

La magia de los títeres en el teatro áureo español: la Máquina Real en el Corral de la Montería de Sevilla

Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro
(Bolaños – De los Reyes – Palacios – Ruesga)
En colaboración con Francisco J. Cornejo Vega
*Universidad de Sevilla**
piEDAD@us.es
mdelosreyesp@telefonica.net
vicentepalaciosgalan@gmail.com
juanruesga@juanruesga.com
fjc@us.es

Palabras clave:

Títeres. Máquina real. Corral de la Montería. Contratos de titiriteros. Reconstrucción virtual.

Resumen:

El objetivo del presente artículo es la visualización en 3D, de la reconstrucción virtual de la Máquina Real sobre el escenario del Corral de la Montería de Sevilla y la temprana apropiación por las compañías de titiriteros de los corrales de comedias como espacio para el ejercicio de sus diversas actividades y del estatuto jurídico de las compañías profesionales de comediantes.

The magic of the puppets in the Spanish golden theater: the Máquina Real in the Corral de la Montería of Seville

Key Words:

Puppets. Royal Machine. *Corral de la Montería*. Puppeteer contracts. Virtual reconstruction.

Abstract:

The aim of the present paper is to offer a 3D display of the virtual reconstruction of

* El presente artículo completa el publicado en *Die Vierte Wand* sobre este tema en lengua inglesa por los citados autores en abril de 2018, pp. 122-139, del que tomamos algunas citas y reproducimos ciertas imágenes.

the Royal Machine on the stage of the *Corral de la Montería* in Seville and the early appropriation of the *corrales de comedias* by puppeteer companies as spaces for the practice of their various activities and of the legal status of the professional comedian companies.

La atención a la historia del teatro como práctica escénica que se ha venido produciendo especialmente a partir de la década de 1980 en la comunidad científica internacional –si bien hay destacables estudios anteriores que sentaron las bases y continúan vigentes– ha favorecido la recuperación de un patrimonio cultural que había permanecido soterrado en archivos y bibliotecas. Este interés por la investigación de los distintos aspectos que conforman la práctica escénica, ha alcanzado no solo a las manifestaciones teatrales y parateatrales ejecutadas por actores de carne y hueso, sino a las interpretadas por muñecos, que gozaron de gran atractivo para el heterogéneo público, popular y culto, de los corrales de comedias.

La cuestión no debe sorprendernos, pues basta echar la vista atrás para contemplar una sociedad casi analfabeta o semianalfabeta, ávida de diversión, donde todo lo noticiable se transmitía no solo por medio de la lectura ocular, sino de boca en boca, a través de la vista y el oído. Y es en este contexto sociocultural, donde debemos situar el teatro de muñecos en sus diversas manifestaciones. Poco a poco y a medida que el teatro se fue profesionalizando a partir de la década de 1580 con la aparición de las compañías de actores y la creación de los corrales de comedias, ese tipo de espectáculo fue invadiendo su terreno, tanto en la utilización de esos locales que ofrecían un lugar acomodado y cerrado, donde ejecutar sus diversos ejercicios y controlar la entrada (se trataba de vivir de la profesión), como en la apropiación del régimen jurídico-administrativo que regulaba y velaba por los actores profesionales, los cuales luchaban por reivindicar su estatus frente a la degradación moral que la sociedad les atribuía. Frente a ellos, los titiriteros contaban, además, con una permisividad por parte de moralistas y censura, al no poner sobre las tablas a personajes de carne y hueso, no gozada por aquellos. Aunque también se les prohibía todo tipo de historias



deshonestas¹, los muñecos no inducían con la misma fuerza que los personajes humanos a la perversión, al erotismo y, en definitiva, al pecado de la carne, a la lujuria, tan combatida por los moralistas. La prueba más evidente de ello es la permisión para representar durante la Cuaresma, época de mortificación y penitencia en la liturgia católica, donde las representaciones estaban prohibidas. Época inhábil del año dramático aprovechada por los titiriteros para ocupar los corrales con el beneplácito de sus propietarios y arrendadores que veían aseguradas sus ganancias, porque el teatro era un comercio muy lucrativo; y qué decir para los titiriteros, pues el público, acostumbrado al espectáculo cotidiano, contemplaba estas diversiones como una forma de llenar su ocio.

Es verdad que no todos los titiriteros gozaban del mismo prestigio y no todos representaban en corrales, sino en casas, posadas u otros lugares donde se les proporcionara un espacio apropiado para instalar el tinglado de la farsa. Tampoco todos dominaban la variada suerte de ejercicios que ejecutaban. Había volatines, maquinistas, tramoyeros, músicos, acróbatas, carpinteros y actores que, además de manejar los muñecos, actuaban y le ponían voz a las figuras de las historias representadas.

Quizá desde hoy podríamos preguntarnos qué ofrecían los títeres para que el público acudiera con tanta avidez a contemplar sus espectáculos, que, por otra parte, aunque ofrecían variedad de actividades, muchos estaban constituidos a imagen y semejanza de los que proporcionaban las compañías de actores durante la temporada dramática. Es probable que la respuesta se encuentre en estas palabras del estudioso Juan Manuel Rozas, que expresan – con gran acierto– lo que significaba el teatro para el espectador del Siglo de Oro y que nos ponen en situación:

En efecto, ese público, en parte analfabeto, sin libros, sin museos, sin casi láminas, sin carteles en las calles, sin radio, sin cine, sin televisión, sin la terrible propaganda de nuestros días de sociedad de consumo, sin periódicos, sin revistas, sin grandes ciudades, sin salas de fiesta creadoras

¹ Véase Piedad Bolaños Donoso, 2017, pp. 17 y 24.



de erotismo, sin rápidos medios de transporte para viajar o huir de lo cotidiano, sin teléfono, etc., concentró en el teatro muchas cosas: evasión, afirmación nacional, erotismo, mística, curiosidad, noticia. Y hasta cultura. El teatro fue el ministerio de educación de masas en el siglo XVII, con todo el aparato de propaganda inherente a un estado barroco (1976, p. 97).

Y, tratándose de títeres, añadiríamos nosotros «y magia...», esa magia que tienen estos expresivos muñecos, ricamente ataviados, cuya gestualidad nos cautiva y como una chispa conmueven, despiertan nuestra imaginación y fantasía, con un entusiasmo semejante y una parecida admiración a los que continúan vigentes hoy día en este tipo de representaciones, tanto para niños como para adultos. Además, sus funciones poseían en parte el estatuto de disfrutar de «vacaciones morales», en palabras de Eugenio Asensio aplicadas al entremés, «amparado por sus festivos privilegios» (1971, pp. 34-35), que también ejecutaban. En ellas, el espectador se sentía como un ser superior, sapiente y dominador de la situación, sin quedar turbado por la burlesca problemática del viejo celoso, la justicia apaleada, el burlador burlado, el marido cornudo, el soldado fanfarrón, el simple ingenuo... y los palos repartidos a troche y moche, que, junto a vidas de santos, encarnizadas batallas, comedias de enredo, historias bíblicas, corridas de toros, ejercicios acrobáticos... componían su repertorio, provocando en el público una complicidad sin límites. Pero, por si todavía fuera poco, aportaban para la historia del espectáculo una nueva forma de ver teatro, diferente por completo a la habitual en los corrales de comedias.

El universo de los títeres era variado, debiendo precisar tras estas reflexiones de tipo general que aquí nos centraremos solo en la segunda de las dos categorías en que John J. Varey –pionero investigador de este mundo– clasificaba las compañías de títeres de la época:

Las compañías pequeñas que representaban al aire libre o en mesones unas veces el retablo mecánico y otras teatrillos de títeres de mano; y las compañías más complejas, que actuaban en los corrales de comedias y representaban comedias con sus marionetas (1957, p. 242).



Estas segundas, denominadas de «máquina real»² desde el primer tercio del siglo XVII (en fecha que precisaremos) hasta el siglo XIX para referirse a las compañías de títeres que actuaban en los corrales de comedias, tendrán una vida muy fecunda en estos siglos, si bien con una historiografía más escasa en datos para el Seiscientos, la cual en su mayor parte está por hacer. De aquí, el interés de los dos documentos referidos y transcritos en Apéndice en su totalidad (I y II). El primero fue publicado parcialmente por Antonio Manuel González Díaz (1997, pp. 231-233)³ y estudiado por nosotros en abril de 2018; y el segundo es inédito, aunque quedó referido en este trabajo, analizándolo en el presente, como ya anunciábamos en él⁴. En fecha bastante temprana, ambos arrojan luz y ratifican suposiciones realizadas de acuerdo con testimonios posteriores.

En cuanto al uso de la lexía «**maquina real de títeres**», aunque Piedad Bolaños documenta su empleo por primera vez en un contrato firmado ante escribano público, en Sevilla, el 31 de marzo de 1631, entre Valentín Colomer «autor de la máquina de los títeres por Su Majestad» (que el 30 de marzo del citado año había solicitado permiso para representar en el hispalense Corral de la Montería) y un tal Juan Garrido, «tocador de instrumento dulzaina» (2017, pp. 24-25), esa fecha hay que llevarla ahora a unos días más adelante: probablemente al 4 de abril de 1631 y con total seguridad al 15 de mayo de dicho año. Es entonces cuando aparece por vez primera de forma literal dicha lexía –«maquina real de títeres»– en los dos documentos arriba referidos, firmados ante un escribano público de Ayamonte (actual provincia de Huelva y zona linderas con tierras portuguesas, entonces bajo la corona española). Y apuntamos la posibilidad

² Sobre la etimología del nombre, véase Francisco J. Cornejo Vega, 2006, pp. 17-20.

³ A quien agradecemos haber exhumado y dado a conocer este importante testimonio.

⁴ «Aunque aquí –escribíamos entonces– vamos a adelantar los datos referidos a los elementos técnicos y de funcionamiento que aparecen en el inventario, tanto este documento completo, como un segundo contrato de obligación entre los miembros de la compañía, están siendo analizados en toda su novedad y serán publicados próximamente» (2018, p. 126, n. 19, en cita traducida a nuestra lengua, como sucederá con todas las procedentes de dicho artículo).



del 4 de abril porque es la fecha de la escritura firmada en Sevilla, ante el escribano público Pedro de Ayala, para formalizar la venta por Miguel Llobregat⁵, valenciano, de su «máquina real de títeres» a Juan de Soto, de Alcalá de Henares, y a Pedro Antonio Fortesa, vecino de Mallorca, junto a sus respectivas mujeres, María de la Paz y María Carrión, por valor de 3.000 reales, como se declara en la primera escritura ayamontina (sus respectivas firmas, excluidas las dos consortes por no saber: Imagen 1). Venta del 4 de abril que no hemos podido hallar por el extremado deterioro del legajo de dicho escribano correspondiente a esas fechas⁶.

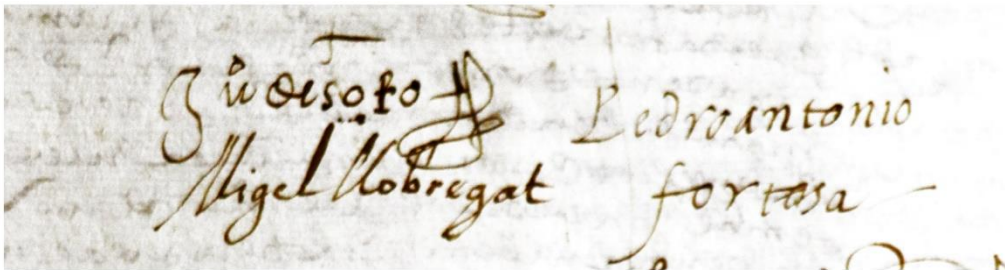


Imagen 1. Firmas de comediantes de la escritura del APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.

Sin embargo, como se deduce de la carta de obligación de Ayamonte, todo lo contenido en aquella se recoge en esta, donde se detallan el precio de la venta, la forma y condiciones de pago, y lo que es más interesante para nuestro propósito: el inventario de todo el hato aportado por ambas partes –Llobregat / Soto-Fortesa y esposas–, hipotecado hasta el cumplimiento de la paga estipulada (Apéndice I)⁷:

⁵ Así se firma, si bien el escribano lo denomina en la documentación «Miguel de Lobregat». En nuestro texto respetamos para su nominación la de su firma autógrafa.

⁶ Este escribano, Pedro de Ayala, está trabajando en estas fechas en Sevilla en el Oficio XVIII (Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla). El año de 1631 corresponde a los legajos: 11781, 11782, 11783 y 11784. En el primer legajo, no se encuentra esa escritura, así como en el tercer y cuarto libros. La hubiéramos hallado en el libro segundo que está deteriorado e impracticable para su consulta.

⁷ En la transcripción de los documentos, respetamos en lo posible la grafía del original; no obstante, para facilitar su lectura suprimimos las consonantes dobles innecesarias fonológica y fonéticamente, desarrollamos las abreviaturas e incluimos la tilde sobre la ñ sin marcarlo, separamos palabras, y puntuamos y acentuamos con criterios actuales.



Yten que por quanto en la dicha scriptura de la dicha benta de la dicha máquina real de títeres no se declara por menor y especificadamente las puestas, figuras, ropaje y demás cosas que tiene y se contiene en la dicha máquina real ni las que en la de nos los dichos Juan de Soto y Pedro Antonio teníamos, que ypotecamos la vna y la otra a la paga y siguridad de los dichos tres mil reales y al cumplimiento de las demás obligaciones en la dicha scriptura contenidas, y, para que aya claridad dello y se sepa cuáles y cuántas son las dichas puestas, figuras, traxes, y cosas y bestuarios tocantes y consernientes a la dicha máquina que tenían al tiempo y quando se hizo el dicho contrato de benta y esas mismas tienen oy, declaramos anbas partes que las que tocan a la dicha máquina principal que nos bendió el dicho Miguel de Lobregat y resibimos del susodicho son las siguientes⁸:

Conviene advertir que es la primera vez que se recoge un repertorio completo y detallado de los ajuares con que viajaban estas compañías, suministrando noticias muy jugosas sobre su vida profesional, como veremos.

Pero, tras la consideración del término lexicalizado «máquina real» y su primera aparición documentada en nuestra lengua (por ahora), quizá convenga antes de continuar adelante visualizar para el lector no especializado cómo era el artefacto a que nos estamos refiriendo, que daba nombre a determinadas compañías profesionales. En la *World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA)* encontramos esta síntesis de su historia y características (Cornejo 2017a):

Puppet theatre of the Spanish Baroque period. This was the name (literally, «royal machine») of the professional theatre companies which, annually licensed in the name of the king [...] or their corresponding viceroys, via the Council of Castile, were allowed to perform in existing commercial venues –generally the *corrales de comedias* or «theatrical courtyards»– throughout the Spanish monarch’s territories (Castile, Aragon, Portugal for a few decades, the viceroyalties of New Spain, of Río de Plata, etc.) at least from 1634 to the beginning of the 19th century.

The repertory consisted of the same hagiographic pieces and magic comedies played by the actors, as was the structure of the shows: a prologue, a three-act play, dances and *entremeses*, almost always ending with a parody of a bullfight –all this accompanied by music. The *máquina real* companies took advantage of the periods when actors were forbidden

⁸ Ayamonte (Huelva), Archivo de Protocolos de Ayamonte [en adelante APA], Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f. [f. r.].



to play (above all during Lent) when the puppets performed in the big cities with much success. The troupes consisted of a *maestro maquinista* (chief machinist or puppet operator), various other machinists and apprentices, between five and ten in total, normally Spaniards. Their shows were frequently shared with other professionals (acrobats and tightrope walkers, for example)...

Su estructura estaba constituida por una caja escénica de madera de 6.7 x 3.8 m que sus ejecutores armaban sobre los tablados de los corrales de comedias para mostrar sus actividades, como ilustra la imagen de su reconstrucción virtual levantada sobre las tablas del Corral de la Montería, un lugar de representación reconstruido virtualmente por nuestro Grupo de Investigación en el espacio donde estuvo alojado y con medidas reales [Imágenes 2 y 3], suministradas por un dibujo de época (1691) [Imagen 4]⁹.



Imagen 2. Maqueta virtual exterior del Corral de la Montería.

⁹ Véanse nuestros estudios al respecto: Reyes Peña, 2006; Bolaños Donoso, coord., 2010; Bolaños Donoso, Palacios, Reyes Peña, Ruesga Navarro, 2012; Reyes Peña y Palacios, 2015; Bolaños, De los Reyes, Palacios, Ruesga, 2016a, 2016b y 2017. El conjunto de los resultados hasta ahora obtenidos por este Grupo de Investigación, en <http://investigacionteatrosiglodeoro.com> Para reproducir la citada máquina real, nos hemos basado en las medidas y los esquemáticos y sugerentes dibujos de Francisco J. Cornejo, 2006, p. 25, y los dibujos de Ignacio Fortún «siguiendo datos de Cornejo, con leves correcciones», en Adolfo Ayuso, 2017, p. 231.





Imagen 3. Vista general del interior del Corral.

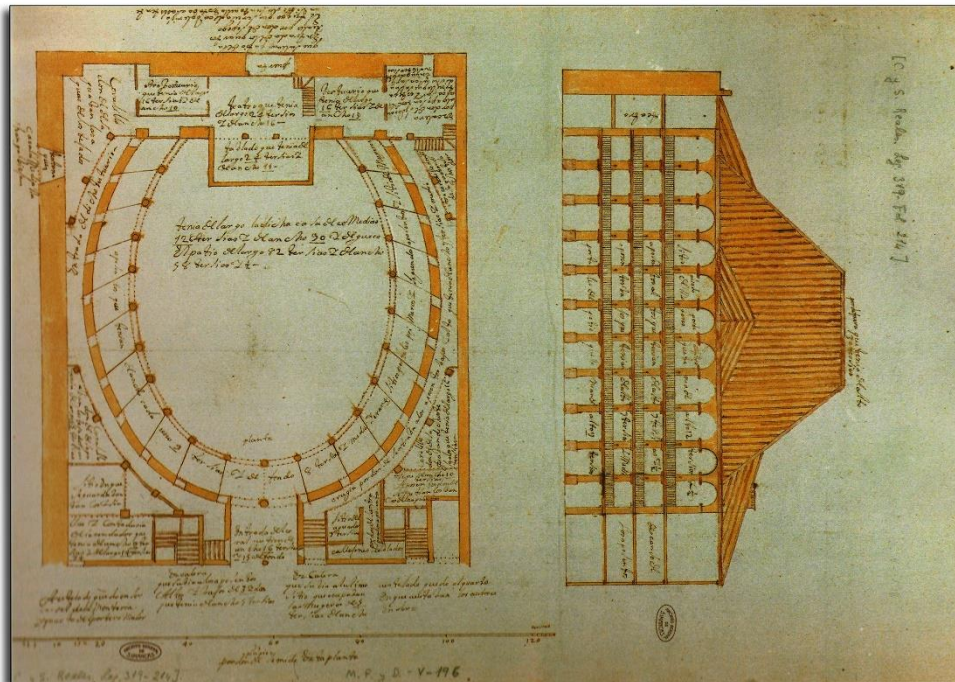


Imagen 4. Dibujo de Simancas. Planta y alzado [Archivo General de Simancas (MPD-5-196)].



En el interior de esa caja de madera, cerrada por tres de sus lados (fondo y laterales), cubierta con bambalinas en su parte superior y abierta a los espectadores por su parte frontal y separada de ellos por el marco de proscenio y telas o cortinas ejerciendo la función de telón de boca [Imágenes 5, 6, 7, 8 y 9], es –repetimos– donde realizaban los titiriteros sus diversas actividades [Imágenes 10 y 11]; es decir, una estructura que nos evoca lo que más tarde se denominará «teatro a la italiana», contrastando con el característico escenario de corral (sin marco de proscenio, sin telón de boca y rodeado de público por tres de sus lados –frontal y laterales– y, a veces, incluso por el fondo).



Imagen 5. Reconstrucción virtual de la Máquina Real sobre el tablado del Corral de la Montería.





Imagen 6. Estructura de la Máquina Real.



Imagen 7. Estructura vestida de la Máquina Real.





Imagen 8. Telón cerrado de la Máquina Real.



Imagen 9. Telón abierto de la Máquina Real, con su cortina de hilos e iluminación artificial.





Imagen 10. Titiriteros actuando en la Máquina Real.



Imagen 11. Vista frontal de la Máquina Real.



Todo lo necesario para montar este tipo de estructura y espectáculo (telas, cortinas, escenografía, recursos escénicos, vestuario, instrumentos musicales, luces artificiales... y muñecos) excepto la estructura de madera, que era construida en cada lugar y ocasión [Imágenes 12, 13 y 14¹⁰], constituían el hato de estas compañías, que se desplazaban con él por toda la Península, como muestran sus respectivos inventarios. He aquí el primero citado:

- Primeramente, los castillos con el aparato de la máquina, palos nesarios y demás adornos della con su baya de lienso pintada con diferentes figuras y países al olio.
- Yten dos cortinas de yladillo de seda berde y naranjado.
- Yten vna tramoya hecha con sus garruchas.
- Yten seis candeleros o alcayatas para poner luses quando se representa de noche.
- Yten vna armadura para poner vn púlpito en la comedia de San Juan.
- Yten seis arcas para llebar el aparato y figuras.
- Yten vna arquilla de cobrar.
- Yten vna tramoya hecha de plomo con vna bota y brocal de alambre para las tramoyas de San Juan y Cristo.
- Yten dos cortinas de gerguilla verde para las puertas de los castillos por do salen las figuras.
- Yten catorze baras de lienso basto.
- Yten vna tramoya de vn dragón y otra de vna sierpe para la comedia de Morgana.
- Yten vna colonia azul para la tramoya de la Birgen.
- Yten vna manga de lienso para el buelo en la comedia de Morgana con sus cuerdas de cáñamo.
- Yten tres dosenas de palos para llebar las figuras con sus tornillos de hierro y vna escalerilla de madera para jugar los toros.
- Yten nuebe banderas de tafetán de diferentes colores y dos de campo de lo mismo.
- Yten ocho espadas para las figuras, las seis de hierro y las dos de madera con sus guarnisiones de hilo de hierro.

¹⁰ Agradecemos a Jesús Caballero, director de la compañía de títeres «La Máquina Real» de Cuenca, las imágenes de estos dos tipos de títeres y permitirnos su reproducción.



- Yten vna caja de guerra con sus baquetas.
- Yten vna tronpeta y vnas sonajas.
- Yten cinco toros.
- Yten dose caballos grandes y seis chicos con sus sillas y frenos y demás jaeses.
- Yten vna carrosa con sus pilares y araña dorada guarnesida de baqueta con seis cortinas de damasco berde y el araña guarnesida con franja de seda y oro falso.
- Yten seis jitanos y jitanas para vna dans[a].
- Yten seis gigantes para otra dansa en la prosesión que se hase en la conquista de Balensia con sus bestidos de telillas de colores.
- Yten honse figuras de manga con sus cabezas de madera y ocho botargas.
- Yten quatro gamachas de damasco colorado guarnesidas de pasamano de tres dedos de oro fino para vestir quatro jurados en la conquista de Balensia.
- Yten dos figuras de maseros con ropas de estameña colorada y sus masas de /oja de lata para delante de los jurados.
- Yten veinte figuras bestidas de frayles de diferentes relixiones para la prosesión en la conquista de Balensia.
- Yten dos cardenales con bestidos de tafetán de color de nácar y sus roquetes
- = dos obispos con bestidos de raso morado y sus roquetes, dos canónigos con sus musetas blancas para la dicha prosesión.
- Yten dos diáconos con sus ropas de raso berde, y vn clérigo con su capa de coro de damasco berde con su pasamano de oro fino alrededor.
- Yten quatro clérigos.
- Yten vna figura de un fraile desnudo para la comedia de los mártires del Japón.
- Yten las figuras de Simón Mago y Simón Pedro.
- Yten vn paño de púlpito de catalufa con franja de seda y oro falso.
- Yten vna figura de un rey con bestido de tafetán leonado y guarnesido y pasamano de oro falso y dos capas ynperiales, la vna de raso leonado con su forro de tafetán azul y la otra de buretillo blanco.
- Yten dos sacristanes.
- Dos pelegrinos bestidos de picote.
- Yten dos bestidos de rey e reyna de tafetán de nácar con guarnisión de oro fino aferrados de tafetán blanco.
- Yten seis figuras de moros de a pie con diferentes bestidos.
- Yten vna ropa de lebanter de catalufa aferrada con [?] para vn rey moro.



- Yten quatro cojinetes para la comedia de San Juan.
- Yten quatro gorras de tafetán negro para los jurados.
- Yten vna figura de vn biejo bestido de negro con sus calsas atacadas.
- Yten ocho figuras de damas, la vna que serbía de reyna bestida de tafetán leonado con guarnisión de oro falso, otra pajisa, otra de colorado. sinco de negro de tersiopelo raso con guarnisión de oro y plata falsa.
- Yten seis armados de a pie y sinco de a caballo.
- Yten quatro moros de a caballo.
- Yten la figura de San Jorje, todo dorado con su morrión, peto y espaldar, y su caballo blanco.
- Yten dos sillas pequeñas de nogal y baqueta de moscobia colorada.
- Yten la figura de la Birgen con su bestido de tafetán blanco para la conquista de Balensia.
- Yten la figura de Cristo con su bestido de tafetán morado.
- Yten vn sielo o dosel de damasco berde con franjete de seda y oro falso para poner ensima de las armas reales.
- Yten vna figura de vn viejo para los entremeses.
- Yten dos figuras de biudas con sus mantos de seda.
- Yten la figura del arliquín con su tramoya.
- Yten vna figura de vn galán bestido de damasco berde con sus alamares de plata fina para la comedia de Morgana con vna tramoya.
- Yten ocho sombreros con sus sintillos y plumas de diferentes colores.
- Yten seis sombreros sin plumas y sintillos para otras figuras.
- Yten dose bolantes de colores para las cañas en la comedia de Morgana.
- Yten vna figura de vn tronpeta con su tramoya.

La ropa de la máquina de títeres que teníamos y tenemos nuestra, nos los dichos Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa fuera de la de suso es la siguiente:

- Primeramente, dos cortinas de colgar de algodón y seda de colores.
- Yten vna baya de telillas de dos colores.
- Yten treinta y tres figuras encarnadas sin bestir.
- Yten vna figura de dama vestida de tafetán noguerado, el jubón cuajado, la ropilla con tres guarnisiones y la saya con nueve.
- Yten otra con enaguas asabanadas y vna cotilla de tafetán leonado todo guarnesido de oro falso.
- Yten vn faldellín berde con sinco guarnisiones falsas.



- Yten vna figura de un rey bestido de tafetán noguerado cuajado, el calsón y la ropilla y el ferregüelo con tres guarnisiones agabanado de oro falso.
- Yten vn baquerito berde quajado de oro falso.
- Yten otro leonado de la propia manera.
- Yten otro leonado con ocho guarnisiones.
- Yten la figura de bolantín con su canal, y maroma y tramoya¹¹.



Imagen 12. Estructura desnuda de la Máquina Real con manipuladores y títeres.

¹¹ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.



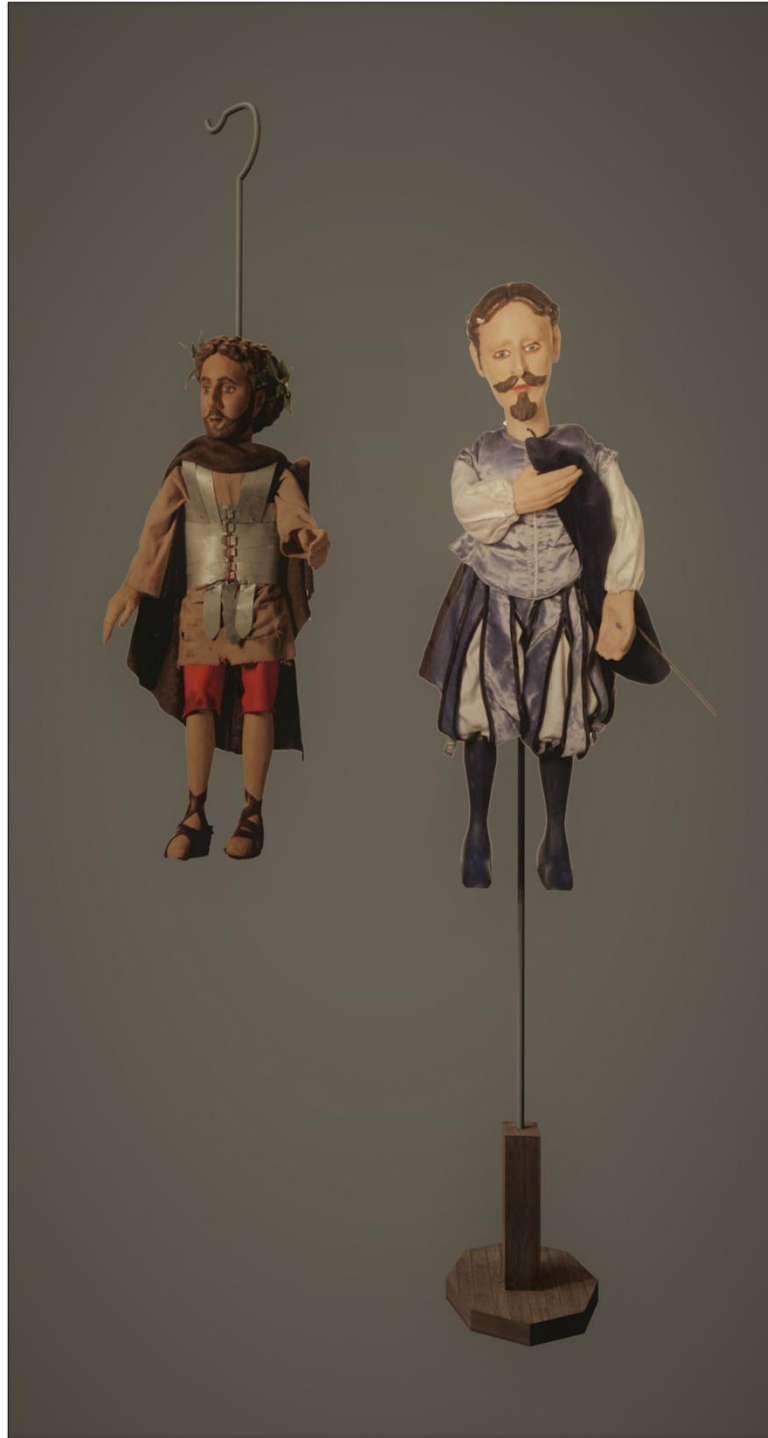


Imagen 13. Dos títeres: «títere de vara a la cabeza» y «títere de peana»



Imagen 14. Dos formas de manipulación de títeres según su tipología.



¿Qué ofrecían estos dos inventarios a la hora de trazar la historia de la máquina real? Su novedad, análisis y funcionamiento quedan expuestos en nuestro artículo de 2018, al que remitimos para evitar repeticiones.

Pues bien, el importe de todo el ajuar detallado en el primer inventario, el de la máquina real de Llobregat, se cifra para su venta en una cantidad de 3.000 reales, pagaderos en un año, a partir de la fecha de la escritura de compra, 4 de abril de 1631. Inmediatamente, ante esta elevada cantidad aceptada por los compradores, surge la pregunta sobre las ganancias de estas compañías. El cálculo aproximado no resulta difícil, porque la forma de pago se detalla también por escrito. En la carta de obligación del 4 de abril, Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa con sus respectivas mujeres se comprometen a hacer cuatro partes del dinero recogido en la arquilla por las entradas, después de haber pagado a los compañeros de la dicha máquina sus raciones (cantidad diaria hubiera o no función) y representaciones (plus recibido los días que se trabajaba), y de esas cuatro partes entregar una a Llobregat a cuenta de los 3.000 reales de deuda. Acuerdo que se precisa más en la ratificación de dicha escritura el 15 de mayo en Ayamonte, donde se contrae el compromiso de no sacar de la arquilla más de 40 reales, «ora aya más o menos conpañeros della [la máquina]», destinados al pago de las citadas raciones y representaciones, «para que con más brevedad paguemos la dicha deuda». De lo sobrante, se harán las cuatro partes referidas, una de las cuales entregarán a cuenta a Miguel Llobregat, como estaba estipulado en la escritura del 4 de abril. Es decir, que en un año el importe de las entradas resultaba suficiente para la subsistencia de los miembros de la compañía y para librar los 3.000 reales de la compra, proporcionando además a sus dueños los tres cuartos restantes.

Como consecuencia de la anterior, se impone una nueva pregunta: ¿cuánto cobraban los miembros de la compañía? De ello nos da cumplida respuesta el segundo de los documentos ayamontinos: una escritura de



formación de compañía, recordemos, expedida el 15 de mayo (Apéndice II)¹². En ella, los compradores de la máquina real de Llobregat, Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa, «avtores de una máquina real de títeres de representación», junto a sus consortes, se concertan con Baltasar Méndez, Bautista Serrano y Jacinto Armunia, valencianos, para formar compañía por un año a contar desde el día de la fecha de la escritura hasta el Domingo de Ramos de 1632. Sus deberes y funciones quedan reflejados en la escritura, cerrada con sus firmas autógrafas (Imagen15). Estos se obligan a acompañar a ambos autores

en la representación de la máquina real de títeres que los susodichos traen para que hagamos en la dicha representación, todos los días que representare con ella en qualesquiera partes destos reynos de Castilla o el de Portugal donde el susodicho fuere y asistiere, todo aquello que conbenga y sea nesario como hasta oy lo emos echo en la dicha máquina; yo el dicho Jasinto Armunia hazer los fuegos, tocar la dusaina a la puerta de la comedia o corral, dentro la máquina y por las calles, y todo lo demás que yo el susodicho e hecho en la dicha máquina¹³.

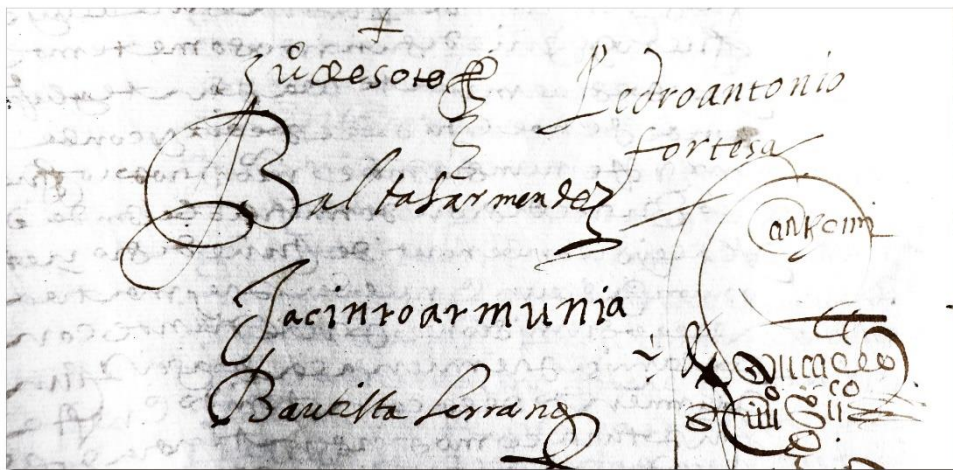


Imagen 15. Firmas de comediantes de la escritura del APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.

¹² Brevemente referida en nuestro artículo anterior (2018).

¹³ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f. [f. r.].

Por su parte, Soto y Fortesa se obligan a pagar a Baltasar Méndez, 8 reales (3 de ración y 5 de representación); a Bautista Serrano, 7 reales (3 de ración y 4 de representación); y a Jacinto de Armunia, 10 reales (3 de ración y 5 de representación y 2 por los fuegos), que abonarán «cada vn día las dichas raciones, aunque no se represente, y los de representación el mismo día que se representare», comprometiéndose también «a dar cabalgaduras, las que fueren nesesarias, a los susodichos para yr y pasar de vnos lugares a otros y, ansimismo, para llebar la ropa de los susodichos, sin por lo vno ni por lo otro hazerles disquento alguno». Además, en las representaciones extraordinarias, como las realizadas en las fiestas del Corpus, recibirán «aquello que fuere rasón y en la comedia se vsa y acostunbra»; y en las representaciones particulares (de ámbito privado), cada uno de los susodichos recibirá dos reales más sobre el salario estipulado¹⁴.

Para que sirva de referencia, recordemos una serie de datos sobre ganancias de actores correspondientes a la temporada 1631-1632 –la del contrato de nuestros dos titiriteros– recogidos en el *Diccionario biográfico de actores del Teatro Clásico Español (DICAT)* [2008], el repertorio actual más completo sobre biografías actorales áureas, donde solo figuran los nombres de Miguel Llobregat y tal vez el de Baltasar Méndez, entre los que venimos manejando¹⁵:

¹⁴ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.

¹⁵ Miguel Llobregat aparece en dos contratos firmados en Valladolid el 23 y el 26 de febrero de 1632: en el primero, «Beatriz Pereira, natural de Sevilla, y residente en dicha ciudad, soltera, mayor de 25 años, se comprometía a formar parte de la compañía de Miguel Llobregat, “autor de la Máquina Real”, durante un año, desde el principio de Cuaresma de este año hasta la Cuaresma de 1633, para representar y cantar en patios públicos y en casas particulares. El autor le pagará 3 reales por cada día que representase, y le proporcionaría carruajes y cabalgaduras para ella y el hato»; en el segundo, «Juan Ramos y Engracia Martínez, su mujer, vecinos de Valladolid, se obligaban a formar parte de la compañía de Miguel Llobregat, “autor de la Máquina Real”, por el período de un año hasta la próxima Cuaresma para representar y cantar en patios públicos o particulares, cobrando 5 reales cada día que representasen, y 2 reales y medio cada uno, los días que no representasen» (*DICAT*, s. v.) Es decir, lo encontramos en esas fechas en Valladolid como autor y formando compañía para ejercer la misma actividad. En cuanto a Baltasar Méndez, decimos «tal vez», porque el *DICAT* recoge un actor de este nombre, sobre el que indica que en la temporada de 1629-1630 formaba parte de la compañía de Pedro Valdés bajo la denominación de «Baltasar Mendiz», si bien preguntándose si se trataría de Baltasar Méndez? Este ingresó en la cofradía de Nuestra Señora de la Novena «probablemente a



– El matrimonio formado por Pedro Cobaleda y Luisa de Guevara, más dos hermanos de esta menores de veinticinco años, por representar, cantar y bailar en la compañía del autor Juan Martínez [de los Ríos], recibirían durante dicha temporada: 14 reales de ración + 26 de representación + 400 por el Corpus, más cinco caballerías para el transporte de la ropa.

– Por un concierto de 20 de febrero de 1631, Onofre Pascual formará parte durante un año de la compañía del autor Bartolomé Romero, para representar, tañer y cantar, y poner los tonos, recibiendo 6 reales de ración + 9 de representación pública o particular + 20 ducados por la fiesta del Corpus y caballería para su hato.

– Por citar un último ejemplo, Cebrián Martínez, autor y guardarropa, firma en la misma fecha, con el mismo autor y por la misma duración que Onofre Pascual un contrato para guardar la ropa de dicho autor, y hacer todo lo necesario a la comedia de apariencias, teatros y carpinterías, dándole para ello todo lo que se acostumbra, y cobrando 4 reales de ración + 6 de representación¹⁶.

Pero, si estos eran salarios de actores de diversa categoría dentro de la profesión actoral aunque había quienes ganaban más y quienes ganaban menos, podríamos preguntarnos ahora, como comparativa, cuál era el

comienzos de la década de 1630» (s. v. Baltasar Méndez). Conviene advertir que en el repertorio actoral citado son muy escasas las noticias compiladas sobre títeres o máquina real en comparación con las numerosísimas recogidas sobre actores, clara prueba del menor interés de la investigación por el tema y de la menor cantidad de documentos jurídicos y administrativos generados por este tipo de práctica escénica.

¹⁶ Datos actorales recogidos del *DICAT*, 2008. A propósito de Bartolomé Romero, conviene advertir que fue un afamado autor de comedias que, junto al autor José de Salazar, se encargó de parte de las representaciones del Corpus de 1631. El primero, además, representó en el Corral de la Montería desde la Pascua de Resurrección hasta el Corpus y el segundo en los meses de junio y julio. La temporada de 1631-1632 fue de gran actividad dramática en la capital hispalense, como muestran Bolaños Donoso (1998, 2007, [2008]) y Reyes Peña (2001, 2005).



salario medio de un trabajador en la época, según los datos proporcionados por José María Díez Borque (1978): un jornalero ganaba en 1632, 8 reales al día. En 1622, un maestro carpintero cobraba 7 reales al día; un portero, 96 reales al año; una sirvienta, 120 reales al año; un labrador de Andalucía, en 1623, 4 reales al día; un músico (trompeta), 8 reales¹⁷, estando nuestros tres titiriteros de a pie –Baltasar Méndez, Bautista Serrano y Jacinto de Armunia– en sus salarios por debajo de los actores citados y por debajo con solo tres reales de ración de jornaleros y trabajadores del campo andaluz, si bien ellos con los días de representación y los pluses abonados en determinadas circunstancias podían igualar o incluso superar la cantidad percibida por esas otras profesiones, también de a pie, señaladas. Y, evidentemente, mayores que la cantidad concertada por el autor de máquina real Valentín Colomer por un año en la misma temporada con Juan Garrido, tocador de dulzaina, por tocar el instrumento y ayudarle en todo lo demás que le ordenare concerniente a su obligación: 6 reales (3 de ración y 3 de representación) más caballería para los viajes (Bolaños Donoso, 2017, pp. 24-25); y la que Miguel Llobregat abonaba a tres miembros de su compañía durante la temporada siguiente (1632-1633), como hemos visto.

Respecto a lo que hacía en Sevilla el valenciano Llobregat, cuando en la escritura del 4 de abril vende su máquina real a Juan de Soto y a Pedro Antonio Fortesa, no lo sabemos. No obstante, es plausible que se encontrara actuando en alguno de los tres corrales que en ese período cuaresmal, época por excelencia de la temporada de títeres, funcionaban en la capital hispalense: el Corral de Doña Elvira, el Corral del Coliseo o el Corral de la Montería. Es verdad que la Montería estuvo ocupada a partir del 30 de marzo de 1631 por otro autor de títeres, Valentín Colomer, como documenta Piedad Bolaños (2017, pp. 25). Pero, dado que el Miércoles de Ceniza fue el 5 de marzo, Llobregat tuvo la oportunidad de representar en dicho corral desde el 6 de marzo a la citada fecha –un total de 24 días– hasta la llegada

¹⁷ Véase Díez Borque, 1978, pp. 69-70, de donde tomamos los datos.



de Colomer, que pudo actuar desde el 31 de marzo hasta el 20 de abril, Domingo de Ramos. Tampoco conocemos las razones que le llevaron a vender su máquina, porque no abandonó completamente su profesión, pues en febrero de 1632 lo encontramos en Valladolid, firmando dos contratos como «autor de máquina real» y formando compañía para ejercer la citada actividad.

Es plausible que, después de haber vendido su máquina real en Sevilla, se incorporara a la compañía de Soto y Fortesa durante esa temporada de 1631-1632, pues con ellos se encuentra en Ayamonte firmando la escritura de ratificación de la venta y enumeración de su inventario (15 de mayo de 1631). En ella se estipula que aquellos no podrán estorbar que Llobregat, o quien su poder hubiere, asista junto al cobrador a la puerta de la casa o corral donde se representare la máquina, depositando cada día el dinero recaudado en una arquilla, que se cerrará con llave y no se abrirá «en manera alguna si no fuere con asistencia del dicho Miguel de Lobregat» para sacar los 40 reales destinados a raciones y representaciones de los compañeros y dividir en cuatro partes el dinero restante, una de las cuales se la llevaría aquel a cuenta del pago de la deuda contraída¹⁸. También permite pensarlo esta otra cláusula de la citada escritura: Llobregat recibirá esa cuarta parte, «demás de aquellas cosas, salario y premio que por la dicha scriptura de venta y contrato de la dicha máquina real a de aber el dicho Miguel de Lobregat, y nosotros [Soto y Fortesa] estamos obligados a le dar»¹⁹, impidiéndonos el deterioro del legajo donde debía encontrarse comprobar si estos conceptos aparecían más concretados. A ello, debe añadirse su testimonio, junto a su hijo –también llamado «Miguel de Lobregat»–, como testigos del conocimiento de Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa en el contrato firmado por estos ante el mismo escribano de Ayamonte, segundo de los aquí presentados²⁰. Igualmente, refuerza nuestra

¹⁸ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.

¹⁹ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.

²⁰ APA, Escribanía de Diego González, 15 de mayo de 1631, s. f.



hipótesis el hallar a Llobregat en Valladolid contratando a actores en febrero de 1632, casi finalizado el plazo límite del que disponían Soto y Fortesa para abonarle su deuda, como hemos indicado.

La hipotética posibilidad de que Llobregat hubiera representado en la Montería nos ha autorizado en cierta medida a situar virtualmente la máquina real en dicho corral, conscientes además de que era una cuestión no fundamental para nuestro propósito. Conviene recordar que el escenario del corral tenía una estructura y unas dimensiones muy parecidas en los diferentes corrales peninsulares y que la Montería ofrecía unas condiciones que no poseían otros: su reconstrucción virtual sobre dimensiones reales, como se ha señalado. Ello posibilitaba visualizar con más acierto y fiabilidad la situación, proporciones, dimensiones, novedades y distinta manera de percibir el espectáculo por los espectadores, objetivos fundamentales de nuestro trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971, 2ª ed. rev. (1ª ed.: 1965).
- AYUSO, Adolfo, «Disolución y muerte de la máquina real: los autómatas Narbón», en *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, Francisco J. Cornejo, dir., UNIMA Federación España, 2017, edición digital, pp. 219-261.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Los documentos notariales y la historia del histrionismo sevillano: en torno a la última presencia de Diego Almonacid en el Corral de Doña Elvira y los 'autores' que contrató» *En torno a la documentación notarial y a la historia*, Sevilla, Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, pp. 75-82.
- _____, «Roque de Figueroa y el 'cuarto' Coliseo sevillano (1631-32)», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IX (2006), pp. 9-38.



- _____, «Antonio de Prado y su esposa Mariana de Morales», *Criticón*, 99 (2007), pp. 167-192.
- _____, «Domingo Liñán 'autor' de comedias (1632-1635)», en *Voz y Letra*, XVIII/1 (2007) [2008], pp. 79-86.
- _____, «Luis de Belmonte Bermúdez y el 'tercer' *Coliseo* sevillano (1620-1631)», en *Cervantes y su tiempo. Lectura y Signo. Anejo I*, Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech, eds., León, Secretariado de Publicaciones, 2 vols., 2008, vol. II, pp. 291-340.
- _____, coord., *Rutas del Teatro en Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2010, en línea (web www.rutasteatroandalucia.es).
- _____, «Nacimiento del corral de *La Montería* (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión», en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. In memoriam Ricard Salvat, Elisa García-Lara y Antonio Serrano, coords., Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2011, pp. 291- 370.
- _____, «La realidad del teatro español en el Siglo de Oro (De comediantes a/y titiriteros: de tal palo, tal astilla)», en *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, Francisco J. Cornejo, dir., UNIMA Federación España, 2017, edición digital, pp. 15-42.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, PALACIOS, Vicente, REYES PEÑA, Mercedes de los, RUESGA NAVARRO, Juan, «El corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual», *Teatro de Palabras*, 6, 2012, pp. 221-248, con Imágenes de la maqueta virtual y Videopanoramas.
www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Monteria.pdf
- _____, «Corrales de comedias en el Siglo de Oro». Grupo de Investigación (Bolaños - de los Reyes - Palacios - Ruesga), *Artescénicas*, 4 de junio 2016a, pp. 34-37.



_____, «El Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del edificio y de su dispositivo escénico». Grupo de Investigación (Bolaños - de los Reyes - Palacios - Ruesga), *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 17, 2016b, pp. 8-29.

_____, «Theatrical Spaces and Staging Corrals from the Spanish Golden Age», Grupo de Investigación (Bolaños - De los Reyes - Palacios - Ruesga), *Die Vierte Wand*. Organ der Initiative TheaterMuseum Berlin e.V, Ausgabe 007, Mai 2017, pp. 102-113 (Traducción al inglés del artículo original publicado en español en *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 17, 2016b, pp. 8-29).

_____, en colaboración con Francisco J. Cornejo Vega, Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro (Bolaños - De los Reyes - Palacios - Ruesga) en colaboración con Francisco J. Cornejo Vega (Universidad de Sevilla), «The Royal Machine of Puppets, Seville 1631», *Die Vierte Wand*. Organ der Initiative TheaterMuseum Berlin e.V, Ausgabe 008, April 2018, pp. 122-139.

CORNEJO VEGA, Francisco J., «La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII», *Fantoche*, 0, 2006, pp. 13-31.

_____, «Máquina Real», en *World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA)*, Charleville-Mézières, UNIMA, 2017a:

<https://wepa.unima.org/en/maquina-real/> [14/02/2018].

_____, «El repertorio de la máquina real», en *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, Francisco J. Cornejo, dir., UNIMA Federación España, 2017b, edición digital, pp. 43-97.

DICAT = Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), Ferrer Valls, Teresa, dir., Kassel, Reichenberger, 2008, edición digital.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.



GONZÁLEZ DÍAZ, Antonio Manuel, «Títeres en la Huelva del siglo XVII: un documento en el Archivo de Protocolos de Ayamonte», *Huelva en su historia*, 1997, pp. 231-233.

MADROÑAL, Abraham, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Mercedes de los Reyes Peña, dir., *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, 2007, 2ª ed., pp. 229-301.

REYES PEÑA, Mercedes de los, «Los profesionales del espectáculo en el *Corpus* hispalense de 1631», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Irene Pardo Molina y Antonio Serrano, eds., Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2001, pp. 115-142. En línea:

https://www.researchgate.net/publication/28236473_Los_profesionales_del_espectaculo_en_el_Corpus_hispalense_de_1631

_____, «Algunas noticias sobre el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez y la vida teatral sevillana de 1631», en “*Corónete tus hazañas*”. *Studies in Honor of John Jay Allen*, Michael J. McGrath, ed., Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 155-164.

ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

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



APÉNDICE I

Escribanía de Diego González, Archivo de Protocolos de Ayamonte, 1631,
leg. 111, s. f.

[1631/05/15]

[Miguel de Llobregat, Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa. Ayamonte. Miguel de Llobregat vendió en Sevilla, el 4 de abril de 1631, a Juan de Soto, Pedro Antonio Fortesa y sus respectivas mujeres una “máquina real de títeres” por 3.000 reales; especifican la forma de pago y hacen el inventario de la máquina de Llobregat y de otra que tenían los compradores.]*

[f. v.] Sepan cuantos esta carta vieren /
como yo Miguel de Lobregat, balensia- /
no, de una parte, presente, y Juan de Soto y María /
de la Paz, su muger, de Alcalá de Henares, y Pedro /
Antonio Fortesa y María Carrión, su muger, vecinos /
de Mallorca, todos presentes de la otra parte, /
nos, las dichas María de la Pas y María Carrión, /
con asistencia e lisensia de los dichos nuestros /
maridos, que cada vna dellas le pide al suyo /
para con ellos otorgar esta scriptura y lo que /
en ella será contenido, la qual dicha lisensia /
nos, los dichos Juan de Soto y Pedro Antonio /
Fortesa damos y consedemos a las dichas nuestras /

* Se siguen en la transcripción de los documentos los mismos criterios expuestos en su primera cita literal.



mugeres quan bastante de derecho se requiere, /
y con ellas nos, los susodichos, y nos, las dichas /
María de la Pas y María Carrión con los dichos /
nuestros maridos juntamente y de man- /
común y a bos de todos y cada vno de nos, por sí e por /
el todo *yn solidum* renunciando como renun- /
siamos las leyes y auténtica [...] de su //
[f. r.] *res debendi* y el auténtica presente /
de *fide jusoribus* y las demás leyes /
y derechos que tratan de la mancomu- /
nidad como en ella se contiene, desimos /
ambas partes que por quanto yo, el dicho /
Miguel de Lobregat vendí a los dichos Juan /
de Soto y Pedro Antonio de Fortesa y a las /
dichas sus mujeres, e nos, los dichos, /
compramos del dicho Miguel de Lobregat /
vna máquina real de títeres con to- /
dos los bestidos, ar[r]eos, figuras, títulos /
y comedias, cortinas y hierros y aparen- /
sias, tramoyas, tambor, trompeta, palos, qua- /
dros, liensos, caballos, toros y todas las /
demás cosas anejas y pertenecientes a la /
dicha máquina real de títeres por presio y /
cantidad de tres mil reales que nos obli-



gamos de dar y pagar al dicho Miguel de Lobregat o a quien su poder o causa oviese dentro de vn año y en la forma y en las condiciones y declaraciones contenidas en la escritura que de la dicha benta y obligasión ambas partes otorgamos en la ciudad de Seuilla ante Pedro de Ayala, scriuano público della, en quatro días del mes de abril próximo pasado deste presente año de mil y seiscientos y treinta y vno a que nos referimos y por que en ella se dise y declara por condisión que de todo el dinero que cayera y se cobrase a la puerta de la casa o corral donde se hisiere la representasi3n de la dicha máquina real de títeres después de aberse pagado a los compañeros de la dicha máquina sus raciones y representaciones, del dinero que quedase se abían de hazer quatro partes, y la una quarta parte dellas se le abía de pagar // [f. v.] al dicho Miguel de Lobregat por cuenta de los dichos tres mil reales de la dicha deuda, ahora declaramos y estamos conbenidos que la cantidad que se a de sacar /



del dinero que así cayere y se cobrere en /
los días de la representassón de la dicha /
máquina se an de sacar y sacaremos sola- /
mente quarenta reales y no más destos para /
pagar las raciones y representaciones /
a los conpañeros de la dicha máquina, y lo res- /
tante que quedare y sobrare se an de hazer /
las dichas quatro partes y la vna quarta /
parte dellas e de aber yo, el dicho Miguel de Lo /
bregat para en quenta de la paga de la /
dicha deuda de los dichos tres mil reales del /
presio de la dicha máquina ora aya más o me /
nos conpañeros della, esto para que con /
más brebedad paguemos la dicha deuda. /
Ytten es declarasi3n que el dicho Miguel de Lo- /
bregat o quien su poder oviere pueda /
asistir y asista con el cobrador que estubie- /
re a la puerta de la casa o corral donde se re /
presentare la dicha máquina de títeres /
sin que se lo podamos estorbar y hecha /
la dicha cobranza en cada vn día se sierre /
con llabe el arca y aquella no se abra en /
manera alguna si no fuere con asistencia /
del dicho Miguel de Lobregat o de quien su /



poder y causa oviere para que se quente /
el dinero que oviere y dél se saquen los dichos /
quarenta reales para las raciones y /
representaciones y de lo que quedare /
su quarta parte el susodicho para en /
quenta de la dicha su deuda, todo lo qual a de /
ser y se entiende de más de aquellas /
cosas, salario y premio que por la dicha /
scriptura de benta y contrato de la /
dicha máquina real a de aber el dicho Miguel /
de Lobregat y nosotros estamos obligados /
a le dar. /

Yten que por quanto en la dicha scriptura//
[f. r.] de la dicha benta de la dicha máquina real /
de títeres no se declara por menor y es- /
pesificadamente las piasas, figuras, /
ropaje y demás cosas que tiene y se /
contiene en la dicha máquina real ni /
las que en la de nos los dichos Juan de /
Soto y Pedro Antonio teníamos, que ypo- /
tecamos la vna y la otra a la paga y siguri- /
dad de los dichos tres mil reales y al cumpli- /
miento de las demás obligaciones en /
la dicha scriptura contenidas y, para que /



aya claridad dello y se sepa cuáles y cuán- /
tas son las dichas puestas, figuras, traxes, /
y cosas y bestuarios tocantes y consernien- /
tes a la dicha máquina que tenían al tiempo /
y quando se hizo el dicho contrato de benta /
y esas mismas tienen oy, declaramos an- /
bas partes que las que tocan a la dicha má- /
quina principal que nos bendió el dicho /
Miguel de Lobregat y resibimos del /
susodicho son las siguientes: /

- Primeramente, los castillos con el apa- /
rato de la máquina, palos nessesas- /
ríos y demás adornos della con su baya /
de lienso pintada con diferentes figu- /
ras y países al olio. /
- Yten dos cortinas de yladillo de seda berde /
y naranjado. /
- Yten vna tramoya hecha con sus gar- /
ruchas. /
- Yten seis candeleros o alcayatas para /
poner luses quando se representa de noche. /
- Yten vna armadura para poner vn /
pulpito en la comedia de San Juan. /
- Yten seis arcas para llebar el aparato /



y figuras. /

- Yten vna arquilla de cobrar. //

[f. v.] - Yten vna tramoya hecha de plomo /

con vna bota y brocal de alambre para /

las tramoyas de San Juan y Cristo. /

- Yten dos cortinas de gerguilla berde /

para las puertas de los castillos /

por do salen las figuras. /

- Yten catorze baras de lienso basto. /

- Yten vna tramoya de vn dragón y otra de /

vna sierpe para la comedia de Morgana. /

- Ytten vna colonia azul para la tramoya /

de la Birgen. /

- Yten vna manga de lienso para el buelo /

en la comedia de Morgana con sus cuer- /

das de cáñamo. /

- Yten tres dosenas de palos para lle- /

bar las figuras con sus tornillos de hie- /

ro y vna escalerilla de madera para jugar /

los toros. /

- Yten nueve banderas de tafetán /

de diferentes colores y dos de campo de /

lo mismo. /

- Yten ocho espadas para las figuras, /



las seis de hierro y las dos de madera /
con sus guarniciones de hilo de hierro. /
-Yten vna caixa de guerra con sus baquetas. /
- Yten vna tronpeta y vnas sonajas. /
- Ytten sinco toros. /
- Yten dose caballos grandes y seis chicos /
con sus sillas y frenos y demás jaeses. /
- Yten vna carrosa con sus pilares /
y araña dorada guarnesida de baqueta /
con seis cortinas de damasco berde y el ara- /
ña guarnesida con franja de seda y oro /
falso. /
- Yten seis jitanos y jitanas para vna dans[a]. /
- Yten seis jigantes para otra dansa en /
la prosesión que se hase en la conquista /
de Balensia con sus bestidos de telillas de /
colores. /
-Yten honse figuras de manga con sus cabezas //
[f. r.] de madera y ocho botargas. /
- Yten quatro gamachas de damasco colo- /
rado guarnesidas de pasamano de tres /
dedos de oro fino para vestir quatro /
jurados en la conquista de Balensia. /
- Yten dos figuras de maseros con ropas /



de estameña colorada y sus masas de /
oja de lata para delante de los jurados. /
- Yten veinte figuras bestidas de frayles /
de diferentes relixiones para la /
prosesión en la conquista de Balensia. /
- Yten dos cardenales con bestidos de ta- /
fetán de color de nácar y sus roquetes /
= dos obispos con bestidos de raso morado /
y sus roquetes, dos canónigos con sus /
musetas blancas para la dicha prosesión. /
-Yten dos diáconos con sus ropas de raso /
berde, y vn clérigo con su capa de coro /
de damasco berde con su pasamano de /
oro fino alrededor. /
- Yten quatro clérigos. /
- Yten vna figura de un fraile desnudo /
para la comedia de los mártires del /
Japón. /
- Yten las figuras de Simón Mago y Simón /
Pedro. /
- Yten vn paño de púlpito de catalufa /
con franja de seda y oro falso. /
- Yten vna figura de un rey con bestido de /
tafetán leonado y guarnesido y pasama-



no de oro falso y dos capas ynperiales, /
 la vna de raso leonado con su forro de ta- /
 fetán azul y la otra de buretillo blanco. /
 - Yten dos sacristanes. /
 - Dos pelegrinos bestidos de picote. /
 - Yten dos bestidos de rey e reyna de ta- /
 fetán de nácar con guarnisión de oro fino /
 aforrados de tafetán blanco. //

[f. v.] - Yten seis figuras de moros de a pie con /
 diferentes bestidos. /
 - Yten vna ropa de lebantar de cata- /
 lufa aforrada con [?] para vn rey /
 moro. /
 - Yten quatro cojinetes para la comedia de /
 San Juan. /
 - Yten quatro gorras de tafetán negro para /
 los jurados. /
 - Yten vna figura de vn biejo bestido de ne- /
 gro con sus calsas atacadas. /
 - Yten ocho figuras de damas, la vna que /
 serbía de reyna bestida de tafetán /
 leonado con guarnisión de oro falso, otra /
 pajisa, otra de colorado. sinco de negro /
 de tersiopelo raso con guarnisión de oro /



y plata falsa. /

- Yten seis armados de a pie y sinco de a ca- /

ballo. /

- Yten quatro moros de a caballo. /

- Yten la figura de San Jorje, todo dorado /

con su morrión, peto y espaldar, y su caba- /

llo blanco. /

- Yten dos sillas pequeñas de nogal y baqueta de mos- /

cobia colorada. /

- Yten la figura de la Birgen con su bestido de /

tafetán blanco para la conquista de /

Balensia. /

- Yten la figura de Cristo con su bestido de /

tafetán morado. /

- Yten vn sielo o dosel de damasco berde /

con franjete de seda y oro falso para po- /

ner ensima de las armas reales. /

- Yten vna figura de vn viejo para los entre- /

meses. /

- Yten dos figuras de biudas con sus mantos /

de seda. /

- Yten la figura del arliquín con su tramo- /

ya. /

- Yten vna figura de vn galán bestido de damas- /



co berde con sus alamares de plata fina para /
[f. r.] la comedia de Morgana con vna tramoya. /
- Yten ocho sombreros con sus sintillos y /
plumas de diferentes colores. /
- Yten seis sombreros sin plumas y sintillos /
para otras figuras. /
- Yten dose bolantes de colores para las /
cañas en la comedia de Morgana. /
- Yten vna figura de vn tronpeta con su tramoya. /
La ropa de la máquina de títeres /
que teníamos y tenemos nuestra, nos /
los dichos Juan de Soto y Pedro Antonio /
Fortesa fuera de la de suso es la siguiente: /
- Primeramente, dos cortinas de colgar de al- /
godón y seda de colores. /
- Yten vna baya de telillas de dos colores. /
- Yten treinta y tres figuras encarnadas sin /
bestir. /
- Yten vna figura de dama vestida de tafetán /
noguerado, el jubón cuajado, la ropilla /
con tres guarnisiones y la saya con nueve. /
- Yten otra con enaguas asabanadas /
y vna cotilla de tafetán leonado todo guarnesido /
de oro falso. /



- Yten vn faldellín berde con sinco guarnisio- /
nes falsas. /

- Yten vna figura de un rey bestido de tafe- /
tán noguerado cuajado, el calson y la ro- /
pilla y el ferregüelo con tres guarnisiones /
agabanado de oro falso. /

- Yten un baquerito berde quajado de oro /
falso. /

- Yten otro leonado de la propia manera. /

- Yten otro leonado con ocho guarnisiones. /

- Yten la figura de bolantín con su ca- /
nal, y maroma y tramoya. /

Todas las quales dichas piasas, figu- /
ras, bestuarios y cosas suso conteni- /
das y declaradas en esta escriptura que /
tienen las dichas dos máquinas, nos los //
[f. v.] dichos Juan de Soto, Pedro Antonio /

Fortesa, María de la Pas y María /
Carrión, sus mugeres, debaxo de la /
dicha mancomunidad, obligamos /
e ypotecamos espesialmente a la /
paga de la dicha deuda de los dichos tres /
mil reales y a lo demás que por la dicha /
scriptura en esta referida estamos obligados /



a dar, pagar y contribuir al dicho Miguel de /
Lobregat no derogando la obligación ge- /
neral a esta especial ni por el contrario, /
y que las dichas máquinas de títeres ni /
alguna dellas ni las dichas puestas, figuras, /
bestuarios y cosas de suso ynbentariadas /
ni cosa ni parte alguna dello, no poda- /
mos bender, dar, donar, ni en manera algu- /
na enagenar sin el cargo desta ypoteca /
y lo que en contrario se hiziere sea en sí /
ninguno e de ningún efeto e balor, y con estas /
declaraciones e ypoteca susodichas quere- /
mos y abemos por bien se guarde cum- /
plida y excute en todo y por todo la /
dicha primera scriptura de benta y obligación /
de la dicha máquina real de títeres, /
que dexamos en su fuersa y bigor sin la dero- /
gar ni ynobar para que aquella y esta escrip- /
tura con las dichas declaraciones de suso /
dichas se cumplan, guarden y executen /
y nos obligamos de cumplir y guardar a su /
tener [*sic* por tenor], para firmesa de todo lo qual obli- /
gamos a nuestras personas y bienes abi- /
dos y por aber y con poder a las justi- /



sias de su Magestad de qualesquier parte que /
 sean y debaxo de la misma sumisión y /
 renunsiasión de fueros y renunsiasión /
 de leyes y derechos contenidos e por nos- /
 otros renunciados en la dicha primera /
 scriptura y lo mismo hazemos en esta /
 para que nos conpelan y apremien a su cun- /
 plimiento como por sentencia difinitiva pasada /
 en cosa jugada y con renunsiasión de la /
 ley que defiende la general. E nos las //
 [f. r.] dichas María de la Pas y María Carrión /
 renunsiamos el benefisio de Evelevano [*sic* por Eveliano] y /
 leyes de Toro y Partida, de cuyo auxilo /
 y efeto el presente scriuano público /
 nos avisó, y por ser mujeres casadas para /
 balidasió esta scriptura juramos cada /
 vna de nos por Dios Nuestro Señor y por Santa /
 María, su bendita madre, y por los santos /
 Ebangelios e por la señal de la Crus, que ha- /
 semos con los dedos de nuestra mano dere- /
 cha, de no yr ni venir en tiempo alguno /
 contra esta escriptura ni contra lo /
 contenido en ella por rasón de nuestros derechos /
 [?] ni por bía de lesión, fuersa, en- /



gaño, ni en otra manera por ninguna causa /
o rasón que sea o ser pueda, y que deste /
juramento no pediremos absulución /
ni relaxación a nuestro muy Santo Padre /
ni a otro juez ni prelado que poder tenga /
para nos lo conceder y si propio motiuo /
o en otra manera nos fuere absuelto o re- /
lado [*sic*] no vsaremos de ninguna cosa dello, en /
testimonio de lo qual todas nos las dichas /
partes otorgamos la presente, que es fecha /
la carta en Ayamonte en jueves /
quinze días del mes de mayo de mill e seis -/
cientos y treinta y vn años, y los dichos /
Miguel de Lobregat y Juan de Soto y Pedro An- /
tonio lo firmaron, y por ellas dichas sus mugeres, /
porque no saben, firmó vn testigo y todos /
los dichos otorgantes presentaron por /
testigos de su conosimiento que con /
juramento dixeron son los mesmos /
aquí contenidos a Bautista Serrano /
y Baltasar Mendes, balensianos, que /
así se dixeron llamar y que son con- /
pañeros de la dicha máquina; siendo /
presentes por testigos del otorgamiento /



desta scriptura Antonio Peres de Al- /
far, Baltasar Gonsales, yerno de Braca- //
[f. v.] monte y Blas Correa, hijo de Rodrigo /
Lorenzo, vesino desta billa. // Va entrerrenglones de madera, morado, yten
vna figura de vn trompeta /
con su tramoya, Es tachado Jorge, tachado Pardo, fe, va metido /
pequeña.

[Firma y rúbrica] Juan de Soto, [Firma] Pedro Antonio Fortesa, [Firma]
Miguel Llobregat. Fdo. [y rubricado] Antonio Peres Alfar. Ante mí [dos
firmas más ilegibles].



APÉNDICE II

Escritanía de Diego González, Archivo de Protocolos de Ayamonte, 1631,
leg. 111, s. f.

[1631/05/15]

[Juan de Soto, Pedro Antonio Fortesa. Ayamonte. Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa, autores de máquina real, se concertan con Baltasar Méndez, Jacinto Armunia y Bautista Serrano para formar compañía de máquina real.]

[f. v., al margen] Escritura entre Jvan de Soto /
y Pedro Antonio y consovtes /

Sepan quantos esta carta vie- /
ren como nos, Juan de Soto y Pedro /
Antonio Fortesa, autores de vna máqui- /
na real de títeres de representación, /
de la vna parte y anbos a dos junta- /
mente y de mancomún y a bos de vno y /
cada vno de nos por sí e por el todo *yn so-* /
lidun, renunsiando como renunsiamos /
las leyes y auténtica [?] ... *de duobus* /
res debendi y el auténtica presente *de* /
fide jusoribus y las demás leyes y de- /
rechos que tratan de la mancomunidad /



como en ellas se contiene, y Baltasar /
Mendes y Bautista Serrano y Jasinto /
de Armunia, balensianos, de la otra parte, /
otorgamos anbas que estamos conbenidos /
y consertados y nos conbenimos /
y consertamos en esta manera: que nos, los dichos /
Baltasar Mendes y Bautista Serrano y /
Jasinto Armunia, cada vno por lo que nos //
[f. r.] toca, nos obligamos a andar y asistir /
en compañía de los dichos Juan de /
Soto y Pedro Antonio Fortesa en la /
representación de la máquina /
real de títeres que los susodichos /
traen para que hagamos en la dicha /
representación, todos los días que /
representare con ella en quales- /
quiera parte destos reynos de Cas- /
tilla o el de Portugal, donde el suso- /
dicho fuere y asistiere todo aquello que /
conbenga y sea nesesario como hasta /
oy lo emos echo en la dicha máquina; y /
el dicho Jasinto Armunia hazer los fuegos, /
tocar la dusaina a la puerta de la /
comedia o corral, dentro la máquina /



y por las calles, y todo lo demás que yo /
el susodicho e hecho en la dicha máquina, /
en la qual, para los dichos efetos /
nos obligamos de yr y a asistir desde /
oy, día de la fecha desta, hasta el Domingo /
de Ramos próximo benidero deste pres^{ente} /
año de mil y seiscientos treinta y vno, /
sin hazer, ni haremos, ausencia alguna; /
y no lo haziendo y cumpliendo así, saliendo- /
nos de la dicha compañía, nos obligamos a dar /
y pagar por ello, en pena e intereses, sin- /
quenta ducados cada vno de nos a los /
dichos Juan de Soto y Pedro Antonio Fortesa /
o a quien su poder y causa oviere y por /
ellos nos puedan executar y apre- /
miar y por las costas de la cobranza. E nos /
los dichos Juan de Soto y Pedro Antonio /
Fortesa, debaxo de la dicha mancomunidad, /
nos obligamos a dar y a pagar a los dichos //
[f. v.] Baltasar Mendes y Bautista Serrano /
y Jasinto de Armunia todos los días de /
representación, a saber: al dicho /
Baltasar Mendes, ocho reales, los /
tres de ración y sinco de representación, /



y al dicho Bautista Serrano siete reales, /
tres de ración y quatro de representación, /
y al dicho Jasinto de Armunia, dies reales, /
los tres de ración y quatro de /
representación, digo tres reales de ra- /
sión y sinco de representación y dos /
por los fuegos, que todos son los dichos /
dies reales. La qual dicha paga de los /
dichos salarios, en la forma dicha, les da- /
remos y pagaremos cada vn día las dichas /
raciones, aunque no se represente, y /
los de representación, el mismo día /
que se representare, llanamente /
sin pleito con los tal. Y es declarasón /
que demás de los dichos salarios, nos, /
los dichos autores nos obligamos a /
dar cabalgaduras, las que fueren ne- /
sesarias a los susodichos para yr y pa- /
sar de vnos lugares a otros y, /
ansimismo, para llebar /
la ropa de los susodichos, sin por lo /
vno ni por lo otro hazer disquen- /
to alguno. Y otrosí, que por las /
fiestas del Corpus, se [por si] representa-



remos en ellas en qualquiera parte, /
les daremos y pagaremos a los suso- /
dichos aquello que fuere rasón y en /
la comedia se usa y acostunbra. Y /
por las representaciones particulares /
aya de aber dos reales cada vno de los //
[fol. r.] susodichos, que nos obligamos a les dar
y pagar demás de las raciones /
y representaciones, y que durante /
el dicho tiempo no los despediremos de /
de la dicha compañía, so pena de que les da- /
remos e pagaremos a cada vno de los /
susodichos sinquenta ducados por yn- /
terese conbensional y por ellos nos /
puedan executar, y queremos ser exe- /
cutados debaxo de la mancomu- /
nidad; y en esta manera todos nos, las /
dichas partes, cada vna por lo que les to- /
ca, hazemos y asentamos este dicho con- /
sierto y compañía que nos obligamos, /
según dicho es, y para firmeza dello /
obligamos nuestras personas y bienes abidos /
e por aber, y damos poder cumplido /
a las justisias y jueces de Su Magestad que /



competentes sean de qualesquier /
partes, reynos y señoríos donde /
esta scriptura se presentare, a cuyo /
fuero y jurisdición nos sometemos, /
y especialmente a la parte y lugar /
donde se nos quisiere pedir y conbe- /
nir, y renunsiamos nuestro propio fue- /
ro, jurisdición, domisilio, bezindad, /
y la ley *si conbeierit de jurisdicionen* /
onium judicun e nueva pregmática /
de las sumisiones para que nos con- /
pelan y apremien a la paga y cum- /
plimiento de lo contenido en esta /
scriptura como por sentensia de fe /
de jues competente pasada en /
cosa juzgada; renunsiamos las leyes, //
[f. v.] fueros y derechos de nuestro fabor y la /
que defiende la general renunsiasón, /
en testimonio de lo qual otorgamos /
la presente, de la qual abemos por /
bien se nos dé a cada parte vn tres- /
lado autorizado. Ques fecha la carta /
en Ayamonte, en jueves quinze días /
del mes de mayo de mil seiscientos /



y treinta y vn años; y los dichos otorgantes /
los firmaron, y presentaron por testi- /
gos de su conosimiento que con jura- /
mento dixeron que les conosen y que /
son los mismos aquí contenidos, /
a Miguel de Lobregat y Miguel de Lo- /
bregat, su hijo, balensianos, que /
así se dixeron llamar, siendo presen- /
tes por parte del otorgamiento desta /
scriptura Baltasar Fernández, yerno de Bra- /
camonte, y Blas Correa y Antonio /
Peres de Alfar, vecinos desta dicha billa. Ba tachado/
y medio, nuestra.

[Firma y rúbrica] Juan de Soto; [Firma y rúbrica] Pedro Antonio Fortesa;
[Firma y rúbrica] Baltasar Mendes; [Firma] Jacinto Armunia: [Firma y
rúbrica] Bautista Serrano. Ante mí. Firma [ilegible].

