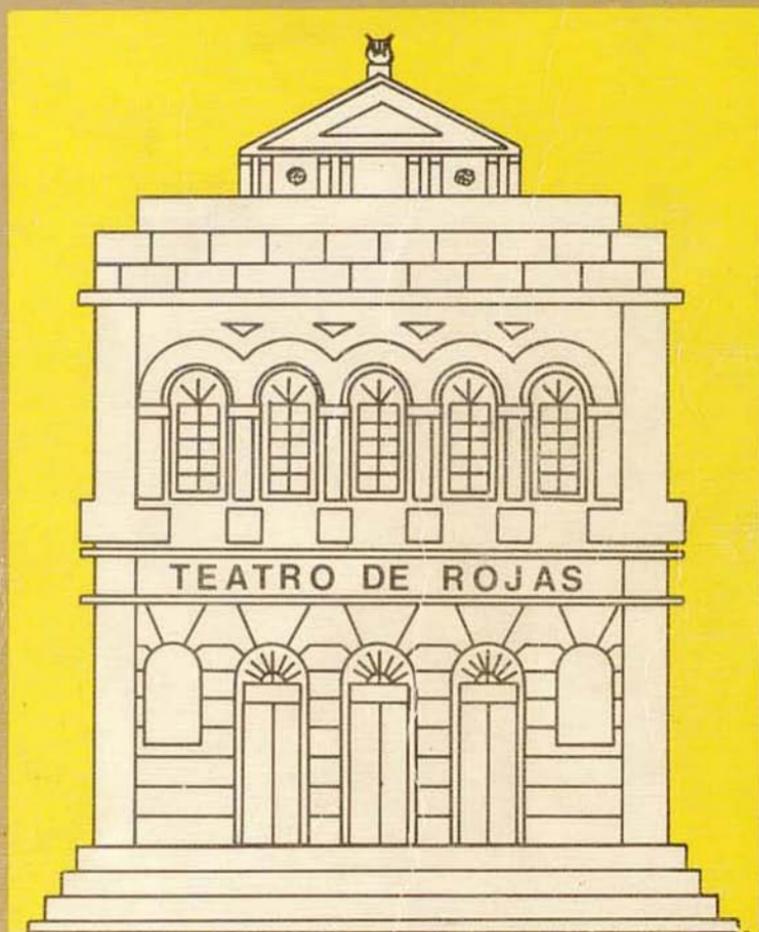


**ARQUITECTURAS Y ESPACIOS PARA
EL OCIO EN TOLEDO DURANTE
EL SIGLO XIX**

Rafael del Cerro Malagón



Premio Nacional

de Temas Toledanos

“San Ildefonso” 1989

Arquitecturas y espacios para el ocio en Toledo durante el siglo XIX

Rafael del Cerro Malagón



PREMIOS

CIUDAD de TOLEDO

**Arquitecturas y espacios
para el ocio en Toledo
durante el siglo XIX**

Depósito Legal: TO-81-90

I.S.B.N.: 84-87515-00-2

Imprime: NUPREDSA-LA VOZ DEL TAJO
Marqués de Mirasol, 19
TALAVERA DE LA REINA (Toledo)

PREMIOS TOLEDANOS SAN ILDEFONSO

Con motivo de la Festividad de San Ildefonso, Patrono de la Ciudad, se convocaron, un año más, los Premios Ciudad de Toledo en su XV Edición, contándose entre ellos el Premio "San Ildefonso" de Temas Toledanos, patrocinado por el Excmo. Ayuntamiento de Toledo.

El Jurado Calificador integrado por D. Julio Porres Martín-Cleto, Dña. Esperanza Pedraza Ruiz y D. José María Rodríguez Martín, tras examinar los 13 trabajos presentados, acordó conceder el premio a la obra titulada "ARQUITECTURAS Y ESPACIOS PARA EL OCIO EN TOLEDO DURANTE EL SIGLO XIX", presentada bajo lema "Guillermo de Baskerville".

El fallo del Jurado se hizo público en el transcurso de un acto celebrado el día 28 de enero de 1989 en el Restaurante "La Boticia" de esta Ciudad de Toledo.

I INTRODUCCION

Bajo el término “arquitectura para el ocio” queremos entrar en el terreno que otros trabajos denominan como de “recreo” o “entretenimiento” y que generalmente abordan dos tipologías constructivas básicas: los teatros y los cosos taurinos. En Toledo, como en la mayoría de las ciudades medias españolas, ambas tipologías se desarrollan notablemente en el siglo XIX y cumplen muy sobradamente el papel que se les asigna para llenar el ocio de los ciudadanos, cuando no el de otras funciones muy alejadas de la razón de su existencia.

Además de estos dos prototipos arquitectónicos queremos aludir a otras construcciones que ayudaron a llenar el tiempo libre o para servir como lugar de encuentro social. En este epígrafe están los cafés, casinos, salones de baile, juegos de bolos, etc. que en Toledo fueron madurando a medida que moría el siglo XIX. En esta centuria, algunas de las mencionadas posibilidades para cubrir el ocio fueron acogidas en espacios mínimamente adaptados. Prácticamente no se edificaron de *ex novo* locales específicos, habría que esperar a los primeros lustros del XX para que surgieran nuevas tipologías dentro de la arquitectura local tradicional.

Con estas premisas establecidas se podría hacer una doble distinción: una arquitectura específica para unos concretos ti-

pos de entretenimiento y, por otra parte, el recreo social que requiere un lugar sin grandes condiciones específicas. En el primer grupo el espectáculo teatral y el tauromáquico exigen unas construcciones que respeten las leyes mínimas del mismo espectáculo: visibilidad, audición, seguridad y separación clara entre el espectador y el ejecutante. En el segundo caso, cuando una forma de ocio no precisa de un espacio muy condicionado por unas reglas, la tipología arquitectónica se dispersa o simplemente no existe. Un salón de baile o un café llanamente se pueden reducir a un local céntrico, de fácil acceso y amplio.

En la ciudad de Toledo se dieron ambas situaciones, conservándose hoy sólo la arquitectura específica hecha para el teatro y el toreo. Del segundo apartado no queda nada original, las huellas son imperceptibles y poco relevantes. Los continuos arreglos en los locales comerciales, los cambios de actividad comercial, la variedad de propietarios, derribos, reparaciones, etc. han borrado incluso el recuerdo. Cualquier casona céntrica sirvió para acoger un casino, cualquier salón amplio alquilado pudo cumplir las exigencias de una sociedad dramática o recreativa que aportaba un público minoritario, cuando no seleccionado. Idénticas circunstancias atravesaron las salas de baile o los mismos cafés. Tampoco han pervivido lugares específicos que fueran acondicionados para la práctica de juegos populares como el frontón o boleras, también tendrían que esperar en algún caso al siglo XX para que de nuevo se construyeran espacios apropiados, encardinados ya en estructuras deportivas.

Buena parte del ocio de los toledanos del XIX, además del teatro, los toros y la tertulia, se llenaba en los paseos que los cronistas nos describen. Parro lo hace así:

“Hay por consiguiente buenos paseos de recreación por todos lados, pero gravemente descuidados en cuanto á la parte que al hombre toca añadir á la naturaleza para comodidad del público; y así es que tanto por esto cuanto por lo penoso de la subida de cuesta para volver á casa, son muy poco concurridos, contentándose la mayoría de las gentes

con pasear en algunas plazuelas que hay intramuros y en la plaza de Zocodover...¹”.

Antonio Martín Gamero llega a discernir qué lugares se frecuentaban según fuese la estación del año:

“(en invierno) Casi tenemos que despedirnos de los paseos exteriores, porque las bajadas de suyo ásperas, se ponen intransitables á fuerza de lodos y escarchas. Zocodover, el Miradero y sobre todo San Cristóbal, punto el más resguardado y de mejores vistas, se disputan en este tiempo nuestro trato con preferencia...²”.

Pero dejemos a un lado estas últimas consideraciones por encajar más extensamente en el terreno de lo urbanístico, abordemos sólo la arquitectura configurada para el ocio. Esta temática carece de estudios generales sistematizados, si bien existen infinidad de artículos y trabajos dispersos en torno a ejemplos singulares o muy locales. La falta de una buena bibliografía se suple por alusiones de urgencia o divagaciones literarias. Otras fuentes se encuentran en el periodismo, la estética realista o en la fotografía y el grabado.

Todas estas referencias tienen el denominador común de contar lo cotidiano, que muchas veces sucumbe bajo el peso de los estamentos culturales considerados más elevados o “respectables”. La arquitectura religiosa o civil y los nuevos ensanches urbanísticos decimonónicos han primado sobre el arte burgués, el cual, a su vez, ha solapado el estudio de la naciente arquitectura industrial y homogeneizada que, poco a poco, se fue imponiendo en una sociedad donde las masas populares ocuparían nuevos espacios y funciones. La moderna visión de la his-

1. Sixto Ramón Parro: *Toledo en la mano*. Toledo, 1857, I, pág. 32.

2. Antonio Martín Gamero: *Historia de la ciudad de Toledo*. Toledo 1862, I, págs. 10-11.

toriógrafa del arte está revisando estas lagunas y gracias a interesantes aportaciones se van rescatando del olvido algunos temas³. Sin embargo, el campo aún no se agota, ahí están las arquitecturas efímeras o los “diseños marginales” referidos quioscos, urinarios, mobiliario urbano, casetas, etc. que tienen una larga tradición ya que muchos llegaron a ser objeto de consideración por los utópicos del XVIII, si no antes.

Para concretar la arquitectura del ocio en Toledo se han utilizado las fuentes referenciales que en párrafos anteriores citamos junto al depósito documental del Archivo Municipal y al existente en la Plaza de Toros. La falta de una bibliografía local en este terreno se ha suplido por los escasos trabajos que apuntan visiones de conjunto y ayudan a relacionar nuestro estudio, en esta línea se han consultado diversas publicaciones del profesor Antonio Bonet Correa sobre plazas de toros, teatros y cafés⁴. También ha sido valiosa la obra editada por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo titulada *Arquitectura teatral en España*⁵. Por último, se han revisado otras obras dedicadas al

3. Sobre el análisis arquitectónico de una ciudad en el siglo pasado a partir de las categorías socioeconómicas de sus habitantes, a modo de ejemplo, citamos la obra de Clementina Díez de Baldeón: *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*. Madrid, 1986. En esta obra se abordan los prototipos constructivos según los barrios y las condiciones cotidianas de sus moradores.

4. Entre la rica producción del profesor Bonet Correa mencionemos los trabajos que sirven de referencia al entrar en el estudio de la arquitectura del ocio. Para la tipología teatral está “II teatro spagnolo nel contesto del teatro baroco europeo”, en el *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Vicenza, vol. XVII, 1975, págs. 9-45. Sobre las plazas de toros citemos sus aportaciones en el interesante libro *Morfología y ciudad*, Barcelona, 1978 y el artículo “Arquitectura de las plazas de toros en Madrid” en *Las Ventas, 50 años de corridas*, Madrid, 1981. En cuanto a los cafés como lugares de encuentro y de valor en la vida de una ciudad mencionemos su trabajo sobre *Los cafés históricos*, discurso de ingreso pronunciado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 13 de diciembre de 1987, Madrid, 1987.

5. *Arquitectura teatral en España*, Barcelona, 1984. Los artículos que encierra son: “Arquitectura teatral” y “Los edificios en la ciudad” de Ignasi Solà-Morales. “El lugar del espectáculo” de Antoni Ramón Graells. “Las máquinas teatrales: arquitectura y escenografía” de Pedro Navascués Palacio y “Espacios de la vida social: los “otros” espacios de la arquitectura teatral” de Angel Luis Fernández Muñoz.

estudio de ciudades españolas en el XIX, que si bien analizan la arquitectura del ocio desde una perspectiva muy local su espíritu se identifica y es correlativo al de las páginas siguientes⁶.

6. Mencionemos a título de muestra las obras siguientes. De Eulalia Ruiz Palomeque: *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, Madrid, 1976. De Lena Saladina Iglesias Rouco: *Burgos en el siglo XIX. Arquitectura y urbanismo (1813-1900)*, Valladolid 1979. De María del Mar Lozano Bartolozzi. *El desarrollo urbanístico de Cáceres*, Cáceres, 1980. De José María Suárez Garmendia: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1986.

II ARQUITECTURA TEATRAL

1. Introducción

Para hablar del teatro en Toledo durante el siglo XIX, ya sea desde el punto de vista literario o arquitectónico, hay que partir del único local existente en la ciudad de Toledo dedicado entonces a este fin. Dicho edificio, de propiedad municipal, no sólo sirvió para el espectáculo dramático, sino que además acogió a infinidad de actos, desde los puramente artísticos hasta los de índole política, sin olvidar a diversos y variopintos encuentros sociales. Esta pluralidad funcional y su importancia queda bien definida en las palabras de Ignasi de Solá-Morales que aplica a la generalidad de los locales teatrales:

“...en el momento en que el edificio teatral es concebido como un templo laico, tal como gustan repetir las teorías de la época, que ha de representar funciones asociativas, culturales y de ocio, en la moderna sociedad burguesa, su situación en la ciudad, los espacios en torno a él y la misma forma que adquiere respecto del resto de los edificios es decisiva para la caracterización de esta ciudad mo-

derna en la cual seguimos reconociendo nuestros propios orígenes”.

El coliseo toledano contaba con una herencia de trescientos años de vida que ya pesaban en sus estructuras. Hasta mitad de siglo las reparaciones fueron continuas y cada vez más profundas, por eso fue lógico, llegado un punto, el decidir su cierre y derribo para levantar un nuevo teatro. Estos pasos exigieron grandes esfuerzos económicos que lastraron las iniciativas. Tras varios años de obras la ciudad recobró un nuevo local y desde los últimos veinte años de la centuria Toledo disfrutó de un flamante escenario que, hasta bien entrado el siglo siguiente, fue el único local expresamente diseñado para espectáculos dramáticos y similares⁸.

Durante el tiempo que los toledanos no pudieron disfrutar de un teatro, florecieron numerosas compañías de aficionados, de las cuales algunas ya venían de atrás, que aprovechando lugares ocasionales efectuaron sus representaciones. Estos lugares fueron los salones de algunas familias o de instituciones públicas, cuando la climatología lo permitía eran las explanadas y paseos donde un tablado y una valla posibilitaban el espectáculo teatral. Esta dinámica permitió mantener viva y aun alentar más la afición al género dramático durante décadas, así como contribuir a llenar el ocio de los toledanos.

Desde el punto de vista arquitectónico solamente merece la pena extenderse en las obras que transformaron la antigua Casa de Comedias en el nuevo Teatro de Rojas. El resto de los locales utilizados por las compañías o sociedades de aficionados y

7. Ignasi de Solá-Morales: “Arquitectura teatral”, *ob. cit.*, pág. 19.

8. En 1924 se inauguró el Cine Toledo y poco tiempo después se mejoraba el Cine Moderno. Ambas salas fueron diseñadas exclusivamente para el cinematógrafo, en ellas se celebraron charlas, mítines y, en general, actos que no exigían dificultades escénicas. Lograron superar el medio siglo de existencia, perviviendo aún el Imperio. En 1952 se inauguró el Teatro Cine Alcázar, cuya denominación indica la ambivalencia del local, que posibilitó al mismo tiempo que el Rojas representaciones dramáticas y espectáculos de variedades.

los llamados teatros de verano, al no convertirse en coliseos estables y no haber trascendido más allá de su época pueden recogerse con menor tratamiento.

2. Del Mesón de la Fruta al Corral de Comedias

Una serie de pequeños datos hallados en recientes investigaciones aluden a la posibilidad de que en la plaza de San Justo, no lejos del templo primado, pudo existir un corral de comedias a partir de 1559, cuyo recuerdo alcanza hasta el siglo XVIII, al haber en este lugar un callejón titulado de los Cómicos. Sin embargo, a pesar de las referencias encontradas, no hay rastros más claros o descriptivos que confirmen su existencia efectiva, lo cual es extraño si se observa la meticulosidad de infinidad de cronistas⁹.

El segundo punto donde parten las noticias que sitúan el primer edificio teatral, realmente conocido, es la plaza Mayor en el Mesón de la Fruta, luego transformado en corral de comedias.

A lo largo de los siglos no sólo hubo cambios en sus estructuras, sino que hasta las diferentes formas de nombrar este lugar denotan varias épocas, en el XVII aparece el término de “casa de comedias”, un siglo después figura el más erudito de “coliseo” y al poco el de “teatro” hasta su final en el XIX. Tras el derribo y la nueva construcción aparecerá de manera oficial el nombre de Teatro de Rojas, que alcanza hasta nuestros días¹⁰.

El investigador Borja de San Román intuye que los albores

9. La primera noticia, en 1559, aparece cuando se construye un examinatório cerca de San Justo colindante con el corral de comedias, que en 1587 sufrió alguna modificación, pues se compraron unas casas de Juan Gómez de Silva (Véase, Fernando Marías: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Madrid, 1986, t. 4, pág. 21). En el *Libro Vecindario* de Toledo de 1778 aparece el callejón sin salida de los Cómicos en la colación de San Justo (Véase, Julio Porres: *Historia de las calles de Toledo*. Toledo, 1982, t. I, pág. 449).

10. Esperanza Pedraza Ruiz: “Antecedentes históricos del Teatro de Rojas” en *Centenario del Teatro Rojas 1878-19 octubre 1978*. Toledo, 1978.

del teatro en Toledo se localizan a comienzos del siglo XIII, como lo demuestra el *Auto de los Reyes Magos* a la sombra de la Catedral. El desarrollo de esta veta, ligada a las fiestas más importantes del calendario litúrgico católico, especialmente el Corpus, determinó que numerosas compañías de cómicos y danzantes fueran contratados para tales fechas, donde la fastuosidad era lograda con numerosos recursos que generalmente facilitaba el poderoso cabildo de la Primada¹¹. Sabemos que en los siglos XV-XVI en el día del Corpus Christi había cinco autos sacramentales con sus entremeses y farsas, dos por la mañana y tres por la tarde. Cada representación se hacía en un carro que partiendo desde la Catedral recorría las principales calles y plazas de la ciudad, una de éstas era donde se celebraba el mercado diario, denominada Mayor, generalmente concurrida y animada¹².

La plaza Mayor fue replanteada por Nicolás Vergara el *Mozo* a finales del XVI, consiguiendo un espacio rectangular y bien organizado para lo que era habitual en Toledo en la época¹³. En su perímetro se recontaban los siguientes edificios: la Catedral, y la Carnicería Mayor en uno de los lados mayores, enfrente una larga manzana de casas vecinales, en los lados menores el Hospital del Rey, que acogía en su parte baja la Red del pescado, y el Mesón de la Fruta respectivamente (Fig. 1).

En 1576, el cronista Luis Hurtado de Mendoza cita cómo el corregidor Juan Gutiérrez Tello había hecho un “mesón muy populoso para todos generos de fruta”, bien provisto donde las gentes concurrían a diario para aprovisionarse¹⁴. El historiador Francisco de Pisa, en 1605, nos detalla que en dicho mesón había un rótulo que recordaba la propiedad municipal del edificio

11. Francisco de Borja San Román: *Lope de Vega, Los cómicos toledanos y el poeta Sastre*, Madrid, 1935, págs. LI-LXVI.

12. *Idem*, pág. LIII.

13. Fernando Marías: *Ob. cit.*, t. II, pág. 91.

14. Luis Hurtado de Mendoza: “Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo” en *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechos por iniciativa de Felipe II*, recogidas por Carmelo Viñas y Ramón Paz, Madrid, 1963, pág. 572.

y la fecha de construcción, también anota el uso compartido que este sitio había tenido como lugar de representaciones teatrales:

“... por algunos tiempos del año se acostumbran a representar comedias honestas, y algunas veces devotas, de la historia de algún santo, para entretenimiento y solaz de los ciudadanos, y para que se desenfaden, y olviden de otros cuydados penosos, que consigo trae la vida humana¹⁵”.

Un texto de Lope de Vega, vecino por estos años de Toledo, refiriéndose en 1604 a este mesón antes de ser transformado en teatro propiamente dicho y que nos traslada Borja de San Román nos refleja así el ambiente:

“Representa Morales; silba la gente; unos caballeros están presos porque era la causa desto; pregónose en el patio que no pasase tal cosa; y así, apretados los toledanos por no silbar, se p... (sic), que para el alcalde mayor ha sido notable descrédito, porque estaba este día sentado en el patio¹⁶”.

En el mismo año de publicarse estas palabras, el hijo del Greco, Jorge Manuel Theotocópuli trabajaba en las trazas de una casa de comedias que sustituyera al Mesón de la Fruta, el cual ya había sufrido alguna ampliación y mejora en 1599¹⁷. Poco tiempo después, en 1605, el Ayuntamiento pagaba al arquitecto su proyecto con una fuente de plata en vez de cien escudos en que se valoraba su esfuerzo:

“por aver fecho el susodicho traza que es cosa de

15. Francisco de Pisa: *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, Toledo, 1605, edición facsímil, Toledo, 1974, fol. 31, vto.

16. Francisco de Borja San Román: *Ob. cit.*, pág. LXI.

17. Sobre esta ampliación del Mesón de la Fruta véase en el Archivo Municipal de Toledo, Archivo Secreto, cajón 4, legajo 2, núm. 7.

más de lo que es obra del entendimiento de mucho trabaxo por los dibujos de planta e de fabrica, e aver acudido a maestrar la dicha obra hasta sacarla de planta muchas veces e al tiempo de derribar lo antiguo e tomar medidas en que se ocupo mucho tiempo asistiendo por su persona...¹⁸”.

El nuevo edificio, según Fernando Marías, requirió una mayor atención en los trabajos de ensamblaje de madera que en los de albañilería, y por eso Jorge Manuel tuvo una buena oportunidad para su lucimiento técnico, ya que gozaba de una amplia formación retablistica que había sustentado esta maestría específica¹⁹. La disposición general fue sometida a una comisión de facultativos encabezados por Juan Bautista Monegro, Maestro Mayor de los Alcázares, que reformaron algunos elementos. El edificio así conformado fue próximo al de muchos corrales de comedias del XVII, un patio rodeado de columnas con sus balcones, ventanas, gradas, tertulia, cazuela y palco de autoridades²⁰.

En 1630, un incendio acabó con la Casa de Comedias, según datos publicados en 1922 por Adolfo de Aragonés²¹. Este investigador expone cómo el edificio ardió completamente en la noche del 28 de agosto, propagándose a las casas colindantes el fuego. Poco después sería reedificado y su aspecto se puede apreciar en la vista o *Panorámica de Toledo* dibujada por Arroyo Palomeque muy a principios del XVIII. En este documento se detallan todas las calles de la ciudad y el alzado de las casas, deteniéndose con más precisión en los edificios principales. Aunque el dibujo es una composición teórica e ilusoria es fiel a la ubicación de los elementos significativos. En primer lugar el

18. Francisco de Borja San Román: “De la vida del Greco” en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, núm. VIII, 1927, documento XIX, pág. 57.

19. Fernando Marías: *Ob. cit.*, t. II, pág. 198.

20. Esperanza Pedraza Ruiz: *Ob. cit.*

21. Adolfo Aragonés: “Efemérides toledanas” en *Toledo*, núm. 186, 1922, págs. 437-438.

teatro aparece correctamente en una calle que parte de la plaza Mayor y no en ésta misma, por eso hoy dicha vía conserva el nombre de calle del Coliseo. También se aprecia el alzado del edificio y ahí lo extraño de su aspecto, no figura un patio de comedias, es una construcción de tres alturas escalonadas, rematadas por un torreón, lo que induce a pensar que era un local cerrado y no abierto al cielo como los corrales tradicionales.

Con esta estructura, más o menos modificada, el teatro de la ciudad llegaría hasta el siglo XX sin que tampoco cambiasen demasiado las circunstancias internas del espectáculo mismo. Entre éstas podrían citarse el mantenimiento de la compartimentación del público según su sexo ó condición y el sometimiento de las representaciones a normas pasajeras, contradictorias y variopintas que accidentaron su camino durante determinados momentos²².

3. El teatro en el siglo XIX (1800-1866)

Desde los comienzos de la centuria el municipio continuó controlando el teatro toledano, subastando o arrendando el local a compañías y empresarios de cuyo trabajo hay numerosas referencias. Se puede hacer un amplio seguimiento de las actuaciones que cada temporada se daban en la ciudad así como conocer el utillaje escénico gracias a numerosos inventarios. En una palabra, se conserva suficiente documentación para

22. Mencionemos a título de ejemplo dos casos. En 1681 el licenciado y presbítero Joseph de Flores solicita del municipio se le adjudique un asiento concreto del teatro ya que había quedado vacante por la muerte de quien había tenido el privilegio de disfrutarle anteriormente (Archivo Municipal de Toledo. *Teatro*). El segundo ejemplo se refiere a las prohibiciones que desde diversas instancias recaían sobre el teatro. En 1782 el Ayuntamiento autorizó de manera extraordinaria a que el empresario Gregorio Bermúdez realizase una función, pues estaba vigente un “voto aprobado por Su Majestad” en contra de estos espectáculos. Ni qué decir tiene que tal prohibición afectaba al municipio de manera negativa, pues no percibía los correspondientes arriendos.

afrontar todo un estudio integral sobre el espectáculo teatral en Toledo²³.

En el terreno estrictamente arquitectónico hay igualmente infinidad de noticias que nos ilustran sobre el mantenimiento del coliseo. Por ejemplo, en 1810, el arquitecto municipal Miguel Antonio Marichalar, por orden del Ayuntamiento, hace un reconocimiento del teatro y le describe como un edificio de planta trapezoidal que, incluyendo los locales adyacentes, se transforma en un octógono irregular de 7.970 “pies superficiales”. Añade que tenía dos órdenes de palcos, graderías por ambos lados, tertulia proscenio y “demás oficinas precisas para su uso”. Todo el conjunto se valoraba en 279.833 reales de vellón y en una renta anual de 8.395 reales²⁴. Esta descripción o reconocimiento fue uno de los varios que se ordenaban a menudo, bien para incluirlo dentro de los inventarios de bienes municipales, bien cuando había que afrontar alguna posible reparación de envergadura. Señalemos, por ejemplo, otro efectuado por el mismo arquitecto en 1831²⁵.

A veces los arreglos previstos se hacían con cargo a los ingresos producidos por el mismo teatro y, como quiera que estos no deberían de ser demasiado relevantes, siempre se trataba de que dichas reparaciones no interrumpieran la temporada, pero las circunstancias, que en pocas ocasiones eran favorables, incidían en la progresiva ruina del edificio y en el aumento de los presupuestos que cada vez eran más altos. Como muestra, citemos que en 1826 el municipio solicitaba a las más altas instancias para que en la temporada de invierno hubiera representaciones, ya que urgía recoger dinero para afrontar algunas “obras previstas”. La petición estaba motivada por la publicación de

23. En el Archivo Municipal de Toledo (citado aquí con las siglas A.M.T.) existe un buen acopio de datos especialmente a partir de mediados del XIX. Su clasificación es muy genérica, los documentos están agrupados bajo epígrafes amplios sin que exista ninguna referencia que permita citar pormenorizando cada noticia.

24. A.M.T. *Teatro viejo*. El reconocimiento fue hecho el día 7 de abril de 1810.

25. A.M.T. *Actas Capitulares* de 1831, sesiones de 2 y 15 de mayo y 11 de noviembre.

una Real Orden del mismo año que prohibía los espectáculos dramáticos durante el curso académico. Esta singular anécdota se sumaba pues a los accidentes que el Ayuntamiento debía de sortear para poder mantener abierto el teatro²⁶.

En 1833 volvemos a repasar algunas noticias sobre ciertas reparaciones necesarias que se encargan al maestro albañil Antolín Jiménez. Tras la obra se apunta la necesidad de dotar a la ciudad de un nuevo local que tenga más capacidad, comodidad y seguridad, pues la situación era insostenible²⁷. Sixto Ramón Parro es en estos momentos cuando le conoce bien y aunque en 1857 publica sus impresiones todavía recuerda la amarga imagen de la vieja casa de comedias:

“Nosotros le hemos conocido aun no hace veinte años muy montado á la antigua, con unos palcos enormes y malísimamente situados que nombraban *faltriqueras*; otros especie de armarios de madera en los ángulos, algo obtusos, del patio, que titulaban *alojeros*; tres miserables filas de bancos de tabla rasa sumamente incómodos y feos, dichos por mal nombre *lunetas*; unos canapés de ladrillo y yeso en ambos costados del patio, que llevaban el dictado de *bancos de patio*; una segunda línea de palcos estrechos y allá en las nubes, que apellidaban *ventanas*; una *tertulia* con celosías, colgada del techo á manera de jaula ó palomar; y un palco para el Ayuntamiento, que absorbía más de una tercera parte del teatro, con su correspondiente ruidosa *cazuela* debajo, y unas gradería escandalosas á los costados. La parte del escenario y la maquinaria yacia en el mismo atraso y rebosaba la propia mise-

26. A.M.T. *Teatro Rojas. Planos*. El Ayuntamiento realizó la petición el 10 de abril de 1826. Se criticaba la orden porque además de privar de diversiones a la ciudad, en pósito real vería mermados sus ingresos.

27. A.M.T. *Actas Capitulares* de 1833, sesiones de 9 de abril, 10 de mayo y 14 de junio.

nable pequeñez, y el alumbrado era correspondiente á un estado tan poco brillante, reduciéndose á unas cuantas velas de sebo puestas en dos ó tres pequeñísimas y desvencijadas arañas²⁸.

Precisamente el mismo Parro jugará un papel importante en los intentos de mejorar la situación del teatro en Toledo. En 1839 fue elegido director de la Sociedad Económica de Amigos del País de la provincia de Toledo, cargo que ocupó hasta 1841. Entre sus logros figura el procurar la financiación de la “reforma y casi reconstrucción” del viejo coliseo intentando paliar su ruina, se trataba de conseguir mayor comodidad para el público y dotar a la ciudad de un edificio digno “conforme a las reglas y al gusto de la arquitectura moderna”. La Económica adelantó el dinero al Ayuntamiento bajo un crédito mensual del cinco por cien²⁹.

El arreglo fue sustancial, si bien al principio tan sólo se ceñía a reparaciones de carpintería. En marzo de 1840 se proponían mejoras en los asientos de patio y en las lunetas pues su estado era el más “indecente para una capital de Provincia”³⁰. El arquitecto municipal presentó un informe tras reconocer el lugar un mes más tarde y entre otras cosas indicaba:

—demoler las tres primeras líneas de lunetos y los asientos de orquesta:

- tirar cinco líneas de lunetas rectas y una para la orquesta.
- poner asientos corridos, sin brazos, en la orquesta.
- colocar en la cazuela cinco líneas de cajoncillos.
- poner asientos fijos y perpendiculares a las barandillas³¹.

El presupuesto ascendía a 5.500 reales, si bien alcanzó al final

28. Parro: *Ob. cit.*, t. II, págs. 541-542.

29. Juan Sánchez Sánchez: “La obra de la Sociedad Económica Toledana de Amigos del País en los siglos XIX y XX” en *Anales Toledanos*, Toledo, núm. XIX, 1982, págs. 187-208. Los entrecomillados que citamos se refieren a la *Memoria* leída por Parro en la sesión del 2 de enero de 1841, editada posteriormente e impresa por José de Cea en el mismo año.

30. A.M.T. *Teatro viejo*. Sesión municipal de 2 de marzo de 1840.

31. *Idem*.

la cifra de 40.000, pues se descubrieron fallos en los entramados y en algunos palcos cuya ruina era inminente. En agosto de 1840 se acordaba el mencionado préstamo con la Económica y a finales de año ya se habían efectuado importantes fases de la reparación proyectada³² (Figs. 2 y 3).

Coincidiendo con estas obras de urgencia, en Madrid se iniciaba la construcción de nuevos teatros, pues de las seis salas existentes a principios del XIX, tras la ocupación francesa, el número se redujo a tres: los Caños del Peral, el del Príncipe y el de la Cruz. Desde 1840 los viejos corrales son desechados y en la etapa isabelina irán apareciendo flamantes salas: el Real en 1850, seis años más tarde el de la Zarzuela y en 1857 el Novedades. Todo hacía presagiar un renacimiento del espectáculo teatral auspiciado por la nueva burguesía urbana³³.

La situación interior de los teatros en general debería ser bastante penosa a juzgar por las palabras de Romanones, que pueden aplicarse a infinidad de las antiguas salas que pervivían en la primera mitad del XIX en muchas ciudades españolas:

“Edificios de pésima construcción, salas estrechas y mal iluminadas por lámparas de aceite incapaces de destruir por completo la oscuridad, más humo que luz. En los palcos sillas desvencijadas, el olor de los retretes impurificando la atmósfera. En la cazuela, en vez de butacas, bancos de madera, aun siendo lugar reservado al sexo femenino. Los espectadores, en el invierno, se defendían del frío abrigándose en sus capas y en verano muchos se quedaban en mangas de camisa³⁴”.

En 1844, en Toledo se daban a conocer las normas generales para el buen gobierno interior del teatro, entre las que figuraba

32. A.M.T. *Actas capitulares* de 1840, sesiones de 24 de abril, 17 de julio, 11 de agosto y 11 de diciembre. La obra fue realizada por el maestro albañil Miguel Moreno.

33. Mónica Soto: *La España Isabelina*, Madrid, 1978, págs. 61-76.

34. *Idem*, pág. 62.

la prohibición de que los hombres se introdujeran en la cazuela con ningún pretexto bajo serias multas³⁵. La separación de sexos se mantuvo durante varios años, alcanzando hasta 1862 a juzgar por la queja que dirige al Ayuntamiento el arrendatario del teatro José Córcoles:

“... siguiendo la costumbre de todos los teatros de España, se dispuso hace ya algún tiempo, que en el de esta Ciudad, las localidades del patio, galerías bajas y anfiteatros, sirvieran para personas de ambos sexos indistintamente, favoreciendo de este modo los intereses de la empresa, especialmente en los días de mucha concurrencia en que suelen faltar asientos determinados por la separación de sexos que antes y con daño del justo deseo de multitud de personas venía en práctica. Pero al hacerse aquella natural innovación se mantuvo sin embargo la tertulia o galería alta de la derecha para sólo hombres, y de la izquierda no más que para mujeres, y de aquí resulta que esta última no se ocupa nunca por completo ni aún en los días de gran concurrencia...”³⁶

La petición terminaba suplicando fuese autorizado a que todas las localidades fuesen ocupadas indistintamente por “personas de ambos sexos”.

En 1849 Madoz daba cuenta al referirse al teatro toledano de la existencia de galerías diferenciadas para hombres y mujeres así como de la mala situación general del edificio que había sufrido varias reformas. El cronista refiere la cantidad de 12.000 reales como producto anual que percibía el Ayuntamiento³⁷.

Las fechas de 1848, 1852 y 1856 señalan importantes arreglos

35. A.M.T. *Teatro Rojas. Planos*.

36. A.M.T. *Teatro Rojas, 1800*.

37. Pascual Madoz: *Diccionario-estadístico-histórico de España y sus propiedades de ultramar*, Madrid, 1849, t. XIV, pág. 831.

que también iban dirigidos a la reparación de telones y decorados cuyo desgaste era notorio³⁸. En 1857, Parro en su *Toledo en la mano* publica la situación crítica del coliseo, cuyas palabras ya hemos referido en párrafos anteriores, y apunta la idea de derribar el edificio y sustituirle por otro más decoroso, pues los defectos eran estructurales y todo lo que se venía haciendo eran continuos remiendos³⁹.

En 1862 el ya citado empresario José Córcoles plantea al Ayuntamiento la idea de mejorar el aforo a base de colocar butacas en todo el patio, unir galerías, hacer dos anfiteatros (unos sobre el lugar que ocupaba el palco oficial y otro por encima), conseguir que las graderías fueran corridas y al paso mejorar el espacio del escenario. La propuesta fue estudiada, pero el arquitecto municipal vio que cualquier mejora, para que fuese realmente rentable, pasaba por el derribo del teatro. Los municipales aceptaron el reto y entre 1864 y 1866 se vivirían las últimas temporadas del maltrecho coliseo de Toledo, que como dice Martín Gamero se había tragado “gruesas sumas” en restauraciones parciales. El mismo autor, enlazando con la amarga descripción que había hecho en su día Parro, nos expone sus sensaciones sobre una situación que no podía pervivir más y que denotaba no sólo la decadencia física de un edificio sino también la precariedad de la sociedad que le mantenía:

“Aún (en el teatro) se notaban en su traza resabios de las intrigantes *faltriqueras* y de los bulliciosos *alojeros*; había en él todavía *bancos de patio* y *tertulia* y *cazuela*, que acusaban hábitos distintos á los actuales; los llamados *palcos* y *ventanas* hasta ha poco eran como nichos de cementerio, donde se encerraban los espectadores, separados unos de otros y divididos interiormente por gruesos tabi-

38. Por ejemplo, en 1853, se encargaron a Melchor Orozco nuevas decoraciones más el telón de embocadura por 11.000 reales. (A.M.T. *Teatro*).

39. Parro: *Ob. cit.*, t. II, pág. 542.

ques, que no les permitían comunicarse entre sí; todo finalmente estaba denunciando la sociedad que pasó, y de la cual una buena parte acudía á este género de diversiones á hurtadillas, ocultando el bulto, mientras otra, la mayor, se entregaba descaradamente á las más ruidosas demostraciones de su alegría ó su displicencia. Tal forma y distribución de las localidades respondía á la idea que se tenía formada esa sociedad del teatro, el cual no era para ella un fin sino un medio, pues se buscaba en él la distracción y no la enseñanza, el recreo y no la mejora de las costumbres⁴⁰.

4. El derribo. 1866-1870

En abril de 1864 el arquitecto municipal Luis Antonio Fenech, recibe el encargo de iniciar un proyecto para un nuevo teatro a partir del solar que debía dejar la antigua casa de comedias. Para afrontar la obra, la aportación económica sería respaldada en su 80 por cien con los avales que generasen los bienes de propios. Pronto surgieron dudas y discusiones sobre estas propuestas, apuntándose otros lugares como más idóneos para acoger al futuro teatro. Algunos señalaron el ex convento de frailes agustinos, ubicado a escasos metros de Zocodover⁴¹, mientras que otros se fijaban en el llamado Corral de Don Diego, también muy céntrico y con buen solar⁴².

Los buenos propósitos fueron perdiéndose en un mar de problemas que surgían por doquier, en enero de 1865 el nuevo

40. Antonio Martín Gamero: *Memoria dirigida al Ayuntamiento de Toledo*, Toledo, 1871.

41. Julio Porres: *La desamortización del siglo XIX en Toledo*, Toledo, 1965, págs. 61-65.

42. En este lugar se conservan los restos de un palacio de los Trastámara que sufrió grandes daños en 1467. Es un buen ejemplo de la arquitectura mudéjar civil toledana, solamente pervivió un salón con un valioso artesonado (Véase Chueca Goitia: *Historia de la arquitectura española*, Madrid, 1965, pág. 526.

alcalde de la ciudad, Gaspar Díaz de Labandero, activó éste y otros proyectos municipales: un cementerio, un matadero y un mercado⁴³. Toda la corporación municipal aceptando la urgencia del teatro acuerda que el nuevo se haga sobre el solar del viejo, previa la compra de algunas viviendas contiguas para así ampliar la base inicial. En el mes de junio se acordó el derribo, pues los cimientos estaban resentidos y todo el edificio ofrecía un peligro inminente⁴⁴. La tardanza en acometer las obras era patente y la prensa acusaba la situación:

“¿En qué quedamos? ¿se echa abajo el *corral de comedias* que tenemos ó permanecerá todavía en pie hasta mejor disposición? La cosa merece pensarse, es verdad, pero también conviene que no demoremos mucho el resolverlo porque nuestro teatro ya no corresponde a las exigencias de la época, ni es propio de un pueblo que para otras cosas se está vistiendo de frac y corbata blanca⁴⁵”.

Tras cinco meses de obras, éstas fueron abandonadas y los materiales se amontonaban tanto sobre parte del solar como en la plaza Mayor. En noviembre de 1866 el escenario aún estaba en pie y alguien promovía la idea de aprovecharle en la medida de lo posible ya que la temporada teatral daba comienzo y la ciudad carecía de una sala apropiada, por eso la prensa se hacía eco de esta necesidad y se preguntaba por la alternativa:

“Como por mucho que se facilite todo, y por pronto que se orillen las dificultades que naturalmente se han de ofrecer para llevar a cabo el pensamien-

43. Se podría hablar de un “período Labandero” entre los años 1865-1868, pues este alcalde promovió además el abastecimiento de aguas a Toledo y la renovación del alumbrado. También alentó iniciativas particulares como la Plaza de Toros, inaugurada en 1866.

44. A.M.T. *Actas Capitulares* de 1866, sesiones de 16 de marzo y 15 de junio.

45. *El Tajo*, núm. 2, año I (20-2-1866), pág. 27.

to, no es posible que haya de darse aquel concluido ni quizá en un año, bueno sería que se pensara cómo podrá interinamente habilitarse un local, á fin de que el invierno próximo no lo pasemos sin la diversión que proporcionan esta clase de espectáculos".⁴⁶

Esta inquietud cristalizó en varias soluciones que se discutieron en el mismo seno del Ayuntamiento. Una de ellas proponía que el Hospital de Santiago, al pie del Alcázar, acogiera las representaciones dramáticas. Este edificio, perteneciente a la Junta de Beneficencia, estaba dentro de los planes militares para transformarle en dependencias ligadas al Colegio General Militar⁴⁷. La ausencia de una sala teatral motivó el relanzamiento de las sociedades de aficionados que en salones mínimos trataban de mantener vivo el género dramático. En las sesiones del Ayuntamiento el tema del teatro surgía habitualmente y en las Actas Capitulares menudean las alusiones al problema desde distintos puntos de vista. Generalmente los propósitos iban sustentados por el principio de la urgencia y así al arquitecto municipal se le señalaba que trabajase en controlar el derribo y sin levantar mano en los trabajos para la construcción del nuevo⁴⁸.

En 1867 y 68 las obras de demolición continuaban lenta y esporádicamente por la falta de recursos. Hasta 1868 no se habla de vallar las zonas de trabajo y se designa como técnico supervisor al ingeniero Valentín Martínez Indo. Una muestra de la penuria de medios existentes es que se estudia la posibilidad de aprovechar parte de la piedra para la construcción de los depósitos de agua municipales que en aquellos momentos se estaban construyendo en una de las explanadas del Alcázar. Hay que mencionar que el abastecimiento de aguas a la ciudad era el

46. *El Tajo*, núm. 15, año I (30-6-1866), pág. 157.

47. A.M.T. *Actas Capitulares* de 1868, sesión de 23 de noviembre.

48. Escrito del Gobierno Civil que autoriza 700 escudos para gastos derivados de la confección del proyecto (A.M.T. *Teatro Rojas*, 1800).

otro gran problema que tenía que solucionar el Ayuntamiento⁴⁹.

La nueva corporación surgida tras la Revolución del 68 no abandonó ni mucho menos estos temas que preocupaban a los toledanos, incluso se formó una comisión específica y permanente encargada del teatro⁵⁰. Las pretensiones de esta comisión no sólo alcanzaban a la construcción en sí, llegaban hasta la posibilidad de mejorarla y paliar el paro obrero creando puestos de trabajo. Para lograr esto la búsqueda de recursos era primordial, por lo que se acordó liberar fondos inmovilizados en la Tesorería estatal y que provenían de las rentas de propios. Una parte de la cantidad obtenida sería destinada al proyecto de un nuevo mercado que también era necesario para sustituir a las antiguas Carnicerías, vecinas del solar del teatro⁵¹.

En 1869 el presupuesto de obras se cifraba en 65.000 reales mientras que el producto que se intuía sería de unos 2.000. Las cantidades eran un serio obstáculo no sólo para afrontar la construcción de un nuevo edificio sino que la misma demolición suponía unos costes difíciles de mantener. Tres largos años se llevaban de obras, las distintas corporaciones que se sucedieron lucharon en mayor o menor medida por atajar la situación, pero la regular falta de liquidez y los acontecimientos políticos en esos años habían coincidido negativamente para resolver el problema.

En 1869 se puede situar la total demolición de la antigua casa de comedias al tiempo que aparecía un nuevo suceso que alteró los planes inmediatos. En el mes de marzo tomó posesión co-

49. A.M.T. *Actas Capitulares* de 1868, sesión de 9 de noviembre.

50. *Idem*. Uno de los integrantes de esta comisión fue el fotógrafo Casiano Alguacil Blázquez, que fuera el gran pionero local en este campo. Sobre su valor artístico y documental véase la obra *Toledo en la fotografía de Alguacil (1832-1914)* realizada por Manuel Carrero, Rafael del Cerro, Fernando Martínez, Isidro Sánchez y Juan Sánchez, Toledo, 1983.

51. Las cantidades que se adjudicaron a cada proyecto fueron de 65.000 escudos respectivamente. Dicho plan tardó en llevarse a cabo pues, aún en 1870, no estaban iniciadas las obras. *Cfr.*, Julio Porres: *Historia de las calles...*, *Ob. cit.*, t. II, pág. 823.

mo nuevo arquitecto municipal Ramiro Amador de los Ríos, que sustituía a Luis Antonio Fenech. Este último había redactado ya un proyecto que quedó sujeto a discusión desde sus primeras páginas pero que, como veremos en el apartado siguientes, con el tiempo pesó notablemente en el desarrollo de los acontecimientos.

5. El proyecto “Fenech” de 1866.

Mientras el derribo del viejo teatro tenía lugar, vimos que en la época del alcalde Labandero se encargaba al arquitecto del Ayuntamiento Luis Antonio Fenech que redactase un proyecto para otro nuevo que debería levantarse sobre el mismo solar. En octubre de 1866 se recibía oficialmente la memoria descriptiva y los planos, que si bien no pudieron hacerse realidad, por los motivos antes expuestos, sirvieron de base para el proyecto definitivo que redactó años después Amador de los Ríos.

En este apartado haremos un análisis del edificio ideado por Fenech que, como posteriormente se comprobará, fue el auténtico mentor de la realidad que hoy existe. Esta circunstancia se ha ignorado en todos los artículos y referencias que sobre el Teatro de Rojas se han escrito y por eso merece detenerse en su proyecto (Figs. 4,5,6,7 y 8).

a) Planta y distribución general (Figs. 4-5)

En primer lugar se trataba de ampliar el solar de la antigua casa de comedias comprando algunas casas contiguas, concretamente dos de la cuesta de la Mona y ocupar una rinconada de ésta que tan sólo servía “de escondite y lugar para depósito de inmundicias”⁵². Además de ganar extensión, el arquitecto pretende que el futuro teatro se “asome” en toda su fachada principal a la plaza Mayor y evitar lo que el antiguo presentaba, unos

52. A.M.T. *Teatro Rojas, 1800.*

accesos en una calle secundaria y falto de grandiosidad exterior.

Fenech plantea un edificio articulado en dos volúmenes bien diferenciados, uno dedicado al salón y al escenario y otro a los espacios auxiliares de entrada y distribución. Ambos núcleos se colocan de manera que no existe un eje único de simetría, están dislocados para acomodarse a la irregularidad del solar que impide un sistema axial longitudinal que, de manera simétrica, vaya desde la puerta principal hasta el fondo del escenario. Esta característica, a título de ilustración, se ve en dos teatros de la época, el Principal de Burgos (1858) y en el Pérez Galdós de Las Palmas (1867), debido a Jareño. El coliseo toledano, según el plan de Fenech, tendría una planta similar a la del Municipal de Gerona, levantado en 1860 por el arquitecto Martí Sureda i Deulovol. La dificultad del solar en medio de la ciudad obligó al técnico a articular el teatro en dos ejes disociados⁵³.

El coliseo toledano diseñado por Fenech tendría el acceso a través de un pórtico que avanzaba del resto del edificio hacia la plaza Mayor. Este elemento sería en realidad una galería de cinco arcos, tres al frente y dos a los respectivos costados. Consultando el plano de Coello-Hijón, fechado en 1857, vemos que el viejo teatro tenía también algún tipo de arcadas que, gracias a otras noticias marginales, se localizaban en el trozo de fachada que daba a la mencionada plaza Mayor⁵⁴.

Volviendo al proyecto de 1866 se aprecia un vestíbulo general donde irían algunas estancias auxiliares: despachos de billetes, y otros dos para el alguacil y el empresario. A continuación un pasillo conduciría al patio de butacas, a las escaleras de los

53. Antoni Ramón Graells: "El lugar del espectáculo", *ob. cit.*, pág. 48.

54. Una noticia fechada el 9 de marzo de 1849, siendo alcalde Parro, revela que se arriendan cinco puestos "nuevamente construidos bajo de la fachada principal de la Casa Teatro" por cuatro años, en 405 reales anuales. En ellos quedaba prohibida la venta de carnes, despojos y carbón (A.M.T. *Teatro*). Otra noticia aparece en la sesión del Ayuntamiento de 9 de marzo de 1866, cuando un particular solicita poner estanterías en los "soportales del teatro" (A.M.T. *Actas Capitulares* de 1866).

pisos superiores y a unas dependencias para almacenar los efectos teatrales.

El salón tendría un perímetro en forma de herradura y estaría rodeado de palcos excepto en el centro, justo enfrente del escenario, allí se colocarían ocho filas de bancos. Un corredor daba paso a todos los palcos y en sus extremos surgían dos escaleras para comunicar todos los pisos sin tener que acudir a la escalera general que nacía cerca del vestíbulo. Este corredor no llegaba a rodear toda la herradura de cada planta, quedaba interrumpido en su mitad por la presencia de las mencionadas ocho filas de bancos.

Fenech diseña el interior con tres niveles sobre el patio de butacas. El primero repetiría la disposición descrita antes: palcos y filas de asientos. Los palcos estarían separados por mamparas de perfil ondulado decreciendo hacia el antepecho. Los dos niveles superiores no tendrían palcos, toda su herradura estaría ocupada por ocho escalones de bancos que se interrumpirían en dos lugares para alojar los respectivos vomitorios. Estos dos pisos tampoco tendrían el pasillo perimetral, los accesos se corresponderían con los pasos generales que se iniciaban en la planta baja. En los antepechos de estos dos anfiteatros irían columnas de fundición que se relacionarían con las divisiones de los palcos en las plantas inferiores, de esta manera se crearía un ritmo visual tanto horizontal como verticalmente.

Fenech dispone en su plan un amplio escenario cuyo fondo equivaldría al de todo el patio de butacas, sus dimensiones máximas estarían entre los quince metros de anchura por los trece de profundidad. Debajo del tablado dos sótanos permitirían alojar algunos efectos escénicos. La altura de las bambalinas alcanzarían los ocho metros y coincidirían con el dintel del escenario, el cual, a su vez, se situaba en la cota marcada por el suelo de la tercera y última planta.

Otro núcleo del nuevo teatro estaría tras la pared del escenario, allí se localizarían los cuartos para guardar enseres, los vestuarios y los camerinos, todo ello en tres pisos. Esta zona tendría unos accesos directos desde la calle e independientes del resto del teatro. También a esta calle, la del Coliseo, se abrirían

tres puertas más, una correspondiente a un costado del escenario para meter o sacar las tramoyas y otras dos de emergencia a nivel del patio de butacas. En la parte opuesta, colindante con el callejón sin salida de la Mona, iría otra puerta auxiliar que, gracias a los desniveles del terreno, coincidiría con el entresuelo. En la cuesta de la Mona se abrirían otras entradas para la dependencias de la planta baja y que no tendrían ninguna relación con los espectadores.

A Fenech en su proyecto tampoco se le olvida la importancia de otros espacios que en muchos teatros de la época tenían. Estos lugares eran un salón para café de generosas dimensiones, casi veinte metros de largo por cinco de ancho, vestíbulos y salas de descanso, servicios e incluso una vivienda para el conserje del edificio. Todo esto lo sitúa en el núcleo del teatro que es ajeno al de la sala y el escenario. La difícil articulación de ambos núcleos y la necesidad de distribuir convenientemente escaleras, pasillos, dependencias, demás lugares necesarios provoca una excesiva compartimentación que es correlativa al planteamiento espacial de muchos teatros de la época. Ilustrativas y aplicables al proyecto de Fenech son las palabras de Angel Luis Fernández Muñoz al estudiar la importancia de los “otros” espacios en la arquitectura teatral:

“... el emplazamiento de estas salas y vestíbulos va a encontrarse progresivamente, no sólo junto al acceso principal, sino a lo largo de todo el perímetro que rodea el gran vacío interior. Una comparación entre la relación hueco-macizo (sala y escenario-resto del edificio) que puede establecerse en la planta de los teatros, nos aclara cómo el aumento en el volumen y superficie ocupados por los mayores ejemplos, no supone siempre un incremento proporcional en las dimensiones de sala y escenario, sino más bien la dotación de un mayor número de “otras” estancias. Estas rodean ahora todo el edificio y sus necesidades de aire y luz las satisfacen, cuando no las fachadas laterales, un considerable número de patios que, además, absorben las

irregularidades de los espacios que quedan entre las piezas más importantes.⁵⁵

Precisamente sobre los patios hay que decir que el proyecto del futuro teatro toledano contaría con uno justo en la zona de contacto del salón de espectadores y el núcleo de accesos. Dicho patio de perímetro mixtilíneo prestaría las funciones de ventilación e iluminación ya que a él darían las ventanas de los retretes, escaleras y cocina de la vivienda del conserje. Gracias a este espacio abierto los pasillos y subidas tendrían algo de luz pues se encuentran alojados en el corazón del edificio sin comunicación directa con la calle⁵⁶.

b) Alzados y estética del conjunto

Luis Antonio Fenech plantea el teatro sobre el nivel mismo de la plaza Mayor, la fachada principal no llevaría escalinata, un cuerpo saliente tendría tres arcos de medio punto y sobre cada uno una ventana de similares características, todo estaría rematado por un frontón triangular⁵⁷. Tras el volumen del pórtico el edificio se ensancharía a ambos lados por igual para conformar lo que sería la fachada principal, en ella estarían las ventanas del café y las de los despachos de la planta baja. Por detrás del frontón, en un segundo plano, pero más alto, se percibirían unos pequeños huecos correspondientes a la última galería del teatro (Fig. 6).

Todo el volumen del edificio correspondiente a la sala, el escenario y los camerinos queda girado a la derecha de la fachada principal, alargándose por la calle del Coliseo. La visión de todo

55. Angel Luis Fernández Muñoz: "Espacios de la vida social...", *ob. cit.*, pág. 70.

56. En las obras de rehabilitación que se están haciendo en el Teatro de Rojas, iniciadas en 1985, dirigidas por los arquitectos José Luis Rodríguez Noriega y Emilio Tuñón Álvarez, vuelve a replantearse la posibilidad de dar mayor luz a esta zona, para lo cual se ha proyectado una amplia claraboya.

57. Como ejemplo comparativo, entre otros muchos, citemos la disposición de la fachada principal del Teatro María Guerrero de Madrid, levantado por el arquitecto toledano de Quintanar de la Orden, Ortiz de Villajos, antes de 1885.

este conjunto desde la plaza Mayor sería muy parcial pues el edificio del Mercado lo cubriría en gran parte.

El alzado de la cuesta de la Mona presentaría también poco interés, la fachada iría organizada en tres niveles con abundantes ventanas ordenadas entre sí según ejes verticales. Estos huecos estarían rematados por arcos de medio punto o rebajados. Una única puerta colindante con el primer piso podría servir como entrada auxiliar o salida de emergencia. (Fig. 6).

Fenech cobija este proyecto bajo unas líneas muy académicas que se aprecian sin dificultad en el aire clásico de la fachada principal. Sin duda sigue las corrientes del momento que Ignasi de Solá-Morales resume muy bien cuando estudia las tipologías de muchos teatros españoles del XIX en cuanto a sus fachadas principales:

“Ciertamente la arquitectura académica define para los teatros un repertorio de soluciones bastante estable. Por un lado la solución tomada del palacio urbano con un cuerpo bajo de aspecto masivo, con tratamiento rústico de los despieces de piedra o con un almohadillado contrastado perforado sólo por aberturas relativamente pequeñas y con arquerías en número impar definiendo el ritmo de macizos y huecos en la parte central de la fachada. Sobre este cuerpo del basamento se levantará el *piano nobile*. Con una altura más importante, abarcando a veces el nivel de dos o incluso tres plantas introduciendo para su organización un orden gigante que, a modo de pórtico, frecuentemente tetrástilo y de traza jónica, define el frontal y el centro de la fachada. Una balaustrada con un ático o un frontón en el centro será, por último, el remate de esta composición estándar de lo que podríamos citar un número casi inacabable de ejemplos”.⁵⁸

58. Ignasi Solá-Morales: “los edificios...”, *ob. cit.*, págs. 32-34.

El hecho de que Fenech diseñara una galería abierta y avanzada en la fachada noble entronca en los proyectos de la época y en una funcionalidad que, en otra amplia exposición de Solá-Morales, era objeto de atención:

“En los teatros se insiste una y otra vez en el problema funcional del tráfico de carruajes y en la necesidad de establecer un acceso cómodo para éstos y a cubierto de las inclemencias del tiempo. Este requerimiento tiene dos tipos de soluciones. Por una parte el tratamiento del cuerpo bajo como un porche. Desde el punto de vista de su trazado son muchos los teatros españoles que tratan la planta baja con un sistema de arcadas a la manera de porche de una plaza. Pero también es cierto que en no pocos ejemplos esta solución no pasa de ser una simple referencia retórica puesto que, realmente, no existe tal porche transitable que actúe de espacio abierto de transición entre la calle y el interior”.⁵⁹

El resto de las fachadas, al dispersarse en calles secundarias, y en un caso vecinas a un oscuro callejón sin salida, no merecen un especial tratamiento. El arquitecto coloca el acento en la fachada de la plaza Mayor, que por otra parte está concebida con unas líneas muy claras y lejos de ornatos grandilocuentes. La fastuosidad la deja para el interior del salón y el escenario en particular.

El arco de embocadura que rodea la escena lo plantea con una gran carga ornamental. El público debe quedar ensimismado bajo el carácter palaciego de la sala de espectáculos, se puede conseguir casi un recogimiento religioso si tenemos en cuenta el concepto de “templos laicos” que se les daba a los teatros en una época. El escenario concentraría la gran decoración, luces y

59. *Idem*, pág. 35.

relieves en los inmediatos palcos de proscenio, el gran arco que sobremonta el hastial de la escena y un frontón festoneado de grecas con medallones y relieves alegóricos. Unas ricas arañas y un no menos ampuloso telón compondrían la perspectiva frontal del conjunto del escenario (Fig. 8).

Todo este proyecto obedece a las exigencias de una naciente burguesía provinciana que encontraba en el espectáculo teatral mucho de autocomplacencia, no sólo en cuanto a la estética del edificio sino también como lugar de encuentro social. La persistencia del valor de los palcos es muy interesante por cuanto que éstos, casi propiedad de los espectadores abonados habituales, señala una distancia estamental además de la separación física del resto de los asistentes al teatro. Como señala Bonet Correa este elemento diferenciador dentro de la sala tiene sus orígenes en las nuevas estructuras arquitectónicas que se diseñan en el Renacimiento y se fijan en la época barroca. El edificio teatral concebido en Italia, trasplantado en el espacio y en el tiempo hasta el ochocientos, lleva en su interior numerosos palcos que responden a una clasificación social:

“Le ricche famiglie aristocratiche, che spesso erano proprietarie dei palchi, vi ricevevano i loro amici come in salotto, senza preoccuparsi di disturbare la visibilità e la concentrazione del pubblico. Per misurare i mutamenti sociali che originarono la loro soppressione, si pensi á quello che era la sala di un teatro ancora nell’Ottocento, quando lo spettacolo del pubblico che vi si esibiva non era meno importante di quello dell’opera che vi si rappresentava”.⁶⁰

El resto de los de los asistentes se distribuyen por el teatro según su nivel social o posibilidades económicas en una clasificación que iniciándose en el siglo XVI se repite en las centurias

60. Antonio Bonet Correa: “Il teatro spagnolo...”, *ob. cit.*, pág. 12.

siguientes. De nuevo volvamos a las palabras de Bonet Correa que nos ilustran sobre los orígenes de esta situación en los coliseos modernos:

“L’architettura di ciascuno di questi luoghi scenici era confermata non solo alla presentazione dello spettacolo in sé, ma anche ad “un’adeguata distribuzione del pubblico secondo le diverse classi o gruppi sociali, dato che in alcuni di essi ciascuno pagava il proprio posto secondo le rispettive possibilità economiche, mentre in altri gli spettatori erano “graziosamente” invitati nel posto che assegnava loro “l’echiteta” in conformità al loro rango a Corte, o al momentaneo favore del principe”⁶¹

En definitiva el teatro del XIX heredará unos cánones arquitectónicos que fueron generados en unas épocas en las que la organización social estaba jerarquizada y trasladaba sus esquemas cualquier fenómeno y lugar. El público se acomoda según su ascendencia económica y el arquitecto diseña las distintas zonas de un teatro según vayan destinadas a acoger una determinada clase de espectadores. La visibilidad, la audición y, más aún, la confortabilidad varían notablemente de un punto a otro. El espectador menos afortunado económicamente debe conformarse con las alturas del “paraíso” o los rincones peores.

El proyecto de teatro no cristalizado, debido a Fenech, para la ciudad de Toledo cumplía las características básicas de este tipo de edificios en la época y su idea encajaba en las corrientes imperantes. El conjunto daba una imagen austera al exterior reservándose el empaque para el interior. El concepto arquitectónico del teatro diseñado cumplía con las exigencias sociales del momento, la distribución de sus espacios respondía a las necesidades de las clases existentes en una ciudad decimonónica, donde cada una casi tenía asignada *per se* unas localidades

61. *Idem*, pág. 11.

determinadas. El proyecto era válido en todos sus extremos y, como se verá, tuvo una gran trascendencia en los años siguientes.

6. El proyecto definitivo. De Amador de los Ríos a García Ramírez. (1870-1878)

La construcción de un teatro en Toledo a cargo del municipio en la segunda mitad del XIX supuso, como ya se ha explicado anteriormente, afrontar un cúmulo de problemas de diversa raíz, si bien el económico era el más pertinaz. La ciudad había pasado en la década de los sesenta por dos fases diferenciadas, una inicial, con claros signos de prosperidad, que en años anteriores se había ido fraguando, y otra posterior cargada de peores presagios que terminaron en la situación general de 1868. Entre los años 1854 y 1862 se sitúa la expansión capitalista que Tuñón de Lara perfila con estos aspectos básicos:

La ley bancaria, la de ferrocarriles y la nueva ley de desamortización fueron sin duda factores importantes de la expansión económica y el desarrollo capitalista, sin olvidar —claro está— que los progresos de la técnica y la coyuntura alcista internacional —época de la guerra de Crimea— desempeñaron un papel de primer orden”.⁶²

Hacia 1866 se sitúa el cambio de fortuna en el sentido de iniciarse una crisis bancaria e industrial a la que se sumaron epidemias de cólera y algunas adversidades meteorológicas. Todo este estado de cosas creó una situación favorable a la aparición de grandes cambios sociales y políticos que en España se concretan en 1868⁶³.

62. Manuel Tuñón de Lara: *La España del siglo XIX*, Madrid, 1974, págs. 135-136.

63. *Idem*, pág. 187.

La ciudad de Toledo sufrió este proceso. El paro y la carestía de vida eran alarmantes, desde las instancias públicas se ideaban obras e iniciativas de interés general que paliasen los problemas. La finalización de la carretera de Madrid a Ciudad Real por Toledo, era una de estas propuestas, como también lo eran las obras de restauración del Alcázar, el establecimiento de la Escuela de Tiro, el abastecimiento de aguas, el mismo teatro y otros arreglos generalizados en puentes, murallas y paseos. Para afrontar estos proyectos los recursos eran buscados por numerosos caminos, entre ellos no faltaban las suscripciones públicas que apenas si llegaban a la cuarta parte de lo presupuestado. Generalmente quienes acudían a estas deudas públicas eran las personas más adineradas de la ciudad, los “mayores contribuyentes”, como se citan en numerosos documentos, éstos configuraban casi un segundo ayuntamiento, pues cuando una corporación proponía efectuar algún desembolso notable, eran dichos contribuyentes quienes determinaban la acción a seguir. También es verdad que hubo muchas aportaciones económicas desde las arcas estatales si bien condicionadas por el nivel de endeudamiento municipal o por la cuantía estimada de los recursos de la ciudad.⁶⁴

En medio de estos escollos monetarios el Ayuntamiento de Toledo debía superar otras dificultades administrativas. Una de éstas era la vacante del puesto de arquitecto municipal ya que Luis Antonio Fenech había fallecido y en noviembre de 1868 salía a provisión pública dicha plaza. Desde ese momento y de manera interina hacen la función el arquitecto de la Diputación y el ingeniero de la provincia⁶⁵. En marzo de 1869 se declaró por fin adjudicada la vacante al arquitecto Ramiro Ama-

64. Sobre la situación de Toledo en 1868 véase el trabajo de Francisco Fernández González: “Toledo en el año de la Revolución de 1868” en *Anales Toledanos*, Toledo, núm. XIII, 1980, págs. 157-247.

65. El ingeniero era Valentín Martínez Indo y el arquitecto de la Diputación Mariano López Sánchez (A.M.T. *Actas Capitulares* de 1868, sesiones del 20 de noviembre y 4 de diciembre). También se ofrecieron interinamente los servicios del aparejador-delineante provincial Vicente Alcázar.

dor de los Ríos que desempeñaría el cargo hasta diciembre de 1872 por renuncia propia⁶⁶.

Desde que Amador de los Ríos se hace con la plaza de arquitecto municipal se inician algunos replanteamientos en las obras del teatro. En primer lugar, a pesar del derribo consumado y que de alguna manera corporaciones anteriores ya habían decidido que el solar del viejo teatro fuese la cuna del nuevo, el técnico propone otros lugares para edificar el futuro coliseo, entre ellos se citan el Corral de Don Diego y el Hospital del Rey. Una subcomisión creada sólo para estudiar este punto, en marzo de 1870, comunicaría sus resoluciones tiempo después al Ayuntamiento⁶⁷.

El informe que se presenta vuelve a citar como idóneos los solares mencionados y además la casa de don José de Cea en la calle de la Trinidad. Alguien también se fijó en el ex convento de monjas conocido como Madre de Dios, cuya desamortización facilitaba el camino y su ubicación en una plaza, en la que la gran iglesia barroca de San Juan Bautista era significativa y ennoblecería al teatro. Amador de los Ríos desechaba el solar del viejo teatro por ser irregular, con grandes desniveles y estar junto a las antiguas Carnicerías.

Todas las ideas fueron analizadas, así la casa de Cea, en la calle de la Trinidad, era una gran finca pero costosa de adquirir y derribar, el Hospital del Rey presentaba idénticas circunstancias, el Corral de Don Diego también se alineaba en la misma situación, además de tener que demoler unas viviendas que hacía poco tiempo habían sido levantadas. La expectativa del ex convento tampoco parecía demasiado viable y en definitiva todo apuntaba al solar de la antigua casa de comedias en la plaza

66. Ramiro Amador de los Ríos fue titulado como arquitecto el 16 de noviembre de 1868 por el Ministerio de Fomento. En enero de 1872 fue académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando y entre 1874 y 1848 becado en Roma por esta institución. Tras abandonar Toledo, ejerció la docencia en la Escuela Superior de Arquitectura como profesor de Dibujo Geométrico y Orgánico. (Archivo General de la Administración. Sección Ministerio de Educación y Ciencia, legajo 46.784).

67. A.M.T. *Actas Capitulares* de 1869, sesión de 11 de marzo.

Mayor, más cuando existía un proyecto, redactado por el anterior arquitecto Luis Antonio Fenech en 1866, que estaba depositado en el Gobierno Civil y tanto la propiedad del lugar como el derribo eran temas resueltos⁶⁸.

En la sesión del Ayuntamiento celebrada el 11 de marzo de 1870 se acepta la resolución de la subcomisión y se determina que Amador de los Ríos inicie el trabajo para levantar en teatro redactando el proyecto pertinente, que fue concluido y entregado siete meses más tarde⁶⁹.

En los inicios de la memoria que compone el arquitecto explica la problemática del emplazamiento y su particpar punto de vista. Expone su clara preferencia por el solar del anterior convento de Madre de Dios, allí vuelve a incidir en el marco urbano como adecuado y vistoso: el gran templo de los jesuitas, una plaza ajardinada con fuente, un entorno vecinal medio y una buena panorámica de la torre mayor catedralicia. Sin embargo tiene que aceptar que sea la plaza Mayor, cuyo otro nombre, de las Verduras, ya de por sí marcaba el ambiente que en este lugar se vivía. Efectivamente este espacio era “más populachero” y con perspectivas nada significativas⁷⁰.

Amador de los Ríos se justifica diciendo que el nuevo teatro tenía que superar este problema inicial de ubicación, por ello trataría de “atenuar” en lo posible el mal efecto que producían los “humildes edificios que por todas partes” rodeaban el local. El arquitecto, haciéndose eco del sentir de una época en lo refe-

68. A.M.T. *Actas Capitulares* de 1870, sesión de 10 de marzo.

69. A.M.T. *Teatro Rojas, 1800*. El arquitecto solicitó el auxilio de un escribiente y un delineante. El Ayuntamiento le concedió este último de manera temporal. La persona propuesta y aceptada fue el “joven pintor Ricardo Arredondo”. Tras acabar el proyecto una comisión municipal sugirió un agasajo público al arquitecto y un reconocimiento al dibujante (A.M.T. *Actas Capitulares* de 1870, sesiones de 17 y 25 de marzo y 7 y 10 de octubre).

70. El convento conocido como Madre de Dios estuvo ocupado por una comunidad de dominicas, siendo una de las tres clausuras femeninas las que sufrieron los efectos desamortizadores de 1835. El edificio fue casi demolido, sus moradoras llevadas a otro convento vecino, pero, por expreso deseo de Isabel II se autorizó su rehabilitación, reedificándose en parte. Cfr. Julio Pórreres: *La desamortización...*, ob. cit., págs. 41, 162-163.

rente a estos edificios, manifiesta que la plaza Mayor no estaba en consonancia con la función de un nuevo teatro, pues éste sería un “lugar de reunión de la buena sociedad” por ser un “templo donde en conjunto se manifiestan todas las artes”⁷¹.

Esta consideración de “lugar sacro” para divertimentos laicos exigía una cierta grandiosidad que el citado Solá-Morales, al estudiar la arquitectura teatral, así la concreta:

“Llamar templo al teatro significa apelar a su condición monumental... Monumentalidad, por otra parte, que exigirá los recursos del *Grand art*, de aquel repertorio de elementos estilísticos y de reglas compositivas capaces de producir los efectos artísticos ligados a la idea de monumento. Consideración de la condición pública, ciudadana, civil, que el edificio tiene y que lo convierte en institución, en la representación que la sociedad hace de sí misma y de su propio orden a través de las instituciones expresadas mediante el lenguaje de la arquitectura”⁷².

Amador de los Ríos pretendía caminar por esta línea y aduce que los teatros que se habían levantado últimamente en primer lugar lo hicieron “casi siempre ocupando el centro de una gran plaza a la que afluyen las calles más notables”, de esta manera se subrayaba su grandiosidad y se hacían más perceptibles. El autor del nuevo proyecto esperaba que con el tiempo tal vez los edificios de la plaza Mayor irían transformándose para conseguir un nuevo espacio más armonioso y conjuntado. Para apoyar la tesis del entorno cita los casos de Madrid, Granada y Málaga cuando se contruyeron los respectivos teatros del Real, el Isabel la Católica y el Miguel de Cervantes⁷³.

71. A.M.T. *Teatro. Proyecto*.

72. Solá-Morales: *Ob. cit.* pág. 32.

73. A.M.T. *Teatro. Proyecto*.

En 1870 el Ayuntamiento vuelve a confirmar que debe ser el solar del viejo teatro donde se levante el nuevo, mientras, el arquitecto ultima su proyecto y se da curso a las diferentes expropiaciones de viviendas que se habían iniciado en 1868 en la cuesta de la Mona y que ahora deberían complementarse con otras en nuevos puntos del perímetro del solar⁷⁴ (Fig. 9).

Antes de acabar el año los planos habían pasado por la Diputación y tenían la aprobación de la Academia de San Fernando. Como quiera que los primeros gastos de explanación del terreno no parecían elevados y estaban por debajo de un determinado techo legal, el Ayuntamiento dispuso que las obras se iniciasen por administración, sin tener que acudir a la subasta pública⁷⁵. En cambio el presupuesto hasta las cubiertas era elevado, 73.897 escudos, el recorrido de las armaduras, la sala y el escenario añadían 11.158 escudos y 426 milésimas. Tras la obligada convocatoria pública de propuestas el 20 de abril de 1871 se resolvió a favor de Pedro Tiralaso y Alvarez, que días después la cedió a Valentín Fernández Santos, el cual delegó en el constructor Mariano Moreno Rubio para firmar la escritura⁷⁶. Inmediatamente hubo alguna polémica ya que el firmante acogiendo a uno de los puntos del pliego de condiciones eligió como inspector de obras al arquitecto Santiago Martín y Ruíz, que simultaneaba las funciones de técnico en la Diputación Provincial.

En aquellos momentos, mayo de 1871, el cronista local Antonio Martín Gamero, ante la ya evidente realidad de las obras

74. La casa número 6 de la cuesta de la Mona perteneció a los de Uceda, sucediéndose algunos litigios sobre su propiedad. La número 4 de la misma calle y la 12 del Coliseo eran propuestas para su compra (A.M.T. *Actas Capitulares* de 1870, sesión de 27 de mayo). En diciembre de 1870 se aceptaron algunas tasaciones y se otorgaron las correspondientes escrituras. En 1871 hubo que adquirir otra casa en el callejón sin salida de la Mona (A.M.T. *Actas Capitulares* de 1871, sesión de 12 de mayo).

75. Estas obras se iniciaron en tres bloques que ninguno superaba los 200 escudos marcados por la ley (A.M.T. *Teatro Rojas*, 1800).

76. Moreno Rubio fue un constructor habitual en esta época en Toledo. Estos cambios se produjeron entre los meses de abril y mayo de 1871 (A.M.T. *Teatro Rojas*, 1800).

remite al Ayuntamiento una memoria para que se dedicara el futuro teatro al dramaturgo toledano del XVII Francisco de Rojas Zorrilla:

“Llamando á éste TEATRO ROJAS, invocaremos pues un recuerdo glorioso, pagaremos una deuda de gratitud al ingenio, y marcaremos á la edad presente el seguro derrotero que han de seguir, quienes en alas de la inspiración quieran remontarse á las regiones de la inmortalidad⁷⁷”.

En sesión del 28 de junio de 1871 se aceptó por la corporación municipal la propuesta y desde ese momento se aludiría siempre a la construcción del Rojas en vez de las diferentes denominaciones que se arrastraban desde siglos.

En 1872 quedaban redactadas las condiciones económicas y facultativas que el constructor debía de cumplir, reservándose el derecho el arquitecto municipal de ordenar las demoliciones precisas cuando lo construido no se hubiese ajustado a lo proyectado⁷⁸. En el mes de noviembre del mismo año Ramiro Amador de los Ríos remitía el plan de decoración interior que sería uno de sus últimos trabajos ya que al mes siguiente dejaría su cargo como arquitecto municipal. Las obras deberían continuar su marcha según lo previsto, como siempre, los recursos económicos y el acopio de los materiales precisos constituirían algunos de los problemas siguientes⁷⁹.

77. Martín Gamero: *Memoria...*, ob. cit.

78. Como datos singulares detallemos algunos: la cal debería ser del pueblo toledano de Argés, madera de pino de Cuenca para los andamios, escaleras y retretes, madera de pino de Soria para la carpintería de taller. La piedra berroqueña, “con poco feldespató” de Ventas. El cemento sería “Portland” o “Moissac”. Para los servicios irían planchas de mármol y porcelana de Valdemorillo (A.M.T. *Proyecto Teatro*. “Pliego de condiciones económicas y facultativas”).

79. Una circunstancia accidental se detecta en enero de 1873 cuando el contratista Valentín Hernández expone al Ayuntamiento que hay retrasos ya que el plomo necesario no podía llegar a Toledo debido “a las circunstancias que atravesaba el País”. Con este hecho se aludía al clima previo de la I República. (A.M.T. *Actas capitulares* de 1875, sesión de 27 de enero).

El nuevo técnico del Ayuntamiento será Adolfo Sáez Yáñez que se dedicaría a proseguir lo iniciado y a trabajar en los alrededores del solar. En marzo de 1873 le habían liquidado 222.24659 pesetas correspondientes a la construcción hecha desde los cimientos hasta las cubiertas. A renglón seguido se inician los trámites para subastar la parte de obra referida al interior y su decoración. Surgirán dificultades para encontrar un contratista al tiempo que el constructor anterior reclamaba cantidades no satisfechas. Estas y otras circunstancias van paralizándolo las obras en medio de una difícil época.

Las quejas para terminar el teatro se suceden en las sesiones municipales de 1874, año en el que se produce un nuevo relevo en la plaza de arquitecto a favor de Isidoro Delgado Vargas. El parón en los trabajos es considerable, los muros y el interior permanecen al aire sin acabar. En junio de 1876 surge alguna propuesta para lograr con un mínimo esfuerzo un final provisional que permitiera disfrutar de un sitio para acoger espectáculos escénicos⁸⁰.

En octubre de 1876 era adjudicada la decoración interior a Florencio Pintado Díaz, un mes después se volvía a producir un cambio de arquitecto municipal, el nuevo técnico era Juan García Ramírez que había trabajado como auxiliar del mismo cargo con Delgado Vargas en sus últimos meses. En diciembre quedaban redactadas las bases para afrontar las obras del escenario y su maquinaria⁸¹.

Egidio Piccoli remitió un proyecto global para terminar este capítulo del edificio valorado en 125.000 pesetas. El Ayuntamiento que pensaba ya en la decoración del techo, telones y bambalinas discutió con Piccoli las condiciones económicas,

80. La petición la hace Roberto Berzosa García, ideando un teatro provisional de madera y ladrillo sobre la estructura de lo edificado hasta ese momento (A.M.T. *Actas Capitulares* de 1876, sesión de 26 de junio).

81. El reconocimiento de la decoración interior lo realizaron las siguientes personas: el arquitecto Vargas, el auxiliar García Ramírez, un tercer arquitecto, Mariano Balmes, el contratista Florencio Pintado y el maestro de obras Guillermo Pío Nieto (A.M.T. *Actas Capitulares* de 1876, sesión de 6 de noviembre).

sacando a subasta entre los artistas toledanos los bocetos para hacer estos elementos. Al final, en enero de 1877, tras el concurso en el que se dio cabida a decoradores foráneos, se adjudicó la confección del telón de embocadura a la idea presentada por Bussato, Bonardi y Valls titulado "*Toledo y los orígenes del teatro en España*". En segundo lugar quedó el boceto del pintor local Angel Ludeña y tras él, los diseños de Luis Muriel y Juan Espina⁸².

Mientras se contrataban los aspectos decorativos se afrontaba la obra relativa a la escalinata exterior del teatro. En el interior aún faltaban los entramados de algunas galerías y los antepechos de las mismas. Se propusieron que éstos fuesen en hierro fundido si bien al final se impuso el criterio del arquitecto que hizo ver el choque entre este material y la decoración general de la sala.

En 1877 se produjeron cambios en algunas escaleras interiores, se aceptó un proyecto de Piccoli para la maquinaria escénica, fue autorizado un empréstito con el Monte de Piedad para finalizar las obras y se discutió sobre la transformación del arco de embocadura del escenario que proponía el arquitecto provincial. La ejecución de un pavimento móvil en el patio de butacas y la contratación de trabajos para la provisión de decorados fueron algunas de las incidencias ocurridas en ese tiempo.

En la primavera de 1878 se iban terminando los pasos iniciados en el año anterior, el arquitecto municipal intentaba transformar algunos palcos en gradas para ganar aforo y en el verano se encargaba a Juan Espantaleón dos escudos de la ciudad, uno en bronce para la fachada principal y otro en escayola o cartón piedra que iría situado sobre el escenario⁸³. Los proyectos de iluminación constituirían uno de los últimos trabajos del tea-

82. El telón es una gran composición barroca en la que aparece pintado un pesado cortinaje a medio correr, dejando ver una vista de Toledo y unos actores sobre un tablado. El ampuloso cortinaje parece que fue una constante de estos escenógrafos en los telones, basta contemplar los del Teatro de la Comedia de Madrid y del Fortuny de Reus.

83. A.M.T. *Teatro Rojas*.

tro mientras se anunciaban ya las bases para su arrendamiento⁸⁴.

“Próxima a terminarse la completa habilitación del nuevo teatro, titulado de *Rojas*, único en esta capital el Ayuntamiento, en su deseo de inaugurarle con buenos cuadros de actores, más bien que en lucrarse de un edificio construido con sujeción a los adelantos modernos y que ha costado más de dos millones (sic) de reales, ha acordado prescindir de subastarle con tipos fijos e inconsiderados, que pudieran retraer a los empresarios de interesarse en su arrendamiento⁸⁵”.

La adjudicación fue a favor de Leonardo Pastor, empresario teatral que trabajaba en este campo en “el Norte” de España”. Durante tres años daría al Ayuntamiento 25 pesetas por cada función realizada y previamente una garantía cifrada en 2.500 pesetas⁸⁶.

El sábado, 19 de octubre de 1878, se procedía a la solemne inauguración del Teatro de Rojas con la *García del Castañar* del dramaturgo toledano que había dado su nombre al coliseo⁸⁷. Toledo ya contaba con su ansiado teatro tras doce años de largas y titubeantes obras. Al mes de su inauguración un inven-

84. Entre las propuestas para la iluminación se recibió una de Bloss y Cía. de Madrid el 17 de agosto de 1878. En ella se especificaba que se haría un gasómetro de 40 m³ para alimentar 1.350 mecheros durante una hora con un coste diario de 6 a 7 duros. El gas se obtendría por destilación de brea de parafina, siendo necesario 64 kilogramos de ésta. Toda instalación costaría 45.000 reales. (A.M.T. *Alumbrado*, 1800).

85. *Boletín Oficial de la Provincia de Toledo*, 9 de agosto 1878, pág. 4.

86. A.M.T. *Teatro* “Arrendamientos”.

87. La obra fue dirigida y representada por el actor José Mata y como primera actriz Enriqueta Lirón. Los actores se apellidaban Benavides, Romero, Cruz y Castellano. En el mismo acto inaugural también se puso en escena una obra cómica titulada *Una suegra como hay mil*. Hubo exhibiciones de decorados y telones, también se coronó con laurel un busto de Rojas Zorrilla, Cfr. *El día de Toledo*, “Efemérides toledanas” por Jerónimo Bécker, núm. 302, (23-octubre-1897), pág. 2.

tario nos acerca al aspecto que finalmente presentaba todo el conjunto. De él entresacamos algunos datos:

—Solar: un polígono irregular de veintidós lados cuya superficie es de 1.443,95 m².

—Salón: planta baja o platea, entresuelo, principal, segundo y tercero.

—Platea: 12 palcos, de ellos 2 son de proscenio.

—Entresuelo: 12 palcos y un anfiteatro general.

—Principal: 8 palcos, de ellos 2 de proscenio y anfiteatro.

—Plantas segundas y tercera: graderías sin palcos.

—Decoración de la sala en papel carmesí oscuro, terciopelo y oro. Los zócalos en color rojo Pompeya.

—Barandillas de escaleras en hierro fundido.

—Desnivel del patio de butacas: 1,5 metros.

—Retratos de Calderón, Alarcón, Rojas, Eguilaz, Moratín, Serra, Moreto, Lope y Tirso.

—Decoraciones: selva, jardín, marina, plaza con calle, gabinete de día, casa rústica, salón regio, cárcel, casa cerrada, salón corto. Enseres para el Tenorio⁸⁸.

7. Algunos datos posteriores a 1878

Desde la fecha de su inauguración el Teatro Rojas de Toledo cumplió algo más de un siglo de funcionamiento ininterrumpido hasta que en 1982 se cerraron sus puertas para acometer una profunda remodelación y conservación del edificio. Durante este período la estructura general del coliseo no se ha visto modificada, tan sólo elementos secundarios y puntuales se fueron quitando o añadiendo. En algún caso estos cambios, aún no siendo de gran peso, han variado el sello de una época y así lo manifiestan los arquitectos Rodríguez Noriega y Tuñón Álvarez encargados en 1984 de rehabilitar el Teatro de Rojas:

“(Desde 1910)... el teatro sufre una serie de obras

88. A.M.T. *Proyecto del teatro*.

de reforma que desvirtúan, un tanto, el primitivo carácter de la sala... Exteriormente se revoca de nuevo la fachada principal, perdiéndose, en esta reforma, parte del carácter original del edificio⁸⁹”.

El denominador común de muchas de las alteraciones hechas fueron la introducción de mejoras, antes inexistentes, y actualizar las medidas de seguridad. Las condiciones económicas, ampliando el aforo, y la adecuación de nuevos espectáculos, concretamente el cinematográfico, también incidieron en el cambio ambiental primitivo del teatro.

Después de su inauguración, al mes siguiente, aún se remataban elementos de carpintería, el entramado del café y se fijaban definitivamente las butacas. En 1882 hubo que atajar un rumor persistente que manifestaba la peligrosidad que presentaban las cubiertas⁹⁰. Sería entre 1910 y 1913 cuando los entramados de madera que soportaban el tejado fueron sustituidos por cerchas metálicas de hierro laminado. El techo interior de la sala se ajustó bajo la nueva armadura, reutilizando parte de las vigas primitivas⁹¹.

En 1895 se procedía a la instalación eléctrica en todo el edificio, sustituyéndose así la anterior iluminación de petróleo. Veinte años después volvió a ser cambiada, buscando que los puntos de luz se integrasen mejor en el conjunto de la decoración de la sala, el cableado fue alejado de los lugares más peli-

89. J.L. Rodríguez Noriega y E. Tuñón Álvarez: “Teatro Rojas. Toledo” en *Arquitectura teatral...*, ob. cit., pág. 196.

90. En septiembre de 1882 se publicó un bando firmado por el alcalde Bringas para desmentir tal rumor, incluyendo un informe del arquitecto municipal García Ramírez (A.M.T. *Obras, Policía Urbana*). Como anécdota que viene a incidir en este hecho es la que se produjo en la prensa local de 1914. *El Eco Toledano* de 28 de diciembre publicó en forma de “inocentada” el hundimiento del edificio, cosa evidentemente falsa.

91. En 1910 el presupuesto y memoria fueron redactados por el arquitecto García Ramírez, la obra ascendía a 35.957 pesetas. Tras varios ajustes e incidentes administrativos se ajustó en 42.578,80 pesetas a favor del constructor valenciano J. Bartle Wood. (A.M.T. *Teatro*).

grosos⁹². En 1914 se varió la calefacción que suponía abandonar un sistema instalado a finales de siglo; en tres meses esta mejora había sido realizada tras acudir a las correspondientes subastas⁹³.

La seguridad del teatro fue siempre un asunto controvertido entre el Ayuntamiento, como propietario del edificio, el arrendatario y las ordenanzas generales de espectáculos. En 1910 se abre una puerta desde la tercera planta a la cuesta de la Mona con el simple hecho de transformar un hueco de ventana. La obra se facilita por la topografía de las vías colindantes y así se hace un arco a modo de pasarela sobre el callejón sin salida, también titulado de la Mona.

En 1925 el arquitecto municipal García Ramírez realiza un proyecto para reformar ciertas condiciones de seguridad y al paso aumentar el aforo de las localidades, también se incluyeron avisadores, extintores y teléfonos⁹⁴. Tres años después, se vuelven a repasar las condiciones de seguridad del edificio, viéndose imposible la pretensión de aislarle de las fincas colindantes y sí en cambio viable adaptar un lugar para enfermería⁹⁵.

En 1929 surgen propuestas de remodelación desde la Junta Consultiva e Inspector de Teatros que afectan desde la apertura de nuevas puertas al salón hasta el número de retretes que debía de existir en cada planta. En la prevención de incendios se insiste sobremanera y, para ello, se señalan como imprescindibles puertas y muros cortafuegos, también, en el escenario,

92. El proyecto de 1915 se debió a Julio Domínguez, ingeniero de la Electricista Toledana, S.A., con un presupuesto total de 7.198 pesetas (A.M.T. *Teatro*).

93. En enero de 1915 la calefacción entraba en funcionamiento. La empresa Ara Hermanos, Barquero y Cía. fue la que lo hizo por 8.336 pesetas. Las otras firmas que habían concurrido al concurso previo fueron N. de Zubiaurre de Bilbao, C. Bloch de Madrid (el cual realizaba idéntico trabajo en el palacio arzobispal), y Jacobo Schneider de Madrid. (A.M.T. *Teatro*).

94. Una comisión municipal proponía tres nuevas salidas del edificio hacia la calle, mientras, el arquitecto diseñaba una nueva entrada al patio de butacas que motivaría una nueva disposición. (A.M.T. *Teatro*).

95. A.M.T. *Teatro*, 1925.

una cortina de agua y un telón metálico que quedó instalado en 1930⁹⁶.

Cuando sucedían estos cambios, el Teatro de Rojas llevaba compartiendo su sala entre el teatro y el cinematógrafo más de treinta años, concretamente en octubre de 1897 tenían lugar las primeras presentaciones de la patente de los Lumier con la magia de las imágenes en movimiento. En los anuncios de la época se afirmaba que este cinematógrafo era el más perfecto de cuanto hasta entonces se habían dado a conocer⁹⁷. Veinte años después las sesiones de cine se hacían más habituales en el Rojas que los espectáculos dramáticos, dicho cambio motivó que en los pisos bajos se tuviera que hacer la cabina de proyección, si bien posteriormente fue trasladada al último anfiteatro. A modo de ilustración mostramos un cuadro en el que se recuentan los distintos tipos de actos que se daban en este teatro, notándose como más significativo el aumento de los espectáculos cinematográficos:⁹⁸

ACTOS	TEMPORADAS						
	1912-13	13-14	14-15	15-16	16-17	17-18	18-19
Comedias y dramas	27	45	41	46	36	55	108
Zarzuela y ópera	53	35	67	44	35	22	20
Cine	-	20	19	51	41	42	65
Mítines	1	3	-	-	2	4	8
Conciertos	-	-	-	1	1	1	1
Bailes	6	6	6	7	7	7	5
Otros actos	-	1	-	2	1	-	1

La muestra presentada abarca siete temporadas pero que marcan las líneas de otras inmediatas y posteriores, exceptuan-

96. El plan está firmado por el arquitecto González Sáez en julio de 1929. El telón metálico se adjudicó en 8.875 pesetas a los talleres de Canosa Hermanos de Toledo (A.M.T. Teatro).

97. *El Heraldo Toledano*, Toledo, núm. 1 (2-10-1897), pág. 4.

98. A.M.T. *Teatro 1912-1921*.

do las representaciones dramáticas que irían decreciendo frente al cine, que en los inicios de los años treinta se vería mejorado con la llegada del sonido⁹⁹. En la misma época el hervor político de la II República se vivió con intensidad en el Rojas, infinidad de actos políticos con la presencia de los principales dirigentes públicos tuvieron este marco¹⁰⁰. También fueron en aumento las celebraciones propiciadas por asociaciones sindicales, recreativas o confesionales con diversos contenidos. Merece especial mención la solicitud hecha por la Comisión Central del Patronato de Misiones Pedagógicas para organizar en marzo de 1933 una representación a cargo de La Barraca¹⁰¹.

Al cabo de medio siglo de existencia el Teatro Rojas de Toledo había visto cómo por su escenario las diferentes etapas de la vida local se transformaban no sólo en cuanto al tipo de espectáculos sino también en cuanto al espíritu promotor de éstos. Lejos quedaba ya el sentido decimonónico que alentaba la construcción de un teatro señorial y vistoso, la celeridad en los cambios sociales y del ocio influyeron en la estructura.

8. Análisis del proyecto de Amador de los Ríos

Hasta este momento hemos venido refiriendo la génesis de un local teatral en Toledo en la segunda mitad del XIX, pudiendo precisar dos hechos diferenciados: que el proyecto de Amador de los Ríos no es original y que su diseño se fue alterando con el paso del tiempo. Entonces, ¿por qué detenerse en él? La razón es evidente, aun cuando este arquitecto realiza un diseño que no es original suyo, sí tiene la suerte de iniciar las obras y

99. La Sociedad Anónima Auto-Electricidad de Madrid en los primeros meses de 1932 había realizado la instalación operativa del cine sonoro (A.M.T. *Teatro 1912-1927*).

100. Una muestra gráfica de estos actos en el Rojas se puede ver en el libro de Manuel Carrero, Rafael del Cerro, Saturnino Garrido, Aurelio Gutiérrez, Fernando Martínez e Isidro Sánchez: *Imágenes de un siglo. Fotografías de la casa Rodríguez Toledo 1884-1984*. Toledo, 1987.

101. A.M.T. *Teatro, 1912-1927*.

configurar el futuro del edificio. Las variaciones posteriores fueron simples acomodados de nuevas necesidades que si bien desgastaron el espíritu original no trastocaron la idea global.

En las páginas siguientes se comentan paso a paso las distintas partes del teatro, atendiendo a las ideas y planes de Amador de los Ríos sin pasar a las transformaciones del siglo XX.

a) Planta y distribución general. (Figs. 10, 11, 12 y 13).

En la memoria de 1870 expone que el solar tiene una superficie de 1.443 metros cuadrados dentro de un perímetro poligonal de ocho lados desiguales. La fachada principal la disponía dirigida totalmente hacia la plaza Mayor para cerrar este espacio urbano. El resto de los paramentos, siempre menos vistosos, se perderían en las calles colindantes, alguna con fuertes desniveles¹⁰².

El edificio se compone de dos núcleos bien diferenciados: el pabellón de accesos y la sala de espectáculos. En el primero está el vestíbulo, despachos, pasillos y cuatro tiros de escalera para subir a distintos lugares. El segundo núcleo lo conforman el salón y el escenario cuyo fondo es medianero con una subzona que contiene almacenes y camerinos. En conclusión es el mismo esquema que proponía Fenech en 1866 (Figs. 4 y 5).

Comparando ambos proyectos vemos que el de Amador de los Ríos quita la galería porticada que avanza en la fachada principal aunque repite el espacio del vestíbulo de igual manera: un ámbito rectangular flanqueado por estancias para despachos y taquillas. Desde el vestíbulo parten dos pasillos paralelos e independientes uno del otro, entre ellos deja un tocador, un salón de descanso para señoras y un patinillo de luces.

El pasillo derecho conduce hasta el corredor curvo que rodea el patio de butacas y en el que se abren todos los palcos bajos. Antes de llegar aquí el espectador habrá dejado a un lado el

102. Las medidas de las fachadas que se dan en la Memoria son: principal con 22 metros, cuesta de la Mona, 29,5, callejón sin salida de la Mona 30 y calle del Coliseo, dos paños de pared, de 13 y 30 metros respectivamente (A.M.T. Teatro. "Proyecto").

guardarropa o “guantera” unos servicios y una escalera para subir al café. El pasillo izquierdo que parte del vestíbulo básicamente conduce a dos núcleos de escaleras que suben a las plantas superiores y a un espacio en el que confluyen ambas escaleras con una puerta auxiliar a la cuesta de la Mona.

Fenech todo esto lo resolvía con único pasillo desde el vestíbulo general y dos escaleras, aunque también situaba un patio de luces. Este último elemento es necesario, pues está justo en el corazón de la planta del edificio, esto es, donde se quiebran los ejes principales del pabellón de accesos y la curva de la sala, resultando de lo contrario un núcleo muy cegado.

Encima del vestíbulo general está el café en un gran salón con cinco ventanales a la plaza, en sus extremos otras dependencias se destinan a confitería, cocina y despacho. Contiguo al café existe un salón de descanso para uso de los espectadores del patio de butacas y palcos que pueden llegar por una escalera independiente, como también lo es otra que posibilita acceder al café desde la misma calle. Los servicios higiénicos y otro salón de descanso para el público de las galerías completan esta planta. La propuesta anterior de Fenech era más sencilla, proponía un único salón de descanso más amplio y común, manteniendo el café y sus dependencias auxiliares.

Existe una tercera planta en este pabellón de accesos al teatro que queda englobada en dos niveles cuando se mira al edificio por su fachada principal. La altura de las tres puertas de calle y los cinco grandes ventanales del café encima abarcan todo el alzado. En realidad lo que sucede es que el salón del café presenta una gran altura y se corresponde con la segunda y tercera planta del teatro. En esta última Amador de los Ríos sitúa la vivienda del conserje y unos despachos que gracias a la escalera del café se comunican con la calle de manera independientes. Aquí no existe salón de descanso, es donde finalizan los dos tiros de escaleras y arrancan las cubiertas, por eso el arquitecto plantea una terraza y un depósito de aguas.

El segundo gran núcleo del Teatro de Rojas es la sala, el escenario y la zona de camerinos. De los Ríos repite el diseño de Fenech haciendo un patio de butacas en herradura para 164 asientos, divididos en dos bloques y separados por un pasillo central.

En su perímetro hay 18 palcos de los cuales dos son de proscenio. No existe palco justo en medio de la herradura, pues ahí pone la única entrada al patio de butacas coincidiendo con el pasillo central del salón. Recordemos que Fenech tan sólo situaba doce palcos y un graderío al fondo, las entradas serían dos, justo a ambos lados de las gradas.

La primera planta, según el proyecto de Amador de los Ríos, estaría compartimentada en 19 palcos, mientras que las tres plantas restantes dispondrían de graderíos. Los palcos de proscenio, que solamente se abrirían en los tres primeros niveles, podrían comunicarse entre sí gracias a unas escaleras que se alojaban en los extremos de los pasillos circulares de cada piso. Estas escaleras fueron suprimidas en 1877, alterándose la idea original. En 1925 también hubo cambios que afectaron a la disposición del patio de butacas y de la primera planta, concretamente, se quitaron los palcos del fondo de la sala y se abrieron nuevas puertas.

El espacio escénico tiene unas dimensiones notables, su fondo supera al diámetro mayor del patio de butacas. La altura corona a la de la sala de espectadores, creando un gran hueco en la estructura del edificio perfectamente dispuesto para alojar el telar y la tramoya necesaria. Mientras, en el suelo del escenario, se disponen seis carros transversales para otros tantos bastidores decorativos; en la parte alta distintas pasarelas de madera recorren el hueco escénico para el uso de los tramoyistas. En un costado se abre una puerta a la calle del Coliseo que facilita la entrada y salida de los efectos teatrales cómodamente.

El último núcleo del teatro es la zona que se sitúa a continuación del escenario y que presenta un tratamiento independiente. En primer lugar, tiene una puerta directa a la calle del Coliseo por la cual entran los actores y empleados. En la planta baja están los almacenes y talleres que, lógicamente, se comunican con el fondo del escenario; en una planta superior aparecen los camerinos, vestuarios y servicios para los actores; por fin, en un tercer piso, se localiza una vivienda para un empleado del teatro.

Comparando los proyectos de Fenech y Amador de los Ríos, en cuanto al escenario y a la zona de servicios, se observa que la

primera idea era menos atrevida a la hora de dar altura al edificio y no podía enriquecer el núcleo de vestuarios, dado que el solar en 1866 era menor que cuando en 1870 se iniciaron por fin las obras.

b) Alzados exteriores (Figs. 15-16).

El Teatro Rojas de Toledo, según la idea original de Amador de los Ríos, dispone su fachada principal sobreelevada en relación con la plaza Mayor, al colocar una escalinata de piedra que consigue un doble objetivo, primero alcanzar la cota ideal que el arquitecto establece tras superar la difícil topografía del solar y, segundo, “engrandecer” el edificio en relación con los colindantes.

La entrada principal con sus tres puertas y los cinco ventanales superiores, de gran altura, apuntan hacia el frontón que remata esta fachada. Es una estructura próxima a la de muchos palacios urbanos que nacieron bajo las concepciones clasicistas emanadas del Renacimiento y que, en el proyecto, quedan más subrayadas al diseñar un revoco que imitaría una supuesta sillería.

El alzado de la calle del Coliseo se corresponde con el salón de espectadores y el cuerpo del escenario más el núcleo de camerinos. La fachada queda dividida por dos grandes cornisas que en realidad provienen desde la principal, marcando así un ritmo continuado. Las puertas que se abren aquí no tienen ninguna relevancia pues son auxiliares y su tamaño y ubicación obedecen al servicio para que fueron concebidas. Las ventanas se ordenan en ejes verticales, predominando las de medio punto sobre las adinteladas. La zona de camerinos tiene una altura menor pero reproduce el esquema compositivo de la gran fachada contigua del salón y del escenario.

El alzado de la cuesta de la Mona se enmarca en un trapecio ya que esta vía tiene un acusado desnivel. Existen dos puertas para subir al café y a las galerías superiores. Las ventanas continúan dispuestas en ejes verticales repitiendo los perfiles descritos en la calle del Coliseo. Amador de los Ríos mantiene el revoco imitador de sillería que enmascara unos pobres muros de ladrillo.

La tercera y última fachada libre del teatro está en el callejón sin salida de la Mona, oscuro adarve donde sólo está la entrada a alguna vivienda particular. En el proyecto original no figuraba puerta alguna, sería posteriormente cuando uno de los numerosos huecos de ventanas existentes se transformó en puerta de emergencia creándose un arco, a modo de pasarela, sobre el hosco callejón de la Mona.

La topografía sobre la que se asienta el Teatro de Rojas permite observar sus distintos volúmenes. Desde la plaza Mayor se percibe el volumen del pabellón de accesos, tras él, con mayor altura, la cubierta general de la sala. En la calle del Coliseo la secuencia de los alzados es más regular, tan sólo se quiebra con la menor altura de la zona de camerinos. La cuesta de la Mona tiene una fachada escalonada para acomodarse al desnivel del suelo, por último, si se observa el teatro desde la cota más alta de esta cuesta, lo más significativo es el muro curvo que se corresponde con la herradura de la sala.

Otra variedad de los alzados exteriores del edificio viene dada por los distintos niveles que en el interior existen. Mientras la fachada principal tiene dos alturas, la contigua de la calle del Coliseo presenta cinco niveles de ventanas. En la cuesta de la Mona la compleja compartimentación de los espacios y la diferencia de cotas viarias provocan dos o tres alturas de huecos, que se ordenan en los espacios delimitados por las cornisas maestras de la fachada de accesos. El alzado del teatro en el callejón posterior de la Mona es más uniforme, pues se abren cuatro hileras de ventanas correspondientes a cada uno de los pisos interiores de la sala.

c) Alzados interiores (Figs. 17, 18, 19, 20 y 21)

El interior del Teatro de Rojas de Toledo presenta un desequilibrio entre la ornamentación exterior del conjunto, siempre austera, y la interior, más compleja. Amador de los Ríos propone unos vestíbulos generales de gran empaque así como la sala, el auténtico corazón del edificio. La fragilidad de la estructura y la necesidad de abaratar costes hace que no existan materiales ricos y vistosos como mármoles o piedras artificiales. Las escayolas, los estucos y las maderas permitirán articular

una ornamentación, en primer lugar, discreta y luego repartida, de manera que se aprecien unas zonas más nobles que otras.

La idea original propone que la entrada general del público presente hornacinas y falsas bóvedas de escayola para acercar la idea de palacio. Algunos huecos son cobijados por arcos clasicistas o frontones de gusto renacentista o plateresco. La posible inclusión de esculturas exentas en las hornacinas acentuarían el carácter noble del lugar. En los paramentos se colocarían zócalos limitados por molduras, pilastras y falsos almohadillados.

A medida que el visitante se adentra en el teatro la decoración se modifica. En los pasillos y salas de los pisos superiores apenas si es relevante. Las escaleras son de modesta traza en madera, teniendo como única decoración algunos detalles, próximos al modernismo, en las barandillas metálicas.

La sala de espectadores es la que concentra la decoración de manera más insistente y siempre a partir del escenario. En torno a él se diseña un gran arco carpanel en cuyo tímpano se dispone una abundante ornamentación. Por encima del arco se inicia el abovedamiento de la sala que ampararía tres figuras alegóricas del arte dramático. Esta última propuesta de Amador de los Ríos fue desechada y en su lugar se colocó un escudo de la ciudad, lo cual enlazaba con la anterior idea de Fenech allá por 1866.

Uno de los protagonistas de la decoración interior de la sala será Egidio Piccoli, diseñador especializado en estos edificios, que por aquel tiempo trabajaba en Madrid haciendo encargos similares. Su labor enlazó con la maquinaria escenográfica y la tramoya.

Los palcos de proscenio, distribuidos en tres niveles, presentan una decoración progresiva que se acentúa en el más alto. Concretamente el situado a nivel del escenario se abre bajo un arco escarzano y una decoración basada en hiladas de falsa sillaría. El palco superior tiene su hueco en forma carpanel y a los lados pilastras que se corresponden verticalmente con otras columnas de escayola adosadas, de orden corintio, que flanquean el palco del tercer piso. Este tiene un arco de medio punto y sobremontándole un panel decorativo.

Esta disposición decorativa de los palcos de proscenio se en-

garza con el intradós del arco de embocadura del escenario, de manera que la vista al recorrer dicho arco, de abajo hacia arriba, percibe la progresiva concentración ornamental que se cierra en el escudo que preside la sala, justo en el eje del escenario.

La disposición de las galerías en torno al patio de butacas determinan el perímetro en herradura de la sala. Cada una se asoma al vacío con un antepecho de madera, de perfil ondulado, que contiene diferentes elementos ornamentales dorados para contrastar con los tonos rojizos de las tapicerías, cortinas y empapelados. De esta manera se acerca el “oro y la púrpura” del gran palacio al interior de estos “templos cívicos”.

Los palcos se separan entre sí por medio de mamparas curvas que descienden a medida que se acercan al antepecho. Este perfil enlaza con las teorías de Charles Garnier, arquitecto de la Opera de París, cuando se inclina por evitar la excesiva compartimentación tabicando de arriba a abajo todos los palcos según algunos modelos italianos ¹⁰³.

La última galería del teatro se articula allí donde el sentido vertical de la sala cambia al horizontal del techo. Para solucionar este tránsito el arquitecto dispone un muro en cuarto de esfera que a su vez lo abre con grandes arcos contiguos. Estos irán orlados por una decoración que mantiene un ritmo en toda la parte superior del escenario. De esta manera, volvemos a lo ya anteriormente afirmado referente a la concentración decorativa en los niveles más altos. Para acentuar este espíritu se diseña un techo decorado con las musas de las artes en un soporte de tela que se pende del entramado de las cubiertas, situado varios metros por encima. La pintura enlaza con la tradición barroca de las bóvedas ilusorias en las que casi invariablemente las figuras se “cuelgan” de un espacio paradisiaco con un firmamento azul, que acentúa la sensación de altura de la sala y lleva la vista hacia un teórico infinito.

103. Garnier prefiere esta solución frente a la división por tabiques totales entre palcos según la tradición italiana. *Cfr.* Antoni Ramon Graells: “El lugar del espectáculo”, *ob. cit.*, pág. 45.

Tras el escenario, cuya descripción veremos más adelante, aparecen los talleres, almacenes, camerinos y vivienda del conserje. En esta zona la decoración carece de sentido, prima la funcionalidad y los espacios se distribuyen en razón del fin a que están destinados. Muros, pavimentos y demás elementos constructivos carecen de interés especial, Amador de los Ríos, por necesidad de planteamientos, llega a disponer en su proyecto de una escalera metálica de caracol para comunicar unas dependencias concretas. Este recurso junto al uso de columnas metálicas de fundición nos acercan a la arquitectura "menor" del XIX que en cualquier casa vecinal se podría encontrar.

d) El escenario y las maquinarias (Figs. 22, 23, 24 y 25).

El espacio escénico del Rojas tiene unas notables dimensiones que desde siempre han permitido montajes complicados y efectistas. La ejecución de esta parte del edificio se sitúa hacia 1876 cuando Amador de los Ríos no era ya el arquitecto municipal. Sería Juan García Ramírez el que dirigiera su construcción, para ello partió de los proyectos iniciales de 1872, si bien introdujo variaciones que afectaron a la decoración exterior que mira hacia la sala y a la maquinaria.

Bajo el tablado del escenario se disponen dos sótanos que facilitan los escamoteos de escenas con los correspondientes pavimentos abatibles. En 1876 Piccoli presenta el proyecto global de maquinaria, decoraciones habituales y el gran telón de embocadura¹⁰⁴. En 1877, tras varias propuestas, asignaría la ejecución el Ayuntamiento a favor del boceto presentado por Busato con el título *Los orígenes del teatro en Toledo*¹⁰⁵.

La obra de Busato es en realidad fruto de la colaboración con

104. En abril de 1877 se concretaba el proyecto con siete cajas de escena, trampillas, escotillas, escamoteos, corredores de tramoya, etc. Todo se valoraba en 31.250 ptas. (A.M.T. *Teatro Proyecto*).

105. El concurso de bocetos se falló en enero de 1877. Se presentaron otros tres proyectos firmados por Luis Murial, Juan Espina y el toledano Angel Luña.

otros dos escenógrafos de la época: su compatriota italiano Bonardi y el catalán Pedro Valls. Los tres tenían un taller en Madrid que atendía numerosos proyectos remitidos desde varios puntos de España. El encargo toledano sería de los últimos ejecutados en equipo¹⁰⁶. Además del telón de embocadura realizaron seis decoraciones que componían la base escenográfica propia del teatro y servía para afrontar cualquier representación de repertorio. La temática era: jardín, marina, plaza con calle, gabinete de día y casa rústica¹⁰⁷. Mientras se concluían estos trabajos se contrataban con Juan Espantaleón las decoraciones de salón gótico y cárcel por un valor de 10.000 reales¹⁰⁸.

Todos estos telones y bambalinas eran usuales en cualquier teatro español del XIX medianamente importante. Ya en la anterior casa de comedias toledana existían estos repertorios escénicos que con otros medios llegaron hasta 1877, pretendiendo su rehabilitación incluso para el nuevo teatro¹⁰⁹. La simple enumeración de las escenografías nos acercan al tipo de obras que se dieron en el teatro español durante largas épocas. Pedro Navascués, al estudiar este tema, señala que dichos repertorios del XIX son de alguna manera herederos de los tres escenarios básicos propuestos por Vitruvio: uno para la tragedia, otros para la comedia y un tercero para la sátira. También afirma que estas iconografías eran “espejos sociales” en los que se reflejaban

106. Busato era piemontés, Bonardi vicentino, ambos realizaron importantes obras, más tarde se unió Pedro Valls, discípulo de José Planella, autor de una obra sobre perspectiva teatral publicada en 1840. El equipo se disolvió con la muerte del catalán y la vuelta de Bonardi a Italia. Estas y otras interesantes noticias aparecen en el artículo de Pedro Navascués Palacio: “Las maquinarias teatrales...”, *ob. cit.*, págs. 53-63.

107. Algunas de estas decoraciones se acompañaban de elementos añadidos, así la *selva* se componía de un telón, ocho bastidores, dos colinas, dos casas rústicas y dos árboles. El *gabinete de día* era un telón con tres puertas y dos costados. La *marina* tenía un telón, dos bastidores, 4 bambalinas, una ola, una terraza y una barca (A.M.T. *Teatro Rojas. Planos*).

108. En noviembre de 1877 el pintor Lucio Ludeña propuso hacer algunas decoraciones más: calle, selva, salón corto, casa rica, casa pobre, salón lujoso, jardín, salón regio, salón árabe, salón gótico y cárcel. El Ayuntamiento sólo le encargó la reparación de los viejos telones. (A.M.T. *Actas Capitulares* de 1877, sesiones de 12 y 19 de noviembre).

109. A.M.T. *Actas Capitulares* de 1877, sesión de 19 de noviembre.

los estamentos del mundo real, ahí estaban los salones regios, los palacios, la “casa pobre”, etc. Estas colecciones escenográficas servían para ambientar textos distintos pero dentro de un mismo género, de manera que el espectador se familiarizaba con los decorados de su ciudad y que sólo de muy tarde en tarde veía renovar dado el alto coste de su ejecución¹¹⁰.

Mencionemos por último, como complemento al espacio escénico, la propuesta técnica dada al pavimento del patio de butacas. Este suelo, todo de tarima, quedó diseñado por Piccoli de manera que podía elevarse hasta enrasar con el nivel del escenario. Esto era posible gracias a un mecanismo de cabestrantes manuales alojados en el sótano de la sala. Dicho recurso posibilitaba unir todo el fondo escénico con la superficie del patio de butacas y poder celebrar bailes o encuentros sociales entre los que no faltaron incluso los banquetes¹¹¹.

e) La disposición urbana del Teatro de Rojas (Fig. 29)

Ya señalamos la oposición inicial de Amador de los Ríos a que el nuevo teatro de Toledo se ubicase junto al mercado y a otros edificios de poca valía. La búsqueda de nuevos lugares sin grandes desembolsos fue inviable, había que levantar lo nuevo sobre la huella de lo viejo con lo cual en esta ciudad se repetía un fenómeno que Solá-Morales describe así:

“No hay duda de que la permanencia de los lugares aún a través de los cambios culturales es una ley urbana que no puede olvidarse. Los templos se construyen sobre los templos, los palacios sobre los castillos y también los teatros sobre los antiguos teatros. Este es el caso de algunos teatros españoles¹¹²”.

110. Pedro Navascués; *Ob. cit.*, pág. 53.

111. Por ejemplo citemos un banquete promovido por la Federación de Obreros del Estado en enero de 1933 (*A.M.T. Teatro 1912-1927*).

112. Ignasi Solá-Morales: “Los edificios...”, *ob. cit.*, pág. 31.

El Rojas se levantó en una plaza que compartía dos nombres: Mayor y de las Verduras. El primero no es correlativo al concepto que desarrolla en otras ciudades y que se identifica con el espacio que reúne los edificios generalmente más representativos de los poderes y estamentos sociales superiores. El segundo nombre revela mejor la función de la plaza como estómago de la ciudad, sus habituales ocupantes distan mucho socialmente de los “grandes” vecinos que las plazas mayores generalmente tienen.

El arquitecto era partidario de hacer un edificio singular al lado de otros ya consagrados por la historia, en un entorno noble que permitiera una correlación sociológica con los espectadores de una “buena sociedad”. El hecho de hacer un teatro al lado de un mercado suponía una disociación ya que dicho entorno se vería ocupado a lo largo del día por dos ambientes bien distintos: por la mañana el pueblo llano y los servidores domésticos, por la tarde o la noche buena parte de la acomodada burguesía. Se pasaba desde el vocerío mercantil y los despojos de todas clases a la buena urbanidad y sano disfrute del ocio.

La componente económica fue insalvable que, unida a la ausencia de un programa de renovación urbana del centro de la ciudad, como sí se daba en otros lugares de España a mediados del XIX, impidió configurar un proyecto grandioso en medio de un espacio monumental.

También incidió en la solución definitiva la misma irregularidad del solar y su difícil base topográfica. Ambos problemas son usuales en Toledo y suponen retos técnicos y estéticos que el arquitecto debe solventar. El plan de Amador de los Ríos exigió nuevas ampliaciones de terreno sin llegar a conseguir definir un edificio exento, aunque lo sea en un noventa por cien. Tampoco se pudo lograr una base uniforme que estuviera nivelada con todo el entorno, las acusadas cuestas impidieron el resultado ideal. Al final, el Teatro de Rojas es un edificio que se sobre eleva en la plaza Mayor y, sin embargo, aparece hundido si se contempla desde la cuesta de la Mona.

El arquitecto logra conjugar la fachada principal con la plaza Mayor, pues diseña el pabellón de accesos de manera que de la sensación de llenar el lado menor del rectángulo de la plaza.

Por otra parte aprovecha la mole del vecino mercado para alojar tras él la zona de camerinos y accesos al escenario, de esta manera siempre se vincula la idea de teatro con la de plaza y se emparejan las entradas de servicios con las cuevas y callejones colindantes.

9. Valoraciones y consideraciones estéticas del Teatro de Rojas

a) Planta base (Fig. 26.).

Este teatro parte de un extraño polígono irregular que motiva la dislocación de los ejes de simetría y la articulación de dos núcleos bien diferenciados: el gran espacio vacío del salón y escenario y la zona de accesos. Esta concreta solución resultó casualmente pareja a la del Liceo de Barcelona y a la del Municipal de Gerona, ambos teatros levantados antes que el Rojas. Es Antoni Ramon Graells el que establece esta comparación señalando:

“Sacarle partido a la dificultad, tal parece el lema del Rojas de Toledo, el Municipal de Girona y el Liceo de Barcelona. Aquí lo anómalo del emplazamiento obliga a actuaciones más drásticas, mejor resueltas en Girona y Barcelona, peor en Toledo. El eje debe romperse, girar, las partes desgajarse, buscando aquellas zonas de dimensiones idóneas a sus necesidades¹¹³”.

Estas palabras se corresponden con la valoración que en 1985 los arquitectos Rodríguez Noriega y Tuñón Alvarez hacen al enfrentarse con la restauración del teatro toledano. Describen su planta y la repercusión en los alzados a partir de los dos volúmenes articulados:

“Esto que exteriormente caracteriza de forma

113. Antoni Ramon Graells: *Ob. cit.*, pág. 48.

muy importante el edificio, pensamos que no se resuelve de forma acertada en la planta, produciéndose una conexión dura entre ambos cuerpos edificados que dan lugar a una estructura de espacios muy fragmentados y de escala poco acorde con las características del edificio¹¹⁴”.

b) Alzados exteriores

Estéticamente la única fachada con un aspecto más noble es la principal, mientras que el resto se limita a repetir un esquema demasiado pobre de puertas y ventanas. Tan sólo dos cornisas, o mejor molduras, recorren las fachadas laterales del edificio para diferenciar la planta baja, los pisos intermedios y las galerías altas.

Los accesos están bajo los auspicios clasicistas, aproximándose a un modelo casi estereotipado de la arquitectura teatral española que Solá-Morales describe así:

“Ciertamente la arquitectura académica define para los teatros un repertorio de soluciones bastante estable. Por un lado la solución tomada del palacio urbano con un cuerpo bajo de aspecto masivo, con tratamiento rústico de los despieces de piedra o con un almohadillado contrastado perforado sólo por aberturas relativamente pequeñas y con arquerías en número impar definiendo el ritmo de macizos y huecos en la parte central de la fachada. Sobre este cuerpo del basamento se levantará el *piano nobile*. Con una altura más importante, abarcando a veces el nivel de dos o incluso tres plantas e introduciendo para su organización un orden gigante que, a modo de pórtico, frecuentemente tetrástilo y de traza jónica, defina el frontal y el centro de la fachada. Una balaustrada con un

114. J.L. Rodríguez y E. Tuñón: *Ob. cit.*, págs. 196-198.

ático o un frontón en el centro será, por último, el remate de esta composición estandar de la que podríamos citar un número casi inacabable de ejemplos¹¹⁵.

El Teatro Rojas de Toledo tiene en esencia estos ingredientes más una amplia escalinata en forma de “U” que subraya el empaque del edificio en la plaza Mayor. Este elemento hecho en piedra se conjuga con el basamento general del teatro que es del mismo material y confieren el aire de pedestal sobre el que se alza la mole. También la escalinata enlaza con la tradición que este recurso arquitectónico ha tenido en palacios y templos en los que la dimensión humana queda empequeñecida y predestinada a recorrer un camino concreto. La ascensión hacia el edificio a través de los escalones supone comenzar un rito que acaba en el interior del edificio (Fig. 27).

c) Distribución interior

El espacio interior del Teatro Rojas responde a los esquemas de esta arquitectura específica del XIX, si bien carece de la riqueza ampulosa y tectónica que otros locales de la época aún guardan. En el núcleo de accesos está el vestíbulo, las escaleras, “foyers” o salones para entreactos, café, salas para señoras, tertulias y oficinas. También se dio importancia a los espacios destinados a los servicios: guardarropas, botiquín, tocadores, zonas contra incendios, etc. El tiempo ha borrado o variado algunas servidumbres y el espíritu original se ha perdido en la actualidad.

Para poder articular tantos ámbitos el arquitecto hace una distribución que resulta laberíntica pero que involuntariamente quizá responde a una función ceremonial. La falta de un eje único que organice todo el edificio ocasiona muchos recovecos que predisponen al futuro espectador a tener un ánimo de cierta ansiedad hasta llegar a su butaca. Por todo esto las palabras

115. Ignasi Solá-Morales: “Los edificios...”, *ob. cit.*, págs. 32-34.

de Fernández Muñoz, al explicar cómo muchos teatros españoles presentan estas distribuciones espaciales de sus interiores, encajan perfectamente en el caso del Teatro Rojas de Toledo:

“A través de una serie de vestíbulos, “foyers”, escaleras y salones se prepara al visitante al climax final, que tiene lugar en el interior de la gran sala de espectadores, donde las cualidades dimensionales y ornamentales de la misma deben incorporar la carga emblemática que se confiere al edificio teatral. El papel de las escaleras, con sus múltiples tramos y complejos trazados, es el de colaborar a prolongar la situación “iniciática” que el largo camino hasta el corazón del edificio supone. Al mismo tiempo los obligados giros y cambios de dirección a los que fuerza el recorrido de estas escaleras, contribuyen a provocar en el espectador diferentes ángulos y perspectivas que enriquezcan la de por sí ya cuidada disposición de estas salas. Las escaleras se diseñan con el mismo grado jerárquico que ocupan en los palacios barrocos, es decir, entendiendo su función no tan sólo como vehículo de acceso al interior, sino como lugar de ceremonia y “tránsito” que disponga el ánimo del visitante.¹¹⁶

d) La sala y el escenario.

El Teatro Rojas presenta una sala en forma de herradura a la italiana y una disposición de palcos, separados por mamparas, según la compartimentación francesa defendida por Garnier en la primera mitad del XIX. Con estas circunstancias la óptica queda bastante bien asegurada en gran parte de la sala, especialmente en los niveles bajos y medios, en cambio en las dos

116. Angel Luis Fernández Muñoz: “Espacios...”, *ob. cit.* pág. 70.

últimas plantas existen dificultades para divisar el escenario, especialmente en los extremos de las graderías.

La decoración interior está configurada con una base de materiales pobres que pretenden acercarse al "grand art" que muchos de estos edificios siempre comportaron. La falta de unos recursos económicos hace que el proyecto quede a medio camino, lo cual enlaza con la tradición barroca local. En Toledo, como en muchos lugares existen infinidad de construcciones, generalmente religiosas, en las que surgen las bóvedas encajonadas, la madera dorada y la escayola pintada cuyo fin es el de aproximar a unos niveles de grandeza que se fomentan desde la ilusión óptica. El Teatro de Rojas tiene algunos acentos de este espíritu y de ahí que en su diseño no falten tampoco los tonos dorados y púrpuras creando un ambiente de magnificencia que incide en una autocómplacencia de los espectadores y en un disfrute del medio¹¹⁷.

En lo referente al escenario es necesario señalar que la estructuración espacial del mismo responde a un principio de utilidad muy bien estudiado. Su diseño se encaja dentro de las corrientes dramáticas del XIX, cuando el espectáculo teatral no sólo comportaba la creación literaria en sí, sino que además el efecto escénico formaba parte de la representación, creando un entretenimiento completo. El Teatro Rojas se hace al tiempo que otros coliseos justo cuando la escena española, en el sentido más literal del término, se moderniza y desecha los antiguos corrales de comedias por su falta de adecuación a las exigencias teatrales modernas.

También la posibilidad de mover el pavimento del patio de butacas para nivelarle con el escenario tiene su punto de atención, ya que así se asigna al teatro unas posibilidades nuevas

117. Sobre esta suntuosidad en las decoraciones teatrales, que en muchos casos ha sido trasplantada a la arquitectura de las salas de cine, llega a alcanzar al diseño de los uniformes de los empleados de estos lugares. Bordados, entorchados y adornos varios llenan estos trajes, a veces de corte muy paramilitar. Indudablemente que estos elementos llevan una carga semiológica pareja a la indumentaria de la servidumbre de un palacio clásico. Esta correlación es evidente ya que los teatros son "templos laicos" o mansiones abiertas a todos.

que en épocas precedentes eran impensables o sencillamente inexistentes. Encuentros sociales como bailes, banquetes o actos que requieran un amplio espacio cubierto pueden tener lugar en el Teatro Rojas de Toledo, lo que dice mucho de determinados proyectistas que no entendían este edificio como un lugar dedicado exclusivamente a las artes escénicas. Este espíritu enlazaría con algunas corrientes similares que surgieron en el Renacimiento, según Bonet Correa, frente al teatro medieval cuyo marco eran las plazas públicas:

“L’affermarsi di un ambiente fisso per gli spettacoli portó con sè la concezione dell’edificio teatrale intenso non solo come sede di rappresentazioni drammatiche, ma anche come luogo di riunioni e di trattenimen ti mondani¹¹⁸”.

e) Estructura

Desde el punto de vista constructivo el Teatro Rojas es un edificio que se sustenta en los elementos más externos mientras que todo el conjunto interior está configurado por una estructura sencilla y ligera. La parte “sólida” de albañilería la constituyen los muros exteriores perimetrales de la sala y algunos puntos de carga en la zona de accesos, el resto son tabiquerías medianeras para compartimentar los espacios. Es en cambio la parte más vistosa y llamativa la que presenta una mayor “debilidad” formal, concretamente, todo el núcleo en el que se acogen los espectadores y el escenario es un profuso entramado de madera técnica y decorativamente bien solucionado, el techo decorado es una tela y los adornos se resuelven con escayolas o materiales similares.

La ausencia de una mayor solidez se nota en el interior de la sala al comprobar cómo los voladizos de cada planta no son demasiado atrevidos, tienen una escasa profundidad, tan sólo acogen cuatro o cinco filas de asientos. Esta posible deficiencia técnica tiene como positivo el hecho de que no existan muros o

118. Bonet Correa: “El teatro...”, *ob. cit.*, pág. 11.

gruesos pilares que motiven puntos ciegos. Solamente en la planta baja surgen algunos pies metálicos, en forma de finas columnas clasicistas en hierro fundido, que se conjugan en la secuencia de los palcos.

La notable utilización de la madera en el edificio, desde el tejado hasta los sótanos, ha hecho que con el tiempo fuesen aumentando las sensaciones de fragilidad y peligro de incendio. La primera se solucionó en las cubiertas, cambiándolas por otras de metal, la segunda se palió con puntos antifuego que afortunadamente en la historia del edificio no ha habido que utilizar.

La estructura general del teatro se ha mantenido en su esencia a pesar de las modificaciones y mejoras introducidas después de su inauguración. De nuevo hay que señalar cómo una deficiencia ha supuesto a la larga un hecho positivo, la explicación de esto sería la siguiente. El edificio se configura en unos esquemas tan sencillos que cualquier reforma de mediana entidad supone trastocar seriamente su disposición, por otra parte, dichas obras hubieran supuesto una gran cuantía en el tiempo y en el dinero, párametros siempre difíciles de afrontar. Así pues, los retoques al teatro han sido generalmente superficiales hasta 1985, que es cuando se ha decidido consolidar y rehabilitar todo el conjunto de manera rotunda.

f) Valor urbanístico y valor funcional

La construcción del Teatro de Rojas en el último tercio del XIX, en el marco de la plaza Mayor de Toledo, supuso un punto seguido en la remodelación de este espacio urbano iniciado a finales del XVI con Nicolás de Vergara el *Mozo*. Esta plaza no es la sede de ningún poder oficial y estamental, a pesar de su regularidad geométrica y topográfica, poco frecuentes en la ciudad, es una zona de servicios y su principal atrayente es el mercado.

Amador de los Ríos cuando opina en contra de este enclave olvida que justamente el teatro en Toledo nació al amparo de un mesón donde diariamente se despachaban verduras, en medio del ambiente popular y bullicioso. El arquitecto más próximo al carácter burgués y sereno de su época, prefiere huir de esta plaza, no ve bien que en ella se compartan las funciones de

abasto con las de ocio. No llegaba a comprender cómo la servidumbre por las mañanas acudiría al mercado y por las noches, en el edificio inmediato, sus señores al teatro.

El resultado final ya es conocido, el coliseo fue levantado a pesar de las reticencias del arquitecto y la ciudad continuaba dando a esta plaza la misma función que arrastraba de siglos: el comercio y el ocio, ambos al unísono. Desde el punto de vista urbanístico mejoró, pues la construcción del teatro fue el inicio de la mejora de la plaza Mayor, ya que al poco tiempo la vieja carnicería sería derribada para edificar un nuevo mercado. Desde la perspectiva social también se conservó un uso total de este espacio viario, la dualidad teatro-mercado, ocio-abasto, supuso mantener vivo el ambiente del lugar desde la mañana a la noche.

La plaza Mayor de Toledo reunirá en pocos años dos edificios significativos del XIX, el teatro y el mercado. Ambos tienen estéticamente sellos diferentes, el primero muy cerca de las concepciones academicistas promovidas desde y para unas élites, según la óptica decimonónica; el segundo, se diseña con un horizonte industrial y a la vez menos “noble”. El teatro es superior en extensión y altura, el mercado es más horizontal y “asequible”. Visualmente, ambos edificios se restan valor, si se accede desde la calle de las Tornerías, y en definitiva desde el corazón de la ciudad, la escalinata del teatro tapa la fachada del mercado, y para ver todo el frontal del coliseo es preciso adentrarse en la plaza Mayor y buscar la perspectiva concreta.

Las circunstancias obligaron a levantar un teatro acomodándose a un solar estricto y a un entorno heredado. El nuevo coliseo no fue capaz de modificar la estructura urbana, los teóricos del XIX que proponían ubicar los teatros en puntos céntricos, bien comunicados y de fácil acceso, podrían comprobar que sus ideas en el caso de Toledo no se cumplieron en su totalidad¹¹⁹.

119. Sobre estas teorías existen varios tratados dispersos. Para este trabajo hemos consultado los artículos de Augustus W. Tanner, discursos pronunciados en Londres ante la Sociedad de Ingenieros Civiles y Mecánicos, recogidos en la *Revista de Arquitectura*, Madrid, núm. 3 (31-3-1883), núm. 4 (30-4-1883) y núm. 5 (31-5-1883).

Si se observan las consecuencias de la edificación del Rojas se ve cómo no hubo ninguna alteración viaria de los alrededores, solamente en la cuesta de la Mona se percibieron algunos cambios al remover un pretil y los niveles topográficos de esta calle. Precisamente, el establecimiento de unas cotas determinará la aparición de la escalinata en la fachada principal y, en consecuencia, este elemento de acceso impedirá el desarrollo de galerías, porches o mamparas sobre las puertas principales del teatro, aspecto que sí recogía el proyecto no realizado de Fenech. El Teatro Rojas queda encajado en el costado de una plaza a la que es preciso llegar sorteando recovecos y callejuelas escasamente vistosas. Tal vez en este contraste resida algún elemento accidentalmente positivo, pues la ciudad al no gozar de amplias y largas avenidas juega con el factor sorpresa cada vez que el transeúnte dobla una esquina y descubre una perspectiva distinta.

En la actualidad este teatro toledano es pues un buen ejemplo de la arquitectura del XIX en Toledo, pues su concepción obedece a las corrientes y cánones de una época, habiendo conjugado sus valores estéticos, urbanísticos y sociales de manera positiva en la imagen y en la vida de la ciudad.

10. Otros salones teatrales en el XIX

La ciudad de Toledo solamente tuvo durante los siglos XVI-XIX un único edificio estable para las representaciones teatrales, que fue suficiente para cubrir las exigencias de todo ese tiempo y a veces incluso fue una pesada carga para el municipio el poder mantener abiertas sus puertas. Por otra parte, las crisis económicas y demográficas incidieron en esos siglos fuertemente y la ciudad fue perdiendo importancia y dinamismo, que afectaron a todos sus signos vitales, incluidos, por supuesto, los culturales.

A título de enumeración haremos un balance de algunos lugares que en el XIX fueron mínimamente acondicionados para poder celebrar representaciones dramáticas. A pesar de que estos “teatros” carecen de relevancia arquitectónica los citamos para ilustrar el entorno cultural que desencadenaba la existen-

cia de una sala o coliseo formal y cómo los toledanos trataban de acomodar su afición al teatro.

Las características generales de estos espacios son las siguientes:

1ª. Los salones alternativos que se utilizaron para hacer representaciones teatrales nunca fueron construidos ex profeso para tal fin. Se adecuaron espacios, generalmente de mediano tamaño, con una mínima infraestructura, más próxima a las exigencias de una compañía de aficionados que a las de una profesional.

2ª. El patronazgo de estos salones correspondía a las iniciativas de sociedades ilustradas, de grupos amantes del teatro y posteriormente por agrupaciones sindicales y gremiales.

3ª. El mayor auge de los salones se dio a partir de las crisis surgida en la ciudad ante la pérdida y tardanza por contar con un teatro adecuado. Tras la inauguración del Rojas pervivieron estos “coliseos de fortuna” que alcanzaron hasta bien entrado el siglo XX.

4ª. Hubo teatros de dos tipos: de invierno y de verano. Los primeros se localizaban en casonas y antiguos palacios, los segundos en paseos, explanadas y solares. Algunos de estos últimos al llegar el cinematógrafo se transformaron en terraza de cine que aún hoy se montan en la época estival.

a) El Liceo

Pascual Madoz en su *Diccionario*, editado en 1849, cuenta entre los lugares educativos o de instrucción el *Liceo* donde funcionaban dos secciones, una lírica y otra dramática. Según este autor los dirigentes de esta sociedad eran “las personas más notables de la ciudad”, lo cual indica la presumible proximidad con la Sociedad Económica de Amigos del País. El local radicaba en la llamada Casa de Marrón, propiedad del duque del Infantado y que, en palabras de Madoz, contaba con “un pequeño teatro, pero de buen gusto¹²⁰”.

120. Pascual Madoz: *Ob. cit.*, pág. 831.

En el plano de Coello-Hijón, fechado en 1858, todavía se anotaba el *Liceo* en el citado palacio, cuya entrada estaba en la calle de la Trinidad. Las dimensiones de la finca son notables y su estructura gira en torno a un amplio patio con buenos salones y amplias escaleras en el interior. Las posibilidades de la casona eran evidentes pues en 1865 la Económica sostenía aquí mismo una escuela de adultos y el Ayuntamiento guardaba los efectos del viejo teatro en tanto se levantaba el nuevo. También a finales del XIX funcionó la Escuela Normal en el edificio y en la centuria siguiente lo ocuparon instituciones religiosas que impulsaron actividades culturales. En los años cincuenta y sesenta de nuestro siglo todavía algún salón era aprovechado para representaciones teatrales y funciones cinematográficas. Para dar idea de las posibilidades del lugar mencionemos que tales usos eran parejos a otros basados en juegos de mesa y salón, que tenían lugar en otros espacios, incluso una buena parte del antiguo palacio fue ocupado como residencia del obispo.

Arquitectónicamente el local conocido como el Liceo no tuvo ni dejó huellas significativas. Conociendo los últimos usos que ha tenido la casona donde se albergó en el siglo pasado este teatro singular, es fácil presuponer que el pequeño local que alude Madoz no ocuparía más allá de alguno de los salones rectangulares que están en torno al patio central. La altura de los mismos permitía colocar un tablado sencillo y tal vez algún arco de embocadura que recersase el escenario. Las localidades agrupadas en dos núcleos con un pasillo central posibilitarían un aforo en torno a la centena o menos. La ornamentación sería mínima así como el equipamiento escénico.

b) La Casa de Mesa.

La anterior sociedad del *Liceo* también ocupó otro lugar para sus representaciones en los años que justamente se derribaba el viejo coliseo municipal. Tal cambio nos dice cómo algunos de los promotores locales de teatro tuvieron que cambiar de edificios cuando variaban las circunstancias, también este hecho nos indica que a veces al abandonar un salón, éste no que-

daba cerrado y tal vez era aprovechado por otro grupo escénico que reunía mejores requisitos.

Uno de los cambios que hizo el Liceo fue el histórico edificio conocido como Casa de Mesa. Está situado en la calle de Esteban Illán, personaje toledano del siglo XII que la tradición atribuye su vivienda aquí. De la estructura medieval pervive un valioso salón mudéjar con un bello artesonado del XV e interesantes yeserías que abarcan del siglo XIV al XVI. En 1916 la recién creada Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo ocupó el edificio y en la actualidad aún lo disfruta

121.

El salón mudéjar fue utilizado como capilla conventual de los frailes del Carmen Calzado, tras haber perdido su casa profesa en 1812 como consecuencia de un incendio en la ocupación francesa. Tras unos años inciertos que se vieron aderezados por las leyes desamortizadoras, la Casa de Mesa fue usada por la Sociedad Económica de Amigos del País para ubicar su domicilio social. Entre 1866 y 1878, la sociedad del *Liceo* aprovechó este salón para sus actividades entre las que destacaban las representaciones dramáticas. La confirmación de estos hechos la vemos reflejada así en la prensa de diciembre de 1966:

“El domingo 16 del actual, á la hora de las oraciones, se celebró en el magnífico salón árabe de la Casa de Mesa una reunión preparatoria para la instalación de esta sociedad de recreo, á la que concurrieron bastantes personas de las que de antemano tenían firmadas las listas de invitación. En esta primera junta se eligieron interinamente los oficios ó cargos principales; se nombró una comisión que redactará el reglamento, y se inscribieron varios

121. Sobre las noticias de este edificio véase el completo trabajo de Julio Pórreres: “Notas históricas sobre la llamada “Casa de Mesa” en *Toletum*, Toledo, año LXI, núm. 8, págs. 275-336. Para la vertiente artística la obra de Balbina M. Caviro: *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, 1980, págs. 261-274.

socios en la sección dramática, una de las dos de que se ha de componer el Liceo¹²²».

Las posibilidades de este salón para el uso teatral deberían ser muy limitadas. El espacio es un rectángulo cuyas medidas aproximadas están entre los 15 metros de largo, 7 de ancho y cinco de alto. Posiblemente los restos del antiguo coro, que colocaron los carmelitas durante su estancia en este edificio, fue aprovechado como sencillo anfiteatro.

c) San Bernardino.

En la calle de Santo Tomás existe en sus comienzos un pequeño ensanche viario que recibe el nombre de plazuela de San Bernardino. Allí una portada de granito, atribuida sus trazas al Greco, es la entrada de una casona que desde 1569 albergó un colegio mayor vinculado a la Universidad de Toledo hasta su desaparición en 1846. Su fundación se debió al canónigo Bernardino de Zapata y Herrera y entre sus bienes posteriores figuran un retablo y un lienzo del cretense dedicado a San Bernardino¹²³.

Tras los efectos desamortizadores civiles del XIX la casa pasó a manos de unos particulares y su capilla transformada en salón de recreo. Cuando se inicia el derribo de la casa de comedias existen noticias en el Ayuntamiento sobre la petición que formula el “Teatro de San Bernardino” para utilizar unos quinqués del viejo coliseo en sus representaciones¹²⁴. Juan Moraleda y Esteban, historiador local, anota que este lugar fue denominado Salón Garcilaso desde 1868 y en él se daban habitualmente espectáculos dramáticos¹²⁵. El mismo autor señala en

122. *El Tajo*, Toledo, núm. 34, 20 diciembre, 1866, pág. 296. José Amador de los Ríos conoció el uso de la Casa de Mesa como lugar de representaciones y así lo manifiesta en su obra *Monumentos arquitectónicos de España*, Madrid, 1905, t. I, pág. 399.

123. Parro: *Ob. cit.*, t. II, págs. 469-471.

124. A.M.T. *Actas Capitulares de 1867*, sesión de 5 de octubre.

125. Moraleda y Esteban: “El teatro en Toledo”, en *Toledo*, Toledo, año I, núm. 10, 30 de octubre 1915, pág. 81.

1888 que desde hacía diez años había dejado de existir el salón denominado Moreto, consultando el plano de Toledo, debido a Reinoso en 1882, se rotula con el número 211 el “Teatro de Moreto en San Bernardino” la manzana ubicada en el inicio de la calle de Santo Tomé¹²⁶.

Todo esto nos lleva a confirmar que un mismo lugar recibió varios nombres, siendo su uso como teatro de manera más efectiva entre los años 1867 y 1877, es decir coincidiendo plenamente con el período de obras del Teatro de Rojas.

De nuevo se aprovechaba una estructura religiosa para acondicionarla al uso teatral. El espacio de la antigua capilla que tuvo el colegio de San Bernardino se acomodó para hacer representaciones dramáticas. La amplitud y diafanidad de este ámbito facilitaba colocar un escenario y un patio de butacas sin mayores dificultades. Cuando las funciones teatrales fueron desapareciendo el salón fue aprovechado como baile popular hasta los años treinta del siglo actual, que cuatro décadas más tarde era transformado en discoteca, cuyo funcionamiento aún pervive.

b) Salones Moreto y Romea

A pesar de la explicación referida en los párrafos anteriores en torno al salón Moreto, volvemos a él ya que algún autor cita que hubo otro local con este nombre donde algunos aficionados al teatro hacían sus representaciones¹²⁷. El sitio concreto se localiza sobre el pasadizo del Ayuntamiento, en unas estancias que corresponden al llamado palacio de los Caracena, adquirido por el municipio a principios del XX. Tal vez cuando la sociedad dramática que efectuaba sus obras en el antiguo colegio de San Bernardino tuvo que abandonar el edificio se trasladó a este nuevo lugar, céntrico y próximo al que dejaban, manteniendo el nombre de Moreto.

126. Moraleda y Esteban: *Tradiciones y recuerdos de Toledo*, Toledo, 1888, pág. 144.

127. Luis Moreno Nieto: “La afición del teatro en Toledo”, en *Centenario...*, ob. cit.

Posiblemente vinculado con el mismo palacio de Caracena, en las inmediaciones del Ayuntamiento se ubica el denominado salón Romea cuyo funcionamiento aparece en los últimos años del XIX¹²⁸. De esta manera, lo que existió en definitiva fue un local por el que una o varias sociedades de aficionados al teatro celebraron sus representaciones de manera regular y con una infraestructura mínima y poco exigente.

e) Salón Echegaray

Según Moraleda y Esteban este salón se abrió en 1900 y le califica de “modesto cuanto interesante”. Su sede estaba en la calle de las Bulas número 13 y la entidad que lo alentaba era otra sociedad dramática denominada Echegaray en recuerdo de este autor¹²⁹. Tampoco existen claras referencias sobre la distribución interior de este salón y su adecuación a las representaciones teatrales. La casona que acogía al local es contigua a la conocida como Casa de las Cadenas, hoy Museo de Arte Contemporáneo, ambas encajan en la tipología de la vivienda toledana y se insertan en un núcleo urbano, claramente vecinal, en el que no existen instituciones públicas civiles ni recreativas, lo que confirmaría la nula relevancia arquitectónica y teatral de este salón.

f) Teatros abiertos o de verano

Toledo en el siglo XIX contó también con espacios para las representaciones dramáticas, diseñadas para la época veraniega. Generalmente fueron ocupados los paseos para estas instalaciones efímeras si bien no se desecharon plazas y explanadas totalmente urbanas. Posiblemente el recuento de los lugares en los que en alguna ocasión se levantaron tablados para teatro

128. En *El día de Toledo*, Toledo, núm. 302, 23 octubre, 1897, pág. 2, aparece la noticia de unas representaciones a cargo de los empleados de una imprenta con la obra *Don Juan Tenorio*. En *La idea*, Toledo, núm. 33, 24 febrero, 1900, pág. 3, entre la cartelera de los teatros toledanos aparecen las salas del Rojas, Echegaray y Romea.

129. Moraleda y Esteban: “El teatro...”, *ob. cit.*

ocasionales sería largo, por eso mencionaremos los puntos más estables o los más curiosos. La persistencia en Toledo de los teatros de verano o abiertos vendría por un doble motivo: el puramente lúdico y el festivo. En el caso primero estaría la exigencia de una población que al término de la temporada oficial de teatro con el invierno busca llenar su ocio en el buen tiempo con la asistencia a estos coliseos abiertos al aire libre. Tal circunstancia sufrió la misma suerte que los salones y teatros formales en el XIX y en el XX, y fue a medida que nacía el cinematógrafo los escenarios languidecieron y, en verano, los teatros se transformaron en terrazas de cine. El segundo motivo de la pervivencia en Toledo de este tipo de teatros abiertos fue que las fiestas mayores de la ciudad se localizan entre los meses de mayo a agosto lo cual facilita diversos montajes al aire libre de una gran gama de espectáculos.

La tipología general de estos teatros de verano son sencillas, una explanada, generalmente de forma rectangular, se rodea por una valla. La entrada de espectadores se suele situar en el lado opuesto del escenario. No se puede hablar de una instalación compleja de tramoya, cortina en vez de telón y bambalinas de tela eran suficientes. Toda la base constructiva era de madera y con limitadas posibilidades decorativas. El diseño, montaje y desmantelación pasaba por la mano del arquitecto municipal que sin mayores esfuerzos cada año, o cuando la ocasión lo pedía, se limitaba a repetir la rutina de la vez anterior. Estos teatros serían una sencilla parcela de las arquitecturas funcionales y efímeras que en la vida de una ciudad se han visto durante largas épocas salpicando uno y otro rincón de la misma.

En el siglo XIX hay noticias de que delante del antiguo Hospital de Santa Cruz, aprovechando su explanada delantera, se realizaron representaciones en 1871¹³⁰. Otro lugar singular fue el solar del ex convento desamortizado de los agustinos descalzos, a pocos metros de Zocodover, concretamente en 1882, en el plano de Reinoso, figura reseñado este sitio como “teatro de

130. A.M.T. *Actas Capitulares* de 1871, sesión de 28 de abril.

verano”¹³¹. Tal uso no iría más allá de esta fecha ya que en 1890 el solar fue comprado para la construcción del Hotel Castilla bajo una estética neogótica.

En el paseo de Merchán, fuera del recinto amurallado, hay noticias de haber un teatro de verano generalmente vinculado con las fiestas de agosto, celebradas aquí a partir de finales de los sesenta, en la centuria pasada. En 1877, sin haberse inaugurado el Rojas, hubo representaciones teatrales en este paseo que tal vez sería la continuación de alguna costumbre iniciada pocos años antes¹³². En 1895 se continua datando la existencia de un teatro ocasional aquí según la iniciativa de Constantino Garcés, polifacético personaje toledano de la época. En una instancia que dirige al Ayuntamiento este hombre señala que el teatro de verano sería de madera y contaría con una “artística fachada de tres puertas”, estableciéndole en el mismo sitio que se levantó el anterior¹³³. Cinco años después el mismo promotor repetiría su iniciativa de poner el teatro en el paseo de Merchán dirigiendo a la compañía *Echegaray*, efectuando representaciones del “género chico”¹³⁴ (Fig. 30).

Por último está el paseo del Miradero, cercano a Zocodover, como un veterano rincón que desde el último tercio del XIX no era relegado a la hora de levantar un teatro de verano. Desde 1870 existen datos para celebrar aquí representaciones y bailes que el Ayuntamiento autorizaba, previo anuncio público, para su explotación¹³⁵. Antes de que fuera inaugurado el Rojas hay datos en los que aparece la cesión de efectos escénicos para el teatro del Miradero, al tiempo que se señala cómo el espacio a

131. Algunos de estos datos los recogemos en nuestro trabajo: “Desamortización y urbanismo. Estructura de Toledo en el siglo XIX” en el simposio *¿Toledo ciudad viva? ¿Toledo ciudad muerta?*, Toledo, 1983.

132. A.M.T. *Actas Capitulares* de 1877, sesión de 11 de marzo. Se da licencia a Narciso Monzón y Pedro Gómez para montar el teatro con la extensión “que la del año anterior”.

133. A.M.T. *Teatro*.

134. A.M.T. *Obras 1900-1909*.

135. A.M.T. *Teatro*.

ocupar no debería de exceder del marcado en años anteriores¹³⁶. En 1895 vuelve a figurar el activo Garcés al frente de la explotación de este teatro, que ahora se ubicaba al fondo del paseo tras una ampliación que había sufrido el Miradero¹³⁷. Hasta bien entrado el siglo XX, verano tras verano se levantaban las vallas del teatro que al poco se transformó en cinematógrafo y aún, en la actualidad, se mantiene cada temporada.

136. A.M.T. *Actas Capitulares* de 1877, sesiones de 11 y 27 de junio.

137. A.M.T. *Teatro*.

AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE TOLEDO.

Habiéndose propalado en la Ciudad rumores de que el edificio del Teatro de Rojas se hallaba en ruina incipiente, deber ineludible era de esta Corporacion mirar por la seguridad de sus administrados y procurar á todo trance salvar la responsabilidad inmensa, en que forzosamente habia de incurrir, si los expresados rumores tuviesen algun fundamento, por poco que fuera.

Nada, aunque sea mucho cuanto se haga, parecerá bastante para cumplir el imperioso deber de precaver al público de lamentables siniestros que llevan el luto y la afliccion á las familias.

Por lo mismo el Ayuntamiento, para no incurrir en tal responsabilidad y adquirir perfecta seguridad del estado en que se encuentra dicho Teatro, no por opiniones de personas incompetentes para emitir las, sino por documento oficial y peritico, del cual ha de responder siempre el que le suscriba, ordenó á su Arquitecto Municipal que practicara un detenido y escrupuloso reconocimiento del edificio Teatro, lo cual ha cumplido remitiendo á la Corporacion el siguiente certificado:

«D. Juan García Ramirez, Arquitecto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y titular de esta Ciudad.=Certifico: Que por acuerdo del Excmo. é Hmo. Ayuntamiento Constitucional de la misma he procedido á reconocer el Teatro de Rojas, resultando: que el edificio que se menciona se halla en buenas condiciones de solidez y estabilidad, en los diversos elementos de construccion que forman su estructura; y que las armaduras que cubren las varias dependencias de dicho Teatro, no han sufrido, desde la época de su construccion, nuevos movimientos que indiquen ó hagan temer una ruina inmediata.=Y para que conste, y segun acuerdo de la Excmo. é Hmo. Corporacion Municipal, expido este certificado, que firmo en Toledo á veintinueve de Agosto de mil ochocientos ochenta y dos.=Juan G.º Ramirez.»

El Ayuntamiento ha acordado que se imprima y circule para tranquilidad del público que concurre á tan elegante Coliseo, y á fin de que cese la infundada alarma que los rumores pudieran llevar al ánimo de la generalidad.

Toledo 1.º de Setiembre de 1882.

EL PRESIDENTE.

Antonio Bringas.

EL SECRETARIO.

*Nicanor Moreno
de Vega.*

III ARQUITECTURA TAURINA

1. Introducción

Las fiestas que se celebran en torno al toro han despertado interés desde diversos frentes, por un lado los detractores, por otro sus fieles seguidores y tampoco han faltado los estudiosos de la etnología que han tratado de llegar hasta sus raíces más primitivas. Existen multitud de páginas en las que se abordan estas cuestiones, se defiende la fiesta como signo de expresión popular, se ataca la violencia que encierra y se intenta analizar su mítico pasado. Lo cierto es que en las culturas latinas el toro jugó un papel relevante que ha dejado numerosas huellas en la vida cotidiana y en las páginas del arte.

Lo que pudo ser un culto atávico y con significaciones casi religiosas se transformó a lo largo del tiempo en un patrimonio popular con infinidad de variantes a la hora de su liturgia. El toro de fuego, el enmaromado, los encierros o su lidia sin más son algunas de las maneras locales de entender el juego taurino. Para ejecutar estas posibilidades siempre se ha requerido una infraestructura más o menos complicada, en ciertos casos una sencilla empalizada de madera es suficiente, en otros hay que pasar a unas compartimentaciones de mayor complejidad. Cuando el espectáculo tenía lugar en el interior de las poblaciones la seguridad y comodidad requerían algunas precisiones,

así las bocacalles se cerraban, como los portales, con vallados y burladeros, en los balcones y terrazas se situaban los espectadores. Con un mínimo esfuerzo cualquier espacio medianamente amplio quedaba acondicionado para la fiesta taurina.

Durante siglos, las principales plazas de cualquier población se habilitaron en los días de ferias o celebraciones singulares para “correr los toros”. Su estructura, viviendas en torno a un espacio libre central, era ideal. Será en el siglo XVIII cuando en las principales poblaciones españolas el espectáculo taurino comenzará a salir del medio urbano para refugiarse en un lugar específico. De alguna manera el espíritu ilustrado, tan amante del mundo clásico, veía con lógica que cada cosa tuviera su lugar. Bastaba recurrir a los míticos anfiteatros en los que estaba perfectamente diseñado el medio: los actores en un terreno y los espectadores en otro. Madrid o Sevilla fueron algunas de las ciudades que más prontamente levantaron cosos taurinos independientes. Estos, además, se erigieron en zonas suburbanas, allí donde la construcción era más fácil que en el centro de las poblaciones y al mismo tiempo así se entroncaba con un espectáculo eminentemente campero.

La ciudad de Toledo entra en los límites generales de la fiesta taurina. Durante varias centurias sus plazas vecinales vieron cómo se corrían toros en los días más señalados. Si la importancia de la jornada lo demandaba, y eran previsibles grandes aglomeraciones, se recurría a las explanadas del entorno urbano. A partir del XVIII se repetirán con más asiduidad los espectáculos más allá de las murallas. También hay que señalar cómo esta tendencia facilitaba las cosas, concretamente, el traslado de los toros hasta las inmediaciones del coso suponía un peligro menor si éste estaba en el extrarradio de la población.

En las páginas siguientes nos centraremos en la construcción de la plaza que se levantó en la segunda mitad del siglo XIX y que aún subsiste. Hasta ese momento, Toledo careció de un lugar estable para el espectáculo, el marco fueron las plazas urbanas que para estos festejos se acondicionaban previamente. La circunstancia de contar con un coso indica varios aspectos, por un lado que el espectáculo está afianzado y perfectamente reglamentado, también señala una cierta regularidad que deman-

da la construcción específica en vez de la incomodidad de los montajes efímeros y, por último, la evidencia de una sociedad que va delimitando sus terrenos para el ocio o el trabajo¹³⁸.

2. Nacimiento de una estructura

Ya se ha dicho que el marco físico de la fiesta taurina ha estado mucho tiempo en el corazón mismo de las poblaciones. Las plazas urbanas fueron el origen semántico y estructural de los cosos independientes que posteriormente se levantaron. Cuando en el siglo XVIII se acometen estas construcciones aún se notará la herencia anterior, todavía se colocan viviendas u otros edificios en el contorno del ruedo. La plaza de toros de Almadén, de planta hexagonal, levantada en 1775 sería un buen ejemplo de esta evolución¹³⁹. En cuanto a la forma de la planta los primeros cosos guardarían en su perímetro la idea de polígono más que la circular. Los cosos de La Carolina, hecha entre 1767 y 1776, de Tarazona de 1833, y la ya citada de Almadén son muestras de ese gusto por las plantas octogonales o próximas a esta tendencia¹⁴⁰.

En la época medieval los espacios acotados para los juegos de toros o torneos partían de la forma cuadrada con vallados de madera que se desmontaban al finalizar el espectáculo. Hasta el siglo XVIII, la práctica en el interior de las ciudades de las corridas irá determinando que se adopten las estructuras urbanas

138. Para este apartado citamos como referencias generales los siguientes trabajos, de Rafael del Cerro: "Las antiguas plazas de toros en Toledo" en *La Voz del Tajo*, Talavera de la Reina, 15 de agosto, 1984, pág. 4 y "La Plaza de Toros de Toledo" en *Anales Toledanos*, Toledo, vol. XXI, págs. 173-205, 1985. De Francisco López Izquierdo: *Toros en Toledo y su provincia*, Toledo, 1982. De Ramírez de Arellano: "Algo de toros" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, Toledo, núm. 4, 1919.

139. Sobre las primeras plazas poligonales remitimos a la obra de Antonio Bonet Correa: *Morfología y ciudad*, ob. cit. De dicho título citamos los siguientes capítulos: "Las plazas octogonales españolas del siglo XVIII" y "La antigua Plaza de Toros de Valladolid, hoy cuartel de la Guardia Civil".

140. Bonet Correa: "La antigua...", ob. cit., págs. 143-149.

como el marco idóneo. En ellas los gastos de montaje podían resultar más económicos y al tiempo se facilitaba una mejor visión a más cantidad de espectadores que se situaban en las balconadas. Estas circunstancias positivas incidirían a la hora de diseñar los primeros cosos independientes: un espacio estable, sólido y con una infraestructura arquitectónica en su entorno.

Será muy a finales del XVIII cuando se camine hacia los perímetros circulares, que en la centuria siguiente serían los universalmente aceptados. La idea poligonal, herencia del pasado urbano, se abandona, algún tratadista del toreo explica la adopción de la nueva forma como un reencuentro con los anfiteatros clásicos. Lo cierto es que de los perímetros octogonales a los totalmente curvos había un paso, la creciente pujanza del espectáculo motivaba el diseñar un “campo de juego” en el que se pudiera practicar la fiesta con los toros sin peligro para los espectadores y con una visión total sin estorbos¹⁴¹. También la práctica del toreo con una sucesión de suertes determinadas fue condicionando el marco arquitectónico, así los rincones que tuvieran los cosos poligonales eran desechados por el peligro que entrañaban para el diestro, se estudian los toriles, los balcones presidenciales, etc.

El profesor Bonet Correa explica la transición geométrica y conceptual del espacio específico del toreo de la siguientes manera:

“La circunferencia del ruedo con suelo de arena —para que no resbalen ni el toro ni el torero— era obligada. El coso taurino —poligonal o circular— iba a nacer. El espacio centralizador para la mirada absoluta del enfrentamiento del hombre con la fuerza de la bestia o feroz animal, vuelve a surgir como el circo de la antigüedad, perfeccionado en

141. Nos referimos al clásico José María de Cossío: *Los Toros*, Madrid, 1943. En esta obra se intenta abarcar cada uno de los componentes de la fiesta taurina, el ganado, los actores, el medio y otras noticias nacionales. En lo referente a la arquitectura se dan algunos datos a veces con cierta ligereza y escasez.

el círculo. La plaza de toros tiene la geometría más adecuada y perfecta para su uso y función¹⁴².

3. La fiesta de los toros en Toledo hasta 1800

Las circunstancias conocidas en Toledo sobre la fiesta de los toros han sido las mismas que se dieron en la generalidad de las poblaciones españolas. Existen indicios para situar en el extrarradio, allá por la época medieval, los primeros palenques en los que se compartían los torneos con otros juegos más arriesgados. Dada la difícil topografía de la ciudad es arriesgado suponer que se habilitasen grandes espacios para tales prácticas. Según la dimensión del festejo se acondicionarían los parajes exteriores o las plazas más importantes. En realidad la situación alcanzarán hasta el mismo siglo XIX pues la estructura urbana mantuvo las mismas constantes. Desde el punto de vista social las fiestas de toros se vincularon con las grandes celebraciones de la ciudad y al hilo de acontecimientos importantes, una visita regia, nombramientos, fastos trascendentes, etc. No se puede hablar de un calendario fijo o regular de espectáculos, fenómeno totalmente moderno. Será en la centuria pasada cuando Toledo cuente por fin con un lugar estable e independiente para la fiesta taurina, situación similar a la de otras localidades¹⁴³.

Existen referencias de numerosos festejos en siglos anteriores. En el XV se cuentan algunos ligados con la vuelta de Juan II a Toledo procedente de Andalucía. A principios del XVI se conocen otros en honor de Felipe el "Hermoso" y doña Juana. En la época de Carlos V se detallan igualmente varios espectáculos taurinos. Uno de ellos fue así:

"Por solemnizar el desposorio del Duque de Sesa o por complacer a su suegro, que creo ser lo más

142. Antonio Bonet Correa: "Arquitectura de las plazas de toros en Madrid" en *Las Ventas 50 años de corridas*, Madrid, 1981, págs. 20-21.

143. Rafael del Cerro: "Las antiguas...", *ob. cit.*

cierto, concentraron los grandes de hacer una fiesta de toros y cañas muy solemne, como las personas que en ella había de ser; y a la causa acordaron que fuese en la Vega, porque en la plaza no había lugar por ser grande la cantidad de caballeros, que pasaron de 150. Y para ello mandaron hacer una plaza de cadalso en la dicha Vega, que no fuera mal acertado dejarla perpetua como teatro, porque en ella cupo la corte y ciudad, a donde vinieron SS.MM. y se corrieron los toros y se jugó el juego de cañas¹⁴⁴.

Sebastián de Horozco en sus Relaciones cuenta que con motivo de la visita de Felipe II en abril de 1561 se corrieron “doze toros” en el sitio del Marichal, actual paseo de Merchán. Allí se volvió a levantar una plaza de madera “tan grande y quadrada que era cosar de ver”. En ella tuvieron lugar algunos torneos previos a las corridas. El cronista describe así el coso:

“Estuvo la plaça y tablados como estuvo para el torneo eçpto que para esta fiesta se enchicó algo la plaça porque se atajó un pedaço por hazia la Puerta de Visagra y otro pedaço hacia el hospital. Y quedava todavia grandíssima plaça y muy quadrada y muy buena¹⁴⁵”.

Como se ve los grandes acontecimientos se celebraban en la explanada inmediata a la entrada de Toledo ya que era más fácil el acotar un espacio de gran tamaño y regular. Mientras, no hay que olvidar que en Zocodover también se dieron espectáculos similares o en numerosas plazas dispersas por la ciudad. La del Ayuntamiento, Mayor, Barrio Nuevo tenían cierta capacidad y buena ubicación. También se recuentan las de la Magdalena,

144. Francisco López Izquierdo: *Ob. cit.*, pág. 15.

145. Sebastián de Horozco: *Relaciones históricas toledanas*. Introducción y transcripción de Jack Weiner. Toledo, 1981, pág. 204.

San Cipriano, la del Conde o San Justo como lugares escogidos muy ocasionalmente para levantar tablados y festejar algunas corridas. Fue en el siglo XVII cuando se detecta esta pluralidad de escenarios que se explica por el carácter de sus promotores. Cofradías parroquiales o instituciones asistenciales fueron las que llevaron los espectáculos taurinos al barrio en el cual radicaban, así se explica el fenómeno. La infraestructura de estos cosos singulares sería mínima pero suficiente para dar una dimensión popular a la fiesta¹⁴⁶.

Pero volvamos a Zocodover. A finales del XVII Carlos II asistió desde los balcones contiguos al Arco de la Sangre a dos espectáculos taurinos. En la centuria siguiente, la inauguración del *Transparente* de la Catedral motivó la organización de una corrida donde actuaron toreros y rejoneadores¹⁴⁷. El alquiler de los balcones era un foco habitual de problemas entre la propiedad y el municipio. La negativa de unos a contribuir con aportaciones y la exigencia oficial para atender los gastos era la raíz de las discusiones. El clero, dueño de numerosas casas, fue un activo pleiteante, teniendo incluso el Ayuntamiento toledano que acudir al de Madrid para pedir asesoramiento en el caso¹⁴⁸. Todavía en las primeras décadas del XIX se vivieron algunos de estos enfrentamientos.

Para celebrar las corridas en Zocodover se partía de un espacio irregular limitado por cinco fachadas o manzanas de casas que se aproximan a un triángulo. Los incendios ocurridos a finales del XVI determinaron en un primer momento la intención de levantar una nueva plaza de planta cuadrangular. En este proyecto colaboró Juan de Herrera sin que se viera conseguido el objetivo. Zocodover continuó con su disposición y a la hora de habilitar la plaza para los toros, los maestros del gremio de

146. Rafael del Cerro: "Las antiguas...", *ob. cit.*

147. Gabriel Mora del Pozo: "Festejos por la inauguración del Transparente" en *Anales Toledanos*, núm. XIV, Toledo, 1982, págs. 109-154.

148. En 1760 el Ayuntamiento de Toledo consulta con el de Madrid sobre la normativa que rige allí a la hora de estipular el precio de los balcones. En esta fecha los madrileños disfrutaban ya de un coso independiente en las inmediaciones de la Puerta de Alcalá.

carpintería eran contratados para preparar el coso. En las antiguas ordenanzas se recordaba que “no aya claridad” en los entramados, simplemente se dejasen las tablas de manera que pudiera entrar una persona en caso de peligro¹⁴⁹. Hasta que Toledo contó con una plaza de toros estable continuaron siendo los carpinteros los encargados de la ejecución de los trabajos. El maestro mayor, antecedente en el cargo de los posteriores arquitectos municipales, vigilaba la solidez y seguridad de estas plazas eventuales.

4. Las plazas de toros hasta 1862

Hasta 1865 se puede decir que la situación se mantenía igual a épocas pasadas. Se continuaban montando plazas ocasionales con diversos motivos. Zocodover, corazón de la ciudad, era el lugar casi habitual, hasta 1843 se conocen diversos festejos allí celebrados. Los motivos venían de la mano de hechos significativos, acontecimientos en honor de alguien, a beneficio de alguna institución o para subrayar ciertas fiestas¹⁵⁰.

Pero hay que citar un hecho que nace en 1836. En este año, al fallecer el cardenal Inguanzo, las obras del Seminario que él había promovido con gran interés se vieron paralizadas. Su ubicación se hallaba tras el denominado palacio del Rey Don Pedro, en las inmediaciones de San Andrés. Todos los materiales que se apilaban en la obra fueron vendidos al poco tiempo, diversos contratistas los aprovecharon para sus iniciativas. Una de éstas fue la de hacer un coso de madera junto al cuartel de San Lázaro y a la carretera de Madrid. Existen noticias que fechan todavía su existencia en 1842¹⁵¹. En este año algunos documentos acreditan que el arriendo del coso lo disfrutaba Lucio Martín, sien-

149. *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo*. Recopiladas e introducidas por Antonio Martín Gamero, Toledo, 1858, págs. 206-207.

150. A.M.T. Véanse las carpetas de *Toros y Toros en Zocodover*.

151. A.M.T. *Toros en Zocodover*.

do el propietario Casimiro Martín de Vidales¹⁵². Otra referencia del mismo año nos viene por una queja que el coronel del cuartel de San Lázaro hace al Ayuntamiento para denunciar el abandono de los caballos muertos en las inmediaciones, lo que causaba evidentes molestias¹⁵³. Esta plaza tuvo, como se ve, una cierta importancia pues existía un propietario y un plan de explotación en alquiler, por otra parte, se sabe que tenía alguna galería o palcos cubiertos a tenor del informe que emite el arquitecto municipal Blas Crespo, conjuntamente con el maestro carpintero Galo González, a instancias de la primera autoridad de la provincia¹⁵⁴.

Fuentes parecidas nos acercan a un coso eventual que se levantó en la explanada del Corralillo de San Miguel con un aforo de 559 espectadores. Su estructura sería muy sencilla y prácticamente la última que se construiría dentro del recinto urbano¹⁵⁵.

En 1858 aparece en el Ayuntamiento una petición de Víctor Donaire para hacer una plaza de toros en la misma zona que había ocupado en la década anterior el paraje vecino al cuartel de San Lázaro. El peticionario aduce razones de utilidad y ornato para la población, pues el paraje era un vertedero habitual. La tramitación inició su curso considerándose en primer lugar la calificación y propiedad de los terrenos, después poco consta en los archivos consultados. La iniciativa no surtió efecto, eso sí, siete años después el mismo solar sería conseguido por una sociedad que lograría edificar la plaza que tantos deseaban¹⁵⁶.

5. “La Toledana”, una primera iniciativa colectiva

En 1862 se publicará en Toledo un reglamento que recogía las bases de una “sociedad tauromáquica” llamada La Toledana

152. *Idem.*

153. *Idem.*

154. A.M.T. *Toros.*

155. *Idem.*

156. A.M.T. *Toros en Zocodover.*

que pretendía “verificar corridas de becerros en el Picadero de San Isabel¹⁵⁷”. Los promotores querían así “aumentar la afición a la lidia de toros” y por eso recogían como intención el construir posteriormente un local “al efecto” y a sus expensas¹⁵⁸.

En un primer paso la sociedad tendría doscientos socios, “divididos en propietarios y transeúntes, y éstos en activos y pasivos”. El reglamento consideraba transeúntes a los que accidentalmente llegasen a la ciudad y se inscribiesen en ella y como activos a los que tomasen parte en la lidia¹⁵⁹. Se fijaban dos cuotas, una al ingresar de sesenta reales de vellón y otra mensual de diez.

En los días de función, los socios activos eran los únicos que podían estar “dentro del circo á las ordenes del socio primer espada, que guardará a sus compañeros las consideraciones debidas¹⁶⁰”. Para controlar el festejo se establecía el cargo de presidente que se encargaba de velar por las distintas suertes y el orden en la plaza.

Entre los nombres que figuran en la junta directiva aparecen Francisco Velázquez como presidente, como secretario, Eduardo Uzal y Feijóo; Juan Argüelles, Venancio Moreno y Narciso Moreno en otros cargos principales. Todo el reglamento quedó redactado el 12 de agosto de 1862 y el día 16 era aprobado por el Gobernador Civil de la provincia¹⁶¹. Tal vez llegaron al final a promover alguna corrida si nos fijamos en la noticia que recoge Moraleda y Esteban cuando señala que en 1864 se efectuó una en el palacio del Rey Don Pedro, conocido por todos como el Picadero¹⁶².

A pesar de todas estas referencias hay que pensar que el espacio utilizado no fue nunca una estructura taurina hortodoxa,

157. Véase el impreso *La Toledana. Reglamento de la Sociedad Tauromáquica*. Toledo, Imprenta de Severiano López Fando, 1862.

158. *Idem*, artículo 1º, pág. 3.

159. *Idem*, artículo 2º, págs. 3-4.

160. *Idem*, artículo 24º, pág. 11.

161. *Idem*, págs. 14-15.

162. Dato recogido por Julio Porres en su *Historia de las calles...*, *ob. cit.*, citando el *Callejero*, inédito, de Juan Moraleda y Esteban.

simplemente sería un amplio corralón más propicio para el entretenimiento de aficionados que para configurar toda una corrida con toreros profesionales. De su estructura no queda nada, ya que todo el paraje comprendido entre Santa Isabel y San Andrés tuvo diversas transformaciones urbanas que culminaron con la construcción del Seminario a finales de siglo. Para cotejar basta consultar los planos de la época¹⁶³.

6. Surge la segunda y definitiva sociedad

En 1865 iba a nacer otra sociedad que de nuevo intentaría la construcción de una plaza de toros para Toledo. A los pocos días de haber finalizado la feria de agosto, concretamente el día 31, se convocaba una reunión en el local del teatro bajo la presidencia del gobernador civil y con la participación de conocidos prohombres de la ciudad¹⁶⁴. Entre ellos estaba el propio alcalde Gaspar Díaz de Labandero, activo promotor de diversas iniciativas públicas y privadas.

En aquella primera reunión ya se traían esbozados varios puntos, así los arquitectos Santiago Martín y Ruiz y Luis Antonio Fenech, de la Diputación y del Ayuntamiento respectivamente, trabajaban conjuntamente en el proyecto, también el solar elegido sería el paraje de San Lázaro, utilizado poco tiempo antes para asentar un coso ocasional¹⁶⁵.

Consultando las bases de la nueva sociedad, aprobadas a primeros de septiembre, se obtienen diversas informaciones. En primer lugar se cifraban en 600.000 reales el coste de las obras, de los cuales ya se disponían de 539.000, gracias a una lista de suscriptores que habían comprometido dicha cantidad a través de una emisión de acciones¹⁶⁶. Se procuraría que no se disparasen

163. Vid. el plano de Coello-Hijón, 1858 y el de Reinoso, 1882.

164. *El Tajo*, Toledo, año I, núm. 21, 18 de agosto 1866, pág. 198.

165. Rafael del Cerro: "La Plaza...", *ob. cit.*, págs. 182-185.

166. *Copia de las bases de la escritura para la formación de una compañía colectiva domiciliada en esta ciudad, con el objeto de construir de nueva planta una plaza de toros extramuros de la población*. Toledo, 1865.

los presupuestos ni que se redujeran la amplitud, solidez y seguridad de la plaza. También se estructuraba la sociedad en dos fases, una llamada *Junta de Construcción* y otra denominada *Junta de Explotación*, de manera que la primera funcionaría hasta la finalización de las obras y la segunda de la administración subsiguiente¹⁶⁷. En ese momento la sociedad quedaría reconocida como *Propietaria de la Plaza de Toros de Toledo* bajo la razón social y firma de Labandero, Bringas, Villasante y compañía¹⁶⁸. Los gastos y ganancias se basaban en la proporcionalidad de las acciones suscritas por cada persona. Nadie podía pedir retribuciones por el hecho de colaborar ocasionalmente en la sociedad, solamente obtendrían remuneración aquéllos que se hicieran cargo de las labores legales o técnicas.

Mientras se cerraba la parte administrativa los principales promotores obtenían del municipio el solar contiguo a San Lázaro sin ningún esfuerzo. La presencia del alcalde al frente de la sociedad allanaba el camino. Todos aplaudían la celeridad de los hechos y sin duda esperaban que en la feria del año siguiente Toledo estrenaría su flamante plaza, cosa que al final ocurrió aunque con algunos reparos.

7. Por fin empiezan las obras

El 23 de septiembre fue la inauguración oficial de los trabajos que básicamente consistieron en los movimientos de tierras. Hasta finalizar el año se fueron recibiendo diversos materiales que junto a las herramientas de obra se depositaban en el mismo cuartel de San Lázaro. En enero de 1866 los cimientos ya habían quedado superados por alguna infraestructura visible y, en febrero, el periódico *El Tajo* reseñaba la buena marcha que llevaban las obras, esperándose que en agosto el coso estaría dispuesto para celebrarse algún festejo¹⁶⁹. En estos momentos

167. *Idem*, pág. 2.

168. *Idem*, pág. 6.

169. *El Tajo*, Toledo, núm. 2, 20 de febrero de 1866, pág. 27.

toda la zona de servicios de los corrales ya estaba configurada. En abril se anunciaba la subasta de los dos primeros festejos para la feria de agosto estimándose como referencia un aforo de nueve mil espectadores¹⁷⁰. Paralelamente, por parte de la Administración, se señalaba al arquitecto del Ministerio de Fomento, Francisco Jareño, como supervisor técnico supremo para que dictaminase sobre la construcción¹⁷¹. En mayo se efectuaba la inspección oficial sin que resultase ningún informe negativo. Entre los meses de junio y julio se perfilaron los tendidos y algunas zonas secundarias quedaban relegadas para más adelante. La prisa por inaugurar la plaza en agosto llevaba a acelerar en lo esencial y a postergar los detalles a fechas posteriores. Por fin el 8 de agosto Jareño emitió el último informe sin ningún problema y diez días más tarde se inauguraba en medio de las fiestas patronales de la ciudad¹⁷².

8. Técnicos y proyectos

La creada sociedad allá por los primeros días de septiembre de 1865 determinó que fuesen los arquitectos provincial y municipal quienes diseñaran el nuevo coso. Tal vez, de esta manera, se intentaba implicar a diversas instituciones y no relegar a nadie. Lo cierto es que al poco tiempo, entre ambos, surgieron diferencias y quedó como único responsable de toda la ejecución de obras el técnico del Ayuntamiento, Luis Antonio Fenech. Este hombre tuvo desde los primeros días un trabajo doble ya que tenía que redactar la propuesta técnica de la sociedad y por otra actuar como funcionario municipal.

En octubre ambos arquitectos presentaron un proyecto cifrado en 1.020.514 reales y 60 céntimos, cantidad que pareció

170. *El Tajo*, Toledo, núm. 9, 30 de abril de 1866, pág. 105.

171. Vid. Pedro Navascués: "Del Neoclasicismo al Modernismo" en *Historia del Arte Hispánico*, vol. V, Madrid, 1978, pág. 58.

172. Archivo de la Plaza de Toros de Toledo (en adelante A.P.T.T.), *Junta Constructora*, sesión de 20 de mayo de 1866.

elevada y obligó a suprimir algunos elementos importantes. Al final, y para evitar demoras, se adoptó un plan de trabajo bastante reducido ya que se ceñiría a un tendido bajo con una galería, así el presupuesto quedaría en 454.215 reales, es decir menos de la mitad inicialmente propuesta¹⁷³.

En noviembre, Fenech informa a la Junta Constructora que han surgido diferencias con un colega, Santiago Martín y Ruiz a partir de la discusión de un nuevo proyecto más sencillo que el anterior. Tras el cruce de acusaciones y defensas mutuas se llegó a la decisión de encargar a Fenech exclusivamente toda la obra ya que él se avenía con mayor facilidad a la hora de introducir economías en todo el proyecto¹⁷⁴.

Antes de finalizar el año, todo el proceso administrativo estaba en Madrid ante el Ministerio de Fomento. En los meses siguientes, como ya hemos visto, se designó a Francisco Jareño para que inspeccionase y determinase la debida construcción reseñada en los planes de trabajo. Recordemos que este técnico pertenece a las primeras promociones de la Escuela de Arquitectura, siendo su director en 1874. A él se deben la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico de Madrid¹⁷⁵.

En cuanto a los proyectos, digamos que el primero presentado, y muy ambicioso, resaltaba por el hecho de disponer dos pisos de galerías cubiertas o gradas tras la última fila de los tendidos. En el exterior se colocarían dos pabellones salientes del entorno circular del edificio, en los cuales estarían las entradas principales. Tras la discusión de los costes y de los técnicos se pasó a la solución simplificada que suponía la supresión de la galería más alta y la ausencia de los pabellones de entrada. En ambos casos se mantenía una alternativa estética para que la Junta Constructora eligiese, que consistía en hacer los huecos de puertas y ventanas exteriores en forma de arcos de medio punto o de herradura; en estilo “greco-romano” o “árabe” se-

173. A.P.T.T. *Junta Constructora*, sesiones de 2 y 8 de octubre de 1865.

174. *Idem*, sesión de 5 de noviembre de 1865.

175. Véase la nota 171. Navascués asigna a este arquitecto la autoría de la Plaza de Toros de Toledo, cosa evidentemente errónea.

gún la terminología de los proyectos. Se optó por la última, ya que parecía más acorde con el espíritu urbano de Toledo.

Desde el punto de vista técnico ambos proyectos diferían en muy poco, la base constructiva era la mampostería, el ladrillo, la cal y la madera. Hay ausencia de elementos metálicos y se eluden materiales nobles. La disposición tampoco es complicada, no se acuden a compartimentaciones extrañas, el tiempo y el dinero obligaban a diseñar un conjunto muy sencillo.

En menos de un año Toledo tuvo su plaza pero bien es verdad que con un aspecto humilde y sin que hubieran finalizado totalmente las obras. Tras las corridas de inauguración se hizo una detallada inspección en la que intervinieron Fenech, otro arquitecto toledano, Blas Crespo y uno de Madrid, Vicente Miranda. Entre todos se elaboró un informe en el que se hacían notar al constructor el uso de varios materiales de poca calidad. Tras las reparaciones y el remate de algunos capítulos anteriores que no se habían hecho, como ejemplo estaba la ausencia de solado en los pasillos. En el mes de diciembre se daba por concluida y entregada la totalidad de la obra.

9. Estructura y estética de la plaza

a) El asentamiento de la plaza.

Se ha dicho que el paraje donde se levantó la plaza está situado al norte de la ciudad, sobre unos terrenos arcillosos que contienen la base de la carretera de Madrid. El carácter de egido, la imposible roturación de estos suelos y la consideración de vertederos próximos a una carretera son algunas de las circunstancias que ayudan a configurar cómo era el lugar donde se construiría el coso toledano.

A la vista del plano de Francisco Coello y Maximiliano Hijón en 1858¹⁷⁶, se aprecia todavía lógicamente el solar de la futura

176. Francisco Coello y Maximiliano Hijón: *Plano de Toledo*, escala 1:5.000 metros, Madrid, 1858.

plaza. Esto es una meseta alargada, cuyo borde derecho enrasa con la carretera de Madrid y el resto de su contorno desciende bruscamente hacia el Oeste. El periódico *El Tajo*, al describir la plaza, ya construida, dice:

“A causa de la disposición del terreno, el circo y algunos tendidos están vaciados en el mismo, habiéndole profundizado por ello tres metros y medio del pavimento superior, operación que ha sido necesario ejecutar en una parte de un cerro que se elevaba sobre éste. El piso en una pequeña extensión de la gradería de palcos, también se asienta sobre él¹⁷⁷”.

El mismo plano muestra la escasa urbanización existente en estos parajes extramuros de la ciudad. Concretamente, la disposición desde la puerta de Bisagra era la siguiente: en primer lugar la explanada de Merchán y a la izquierda el Hospital de Tavera; enfrente, las viviendas particulares de la parte alta de las Covachuelas y, poco más adelante, el ex convento de Trinitarios Descalzos, hoy ocupado por un centro penitenciario. Inmediato a Tavera, el cuartel de San Lázaro, última edificación importante bordeada ya por altos terrenos arcillosos que se extienden hacia el paraje del Salto del Caballo y las ermitas de San Eugenio y San Roque, estas últimas localizadas en la actual barriada de San Antón, que todavía hoy constituye el límite norte del casco urbano de Toledo.

La elección de este paraje a mediados del XIX supone algunas cuestiones de interés. La edificación de la Plaza fuera de las murallas rompe con la tendencia de rellenar los huecos intramuros, por ejemplo la explanada del Corralillo de San Miguel, podría haber servido para acoger un coso, aunque fuese de menores dimensiones. También urbanísticamente considerado, el solar que se eligió fue un claro antecedente del ensanche de

177. *El Tajo*, núm. 21, 18 de agosto de 1866, pág. 199.

la ciudad un siglo después, y es que lógicamente el entorno topográfico de Toledo da poco más de sí. Tres cuartas partes rodeadas de agua y roca hacen inviable una *expansión* radial, solamente en la fachada norte de la ciudad hay algunas posibilidades, pero en el siglo XIX todo el paraje de la Vega Baja estaba considerado como suelo agrícola y así se explotaba, cañadas, huertas, vaquerías y el cementerio municipal completaban este lugar. Solamente parecía viable el eje de la carretera de Madrid, por la vida que daba al tránsito diario además de la baratura de los terrenos.

La progresiva erección de plazas de toros en distintas ciudades españolas a lo largo del siglo pasado suele encontrarse en los parajes inmediatos a ellas, con escasa urbanización todavía. Bonet Correa subraya así esta afirmación:

“En el siglo XIX las plazas de toros se incorporan a la historia urbana española. Ninguna ciudad o pueblo importante puede concebirse sin una plaza de toros, que, ubicada en sus alrededores, contribuirá a configurar el perfil o panorama del paisaje urbano, hoy tan destrozado¹⁷⁸”.

Sobre estas circunstancias es curioso ver cómo el torero Francisco Montes, *Paquiro* (1805-1851), publica en su *Tauro-maquia* allá por 1836, las condiciones que deben tener los nuevos cosos que se levanten:

“Las plazas de toros deben estar en el campo, a corta distancia de la población, combinando que se hallen al abrigo de los vientos que con más fuerza reinan en el pueblo. Deberá haber también una calzada de buen piso para las gentes que vayan a pie a la función, y un camino, que no cruce con el

178. Antonio Bonet Correa: “Arquitectura de las plazas...”, *ob. cit.* pág. 30.

anterior. Por el que irán los carruajes y caballerías...¹⁷⁹”

En la misma teoría el autor abunda sobre la forma de construir las plazas, señalando que tenían que ser de cantería al menos hasta “los primeros balcones”, tampoco había que olvidar que conservasen “el gusto más esquisito” y esto, concluye, tenía que ser labor del Gobierno para que:

“cuidase en todo lo concerniente a su hermosura y magnificencia, pues son edificios públicos susceptibles de recibir cuantas bellezas posee la más brillante arquitectura y en que debe darse a conocer todos los que observen el grado de esplendor y de adelanto en que se hallan las artes en España¹⁸⁰”.

La Plaza de Toros de Toledo se puede decir que coincide con mucho en la teoría de *Paquiro*, excepto en la “magnificencia”. Señalemos que los primeros cosos independientes levantados en las principales ciudades españolas a mediados del XIX, entre otros motivos, serán adjetivados como “monumentales”, calificativo sin duda grandilocuente y muy ancho para la sencilla plaza toledana.

b) Constantes y diferencias de los proyectos de la Plaza.

En un apartado anterior indicamos que a la hora de edificar el coso se encargó el proyecto al arquitecto provincial Santiago Martín y Ruiz y al municipal Luis Antonio Fenech. Sin embargo, discrepancias surgidas entre los técnicos y el abaratamiento prometido por el arquitecto del Ayuntamiento en un segundo diseño, hizo que los promotores se inclinasen por este último.

Ambos proyectos partían de la disposición tangencial del solar a la carretera de Madrid; pues bien, el edificio fue pensado

179. Parece que el texto fue redactado por el periodista y amigo Santos López Pelegrín, cuyo seudónimo era *Abenamar*, Cossio: *Ob. cit.*, pág. 461.

180. *Idem*.

de manera que su contemplación habitual sería desde la mencionada carretera, con una perspectiva lateral. Esta disposición invitaría a colocar dos pabellones o cuerpos salientes que cobijarían las entradas principales de la plaza. Como contraejemplo podríamos poner el caso de la Plaza de Madrid, la anterior a la actual, levantada en 1874, que se edificó al final de una vía que desembocaba en la inmediata carretera de Aragón, hoy calle de Alcalá. En este caso la plaza tenía un solo pabellón, con un gran arco polilobulado que concentraba la visión de la calle que allí finalizaba¹⁸¹

Otra similitud derivada de la disposición del solar, entre los dos proyectos, era la manera de estructurar los espacios de la plaza. El ruedo y los graderíos que configuran el cuerpo cilíndrico se colocan de manera que se acceda desde la carretera de Madrid y al lado opuesto la zona de servicios. Esta parte se compone de los patios, toriles y otras dependencias, quedando casi oculta por el desnivel del terreno en aquella zona. En definitiva, la panorámica habitual del coso sería la de un edificio circular, sin la presencia de añadidos extraños por las construcciones anejas.

Deteniéndonos en el primer proyecto, aquél firmado por los dos arquitectos, veamos cómo era. El aspecto de la plaza podría ser bien en “género greco-romano” o bien en “estilo árabe”, según la terminología usada por los autores. La diferencia de estilo radicaba en la forma que tendrían los huecos de puertas y ventanas. El clasicista los presentaba con arcos de medio punto y el árabe en herradura, en ambos casos siempre tendrían el mismo ritmo, sobre cada puerta tres ventanas en cada uno de los pisos. Otras diferencias eran que el diseño greco-romano disponía una cornisa seguida y escalonada, que se correspondía con dos líneas de impostas que marcaban la separación de las

181. Este coso se debe a los arquitectos Lorenzo Álvarez Capra y Emilio Rodríguez Ayuso. Se configuró dentro de la corriente neomudéjar, en 1934 fue derribada, siendo sustituida por la actual de las Ventas, proyecto de José Espeliús. Es necesario consultar el trabajo de Bonet Correa sobre estos cambios de los cosos madrileños: “Arquitectura de las plazas...”, *ob. cit.*

plantas, mientras que en el proyecto arabizante presentaba la cornisa con una sucesión de canecillos, tan habituales en el mudéjar toledano, y ausencia de impostas. Además, en esta segunda alternativa variaba el tamaño de las ventanas, siendo mayores las de la primera planta y menores en la segunda (Fig. 32).

Otra particularidad presentada en el primer proyecto era que el edificio no era totalmente circular. Su perímetro externo se configuraba en un polígono de veinticuatro lados, teniendo cada uno su puerta y las dos series de ventanas en los pisos. Los paramentos que delimitan el ruedo formaban igualmente otro polígono con el mismo número de lados que la fachada de la calle. Esta, ya hemos dicho en párrafos anteriores que presentaba dos cuerpos salientes o pabellones que señalaban los accesos principales al coso. Cada uno tenía tres grandes puertas de acceso y la correspondiente ventana sobre cada una, en su interior se acogían las escaleras, para acceder al palco presidencial, y los despachos de billetes. Los tendidos tendrían once vomitorios y quince escalones, una galería cubierta con gradas, la cual, a su vez, soportaba otra superior de palcos. El ruedo disponía de un círculo de lidia de 54 metros, más un callejón de dos metros de ancho. La barrera presentaba seis puertas: dos para el servicio de callejón, otras dos para comunicar, a través de sendas galerías en planta curva, con los patios de caballos y arrastre, por fin, las dos restantes, contiguas, para las salidas de toriles. A izquierda y derecha de los toriles, dentro del callejón, dos entradas comunicaban con la enfermería y algunas dependencias auxiliares en los corrales. En esta zona se disponían los espacios de manera simétrica en relación a un eje central que era la zona de apartadero de ganado, así a la izquierda, el patio de arrastre, matadero y corrales, en el lado derecho, el patio de caballos, cuadras, enfermería y capilla.

Todo este proyecto fue sustituido por otro más simplificado, debido sólo a la firma de Luis Antonio Fenech. La disposición del ruedo y los corrales seguía siendo la misma, el eje Norte-Sur es prácticamente paralelo a la carretera de Madrid y el Este-Oeste perpendicular a aquélla, la cual sirve a su vez de eje de si-

metría para las edificaciones en la zona de corrales. Posteriormente, el conjunto estructural de la plaza se hizo totalmente circular, y no poligonal, se suprimieron los elementos salientes y el conjunto quedó con un aire monótono y falta de monumentalidad. La anulación del segundo piso acentuó estos aspectos con lo cual al final la plaza se presenta con un claro dominio de la horizontal (Fig. 34).

Los elementos constructivos fueron los habituales en la época para cualquier tipo de edificio, mampuestos, cal, arena y entramados de madera. El hierro estuvo ausente del coso hasta fechas posteriores. La piedra de sillería se reservaba para los tendidos y como puntos de refuerzo en algunos sitios. Los paramentos exteriores están constituidos a base mampostería encintada, tradicional en la arquitectura toledana mudéjar, mientras que los interiores están totalmente encalados. El ladrillo visto aparece en las bóvedas rebajadas que conducen a los patios de servicios. En este lugar destaca una gran crujía de madera, de ochenta metros cuadrados aproximadamente, que cobija los cuatro apartaderos del ganado previos a los toriles. En definitiva, todos los elementos constructivos y su disposición son de una austeridad evidente, con ninguna concesión al adorno en sí.

La distribución de los espacios interiores se inicia con el pasillo de acceso desde la calle, que sin circundar todo el anillo, da salida a los tendidos a través de los vomitorios. En este pasillo, por diversas escaleras, se accede a otro superior que comunica con las gradas y palcos cubiertos. La disposición de los tendidos solamente se ve interrumpida por la meseta de toril, en cuyo interior una escalera de servicio conduce a las dependencias, tales como enfermería, capilla y corrales.

Desde la inauguración de la plaza, las obras realizadas han sido de consolidación, cambio de dependencias y mejoras varias sin alejarse de su primitiva disposición que, allá por 1866, *El Trabajo* describía de la siguiente manera:

“El reparto de localidades consiste en quince gradas de asiento de tendido, dispuestas de modo

que los espectadores no se molesten en su colocación, para lo cual hay bastante anchura de una á otra grada. La división de los tendidos en número de ocho, con una puerta cada uno, teniendo además en su centro y en el sentido de la circunferencia un paso general para ocupar con comodidad los diferentes asientos... Sobre los tendidos, con un zócalo de más de un metro de alto, circuye el edificio otra gradería, en la cual cuatro grupos de palcos y otras tantas andanadas con cuatro filas de asientos cada una¹⁸².

El mismo periódico ofrece datos numéricos de la plaza y podemos afirmar que prácticamente son muy parecidos con los que en un primer momento proponía el anteproyecto:

“Exterior de la plaza: 88 metros de diámetro y 276'46 de circunferencia.

Redondel: diámetro 60 metros, circunferencia 188'49, Ancho de barrera: 1'67 metros.

Altura del edificio: 7 metros por la carretera y 11 por los corrales.

Número de gradas en los tendidos: 15.

Palcos: 47 con cuatro andanadas intermedias.

Puertas: de picadores y arrastre: 2 con bóvedas rebajadas sobre planta curva y con una luz de 3'6 metros.

Crujía de palcos y galería: 4'87 metros.

Puertas exteriores de entrada: 9¹⁸³”.

Prácticamente todos estos datos se han mantenido hasta la actualidad, pues las innovaciones introducidas en el coso siempre han sido menores y consideradas como obras de conserva-

182. *El Tajo*, núm. 21, 18 de agosto de 1866, pág. 199.

183. *Idem*, núm. 20, 15 de agosto de 1866, pág. 196.

ción. El uso del hierro como refuerzo en algunos puntos o como sustituto de los antiguos entramados de madera y en las reformas de algunas dependencias auxiliares, son ejemplos de la escasa entidad que han tenido los cambios sobre la primitiva estructura de la plaza.

c) La estética de la plaza.

El siglo XIX, desde el punto de vista estético, comienza con una continuidad neoclásica que alcanzará prácticamente a todo el primer tercio. La Academia es el organismo que dictamina sobre las formas y el artista sólo debe seguir las pautas marcadas; esta dinámica entrará en crisis y las nuevas tesis románticas lucharán contra todo lo impuesto para favorecer un clima de independencia.

En España, la época de Isabel II, 1833-1868, supone el triunfo político de los liberales, cuyo ala más radical y progresista desencadenará un período verdaderamente revolucionario que logra destronar a la misma Reina. En este segundo tercio de siglo es cuando el romanticismo se desarrolla plenamente. Los artistas ligados a este movimiento invocan libertad de creación y expresión; la búsqueda de la belleza a través de la armonía y las proporciones aritméticas son sustituidas por la estética de lo convulso, lo temperamental y lo fantástico. Esta ruptura anuncia la pluralidad de caminos más o menos divergentes que las artes plásticas tomarán en el último tercio del XIX, para comenzar la nueva centuria con el triunfo de la experimentación y la libre creatividad.

Todos estos cambios lógicamente también afectaron a la arquitectura. En la época isabelina se inicia el progresivo abandono de las fórmulas clasicistas, buscando en lo medieval las nuevas fuentes de inspiración. El romanticismo, fascinado por lo legendario, evoca con facilidad ante la contemplación de unas ruinas, y más si éstas son los restos de culturas lejanas y exóticas. El arquitecto se irá convirtiendo en muchos casos en un verdadero arqueólogo de formas, al principio muy poco alambicadas y al final exageradamente mezcladas. Ambas situaciones no son sino la configuración, primero de los estilos “neos” o

“revivals” (gótico, mudéjar, plateresco, etc), y los eclecticismos después, al final del siglo.

Pero, ¿por qué se eligió el estilo árabe para la Plaza de Toros de Toledo? Si recordamos, al principio hubo dos propuestas firmadas conjuntamente por los dos arquitectos principales de la ciudad, uno de corte clasicista y otro mudéjar. Posteriormente, entre las desavenencias de los técnicos y los problemas económicos se optó por el sello arabizante. Esta obra, en su estilo, pasa por ser la pionera en la ciudad del futuro neomudéjarismo. El arquitecto no tenía que acudir demasiado lejos para encontrar los modelos: la población, de por sí resumaba una amplia tradición mudéjar, estando muy arraigada en los modelos constructivos y decorativos que cualquier alarife dominaba con facilidad. La mampostería encintada o la cornisa de canecillos eran casi rutinas de oficio, repetidas en numerosas obras, ya fuesen de gran volumen o en la modesta vivienda particular. El único acento verdaderamente árabe que dio el toque a la construcción fue el uso del arco de herradura en las puertas y ventanas.

El desarrollo de todo el proyecto recordemos que se inició en 1865 y finalizó al año siguiente: por esta época los cosos existentes en las principales ciudades españolas o provenían del siglo XVIII con distintos retoques, Madrid y Sevilla, o los más recientes que ensayaban nuevos prototipos, como es el caso del levantado en Valencia entre 1860 y 1870, debido a Monleón, que estructuró la fachada exterior al modo del coliseo romano, aunque empleando el ladrillo en vez de la piedra. En Toledo se ofreció una opción clasicista en el primer proyecto que debió encontrar escaso eco, pues lo musulmán, y por extensión lo oriental, parecía tener mejor aceptación. Esta plaza de toros fue posiblemente la primera de España que utilizó, dentro de la corriente de *revivals*, el estilo mudéjar en su diseño, pues, por citar otro coso próximo, en Madrid se inauguró en 1874 una gran Plaza Monumental ricamente decorada con elementos islámicos, que incluso la actualmente existente volvió a recrear en 1931, tras el derribo de la anterior. El profesor Bonet Correa subraya la trascendencia que tuvo el diseño de Rodríguez Ayuso cuando trazó la plaza de la carretera de Aragón en el siglo pa-

sado, no sólo en Madrid medio siglo después, sino en diversas ciudades españolas y portuguesas¹⁸⁴.

Es pues, desde la segunda mitad del XIX cuando las plazas de toros y todo el entorno estético de la fiesta taurina se vincularán fuertemente con lo morisco, por puro convencionalismo más que por auténtica realidad. La tauromaquia fue engarzando estilos distintos en su ritual, trajes, adornos, repujados, carteles y, cómo no, en su arquitectura. Por esto no son extrañas las palabras de Landecheo en 1905 que apunta la reiteración de los arquitectos en usar unos estilos determinados para cada tipo de edificio, siendo lo árabe lo más utilizado en las construcciones para el esparcimiento¹⁸⁵. Esta afirmación significa que ya a principios del siglo XX la aplicación del neomudéjar era habitual y reiterativa y aún le quedaría una larga andadura.

La Plaza de Toros de Toledo, desde el punto de vista arquitectónico, supone el prólogo de una abundantísima producción local de estilos históricos medievales. La modestia de sus proporciones encajan perfectamente en una época de recursos limitados, pero con evidentes deseos de dotar a la ciudad de nuevos equipamientos y modernizar en lo posible su imagen.

10. Las corridas de 1866.

La Plaza de toros de Toledo ya se ha dicho que quedó inaugurada el 18 de agosto de 1866, celebrándose en los meses de octubre, noviembre y diciembre otros festejos taurinos. A fin de ilustrar el contenido de éstos en el contexto de la época repasaremos la manera en que se desarrollaron.

a) Las corridas inaugurales.

En principio se fijaron los días 18 y 19 de agosto como las fechas idóneas. Se lidiarían seis toros cada día de las ganaderías

184. Bonet Correa: "Arquitectura de las plazas... , *ob. cit.*, pág. 39.

185. Citado por Pedro Navascués en *Historia...*, *ob. cit.*, pág. 69.

siguientes: Vicente Martínez de Colmenar, Félix Gómez y Sobrinos de la misma localidad, Marqués de Saltillo de Carmona y Esteban Antonio Oliveira de Lisboa. A cada una se le adquirieron tres reses¹⁸⁶. Los espadas serían Cayetano Sanz y Antonio Sánchez “*El Tato*”, como sobresaliente Mariano Antón, todos ellos actuarían en ambos festejos, acompañándose de sus cuadrillas y cuatro picadores. El coso fue engalanado con colgaduras y los adornos se extendieron a las banderillas, caballos y mulillas que fueron contratadas a la Plaza de Toros de Madrid¹⁸⁷. Los precios oscilaban entre los 30 reales de las delanteras de palco a los 6 de un asiento de tendido de sol. Los precios de barrera curiosamente no eran de los más caros, éstos se localizaban en la galería de palcos¹⁸⁸.

En la primera corrida, al entrar a matar Cayetano Sanz su segundo toro, sufrió una cogida sin excesiva gravedad pero que le impidió continuar la lidia. Destacó un banderillero llamado Frascuelo que dio algunos pases sentado en una silla y a petición del público mató el último toro¹⁸⁹. En la segunda corrida actuó Cayetano Sanz repuesto sin mayores problemas de la cogida, sin embargo, surgió un nuevo percance que en esta ocasión le tocó a un banderillero que quedó en estado grave. En el transcurso de la lidia surge una anécdota y es que se alteró el orden debido a que “*El Tato*” tenía que partir por ferrocarril camino de Andalucía. Este detalle y algún otro que hemos referido implican la ausencia de un reglamento fijo y estricto como el actual¹⁹⁰.

Tomando las referencias de la prensa, en *El Tajo* se publica un curioso resumen de la primera corrida remitido por un lector en forma de poema, de él entresacamos algunos versos:

“No hay mal que cien años dure,
Ni bien que nunca se acabe;

186. *El Tajo*, Toledo, núm. 19, 10 de agosto de 1866, pág. 190.

187. *Idem*.

188. *Idem*.

189. *El Tajo*, Toledo, núm. 22, 22 de agosto de 1866, págs. 203-204.

190. *Idem*.

No hay plazo que no se cumpla
Ni deuda que no se pague.
El cielo está encapotado,
Las nubes tal vez llorosas
Con sus lágrimas nos bañen.
De Toledo, de la corte,
De Pekín, de todas partes,
Discurren con entusiasmo
Por las plazas y las calles.
Alrededor de la plaza
Forman murallas de carne.

.....
Resúmen: los dos espadas
Pudieron estar mejores,
En cambio los picadores
Recibieron mil palmadas.
Cuco y Muñiz no estuvieron
Como siempre se les ve,
Y el resto de los de á pié
Regularmente cumplieron.
El Frascuelo, no es un antojo
Manifestar que gustó,
Y mucho me temo yo
Le cueste caro su arrojo.
Quince dijeron amen
De los pencos que allí había;
Gran lleno; nublado el día,
Y la presidencia, bien

GABRIEL BUENO¹⁹¹)

b) La corrida de octubre

Para la tarde del 7 de octubre y tras haber realizado diferentes reparaciones en la plaza se verificó la tercera corrida desde la inauguración. En esta ocasión, las reses fueron de la ganadería

191. *El Tajo*, Toledo, núm. 23, 31 de agosto de 1866, págs. 211-212.

de Justo Hernández de Madrid, los espadas Francisco Arjona Guillén “*Cúchares*” y el ya conocido Cayetano Sanz, como sobresaliente actuó el hijo del primer maestro llamado Francisco Arjona Reyes. Las cuadrillas se componían de cuatro picadores y cinco banderilleros. La hora de comienzo fue las tres de la tarde y las localidades se vendían con antelación en la calle de las Cordonerías¹⁹². Entre las observaciones que se reiteraban aparecían la prohibición de bajar al ruedo o el callejón, arrojar objetos, insultar, así como el recordatorio para no lidiar más toros que los anunciados¹⁹³. Fue precisamente este último punto el no cumplido ya que la presidencia, “amable con exceso” terminó regalando el sobrero.

c) La corrida de noviembre

A las dos de la tarde del 15 se celebró un nuevo festejo taurino con novillos procedentes de Colmenar Viejo. Como espadas actuaron Salvador Sánchez “*Frascuero*” y Vicente Méndez “*El Pescadero*”. En realidad el espectáculo estuvo formado por cuatro novillos para ser estoqueados y otros cuatro que en el cartel anunciador serían utilizados así:

“El toro embolado, para cuya lidia se ejecutará la gran mogiganga que tanta aceptación ha obtenido en las principales plazas de España, nominada *La Cacería ó La Casa de Campo*, en la que tomará parte una cuadrilla de aficionados de Madrid, siendo picado, á competencia para obtener premio, en burros y caballitos de mimbre, banderilleado y muerto por la *chispa eléctrica*, que tanto agradó en la función anterior... *Tres novillos embolados* de la misma ganadería, para que los aficionados puedan capearlos, excepto los ancianos y los niños, á quienes se les prohíbe por evitar desgracias... Y una magnífica y variada función de *fuegos artificiales*...”¹⁹⁴

192. *El Tajo*, Toledo, núm. 26, 30 de septiembre de 1866, pág. 234.

193. *Idem*.

194. *El Tajo*, Toledo, núm. 30, 10 de noviembre de 1866, págs. 265-266.

Como se puede apreciar, el espectáculo era de lo más variopinto y en buena medida lejos de una corrida al uso. Hasta tal punto fue singular que en el cuarto novillo intervino Cayetano Sanz, habitual de la plaza, aun estando como espectador. Se soltaron conejos en un intermedio lo que provocó que muchos espectadores bajasen al ruedo para cogerlos, se intentó la suerte de varas desde los caballos de mimbre anunciados en el cartel y al final, se sucedieron carreras y caídas en los novillos destinados para el público.

d) El festejo de diciembre.

Nada menos que en la tarde del día de Navidad se volvió a celebrar un espectáculo en la Plaza de Toros de Toledo, enfrentándose a la dura climatología de esa fecha. Hubo dos becerros picados desde los ya citados caballitos de mimbre, fueron banderilleados por dos señoritas: Petra Cabrera y Patricia Echevarría. La suerte de matar estuvo a cargo de Martina García. Con una ternera se ejecutó una nueva mojiganga para sacar posteriormente ocho becerros y dos vacas destinadas al público. El cronista resume así la impresión general:

“La función fue en extremo divertida para los que gustan de esta clase de espectáculos, y no ofreció ningún lance particular digno de mencionarse¹⁹⁵”.

La Plaza de Toros de Toledo cerró así aquel año repleto de acontecimientos taurinos. Primero fue su inauguración, aun sin estar del todo acabada, después vinieron los sucesivos festejos que ya finalizándose la temporada, se convertían en espectáculos menores dirigidos a la participación popular. Hay que recordar que en estos momentos la ciudad carecía de centros de diversión, el teatro estaba cerrado y demoliéndose, para los sectores más elitistas se promocionaban las pequeñas salas escénicas o se promovía la fundación de un casino. Los lugares para

195. *El Tajo*, Toledo, núm. 35, 31 de diciembre de 1866, pág. 302.

concurrir grandes masas de espectadores se reducían a la plaza de toros y siempre en festejos menores y fuera de temporada.

11. Algunos datos posteriores de la Plaza

El coso toledano tuvo escasas variaciones en las épocas siguientes a la inauguración. La progresiva mejora de sus instalaciones fue una constante, tendidos, patios, enfermería, agua, electricidad constituyeron algunas muestras. Al finalizar el siglo, si se consultan diversas guías, se observa cómo todas coinciden en subrayar el carácter monumental y la amplitud en sus instalaciones. Sin duda la Plaza era un gran espacio en el que podían tener cabida numerosos espectáculos no sólo taurinos, hubo bailes en el Carnaval, fuegos artificiales, demostraciones militares, concentraciones políticas y otras variantes en las que el denominador común era la masiva asistencia del público.

La administración de la *Junta Exploradora* continuó hasta bien entrado el siglo XX, hacia 1924 se produjo una reorganización profunda que dio como resultado la creación de una *Comunidad de Propietarios* que todavía hoy subsiste. El patrimonio de la misma consiste fundamentalmente en el inmueble, otorgando su explotación a una empresa o entidad ajena. Los bienes que se obtengan se reinvierten en el mantenimiento del coso, nunca se puede proceder a un reparto entre los accionistas que componen la propiedad. Esta dinámica ha hecho que particularmente en los últimos cincuenta años se hayan ido produciendo reformas puntuales, cambio de armaduras en las galerías, mejoras en las zonas de servicios generales, etc. En la actualidad la Plaza de Toros de Toledo externamente mantiene su sencillo perfil original, tal vez el hecho de no haber en la ciudad una dinámica afición que demande gran número de espectáculos taurinos ha incidido en la simple conservación de un lugar, que a lo largo del año apenas si es ocupado por media docena de festejos. El coso se viene abriendo en dos fechas señaladas, destacando el día del Corpus como el más significativo y esplendoroso.

En el plano puramente urbano la Plaza ha sido prácticamen-

te un edificio aislado, inmediato a unos barrios humildes y casi suburbanos. Por allí se situaban ventas camineras, posadas, vaquerías y una población en general dedicada a las labores agrícolas. Para los mismos toledanos era un paraje escasamente transitado, tan sólo se recalaba en el paseo de Merchán, arreglado en la misma época que la construcción del coso. Ir más allá del Hospital de Tavera sólo tenía sentido si se iba a tomar el camino de Madrid, sin embargo, en el último tercio de siglo el aspecto iría cambiando ya que por parte de Obras Públicas se había arreglado en 1866. Sin finalizar la centuria el Ayuntamiento creaba el nuevo cementerio sobre los cerros de San Antón y poco tiempo antes el Colegio de Huérfanos Militares de María Cristina ponía otro acento en el viejo cuartel de San Lázaro. Poco a poco Toledo por este sector iría esbozando un leve ensanche común al de otros lugares. Bonet Correa subraya así el fenómeno:

“En el siglo XIX las plazas de toros se incorporan a la historia urbana española. Ninguna ciudad o pueblo importante puede concebirse sin una plaza de toros, que, ubicada en sus alrededores, contribuirá a configurar el perfil o panorama del paisaje urbano¹⁹⁶”.

Transcurrido ya un siglo de vida la Plaza de Toros de Toledo se continúa utilizando con un espacio multifuncional a la hora de montar un espectáculo que requiera cierta magnitud y previsiblemente convoque a una amplia cantidad de espectadores. Urbanísticamente ha quedado sumida en medio de un entorno más urbano que rural lejos, muy lejos, ya que las palabras de *Paquiro* cuando sugería que los cosos estuvieran en las afueras, a corta distancia de la población.

Por último añadir que en el plano literario esta plaza ha servido como marco en dos paisajes de sendas novelas que trans-

196. Antonio Bonet Correa: “Arquitectura de las plazas...”, *ob. cit.* pág. 30.

curren en Toledo. Primero fue la ya clásica obra de André Malraux sobre la Guerra Civil: *L'espoir* y en segundo lugar, más reciente *Corpus de Sangre en Toledo* de Vicente Alejandro Guillamón sobre una trama policíaca¹⁹⁷.

La Plaza de Toros de Toledo representa en la ciudad una muestra de la arquitectura del siglo XIX justo en el nacimiento de las corrientes casticistas que tan larga vida tuvieron después, también puede pasar por un arquetipo medio de las tipologías taurinas españolas y ubicada en un espacio urbano que no ha entorpecido la remodelación de la ciudad en esta zona. En la vida cotidiana de los toledanos la imagen de este coso y los acontecimientos en él vividos encajan globalmente en un plano positivo, ligado a los festejos de diversa índole que allí se han sucedido. La Plaza se diseñó para un espectáculo concreto, pero la necesidad de espacios para el ocio en la ciudad encontró en este llugar buen acomodo ayer y aún hoy lo tiene. Es en definitiva una herencia decimonónica escasamente transformada que todavía cumple los objetivos para los que fue creada.

197. Cfr. André Malraux: *La esperanza. L'espoir*. Barcelona, 1978, págs. 240-241. Vicente Alejandro Guillamón: *Corpus de sangre en Toledo*, Madrid, 1985, págs. 23-38.

IV. OTROS ESPACIOS PARA EL OCIO

1. Párrafos preliminares

Cuando se habla de la arquitectura para el recreo o el ocio en el siglo XIX, normalmente se citan los teatros y las plazas de toros como prototipos claros que demandan una tipología específica, sin embargo, el catálogo de espacios que se diseñan expresamente para satisfacer el tiempo libre de una sociedad son bastantes más: salones de baile, casinos, lugares de juego, etc. También podrían incluirse los paseos, pero por tener una dimensión más urbana que arquitectónica no lo referiremos aquí.

En Toledo a lo largo de la centuria pasada fueron apareciendo locales donde el objetivo principal era el de ayudar a pasar el tiempo libre, algunos se idearon para bailes, otros, más próximos a la hostelería, para la degustación gastronómica y la tertulia, no faltando tampoco algún café cantante y salones para juegos. La aparición de casinos y sociedades recreativas impulsó la necesidad de acondicionar nuevos espacios específicos, que al igual que los anteriores lugares, se buscaron en las inmediaciones de Zocodover o del Ayuntamiento.

El hecho de que prácticamente todas estas iniciativas fueran privadas ha determinado su pervivencia. Traspasos, cierres, o ventas parciales han borrado sus huellas a veces parcialmente y

otras de manera definitiva. Los grandes salones de los cafés hoy son patio de operaciones bancarias y las estancias de otros establecimientos son mudas testigos de numerosos cambios de actividad. Excepto el gran edificio del casino, levantado ya en el siglo XX, no hay muestras arquitectónicas de los otros lugares de recreo. De la disposición o decoración interior quedan leves recuerdos salvados gracias a que están inmersos en unos conjuntos urbanos o estructurales que se han mantenido en el centro de la ciudad.

1. Los salones

En este epígrafe se citarán los lugares más relevantes que fueron utilizados como puntos de encuentro social, generalmente bailes, veladas de variedades o actos de entretenimiento. Hay que decir que no fueron construidos edificios expresamente para estos fines, sencillamente, según las épocas, se fueron acoplando locales que ya tenían un mínimo de condiciones y que podrían ser las siguientes: ubicación céntrica, en calles o plazas concurridas, aprovechamiento de estructuras con ámbitos desahogados y promovidos por iniciativa generalmente privada, ya fuese individual o asociada. Precisamente esta última circunstancia fue significativa pues surgieron o cerraron locales en poco tiempo en función de la demanda social y del clima asociativo. En la misma línea estarían los salones recreativos promovidos por asociaciones políticas, sindicales o culturales cuya incierta vida en muchos casos determinaba la ausencia de un patrimonio inmobiliario duradero.

Entre los salones de ocio de vida efímera u ocasional señalemos algunos en las plazas de Barrionuevo o del Juego de Pelota¹⁹⁸. De los restantes nos extenderemos en dos más significativos: la llamada *Casa de Caracas* y el *Jardín Eliseo*.

198. *El día de Toledo*, núm. 269, 6 de marzo de 1897, pág. 3.

a) Casa de Caracas.

Situada en Zocodover, en el inicio de la cuesta del Alcázar, junto a los soportales donde está la capilla abierta del Cristo de la Sangre. Este local pertenecía al Ayuntamiento y su estructura se mantuvo hasta 1936 si bien condicionada por los sucesivos usos que tuvo¹⁹⁹. Justamente un siglo antes de esta fecha se tienen noticias de que el comandante de la Milicia Nacional en Toledo pide ayuda al municipio para acomodar la tropa de guarnición en un lugar adecuado, en mayo de 1837 el arquitecto de la ciudad Blas Crespo reconoce la denominada *Casa del Comercio de Caracas*, proponiendo unos arreglos para que allí pudiera acomodarse la tropa²⁰⁰.

En 1843 el uso militar del local había cesado y algún particular pide al Ayuntamiento se le ceda para su explotación privada. El municipio acordó instalar en la parte baja un cuartelillo para la “guardia de prevención” y los pisos superiores arrendarlos a vecinos particulares²⁰¹. A partir de estos años el local de la planta principal se alquilará por subasta para salón de café, de baile o incluso de pequeño teatro. Los arrendatarios debían de dejar a disposición del Ayuntamiento las fechas de Carnaval para que fuese esta institución la que explotase o cediese directamente el salón, práctica que era similar a la del teatro de la plaza Mayor²⁰².

Con el paso del siglo la *Casa de Caracas* fue perdiendo estas ocupaciones lúdicas y a comienzos del XX acogía un parvulario municipal mientras, en la planta baja, pervivía el cuartelillo de la policía urbana. Antes de finalizar el XIX también existió un

199. Al estar al pie del Alcázar toda esta manzana quedó destruida en el verano de 1936. Tras la Guerra Civil, Regiones Devastadas propulsó una nueva remodelación del lugar. Desde entonces la propiedad municipal se trastocó de manos particulares en forma de viviendas y locales comerciales.

200. A.M.T. *Obras, siglos XIX-XX*.

201. *Idem*. La petición la realizó Joaquín Jiménez el 1 de septiembre de 1843. La decisión del Ayuntamiento se hizo en sesión del 10 de junio de 1844.

202. Como ejemplo señalemos que en los años 1870, 71 y 72 hubo peticiones sucesivas. (A.M.T. *Teatro Rojas, 1800*).

pequeño retén de bomberos con su material contra incendios, basado fundamentalmente en un carro-cuba.

Todas estas funciones se distribuían en un edificio de dos plantas en torno a un patio central, estando el salón principal en la primera, con balcones hacia la cuesta del Alcázar, sin ningún detalle relevante tanto en el interior como en el exterior.

b) El Jardín Elíseo.

En 1866 aparecen noticias relacionadas con un antiguo salón mudéjar, cuyos antecedentes históricos se sitúan en torno al siglo XIV, que se conoce como el Taller del Moro. Todavía pervive un interesante artesanado que ha cobijado durante siglos diversas funciones. Sirvió como almacén de enseres de la Catedral y a mediados del XIX era propiedad del conde de Borinos²⁰³. Tras acoger a un baile fue utilizado como fábrica de cerillas y almacenes militares. En la segunda mitad del XX fue recuperado este lugar como museo de artes industriales.

Cuando en 1866 se acondicionaba el histórico salón en baile el periódico *El Tajo* reflejaba así la inauguración:

“Jardín Elíseo.— Con este título se ha abierto uno para baile y recreo en el llamado Taller del Moro, y el cual fue inaugurado la noche del sábado 1º, del actual con mediana concurrencia. Deseamos a los empresarios buena fortuna, porque la idea no es mala, y principalmente los días festivos por la tarde la especulación les debe ofrecer algunos rendimientos; pero nos permitirán les aconsejemos se busquen otro local, por razones que no queremos desleir y hacen poco permanente en él la diversión proyectada. Aunque se respeten, como hemos visto satisfactoriamente que se respetan allí ciertas cosas, no se une bien a juicio de algunas gentes lo

203. Parro: *Ob. cit.*, pág. 630.

antiguo con lo moderno, lo monumental con lo coreográfico²⁰⁴.

La duración de este lugar como salón de baile no debió ser muy duradera, en 1882 en el plano de Reinoso figura el Taller del Moro rotulado como fábrica de fósforos y de cincelado. La finalidad recreativa del lugar fue traspasada a otro salón cercano que había servido como pequeño teatrillo, el Moreto o Garcilaso, ya que ambas denominaciones tuvo.

2. Los casinos

La existencia de casinos en la España decimonónica supone una continuidad de los salones y lugares de reunión nacidos en el siglo XVIII con los aires de la Ilustración. Poco a poco estos círculos abandonaron las mansiones de las clases acomodadas y se trasladaron a los nacientes cafés u otros ámbitos similares. Los asistentes, generalmente selectos, charlaban de las últimas novedades políticas o sociales, sin desdeñar, cuando la ocasión era propicia, la conspiración y los juegos de salón.

Esta evolución no fue del todo lineal, en el período fernandino la censura impone su ley y los círculos o sociedades perderán sus foros, era evidente que allí se alentaban brotes liberales. Habrá que esperar hasta la mitad del siglo para que nazcan los auténticos casinos en cualquier rincón. Como señala Javier Pérez Rojas en torno a 1850 no habrá ciudad o pueblo de cierta importancia que no funde uno de estos centros²⁰⁵.

Siguiendo al mismo investigador es necesario entresacar una serie de premisas de carácter amplio sobre estos lugares que son aplicables a la generalidad española. En primer lugar, el casino es un punto de encuentro de las clases burguesas donde controlan la vida local. También los casinos supusieron

204. *El Tajo*, núm. 24, 10 de septiembre de 1866, pág. 219.

205. Javier Pérez Rojas: *Casinos de la región murciana. Un estudio preliminar (1850-1920)*. Valencia, 1980, pág. 20.

desde el punto de vista arquitectónico todo un símbolo local suntuoso, equiparable a otros edificios céntricos. En algunas localidades se levantarán integrados en la retícula urbana adosados a otros volúmenes ya construidos en cambio, en otros puntos, se derribará alguna manzana para hacer un conjunto totalmente exento y vistoso, recreando una nueva “clase de palacio burgués”, como estaban siendo considerados los nuevos teatros que también por la misma época se construían²⁰⁶.

Todos estos rasgos se encuentran en la pequeña historia local de los casinos toledanos y que podemos estructurar así:

—Ausencia de casinos o sociedades similares antes de 1850.

—Progresiva implantación a medida que moría el siglo, conviviendo varias instituciones similares y diferenciadas por el carácter de sus socios, industriales, militares, profesores, funcionarios, obreros, etc.

—Las sedes generalmente fueron modestas y su pervivencia escasa, excepto en el caso del Centro de *Artistas* e Industriales que poco a poco fue acumulando un cierto patrimonio y en los primeros años del siglo XX levantó un vistoso edificio.

—La débil estructura socio-económica de la ciudad y las especiales condiciones urbanas de la misma impidieron el florecimiento de varios casinos o círculos donde cristalizase la idea de “palacio burgués”, salvo en la excepción expresada en el punto anterior.

a) ¿Un primer casino?

Efectivamente antes de 1850 no existen datos para poder afirmar que en Toledo había algún casino, habrá que esperar a las noticias que nos refiere Parro en 1857 para poder constatar uno de la manera siguiente:

206. *Idem.* págs. 20-35.

“... también (hay) un casino en el que se reúnen los socios para dichos juegos y leer periódicos²⁰⁷”.

Los juegos a los que se refiere el cronista eran el billar y el tresillo, habituales en los cafés de la época. Sobre su ubicación y nombre social nada dice, por lo cual esta cita supone de alguna manera la prehistoria de los casinos toledanos.

b) El Centro de Artistas e Industriales

En 1866 nacerá esta institución cuya vida se alarga hasta la actualidad. Curiosamente surgirá coincidiendo con otra sociedad cuyo fin era la construcción de una plaza de toros. Era la etapa del alcalde Labandero, impulsor de varios proyectos para la ciudad entre los que destacaba el de un nuevo teatro.

El Centro de Artistas e Industriales será el único casino toledano que cree un patrimonio inmobiliario propio y con el tiempo atraerá hacia sí la vida latente de otros círculos, con lo cual pasará a ser el auténtico casino local.

La creación tuvo lugar exactamente el 8 de diciembre de 1865, y su primera sede estuvo en la llamada Fonda de los Caballeros en la calle de la Sillería, esquina a Núñez de Arce, en una amplia casona de recia portada granítica. Su apertura tuvo lugar el 19 de marzo de 1866²⁰⁸. Entre los objetivos de esta institución estaban la instrucción y el recreo para los socios y sus familiares. Se montarían mesas de tresillo, ajedrez, damas, dominó y cuantas estuviesen permitidas por la ley, también habría clases de Lectura, Escritura, Gramática, Aritmética, Geometría y Dibujo²⁰⁹.

En 1870 se trasladó la sociedad a una casa próxima en la calle de las Cadenas bajo la fórmula de alquiler como anteriormente había practicado. Por noticias posteriores se sabe de pequeñas

207. Parro: *Ob. cit.*, pág. 630.

208. José Sancho Rodríguez: *Memoria escrita al cumplirse el 50 aniversario de la fundación del Centro de Artistas e Industriales de Toledo*, Toledo, 1916, pág. 16.

209. *Idem.*, págs. 7-8.

obras de mejora en el edificio, la acometida de aguas y de algunos adornos en el patio. En esta etapa se puede afirmar que la institución se consolida y llega a fomentar la aparición de una importante publicación llamada *El Ateneo*. En sus páginas se recogían las conferencias que se pronunciaban en el casino de manera regular, previo permiso del Gobierno Civil que había aprobado un reglamento para tal fin. La autorización para la práctica de las conferencias científico-literarias decía así:

“Se aprueba este Reglamento si bien con la limitación de que las discusiones filosóficas se aparten de toda escuela de tendencias krausistas, materialistas, etcétera, ciñéndose tan sólo a desarrollar el tema objeto del discurso dentro del círculo científico y bajo un criterio razonado que no extravíe el del autoditorio²¹⁰”.

En 1879 el *Centro de Artistas e Industriales* ya celebraba bailes de verano en las fiestas de agosto del paseo de Merchán, como también era habitual un pabellón en el céntrico paseo del Miradero. En 1883, al surgir problemas con el dueño del local, el casino se trasladó al piso superior de un café llamado de *Los dos hermanos*, un año después la sociedad adquiriría un inmueble en la plaza de la Magdalena instalándose sobre el que antaño fuera conocido como el *Café de la Manolita*. En 1885 se inauguraba la nueva sede social.

El ambiente de la época nos lo traslada Galdós en su obra *Angel Guerra* cuando don Suero, personaje toledano de la novela habla así:

“Verás también los dos Casinos, que son notables, pero muy notables, bien decorados, con espejos, cortinas de terciopelo, unas arañas para petróleo

210. Cita recogida por Isidro Sánchez en: *Historia y evolución de la prensa toledana (1833-1939)*. Toledo, 1983, págs. 57-58.

que han traído de Bayona, *directamente* y dos o tres soberbias alfombras de fieltro. En fin que está muy bien, y veras que, aunque pasito a paso, algo se va adelantando²¹¹”.

En 1891 visitaba la ciudad Isaac Peral para exponer su invento sobre el submarino, muestra de una de las actividades culturales que en el casino tenían lugar. Mientras, el local proseguía mejorándose, proponiéndose en 1899 cubrir el patio para hacer un amplio salón. Esta y otras obras y la ampliación del local, comprando una casa contigua, fueron supervisadas por el arquitecto Ezequiel Martín, técnico de la Diputación²¹². Hasta los primeros años del siglo continuaron las mejoras, luciendo una vistosa estancia central con elegantes decorados, relojes, sillones de cuero y pinturas de los Vera, padre e hijo, Torrecilla, Latorre y Ludeña²¹³.

En 1924, el presidente del *Centro de Artistas e Industriales*, Angel Conde Arroyo, decide afrontar una nueva remodelación del edificio para el cual se convoca un curso de ideas que gana el arquitecto Felipe Trigo. El técnico, ante la imposibilidad de trasladarse a Toledo, nombra como director de la obra a su colega local Ezequiel Martín. Tras los informes oficiales emitidos por el arquitecto municipal García Ramírez se concede el oportuno permiso, transformándose así la sede cuya imagen exterior aún perdura. Para comprender la dimensión de la reforma se puede leer en la memoria explicativa lo siguiente:

“Habiendo aumentado considerablemente el número de socios de El Centro de Artistas e Industriales y siendo cada día mayores las exigencias de la vida, tanto ordinaria como social, se hace indis-

211. Benito Pérez Galdós: *Angel Guerra*. Madrid, 1970, pág. 252.

212. José Sancho Rodríguez: *Ob. cit.* págs. 28-52. En 1900 el entonces presidente Valiño Jáñez solicita permiso de obras para dar más altura a la casa comprada y transformar algunos huecos exteriores (A.N.T. *Obras 1900*).

213. Juan Marina Muñoz: *Nueva guía de Toledo*. Toledo, 1905, pág. 158.

pensable ampliar su edificio para cumplir dichas exigencias. Al efecto se han ido adquiriendo por el Centro de Artistas todas las casitas contiguas hasta el callejón del Lucio, sobre cuyo solar, se presentó por concurso un proyecto de obras que se unen a la parte del edificio actual. Como puede verse por los planos que se acompañan, suscritos por el autor del proyecto agraciado Don Felipe Trigo; el nuevo edificio de ampliación consta de varias plantas que llevan todos los servicios que faltaban en el local anterior y así mismo un nuevo ingreso por el chaflán en la esquina de la calle de la Magdalena con el callejón del Lucio, que dé acceso a todas las principales dependencias con desahogo y rango que se pretende en esta clase de edificios de recreo y cultura. La construcción consiste en buenas fábricas de hormigón, sillería, ladrillo y algo de mampostería concertada, con pies y armaduras de hierro y decoraciones adecuadas, pavimentos de mosaicos modernos y cuantos adelantos se conocen en el día. Además lleva completos todos los servicios de calefacción, distribución, timbres, teléfonos, etc., water-clou, baños y servicios de cocina, vivienda, escaleras, ascensores, terrazas y despachos administrativos, clases de instrucción y recreo de diferentes clases, incluso gran salón de bailes y reuniones de gran fiesta, todo higiénico y ventilado, con buena luz tanto natural como artificial. La decoración exterior, o estilo, es adaptado a las construcciones toledanas desde el siglo XVI al XVIII con proporciones adecuadas para su buen aspecto, sin desdecir el aspecto general de la ciudad²¹⁴.

De todo este ambicioso proyecto se puede decir que se reali-

214. A.M.T. *Obras particulares s. XX.*

zó prácticamente así, dejándose tan sólo algunos detalles secundarios. Cuatro décadas después aún tuvo una nueva ampliación que rompió parte de la estructura anterior ya que el objetivo principal era el de hacer una amplia sala de proyección y teatro. El desgaste social y económico ha hecho que en los últimos años el gran edificio del casino haya servido para alojar entidades bancarias de manera provisional, oficinas y algunas otras iniciativas que han alquilado parte de las instalaciones. A pesar de los cambios interiores, el casino conserva su fachada y paramentos exteriores originales en la plaza de la Magdalena, destacando sobre la entrada su torreón neomudéjar. La combinación de piedra y ladrillo presenta una acertada distribución de los rasgos estilísticos que confieren un sello equilibradamente ecléctico (Fig. 35).

c) Otros casinos.

Entre los otros casinos abiertos en Toledo a lo largo del siglo XIX citaremos en primer lugar la llamada *Tertulia II* nacida después de 1870 como alternativa al *Centro de Artistas e Industriales* por tener un elevado cuerpo de socios y un local insuficiente²¹⁵. Este nuevo centro estuvo en la calle del Correo, número 11, hoy calle de Núñez de Arce²¹⁶. En 1890, Palazuelos, dentro de las sociedades existentes, además de las dos citadas hasta ahora, menciona la *Económica de Amigos del País*, la *Sociedad Cooperativa de Obreros* y la *Unión Comercial*, unas con finalidad filantrópica y otras asistenciales²¹⁷. A pesar de estos últimos rasgos a veces las sedes de asociaciones sindicales o

215. J. Porres: *Historia de las calles...* *Ob. cit.*, 797. La llegada de nuevos y numerosos socios venía motivada por la presencia en Toledo de la Academia Militar. En la *Tertulia H* se concentró buena parte del personal de esta institución.

216. En 1885 se cita la *Tertulia H* en la calle del Correo (Cfr. la obra de Emilio Valverde Alvarez: *Guía del viajero en Toledo*. Madrid 1885, págs. 42). En 1890, Palazuelos en su *Guía* (*ob. cit.* pág. 3), la sitúa en la calle de las Cadenas. En ambos casos es lo mismo, únicamente lo que cambió fue la denominación de la calle.

217. Palazuelos, *Ob. cit.*, pág. 3. Cita además la Sociedad Electricista toledana, cuya razón era evidentemente empresarial y no recreativa.

profesionales tuvieron cierto aire de casinos ya que en ellas existían lugares para lectura, juegos de mesa y otros servicios parecidos. Un claro ejemplo de esta situación fue el denominado *Casino Republicano* en la calle Sixto Ramón Parro, dependiente de la Unión Republicana²¹⁸.

3. Los cafés

En el siglo XIX se puede afirmar que se impulsan una serie de establecimientos cuyo común denominador es el de servir de encuentro social y llenar el tiempo de ocio. Algunos de ellos tienen sus raíces en siglos anteriores y en lugares polivalentes, los salones palaciegos o los populares mesones habían conjuntado la charla, el juego, el baile o la restauración. Con el tiempo algunas funciones fueron reclamando espacios específicos si bien prevalecieron pocos de las demás, así el casino conjugará el juego, la lectura, el baile y la tertulia de café; en las tabernas junto a la bebida está el juego y la charla y en los cafés también conviven aires de casino: la tertulia, el repaso de la prensa y los juegos de salón o de mesa.

A pesar de estas interrelaciones los establecimientos abiertos al público en general para el recreo y el ocio presentan un sello diferenciador. Los cafés son un símbolo local donde se resume el pulso de una época que pasa por ellos, en torno a sus mesas los ciudadanos se citan, hablan, discuten, conspiran o simplemente acuden para pasar el tiempo. Su ubicación en las plazas y calles más céntricas coincide con los casinos, sólo que con una mayor libertad para acceder a su interior y de manera, si cabe, más espontánea practicar la tertulia, el encuentro o juegos de salón. Sobre el origen de los cafés en España y su evolución es necesario referirse al puntual trabajo del profesor Bo-

218. En el periódico *La Idea*, núm. 29 (27-I-1900), pág. 1, se cita este “casino” en el mismo domicilio de la publicación, lógicamente también de signo republicano y que alcanzó hasta 1906. (Cfr. Isidro Sánchez Sánchez: *Historia y evolución...*, ob. cit., pág. 250).

net Correa que muestra los rasgos genéricos de estos establecimientos a los que califica de “Agora y Plaza Mayor cubierta²¹⁹”.

En la ciudad de Toledo la aparición de los cafés llega, como en casi todas las poblaciones decimonónicas, tras superar las etapas anteriores en las que los mesones y tabernas habían cumplido un papel parecido. En todo el entorno comprendido entre Zocodover y la plaza del Ayuntamiento se situaron durante siglos numerosos locales donde se expendía un determinado artículo que daba nombre al lugar, se recuerdan los mesones del *Carbón*, de la *Fruta*, de la *Madera*, de los *Paños*, etc. En ellos las transacciones comerciales atraían a interesados y curiosos, llegándose incluso a utilizar su estructura para representaciones de cómicos. Casi idéntico papel jugaron las posadas o fondas en cuyos zaguanes y cocinas los trajinantes propiciaban nuevos “mentideros” en torno a una jarra de vino.

La creación de los cafés tendrá lugar en la misma zona de la ciudad, pero evidentemente con un toque social más burgués y menos popular. En los cafés recalarán gentes con un determinado sello social, al menos aparente, las clases más modestas se asientan en las tabernas de barriada. Incluso dentro de los cafés habrá unas tendencias a proveerse de una determinada clientela, generalmente motivada por la ubicación misma del local. En Toledo algunos establecimientos eran preferidos por el clero catedralicio en las primeras horas de la mañana, mientras que otros por la tarde atraían a los cadetes de los centros de instrucción militar.

Paralelamente a los cafés hay que añadir el papel de los salones de merienda que casi todas las confiterías tenían. En ellos cabía la presencia más significativa de familias completas, cosa menos frecuente que en los cafés donde la presencia femenina o infantil era casi impensable en el siglo XIX. Los espacios adecuados en las confiterías solían ser de menores proporciones que los cafés, la clientela era más pasajera, aunque no quita que en alguno se llegasen a constituir pequeñas tertulias. Otra dife-

219. Antonio Bonet Correa: *Los antiguos cafés*, *obc. cit.*, pág. 15.

rencia partía de la misma bebida fundamental, los licores suaves o el chocolate en la pastelería frente a las infusiones fuertes y tónicos excitantes servidos en los cafés. De alguna manera entre ambas clases de establecimientos se daba un sutil enfrentamiento ideológico que, si no declarado, sociológicamente es cierto y describe así Bonet Correa:

“En la España decimonónica se declaró la guerra entre el chocolate y el café. Los que tomaban el chocolate eran los eclesiásticos, los canónigos y frailes; los que tomaban el café, los laicos, los liberales²²⁰”.

En cualquier caso, tanto los cafés como los salones de las confiterías, salvo la diferencia de extensión antes indicada, sus rasgos genéricos pasarían por los siguientes puntos:

—Ubicación céntrica en torno al eje Zocodover-Ayuntamiento.

—Concentración progresiva hacia Zocodover.

—Locales con fachadas abiertas a pie de calle que en algún caso desarrollan salones en la planta superior.

—“Separación” de la clientela según su rango o función profesional. Los eclesiásticos en torno a la Catedral, los militares en las plazas de la Magdalena o Zocodover.

De todos los cafés decimonónicos abiertos en Toledo ninguno pervive en la actualidad, lo cual casi también es una desgracia constante en otras ciudades españolas. Tan sólo se conservan las estructuras de dos de ellos, si bien alejadas de su espíritu original ya que están adecuadas a sendas instituciones financieras.

Una de las primeras referencias de un local conocido como “café” habría que situarla entre 1843 y 1845 ante la petición que formula Trinidad Huerta, “guitarrista de cámara de S.M. la Reina”, para solicitar del Ayuntamiento el *Café Nuevo* y poder

220. *Idem*, pág. 36.

celebrar un concierto de cuerda. El mencionado establecimiento no era otro que el situado al comienzo de la cuesta del Alcázar y que se corresponde con la ya referida *Casa de Caracas*²²¹.

En 1851 aparecen otros nombres más concretos y cuya actividad exclusiva era la de café, así están el de *Los dos hermanos*, con mesas de billar y salas de juego, y el de *Reuelta* en la cuesta de la Trinidad. Entre las confiterías estaban las de *Martín*, *Cipriano Labrador*, *Tiralaso* y la de la *Puerta Llana*, en todas ellas era apreciado el mazapán y otros dulces de elaboración tradicional²²².

Parro, en 1857, nos dice que existen tres cafés “nada lujosos, pero sí muy aseados, en que se sirven bebidas y refrescos de todas clases, perfectamente elaborados y a precios muy módicos, habiendo en dos de ellos mesas de villar y tresillo²²³”.

En 1878 M. Lhardy abre en Zocodover el *Café Suizo* que se suma así a la corriente de establecimientos homónimos abiertos en España a partir de la iniciativa de los cafeteros suizos Matossi y Francomi bastantes años antes en Bilbao²²⁴. En este café existieron billares en el piso superior que con el tiempo fueron transformados en habitaciones, contituyéndose así el *Hotel Suizo*. A pesar del cambio, pervivió el salón bajo como café y restaurante hasta el cierre definitivo del negocio en los años setenta de nuestro siglo.

Cuando en 1890 se publica la *Guía de Palazuelos* se citan los siguientes cafés: el *Suizo*, el *Imperial* el de *Reuelta* y el *Petit Fornos*, este último en la calle de la Sierpe. También se menciona la nueva pastelería *Imperial* en la calle Hombre de Palo²²⁵. De todos ellos, dos, el *Suizo* y el *Fornos*, además eran restau-

221. A.M.T. *Teatro Rojas 1800*.

222. Pedro Pablo Blanco y Manuel de Assas: *El indicador toledano o guía del viajero en Toledo*. Madrid 1851, págs. 5-6.

223. Parro: *Ob. cit.* págs. 29-30.

224. Antonio Bonet Correa: *Los antiguos...*, *ob. cit.*, pág. 41.

225. Palazuelos: *Ob. cit.*, pág. 2.

rantes, como la antigua hostelería de *Granullaque*, situada en la plaza de Barrio Rey.

Sobre este establecimiento merecen reproducirse algunas noticias suyas. En primer lugar se dice fue fundada por un antiguo cocinero de Fernando VII en 1807, siendo llamada *Hostelería de la Negra*²²⁶. Esta presentaba una parte baja porticada por la que se accedía al interior, que en 1890 Pérez Galdós en su novela *Angel Guerra* describe así:

“Llegan a la hostería de Granullaque. Casado empuja la vidriera y penetran ambos, encontrándose frente a la boca del horno, guarnecida de azulejos. En el reducido espacio que media entre la vidriera y el horno, hay un mortradorcillo, y tras éste un hombre, de gorra y blusa, fumando en pipa corta, en la mano la pala con que mete y saca los bartolillos o las cazuelas de cabrito y besugo...²²⁷”.

Otra descripción del mismo lugar se encuentra en las memorias de Ibáñez Martín que en su juventud, como cadete militar en Toledo, visitaba con otros compañeros (Fig. 38):

“Entrais por una puerta no muy amplia, y a la derecha mano se ve el horno esmaltado por lindos azulejos, y junto a su boca, barroas y ovaladas caceroas conteniendo la variada y sabrosísima menestra, el dorado cabrito, la tierna y suave anguila del Tajo, la recia y suculenta ternera... Bajo el toldo del patio, inmediatos al brocal vetusto del algebe aspirando el vaho aperitivo de los manjares...²²⁸”.

De todo ello nada quedó en el siglo XX, los soportales que

226. Noticia citada por J. Porres en: *Historia de las calles...*, ob. cit., pág. 265.

227. Pérez Galdós: *Ob. cit.*, pág. 555.

228. José Ibáñez Martín: *Recuerdos de Toledo*, Madrid, 1893, págs. 136-137.

daban a la plaza de Barrio Rey habían sido tabicados y tras tirar el conjunto se levantó un nuevo edificio modernista que acogió en la parte baja un salón restaurante y en los pisos superiores un alojamiento hotelero (Fig. 36).

Volviendo a los últimos decenios del siglo pasado, de nuevo Galdós nos ofrece en sus páginas el ambiente de algunos lugares en los que el ocio y la gastronomía se compartían. Habla de casinos, cafés o confiterías, como la situada en la Puerta Llana, frecuentada por canónigos²²⁹. Gregorio Marañón asegura que el escritor canario también frecuentó el *Imperial* donde cadetes y sacerdotes de la vecina Catedral recalaban asiduamente, allí se inspiró para la búsqueda de personajes que luego aparecerían en *Angel Guerra*. Este café y confitería, cuyo nombre coincidía con otro existente en Zocodover, en palabras de Marañón era

“...el campo de observación de donde extrajo la mayoría de los admirables tipos eclesiásticos de su novela, estaba en los conventos, posadas y cafés, principalmente en uno que había en la calle de Hombre de Palo, muy concurrido por la gente de sotana, amiga toda de Arredondo, que se encargaba de la presentación y de iniciar la amistad²³⁰”.

El mismo local queda reflejado en los recuerdos del ya citado Ibáñez Martín cuando a media tarde los cadetes de la Academia allí recalaban (Fig. 37):

“Hacia el promedio de la calle del Hombre de Palo, en una casa desvencijada, sucia e irregular, había en mis tiempos cadetiles un establecimiento de dulces, repostería, pastelería, licorería y aun hostería, porque de todo se facilitaba mediante unos “perros”, tienda cuyo recuerdo perdurará en

229. Galdós: *Ob. cit.*, pág. 510.

230. Gregorio Marañón: *Elogio y nostalgia de Toledo*. Madrid, 1941, pág. 79.

la memoria de cuantos hicimos la vida militar bajo las naves del Alcázar, así como el de su dueño, el aceitunado y bendito Esquivel²³¹.

Al poco de comenzar el nuevo siglo, concretamente en 1909, un nuevo café abría sus puertas en Zocodover, el *Español*, de esta manera en la plaza coexistía con otros dos anteriores, el *Suizo* y el *Imperial*, y su vida, más de setenta años, sobrepasó a ambos antecesores. La inauguración del *Español*, quedaba así reflejada en *La Tarde*, periódico local bisemanal:

“En uno de los sitios mejores y más céntrico de Toledo, calle del Comercio, esquina a Zocodover, se inauguró en la noche del sábado un nuevo Café titulado “El Español”.

Todo él recrea buen gusto y esplendor en la instalación. Detalles sobresalientes de éste son: el techo, hermosa obra del conocido artista toledano Sr. Vera y la decoración, en la cual ha intervenido, además el pintor Sr. Barajas. Que prospere la nueva empresa²³²”.

Este café ha sido el más representativo de los habidos en Toledo por haber cerrado sus puertas en último lugar, concretamente en 1982. Su disposición ocupaba la planta baja de dos fincas distintas con llamativas fachadas entre aires clasicistas y modernistas²³³. Tenía puertas a Zocodover y a la calle del Comercio con amplios ventanales entre ellas, su interior era visto-

231. Ibáñez Martín: *Ob. cit.*, pág. 153-154.

232. *La Tarde*, año 1, núm. 11, 23 de febrero de 1909, pág. 3.

233. La finca que da a la calle del Comercio tiene tan sólo en Zocodover una pequeña fachada. El arquitecto fue Ezequiel Martín, que firmó el proyecto el 24 de octubre de 1907, en él se menciona explícitamente que la fachada llevaría “adornos del Renacimiento”. Al final, se colocaron unos adornos de escayola de gusto plateresco y se cubrió toda la fachada de la calle del Comercio con un bello conjunto de miradores, donde el metal y el cristal, sin interrupción alguna, abarcan tres plantas. (A.M.T. *Obras, 1900-1909*).

so y diáfano, solamente unos pies metálicos en forma de columnas jónicas interrumpían de manera casi imperceptible el espacio. En la actualidad una entidad bancaria ocupa este antiguo café que en 1969 sirvió para ambientar algunas secuencias de la película *Tristana* de Luis Buñuel²³⁴.

Los cierres del *Español* y poco tiempo antes del *Suizo* ponían el punto final a los cafés decimonónicos nacidos en torno a la plaza de Zocodover. En ambos casos los locales han sido aprovechados para oficinas bancarias siguiendo los pasos que sesenta años antes había dado el *Imperial*. Este café situado en uno de los vértices de la plaza principal de Toledo, inmediato al arranque de la calle de las Armas, en 1923 cerraba definitivamente sus puertas para que un banco se asentase en aquel edificio. Su clausura fue recogida en la prensa que en tono amargo y breve daba así la noticia:

“Modernismo imperante. Se pierde el café porque el Banco Español de Crédito ha tomado el traspaso del Café Imperial. ¡Bien pudieran haber tomado el Español o el Suizo u otro, pero no el tan nuestro! ¡¡El Imperial!!²³⁵”.

4. Los juegos de bolos.

En el siglo XIX aún perduran en Toledo unos espacios, generalmente abiertos, dedicados a la práctica de la pelota a mano o al juego de bolos. Entre los primeros queda una plaza cuyo nombre es bien significativo: Juego de pelota, que podría hacer

234. En realidad para el rodaje fue utilizada la fachada exterior y las entradas con sus puertas giratorias, tan habituales en muchos cafés. Para filmar el interior Buñuel prefirió que Alarcón, importante decorador del cine español, reprodujese en un estudio el interior de este café toledano. (Cfr. Luis Buñuel: *Mi último suspiro*. Barcelona, 1982, pág. 239).

235. *El Zoco*, núm. 11, 7 de marzo de 1923, pág. 8. El cierre tuvo lugar en los primeros días de abril y su dueño, Marcos Díez, reunió a cuarenta antiguos parroquianos para darles una cena de despedida.

alusión a un frontón existente en este lugar. Posiblemente comenzó su uso en el XVIII y alcanzó los inicios del XIX sin que perviviese nada concreto de su estructura²³⁶.

Siguiendo las aportaciones a la historia local de J. Porres se sabe de un "Juego de Bolas" a finales del XVIII en las inmediaciones del paseo del Barco, a la orilla misma del Tajo²³⁷. Entre 1810 y 1830 en la plaza de Barrio Nuevo también hay noticias de otro juego de bolos, colindante con los patios traseros del hospital de San Juan de Dios²³⁸. En 1829 aún se pedía licencia al Ayuntamiento para abrir un juego similar en la parroquia de San Isidro, no lejos de la Puerta Nueva, en la vega del Tajo²³⁹. Una última referencia sobre esta clase de esparcimiento la hallamos en 1859, cuando el Ayuntamiento entra en trámites con el comprador del ex convento del Carmen, derruido y desamortizado anteriormente, para permutarlo por unas tierras de propiedad municipal inmediatas al río. En las escrituras de este cambio se citan los restos de un juego de bolos, citándose concretamente unas tejas y cubiertas como materiales aún aprovechables²⁴⁰.

La estructura de estos juegos debería ser mínima a juzgar por algunos indicios. Uno de éstos es un sencillo plano conservado en el Archivo Municipal de Toledo en el que no se detecta nin-

236. J. Porres: *Historia de las calles...*, ob. cit., pág. 759.

237. *Idem*, pág. 258.

238. En 1830 Gregorio Calbo denuncia que el prior del vecino hospital había arrojado carros de broza sobre la zona de juego. (A.M.T. *Actas capitulares de 1830*, sesión de 20 de septiembre).

239. Sebastián Plá y Claudio Mason, mayordomos de la cofradía de las Animas de la parroquia de San Isidoro, pedían ubicar el juego en un lugar que "no perjudica a vecino, calle ni camino", lo que cabe suponer que estaría inmediato a la muralla de la Puerta Nueva. En marzo de 1929 el Ayuntamiento daba su consentimiento. (A.M.T. *Actas capitulares de 1829*, sesiones de 9 de febrero y 9 de marzo).

240. El convento había sufrido importantes daños en la época de la invasión francesa. Posteriormente cuando fue desamortizado, su comprador Jaime Safont, se terminó de derribar lo existente y sus materiales se vendieron. Tras la permuta con el Ayuntamiento el solar se convirtió en un paseo público, cuyo nombre primitivo fue de Tetuán y posteriormente del Carmen, en recuerdo del convento allí existente (Cfr. Rafael del Cerro: "*Desamortización...*", ob. cit.).

guna estructura arquitectónica. Otros pueden ser las circunstancias urbanas y sociales, así la localización aparece en zonas perimetrales de barrios modestos y espacios abiertos. Tanto la explotación como la práctica estarían integradas en las clases más populares. Una sencilla explanada de tierra, allí donde no provocase molestias a nadie, tal vez limitada por algún bordillo o valla fueron siempre las mínimas exigencias para estos juegos de bolos que a medida que avanzó el siglo fueron abandonándose (Fig. 40).

5. El cinematógrafo

La fecha del 28 de diciembre de 1895 se da como el nacimiento del cinematógrafo cuando los hermanos Lumière presentaron públicamente en París, en el salón Indien, su mágico invento. A partir de ahí la difusión fue rápida mientras que se cruzaban varias patentes de diferentes países tratando de imponerse sobre las demás. En España, a principios de 1896, los fotógrafos barceloneses hermanos Napoleón, representantes de los Lumière, efectuaban algunas proyecciones en sus locales. Paralelamente en Madrid, un operador de los inventores franceses, llamado Promio, efectuaba la primera proyección en los bajos del Hotel Rusia, en el número 28 de la Carrera de San Jerónimo, el 15 de mayo. Otro personaje llamado Enrique Farrús lo presentaría en Bilbao en 1896 y posteriormente lo llevaría en una barraca por diversas localidades²⁴¹.

En Toledo hallamos las primeras noticias en torno al otoño de 1897, antes de que se cumplieran dos años de la presentación pública del cinematógrafo en París. En el inicio del mes de octubre la compañía teatral del actor Francisco Mercé se dispónía a inaugurar la temporada en el coliseo del Rojas. Entre las representaciones que se anunciaban se incluían proyecciones

241. *Monitor, enciclopedia Salvat para todos*. Tomo 5, Barcelona 1965, págs. 258-259.

debidas al “Cinematógrafo Lumière con infinidad de fotografías animadas que causarían sensación a quienes tuvieran la fortuna de presenciar los espectáculos²⁴²”. La prensa señalaba que el artilugio era “el más perfecto de cuantos hasta el día se han presentado²⁴³”. Estas palabras nos inducen a pensar que tal vez antes de esta fecha, 2 de octubre, se hubieran visto en Toledo otras muestras que por el momento no hemos podido constatar.

En las páginas de la prensa se alude de forma esperanzadora al nuevo espectáculo, *El Día de Toledo* subraya la perfección técnica y anuncia que se ofrecerían algunas imágenes de la localidad²⁴⁴. Si esto fue así estaríamos ante las primeras filmaciones cinematográficas que se habían hecho de la ciudad. Al no ver ninguna referencia posterior sobre este tema suponemos que al final nada hubo, pero, a pesar de todo se constata el entusiasmo del público que aplaudió generosamente frente a la indiferencia de las representaciones teatrales previas.

El 14 de octubre se repetirían nuevas sesiones en el mismo Teatro de Rojas que iba dando cabida al nuevo espectáculo *El Herald Toledano* publicaba así la crónica de la jornada.

“Espectáculos. El miércoles anunciábase una función en nuestro Teatro, en que se expondría exclusivamente el Cinematógrafo y a la cual concurrió bastante público.

Siendo las fotografías animadas lo que constituían todo el espectáculo, tuvo que ser dividido en cuatro secciones de nueve vistas, siendo las expuestas el respetable número de treinta y seis.

No podemos decir sino que todas gustaron mucho, siendo principalmente aplaudidas, y mereciendo la distinción de ser repetidas *Riña Infantil*,

242. *La Campana Gorda*. Toledo, núm. 19, 2 de octubre, 1897.

243. *El Herald Toledano*. Toledo, año I, núm. 1, 2 de octubre, 1897, pág. 4.

244. *El Día de Toledo*, Toledo, núm. 299, 2 de octubre de 1897.

Desfile de un Regimiento de Ingenieros y las que representan nuestra fiesta nacional.

El público salió satisfecho, y al decir verdad, le pareció excesiva la cantidad de vistas expuestas²⁴⁵.

Mientras sucedía esto en Toledo, en el mismo año de 1897, el zaragozano Eduardo Jimeno había rodado *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* y el catalán Fructuoso Gelabert, con Santiago Biosca como operador, *Riña en un café* y *Salida de los trabajadores de la España Industrial* entre otros temas²⁴⁶.

En mayo de 1898 vuelven a aparecer noticias sobre nuevas proyecciones en Toledo, en esta ocasión en un local comercial de la calle Barrio Rey señalado con los números 5 y 7. Atendiendo a la publicidad del momento en tal dirección estaba un almacén conocido como *El Siglo*²⁴⁷. El público salió otra vez complacido y leyendo las gacetillas de la prensa entresacamos las siguientes referencias.

De *El Heraldo Toledano* citamos:

“Invitados por D. Rafael Hernández asistimos anoche a la inauguración de un Cinematógrafo, establecido en la calle de Barrio Rey, número 5 y 7, resultando la sesión muy animada y distraída.

La falta de espacio nos impide hoy ser más extensos, sólo diremos que la nueva Empresa es digna del mayor éxito en el negocio, de lo cual nos alegraríamos mucho²⁴⁸”.

En *El Chiquitín de la Prensa* se lee:

“La concurrencia a la sesión inaugural celebrada el

245. *El Heraldo Toledano*, Toledo, año I, núm. 3, 16 de octubre, 1897, pág. 4.

246. Román Gubern: *Historia del Cine*, I, Barcelona, 1971, pág. 47.

247. *El Chiquitín de la Prensa*, Toledo, núm. 15, 14 de mayo, 1898.

248. *El Heraldo Toledano*, Toledo, año II, núm. 33, 12 mayo, 1898.

día 11 del actual salió complacida de tan original espectáculo²⁴⁹.

Por último, volviendo a las páginas de *El Heraldo Toledano* se recoge esta breve reseña fechada el 19 de mayo:

“Cada día se ve más concurrido el salón establecido en la calle Barrio Rey, números 5 y 7, donde funciona el Cinematógrafo exponiendo preciosas vistas que hacen las delicias del numeroso público²⁵⁰”.

En enero de 1899 se repetirían las sesiones de cine en el Teatro de Rojas que para algún cronista de espectáculos suponen excesos en las programaciones y nada aportaban o mejoraban a los sistemas anteriores²⁵¹. En diciembre de 1900 se data una solicitud dirigida al Ayuntamiento por un particular ambulante que deseaba instalar en la plaza de Zocodover un “Cinematógrafo Videograf”. Tal atracción estaría alojada en un barracón de madera y lona de 18 metros de largo por nueve de ancho, el peticionario aseguraba que allí no se proyectaría nada que pudiera ofender “a la moral y buenas costumbres²⁵²”.

Con el comienzo del nuevo siglo irían surgiendo otros lugares, así en 1906 en la cuesta del Aguila se abriría el *Coliseo Moderno* que en los años veinte se transformaría totalmente y pasaría a llamarse *Cine Toledo* y posteriormente *Cine Imperio*. También en la calle de la Sinagoga abriría otra sala en el primer tercio de siglo que se llamaría *Cine Moderno*. Mientras en esta época el casino, oficialmente denominado Centro de Artistas e Industriales, poseía sala de proyección que en los años treinta competía con el *Teatro Rojas* a la hora de instalar el cine sonoro. A partir de la Guerra Civil destaca el *Teatro Cine Alcázar*,

249. *El Chiquitín de la Prensa*, Toledo, núm. 15, 14 de mayo, 1898.

250. *El Heraldo Toledano*, Toledo, año I, núm. 34, 19 mayo, 1898.

251. *El Heraldo Toledano*, Toledo, año III, núm. 69, 19 enero, 1899.

252. A.M.T. *Obras 1900-1909*.

inaugurado en 1952, que en sus cuatro lustros de vida fue el local más llamativo y cómodo para los espectáculos cinematográficos.

La arquitectura para el cine aparecerá pues en el siglo XX. El fenómeno que se percibe en Toledo es correlativo al del resto de los lugares. Poco a poco se abandonarán los cafés, almacenes y otros “lugares de fortuna”, en un primer paso se habilitarán los teatros y dicha fórmula se mantendrá hasta la actualidad. Los auténticos “palacios del cine”, diseñados exclusivamente para este medio, aparecerán más tarde. En 1913 con la apertura del *Regent* en Nueva York podríamos señalar el nacimiento de las nuevas salas cinematográficas cargadas de grandiosidad a base de utilizar un lenguaje barroco y llamativo, como ya se había hecho en la arquitectura teatral del XIX. Esta tendencia hacia el monumentalismo iba paralela al desarrollo del cine con sus cada vez mayores superproducciones, donde la ambientación escénica trataba de llevar al espectador a otros mundos. Este proceso lo describe así Juan Antonio Ramírez:

“... se trata de emocionar al espectador haciéndole olvidar su realidad cotidiana, de llevarle a un mundo de ensueño y maravilla. Para lograrlo se utiliza el “engaño”, “la insincieridad”. Las columnas son de yeso pintado, el oro de las paredes es sólo un baño de purpurina, y muchos adornos escultóricos están hechos en serie con un molde industrial. Todo esto importa poco, pues las dos son arquitecturas subordinadas. La sala cinematográfica está en función de la película, y los edificios de ésta en función del relato filmico²⁵³”.

Así las cosas y ateniéndonos a los límites de este trabajo, señalemos como conclusiones que el cine, nuevo espectáculo y

253. Juan Antonio Ramírez: *La arquitectura en el cine. Hollywood la Edad de Oro*. Madrid, 1986, pág. 22.

lenguaje artístico, nace al morir el siglo XIX, entonces se le recibe en un medio físico poco adecuado. Habrá que esperar a la nueva centuria para analizar la progresión geométrica que se vivió. La fuerte incidencia que tuvo en la sociedad se puede constatar en la creación de espacios específicos o en la adecuación urgente de salones en cualquier rincón de una población. Hasta bien pasada la mitad del XX esta línea se percibe con bastante nitidez; círculos recreativos, instituciones sindicales, religiosas o de enseñanza propiciaron programaciones cinematográficas en sus locales de forma paralela a las grandes salas comerciales. El público acudía en masa a esta nueva forma de llenar el ocio, en general se volvía a repetir el mismo fenómeno que anteriormente se había dado con el teatro.

V. CONCLUSIONES

Al repasar el panorama de la vida cotidiana de los toledanos en el siglo XIX y ver cómo y cuáles eran los espacios dedicados al ocio, cabría agrupar las conclusiones en tres grandes bloques: la sucesión temporal, las tipologías arquitectónicas y la valoración social.

a) La temporalidad

La ciudad de Toledo pasa, como casi todas las ciudades de tipo medio españolas, por unas etapas históricas que determinan el proceso vital de las mismas. En un primer momento se sitúa hasta 1808 una prolongación natural del siglo XVIII en cuanto a formas y estructuras sociales. Tras el paréntesis bélico, en 1814, la población se halla maltrecha económica y moralmente. Se podría vislumbrar una lenta ascendencia que no será lineal y sosegada; los titubeos políticos de Fernando VII, los pronunciamientos y más tarde las guerras carlistas serán accidentes que no permiten articular un panorama demasiado estable hasta pasado el ecuador de la centuria. En todo este tiempo el municipio trata de rehacer la ciudad, se plantean arreglos de calles, crear o mejorar los servicios generales como comentarios, mercados, comunicaciones, etc. Por otro camino paralelo, el Estado, tras promulgar las leyes desamortizadoras,

trata de cubrir la asistencia social y hospitalaria, sin olvidar las necesidades defensivas o administrativas. Tras los azarosos momentos del Sexenio, se buscará otra vez la línea de inversiones que gracias a un sistema estabilizado propiciará alcanzar diversos objetivos o al menos afrontarlos con mayor decisión.

En las páginas anteriores se ha visto cómo el teatro tuvo que aguantar con continuos parches hasta que en la década de los años sesenta se pudo derribar y sustituir por otro local nuevo. La Plaza de Toros, los cafés y los casinos igualmente se impulsan en estos mismos momentos. Las mejoras que continuamente se hacen en el Centro de Artistas e Industriales, la apertura de ricos locales para los cafés, el nacimiento de los grandes diarios toledanos, la conclusión del abastecimiento de aguas, la creación de la red eléctrica, el nuevo matadero y los intentos por potenciar los enlaces ferroviarios son algunas muestras variopintas de la época de la Restauración. La ciudad fue actualizando su imagen y en ella entraban por supuesto los lugares para el ocio.

b) Las tipologías

En las páginas de introducción se hablaba de una arquitectura específicamente diseñada para unos fines de recreo: los teatros y las plazas de toros. También se hablaba de una situación opuesta, cuando una forma concreta de ocio no exige un espacio rígido: los casinos, los cafés o los bailes. A la vista de esta situación podemos situar una lista de las tipologías que se dieron en Toledo a lo largo del siglo XIX.

—El viejo teatro. Conserva la planta y disposición de los antiguos corrales de comedias, si bien con numerosos añadidos.

—Teatro de Rojas. Se levanta de acuerdo a las corrientes modernas de la época, elige una planta “a la italiana” y recurre a soluciones técnicas y estéticas palpables en cualquier teatro europeo.

—Otros teatros. La afición teatral buscará en el último cuarto de siglo salones de mediana capacidad para realizar las representaciones. Su débil estructura social y económica incidirá en una vida corta sin huellas perceptibles.

—La Plaza de Toros. Superada la fase de plazas ocasionales dentro del mismo casco urbano se pasará a la erección de un coso circular cuya importancia radica en su lado estético. El edificio elegirá un neomudejarismo que comparativamente es de los primeros de España en utilizarle. La arquitectura taurina ha recurrido hasta la saciedad a esta línea decorativa.

—Casinos, cafés y salones. En esta gama de espacios no se acudió a prototipos existentes. Solamente en el aspecto del interiorismo y confortabilidad cabe aludir que trataban de adecuar los lugares a las modas del momento. Las exigencias podrían venir por su ubicación urbana, en lugares céntricos y por la amplitud de sus instalaciones.

—Los juegos de bolos. Esta posibilidad de entretenimiento fue en declive a medida que moría el siglo. Su localización en espacios abiertos, plazas o arrabales, no ha dejado ninguna huella posterior. La alternativa por otro juego, la pelota a mano, motivó su olvido. Al final de siglo, dentro de un establecimiento hostelero, se levantó un frontón de acuerdo a las exigencias de su práctica.

—El cinematógrafo. El hecho de nacer en las postrimerías del siglo impide hablar de salas cinematográficas propiamente dichas. La proximidad relativa con el espectáculo teatral hizo que desde los primeros momentos el Teatro de Rojas acogiese este nuevo arte, iniciándose un camino que no se ha abandonado hasta hoy.

—Las arquitecturas efímeras. Así se podrían calificar todas aquellas construcciones que para el ocio se levantaban especialmente en el verano o en momentos propicios. Teatros, cafés, bailes y cines entrarían en este apartado. Vallas de madera, marquesinas o entoldados eran los elementos habituales que se repetían periódicamente en las explanadas de la ciudad desde las últimas décadas del siglo.

c) El plano social

Las arquitecturas y los espacios para el ocio se multiplicarán a medida que el siglo avanza, coincidiendo con la progresiva

municipalización de la vida cotidiana, es decir, cuando se encamina a un laicismo mayor y hacia una cierta descentralización administrativa. Estos términos encajan de la siguiente manera: hasta el primer tercio de siglo los decretos reales y el poder eclesiásticos eran patentes, a partir de mediados de siglo la burguesía urbana es dueña de sus destinos y, relativamente libre de ataduras superiores, patrocinará otras alternativas.

Para corroborar lo dicho basta comprobar cómo las temporadas teatrales a veces sufrían prohibiciones regias, suscritas por preladados, al igual que los festejos taurinos. Superada la fase más absolutista la sociedad liberal propiciará los círculos literarios, ateneos, casinos, sociedades y en general lugares donde la dialéctica era protagonista.

Por último, señalar que los nuevos espacios para el ocio que se fomentan en el siglo XIX permiten la entrada de amplios grupos sociales a estas posibilidades: el teatro, un casino, un baile o el cine son ejemplos de ello. La iniciativa privada desligada de los poderes estructurales y atendiendo una normativa perfectamente reglamentada, no duda en propiciar un lugar que por un precio relativamente módico es abierto a cualquiera. Los intereses de clase, en algún momento muy comprometidos, llevarán a diferenciar lugares y espectáculos. A veces esta separación venía empujada por el mismo carácter de los promotores que trataban de llegar a un público concreto, así se explica la variedad de actos y espacios. En esta línea de actuación estarían las agrupaciones profesionales, sindicales, religiosas, o de aficionados que trataban de cubrir de manera paralela el terreno que ocupaban las iniciativas estables y las empresas privadas.

* * * * *

“No sabes lo que he trabajado porque se establezca aquí un buen Ateneo, donde se den veladas y conferencias, y se lean bonitos versos, para que los jóvenes se vayan ilustrando. Pues no, señor; hábales de levantar una nueva Plaza de Toros, pero

de Ateneo no les hables, porque se quedarán en ayunas”.

Angel Guerra, 1890. Benito Pérez Galdós.

FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

Bibliografía

—BLANCO, Pedro Pablo y Manuel Assas: *El indicador toledano o guía del viajero en Toledo*. Madrid, 1851.

—BONET CORREA, Antonio: “II teatro spagnolo nel contesto del teatro baroco europeo” en *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*. Vicenza, vol. XVII, 1975.

—*Morfología y ciudad*, Barcelona, 1978.

—“Arquitectura de las plazas de toros en Madrid” en *Las Ventas 50 años de corridas*, Madrid, 1981.

—*Los cafés históricos*, Madrid, 1987.

—BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*, Barcelona, 1982.

—CARRERO DE DIOS, Manuel y otros: *Toledo en la fotografía de Alguacil (1832-1914)*, Toledo, 1983.

—*Imágenes de un siglo. Fotografías de la casa Rodríguez. Toledo 1884-1984*, Toledo, 1987.

—CERRO MALAGON, Rafael del: “Las antiguas plazas de toros en Toledo” en *La Voz del Tajo* Toledo, 15 de agosto.

—“La Plazas de Toros de Toledo” en *Anales Toledanos*, Vol. XXI, Toledo, 1985, págs. 173-205.

—COSSIO, José María: *Los toros*. Madrid, 1943.

—CHUECA GOITIA, Fernando: *Historia de la arquitectura española. Edad antigua. Edad Media*. Madrid, 1965.

—DIEZ BALDEON, Clementina: *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*. Madrid, 1986.

—FERNANDEZ GONZALEZ, Francisco: “Toledo en el año de la Revolución de 1868” en *Anales Toledanos*, vol. XIII, Toledo, 1980, págs. 157-247.

—IBAÑEZ MARTIN, José: *Recuerdos de Toledo*, Madrid, 1893.

—IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina: *Burgos en el siglo XIX. Arquitectura y urbanismo (1813-1900)*. Valladolid, 1979.

—LOPEZ IZQUIERDO, Francisco: *Toros en Toledo y su provincia*. Toledo, 1982.

—LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: *El desarrollo urbanístico de Cáceres (siglos XVI-XIX)*. Cáceres, 1980.

—MARAÑON, Gregorio: *Elogio y nostalgia de Toledo*. Madrid, 1941.

—MARIAS, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo 1541-1631*. Toledo, 1983.

—MARINA MUÑOZ, Juan: *Nueva Guía de Toledo*. Toledo, 1905.

—MARTIN GAMERO, Antonio: *Historia de la ciudad de Toledo sus claros varones y monumentos*. Toledo, 1862.

—MORA DEL POZO, Gabriel: “Festejos por la inauguración del Transparente” en *Anales Toledanos*, vol. XIV. Toledo, págs. 109-154.

—MORALEDA Y ESTEBAN, Juan: “El teatro en Toledo” en *Toledo* año I, núm. 10, 30 de octubre 1915, pág. 81.

—MORENO NIETO, Luis: “La afición del teatro en Toledo” en *Centenario del Teatro Rojas 1878-19 de octubre 1978*. Toledo, 1978.

—NAVASCUES, Pedro: “Del neoclasicismo al modernismo”¹ en *Historia del Arte Hispánico*, vol. V, Madrid, 1978.

—PALAZUELOS, Vizconde de: *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo, 1890.

—PARRO, Sixto Ramón: *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad*.

dad, antigua corte de España, con una explicación sucinta de la misa que se titula Muzárabe, y de las más principales ceremonias que se practican en las funciones y solemnidades religiosas de la Santa Iglesia Primada. Toledo, 1857. Ed. facsímil: Toledo, 1978, 2 vols.

—PEDRAZA RUIZ, Esperanza: “Antecedentes históricos del Teatro Rojas” en *Centenario del Teatro Rojas 1878-19 de octubre 1978.* Toledo, 1980.

—PEREZ ROJAS, Javier: *Casinos en la región murciana. Un estudio preliminar (1850-1920).* Valencia, 1980.

—PORRES MARTIN CLETO, Julio: *La desamortización del siglo XIX en Toledo.* Toledo, 1965.

—*Historia de las calles de Toledo.* Toledo, 1982, 3 vols.

—RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael: “Algo de toros” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, núm. 4. Toledo, 1919.

—RAMIREZ DOMINGUEZ, Juan Antonio: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro.* Madrid, 1986.

—RODRIGUEZ NORIEGA, José Luis y Emilio Tuñón Alvarez: *Teatro Rojas. Toledo. Proyecto de Rehabilitación.* Barcelona, 1984.

—RUIZ PALOMEQUE, Eulalia: *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX.* Madrid, 1976.

—SAN ROMAN, Francisco de Borja: “De la vida del Greco” en *Archivo español de Arte y Arqueología.* Madrid, núm. VIII, 1927.

—*Lope de Vega. Los cómicos toledanos y el poeta Sastre.* Madrid, 1935.

—SANCHEZ SANCHEZ, Isidro: *Historia y evolución de la prensa toledana (1833-1939).* Toledo, 1983.

—SANCHEZ SANCHEZ, Juan: “La obra de la Sociedad Económica Toledana de Amigos del País en los siglos XIX y XX, en *Anales Toledanos*, Toledo, núm. XIV. 1982, págs. 187-208.

—SANCHO RODRIGUEZ, José: *Memoria escrita al cumplirse el 50 aniversario de la fundación del Centro de Artistas e Industriales de Toledo.* Toledo, 1916.

—SOLA MORALES, Ignasi y otros: *Arquitectura teatral en España*, Barcelona, 1984.

—SOTO, Mónica: *La España isabelina*. Madrid, Altalena, 1978.

—SUAREZ GARMENDIA, José María: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, 1986.

—TAUNER, Augustus W.: “Construcción de Teatros” en *Revista de Arquitectura*, Madrid, núms. 3, (31-marzo-1883), 4 (30-abril-1883) y 5 (31-mayo-1883).

—TUÑON DE LARA, Manuel: *La España del siglo XIX*. Madrid, 1974.

—VALVERDE ALVAREZ, Emilio: *Guía del viajero en Toledo*. Madrid 1885.

Fuentes impresas

—*COPIA de las bases de la escritura para la formación de una compañía colectiva en esta ciudad, con el objeto de construir de nueva planta una plaza de toros extramuros de la población*. Toledo, imprenta de Fando e hijo, 1865.

—HOROZCO, Sebastián de: *Relaciones históricas toledanas* (prólogo y transcripción de Jack Weiner). Toledo, 1981.

—*LA TOLEDANA. Reglamento de la Sociedad Tauromáquica*. Toledo, imprenta de Severiano López Fando, 1862.

—MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus propiedades de ultramar*, Madrid, 1849.

—MARTIN GAMERO, Antonio (memoria dirigida al Ayuntamiento de Toledo para proponer el nombre de Teatro de Rojas al nuevo coliseo que se levantaba. Sin título ni encabezamiento), Toledo, imprenta de Cea, 1871.

—*ORDENANZAS para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo*. (Texto preliminar de Antonio Martín Gamero), Toledo, imprenta de José de Cea 1858.

—PISA, Francisco de: *Descripción de la Imperial ciudad de Toledo, e historia de sus antigüedades, y grandeza, y cosas memorables que en ella han acontecido, de los Reyes que la han seño-*

reado, y gouernado en sucession de tiempos; y de los Arçobispos de Toledo, principalmente de los más celebrados. Primera parte. Toledo, Pedro Rodríguez, 1605, Ed. facsímil: Toledo, 1974.

—*RELACIONES histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo* (Transcritas por Carmelo Viñas y Ramón Paz), Madrid, 1951-63, 3 vols.

Fuentes hemerográficas

—*Boletín Oficial de la Provincia de Toledo*, 1878.

—*La Campana Gorda*, 1897.

—*El Chiquitín de la Prensa*, 1898.

—*El Día de Toledo*, 1897.

—*El Eco Toledano*, 1914.

—*El Heraldo Toledano*, 1897, 1898, 1899.

—*La Idea*, 1900.

—*El Tajo*, 1866.

—*La Tarde*, 1909.

—*El Zoco*, 1923.

Archivos y fuentes manuscritas

—Archivo General de la Administración. Sección de Educación y Ciencia.

—*Personal*

—Archivo Municipal de Toledo.

—*Libros de Actas Capitulares.*

—*Carpetas: Teatro de Rojas* (documentos, planos, memorias, etc.).

—*Carpetas: Toros.*

—*Rollos y planos.*

—Archivo de la Plaza de Toros de Toledo.

—*Actas de la Junta Constructora.*

—*Actas de la Junta Explotadora.*

—Instituto Geográfico Nacional.

—*Cartoteca. Trabajos topográficos, 1882.*

ILUSTRACIONES

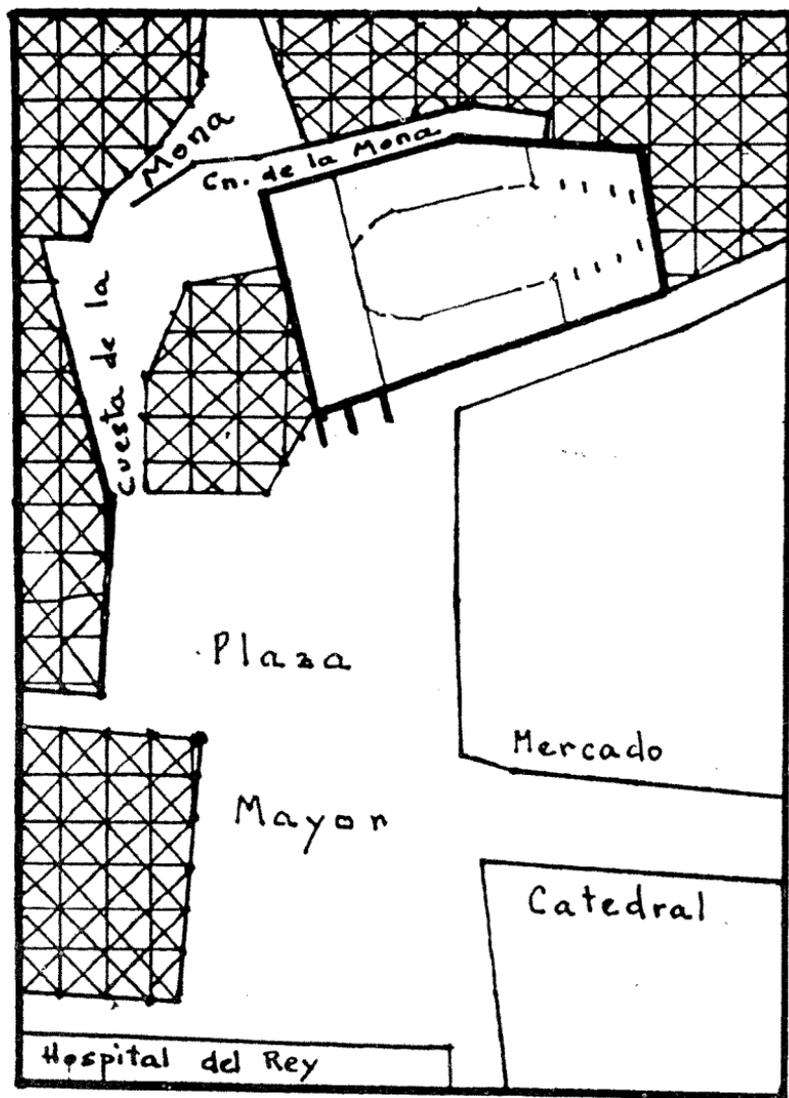
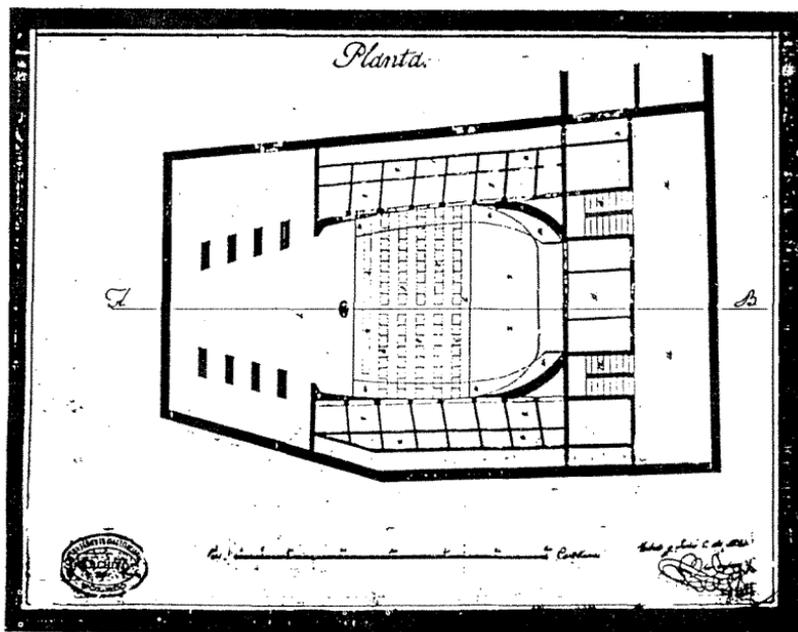
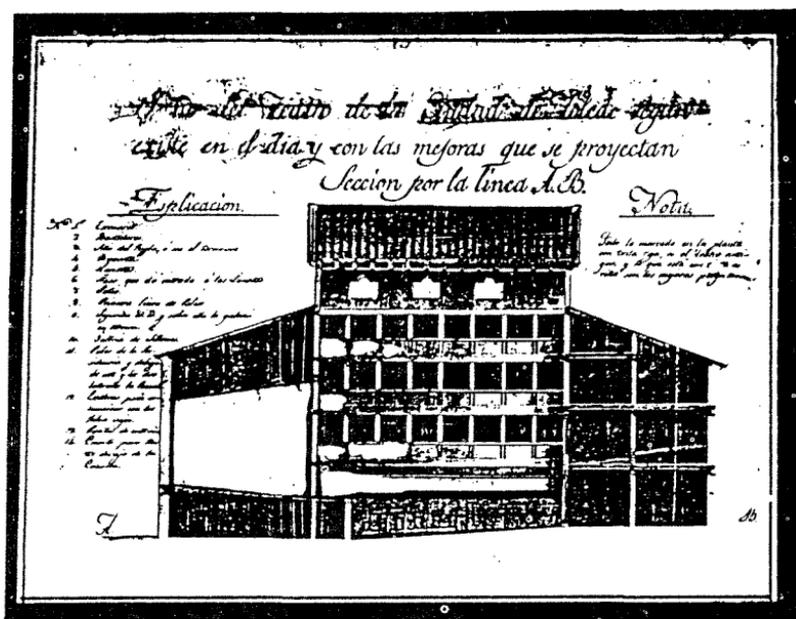


Fig. 1. Localización de la planta del viejo coliseo y entorno de la plaza Mayor. La concreción del croquis se puede constatar a partir del plano de situación de Amador de los Ríos (Fig. 9) y la planta del teatro hecha por Blas Crespo (Fig. 3).



Figs. 2 y 3. Alzado y planta del viejo coliseo en 1840 por el arquitecto Blas Crespo (Archivo Municipal de Toledo).

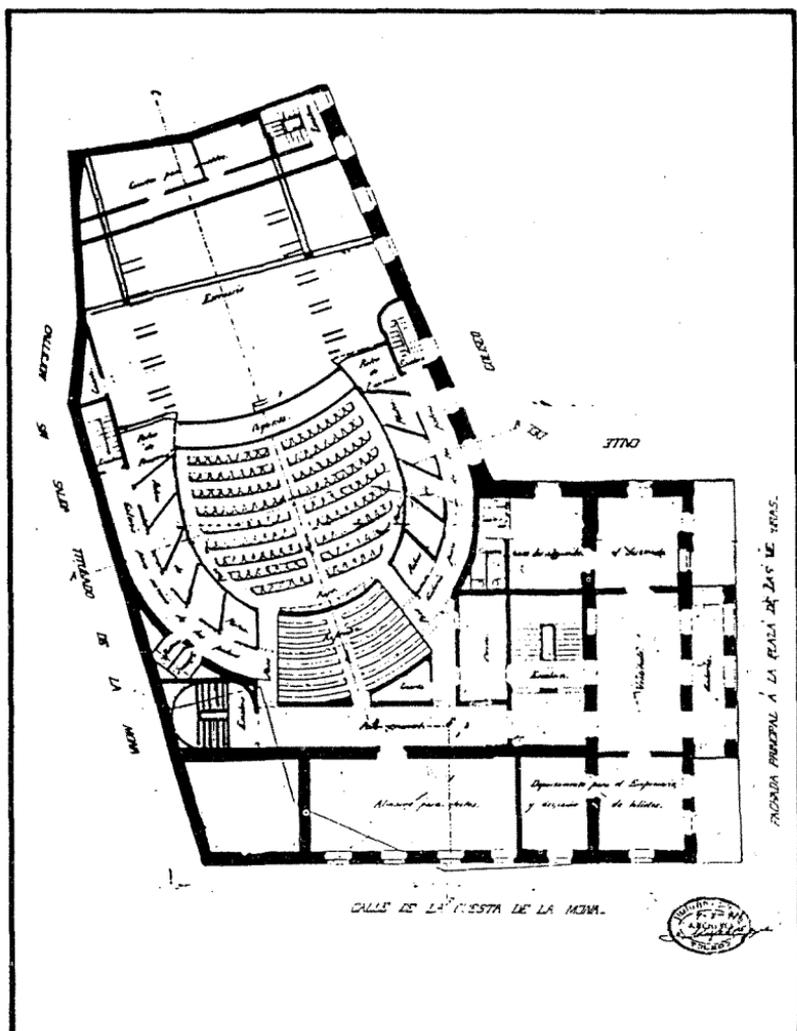


Fig. 4. Planta del futuro teatro, según proyecto de Fenech en 1866. Niveles inferiores (A.M.T.).

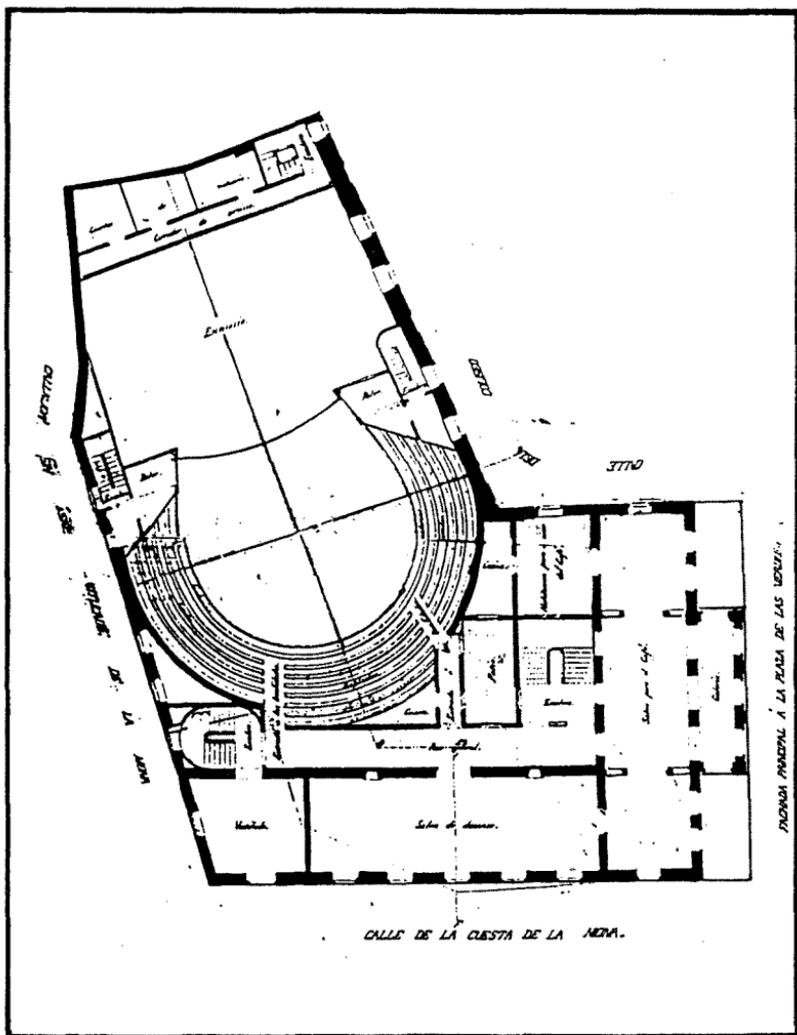


Fig. 5. Proyecto de Fenech de 1866. Pisos y galerías superiores (A.M.T.).

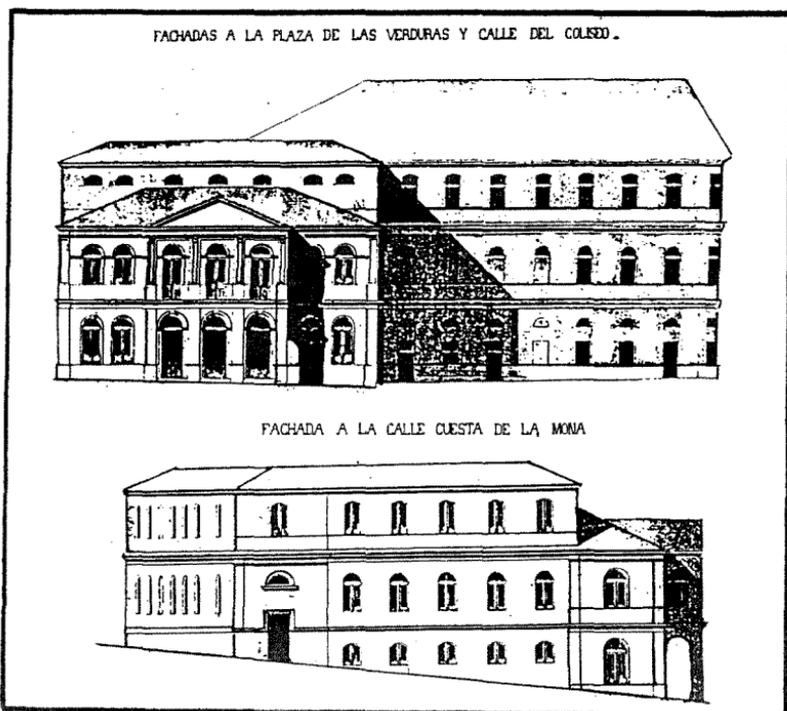


Fig. 6. Alzados del futuro teatro según el proyecto de Fenech en 1866 (A.M.T.).

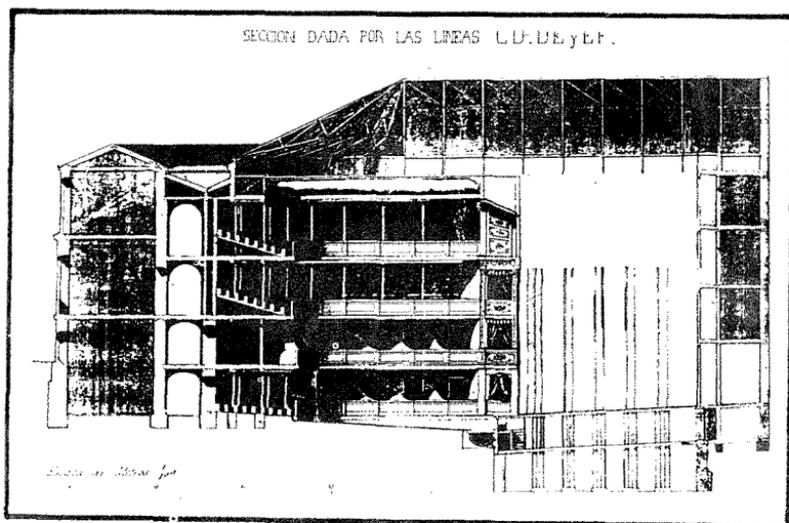


Fig. 7. Proyecto de 1866. Alzado interior, corte longitudinal de la sala (A.M.T.).

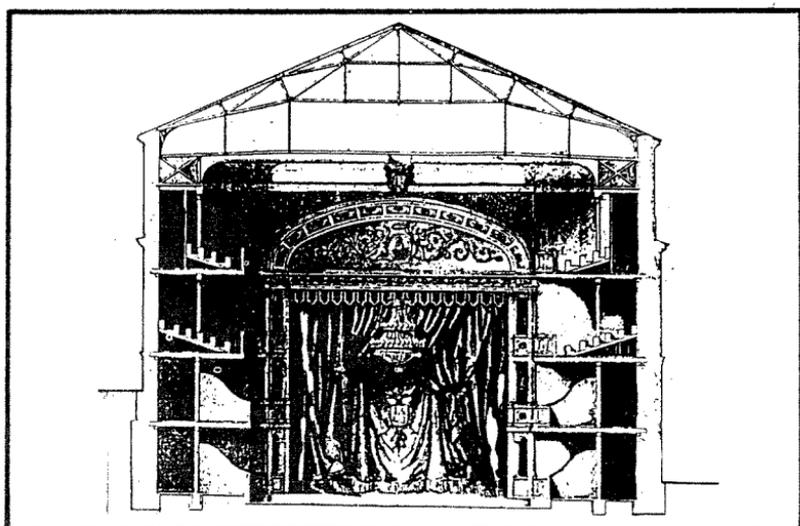


Fig. 8. Proyecto Fenech de 1866. Alzado interior, corte transversal de la sala. (A.M.T.).

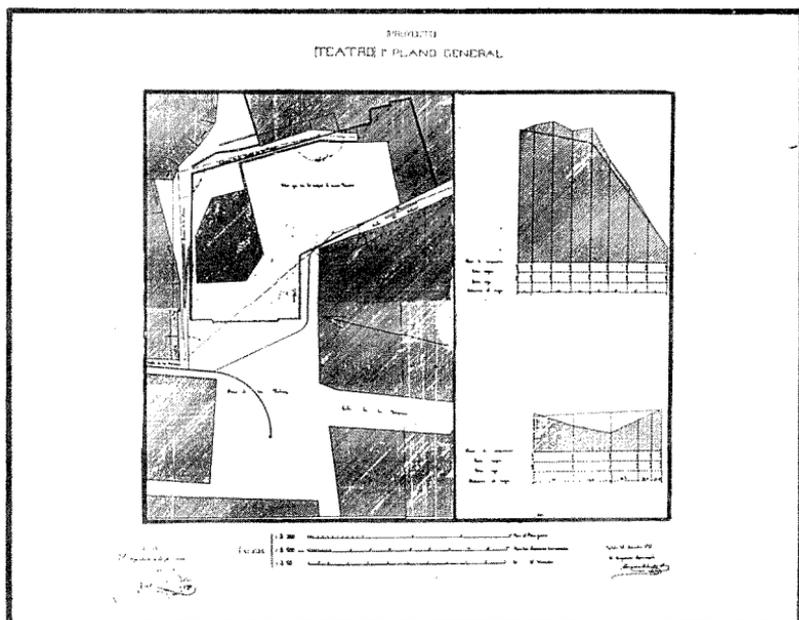


Fig. 9. Planteamiento del solar para el nuevo teatro según Amador de los Ríos en 1870. (A.M.T.). En trama rayada aparecen los edificios que rodean la plaza Mayor. Se aprecia el perímetro del futuro coliseo, así como el hueco dejado por el viejo.

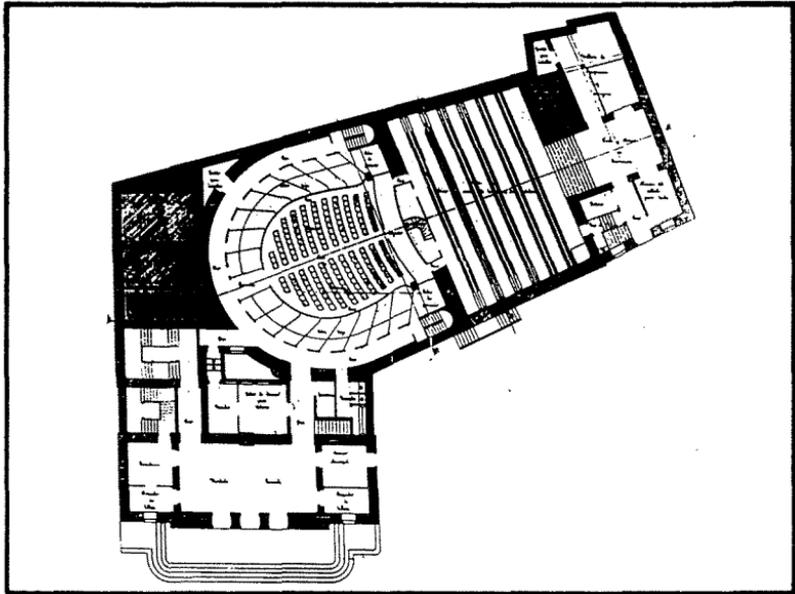


Fig. 10. Proyecto de Amador de los Ríos. Planta baja a nivel de patio de butacas, 1870. (A.M.T.).

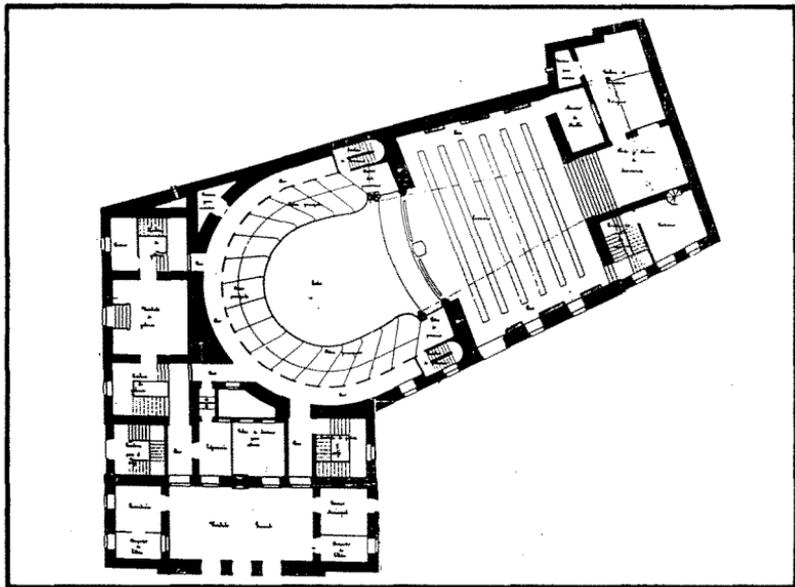


Fig. 11. Proyecto de Amador de los Ríos. Planta baja a nivel de palcos de platea, 1870. (A.M.T.).

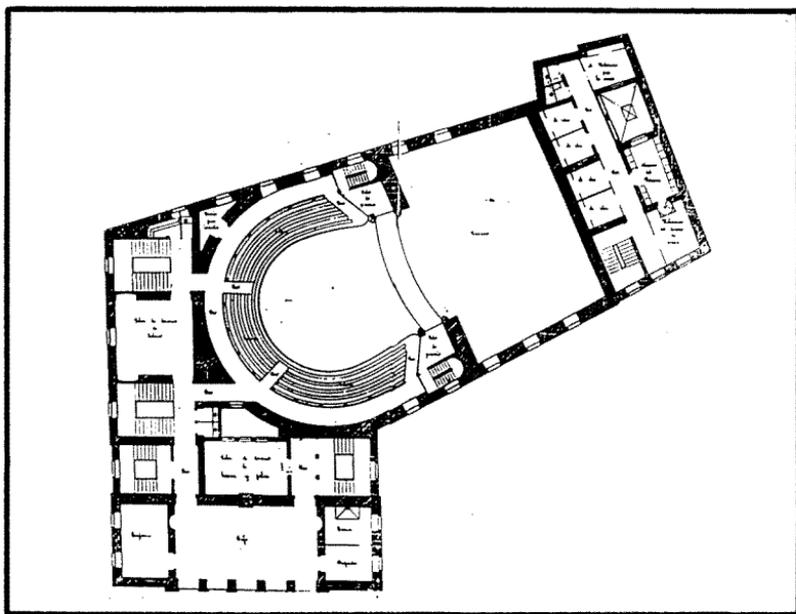


Fig. 12. Proyecto de Amador de los Ríos. Planta primera, 1870. (A.M.T.).

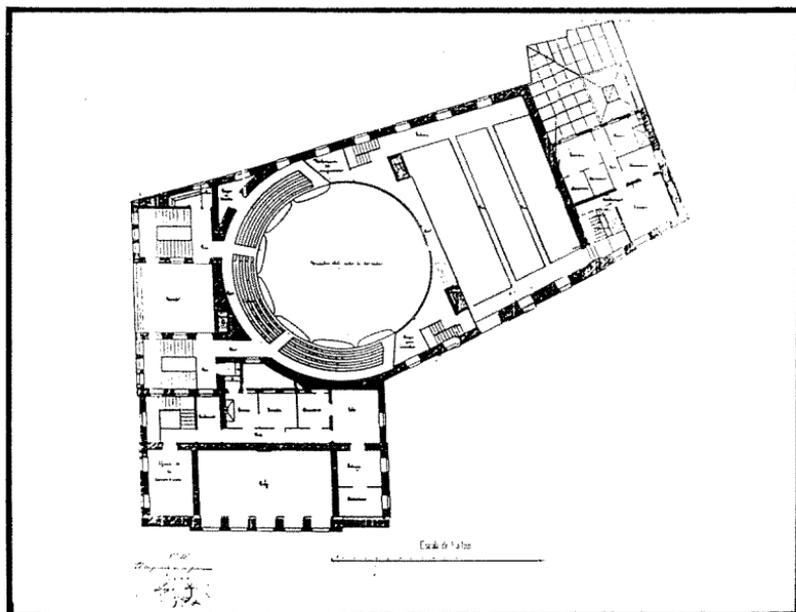


Fig. 13. Proyecto de Amador de los Ríos. Planta tercera, 1870. (A.M.T.).

B.º= PLANTA DE CUBIERTAS.

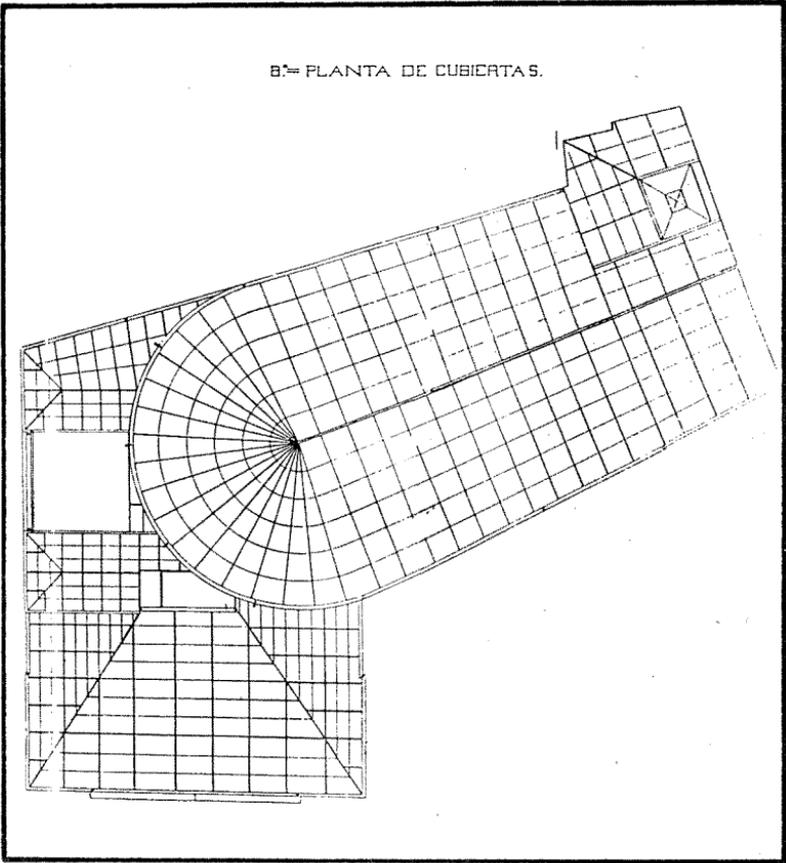
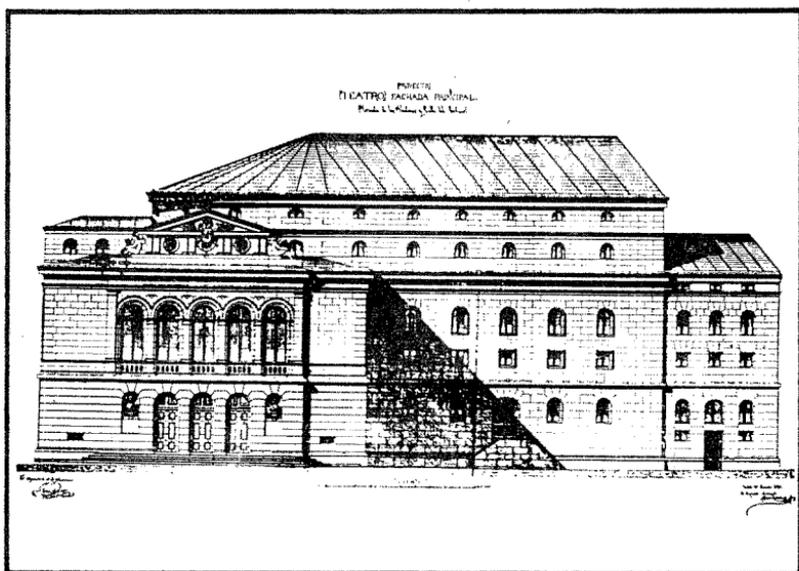
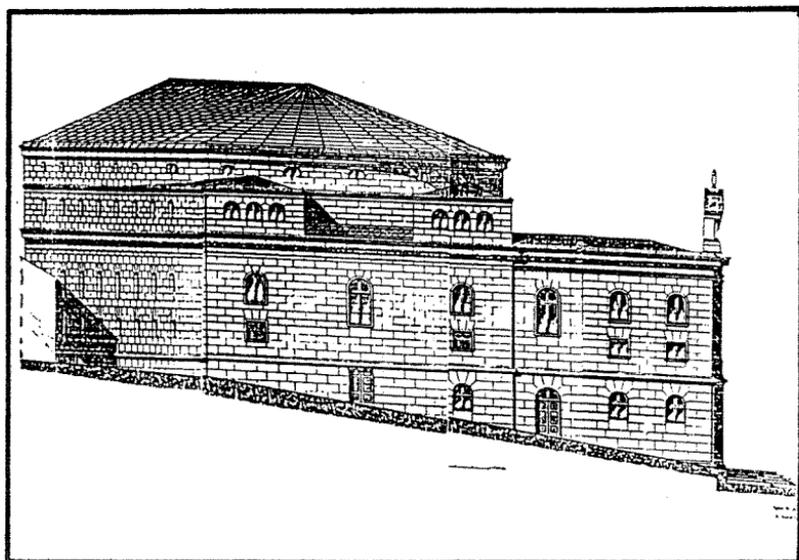


Fig. 14. Proyecto de Amador de los Ríos. Cubiertas, 1870. (A.M.T.).



Figs. 15 y 16. Alzados de la cuesta de la Mona y de la plaza Mayor según proyecto de Amador de los Ríos, 1870. (A.M.T.).

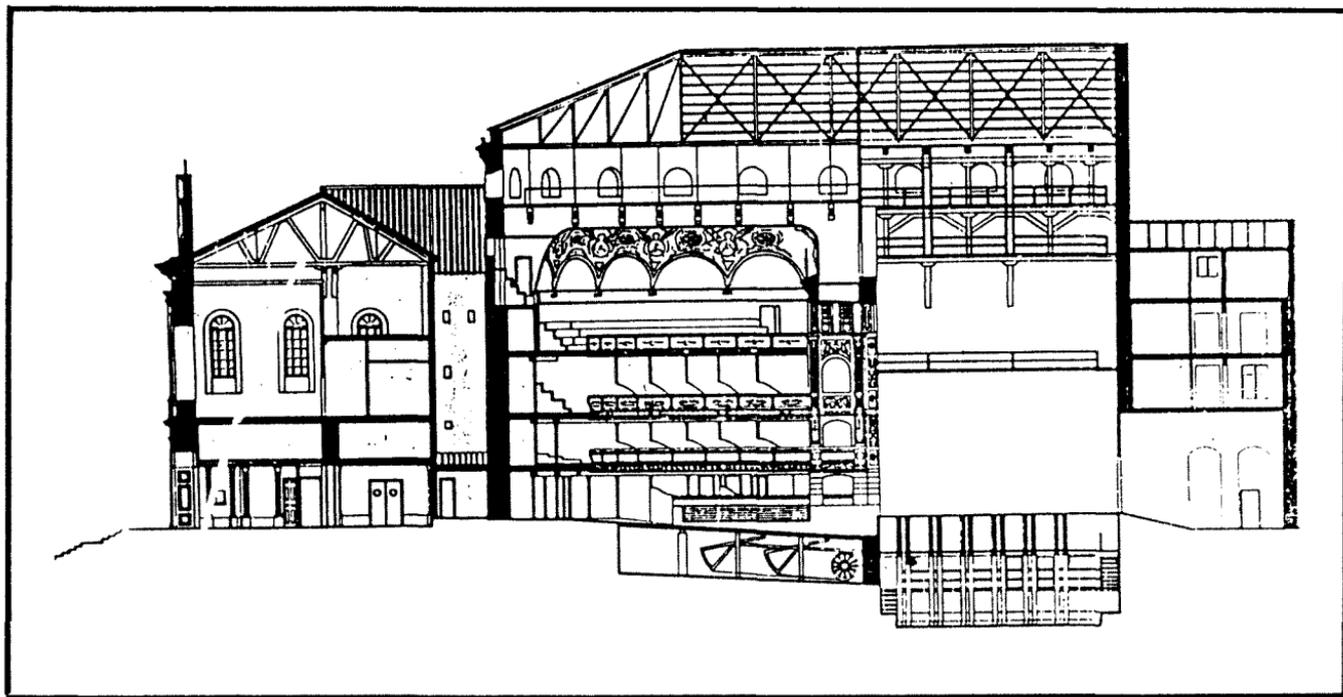


Fig. 17. Alzado interior del Teatro Rojas. Dibujo de la Arquitectura teatral en España, en 1985 según Rodríguez Noriega y Tuñón Álvarez. Aunque el dibujo sea actual se puede observar la disposición de los volúmenes y su proporción que es básicamente la misma que la diseñada por Amador de los Ríos en 1870.

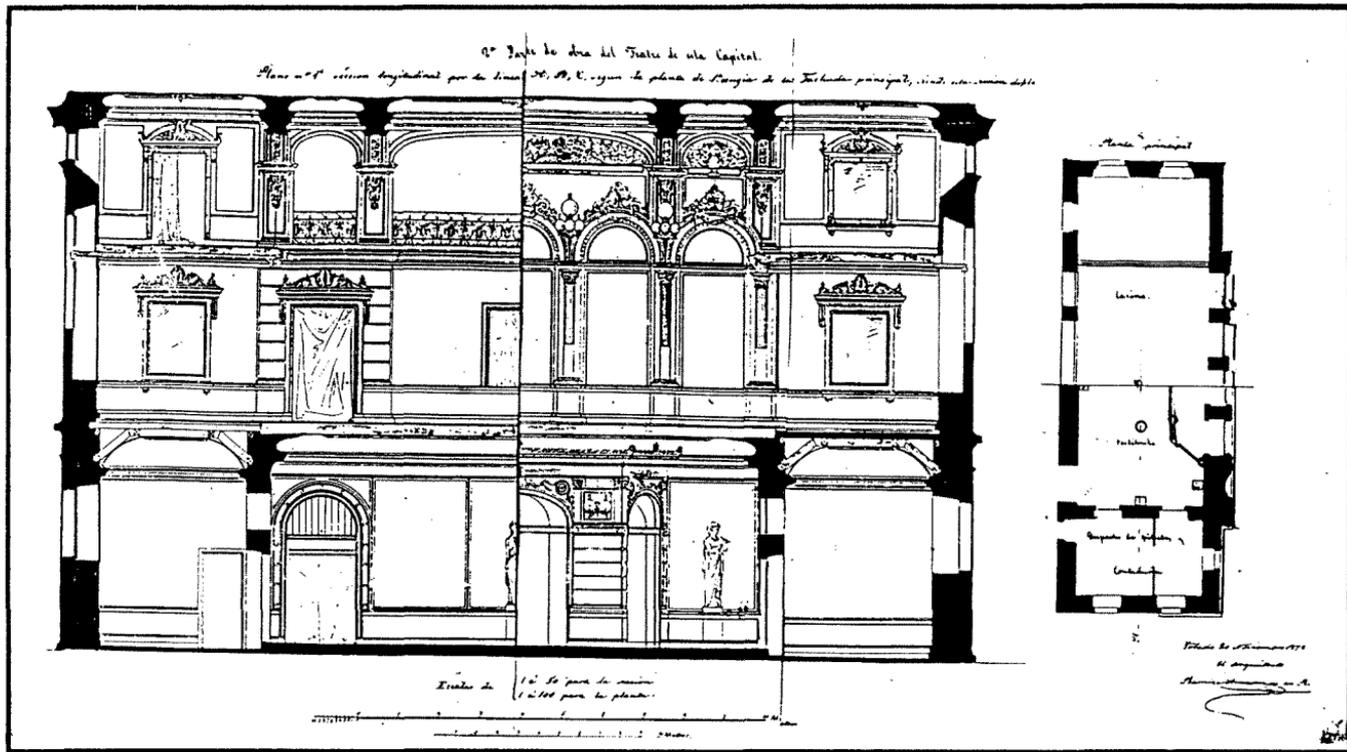


Fig. 18. Alzados interiores del núcleo de vestíbulos principales, según Amador de los Ríos en 1870. (A.M.T.).

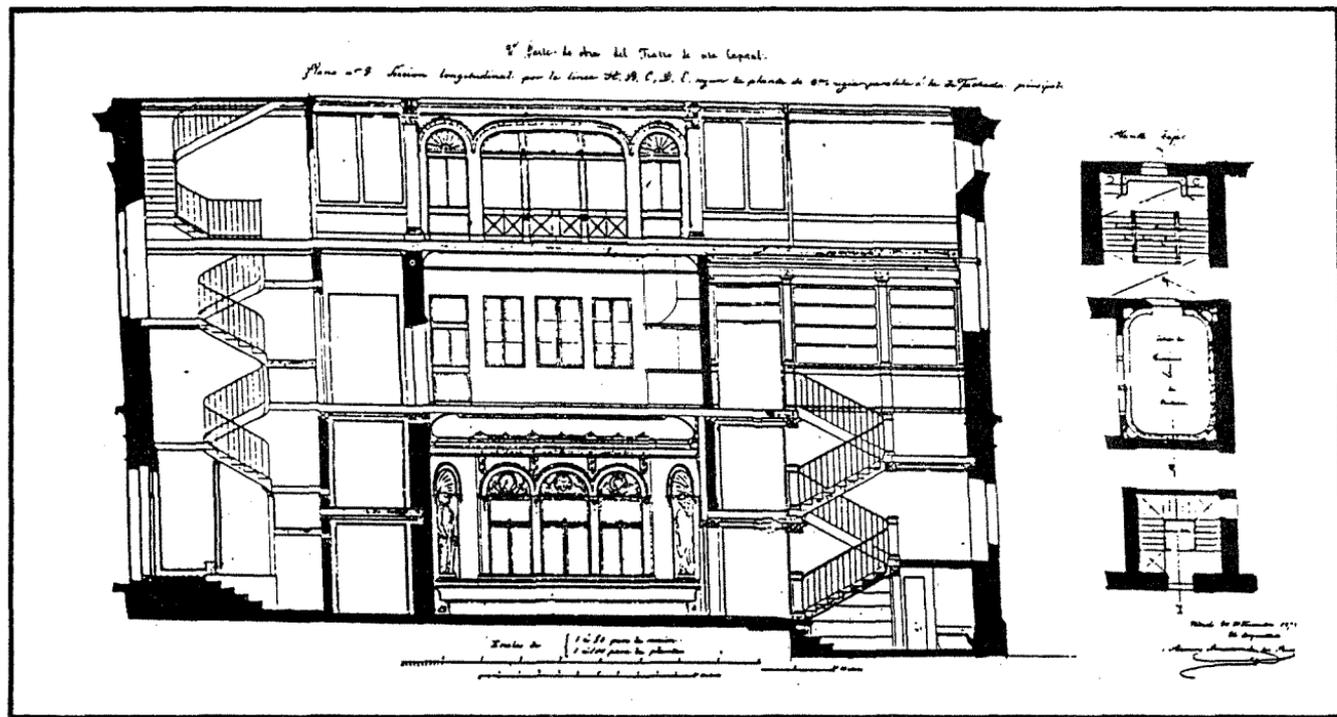


Fig. 19. Alzados interiores del núcleo principal de accesos. Sobre el vestíbulo la cocina de servicio del café. Proyecto de Amador de los Ríos, 1870. (A.M.T.).

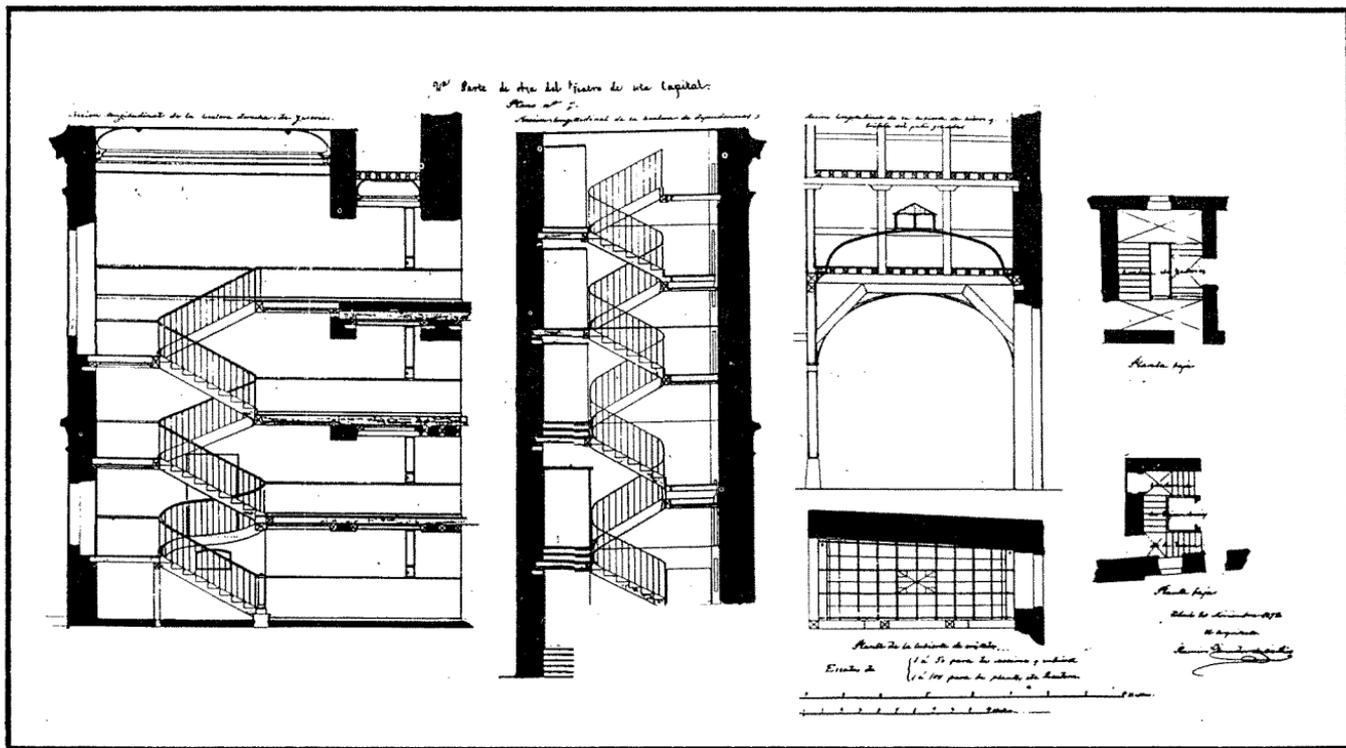


Fig. 20. Alzados de las escaleras y sistemas de entramados. Proyecto de Amador de los Ríos, 1870. (A.M.T.).

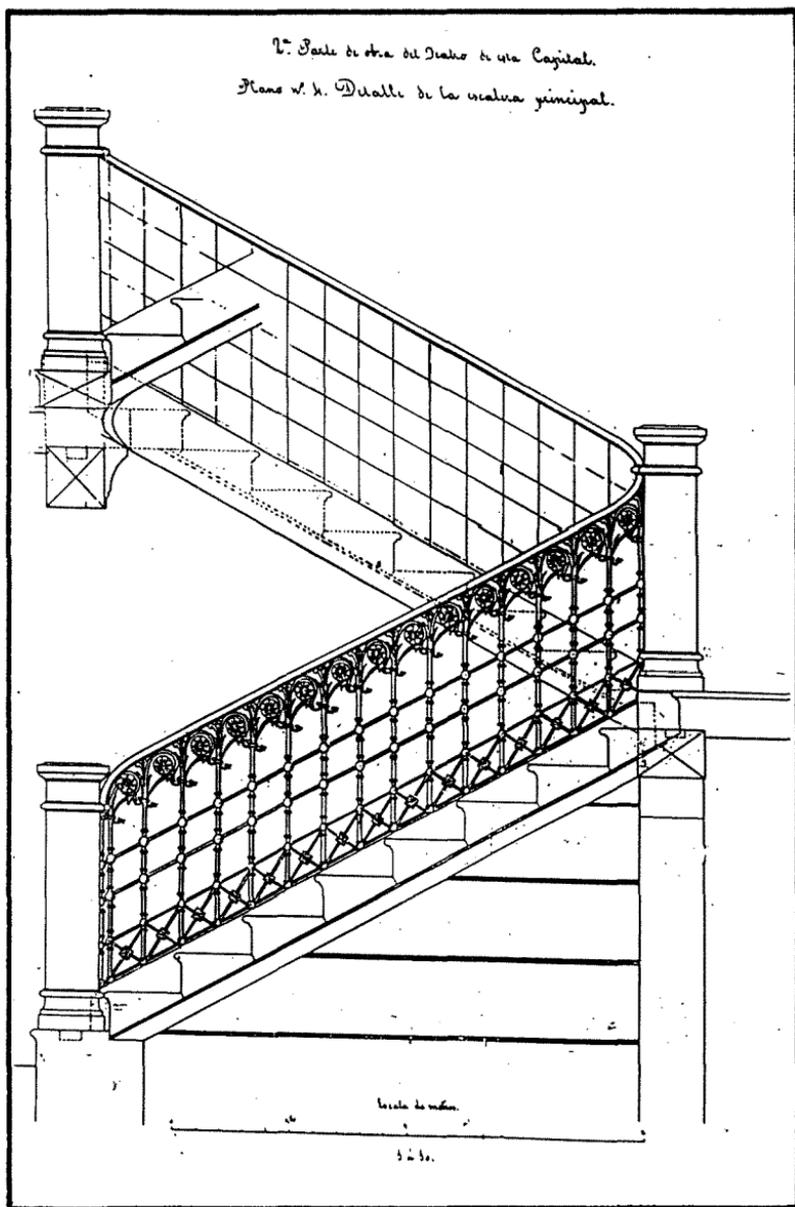


Fig. 21. Detalle de la escalera principal que comunicaría el patio de butacas con el salón café. Véase la figura 19 para situarla en el conjunto. Proyecto de Amador de los Ríos, 1870. (A.M.T.)

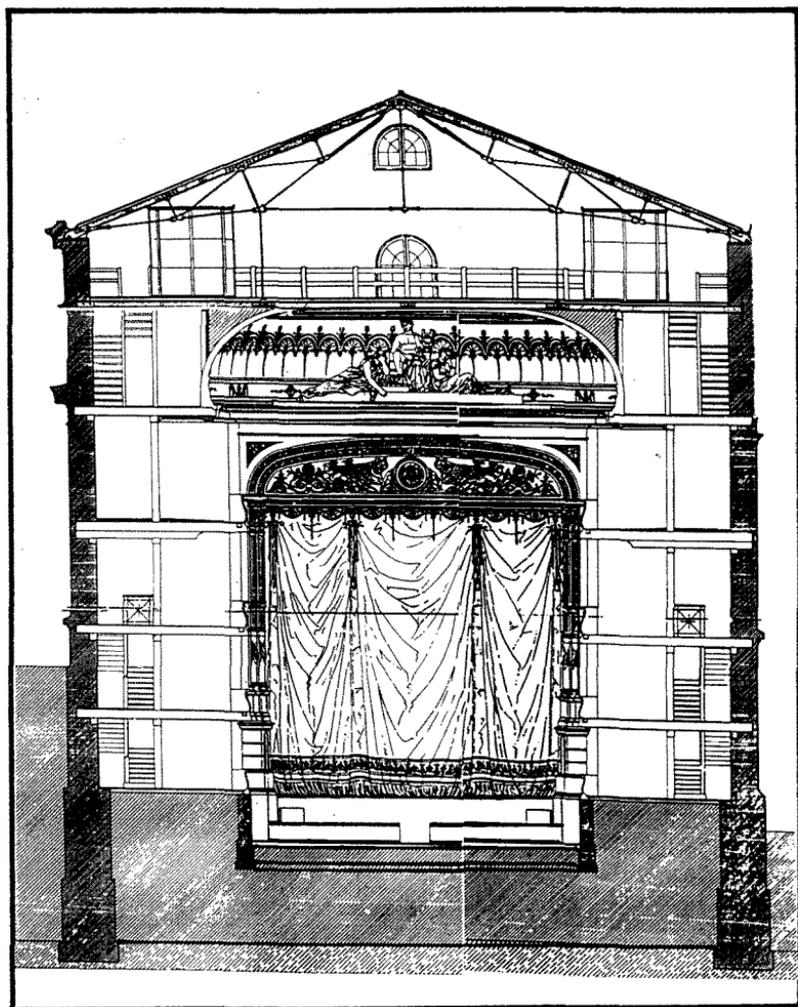


Fig. 22. Sección y alzado de la zona del escenario. Proyecto Amador de los Ríos, 1870. (A.M.T.).

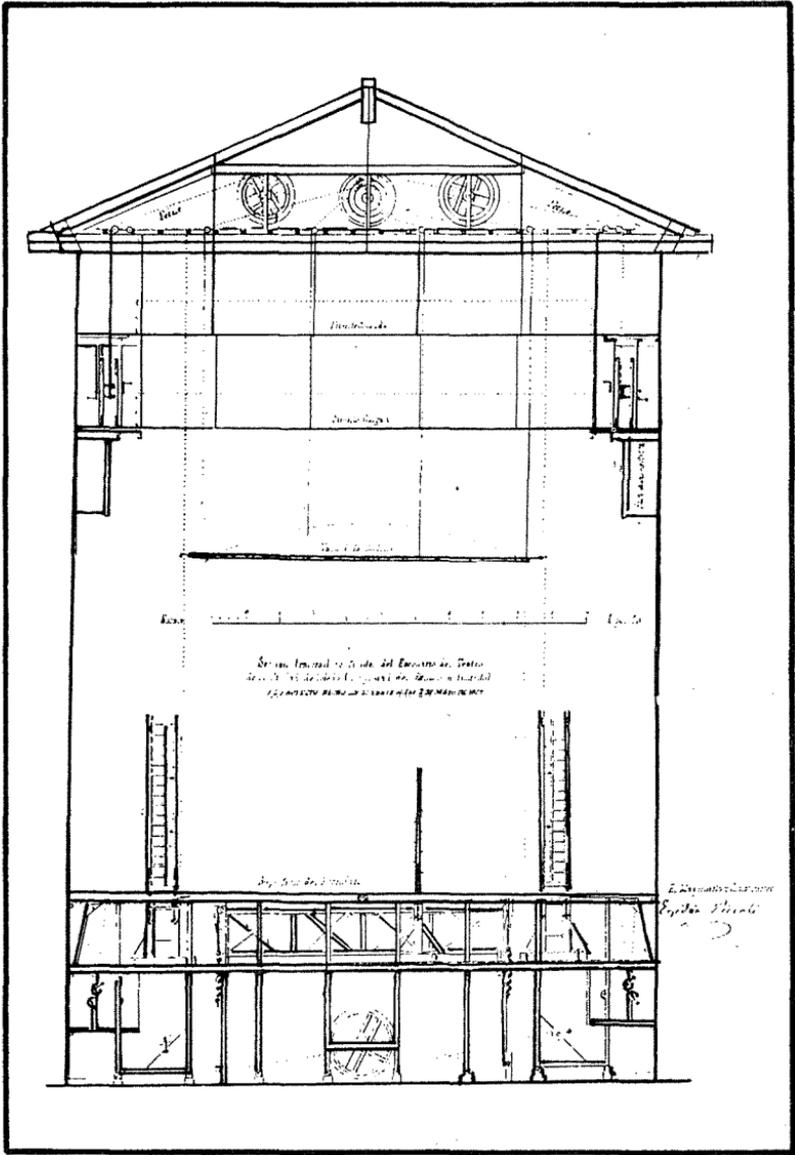


Fig. 23. Disposición interior del escenario. Proyecto de Egidio Picoli, 1876. (A.M.T.)

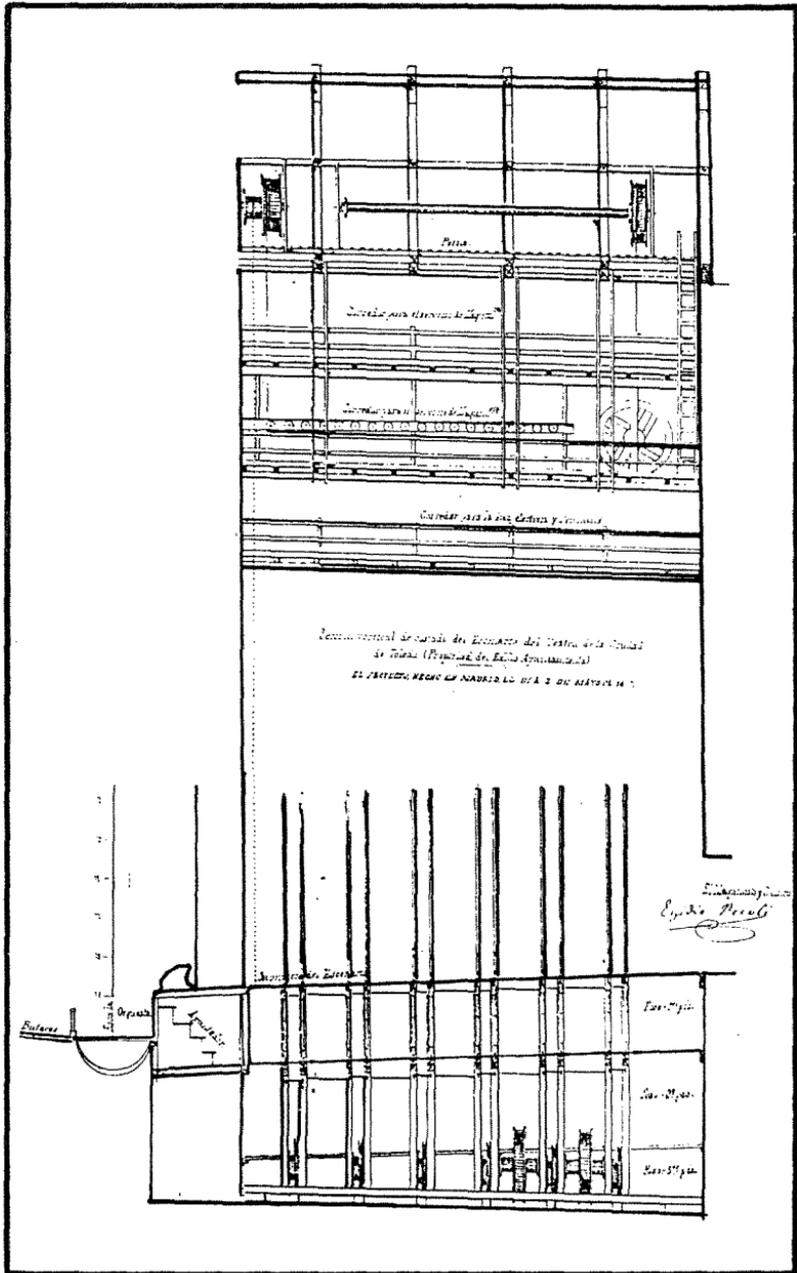


Fig. 24. Estudio para la maquinaria teatral. Proyecto de Egidio Picoli, 1876. (A.M.T.)

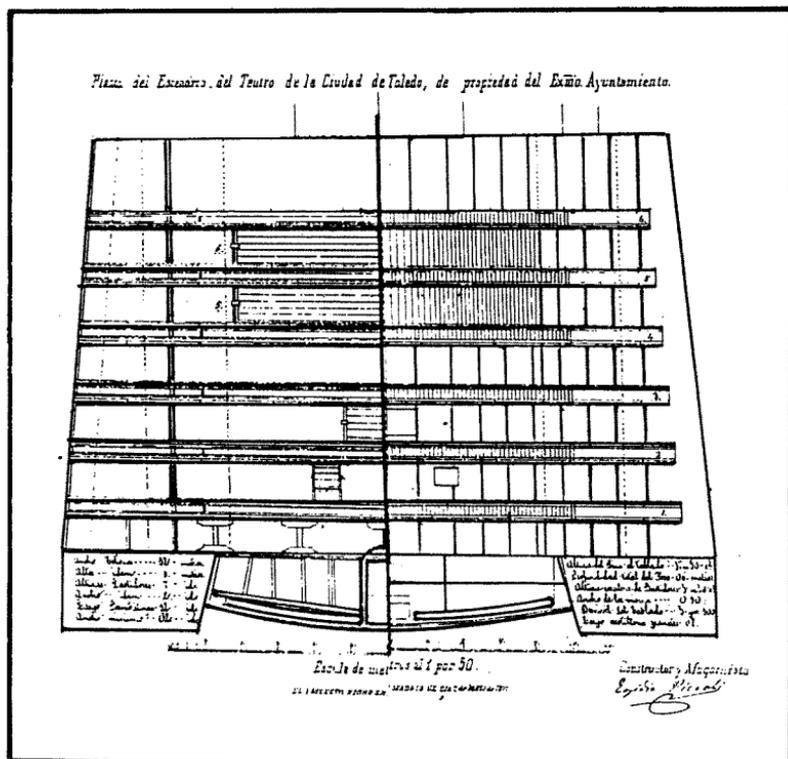


Fig. 25. Planta del escenario para disponer los recursos de tramoya. Proyecto de Egidio Picoli, 1876. (A.M.T.).

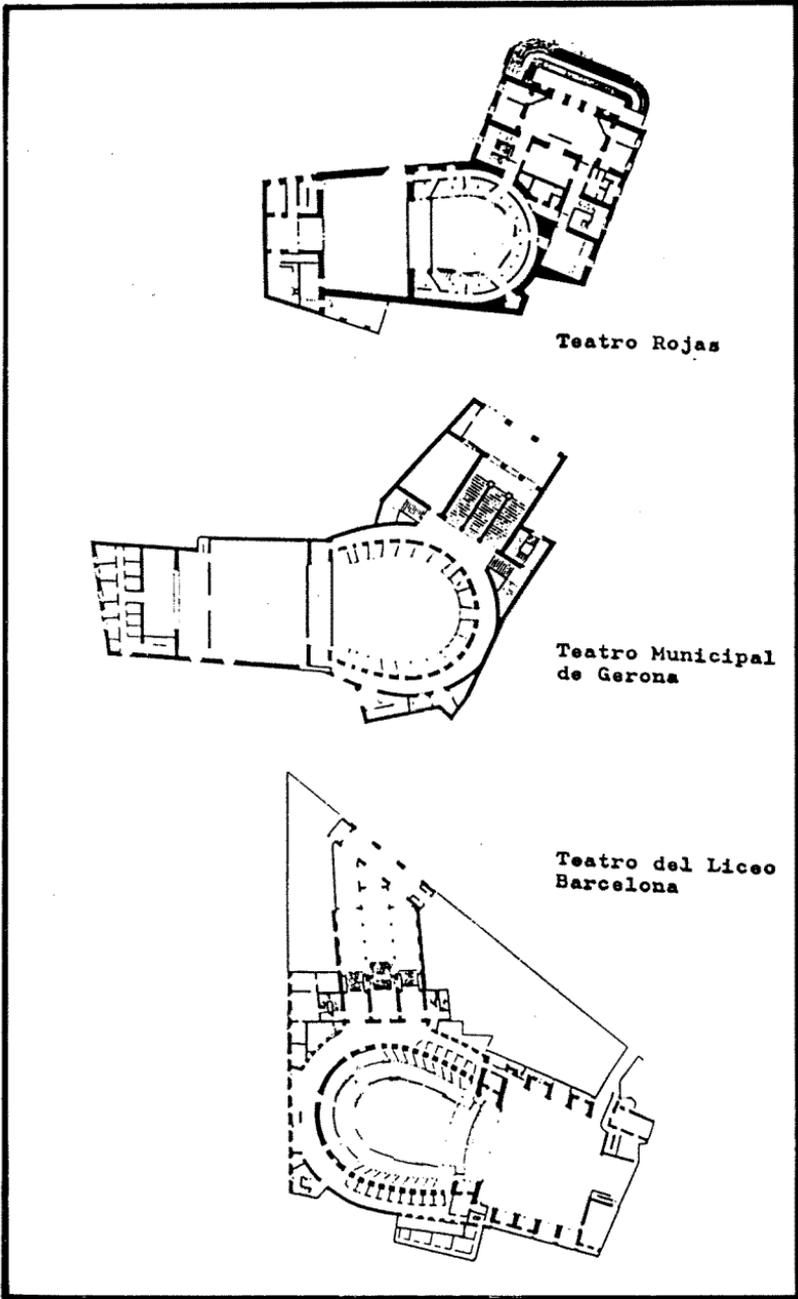


Fig. 26. Comparación de plantas similares. (Arquitectura teatral en España).

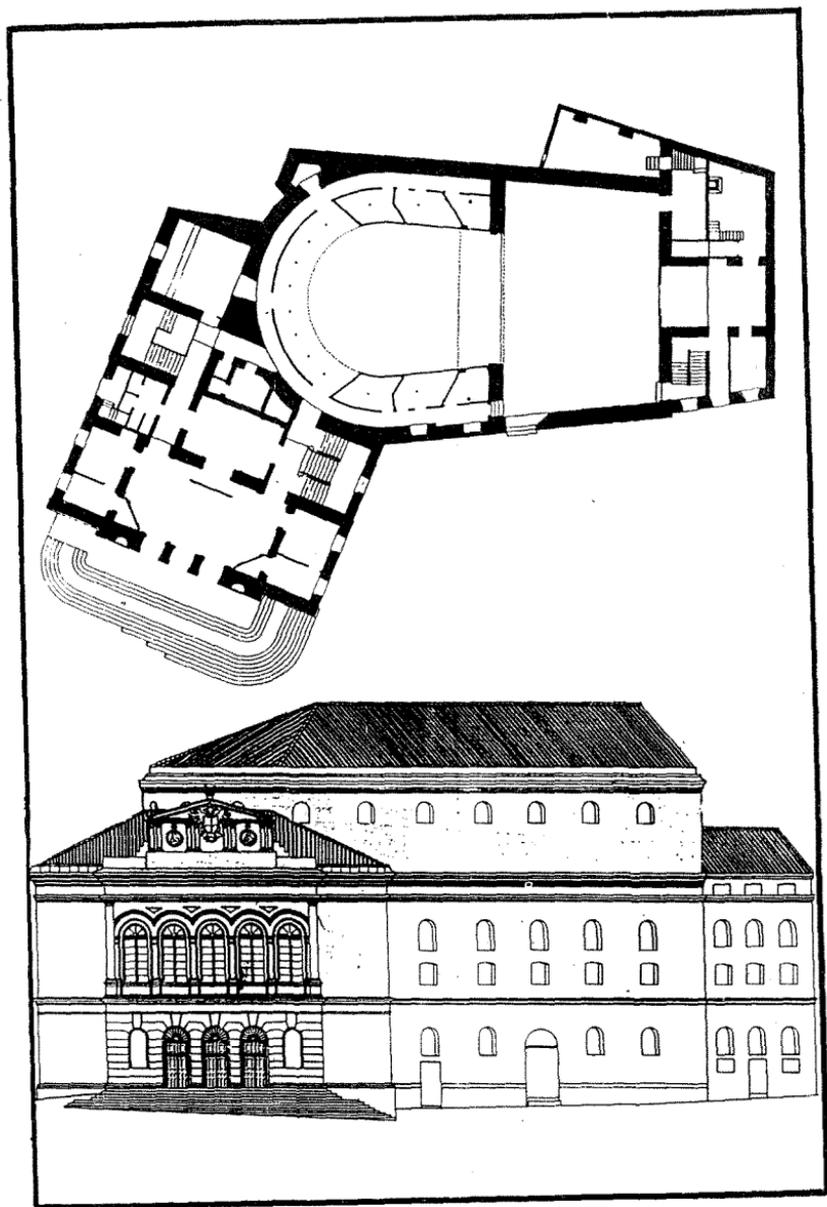


Fig. 27. Planta general y alzado del Teatro en 1985. (Arquitectura teatral en España).

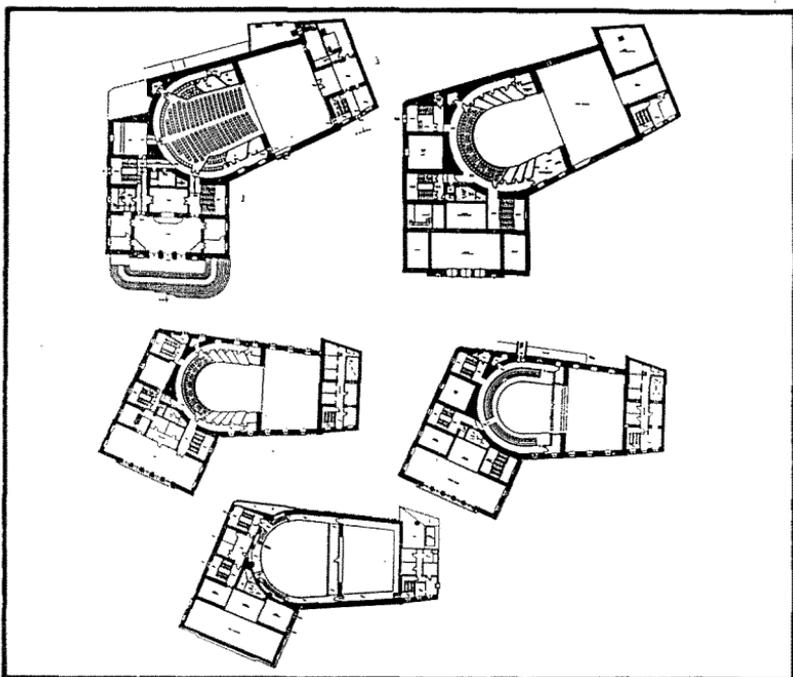


Fig. 28. Disposición por plantas del teatro Rojas. 1985. Proyecto de Rehabilitación, arquitectos Rodríguez Noriega y Tuñón Álvarez.

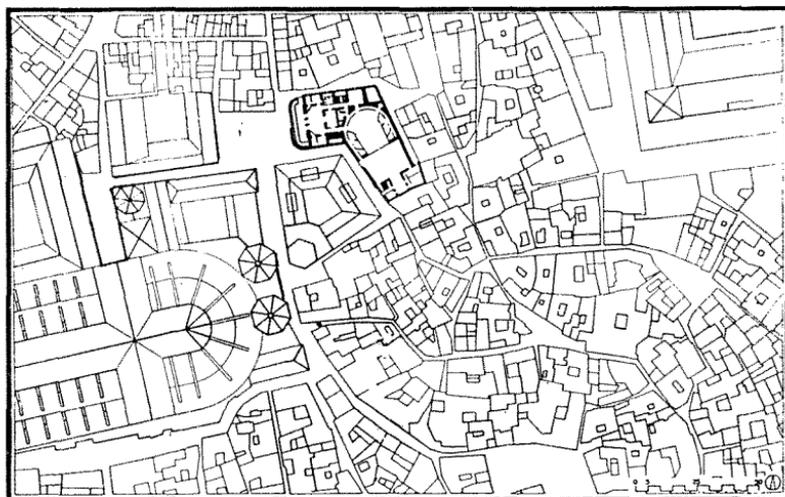


Fig. 29. Disposición urbana del Teatro Rojas y su entorno en 1985. (Arquitectura teatral en España). La trama urbana de toda esta zona es la misma que a mediados del XIX.

*Proyecto para la construcción de un teatro
de madera en el paseo de Merchán*

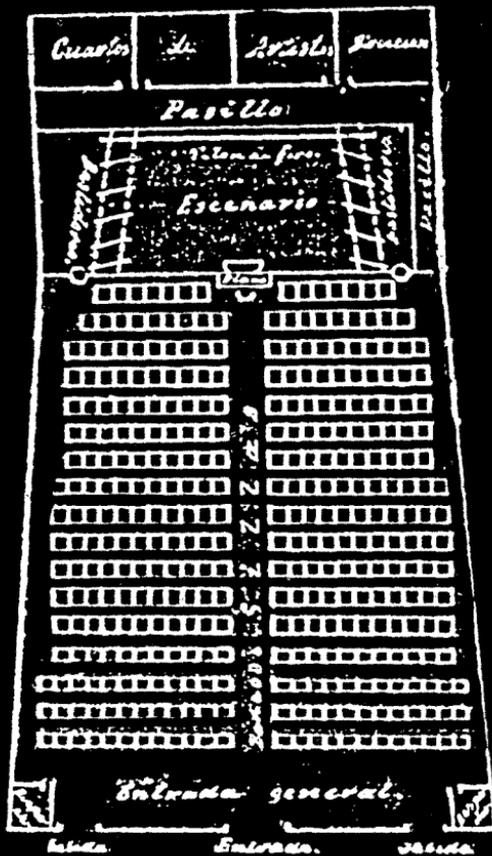


Fig. 30. Planta y disposición de un teatro al aire libre en el Paseo de Merchán en 1990. (A.M.T.).

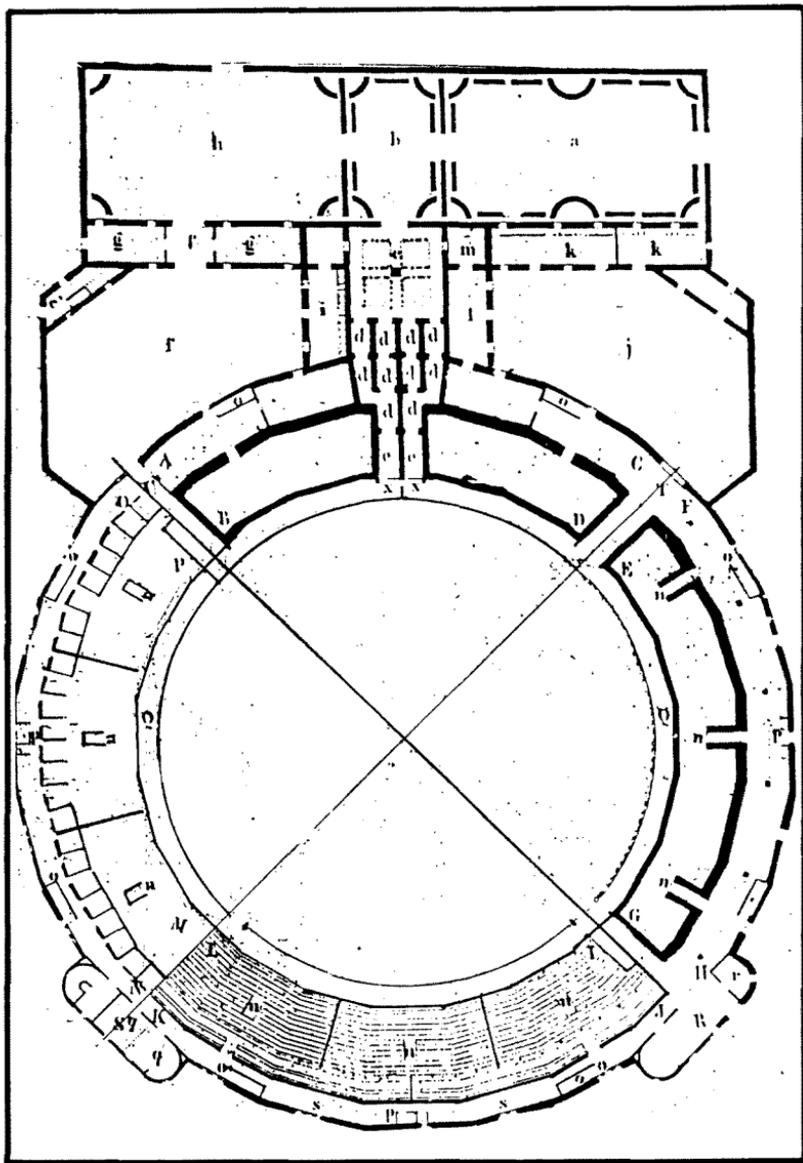


Fig. 31. Planta de la Plaza de Toros de Toledo según el proyecto original de Luis Antonio Fenech y Santiago Martín (A.M.T.).

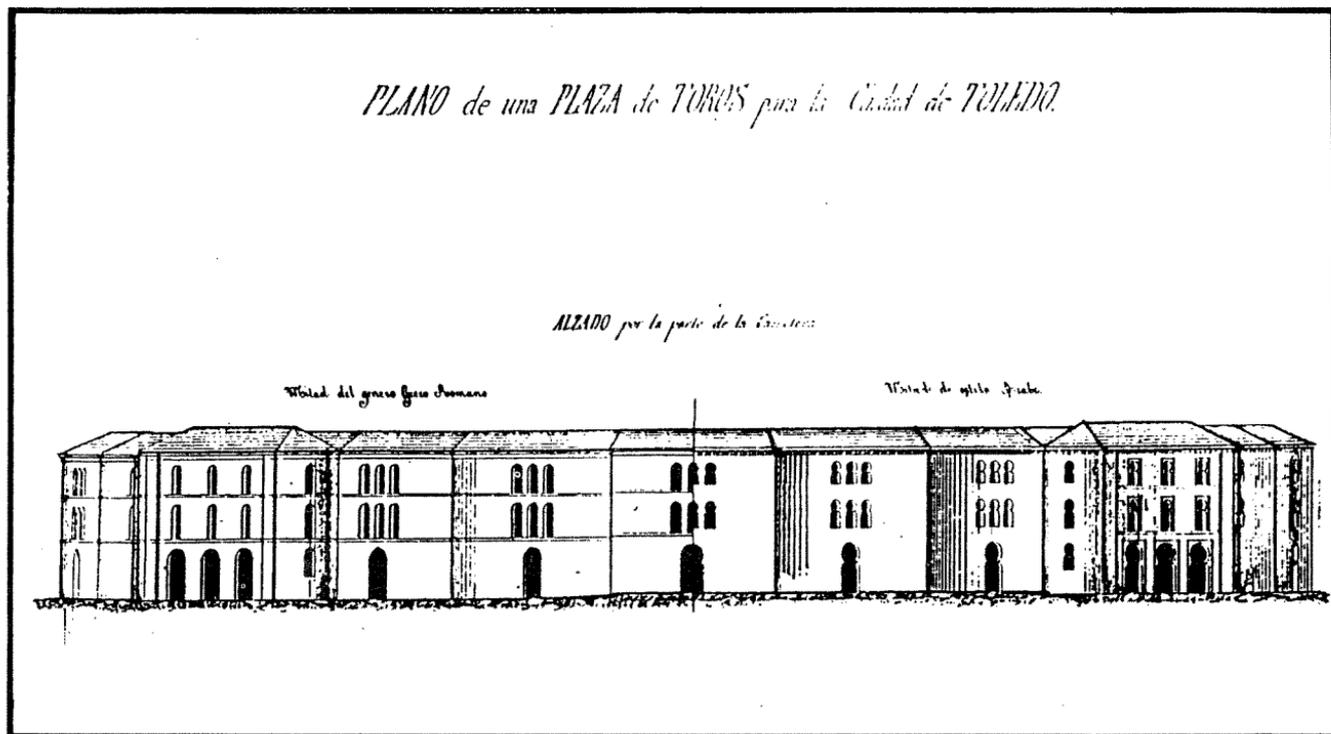


Fig. 32. Alzado exterior de la plaza en el proyecto primitivo de Fenech-Martín. (A.M.T.). Véase la propuesta de estilos.

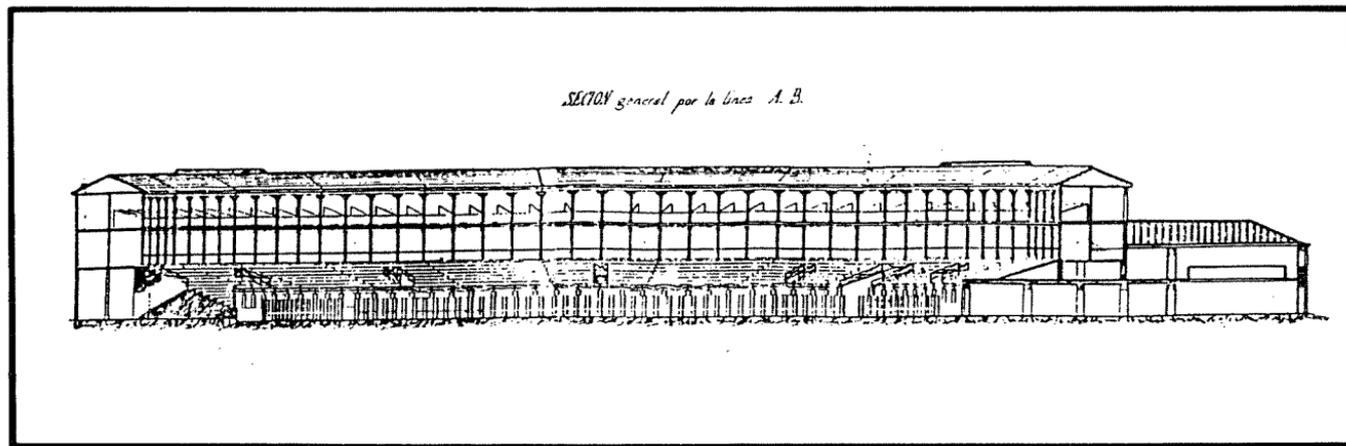


Fig. 33. Alzado interior de la plaza según el primitivo proyecto de Fenech-Martín. Los dos pisos de gradas en la realidad quedaron reducidos a una sola planta. (A.M.T.).

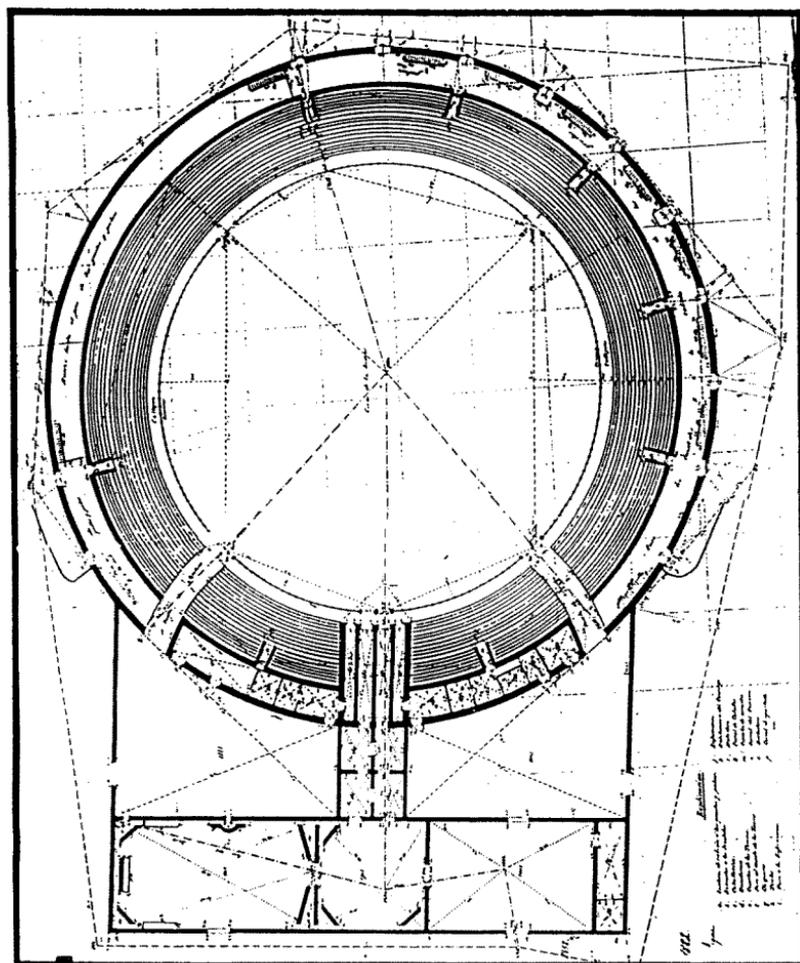


Fig. 34. Plaza de Toros de Toledo en 1882 según el Instituto Geográfico y Estadístico.

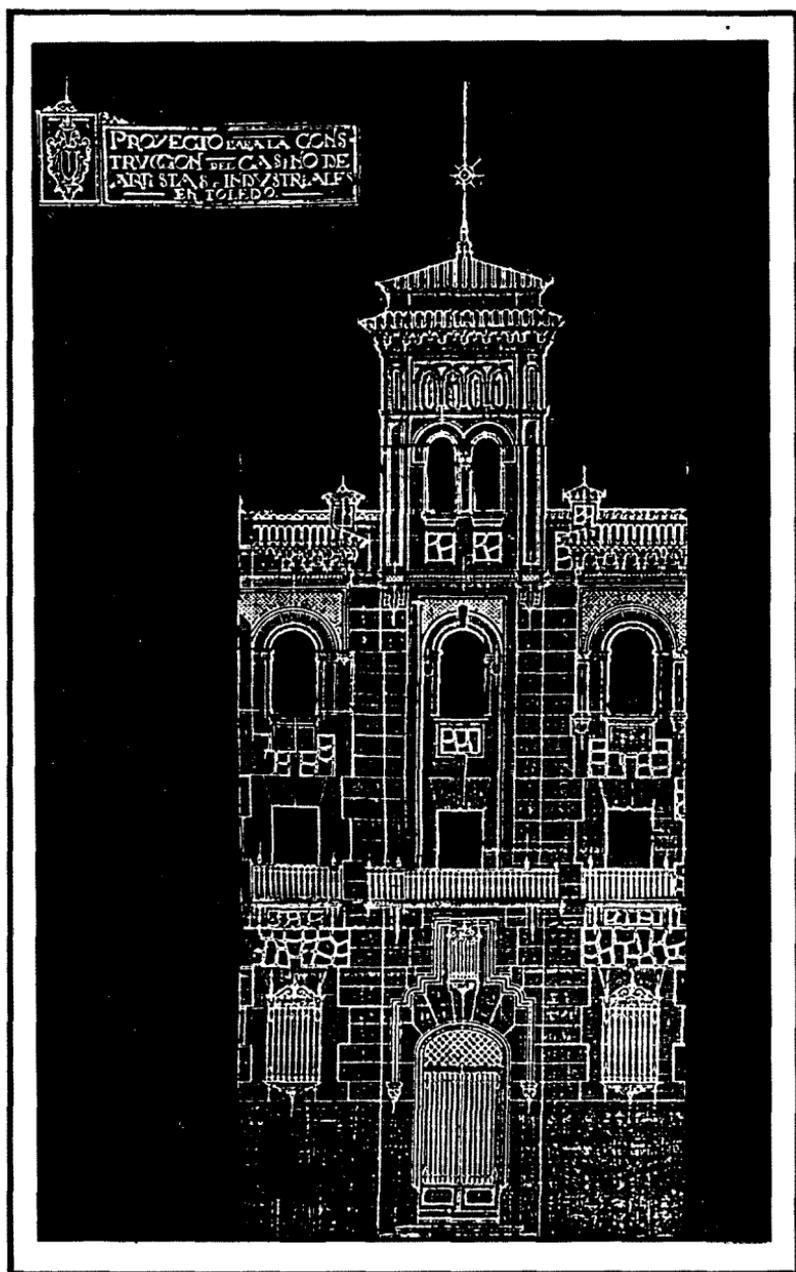
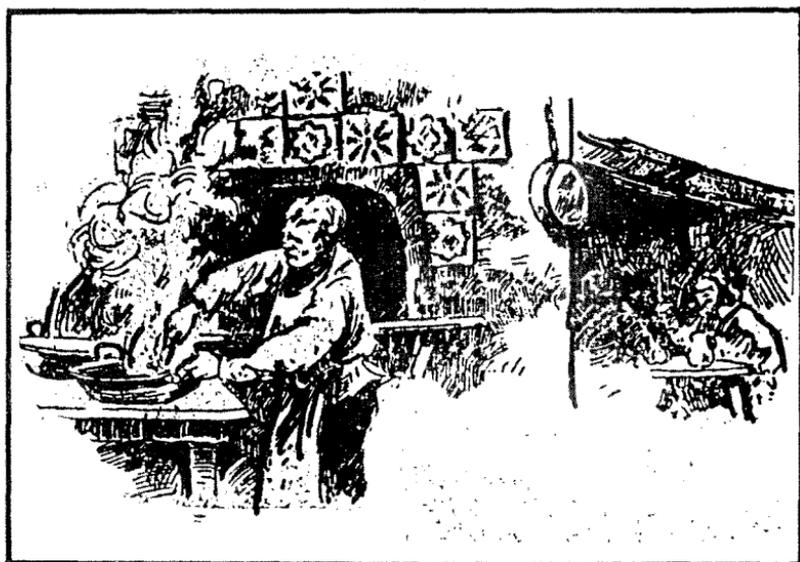
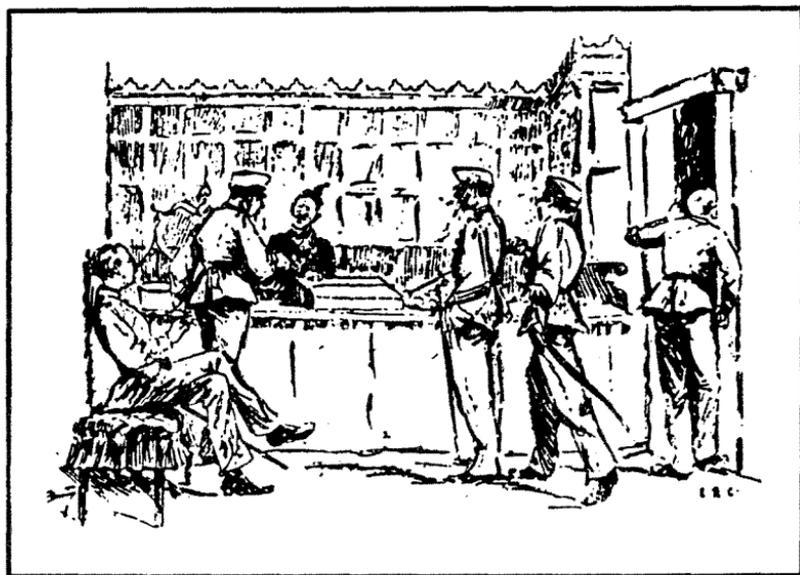


Fig. 35. Alzado de la fachada principal del Centro de Artistas e Industriales en la plaza de la Magdalena. Proyecto de Felipe Trigo 1923. (A.M.T.).



Fig. 36. Proyecto para la reforma de la antigua hostería de Granullaque en 1911. (A.M.T.). El autor del proyecto es el arquitecto Ezequiel Martín que lo era también de la Diputación Provincial. El visado lo firma Juan García Ramírez como técnico del Ayuntamiento.



Figs. 37 y 38. Grabados de la obra de José Ibáñez Martín, *Recuerdos de Toledo*, Madrid, 1893. En el superior la repostería y licorería de la calle de Hombre de Palo, regentada por "maese Esquivel". En el inferior un detalle de la cocina de Granullaque en la plaza de Barrio Rey.

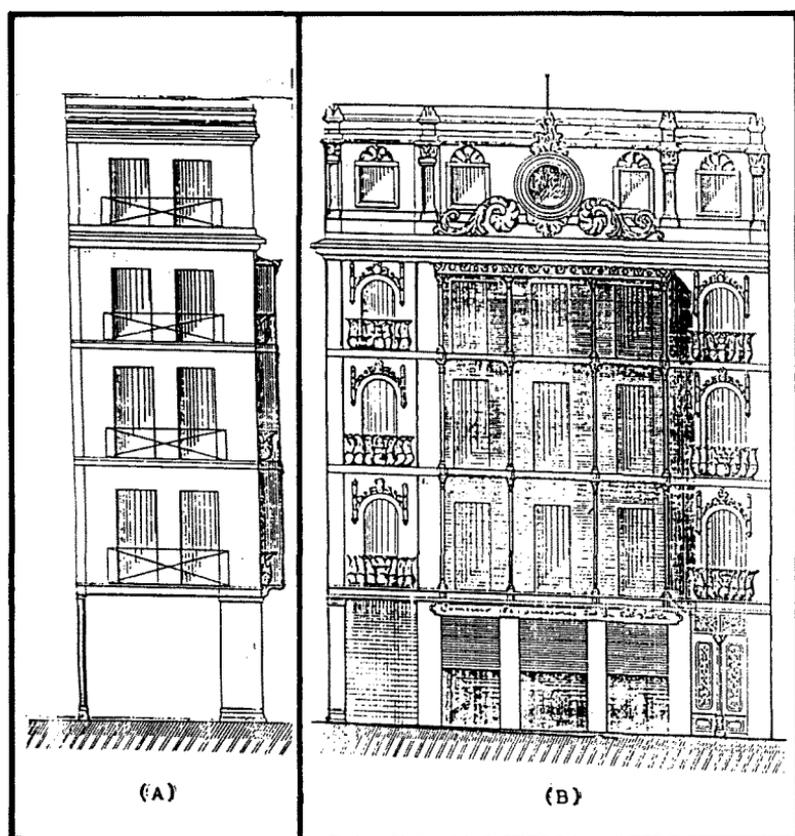


Fig. 39. Proyecto de vivienda en la calle del Comercio (A) esquina a Zocodover (B). El arquitecto, Ezequiel Martín, 1907. (A.M.T.). El café Español se instaló en el bajo de este edificio y en el de la finca colindante, cuya fachada daba totalmente hacia la plaza de Zocodover.

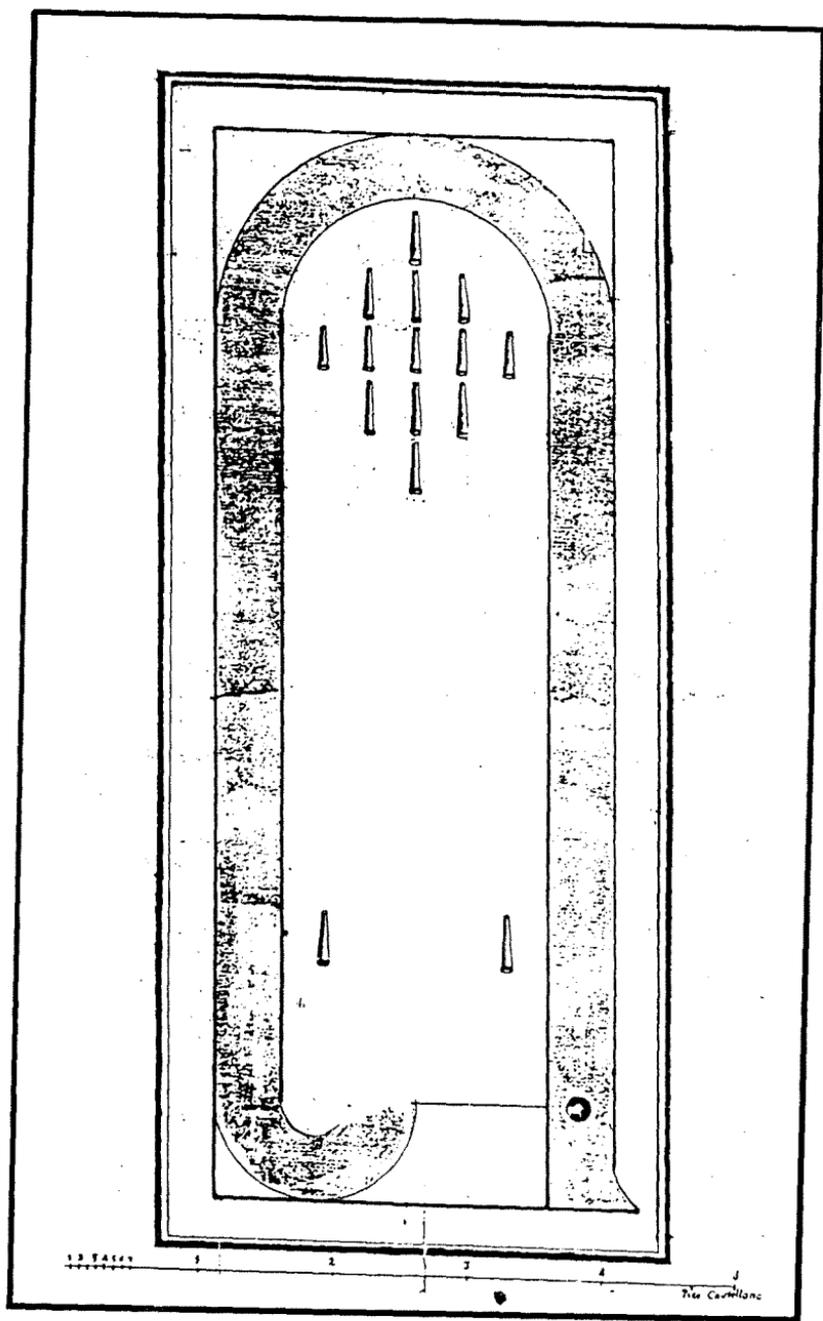


Fig. 40. Plano de un juego de bolos. Finales XVIII o principios del XIX. (A.M.T.).

INDICE

I. Introducción	9
II. Arquitectura Teatral	15
1. Introducción	15
2. Del Mesón de la Fruta al Corral de Comedias	17
3. El teatro en el siglo XIX (1800-1866)	21
4. El derribo (1866-1870)	28
5. El proyecto "Fenech" de 1866	32
6. El proyecto definitivo de Amador de los Ríos a García Ramírez (1870-1878)	41
7. Algunos datos posteriores a 1878	51
8. Análisis del proyecto de Amador de los Ríos ..	55
9. Valoraciones y consideraciones estéticas del Teatro de Rojas	67
10. Otros salones teatrales en el XIX	75
III. Arquitectura Taurina	87
1. Introducción	87
2. Nacimiento de una estructura	89
3. La fiesta de los toros en Toledo hasta 1800 ...	91
4. Las plazas de toros hasta 1862	94
5. "La Toledana, una primera iniciativa colectiva"	95
6. Surge la segunda y definitiva sociedad	97
	191

7. Por fin empiezan las obras	98
8. Técnicos y proyectos	99
9. Estructura y estética de la plaza	101
10. Las corridas de 1866	111
11. Algunos datos posteriores de la plaza	116
IV. Otros espacios para el ocio	119
1. Los salones	120
2. Los Casinos	123
3. Los Cafés	130
4. Los juegos de bolos	137
5. El cinematógrafo	139
V. Conclusiones	145
VI. Fuentes y bibliografía	151
VII. Ilustraciones	157

Copia digital realizada por el
Archivo Municipal de Toledo





Rafael del Cerro Malagón nació en Toledo y ha cursado estudios de Magisterio en la misma ciudad así como los de Geografía e Historia, obteniendo la licenciatura en Historia del Arte por la Universidad Complutense. En la actualidad ejerce como profesor en el Colegio Público "Escultor Alberto Sánchez" de Toledo. Ha colaborado en diversas iniciativas culturales, también en prensa y radio. Entre sus trabajos publicados están: "El Greco, su época y su obra", "La Plaza de Toros de Toledo", "La fotografía en Toledo hasta 1914", "Desamortización y urbanismo", "Estructura de Toledo en el siglo XIX". Es uno de los autores de dos obras sobre ftohistoria: "Toledo en la fotografía de Alguacil (1832-1914)", e "Imágenes de un siglo. Fotografías de la casa Rodríguez Toledo (1884-1984)". Su tesis doctoral gira en

torno a la transformación urbana y arquitectónica de Toledo en el siglo XIX.



AYUNTAMIENTO DE TOLEDO
CONCEJALIA DEL AREA DE CULTURA