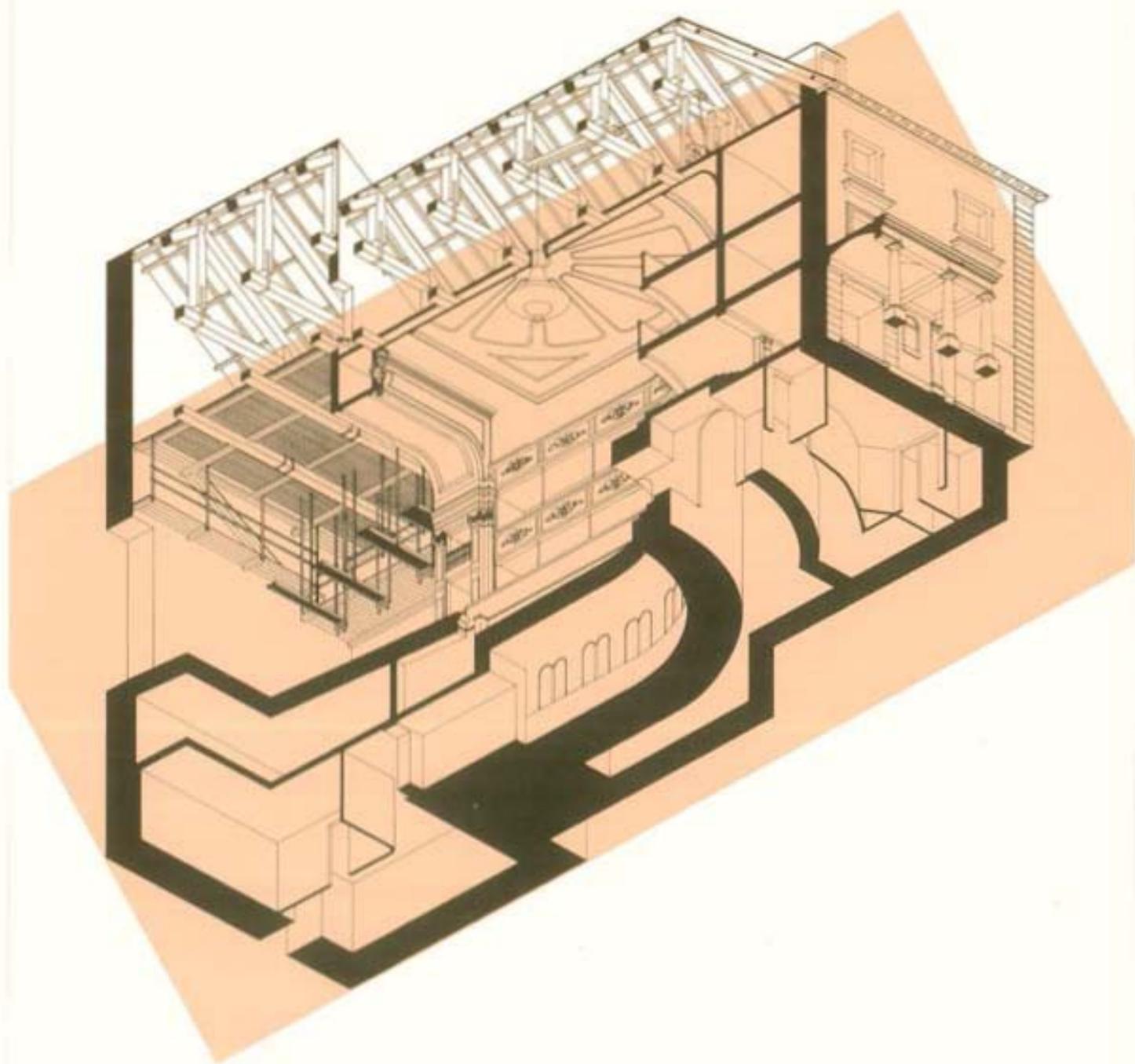
PLANTA PRIMERA. Palco Real.

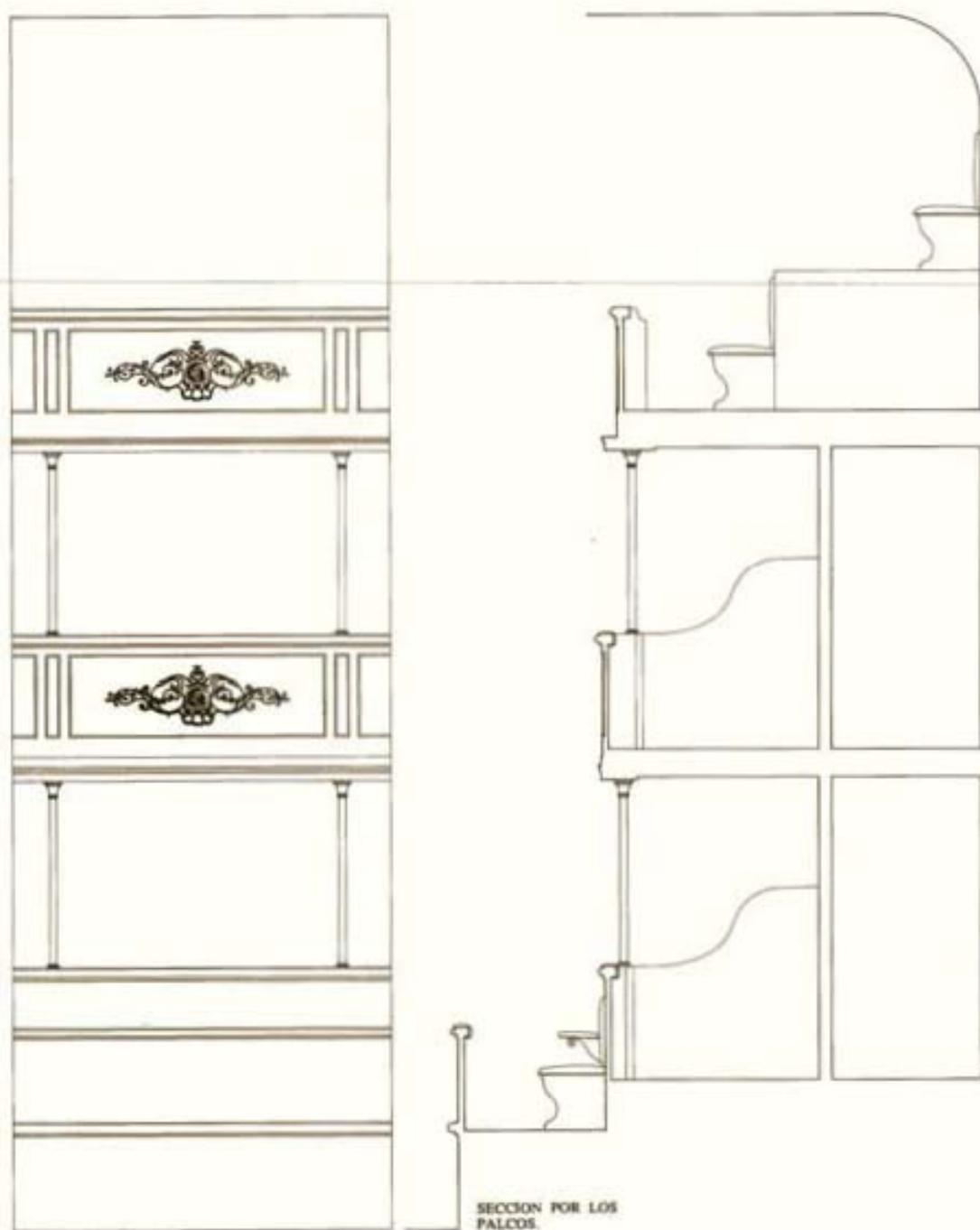


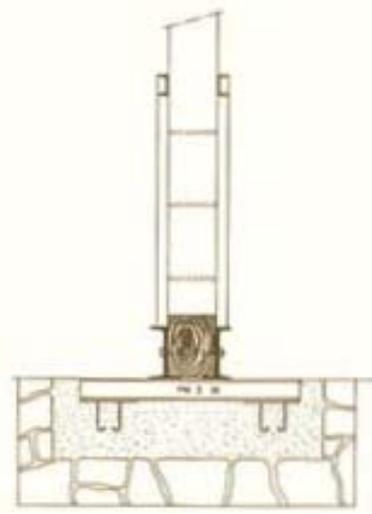
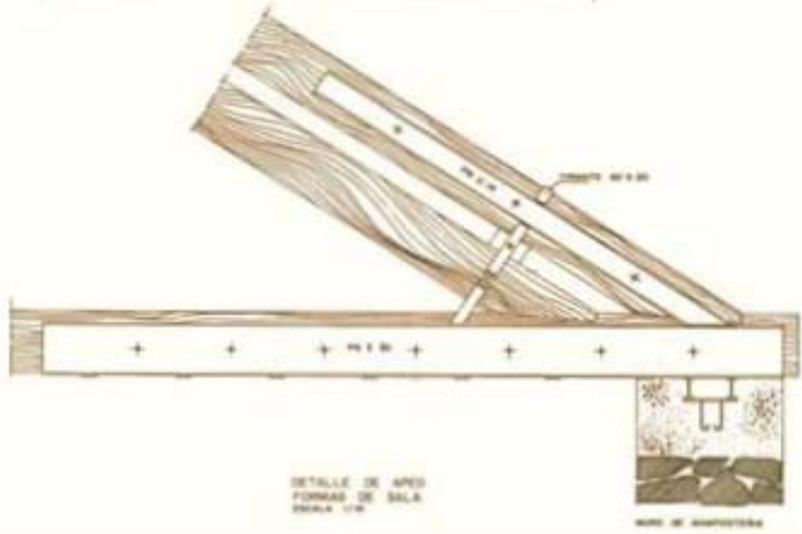
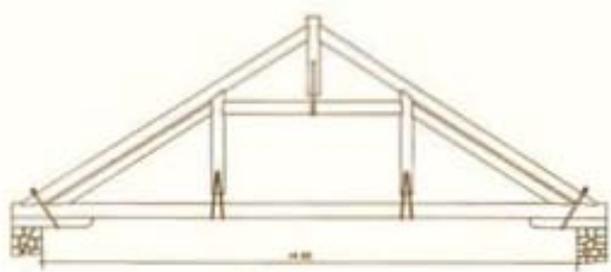
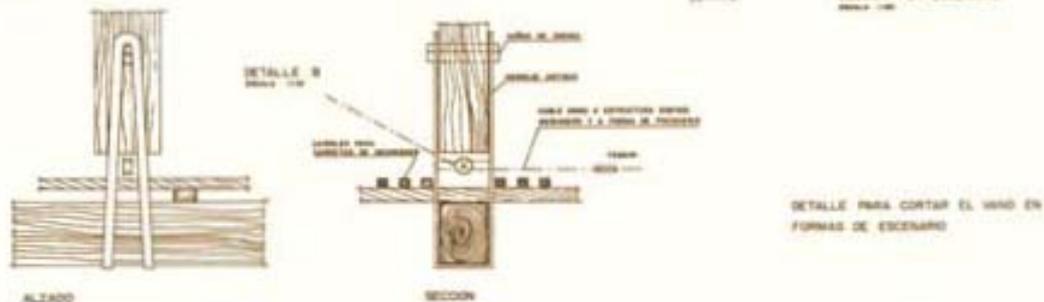
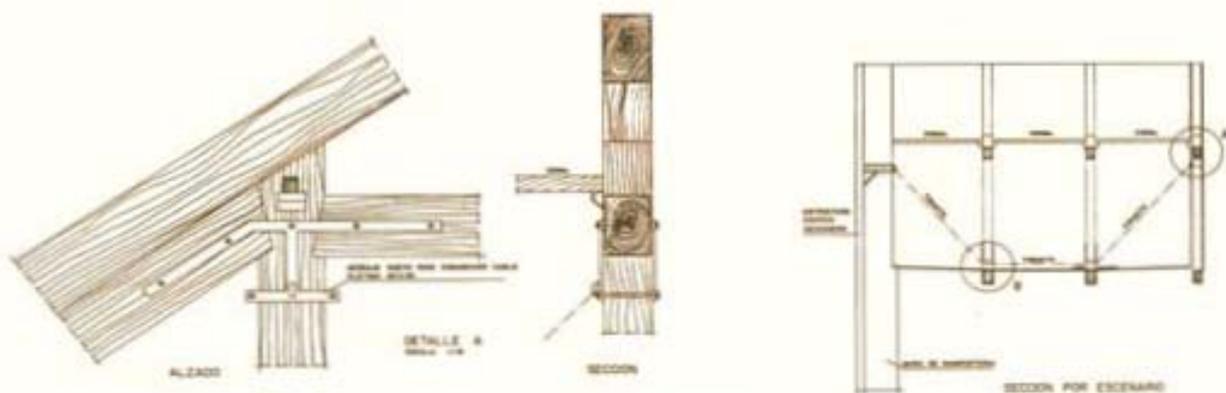








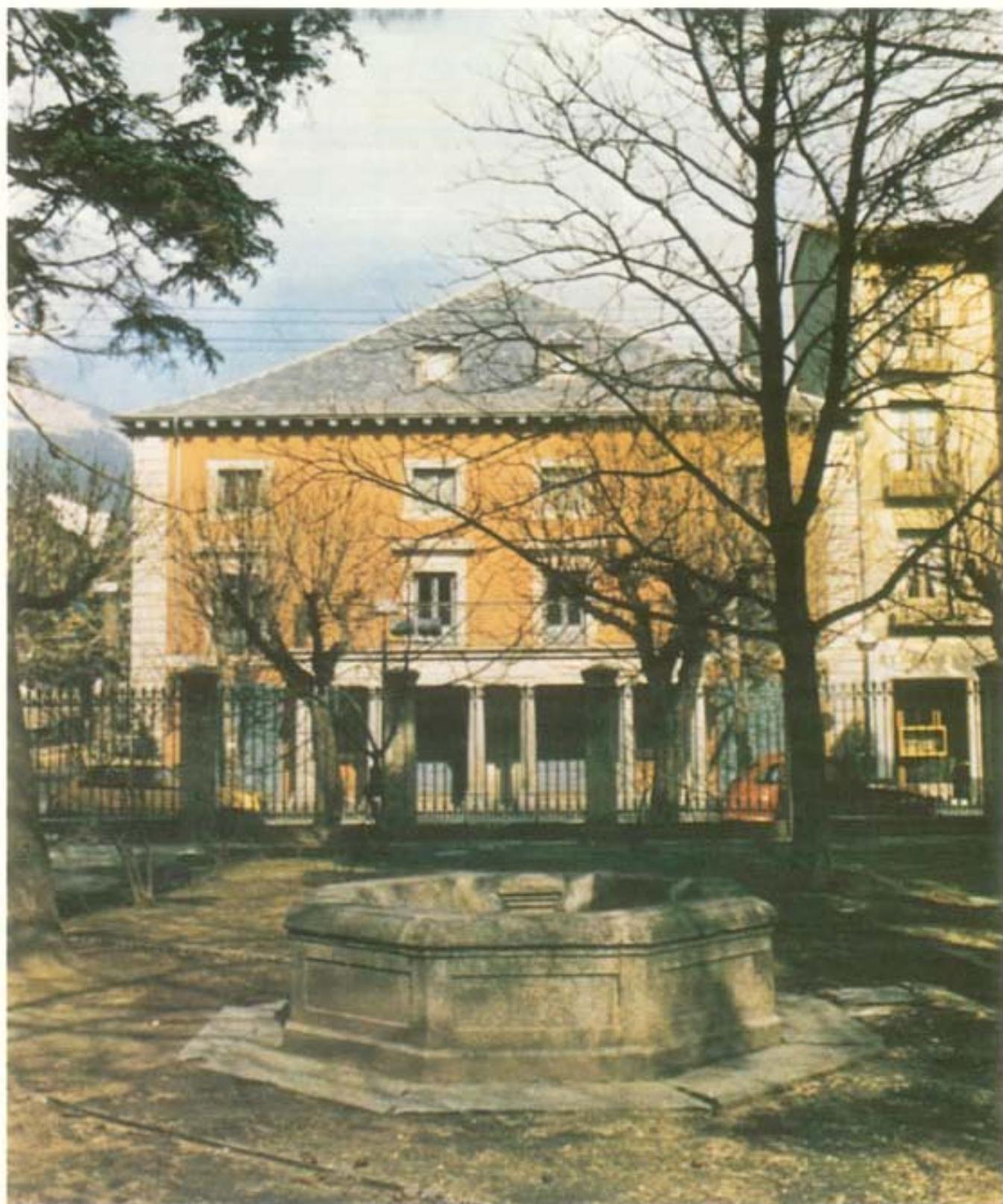






Imágenes del Real Coliseo
de Carlos III













Vestibulo de entrada.



Vestibulo del primer piso.



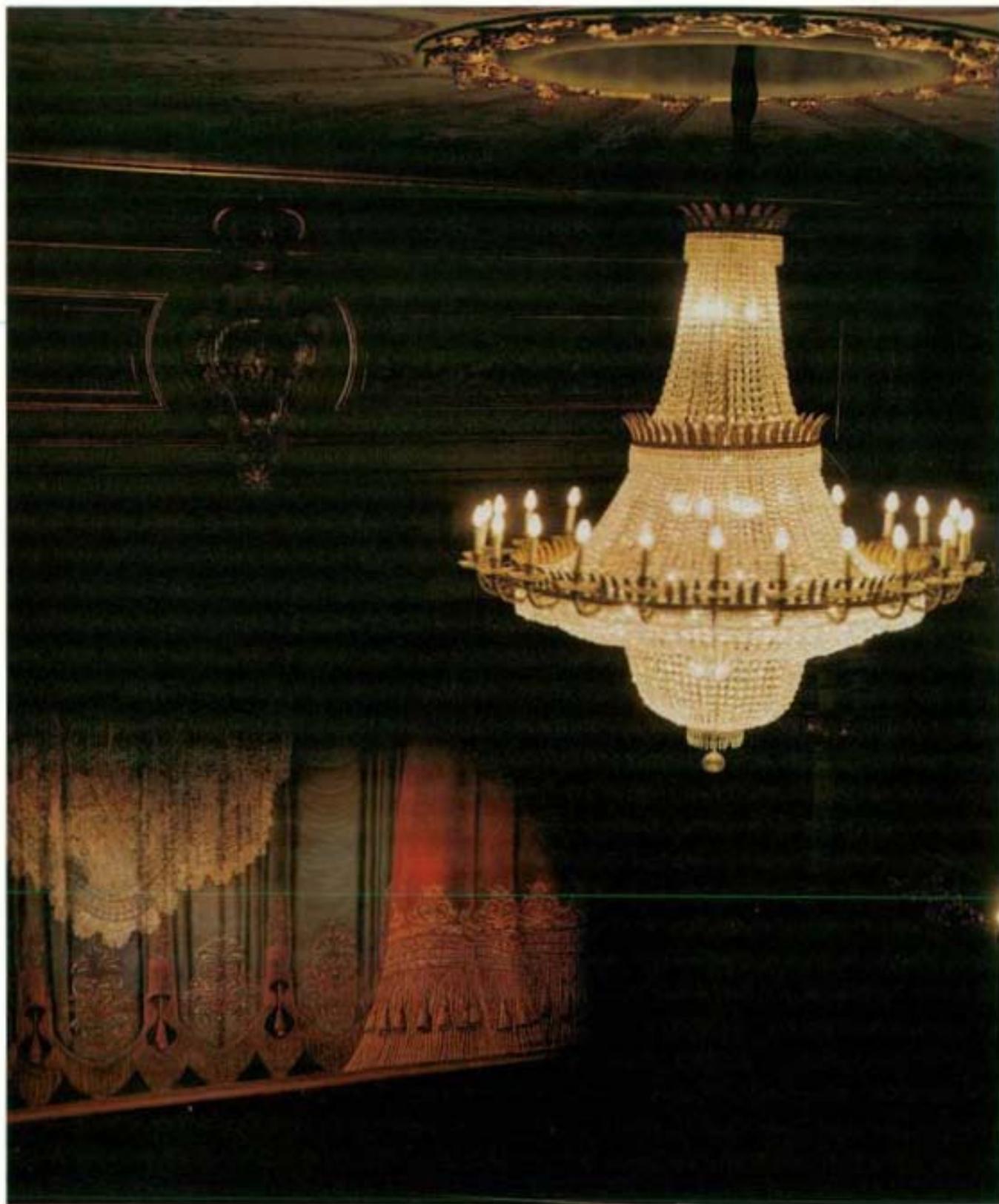
Anónimo: Carlos III. (Detalle. Propiedad del Real Coliseo).



Escalera de acceso al patio de butacas.

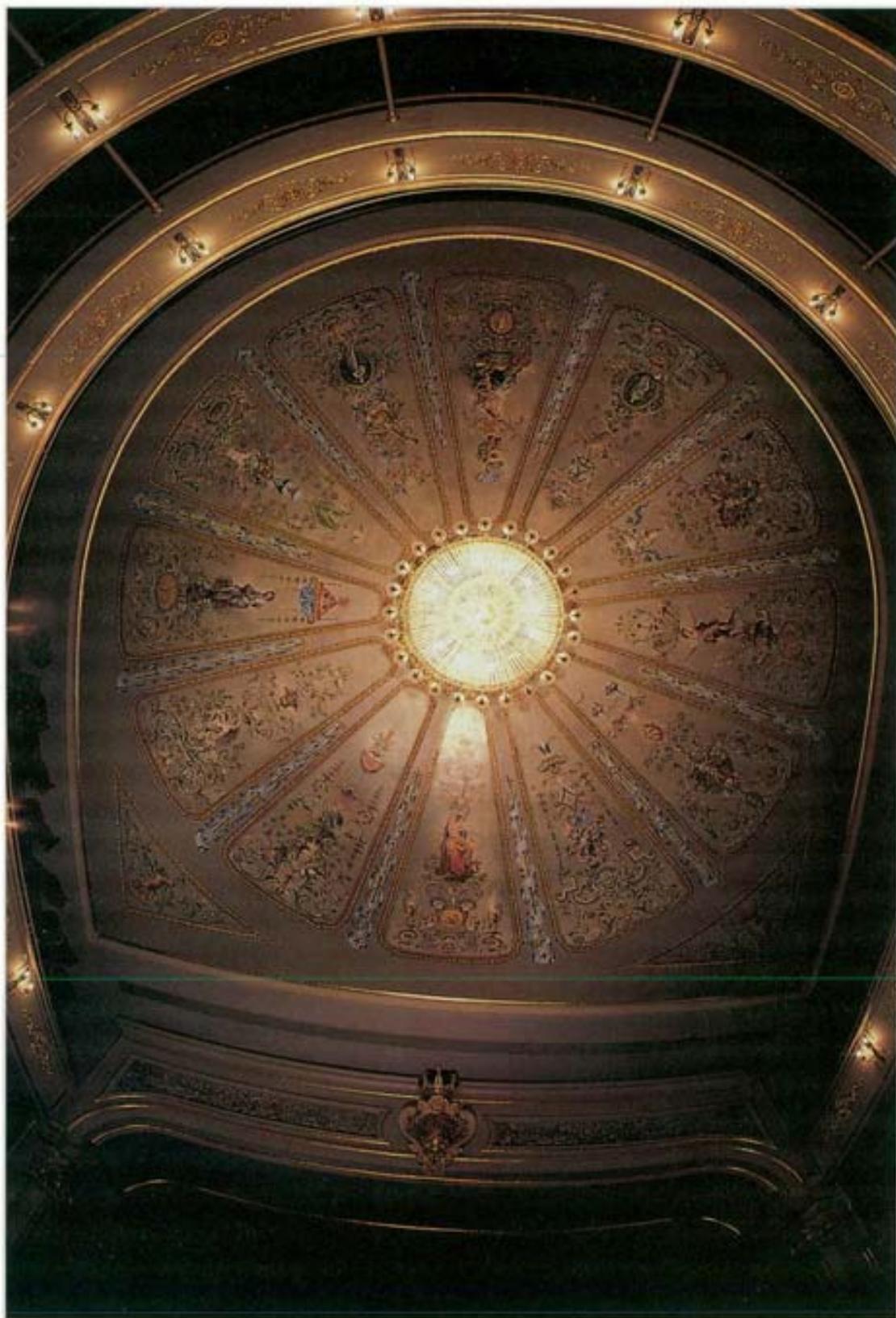


Telón de embocadura.





Vista del interior desde el proscenio.



Techo.





Vista del interior.



Vista del interior.



Vista del interior.



Detalle de los palcos de bolsa.



Escudo de la clave del escenario.



Vista general de la cafetería desde la barra del bar.



Vista lateral de la cafetería.



Vista lateral de la cafetería.



Detalle de los espejos y pinturas murales de la cafetería.



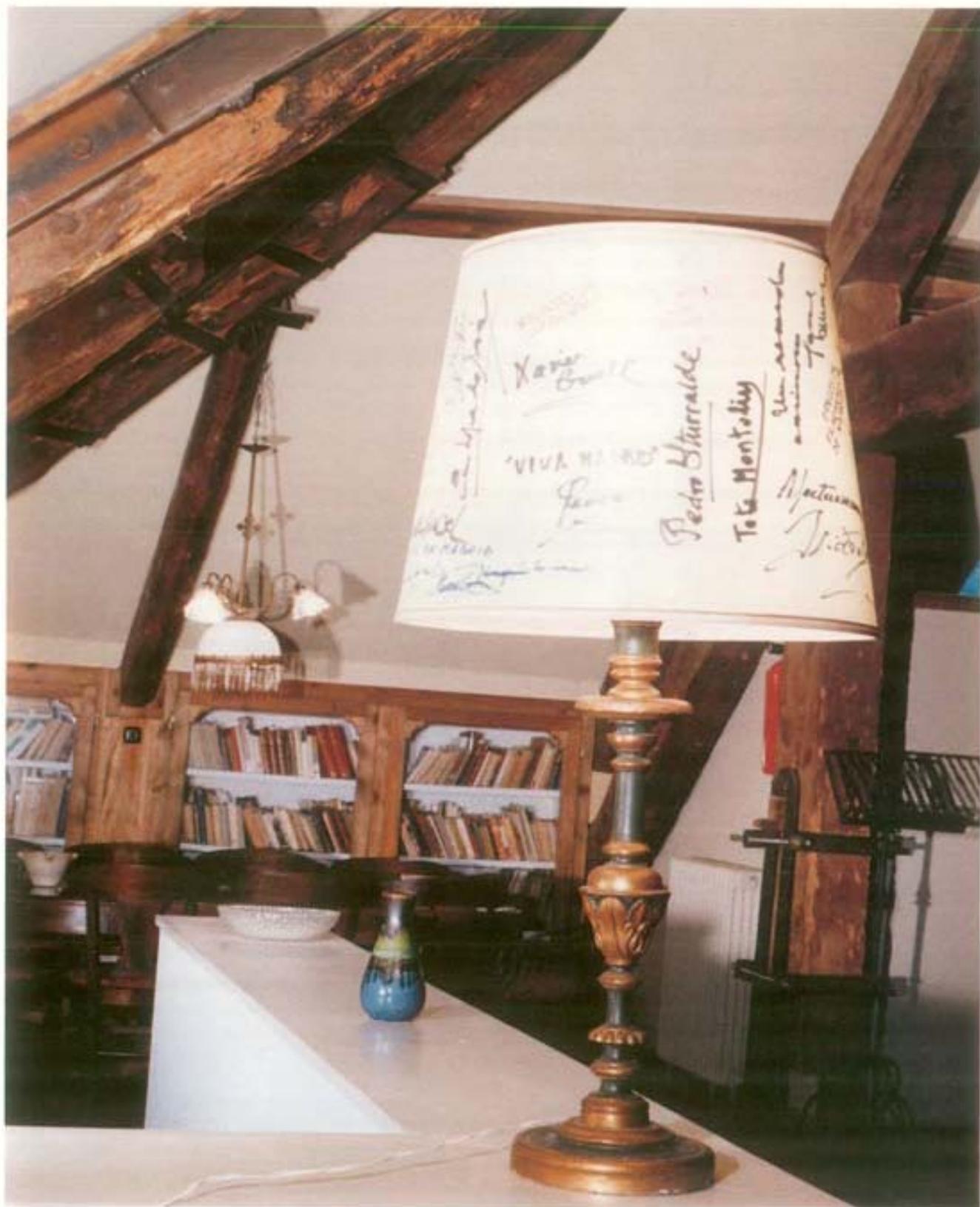
Biblioteca: Detalle.





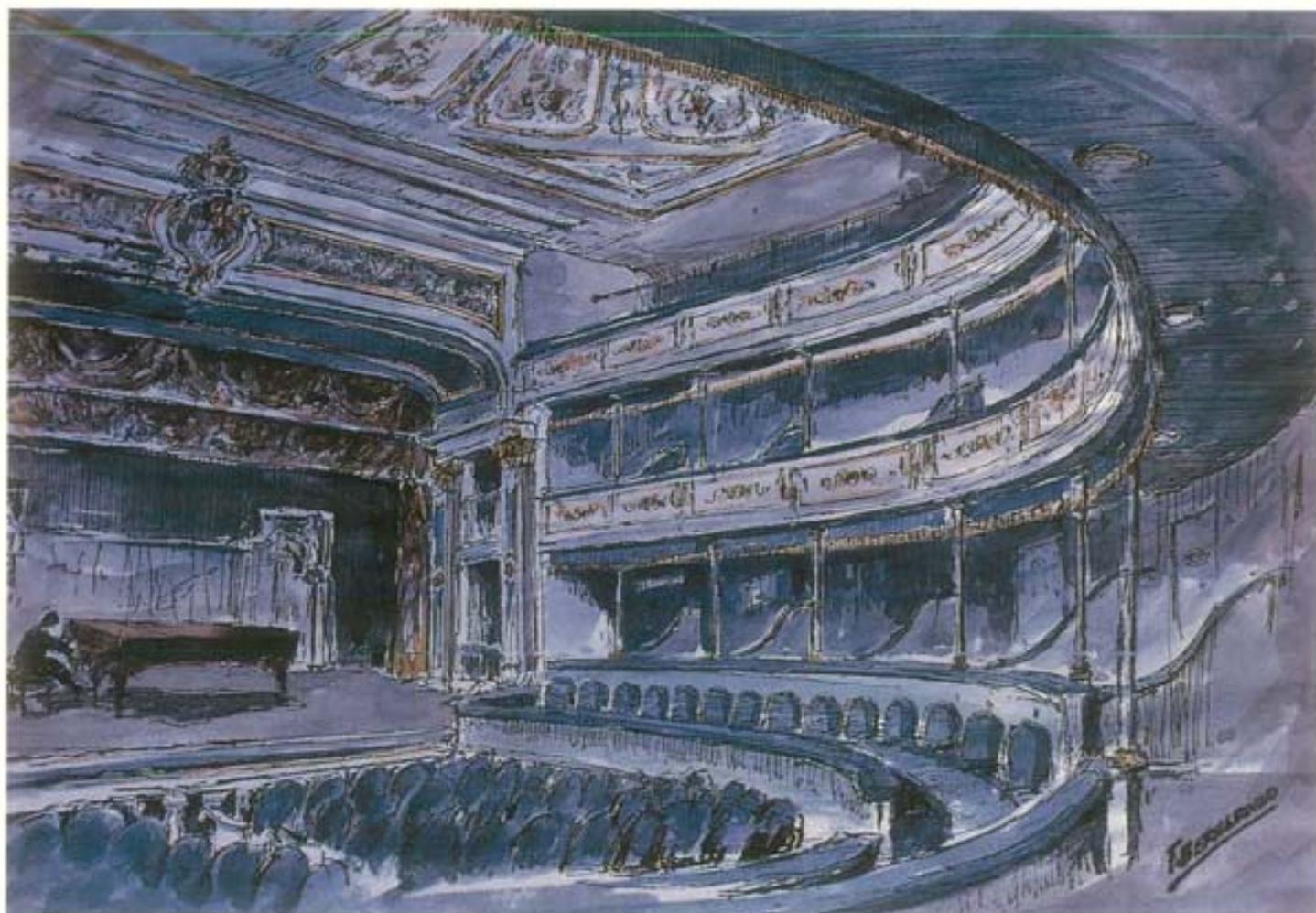
Biblioteca: Detalle.







Vista general de los apartamentos del Real Coliseo.



F. Bernardino: El Real Coliseo.



Mengs: Carlos III.





La vida del Real Coliseo. Los inicios

«...parece que a quien más consideraciones se muestran es al populacho, verdadero árbitro del Teatro español. Hay que respetar sus caprichos y satisfacer su gusto estragado, la manera tumultuosa con que expresa sus bastas sensaciones ahoga la voz menos ruidosa de la parte inteligente del auditorio, ejemplo quizá único en una nación cuyo gobierno prescinde casi en absoluto del juicio popular».

Barón de Bourgoing. «Tableau de L'Espagne Moderne». 1789

El Real Coliseo de San Lorenzo, por fundación y circunstancias, fue siempre un Teatro popular. Que el Barón de Bourgoing se declarara en contra del contenido y la atención popular del Teatro español de la época borbónica puede dejar claro el conflicto de clases. Que no se tuviera en cuenta en rigor el juicio popular, era cierto. Pero que el teatro, el más popular de los espectáculos, se dejara a la demanda popular, no hace más que explicar la componente comprensiva y permisiva del Despotismo Ilustrado Español.

De hecho el teatro resulta ser, así, un expresivo filón, quizá el más expresivo de todos, de la vida pública, urbana, e incluso íntima de la sociedad española del siglo XVIII¹.

En el caso del Teatro de San Lorenzo había que sumar la componente cortesana del Real Sitio.

En su primera época, más o menos coincidente con el reinado de Carlos III (estuvo abierto diecisiete años de la vida del Monarca) fue el lugar de esparcimiento de una comunidad de servicios reales y de un colectivo encargado en su mayoría de los trabajos de construcción del conjunto urbano escurialense. Esparcimiento, por tanto, de una sociedad de temporada (de jornadas), itinerante, y en formación. No de una sociedad claramente constituida y asentada.

En este mismo sentido, hay que decir que la nobleza fue bastante remisa a su asentamiento en los Reales Sitios.

Precisamente en virtud de la misma provisionalidad de los establecimientos de jornada, solamente edificaron casas de relativa importancia, más bien obligados por sus devaneos con la proximidad real. Las más significativas fueron, más allá de los pertenecientes a las personas reales, o principescas, las casas de los Duques de Medinacelli, Alba, Marqués de Campo Villar y algunos embajadores cerca de Palacio.

Así básicamente configurada una sociedad de menestrales, artesanos, constructores y comerciantes, en su mayoría, no es difícil imaginar el uso del Teatro. Las innumerables cartas demandando reformas y reparaciones a lo largo de la existencia del Coliseo, obligaron a dar continuamente medidas de contención al comportamiento público durante las funciones.

Otro dato son los actuantes. Sus repertorios y dedicaciones no llegaron nunca a la altura ni siquiera de las obras de magia madrileñas, si se hace excepción de las sucesivas *Compañías de los Reales Sitios*.

El 21 de octubre de 1771 Marquet pregunta al Marqués de Grimaldi cómo ha de pasar la factura de muebles para una compañía de teatro. Ello hace pensar que



Luis G. Velázquez. Decoración Teatral.

fuesen estos muebles los primeros que se colocaron en el edificio y que por tanto se inaugurase el teatro con una ópera, precisamente por la *Compañía de los Reales Sitios* al comienzo de la Jornada Real, en octubre del año 1771:

Excmo. Sr.

Sr.

Suplico a V. Exc. se sirva decirme si yo debo hacer una cuenta separada de las camas, mesas y que se hicieron para la compañía de ópera en ese Real Sitio y haciéndola separada a quién de los asentistas de carpintería deberé acudir para cobrar el importe de dicha cuenta.

Nuestro Sr. guarde...

21 de octubre de 1771

Jaime Marquet

Excmo. Sr. Marqués de Grimaldi

LAS COMPAÑÍAS DE LOS REALES SITIOS

Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V, trajo a la Corte de Madrid a un napolitano llamado Farinelli, célebre soprano «que fue castrado en la corte pontificia y cuya voz mitigó la melancolía del Rey». Desde su llegada fue tratado con gran regalo y consideración y se le adjudicó un coche con dos mulas para su persona y un tiro de mulas para los viajes acompañando a las personas reales.



Anónimo del siglo XIX.
Decoración teatral.



Escena de «El sí de las niñas».

Con Fernando VI su fama e importancia se acrecentó aún más, siendo el organizador de las fiestas y óperas reales reales en el Buen Retiro y demás sitios reales. Importó de Italia refinamientos escénicos y nuevos sistemas declamatorios, con gran derroche de lujo.

Carlos III, no muy amante de la música, llegó a ordenar a Farinelli que abandonase el país. Pero este personaje parece que fue el que inició y dio auge enorme a las Compañías de Opera y Declamación Reales.

Fernando VI había dispuesto que las compañías llamadas «de la legua» no pudieran actuar en pueblos que no distasen al menos diez leguas de la Corte. Esta determinación acotaba espacialmente la acción de las compañías y es prácticamente una medida antecesora de la creación por Grimaldi, en 1764 de las Compañías de los Reales Sitios.

En estas Compañías se trabajaban las preferencias de los gobernantes: se presentaron, por ejemplo, tragedias y varias comedias traducidas del francés, tan del gusto de Grimaldi desde sus jornadas como embajador de la Corte en París. Se limpió la escena, según los autores, de vicios y extravagancias tan normales entonces. La Compañía de los Reales Sitios, propendía de esta forma a su función de reglamentadora e «investigadora» en el sentido moderno del teatro.

El corregidor Don José Antonio de Armona dictó en 1765, unos reglamentos — nos dicen Díaz de Escobar y Lasso de la Vega— regulando las obligaciones del autor de compañía, a quien se señaló 14.000 reales de sueldo, quitándole los demás emolumentos que venía disfrutando, y del guardarropa. El Conde de Aranda hizo en 1766 sacar la música compuesta de cinco violines, dos trompas, dos oboes, un fagot y un contrabajo, de detrás de las cortinas al escenario; suprimió los paños o cortinas que figuraban en decoraciones e hizo construir estas con telones pintados para representar a diario, que hasta entonces no las había más que una docena de veces en el año para las comedias llamadas «de teatro» en las que se subían los precios; mejoró los locales de los teatros; sustituyó por coches las sillas de manos de las cómicas que a tantos disgustos las exponían, logrando que los cómicos empezaran a vestir las obras con alguna mayor propiedad.

Isidoro Máiquez, en «Otelo».



Tuvo, sin embargo, un grave defecto, y fue el demasiado cariño a las cosas de Francia. Creó en Aranjuez una academia de declamación con maestros franceses, y por director a M. Luis Azema Reynard «director técnico de los teatros de Madrid», con 24.000 reales de sueldo.

Al terminar la primera jornada de la comedia se ejecutaba un entremés y luego una tonadilla; después la segunda jornada, seguida de un sainete y de una tonadilla; por último la tercera jornada y un baile. Semejante falta de unidad destruía el efecto de las obras e imposibilitaba a los actores *entrar en situación*. Como el



Rita Luna.

tiempo apremiaba no era extraño ver salir en el entremés al Alcalde de Polvoranca con montera de paño, guirindola de gestión y coturno griego, según refiere Moratín. En 1767 tan sólo se representaba en verano, los domingos y algunos días festivos. En el 1768 empezaron las compañías a dar representaciones por las noches, repartiéndose los cómicos las utilidades.

En las filas de la Compañía de los Reales Sitios, que seguía a la Corte en sus desplazamientos y que sólo actuaba para ella, formaron una élite de directores, actores y actrices tales como: María del Rosario Fernández, llamada «la Tirana», que nació en Sevilla en 1755 y recibió clase de declamación de Olavide (con gran influencia francesa). Llegó a Madrid a corta edad y formó parte de la Compañía de los Reales Sitios para después ser la actriz predilecta del público madrileño. Casó con el actor Francisco Castellanos a quien apodaban «el Tirano» por hacer este papel principalmente, recibiendo ella este sobrenombre.

Rita Luna, fue otra de las grandes de la época. Nació en Málaga, en 1770. A los 19 años vino a Madrid. Un año después ingresó en la Compañía de los Reales Sitios, donde conoció al Conde de Floridablanca que fue protector y admirador suyo. Pasó después al Teatro del Príncipe y posteriormente al de la Cruz.

María Bermejo, nació en Sevilla en 1755, trabajó primeramente en dos Teatros de los Reales Sitios, pasando después a Cádiz. Era una actriz prototípica de la representación francesa.

Josefa Carreras, nació en 1751. Formó parte de los teatros de los Reales Sitios hasta 1777.

Otra actriz destacada fue Catalina Tordesillas. Fue *la Tordesillas* una magnífica cantante de ópera, actuando en los Reales Sitios hasta 1777, en que al parecer fue disuelta la Compañía por un tiempo.

Entre los actores destacan Luis Moncín y Enrique Santos, conocido por «Cartapacio».

Fueron directores de la Compañía José Clavijo Fajardo, gran defensor de la representación al estilo francés, y otros muchos.

Existían en la compañía escenógrafos y músicos como Tossi, amigo del Padre Soler.

El primer dato fidedigno de una representación concreta es en octubre de 1778. El Volatinero Feliz Ortiz Carbonero, escribía al Ministro de Estado en solicitud de una actuación. Parece pues que con la Compañía de los Reales Sitios, se alternaban espectáculos esporádicamente de volatines, magia, etc.

Excmo. Sr. Ministro de Estado

Feliz Ortiz Carbonero de ejercicio Bolatinero; puesto A.S.P. de V.E. con la mayor veneración expone: Que a fin de poder soportar los crecidísimos gastos que diariamente se le originan en la manutención de 40 personas con inclusión de sus Hijos, tiene dispuesto por sí solo, el pasar al Real Sitio del Escorial para continuar en divertir al Público, en hacer las funciones de Bolatines en Maroma, Bayles, Pantomimas, Saynetes y demás que su ingenio pueda discurrir para dar todo gusto a los concurrentes, con el maior primor, quietud, obediencia, y prontitud como lo ejecuta el exponente anualmente en tiempo de Quaresma en la Villa de Madrid con el maior aplauso de todo jenero de persona; y para hacerlo también en el referido sitio del Escorial; y precaver quales quiera desempción que pueda ocurrir como sucedió en este Rl. Sitio con el Baylarin; en la qual no ha sido complize el exponente (como es notorio) Ofreze a V.E. el presentar en el Teatro Jente nueva que execute sus habilidades con todo primor, en quanto se proponga al horado Público; en cui atención.

A V.E. Suplica rendidamente que por un efecto de su notoria Benignidad, se digne conceder al suplicante la gracia de permitirle pueda posesionarse con su familia, e individuos de su Compañia que formen nueva por si mismo, sólo en la RL. Casa Coliseo, del referido Sitio del Escorial, y que pueda usar del adorno correspondiente a el, para executar otras Funciones de Bolatineros en Maromas, y demas que ofreze; vale la expresa obligacion de contribuir el suppte, con la gratifican, para la casa que V.E. se sirva mandarle: en todo espera rezibir mxo, para su amparo, y el de su familia de la piedad de V.E. como lo ha experimentado de la Bondad del Cavallero y Señor Amado Hermano de V.E. en Soria que conoze muibien al Suplicante.

RL Sitio de Sn. Ildefonso, octubre 5 de 1778

Feliz Ortiz Carbonero

(Se le concedió y ejerció sus habilidades sin que resultasen inconvenientes)

Otros representantes de comedias no fueron, sin embargo, atendidos, como Vicente Ramos y Josef de León, solicitantes también en octubre de 1778 de permiso para actuación, aunque el tema de su trabajo fuera quizás de mayor rango que el de los volatines de Carbonero: «hacer pasos de comedias, cantar tonadillas, saynetes, etc.»

En 1781, Rosatelli, el bailarín va al Real Coliseo. Su demanda de trabajo estaba expresada en los siguientes términos:

Excmo. Sr.:

Domingo Rosatelli de Profesión Bailarín que ha merecido la honra de divertir con su Compañia al respetable público de este Real Sitio de San Ildefonso con el devoto respeto, puesto a los pies de V.E.

Suplica en atención de haver cumplido con el maior esmero en quanto al recato

La Caramba.





La Caramba.

y modestia en el modo de executar sus funciones, siendo todos Hombres los individuos de su Compañía; el otorgarle el permiso para poder seguir la Jornada del Real Sitio del Escorial, franqueándole el Rl. Coliseo para la ejecución de sus funciones, ofreciendo proseguir con el modo de portarse en todo, como hasta aquí lo ha practicado a las veneradas Ordenes de V.E. cuya gracia espera de la Benignidad de su bello Animo caritatibo, quedando con la obligación de Rogar al todo Poderoso, prospere, y dilate la impte. vida de V.E. los años que apetece y ha menester, en su maior grandeza: San Ildefonso 16 de septiembre de 1781.

*Excmo. Sr.
A los pies de V.E.
Domenico Rosatelli*

También el Payaso Francés y su hermano trabajaron en ese año, siendo su solicitud:

*Excmo. Sr.
El Pallaso Frances, y su hermano, que han logrado la honra de executar sus habilidades en los Bailes cabriolas, y demás de su profesión delante del Príncipe Ntro. Sr. y demás Rs. Personas, P.A.L.P. de V.E. con la más profunda veneración, exponen:*

Que por haver estado enfermo el primero de los suptes. No ha podido seguir trabajando en el Coliseo de este Rl. Sitio de San Ildefonso, y desando dibertir al público de la Corte en el Rl. Sitio de Sn. Lorenzo p.^o la futura Jornada.

Suplican rendidamente a la Pieda de V.E. se Digne ampararlos conzendiéndoles su Licencia y facultad p.^o que en el Coliseo de otro Rl. Sitio durante su Jornada puedan Trabajar en calidad de Volatineros, afin de mantenerse y pasar el tpon. hta. que llegue la Quaresma que se retiren a Madrid donde estan recibidos p.^o trabajar durante el curso de ella, Gracia que esperan por el honor que han tenido de servir a sus Altezas de la gran Caridad de V.E.

San Ildefonso, 17 de septiembre de 1781.

Juana García.



En 1783 moría en el Monasterio el Padre Antonio Soler, que debió dar a conocer a sus contertulios madrileños el nuevo Teatro (Ver nota 5 del capítulo «Juan de Villanueva en el Escorial»).

En 1784 vuelve al Real Coliseo la compañía de volatineros de Carbonero, que ya había actuado con gran éxito en teatros de otros Reales Sitios, como el de Aranjuez. Para él se hacen reformas en el teatro por indicación de Palacio (ver «La obra del Real Coliseo»).

Su petición era la siguiente:

Antera Baus, Chinita y Pepita Vargas.



Los que concurren al teatro entrarán con quietud para no incomodarse unos a otros ni atropellar y confundir a los cobradores.

Con éstos se guardará la urbanidad correspondiente al tiempo de pagarles los precios de las entradas.

Quando sean grandes las concurrencias cuidarán los acomodadores de no molestar a los que ocupen los asientos ni intentarán quitárselos para darlos a otros.

Los asientos de luneta de galería no se darán sino a personas que vayan peinadas y en traje decente.

No se permitirá a nadie tener puesto el sombrero desde que empiece la representación hasta que se concluya ni tampoco fumar ni comer de las puertas adentro del teatro.

Tampoco se permitirá gritar a persona alguna, ni a los cómicos aunque padezcan equivocación, por no ser justo sonrojar a quien hace lo que puede por complacer al público.

No se consentirán en los aposentos mujeres tapadas y las que fueren con mantilla la tendrán sobre los hombros y guardarán toda decencia y compostura.

No se encenderá hacha de cera ni de viento detrás de las puertas del teatro, cuya observancia se encarga a los amos, para que sus criados la guarden y no den ocasión a un incendio.

Los amos advertirán a sus criados no causen alborotos mientras los aguardan, ni desamparen los coches, pena de un ducado para precaber desgracia, y no retardarles su más pronta servidumbre cuando los llamen.

Teodora Lamadrid.





La Nena.

Excmo. Sr.

Señor:

Feliz Ortiz Carbonero autor de la Compañía de Volatineros P.A.L.P. de V.E. con el más profundo respeto dice: que el suplicante y su compañía han procurado en el Coliseo de este Real Sitio desempeñar su obligación con el mayor cuidado y esmero como es notorio; y mediante a que no han tenido más que tres o cuatro entradas tal cual medlanas, que estas a penas pueden sufragar para desempeñarse de sus crecidos gastos y para la limosna que tienen que dar para los pobres. Por tanto a V.E. suplica rendidamente que en atención a lo expuesto y para que se reforme la compañía en otras gustosas diversiones del agrado del público y particularmente de la Sra. Condesa de Benavente, se digene concederle el Coliseo del Real Sitio del Escorial en donde procurarán el agrado de los concurrentes. Gracia especial que espera recibir de la gran justificación de V.E.

San Ildefonso, 30 de agosto 1784

Félix Ortiz

En 1788 Carlos Vallés pide una ampliación por tres años del contrato que ya tenía como Compañía de los Reales Sitios y es contestado:

A Carlos Vallés. San Lorenzo 19 de noviembre de 1788: El Rey se ha dignado conceder a Vd. su real permiso para que por el término de tres años consecutivos desde el próximo venidero, pueda tener en los Sitios Reales una compañía de representantes para diversión y recreo del público durante la mansión en ella de S.M. y bajo las reglas y circunstancias que se le intiman a Vd. según se juzgue conveniente.

Las primeras ordenanzas sobre teatros en España parece que fueron de 1608 por el Licenciado Juan de Tejada.

En 1789, bajo el mandato del Gobernador de San Lorenzo se publica, el 3 de mayo, el Libro de *Instrucción para el Gobierno del Real Sitio de San Lorenzo*, que en lo relativo al teatro decía lo siguiente:



Gerónima Llorente, La Nena y Sofia Fuocco.



Matilde Díez.

Libro de instrucción para el Gobierno del Real Sitio de San Lorenzo 3 de mayo de 1789

TEATRO

En algún Sitio Real hay el indecente abuso de tener todos los criados y dependientes del superior entrada franca en el teatro, estafando así las miserables entradas de los cómicos. En el Escorial tendrá un palco de primer orden el Gobernador, al que pueden acudir sus criados: empero si ocupan otro puesto pagarán como cualquiera. El Ayudante debe tener un asiento en la galería o en la luneta a su arbitrio; mas nunca un palco pues en Madrid no se hace así.

Los cómicos han de salir a las tablas peinados y vestidos con la limpieza posible, y jamás con trajes andrajosos, rotos ni puercos, aunque hagan los papeles de tunos, pillos y gente ruin, debiéndose ser siempre limpios los ropajes aunque sean humildes.

Nadie podrá fumar en el vestuario interior del teatro, pena de 15 días de cárcel o un doblón de multa aplicado a los pobres, siendo responsable el autor a sufrir la pena que se impone si no la cuenta.

Todos los cómicos y dependientes del teatro han de estar subordinados al autor en lo respectivo al cumplimiento de su obligación, observando las reglas y horas que les diere para no hacer falta al público.

Que los actores hagan su papel con la mayor atención y expresión que pudieren, sin distraerse con los espectadores, y sobre todo que ni con movimientos, con gestos, con el modo de pronunciar, con equívocos, con añadir de suyo alguna palabra, tuerzan o amplíen el sentido de lo que representan, dando mala alusión a las cosas indiferentes, pues si lo ejecutasen serán castigados con rigor.

Elisa de Zamacois.



Como desde el punto que sale el actor ya no es su persona propia, sino la del personaje que representa, debe de estar lleno del papel que exprime, y por consiguiente no podrá hacer cosa que no hiciera el mismo César, Scipion Don Carlos V, por tanto se les prohíbe todo gesto, acción o cortesía que no sea del papel, aunque sea con motivo de aplauso.

El autor celará sobre la conducta de las personas de su compañía en cuanto al cumplimiento de su obligación y avisará al Alcalde Mayor de cualquier descuido para su pronto castigo.

Aunque haya decisión de que entren gentes en el vestuario, ninguna persona podrá asomarse por entre los bastidores durante la representación.



Leandro Fernández de Moratín.

Se prohíben todas las comedias de Santos o cosas sagradas aunque sean históricas; y toda decoración de trasparente, por los riesgos que corren de incendiarse sus papeles.

Esta instrucción se complementa con la *Instrucción esencial y conducente para el Gobierno Judicial. Económico y Político del Real Sitio de San Lorenzo que deberá tener presente para que los Gobernadores y demás individuos subalternos procedan con el conocimiento y acierto debido en sus operaciones.*

La instrucción fue dada en febrero de 1790.

Respecto a nuestro Teatro esta instrucción argumentaba:

15. *Para que el teatro de comedias que se halla en este Real Sitio, esté con el orden debido cuando se hagan las decoraciones, pondrán los centinelas en los parajes acostumbrados a fin de recurrir a cuanto sea preciso en los lances que la necesidad lo pida, teniendo presente que en los asientos de luneta y galería sólo deberán admitirse las personas que vayan decentes y peinadas; que ninguno ha de estar con sombrero puesto en el tiempo que dure la representación; que no se ha de permitir gritar a persona alguna; que en los Aposentos no se han de consentir mujeres tapadas, y las que fueren con mantilla la tendrán sobre los hombros; que los cómicos han de salir al teatro con la decencia correspondiente; que estos han de estar siempre obedientes y subordinados al autor en lo que corresponda al cumplimiento de su obligación, quien celará sobre la conducta de las personas de su compañía; que no se permita fumar en el teatro; que otro autor no lleve más precio en las comedias que se representen, que aquel que se le señale por el Gobierno, sin que sea facultativo aumentarlo con el pretexto de ser teatro a no ser que el Gobierno hecho cargo de ser cierto los gastos que ha invertido en disponer las mutaciones, disponga en este asunto lo que tenga por más arreglado; que sólo han de lograr los asientos francos el Asesor, y ayudante en la luneta y el Gobernador de un balcón arrimado a dichos asientos como también el escribano y alguaciles a la entrada de ella donde está destinado para que se hallen prontos a cualquier ocurrencia; y que últimamente se deberá atender a que no se admitan más personas que las que puedan coger en dicho teatro en caso de gran concurrencia para evitar todo disturbio e inquietud con los demás y se tuviere por arreglado siempre que ocurra algún lance no previsto.*

Carlos Vallés, en 1791, ya ha cumplido seis años de estancia en los Reales Sitios, y pide renovarlos, con objeto de formar compañía con anticipación y componerla con «los mejores actores que haya fuera de Madrid». Pide que se le abonen las mutaciones y pide también que se le paguen nuevas fundas para los asientos del Teatro.

Teatro del Museo, Madrid.



No se encuentran en Palacio justas las peticiones para la composición de mutaciones, pero sí el hacer nuevas tapicerías.

La Compañía Cómica de los Reales Sitios tenía como primeras figuras a Victoria Ferrer y Manuel Parra acompañados por otros catorce actores y disponiendo de una orquesta de nueve músicos, como señala Luis Manuel Auberson, en su documento inédito sobre el Teatro del Escorial (Madrid 1978).

Según Auberson existen noticias de que en 1793 el telón del foro medía diez varas y media de ancho por siete varas y media de alto. Los precios de las localidades eran las siguientes: entrada de palco principal 40 reales, anfiteatro, 10 reales; luneta, 8 reales; patio, 3 reales y tertulia, 2 reales.

Quizás representen estos momentos los de mayor audiencia en la historia de nuestro Teatro.

Al parecer, en este año de 1793, una temporada corta, de otoño-invierno, coincidente con la estancia real en San Lorenzo. El día de la inauguración de la temporada (septiembre) se ingresaron 883 reales de vellón; el día de besamanos (14 de octubre) 2.693 y el último día de representación (22 de diciembre) la cantidad de 156 reales de vellón.

En aquel momento seguir las obras representadas, en el Escorial sería seguir lo mejor de las producciones teatrales de la Corte. Obras de Cadalso, el gran trágico, refun-

diciones de Sebastián y de Trigueros, editadas en 1773 (edición que debió pagar el Conde de Aranda) sobre obras de Moreto y de Rojas, reducidas a la ley de las tres unidades. Don Tomás de Iriarte tradujo varias comedias de Voltaire y Destouche para los Teatros de los Reales Sitios y Jovellanos estrenó *El delincuente honrado* que se presentó por primera vez en Aranjuez en 1774. Otras obras de repertorio clásico como las comedias de Calderón, Moreto, Vélez de Guevara o Lope, y seguramente *La Raquel*, tragedia recopilada por Vicente García de la Huerta, estrenada en Madrid en 1770 según Díaz de Escobar y Lasso, tragedia en parte política, y de aire revolucionario, empezada a redactar en los años del Motín de Esquilache.

Sobre este texto obtiene Andioc² uno de sus más claros guiones para evaluar el poder del antiabsolutismo a través de la literatura teatral.

El 11 de noviembre de 1799 se dictó una Real Orden encargando a una junta que se creó exprofesamente, la reforma del teatro, prohibiendo a los actores ser árbitros en la elección de las obras y creando seis premios a la creación literaria, formando con ellos dos colecciones con el título de *Teatro nuevo español laureado* y *Teatro nuevo español*.

Pudo verse en ello el intento de controlar por el Gobierno la incipiente existencia de géneros socialmente dudosos, y de promocionar a través del mismo un cierto enfoque teatral dirigido.



Escena de teatro romántico de salón.

Lo cierto es que a partir de estos años, con el comienzo del siglo, el teatro entra en crisis, y quizás por el exceso de absolutismo que resaltamos.

En 1801, por ejemplo, conocemos la carta que Gregorio Bermúdez, «empresario y autor de la Compañía de Representantes de los Reales Sitios», dirige a Palacio en los siguientes términos:

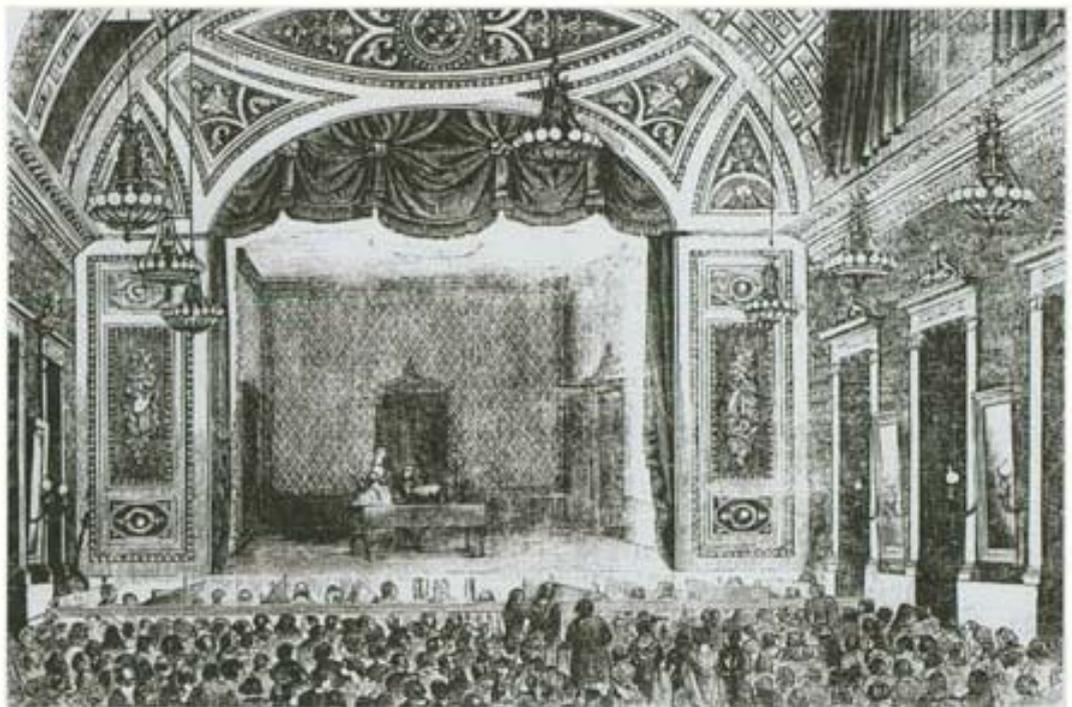
Excmo. Sr.

Gregorio Bermúdez Empresario y autor de la Compañía de Representantes de los Reales Sitios.

A L.p. de Vd. con la mayor humildad y respeto dice:

Que por la notoria falta de concurrencia a las comedias en este año, ha sido sucesiva la decadencia de los ingresos de caudales en cotejo con el total de los gastos diarios que se han super crecido para avivar la atención y gusto del público de cuya inesperada incurrancia le ha resultado la triste situación en que se halla, con el desconsuelo de no tener otro resarcimiento más equivalente en parte que el de aumentar en sólo los días de gala y besamanos, como se ha practicado en varios teatros de esta Península, el precio de los asientos de la primera distinción mediante a que su cortedad no puede ser gravosa a los que no padecen indigencia, y sólo atienden a divertir la imaginación aquellos ratos que les permite la cadena de sus ocupaciones.

Sobre este segundo presupuesto los Palcos principales y segundos tendrá cada uno el impuesto de 20 Rs. más de su actual precio, los anfiteatros 4, lo mismo las lunetas, las delanteras en tertulias para mujeres y hombres un real no más, quedando



Teatro del Liceo, Madrid.

los asientos de patio y gradas de dichas tertulias que ocupa el público libres de todo impuesto, sin embargo de ser este un acto voluntarioso tan afecto de la honesta diversión, como nada menesteroso para la apreciada susistencia y por tanto.
SUPLICA A VD.

que en atención a lo expuesto y a que costea de su bolsillo el gasto de la iluminación de cera en los referidos besamanos, que eran de cuenta del Gobierno en tiempo del Sr. Conde de Floridablanca de Vd. permitir el figurado impuesto en los días prefijados a fin de que con este alivio puedan ser menos sensibles al exponente sus indicadas pérdidas en que recibirá singular merced.

San Lorenzo 29 de octubre 1801

A pesar de las visitas que debió realizar Godoy en estos años al Coliseo, parecía preverse en el ambiente teatral la llegada de la Guerra Napoleónica.

Desde 1808 a 1813, como queda reseñado, el Teatro se convirtió en acuartelamiento de franceses y afrancesados.

De esta etapa no debió levantarse el Coliseo hasta pasados diez años.

Y sería en 1820 cuando seguramente se reemprendería de nuevo la actividad con la Compañía de Bernardo Vecilla y Joaquín Caprara.

La dotación escenográfica del Teatro se repuso en 1824 por Don Antonio Marín, decorador y pintor de los teatros de los Reales Sitios, quien el 28 de agosto se dirigía al mayordomo de S.M. de la siguiente forma:

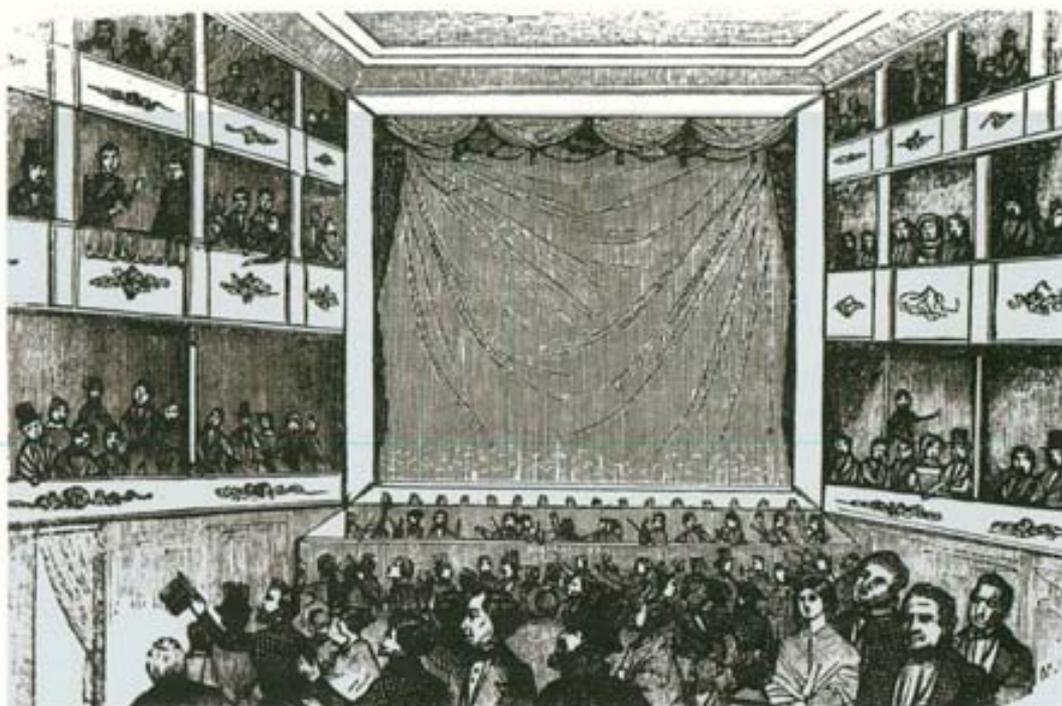
Señor:

D. Antonio Marín Pintor y Adornista en el Real Sitio de Aranjuez a L.R.P. de V.M. con la veneración debida expone: que habiéndose dignado V.R. piedad conceder al exponente la empresa de reparar y poner corrientes los teatros cómicos del mencionado Real Sitio y el de San Ildefonso con la calidad de ejecución y obras que sean necesarias, de su cuenta, y la de utilizar sus productos por cierto número de años, se halla en el caso de solicitar la misma gracia respecto al Coliseo del Real Sitio de San Lorenzo en igual concepto pero con la circunstancia de haber de hacer siete decoraciones nuevas por no existir ninguna, arreglar tablado, telares, jaulas, lunetas, palcos y demás oficinas precisas de la casa, que por estar todo ello arruinado en extremo requiere mayores desembolsos y por lo mismo más término para reintegrarse, en cuya virtud.

Suplica a V.M. se digne admitir esta solicitud concediendo al xponente la gracia mencionada bajo las mismas condiciones de los otros dos teatros, con más la de las obras de telones que deja expresado y que el usufructo de los productos sea por tiempo de seis años por las razones expuestas en lo que espera recibir de V.M. cuya preciosa vida procure Dios dilatados años.

San Ildefonso, 28 de agosto de 1824

Antonio Marín



Teatro del Instituto, Madrid.

que fue contestado afirmativamente:

Excmo Sr.

En cumplimiento de lo mandado en el decreto marginal de la anterior exposición debo manifestar: que no hay inconveniente alguno en que se conceda a D. Antonio Marín la gracia que solicita, pero con la condición de que al concluirse los seis años que pide deje a beneficio del teatro y para su uso sucesivo las siete decoraciones que promete hacer, sin embargo V.E. se servirá determinar lo que juzgase más conveniente.

Dios guíe a V.E.

San Lorenzo, 9 de septiembre 1824

Pedro Navas

Excmo. Sr. Mayordomo Mayor de S.M.

En el año de 1824, entra a la dirección de la compañía de los Reales Sitios el autor y actor Andrés Toribio, mientras Antonio Marín, a cambio de las prestaciones a que se obligó, funcionaba como empresario «de Paredes».

Así consta en nota enviada por el Mayordomo Mayor de S.M. al Alcalde Mayor del Real Sitio de San Lorenzo:

Mayordomo Mayor

Enterado el Rey N.S. de una solicitud de D. Antonio Marín Pintor y Adornista en el Real Sitio de Aranjuez, se ha servido a Vd. concederle por tiempo de seis años la empresa de Usufructo del teatro de este Real Sitio bajo las condiciones siguientes:

1.^a Que será de su cuenta la ejecución de siete decoraciones nuevas, componer el tablado, los telares, jaulas, lunetas, palcos, telones y demás precisos para el escenario.

2.^a Que igualmente serán de su cuenta todas las obras de albañilería, carpintería y cerrajería que se contemplen necesarias para la seguridad de los espectadores tanto en lo interior como en el exterior del edificio teatro.

3.^a Que el reconocimiento y dirección de las obras de que trata la segunda condición se ha de hacer precisamente por D. Francisco de Pablo aparejador de obras del Real Sitio de San Ildefonso quien pasará a ejecutarlo a espensas del mismo D. Antonio Marín, sin cuya certificación de quedar hechas con toda seguridad no dará por habilitado el teatro.

4.^a Que tanto las citadas 7 decoaraciones, como las demás obras que se hagan quedarán en beneficio del mismo teatro al cumplimiento de los seis años de la empresa.

Al mismo tiempo se ha dignado su Majestad conceder su Real permiso a Andrés Toribio autor de la Compañía Cómica existente en el Real Sitio de San Ildefonso para que la misma pueda continuar sus funciones teatrales en ese de San Lorenzo en la próxima jornada, habilitado que sea el teatro. De Real Orden lo comunico a Vd. para su cumplimiento en la parte que le toca y noticia de los interesados. Dios gué...

Madrid 10 de septiembre de 1824

Al Sr. Alcalde del Real Sitio de San Lorenzo

Toribio se queja en 1825 de que las compañías volantes de fuera de jornada, habían arruinado el estado del Teatro: *causando un destrozo grande en decoraciones, asientos, faroles y demás enseres.*

El Administrador patrimonial le hace custodiar las llaves del Teatro y no permitir la entrada al mismo de cualquiera otra compañía:

Habiendo hecho presente al Rey N.S., Andrés Toribio Autor de la Compañía Cómica que representa en los Reales Sitios, los perjuicios que se irrogan de admitir compañías volantes en los teatros de los mismos Sitios en tiempo que no hay jornadas y de hacer comedias los aficionados; y teniendo S.M. presente la contrata celebrada con dicho Andrés Toribio para poner dichos teatros corrientes en todas sus partes; se ha servido resolver que concluidas las jornadas en ese Sitio haga V. custodiar las llaves del teatro y no permita por pretesto alguno representar en él a los cómicos de la legua, aficionados ni titiriteros, a no ser que el mismo Andrés Toribio trate de representar en el aún en caso que no residan las Personas Reales. De orden de S.M. lo comunico a V.^a p. su cumplimiento.

Dios guarde...

Palacio, 28 de octubre de 1825

Sr. Alcalde Mayor del Real Sitio de San Lorenzo



Teatro del Príncipe, Madrid.

*Sr. Gobernador del Real Sitio de Aranjuez
Sr. Administrador Patrimonial del Real Sitio de San Ildefonso*

El 29 de septiembre de 1833 moría Fernando VII.

Existe en su momento un gradual deslizamiento hacia la izquierda en el Gobierno. Dado el ambiente europeo entre la oleada revolucionaria de 1830 y 1848, los sucesos españoles se avocaron al establecimiento de un régimen constitucional, con monarquía, de forma no asamblearia y por tanto no aceptablemente democrático.

Isabel II era declarada mayor de edad a los trece años, en 1843. Tras la Constitución de 1837 y la Regencia de Espartero.

Entre el verano de 1843 y la primavera de 1844 se abre un pequeño período de transición, dominado por la etapa moderada de Narváez.

Fue en estos años en los que, seguramente por la defección de Toribio ante el Ayuntamiento de San Lorenzo, dando la espalda al Gobierno que le encomendó su custodia, el Teatro estuvo ya regentado por el municipio escurialense.

En junio de 1844, el Ayuntamiento Constitucional del Real Sitio decide acceder a la solicitud del comediógrafo Simón Leonor para dirigir su compañía dramática en el Real Sitio, con algunas condiciones:

16 de junio 1844. —Acuerdan los Sres. del Ayuntamiento Constitucional de el que suscriben, acompañados de mi Secretario con el fin de celebrar Sesión Ordinaria. Se principió ésta por la lectura de la anterior y quedó aprobada.

Enseguida se leyó un memorial de Simón Leonor representante de una compañía de aficionados dramaturgos, solicitando se le conceda el Real Coliseo para ejecutar algunas funciones; y mediante a los contratos que acerca de este particular tiene hecho el Ayuntamiento anterior con una Sociedad de Aficionados de este Sitio y con la Cia. de Dn. Andrés Toribio, convinieron por unanimidad en ACCEDER a esta solicitud con las condiciones siguientes:

- 1. Que por cada función que se ejecute ha de satisfacer treinta reales a los Fondos Comunes.*
- 2. Devolver todos los efectos del Teatro y el local en los mismos términos que lo reciban.*
- 3. Cesarán de ejecutar funciones inmediatamente que el Ayuntamiento se lo mande.*
- 4. Si la Sociedad establecida en este Real Sitio para ejecutar Funciones Dramáticas quisiere ejecutar alguna será preferida.*

Firman todos los componentes del Consejo que hay.

En febrero de 1848 se sacan a subasta las funciones de verano del Real Coliseo, por orden del día 13, publicada en el Boletín Oficial de la Provincia.

En 1850 existe una nueva reclamación (que sigue a las ya reiteradas anteriores a 1800) de la Corona en el sentido de recuperar la propiedad del Teatro.

En su trabajo sobre el Coliseo escurialense Luis Manuel Auberson cuenta los arreglos del repertorio escenográfico: *en el año de 1850... el Ayuntamiento del Real sitio arrendó el Teatro a los señores Lucini y Alverá, y se aprovechó dicha circunstancia para estipula la ejecución de una restauración muy importante en su interior... Y sigue: A lo largo de un extenso articulado se habla de pintar toda la platea, los palcos y la embocadura del escenario, de reformar el telón de boca, las lunetas y la lucerna. Se arreglará y se aumentará el alumbrado del escenario y se pondrá, también, nuevo cordaje en el telar. En el interior del Teatro se arreglarán los cuartos del vestuario y todo el alumbrado de los pasillos.*

En cuanto a decoraciones, se harán nuevas las siguientes: salones, selva, interiores, calle, cárcel, marina, etc.

Como orquesta para el Teatro, se establece que se contratará a la Sociedad de Músicos del Escorial.

También se detallan las comedias de magia y des espectáculo que habrán de interpretarse durante los meses de verano y temporada. Se hace hincapié en que el contratista *se obliga a presentar en dicho Teatro para actuar en él, una compañía dramática completa, digna del Real Sitio y del escogido público que a él concurre así de dicho pueblo como de Corte.*

El contrato se estableció por una duración de siete años.

El Estado enajenó el teatro en 1855, por hallarse comprendido en la Ley de Desamortización de primero de mayo de ese año.

LAS INSCRIPCIONES DEL TEATRO EN EL REGISTRO DE SAN LORENZO DEL ESCORIAL

Inscripción 1.ª de la finca n.ª 147, al folio 205 del tomo 35, libro 2.º de San Lorenzo.

Edificio Teatro sito en la población de San Lorenzo y su calle de Floridablanca n.º 14, con vuelta a la Plaza del Coliseo y a la del Caño Gordo. Linda: por el norte,

fachada de la plaza del Caño Gordo y continúa la línea cuatro metros ochenta y cinco centímetros, medianería con la casa titulada del Rey; al Sur, fachada a la calle de Floridablanca; al este, medianería de dos casas de esta misma procedencia (de los Propios) y una de la Cofradía de Animas; y al Oeste, Plaza del Coliseo y callejón cerrado.

Las expresadas líneas forman un polígono irregular de dieciséis lados que medido geoméricamente tiene una superficie de diez mil quinientos cinco pies setenta y tres décimos de otro. Sobre esta superficie se halla construido el Edificio Teatro, que consiste en una nave en forma de herradura, decorado al efecto, la que contiene localidades de butacas, galería baja, palcos bajos y cuatro de proscenio, palcos principales y galería segunda tertulia; escenario con su maquinaria, bastidores, decoración, telones y demás efectos propios al efecto de su destino.

Don Pedro Pastor y Maceda certifica: Que el Estado enajenó la finca de este número por hallarse comprendida en la Ley de desamortización de primero de mayo de mil ochocientos cincuenta y cinco (desamortización de Pascual Madoz), no pudiendo hacer constar en dicha certificación la fecha de su adquisición por falta de titulación, como tampoco las demás circunstancias prevenidas en el artículo octavo del Real Decreto de mil ochocientos sesenta y tres por falta de antecedentes. En su virtud, habiendo examinado el Registro y no hallando en él asiento alguno contrario a lo relacionado, inscribo dicha finca en favor del Estado. Colmenar Viejo a veinticuatro de abril de mil ochocientos setenta y uno. Firmado: José Tortosa.



Teatro de La Princesa, Madrid.

Inscripción 2.^a de la misma finca n.º 147, al folio 206 del tomo 35, libro 2.º de San Lorenzo.

Edificio-Teatro cuya situación, medida superficial y linderos constan de la inscripción primera. Don José Alvarez Carrasco, Juez de Primera Instancia de esta Villa de Colmenar Viejo, en nombre del Gobierno de S.M., vende la finca a Don Vicente Monterrubio y Mateos, por el precio de once mil cuatrocientos veinte escudos, o sea veintiocho mil quinientas pesetas, en la subasta celebrada el día veinticuatro de diciembre de mil ochocientos sesenta y nueve y adjudicada al mismo por la Junta Superior de Ventas de Bienes Nacionales.

TRANSMISIONES POSTERIORES DE LA INDICADA FINCA

Por escritura otorgada en Colmenar Viejo el 20 de febrero de 1875, el citado Vicente Monterrubio Mateo vendió una mitad indivisa de la finca a Don Fermín Mateos Lavera.

Por auto dictado en San Lorenzo del Escorial el 7 de septiembre de 1966, por el Juez Comarcal de San Lorenzo del Escorial, en funciones de Primera Instancia de la misma y su Partido, se acreditó el dominio de la finca en favor de Don Adrián Mateos Sandoval, quien alegó haber adquirido la finca por compra a Doña Carmen Mateos Burquillos.

Por escritura otorgada en Madrid el 3 de junio de 1969 ante el Notario Don Francisco Javier Monedero Gil, el citado Don Adrián Mateos Sandoval vendió la indicada finca a la Compañía IRISA, S.A.

Y por último, por otra escritura otorgada en San Lorenzo del Escorial el 26 de septiembre de 1972 ante el Notario Don Juan Losada Sánchez, se segregó el edificio o parte destinada a Teatro de la parte destinada a viviendas, y la Compañía IRISA, S.A. vendió la parte destinada a Teatro a la actual propietaria del mismo, la Sociedad Mercantil Anónima SOCIEDAD FOMENTO Y RECONSTRUCCION DEL COLISEO REAL, S.A.

A partir de 1870 se generaliza la costumbre de utilizar programas de mano en las sesiones. Por ello nos han llegado con cierta facilidad las representaciones o conciertos de afamados intérpretes:

El 25 de julio de 1874 se da un concierto de dos partes: una sinfonía y un juguete cómico titulado «Militares y Paisanos». Como veremos, esta sesión mixta se hizo costumbre.

El 14 de agosto de 1886 Blanca Montesini da un concierto de canto. Precios: Palcos 15 reales, butacas: 8 reales, general: 2 reales.



Campos Eliseos, Madrid.

En el año 1890 se realizan unas Ordenanzas Municipales para San Lorenzo que en la página 7 se refiere a Espectáculos y Establecimientos Públicos y dicen así:

ARTICULO 28

Teatros. No se verificará espectáculo público de ningún género, sin que el Alcalde tenga conocimiento del cartel correspondiente, con veinticuatro horas de anticipación por lo menos.

ARTICULO 29

El representante de la empresa del Teatro, remitirá a la Alcaldía, los días en que se ha de verificar la función, un estado comprensivo del título de las obras dramáticas que se van a poner en escena, nombres de los autores, número de representaciones y nombre del Director o representante de las Compañías que las ejecuten.

ARTICULO 30

Los carteles de anuncio llevarán el sello del Ayuntamiento.

ARTICULO 31

Toda variación que se introduzca en el orden y forma del espectáculo después de fijados los carteles, se pondrá en conocimiento de la Autoridad, expresando las

causas que motivaren la variación, anunciándose ésta en los sitios de costumbre y además en la ventanilla del despacho de billetes.

ARTICULO 32

Cinco días antes de poner en conocimiento del público los carteles y programas estableciendo condiciones de abonos por una serie de funciones, se presentarán a la Autoridad Civil local.

ARTICULO 33

La Autoridad puede suspender un espectáculo por causa de orden público, luto nacional y por estar declarada la existencia de alguna epidemia en la población, y en los demás casos que con arreglo a la Ley haya derecho.

ARTICULO 34

Las funciones darán principio a la hora anunciada y terminarán antes de las doce y media de la noche sin pretexto alguno.

ARTICULO 35

Se prohíbe terminantemente el fumar en todo espectáculo público que no se verifique al aire libre, así como tampoco estar con el sombrero puesto en ninguna localidad, mientras se halle el telón alzado, ni otro acto que con él se perturbe a la generalidad del público.

ARTICULO 36

Los dependientes de las empresas invitarán a cualquier espectador que cometiere alguna falta, a que la remedie o evite, y caso de negativa, recurrirá a los agentes de la Autoridad, los que obligarán a los infractores a cumplir lo que se tenga ordenado sobre el particular.

ARTICULO 37

El que hiciese manifestaciones o produjese ruidos durante la función, será expulsado del local, sin derecho al reintegro del importe de la localidad que ocupare.

ARTICULO 38

Queda prohibido antes y después de la conclusión del espectáculo, formar corrillos en los pasillos de las butacas, corredores, escaleras y demás sitios que contribuyan a entorpecer la salida y entrada de los espectadores.

ARTICULO 39

Cuando se ponga en escena una función en la que se haya de representar un incendio, usar armas o exhibición de animales feroces, se pondrá en conocimiento de la Autoridad con la debida anticipación, para que cerciorada de que no ha de sufrir el público, otorgue el permiso.

ARTICULO 40

Bailes. Ninguna empresa de bailes públicos o de bailes de sociedades particulares que celebrasen reuniones periódicas, podrán constituirse sin permiso de Alcalde.

ARTICULO 41

Esta autorización no se concederá más que a persona que acredite su buena conducta.

ARTICULO 42

Los empresarios de bailes no consentirán en sus establecimientos ninguna clase de bailes inmorales y escandalosos y harán expulsar del salón o local, a todo el que faltase a las reglas de las buenas costumbres, así como a los individuos que se presneten en estado de embriaguez.



Anónimo del siglo XIX. Decoración Teatral.



Julián Romea.

ARTICULO 43

Queda prohibido que, fuera de la época de Carnaval, admitan en sus locales a persona que lleve máscara o antifaz.

ARTICULO 44

Tampoco permitirán en tiempo alguno que penetre nadie con espuelas ni armas de ninguna clase.

ARTICULO 45

Los empresarios de esta clase de diversiones, deberán tener en los locales un número de dependientes bastante a mantener el orden y a apaciguar cualquier cuestión o disputa que surgiera. Todo el que turbase el orden en el interior o exterior de los salones de baile, deberá ser detenido inmediatamente y entregado a la Autoridad como perturbador, para que se le imponga el correspondiente castigo.

ARTICULO 46

Los bailes terminarán a las horas prescritas para cerrar todos los demás establecimientos públicos.

ARTICULO 47

No se podrán expender más billetes que el número de localidades que estén fijadas para la venta.

ARTICULO 48

DIVERSIONES PUBLICAS. Queda prohibido el ejecutar con niños o niñas menores de 10 años, cualquier ejercicio peligroso de equilibrio, de fuerzas o dislocación.

ARTICULO 49

La Autoridad prohibirá el que los niños tomen parte en los espectáculos públicos cuando proceda.

El 22 de septiembre de 1894 se anuncia doble sesión dramática a beneficio del Hospital Municipal. Programa: *Llovido del Cielo*, de Vital Aza, y *El vecino de enfrente* de Eusebio Blasco. Precios: palcos: 15 ptas., butacas: 3 ptas., general: 0,75 ptas.

Estas sesiones se daban en las temporadas veraniegas, de forma contraria a la usanza borbónica.

En realidad coinciden también con las costumbres reales, si no en el sentido de residir en el Real Sitio los Monarcas, sí al menos en el hecho de ponerse de moda los veraneos de la Corte, y por tanto de una cierta aristocracia, de mayor o menor rango, que escogía de entre los lugares de mayor tradición y distinción de la geografía española, sus aposentos de verano.

Fue ésta una sociedad de temporada veraniega, que va a dar a San Lorenzo las señas de un tipo de vida entre aristocrática y allegada, burguesa o advenediza para los meses de verano, que después habrá de dejar una marca, ya por mucho tiempo, para la población residente, como comunidad de servicios.

Esta sociedad de verano, más o menos alta, fue al menos parcialmente culta, y desarrolló una cierta «intelectualidad» de postín, también de temporada.

Algunas raíces de esta intelectualidad se hicieron intemporales y dan a San Lorenzo hasta 1936 las luces de una verdadera «segunda residencia», para muchas personalidades de la cultura española radicadas en Madrid.

Pero a principio de siglo y finales del pasado, la vida del verano escurialense, es una vida desenfadada, contertulia, balnearia, de baile de debutantes y paseo militar, una vida de terraza mañanera y excursión de tarde, con inclusión de fiesta nocturna en el jardín o visita al Coliseo o a los bailes.

Era una vida social, con sus sociedades benéficas, sus ligas protectoras, y sus veladas de aficionados.

Una sociedad de ocio y comentario, de velador o sofá en la que caían los comentarios sobre la caída de Bismark, la guerra ruso-japonesa, el «affaire» Dreyfus o la primera revolución rusa, como único tema de polémica con que ilustrar esos meses de parada vida nacional.

Las sociedades de teatro aficionado tienen también su historia, cálida y llena de datos, a la que el Real Coliseo (ya para entonces Teatro del Real Sitio de San Lorenzo) supo poner marco ajustado, gracias otra vez, además de sus condiciones, a su situación de paso obligado y lugar de miradas en el Paseo de Floridablanca.

Los actores importantes, tentados por la vanidad de ser vistos y celebrados por sus más prepotentes e incluso aristocráticos seguidores y amigos, participaban de todo ello formando parte «amateur» de las actuaciones del Teatro. Sonadas y comentadas actuaciones.

Carlos Latorre.



Veladas de concierto y poesía, fuegos de artificio y pasacalles de la banda del cuerpo de Carabineros.

Las grandes compañías de los teatros de Madrid, de paso en tren hacia las Reales Jornadas de Santander o San Sebastián, hacían escala en San Lorenzo.

Algunas compañías, de importancia intermedia, hacían temporada fija en el Teatro.

Año 1897: El 27 de agosto: velada músico dramática. 1.ª actriz: D.ª Concepción Constán.

Año 1899. Días 10, 11 y 12 de Agosto. Fiestas de San Lorenzo. Compañía de D. José González. Programa: *Militares y Paisanos*, *El Chiquito de la Casa*, *El filósofo de Cuenca*.

Día 23 de agosto. Velada músico-dramática a beneficio del Hospital Municipal. Programa: 1.º Sinfonía. 2.º *María del Carmen*, de José Feliú y Codina; 3.º *La Reja*, de los hermanos Alvarez Quintero.

Precio de las localidades:

Palco (cinco entradas): 25 pesetas

Butaca: 3 ptas.

General: 0,75 ptas.

Con ello llegó el siglo, y a punto de estrenar Rey en Alfonso XIII, la Regencia de María Cristina daba a su fin. Puccini estrenaba en el Real *La Bohémie* y *Tosca*.

El Escorial recogía las desenfadadas comedias de los veranos de una sociedad en descanso familiar. El programa incluía inexcusablemente una sinfonía y dos comedias de corte generalmente histórico, generalmente militar, generalmente desenfadado, reaccionario y de final feliz.

Francisco Asenjo Barbieri.



Verano de 1901: 23 de Julio: Compañía de Julio Cirera.

Programa:

1.º Sinfonía. 2.º *Divorciémonos* de V. Gardon. 3.º *Juez y Parte* de Rubio y Mínguez.

Día 1 de Agosto: Compañía de Julio Cirera.

1.º Sinfonía. 2.º *La viuda de Napoleón* de D. Ricardo de la Vega. 3.º *La victoria del General* de R. Santa Ana.

Día 4 de agosto, por la misma compañía:



Interior del Coliseo a principios de siglo.

1.º Sinfonía. 2.º *El baile de la condesa* de E. Blasco. 3.º *¡Olé España! o viaje de un francés por España* de Miguel Echegaray.

Precios para estos tres días:

Palcos (cinco localidades): 10 pesetas

Butacas: 1,50 ptas.

General: 0,50 ptas.

En los años siguientes se repiten los programas, si no son con las mismas obras, sí con idénticos temas. Algún drama histórico. Sin faltar *Don Juan Tenorio*...

Actuaba una compañía por temporada completa de julio a septiembre. La Compañía «Tubau-Palencia», a efectos de conservar y entretener su conjunto artístico, regentado por su primer actor Carlos Miralles, actuó en El Escorial.

Después, en 1910 actuó la compañía de Francisco Morano. El siguió esta práctica costumbre: los cómicos no se dispersaban durante el año. Veraneaban y cobraban, y para evitar preocupaciones de trabajo, hacían obras de su repertorio.

La primera actriz con Morano fue Matilde Asquerino, artista de grandes posibilidades dramáticas y de sensibilidad en la comedia, que más tarde casó en Hispanoamérica.



Jacinto Benavente.

En este Teatro, Morano formó artísticamente al hermano de Matilde, Mariano, que llegó a ser gran autor de comedias, abandonando su carrera de ingeniero.

La compañía de D. Francisco Morano llevó obras de su repertorio: *Los dos pille-tes*, *El gran tacaño*, de Paso y Abati, *La Huelga de los herreros* y *Traidor, inconfeso y mártir* de Zorrilla, etc.

En ocasiones se representaban también obras en invierno. En el mismo año de 1910, hubo velada zarzuelera: *La Dolores* y *Entre actores*.

En 1912 actuaron en el teatro dos personajes de primera magnitud: Rosario Muro y Don Ricardo de la Vega, con la obra de los hermanos Álvarez Quintero: *Rosa y Rosita*.

Rosario Muro se hizo por entonces primera dama del veraneo teatral escorialense. Organizadora de veladas y recepcionista de personalidades de la escena, alrededor de ella se activa la vida teatral de los aficionados y con ella concurren profesionales líricos y dramáticos, autores, músicos, etc.

A veces eran lecturas de obras, en primicias para la temporada invernal de Madrid: Ricardo Calvo y Lola Velázquez leyeron en el Teatro las *Cartas de Mujeres* de Benavente, en Septiembre de 1913.

Otras veces fueron zarzuelas famosas que repetían los éxitos de la capital: *El baile de Luis Alonso*, *Gigantes y Cabezudos*, fueron recordados en partes con pasajes musicales y trozos dramatizados.

En 1914, en su verano, la compañía de Antonio Plana y Luis Llano da 35 funciones: 20 de primer abono, 8 de segundo abono, 3 extraordinarios fuera de abono, una infantil, dos a beneficio y una de despedida.

Hermanos Álvarez Quintero.



Las comedias (*El matrimonio interino*, *Lluvia de hijos*, *Petit Café*, *Malvaloca*, *El octavo no mentir*, *La loca de la casa*, *De mala raza*, *La tía de Carlos*, etc., etc.), se cambiaban cada tres días, con actuaciones diarias. A veces repetía la obra con un mes de separación, y a veces (algunos días importantes) se daban dos obras completas.

Los días 1 y 3 de septiembre de 1915 tuvo lugar en el teatro un homenaje a Don Jacinto Benavente, a beneficio de la «Mutualidad Maternal» y del «Comité de San Lorenzo de los Exploradores de España», con un doble programa: *Los intereses creados* de Benavente y *La alegría de la huerta* de los Hermanos Álvarez Quintero.

Estas sesiones se hacían al calor de los Juegos Florales escurialenses, y como actividades de las llamadas «funciones de aficionados».

En la de homenaje a Benavente actuaron, además del propio Benavente en el personaje de «Crispín», María Bonell, Milagros Ceballos, Luisa Martín, Rosario Muro, Fernando Alvarez, Francisco Pellicer, Arturo Jubera, Alvaro Elices, Joaquín Muro, Juan Comba, César Alias, Joaquín Luna, Antonio H. Briz, etc.

De 1915 se recuerda aun el cotillón que se festejaba por entonces en el Teatro. Para ello, se montaba un tablado sobre el patio de butacas, de forma que el Teatro se transformara en un verdadero salón. Este sistema de mutación fue tradicional en el Teatro de San Lorenzo. Se utilizaba también en Carnavales, y debió venir usándose desde siempre, ya que fácilmente se conseguía gracias a la especial configuración en alturas de la sala (ver «la arquitectura del Real Coliseo»).

Pero no sólo eran dramáticas las veladas del Teatro del Escorial.

El 25 de agosto de 1917, a las 10 de la noche actuaba en recital la soprano Helena Gilina, guitarrista: Andrés Segovia, con obras de Tárrega, Sor, Granados, Bach, Mozart, Schumann y Chopin.

En septiembre Rosario Muro llevó a escena *Canción de Cuna* de Gregorio Martínez Sierra.

Era un teatro de alivio, agridulce, regalón, pero con fundamento, acoplado a su existencia. Como pura circunstancia histórica tendría su importancia en su propia concreción, y como todo producto sentido y celebrado, su magnitud reseñable.

En 1917 también, se libran los «Jueves de Moda» que comentaba K-si en «El defensor», semanario administrativo y literario escurialense.

Timoteo P. Rubio: María Guerrero.



EL JUEVES DIA DE MODA

Habían aparecido los carteles del teatro anunciado para el jueves 2, la comedia en tres actos de D. José Ramos Martín titulada «Las Madreselvas». La compañía, la misma de otras veces, la hora de siempre, el local el de todas las noches y sin embargo a primera hora de la tarde en taquilla colgaba un cartelito que advertía al público, que no había localidades. ¿Qué había pasado? ¿Qué ocurría? Pues sencillamente nada. No había más que encaminarse al teatro, levantar la vista y fijarse que en el programa anunciador había una palabra que no se podía desairar. En letras muy grandes se leía «Moda».

Me advirtieron de ello y sin poderlo remediar, fui por un momento, más cándido que todos. Me asaltó enseguida la idea expuesta por mí en números anteriores, y seguí creyendo que no era aquella palabra la que llevaba el público al teatro. Quién llevaba el público eran los nombres de la compañía, que si bien es la primera vez que han visto el teatro como hace falta verle para trabajar agusto, en cambio desde el primer día todos cuantos los hemos visto en escena nos hemos convencido de que es la compañía más completa que ha venido aquí.

El teatro estaba imponente, completamente lleno y aún seguían pidiendo localidades en taquilla.

Entre las muchas personas que asistieron vimos a los Sres. de Poggio, Beltrán Nogales, Morán de Burgos, García Palencia, Cortés, Viuda de Fé, Suárez Somonte, Borrel, Viuda de Gardoquin, Zabala, Latorre, Castro, Sainz (J y M), Valdaracete, Echenique, Miguel, Fernández, Fernández Robles, Garamendi, Fabiani, Romeo, Cavanna, Ciudad, Viuda de Linares, Moragas, Muro, Monedero, Núñez, Goya, Barón, Sandoval, Sacristán, Ballester, Ceballos Queipo, Lorit, Lauffer, Rivera, Isasa, Rodríguez Lorenzalez, Escalera, Daban, Lláseras, Jubera, Fernández, Peláez Mateos y otros muchísimos que sentimos no recordar.

La sala presentaba un aspecto ideal. Las mujeres vestían elegantísimos trajes y de un gusto exquisito; merecedores de quien los llevaban y como eran tantas resultaba punto menos que imposible retener cinco minutos la vista en un mismo sitio. Había quien hubiera agradecido que los entreactos hubieran sido más largos para poderse haber fijado bien en tanta hermosura como había en el teatro.

Durante la representación, fueron muy aplaudidos los artistas que consiguieron un éxito más.

Matilde Rodríguez estuvo afortunadísima así como el Sr. Porredón que hizo una verdadera creación del papel de D. Florito. Los demás de la compañía cumplieron su cometido con creces y entre todos hicieron pasar al auditorio una agradabilísima noche de las que seguramente se repetirán muchas este verano.

Jacinto Benavente.



EL DEFENSOR

*Semanario Administrativo y Literario
N.º 12. San Lorenzo del Escorial 5 de agosto 1917.*

En años posteriores, tras la guerra mundial hay profusión de novedades.

Al calor de las obras, estrenadas en el Real, pasaban por San Lorenzo los ecos de las letras de Tomás Borrás y Conrado del Campo, y las direcciones musicales del Maestro Arbós.



Eugenia Zúffoli.

En el terreno dramático se suceden las jornadas de Benavente (*La noche del sábado*), Muñoz Seca (*El contrabando...*) Carlos Arniches (*La casa de Quirós...*).

En diciembre del 18 actúan en el teatro del Escorial el ventrilocuo Balder y la bailarina Fernanda Zuffoli.

Los precios por entonces son: Palcos 10 pesetas, las butacas 1,50, y la general cincuenta céntimos.

Las luchas de los tiempos no podrían dejar al margen al Coliseo escurialense. Las conquistas sociales, espejo de la revolución Rusa de 1917, se ven recortadas en el golpe de Estado de Primo de Rivera de 1923, y la dictadura consecuente. Está próximo el fin de la Monarquía.

El 1.º de mayo de 1921, se estrenó en el Teatro el entremés en verso *Amor Bolchevique*, de gestación y producción escurialense. Su autor: Vicente Alonso Martín. Intérprete masculino: Alfredo del Moral, que corriendo el tiempo, habría de ser persona de vital importancia en la restauración del Coliseo, rehaciendo las pinturas del cielo de la sala, entre el esfuerzo por recordar lo que fueron, y el entusiasmo por recuperar el tiempo vivo del Teatro.

El año de 1923 se conmemora asimismo en el Teatro la fiesta obrera del «1.º de Mayo», con una velada teatral a beneficio de las Sociedades Obreras.

En 1924, el 5 de junio y el 29 de agosto, se puso en escena *El jabalí de Portusa*, del autor escurialense Vicente Alonso, interpretada por Alfredo del Moral.

Con el *Jabalí de Portusa* formaban programa *La piedra filosofal* de Jackson y *El flechazo* de los hermanos Alvarez Quintero.

Corre el tiempo y ya desde 1918, la importancia del cinematógrafo es cada vez más pujante. Se sitúa en el Teatro una cabina de proyección cinematográfica y las jornadas de cine mudo alternan con las funciones de aficionado: *La Venganza de D. Mendo* de Muñoz Seca y *El rayo* del mismo autor.

En 1926, una obra, *La rebotica*, reúne a lo mejor de la afición teatral escurialense, Rosario Muro y el magistrado Javier Cabello Lapiedra, autor de una novela *La veredita* que prologó Benavente, y que se desarrolla en un medio teatral de aficionados, glosa del ambiente de esta época escurialense; actuaron también Joaquín Calvo Sotelo y Antonio Cobos, con unos decorados del importante arquitecto Luis Feduchi.

En los años inmediatamente anteriores a la República, el cinematógrafo alterna con las variedades o las comedias en la programación: películas como *El fantasma del Louv-*

Ricardo de la Vega.



Ricardo de la Vega cuando tenía once años



El teatro selectivo D. Ricardo de la Vega en su mesa de trabajo



D. Ricardo de la Vega cuando estrenó "La Verbera de la Paloma"

re se proyectaron entonces, a media sesión con variedades como las Hermanas Oriol, D'Anselmi, Maruja Lafuente...

El mismo año de 1928, en agosto, actúa la «Compañía de comedias selectas de Carmen López y Luis Reig». Los días 17 y 21 de mayo se dedicaron a concierto con motivo del 25 aniversario del reinado de Alfonso XIII.

La República cambió de nombre al Teatro, que se llamó «Teatro Lope de Vega» desde entonces hasta su último cierre.

En el año 1932 se homenajea a Don Ricardo de la Vega, con una obra de aficionados y decorados de Mairata.

El paréntesis de la Guerra Civil no supone —como pudiera entenderse— el cierre del Teatro. Los programas de variedades se intensifican —por el contrario— en él, habida cuenta de la proximidad del frente, y de la demanda de distracción por los combatientes. Allí actuó entonces el gran bailarín Vicente Escudero, y otros muchos cómicos y cantantes ligeros.

Después de la Guerra, la fecha del 8 de octubre de 1939 marca la reapertura del Teatro con *Qué malas son las mujeres*, con Angelita Aparicio y Tomás Martín Cao.

Le fue fácil al Teatro esta nueva época española. El levantamiento de Franco y su victoria respaldó valores, personas y clases que habían sido comunes inquilinos

de la escena escurialense en las etapas republicanas. Se negó la participación de intelectuales de la vida pública escurialense, situados anteriormente del lado republicano.

Los temas folklóricos desenfadados, inocuos, las «varietés», las comedias de derechas, los bailes y cantos mixtificados, encuentran cobijo en el «Lope de Vega». Los autores preferidos son los hermanos Alvarez Quintero y Benavente.

Actúan en los años 47 y 48, Estrellita Castro, Lepe, Lolita Sevilla, Lola Montijo y Julio Romero, Luisita Estesó y Sepepe. Los maestros Quintero, León y Quiroga, La Niña de la Puebla, el ventrílocuo Balder (que recibe un homenaje en abril de 1948), Irene López Heredia (en *El Mayor Pecado* de Leandro Navarro), Milagros Leal (en *Mi abuelita la pobre*), Pompoff y Teddy (en octubre del 48), Ricardo Merino y Amparo Martí (*Don Juan Tenorio*), Camilin, la Compañía de Aficionados de Verano (con *Luces de Florida* y *Campanadas* 1949). En agosto se homenajea de nuevo a Benavente, reponiendo *Los intereses creados*.

Posteriormente, el Teatro se utiliza prácticamente ya como cinematógrafo, hasta que el sábado y el domingo 9 de abril de 1967, con la película *Fugitivos en la Jungla* de Sean Flynn y María Versini, el «Lope de Vega» cierra definitivamente sus puertas.

Quedan en el recuerdo, recogido por desordenadas y entusiasmadas informaciones, los nombres de personajes de la escena, el canto, el baile, autores y actores que pasaron por la escena del Coliseo.

Quienes lo vieron lo archivan en sus referencias personales recogiendo todo el pulso de cientos de sugerencias que forman en su conjunto ese valor añadido e indispensable que es su sentimentalismo.

Por esta razón sería imperdonable no atender aquí a la sugestión que en el ánimo de muchos pueden producir los nombres de:

Los actores y cantantes de ópera:

Rafael Calvo, Ricardo Calvo, Antonio Vico, José Riquelme, Francisco Morano, Julián Romea, Leocadia Alba, Enrique Borrás, Emilio Thuiller, Rosario Pino, Juan Santacana, Felisa Herrero, Ernesto Vilches, María Guerrero, Enrique Chicote, Loreto Prado, Fernando Díaz de Mendoza, Catalina Bárcena, Leocadia Alba, Luis Reig, Ceferino Palencia, María Álvarez Tubau, María Cañete, Emilio Mesejo, Carmen Cobeña, Séllica Pérez Carpio, Tito Schippa, María Brú, Irene López Heredia, Carmen Moragas, Juan Bonafé, La Arana, Adela Calderón, Benito Cobeña, Enrique Rambal...





Pastora Imperio.



Raquel Meller.



Concha Piquer.

Los bailarines

Carmen Amaya, Vicente Escudero...

Las Tonadilleras y cantantes flamencos

Raquel Meller, Estrellita Castro, La Janque, Custodia Romero, Paco Mairena, «La Goya», Pastora Imperio, «La Preciosilla», Lolita Sevilla, Matilde Pretel...

NOTAS:

¹ Véase: Andioc, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Fundación Juan March. Madrid, 1976.

Sarrailh, Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica. México, 1957.

² Andioc, René. *Obra citada*.

Para el Real Caliseo
Carlos III, con mis
mejores deseos para
un futuro feliz y brillan-
te, como fue en el pasado!

Montserrat Caballé

En el Aino 3 de Diciembre
1976



Actividades del Real Coliseo

En 1972, después de varios intentos de demolición el Coliseo es adquirido por la Sociedad de Fomento y Reconstrucción del Real Coliseo. Se restaura, devolviéndole su estructura y decoración originales y tras seis años de trabajos, se inaugura el 30 de abril de 1972 con el recital de Teresa Berganza y la presencia de S.M. la Reina Sofía.

En el mes de junio de 1981, se hace cargo de su funcionamiento y programación el Organismo Autónomo, Teatros Nacionales y Festivales de España. En julio de 1985, el Ministerio de Cultura lo transfiere a la Comunidad de Madrid.

A lo largo de estos quince años, se han programado en este escenario más de 400 espectáculos de teatro, música y danza, pasando por su escenario notables figuras de todas las ramas de las artes escénicas: Teresa Berganza, Victoria de los Angeles, Pura María Martínez, Esperanza Abad, Josefina Meneses, Ana Higuera...

Andrés Segovia, Narciso Yepes, Pedro Iturralde, Joaquín Achúcarro, Víctor Martín, Miguel Zanetti, Isidro Barrios, Luis Claret...

Anaía Gadé, Florinda Chico, Guillermo Marín, Manuel Galiana, Pablo Sanz, Lola Herrera, Mara Goyanes, Angel de Andrés, Ana Mariscal, Alfonso del Real, Rafaela Aparicio, Carlos Ballesteros, Jesús Puente, Luis Prendes, Amparo Rivelles, Julia Gutiérrez Caba, José Luis López Vázquez, Lola Cardona, Vicente Parra, Irene Gutiérrez Caba, Rafael Alberti...

Lucero Tena, Antonio, Víctor Ullate, Goyo Montero, José Granero, Ballet Clásico Nacional, Ballet Español Nacional, Ballet Español de Madrid, Ballet de María Rosa, Ballet Luis Fuentes...

Orquesta Reina Sofía, Opera Cómica de Madrid, Orfeón Donostierra, Coral Salvé de Laredo, Coral de Santander...

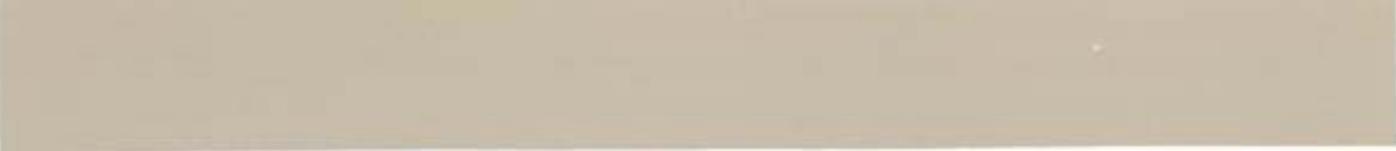
Entre los directores de escena, mencionamos, Enrique Guitart, Angel F. Montesinos, Víctor Andrés Catena, Francisco Nieva, José María Morera, Miguel Narros, Alvaro Custodio, Angel García Moreno, Alberto González Vergel, Modesto Higuera, Joaquín Vida, Sebastián Junyent, Antonio Guirau...

La relación de actividades comentadas anteriormente han sido divididas en cuatro grandes grupos:

- Teatro
- Música
- Ballet
- Varios: conferencias, cursos, recitales poéticos, ciclos.



«No es verdad», de Francisco Neva.



Teatro

El rey ciervo, de Carlos Gozzi

4 de enero de 1983

Dir.: Juan Pedro de Aguilar.

El león engañado, de Lauro Olmo

5 de enero de 1983

Dir.: Angel Ruggiero.

El locutorio, de Jorge Díaz

7 de enero de 1983

Dir.: Juan Antonio Quintana.

La boda, de Bertoldt Brecht

5 de febrero de 1983

Grupo Eironcia.

Federico, de Lorenzo Piriz Carbonell

18 de febrero de 1983

Dir.: César Oliva.

La ciudad y los perros, de Vargas Llosa

4 de marzo de 1983

Dir.: Edgar Saba.

El malentendido, de Albert Camus

11 de marzo de 1983

Dir.: Martín Ferrer.

Asinaria o la Comedia de los Asnos, de Plauto

18 de marzo de 1983

Dir.: José María Álvarez.

Ubu Rey, de A. Jarry

25 de marzo de 1983

Dir.: Carballer/Heymann.

¿Conoce usted la Vía Láctea?, de K. Wiltinger

30 de marzo de 1983

Dir.: Manuel Collado.

Los felices ochenta, de Manuel Alonso Alcalde

6 de abril de 1983

Dir.: Alvaro Custodio.

Ivanov, de Anton Chejov

29 de abril de 1983

Dir.: Jorge Eines.

Acto Cultural, de Ignacio Cabrujas

6 de mayo de 1983

Dir.: Julio Lago.

El suicida, de N. Erdman

17 de junio de 1983

Dir.: Guillermo Heras.

Don Gil de las Calzas verdes, de Tirso de Molina

24 de junio de 1983

Dir.: Antonio Guirau.

Vamos a contar mentiras, de Alfonso Paso

1 de julio de 1983

Dir.: Martín Ferrer.

El precio, de Arthur Miller

15 de julio de 1983

Dir.: Oscar Ferrigno.

Los juegos del toro, (varios autores)

19 de julio de 1983.

Dir.: Alberto González Vergel

La farsa de Maese Patelin.

22 de julio de 1983

Dir.: Antonio Medina.

Hacen falta más Quiñones, de Luis Quiñones

4 de agosto de 1983

Dir.: Carlos Ballesteros.

Emily, de William Luce

9 de agosto de 1983

Dir.: Miguel Narros.

La Regenta, de «Clarín»

1 de septiembre de 1983

Dir.: Alvaro Custodio.

La maleta de la abuela, de Teresa Pardo

7 de septiembre de 1983

Dir.: José Antonio Camacho.

Proceso por la sombra de un burro, de F. Dürrenmatt

9 de septiembre de 1983

Dir.: Fernando Sansegundo/José Carlos Plaza.

La Zapatera Prodigiosa, de Federico García Lorca

16 de septiembre de 1983

Dir.: Juan Antonio Quintana.

Caballero de milagro, de Lope de Vega

23 de septiembre de 1983

Dir.: José Caride.

Tres entremeses, de Cervantes

30 de septiembre de 1983

Dir.: Modesto Higuera.

Los acreedores, de Strindberg

2 de diciembre de 1983

Dir.: Jesús Yagüe.

Las prostitutas os precederán en el reino de los cielos, de

J. L. Martín Descalzo

15 de diciembre de 1983

Dir.: Domingo de Guidice.

El secreto de Susana y La serva Padrona

22 de diciembre de 1983

Dir.: Horacio Rodríguez Aragón.

Noches de luna con gatos, de Fernando Tejada

3 de enero de 1984

Dir.: Antonio Guirau.

La discreta enamorada, de Lope de Vega

13 de enero de 1984

Dir.: Antonio Guirau.

El chalet de Madame Renard.

20 de enero de 1984

Dir.: Ana Mariscal.

Clásicos payasos clásicos, de Lope de Rueda

21 de enero de 1984

Dir.: Carlos Ballesteros.

Penteo, de Lourdes Ortiz

27 de enero de 1984

Dir.: Lourdes Ortiz.

El chalet de Madame Renard.



Historia del Zoo, de Edward Albee

3 de febrero de 1984

Dir.: Sergio Vida.

Graciosa, tremenda y extraña cosa el amor, de Anton Chejov

10 de febrero de 1984

Dir.: Anastasio Alemán.

El caballero de Olmedo, de Lope de Vega

17 de febrero de 1984

Dir.: Antonio Guirau.

Diario de un loco, de Nicolás Gogol

24 de febrero de 1984

Dir.: Manuel Manzanique.

Las caníbales, de Manuel Domínguez Tavira

2 de marzo de 1984

Dir.: Juan Antonio Quintana.

El botín, de Joe Orton

9 de marzo de 1984

Dir.: Domingo lo Giudice.

Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez

23 de marzo de 1984

Dir.: Mario Torralba.

La señorita Julia, de Strindberg

30 de marzo de 1984

Dir.: Tomás Gayo.

Mantis religiosa, de Lorenzo Piriz Carbonell

6 de abril de 1984

Dir.: Lorenzo Zaragoza.

Retrato de niño muerto, de Luis Riaza

13 de abril de 1984

Dir.: Luis Vera.

Así o al revés, de Jardiel Poncela

27 de abril de 1984

Dir.: Chana Larregui.

Medora, de Lope de Rueda

4 de mayo de 1984

Dir.: José Estruch.

Final de Partida, de Samuel Becket

10 de mayo de 1984

Dir.: Miguel Narros.

El pelícano, de Strindberg

18 de mayo de 1984

Dir.: Miguel Angel Arande.

La Pereza, de Ricardo Talesnik

25 de mayo de 1984

Dir.: Manuel Manzanique.

Cosas del destino, de Marivaux

1 de junio de 1984

Dir.: Vicente Aranda.

Ciudad Irreal. La Tartana

8 de junio de 1984

Dir.: Carlos Marquerfe.

La Tetera, de Miguel Mihura

28 de junio de 1984

Dir.: Antonio Díaz.

El día de gloria, de Francisco Ors

6 de julio de 1984

Dir.: Angel García Moreno.

Los emigrados, de Slawomir Mrozek

10 de julio de 1984

Dir.: Manuel Manzanique.

Eran tres, un gitano y un marqués, de Luis Tejedor

19 de julio de 1984

Dir.: Máximo Martín.

Un sombrero lleno de lluvia, de Carlos Pereira

9 de agosto de 1984

Dir.: Carlos Pereira.

El cuento de nunca acabar, de Alberto Miralles

23 de agosto de 1984

Dir.: Antonio Guirau.

La tierra de Alvargonzález, de Antonio Machado

8 de septiembre de 1984

Dir.: Paco Angulo.

Don Gil de las Calzas verdes, de Tirso de Molina

12 de septiembre de 1984

Dir.: Antonio Guirau.

La discreta enamorada, de Lope de Vega

14 de septiembre de 1984

Dir.: Antonio Guirau.

El caballero de Olmedo, de Lope de Vega

19 de septiembre de 1984

Dir.: Antonio Guirau.

El lindo don Diego, de Agustín Moreto

21 de septiembre de 1984

Dir.: Antonio Guirau.

La Dama Duende, de Calderón

27 de septiembre de 1984

Dir.: Antonio Guirau.

La barca sin pescador, de Alejandro Casona

16 de noviembre de 1984

Dir.: Máximo Martín Ferrer.

La herida del tiempo, de Priestley

23 de noviembre de 1984

Dir.: José María Morera.

La venganza de las mujeres, de Lope de Vega

1 de diciembre de 1984

Dir.: Juana Antonio Hormigón.

El retablo de las maravillas, de Cervantes

7 de diciembre de 1984

Dir.: Domingo Serrano.

A puerta cerrada, de Jean Paul Sartre

14 de diciembre de 1984

Dir.: Rafael Cercós.

El fetichista, de Michel Tournier

21 de diciembre de 1984

Dir.: Hector Roskin.

Agape, de Agustín Iglesias

28 de diciembre de 1984

Dir.: Agustín Iglesias.

Edipo en Hiroshima, de Luigi Candoni

11 de enero de 1985

Dir.: Carlos Pereira.

El indio quiere el Bronx, de Israel Horovit

18 de enero de 1985

Dir.: Eduardo Fuentes.

La noche de los asesinos, de José Triana

25 de enero de 1985

Dir.: Carlos Fernández de Castro.

Las manos de Eurídice, de Pedro Bloch

1 de febrero de 1985

Dir.: Enrique Guitart.

La metamorfosis, de Kafka

8 de febrero de 1985

Dir.: Santiago Paredes.

Rosaura, el sueño es vida Mileidi

15 de febrero de 1985

Dir.: Ernesto Caballero.

Los cuernos de don Friolera, de Valle Inclán

22 de febrero de 1985

Dir.: José Estruch/Juanjo Granda.

Las cucarachas, de Guillermo Gentile

1 de marzo de 1985

Dir.: Román Calleja.

Sublime decisión, de Miguel Mihura

8 de marzo de 1985

Dir.: Angel García Moreno.

Sarah, de J. Murrell

15 de marzo de 1985

Dir.: Manuel Canseco.

El enfermo imaginario, de Molière

29 de marzo de 1985

Dir.: Alvaro Custodio.

Parada y fonda, de Vital Aza

5 de abril de 1985

Dir.: Pablo Sanz.

Ceremonia Ortopédica, de Jorge Díaz

12 de abril de 1985

Dir.: Víctor Ruiz.

Contrafigura, de Jaime Carballo

19 de abril de 1985

Dir.: Amaya Curieses.

La piel de nuestros dientes, de Torton Wilder

26 de abril de 1985

Dir.: Fernando Sansegundo.

El amor empieza a medianoche, de Santiago Moncada

3 de mayo de 1985

Dir.: Vicente Haro.

Un muerto de quinta y pon, de John Fisher

10 de mayo de 1985

Dir.: Martín Ferrer.

La tejedora de sueños, de Buero Vallejo

17 de mayo de 1985

Dir.: Carlos Arias.

Querido Molière, de Miguel Gallego

31 de mayo de 1985

Dir.: Miguel Gallego

La venganza de la Petra, de Carlos Arniches

6 de junio de 1985

Dir.: Antonio Díaz Merat.

Dos docenas de rosas rojas, de Aldo Benedetti

14 de junio de 1985

Dir.: Miguel Angel Aranda.

Anacleto se divorcia, de Muñoz Seca

21 de junio de 1985

Dir.: Antonio Díaz Merat.

Una mujer sola, de Darío Fo

5 de julio de 1985

Dir.: Agustín Iglesias.

La zapatera prodigiosa, de Federico García Lorca

12 de julio 1985

Dir.: Alfredo Mañas.

La vil seducción, de Juan José Alonso Millán.

18 de julio de 1985

Dir.: Martín Ferrer.

El hospital de los locos, de José de Valdivieso

25 de julio de 1985

Dir.: José Maya.

Palabras, sólo palabras, de Juanjo Menéndez

2 de agosto de 1985

Dir.: Juanjo Menéndez.

Cenaremos en la cama, de Marc Camoletti

8 de agosto de 1985

Dir.: José Sazatornil

Viva el duque nuestro dueño, de José Luis Alonso de Santos.

19 de septiembre de 1985

Dir.: Alberto Miralles.

Si quiero, de Chejov y Brecht

27 de septiembre de 1985

Dir.: Carlos Vides.



Salvad a los delfines.

Salvad a los delfines, de Santiago Moncada
10 de octubre de 1985
Dir.: Diego Serrano.

Romancero gitano, de Federico García Lorca
19 de octubre de 1985
Dir.: Isabel Reboledo.

El caso de la señora estupenda, de Miguel Mihura
1 de noviembre de 1985
Dir.: Ana Mariscal.

Los girasoles, de Jesús Ríosalido
7 de noviembre de 1985
Dir.: Chatono Contreras.

Los árboles mueren de pie, de Alejandro Casona
14 de noviembre de 1985
Dir.: José Osuna.

Sueño de un atardecer de otoño, de D'Annunzio
22 de noviembre de 1985
Dir.: Juanjo Granda.

La chistera, de Eduardo de Filippo
6 de diciembre de 1985
Dir.: Alvaro Custodio.

Céfiro agreste de olímpicos combates (Teatro Cronopios)
13 de diciembre de 1985
Dir.: H. Pryzbyl.

La Danza de los Muertos (Teatro Estable de Valladolid)
20 de diciembre de 1985
Dir.: Juan Antonio Quintana.

El retablillo de don Cristóbal y Así que pasen cinco años,
de Federico García Lorca
26 de diciembre de 1985
Dir.: Alvaro Custodio.

La Taberna Fantástica, de Alfonso Sastre
15 de febrero de 1986.
Dir.: Gerardo Malla.

Apolonio, Rey de Tiro, Anónimo
28 de febrero de 1986
Dir.: Carlos Creus.

Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca
7 de marzo de 1986
Dir.: Joaquín Hiniñosa.



Los árboles mueren de pie.

La taberna fantástica.





Manda a tu madre a Sevilla.

El amor enamorado, de Lope de Vega
9 de mayo de 1986
Dir.: Ernesto Caballero.

Manda a tu madre a Sevilla, de José Lucio
15 de mayo de 1986
Dir.: Arturo López.

La dama duende, de Calderón de la Barca
29 de mayo de 1986
Dir.: Antonio Guirau.

La Gatomaquita, de Lope de Vega
5 de junio de 1986
Dir.: Amaya Curieses y José Maya.

La venganza de don Mendo, de Muñoz Seca
12 de junio de 1986
Dir.: Carlos Arias.

El rey Juan, de Shakespeare
19 de junio de 1986
Dir.: José Estruch.

La manzana, de León Felipe
26 de junio de 1986
Dir.: Alvaro Custodio.

Bajarse al moro, de José Luis Alonso de Santos
17 de julio de 1986
Dir.: Gerardo Malla.

El arco iris, de Teófilo Calle
24 de julio de 1986
Dir.: Joaquín Vida.

Fedra, de Racine
31 de julio de 1986
Dir.: Esteban Polls.

Señora de..., de Sebastián Junyent
14 de agosto de 1986
Dir.: Joaquín Vida.

Hay que deshacer la casa, de Sebastián Junyent.
18 de septiembre de 1986
Dir.: Joaquín Vida.

Exit. El Tricicle.
25 de septiembre de 1986 (Festival de Otoño)



Bajarse al moro.



Madame de Sade.

Una mujer en la ventana, de F. X. Mroetz
27 de septiembre de 1986
Dir.: Juan Margallo.

Las cartas boca abajo, de Buero Vallejo
9 de octubre de 1986
Dir.: Martín Ferrer.

La extraña tarde del docto Burke, de Smozek
17 de octubre de 1986 (Festival de Otoño)
Dir.: Antonio Llopis.

La marquesa Rosalinda, de Valle Inclán
7 de noviembre de 1986
Dir.: Juan Carlos Sánchez.

La marca del fuego, de José María Rodríguez Méndez
13 de noviembre de 1986
Dir.: Alberto González Vergel.

¿Quién teme a Virginia Wolf?, de E. Albee
21 de noviembre de 1986
Dir.: Esteban Polls.

Tira de la cadena, de Guillermo Gentile
26 de noviembre de 1986
Dir.: Román Calleja.

Aspirina para dos, de Woody Allen
12 de diciembre de 1986
Dir.: Juan José Arteche.

Madame de Sade, de Yukio Mishima
18 de diciembre de 1986
Dir.: Joaquín Vida.

Mi amiga Vicky, la gorda, de Charles Lawrence
7 de febrero de 1987
Dir.: Manolo Andrés.

Mi mujer, el diablo y yo, de Carlos Llopis
21 de febrero de 1987
Dir.: Pablo Sanz.

No hay burlas con el amor, de Calderón de la Barca
28 de febrero de 1987
Dir.: Manuel Canseco.

¡Bendito seas, Machado!, de Antonio Machado
8 de marzo de 1987
Dir.: Isabel Reboredo.

Las picardías de Scapin, de Molière
28 de marzo de 1987
Dir.: Angel Gutiérrez.

Una hora sin televisión, de Jaime Salom
18 de abril de 1987
Dir.: Ramón Ballesteros.

Fandango y broma y arda la casa toda, de Ismael
25 de abril de 1987
Dir.: Ismael.

El hotel de los lios, de Ray Cooney
9 de mayo de 1987
Dir.: Pepe Rubio

La noche de Molly Bloom, de James Joyce
16 de mayo de 1987
Dir.: José Sanchís Sinisterra.

¿Qué hacemos con los viejos?, de José de Lucio
24 de mayo de 1987
Dir.: Francisco Tamarit.



Cuplé.

Juguetes para un matrimonio, de Alfonso Paso
31 de junio de 1987

Dir.: Diego Serrano.

Tres idiotas españolas, de Lidia Falcón
5 de julio de 1987

Dir.: Gemma Cuervo.

Las cometas, de Teófilo Calle
11 de julio de 1987

Dir.: Soto del Valle.

Cuplé, de Ana Diosdado
18 de julio de 1987

Dir.: Ana Diosdado.

Carlos famoso o el relojero de Gante, de Manuel Martínez Mediero.

1 de agosto de 1987

Dir.: Antonio Guirau.

Divinas palabras, de Valle Inclán
8 de agosto de 1987

Dir.: José Carlos Plaza.

El último desembarco, de Fernando Savater
22 de agosto de 1987

Dir.: María Ruiz.

Bodas de Sangre, de Federico García Lorca
29 de julio de 1987

Dir.: Mariano Anós.

Bailar con la más fea, de Ray Cooney
5 de septiembre de 1987

Dir.: Víctor Andrés Catena.

Tratamiento de choque, de Alonso Millán
12 de septiembre de 1987

Dir.: Alonso Millán.

El Bulón, de Albert Vidal

25 de octubre de 1987 (Festival de Otoño)

Dir.: Albert Vidal.

Zenobia, de Ignacio del Moral
7 de noviembre de 1987

Dir.: Ernesto Caballero.

Felices veinte, de Manuel Carcedo
14 de noviembre de 1987

Dir.: Julio Pascual.

Divinas palabras.



- Lear*, de Shakespeare
21 de noviembre de 1987
Dir.: Carlos Marquerf.
- Dos historias del mar y la aventura*, de Eugene O'Neill
5 de diciembre de 1987
Dir.: Eduardo Fuentes.
- Vida, locura y muerte*, de Lope de Aguirre
8 de diciembre de 1987
Dir.: Andrés Cienfuegos.
- Los cuernos de don Friolera*, de Valle Inclán
12 de diciembre de 1987
Dir.: Carlos Vides.
- El manifiesto*, de Brian Clark
20 de diciembre de 1987
Dir.: Angel García Moreno.
- La hora de la fantasía*, de Anna Bonacci
2 de enero de 1988
Dir.: Eliana Vidal.
- El tuerto es rey*, de Carlos Fuente
23 de enero de 1988
Dir.: Domingo lo Giudice.
- Ascitis en una tarde de otoño gris*, de Ramón Azorín
6 de febrero de 1988
Dir.: Elena Foyé.
- No es verdad y Te quiero zorra*, de Francisco Nieva
19 de febrero de 1988
Dir.: Juanjo Granda.
- Los balcones de Madrid*, de Tirso de Molina
27 de febrero de 1988
Dir.: Angel Gutiérrez.
- Madame Josephine... a mi querido Chejov*, de Luis Olmos
4 de marzo de 1988
Dir.: Luis Olmos y Antonio Llopis.
- El candidato de Dios*, de Luis Basurto
18 de marzo de 1988
Dir.: Ramón Ballesteros.
- ¡Viva San Martín!* de Agustín Iglesias
25 de marzo de 1988
Dir.: Agustín Iglesias.
- El agua milagrosa*, de los Quintero
Operación quirúrgica, de Benavente
El amor del gato y del perro, de Jardiel Poncela
2 de abril de 1988
Dir.: Pablo Sanz.
- Abejas en diciembre*, de A. Ayckbourn
15 de abril de 1988
Dir.: Joaquín Vida.
- Las majas vestidas y desnudas*, de Zalbi
30 de abril de 1988
Dir.: Víctor Zalbidea.
- Materia reservada*, de H. Whitmore
15 de mayo de 1988
Dir.: Angel García Moreno.
- Otro sinvergüenza más*, de Bariego y Lucio
24 de mayo de 1988
Dir.: Francisco Tamarit.
- El sí de las niñas*, de Moratín
17 de junio de 1988
Dir.: Juan José Sousa.
- Nosotros, ellos y el duende*, de Carlos Yopi
24 de junio de 1988
Dir.: Martín Ferrer.
- De Madrid al cielo*, de don Ramón de la Cruz
1 de julio de 1988
Dir.: Víctor Andrés Catena.
- El hijo pródigo*, de Lope de Vega
15 de julio de 1988
Dir.: José Maya.
- ¿Dónde están mis pantalones?*, de Ray Galton
22 de julio de 1988
Dir.: Angel Fernández Montesinos.
- El hotelito*, de Antonio Gala
29 de julio de 1988
Dir.: Mara Recatero y Gustavo P. Puig.
- Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, de Jardiel Poncela.
12 de agosto de 1988
Dir.: Mara Recatero.

REAL COLISEO
DE CARLOS III
San Lorenzo del Escorial



Día 30 de Abril de 1979

INAUGURACION

RECITAL DE CANTO

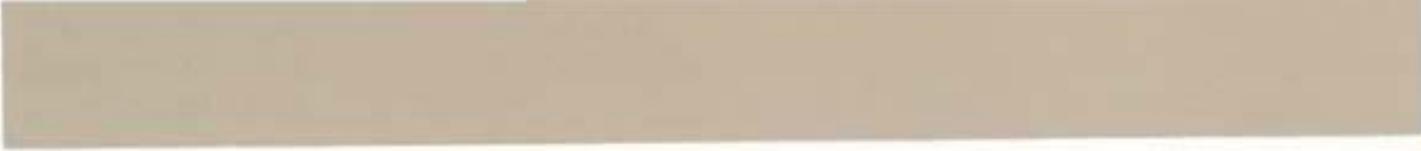
TERESA BERGANZA

Piano: RICARDO REQUEJO

OBRAS DE: Sorores Mariscal, Fares y Torres

1979 - 1980





Música



Narciso Yepes.

Concierto de órgano
1 de enero de 1983
Paulino Ortiz de Jocano.

Recital de piano
15 de enero de 1983
Piotr Paleozny.

Concierto de guitarra
29 de enero de 1983
Narciso Yepes.

Concierto: Padre Antonio Soler
6 de febrero de 1983
Alumnos del Real Conservatorio de Música de Madrid.

Recital de canto
19 de marzo de 1983
Trío Hoquetus.

Polifonía siglos XV, XVI y XVII
2 de abril de 1983
Grupo Neocantes.

Concierto de piano
3 de abril de 1983
Felipe Campuzano.

Cuarteto Música Barroca
9 de abril de 1983
The Strand Ensemble.

Concierto coral
11 de mayo de 1983
Rondalla de San Lorenzo del Escorial.

Concierto de piano
13 de mayo de 1983
Pedro Lerma.

Concierto coral
15 de mayo de 1983
Coral Salvé de Laredo.

Concierto castañuela
5 de junio de 1983
Lucero Tena.

Concierto de piano
18 de julio de 1983
Eduardo Ponce.



Coral Salvé de Laredo.



Lucero Tena

Concierto: Padre Antonio Soler

23 de junio de 1983

Cuarteto Hispánico Numen.

Concierto de piano

24 de junio de 1983

Isidro Barrio.

Concierto de clave y órgano

25 de junio de 1983

Pablo Cano y Miguel del Barco.

Concierto de clave

29 de junio de 1983

Genoveva Gálvez.

Concierto coral

30 de junio de 1983

Coros Gaudeamus y Juan del Enzina.

Concierto

5 de noviembre de 1983

Trío Mendelsson.

Concierto canto gregoriano

7 de diciembre de 1983

Escolanía de la Sta Cruz del Valle de los Caídos.

Concierto de cámara

8 de diciembre de 1983

Orquesta Ars Nova.

Concierto música barroca

25 de diciembre de 1983

Grupo Neocantes.

Recital de canto

1 de enero de 1984

Alicia Olabarria

Fragmentos de zarzuelas

16 de marzo de 1984

Dir.: Carmen Sopena.

Concierto de guitarra

23 de marzo de 1984

Bernardo García Hurtado.

Concierto de violín y guitarra

24 de marzo de 1984

Albor Rosnefeld y Carmelo Martínez.



Lucero Tena.

Recital de canto

7 de abril de 1984

Paloma P. Iñigo y Julio García Casas.

Concierto de piano

14 de abril de 1984

Emilio Baro.

Concierto de cámara

17 de abril de 1984

Orquesta Petits Musics de Barcelona.

Recital de polifonía sacra

21 de abril de 1984

Escolanía Abadía del Valle de los Caídos.

Concierto de piano

22 de abril de 1984

Pedro Lerma.

Concierto de viola y cémbalo

28 de abril de 1984

Juan Krakemberger y Lee Anders.

Concierto de castañuela y piano

1 de mayo de 1984

Lucero Tena y J. A. Alvarez Parejo.

Concierto de violín y piano

5 de mayo de 1984

Polina Klatsarskaia y Manuela Caro.

Recital de canto

11 de mayo de 1984

Violeta Alba y Valentín Elcoro.

Recital de canto

19 de mayo de 1984

Pura María Martínez y Rogelio Gabilanes.

Concierto de piano

26 de mayo de 1984

José Colom.

Concierto de piano

2 de junio de 1984

Joaquín Achúcarro.

Concierto coral

9 de junio de 1984

Coral de Santander.

Zarzuela: ¡Viva Madrid!

14 de junio de 1984

Dir.: Carlos Arias.

Concierto

23 de junio de 1984

Orquesta de Cámara Española.

Concierto de Canto

30 de junio de 1984

Victoria de los Angeles y Miguel Zanetti.

Concierto de piano

13 de julio de 1984

Luis Galve.

Concierto de piano

20 de julio de 1984

Isidro Barrio.

Concierto de castañuela, violín y piano.

24 de julio de 1984

Lucero Tena, Víctor Martín y J. A. Álvarez Parejo.

Concierto Coral

25 de junio de 1984

Coros de Madrid.

Selección de zarzuelas

2 de agosto de 1984

Compañía Ruperto Chapí.

Recital de arpa

11 de agosto de 1984

María Rosa Calvo Manzano.

Concierto de piano

2 de septiembre de 1984

Emilio Baro.

Concierto de piano a cuatro manos

8 de septiembre de 1984

Miguel Zanetti y Fernando Turina.

Concierto de violoncello

22 de septiembre de 1984

Lluís Claret.

Concierto de guitarra

29 de septiembre de 1986

Narciso Yepes.

Concierto canto

6 de octubre de 1984

Esperanza Abad.

Concierto coral

8 de noviembre de 1984

Niños Cantores de Hungría.

Concierto de piano

11 de noviembre de 1984

Ricardo Requejo.

Concierto

8 de diciembre de 1984

Orquesta de Cámara Española.

Recital de villancicos

22 de diciembre de 1984

Escolanía Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Selección de zarzuelas

4 de enero de 1985

Compañía Lírica Ruperto Chapí.

Pollfonía de los siglos XV y XVI.

12 de enero de 1985

Grupo Neocantes.

Concierto de saxo

19 de enero de 1985

Pedro Iturralde.

Recital de piano

26 de enero de 1985

Hugh Tinney.

Concierto de percusión

16 de febrero de 1985

Enrique Llacer.

Concierto de piano

23 de febrero de 1985

Joaquín Achúcarro.

Concierto de oboe

2 de marzo de 1985

Salvador Tudela.

Recital lírico

19 de marzo de 1985

Valentín Aguirre y Paloma Camacho.



Asako Kumashiro.

La piel de toro de la zarzuela
22 de marzo de 1985
Compañía Lírica Teatro Apolo.

Concierto de castañuela
30 de marzo de 1985
Lucero Tena.

Concierto de guitarra
3 de abril de 1985
José María Gallardo.

Concierto de canto gregoriano
4 de abril de 1985
Scola Antiqua.

Concierto de clave
13 de abril de 1985
Genoveva Gálvez.

Concierto de piano
20 de abril de 1985
Asako Kumashiro.

Concierto de flauta
27 de abril de 1985
Alvaro Marías.

Concierto coral
4 de mayo de 1985
Orfeón Donostierra.

Concierto de cámara
11 de mayo de 1985
Hermes Kriales.

Concierto de piano a cuatro manos
18 de mayo de 1985
Fernando Puchol y Ana Bogani.

Recital de piano
15 de junio de 1985
Josep Colom.

Selección de zarzuela
27 de junio de 1985
Compañía Lírica Ruperto Chapí.

Concierto
12 de julio de 1985
Den Danske Vilon/Bande.

Concierto de guitarra y flauta
6 de octubre de 1985
Bernardo García Hurtado y Ruth Walker.

Recital de zarzuela
27 de octubre de 1985
Josefina Meneses e Isidoro Gavari.

Concierto de piano
15 de noviembre de 1985
Rauf Kasimof.

Concierto de Cámara
29 de noviembre de 1985
Grupo Círculo.

Concierto
30 de noviembre de 1985
Frederik Marvin.

Don Cristóbal de los pájaros
15 de febrero de 1986
Olga Manzano y Manuel Picón.

Concierto de piano
19 de febrero de 1986
Sorin Melinte.

Concierto de piano
17 de mayo de 1986
Ana María Labad.

Concierto Coral
8 de junio de 1986
Coral de la Comunidad de Madrid.



Raimondi

Concierto

28 de junio de 1986

Antiguos Tunos de la Universidad de Madrid.

Concierto

17 de octubre de 1986

Trío Mompou.

Concierto de clarinete y piano

7 de marzo de 1987

Adolfo Garcés y Ana María Gorostiaga.

Concierto de piano

14 de marzo de 1987

Rafael Sebastián.

Concierto de Saxo

21 de marzo de 1987

Cuarteto Español de Saxofones.

Concierto

4 de abril de 1987

The London Wind Consort.

Concierto

30 de abril de 1987

Orquesta de Cámara de Madrid.

Zarzuela: La Dolorosa

7 de junio de 1987

Compañía Ases Líricos / Evelio Esteve.

Concierto de clave

27 de junio de 1987

Pablo Cano.

Concierto Música Repetitiva

18 de octubre de 1987

Steve Reich.

Homenaje a Villa Lobos

23 de octubre de 1987

Coral Baccarelli.

Concierto

22 de noviembre de 1987

Banda Padre Antonio Soler.

Concierto de Jazz

26 de noviembre de 1987

Quinteto Barry Harrys.



Raimondi.

Concierto de violín y piano
Carlos Marrufo y Trinidad Sanchís.
6 de diciembre de 1987.

Concierto
16 de enero de 1988
Cuarteto Lieder.

Concierto de piano
7 de febrero de 1988
Sorin Melinte.

Concierto
13 de febrero de 1988
Los Gemelos.

Concierto de piano
12 de marzo de 1988
Antonio Baciero.

Concierto de violín y piano
19 de marzo de 1988
Lu Szu Ching y Santiago Mayor.

Concierto de polifonía
31 de marzo de 1988
Escolanía de la Basílica del Real Monasterio de El Escorial.

Concierto canto gregoriano
1 de abril de 1988
Schola Antiqua.

Recital de clave y órgano
9 de abril de 1988
Genoveva Gálvez y Montserrat Torrent.

Concierto de flauta travesera y clave
23 de abril de 1988
Mariano Martín e Inés Fernández.

Concierto: La música en tiempos de Carlos III
30 de abril de 1988
Cuarteto Arión.

Concierto: La música en tiempos de Goya
14 de mayo de 1988
Hesperion XX.

Concierto coral
21 de mayo de 1988
Coral de Santander y Orquesta Arbós de Madrid.

Concierto: La tonadilla española
27 de mayo de 1988
Compañía Tonadilla Española.

Concierto de Cámara
28 de mayo de 1988
Grupo Zarabanda.

Las labradoras de Murcia, de Don Ramón de la Cruz
3 de junio de 1988
Opera Cómica de Madrid.

Concierto: El sinfonismo clásico
11 de junio de 1988
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Concierto: Sinfonismo europeo del clasicismo
25 de junio de 1988
Orquesta Reina Sofía.

Concierto
9 de julio de 1988
Trío Mompou.



Ballet de Victor Ullate.



Ballet y danza



Ballet Español de José Granero.

Bailes castellanos
12 de febrero de 1983
Grupo La Boina.

Coros y danzas de Madrid
22 de abril de 1983
Dir.: Carmen Cantero Albalade.

Ballet Español de Madrid
8 de julio de 1983
Dir.: José Granero.

Escuela de Ballet
1 de agosto de 1983
Dir.: Josefina Alonso.

Ballet Clásico de Zaragoza
12 de agosto de 1983
Dir.: María de Avila.

Ballet de María Rosa
25 de noviembre de 1983
Dir.: María Rosa.

Ballet Español de Madrid
14 de agosto de 1984
Dir.: José Granero.

Ballet Español de María Rosa
14 de agosto de 1985
Dir.: María Rosa.

Ballet Español de Madrid
5 de septiembre de 1985
Dir.: Goyo Montero.

Teatro de Danza Española
13 de septiembre de 1985
Dir.: Luisillo.

Coros y Danzas Francisco de Goya
22 de mayo de 1986
Dir.: Eva Jiménez Minguez.

Festival de Ballet
24 de junio de 1986
Alumnos del Conservatorio.

Ballet Español de Madrid
3 de julio de 1986
Dir.: Goyo Montero.

Ballet de Luis Fuente
11 de septiembre de 1986
Dir.: Luis Fuente.



Ballet Español de María Rosa.

Ballet Español de Goyo Montero.





Ballet Español de Goyo Montero.

Danza: El último cañí
25 de octubre de 1986
Compañía Antonia Andreu.

Ballet Concierto de Madrid
31 de octubre de 1986
Dir.: Ana Lázaro.

Bocanada Danza
22 de marzo de 1987
Dir.: Blanca Calvo y María José Ribot.

Danza contemporánea
11 de abril de 1987
Dir.: Carmen Senra.

Baile flamenco
23 de mayo de 1987
Dir.: Eugenia Montero.

El Rocío, María Rosa y su Ballet.
25 de julio de 1987
Dir.: Antonio.

Suite Española
15 de agosto de 1987
Dir.: Luis Fuente.

Recital de Ballet
25 de agosto de 1987
Ballet: Aulas de Ballet.



Ballet Español de María Rosa.

Ballet contemporáneo

28 de agosto de 1987

Dir.: Teo Camacho.

España Baila

26 de diciembre de 1987

Coros y Danzas de Madrid.

Folklore Español

Febrero de 1988

Coros y Danzas Francisco de Goya.

El amor brujo, de Falla

8 de abril de 1988

Dir.: Paco Romero

Ballet del Atlántico

6 de mayo de 1988

Dir.: Anatole Janowsky.

Recital de Ballet

20 de mayo de 1988

Dir.: Marjie Gillis.

Recital de Escuela Bolera

10 de junio de 1988

Dir.: Carmen Cantero Albalate.

Ballet Español de María Rosa

4 de agosto de 1988

Dir.: María Rosa.



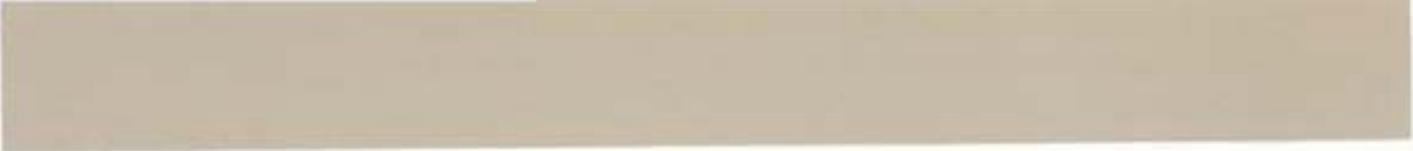
Nº 6. AÑO I - ENERO 1980. *San Lorenzo del Escorial*
 ASOCIACION "AMIGOS DEL COLISEO"

Una de las principales misiones de la Asociación es fomentar las diversas expresiones de la cultura y, principalmente, el teatro. En nuestra localidad tuvo siempre gran arraigo esta afición y, tanto en su población estable como en sus residentes veraniegos, contamos con cuadros de aficionados que ofrecieron obras de todo género que, por desdichado, alcanzaron un merecido prestigio por su cuidadosa puesta en escena y no menos loable interpretación. Recuperado el Real Coliseo a sus funciones y la buena disposición existente por parte de la Dirección General del Teatro hacia nuestra Asociación, creemos llegado el momento de restaurar esta noble empresa en la que queremos que nuestros asociados sean principales y primeros protagonistas ya que se dan las siguientes posibilidades: la pronta inauguración de una sala de ensayo, en el mismo recinto del Real Coliseo, y el uso de la misma; la participación de profesorado de la Escuela de Arte Dramático; charlas de formación y coloquios a cargo de personalidades del género; cubrir una parte de la programación en temporadas que la Administración no lo hiciera, etc., etc...

Por lo tanto, te invitamos -si sientes esta inquietud- a participar. No importa la edad ni el sexo. Ya sabes la amplitud del género y la diversidad de facetas que alcanza para llegar a ese momento principal de subir al telón. Esperamos, nada más, noticias tuyas, en el más breve espacio posible de tiempo, en las que figuren los datos personales y dirección, para convocar la primera reunión y comenzar la andadura que, si por desdichado, será laboriosa y no fácil, tendrá la compensación de un indudable enriquecimiento cultural propio y público.

La Junta Directiva.

NOTA DE INTERES PARA LOS ASOCIADOS: El Centro de Documentación e Información del Teatro (Ministerio de Cultura) ha concedido a la Asociación el 20% de descuento en las localidades de sus programaciones, presentando en tapulla el carnet de asociado.



Varios (conferencias, cursos,
recitales poéticos, ciclos)

Conferencia: *Cervantes / Lope de Vega*

2 de enero de 1983

por Modesto Higuera.

Conferencia: *Significación histórica y cultural de El Escorial*

30 de enero de 1983

por José Luis Aranguren.

Conferencia: *La arquitectura actual en el conjunto de El Escorial*

5 de febrero de 1983

por Julio Vidaurre.

Conferencia: *Día de la poesía*

20 de marzo de 1983

por Octavio Uña.

Recital de Poesía

20 de abril de 1983

por Guillermo Marín.

Recital de Poesía

13 de mayo de 1983

Compañía Aparicio/Rivero.

Recital de Poesía

28 de mayo de 1983

por Charo Soriano y Julia Martínez.

V Curso de música Barroca y Rococó

del 17 al 27 de agosto de 1983

Asociación de Música Barroca.

Recital Poético

3 de julio de 1984

por Charo Soriano y Pepe Martín.

Conferencia: *El teatro greco-romano*

28 de julio de 1984

por Modesto Higuera.

Conferencia: *Calderón y la Vida es sueño*

29 de julio de 1984

por Modesto Higuera.

VI Curso de música Barroca y Rococó

del 20 al 31 de agosto de 1984

Asociación de Música Barroca.

Conferencia: *Los aparejadores de San Lorenzo de El Escorial*

13 de julio de 1985

por Pedro Martín Gómez

Conferencia: *Marco escurialense de ilustres ilustrados*

27 de julio de 1985

por Modesto Higuera.

Ciclo de Actos del IV Centenario

10 al 30 de noviembre de 1985

Agrupación Socialista.

VIII Curso de música Barroca y Rococó

19 al 30 de septiembre de 1986

Asociación de Música Barroca.

Conferencia: *La Guitarra*

24 de febrero de 1987

por José María Gallardo.

Conferencia: *El Violoncello*

10 de marzo de 1987

por Dimitri Furnadjiev.

Conferencia: *La flauta dulce*

24 de marzo de 1987

por Pedro Bonet.

Conferencia: *El Ballet*

5 de mayo de 1987

por Jorge Christoff.

Conferencia: *El violín*

2 de junio de 1987

por Francisco Javier Comesaña.

Conferencia: *La trompeta*

19 de mayo de 1987

por Antonio García Serra.

Recital Poético

5 de febrero de 1988

por Elisa Montes.

Conferencia: *El violoncello*

10 de marzo de 1988

por Pilar Serrano.

Conferencia: *El trombón*

17 de marzo de 1988

por Pedro Botías.

Conferencia: *La viola*

24 de marzo de 1988

por Emilio Mateu.

Conferencia: *El fagot*
7 de abril de 1988
por Vicente Merenciano.

Conferencia: *El oboe*
14 de abril de 1988
por: J. M. Corral.

Conferencia: *El violín*
21 de abril de 1988
por Joan Luis Jordá.

Conferencia: *El contrabajo*
23 de abril de 1988
por David Thomas.

Conferencia: *La tuba*
12 de mayo de 1988
por Miguel Navarro Carbonell.

Conferencia: *La flauta travesera*
19 de mayo de 1988
por Angeles Brau.



Se acabó de imprimir este libro
el día 14 de diciembre de 1988,
en los talleres de la imprenta
de la Comunidad de Madrid.
Dentro de los actos conmemorativos
del Bicentenario de la muerte
del Rey Carlos III.



Comunidad de  Madrid

Consejería de Cultura
SECRETARIA GENERAL TECNICA