

CULMINACIÓN DEL PROYECTO DE CIUDAD BURGUESA EN JAÉN: EL TEATRO CERVANTES DE MANUEL RIVERA VERA.

Isabel Hurley

*Toda arquitectura colectiva del S. XIX
proporcionó un hogar para el ensueño colectivo
(Walter Benjamin)*

Entre la segunda mitad del s. XIX y comienzos del s. XX, Jaén experimenta una serie de transformaciones similares a las de muchas otras capitales españolas, tanto en lo social como en lo económico, cultural, urbanismo, etc... En el núcleo de tales acontecimientos hallamos la voluntad renovadora de la nueva clase en alza, la rica burguesía, que ligará sus intereses al desarrollo de la ciudad, cuya imagen habrá de estar acorde al gran poder de sus nuevos dueños. En tal sentido se comienza por la intervención en su interior¹, a expensas, en la inmensa mayoría de los casos, de solares procedentes de los sucesivos procesos desamortizadores. Estas actuaciones, ceñidas a un espacio muy restringido, dan paso a una feroz especulación inmobiliaria, que se traducirá en nuevas demoliciones y, en definitiva, en una agresión sin precedentes ni remedio a los centros históricos. A veces, en aras de programas de saneamiento, continuando con la apertura de amplios espacios diáfanos -plazas-; de orden social² o de embellecimiento y mejora del entorno. Por lo que a estos puntos concierne, el alcantarillado, adoquinado, alumbrado e introducción de árboles y espacios verdes³ contribuyeron de forma notable al diseño de la nueva ciudad. Por otra parte, a causa de lo tardío y de la escasa relevancia con que este fenómeno se produce en casi toda España, la transformación de nuestras ciudades sufrirá asimismo una demora y las más de las ocasiones no será tan radical como en aquellas zonas más avanzadas donde se inicia a impulsos de la Revolución Industrial, vehículo de cambios en todos los te-

¹ HERNANDO, J.: *Arquitectura en España. 1770-1900*, Cátedra, Madrid, 1989, pág. 450.

² WITTLICH, P.: *Art Nouveau*, Libsa, Madrid, 1990, págs. 76-77 y 95. Hace referencia al proyecto de Haussman en París para evitar la formación de barricadas en las angostas calles del centro y la consiguiente controversia que suscitó.

Más próximo a nuestro entorno es el caso de la apertura de la Gran Vía de Granada, propiciada por la burguesía enriquecida con el azúcar de la costa; fenómeno que analiza detenidamente ISAAC, A. en "Transformación urbana y renovación arquitectónica en Granada. Del plano geométrico (1846) al gran parque (1929)", *Cuadernos de Arte*, XVIII, Universidad de Granada, 1987, págs. 207-229.

³ BIGADOR LASARTE, P.: "El siglo XIX", en *Resumen histórico del urbanismo en España*, Instituto de Estudios de la Administración Local, Madrid, 1968, págs. 251-252. Cita entre los puntos clave del proceso de ruptura con la tradición el introducir vegetación dentro del perímetro urbano, ya que antes estaba reservada al interior de las viviendas y fincas de disfrute privado.

rrenos: agricultura, medios de transporte y de comunicación e ideas económicas y sociales⁴. Una vez agotadas todas las posibles operaciones en la ciudad antigua, de la misma burguesía y con el mismo apoyo oficial que antes la respaldara en su oposición parte la iniciativa de crear nuevas áreas de poblamiento: los ensanches⁵, inaugurados en nuestro país por el carismático de Cerdá en Barcelona⁶.

En Jaén se verificará cada uno de estos pasos en su momento, desde la segunda mitad del siglo pasado, cuando se afronta la conclusión del paseo de la Alameda y se hace realidad el agua corriente, gracias a una red subterránea de tuberías de hierro; hacia finales de la centuria tiene lugar la configuración de la Carrera -actual calle de Bernabé Soriano- como arteria urbana de primer orden, entre la Catedral y la primitiva plaza del Deán Mazas⁷. Pero el auténtico hito en la ampliación de la ciudad es otro. Hacia el último tercio de este siglo el casco urbano de Jaén no se ha expandido prácticamente desde el dieciseis. Tras perder hacía tiempo su importancia como ciudad fronteriza que desempeñó una activa función militar, se repliega sobre sí misma hasta que, rondando el ecuador del dieciocho, a remolque de un relativo despegue económico de base agrícola emprende una tarea de renovación en el caserío y la infraestructura⁸. La presión demográfica a causa del aumento de natalidad y la inmigración desde las áreas rurales a partir de la mitad del siglo pasado⁹ demanda nuevos espacios urbanizables. Además, los criterios del nuevo orden liberal también van a exigir una expansión económica que dé salida a la ingente producción aceitera y metalífera de la provincia. Jorge Loring, comerciante malagueño, se hará eco de esta necesidad y en 1877 por Real Orden¹⁰ se hace adjudicatario de la línea de ferrocarril Linares-Puente Genil, que enlazaría con la ya existente Málaga-Córdoba¹¹, asimismo de su propiedad. Como consecuencia, el primer tren de viajeros

⁴ CHUECA GOITIA, F.: *Breve historia del urbanismo*, Alianza, Madrid, 1982, págs. 165-185; BENEVOLO, L.: *orígenes del urbanismo moderno*, Blume, y KLINGENDER, F. D.: *Arte y Revolución Industrial*, Cátedra, Madrid, 1983.

⁵ Para SOLA MORALES, I. de: "... nada hay tan ligado cuantitativamente a la ciudad burguesa como los ensanches...", en "Los edificios en la ciudad", *Arquitectura teatral en España*, Catálogo de la exposición de la Dirección General de Arquitectura, Vivienda y MOPU. Dic.1984-Enero 1985, pág. 27

⁶ El proceso de derribo de sus murallas, así como el posterior de la Ciudadela y la gestación del Eixample con las connotaciones de orden político-nacionalista de que se revistieron inspira parte del trasfondo histórico de la novela de Eduardo MENDOZA *La ciudad de los prodigios*, cap. IV, págs. 165-174.

⁷ ARROYO LOPEZ, E.; MACHADO SANTIAGO, R. y EGEA JIMENEZ, C.: *El sistema urbano de la ciudad de Jaén*, Jaén, 1978, pág. 133. Cita una crónica de la época del Condestable Iranzo en la que se alude a la Carrera como lugar de celebración de pruebas hípcas de velocidad. Es interesante el relato novelado que ESLAVAGALAN hace de un torneo en este mismo lugar en *En busca del unicornio*, Planeta, Barcelona, 1987.

⁸ GUTIERREZ GONZALEZ, M^a Isabel: *Geografía urbana de Jaén*, Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada, 1975-76, pág. 274 y BONET CORREA, A.: *El urbanismo en España e Iberoamérica*, Cátedra, 1991, págs. 147 y 148.

⁹ ARROYO LOPEZ, E. y otros: *Op. Cit.*, págs. 45-54.

¹⁰ Publicada en *La Gaceta* de 18 de Julio de 1877; citado por PARDO CRESPO, *Op. Cit.* págs. 154 y 155.

¹¹ *Historia de Andalucía*, Grupo 16, Madrid 1993, cap. 88, págs. 1047-1051.

Culminación del proyecto de ciudad burguesa en Jaén: el Teatro...

llega a Jaén capital el 18 de Agosto de 1881¹². De este momento data la definitiva polarización del crecimiento físico de la ciudad hacia el norte, con el trazado de una vía en dos tramos, enlace entre la estación¹³ y el centro comercial y social, en torno a la catedral, muy distantes. En honor a tan conspicuo procer el primer tramo de esta arteria se llamó originariamente Paseo del Marqués de Casa Loring. Esta avenida, en su extremo más meridional desembocó en la Plaza del Deán Mazas, uniéndose así a la Carrera, zona ésta que, algo después, entre 1903-1904, con motivo de la visita de Alfonso XIII, será beneficiaria de obras de acondicionamiento y ornato como su adoquinado y acerado y la plantación de árboles¹⁴. En breve, también se acometerían los proyectos de alcantarillado¹⁵.

Quedan, pues, definidos los espacios de la hegemonía burguesa, sólo a falta de que los presida y ordene un edificio emblemático, de carácter monumental, adecuado al poder económico, social y político de quienes va a representar. De entre el amplio repertorio se elige un teatro; a tal efecto, el 5 de Enero de 1905 se constituye la denominada "Sociedad Anónima Constructora de un Teatro", con el exclusivo propósito de levantar el edificio y explotarlo, ya directamente ya en arrendamiento, y con un tiempo de vida indeterminado, hasta el logro del propósito para el que nace¹⁶. Tal Sociedad, cuyos miembros encajan de pleno con el perfil del opulento burgués intelectual y de negocios, rentista o financiero¹⁷, comenzó a emitir sus acciones el 15 de Diciembre de 1904, con un capital social de 150.000 pesetas, divididas en trescientas acciones nominativas e indivisibles de 500 pesetas cada una, acordándose el lanzamiento de cincuenta más con igual valor de no ser suficientes las iniciales¹⁸. Previamente habían comprado al Ayuntamiento los inmuebles, ya desalojados y anejos, que fueron el Cuartel del Regimiento Provincial de Caballería y Alhóndiga¹⁹, sitios en la Plaza del Deán Mazas, esquina con la Carrera, sobre el

PALOMO DIAZ, F.J.: *La sociedad malagueña en el s. XIX*, Arguval, Málaga, 1983, pág. 85. Hace un perfil biográfico de la familia Loring, de origen norteamericano (Massachussets), uno de cuyos miembros, Jorge, se hizo con la concesión de la línea de ferrocarril Málaga-Córdoba, en 1859, por lo que se le otorgó el título de Marqués de Casa Loring.

¹² PARDO CRESPO, *Op. Cit.*, págs. 154 y 155.

¹³ WITTLICH, P.: *Op. Cit.*, pág.77; señala cómo en este momento las estaciones, dada la enorme importancia del ferrocarril, se convierten en un punto neurálgico de la ciudad, partiendo de allí las principales vías hacia el centro urbano.

¹⁴ PARDO CRESPO: *Op. Cit.*, págs. 133 y 145.

¹⁵ Archivo Histórico Municipal de Jaén (A.H.M.J.), Actas del 14-IX-1906. Se propone el alcantarillado de la ciudad, según el proyecto de Eduardo de la Vega y la iniciativa del concejal Villar.

¹⁶ Dicha escritura, otorgada ante el notario José Azpitarte Sánchez, está inscrita en el Libro 4, nº 278, pág. 28 y ss., inscripción 1ª del Registro Mercantil de Jaén.

¹⁷ Fidel Alvarez Ochoa, médico; Rafael Sagrista Aguirre, propietario; Santamaría Mitjana, banquero; Manuel Mediano García, propietario; Antonio Pocovi Barbier propietario y Antonio Merlo y García de Pruneda, arquitecto; todos vecinos de Jaén, abarcando en lo cronológico un amplio abanico, entre los 33 y los 57 años.

¹⁸ Ver nota 16.

¹⁹ A.H.M.J., operación a la que se alude, a "posteriori", en las Actas Municipales de 13-Y-1906, asimismo, consta en la inscripción 1ª, Tomo 1091, Libro 484, pág. 199 del Registro de la Propiedad de Jaén.

solar que en su día ocupó el antiguo Corral de Comedias, en pie desde el s. XVII hasta comienzos del s. XIX y compartiendo manzana, igual que lo haría el nuevo teatro, con la Sociedad Económica de Amigos del País desde su creación en el s. XVIII²⁰. La obra salió a concurso público, exigiéndose a todo proyecto presentado que constase de planos, memoria descriptiva y presupuesto, no debiendo sobrepasar, en principio, las 150.000 pesetas iniciales, incluidos todos los gastos hasta quedar el edificio acabado en su totalidad. Tales eran los términos del anuncio que aparece en la prensa local, en el cual se comunicaba, junto con el resto de las condiciones, que la expiración del plazo para concursar tendría lugar el día veinte de junio de 1905 y que el ganador percibiría como premio la cantidad de dos mil pesetas²¹. Resultó escogido el proyecto de Manuel Rivera Vera, joven arquitecto malagueño de veintiseis años y con poco más de uno en el ejercicio de la profesión, tras concluir sus estudios en Madrid²². Estaba concebido dentro de la más pura ortodoxia del modelo de sala de teatro burguesa, que comienza a intuirse durante la Ilustración, alcanzando su apogeo en el siglo XIX, si bien gozará aún de notable predicamento en los albores del XX; Desde su mismo emplazamiento, en un solar exento, como ya vimos resultante del derribo de edificios antiguos y que con anterioridad ocupó otro inmueble teatral; en un punto céntrico y señero del recorrido urbano y dominando un amplio espacio despejado; premisas que concurrían en la nueva tipología de sala teatral²³. Según la inscripción en el registro de la propiedad, ocupaba una extensión superficial de 1419'10 m². Tenía la fachada principal por la calle de Ignacio Figueroa, con una línea de fachada a esta calle de 23'70 metros, formando un pequeño chaflán de 4'60 mts., a la izquierda de su puerta de entrada, con la calle de Bernabé Soriano, en la que ocupaba una línea de fachada de 43 mts.. Asimismo, hacía otro pequeño chaflán de 4'70 mts., a la derecha de su puerta principal, con la Plaza del Deán Mazas, y siguiendo por la calle del Cronista Cazabán, con una línea de fachada de 44 mts.. Finalmente, por la espalda lindaba con la Sociedad Económica de Amigos del País (ver planos)²⁴.

²⁰ PARDO CRESPO, *Op. Cit.*, págs. 141 y 142.

²¹ *La Patria*, 11 de Mayo de 1905. Dada la imposibilidad de consultar un repertorio completo de prensa local, cuyos dos referentes fundamentales son *La Regeneración*, de corte liberal y, al parecer, ya inexistente, y *Pueblo Católico*, ultraconservador, del que sólo encontramos en relación a los años que nos interesan los volúmenes correspondientes a 1906 y 1907. Hemos completado la información con datos hallados en números sueltos de otros periódicos locales o provinciales, depositados en el Instituto de Estudios Giennenses, y en las Actas Municipales. Los legajos de las diferentes comisiones no están aún clasificados y, consecuentemente no obran a disposición del público.

²² Datos biográficos consultados en el artículo de RODRIGUEZ MARIN, F. J.: "Manuel Rivera Vera (1879-1940), último eslabón de dos generaciones de arquitectos (II)" *Boletín de Arte*, nº 13-14, Universidad de Málaga, 1992, pág. 236.

²³ SOLA MORALES, I.de: *Op. Cit.*, págs. 27-32.

²⁴ Tomo 1091, Libro 484, folio 119, del Registro de la Propiedad de Jaén. Sobre el lugar exacto de su ubicación se informa también en el expediente del Teatro Cervantes, que se guarda en el A.H.M.J., sin que figure catalogado ni numerado como legajo. Concretamente, en el documento que concede el permiso definitivo para iniciar las obras, con fecha de 17 de enero de 1906, se lee que: "... de cara al pago de los derechos correspondientes se había de tener en cuenta que las tres fachadas daban a calle de primer orden".

Culminación del proyecto de ciudad burguesa en Jaén: el Teatro...

El cambio de criterio en cuanto a la ubicación de estos locales surge de los teóricos ilustrados, que conciben el teatro como vehículo ideal para la formación del pueblo, al margen de la tutela eclesiástica o regia, liberándolo así de su anterior confinamiento en jardines y palacios, en el caso de las representaciones cortesanas; o en suburbios o locales semi ocultos -las corralas-, donde se celebraban funciones en las que el pueblo llano era admitido; cuando no se trataba de espectáculos en plena calle con motivo de alguna festividad o conmemoración²⁵. Pero el impulso definitivo al teatro llegará con las revoluciones burguesas, a partir de las cuales, de forma lógica e indefectible, su construcción y gestión dependerá de la iniciativa privada, también responsable del resto de los cambios en la ciudad. La mentalidad pragmática de la nueva oligarquía y el pretendido acento demócrata y socializante de que desean revestir sus realizaciones, convierten la cuestión del emplazamiento en un problema de seguridad -en caso de incendio, por ejemplo- y de mejoría de la circulación y el acceso, en un momento en que los carruajes no estarán ya tan contados. Por el mismo prurito, al decantarse por una forma concreta de sala, se atiende a consideraciones tales como el logro de un nivel óptimo de percepción acústica y visual para el máximo posible de espectadores, sin que exista, al menos "a priori", una discriminación tópica por razones de extracción social o de sexo, como ocurría en las corralas, tanto españolas como inglesas o italianas²⁶; sin embargo, la inevitable discriminación económica relegará a los ciudadanos menos acaudalados a las localidades de "gallinero". Por tanto, teniendo tales parámetros en el punto focal del diseño de la sala, se opta por un compromiso entre la forma de herradura y la semielipse resultante del corte por el diámetro mayor²⁷. El patrón italiano de la Scala de Milán (1776-78) es el que con más amplitud se ajusta a estos requerimientos, gozando de un éxito sin precedentes en España, pese a ser un modelo importado, ya que nuestros arquitectos se mantendrán ajenos al debate sobre su definición, copado por italianos y franceses sobre todo²⁸. Pese a ello es en este periodo del teatro

Creo que resulta aclaratorio explicar que la Plaza del Deán Mazas en ese momento estaba configurada por la actual del mismo nombre, la cl. del Cronista Cazabán y la Plaza de las Palmeras, ahora de la Constitución, unidas antes de que se interpusiera entre ambas el edificio de Hacienda, cuyo solar ocupaban entonces los puestos del mercado nuevo.

²⁵ DIEZ BORQUE, J.M. (comp.): *Teatro y Fiesta en el Barroco*, Eds. del Serbal, S.A., 1986.

²⁶ ARRONIZ, O.: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, 1977; GONZALEZ ROMAN, C.: "La puesta en escena de la Santa Juana de Tirso de Molina en la Casa de Comedias Vieja de Málaga", *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 1992-93, nº 13-14, págs. 110-112.

²⁷ GRAELLS, A.R.: "El lugar del espectáculo", *Arquitectura teatral...*, *Op. Cit.*, pág. 45.

²⁸ SOLA MORALES, I.de: *Op. Cit.*, págs. 15 y 16. El debate teórico entre los arquitectos franceses de esta época, en concreto la Ecole de Beaux Arts y sus críticos, es muy fructífero, como lo demuestra su trascendencia en este terreno y en otra categoría arquitectónica, concebida igualmente para la formación y el ocio de los ciudadanos, que cobra gran relevancia, al menos en este plano, durante el siglo XIX: el museo. En este caso también los modelos allí diseñados estarán en vigor hasta la primera mitad de nuestro siglo. SEARING, H.: "Las viejas raíces de los nuevos museos. Doscientos años de motivos recurrentes", *Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 1989, nº 18, págs. 12-19.

burgués cuando se construyen la mayoría de nuestras salas, en concreto desde 1860 a 1910²⁹, años entre los que se levanta el Teatro Cervantes de Jaén, cuyos planos están firmados en Málaga el día 18 de junio de 1905, siendo aprobados por la Junta del Teatro el 22 de noviembre de ese año, fecha en la que el contratista de obras, Ricardo Mateo y Dones, vecino de Córdoba, pide licencia para comenzar la fábrica. El 28 de noviembre la Comisión de Obras informa favorablemente a la demolición de los inmuebles de la Alhóndiga y Cuartel y el 17 de enero de 1906 se concede el permiso definitivo. El 30 de enero de este año se solicita autorización para el uso de *seis plumas* de las aguas del raudal de Santa María, que alimentaban una fuente pública sita en el solar del Cuartel de Caballería, al objeto de surtir los depósitos que, en su momento, se dispondrían en la parte más elevada del edificio, con el fin primordial de dotarlo de un dispositivo de seguridad en caso de incendio y de agua corriente en los aseos³⁰. El 14 de septiembre de 1907 el arquitecto municipal y las Comisiones de Alumbrado y Obras permiten el tendido de un hilo conductor de electricidad de baja tensión para el suministro exclusivo del teatro desde la fábrica de harinas del Paseo de Alfonso XIII³¹ –antes del Marqués de Casa Loring y hoy de la Estación–, inaugurada el 26 de enero del año anterior y provista de motor eléctrico³².

La prensa local del 16 de abril de 1907 informaba acerca del regreso a Málaga del Sr. Rivera Vera, *arquitecto director de las obras*. Con seguridad, para entonces el teatro estaría casi terminado, a falta sólo de ultimar detalles, algunos, por cierto, no carentes de importancia, como la iluminación, pero que, sin duda, habrían sido minuciosamente estudiados en el proyecto, como exigía el concurso³³. Por otra parte, la Sociedad Constructora de un Teatro en Jaén, según sesión extraordinaria de la Junta General de 18 de septiembre de 1907, decide cambiar su nombre por el de Sociedad Propietaria del Teatro Cervantes, con motivo de haberse finalizado su construcción³⁴.

Según se describe en el registro de la propiedad³⁵, constaba de un vestíbulo principal de acceso desde la calle de Ignacio Figueroa, de 4'75x9 metros (42'75m2)

²⁹ VAZQUEZ DE CASTRO, A., en la presentación al catálogo *Arquitectura teatral...*, *Op. Cit.*, proporciona estas coordenadas cronológicas para un fenómeno que alcanza trascendencia popular, haciéndose eco la prensa local de provincias. En el *Pueblo Católico* de 17 de enero de 1906 aparece una nota alusiva al número de teatros en los principales países europeos, siendo España el que contaba con más salas en proporción a sus habitantes. No se hacía alusión alguna a la fuente de tal información.

³⁰ A.H.M.J.: Expediente citado del Teatro Cervantes.

³¹ A.H.M.J.: Actas del 14-IX-1907. Firma la instancia de solicitud el concejal Antonio Belló Alcalá, propietario de la fábrica.

³² *Pueblo Católico*, 26 de enero de 1906. Por aquellos años había en Jaén una compañía dedicada al suministro de electricidad, cuyas prestaciones debían ser bastantes deficientes a juzgar por las protestas vertidas en la prensa, llegando a discutirse sobre este particular en algún pleno y dando lugar a iniciativas como ésta.

³³ *Pueblo Católico*, que dió tal noticia, informó asimismo el 11 de mayo de 1907 sobre la colocación de un pararrayos.

³⁴ Registro mercantil de Jaén, Libro 4, nº 278, inscripción 2ª. La inscripción no se materializa hasta el 19 de diciembre de 1931.

³⁵ Tomo 1091, Libro 484, pág. 45.

Culminación del proyecto de ciudad burguesa en Jaén: el Teatro...

y un vestíbulo de sala de 5'70x9 mts. (51'30 m²), del que partían amplias escaleras a las localidades de los distintos pisos. En el principal, el Patio de Butacas, en forma de herradura, con distancias en sus medias luces de 17'75mts. (299'82m²) y un aforo de 500 butacas. El nivel de Palcos, constituido por 25, cada uno con espacio para seis butacas, o sea, con capacidad para 150 personas. Desde el punto de vista social fueron muy discutidos estos habitáculos de tamaño reducido y carácter privado, que a veces reciben un exorno deslumbrante por parte de sus arrendatarios, algunos a título vitalicio; características que denunciaban su existencia como un contrasentido dentro de un recinto que teóricamente se preciaba de poseer una condición pública, que, como ya hemos señalado, se trataba de una postura demagógica carente de contenido social y de auténticas intenciones. En Italia es donde la controversia alcanza mayor temperatura a causa del tipo de palco al uso, en exceso recoleto, aislado por los flancos de sus vecinos. Será Garnier el que aporte una fórmula intermedia, capaz de conformar a partidarios y detractores, cuando incorpora a la Opera de París un modelo de palcos separados entre sí por mamparas de altura decreciente desde el fondo al antepecho³⁶. De los planos se deduce que éste fué el tipo utilizado en el Teatro Cervantes de Jaén. El Anfiteatro, volado sobre el Patio de Butacas, tenía un aforo total de 400 localidades y la última planta, de General o Paraiso, que albergaba 300 asientos.

Al fondo del Patio de Butacas se situaba el Escenario, con unas dimensiones de 17'10x11'50 mts., separado de aquél recinto por el telón de la embocadura. Firma el proyecto de la escena José Montesinos en 1906. Un Manuel Montesinos trabajó en Málaga, donde tuvo taller propio en el que formó a otros afamados pintores escenógrafos de esta ciudad, interviniendo en decoraciones de envergadura como los arcos de triunfo erigidos en honor a Isabel II con motivo de su visita en 1862, y en el Teatro Cervantes de Málaga, para el que, junto a otros, llevó a cabo el traspaso del boceto de Ferrándiz y Muñoz Degrain para el techo de la sala. No sería extraño que el Montesinos que proyecta el escenario del teatro de Jaén en 1906, no figurando en los planos el lugar donde se ha ejecutado, sea hijo o nieto de Manuel, para el que Ossorio y Bernard señala las coordenadas cronológicas de 1824 y 1888 y Valencia como lugar de nacimiento³⁷.

Cada una de las plantas del teatro estaba dotada de servicios y bombas de riego, quedando circundadas por un pasillo de 1'60 mts. de anchura que seguía la forma de herradura de la sala. En los planos vemos cómo disponían de otros espacios, por ejemplo, los destinados a la administración y aquéllos que entran en la categoría de concebidos para la vida social: salas de fumar y de descanso, café e, incluso, los

³⁶ GRAELLS, A.R.: *Op. Cit.*, pág. 45.

³⁷ Datos relativos a Manuel Montesinos consultados en el libro de SAURET GUERRERO, T.: *El s. XIX en la pintura malagueña*, Universidad de Málaga, 1987, págs. 266-67 y 706-707.

amplios vestíbulos y escaleras, que cumplen una doble función. Estas piezas cobran importancia a lo largo del siglo XIX, dado el carácter público que adquiere el Teatro, no como lugar de disfrute para masas sino en cuanto que centro de reunión, relación y encuentro de la élite más o menos culta pero siempre en la cúspide socioeconómica; donde al tiempo que se gozaba con un espectáculo dramático o musical o con unos juegos florales podían departir tomando un refresco o un tentempié, celebrar un carnaval y organizar un mitin o un banquete político³⁸. Harán, asimismo, las veces de puente entre la ficción y la realidad y viceversa; ahora sin rupturas gracias a la preparación psicológica que el recorrido de estos espacios supone. Además, en consonancia con las pretensiones de sus usuarios, deseosos de convertirlos en una prolongación de los salones domésticos, se transforman en espacios palatinos a costa de dotarlos de la generosidad de dimensiones y ornato propios de una casa regia³⁹. Actitud que por sí sola, justifica la frase de Walter Benjamin que encabeza el artículo.

No obstante, las ambiciones del teatro burgués van más lejos, aspirando a configurarse de puertas para afuera como centro social y comercial -de servicios- de la ciudad, habilitando en sus bajos locales comerciales con puertas de acceso independientes, según el modelo temprano de Victor Louis para el Teatro de Burdeos (1777-1780). Unos y otros espacios, los interiores y los exteriores, servían de articulación de sala con el perímetro exterior y el entorno urbano⁴⁰. El Cervantes de Jaén tuvo varios establecimientos del ramo de la hostelería, entre ellos el Ideal Bar, y otros de diversa índole, incorporados al edificio con posterioridad al proyecto original, causando la modificación y mutilación parcial de sus fachadas -ver fotos.

Así, el proyecto de teatro burgués para Jaén seguiría internamente el esquema del método Beaux Arts, al estructurarse en torno a un eje longitudinal: pórtico-vestíbulo en planta baja y salones de descanso en los pisos-escalinata-pasillos-sala-proscenio-escenario-camerinos y alas laterales ocupadas por la administración y las escaleras⁴¹. Al exterior, al concebirse los teatros con los mismos criterios de significación urbana que un edificio público suelen adoptar idénticas soluciones volumétricas. En España la más aceptada es la que sigue el prototipo del palacio urbano⁴², con fachada principal de disposición tripartita, normalmente de número

³⁸ En *Pueblo Católico*, 22 de noviembre de 1907, aparece una crónica de los primeros Juegos Florales celebrados en el teatro. RUS MORALES, B. hace una cumplida relación de las siguientes ediciones en su libro *El Cervantes. Crónica sentimental de sesenta años en Jaén*, Cajasur, Córdoba, 1992. Igualmente, relata cómo de forma esporádica la sala del teatro fue escenario de algún mítin político, como el protagonizado por José Antonio Primo de Rivera el 7 de abril de 1935; o de algún banquete de homenaje, caso del ofrecido al entonces Presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora, en 1931.

³⁹ FERNANDEZ, A.L.: "Los espacios de la vida social: los "otros" espacios de la arquitectura teatral". *Arquitectura teatral...*, *Op. Cit.*, págs. 65-77

⁴⁰ *Ibidem*. El autor llega en su estudio a la conclusión de que, pese a existir, en los teatros españoles no adquieren la misma relevancia que en otros países.

⁴¹ GRAELLS, A.R.: *Op. Cit.*, pág. 47.

⁴² SOLA MORALES, I. de: *Op. Cit.*, pág. 36.

impar de vanos, y planta noble resaltada, no sobrepasando las tres alturas más el remate⁴³. Ejemplos claros son los teatros de Málaga y Jaén, en el que asimismo se emplea la fachada envolvente para los espacios anejos a la sala, repitiendo en cada uno de sus paramentos el diseño básico del principal, según los arquetipos de Victor Louis y Boullé para Burdeos y Beçançon, respectivamente. Por su parte, Rivera Vera elige una cubierta cupuliforme y prominente que hace destacar sobre el conjunto de la fábrica, equipándola de tambor y numerosas ventanas. Esto es factible gracias al empleo del hierro en su estructura, compuesta por dos cerchas de este material - abarcando 170 m²-, apoyadas sobre muros de mampostería y enlazándose entre sí por correas de viguetas de igual material y forjado de ladrillo, siendo el revestimiento de teja árabe⁴⁴. El hierro fundido, de gran resistencia a la compresión, se utilizó también en las columnas y vigas en voladizo de las galerías (ver foto del derribo), ya que resultaban más diáfanos al ser más ligeras que las realizadas en otro material y de elaboración más rápida. El empleo del hormigón armado es un extremo que no podemos comprobar y sobre el que hemos oído comentarios; tampoco sería del todo imposible, aunque su uso, pese a difundirse desde la Exposición Universal de París de 1900⁴⁵, era aún muy restringido. Sí sabemos que en otros trabajos utilizó cemento Portland, cuya producción en masa es poco anterior a la del hormigón armado⁴⁶, y puede ser que en el caso de Jaén se tratara también de este material. Lo que es inquestionable son los cambios que los nuevos materiales introducen en la arquitectura y los teatros no son una excepción, pese a que en un principio su uso se ciñera a estructuras ocultas o elementos accesorios, pasando casi inadvertidos. Así, la posibilidad de muros más livianos y de estructuras de grandes luces surge gracias a las cerchas y pies derechos sustentantes de hierro, como paso previo al gran salto que acontece cuando gracias al hormigón se logra aislar el cerramiento de la estructura sustentante⁴⁷,

⁴³ HERNANDO, J.: *Op. Cit.*, págs. 179-190.

⁴⁴ Según se describe en el Proyecto de Reforma del Teatro, redactado en octubre de 1945 por el arquitecto giennense Antonio María Sánchez, con motivo de la deformación y desplome de una de estas formas sobre el foso cuando le falla el apoyo de los muros laterales. De resultas de este percance se hundió parte de la cubierta, quedando el escenario a la intemperie y el foso semidestruido.

Las bóvedas tabicadas, fundamento de esta estructura y de uso frecuente en la arquitectura catalana desde el s. XIV y, por consiguiente en este momento, dado su prurito de búsqueda de identidad, son aconsejadas por Viollet-le-Duc en 1872, en combinación con tirantes de hierro. Más tarde, en 1873, el catalán Guastavino propone esta solución como práctica para la prevención de incendios. Ver BENÉVOLO, L.: *Historia de la arquitectura*, Taurus, Madrid, 1963, pág. 146 y FREIXA, M.: *El Modernismo en España*, Cátedra, Madrid, 1986, pág. 83.

⁴⁵ *Arquitecturas de ingenieros. SS. XIX y XX*, Catálogo de la exposición. Ministerio de Cultura y Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Madrid, febrero de 1980, pag. 11.

Aunque el descubrimiento empírico por J. Monnier, aplicado a la fabricación de jardineras, data de 1849 no se generalizar su uso en la arquitectura hasta este acontecimiento de enorme trascendencia mundial.

⁴⁶ Sucede en 1845 y en Estados Unidos de América. Rivera Vera lo empleó en la construcción de la Casavivienda del capataz del parque de Málaga, en 1911. La fábrica de cemento Portland, Sanson, suministró gratuitamente el material a modo de propaganda. *Guía Histórico-Artística de Málaga*, *Op. Cit.*, pág. 232.

⁴⁷ GRAELLS, A. R.: *Op. Cit.*, págs. 56-58 y PEVSNER, N.: *Esquema de la arquitectura europea*, cap. IX; Eds. Infinito, Buenos Aires.

solución que está en la base de los planteamientos racionalistas de Le Corbusier en lo que toca a la planta libre, aunque existieran precedentes en este sentido, cuyo temprana aparición sea quizá la causa de no haberlos bautizado así; nos referimos a la Casa Milá de Gaudí.

En cuanto a la envoltura externa, como arquitecto formado en la escuela de Madrid, Rivera Vera por estos años se inclina hacia un eclecticismo libre para adoptar las fórmulas más variadas del modernismo europeo. Se aceptan, incluso, aquéllas a medio camino entre la vertiente internacional, triunfante en la Exposición Universal de París de 1900, y la catalana, embarcada en una búsqueda de identidad nacional que se cifra en la ligazón historicista con la tradición formal, aunque no reñida con el progreso tecnológico, y comprometida con una lectura integral del edificio, persiguiendo la coherencia entre espacios y planos ornamentados; en tanto que en la primera, de carácter eminentemente decorativo, como resultado del ansia sin límite por estar a la moda que, como vimos, impera en los encargos de la burguesía, prima el aspecto ornamental sobre el concepto espacial, de arquitectura global. Es esta poética de envoltura la que late en el teatro Cervantes de Jaén, donde, sin embargo, se detecta una sensibilidad formal y en el terreno tecnológico afín a los catalanes. En este punto, el diálogo entre paramentos de disposición horizontal y vocación vertical, en virtud del ritmo que imprimen los vanos y su guarnición, presta al conjunto un cierto aire medieval, en especial por el complejo entramado de barras, predominantemente a plomo, salpicadas de rosetones, que se rematan con motivos esquemáticos entre vegetales, estrellados y cruciformes, cobrando énfasis en la planta noble, a la que ponen un colofón a modo de cornisa almenada. Elementos que no son extraños en Gaudí ni en Domenech i Montaner, ambos proclives a la síntesis de lo mudéjar y lo gótico en determinados periodos de su producción, y personalidades de gran influencia en generaciones posteriores de arquitectos⁴⁸. Contrarrestan este efecto la sobresaliente cúpula y las molduras curvas que ciñen los vanos, centradas por máscaras y emparentadas con un modernismo francés de regusto neobarroco. No en vano el sincretismo en todos los órdenes es el punto de partida de este movimiento.

A Rivera Vera se le adjudica una relación con la Secesión vienesa por la línea geométrica abundante en la decoración de algunos edificios construidos en

⁴⁸ FREIXA, M.: *Op. Cit.*, págs. 56-58. Inclinación por la Edad Media que también está en el origen de los precursores del modernismo Pugin, Ruskin y Morris; ver CHAMPIGNEULLE, B.: *Enciclopedia del Modernismo*, Polígrafa, 1983, págs. 30-35.

Por otra parte, si Gaudí es la figura más conocida de la arquitectura modernista catalana, Domenech y Muntaner, como destacado profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, deja su impronta en gran número de alumnos que después trabajarán, sobre todo, en las zonas de Levante y Aragón. Así, vemos estos tipos de guarnición y cornisa en la Estación del Norte de Valencia, en plena área de influencia, obra de Domenech y Ribes, fechada en 1906 (FREIXA, M.: *Op. Cit.*, págs. 151-178), precozmente en relación con la Secesión vienesa).

Culminación del proyecto de ciudad burguesa en Jaén: el Teatro...

Málaga hacia la misma época que el teatro de Jaén, con el que guardan notable similitud; así, el hotel Villa Suecia, de 1904; la vivienda nº16 de la c/. de Carretería, de 1905, o la Casa de Misericordia, en cuya fachada interviene de forma determinante durante las reformas de 1907⁴⁹. Sin embargo, pensamos que si bien muestran un cierto geometrismo y profusión de barras verticales –empleadas tanto en Glasgow como en Viena o en la primera generación de la Escuela de Chicago y en la fachada de ciertos edificios belgas como la Casa Solvay y la Casa del Pueblo, ambas de Victor Horta y de finales de siglo–, les falta el matiz conceptual que orientó a estos centros, en el sentido de aplicar el movimiento modernista de una forma total y unitaria, mientras que en estas realizaciones de Rivera Vera se impone el enfoque decorativista yuxtapuesto a estructuras o tipologías más o menos estándares y tradicionales⁵⁰. Quizá más próximos a esta escuela centroeuropea estarían los inmuebles del nº25 de la c/. de Molina Lario o el nº1 de la c/. de Alarcón Luján, en los que vuelve a motivos recurrentes de su repertorio decorativo pero de una forma notablemente más esquemática y austera y, por otro lado, con un tratamiento novedoso de los típicos “cierros” malagueños que les otorga un ligero parentesco con modelos próximos al racionalismo⁵¹.

A modo de epílogo, comenzaremos con unas líneas de *La Carta de Atenas* acerca del patrimonio histórico de las ciudades: “La vida de una ciudad es un acaecer continuo que se manifiesta a lo largo de los siglos a través de obras materiales, sean trazados o construcciones, que la dotan de una personalidad propia y de las cuales emana poco a poco su alma”⁵². Con la desaparición de este teatro, Jaén perdió parte de su alma como a punto estuvo de ocurrirle a Málaga durante los muchos años en que su Teatro Cervantes permaneció en el más absoluto de los abandonos. Por fortuna se rescató de la ruina y la demolición, como esperamos que se rescate del tremendo deterioro que muestra uno de los más importantes trabajos de Rivera Vera en nuestra ciudad, por su envergadura física y su carácter emblemático, nos referimos al Cine Echegaray. Terminamos con el último párrafo del libro de Italo Calvino *Las ciudades*

⁴⁹ *Guía histórico-artística de Málaga*, op. cit., págs. 298, 352 y 367

⁵⁰ FREIXA, M.: op. cit., pág. 126. De hecho, señala la autora, no es hasta mucho después cuando triunfa en España esta línea.

⁵¹ Como lo están algunos edificios de Julio Galán, también formado en Madrid entre 1900-1910, para la Coruña, con los que mantiene un notable parecido.

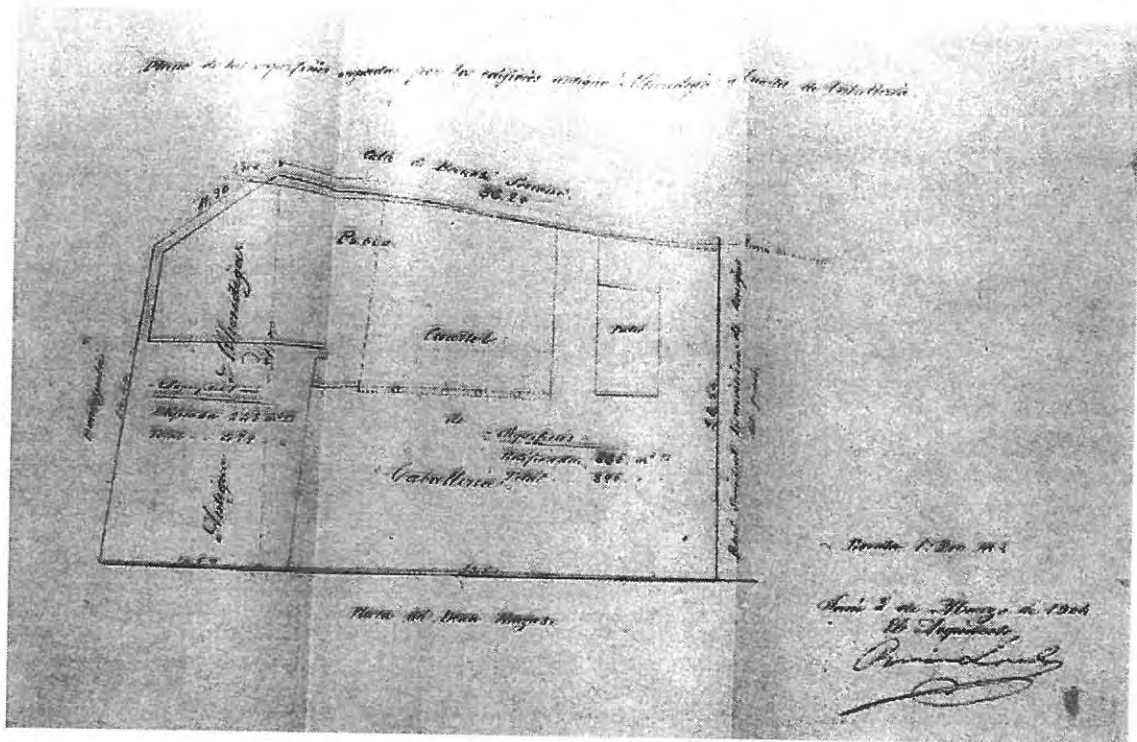
⁵² LE CORBUSIER: *Principios de urbanismo (La Carta de Atenas)*, Planeta-Agostini, págs. 103-109. Si la sólo cita de estas líneas pudiera inducir a la conclusión de que de ellas emana un planteamiento conservacionista a ultranza, remitimos a la lectura del capítulo completo, donde sólo se aboga por la salvaguarda de aquéllos edificios y conjuntos cuando son “expresión de una cultura anterior y si responden a un interés general” así como “si su conservación no implica el sacrificio de poblaciones mantenidas en condiciones malsanas” y “si es posible remediar el perjuicio de su presencia con medidas radicales”, a la vez que propugna la destrucción de las zonas de ruina sin interés que suelen proliferar en las proximidades de los monumentos históricos para crear zonas verdes y condena sin paliativos la utilización de estilos del pasado en las nuevas construcciones alzadas en las zonas históricas.

Isabel Hurley

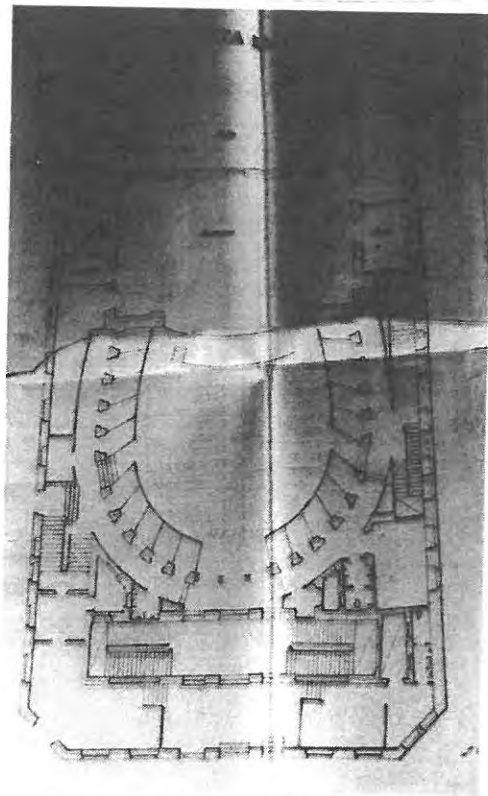
*invisibles*⁵³: “El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure y dejarle espacio.”.

⁵³ Siruela/Bolsillo, Madrid, 1994, pág. 171.

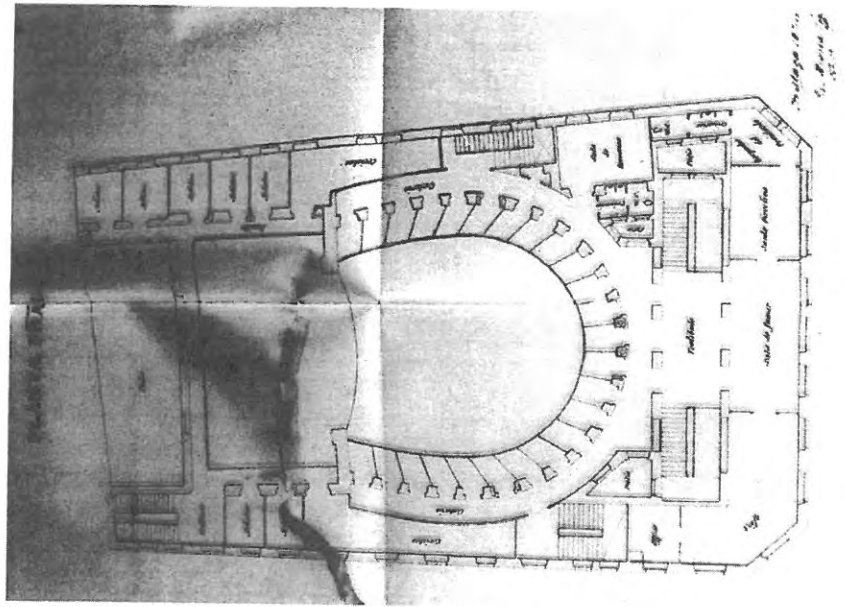
Culminación del proyecto de ciudad burguesa en Jaén: el Teatro...



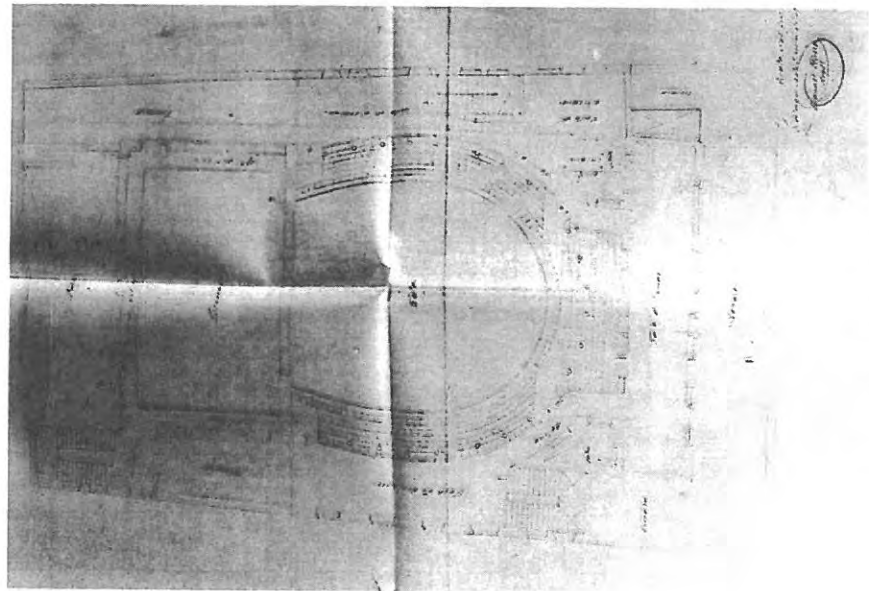
1. Plano del solar resultante de las expropiaciones de la Alhóndiga y el Cuartel de Caballería. A.H.J. (Archivo Histórico de Jaén).



2. Plano de la Planta Baja. A.H.J.

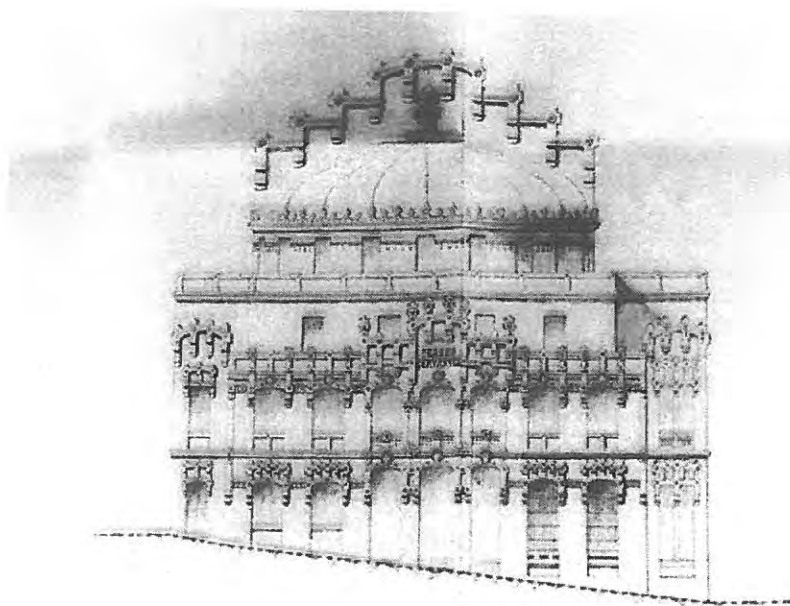


4. Plano de la Planta Alta. A.H.J.



3. Plano de la Planta Principal. A.H.J.

Culminación del proyecto de ciudad burguesa en Jaén: el Teatro...

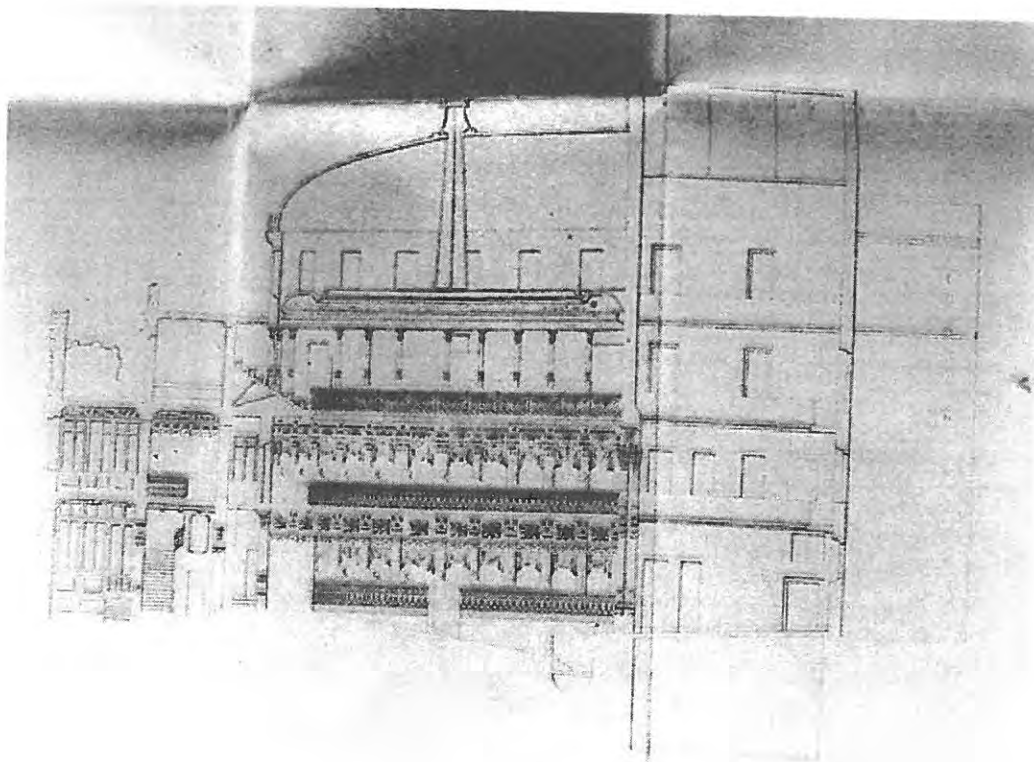


Escudo de los porcelanos

Volaje H. de Aranda de 1858

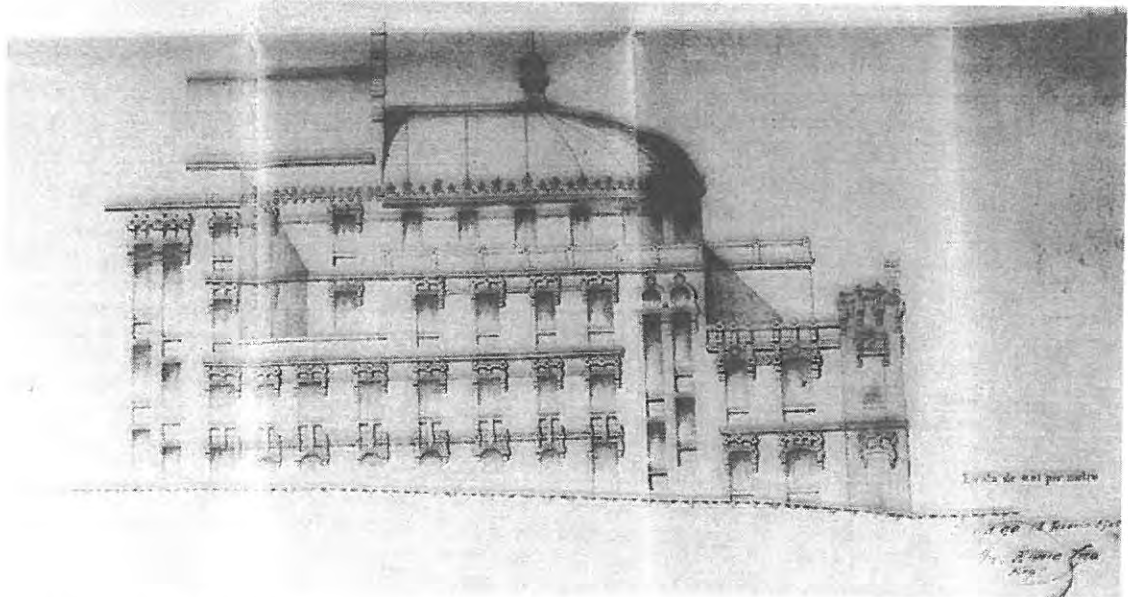
[Handwritten signature]

5. Alzado. Fachada Principal. A.H.J.

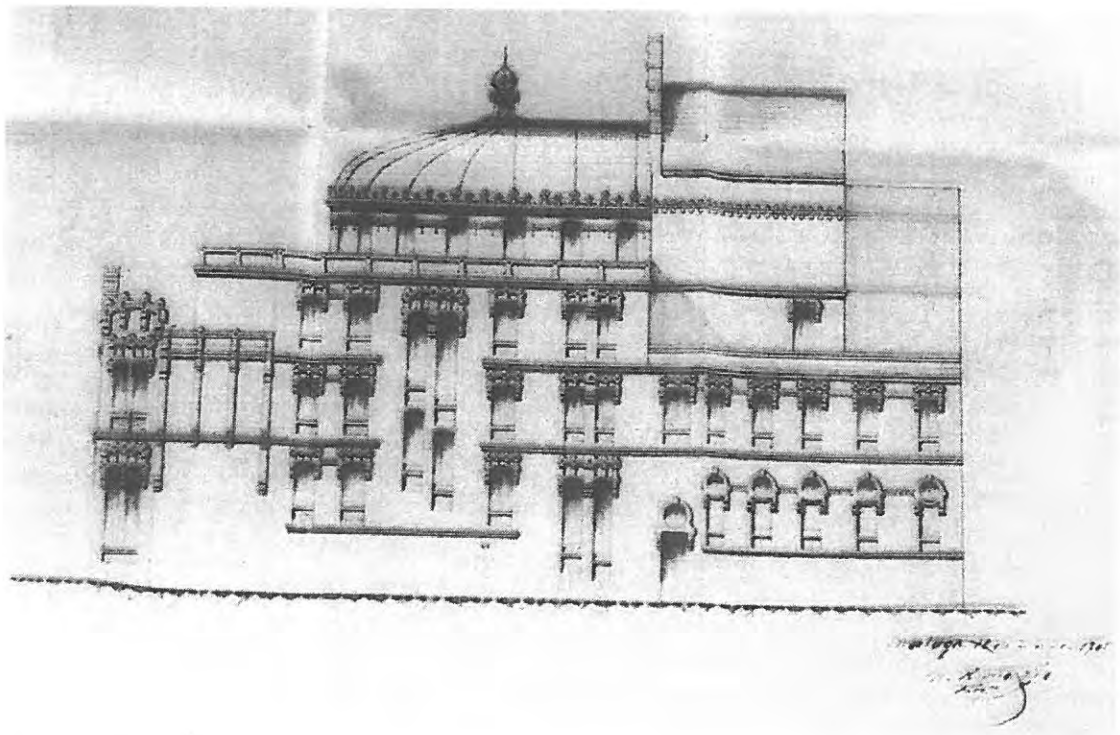


6. Sección. A.H.J.

Isabel Hurley



7. Alzado. Fachada de la C/ Bernabé Soriano. A.H.J.

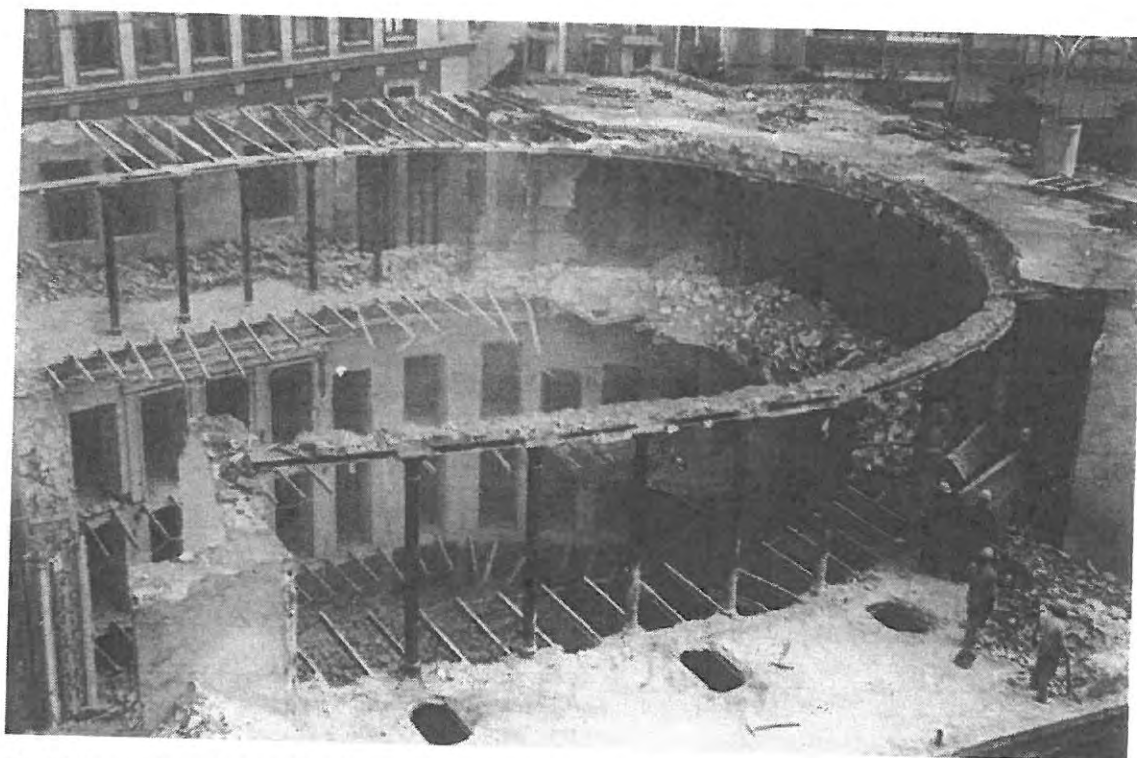


8. Alzado. Fachada de la Plaza del Deán Mazas. A.H.J.

Culminación del proyecto de ciudad burguesa en Jaén: el Teatro...

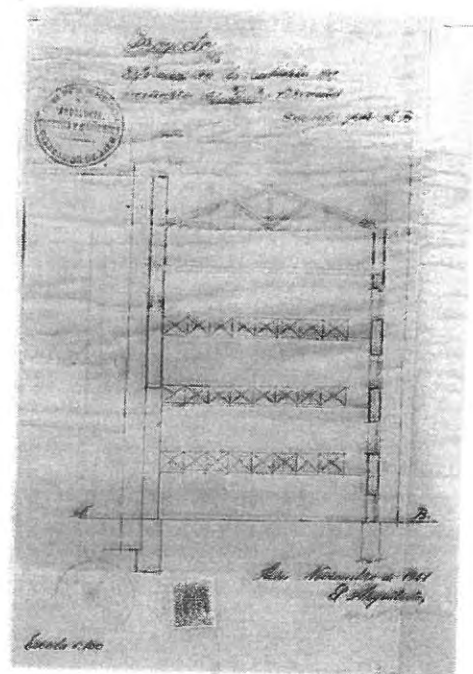
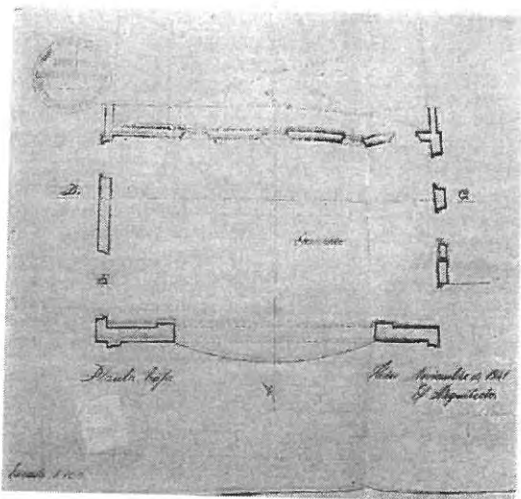
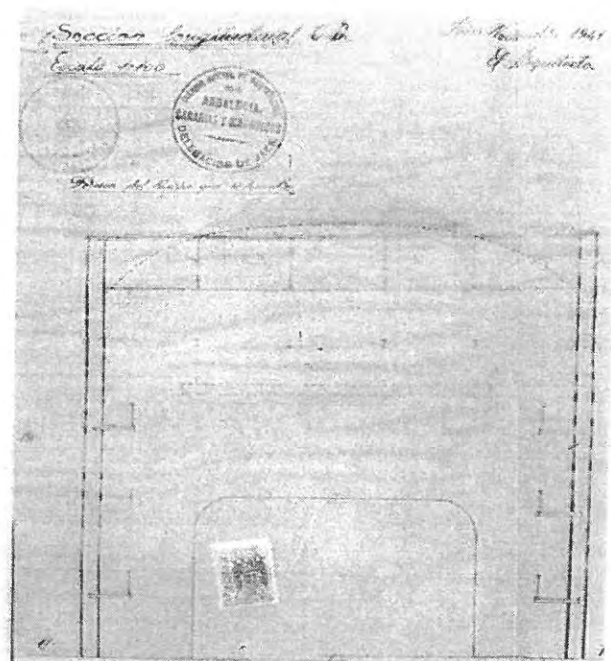
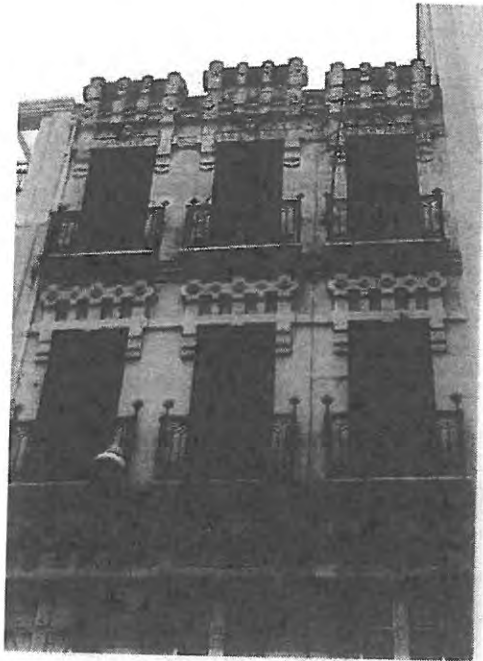


9. Vista del chaflán de visagra entre la C/ Bernabé Soriano y la Plaza del Deán Mazas tras las mutilaciones en la fachada (Ortega).



10. Vista parcial del derribo. Mayo de 1973. (Norberto Morillas).

Isabel Hurley



11. Fachada de la casa de la C/ Carretería nº 15 de Málaga.
12, 13, 14. Planos del Proyecto de Reforma del escenario firmados por Antonio M^a Sánchez en 1945.
A.H.J.