

TEATRO HISPÁNICO Y SU PUESTA EN ESCENA

ESTUDIOS EN HOMENAJE A JOSEP LLUÍS SIRERA TURÓ

Edición de José Luis Canet, Marta Haro,
John London y Biel Sansano



PUV
UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

TEATRO HISPÁNICO Y SU PUESTA EN ESCENA

ESTUDIOS EN HOMENAJE A
JOSEP LLUÍS SIRERA TURÓ

COLECCIÓN PARNASEO

31

Colección dirigida por

José Luis Canet

Coordinación

Rafael Beltrán

Marta Haro Cortés

Evangelina Rodríguez

TEATRO HISPÁNICO Y SU PUESTA EN ESCENA

ESTUDIOS EN HOMENAJE A
JOSEP LLUÍS SIRERA TURÓ

Edición de José Luis Canet, Marta Haro,
John London y Biel Sansano

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2017

©

De esta edición:
Publicacions de la Universitat de València,
los autores

Febrero de 2017
I.S.B.N.: 978-84-9134-074-4
Depósito Legal: V-486-2017

Diseño de la cubierta:
Celso Hernández de la Figuera y José Luis Canet

Imagen de la portada: Per Sant Lluç, dramaturgia de Josep Lluís Sirera, direcció Pep Sanchis, Assaig (Grup de Teatre de la Universitat de València), Vicerectorat de Cultura-Aula de Teatre de la Universitat de València, representada en 2007

Maquetación:
José Luis Canet

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Parnaseo
<http://parnaseo.uv.es>

Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación del
Ministerio de Economía y Competitividad, referencia FFI2014-51781-P

Teatro hispánico y su puesta en escena : estudios en Homenaje a Josep Lluís Sirera Turó / edición de José Luis Canet, Marta Haro, John London y Biel Sansano

Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2017
404 p. ; 17 × 23,5 cm — (Parnaseo; 31)
ISBN: 978-84-9134-074-4

Bibliografía

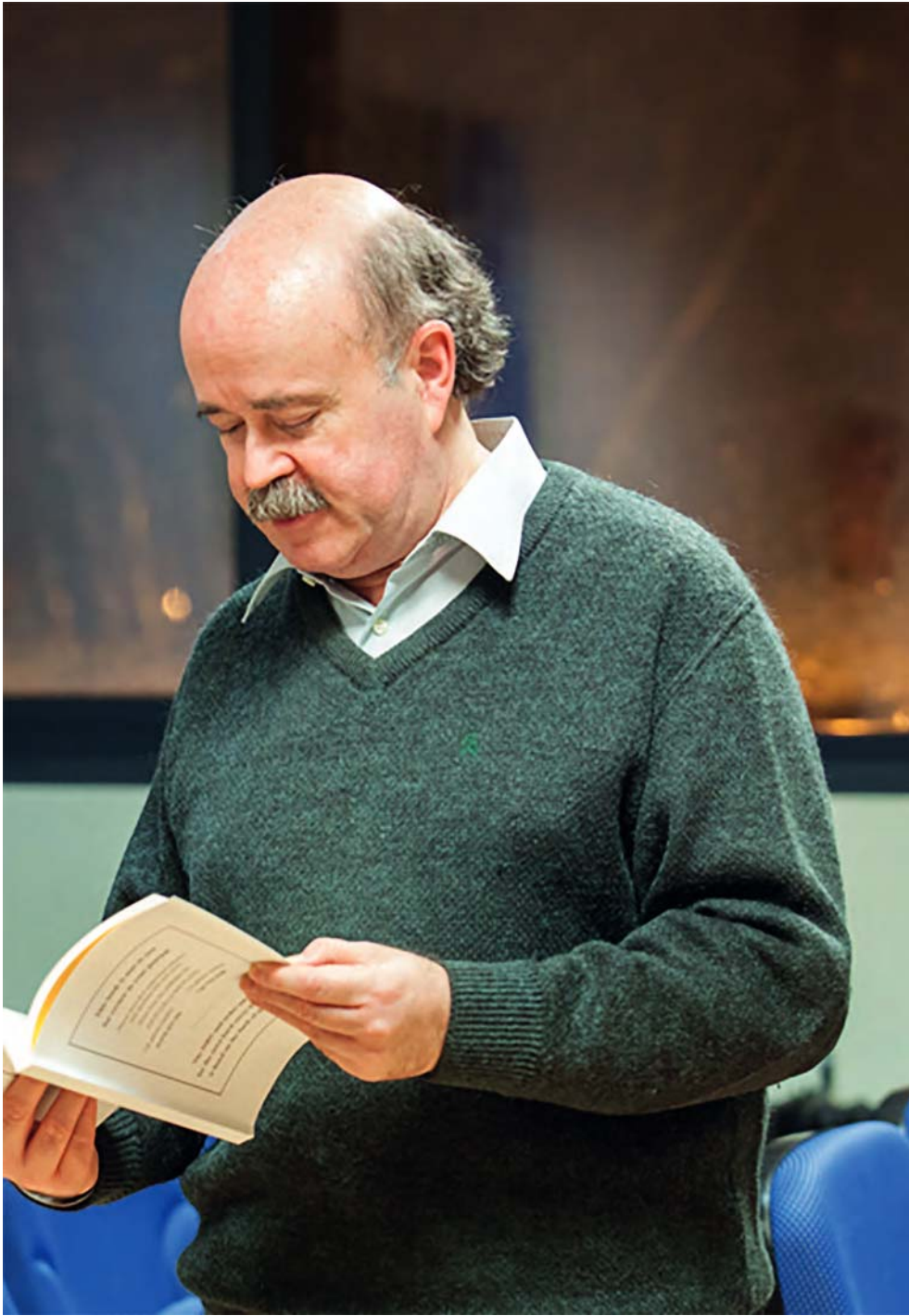
1. Teatre – Història i crítica. I. Canet, José Luis. II. Haro, Marta. III. London, John. IV. Sansano, Biel. V. Publicacions de la Universitat de València

792

ÍNDICE

José Luis Canet y Marta Haro, Josep Lluís Sirera, un hombre de teatro	11
M ^a Rosario Ferrer Gimeno, Josep Lluís Sirera Turó, bibliografía académica	15
2 2 2	
Fàtima a Gut i Clausell, Margarida Xirgu i la renovació del repertori teatral al Teatre Principal de Castelló de la Plana	51
Julio Alonso Asenjo, 'Mutatio felix': Diálogo gratulatorio de estudiantes, México, 1584	67
Manuel Aznar Soler, La Balada de Atta-Troll, obra teatral inédita de Julián Antonio Ramírez, dramaturgo exiliado en Francia	79
Ángel Berenguera, Transición Política y Crítica teatral: motivos y estrategias	95
Jordi Bertran, La transferència dels personatges bíblics entre els cicles teatrals a Tarragona	107
joan Castaño García, La Festa o Misteri d'Elx a l'edat moderna: Plets sobre la carnisseria del clergat	121
Renzo Cremante, Appunti sulla Canace di Sperone Speroni	135
Fernando Doménech Rico, Por los desvanes de Lope (El espacio del corral en La dama boba)	149
Jorge DuBatti, Contemporaneidad y territorialidad: pensar el teatro de Buenos Aires en el siglo XXI	161
Francisca Ferrer Gimeno, Fiscalidad de los espectáculos durante la Guerra Civil Española. El caso del Teatro Principal de Valencia (1936-1939)	179
David George, ¿Un género universal y eterno?: La Commedia dell'Arte en dos obras estrenadas en el Teatro de la Princesa, Madrid, en 1912	191

Jaume lloret i esquerdo, Ascensi Mora, l'actor dels primers èxits d'Escalante	209
John l onDon, Sergi Belbel's Carícies, Arthur Schnitzler's Reigen, and the Seduction of Form	223
Joan mas i Vives, Les paròdies i imitacions dramàtiques en la recuperació del teatre català	235
Francesc massip Bonet, Del Paradís al foc: dones, remeis i activitat sexual a la València del xv	247
Joan oleza, Cap a una reconstrucció virtual de la Casa de Comèdies de l'Olivera (1618-1749). El treball de Josep Lluís Sirera i l'estat de la qüestió	261
José payá Beltrán, Alfonso Paso, novelista	291
José Vicente peiró, Teatro de la crisis: Víctor Sánchez Rodríguez	301
Eduardo Pérez-rasilla, Estrategias de titulación en el teatro español contemporáneo	313
Xavier puCHaDes, Para que no te me olvides, de Guadalupe Sáez: Autolectión del duelo	325
Juan A. ríos Carratalá, Jordi Sánchez y el éxito en el teatro	339
Irene romera pintor, El «docto Cinthio» en España	349
Ramón X. rosselló, Tot retornant a l'escriptura teatral de Manuel de Pedrolo: Els anys cinquanta	367
Guadalupe Soria tomás, El comediante Andrés Prieto en París: Arte y revolución (1824-1825)	381
Virgilio tortosa, Conlido y representación en el 'teatro de ideas' de Juan Mayorga	393



Cap a una reconstrucció virtual de la Casa de Comèdies de l'Olivera (1618-1749). El treball de Josep Lluís Sirera i l'estat de la qüestió

Joan Oleza
Universitat de València

Josep Lluís Sirera, en el seu afany de conèixer la història del teatre valencià, associat al de renovar la seua pràctica, va perseguir les ombres de l'antiga Casa de Comèdies de l'Olivera, a València, en diferents moments de la seua trajectòria. Els més destacats van ser la seua tesi de doctorat, defensada brillantment a la Universitat de València el 1980; un article titulat «La infraestructura teatral valenciana» (el mateix títol que presidí el Capítol v de la seua tesi) del 1986, i finalment diversos treballs centrats en el Teatre Principal de València i la seua història, en els quals les referències a l'Olivera formen part de l'estudi dels precedents històrics d'aquest altre teatre, potser el més significatiu dels quals és el capítol de llibre «El Teatre Principal i els seus precedents» del 2001.¹ Com que durant l'elaboració de la seua tesi de doctorat vàrem discutir intensament la interpretació dels documents antics i les de la bibliografia moderna, he triat aquesta matèria per retre-li el meu homenatge científic a qui va ser el meu primer doctorand, i sense dubtes un dels més valuosos, a més del meu amic. La perspectiva des de la qual ho faré serà la que determina el projecte de dur endavant, amb la col·laboració de l'equip d'Acústica Virtual, la reconstrucció virtual i acústica de l'Olivera de 1618, amb el doble propòsit d'inserir-la en una base de dades de teatres europeus del *xvi* i del *xvii* en 3D, i d'arribar a produir gravacions d'espectacles actuals, amb actors reals, en escenaris virtuals.

1.— El teatro en Valencia durante los siglos *xvi* y *xvii*: la producción dramática valenciana en los orígenes de la comedia barroca. Tesis doctoral realizada por D. J. L. Sirera Turó. Bajo la dirección del Dr. J. Oleza Simó. Universidad de Valencia, 1980; J. L. Sirera, «La infraestructura teatral valenciana», en *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*, dir. Joan Oleza, London, Tamesis Books, 1986, 26-49. J. L. Sirera, *El Teatre Principal de València*, València, IAM, 1986. J.L. Sirera, «El Teatre Principal i els seus precedents», a *La Universitat i el seu entorn urbà*, dir. Vicenç M. Rosselló i Verger, València, Universitat, 2001, 359-378.

Quan Josep Lluís s'enfrontà a l'estudi de la Casa de Comèdies, allà pels anys 79-80, comptava amb una documentació d'un gran interès sobre la construcció del teatre i sobre la seua activitat, publicada sobretot per Eduardo Juliá, el 1950, i amb un parell de documents sobre la primera etapa, la més desconeguda, trets a la llum per Arturo Zabala, el 1975. A més a més comptava amb la pionera i impressionant tasca d'investigació sobre el teatre valencià duta a terme per l'hispanista francès Henri Mérimée i publicada en dos llibres, un dels quals, *Spectacles et Comédiens á Valencia (1580-1630)*, del 1913, assumia el risc de dissenyar, a partir de l'abundant documentació consultada, la primera imatge descriptiva completa del teatre, associant-lo a un hipotètic model general que representaven bé els corral madrileny de La Cruz i El Príncipe. Una imatge que va ser posada en qüestió per un estudi aleshores recent, del mexicà Otón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro (1977)*, que postulava un model alternatiu al del corral madrileny, predominant a la Corona d'Aragó, encara que també present a Sevilla, i de forta influència italiana, marcat per les relectures clàssiques dels arquitectes del Renaixement, Serlio, Palladio, Scamozzi, o Alleotti, i per l'exemple dels grans teatres cortesans que ens han pervingut: L'Olimpico de Vicenza, el Teatro a l'antiga de Sabbionetta, o, especialment, el del Palau Farnese de Parma. Al mateix temps, i junt amb aquesta documentació i aquestes interpretacions alternatives, Josep Lluís i el nostre equip d'investigació ens manteníem en contacte amb els investigadors francesos que, deixebles de Noel Salomon, s'havien repartit l'estudi dels teatres de Sevilla (J. Sentaurens) i de València (J. Mouyen per als segles *xvi* i *xvii*, i F. Sureda, per al *xviii*), des d'una metodologia pròpia de la sociologia de l'espectacle, i estaven aconseguint resultats rellevants en matèria d'estudis d'audiència².

Em centraré aquí exclusivament, en funció de la perspectiva de la reconstrucció virtual adoptada, en els aspectes que pertocquen l'edifici teatral. Aquest conegué dues etapes netament separades. La primera va ser el resultat de l'adaptació d'una casa particular, amb pati, propietat del notari F. J. Victor i la seua muller, S. P. Fuster, que comprà l'Hospital Real i General el 1582, per 550

2.— E. Juliá, «Nuevos datos sobre la Casa de la Olivera de Valencia», *Boletín de la Real Academia Española*, xxx (1950), pp. 47-85; A. Zabala, «Sobre la primitiva Casa de la Olivera (Dos documentos para la historia del teatro en Valencia)», en *Homenaje al Dr. Joan Reglà Campistol*, Valencia, Universidad, 1975, i, pp. 430-431; H. Mérimée, *Spectacles et Comédiens á Valencia (1580-1630)*, Toulouse, 1913; O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977; J. Sentaurens, *Seville et le théâtre*, Bordeaux, Université de Bordeaux, iii, 1984, 2 vols; F. Sureda, «Physionomie du public valencien de 1700 à 1712: limites d'une approche socio-économique», *Théâtre et société*, n° 4, Pau, Université de Pau, 1977; J. Mouyen, «El corral de la Olivera de Valencia en 1678 y 1682: tentativa de definición sociológica de su público», en *Ilè. Colloque sur les Pays de la Couronne d'Aragon*, Pau, Université de Pau, 1981, reproduït en l'Homenatge al Dr. d. Sebastián García Martínez, Valencia, Generalitat, 1988, vol. ii, 85-111, i amb poques variacions en M. V. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad, 1991, pp. 407-432.

lliures. La casa tenia la seua entrada principal en la placeta del Vall Cobert de l'Olivera, al centre del carrer de Comèdies (nom que continua actualment), i l'illa confrontava per l'est amb el carrer d'Estarlic o del Trabuquet (actual Vestuari), pel nord amb el del Trinquet de Na Segarra (actual Tertúlia) i pel sud amb un innominat carreró d'un únic quarter (actual Nocturns). S'hi invertí en la dita adaptació a les funcions d'un teatre un any llarg de treballs i 850 lliures per les obres. L'estrena del nou local es va celebrar, amb la companyia de Jerónimo Velázquez, el 22 de juny de 1584. Les dades documentals de què disposem no permeten la reconstrucció de l'edifici encara que sí que autoritzen a elaborar una imatge bastant delimitada. En tot cas aquesta primitiva Casa de l'Olivera va perdurar sense canvis importants fins que començaren les obres del seu derrocament per construir la Nova Olivera, el primer de mars de 1618, és a dir, trenta-quatre anys després, l'època de major esplendor de la Comedia Nueva a València, com l'ha caracteritzada Jean Mouyen (1991). En aquestes pàgines em centraré en l'edifici nou, inaugurat el 23 de juny de 1619, per la companyia d'Alonso Riquelme, per mor de la seua reconstrucció virtual actualment en curs.

*

En la seua Tesi de 1980 Sirera planteja d'entrada la comparació entre les dues interpretacions contradictòries de l'edifici que l'han precedit, la de Mérimée (1913) —l'Olivera és un teatre que respon al mateix model que el dels corral madrileny—, i la d'Arróniz (1977) —l'Olivera respon a un model alternatiu al del corral, el del coliseu, de marcada influència italiana—, i les compara a partir de l'abundant informació que ens proporciona, bàsicament, E. Juliá (1950) en publicar el document de la Capitulació del modo i orde que se ha de tenir en fabricar la Casa de les Comèdies conforme les traces formades per les SS^{os}.s Administradors del Espital General, un veritable Projecte d'Execució d'Obres, tècnic i detallat, aprovat davant notari el cinc de maig de 1618, i en aportar informacions procedents del Llibre de la Administració de la Obra de la Casa de la Comèdia i d'altres documents corresponents a l'Hospital i la seua gestió d'empresari teatral, com ara un pla de planta del teatre, de 1678 (Figura 1), molt esquemàtic i més interessat en els clients de cadires i aposentos que en la traça de l'edifici. Amb aquests antecedents bibliogràfics, la comparació de Sirera es fa sobre tres eixos: l'estructura general, els pisos i l'escenari.

Quant a l'estructura, l'aspecte fonamental del nou edifici, per les implicacions culturals que comporta, és el de la seua coberta. Mérimée havia citat de passada la presència en els documents d'una teulada major i d'una il·luminació per mitjà de finestres en el mur de l'escenari i de claraboies en la teulada, sense traure'n més conseqüències. Arróniz, en canvi, basa en la hipòtesi de què aquesta teulada major cobria el conjunt del teatre la seua interpretació del mateix: era un teatre cobert, no un corral, i ho era a la manera en què també ho

eren els teatres italians de referència, com L'Olimpico de Vicenza, de Palladio/Scamozzi, o com el del Palazzo della Pilotta, d'Alleotti, a Parma. Sirera, que copsa tota la importància que té la qüestió, demostra convincentment, a partir de la documentació, allò que en Arróniz no era més que una hipòtesi: en el projecte d'execució es descriu una única carena ininterrompuda que articula els dos vessants de la teulada major i es parla explícitament de boardes en aquesta teulada major, que no podien ser concebudes més que per a il·luminar la sala, com les «**M**estres grans» del mur de l'escenari, la llum de les quals no s'havia d'obstaculitzar en construir el sostre del balcó de les aparicions: **M**estres i boardes no podien tenir altra funció que la d'il·luminar sala i escenari. I per a què haurien de servir **M**estres i boardes³ si el pati estigués plenament obert a la llum del capvespre mediterrani, que era quan se celebraven les representacions? «La tesis de Arróniz la vemos plenamente confirmada en este punto» (iii, 341). Sirera hauria pogut reforçar la seua demostració amb una anàlisi de l'estructura dels sis grossos pilars que sustenten la teulada major, además dels dos pisos, situats a banda i banda del pati, emmarcant-lo en un rectangle de càrrega que no tindria sentit si sols servira per a suportar —juntament amb els murs exteriors de càrrega— quatre teulades perifèriques, de pocs metres de caiguda cadascuna. Dos d'aquests pilars, además, els més propers a l'escenari, o com diu la documentació, els que estan «**f**óra de l'ochavo», no es divideixen en seccions per suportar les dues galeries i, per tant, no tenen més que un capitell cadascuna, en arribar a la teulada. Però aquests pilars excepcionals, per no estar interromputs i no canviar de materials, estan tanmateix en línia amb els altres quatre (que sí que es divideixen i canvien de materials), formant part del mateix rectangle de càrrega de la teulada i de les galeries. Són els sis, amb la mateixa alçada, i la mateixa grossària de base, els que sostenen la teulada, dos de forma directa i quatre de forma mediada per les galeries, i havia de ser per força una única estructura de teulada, que cobrira pati i galeries, la que justificava aquests imponents pilars, ajudats a més a més pels murs perimetrals de l'edifici. La diferència entre teatre cobert i teatre descobert va separar pràctiques escèniques distintes, no sols a Itàlia, també a Anglaterra i, més tard, a França. En Anglaterra, en concret, els teatres coberts, com el londinenc Blackfriars, eren públics però s'alimentaven d'una audiència socialment distingida, capaç de pagar els seus preus i de gaudir d'espectacles actuats per companyies no professionals d'adolescents, les dels cèlebres Children of the Chapels, i suposaven una oferta alternativa a la dels teatres descoberts, com el Globus o el Rose, d'un públic més popular, i en els que actuaven les companyies professionals d'actors. En València no va ser aquest el cas: la pràctica escènica de

3.— Eren tan grans aquestes boardes que els administradors de l'Hospital posaren les mesures per a què a través d'elles no pogueren contemplar l'espectacle els inquilins de les cases veïnes.

l'Olivera és la mateixa que la del Corral del Príncipe, és la pràctica escènica de la Comedia Nueva, però l'audiència és matisadament distinta: més cortesana i burgesa que popular.

El segon eix de comparació és el de les galeries, que Mérimée, en llegir la documentació, havia malinterpretat, situant en la galeria de la primera planta el corredor de les dones i en la segona planta els 16 aposentos per a un públic institucional (els administradors de l'Hospital, el clavari de l'Hospital, els representants de la Ciutat,⁴ el Virrei, el Governador, els jutges) i especialment distingit (diversos canonges del Capítol i nobles de títol). Arróniz, en canvi, situa els aposentos en una elevada primera planta, a 4,18 ms. del terra, com el trifori de les esglésies romàniques,⁵ però amb la particularitat de què només estan coberts per un sostre en la part central de l'ochavo, enfront de l'escenari, doncs els laterals, situats als dos costats del pati, no tindrien sostre. La raó d'aquest sostre central seria la de suportar el corredor de les dones, que quedaria en una tercera planta exclusivament centrada, sense galeries laterals, posat que Arróniz, en el seu afany de diferenciar el coliseu valencià dels corral madrileny, i de restar-li rellevància al públic popular, considera que la capacitat d'aquest corredor de dones es redueix a 20 cadires esmentades per la documentació. En revisar la documentació, Sirera demostra fefaentment que el corredor de les dones estava en la segona planta i els aposentos, en canvi, en la primera (Figura 2). Però posa en qüestió que el corredor de les dones no es prolongara en galeries laterals, per damunt de la primera planta d'aposentos, i que les 20 cadires indicaren la capacitat total de l'audiència femenina. «De la documentación, así como de los trabajos de F Sureda, cabe afirmar que estas veinte sillas lejos de ser el total de la capacidad de la Cazuela representaban una especie de localidad preferente, por la que se cobraba una sobretasa, y que vendría a ocupar la primera fila del espacio dedicado a las mujeres», acomodant-se la resta en les grades que el projecte d'execució ubica en el corredor de les dones (art. xxxvij).

El tercer eix se centra en l'escenari i en la descripció elaborada per Arróniz, deixant de banda la de Mérimée. I pren en consideració la diferència d'il·luminació entre l'escenari (amb la potent llum que penetra per les grans finestres del tester) i l'audiència (amb la llum tamisada i obliqua que s'escola per les bo-

4.— Arróniz, ob. cit, llig al Plànol de 1678 que l'apoyento central és ocupat per la Societat, i aquesta errada va ser repetida per diversos estudiosos, sense observar que el manuscrit allò que deia realment era Ciudad, és a dir, Ciutat, en un castellà valencianitzat. Va ser Mouyen, en un article de 1981, ob. cit., qui va restituir la lectura correcta, Ciutat.

5.— És aquesta equiparació entre l'Olivera i una basílica romànica, amb el seu absis (l'ochavo del teatre) i el seu trifori, un aspecte més de l'operació d'ennobliment del teatre que Arróniz du a terme per acostar-lo als teatres cortesans italians. No es deté a considerar, en canvi, l'escassa alçada de 2'30 ms d'aquests aposentos, alçada menor que l'ordenada en la construcció de les cases velles, on els promotors, que havien de llogar aquestes cases, consideraven necessari que la primera planta atenyera els 3'14 ms.

ardes), que determina dos ambients a l'interior del teatre, el de la **l**lució, ple de llum, i el de l'audiència, en la penombra. Però sobretot pren en consideració el gran arc de maçoneria que presideix l'escenari.⁶ Arróniz, seguint la Capitulació, el descriu com un arc de mig punt que enquadra el prosceni, de 6'27 ms. de tou, que cobreix la distància «que ve lo balcó entre los dos vestuaris».⁷ «Todo parece indicar —escribe Arróniz— que los valencianos de principios de siglo [...] habían introducido la técnica italiana [...] No podemos asegurar que se trate del arco del proscenio, pero en todo caso ya hay allí un intento de crear una barrera que separe la sala del mundo interior de la magia teatral» (1977: 109).

En el paràgraf que segueix Arróniz torna a malinterpretar la documentació en allò que pertoca l'espai entre els vestuaris i sota el balcó de les aparicions, així com les camarilles annexades als vestuaris, que ell imagina muntables i desmuntables segons les necessitats de la representació. El funcionament del balcó de les aparicions, i sobretot el de l'apostento del balcó, el deixen perplex, especialment el de l'apostento, doncs la seua utilització pel públic (i els llibres de comptes de l'hospital mostren haver-ne cobrat l'entrada, en ocasions) implicaria que «dos actores en el teatro valenciano se encontrarían rodeados por todos lados, incluso por detrás», com en el teatre anglés (1977: 109).⁸

Mérimée ja havia previst que l'escenari havia de ser necessàriament de poca alçada, i Arróniz associa aquesta característica, diferent de la dels teatres ma-

6.— Mérimée l'havia imaginat enllaçant els dos grans pilars que emmarquen l'escenari, cosa veritablement impossible a la vista del plànol de 1678, puix que la distància entre aquests dos pilars és prou major que els 6'78 ms. d'amplària que li dona la documentació a l'arc. Quant a l'alçada, aquests dos grans pilars ininterromputs **l**lens a la teulada major arriben als 8'98 ms. de les parets laterals, són per tant més alts que l'arc, l'altura del qual es pot deduir que era de 4'18 (altura dels vestuaris) + 3'39 (ràdio de l'arc) = 7'57 ms. Per altra banda la Capitulació estableix clarament que l'arc és suportat pels murs externs dels vestuaris. Però va ser probablement la descripció de Mérimée la que va induir Arróniz a imaginar un monumental arc de triomf, a la manera del majestuós arc central de la frons scenae de l'Olimpico de Vicenza o de l'arc de prosceni que emmarca l'escenari del Teatre Farnese de Parma.

7.— Aquest «ve» és, al meu mode de veure les coses, una errada de transcripció per «té».

8.— Aquesta possibilitat d'embolcallament de l'escenari pels quatre costats allunyava radicalment l'Olivera dels models italians, que **l**laven de forma clara una relació front a front d'espectadors i actors, amb una sola **l**lina de frontera, i aquesta progressivament protegida per l'arc de prosceni. Però l'arc de l'Olivera estava ben lluny de ser un arc de prosceni: era un arc que sobrevolava el fons de l'escenari, el fòrum, situat entre els dos vestuaris, i també en aquest aspecte el teatre valencià s'assemblava més als anglesos que als italians, doncs teatres com el Swann, dibuixat pel viatger holandés Johannes de Witt vers el 1596, mostra un balcó que cobreix tot el fons de l'escenari, i que era utilitzat tant pels actors, per a escenes en alt, com pels espectadors. A més a més balcó i fòrum estaven coberts així mateix per una teulada sustentada entre dues grosses columnes i els seus corresponents pedestals, que muntaven sobre l'entaulat de l'escenari: val a dir, que el fòrum quedava diferenciat del prosceni per un element arquitectònic de gran presència: l'arc entre vestuaris a l'Olivera, les columnes sobre les quals se sustentava una llinda i una teulada en el teatre anglés.

drilenys,⁹ a la primacia del públic segut, bé en cadires o bé en bancs. Segons els seus càlculs no superaria el metre i mig des del nivell del paviment del pati.¹⁰

I de nou torna Arróniz a llegir malament quan anuncia amb eufòria: «En efecto, por primera vez en la historia del teatro español hallamos citadas a las máquinas que sirven para los efectos escénicos. El parágrafo 30 de las Capitulaciones se refiere específicamente a los tornos y grúas y escalas», que Arróniz identifica amb «las tramoyas, los pescantes» (1977: 112). Segons Arróniz, aquesta maquinària teatral situava a L'Olivera a l'avantguarda dels teatres espanyols, i li afegia un grau més de sofisticació.

Sirera, que matisà la diferència d'ambients lluminosos senyalada per Arróniz, i que no acceptà la seua caracterització de l'arc de prosceni, tanmateix no parà esment en l'errada de la maquinària, a la qual es va adherir. Va ser l'arquitecte Ros Andreu qui, un any després, i en la seua tesi doctoral, feia veure que «Arróniz s'equivoca en interpretar el capítulo 30 de la Capitulación, ja que els torns, grues i escaletes que s'hi esmenten són les màquines necessàries per a la construcció de l'edifici, esmentades al capítulo anterior de la Capitulación, com els pertrets que els administradors donaran als obrers de vila» (1981: 285). La documentació no deixa lloc a dubtes: els capítols 29 i 30 es dediquen a fer la llista dels materials, eines grans i petites que els administradors es comprometen a proporcionar als obrers, i que en acabar l'obra tornaran a mans dels administradors.

L'aspecte que més interessa a Sirera en la descripció d'Arróniz és, sense dubtes, el de la ubicació i funcionalitat de l'arc, i en examinar la documentació demostra que la concepció d'Arróniz d'un arc que emmarcara el front de l'escenari no tenia cap sentit quan hi havia un bon nombre d'espectadors que se situaven a tots dos costats de l'escenari, i per als quals l'arc no sols no tindria cap funció sinó que destorbaria la seua vista d'aquest.¹¹ Sirera reassigna l'arc correctament al fons de l'escenari, sobre els vestuaris, això no obstant es deixa dur per una lògica estètica actual, i el col·loca al fons mateix de l'escenari, emmarcant-lo des de darrere: «este arco, situado al fondo aprovecharía para enmarcar el conjunto arquitectónico del escenario» (iii, 353) (veg. figura 3). La

9.— Segons J.J. Allen, en la seua reconstrucció sobre plànols del Corral del Príncep (*The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe. 1583-1744*, Gainesville, University Presses of Florida, 1983), l'entaulat s'elevava a 6 peus, és a dir 1,66 ms., alçada de no pocs espectadors de l'època.

10.— Ben poc acurats, a dir veritat, doncs Arróniz suposa una altura dels vestuaris de 2,30 ms sobre l'escenari, i per una altra banda sap que arribaven fins a la primera galeria, o siga, a 4'18 ms: la diferència entre ambdues xifres donaria l'alçada de l'entaulat. Està ben pensat però mal calculat: la diferència entre 4'18 ms. i 2,30 ms. no és 1'5 ms. sinó 1'88 ms. una altura molt superior a la de l'escenari madrileny. Cal dir que Mérimée preveia una molt menor altura de l'entaulat que Arróniz: un metre de 1'18 ms.

11.— Per no parlar dels espectadors ubicats als aposentos del balcó o dels vestuaris, que veurien l'arc per darrere de tota l'escena de l'edifici.

capitulació corresponent, la 12, és precisa, tanmateix: «en aquella distància que ve [té] lo balcó entre los dos vestuaris, de la gruxa de la mateixa paret, de algeps i rajola se faça un arch de trenta pams de tou redó com millor se puga acomodar pera pro[ve]nir a la gràcia de la obra». És a dir, l'arc ha de carregar sobre les parets dels vestuaris, i ha de ser del seu mateix gruix, però parets dels vestuaris no hi ha més que les davanteres, que els separen del prosceni, doncs les laterals són de barandat, i la posterior és el mur de suport del teatre, el que recau al carrer d'Estarlic, en el qual s'obrin sengles portes, i sobre ell no pot carregar un arc, a menys que passara a formar part de la façana posterior del teatre, i en aquest cas seria bé un arc cec o bé un arc que servira per a la il·luminació de l'escenari, en redundància amb els grans [f]estivals que hi ha al voltant i sobre aquest arc. Res en la documentació ni en els plànols ens autoritza a descobrir un arc tan espectacular en la façana posterior de l'edifici, així que la conclusió no pot ser altra que l'arc carrega sobre les parets davanteres dels vestuaris, a un costat i a l'altre del fòrum, i emmarca aquest i el balcó de les aparicions, però no l'escenari pròpiament dit. Així ho va veure Josep Lluís Ros Andreu (1981) en el plànol alçat del teatre (veg. [f]igura 4).

Per la seua part, Sirera s'atreveix a situar amb precisió les cambretes que tant han confós els estudiosos. Segons la documentació, s'han de fer «davall de dit balcó», a manera de «una camarilla a cada costat del teatro ab sa escaleta per defora per pujar-hi, i també pera entrar als vestuaris, se faça la porta i escaleta segons mostra la traça» (cap. 12). Per a què servirien aquestes camarilles? Quina connexió tenien amb els vestuaris? Potser el que es diu al capítol 26 siga la resposta, en ordenar que es faça «una escala de fusta pera pujar al balcó de les aparicions, i al cap dels vestuaris, en cada hu, se faça una escaleta pera baixar a les llonjetes, en les quals, també davall de dues escales, es poden fer unes necessàries, si convindrà». És possible que les camarilles citades en el capítol 12, que estaven a l'altura de l'escenari, doncs calien escaletes per a pujar-hi, possiblement les mateixes que pujaven als vestuaris, foren una mena d'antecambra dels vestuaris, amb la triple funció d'obrir-se sobre l'escenari, donant pas a les entrades i eixides dels actors,¹² de permetre la baixada a les llotgetes davall l'entaulat, i

12.— Aquesta sembla una funció estrictament necessària, puix que en cap moment de la documentació es diu que els vestuaris tinguen eixida directa a l'escenari. Més aviat sembla que tindrien una porta exterior, al pati, on arribaven les seues escaletes pròpies, i una porta lateral que donaria sobre el fòrum, vetlat en moltes ocasions per una cortina penjada del balcó i correguda entre els dos vestuaris. De fet, Sirera (iii: 355) aporta el testimoni de L. Lamarca, qui reproduïx un document-inventari de [f]inals del s. xvii, segons el qual el fòrum o espai entre vestuaris quedava tancat per dues cortines de color carmes [f] que s'obrien pel seu centre. Així [f] que les portes d'entrada i eixida a escena, necessàriament visibles en tot moment per al públic, havien d'estar de cara a l'escenari, bé directament en els vestuaris, bé en aquesta mena d'antecambres. Totes dues portes havien de comunicar entre si, per a permetre l'entrada i eixida dels actors a escena, i si n'hi havia una en cada vestuari, i els vestuaris no es comunicaven directament entre si més que per mitjà del

una d'elles, almenys, de facilitar la pujada dels actors al balcó de les aparicions. Siga com siga, Sirera les situa a l'extrem de tots dos vestuaris, superposades amb ells, i amb portes d'entrada i eixida a l'escenari, i en observar que aquestes portes, com bona part de les dels corral, tenien per davant o per darrere una cortina, i que Luís Lamarca descriu aquestes cortines per darrere i diu que eren de llenç o d'indiana, pintades, i que penjaven deu pams (2,2 ms), conclou: «lo cual daría la altura de las puertas con cierto margen de seguridad, y que sería de bastante consideración, con lo que más que de puertas podrías hablar de portaladas con cierta voluntad decorativa» (iii: 356). Les camarilles, en aquest cas, comunicarien directament amb els vestuaris.

El fòrum tenia l'amplària del balcó de les aparicions, o siga, la distància entre tots dos vestuaris, 6'87 ms. ¿però quina era la seua profunditat, que hauria de ser ademés, amb tota probabilitat, la mateixa que la dels vestuaris? Sirera evoca una mida aportada per l'erudit Luís Lamarca, segons la qual la distància entre la cortina carmesí que amagava el fòrum i la paret de fons era de vuit pams (1,8 ms), de manera que el fòrum en el seu conjunt comprenia una superfície de 12'42 metres quadrats. Aquestes dades, però, resulten insuficients per a tractar d'induir les dimensions de l'escenari en el seu conjunt.

Finalment, Sirera arriba a arregar tots els resultats de la seua anàlisi en una conclusió ampla, que mereix ser citada, doncs roman inèdita:

Examinados todos estos aspectos, podemos hacernos una idea bastante exacta de cómo era este edificio de la nueva Olivera. Vemos así un patio cubierto e iluminado por ventanas de diferente tamaño y abiertas sobre las cuatro paredes; de forma acordada al plano — «ochavados» por lo tanto— se levantaban los pisos: el de los palcos en primera planta, y la cazuela en la segunda, con la posibilidad de que ésta no tuviera laterales. Grandes columnas soportaban estos pisos, y otras más pequeñas sostenían la cazuela desde la planta baja hasta el suelo del segundo piso. El escenario se encontraba en el frontis, y tenía la disposición compleja y monumental que se ha indicado. Debajo de los pisos se situaban gradas escalonadas, para el público en general. Finalmente, todo el conjunto estaba rodeado de un corredor que lo separaba de las casas vecinas y contribuía

fòrum, que podia tenir les cortines descorregudes, i romandre a la vista del públic, tota la fonamental operació d'entrades i eixides en escena quedava compromesa. La solució més fàcil sembla que aquestes camarilles proporcionaren l'entrada i l'eixida a escena i es comunicaren entre elles, quan les cortines del fòrum romanien plegades, per sota de l'entaulat, per les llotgetes.

a realzar el edifici.¹³ A éste, habría que añadir las dependencias que servían de almacén, las habitaciones para los cómicos y la casa del alcaide... Finalmente, los espacios dedicados a pasillos (en cada piso) y a escaleras, pues se entraba por lugares diferentes según el destino de cada espectador, recibía la iluminación por ventanas especiales. En el exterior, ventanas y portaladas contribuían a dar impresión de monumentalidad, reforzada por la calidad de los materiales empleados y por los adornos, que no faltaban ni en el tejado, como hemos visto. No cabe duda, a la vista de todo esto, que el plano y las capitulaciones vienen a corroborar de la manera que hemos visto que nos encontramos con un edificio construido «ex professo» y a partir de una concepción arquitectónica y teatral que no es la del corral; los modelos italianos, estudiados por Arróniz, indican claramente sus posibles antecedentes. (iii, 357)

*

A l'any següent de defensar Josep Lluís Sirera la seua tesi, defensà la seua, a la Universitat Politècnica de València, l'arquitecte Josep Lluís Ros Andreu, amb el títol L'Efímer en la formació del Barroc valencià, 1599-1632, un capítol de la qual es dedicava al teatre i, molt especialment, a l'edifici teatral de la Nova Olivera. Ros Andreu es detenia a considerar els noms de les persones (administradors de l'Hospital, jurats, diputats...) que pogueren intervenir en la gestió del projecte, especialment dels membres del patriciat, com el cavaller Joan Batiste Català, potser relacionat amb els Català de Valeriola, i suggeria que «a les seues orelles i als seus ulls, haurien d'haver arribat les notícies dels teatres italians i aquesta idea degué ser transmesa i elaborada pel tracista valencià que en va compondre el projecte, el fuster Gabriel Paradís» (1981:282). Recordava també que el projecte començà a barallar-se ja des del 1597, en què es constituí una Fàbrica i Obra Nova de la Casa de les farses de l'Olivera, a l'època de major activitat dels Nocturns, nascuts bona part d'ells en la dècada del 60 (Gaspar Aguilà, Miguel Beneyto, Guillem de Castro, Bernardo Català de Valeriola, Gaspar

13.- En aquest aspecte, Sirera repeteix allò que diu Mérimée (el rectangle del teatre queda a l'interior d'un altre més ample format per les cases que l'embolcallaven i separat d'elles per un estret carreró envoltant) i Arróniz (un corredor que envolta com una cintura l'edifici teatral), sense qüestionar-ho. Però el teatre no confrontava amb les cases veïnes més que per dos costats, el del nord i el del sud, i és en aquests costats on hi ha sengles carrerons estrets que separen les cases d'inquilins del teatre i que serveixen a manera de desllunats, per on entra la llum en els corredors i escales interiors que distribueixen el públic en les seues localitats, per on cau l'aigua de la teulada major quan plou, i per on és molt possible que hi hagués urinaris, o com es diu a l'època, necessàries. El plànol de planta baixa de Ros Andreu, situa amb precisió aquests desllunats, que podrien correspondre a aquells que als teatres madrilenys es deien «patinillos».

Mercader...), l'acadèmia dels quals es va reunir entre el 1591 i el 1594, i que en els anys finals del segle es trobaven en plena activitat literària.

A aquesta proximitat amb l'ambient àulic dels Nocturns sembla atribuir Ros Andreu la influència italiana sobre el projecte de la Nova Olivera, arrellegant-se així, com Sirera, amb les tesis d'Arróniz. Tanmateix Ros Andreu pren bona cura en marcar les diferències de l'Olivera amb el model italià. I entre elles:

El pati de la casa de comèdies és poligonal (ochavado) i no semicircular com manaven els canons clàssics. En la distribució jeràrquica del públic, tan determinant en els teatres cortesans, "Olivera no concedia rellevància a les grades emmarcades per l'intercolumni (aquí, per les galeries sostingudes per pilastres), doncs no hi ha cap càmara, i en canvi cobren importància jeràrquica els aposentos, a la galeria superior, «on el propi Serlio situa la plebs, i que en el cas de Palladio o Alleotti tenen funció decorativa. Ço és, amb la poligonal es tracta de millorar la visualitat de la tipologia primitiva de corral rectangular i en absolut de construir una càmara a la romana», com propugnava Arróniz (1981: 283) En aquest sentit, l'Olivera, com els corrals, «avancen en la solució a les primeres arquitectures teatrals de palcos» i no en l'actualització de l'estructura del teatre clàssic.

Al contrari que en els tractadistes classicistes del Renaixement i que en els teatres cortesans italians, l'escenari s'endinsa en la sala, i queda envoltat per tres dels seus costats. No hi ha res semblant a una frons scenae, com a l'Olimpico, ni tampoc fondària suicient per a uns decorats en perspectiva fabricada a base de telers escalonats, ni menys boca d'escena. L'arc de mig punt sobre els vestuaris podria considerar-se com un altre compromís del tracista entre «el teatre italià i la recerca de bellesa per part dels homes de l'Hospital», però en tot cas, «l'escenari de L'Olivera [...] es manté, per bé que millorant-la, dins la tipologia d'escenari tradicional» (1981: 284). Ros Andreu analitza els diversos aspectes de l'escenari, demorant-se en les camarilles, que connectaven el balcó de les aparicions amb l'escenari «a través d'una escaleta presumiblement vertical. Totes dues camarilles, com dos torretes, permetien alhora l'eixida dels actors a escena, per bé que la connexió entre elles i els vestuaris s'havia d'efectuar arrimada a la paret testera, lògicament, i per tant protegida la seua visió per altra cortina. La connexió entre els vestuaris es podia resoldre per darrere de les cortines que baixaven des del balcó de les aparicions, o bé per davall de l'escenari, per les llotgetes [...] també es podia efectuar la connexió, encara que més improbablement pel balcó de les aparicions o pel carrer, car els vestuaris hi tenien accés directe» (1981: 285).

Tampoc l'ordre toscà dels capitells dels pilars respon a l'ortodòxia classicista, puix que repeteixen als tres nivells del teatre el mateix ordre, en comptes d'utilitzar als nivells alts el jònic i el corinti, que haurien sigut summament indicats «per la gradació social, noblesa i feminitat» (1981: 285) La mateixa condició aixamfranada, «ochavada», dels pilars, quadrats però amb els angles matats,

així com les bases, tractades de manera no gens toscana, indiquen la poca atenció als models clàssics. «Tampoc les portes d'accés i sobretot la principal són tractades amb llenguatge clàssic, sols el capdamunt de l'edifici incorpora una cornisa aplantillada toscana i un apitrador amb pilarets alternats rematats amb boles. Les boles s'incorporen també a la cimera, en els testers de la qual se situen penells amb banderes de ferro» (1981: 285).

Ros Andreu sotmet a crítica, com ja he explicat, la suposició d'Arróniz sobre la maquinària disponible per a les representacions, «la qual cosa invalida la primàcia concedida per Arróniz a la nostra Olivera i totes les conseqüències que extrau d'aquesta falsa interpretació». Els únics mecanismes disponibles per a les invencions, resumeix Ros Andreu, són «el balcó de les aparicions, l'embigat desmuntable entre dit balcó i els aposents del vestuari, i els escotillons, res més». També la possible implementació lateral de l'entaulat, en les comèdies de tramoia, que podia arribar a ocupar «algún aposento y sillas del patio», com recorda Juliá. Però tot això estava també als corrals, amb la diferència de que la tramoia es manejava per mitjà d'escotillons que perforaven els corredors superiors (els dos balcons dels corrals madrilenys) i el vestuari dels homes (baix l'entaulat), amb una tècnica més rudimentària.

Després d'aturar-se breument per assenyalar la condició ocasional dels aposentos sobre els dos vestuaris, i d'un tercer que abocava al balcó de les aparicions, tractant de fixar les seues dimensions precàries, Ros Andreu es mostra conclusiu respecte a la distribució de les dues galeries: «No hi ha cap mena de dubte que el segon pis era completament dedicat a les dones i tenia els seus propis aposents laterals amb bancs, i als de «l'ochau» cadires». El primer pis, en canvi, correspondria als aposents, i tant els centrals de l'ochavo com els laterals estarien coberts pel corredor de les dones.

El teatre comptava ademés amb una sèrie de dependències dins del seu propi edifici (fora, per tant, dels habitatges laterals), «com ara la pròpia casa de l'autor [el gerent del teatre], la casa de la neu, per a abastir de refrescos, les saletes de tertúlia entre escaletes i corredors, els serveis o necessàries en cada pis» (1981: 285).

La teulada major crida l'atenció de Ros Andreu: «suposem que és resolta a la romana, com la del Teatre Olímpic de Vicenza, com es pot deduir de la col·locació al terç de les corretges majors i de la gran quantitat de ferro emprat per a desconexions de la fusta».

Un dels aspectes més valuosos de la contribució de Ros Andreu és la realització de cinc plànols «com a homenatge a l'Olivera i als estudiosos del nostre teatre, un d'alçat, en perspectiva (Figura 4), un de planta del pati (Figura 5), un altre de planta de les galeries altes, que hem desdoblant en dos, un per a la primera planta (Figura 6) i un altre per a la segona (Figura 7), i dos de secció

(Figures 8 i 9), reproduïts ací tots ells,¹⁴ i que enriqueixen en gran mesura el nostre coneixement de l'edifici. Únicament haurem de mostrar el nostre desacord, com es veurà en el seu moment, amb les dimensions totals de l'edifici, amb l'eliminació de l'edifici d'entrada del teatre (no hi ha vestíbul ni els espais corresponents a les plantes primera i segona), i potser amb la disposició de camarilles i vestuaris, que no sembla concordar amb el text descriptiu citat.

Ros Andreu assumeix en les seues conclusions la valoració entusiasta de Eduardo Juliá: València va enllestir la millor casa de comèdies del seu temps, tot i que «limitada por las condiciones del teatro español», en la qual destaca el tret de la funcionalitat per damunt de qualsevol intenció ornamental. Òbviament no resisteix la comparació amb l'Olímpic de Palladio, ni amb el Farnese d'Alleotti, ni amb Sabionetta, d'Scamozzi, car és un teatre públic», i no un teatre cortesà privat, com aquests, «tanmateix la seua planta constitueix una novetat a Espanya» i «d'haver incorporada fondària a l'escenari per a poder desenvolupar-hi l'escenografia prospectiva, l'hauria situat a l'avantguarda europea quant a tipologia» (1981: 288).

*

A «La infraestructura teatral valenciana», capítol del llibre col·lectiu *Teatro y prácticas escénicas, la Comedia*, del 1986, Sirera, que ha llegit la tesi de Ros Andreu, reprén el seu disseny de L'Olivera, i de la seua sistematització destacarem tan sols les aportacions novadores. I la primera és una pregunta clau, sobre la qual, encara que insinuada, havien passat de puntetes els anteriors estudis: Per què es va construir la Nova Olivera? La primitiva tenia trenta i pocs anys i no es trobava en estat de runa. Es podria afegir que no s'havia produït cap canvi tecnològic important en el teatre espanyol que obligara a una adaptació, i que tampoc es va emprendre el costós enderrocament de l'obra antiga i la construcció de la nova per incrementar l'aforo del teatre, doncs les mitges d'assistència en la Nova Olivera no van canviar substancialment les de la primitiva. Sirera, que coneix els treballs de Mouyen y Sureda sobre el públic de l'Olivera de finals del *xvii* i del *xviii*, respon a la pregunta amb una hipòtesi plena de sentit: «Sólo nos queda como hipótesis razonable que esta costosa obra fue concebida por una cuestión de principios, en un intento consciente por parte del Hospital de disponer de un teatro no sólo estable sino a la altura de las exigencias de un público socialmente elevado. Es decir: se trataba de erigir un Coliseo» (1986: 34) I amb aquesta hipòtesi concorden els trets fonamentals del nou edifici, el pati es converteix en sala coberta i il·luminada per finestres i llucanes, evoluciona des de la forma rectangular a la ochavada, la seua estructura la mantenen grans pilastres de pedra d'aspecte monumental, sobretot en la capçalera amb aque-

14.— Degut al deteriorament sofert per les pàgines de la tesi de doctorat, on estaven els plànols, avui difícilment llegidors, em encomanat la seua restauració a l'arquitecta Ana Planells.

lles dues que arriben ininterrompudes a sostenir la teulada, i sobre les quals es recolza un gran arc ornamental de mig punt,¹⁵ la noblesa de la teulada és subratllada per les boles ornamentals de granit, que la coronen... No hi ha lloc per al públic dempeus, ni per descomptat per a «mosqueters», i açò tenint en compte que la seua cabuda, seguint a Sureda i Mouyen, no havia de ser molt inferior als dos mil espectadors, però distribuïts en un ventall molt més limitat que el dels corrals madrilenys, amb la seua enorme varietat de localitats i preus. El nou edifici, en suma, «respondía plenamente a la concepción arquitectónica del ‘coliseo’, teatro público en función de las clases dominantes de la sociedad, que (a la inversa de lo que ocurre en los corrales) rodean la escena y marginan al fondo de la sala las capas más populares» (1986: 36). L'escenari, això sí, continuava sent el que podria trobar-se en qualsevol teatre espanyol de principis del xviii, «ya que al estar descubierto por tres de sus lados eran de muy difícil —o imposible— aplicación las nuevas técnicas que exigían ya un soporte escénico más cercano a la «caja italiana» (1986: 37).

Es preguntava Sirera si la tipologia de L'Olivera era excepcional a Espanya o si responia a un model alternatiu, mediterrani, com havia indicat Arróniz, i es responia citant els casos del Coliseo de Sevilla,¹⁶ i altres teatres de Lleida i de Barcelona, que conformaven «un modelo que podemos calificar, siguiendo a Arróniz, de italiano» (1986: 37). El seu estudi del públic, ja dut a terme brillantment en la tesi de doctorat, en la qual s'esforçà a situar el preu de les entrades en el marc del cost de la vida quotidiana, dissenyant una mena d'IPC de l'època, li duia ara a repetir les conclusions d'aleshores: «el teatro fue concebido primordialmente como un espectáculo para las capas dominantes de la sociedad», que constituïen la seua audiència habitual¹⁷. També la gestió de l'Olivera va

15.— Resulta curiós comprovar que Sirera torna a la descripció d'Arróniz de l'arc sobre les columnes (que no eren tals, sinó pilars), quan ell mateix l'havia descartada el 1980, situant l'arc sobre els vestuaris, tal i com tornaria a fer Ros Andreu el 1981. També repeteix Sirera que el corredor de les dones «no se extendía por los laterales, sino que se encontraba sólo en el fondo de la sala», o que «todo el edificio estaba rodeado por un pasillo descubierto que lo separaba de las casas vecinas», errades d'interpretació ambdues que havia descartat Ros Andreu (1981).

16.— Avui, ja ben estudiats els teatres de Sevilla per Jean Sentaurens (1984), a partir de la documentació que ens ha pervingut, caldria citar no sols el Coliseo, sinó també La Monteria, reconstruïda virtualment pel Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro, conformat per les professores sevillanes Piedad Bolanos Donoso i Mercedes de los Reyes Peña i pels escenògrafs Vicente Palacios i Juan Ruesga, arquitecte: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/rutasteatro/es/02_05.html>. Per una altra banda, el Coliseo no va ser un teatre cobert durant tota la seua accidentada història, que començà en 1607, amb les característiques d'un corral adaptat a teatre. És en la segona etapa (1614-1620), que s'inaugura quatre anys abans que la Nova Olivera, quan adopta una morfologia de teatre cobert, però no serà fins a la quarta etapa (1631-1639) quan adoptarà una forma semicircular. La Monteria, edificada el 1626, presenta una molt original forma oval, ja d'inici.

17.— La Nova Olivera, apunta Sirera, seguint les investigacions de Sureda, tindria cabuda per a uns 2000 espectadors. En el treball prèviament citat, de Mouyen (1981), es calcula la cabuda en

ser diversa de la dels corrals, i si en Madrid els corrals optaren per un sistema empresarial d'arrendaments des del 1608, en València va ser el mateix Hospital General qui es constituí en empresari, portant endavant una explotació directa del teatre associada als beneficis socials a obtenir.

*

El 1991, Jean Mouyen, professor de la Universitat de Pau, publica un article que recopila les principals dades de la seua recerca sobre el teatre i la societat valencianes al Segle d'Or. D'entrada, assumeix la tesi ja aleshores generalitzada del model italià: l'Olivera «abandona la tipologia —corralística— castellana, la de una casa con patio a cielo abierto, para aproximarse al modelo italiano de teatro cubierto, al coliseo», i la que es derivava dels estudis seus i de Sureda sobre el públic teatral: un teatre que satisfieix «la demanda de un auditorio sociológicamente privilegiado [...] la élite económico-político-sociocultural de la Valencia de comienzos del siglo xvii» (1991: 107). I per sustentar-la repeteix els trets diferencials ja ben coneguts, entre els que destaca una certa monumentalitat¹⁸, amb abundant presència de la pedra en pilastres i façana i amb un imponent arc de 6'70 ms. d'amplària, malgrat l'estricta funcionalitat que governa tot el disseny.

Mouyen es deté en l'anàlisi de les tres portes que s'obrin a la plaça de l'Olivera, la porta major, per la que passa el públic del pati; la porta que, mitjançant una escala «castellana» conduïa als aposentos del primer pis, i per davall de la qual l'Alcaide podia accedir des de la seua casa a la de comèdies; i per últim, la porta que per una escala de la mateixa mena pujava al corredor de les dones, en el segon pis.

uns 1800 espectadors, que alguna vegada arribaren a aplegar-s'hi. Tanmateix, les mitjanes habituals d'assistència rondinaven, com en l'Olivera vella, els 416 espectadors. Aquest desajustament entre cabuda i assistència es justifica per la diferència d'espectadors segons els dies de la setmana i el tipus de comèdia representada. L'assistència habitual, la que podia pagar sense dificultats els preus de les entrades i que en disposava del temps, acudia al teatre els dies de representació de comèdia nova, i menys els dies de comèdia repetida. Aquesta diferència, molt important en l'època, es reflecteix en els contractes dels actors, en el preu de les comèdies manuscrites, en els cartells anunciadors de les representacions, en la distribució del calendari setmanal del teatre, en els abonaments a les cadires i als aposentos... El públic més popular, i en general el que treballava, feia acte de presència, sobretot, els diumenges i festius, i més intermitentment els dies de representació d'una comèdia estrenada prèviament. «No nos puede extrañar que la Olivera sólo se llenara en ocasiones excepcionales, o poco menos», escriu Sirera (1986: 43).

18.— Aquesta monumentalitat de la façana no li venia de la seua altura, com sembla indicar Mouyen, puix que era més baixa, amb els seus dos pisos (un total de 9 ms. més l'altura corresponent a l'elevació de la teulada), que altres teatres amb tres, com el Príncep de Madrid (12'8 ms. més la teulada), o la Montería de Sevilla, que incorporava además una teulada de gran pendent. La monumentalitat ve donada per la gran portalada emmarcada en pedra carreu, elevada sobre escales les cantonades de l'edifici reforçades per pedra carreu, la cornisa que subratllava tot el frontis del teatre, o la barana amb pilarets i boles de pedra de Godella.

En descriure el pati, ens mostra les tres classes de localitats que hi havia: les grades, els bancs i les cadires,¹⁹ però són les cadires les que reclamen tota la seua atenció, posat que en la concepció d'Arróniz-Sirera-Mouyen constitueixen el públic portador del gust, el nucli identitari del teatre, format per la noblesa local, els ciutadans honrats, l'alt clero, i la burgesia professional (juristes, professors, funcionaris reials, mercaders...), desplaçant a un segon pla tant la noble audiència dels aposentos (noblesa de títol, canonges de la Seu, autoritats municipals i estatals, jurats i diputats, administradors de l'Hospital, jutges), pel seu petit nombre (eren 20, en total, els aposentos), tant com la més popular dels bancs i les grades. Les cadires, que aspiraven a un cert confort (eren de couro, amb respatler i braços, i incorporaven un reposapeus), costaven entre 7 i 8 diners addicionals a l'entrada general, «que, sumados a la entrada general, representaban un gasto algo cuantioso de veintidós a venticuatro dineros según la época» (1991: 110). I la seua importància com a localitat no va deixar de créixer al llarg del segle: el 1629 hi havia 196, i el 1678 havien passat a ser 372, assolint un màxim de 393 el 1682. Darrere de les cadires s'hi col·locaven els bancs de fusta, amb respatler també, pels quals es pagava l'entrada general, i que donaven cabuda a uns 380 espectadors. A la part del fons, i davall la galeria del primer pis, hi havia les grades —els escudellers— en les quals, seguts o dempeus, en les més altes, podien arribar a ajuntar-s'hi unes 500 persones. El pati, doncs, podia arribar a acomodar entre 1250 i 1300 espectadors, tots o la gran majoria seguts.

Mouyen situa en els laterals del pati, a l'altra banda dels corredors que voregen les grades, «unas salas adyacentes, como eran unos salones de tertulias, almacenes y dependencias diversas destinadas al abastecimiento —la casa de la neu, para suministrar refrescos— o a las comodidades higiénicas del espectador —las imprescindibles necesarias que se encontraban en los tres niveles» (1991: 109). No obstant, i tret de les necessàries, res d'això tenia cabuda en els laterals de l'edifici teatral, com mostraré en un altre moment.

19.— I aquesta és una altra diferència important respecte als corral·ls madrilenys. En el pati valencià hi ha, de fet, únicament dos preus, el general (per a bancs, grades i ocasionalment gent dempeus) i l'especial de les cadires. Als corral·ls madrilenys proliferen les diferents localitats: els taburetes, els tarimones, els bancs, les grades laterals (en València no paguen cap preu especial, en Madrid, al corral de la Cruz, el 1675, són més cares que els bancs: els taburetes de la primera fila, vora l'escenari, paguen 2 reals addicionals a l'entrada general per persona, els espectadors dels bancs tarimones del pati 1 real per banc, i els de les grades 4'5 reals per banc), el públic dempeus, i els dos aposentos alojers. I si pugem als pisos les diferències continuen: en València hi ha la localitat de les dones i la dels aposentos, en Madrid, i en el Príndipe, hi ha dues cazuelas per a les dones, l'alta i la baixa, i són diversos els tipus d'aposentos, amb preus que difereixen en funció del pis i de la seua proximitat a l'escenari: les reixes, a una mena d'entresòl, els balcons al primer pis, i més amunt, al darrer pis, la tertúlia i els desvanes.

El còmput que fa l'investigador francès de la primera galeria és de 20 aposentos o camarilles, 14 d'ells arrendats de forma vitalícia i hereditaris, pels quals es pagaven preus privatis d'abonament anual, més 6 reservats a les autoritats (el Virrei, el Governador, la Ciutat, l'Alcaide, el Clavari, o els administradors de l'Hospital). En conjunt, suposaven una capacitat al complet d'unes 150 persones. I a la galeria alta hi havia el corredor de les dones, que pagaven únicament l'entrada general, i que seien en bancs sense respatler escalonats en grades tot al llarg de les galeries. Vint cadires de cuiro, en la primera línia de la façana central, enfront de l'escenari, constituïen un petit privilegi, pel que es pagaven 8 diners addicionals els dies de comèdia nova, i 12, 18 i 24 diners i tot 36 diners quan la comèdia era de tramoia.

L'escenari que descriu Mouyen és, com el de Sirera i el d'Arróniz molt diferent dels característics dels corral, encara que no analitzen aquesta diferència. Potser aquest siga el moment d'aturar-se a calibrar-la. El teatro (l'edifici a l'esquena de l'entaulat) del corral típic té tres altures, dividides en 9 vans per dos peus (pilars) de fusta, els 9 coberts per les corresponents cortines. Els tres vans inferiors, els de la planta de l'entaulat es reparteixen entre el lloc de les aparicions (al centre, que cobreix el fòrum) i les cortines laterals que serveixen com a portes per a les entrades i eixides a escena (independentment de què, darrere d'aquestes cortines, hi haja o no alguna porta). L'entaulat dels corral madrilenys té una amplària de 7 a 7'5 ms., una profunditat de 4'4, i una alçada de 1'66 metres, encara que tots dos tenen previstos sengles tabladillos laterals, de 5'28 x 4'4 en el cas del Príncipe, que s'adhereixen a l'entaulat central i en complementen l'amplària, fent-la atènyer entre 17'5 i 18 ms. Quan no s'usen pels comedians aquests tabladillos poden allotjar espectadors seguts. Tots dos corral tenen un vestuari situat al fons de l'entaulat, el de les dones, i un altre sota l'entaulat, que afegeix a l'alçada d'aquest una excavació en el nivell del terrat. És el de les dones el que permet entrar i eixir d'escena. L'Olivera, en canvi, té dos vestuaris al mateix nivell de l'entaulat, separats entre si pels quasi 7 metres del fòrum, per la qual cosa han de poder comunicar-se en superfície, quan la cortina de les aparicions està correguda, o soterràniament (a través de les llotgetes) quan està descorguda, i han de tenir accés tots dos a l'escena, bé directament, bé per mitjà de les anomenades camarilles, que també permeten baixar a les llotgetes i pujar al balcó de les aparicions. En tot cas els vestuaris, d'obra, i no encoberts per cortina, han de tenir dues portes, amb les corresponents cortines interiors. Entre ells, el fòrum, que juga el paper de les aparicions, està cobert per dues cortines que pengen del balcó. L'entaulat és més ample que els madrilenys, però menys profund, si les mesures del pla de 1678 foren fiables (que no ho són): uns 9'5 metres per uns 3 metres. No hi ha tabladillos complementaris, però s'hi poden instal·lar en cas de necessitat, ocupant el lloc de les cadires laterals o dels aposentos més pròxims. L'alçada és d'entre 1'18

(Mérimee) i 1'5 ms (Arróniz), i hom suposa que per facilitar el moviment per sota hi haurien excavat el terrat. A l'Olivera no hi ha un teatro amb dos corredors superiors i els corresponents sis vans, sinó una única altura, repartida entre els terrats dels dos vestuaris, als costats, i el balcó central o de les aparicions. En els terrats dels costats hi ha els anomenats aposentos dels vestuaris, reservats en el plànol de 1678, a Don Pedro Artés i a l'Alcaidesa, i darrere del balcó central hi ha l'apostento del balcó. Tots tres aposentos eren desmuntables, en funció de les necessitats de la representació, i quedaven distribuïts per l'imponent arc de set metres d'ample i, si es tractava d'un arc de mig punt (redó, com diu la documentació), de tres i mig metres d'alt. Enfront del mur cec de fons dels corral madrileny, a l'Olivera, i pels costats i potser per damunt d'aquest arc, hi havia grans finestres que il·luminaven l'escenari, entre dues (als dos costats) i tres (sumant-ne una entre l'arc i el vèrtex de la teulada).

No era un escenari (entaulat+teatro) a la italiana. No hi havia lloc per a l'escalonament perspectivista dels telers o bastidors, i la situació del públic, apostat als tres costats de l'escenari i, en moltes ocasions, fins i tot als quatre (des dels aposentos dels vestuaris i del balcó), feia impossible tota il·lusió de separació entre laacció representada i la sala. No obstant això, les seues diferències amb el model del corral suposaven tota una transformació d'aquest model, que començava amb els materials (predomini de la pedra i la maçoneria sobre la fusta, i de l'obra sobre les cortines), i continuava amb la retracció de l'entaulat i la consegüent minva d'exposició de l'actor al públic, la simetria dels vestuaris encastrant el fòrum, o la simplificació d'un teatro que deixava d'evocar l'arquitectura precària i popular de les corrales per substituir-la pel marc monumental que proporcionaven les dues grans pilastres a ambdós costats de l'entaulat, o l'arc que arrencant dels vestuaris abraçava l'únic escenari alt, el balcó de les aparicions.

*

Les darreres ocasions en què Josep Lluís Sirera va tornar sobre l'Olivera Nova va ser per a situar el teatre en la perspectiva de la història teatral valenciana, i especialment com a antecedent històric del Teatre Principal de València. Així, aquell mateix any de 1986, en publicar *El Teatre Principal de València*. Aproximació a la seua història, evocà l'antecedent de l'Olivera Nova per a insistir que «recordava molt més el pati de palau (amb seients i altures) que no pas als «corral» amb múltiples altures desorganitzades i un pati on es barrejaven localitats de peu i de seient» (1986b: 20). Però sobretot per narrar l'evolució última d'aquell teatre, que va ser sotmés el 1715 a «una pregona remodelació, de la mà de l'arquitecte Josef Padilla, sobre plànols del pare Tosca pel que sembla», en la qual destacà «la inclusió de la tertúlia, situada sota les llotges i destinada

a un públic pretesament erudit i, sense dubte, prou xerraire (d'ací el nom)».²⁰ A finals dels anys 40 del segle XVIII les campanyes de l'arquebisbe de València, Andrés Mayoral, en contra del teatre, dins de la més estricta tradició del refús eclesiàstic i doctrinari al teatre, que venia del propi segle XVII, van aconseguir finalment acabar amb aquella història d'un segle i mig llarg que havia començat el 1584, amb la primera Casa de Comèdies de L'Olivera, i així «el 4 de maig de 1749 l'Olivera tancava les seues portes definitivament» i el 12 de setembre de 1750, «Ferran VI posava final contenciós amb un ordre on s'indicava a les clares que «en ninguna ciudad, villa o lugar de este Reino de Valencia se representen comedias ni por farsantes ni por otros particulares en parage alguno público» [...] La Junta de la Institución, on l'Arquebisbe tenia un gran pes, va decidir derrocar-lo, per tal de construir-hi diverses cases de lloguer i mantenir l'Hospital amb els rèdits» (1986: 22-23).

Però serà el 2001, en redactar un capítol del llibre col·lectiu *La universitat i el seu entorn urbà*, coordinat pel geògraf Vicenç Rosselló i publicat en el marc de les celebracions d'aquell any pels Cinc Segles de la Universitat de València, que Sirera assumirà un gir que em sembla fonamental en el tractament de l'Olivera, el de deixar de considerar, tant l'Olivera com el posterior Teatre Principal, com edificis aïllats per a considerar-los, com manifestava el títol del llibre, en el seu entorn urbà. Sirera situa ara el teatre en una illa molt pròxima a l'Estudi General, entre la plaça de l'Olivera, el carrer del Trinquet de Na Segarra, el carrer Estarlic o del Trabuquet, i un carreró de nom desconegut que és l'actual carrer dels Nocturns, i acompanya la seua evocació, ara a penes un esborrany molt general, amb la incorporació d'una fotografia d'aquesta illa de l'Olivera tal com apareix al plànol manuscrit del Pare Tosca del 1704. La fotografia, dotada d'una gran precisió, permet discernir amb claredat la situació del teatre, al bell mig de l'illa, entre dos edificis d'habitatges que sabem propietat de l'Hospital i destinats al lloguer i a la casa de l'alcaide. Vicenç Rosselló traça a més a més un plànol que estableix per primera vegada la «situació corresponent de l'immoble en el parcel·lari actual» (2001: 360) (Figures 10 i 11).

*

És en aquest punt on la recerca de Sirera convergeix amb la nostra pròpia, encetada anys després, durant el curs 2011-12, en col·laboració amb l'equip d'investigació interdisciplinari d'Acústica Virtual, en el marc del microcluster *Cultura i Societat a l'era digital*, del València Campus Internacional d'Excel·lència, i orientada a recrear virtualment, en 3D, el teatre desaparegut el 1750, i a convertir-lo

20.— Tanmateix la denominació d'una localitat teatral com a Tertúlia era habitual des del segle XVII als corral madrileny del Príncipe i de la Cruz, cosa que sabia perfectament Sirera, encara que preferira fer-ne l'acudit dels xerraires. La Tertúlia de l'Olivera llegà el seu nom al carrer que limita l'illa del teatre pel seu costat nord, el carrer de la Tertúlia, avui més aviat silencios.

en escenari virtual de representacions de teatre clàssic. Disposem del projecte d'execució, amb el detall pormenoritzat dels materials que s'hi usaren (aspecte determinant per a una recreació de la sonoritat de les diverses localitats) i la descripció de l'estructura de l'obra; disposem d'abundant documentació sobre representacions, comptabilitat i audiències; disposem d'una imatge clara de l'edifici i del seu entorn urbà, que ens ajuda a desfer interpretacions confuses com la del plànol imprès del Pare Tosca de 1738, fruit d'un gravat que deformà l'edifici, o com la de la maqueta contemporània avui exhibida en el vestíbul del Muvim, i que el deforma encara més... Ens mancaven en canvi les dimensions reals, amb les quals no pogué comptar Josep Lluís Ros Andreu per als seus plànols, tan excel·lents respecte a la interpretació de les capitulacions i de la idea del teatre que tenien promotors i tracista, com de l'arquitecte respecte a les proporcions del teatre pròpiament dit i de l'edifici que li donava entrada. Ara, quan la investigació centrada en l'illa i en el context urbà, ens ha permès un seguiment plànol a plànol de la cartografia de la ciutat, des del de l'Antonio Mancelli, de 1608, i passant pel manuscrit (1704) del Pare Tosca i els impresos (1738 i 1805) pòstums basats en la seua obra, o pel de 1808, traçat amb motiu de l'atac sobre la ciutat del Mariscal Moncey, o del de 1828, dedicat a la Real Societat Econòmica d'Amics del País, o pel molt precís de l'enginyer Vicent Montero d'Espinosa, de 1861, per no esmentar més que alguns dels més significatius, fins a arribar a la cartografia actual cadastral i a la de Google Maps. Aquest seguiment ens ha dut a la constatació de què ni la demolició de l'edifici de 1584, ni la construcció del de 1618, ni el derrocament de 1750, ni les diferents obres realitzades després sobre aquesta illa, han modificat les seues dimensions. Ni tan sols el traçat del carrer de la Pau, que reordenà el contorn immediat, afectà l'illa. De manera que la conclusió sembla clara: les dimensions actuals de l'illa que inclou els números 13, 15 i 17 de l'actual carrer de Comèdies, i els 2 i 4 del carrer del Vestuari, són les dimensions de l'illa que allotjava la Casa de Comèdies de l'Olivera, que n'ocupava el centre, amb tres entrades per l'actual carrer de Comèdies, i dos pel del Vestuari, i es poden deduir sobre les mides dels edificis actuals. Tenim la història, el projecte d'execució amb els materials i la traça, la ubicació i les dimensions. És qüestió d'acabar els plànols i procedir a la representació virtual. Però aquesta serà la matèria d'altra ocasió i d'altres pàgines, que sens dubte dedicaré també al meu amic Josep Lluís Sirera, de qui tantes coses vaig aprendre.

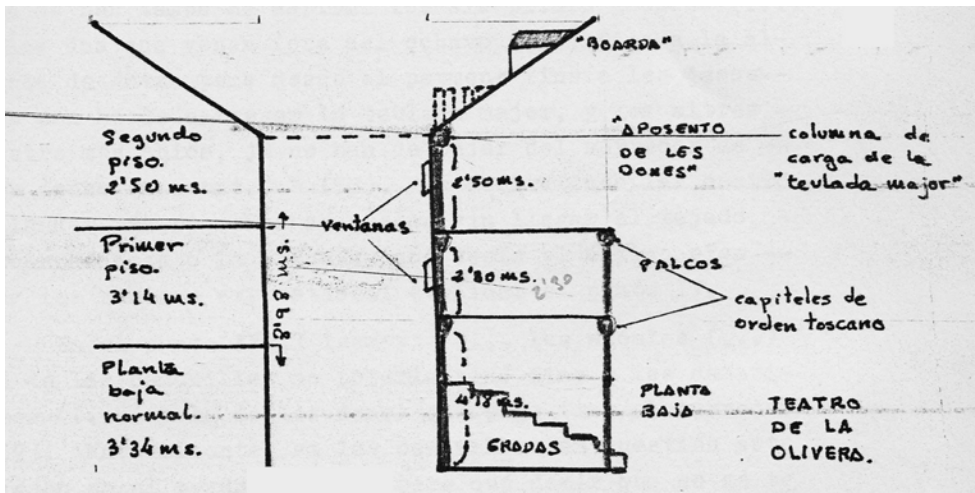


Figura 2

Dibuix de secció de la Casa de l'Olivera i de la casa veïna,
per Josep Lluís Sirera. 1980

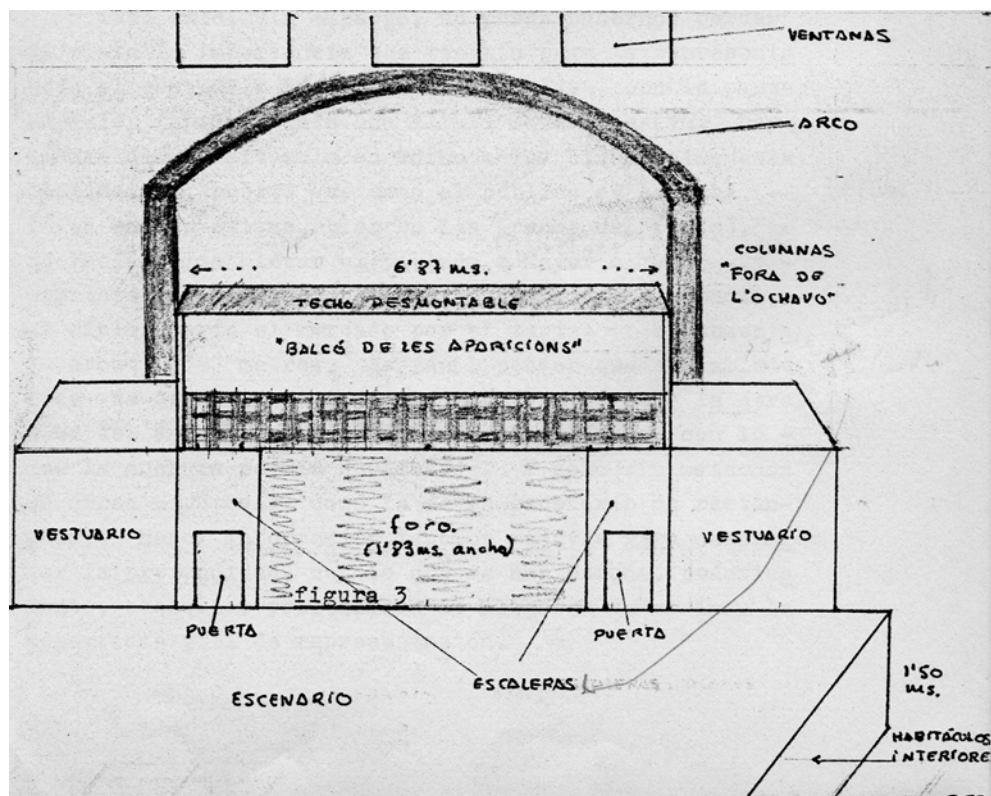


Figura 3

L'escenari, amb el gran arc de maçoneria, dibuixat per J. L. Sirera. 1980

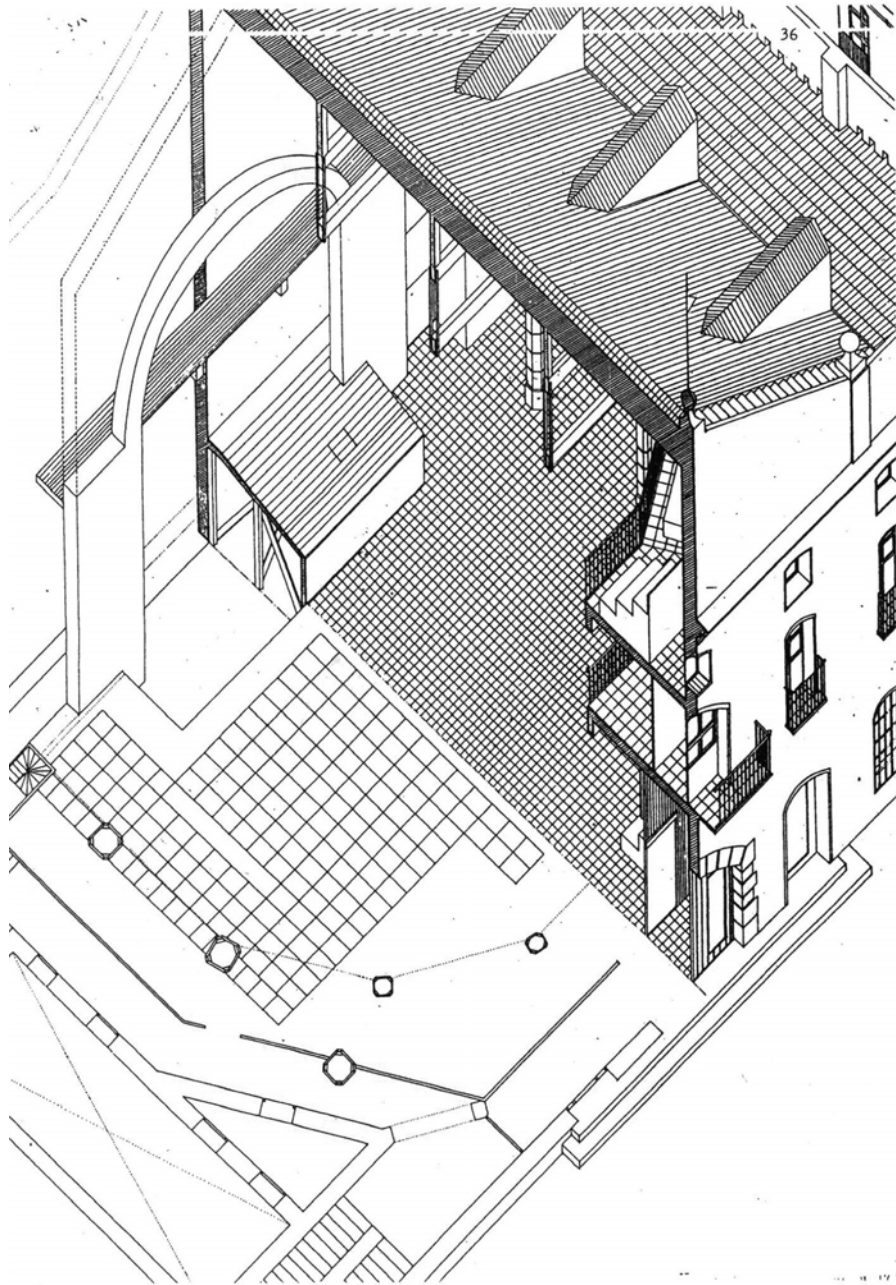


Figura 4

Plànol alçat, en perspectiva, de la Casa de l'Olivera,
per Josep L. Ros Andreu. 1981

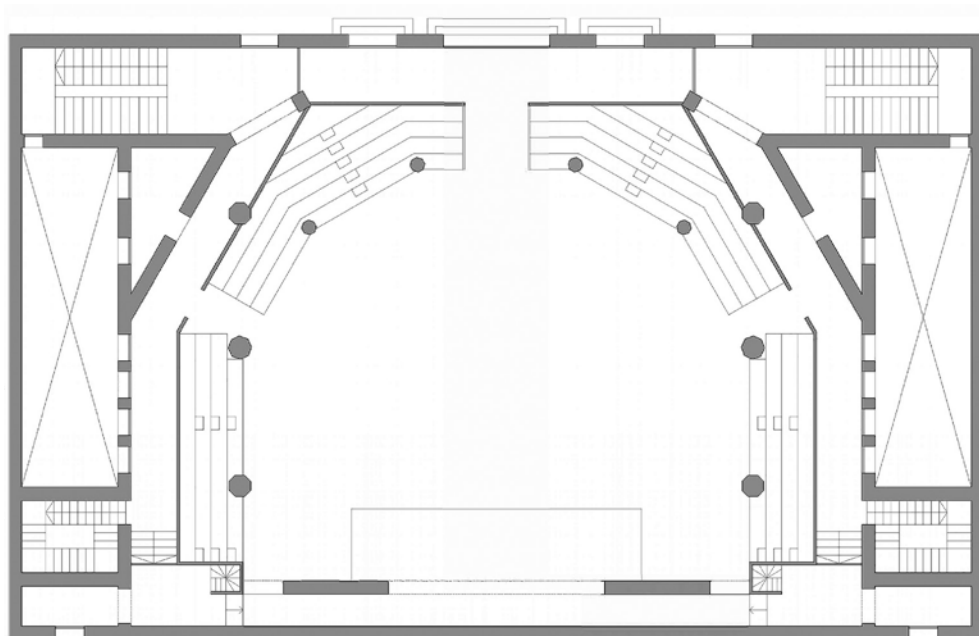


Figura 5

Plànol del pati amb les grades, l'escenari i els carrerons exteriors,
per Josep L. Ros Andreu. 1981

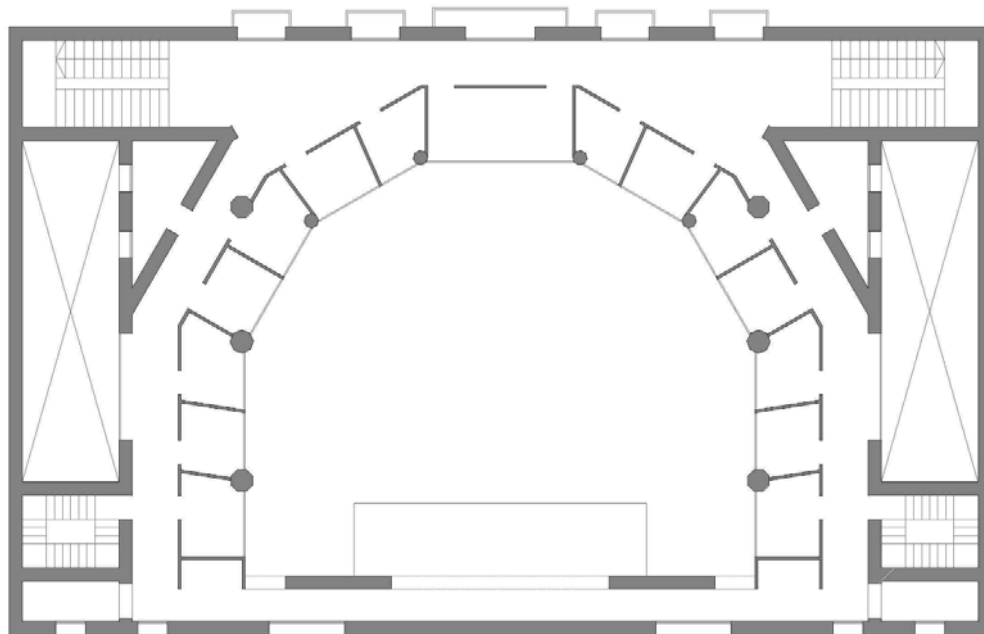


Figura 6

Plànol de la primera planta, amb la galeria dels aposentos,
per Josep L. Ros Andreu. 1981

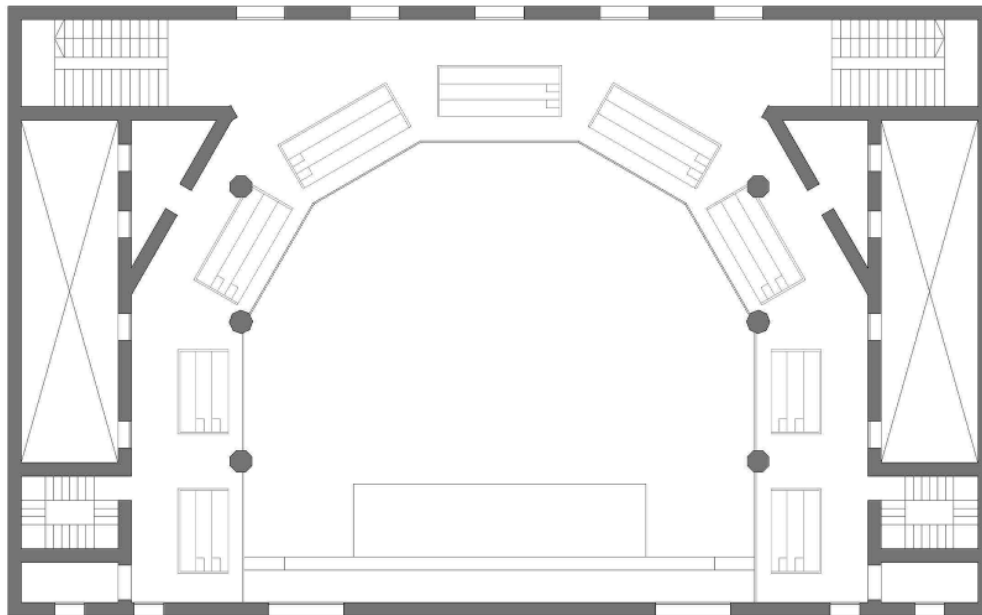


Figura 7

Plànol de la segona planta, amb el corredor de les dones i les seues grades,
per Josep L. Ros Andreu. 1981

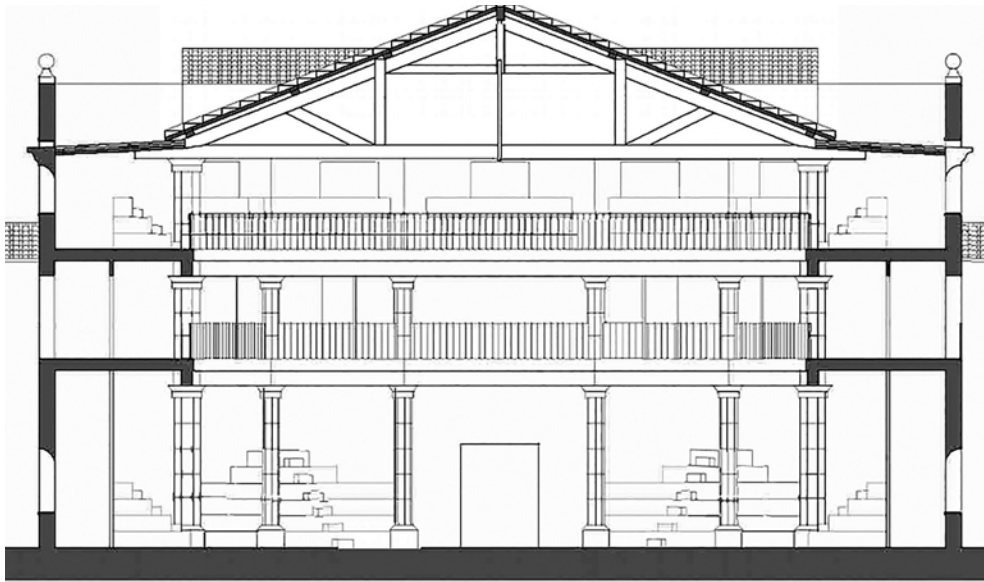


Figura 8

Plànol de secció, des de l'escenari envers l'entrada,
per Josep L. Ros Andreu. 1981

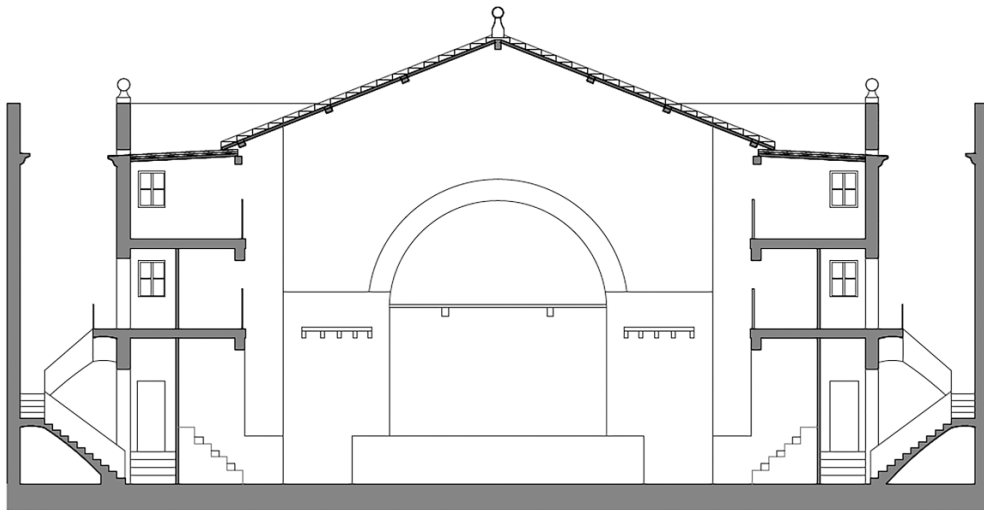


Figura 9

Plànol de secció, des l'entrada envers l'escenari,
per Josep L. Ros Andreu. 1981



Figura 10

Fotografia del plànol de 1704, manuscrit, del Pare Tosca.
S'han ressaltat les línies de la teulada major



Figura 11

Fotografia del plànol de la Casa de l'Olivera al seu entorn urbà, ressaltant la superfície ocupada pel teatre al centre de la seua illa.

Vicenç Rosselló i Verger. 2001