

Portada:

Matarile teatro, "Animales artificiales".

Teatro Alameda, 2008.

**Historia del Arte
de Málaga**

Artes escénicas en Málaga

Carmen González Román

Editor
Prensa Malagueña, S.A.

Coordinadora general de la obra
Rosario Camacho Martínez

Coordinador editorial
Pedro Rodríguez Oliva

Diseño
Adán Miranda

Esta Historia del Arte de Málaga es posible gracias a la colaboración y patrocinio de

Fundación AENA
Empresa Malagueña de Transportes
Universidad de Málaga

ISBN (Obra completa) 978-84-611-9559-6

ISBN (Tomo 1) 978-84-611-9563-3

Depósito legal MA-1475-2007

Imprime Gráficas Urania

Queda prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación total o parcial de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual.

A Alberto Lanzat García

“Cuando se termina la escuela, el colegio o la Universidad, sólo se puede aprender contemplando teatro, unidades dramáticas, “hombres en acción” -teatro y sus variantes- por la sencilla razón de que la vida es opaca, la calle es desordenada y la experiencia ajena difícil de comunicar”.

Enrique Llovet

Para qué sirve un teatro

Acerca de la autora de este tomo

Carmen González Román, es Doctora en Historia del Arte (Universidad de Málaga) y profesora del Departamento de Historia del Arte. Su tesis doctoral *Teoría, Arte y escena en la Europa del Renacimiento* (1999), obtuvo la máxima calificación y la mención del tribunal para premio extraordinario. Ha publicado varios libros y colaborado en diversas monografías. Asimismo, tiene publicados numerosos estudios sobre temas relacionados con la teoría y la literatura artística, la escenografía, y la influencia del teatro en las artes plásticas y visuales, tanto en revistas especializadas de ámbito nacional como internacional.

Su trayectoria investigadora está ligada a la participación en varios proyectos de investigación I+D del *Ministerio de Ciencia e Innovación*, a partir de los que ha desarrollado diversas líneas de investigación. Recientemente le ha sido concedido un nuevo proyecto I+D sobre la teoría de la perspectiva en España, del cual es la Investigadora Principal. Como docente viene impartiendo, entre otras materias de la titulación de Historia del Arte, *Teoría del Arte*, *Las Artes y el Teatro en los Siglos de Oro...*, así como la asignatura *Artes escénicas y cultura visual* en el Máster Oficial: *Desarrollos Sociales de la Cultura Artística*.



Carmen González Román
Profesora del Departamento de Historia del Arte
de la Universidad de Málaga

Índice

Artes escénicas en Málaga

Espectáculo en el espacio clásico: tipología y posibilidades escénicas del teatro romano	12
Dramaturgia, espacio y visualidad de la escena en los siglos XVI–XVIII	26
Del corral al coliseo. Actividad teatral e idiosincrasia malagueña en el siglo XVIII	54
Tipologías arquitectónicas y actividad escénica durante el siglo XIX y principios del XX	62
Aires de modernidad: escenografía y espectáculo en el primer tercio del siglo XX	80
Promoción y revitalización de las artes escénicas a partir de los años cincuenta	88
Duplicidad funcional y reconversión escénica de las salas de cine	94
Dimensión social de las artes escénicas en Málaga a partir de los años ochenta	106

Espectáculo en el espacio clásico: tipología y posibilidades escénicas del teatro romano

Significado y usos históricos del edificio

Configuración arquitectónica y disposición de la escena

Teatros romanos en la provincia





Espectáculo en el espacio clásico: tipología y posibilidades escénicas del teatro romano

Pág. Anterior:

Magos, malabaristas y acróbatas en una
actuación ante grupos de escolares.

19 de febrero de 2009.

Tras el brillo del período clásico, el teatro romano malagueño se mantuvo oculto e ignorado durante siglos. Adulterado y mutilado, fue descubierto en la contemporaneidad, desenmascarado parcialmente, y poco después revitalizado escénicamente durante varias décadas. Hoy, el teatro romano de Málaga resurge en su fisonomía, se expande ambiciosamente en el espacio urbano, y aspira a recuperar su misión original en la ciudad.

Fue en el proceso de culminación de las obras de los jardines del *Palacio de Archivos, Bibliotecas y Museos* –Casa de la Cultura–, concretamente en el año 1951, cuando Enrique Atencia, arquitecto encargado del diseño de dichos jardines descubrió en calle Alcazabilla los restos arqueológicos del teatro romano. En marzo de 1952, según indican Rosario Camacho y María Morente, la Dirección General de Archivos y Bibliotecas encargó la terminación del Palacio de Archivos al mismo Atencia, que vivió dramáticamente la polémica desatada en la ciudad –como arquitecto y porque fue teniente de alcalde entre 1947-55–, por lo que renunció a encargarse de una obra con la que no estaba de acuerdo. No será hasta 1960 cuando se acometa un nuevo proyecto por parte de la Dirección General de Arquitectura, siendo su encargado el arquitecto Francisco Pons Sorolla. Por esos años la actividad escénica ya se había reiniciado en este espacio histórico.

Es de justicia destacar el papel desempeñado entonces por la gran mecenas de las artes escénicas en Málaga, Ángeles Rubio-Argüelles, quien a partir del descubrimiento del teatro romano, luchó por su recuperación material y funcional. Intelectual inquieta, escritora y protectora del teatro, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Rubio-Argüelles publicó en 1951, apenas descubierto el teatro, un pequeño libro donde recogía sus sospechas acerca de la tipología del edificio; llevaba a cabo una breve descripción del mismo; y se detenía en reseñar qué obras se representaban



La compañía de teatro ARA saluda al público después de una actuación en el Teatro Romano de Málaga.



Antígona de Salvador Espriu.
Teatro Romano, 1986.

en dichos teatros. Poco después, a instancias de su mecenazgo, y con la actuación de la compañía por ella fundada: la compañía-teatro ARA (Ángeles Rubio-Argüelles), se inició en Málaga el *Festival de Teatro Greco-Latino* en 1959, evento que perduró un par de décadas.

Como resultado de una decidida vocación aperturista hacia las novedades escénicas, a partir de 1983 las gradas del teatro romano malagueño acogieron las cinco primeras ediciones del *Festival Internacional de Teatro*, un evento que en 1987 trasladaría su sede al escenario del *Teatro Municipal Miguel de Cervantes*. El citado *Festival*, tal como pretendía su director, el prestigioso dramaturgo Miguel Romero Esteo, trajo a Málaga los espectáculos-estrella de otros festivales internacionales que tuvieron que adaptar sus montajes, en ocasiones con dificultad, al espacio incompleto y limitado por la *Casa de la Cultura* del escenario del teatro romano.

A finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, con el decidido proyecto de recuperación y consolidación del entorno Alcazaba, Gibralfaro y Teatro Romano impulsado por la Junta de Andalucía, este espacio escénico quedará de nuevo prácticamente ajeno a toda actividad teatral en la ciudad. Sin embargo, sus gradas fueron todavía el lugar idóneo para determinadas acciones llevadas a cabo por representantes de las ya entonces numerosas compañías teatrales malagueñas a la hora de reivindicar apoyos institucionales; y más recientemente, el escenario del teatro romano ha acogido determinadas actuaciones relacionadas con festivales de teatro clásico



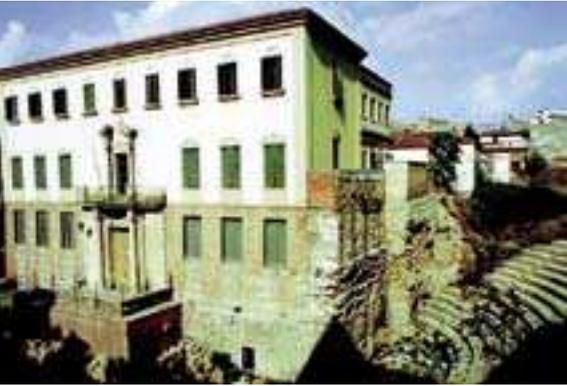
escolar o con puntuales celebraciones del día de Andalucía que han tratado igualmente de dar a conocer este espacio clásico a los más pequeños.

Acción llevada a cabo por miembros de compañías locales e teatro con intención de diseñar un futuro.

Significado y usos históricos del edificio

Situado en el centro de la vida ciudadana, el teatro formaba parte de los espectáculos públicos (*ludi*) –carreras de carros, combates de gladiadores, luchas de fieras, representaciones escénicas, etc.- gratuitamente ofrecidos en Roma para diversión de sus habitantes; de ahí que prevalezca en el teatro romano una naturaleza de espectáculo de masas sobre el carácter de ámbito de representación del drama literario. La relación del teatro romano con su público era tan vinculante que su evolución histórica se vio condicionada por la demanda y gustos de dicho público, cuyas costumbres y formas de vida se reproducían muchas veces en los escenarios.

El Teatro Romano de Málaga es de época de Augusto (s. I d.C.), fue construido sobre unas termas de época republicana, parte de cuyo pavimento de ladrillo en espina de pez ha aflorado en el transcurso de las excavaciones. Posteriormente fue reconstruido y enriquecido por varios mecenas que abrigaban aspiraciones políticas y pretendían -como era habitual- ganarse así el favor de sus conciudadanos, sus nombres se citan en caracteres capitales cuadrados en una inscripción del *proscenium* y un pedestal recientemente aparecido.



Casa de la Cultura y Teatro Romano de Málaga.

El teatro ofreció un aspecto suntuoso, pues los muros de sillería estuvieron recubiertos de placas de mármol en sus gradas inferiores, material empleado también en los rodapiés y solerías. Los análisis litológicos informan que la piedra utilizada para su construcción, una caliza de origen marino, procede de las canteras de Torremolinos, pero los mármoles empleados en el enriquecimiento posterior tienen procedencias tan diversas como Egipto, Peloponeso, Alicante, Valencia, Almería o Málaga. Es posible que a la escena original pertenezcan los grandes fustes acanalados y capiteles corintios aprovechados en la construcción de la alcazaba.

El teatro fue abandonado en su uso a fines del siglo III d.C., quizá debido al paso de bandas germánicas. Las piletas de fabricación de *garum* indican un reaprovechamiento posterior de este espacio; asimismo, numerosos restos de cerámica de *terra sigillata* y tardo-romana con motivos cristianos, confirman un uso diferente al de lugar de espectáculo que poseía originalmente. Los musulmanes lo expoliaron parcialmente y utilizaron sus sillares y columnas en varios lugares de la Alcazaba. Con el transcurso de los años, las frecuentes avenidas del arroyo del Calvario debieron enterrar sus restos, hasta el punto de que su existencia se borró de la memoria colectiva.

Cuando en 1951 aparecieron los primeros restos se comprobó que el nuevo edificio construido en calle Alcazabilla, conocido por sus funciones con el nombre de *Casa de la Cultura*, se había edificado sobre una parte del teatro romano. El descubrimiento causó sensación, desató una encarnizada polémica que tuvo una amplia repercusión en la prensa, y provocó la visita de ilustres personajes, como Julio Martínez de Santa Olalla, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas. Entre 1959 y 1961 el arquitecto Pons Sorolla actuaría en esta zona en sucesivas fases de ordenación y reconstrucción del teatro romano.

En 1992, a partir del proyecto de consolidación y remodelación del conjunto monumental Gibralfaro, Alcazaba y Teatro Romano, impulsado por



El teatro romano de Málaga durante las obras de recuperación del edificio y su entorno en agosto de 2009. Al fondo el "Centro de Interpretación del Teatro Romano" diseñado por Antonio Tejedor.



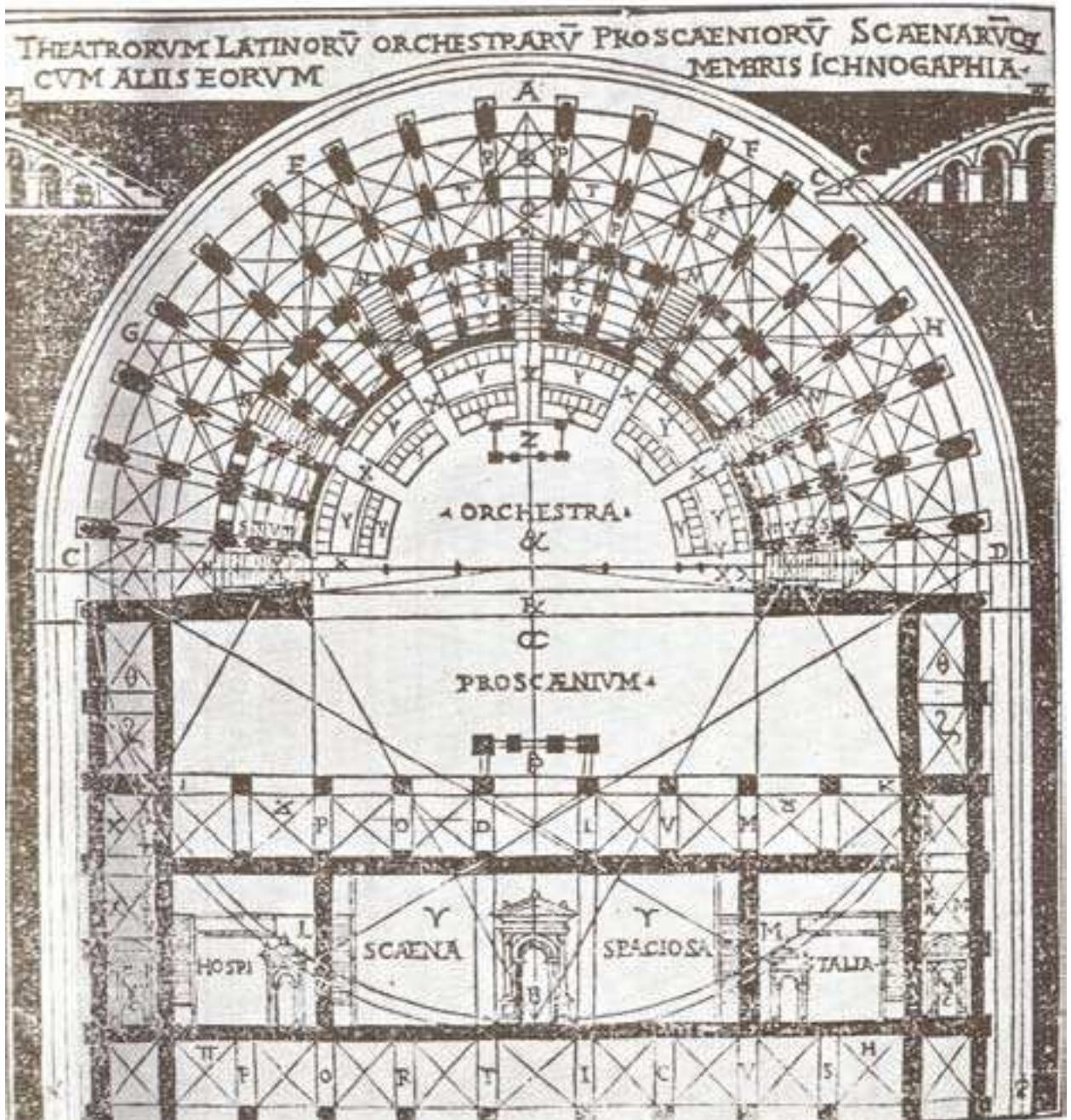
la Junta de Andalucía, se hallaron en las excavaciones realizadas en el patio de la *Casa de la Cultura* restos que avalaron la decisión de demoler el inmueble. Con la demolición de la Casa de la Cultura en 1994, se inició en 1999 un proceso de recuperación de la *scaena* del teatro, a la par que la culminación de la reconstrucción de la *cavea*.

Configuración arquitectónica y disposición de la escena

A la hora de reconstruir el teatro romano malagueño, las investigaciones que se han venido realizando años atrás han establecido su similitud con teatros de tamaño medio del ámbito norteafricano (Sabratha o Dougga), así como peninsular (el vecino teatro de Acinipo, o el de Mérida, si bien éste de mayor amplitud). Al mismo tiempo, tales hipótesis consideran justamente como principio rector en la construcción de estos edificios la teoría que Vitruvio, arquitecto contemporáneo de Augusto, establece en su tratado *De architectura* (5.6.). El célebre tratadista romano diseñó el teatro latino a partir de la inscripción en un círculo de cuatro triángulos equiláteros, cuyos vértices dividen la circunferencia en doce arcos iguales que señalan los puntos clave de la *cavea* y del edificio escénico. Siete de estos vértices señalan el arranque de los siete tramos de escaleras que delimitan la *cavea* en seis grandes secciones radiales, denominadas *cunei*. Los restantes vértices indican la posición de las tres puertas situadas en el muro escénico –*valva regia* y las dos *hospitalia*–, así como de las entradas laterales –*versurae*–.

Siguiendo estos principios, el teatro malagueño consta de tres partes en las que se situaban, respectivamente, el coro, los espectadores y los actores. La *orchestra* era el lugar reservado para los espectadores distinguidos, y a ella se accedía a través de espacios abovedados llamados *aditus maximi*. En teatro romano malagueño, la *orchestra* no forma un semicírculo completo y está enmarcada por una losa rectangular de mármol con una inscripción dedicatoria. Estuvo en su día recubierta con placas de mármol africano. La zona de los espectadores, *cavea*, se construyó en el declive natural del monte Gibralfaro y está dividida en cuatro *cunei* por medio de cinco *scalae*, tres de ellas desembocan en los correspondiente *vomitoria*, abiertos en la *praecintio* superior. El piso superior pudo estar provisto de una cubierta sostenida por un pórtico.

El espacio de los actores era un amplio espacio rectangular situado por encima de la *orchestra* y que a su vez constaba de varias partes, con dos elementos bá-



El teatro vitruviano ilustrado en la edición de C. Cesariano. Como 1521.



Teatro Romano de Málaga.
Vista de la *cavea* y labores
de reconstrucción de la
scaena y *postcaenium*.

sicos: el *proscenium* o *pulpitum* –plataforma o entarimado donde se situaban los actores-, y el *frons scaenae* –fachada o fondo escénico ubicado tras el entarimado-. El *proscenium* malagueño ha podido ser documentado en su monumentalidad y riqueza decorativa por el uso de una amplia gama de mármoles, además de un *frons pulpiti* donde se alterna exedra central flanqueada por escaleras y nuevamente exedra con *scalae*. Por lo que respecta al *frons scaenae*, se levantaba sobre una sólida construcción hecha de sillares de arenisca de fondo marino con tramos almohadillados que permitía elevar el edificio escénico por encima del *pulpitum* casi dos metros. El *frons scaenae* presenta tres exedras que se correspondían con una puerta central, *valva regia*, y dos laterales, *valvae hospitalia*, en las que pueden observarse todavía restos de estucos. Por detrás del edificio escénico, el *postcaenium* ofrece una construcción muy sólida de *opus caementicium* sobre la que se levanta un muro de sillares que cerraba el edificio y albergaba, entre otras dependencias, los vestuarios.

Dado que las obras teatrales se representaban al aire libre resultaban imprescindibles el buen tiempo y la luz del día. La temporada de teatro transcurría entre principios de abril y mediados de noviembre, aunque tampoco podía representarse obras en días de lluvia o viento. El exceso de calor era mitigado mediante toldos o velas que cubrían el teatro, elementos que no se hacían tan necesarios en teatros como el de Acinipo, situado en una zona alta de la Serranía de Ronda.

Para la representación se hacía uso de productos que creaban una atmósfera sensual, para placer de todos los sentidos, de este modo se esparcían por el escenario esencias de azafrán y otros perfumes como el incienso, o bien se alfombraba de flores el tablado del escenario. La escenografía empleada en las representaciones teatrales a lo largo del período clásico se fue haciendo cada vez más rica y sofisticada, reforzada por una diversificada maquinaria teatral. En los últimos decenios de la república, la escena romana había conocido una escenografía constituida por murales pintados que cambiaban desplazándose por un sistema de correderas, denominada por Vitruvio *scaena ductilis*; también –como prescribe el singular arquitecto- debieron utilizarse los *periactoi*, prismas triangulares que al girarse mostraban en cada una de sus caras pinturas correspondientes a los tres géneros dramáticos: comedia, tragedia y drama satírico. Es posible que el inicio de la representación tuviera lugar tras la caída del telón, dado que algunos teatros romanos conservan una zanja donde se recogía el *aulaeum* (canal del telón); otros, en cambio, muestran unos agujeros para postes donde se fijaban mástiles, sogas y poleas, con los que se alzaba o arriaba el gran telón.

Teatros romanos en la provincia

El teatro de Acinipo (Ronda) conserva en gran parte su imponente *frons scaenae*. Localizado en el extremo occidental del antiguo asentamiento romano –la parte más alta– y cerca del borde del tajo de levante, el teatro presenta una *ca-*



Teatro de Acinipo. Ronda.

vea perforada en la misma roca aprovechando el lógico desnivel del terreno. Este graderío semicircular cuenta con una capacidad de más de 2000 espectadores, lo que nos da una idea de las dimensiones y concentración de habitantes que tuvo la antigua Acinipo. De la *orchestra* todavía se conservan algunas placas de hermoso mármol rosado. A mayor altura se sitúa la escena, con un *frons scaenae* abierto por cinco vanos, tres circulares y dos rectangulares, y realizado en toscos sillares de piedra. La cronología del teatro se ha fijado en torno a los años 60-70 d.C. y su abandono, al igual que la ciudad, en los inicios del siglo III d.C. El teatro romano de Acinipo está declarado BIC desde 1931. Del tea-

tro rondeño existen varias descripciones, siendo la más célebre la del Marqués de Valdeflores, quien nos legó unos interesantes dibujos que se conservan en la Real Academia de la Historia y que nos dicen cómo era en 1650.

La ciudad romana de Singilia Barba (Antequera) contaba con edificios monumentales entre los que destaca el teatro. Los restos de este edificio ocupan uno de los aterrazamientos más septentrionales del Cerro del Castellón, en la zona en que éste conecta ya, prácticamente con la llanura que se extiende a sus pies y por la que discurre el cauce del río Guadalhorce. Pese a ser un monumento todavía hoy mal conocido, las noticias de anticuarios y eruditos a él referidas son relativamente abundantes desde el siglo XVI, incluidas generalmente en descripciones referidas a los restos arqueológicos de la ciudad romana. La primera alusión la hace escuetamente el poeta y latinista antequerano Juan de Vilches en 1544: “Singilia ostentat qua fundamenta vetustae urbis, et antiqui vestigia celsa theatri...” Un siglo más tarde la edición manuscrita de Luis de la Cuesta de la Historia del P. Cabrera (1679), ofrece algunas notas más; le siguen algunas referencias breves de García de Yegros y de Tejada y Navas en sus respectivas historias de la ciudad de Antequera. De finales del siglo XVIII destacan las descripciones del marqués de Valdeflores o de Ceán Bermúdez, los cuales aportan datos más precisos, y que serán los más utilizados por los

investigadores contemporáneos: "... el medio círculo interior, cuyo diámetro es de 107 pies castellanos, sin contar el grueso del edificio... acabaron de destruirle en nuestro días, con motivo de aprovecharse de sus materiales para la obra del convento de San Juan de Dios de Antequera..."

Recientes investigaciones arqueológicas han constatado la existencia de restos del teatro de Singilia a una profundidad de 15 metros bajo el terreno actual. Además de graderío, se han identificado estructuras que han sido interpretadas como el *aditus*, la escena, y algunas estructuras en la parte posterior pertenecientes al *postcaenium*. Asimismo, se ha establecido que el diámetro exterior del graderío superior es de 52 metros, coincidente con las dimensiones del teatro romano de Acinipo (Ronda); la *orchestra*, podría tener aproximadamente 15 metros, y el graderío unos 18 metros de extensión lineal.

Merece la pena, finalmente, recrearse con la reconstrucción del ambiente que rodearía la representación en un teatro romano en época clásica siguiendo parte de la narración realizada por Ángeles Rubio-Argüelles en su libro sobre el Teatro Romano de Málaga: "¡... Sigamos nuestro imaginario paseo, situándonos en un día –aproximadamente del año 16 a. de J.- bajo el reinado del Emperador Augusto; es la hora nona (las tres de la tarde), y vamos llegando al Teatro Romano donde va a celebrarse una representación. Los comercios cerraron por la mañana para que pudiese acudir todo el pueblo, sin excepción alguna, al teatro. Avanzan hacia el espléndido edificio senadores con sus togas color púrpura y los hombres ricos de la ciudad vistiendo dalmáticas bordeadas de franjas de oro o togas recamadas de piedras preciosas. Soldados y artesanos, echada sobre su túnica la *clámide* de gruesa lana amarillenta. Las mujeres cubren su cuerpo con largas túnicas abrochadas en los hombros y sujetas debajo del pecho por áureos cinturones o cíngulos, el abundante cabello recogido por largas horquillas de caprichosas formas, en las orejas pendientes de piedras preciosas, anillos en todos los dedos, collares y brazaletes de noble metal... Llena la *cavea*, la vociferante multitud espera impaciente el momento de dar comienzo a la representación que puede ser, o una tragedia de Esquilo o quizá una comedia de Aristófanes. En los intermedios se servirá a los espectadores comidas, dulces y otras golosinas, alternando con ello la celebración de unas rifas prodigiosas en las cuales se podrán ganar muebles, piedras preciosas, bueyes, fieras domadas, barcos, casas, fincas.... Para evitar al público los rigores del sol – siendo como es la representación por la tarde- acudirán los marineros del cercano puerto a extender grandes lonas sobre la *cavea*. En caso de celebrarse un espectáculo nocturno, esclavos y libertos, encenderán antorchas y hogueras dándole al teatro un aspecto fantasmagórico..."

Dramaturgia, espacio y visualidad de la escena en los siglos XVI-XVIII

Los ámbitos para la
representación escénica:
el corral o casa de comedias,
la catedral, la iglesia, la calle
y la plaza

El teatro comercial en
la provincia durante el
Antiguo Régimen

Memorias de apariencias”:
escenografía y tramoya en los
espacios de la representación





Dramaturgia, espacio y visualidad de la escena en los siglos XVI-XVIII

Pág. Anterior:

Cómicos interpretando una danza. J. Callot.

Estampa calcográfica de la serie *Los caprichos*.

El espacio para la representación escénica durante los siglos que abarcan el Antiguo Régimen no se limitó a un único escenario o ámbito físico determinado. La cosmovisión de la sociedad durante aquellas centurias favoreció la utilización tanto del espacio urbano como de algunas dependencias civiles o religiosas, con el objetivo de alcanzar determinados fines lúdicos o doctrinales, cuando no filantrópicos. Los recursos escénicos empleados, aunque adaptados a las características particulares de cada ámbito y a la especificidad del evento o representación, eran el resultado de una visualidad común, de una idéntica concepción de la cultura y el arte.

Los ámbitos para la representación escénica: el corral o casa de comedias, la catedral, la iglesia, la calle y la plaza

A lo largo del XVI se consolidó en Málaga un lugar específico para la representación de comedias: el *corral* o *casa de comedias*, donde además del calendario anual estipulado para la puesta en escena de las comedias, también tuvieron lugar representaciones con motivo de algunas fiestas. La aparición de este ámbito no determinó la utilización de otros espacios urbanos o eclesiásticos, y debemos considerar este establecimiento como un lugar más entre las variadas posibilidades de teatralización que seguía ofreciendo la ciudad ante un acontecimiento festivo.

La denominación *casa de comedias* no es la única que se encuentra en las fuentes manuscritas conservadas en los archivos de la ciudad de Málaga, pero sí la más utilizada, por ello considero ésta más justa y acertada que la habitualmente empleada de *corral de comedias*. Otras fórmulas de designación empleadas son *corral* y *casa de comedias*, *patio*, etc.; no obstante, en los documentos oficiales procedentes de la Corte el término empleado generalmente es el de *corral de comedias*.

La primitiva *casa de comedias*

La historia de la representación escénica en la Málaga de la Edad Moderna está vinculada en sus comienzos a la *casa de comedias*. El origen de este teatro comercial se relaciona con los momentos inmediatamente posteriores a la reconquista de la ciudad por los Reyes Católicos, una vez que verificados los repartimientos y establecidas las autoridades se fundaron varios hospitales. Las primeras noticias sobre representaciones en el patio del primitivo Real Hospital de la Caridad se remontan a 1490, una fecha que puede resultar

sorprendentemente temprana si la comparamos con el inicio de las representaciones en otros teatros de la Península. Sin embargo, diversas fuentes locales coinciden en tal cronología. La más antigua se remonta a 1683, se trata

de una carta, conservada en el Archivo de la Catedral de Málaga, que fue enviada por el Hermano Mayor de la Sta. Caridad de Málaga, Don Alonso García Garcés, al Hermano Mayor y Hermanos de la Sta. Caridad de Sevilla. En dicha carta se habla de la fundación de la Hermandad en 1488 y de cómo los Reyes Católicos dieron facultad para que se hiciesen “casa para comedias y otros divertimentos” (A.C.M. Leg. 675, p. 3, fol. 41). Otras fuentes abundan sobre la localización de dicho establecimiento en una casa cercana al *Mesón de Vélez*, emplazamiento que, tomando como referencia la toponimia malagueña, estaría situado aproximadamente entre las actuales calles Alarcón Luján y Marín García. Poco más sabemos sobre este primitivo teatro, salvo que se libraron doscientos ducados para su construcción; que era amplio; y que la Hermandad lo ofreció al Ayuntamiento al objeto de que sirviera de corral de comedias. No debemos perder de vista que la explotación de este teatro suponía la principal fuente de ingresos del hospital, y que el objetivo prioritario para su explotación

era que su producto redundase en beneficio de los pobres, tal y como venía sucediendo en otras localidades peninsulares.



Plano de Málaga de J. Carrión de Mula (1791). En amarillo aparece destacada la ubicación aproximada de la *Casa de comedias* de Málaga en el entorno de las actuales calles Bolsa y Strachan.

La *casa de comedias* vieja

En 1514 el Hospital de la Caridad se traslada a una zona próxima a la Catedral, entre las calles de la *Bolsa* y del *Desengaño* (actual *Strachan*). En este nuevo emplazamiento se labró un teatro cuya entrada estaba en la calleja llamada del *Mingote*. A partir del citado año probablemente se llevaron a cabo representaciones de comedias aunque no poseemos, de momento, ninguna mención a compañías de comedias en la ciudad hasta el año 1572. El auge alcanzado por la *casa de las comedias* lleva a los Hermanos del Hospital de la Caridad, encargados de su gobierno y administración, a plantear en 1630 “agrandar y ensanchar el patio de comedias”. No obstante, siendo los frailes los encargados de regentar este teatro -según se desprende de una Real Cédula citada por García de la Leña por la cual el emperador Carlos V aprobó y confirmó el modo de gobierno que tenía el Hospital por el Hermano mayor,

inhibiendo a los Corregidores y Justicias para que no se introdujesen en él, es preciso hacer constar el interés de Ayuntamiento por este local.

El primitivo proyecto de reforma no resultaría del todo satisfactorio pues en un cabildo celebrado el 31 de septiembre de 1635 se decide hacer nuevas casas de comedias “por estar la que de presente sirve amenazando ruina e incómodamente pequeña y desacomodada” (A. Llordén, 1975). Entre las conclusiones a que se llegaron en el citado cabildo estaban el lugar para la nueva construcción, la forma de financiación de la obra y el plazo de dos años para su finalización. Pero el nuevo proyecto se va a dilatar mucho más de lo previsto pues, aunque tenemos constancia de que la obra se está llevando a cabo en 1645, unos años más tarde la Hermandad –probablemente presionada por la demanda de asistencia médica que padece la ciudad– envía ante el Consejo de la Cámara de Su Majestad la petición de aderezar el *corral viejo* para las comedias y continuar las obras de la *casa de comedias nueva* para sala de curación de los enfermos. Esta petición será desestimada por el rey quien decide que se continúen las obras del “corral nuevo”. Y así debió suceder, pues en el año de 1663 sabemos que “la casa nueva de las comedias se está acabando” (A.M.M., AA. CC. 1663, fol.92), si bien en 1670 parece que se continúan las obras pues ese año la ciudad decide librar los mil ducados por el “acrecentamiento [sic] del camarín de comedias” (A.M.M., AA. CC. 1670, fol.98).

Hasta 1676, año en que se expide, según García de la Leña, una Real Cédula de aprobación de la nueva *casa de comedias*, no podemos dar por concluida la construcción. Ahora bien, mientras duraron las obras del nuevo teatro, unos cuarenta años aproximadamente, la *casa de comedias vieja* siguió funcionando con regularidad, acometiéndose en ella todo tipo de reformas inmediatas que permitieron su explotación y rendimiento. De este modo, de sus beneficios se sostuvo no sólo la labor caritativa del Hospital, sino que se financió la nueva *casa de comedias*. El sistema de financiación fue determinado en el mencionado cabildo de 1635, en el que los Hermanos Mayores del Hospital deciden empeñar diez *camarines* de los que se estaban construyendo en la nueva casa de comedias, si bien, mientras duraban las obras, los propietarios de dichos *camarines* podían disfrutar del que eligiesen en el que de momento servía para las representaciones.

Del empleo de los términos señalados para designar este teatro se deduce que se trataba de un espacio descubierto y de planta rectangular dentro de las dependencias del hospital. Pero también sabemos que la *casa de come-*

dias vieja –vigente, como indicaba más arriba, hasta 1676- contaba con una puerta que comunicaba con la iglesia del Hospital y debía disponer de al menos tres entradas más: una puerta para los hombres, una para las mujeres y otra para los miembros del Ayuntamiento (*justicia y regimiento*). Esta diversidad responde a un doble sentido moral y social pues como era habitual y estaba recogido en los reglamentos sobre comedias, lo primordial era impedir el contacto entre ambos sexos “evitar que las mujeres se mezclen a la entrada y salida con los hombres”. Pero también los regidores, dada su categoría social, tenían un acceso distinto.

El interior de la *casa de comedias vieja* reunía las siguientes características:

a. En la fachada situada frente al *tablado* existía una *tribuna* o *camarín* ocupado por la ciudad, sostenido por pilares y con una escalera reservada para su acceso; como se trataba de un espacio abierto en la fachada, contaba además con un guardapolvo. Debajo de la *tribuna* se abrían tres ventanas, la de en medio reservada para los Hermanos Mayores, los cuales no tenían que pagar por asistir a la representación.

b. Por las dos fachadas laterales del patio que discurrían entre la fachada del *tablado* y la fachada del *camarín* del Ayuntamiento, se repartían 17 *camarines*. Estos *camarines* eran espacios de carácter reservado cuya denominación es específicamente malagueña y equivale al término más generalizado en el XVII de *aposeno*. A estos *camarines* se accedía a través de escaleras que conducían a unos pasillos interiores estrechos y oscuros.

c. La *cazuela* era el espacio destinado para las mujeres tal y como las exigencias morales y la legislación teatral del momento exigía. En esta *casa de comedias vieja* la *cazuela* estaría situada encima de la *tribuna* del Ayuntamiento, puesto que este espacio estaba protegido por un guardapolvo o tejadillo que servía para preservar a los caballeros regidores de cualquier objeto arrojado desde arriba.

d. En el patio se colocaban “banco y asientos” que eran ocupados por el público más humilde, según se deduce del precio de las entradas. Contaba también el patio con un *aposeno* donde se vendía agua y turrón, dicho *aposeno* se arrendaba a un particular.

e. El lugar destinado a la representación se destacaba por la presencia de un *tablado* delante de una fachada, que en la época se denominaba *fachada del*

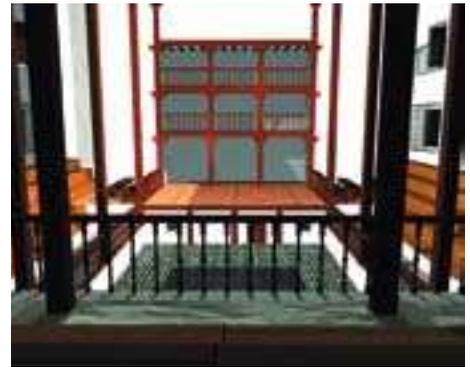
teatro o simplemente *teatro*, de al menos dos pisos, que podía estar abierta por varias puertas y ventanas que facilitaban los movimientos de los actores, las apariencias, etc.

La *casa de comedias nueva*, concluida en 1676, pasará a ser regentada tres años más tarde por los Hermanos de San Juan de Dios quienes se hicieron cargo del Hospital de la Caridad en 1679. Sin embargo, el final de siglo trajo consigo también un cambio fundamental en la administración del establecimiento pues se produjo un proceso de municipalización similar al experimentado por otros corrales de la península, como los de la Cruz y Príncipe en Madrid. Dicho proceso convertía al Ayuntamiento en empresario, centralizando la organización administrativa y económica del establecimiento, que explotará a cambio de pagar una cantidad fija al hospital. Este cambio en la administración es fundamental a la hora de reconstruir las características del local, pues dado el interés demostrado por algunos de los representantes de este organismo en las finanzas de dicha casa de comedias, disponemos de interesantes datos sobre reparaciones, organización de compañías de cómicos, precios de las entradas, etc.

Para la administración de la nueva *casa de comedias*, el Ayuntamiento nombraba entre sus regidores uno o dos diputados. Es de destacar la labor de D. Francisco de Córdoba, por su continua preocupación por el buen funcionamiento del local, atención a las compañías de cómicos, autores, etc., como queda manifiesto en sus numerosas intervenciones en las sesiones del cabildo. Así, en el celebrado el diecisiete de enero de 1738, el entonces diputado para el establecimiento de las compañías de cómicos, el señor D. Francisco de Córdoba intervino “para que continuasen las representaciones en el nuevo año y reglas con que debe practicarse”, y hace presente a la ciudad una copia de la Bula Pontificia con fecha de quince de diciembre de 1681 por la que el rey Carlos II, concede la administración del Hospital de la Caridad –que pertenecía al Real Patronato– al convento de San Juan de Dios y “asimismo de su Corral de Comedias”. Informa también el mencionado diputado sobre “un papel de las noticias de lo que en la ciudad de Granada se practicaba sobre la formación y manutención de la compañía de cómicos”, de este papel se deduce el intento de mejorar la administración del establecimiento malagueño tomando como modelo el de la ciudad de Granada.

La nueva *casa de comedias*

La *casa de comedias* nueva se levantó al otro lado del hospital, detrás de la iglesia. El insigne historiador malagueño D. Narciso Díaz de Escovar,



Reconstrucción virtual del interior
de un corral o casa de comedias.
Vista del escenario desde la cazuela.



Un corral de comedias del siglo XVII.
Almagro (Ciudad Real).

que manejó fuentes de primera mano para la reconstrucción de la historia del teatro en Málaga en aquellos siglos, llegó a considerar la nueva construcción como la mejor o una de los mejores de Andalucía “por la fábrica, disposición y entrada de los aires, tan importante para el tiempo caluroso”. Según el libro de la Hermandad el coste de la obra ascendió a veinte mil ducados, aunque en la cédula de aprobación de la nueva casa de comedias se menciona una cantidad superior a treinta y cuatro mil ducados. Años más tarde, el Prior de San Juan de Dios, en un memorial presentado a la ciudad en cabildo de marzo de 1700 suplicando licencia para representación de comedias y expone: “...mandó dar su facultad el Sr. Rey don Felipe Cuarto, que en Santa Gloria se halla, para que se labrasen las casas de comedias en que gastó dicho hospital más de cuarenta mil ducados” (A.M.M., AA. CC. 1700, fol.47). Por las cifras manejadas cabe pensar que el establecimiento presentara cierta calidad en su construcción, lo cual se constata comparando tales cantidades con las invertidas en otros corrales de comedias coetáneos en España.

Siguiendo la tipología generalizada en la época, y al igual que la anterior *casa de comedias*, los distintos espacios destinados a la visualización se estructuraban en torno a un patio descubierto de planta rectangular cuyas dimensiones eran de veinte varas de largo por cinco y media de ancho (16,80 m. por 4,64 m. aprox.). En uno de los lados menores se encontraba el *tablado*, y frente a él, en el otro extremo del patio, el lugar ocupado por las mujeres: la *cazuela*. Sobre el habitáculo femenino se disponía el espacio reservado a la Ciudad. A ambos lados del escenario existían unas *tribunas* que a modo de balcones se continuaban por los dos laterales del edificio, ocupando un primer piso elevado –siguiendo el modelo de este tipo de construcciones– sobre una galería. Del precio de las entradas recogido en las Actas Capitulares de 1738, se deduce que las *tribunas* situadas junto al *tablado* eran las mejor consideradas pues por ellas se pagaban doce reales, frente a las tribunas que seguían por las fachadas laterales que constaban hasta cinco reales cada una. Un segundo piso estaba ocupado por *camarines* de distinto tamaño, con capacidad para cuatro u ocho personas que pagarían seis o doce reales de vellón, en función del tamaño, por cada representación.

El empleo de los términos *tribunas* y *camarines* constituye, como indicaba con anterioridad, una particularidad local frente al uso más generalizado de *aposento*. Dado el carácter de espacios reservados y en atención al mantenimiento de la moral en tales edificios, se llegó a prohibir que en los referidos *camarines* se pusieran celosías o cortinas. En Málaga, tales *camarines*

fueron utilizados como habitaciones del hospital “en tiempo de contagio”, como parece ser sucedió en más de una ocasión a finales del siglo XVII.

Otro espacio destinado a la visualización era el *patio*, donde se situaban los bancos ocupados por el pueblo llano. El más próximo al *tablado* era denominado *degolladero* o *mosquetería*, destinado a los mosqueteros, si bien debía estar retirado más de una vara del *tablado* y se vigilaba que no se sentasen en él personas que fueran de embozo o encubiertos. La entrada al *patio* y la *cazuela*, según los precios presentados en el cabildo malagueño en enero de 1738, era de seis cuartos. Se establecía, por tanto, una gradación social en altura, curiosamente a la inversa de nuestros actuales teatros.

Detrás del *tablado*, un cuarto muro cerraba el patio. No poseemos noticias precisas sobre esta parte de la *casa de comedias* malagueña, pero probablemente constaría de al menos dos pisos, el primero como mínimo con dos entradas para facilitar el movimiento de los actores, y el segundo donde estaría el *balcón de las apariencias*, lugar en el que se situaban determinadas tramoyas utilizadas en las representaciones. Sí tenemos constancia de la existencia de un pasillo, denominado *crugida*, situado detrás de la fachada del teatro y que comunicaba el vestuario femenino -situado en el primer piso-, y el vestuario masculino -bajo el tablado- con el escenario. Este pasillo interior facilitaría también el acceso al segundo piso hasta el *balcón de las apariencias*. De la labor de vigilancia que se encomienda al *Autor* de las comedias en 1737, deducimos que el escenario contaba con dispositivos suficientes para la ejecución de comedias con tramoyas, así como de un *escotillón*, especie de trampilla abierta en el suelo del *tablado* por donde aparecían o desaparecían los cómicos u otras figuras: “cuando se ejecuten comedias con tramoyas y que hayan de subir o bajar las cómicas por el escotillón u otras figuras” (A.M.M., AA. CC., 1737, fol. 382).

El acceso al interior del local se realizaba a través de varias puertas que comunicaban con las distintas estancias, diversidad que respondía a un doble sentido moral y social. Como era habitual y estaba recogido en los distintos reglamentos sobre comedias encargados de velar por la licitud de las representaciones, lo primordial era impedir el contacto entre ambos sexos. La entrada para las mujeres era a través de una puerta que les conducía directamente a la *cazuela* y que estaba convenientemente aislada de otra de acceso al patio. Estas dos entradas coinciden con las localidades más humildes, pero existía otra puerta por la que entraba el público más distinguido hacia los *camarines* y *tribunas*.



Ambiente de un *corral* o *casa de comedias*.

Dibujo de J. Comba y García, 1888.

Díaz de Escovar nos dice que las últimas comedias se representaron en esta *casa de comedias* en 1745; no obstante, en las Actas Capitulares del año 1795 se conserva una descripción del convento realizada por los alarifes públicos, ante la presentación de un expediente formado a instancias del Padre General de la religión de San Juan de Dios, donde expone la necesidad que había de extender las enfermerías en su convento, lo cual hace suponer que la *casa de comedias* todavía se conservaba.



El *Obispillo*, Catedral de Burgos.

El marco escénico religioso

Un espacio privilegiado para la representación dramática fue la Catedral. En la Iglesia Mayor malagueña se representaron desde autos de temática religiosa a manifestaciones parateatrales de dudosa licitud moral, además de un variado repertorio de ceremonias en las que la liturgia y el teatro convergían de modo elocuente. Como acertadamente señaló José M^a Díez Borque es imprescindible el análisis de las relaciones liturgia-fiesta-teatro para enfocar correctamente el estudio de la dramaturgia del siglo XVI, es necesario “entender el auténtico alcance teatral (sin limitarse al texto, sino tomando en cuenta también la realización escénica) de los testimonios que nos brindan los libros “pasionarios” y “procesionarios” (...), las danzas con armonía de texto, movimiento y ritmo visual, los villancicos cantados dentro y fuera de los muros eclesiásticos, (...) todo ello dentro de unas relaciones de contigüidad y solidaridad en el espacio teatral envolvente de la liturgia y la fiesta”.

La catedral de Málaga fue, desde fechas muy tempranas, escenario de farsas y representaciones dramáticas. Una de las más antiguas fue la farsa del *Obispillo* u *Obispete*, que se remonta al siglo XV y consistía en que los niños del coro de la Catedral, el día de San Nicolás, elegían entre ellos a uno, que tras ser investido de obispo repartía bendiciones por la ciudad. Esta especie de ceremonia burlesca pervivió hasta 1543, fecha en la que el cabildo catedralicio malagueño no consintió en conceder más licencias para su celebración. Esta farsa ha pervivido en algunas catedrales españolas como sucede en Burgos.

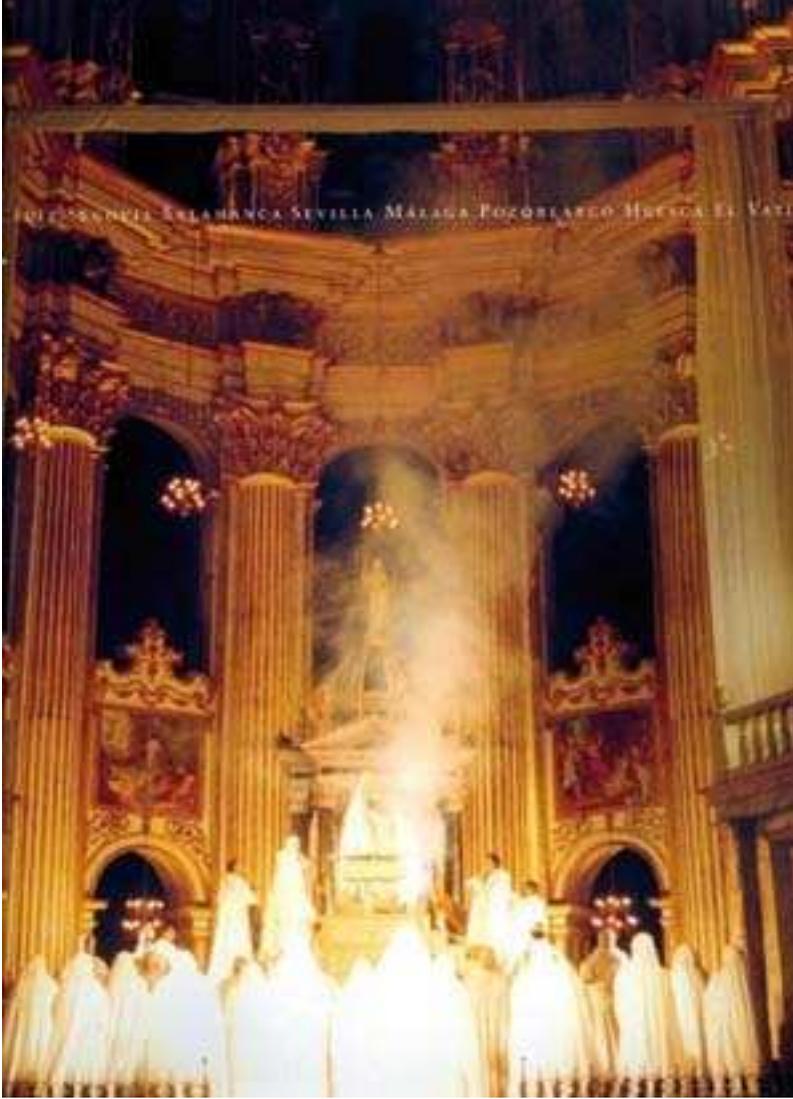
La Iglesia Mayor, todavía inconclusa y cerrada a la altura del crucero, había sido consagrada y abierta al culto el 31 de agosto de 1588 con un altar mayor decorado con pinturas al fresco por el pintor de origen italiano Cesare Arbassia. Este ámbito, que constituía en ese momento -y siguió siéndolo casi dos centurias después- un deslumbrante conjunto de coloristas pinturas, rodeadas de golpes de oro y motivos escultóricos vis-

tosamente estofados, debió acoger a modo de escenografía permanente dramatizaciones más específicamente teatrales como los autos sacramentales la noche de Navidad. Hacia 1589 seguían teniendo lugar en la Catedral estas representaciones, pues el año señalado el cabildo consideró que “sería bien que el maestro de capilla haga alguna representación con los muchachos de la iglesia para la noche de Navidad ” y se acordó consultarlo con el Obispo. La actuación tuvo lugar en la noche indicada pues, días más tarde, el cabildo acordó que se diera en aguinaldo cuatro ducados a los que representaron la noche de Navidad.

Entre las más antiguas representaciones dramáticas dentro de la Catedral malagueña se encuentran aquellas que tuvieron lugar en la fiesta del *Corpus Christi*. Según Bolea y Sintas, se iniciaron posiblemente cuando se estableció en Málaga la procesión del Santísimo Sacramento, antes del año 1498, haciéndose primero representación en la Iglesia y después en los puntos de la carrera previamente acordados. Sin embargo, pese a la resistencia popular, el cabildo catedralicio hizo intentos por desplazar estas representaciones desde su ubicación original en el primitivo coro de la catedral, hasta el exterior de la misma. Este hecho se puede deducir, todavía a finales del siglo XVI, de las *Constituciones Sinodales del Obispado de Málaga* publicadas en 1573, donde el obispo D. Francisco Blanco Salcedo apunta escuetamente que en las iglesias no debe haber cantares lascivos, ni coloquios profanos, ni paseos, ni ruidos, etc. Según parece, en 1574 el Cabildo acordó que la representación que solía hacerse en su Iglesia tuviera lugar en el pórtico y de ninguna manera dentro de aquélla. Años más tarde, llegaría incluso a prohibirlas a lo largo del recorrido de la procesión.

No obstante, cierto grado de permisividad, en lo referente a las dramatizaciones en el interior de la Catedral debió seguir existiendo incluso en la centuria siguiente. La continuidad en la representación de autos durante el siglo XVII viene refrendado por datos procedentes de la Escribanía del Cabildo, publicados por Agustina Aguilar, donde la ciudad acuerda con las compañías de cómicos el número de autos y danzas que han de representar en las fiestas del *Corpus*, como sucedió en 1643: “... y antes de salir la procesión entre los dos coros harán un sarao... y el día de la octava an de representar los dos autos en la dicha iglesia adentro o fuera donde se les ordenare...”

Las disposiciones sinodales referentes a la representación de comedias en el interior de la Catedral seguían sin respetarse dado que, un siglo más tarde, en el Sínodo celebrado en Málaga en 1671 a iniciativa del obispo Fray



El gran teatro del mundo. Auto Sacramental
representado en el altar mayor de la Catedral
de Málaga el 27 de octubre de 2000.
Compañía Lope de Vega, dirigida
por José Tamayo.

Alonso de Santo Tomás, se insiste de forma más contundente en los males que acarrea la representación de cosas sagradas, “particularmente cuando se representan la Pasión de Nuestro Salvador, y los Martirios y Vidas de Santos, cuando con ello se mezclan algunas cosas deshonestas, indecentes, y apócrifas, que ofenden, escandalizan, o son ocasión de pecar a los que las oyen”, y se manda pena de excomunión si se representan comedias en las iglesias del obispado de Málaga. Curiosamente, un año antes, en 1670, Agustina Aguilar ha constatado la estancia en Málaga de Fabiana Laura, autora de comedias, quien se compromete con los diputados de la fiesta del Corpus a dar la muestra a la ciudad del auto que ha de representar; “a de hacer un sarao en la santa iglesia”; representar el auto por la mañana y por la tarde en los dos tablados dispuestos en la Plaza; “y el día de la octava por la tarde antes que salga la procesión a de asistir la dicha compañía en la Santa Iglesia a hacer otro sarao”.

De momento, no poseemos noticias acerca de representaciones de autos en el interior de la Catedral a lo largo de los siglos XVIII y XIX. A mediados del siglo pasado se representaron autos sacramentales ante la fachada principal del templo y hace unos años, en concreto el 27 de octubre del 2000, el altar mayor de la Catedral acogió la extraordinaria representación de *El gran teatro del mundo* por parte de la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo. Con unas significativas palabras Cristóbal Cuevas describió el singular evento en un artículo publicado en *El Cultural* el 17 de enero de 2001: “Para unos espectadores ahitos de mediocridad y ahogados en reclamos publicitarios, el diluvio de belleza e idealismo que descargó sobre él ese auto insuperable supuso, como no podía ser menos, una formidable catarsis. En la neblina de la trivialidad diaria, su explosión de luz resultó deslumbrante”.

Aunque la Catedral constituyó, sin duda, el marco escénico privilegiado dentro del ámbito religioso, en las iglesias debieron tener lugar ocasionalmente similares dramatizaciones, algo que se deduce de los dictámenes en contra de la representación de los distintos géneros dramáticos a la usanza: farsas, autos, coloquios, danzas, etc. Una ocasión singular que permitió revivir de nuevo este tipo de representaciones tuvo lugar hace pocos años en el interior de la Iglesia del Sagrado Corazón, donde se puso en escena el “Auto de la Pasión”, dirigido por Ricardo Pereira, el 1 de marzo de 2006.

Por otro lado la Iglesia, consciente de que la religiosidad popular sentía y vivía la religión de manera distinta a como marcaba la doctrina o el dogma, reforzó la ceremonia, el rito. Sus manifestaciones externas no se dirigirían



Distintos momentos de la representación en la Iglesia del Sagrado Corazón (Málaga) del *Auto de la Pasión*, dirigido por Ricardo Pereira (1 de marzo de 2006). Fotografía de Richard O'Neill.

a la razón, sino al sentimiento y, en este sentido, reforzó en todo lo posible la teatralización de sus funciones litúrgicas convirtiendo los templos en auténticas salas de espectáculos para solemnizar toda suerte de celebraciones religiosas: canonizaciones de santos, traslados de sus reliquias, fiestas patronales, consagraciones de templos, ejercicios de Cuaresma, etc. En general, todas las ceremonias eclesiásticas requerían de una preparación previa de altares, ornamentos y otros utensilios, así como del aprendizaje de los textos, movimientos, posiciones, indumentaria, etc. que debían utilizarse durante la misma. Por este motivo, llegaron a redactarse manuales litúrgicos en los que se especificaba con detalle toda la puesta en escena. Cuando se trataba de ceremonias relacionadas con festividades relevantes como el *Corpus* o la Semana Santa, dada la mayor solemnidad del evento, los encargados de vigilar por el buen cumplimiento del ritual, los maestros de ceremonias, ponían todo su empeño en la correcta aplicación del mismo. En algunas ocasiones, posiblemente por el interés que despertaban ante los fieles determinadas ceremonias, aquellos proponían al cabildo catedralicio algunas novedades, como establecer el número de días en que podía repetirse el ritual, o bien, precisaban con mayor detalle el desarrollo del mismo.

Estos son algunos de los aspectos que podemos apreciar en una de las representaciones litúrgicas de mayor lucimiento del año eclesiástico en la Catedral de Málaga: el *vexilla* o ceremonia del pendón, que tenía lugar el Domingo de Pasión y cuyo motivo era la exaltación de la Santa Cruz. El himno *Vexila Regis*, que se entonaba en esta ceremonia fue compuesto en el año 569 por San Venancio Fortunato para la recepción solemne de las reliquias de la Vera Cruz enviadas por el rey Justino II desde Bizancio. No sabemos con exactitud cuándo se inició en la Iglesia Mayor malagueña el ritual del *vexilla*, aunque existe una descripción completa de dicha ceremonia en una pieza manuscrita fechada hacia 1640, el *Libro de todas las ceremonias y costumbres que se guardan en esta Santa Iglesia de Málaga...* (A.C.M. Legajo 363, pieza nº 8).

Todavía en 1778, en otro texto manuscrito titulado *Método que se ha de observar en la Sacristía Mayor para preparar los altares, ornamentos y demás utensilios...* (A.C.M. Legajo 883, pieza nº 1), se incluye la descripción de esta ceremonia. Pero la referencia más antigua que, de momento, hemos hallado, se encuentra en las actas capitulares del cabildo de la Catedral de Málaga del año 1604 donde, además, aparece una detallada descripción de esta representación litúrgica. En dicho cabildo se acordó de forma unánime las nuevas disposiciones, entre las cuales se establecía, en primer lugar, que

el pendón se sacara cinco días: “Sábado de Lázaro y el domingo siguiente, sábado de Ramos y el Domingo de Ramos, y Miércoles Santo”, en lugar de uno, el Domingo de Pasión, que era lo habitual (A.C.M. AA.CC. 1604, Legajo 1029, pieza 1, fol. 109 y v.). Posiblemente, el nuevo calendario establecido para esta ceremonia guarde relación con la necesidad que el pueblo tenía de espectáculos que sublimasen, mediante el fasto y la apariencia, la religión cristiana. De ahí que, suprimidas las representaciones dramáticas en el interior de la catedral, ceremonias como el *verilla* suplieron aquella demanda y atrajeron cada vez más a un público ávido, al mismo tiempo, de la bendición y el perdón que comportaba esta ceremonia.

Según se describe en las mencionadas actas del cabildo de 1604, el pendón, que estaba puesto en el altar desde la hora de prima, era entregado al obispo por el maestro de ceremonias, tras subir aquél hasta la última grada del altar seguido por el cabildo ordenado por antigüedad. Una vez el pendón en sus manos, se volvía hacia el pueblo “*comenzando y entonando el primer verso del himno*”, para continuar recitándolo el coro. En ese momento se iniciaba la procesión, y los que la integraban arrastraban una túnica con cola y cubrían sus cabezas con capirotos. Terminada la misma, permanecían cerca del altar los señores medios racioneros y luego racioneros, canónigos y dignidades; y el Obispo, que subía al altar acompañado de dos asistentes, arrastraba el pendón “*en el verso antes de “O cruz ave spes unica*”. Éste era el momento culminante en el que se debían postrar todos “*a la larga*”, incluido el obispo, que antes debía dejar caer el pendón encima del altar. Cuando comenzaba el último verso se levantaban todos y el Obispo volvía a arrastrar el pendón por el pavimento desde la primera de las gradas del altar hasta la de abajo.

El escenario urbano

El espacio urbano constituyó un ámbito especialmente idóneo para la plasmación de la dramaturgia visual que acompañaba las manifestaciones plásticas de la fiesta, tanto sacra como profana. Tales manifestaciones eran exponente de una unidad en la visión del mundo, de una cosmovisión que impregnaba tanto al espectáculo religioso como al profano, y que se traducía en una idéntica manipulación del espacio y en una comunidad en cuanto a elementos figurativos-escenográficos. La barrera entre lo específicamente teatral y lo festivo era imprecisa durante la Edad Moderna, los elementos empleados en los escenarios se utilizaron en la puesta en escena de la fiesta urbana y viceversa, tal y como se comprueba en procesiones,



Llegada al Alcázar de Madrid del Príncipe de Gales el 23 de marzo de 1623. Anónimo.

Museo Municipal de Madrid.

Sobre el tablado, a la izquierda, comediantes en plena actuación.

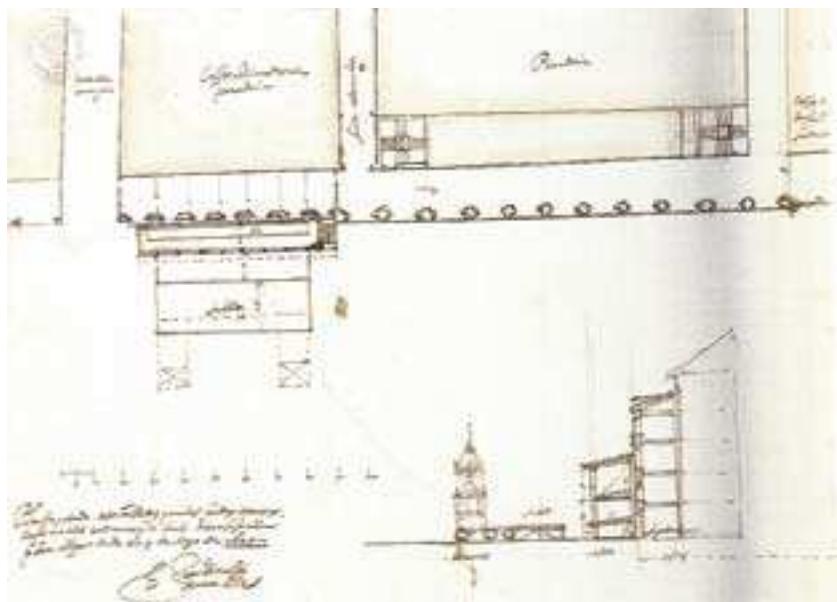
mascaradas, representaciones de autos, diálogos, ceremonias, etc. Esta fusión de elementos dramáticos y festivos se dio durante la Edad Media y se hizo aún más evidente a lo largo del XVI, cuando la calle continuó siendo el auténtico escenario para la representación y, en consecuencia, la arquitectura real: los edificios y plazas constituyeron la escenografía permanente de un espacio figurado. Cuando se representaba en un tablado callejero, el espacio escénico venía a ser una continuación del espacio real, así los actores no representaban sólo sobre los tablados o carros sino que iban más allá de ellos, utilizando el suelo de la calle y reconvirtiéndolo conforme lo iban poseyendo en espacio de la representación.

Las celebraciones asociadas al calendario litúrgico entre los siglos XVII y XVIII desplegaron por la ciudad todo un repertorio de escenografías y tramoyas que pretendían articular espectáculo y devoción. Entre el amplio repertorio de fiestas religiosas, la gran fiesta anual de la iglesia católica

fue, sin duda, la del *Corpus Christi*. Otra festividad que le seguía muy de cerca en esplendor fue la de la Inmaculada Concepción. No perdamos de vista que se trataba de los dos pilares del catolicismo que la Iglesia de la Contrarreforma se ocupó durante esos siglos de fortalecer frente a la herejía protestante. La institución y primera organización de la fiesta sacramental en Málaga fue obra del obispo D. Pedro Díaz de Toledo quien en 1490 fijó el primitivo itinerario y el orden en que debían desfilar los gremios y cofradías. Sin embargo, el momento de mayor realce de esta fiesta se alcanza en el siglo XVII cuando se aplicaron las recomendaciones dadas por el Concilio de Trento, consignas que podemos resumir con los términos de fastuosidad, suntuosidad, triunfalismo y espectacularidad. Así, con la puesta en escena de la fiesta del Santísimo Sacramento, la verdad victoriosa triunfaría sobre la mentira y la herejía. El esplendor y aparatosidad lograda cada año por la fiesta del *Corpus Christi* malagueño se convirtió en un reto cada vez más difícil de superar. Para conseguir ese objetivo, el Cabildo Municipal nombraba cada año a dos diputados que se ocupaban de organizar las principales fiestas urbanas: los Santos Mártires, San Luis y el *Corpus*.

Para la fiesta del *Corpus*, la más grande, los diputados, aún a costa de sus caudales, organizaban toda una serie de montajes decorativos que se levantaban por las calles y plazas de la ciudad. La complejidad de estos montajes, como han estudiado L. Pérez del Campo y F. J. Quintana, fue progresivamente en aumento y así, si en el año 1609 estos ingredientes se limitaban a ciertos elementos ornamentales como guirnaldas, flores y velas, en 1654 necesitaron del concurso de un nutrido grupo de artesanos y artistas para confeccionar y levantar las pesadas “*máquinas*” e “*invenciones*”. Estas “*invenciones*” podían ser estructuras efímeras que incluían esculturas y pinturas, o altares con complejos mecanismos que se colocaban a lo largo del recorrido de la procesión y transformaban radicalmente el espacio público, convirtiendo a la calle en escenografía y a la ciudad en espectáculo. Algunas de estas “*invenciones*” llegaron a alcanzar una complejidad extraordinaria como la que el escultor Jerónimo Gómez, junto al pintor Alonso de Morales realizó en 1662: “Una pirámide... de siete varas, con una Fama encima vestida de lienzos de pintura al temple, el cual ha de tener en el primer cuerpo formado un risco con diferentes animales y aves, todos de escultura, echando agua; y ocho soldados tirando agua a otros ocho que han de estar arriba en la misma forma”. En 1663 se encargó al pintor Alonso de Morales el conjunto ornamental de la ciudad y así se estipuló en el contrato una de las obras que realizaría, en concreto un altar, donde debía: “...poner con su disminución treinta y cuatro lienzos al óleo, de países, ramilleteros, frute-

ros, ángeles y serafines; y por remate se ha de poner una columna doria de cuatro varas de alto... y sobre dicho altar se han de poner muchas figuras... y en el hueco de dicho altar, en lo alto del, se ha de poner una nube que al tiempo que pase la procesión ha de echar flores y ramos y jeroglíficos del Santísimo Sacramento...”



Dibujo con la estructura y disposición de un tablado y un carro para una representación en la festividad del *Corpus Christi*.
Juan Gómez de Mora, Madrid, 1644.

Todos estos elementos, integrantes de la cultura visual de la época, eran comunes a otras fiestas religiosas celebradas en Málaga como la de la Inmaculada o los Santos Mártires, o bien se repetían en celebraciones relacionadas con acontecimientos regios como el nacimiento de un nuevo príncipe, sirva de ejemplo la celebración de dicho acontecimiento en 1657, cuando la ciudad encarga que “se hagan máscaras, se pongan luces en toda la ciudad tres noches continuadas y se hagan representaciones públicas de comedias y otras demostraciones semejantes de júbilos y alegrías”.

La representación de comedias y danzas constituían, en especial, un eslabón más dentro del repertorio de manifestaciones festivas en el ámbito urbano de la Málaga del Antiguo

Régimen. Las compañías de comedias eran contratadas por el Ayuntamiento para representar en la fiesta del *Corpus* autos sacramentales en los tablados montados a lo largo del recorrido de la procesión, especialmente en la plaza, pero también en la Catedral. Tales grupos de comediantes intervenían también en ocasiones con sus danzas en la procesión, o bien actuaban al paso de la misma por la plaza. Por ejemplo, en 1643, Alonso de Olmedo Tofiño y Diego Vivas, autores de comedias que en ese momento estaban en Málaga, se obligaron a representar los autos sacramentales durante cuatro días, tal y como especifica el documento reproducido por Agustina Aguilar: “...y antes de salir la procesión entre los dos coros harán un sarao y en empezando a salir han de venir a la plaza en la parte que se les señalare y harán mientras pasan bailes y entremeses y envolviendo por la otra parte harán lo mesmo y la tarde de el dicho día representarán a la ciudad en la plaza pública los autos y el día de la octava han de representar los dos autos en la dicha iglesia adentro o fuera donde se les ordenare y con particular de día o noche donde les fuere avisado por los dichos diputados...”

En los documentos relacionados con la organización de las fiestas se habla en todo momento de contratos de danzas, y de cómo los danzantes estaban obligados a dar una muestra ante el Cabildo con anterioridad a su salida en la fiesta. Sin embargo, aunque se habla de varios tipos de danza: las de espadas, de locos, de gitanos, de sarao, de cascabel, de invención, de Santa Elena, de franceses y de gallegos, tres son los grupos o tipos que, según Agustina Aguilar, se pueden definir claramente: las de cascabel, las de Sarao y las Gitanas. No parece que se tratase siempre específicamente de bailes, en algunos casos podríamos hablar de danzas dramatizadas, así lo deducimos del contrato con Bartolomé de Salinas quien se comprometió a sacar en las fiestas del año 1622 dos danzas en las que “la primera danza ha de ser la toma del castillo de Tarifa”, lo que deja patente la unión o relación de las mismas con los entremeses, comedias y representaciones históricas que el pueblo conocía e identificaba.

Un ámbito especial para la representación de comedias fue la Casa Consistorial. Esta actividad se constata en 1666, año en el que en un Cabildo se acuerda “que todas la compañías de comedias que llegaren a ella, antes de representar en el patio en público, den la muestra a la ciudad en sus casas del ayuntamiento” (A.M.M., AA. CC., 1666, fol. 123 v.). La medida hay que relacionarla con un tipo de control municipal sobre la licitud y moralidad de los espectáculos que iban a representarse en la ciudad, así como con la organización del calendario festivo relacionado con el *Corpus*. En cualquier caso, el acontecimiento no deja de constituir una oportunidad única y privilegiada para los regidores, los cuales en dicha ocasión aportaban una cantidad como *ayuda de costa* a las compañías que debían actuar en el local municipal.

En las Actas Capitulares encontramos referencias a las libranzas hechas a los directores de las compañías, por ejemplo, en el año 1674 “la ciudad libró en sus propios, doscientos reales de vellón a Bernardo de la Vega autor de comedias que se halla en esta ciudad por ayuda de costa de la muestra que dio en las casas de este ayuntamiento...” (A.M.M., AA. CC., 1674, fol. 44v.). El citado Bernardo de la Vega se había comprometido en escritura pública, el 18 de enero de 1674, con el Hospital de la Caridad, que regentaba la casa de comedias, a representar cincuenta comedias desde el día segundo de Pascua de Resurrección hasta ocho días antes del *Corpus*.

Muy próxima al Ayuntamiento, la plaza constituía un ámbito urbano excepcional para asistir a la representación de autos sacramentales. En 1664, el Cabildo abonó a Miguel Bermúdez de Castro, autor de comedias

residente en Málaga, 400 ducados por representar con su compañía de hombre y mujeres los autos sacramentales en la forma y con las calidades siguientes: el día antes darán muestra en la sala del Ayuntamiento con una comedia, asistirán el día principal en la procesión “con toda la compañía en forma militar siguiendo las danzas y demás festines...” representando con música, bailes y sainetes durante toda la trayectoria; y por la tarde, representarían los autos en un tablado en la Plaza frente a las casas del Ayuntamiento. Dichos tablados debían contar con algún tipo de estructura portátil vertical, cubierta por un lienzo a modo de telón de fondo, que serviría de decorado y permitiría la entrada y salida de los representantes, tal y como se lee en algunas condiciones estipuladas con las compañías: “representar el dicho auto... en la dicha plaza en el tablado y vestuario que estará dispuesto para ello”.

El teatro comercial en la provincia durante el Antiguo Régimen

Existe constancia de la existencia de un corral de comedias en Vélez Málaga ubicado en el antiguo hospital de San Marcos, institución benéfica fundada por Fernando el Católico tras la conquista de la ciudad en 1487. En su origen, tal y como era frecuente en la época, la actividad escénica en esta localidad estuvo vinculada por tanto a la citada institución, dado que las representaciones teatrales constituían una fuente importante de ingresos para el mantenimiento de la actividad hospitalaria. Hoy en día el antiguo inmueble es una residencia de ancianos en la que destaca su hermoso patio mudéjar con arquería de dos pisos.

En Ronda se tienen noticias de la actuación de compañías de comedias en aquellos siglos del Antiguo Régimen, si bien la información que los historiadores locales aportan acerca de los espacios utilizados por los cómicos es reducida. Aurora Miró señala como lugares para la representación el salón del Pósito y del corralón de la Plaza de Toros. El pósito tenía fachada a la calle de San Juan de Dios y se situaba frente al Hospital de Santa Bárbara –hoy desaparecido-. En el piso bajo del pósito se instaló la alhóndiga, espacio que podría ser el empleado eventualmente para la representación de las comedias. Relacionado con la Plaza de Toros rondeña (1769-1783), el denominado “corralón”, sería otra dependencia que, del mismo modo, serviría de improvisado escenario hasta la construcción del primer edificio teatral de Ronda (1826-1828), que se instaló al final de la Avenida de San Carlos en la Plaza de la Merced, lugar que se denominaba *Placetón*.

Antequera disfrutó también de la presencia de compañías de comedias que, en su periplo por la geografía andaluza, recalaban en las localidades más importantes. Tenemos constancia de su paso por Antequera y otras ciudades de prestigio fundamentalmente a partir de los datos aportados por el P. Andrés Llordén, quien dio a conocer un importante número de escrituras firmadas por las compañías en Málaga. Hasta el momento, se desconocen las características específicas de la *casa de comedias* de Antequera aunque sabemos de su funcionamiento desde mediados del siglo XVI. A diferencia de lo que sucedió en la capital o en otras localidades malagueñas, el funcionamiento de este establecimiento no estuvo asociado a un hospital sino que de su explotación se encargaron personas particulares, tal y como consta, según José Escalante, en los contratos de compra-venta conservados en el Fondo de Protocolos Notariales del Archivo Histórico Municipal de Antequera. De este modo, según el citado historiador, desde 1580 hasta finales del siglo XVII la casa de comedias antequerana fue escriturada al menos en ocho ocasiones. Hoy día su emplazamiento da nombre a dos céntricas calles: la calle Comedias y la calle Vestuario, lo que nos indica la popularidad de este edificio, formado por dos inmuebles colindantes que en un momento determinado se llegaron a unir. De este modo se describe en un documento conservado en el Archivo Histórico de Antequera: “...linda con casa accesoria a ella que de presente es tienda de pastelería, que está en la calle que dicen de las Comedias y la puesta principal de la dicha casa de las comedias linda con la dicha pastelería y tienen una puerta que sirve de vestuario y de otra puerta por donde suben las mujeres a los corredores...”

El rigorismo antiteatral desatado en Andalucía desde finales del siglo XVII provocaría el cierre, como sucedió en otras localidades incluida la capital, de la antigua casa de comedias de Antequera. La falta de un ámbito específico destinado a la representación de comedias en la segunda mitad del siglo XVIII se constata, como ha estudiado Antonio Domínguez Ortiz, con el ofrecimiento hecho en 1770 al Ayuntamiento de Antequera por el regidor perpetuo don José Vicente de Casarola Paniagua, que propone al cabildo el uso de un edificio de su propiedad de 28 x 16 varas para que lo dedicase a representaciones teatrales. Su propuesta pretendía: “concurrir a los deseos del gobierno y obviar las nocivas consecuencias de la total ociosidad con las decentes diversiones de las representaciones cómicas, óperas de máscaras, música y volatines”. A cambio de la cesión del local pedía una participación en los ingresos y la prohibición de otros espectáculos que le hicieran competencia. El corregidor y el cabildo municipal apoyaron la propuesta pero la respuesta de la sala de gobierno del Consejo fue negativa, dando como

una de las razones la mezquindad del edificio y apuntando: “Luego que la ciudad tenga proporción para construir una casa teatro decente, capaz y correspondiente a su población, quedándole libre su uso, lo haga presente al Consejo”. La municipalidad no labró un teatro, pero durante años, como señala Domínguez Ortiz, se dieron representaciones en una finca del referido Casarola, que no debía ser la citada sino otra más amplia pues tenía unas medidas de cincuenta varas en cuadrado.

“Memorias de apariencias”: escenografía y tramoya en los espacios de la representación

Entre los distintos espacios teatralizados de la Málaga de la Edad Moderna, el teatro comercial ofrecía amplias posibilidades a la hora de combinar recursos visuales y efectos sorprendentes. Teniendo en cuenta el conjunto de convenciones visuales, socialmente aceptadas por un público ávido de imágenes y registros extracotidianos, el uso de mecanismos y efectos de gran simpleza podían en ocasiones rozar la esfera de lo mágico.

Una de las fuentes de información más jugosas a la hora de recomponer la visualidad de la puesta en escena durante aquellos siglos son los contratos de arrendamiento estipulados entre las compañías de comedias y las instituciones promotoras de los espectáculos. Debemos al P. Andrés Lordén, una rigurosa transcripción de los contratos firmados por las compañías de cómicos que actuaron en la ciudad entre 1572 y 1800. En tales documentos aparecen redactadas las denominadas “memorias de apariencias”, una exhaustiva relación del vestuario, atrezzo y decorado que era empleado por cada compañía en la representación, y por la cual solicitaban en el contrato una “ayuda de costa” para dichas *apariencias*. Asimismo encontramos con frecuencia cartas de obligación por las cuales las compañías de comedias hipotecan gran parte de su vestuario y adornos para cubrir sus deudas. La relación de sus pertenencias suele ser en todo caso bastante rigurosa y además, indican con todo lujo de detalles los materiales, colores, etc. del vestuario y atrezzo. Veamos un ejemplo: “Cinco sayos grandes y pequeños de terciopelo amarillo, carmesí y azul, con guarniciones de raso en algunos, en otros de oro y plata:... doce sombreros de raso, tafetán y terciopelo... ocho escudos de pasta plateados; diez máscaras, ocho saetas de palo, ... dos cetros de palo dorados, diez barbas...”.

La existencia en el escenario de la *casa de comedias* de Málaga de una maquinaria elemental, pero precisa, constituía el punto de partida para la



ejecución de determinados efectos que contaban, además, con la complicidad de la propia estructura arquitectónica que rodeaba al *tablado*. A dicha infraestructura permanente se añadían, en algunas representaciones, una serie de elementos como telones y bastidores, las denominadas *apariencias*. Resulta obvio pensar que los escritores conocían las condiciones físicas de los locales donde se iban a representar sus comedias, y, por tanto, el movimiento de los actores, los decorados y demás accesorios eran concebidos en función de dichos espacios. Por otro lado, los directores de las compañías, los denominados *autores*, trataban de ser fieles a las indicaciones que el texto les marcaba, especialmente cuando en los contratos que firmaban se establecía la condición de que las comedias se representasen “*con todas las apariencias que indicaba el autor que las compuso*”.

Las posibilidades escénicas de la *casa de comedias* de Málaga se pueden establecer a partir del análisis del texto y acotaciones de aquellas comedias que sabemos fehacientemente fueron representadas en dicho local, siempre

Dos trajes de máscara de Lodovico Burnacini (1636-1707).

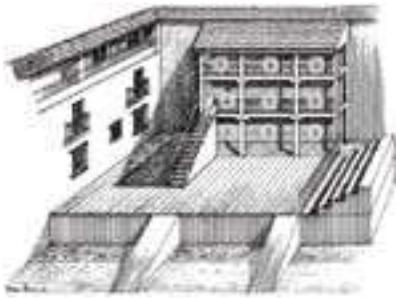
teniendo presente que cualquier intento de reconstrucción escénica basado en el texto dramático, o en las acotaciones implícitas o explícitas, está sujeto a posibles variaciones respecto a la puesta en escena original. Nos detendremos en dos comedias: *La Santa Juana* de Tirso de Molina y *La Aurora del Sol Divino* de Jiménez Sedeño.

Dentro del calendario de representaciones teatrales que, con cierta regularidad, tuvieron lugar en Málaga en el primer cuarto del siglo XVII, en julio de 1616 se representaron las tres comedias de *La Santa Juana* de Tirso de Molina. La licencia para la representación figura al final de un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 4.295): “Puedense representar estas 3 comedias de la S[an]ta Juana, Málaga 15 de julio de 1616. Fran[cis]co de Soto (Rúbrica)”, “Dase liçençia para que en esta ciu[da]d de M[alag]a se pueda representar esta comedia. D. Her[nan]do de Mena Por m[andad]do de su m[erced] (Rúbrica) Manuel de Hojada n[otari]o”. La obra, tanto por el tema como por la estructura, responde a la tipología de las *comedias de santos* cuyos orígenes se remontan a la tradición tardomedieval de los primitivos *autos*, así como al teatro llamado *de colegio*. En el caso de la mencionada obra de Tirso, los episodios más relevantes de la vida de la santa se reparten en tres obras, constituyendo una “serie” hagiográfica. En 1616, año en que se representa *La Santa Juana* en Málaga, Llordén constata la presencia en esta ciudad de Juan Acacio –*autor de comedias*– quien ya estrenó con su compañía la “Tercera” *Santa Juana* en Toledo en agosto de 1614. Es importante subrayar que Juan Acacio Bernal mantuvo una estrecha relación con Tirso de Molina, y que fue uno de los *autores* (directores de compañías) más celebrados en sus días y de más larga vida escénica.

La representación de *La Santa Juana* tuvo lugar en la *casa de comedias vieja* de Málaga (1514-1676) ubicada en las dependencias del Hospital de la Caridad y en ella se emplearon diversas *apariencias* y tramoyas sin las cuales hubiera resultado difícil el desarrollo de la acción dramática. Una de estas *apariencias* fue una *gloria*, estructura en forma de nube que sería colocada en un hueco (ventana o balcón superior) del *teatro*, y que se contemplaría tras correrse una cortina. Así en la primera acotación importante que figura al final del segundo acto (1ª parte) se lee: “Chirimías, descúbrese en alto una gloria y el niño Jesús y Virgen María a su lado y San Francisco. Tocan Músicos”. Es importante considerar que los tres niveles de acción característicos del teatro medieval -infierno-tierra-cielo- simbolizados por los distintos espacios empleados en sentido vertical persisten en la comedia del Siglo de Oro. En este sentido, en

La Santa Juana se hace uso en varias ocasiones del *escotillón*, especie de trampilla por la que se hacía aparecer o desaparecer del *tablado* a algún personaje u objeto. Uno de los recursos más interesantes es el que los ofrece la siguiente acotación: “Vuélvese el torno y en él esté entre mucho heno el niño Jesús recién nacido, el buey y el jumento...”. Este *torno* responde a un tipo de maquinaria empleada en los escenarios de los teatros comerciales del siglo XVII para hacer aparecer o desaparecer un objeto o un personaje del *tablado* mediante movimientos laterales. Dicha máquina, en ocasiones denominada *bofetón*, se montaba en la línea divisoria entre el tablado y el vestuario, o sea, entre las cortinas del fondo. Espectacular debía resultar sin duda la contemplación del vuelo de personajes sobre el escenario. Veamos un ejemplo: “*Santa*: ¿Qué he de hacer, Esposo santo?/ veros quiero y no me dejan./ *Voz*: (dentro) Pues yo te llevaré a donde/ no te inquieten, cara prenda”, a continuación la acotación indica: “Vuela hasta arriba”. Este movimiento se realizaría con ayuda del *pescante*, especie de grúa primitiva movida por un sistema de cuerdas, poleas y contrapesos. El *Diccionario de Autoridades* ofrece la siguiente descripción: “En los teatros de comedias es una tramoya, que se forma enexando en un madero, que sirve de pie derecho, otro madero proporcionado, el qual tiene su juego hacia lo alto, con una cuerda que passa por una garrucha que está en el pie derecho...”.

En la Navidad de 1637 se representó en la *casa de comedias vieja* de Málaga *La Aurora del Sol Divino*, obra de Francisco Jiménez Sedeño registrada en el *Catálogo de las Piezas de Teatro del Departamento de manuscritos* de la Biblioteca Nacional. La licencia para la representación en Málaga figura al final del manuscrito con fecha de 26 de diciembre de 1637 y está firmada por los licenciados don Ramón de Soto y don Pedro de Zamora Hurtado, provisor del obispado de Málaga. *La Aurora del Sol Divino* está emparentada temáticamente con géneros del siglo XVI como diálogos, autos, teatro navideño y de Pasión, si bien formalmente responde a la estructura de la comedia nueva. Es bastante probable que esta comedia fuese representada por la compañía del *autor* Luis López que estuvo ejecutando sus comedias en Málaga, según A. Llordén, en la Navidad de 1637. Además de las tramoyas indicadas anteriormente para la representación de *La Santa Juana*, en esta ocasión llama la atención el empleo de un tipo de escenografía frecuente tanto en el teatro como en la pintura del Siglo de Oro, me refiero al decorado de peñas, riscos o cuevas. El acto segundo comienza con la siguiente acotación: “Abriéndose una peña que estará hecha a un lado del tablado, con mucho estruendo de cadenas, sale la Envidia”. Esta indicación supone



Hipótesis de la fachada del teatro en un corral o casa de comedias con los huecos o balcones para las *apariencias*; escaleras laterales o *montes*; dos *palenques*, y tabladillos laterales.

que dicho decorado, consistente posiblemente en una cubierta de cartón y madera, estaría situado delante de una de las entradas al escenario. En el otro extremo del mismo se colocaría una estructura similar: “De la otra parte del tablado con el mismo estruendo, abriéndose otra peña y sale Luzbel”. Las dos acotaciones hacen referencia al empleo de un efecto sonoro, un “estruendo de cadenas” que se conseguiría golpeando o dejándolas caer sobre las tablas del vestuario. Otro interesante recurso escenográfico empleado en esta representación fue un *monte*, rampa escalonada por la cual podían subir y bajar los personajes. La acotación indica: “un monte que esté hecho”, por lo que puede que estuviera en escena desde el comienzo de la representación. El momento culminante de la representación corresponde al último cuadro, en cuya acotación leemos: “Vanse, tocan chirimías y córrase una cortina donde esté hecho el portal como se pinta; María de rodillas y José, y en un pesebre esté echado un niño Jesús”. El recurso de la cortina era utilizado con frecuencia en la comedia del Siglo de Oro para descubrir una *apariencia* situada –generalmente– en un espacio interior, y que podía tratarse de un *tableaux vivant* o una pintura.

El escenario de la *casa de comedias* nueva se utilizó hacia finales del siglo XVII para la actuación de compañías de volatines, así como para determinadas representaciones de títeres o autómatas. El hecho guarda relación con un edicto de Roma del 3 de marzo de 1689 en el que se censuraba el teatro –hecho muy frecuente durante toda la centuria–, en el que impedía que “los religiosos y religiosas destes Reinos” organizaran funciones teatrales. Los hermanos de San Juan de Dios que regentaban el local obedecieron la orden papal, aunque poco después se debieron organizar aquellos otros espectáculos, hecho que nos lo confirma la declaración, el año 1700, de un regidor del Ayuntamiento, D. Ignacio Florián, a favor de la vuelta a la representación de comedias en la ya mencionada *casa de comedias nueva* (1676-1745): “... la última razón es que... si se mira el fin de no concurrir a dichas casas... por el gran concurso a que mueven dichas comedias, ha sucedido en este año pasado y en los antecedentes el haber venido a esta ciudad volatines [sic] y Máquinas Reales y en ella haber ejercido los volatines sus habilidades y las Máquinas Reales haber salido al tablado de dichas casas a representar en la forma que las compañías de comedias lo acostumbran, entremeses y bailes...” (A.M.M. AA. CC., 1700, fol. 69).

Por último, es interesante constatar, ya en el primer tercio del siglo XVIII, la representación de “comedias de bastidores” en la *casa de comedias nueva*. Se trataba de un tipo de puesta en escena que sin duda aportaba

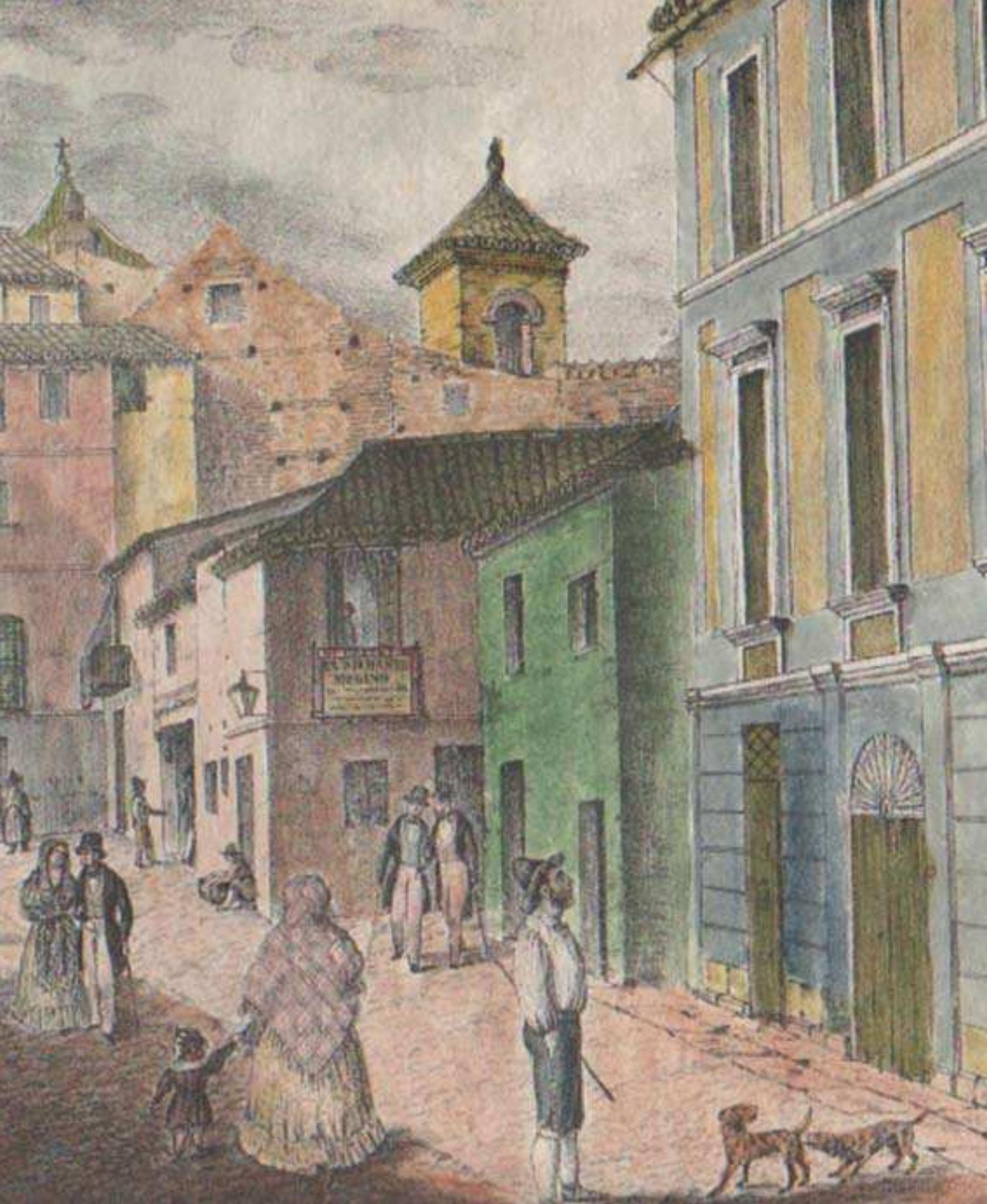
mayor complicación y a la vez espectacularidad, hecho que repercutía en el precio de las entradas, tal y como se estipula en un cabildo celebrado el año 1738: "...cuyos precios subsistan sin alteración a excepción de cuando la comedia que se haya de representar sea de vastidores [sic] en cuyo caso considerada por los caballeros diputados de esta ciudad la costa que hubieren tenido, señalarán el aumento que se deba llevar por las entradas en los días que se representen..." (A.M.M. AA. CC., 1738, fol. 46). Conviene aclarar que el uso de bastidores en las casas o corrales de comedias era muy distinto al que éstos tenían en el teatro cortesano, dado que en los teatros comerciales no se empleaban para construir una escena en perspectiva, sino que se trataba de pantallas elaboradas con un marco de madera cubierto de lona o lienzo sobre el que se podía pintar, y cuya función era la misma que cumplía el bastidor del foro de las obras de la Corte.

Del corral al coliseo. Actividad teatral e idiosincrasia malagueña en el siglo XVIII

La casa de comedias de calle
Compañía

El Teatro Cómico





Del corral al coliseo. Actividad teatral e idiosincrasia malagueña en el siglo XVIII

Pág. Anterior:

Teatro Cómico, futuro Teatro Principal.

Obra de Vicente Mazzoneschi

A lo largo de su existencia, la *casa de comedias* de Málaga debió hacer frente a una continua censura procedente de instancias regias y esclesiásticas. Los ataques del clero hacia las comedias eran secundados por miembros de la oligarquía urbana dueños del municipio y partícipes de sus ideas. Los discursos teológicos contrarios a las representaciones teatrales fueron en aumento, y desde finales del XVII hasta 1745, año en que se clausuró definitivamente el establecimiento ubicado en las dependencias del hospital de la Caridad, las funciones fueron esporádicas, a merced de los reglamentos o de las ordenanzas sucesivas. Aquel año de 1745, por causa de un voto que pronunció la ciudad en acción de gracias por la erradicación de una epidemia, se dejó de representar en aquel local, y el sitio que el teatro ocupaba se transformó unos años más tarde en enfermerías.

La casa de comedias de calle Compañía

Hasta 1768 no se abrirá una nueva *casa de comedias*, situada en la calle Compañía y regentada por un particular. Hasta su apertura, la polémica sobre la representación de comedias continuó en Málaga dadas las noticias que se poseen sobre los pleitos entre *autores*, que solicitaban representar, y la ciudad que denegaba los permisos correspondientes. Esta actitud del Cabildo venía en gran medida refrendada por el entonces obispo de Málaga don José Francisco Lasso de la Vega y por una Real Orden que prohibía la representación de comedias.

La *casa de comedias* de la calle Compañía se debió a la iniciativa de un vecino del barrio de la Victoria llamado Salvador Márquez quien hacia 1765 debió gestar la idea e inmediatamente procedió a solicitar permisos, planos y contratas. Del nuevo teatro se conserva un reglamento, aprobado por Real Consejo en 1767, en el que se insiste en cuestiones fundamentalmente morales relacionadas con la actitud y comportamiento de espectadores y cómicos, muy similares a las disposiciones que se habían venido adoptando en esta materia desde la centuria anterior en la *casa de comedias* del hospital de la Caridad. Tales normas consistían en la obligatoriedad de representar las compañías antes en el Ayuntamiento, que las comediantas vistieran modestamente y sus acciones no fuesen “desenfrenadas y provocantes”, que no se permitiera la entrada al vestuario a ninguna persona ajena a la compañía, la prohibición de entrar embozado, etc. Pero el citado reglamento de 1767 aporta implícitamente información sobre las características del local, como la presencia de dos puertas para

la separación de sexos en las entradas y salidas, así como las siguientes dependencias interiores: *camarín*, *grada*, *cazuela* y *patio*, elementos que definen la tipología clásica del corral o casa de comedias.

La ubicación de la *casa de comedias* de la calle Compañía era, para Díaz de Escovar “junto a las murallas” y contaba con la ventaja, según un informe citado por Enrique del Pino, de “una plazuela en frente”, lo que lleva a situar el local donde actualmente se encuentra el antiguo *Parador de San Rafael* (actual sede del Instituto de Turismo Andaluz). La función inaugural se dio el primer día de Pascua de Resurrección de 1768, y a partir de entonces escasas son las noticias sobre las representaciones que tuvieron lugar allí. Sí se sabe que el Ayuntamiento, interesado en la marcha del mismo, logró por Real Orden encargarse de su gobierno y explotación, y que la respuesta del propietario fue tratar de liquidar el negocio presentando un memorial a la ciudad en el que ofrecía el local para su utilización como cuartel, propuesta que fue denegada. Años más tarde, en 1779, como relata Enrique del Pino, Salvador Márquez volvió a presentar la propuesta al Ayuntamiento quien, no sólo la desestimó, sino que exigió al propietario que con toda urgencia buscara compañía que representara. Sin embargo, es posible que la mala gestión del teatro, unido a la falta de asistencia de público por la presión moral ejercida por la iglesia impidió al propietario cumplir su cometido, siendo amonestado por el Ayuntamiento el cual acordó que la casa de comedias se sacase a pregon. Esta *casa de comedias* fue en alguna ocasión llamada “Teatro Cómico”, denominación que sería bastante aceptada pocos años más tarde en relación con lo que fue el primitivo Teatro Principal.

El Teatro Cómico

Todavía a finales del siglo XVIII se produjeron iniciativas en relación a nuevos establecimientos teatrales en la ciudad. En el plano de Málaga confeccionado por el vigía del puerto, don Joseph Carrión de Mula en 1791, aparece señalada la existencia de un teatro en la esquina de la calle Cruz Verde con la de Refino. Este teatro, de carácter provisional y consistente probablemente en un entarimado al aire libre, pudo funcionar ocasionalmente, como ya apuntó Enrique del Pino, como teatro de verano.

La falta de entretenimientos y los riesgos que pudiera representar la ociosidad para una parte de la población malagueña fueron los argumentos que expuso José Arias Lazcano al Ayuntamiento al presentar un

proyecto de teatro para Málaga: “Que siendo la población malagueña numerosa, de bastante comercio, de gran guarnición y afluencia de extranjeros por la situación de su puerto a donde llegan continuamente, no se encuentran diversión alguna. Y la Marinería y otras gentes a falta de honesto pasatiempo, cometen mayores excesos”. A pesar de numerosas peticiones, el Ayuntamiento no consintió en concederle lo que reclamaba José Arias. Casi al mismo tiempo, otro proyecto fue presentado por José Antonio San Millán, el que será el constructor y primer empresario del *Teatro Cómico*, éste sí fue aprobado por el Cabildo.

El *Teatro Cómico*, futuro *Teatro Principal*, se edificó en una superficie de 183 m², en un solar situado entre la calle de la Puerta de San Buenaventura y el Callejón de la Gloria, hoy Plaza del Teatro y calle Juan de Padilla. El autor del proyecto del *Teatro Cómico* fue el arquitecto italiano Vicente Mazzoneschi, el cual lo encontramos trabajando unos años después en Portugal, como arquitecto del primer edificio del *Teatro S. João* en Oporto, construido entre 1796 y 1798 y destruido por un incendio en 1908. El teatro diseñado por Mazzoneschi en Málaga era un edificio de severa planta y corte neoclásico, con fachada de dos pisos, de siete ventanas rectangulares cada uno. Tres puertas rematadas con arcos de medio punto, con herrería radial sobre el dintel, daban la entrada, aparte de dos portezuelas de desalojo a la calleja de la Gloria. Tenía además en su fachada dos puertas de servicio y dos ventanas con rejería cruzada en rombos. La comunicación con un café y billar –con frecuencia mencionados– se hacía a través de unos ventanucos de rejías “por donde se suministraban vevidas y demás cosas”. En el interior se disponían 107 lunetas de primera clase y 144 de segunda, 43 palcos y el paraíso, con una parte reservada a las mujeres, la *cazuela*. En total tenía unos 560 asientos. Resulta interesante resaltar que este teatro contaba ya con butaca de patio de primera o segunda categoría en la planta inferior –las llamadas *lunetas*–, aunque seguía existiendo la *cazuela* reservada a las mujeres. El propietario y el Ayuntamiento acordaron los precios de las entradas y convinieron que se denominara “Teatro Cómico”, aunque durante un tiempo, y posiblemente debido a la fuerza de la costumbre, se llamó también *casa de comedias*.



Plano de Málaga de J. Carrión de Mula (1791).

En rojo aparece destacada la ubicación de un teatro provisional entre las calles Refino y Cruz Verde.



El Teatro Principal, antes Teatro Cómico, fue inaugurado el 12 de noviembre de 1793, estaba situado en la Plaza del Teatro.

El *Teatro Cómico* fue inaugurado el 12 de noviembre de 1793 con la representación de una comedia en verso, y acabada la actuación “se cantaron tonadillas y se bailaron las famosas seguidillas”. Las noticias sobre las representaciones que tuvieron lugar en este teatro proceden de los primeros periódicos que aparecen en la ciudad a partir de 1795, como el *Semanario de Málaga*, donde se recogen datos acerca de las funciones y las compañías. Éstas eran la mayoría de las veces de dudosa calidad y descuidaban la puesta en escena, al considerar al local un teatro de provincias. No obstante, parece que el público malagueño –no demasiado exigente– se divertía con dichas funciones pues sobre los valores estrictamente dramáticos se imponía el deseo de diversión. Así se alternaban los dramas y las comedias de todos los gustos y calidades, mereciendo destacarse de la temporada 1796-1797 el homenaje al poeta malagueño del siglo XVII Francisco de Leyva y Ramírez de Arellano, con la representación de una de sus comedias: *Cuando no se aguarda o príncipe tonto*.

Durante las temporadas siguientes la fortuna no acompañó a San Millán, el propietario del teatro, de modo que en la temporada de 1798-1799 aparece ya como empresario del teatro Carlos Augusto Javier. Entre las funciones que durante su administración se dieron destaca, según Enrique del Pino, la del 11 de enero de 1799, anunciada en el *Semanario de Málaga*: “Joseph Capucheti, primer baylarin de este Teatro, con el debido respeto hace presente al público como hoy a las 6 en punto se ejecutará en dicho Teatro la Función siguiente: Dará principio la Compañía Cómica con una pieza nueva en un acto titulada: “La familia indiferente”; con el gracioso sainete “La venganza del Zurdillo”, en el que hará de Galán de Gracioso: y después seguirá con una tonadilla á tres, en que imitará Moreno una Vieja: y concluirá la citada Función con el Famoso Bayle nuevo, titulado: “Ecio triunfante en Roma”... Hay tres decoraciones nuevas”.

La apostilla acerca de las decoraciones constituye en adelante un reclamo para el público que con frecuencia se lee en anuncios o carteles, hecho que permite constatar que, lejos de un teatro para ser oído, los espectadores seguían sintiéndose atraídos por el repertorio visual que aportaban los decorados. Por otro lado, las temporadas teatrales del siglo terminaron, en lo referente a las obras representadas, con un repertorio repetitivo y escasamente actual, con pocos autores nuevos, ni siquiera clásicos, y con compañías de comedias que tuvieron que competir con el cada vez más creciente fervor por las compañías italianas “de ópera”. El esnobismo malagueño por el “bel canto” que, a juicio de Díaz de Escovar era una actitud propia de

“petrimetros, currutacos y pirracas que desdeñaban la música nacional y enloquecían por los cantantes italianos”, trató de ser contrarrestada por las compañías nacionales al introducir antes y después de la comedia “novedades” de baile, de mimos, musicales, decorativas, etc.

En general, a lo largo del XVIII el teatro tuvo que convivir con el rigor y la censura hacia comedias y representantes en toda la provincia de Málaga y, en general, en Andalucía. No se trataba sólo ni principalmente de luchar contra los argumentos dramáticos, puesto que no se prohibía su lectura, era la seducción personal de las comediantas lo que parecía más peligroso a aquellos críticos anquilosados que sostenían incluso la prohibición eclesiástica de darles cristiana sepultura. Cierta relajación se advirtió en este rigor al comenzar el reinado de Carlos III y así, desde 1761, aunque sin autorización expresa, se toleraron representaciones de ópera italiana las cuales despertaban, no obstante, las mismas reprobaciones que las comedias. En Andalucía, como señaló Domínguez Ortiz, la “batalla del teatro” adquirió más fuerza porque en el siglo XVIII, especialmente en su tercio final, la oposición entre renovadores y tradicionales fue más viva. Esta región, la más vital entonces de España en el terreno económico e intelectual, acogió a ilustrados como Olavide o Jovellanos, pero también fue patria o escenario de fanáticos adversarios de los espectáculos teatrales como fray Diego José de Cádiz. Resulta elocuente un informe de Campomanes proponiendo que se levantara la prohibición de representar en Sevilla, como se había acordado por R.O. de 12 de junio de 1767: “... La diversión pública en las grandes ciudades es una de las atenciones primeras de un gobierno bien organizado, porque la nobleza y gentes acomodadas necesitan recreaciones honestas para evitar los males de la ociosidad... Hay cosas que mejorar en el teatro español, haciendo que el drama haga ridículos los vicios y haga brillar las buenas costumbres...”

Tipologías arquitectónicas y actividad escénica durante el siglo XIX y principios del XX

El *Teatro Principal* y otras
alternativas para el espectáculo

Del *Teatro Príncipe Alfonso*
al *Teatro Cervantes*

“Teatros-circo”, “Teatros de
verano” y primeras salas de cine

El *Teatro Vicente Espinel*
de Ronda

El *Teatro-Cine Torcal* de
Antequera





Tipologías arquitectónicas y actividad escénica durante el siglo XIX y principios del XX

Pág. Anterior:

Teatro Vital Aza. Inaugurado en 1898.

Archivo Municipal de Málaga.

Superadas las primeras décadas del siglo XIX en las que la ciudad se vio afectada por una serie de catástrofes naturales (epidemias y terremoto), a lo que se añadió la situación bélica de la España napoleónica, la actividad escénica recuperó su normalidad. El *Teatro Cómico* fue subastado y comprado por don Francisco Milla el 5 de febrero de 1819, quien realizó las obras de renovación necesarias, e intentó administrar el teatro con una nueva concepción según la cual el teatro tenía que ser a la vez una empresa rentable, y un lugar donde pudiera expresarse el arte. Avanzado el siglo XIX el *Teatro Cómico* pasó a ser conocido como *Teatro Principal*, hecho que posiblemente tenga que ver con una voluntad de afirmación de la antigüedad y predominio del citado teatro sobre los que fueron apareciendo a lo largo de la centuria.

El *Teatro Principal* y otras alternativas para el espectáculo

El *Teatro Principal* siguió perteneciendo a los herederos de Milla hasta 1903, pasando más tarde a manos de don Ricardo Larios Tasshara y sus herederos quienes hicieron diversas reparaciones y lo reformaron totalmente. En 1916, según Mari Pepa Lara, cuando era su empresario Manuel Belió, pasó a denominarse *Cinema Concert*, siendo este cambio de denominación testimonio de la pujanza en que en la primera década del siglo XX tuvo el cine en nuestra ciudad.

Posiblemente, a la segunda mitad del XIX pertenezca el cartel de teatro más antiguo conservado en Málaga, cuya cronología estimo entre 1850 y 1862. Dada la información que aporta el mismo, así como la nota autógrafa de la reina Isabel II que aparece en el reverso, la función habría tenido lugar bien en el *Teatro Principal*, o en el antiguo *Teatro de la Merced* (futuro *Teatro Príncipe Alfonso*).

En torno a 1844 un *teatro-circo* funcionó en la Plaza de la Victoria. El denominado *Teatro Circo de la Victoria*, por su situación periférica y sus características tipológicas se destinaba sin duda, tal como su nombre indicaba, a los espectáculos de circo, a las corridas, y con menor asiduidad a las representaciones dramáticas. La frecuencia de sus funciones se aceleraba con la temporada estival, cuando el calor frenaba la actividad en el *Teatro Principal*. No obstante, las compañías que actuaban en la ciudad alternaban sus funciones en ambos teatros, hecho que indica con claridad que en Málaga se estaba dibujando una división social en la población

teatral. El *Teatro Circo de la Victoria* ofrecía también espectáculos como ilusionistas, magos, saltarines y, hasta la construcción de la plaza de toros de la Malagueta, se organizaban corridas de toros.

Casi simultáneamente a la aparición del mencionado establecimiento de la Plaza de la Victoria, y en el otro extremo del arco social malagueño, se fundó el 8 de enero de 1843 la *Sociedad del Liceo*, una institución noble y filantrópica, “creada por el progreso ciudadano, de su cultura y de su arte”. La *Sociedad del Liceo* se dividía en cuatro ramas, Ciencias, Literatura, Música y Nobles Artes y Declamación. Esta última ramificación subraya el interés de la sociedad malagueña por el teatro. Además de las funciones organizadas por los hijos de los miembros del Liceo, esta Sociedad acogió también a compañías profesionales que daban representaciones en el Principal, y a las que se contrataban para unas cuantas funciones.

Además de la *Sociedad del Liceo*, surgió en Málaga por las mismas fechas la *Sociedad Lope de Vega* y la *Sociedad del Círculo Dramático*. La *Sociedad Lope de Vega*, ubicada en un amplio local en el número 17 de calle Beatas, fue la primera sede de la *Academia de Declamación y Buenas Letras* de Málaga, iniciativa llevada a cabo por D. Narciso Díaz de Escovar. Según una crónica de la época, al abrirse la matrícula fueron más de doscientos los inscritos y dos meses después, los alumnos de la Academia celebraban una función en el *Teatro Principal* representando *La capilla de Lanuza*; *Vida Nueva*; *Los Carvajales* y *Los Liberales*. Cuando la *Sociedad Lope de Vega* quedó disuelta y su local en poder de nuevo inquilino, se trasladó a la planta baja del local que en Atarazanas le ofreció el Círculo Mercantil. La sede de la Academia en calle Beatas contaba con un pequeño teatro prácticamente desconocido hoy por la opinión pública y que ha subsistido oculto hasta hace pocos años, concretamente hasta el año 2007 en que fue demolido todo el edificio, aunque sus escasos restos permanecieron visibles durante un tiempo desde el solar abierto a calle Álamos.



Cartel de Teatro para una representación en Málaga. Hasta el momento el cartel más antiguo conservado en la ciudad (1850-1862).

Del Teatro Príncipe Alfonso al Teatro Cervantes

A mediados de agosto de 1862, cuando se conoció en Málaga el viaje que habían de realizar por Andalucía los reyes de España, doña Isabel II y su esposo, don Francisco de Asís, y la visita que harían a nuestra ciudad, se nombraron una serie de comisiones, hasta veintiuna, para que se ocupasen de todo lo relacionado con la recepción y hospedaje de Sus Majestades.



Exterior del Teatro Cervantes.

La denominada “Comisión de Teatros”, integrada por D. Marcos Durán, D. Tomás Trigueros, D. Ramón Franquelo y D. Joaquín Gris, promovió las obras basadas en el proyecto de añadir un nuevo cuerpo de edificación al antiguo *Teatro de la Merced* que, con estructura de circo, servía en épocas estivales para acoger funciones teatrales.

El edificio estaba situado en el solar de la antigua huerta del Convento de la Merced, objeto de desamortización en 1810 por José Napoleón I, una vez transformado el claustro en cuartel. La obra de José Trigueros, que ostentaba el título de “Teatro-Circo de la Merced”, una vez completada con el anexo y la cubierta pasó a llamarse, en honor de los Reyes, “Teatro del Príncipe Alfonso” y que fue inaugurado por los Reyes de España el 18 de octubre de 1862, presentando un espacio cubierto más digno y mejor acondicionado para las representaciones teatrales. En la inauguración del teatro se representó la ópera *El trovador* de Verdi, “cuya ejecución dejó mucho que desear a los inteligentes”, según se explica en la crónica del viaje regio “La Reina en Málaga”, de don Ramón Franquelo.

Seis años más tarde, y a raíz de la caída de la monarquía (revolución de 1868), el *Teatro Príncipe Alfonso* pasará a denominarse *Teatro de la Libertad* y, por causas fortuitas, sufrirá un grave incendio el 23 de marzo de 1869 que lo destruirá prácticamente en su totalidad. A partir de ese momento surge la idea de construir un nuevo teatro en el solar, ya tradicional para el género, de la primitiva “huerta de la Merced”. Compradas las ruinas por D. Antonio Oliver Navarro éste encarga la demolición al arquitecto D. Gerónimo Cuervo y González, quien, en 23 de marzo de 1870, envía el oficio al Ayuntamiento comunicando haber comenzado la misma. Simultáneamente, un conjunto de personas de relieve social, muy ligadas al arte y a la cultura de la capital malagueña, se decidieron a edificar un gran teatro.

El *Teatro Cervantes* se construyó a costa de una sociedad de accionistas. Una acción de 3.500 pesetas convertía al inversor en propietario de una butaca, y ocho acciones en propietario de un palco. La impresión producida por el nuevo teatro a cuantos invitados por la junta directiva de la sociedad propietaria lo visitaron antes de su inauguración, queda extensamente reflejada en el comentario insertado en la prensa local: “El nuevo Teatro Cervantes honra sobremanera a la sociedad que ha costeado su construcción y al arquitecto que lo ha proyectado y dirigido, y constituye un monumento digno de la cultura y el ornato de la capital” (“El Avisador Malagueño” 8-12-1870).



Techo del Teatro Cervantes.



Interior Teatro Cervantes.

De planta rectangular se inscribe en él un cuerpo con forma de herradura que constituye el patio de butacas sobre el que se disponen cuatro pisos: uno de platea, dos de palcos y el paraíso, siguiendo el modelo europeo del siglo XVIII. Consta de un amplio vestíbulo y escaleras que conducen a las dependencias de los pisos superiores, de la antesala parten tres accesos a diferente nivel, y a ambos lados se sitúan las escaleras de subida a los palcos. El escenario es de grandes dimensiones con comunicación con la calle posterior, de Los Frailes. La decoración fue concebida conjuntamente por Gerónimo Cuervo y Bernardo Ferrándiz, autor de la labor pictórica del teatro, tanto del telón de boca como de la magnífica alegoría de Málaga pintada en el techo, para la cual contó con la ayuda de Muñoz Degrain. Sin duda, lo que atrae más de este teatro es su concepción espacial, en la que su arquitecto, Gerónimo Cuervo, demostró su gran talla y formación.

La inauguración del nuevo teatro tuvo lugar el sábado día 17 de diciembre de 1870 con el siguiente programa: 1º. Sinfonía, a toda orquesta, de la célebre ópera *Guillermo Tell*; 2º. Bajo la dirección del distinguido primer actor don José Mata se pondrá en escena, por la compañía Dramática, el drama, en tres actos y un prólogo titulado *Jorge, el amador*; 3º. La divertida pieza en un acto, dirigida por el primer actor cómico, don Felipe Carsi, denominada *Carambola y palos*.

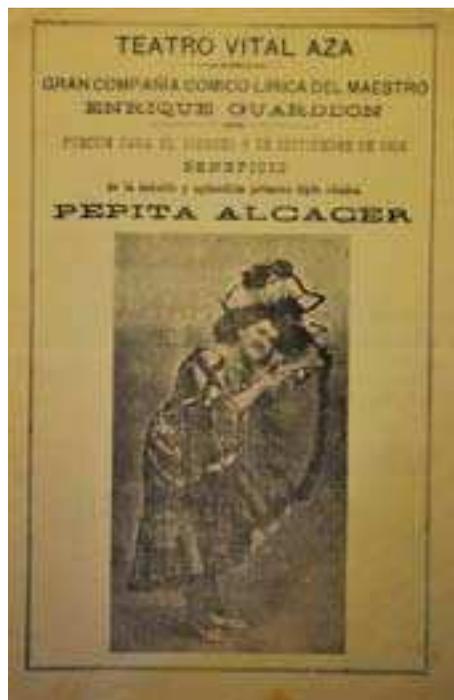
Pese a la calidad del establecimiento y los loables propósitos iniciales, los primeros años no resultaron rentables tal y como se recoge en la Memoria realizada por la Junta de Gobierno de la Sociedad de Propietarios en 1895, donde se aducen varias razones: “los crecidos derechos que paga la propiedad literaria, no haberse aún terminado las reformas necesarias para que nuestro Coliseo comunique directamente con el centro más concurrido de la población, la falta de acreditadas empresas de gastos y algo también... a la crisis económica porque atravesamos”. Entre las razones indicadas se encuentra la dificultad de acceso al teatro, cuya entrada principal resultaba incómoda pues quedaba embutida entre callejuelas sin facilidad ni anchura debido a que aún no había sido abierta la calle Cárcer. La citada Memoria expone también una minuciosa relación de funciones e ingresos obtenidos desde el año 1893, información que nos permite establecer la variedad de espectáculos que eran contratados en aquellos años de finales del siglo XIX: óperas y compañías dramáticas de renombre como la de María Tubau, pero también compañías cómicas que representaban operetas o zarzuelas, así como compañías ecuestres o infantiles.

“Teatros-circo”, “Teatros de verano” y primeras salas de cine

Una tipología teatral que contó con varios ejemplos en nuestra ciudad a finales del XIX fueron los denominados “teatro-circo” o “teatro de verano”. Se trataba de construcciones ligeras, generalmente sin techo -o bien éste suplido con lonas- que funcionaron como empresas rentables particularmente durante la época estival. El primero del que se tiene noticias es uno levantado en la calle Álvarez, inaugurado el 22 de junio de 1879. En 1882 aparece otro establecimiento similar bajo el nombre de *Teatro-Circo Variedades* situado en unos derribos de la alhóndiga, en el sector de Sagasta, y que funcionó al menos durante seis años. En 1888 se levanta, siguiendo la información aportada por Enrique del Pino, el llamado *Teatro-Circo de la Ópera* que acogió representaciones tanto dramáticas como líricas. En la Alameda, junto al puente de Tetuán existió otro teatro de verano que fue inaugurado el 19 de junio de 1892; y todavía se pueden citar el *Teatro-Circo de Rhaden* (precedente *Teatro Lara*), y el *Teatro Caridad*, activo en Pedregalejo en septiembre de 1898.

En el último decenio del siglo XIX, se edificaron dos teatros más, el *Lara* en 1893 y el *Vital-Aza* en 1899, y dos nuevos teatros harán su aparición entre 1900 y 1908, el *Salón Novedades* y el *Moderno*. El *Teatro Lara* se ajustaba a la tipología de “teatro-circo” y estaba situado en la calle Hoyo de Espartero, esquina a lo que luego se llamó calle Torregorda. Originalmente fue construido para la compañía ecuestre y gimnástica dirigida por la célebre “ecuyere” Baronesa Rahden, cuyo nombre tomó en principio este “teatro-circo”. Poco después se habilitó para “teatro de verano” y se le cambió el nombre por el de *Teatro Lara*. De planta circular, su construcción al exterior era de obra, si bien en el interior las gradas y el escenario eran de madera. El aforo, según Mari Pepa Lara, era el siguiente: 398 butacas (todas de rejillas), 22 palcos, 2 gradas y 1 amplio anfiteatro. Aunque considerado por la población de una categoría inferior al *Cervantes*, este establecimiento, además de espectáculos circenses, variedades, zarzuelas, flamenco y cine, contó con una programación teatral, especialmente a finales de siglo XIX, momento en que llegó a compartir compañías con el Teatro Cervantes o el Principal.

El *Teatro Vital-Aza* fue inaugurado en 1898 como teatro de verano y denominado entonces *Teatro del Parque* por haber sido construido en una explanada delante del puerto, en el extremo del parque. En 1901 se trasladó al Muelle de Heredia, pasando a llamarse en 1903 *Teatro Vital Aza*. Era de planta circular construido en madera y contaba con una extensa galería,



Superior:

El Teatro Lara Se hallaba situado en la calle Hoyo de Espartero.

Inferior:

Programa de mano del *Teatro Vital Aza*, 1904.

Archivo Municipal de Málaga.



Programa para la función de la compañía de D. Enrique Guardón en el *Teatro del Parque* el día 5 de junio de 1901. Archivo Municipal de Málaga.

así como un patio en el que había colocadas doscientas butacas, todas ellas con asientos móviles. Tenía dos plateas de proscenio, situadas a derecha e izquierda del escenario; veinticuatro plateas que señalaban la periferia del teatro; y treinta y seis delanteras que completaban el número de localidades. El escenario y sus dependencias eran bastante amplios, y solía habilitarse su área para pista de circo cuando actuaba en él compañías ecuestres y gimnásticas. Su propietario orientó la programación hacia el género chico, incluyendo en él toda la gama de zarzuelas, óperas, operetas, así como revistas, por entonces llamadas “varietés”. Pero el *Vital-Aza* ofreció también un género muy en boga entonces, el “cuplé”. Tras permanecer cerrado un tiempo, en 1932 se reabre el establecimiento como *teatro-cine Vital Aza* en el que ya se había instalado el sonoro.

Situado junto al *Vital-Aza* en el Muelle de Heredia, el *Teatro Novedades* conocido como el *Salón Novedades* fue inaugurado a finales de 1908 y debió permanecer abierto hasta 1919. De planta rectangular, ofrecía un in-



terior con una elegante decoración de resabios “art nouveau”. En esta sala se ofrecieron funciones muy variadas, desde proyecciones cinematográficas a variedades. Ya iniciado el siglo XX surge el *Teatro Moderno* (1908-1914), situado en la calle Casapalma, esquina Plaza de Uncibay, donde posteriormente se construiría el *Málaga Cinema*. Contaba este teatro con un patio de aproximadamente trescientas butacas, amplias antesalas y corredores, luz eléctrica y servicio de bar. Su programación derivó hacia los espectáculos de variedades, y su decadencia tuvo que ver con algo que ya por aquellos años, como hemos visto, afectaba a otras salas teatrales, esto es, el auge del cinematógrafo.

El primer testimonio en Málaga de la competencia desatada en aquellos años por el cine es la aparición en 1908 del llamado “*Cinematógrafo Nacional*”, un local pequeño que Enrique del Pino sitúa en calle Liborio García y que posiblemente, según el mencionado investigador, fuera el origen del luego conocido Cine *Petit-Palais*. Siguiendo los planos del arquitecto don

Salón Novedades (1908-1919), situado próximo al *Teatro Vital Aza*. Archivo Municipal de Málaga.

PUBLICIDAD



TEATRO ALKAZAR

Gran Compañía de Comedias



LUIS B. ARROYO

ROSARIO DE BENITO,



Rosita Sabatini y Julio Arroyo

Nº 000068

Entrada gratis al Teatro

Fijese si este número coincide con el correspondiente al premiado en el sorteo del «Cupón de Ciegos» del día de la fecha de este programa, y pase por

PAPELERIA IMPERIO - Lorios, 1

que le obsequiará con dos localidades de Butaca para el día siguiente al del sorteo.

COCINAS ECONOMICAS



NUEVOS MODELOS CON

REDUCIDO CONSUMO DE
COMBUSTIBLE y MAXIMO
RENDIMIENTO.

ANTES DE COMPRAR
VER NUESTRO SURTIDO.

FELIX CABALLERO y CIA CORDOBA, 1-TEL 2252

Publicidad del Teatro Alkazar.

Archivo Municipal de Málaga.

Fernando Guerrero Strachan, el *Petit-Palais* se levantó en el número 10 de la calle Liborio García. En 1917 se llevaron a cabo reformas para transformarlo en teatro, aunque los espectáculos teatrales se alternaron con las proyecciones de películas. En 1938 cambió su nombre al de *Alkazar* y volvió a recuperar el carácter de sala de cine. En abril de 1945, después de estar casi diez años proyectando sólo películas, la sala empezó a presentar compañías de teatro logrando un éxito extraordinario.

Un origen similar tuvo el *Cine Moderno*, inaugurado en 1913 y situado en el número 6 de la calle don Juan de Austria. Su fachada original tenía un carácter eclectista, y el interior poseía un aforo de 600 butacas y 300 de general. En el *Cine Moderno* se ofrecieron películas y espectáculos de variedades, y tras una serie de cierres y aperturas, en 1932 instaló el sonoro y tres años después se unió con los Cines *Echegaray* y *Málaga Cinema*.

El Teatro Vicente Espinel de Ronda

El primer teatro edificado en Ronda se instaló al final de la Avenida de San Carlos, en la Plaza de la Merced. Fue construido por el arquitecto Francisco Luna a instancias de don Fernando Calvente entre 1826 y 1828. Según Aurora Miró, el edificio constaba de tres cuerpos, el primero con una escalinata o gradillas destinado a los que no pagaban asiento, el segundo y tercero tenían asientos de primera fila que eran sillas sueltas y a sus espaldas había unos bancos corridos más baratos. El patio estaba ocupado por trece filas de lunetas de madera con 183 asientos. Se completaba con 51 sillas en la primera galería y 73 en la segunda. Había un palco principal frente al escenario, en la primera galería, destinado al Ayuntamiento y sus diputados. A finales de siglo el estado del teatro ofrecía peligro y se pensó construir uno nuevo aprovechando la estructura del edificio. Finalmente se destruyó por completo y se pensó hacer otro nuevo al lado de la plaza de toros.

En 1900, don Antonio Noguerras solicita un terreno en la plaza de la Maestranza o Pescadería para instalar en él un teatro de verano, pues por enton-



Superior:

El *Petit Palais* después de su transformación, en 1937, en *Cine Alkazar*. Archivo Municipal de Málaga.

Inferior:

El *Cine Moderno* el día de su inauguración en 1913.



Teatro Espinel. Ronda.

ces se venía utilizando el picadero de la Real Maestranza para la actuación de una compañía de teatro durante el verano.

En octubre de 1903 los rumores sobre la probable construcción de un nuevo teatro son cada vez más constantes, así como las conversaciones para estudiar las posibilidades de financiación con las que cuenta la ciudad. El 11 de junio de 1906 se presenta en el Ayuntamiento el proyecto de construcción de un edificio destinado a teatro, que se financiaría a través de la constitución de una sociedad de accionistas y la colaboración del consistorio. El proyecto de este teatro, que habría de situarse en la alameda del Tajo, en la zona de la Merced, no llegó nunca a aprobarse. Paralelamente se llevan a cabo las gestiones para financiar la construcción de un teatro en la plaza de

la Maestranza, en las proximidades de la plaza de toros, proyecto realizado, según Emilia Garrido, por el arquitecto Santiago Sanguinetti, que dará finalmente lugar a la construcción del *Teatro Espinel*.

La inauguración oficial del *Teatro Espinel* tuvo lugar el día 8 de mayo de 1909 y el acto inaugural corrió a cargo de la compañía de Zarzuela y Ópera Española dirigida por Pablo Gorgé con la opereta *Campanone*, del maestro Mazza, y con un magnífico reparto. La prensa local escribía: “La fecha de hoy será imborrable para Ronda, porque gracias a la poderosa iniciativa y al esfuerzo pecuniario, desinteresado... de algunos de nuestros convecinos, y a las singulares dotes de ingenio y maestría del joven arquitecto don Santiago Sanguinetti, Ronda cuenta con el preciosísimo coliseo, que para sí lo quisieran capitales de mucha importancia”.

El edificio, ecléctico en su conjunto, era de corte historicista, con elementos neobarrocos, neorenacentistas y neomudéjares, pero también quedaban visibles los rasgos modernistas fruto de la formación catalana del arquitecto. Según Emilia Garrido, estructuralmente destacaba en la construcción la ausencia de soportes externos visibles, dado que el teatro poseía una estructura de hierro prefabricada que permitía sustituir muros de carga, creando una planta a base de vigas de hierro laminado. La fachada destacaba por su sobriedad, aunque ciertos elementos decorativos otorgaban mayor riqueza y expresividad al conjunto. Se dividía en tres pisos, con cinco ventanas adinteladas por planta. El paramento aparecía estriado en la segunda y tercera, mientras que en la primera imitaba el almohadillado plano. El acceso al interior desde la calle se realizaba a través de tres puertas, a nivel de suelo, que comunicaban con una antesala o vestíbulo donde se localizaban, a ambos lados, las escaleras de subida a los dos pisos superiores. En el centro de esta sala, tres escalones comunicaban con el patio de butacas, con forma de herradura y un pasillo de contorno para la canalización del público. En este espacio inclinado se localizaba, al fondo y elevada sobre el nivel del suelo, la escena, y en los laterales, los palcos de platea en número de seis, tres a cada lado, más dos de proscenio, uno a cada lado, próximos al telón de boca y escena. En las plantas superiores se repetía el mismo esquema planimétrico, y la última planta, quedaba dispuesta en forma de graderío.

Para la realización del conjunto pictórico se utilizó un gran lienzo que, tras ser pintado con una escena mitológica, quedaría adherido al techo. Lo más llamativo del conjunto fue el empleo de arquitecturas fingidas para encuadrar la composición, dichas perspectivas dibujaban un gran balcón corrido, dividido en cuarterones, sobre un alto basamento.



Teatro-Cine Torcal. Antequera.

En los años cincuenta el *Teatro Espinel* inicia su decadencia y finalmente la magnífica obra de Sanguinetti cierra sus puertas a principios de los setenta. En 1971 el Ayuntamiento encargó a don Francisco Pons Sorolla, arquitecto jefe de la sección de conservación de ciudades de interés artístico de la Dirección General de Arquitectura, y arquitecto conservador de Ronda, la redacción del Plan de Ordenación de la Cornisa del Tajo. En dicho plan, el *Teatro Espinel* era calificado como “edificio sin interés y discordante con el conjunto”, por lo que sería expropiado y su solar pasaría, en sus dos terceras partes a vía pública, y el resto a “crecimiento y regularización, con zonas de la actual vía pública”.

El *Teatro-Cine Torcal de Antequera*

En 1932 se constituyó en Antequera una sociedad anónima cuyo objetivo era la construcción de un teatro y cinematógrafo para su posterior explotación. La sociedad comenzó con un capital inicial de 200.000 pesetas aportadas a través de la emisión de cuatrocientas acciones. Previamente, según José Escalante, los socios fundadores habían estado visitando por toda España los cines más modernos e igualmente averiguaron quienes eran los arquitectos punteros en el desarrollo de este tipo de espacios, decantándose finalmente por Antonio Sánchez Esteve y Daniel Rubio. Ambos arquitectos tenían acumulada una amplia experiencia en el diseño y realización de teatro y cines, destacando principalmente los trabajos del primero de ellos en el malagueño *Málaga Cinema*, así como en el *Teatro Gades*, o el *Cine Imperial* de Cádiz.

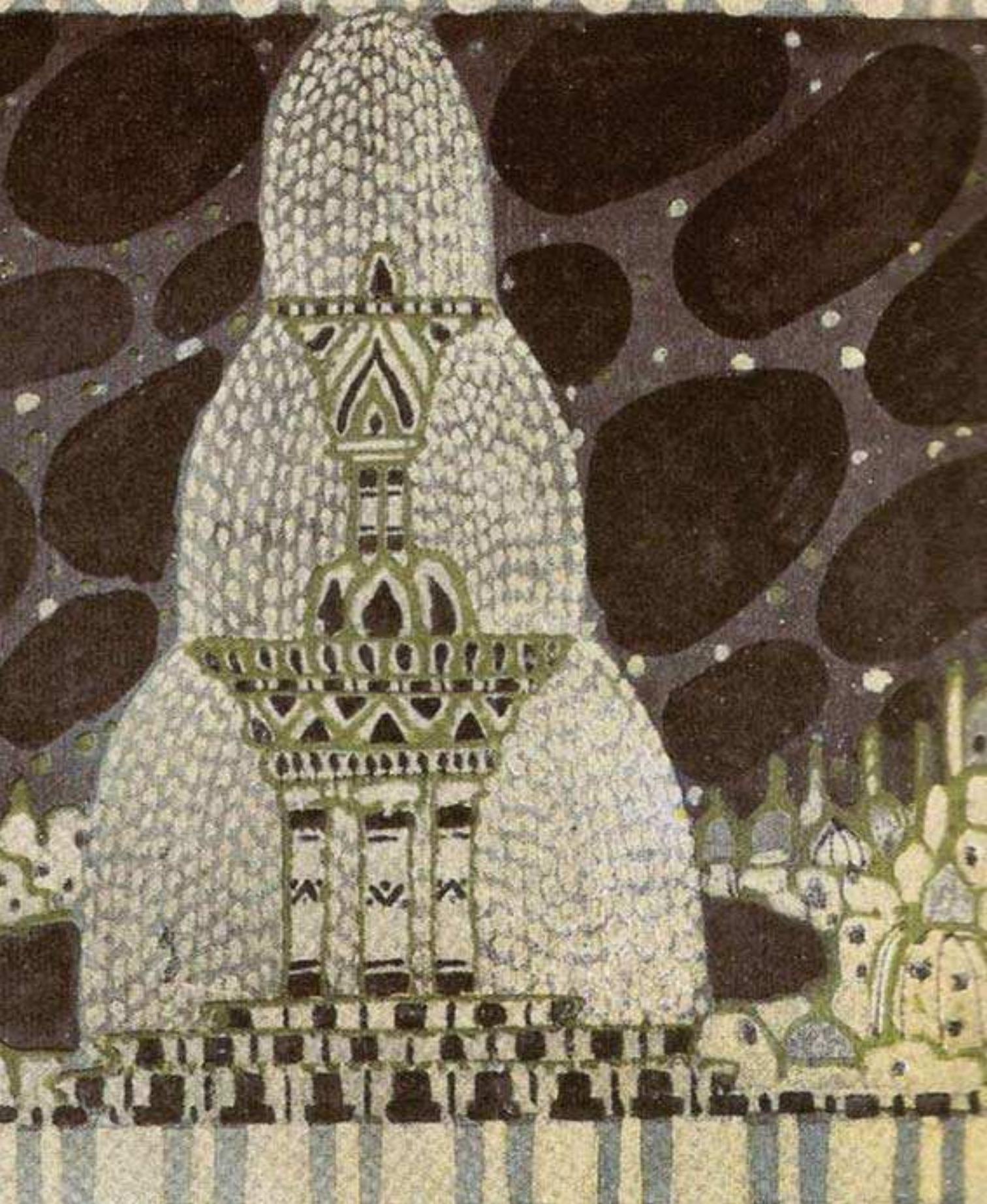
El edificio se encuadra dentro del movimiento de la arquitectura racionalista en Andalucía, si bien en su acabado exterior se refleja una estética Art Déco. En lo que respecta al interior, resultaba particularmente novedoso el uso de una iluminación indirecta que creaba ambientes sugestivos, además de la línea de luz que rodeaba la embocadura del escenario, éste estaba dotado a su vez con una batería eléctrica para satisfacer las necesidades de los montajes teatrales. La sala se presentaba exenta, sin ningún tipo de columna que impidiera la correcta visión del escenario y tenía una capacidad de 800 butacas. Además, el edificio estaba dotado de los ambientes y servicios más modernos, como dos bares estilo americano, guardarropa, lavabos y urinarios con las más modernas condiciones higiénicas. La primera proyección se realizó el 21 de enero de 1934 y la inauguración oficial tuvo lugar el 10 de febrero con la película *El hombre león*, una producción de la *Paramount Pictures*. Sobre la situación actual del edificio me detendré en el capítulo séptimo.

Aires de modernidad: escenografía y espectáculo en el primer tercio del siglo XX

Entre el teatro naturalista y la
efervescencia de la ópera

Una apuesta por las novedades
del Teatro de Arte





Aires de modernidad: escenografía y espectáculo en el primer tercio del siglo XX

Pág. Anterior:

Manuel Fontanals y Sigfrido Burman.

Decorados para El Pavo Real, representada
en el Teatro Cervantes el 27 de abril de 1923.

El teatro en España permanece a fines del siglo XIX y en los primeros años del XX alejado de los grandes cambios que se producían en las artes escénicas en el resto de los países europeos. Las compañías teatrales formadas por grandes actores y actrices complacen con vehemencia a su público con un repertorio y una puesta en escena absolutamente convencional y conservadora. Los esfuerzos por renovar la escena española llevados a cabo por Gregorio Martínez Sierra y Cipriano Rivas Cheriff, así como por nuevos autores de la talla de García Lorca, Valle Inclán o Alberti, son excepcionales.

Entre el teatro naturalista y la efervescencia de la ópera

Desde 1898 hasta 1936, los mayores éxitos teatrales corresponden a tres géneros muy populares: la comedia costumbrista (Jacinto Benavente), el sainete madrileño (Carlos Arniches) o andaluz (los Hermanos Álvarez Quintero) y el humor disparatado (Pedro Muñoz Seca). Asimismo, a lo largo del siglo XIX, la escenografía había venido a parar en una serie de tópicos y vicios que se encerraban en un mero ilusionismo naturalista que sólo exigía unos pocos conocimientos de perspectiva o, en el mejor de los casos, en cierto dudoso gusto para colocar muebles de época o arbolitos de cartón piedra, y en último caso, componer el interior de una iglesia, un cementerio o un portal de Belén.

Este panorama continuista se acentuaba lógicamente en las provincias, aunque Málaga vivió por un breve período de tiempo ciertos aires de modernidad en la escena con la actuación de compañías procedentes de Madrid, algunas de las cuales planteaban la renovación del teatro naturalista.

Pero antes de que estas compañías nacionales mostraran en el principal escenario malagueño algunas de las novedades escénicas que se estaban gestando en la capital, seguían ofreciéndose funciones en las que las compañías nacionales incluían en una misma sesión piezas musicales, comedias, diálogos dramáticos, sainetes o zarzuela. No obstante, como reflejo del período de efervescencia creadora que la ópera experimentó en España a comienzos del siglo XX, también actuaron en el *Teatro Cervantes* malagueño compañías como la de Ricardo Villa (18 de abril de 1906), compositor que había estrenado su obra *Raimundo Lulio* en el *Teatro Lírico* de Madrid, local inaugurado en 1902 como una decidida apuesta por la ópera española. Cabe señalar que la producción operística española de estos años es la de gran valía, a pesar de las muchas polémicas que cada estreno desataba debido a la mala respuesta del público, instituciones, y la hostilidad de los



Mimi Aguglia. Portada de *La Unión Ilustrada*.
Málaga, domingo 5 de diciembre de 1909.
Archivo Municipal de Málaga.

italianistas. De hecho, la intelectualidad de la época veía con mejores ojos las compañías italianas, en especial la de Mimi Aguglia, eminente cantante que dio a conocer también en nuestra ciudad un repertorio italiano de autores como D'Anunzio o Pirandello. Aunque las opiniones más progresistas destacaban la labor de esta actriz, se le objetaba, no obstante, no haber hecho grandes temporadas de “teatro de arte” por cuanto sus compañías sobresalieron, según Estévez-Ortega -crítico teatral de la época-: “debido al lamentable actuar de muchas compañías nacionales entregadas por completo al vacío repertorio al uso actual”.

La compañía de Mimi Aguglia actuó en Málaga en noviembre de 1909, de este modo era anunciada en la prensa local: “Hace más de treinta años -según cuentan- que no visitaba a Málaga ninguna compañía trágica italiana, a pesar de ser muy grandes, por parte de la nueva generación, los deseos de conocer el trabajo de estos artistas de fama mundial. En la semana entrante debutará la compañía siciliana de Mimi Aguglia, que viene a dar seis representaciones. En el repertorio hay dos obras dignas de elogio; la mejor de ellas *La figlia di Forio*, hermosa tragedia pastoril del poeta d'Anunzio, que seguramente obtendrá el éxito que merece” (*La Unión Ilustrada* nº 11, 28-11-1909). Pasada la función, la crítica publicada en el mismo diario fue escueta pero precisa: “Ha debutado con el drama de Luigi Capuana, *Malia*, la trágica siciliana Mimi Aguglia. Tal vez desde una fecha remotísima no se haya visto en nuestros teatros otra artista de más méritos, ni valer tan positivo como la eminente Aguglia...”

Una apuesta por las novedades del Teatro de Arte

Un soplo de modernidad llegó a Málaga de mano de compañías como la de Enrique Borrás, Margatira Xirgu o Gregorio Martínez Sierra, este último propietario del *Teatro Eslava* de Madrid, un Teatro de Arte que propuso la renovación de autores y textos así como de la rutina escenográfica hasta entonces imperante. En Málaga se pudo disfrutar entre los años 1916 a 1923 de representaciones de obras novedosas así como de compañías que contaban con primeras figuras como la Xirgu o Catalina Bárcena. Al mismo tiempo, se pudieron contemplar decorados de gran calidad como los realizados por prestigiosos artistas como Manuel Fontanals o Sigfrido Burman, colaboradores de Martínez Sierra en su teatro. Tales eventos en nuestra ciudad coinciden con la andadura y aire renovador iniciado por Martínez Sierra a partir de 1916 hasta su declive en 1923, y posterior disolución de la compañía en 1926.

El *Teatro Cervantes* de Málaga fue testimonio, en cierto modo, del ascenso en su carrera profesional de Gregorio Martínez Sierra, pues ya en 1911 se anuncia en la ciudad como un “acontecimiento teatral” de la temporada la famosa obra en dos actos y en prosa original de dicho autor titulada: *Canción de Cuna*, “grandioso éxito en Madrid - Dos decoraciones nuevas de Amorós y Blancas”. La puesta en escena debió salirse de lo común dado que en el cartel anunciador leemos: “atendiendo a los gastos que ha originado, exclusiva, decorado y presentación total de la obra, la empresa Artística se ve en la necesidad de que los precios... sufran alteración de aumento”. Sirva brevemente este espacio para reivindicar la autoría de ésta y otras obras -supuestamente escritas por Gregorio Martínez Sierra- que en realidad fueron fruto de María de la O Lejárraga, feminista convencida y activa que, paradójicamente, siendo esposa del versátil escritor y empresario teatral permaneció en la sombra.

La misma compañía que representó *Canción de Cuna*, la compañía Cómico-Dramática Francisco Morano -célebre actor en la época-, actuó de nuevo en Málaga pocos días después con otra obra de Martínez Sierra, *La sombra del padre*, “gran éxito en el teatro Lara de Madrid - Decorado de E. Amorós”.

La puesta en escena de estas primeras obras de Martínez Sierra estaba aún muy ligada a la corriente naturalista, los pintores escenógrafos Julio Blancas y Manuel Amorós autores de la escenografía de las piezas señaladas y formados con el reconocido escenógrafo Amalio Fernández, cuidaban en detalle la veracidad, de acuerdo con el estilo histórico en que sucedían los hechos representados. No obstante, la fama que alcanzaron fue resultado de la extraordinaria calidad de sus decoraciones pues a partir de 1902, habiéndose independizado de su maestro y creado un taller en Madrid bajo la firma Amorós y Blancas, colaboraron en las principales salas de la capital española, los teatros de la Comedia, Real, Español, de la Zarzuela, Apollo, etc. Cuando Manuel Amorós murió en 1922, Julio Blancas se asoció con Antonio Ripoll, fruto de la nueva colaboración es parte del decorado para *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, novela de Blasco Ibáñez, adaptada a la escena por Luis Linares Becerra, que se representó en el *Teatro Cervantes* de Málaga con los decorados de Blancas y Ripoll años más tarde, el 22 de febrero de 1924.

El 22 de febrero de 1916 actuó en Málaga la Compañía Cómico-Dramática de Enrique Borrás, bajo la dirección artística de Gregorio Martínez Sierra



Superior:
Teatro Cervantes. *Canción de cuna* de Gregorio Martínez Sierra, por la Compañía cómico-Dramática Francisco Morano. 1911.

Inferior:
Decoración del primer acto de *Canción de cuna*, original de Amorós y Blancas.



y con la actuación de la primera actriz Catalina Bárcena. Enrique Borrás había sido considerado por una revista especializada publicada en Madrid, *El Teatro* (1909-1910), como el más célebre actor, junto a María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, cuya fama los había llevado de gira por América y Europa, además de algunas provincias. La obra representada en esta ocasión fue “la comedia en tres actos y en prosa, original de G. Martínez Sierra: *Amanecer*”; en el cartel se añade: “decorado ex profeso – los trajes de la Sra. Bárcena son de la casa Montaigne, de Barcelona”.

El mismo año de 1916 la compañía Dramática Española Margarita Xirgu, representó el 16 de mayo en Málaga la obra *El amor tardío*, drama romántico de Alberto Insúa y Alfonso Hernández-Catá y el 22 de mayo la compañía se despidió con *La hija de Yorio*, una tragedia pastoril en tres actos y en verso escrita por Gabriele D’Annunzio, considerado el primer renovador del teatro italiano en el siglo XX al liberarse de los estereotipos del teatro realista y del teatro burgués. La actividad de la Xirgu fue interpretada por la crítica contemporánea como parte de la corriente renovadora del teatro español de aquellos años, de este modo lo expuso E. Estevez-Ortega: “... Margarita Xirgu, tan sensible y tan capaz, en quien todos esperamos y confiamos, y a quien se debe el conocimiento de obras –entre otras modernas- tan dispares pero tan de hoy, como “Santa Juana” y “Nuestra diosa”, de autores tan conspicuos e interesantes como Bernard Shaw y Mario Bontempelli, acuciados de inquietudes escénicas y de afanes renovadores acaso sin proponérselo deliberadamente...”



El equilibrio entre tradición -que aseguraba la rentabilidad- y modernidad, resultaba difícil para las compañías o empresarios que apostaban por la renovación escénica en la capital española, y constituía una quimera para el escenario de una ciudad de provincia como Málaga. Es por esto que en la programación de aquellos años del *Teatro Cervantes* se representaron también obras de los hermanos Álvarez Quintero: *La calumniada* y *Monjas y novicias*, representadas en 1919; y de los mismos autores *El mundo es un pañuelo*, en 1920.

Superior:

Carteles de la temporada de teatro en el Cervantes en 1916. Archivo Municipal de Málaga.

Inferior:

Compañía Dramática Española Margarita Xirgu. Estreno en el Teatro Cervantes a beneficio de Margarita Xirgu (22 de mayo de 1916).

En 1923 se estrenó en Málaga uno de los mayores éxitos del *Teatro Eslava* de Madrid, *El Pavo Real*, a cargo de la Gran Compañía Cómico-Dramática de dicho teatro madrileño. En el cartel se anunciaba la actuación de la primera actriz Catalina Bárcena y se describía la obra como “comedia poética, inspirada en leyendas indias, en tres actos... original de Eduardo Marquina”, y a ello se añadía “Espléndido decorado”. Ca-

talina Bárcena era una actriz expresiva y dúctil, de fina elegancia, que contrastaba curiosamente con el tipo de actriz opulenta y declamatoria que llenaba la escena del momento. En la escenografía y figurines para esta obra trabajaron Manuel Fontanals y Sigfrido Burman, habituales colaboradores de Martínez Sierra. El decorado mostraba grandes fondos de plata y violeta contrastando con un único elemento variable: un gran árbol de alcanfor que cubre todo el escenario con sus grandes ramajes copeados de blanco creando una visión de superabundancia oriental. Este tipo de decorado era entonces habitual en el mundo de los ballets rusos de Diaghilev, en particular, en las escenografías pintadas por Leon Bakst y Pierre Benois para el empresario ruso. El proyecto de decorado para *El Pavo Real* se atribuye habitualmente a Manuel Fontanals, sin embargo, parece probable que fuera realizado por Burman, como resultado de una total compenetración frecuente e inusual entre dos artistas.

El Pavo Real había sido estrenado el diecisiete de julio de 1922 en el *Teatro Goya* de Barcelona y, dado el extraordinario éxito alcanzado, tuvo que permanecer hasta final de mes. El autor, Eduardo Marquina, que asistió a la representación y tuvo que salir a saludar reclamado por el público al final de cada acto, publicó un artículo en la prensa donde reconocía la estrecha colaboración con Martínez Sierra y subrayaba la concepción de la puesta en escena: “...y allí son partes tan esenciales en ella el verso y la rima, como el fondo decorativo, el color del aire, la calidad de un traje, la curva o rigidez de un gesto, la reptación discreta de una música injustificada, la agrupación de varios personajes o la mancha de un cendal y de un mueble, de la suma de todos estos elementos brota el sentido total de la obra, que sólo entonces se articula y vive...” (*El día Gráfico*, 18-VII-1922, p. 6).

En 1928 actuó de nuevo en Málaga la compañía de Francisco Morano con una “originalísima obra en tres actos y prosa del famoso autor siciliano Luigi Pirandello: *El placer de la honradez*”, una representación que suponía una continuación con la corriente renovadora del teatro en los años veinte. El decorado fue obra de los escenógrafos Brunet y Pons, ambos con un estilo tradicional de corte naturalista, herederos de los grandes talleres decimonónicos, en línea con otras figuras como Salvador Alarma, Junyet, Mignoni, Penagos, etc.



Superior:
Manuel Fontanals y Sigfrido Burman.
Decorados para *El Pavo Real*, representada en el Teatro Cervantes el 27 de abril de 1923.

Inferior:
Manuel Fontanals y Sigfrido Burman. Figurín para *El Pavo Real*, representada en el Teatro Cervantes el 27 de abril de 1923.

Promoción y revitalización de las artes escénicas a partir de los años cincuenta

El Teatro Escuela A.R.A. y las primeras compañías locales





Promoción y revitalización de las artes escénicas a partir de los años cincuenta

Pág. Anterior:

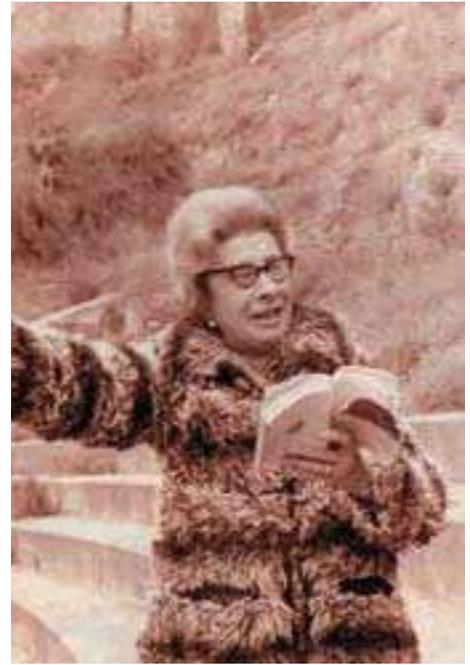
Ángeles Rubio Argüelles, directora de la compañía ARA, estrecha la mano al autor de la adaptación de "Ifigenia", Alfredo Marquerie, tras la representación en el Teatro Romano el 15 de julio de 1965.

La actividad escénica generada en Málaga a partir de la década de los cincuenta está indisolublemente ligada casi en su totalidad a la personalidad de Ángeles Rubio-Argüelles y la creación tanto del *Festival de Teatro Greco-Latino* como del *Teatro ARA*. El citado Festival tuvo como escenario el teatro romano entre 1959 y 1984. Todavía sin desenterrar, dicho espacio acogió en julio de 1959 la representación de *Las Nubes* de Aristófanes. La representación de obras clásicas en años sucesivos transcurrió paralela al proceso de recuperación de distintos ámbitos del teatro romano y así, como señala Óscar Romero, en 1962 para la representación de la *Medea* de Eurípides y *Los gemelos* de Plauto, se montó un escenario sobre la descubierta *orchestra*, y el público pudo sentarse en dos tercios de la *cavea*.

El Teatro Escuela A.R.A. y las primeras compañías locales

Fue también iniciativa de Ángeles Rubio-Argüelles la construcción de un teatro, denominado ARA, en la plaza de Torrijos. El periódico *SUR* publicaba el miércoles 19 de diciembre de 1962 un reportaje en el que se describía dicho teatro. El titular a tres columnas decía: “el nuevo Teatro ARA abrirá sus puertas dentro de breves días”, y un sumario indicaba “está montado con todos los adelantos y su decoración es perfecta”. La descripción del local proseguía: “El estilo más moderno lo preside todo... en el hall se ve un hermoso retrato de Lope de Vega y dos estatuas, una de Euterpe, diosa de la Música, y otra de Clío, diosa de la Historia. La sala es espaciosa y muy bien acondicionada, capaz para trescientos espectadores cómodamente sentados. El escenario, magnífico... es muy amplio, con suelos y puertas giratorias, para montar la obra más exigente. Camerinos cómodos, con cuartos de baño; telón metálico contra incendios, telón de boca magnífico y la tramoya que puede ser manejada por un solo hombre por medio de un cuadro de mandos eléctrico. La luminotecnia es perfecta. Una agradable luz cenital alumbra la sala y las baterías, muy potentes, están dotadas de reflectores de aumento y filtros de colores. Una novedad ha sido la instalación de un cañón telescópico...”.

De la misma entrevista se desprendía la intención inicial de Rubio Argüelles de alternar cine y teatro en la sala, “una semana de cine y teatro que tendrá como fin la formación teatral y cinematográfica de la juventud. Pero sobre todo, teatro”. De este modo, se instalaron en la cabina dos proyectores de 35 mm. de última generación que llegaron a utilizarse en alguna ocasión, como en las *Jornadas cinematográficas de la Costa del Sol* que, patrocinadas por el Ayuntamiento de Málaga, tuvieron lugar en el Teatro ARA del cuatro al nueve de marzo de 1963.



Superior:
Ángeles Rubio-Argüelles.

Inferior:
Programa del IX Festival de Teatro
Greco-Latino, 1969.



Teatro ARA en la plaza de Torrijos:
Corral de Comedias ARA.

El Teatro ARA se inauguró el 27 de diciembre de 1962 con la obra *La cúpula de San Pedro*, de Fabrizio Sarazanni, adaptada por Julián Cortés Cavanillas. Los decorados fueron de Víctor Cortezo, escenógrafo y figurinista excepcional cuya actividad está asociada a fastuosos trabajos escénicos de José Tamayo o José Luis Alonso. El Diario ABC del domingo 30 de diciembre publicaba una crítica del estreno redactada por Enrique Llovet en la que destacaba la encomiable labor de Ángeles Rubio con su escuela, así como la iniciativa de construir el nuevo teatro: “espléndidamente dotado, que anoche abrió sus puertas por primera vez. Teatro íntimo, recogido, de buena acústica, rico decorado y una soberbia panoplia de luces y máquinas”. Llovet, en su crítica, consideraba la comedia “muy floja” pero añadía: “No importa. Lo importante es el teatro. Lo importante es el esfuerzo. Lo importante es esa compañía, en que las chicas, Asunción Peña, Victoria Avilés, María Luisa Chicano, Rita Doña y María Teresa Pérez, han aprendido control de su voz, elocución... Me gustaron algo más los hombres, Onofre Fraile, José Marín, Leo Vilar... Me pareció tristísimo el decorado de Cortezo...”.

A partir de 1962 el *Teatro ARA* desarrolló una labor de teatro y de Escuela al mismo tiempo, porque era un teatro con tres compañías, la profesional –con sueldo de los actores–, la juvenil, y la de teatro infantil que estaba confiada a los alumnos. Dicho de otro modo, al mismo tiempo que nacía en Málaga el teatro como actividad profesional cara al público, había nacido también la necesidad de una escuela de formación. En el último tercio del XIX Narciso Díaz de Escovar y José Ruiz Borrego ya fundaron en Málaga la *Academia de Declamación*, origen de la *Escuela Superior de Arte Dramático* de Málaga, esta última creada en 1947 como sección del Conservatorio Superior de Música de la ciudad. Sin embargo, dado que los estudios de la ESAD en su origen no estaban muy definidos, Rubio-Argüelles decidió crear una escuela con materias que en la época ya eran necesarias. El teatro-escuela ARA fue reconocido oficialmente por el Ministerio de Cultura.

Además del repertorio de teatro clásico que la compañía ARA puso en escena en el teatro romano, se representaron obras de Miguel Mihura, los Quintero, Benavente, Muñoz Seca, Alfonso Paso y otros autores de moda por aquellos años. Montaron obras de autores locales como Joaquín Mezquita o la propia Ángeles Rubio-Argüelles, y también autos sacramentales de insignes poetas del Siglo de Oro que tuvieron como marco escénico excepcional la Catedral de Málaga con motivo de las fiestas del Corpus, *La vida es sueño* de Calderón se representó el 16 de junio de 1968, y *El peregrino del cielo* de Valdivieso el 17 de junio de 1969.

La compañía acometió el montaje de alguna que otra excepcional pieza, como fueron los poemas de Picasso recogidos bajo el título *Trozo de piel*, escritos por el

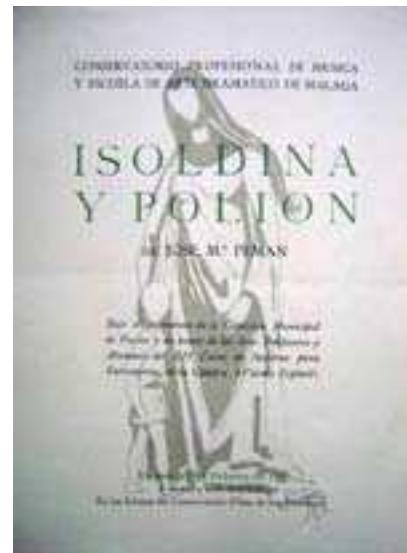
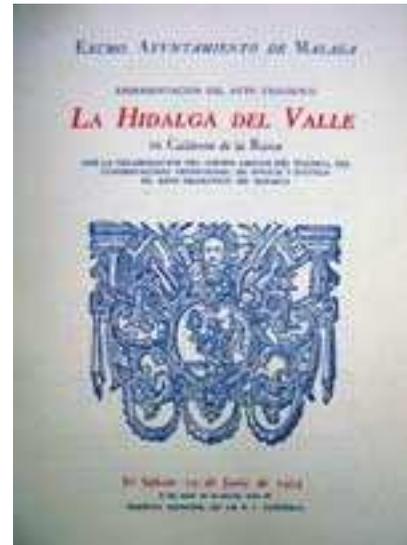
artista malagueño en 1959, que la compañía ARA representó por primera vez en 1967 en Orense y un año después en Algeciras, el 25 de octubre de 1968. En 1960 la imprenta *Ediciones de Los Papeles de Son Armadans*, de Palma de Mallorca, había publicado el escrito *Trozo de piel VII, VIII y IX*, en el que el genial pintor relataba algunos recuerdos de su niñez malagueña, y que Ángel Caffarena retomó en la edición de la Librería Anticuaria El Guadalhorce (Málaga, 1961).

Las dificultades económicas provocaron el cierre del Teatro ARA en 1973 y el traslado de la sede al denominado *Corral de Comedias ARA* situado en la calle Puerto. Se trataba de un pequeño teatro con capacidad para unas cien butacas cuya estructura interna se montó a la manera de un corral de comedias. En esta segunda sede se inicia una etapa en la que se representaron obras de autores más “progresistas” como Valle Inclán, o Tennessee Williams, de quien se representó una de las obras que más éxito alcanzó en este local, *Hasta llegar a entenderse*.

En la provincia, Ángeles Rubio-Argüelles tenía de su propiedad un teatro al aire libre en Montemar (Torremolinos), y un pequeño corral de comedias en Macharaviaya, constituyendo ambos locales otras sedes en las que representó la compañía ARA.

Junto con la actividad desarrollada por la compañía ARA, a lo largo de los años cincuenta se llevaron a cabo representaciones en la ciudad en las que colaboraron el denominado “Grupo amigos del Teatro” del *Conservatorio Profesional de Música y Escuela de Arte Dramático* de Málaga. Así, el 19 de junio de 1954, con motivo de la festividad del Corpus y a iniciativa del Ayuntamiento, se representó *La Hidalga del Valle* de Calderón de la Barca a las once de la noche ante la portada principal de la S.I. Catedral. De nuevo en junio de 1955 sabemos que el mencionado “Grupo amigos del Teatro” actuó en el mismo ámbito catedralicio, y con motivo de la misma festividad, el auto *La Siega* de Lope de Vega. Otros acontecimientos teatrales relacionados con el Conservatorio nos hablan de la implicación en aquella década de los cincuenta de insignes artistas y músicos malagueños en las artes escénicas, como fue el caso de la representación dada en los salones de la antigua sede de la institución musical (Plaza de San Francisco), el 27 de febrero de 1959 de la primera obra teatral de José María Pemán *Isoldina y Polión* (1928), para la que Manuel del Campo compuso la música y Eugenio Chicano realizó los decorados.

La actividad escénica generada en la Málaga de los cincuenta está vinculada también a otros nombres: el teatro radiofónico de Ignacio Román; la *Agrupación Teatral de Educación y Descanso*, dirigida por Guillermina Soto; el T.E.U. (Teatro Español Universitario) y la E.S.A.D.



Superior:
Programa de la representación del Auto Sacramental *La Hidalga del Valle* ante la fachada de la Catedral, 19 de junio de 1954. Archivo Municipal de Málaga.

Inferior:
Isoldina y Polión, representada el 27 de febrero de 1959 en los salones del antiguo Conservatorio. Música de Manuel del Campo y decorados de Eugenio Chicano. Archivo Municipal de Málaga.

Duplicidad funcional y reconversión escénica de las salas de cine

La convivencia en los inicios del cinematógrafo

De Cine a Teatro Echegaray

El Teatro-Cine Albéniz

La duplicidad cine-teatro en otras salas





Duplicidad funcional y reconversión escénica de las salas de cine

Pág. Anterior:

Vestibulos de la planta alta del Teatro Echegaray

tras la rehabilitación del edificio.

Requeriría un espacio más amplio analizar los factores sociológicos, ideológicos e institucionales que explican el marcado interés por las artes escénicas o las “artes en vivo” en las últimas décadas. Con anterioridad, entre los años cincuenta y setenta, el teatro en una provincia como Málaga no vivió sus mejores momentos, pues no sólo tuvo que competir con el cine y la televisión, sino que se sumaban otros factores derivados probablemente del carácter periférico de la ciudad. De este modo lo argumentaba Enrique Llovet en la columna que dedicó a la inauguración del malagueño Teatro ARA, en el Diario ABC el 30 de diciembre de 1962: “Es un hecho muy complejo en el que entran en desiguales proporciones de culpabilidad, las embestidas del cine y la “tele”, el precio de los transportes, la desafección popular, la falta de actividad de las minorías cultas provinciales y, naturalmente, la mediocridad de ciertos conjuntos demasiado viajeros. Todo eso condiciona la delgadísima vida teatral de nuestras provincias, sostenida por el heroísmo de unos cuantos buenos, tenaces, aficionados”.

La evidente etapa de esplendor que viven las artes escénicas actualmente en nuestro país va ligada a la aparición de nuevos ámbitos para la representación. Estos nuevos espacios tienen que ver, en algunos casos, con la desaparición de las clásicas salas de cine ubicadas en los centros históricos que progresivamente, desde las últimas décadas de la centuria anterior, han ido cerrando sus puertas. Esta circunstancia habría que relacionarla no sólo con cuestiones de rentabilidad económica o de competencia desatada por los medios digitales, sino tal vez con un nuevo interés del público o una nueva actitud del espectador –en parte relacionada con una crisis de conciencia motivada por la invasión cotidiana de la tecnología- que le induce a reclamar espectáculos en vivo.

Si el siglo XX comenzó en nuestra ciudad tempranamente a requerir espacios para las proyecciones cinematográficas, de manera que los teatros se vieron obligados progresivamente a compartir programación con el pujante cinematógrafo, las últimas décadas de la pasada centuria fueron testigo del cierre progresivo de numerosas salas de cine, de la aparición de los primeros multicines, así como –más recientemente- de la reconversión de algunos de los “clásicos” cines malagueños en teatros.

La Convivencia en los inicios del cinematógrafo

El primer testimonio en Málaga de la competencia desatada por el cine es la aparición en 1908 del llamado “*Cinematógrafo Nacional*”, un local pequeño

que posiblemente, como anteriormente se indicó, fuera el origen del luego conocido *Cine Petit-Palais* (1914), más tarde *Cine Alkázar* (1938) situado en calle Liborio García. Este establecimiento, aunque nunca dejó de proyectar películas, presentó al Ayuntamiento un proyecto de reforma en 1917 para transformarlo en teatro, adjuntando una memoria del arquitecto Guerrero Strachan, que fue aprobado por la corporación en febrero de 1918. La construcción de los nuevos cines no fue óbice para que en algunos casos se alternaran las proyecciones con espectáculos de variedades, como sucedió en el *Cine Moderno* (1913) en sus primeros años, hasta que fue reabierto en 1925.

En una ciudad como Málaga, la relación entre el teatro y el cine en las primeras décadas del siglo pasado no se limitaba exclusivamente al hecho de compartir espacios, sino que, a falta de un reconocimiento institucional del nuevo arte, la autorización para la construcción de un *cinematógrafo* pasaba por la aprobación de la *Junta Consultiva de Teatros*, tal y como sucedió, como expone Mari Pepa Lara, con el *Cine Victoria* (1913), local en el que a partir de 1920 se incluyeron también programas mixtos de cine y *varietés*, además de zarzuelas. El procedimiento administrativo para la construcción de un cine se repite en otros locales como el *Cine Goya*, construido en un solar donde con anterioridad, en 1912, se había proyectado un teatro que no llegó a realizarse. La memoria y el proyecto del *Cine Goya* había sido elaborado por el arquitecto Manuel Rivera Vera y, tras una serie de modificaciones propuestas por la *Junta Consultiva de Teatros*, el Ayuntamiento expidió la licencia el 8 de julio de 1922. Fue el *Cine Goya* el primer cine de Málaga que instaló el sonoro en nuestra ciudad en 1930, también uno de los primeros en instalar la refrigeración. Aunque contaba con un escenario, su programación fue principalmente cinematográfica, hecho que probablemente tuviera que ver con que la empresa Soler-Sánchez, propietaria del mismo, lo era también del *Teatro Principal* –desde 1927–, lo cual le permitiría organizar la programación en función las características específicas de cada local. No obstante el *Principal* venía proyectando películas desde 1916.

No hay que olvidar que el gran coliseo de la ciudad, el *Teatro Cervantes*, incorporó tempranamente a su programación la proyección de películas, una actividad que se convirtió en preferente en los periodos de crisis económica del establecimiento a lo largo de su historia. Tampoco conviene dejar de mencionar la presencia en Málaga de importantes cines, como el singular *Málaga Cinema* que, como la mayoría de los grandes cines de la ciudad, estaba dotado de un escenario. Sin embargo, me detendré en aquellos locales en los que habitualmente se mantuvo una duplicidad funcional, o bien han pasado definitivamente a adaptarse a teatro como es el caso del *Cine Albéniz* y del *Cine Echeagaray*.

De Cine a Teatro Echegaray

Testigo excepcional de los nuevos intereses culturales en nuestra ciudad es el hoy denominado *Teatro Echegaray*. El antiguo cine, tras un largo proceso de rehabilitación ofrece hoy un espacio con capacidad para acoger las más variadas propuestas escénicas.

La redacción del proyecto original del *Cine Echegaray* así como la dirección de las obras fue encomendada al arquitecto don Manuel Rivera Vera por la Sociedad “Del Río, García y Walter”, y su inauguración tuvo lugar el 19 de noviembre de 1932 con una gran fiesta organizada por la Asociación de la Prensa a beneficio del Montepío de Periodistas Malagueños. El cine ocupaba una superficie de quinientos setenta y seis metros cuadrados. En la planta baja se situaba el vestíbulo de entrada, y en sus extremos dos amplias escaleras, guardarropas, las dos taquillas, piezas de servicios y W.C. La sala de proyecciones tenía quinientas butacas y un pequeño escenario, debajo del cual se hallaba el lugar para la orquesta. En la planta principal



había un salón de descanso y un tocador de señoras con W.C. Finalmente, el anfiteatro que volaba sobre la planta baja casi la mitad de su longitud, poseía trescientas butacas y tres palcos a cada lado. Al fondo se encontraba la cabina y los servicios sanitarios, completamente aislados de la sala por un muro de fábrica de ladrillos; debajo de la cabina, y en comunicación con ella, los servicios de electricidad y un amplio taller.

El *Cine Echegaray* estuvo desde su construcción en manos de diversas sociedades y compañías hasta que en marzo de 1984 paso a ser propiedad de la empresa de los *América Multicines*, hoy desaparecidos. Durante la década de los noventa permaneció cerrado y en estado de semiabandono hasta que en el 2004, tras hacerse cargo del inmueble el Ayuntamiento,

Superior:

El *Cine Echegaray* antes de su remodelación.

Inferior:

Vestibulos de la planta alta y baja del Teatro

Echegaray tras la rehabilitación del edificio.

Archivo G.M.U.



El Teatro Echegaray el día de su inauguración.

8 de octubre de 2009.

se inició su compleja y ambiciosa rehabilitación. El proyecto de rehabilitación contemplaba la recuperación de este simbólico edificio como espacio multifuncional destinado a ofrecer una programación cultural complementaria a la del resto de salas de espectáculos de la ciudad, y en especial a la del *Teatro Cervantes*. Finalmente, el 8 de octubre de 2009 fue inaugurado oficialmente como *Teatro Echegaray*.

En la rehabilitación se diferencian dos ámbitos definidos en cuanto a criterio de actuación. Por un lado, los vestíbulos que dan a la fachada principal, -que se restauran íntegramente manteniendo la estructura portante-, escaleras, elementos decorativos y la propia sala; por otra parte, el núcleo de accesos de material, personal y artistas, situado en la esquina N.O. de la edificación, con entrada desde el Pasaje Moratín, que permite la independencia entre las circulaciones de todos los servicios de apoyo. De este modo, el proyecto planteaba recuperar el edificio y crear un nuevo espacio escénico, versátil, en el que pudieran desarrollarse actividades diferentes como teatro, cine, música, danza, conferencias, etc. Por ello se concibió un patio de butacas flexible, que se pudiera transformar, modificando la disposición de las mismas mediante sistemas mecánicos de desplazamiento.

Los autores del proyecto han sido Francisco Peñalosa Izuzquiza, Salvador Moreno Peralta y Cesar Olano Gurriarán. La superficie total construida prevista en el proyecto es de 2.144,70 metros cuadrados y el aforo previsto de 304 espectadores. La rehabilitación ha respetado en su integridad la fachada, así como el vestíbulo, escaleras y accesos principales, siendo la transformación más evidente la que corresponde al interior de la sala. La primera obra representada, una vez inaugurado el inmueble, fue *Hotel Paradiso*, por la compañía alemana *Familie Flöz* que mezcla en el escenario arte, música, magia, clown y máscaras. Desde entonces, la programación del *Teatro Echegaray* viene ofreciendo una programación variada en la que incluye teatro infantil, género muy demandado en los últimos años.



Superior:

Sala del *Teatro Echegaray*. Archivo G.M.U.

Inferior:

Teatro Echegaray. Un momento de la representación de *Hotel Paradiso*, por la compañía alemana *Familie Flöz* el día de la inauguración del teatro.

El Teatro-Cine Albéniz



Superior:
Carteles del *Teatro-Cine Albéniz* en
los años cuarenta y cincuenta del siglo XX.
Archivo Municipal de Málaga.

Inferior:
Interior del Cine Albéniz.

El *Cine Albéniz* fue expropiado por el Ayuntamiento el año 2008 para convertirlo en teatro. Con el cierre definitivo de este cine en 2009, la capital ha perdido el último cine privado en el casco antiguo, a la vez que se acaba con la importante oferta de cine de autor que allí se proyectaba. Desde que pasó a manos del Ayuntamiento y hasta su cierre, este local acogió también la programación de teatro infantil vinculada a la gestión del *Teatro Cervantes*.

El *Cine Albéniz*, obra del arquitecto José González Edo, se comenzó a construir en 1944 sobre un solar propiedad del Ayuntamiento y fue inaugurado el 5 de septiembre de 1945 con la obra *Luna de Miel en el Cairo* a cargo de la compañía de opereta de Manuel Tamayo. Como señala Mari Pepa Lara, desde el primer momento, se alternaron las proyecciones de películas, en su pantalla de once metros, con representaciones teatrales, zarzuelas, etc. Este parece que fue el objetivo marcado para la explotación del local por sus primeros propietarios, tal y como se desprende de la solicitud de licencia de apertura presentada el 1 de agosto de 1945 por Carlos Amigó Barberá, quien se refiere al local con el nombre de *Teatro-Cine Albéniz*. De modo semejante se califica la sala en algunos de los programas que años después publicitaron los espectáculos allí representados, además de otras denominaciones más tardías como “Gran Albéniz”.

El edificio, cuya fachada interpreta el historicismo con un criterio muy personal, contaba originalmente con 576 butacas de patio y 323 de anfiteatro, además de 24 butacas distribuidas en seis palcos. Molduras de escayola con formas ovaladas y rectangulares se repartían por la sala rodeando los apliques y la gran lámpara central, de cuya envergadura daba cuenta un complicado engranaje de poleas para elevarla y hacerla descender. La duplicidad funcional del local provocó desde el comienzo algún inconveniente, pues si la estructura de la sala ofrecía una buena acústica para las funciones teatrales, dicha estructura no era adecuada para la proyección de películas por el excesivo eco. Para resolver este inconveniente se recubrieron las paredes de corcho.

A mediados de los noventa, tras sufrir varias reformas, ninguna de las cuales afectó al exterior, fue remodelado su interior y convertido en un multicine con cuatro salas, una de las cuales acogía diariamente las proyecciones de la cinemateca Municipal.

La programación teatral del *Albéniz* contó con espectáculos de calidad por parte de compañías como la *Compañía Lope de Vega*, bajo la dirección de



Superior:
Fachada del Cine Albéniz.

José Tamayo que representó, por ejemplo, en junio de 1948 el *Otelo* de Shakespeare; o en enero de 1954 *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, esta última con escenografía diseñada por Sigfrido Burmann. Otro de los acontecimientos escénicos del *Albéniz* ya a finales de los cincuenta, tuvo que ver con la actuación de los “Ballets Españoles” que interpretaron *El sombrero de tres picos*, probablemente con la participación de Antonio Ruiz Soler, “Antonio el bailarín”, quien en 1958 había realizado la coreografía de la pieza de Falla. Tal y como consta en un programa impreso por el *Albéniz* para la ocasión, “...El *ballet* lo trajeron Martínez Sierra y Falla hacia 1919, Diaghilief [sic] la montó sobre una coreografía de Massine: los figurines y decorados eran de Picasso. El *ballet* era magnífico y la coreografía buena; pero no estaba hablado a la española, sino a la rusa... El *ballet* español lo ha hecho totalmente de nuevo, con una coreografía inédita, basada en todas las escuelas de danzas españolas. Por primera vez tiene coordinación y sentido el tema y su realización, ya que está tratado a la española”. La crítica llegó a señalar que los figurines realizados por Manuel Muntañola (representante de la escuela del excelente escenógrafo catalán Francisco Soler y Rovirosa, junto con Manuel Fontanals, Rafael Barradas o Sigfrido Burmann, entre otros) no desdecían en nada de los de Picasso.

La duplicidad cine-teatro en otras salas

El *Gran Olimpia* fue un local situado en la calle Córdoba nº 4, inaugurado el 5 de septiembre de 1943, de carácter multifuncional, pues no sólo se utilizó como sala de cine sino que acogió una amplia oferta de actividades deportivas y espectáculos: circo, boxeo, patinaje, flamenco, teatro, zarzuela, canoas, etc. Los planos que se conservan, realizados por el arquitecto Jáuregui Briaes y dados a conocer por M^a Pepa Lara, muestran cómo la organización de los asientos variaba según se tratase de una representación teatral, en cuyo caso el escenario se ubicaba en uno de los lados del espacio cuadrado, o de una función de circo o boxeo, ocasión para la cual las sillas se distribuían en torno a un cuadrilátero central. Aunque se trataba de un local de carácter permanente, pues contaba con varias dependencias cubiertas, carecía de techo en la sala, utilizándose una estructura de alambre sobre la que se colocaba un cañizo. El local se cerró el 3 de octubre de 1948.

El *Cine-Teatro Alameda* fue inaugurado el 23 de diciembre de 1961, ubicado en el solar en el que se encontraba en la década de los cuarenta el *Palacio de*

crystal, un gran estanque con barquitas. Tras una reforma acometida en los noventa, mantiene la alternancia de cine y teatro, con una programación variada de marcado acento comercial.

En la provincia, el antiguo *Cine Torcal* de Antequera se encuentra actualmente en pleno proceso de adquisición del edificio -hasta ahora en manos privadas- por parte del Ayuntamiento para su reconversión en teatro municipal. El proyecto, cuya ejecución tiene prevista su inicio para el 2010, acometerá la restauración íntegra del inmueble, si bien, según información publicada en Diario SUR el 12 de noviembre de 2009, la parte posterior del escenario será demolida para ampliarlo y construir un edificio de dos plantas en el que se ubicarán salas de danza, teatro y música. Con esta demolición se pretende ganar profundidad y altura en el escenario, que además tendrá la peculiaridad de ser móvil ya que se podrá subir y bajar para estar a tres alturas distintas: la del foso de la orquesta, la del patio de butacas y otra más alta. De esta manera el aforo, actualmente para 426 personas, oscilará entre las 550 y las 650 butacas, según la altura del escenario.

Dimensión social de las artes escénicas en Málaga a partir de los años ochenta

Las compañías locales y el papel de las instituciones

El Festival de Teatro de Málaga y su proyección en la ciudad

Las artes escénicas en el entorno museístico





Dimensión social de las artes escénicas en Málaga a partir de los años ochenta

Pág. Anterior:

Anthares Teatro. (2-10-94).

Las artes escénicas en la actualidad han desbordado su tradicional marco específico y han invadido otros ámbitos culturales y sociales. El teatro, la danza, y otras expresiones fronterizas como el circo, la performance..., constituyen elementos dinamizadores del entorno social, se insertan en espacios y acontecimientos de índole no exclusivamente artísticos, y su presencia en museos, galerías de arte y otros entornos urbanos se hace cada vez más evidente.

La actividad escénica a partir de los años 80 se puede abordar desde distintas perspectivas: origen y desarrollo de los primeros grupos de teatro independiente; papel institucional en la promoción de espacios escénicos y situación de las compañías; programación de festivales y certámenes; e incorporación en las instituciones culturales de actividades escénicas.

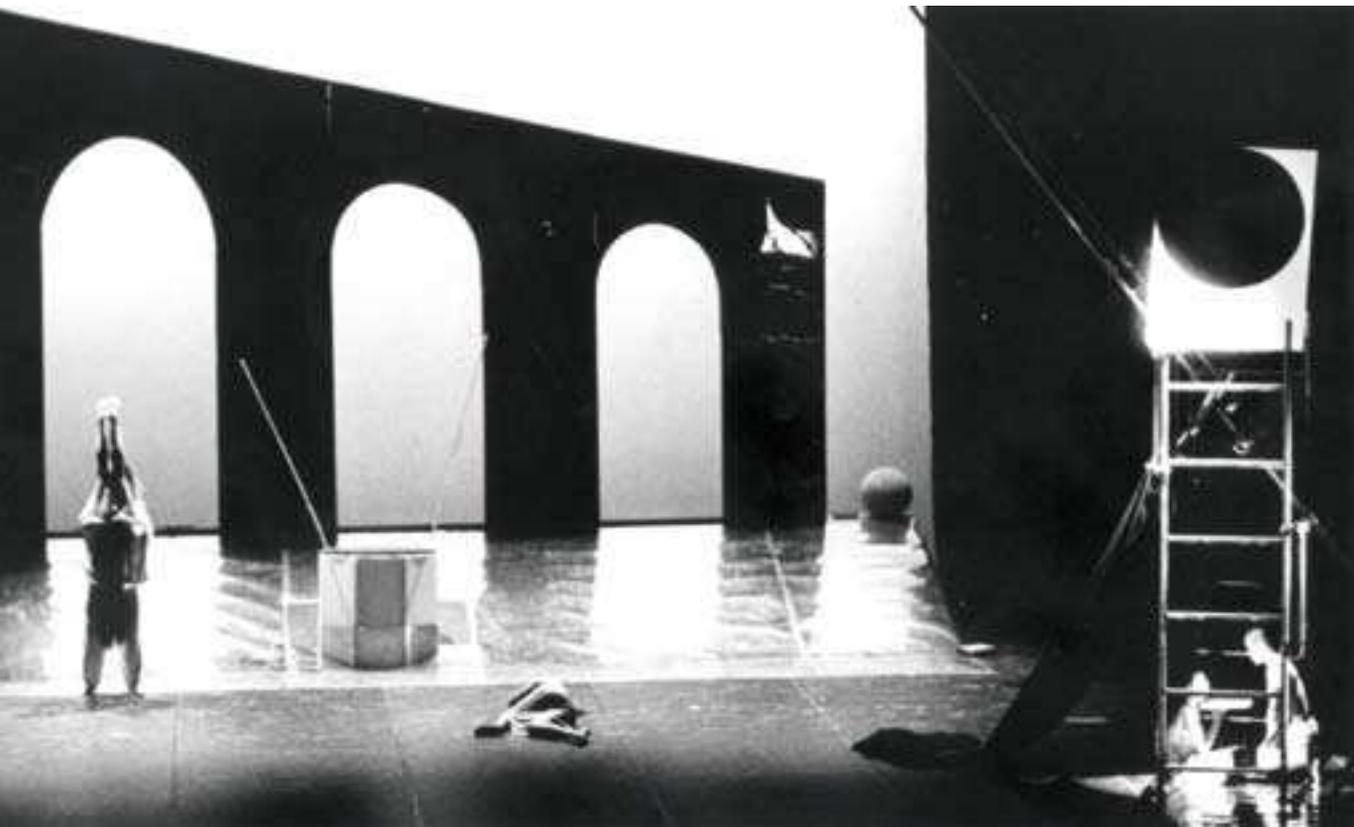


Las compañías locales y el papel de las instituciones

La aparición de los primeros grupos de teatro independiente en Málaga se remonta a los años setenta. Como contraposición al teatro “dependiente” del poder establecido, los nuevos grupos se diferencian –además de por cuestiones de índole económica o política–, por nuevas líneas de trabajo y renovados planteamientos estéticos. Pertenecen a esos años los grupos *Cascao*, *Aguarrás*, *Tespis*, *Zebra*, *Toná y Dintel*, *Gancho*, *El Liceo de Málaga*, *Arco* y *Acuario*.

La década de los ochenta se inicia con una intensa actividad creativa generada por la eclosión de grupos de teatro que, utilizando cada uno su propio lenguaje, aportan aspectos novedosos respecto a las dramaturgias tradicionales. También aparece en esos años en Málaga la primera compañía profesional de danza dirigida por Thomé Araujo. La cantidad de compañías que concurren en la provincia de Málaga en los años ochenta no constituye un hecho aislado sino que es fiel reflejo del panorama teatral

Un momento de una representación por parte de *Acuario Teatro*, una de las compañías pioneras en Málaga (15-8-98)



Málaga Danza-Teatro en el Cervantes (11-10-91).

nacional. Paralelamente, a nivel institucional, se dan pasos importantes en esos años para el fortalecimiento de la actividad escénica. El *Centro Dramático Nacional* que había sido fundado en 1978, recibió más recursos, a la vez que se crearon el *Centro Nacional de Nuevas Tendencias* y la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*. En el horizonte autonómico, surge en 1987 el *Centro Andaluz de Teatro*. Toda esta tarea “normalizadora” conllevó el ineludible abandono de las compañías de creación colectiva, compañías de teatro en la calle, y de teatro-circo. Bajo este marco, las compañías que querían sobrevivir debían entrar en los circuitos teatrales y, por tanto, profesionalizar su actividad. Esta “normalización” no llegará a Málaga hasta mediados de los noventa, en la que encontramos grupos como el veterano *Acuario*, y nuevos como *Brea*, *Teatroz*, *Rea Danza*, etc.

En relación a la danza, los actuales grupos de danza contemporánea en Málaga: *MDT*, *REA*, *BYTE DANZA*, *COMPANIE-O*, *Fuera de Lugar*, *JBM ...*, y las estructuras de distribución y producción: Festival Nerja Danza; MUDA; Semana de Danza Contemporánea DANZARIA; Teatro Cervantes; Teatro Cánovas; Teatro Echegaray; Teatro Alameda; Vicerrectorado de Cultura de la

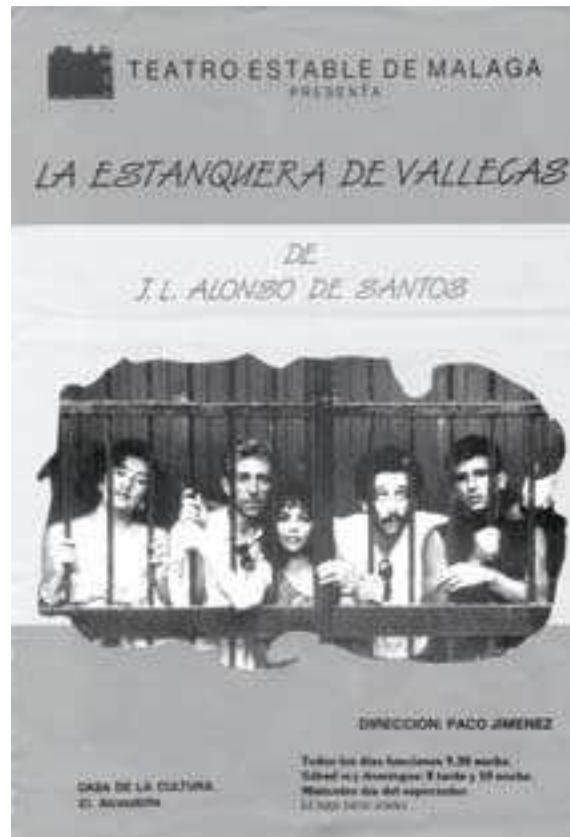
Universidad; CAC, etc.; están permitiendo, como afirma A. Issacovitch, que la producción y la exhibición de la danza disponga de una buena plataforma en general, para poderse llevar a cabo.

La historia reciente del Teatro Lírico en Málaga capital tiene un punto de partida preciso: el 6 de abril de 1987, día en que el *Teatro Cervantes* de la capital reabriera sus puertas tras años de silencio. Si las representaciones líricas en la capital hunden sus raíces en siglos pasados, en la provincia se inician a finales del siglo XX. Hay que mencionar por su importancia las temporadas de Torremolinos y Marbella, que en 2009 han cumplido la X y IX ediciones, respectivamente. Centradas fundamentalmente en la ópera, todas sus representaciones han sido ofrecidas por la denominada *Compañía Lírica Internacional*, que también contabiliza actuaciones en otras localidades de la provincia, como Nerja y Estepona, si bien de forma esporádica. Marbella se centra exclusivamente en la ópera, mientras que Torremolinos incluye habitualmente una zarzuela, cubierta por la *Compañía Lírica de Zarzuela* de Madrid.

La mencionada *Compañía Lírica Internacional*, cuya base no es otra que el elenco al completo del *Teatro Nacional de la Ópera de Donetsk* (Ucrania), aporta todo lo necesario para la realización global del espectáculo, tanto de la parte musical como de la escénica, incluyendo hasta los técnicos de escenario y personal auxiliar. Las representaciones ofrecidas alcanzan sus mayores logros artísticos en la parte musical, mientras que los aspectos escénicos, si bien son tratados con profesionalidad, son irregulares. En el resto de la provincia las representaciones se deben, casi de forma exclusiva, a la compañía malagueña Teatro Lírico Andaluz -creada en 2001- única en la Comunidad Autónoma de estas características. Cuantitativamente mantiene una intensa actividad, basada mayoritariamente en la zarzuela.

Como absoluta novedad, en febrero de 2009 se constituyó la A.C.A. (Asociación de Circo de Andalucía) cuyo objetivo es aglutinar los diferentes sectores del circo en Andalucía para fomentar, divulgar, dignificar y normalizar la situación actual de dicho arte escénico en todas sus modalidades.

A caballo entre los ochenta y noventa es preciso mencionar la importante actividad desarrollada por el Teatro Universitario ubicado en *La Casa del Estudiante* (El Ejido), o bien por compañías independientes que mantuvieron una programación continuada, como el *Teatro Estable*, que inició su andadura en 1986 manteniendo una intensa programación durante seis



Programa del Teatro Estable de Málaga (3-7-1990).



Teatro Cánovas. Málaga.

temporadas continuadas y cuya primera sede fue el salón de la desaparecida *Casa de la Cultura* (c/. Alcazabilla). Más próximos a la nueva centuria, nuevos espacios escénicos se han venido incorporando a la ciudad: el *Teatro Cánovas* con una programación que apuesta decididamente por las últimas propuestas artísticas y los géneros fronterizos; o la *Sala Gades*, orientada al teatro infantil. El *Teatro Cánovas* surgió de la mano de la compañía *Anthares Teatro* en la temporada 1991-92, ante la necesidad de afrontar una programación continuada de animación y difusión de la Música y de la Artes Escénicas. A partir del año 2005, su gestión fue asumida por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y en enero de 2008 amplió su espacio escénico con la incorporación de la *Sala Gades*, fruto de la colaboración entre las Consejerías de Cultura y de Educación, en cuyo ámbito se encuentra la mencionada sala.

Desde hace unos años se viene creando en la provincia de Málaga por parte de instituciones de competencia autonómica y local una serie de infraestructuras escénicas o espacios culturales que vienen facilitando la promoción de compañías así como la creación de circuitos específicos. El objetivo marcado es la consolidación de una red de teatros en la provincia de Málaga, algo que se está realizando mediante la firma de convenios entre la Diputación de Málaga, la Junta de Andalucía y los Ayuntamientos interesados. El convenio firmado en 1999 está propiciando la creación de espacios escénicos en Alhaurín de la Torre, Alhaurín el Grande, Antequera, Cártama, Coín, Estepona, Guaro, Mijas y Torrox. El firmado en 2006 pretende abarcar los municipios de Campillos, Canillas de Aceituno, Casarabonela, Cortes de la Frontera, Fuente de Piedra, Genalguacil, Mijas, Parauta, Pizarra y Villanueva de Tapia. Según J. A. Vigar, en el momento presente se está confeccionando un catálogo actualizado de estos espacios escénicos: el Mapa de Espacios Culturales de la provincia de Málaga (MACMA), trabajo realizado por la Sociedad de Planificación y Desarrollo de la Diputación de Málaga (SOPDE).

El Festival de Teatro de Málaga y su proyección en la ciudad

A la hora de valorar el alcance y significación de las artes escénicas como agente de dinamización social y de impulso a la actividad artística en Málaga resulta imprescindible señalar el papel desempeñado por los festivales y certámenes. En una rápida mirada, la calidad y densidad de la oferta presentada por el *Festival de Teatro de Málaga*, organizado por



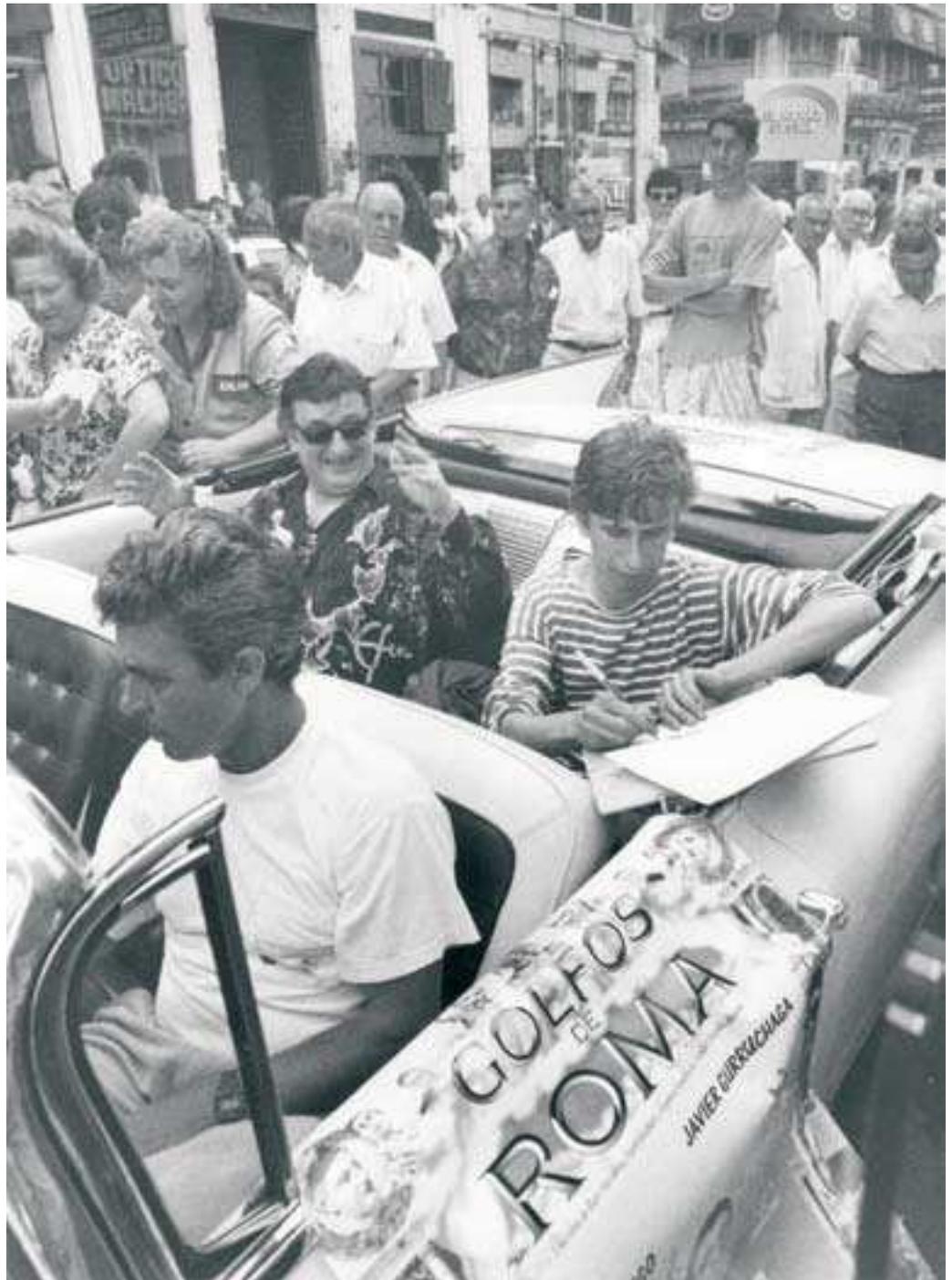
Superior:
La compañía *REA Danza* en plena
actuación callejera en 2008.

Inferior:
La Ribot fusiona palabra, danza y risa durante cinco
horas en el CAC (19-01-08).

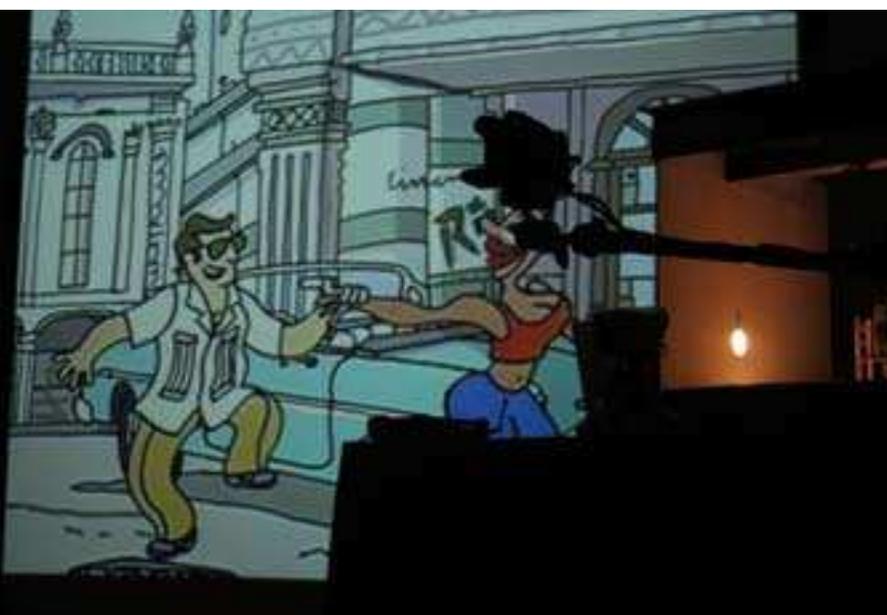
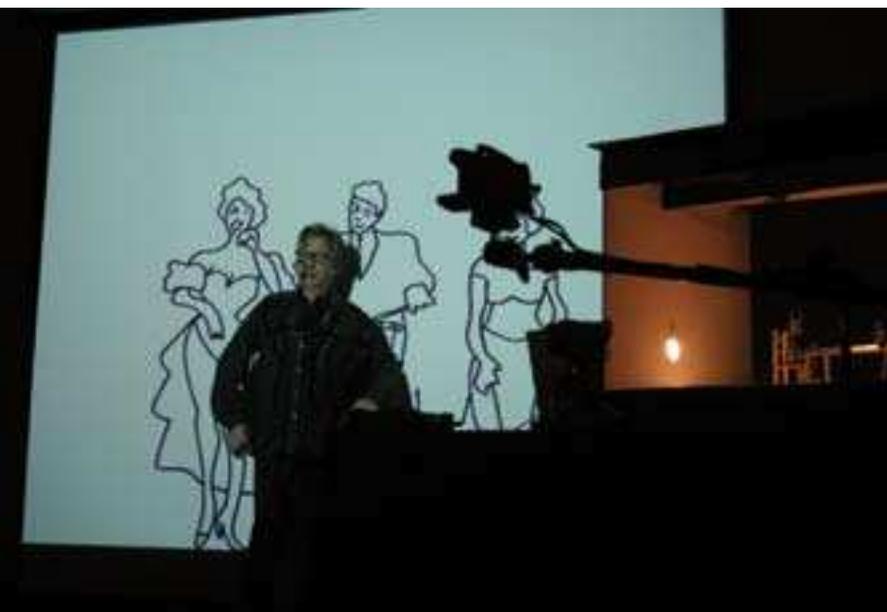
el *Teatro Cervantes*, ha acaparado sin duda la atención de los espectadores y ha eclipsado otras iniciativas más modestas -en presupuesto y repertorio- habidas en la provincia, como el Certamen de Teatro de Mijas o el Certamen “Isidro Carbonero” de Campillos. La decidida apuesta del Festival de Málaga por espectáculos insertos en circuitos nacionales e internacionales de relevante prestigio ha obstaculizado, por otro lado, la entrada en dicho evento de compañías locales, las cuales han llevado a cabo alguna iniciativa en este sentido, como la creación de *Fitoff* un certamen paralelo al *Festival de Teatro*, de vocación independiente y gestión propia que fue creado en 2008.

El *Festival de Teatro de Málaga* se ha convertido en uno de los más consolidados de España. Heredero del *Festival Internacional de Teatro* iniciado en el entorno del Teatro Romano de Málaga en 1983, a lo largo de sus más de veinte años de historia ofrece en cada edición una completa muestra de la producción más actual de las artes escénicas de los ámbitos nacional e internacional. A lo largo de los noventa, junto a las puestas en escena en espacios teatrales específicos, se organizaron pasacalles y otras actividades que llamaron la atención de los viandantes y contribuyeron a fortalecer la presencia del Festival en la ciudad. Esta vertiente lúdica y performativa que implicaba al espacio urbano y a la ciudadanía en el evento, y que desapareció por unos años, ha resurgido en las últimas ediciones, al tiempo que nuevas instituciones han ido aportando espacios singulares al Festival.

La apuesta por las nuevas creaciones escénicas cuyos planteamientos estéticos resultan más transgresores y que tienen como ámbito de actuación espacios menos convencionales, está favoreciendo el acercamiento del espectador a las últimas tendencias creativas en el plano de lo artístico y lo escénico. Así, en el XXIV Festival de Teatro (2007) el CAC se incorporó como espacio al evento y acogió el espectáculo *Tarzán*, una performance interpretada por Johan Lorbeer en la que desafiaba la gravedad al permanecer relajadamente durante noventa minutos con una mano sobre la pared a tres metros del suelo y sin nada bajo sus pies, mientras respondía a las preguntas que los espectadores hacían sobre el significado de su montaje. En el 2008, la XXV edición mostró también en el Centro de Arte Contemporáneo *Laughing hole*, una performance de cinco horas de duración creada e interpretada por la bailarina y coreógrafa María Ribot, “La Ribot”, una de las creadoras más reconocidas en el panorama nacional e internacional de los nuevos lenguajes de la danza y la performance.



Javier Gurruchaga y Gabino Diego en un pasacalle anunciando la representación de *Golfos de Roma* en el Festival de Teatro de Málaga (13-7-1994).



Varios momentos de la actuación de Javier Mariscal en el MUPAM. Málaga 2008.

El programa de la edición número XX-VII del Festival de Teatro (2010), sigue incorporando junto a creaciones dramáticas elaboradas por prestigiosos directores escénicos españoles como José Carlos Plaza y su montaje de *Fedra*, hasta grupos de teatro independiente consolidados en Europa, como la compañía noruega *jo stromgren kompany*. Al mismo tiempo, el Festival sigue apostando por creaciones menos convencionales, espectáculos interdisciplinares en los que se funde el teatro con la danza, el performance, y otros lenguajes procedentes del cine o del arte digital. Espectáculos que representan esta tendencia más relacionada con las nuevas creaciones artísticas y escénicas es *Metropolis*, una coproducción de *Teatro che y moche* con el Centro Dramático de Aragón, un montaje que constituye una adaptación de la película de Fritz Lang en un espectáculo multidisciplinar que reúne teatro, música, danza y audiovisuales. Otro interesante montaje presente en la edición del 2010 ha sido *El jardín japonés*, en el que se explora el grafismo digital, combinando el teatro con otras disciplinas artísticas como la danza y el video arte. Al mismo tiempo el deseo de incorporar el espacio urbano al evento se hace patente con

la actuación de compañías de “teatro del calle” como *Le Caramatran* o *Ecart*; así como de performances ejecutadas por Johan Lorbeer.

La disponibilidad del *Teatro Echegaray* como nuevo espacio escénico en la ciudad ha propiciado el marco adecuado para las creaciones más alternativas. Además de algunas de las propuestas ya señaladas, como *El jardín japonés*, en las que el público interactúa, en la edición del 2010,

artistas polifacéticos como Albert Vidal, han puesto en escena en este ámbito sus últimas creaciones.

Las artes escénicas en el entorno museístico

Otras instituciones de índole educativo o cultural de la ciudad -no relacionadas directamente con las artes escénicas-, como la Universidad y los distintos museos, vienen incorporando ocasionalmente espectáculos, cursos o actividades escénicas a su programación. El *Museo de Málaga* ha ofrecido conciertos y actuaciones que han atraído a un público interesado en la música y las artes escénicas a un entorno poco habitual. Una de las primeras apuestas en este sentido fue el espectáculo de danza contemporánea que se pudo contemplar en el 2006 en el patio de la *Aduana* bajo el título genérico “El Museo se mueve”, con coreografías de Víctor Zambrano y Juschka Weigel.

Dentro del entorno museístico, el *Museo del Patrimonio de la Ciudad* ha servido de escenario a puntuales eventos de índole escénica, como la performance que Mariscal representó en el salón de actos del MUPAM en el 2008. Por su parte, el *Museo Picasso* viene incluyendo conciertos y actuaciones de forma paralela a las exposiciones o eventos de carácter científico allí organizados. Una ocasión singular tuvo lugar -en el marco del XXIV Festival de Teatro- en el Auditorio Museo Picasso donde se estrenó en España *Sobre el amor y otros cuentos sobre el amor con dramaturgia*, dirección e interpretación de la actriz argentina Norma Leandro.

Un interesante proyecto, recientemente aprobado, que sin duda contribuirá a dinamizar la actividad museística del *Museo Picasso* es la construcción del auditorio destinado originalmente, según información publicada en diario SUR el pasado 13 de diciembre de 2009, a música sinfónica y representación de espectáculos de ópera. La Orquesta Filarmónica de Málaga tendrá allí su sede y a la vez habrá salas de ensayo y espacios de servicios.

Orientación bibliográfica

AA.VV., *I Congreso Provincial de Artes Escénicas*. Centro Cultural Provincial. Málaga. 15-20 octubre de 2009. Ponencias y comunicaciones en CDrom.

AA.VV. *Teatro Municipal Miguel de Cervantes*. Málaga, Ayuntamiento, 1987.

AGUILAR SIMÓN, A., "Municipio y fiestas en Málaga. La danza y el teatro popular durante las fiestas del Corpus y Santos Mártires en los siglos XVI y XVII". *Matacán*. Revista malagueña de Historia. Málaga, Academia Malagueña de las Artes y las Letras. 2º trimestre, 2007.

APUNTES sobre la Real Academia de Declamación y Buenas Letras de Málaga, realizados por un ex alumno. Málaga. Tip. V. Giral, 1915.

ATENCIA MOLINA, E., "Antecedentes relativos al teatro romano de Málaga". *Memoria presentada en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*. Enero, 1981.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir.), *Guía Histórico-Artística de Málaga*. Málaga, Arguval, 2006.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. y MORENTE DEL MONTE, M., "El edificio de Archivos, Bibliotecas y Museos, Casa de la Cultura de Málaga". *Boletín de Arte* nº 10, 1989, pp. 329-347.

CAMPO, Manuel del, "El Teatro Cervantes ha cumplido cien años". A.M.M., sig. 16/14, 1972.

CAMPOS ROJAS, M.V., "El teatro romano de Málaga". *Jábega*. Revista de la Diputación Provincial de Málaga, II (1975), pp. 34-41.

CASAMAR, M.: *El Teatro romano y la Alcazaba*. Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1963.

CORRALES AGUILAR, M., "El teatro romano de Málaga: evolución de un espacio". *Mainake*, XXIX (2007), pp. 53-76.

CORRALES AGUILAR, M., "El teatro romano de calle Alcazabilla: encuentro con Dionisos para la creación de un nuevo espacio cultural en la Málaga del siglo XXI". *Ateneo del nuevo siglo*. Revista de pensamiento y debate nº 2 (diciembre 2001), pp. 60-87.

DEL PINO, E., *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX*. Málaga, Arguval, 1985.

DEL PINO, E., *Tres siglos de teatro malagueño XVI-XVII-XVIII*. Universidad de Málaga, 1974.

DÍAZ DE ESCOVAR, N., *El teatro en Málaga. Apuntes históricos de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Málaga, Tip. de El Diario de Málaga, 1896.

DÍEZ BORQUE, J. Mª, "Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación" en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ottawa Hispanic Studies, 3. Dovehouse Editions Canada, 1989, pp. 101-118.

- DOMINGUEZ ORTIZ, A.: "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III". *Anales de Literatura española* nº 2 (1983), pp. 207-234.
- ESCALANTE JIMÉNEZ, J., *Miscelánea Histórica de Antequera*. Ayuntamiento de Antequera, 2004.
- ESCALANTE JIMÉNEZ, J., *Fragmentos para una historia de Antequera*. Málaga, Diputación Provincial, 2009.
- ESTEVEZ-ORTEGA, E., *Nuevo Escenario*, Barcelona, Lux, 1928.
- FERNÁNDEZ-BACA, F. y TEJEDOR CABRERA, A., "Conservación y uso de los teatros romanos: el caso del teatro romano de Málaga". *Mainake*, XXIX (2007), pp. 77-101.
- FERNÁNDEZ SERRANO, B., *Anales del Teatro Cervantes de Málaga*. Málaga, Tipografía de S. Parejo y Navas, 1903.
- FRANQUELO, R., *La Reina en Málaga*. Málaga, Imprenta de *El correo de Andalucía*, 1862.
- GARCÍA BERRIO, A., *Intolerancia de poder y protesta popular en el siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del Teatro*. Universidad de Málaga, 1978.
- GARCÍA DE DUEÑAS, J., *Ángeles Rubio-Argüelles. Una dama del teatro*. Teatro Cervantes, Ayuntamiento de Málaga, 2003.
- GARCÍA DE LA LEÑA, C., *Conversaciones Históricas Malagueñas* (1789). Ed. facsímil, Málaga, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1981.
- GARRIDO OLIVER, E., "El Teatro Espinel de Ronda". *Cuadernos de Arte*. Universidad de Granada nº 33 (2002), pp. 169-190.
- GARRIDO OLIVER, E., *Santiago Sanguinetti, arquitecto en las ciudades de Ronda y Ceuta*. Ronda, Editorial La Serranía, 2007.
- GONZÁLEZ HURTADO, M^a F. y MARTÍN DE LA TORRE, M., *Historia y reconstrucción del teatro romano de Málaga*. Universidad de Málaga, 1982.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C., "La escenificación teatral en torno a Nuestra Señora de la Victoria". Ayuntamiento de Málaga. Real Hermandad Santa María de la Victoria, 2008, pp. 475-484.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C., "Teatro y fiesta en Málaga en los siglos XVI y XVII" en *La Universidad y nuestros mayores*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Junta de Andalucía, 2006, pp. 61-76.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C., "Liturgia y teatro: la ceremonia del *vexilla* en la Catedral de Málaga". *Isla de Arriarán*, XXII, 2003, pp. 85 -92.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C., "Escenografía y símbolo. Valores iconográficos en la puesta en escena de una comedia del siglo XVII". *Cuadernos de Arte e Iconografía*

nº 11, Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte Marqués de Lozoya, 1993, pp. 486 -496.

GONZÁLEZ ROMÁN, C., “La puesta en escena de la Santa Juana de Tirso de Molina en la casa de comedias vieja de Málaga”. *Boletín de Arte* nº13-14, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1992, pp. 105 -122.

GONZÁLEZ ROMÁN, C., “*La Aurora del Sol Divino: una comedia representada en la casa de comedias vieja de Málaga*” en Actas de las IX Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. Instituto de Estudio Almeriense y Diputación de Almería, 1992, pp. 73-85.

GONZÁLEZ ROMÁN, C., “La casa de comedias de Málaga. Disposición espacial y recursos escénicos”. *Boletín de Arte* nº 12, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1991, pp. 193 -203.

HERNÁNDEZ, J. “La lírica en Málaga” en *I Congreso Provincial de Artes Escénicas*. Centro Cultural Provincial. Málaga. 15-20 octubre de 2009.

ISSACOVITCH BENEGAS, A., “La danza en Málaga (presente y futuro)” en *I Congreso Provincial de Artes Escénicas*. Centro Cultural Provincial. Málaga. 15-20 octubre de 2009.

LARA GARCÍA, Mª P., “Sobre el teatro en Málaga. Siglos XVI, XVII y XVIII”. *Isla de Arriarán* nº 1, Málaga, 1993.

LARA GARCÍA, Mª P., *Historia de los cines malagueños (desde sus orígenes hasta 1946)*. Biblioteca Popular Malagueña. Diputación Provincial de Málaga, 1988.

LARA GARCÍA, Mª P., “El edificio del Teatro-Circo de la Victoria: deterioro y demolición”, *Isla de Arriarán*, XI, 1998, pp. 339-347.

LARA GARCÍA, Mª P., “El Teatro-Circo de la Merced (Príncipe Alfonso o Libertad)”, *Isla de Arriarán*, VII, 1996, pp. 117-120.

LARA GARCÍA, Mª P., “La arquitectura de los cines malagueños”, *Isla de Arriarán*, IV, 1994, pp. 67-78.

LLORDÉN, A., “Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)”. *Gibralfaro* nº 26 (1974), pp. 137-158; nº 27 (1975), pp. 169-200; nº 28 (1976), pp. 121-164.

MÁRQUEZ, H., “Gradas de la historia”. *Ateneo del nuevo siglo*. Revista de pensamiento y debate nº 2 (diciembre 2001), pp. 89-95.

Memoria que comprende las cuentas y actos administrativos realizados por la Junta de Gobierno de la sociedad de propietarios del Teatro de Cervantes de Málaga. Málaga, Establecimientos Tipográficos de las Noticias, 1895.

MIRÓ DOMÍNGUEZ, A., *Ronda. Arquitectura y urbanismo*. Confederación Española de Cajas de Ahorro, Málaga, 1987.

MOLERO ALCARAZ, L., "El teatro romano y su lugar de representación" en *Espacios escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental*. Junta de Andalucía, Sevilla, 2004.

PÉREZ DEL CAMPO, L. y QUINTANA TORET, F.J., *Fiestas Barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*. Biblioteca popular malagueña. Diputación de Málaga, 1985.

PUERTAS TRICAS, R., "El teatro romano de Málaga" en Actas del Simposio "El Teatro en la Hispania Romana", Badajoz, 1982, pp. 203-213.

Reglamento de la Sociedad del Teatro de Cervantes. Málaga, Establecimientos Tipográficos de las Noticias, 1895.

RICCI, E., *Vida teatral y espectáculos en Málaga a principios del siglo XX*. Biblioteca Popular Malagueña nº 67. Diputación Provincial de Málaga, 1996.

ROMERO, J.O., "Los festivales grecolatinos en el teatro romano de Málaga". *Ateneo del nuevo siglo*. Revista de pensamiento y debate nº 2 (diciembre 2001), pp. 96-103.

ROMERO MOLINA, E., "El teatro en Málaga" en *I Congreso Provincial de Artes Escénicas*. Centro Cultural Provincial. Málaga. 15-20 octubre de 2009.

RUBIO-ARGÜELLES, M^a A, *Málaga y su teatro romano*. Málaga. Imprenta Dardo, 1951.

SAURET GUERRERO, M^a T., "La decoración pictórica del Teatro Cervantes de Málaga", *Boletín de Arte*, nº 1, 1980, pp. 189-196.

SERRANO, E. y ATENCIA, R., "Notas sobre el teatro de Singilia Barba" en *Teatros Romanos de Hispania. Cuadernos de arquitectura romana*, vol. 2, 1993, pp. 207-215.

VIGAR GUTIÉRREZ, J.A., "Las artes escénicas en la provincia de Málaga: planificación y gestión" en *I Congreso Provincial de Artes Escénicas*. Centro Cultural Provincial. Málaga. 15-20 octubre de 2009.

Otros títulos de esta colección

EL ARTE EN LA PREHISTORIA DE MÁLAGA

Ana Baldomero Navarro, Pedro Cantalejo Duarte y José Enrique Ferrer Palma

ARTE DE LAS COLONIZACIONES Y DE ÉPOCA ROMANA

Pedro Rodríguez Oliva y José Suárez Padilla

ARTE EN EL PERIODO ANDALUSÍ I: ÉPOCAS OMEYA Y TAIFA (SIGLOS VIII-IX)

Virgilio Martínez Enamorado

ARTE EN EL PERIODO ANDALUSÍ II: ARTE ALMORÁVIDE, ALMOHADE Y NAZARÍ (SIGLOS XII-XV)

M^a Isabel Calero Secall

LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XVI (MUDÉJAR Y RENACIMIENTO)

Juan M^a Montijano García y Javier Cuevas del Barrio

LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL RENACIMIENTO

Sergio Ramírez González y Julia de la Torre Fazio

LA ARQUITECTURA DEL BARROCO

Rosario Camacho Martínez

EL ARTE DE LO EFÍMERO I. LA FIESTA EN LAS CIUDADES

Reyes Escalera Pérez

EL ARTE DE LO EFÍMERO II. LA CIUDAD PINTADA

Eduardo Asenjo Rubio

LA ESCULTURA DEL BARROCO

José Luis Romero Torres

EL RETABLO DURANTE EL BARROCO

Jesús Romero Benítez

LA PINTURA DEL BARROCO

Sebastián González Segarra

LAS ARTES DECORATIVAS EN MÁLAGA DURANTE LA EDAD MODERNA

Rafael Sánchez-Lafuente Gemar

ARQUITECTURA Y TRANSFORMACIONES URBANÍSTICAS DURANTE EL SIGLO XIX

Francisco Juan García Gómez

LA ESCULTURA Y EL MONUMENTO PÚBLICO DECIMONÓNICO

Juan Antonio Sánchez López

LA PINTURA MALAGUEÑA DEL SIGLO XIX

Belén Ruiz Garrido

LA CIUDAD SILENCIADA. LOS CEMENTERIOS DE MÁLAGA

Francisco José Rodríguez Marín

LA CIUDAD PERDIDA. PATRIMONIO INDUSTRIAL

Francisco José Rodríguez Marín

ARQUITECTURA E INTERVENCIONES URBANÍSTICAS DEL SIGLO XX. PRIMERA MITAD

Rafael Reinoso Bellido

ARQUITECTURA E INTERVENCIONES URBANÍSTICAS DEL SIGLO XX. SEGUNDA MITAD

Juan Gavilanes y Rafael de Lacour

ARTES PLÁSTICAS EN MÁLAGA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Rafael Valentín López Flores

ARTES PLÁSTICAS EN MÁLAGA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Enrique Castaños Alés

ARTES ESCÉNICAS EN MÁLAGA

Carmen González Román

LOS MUSEOS DE MÁLAGA

Isidoro Coloma Martín

