

“El arte de la pintura soy”: la ‘fiscalización’ de la imaginación escénica en las fiestas reales del Siglo de Oro*

Jordi Bermejo Gregorio

Universitat Pompeu Fabra
Universitat Internacional de Catalunya

* Este trabajo se engloba dentro de las actividades de investigación y de divulgación del Grup de Recerca Història, Arquitectura i Disseny (GRHAD), grupo de investigación reconocido y financiado por la Generalitat de Catalunya (2017 SGR 1212).

Resumen

En este trabajo se hará una reflexión sobre las repercusiones teatrales y espectaculares del desarrollo escenográfico en las fiestas reales barrocas de la España del siglo XVII. La aplicación de la perspectiva pictórica y la introducción de las máquinas de tramoya aportaron nuevas y fantásticas posibilidades escénicas y dramáticas que se constituirán como expresiones paradigmáticas de la sensibilidad y la cosmología barroca. Específicamente, estas consideraciones se abordarán desde las ideas que en el prólogo de la comedia mitológica *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) Pedro Calderón de la Barca expuso, así como desde los bocetos para la escenografía que Baccio del Bianco preparó para la representación de dicha pieza en el Coliseo del Buen Retiro, el primer teatro *alla italiana* en España. Todas estas innovaciones técnicas, importadas de Italia, supusieron la fisicalización de la imaginación del espectador, cosa nueva y sorprendente en la España del siglo XVII, que condicionaron y forjaron la naturaleza multiartística (poesía, pintura y música) de las representaciones palaciegas, así como obligó a la colaboración entre los distintos creadores.

Palabras clave: escenografía, Barroco, perspectiva, tramoya, teatro palaciego.

Abstract

This paper will reflect on the theatrical and spectacular repercussions of the scenographic staging of the Baroque royal festivals in 17th century Spain. The application of pictorial perspective and the introduction of stage machinery provided new and imaginative scenic and dramatic possibilities that would become paradigmatic expressions of Baroque sensibility and cos-

mology. Specifically, these considerations will be approached from the ideas set out in the prologue to the mythological comedy *Fortunes of Andromeda and Perseus* (1653) by Pedro Calderón de la Barca, as well as the sketches for the set design that Baccio del Bianco prepared for the performance of the play at the Coliseo del Buen Retiro, the first theatre alla italiana in Spain. All these technical innovations, imported from Italy, involved the physicalisation of the viewers' imaginations, something new and surprising in 17th century Spain, which determined and shaped the multi-artistic nature (poetry, painting and music) of palace performances, as well as forcing collaboration between the different creators..

Keywords: *scenography, Baroque, perspective, stage machinery, palace theatre.*

1. Introducción

Son verdaderamente exquisitos los pocos testimonios de escenografía de las fiestas reales¹ del Siglo de Oro en España que la caprichosa suerte de la historia ha dejado.² El grado de perfeccionamiento y de detalle en esos bocetos es admirable. Las dimensiones son soberbias, y no solo los actores se sumergían sensorialmente en un espacio fantástico y ultraterrenal, sino el público también. El resultado sorprendía hasta a los propios creadores: «No habiendo visto Vuestra Excelencia esta égloga, que se representó cantada a sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España, me pareció imprimirla, para que, desta suerte, con menos cuidado la imaginase Vuestra Excelencia; aunque lo menos que en ella

1 Se entienden por fiestas reales los espectáculos teatrales compuestos por poesía dramática, música y escenografía a partes iguales que se representaban en espacios y/o ambientes palaciegos. Los tres subgéneros de estas representaciones áulicas se diferenciaban por la proporción de música cantada: fiesta cantada o drama musical, zarzuela y ópera hispana. Más específicamente, «el espectáculo palaciego o fiesta real barroca es una ceremonia espectacular elitista, ostentosa, dinámica y aglutinadora de todas las artes (unión artística de poesía, música y escenografía mediante el nexo de la actuación/teatralidad de lo que resulta una supradimensión artística) motivada por una precisa y determinada “ocasionalidad” espacio-temporal e histórico-política (función del espectáculo en sí como reflejo de la persona homenajeada y de lo que esta representa). El resultado de la unión de estos dos conceptos está expuesto mediante el elemento fabuloso y no realista que representa la superioridad del selecto público del espectáculo en sí» (Jordi Bermejo Gregorio, *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, p. 605).

2 Las muestras escenográficas del teatro palaciego español que se conservan son: once bocetos de Baccio del Bianco para *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (18 de mayo de 1653), texto de Calderón y música de Hidalgo; cinco acuarelas de Francisco Herrera “el Mozo”, ilustrativas —aunque es improbable que dicho pintor fuera el autor de las máquinas ni de los decorados, tal y como lo argumentan Varey, Shergold y Sage en la edición de la pieza de 1970— de la fiesta real de *Los celos hacen estrellas* (22 de diciembre de 1672), texto de Vélez de Guevara y música de Hidalgo; veinticinco esbozos de variantes escenográficas de poca calidad pictórica, obra de José Bayuca y Juan Bautista Gomar para la reposición el 4 de junio de 1690 en Valencia de la fiesta de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra* (estrenada en el Buen Retiro el 1652 con escenografía de Baccio del Bianco y música de Domingo Scherdo); un dibujo de Francisco Ignacio para el telón de la fiesta *Hipodamia y Pelope*, de Sebastián Rejón, estrenada en el Coliseo del Retiro el 30 de julio de 1698; y, por último, un dibujo de Antonio Palomino para el telón de *Todo lo vence el amor*, de Antonio de Zamora, estrenada también en el Coliseo el 31 de enero de 1697, aunque el dibujo de Palomino es para la reposición del 17 de noviembre de 1707, en celebración del nacimiento de Luis I, primer hijo de Felipe V de Borbón.

hubo fueron mis versos».³ Es Lope de Vega quien habla. Las palabras se refieren al estreno de su *Selva sin amor* el 18 de diciembre de 1627⁴ en el Salón Grande del Alcázar —llamado también Salón Dorado—, con música de Bernardo Monanni y Filippo Piccinini (s. XVI-1648) y escenografía de Cosimo Lotti (1571-1643) —traído ex profeso por el duque de Pastrana a petición del conde duque de Olivares—. La importancia de estas palabras está en que dicha pieza se considera la primera ópera hispana de la historia. Dirigidas «al Excelentísimo Almirante de Castilla» —Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (1600-1647)—, significan la apertura oficial de la corte española al nuevo espectáculo culto que cada una de las monarquías y estados europeos adoptaría como celebración de la misma y como máxima expresión artística de su poder. En esta ocasión, está el mayor ingenio literario de la corte española, recordada su aversión al despiste de la palabra desnuda en el teatro, declarando que «lo menos que en ella hubo fueron mis versos». El espectáculo había cautivado al público por la lograda escenografía y los efectos visuales que hasta la fecha eran inimaginados, capaces de recrear impresionantemente movimiento de nubes, selvas, ríos y fuentes sobre un escenario: «fish moved up and down with the rise and fall of water, and the whole was illuminated with concealed lighting. It was revealed by drawing back a curtain, here called a “tienda”».⁵ La hegemonía del texto encima del escenario empezaba a derrumbarse en cuanto a las ceremonias plenamente cortesanas. La música —cuyas partituras se han perdido— y la escenografía habían igualado la poesía, pues ya no solamente era teatro lo que se veía, y no solo se estaba creando una ‘comedia nueva’. Ahora la armonía de los versos era cantada, «haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos»,⁶ y la captación del espectáculo «requería más discurso que la égloga [la poesía], que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos».⁷ Definitivamente, la idea y el concepto de teatro y comedia que el mismo Lope había definido con el *Arte nuevo de hacer comedias* había sido superado completamente. Efectivamente, el tipo de fiesta al que pertenecía *La selva sin amor* era «cosa nueva en España», lo que impresionó enormemente a todas las personalidades de la corte, muy especialmente a las damas, «las cuales, de todas formas, tenían una natural inclinación a dejarse impresionar por las novedades».⁸ La emoción y la belleza no venían solamente de la palabra en la que antes se centraban los espectáculos cortesanos de gran envergadura, siendo esta el elemento principal por lo grande y novedoso:

3 Lope de Vega y Carpio, *La selva sin amor*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze: Alinea, 1999, p. 65.

4 Esta es la fecha verdadera de su estreno y no el año 1629, como argumenta Maria Grazia Profeti a partir de la carta de Averardo Medici a Domenico Pandolfini, fechada el 27 de noviembre de 1627: «Finalmente l'avvenimento ha luogo, il 18 dicembre, con grande successo, tanto che si ripete per ben due volte, il 25 dicembre, perché possano vedere lo spettacolo anche i Presidenti e i Consigli. Il carteggio ci permette così di attribuire una data certa alla rappresentazione, dopo le molte illazioni al riguardo, e dopo che era ormai passata in predicato l'ipotesi che la fissava al 1629» (*Ibidem*, pp. 9-10).

5 Norman D. Shergold, *A history of the Spanish stage from medieval time until the end of seventeenth century*, Oxford, Clarendon, 1967, p. 270.

6 Lope de Vega, *Op. cit.*, p. 66.

7 *Ibidem*, p. 66.

8 María Teresa Chaves Montoya, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobernación de las Artes, 2004, p. 36.

el teatro barroco muestra una gran distancia respecto al del Renacimiento en todo lo referido a la relación poesía-pintura-arquitectura. La escenografía cortesana impulsó los tres estilos promovidos por Sebastiano Serlio, rompiendo su rigidez y combinando todo tipo de estilos y escenas móviles. La sencillez y el vacío del escenario se sustituyeron por el desbordamiento impuesto en las invenciones.⁹

Esa novedad sensitiva fue el primer paso para el asentamiento de las fiestas reales barrocas, el espectáculo artístico total o «fábula unida», que con tanto éxito se ejecutaban en Italia. El hecho de transformar una simple pared o un espacio medianamente abierto en aquello fantástico y excelso para una credibilidad atada a la lógica de la tierra significaba, como se ha visto en las palabras de Lope de Vega —aunque no fue el único escritor sobrepasado por lo visual—¹⁰ todo un ejercicio de magia sobre las tablas del escenario. Ante este punto de partida, veremos qué repercusiones teatrales, espectaculares y en la sensibilidad tuvo el desarrollo escenográfico en las representaciones palaciegas, las fiestas reales barrocas. Y, para ilustrarlo, aprovecharemos los bocetos de Baccio del Bianco para la puesta en escena de las *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, con texto de Pedro Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo, representada en el Coliseo del Palacio del Buen Retiro el 18 de mayo de 1653, «a obediencia de la Serenísima señora María Teresa de Austria, infanta de Castilla, en festivo parabién que felices años goce la siempre augusta majestad de la reina nuestra señora, doña Mariana de Austria».¹¹

Para crear una dimensión paralela de lo artístico, de lo plástico, con el fin de conmover y sorprender por la verosimilitud e identificación, la primera muralla que se derrumbó fue el paso de la representación bidimensional a la pluridimensional gracias a la aplicación de la perspectiva. Desde que Filippo Brunelleschi (1377-1446), Masaccio (1401-1428), Leon Battista Alberti (1404-1472), Piero della Francesca (1415-1492), Leonardo da Vinci (1452-1519) y Michelangelo Buonarroti (1475-1564) en los siglos XV y XVI desarrollaron plenamente la perspectiva tridimensional y geométrica en la pintura, el arte del decorado escé-

9 Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 184. Para un mayor conocimiento entre las interrelaciones de la poesía y la pintura, véase el capítulo “La página y el lienzo” del mismo trabajo (pp. 164-197).

10 Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) dejó constancia de la impresión que la fiesta *La gloria de Niquea* causó a los asistentes a su estreno ante sus majestades en el Palacio de Aranjuez la noche del 15 de mayo de 1622. En la relación deja constancia que la fiesta real —en este caso una fiesta cantada de Juan de Tassis Peralta (1581-1622), conde de Villamediana; escenografía y “aparato” de Giulio Cesare Fontana (1580-1627); y música de Mateo Romero (1575-1647), el “Maestro Capitán”— que se mostró: «extraña el pueblo por comedia y se llama en palacio invención, no se mide por los preceptos comunes de las farsas, que es una fábula unida. Esta fábrica de variedades desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye» (*Relación de Antonio Hurtado de Mendoza sobre la representación de La gloria de Niquea del Conde de Villamediana (1622)*, en: Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudios y documentos*, Madrid – Sevilla – Valencia: UNED – Universidad de Sevilla – Universitat de València, 1993, p. 93. La relación completa se encuentra en *Ibidem*, pp. 283-295).

11 Baccio del Bianco y Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo. Fábula representada en el Coliseo del Real Palacio del Buen Retiro a obediencia de la Serenísima señora María Teresa de Austria, infanta de Castilla, en festivo parabién que felices años goce la siempre augusta majestad de la reina nuestra señora, doña Mariana de Austria*, [Madrid]: [s. i.] [1653], portada.

nico tuvo semejante revolución que puede decirse que se inventó como tal,¹² es decir, la proyección en plano espacial y tridimensional, no solamente lineal, donde la posición del observador influye en su visión y, por consiguiente, en la representación. El anhelo de libertad y las ansias del experimento/juego que llevase al descubrimiento de un verdadero mundo paralelo se habían traducido en la técnica pictórica. Ramón Andrés subrayará que «la búsqueda panorámica, la voluntad de mostrar todo el alcance de la mirada en un solo plano, fue una necesidad de aquellos artistas que arriesgaban y fantaseaban con la perspectiva y la dimensión de lo real».¹³ Ahora la pared parecía que no existiera, pues se abría en la misma una calle, un campo, un palacio o un bosque profundo en el que apenas se veía el punto del horizonte o el del fin. La profundidad había llegado a la pintura y, como es lógico, rápidamente se aplicó a la decoración de las fiestas cortesanas de las cortes de Mantua, Florencia y Roma. Esta era introducida en el foro de los nuevos teatros fijos basados en el principio de linealidad de la arquitectura clásica y en la fachada escénica le acompañaban columnas corintias, bajorrelieves, estatuas y cornisamientos.

Si bien los pintores españoles conocieron con relativa contemporaneidad el desarrollo de la perspectiva científica, su aplicación a las fiestas cortesanas de finales del siglo XVI no era exactamente la seguida en Italia.¹⁴ Pero con la evolución de la fiesta cortesana y de su espacio por antonomasia rondando ya el siglo XVII, esa ilusión óptica de profundidad completa que era la perspectiva se mejoraba con la estructuración de bastidores superpuestos en escenarios más grandes y profundos, tridimensionales. De Italia indudablemente debía venir la verdadera representación del espacio. En ese caso, «aplicando este procedimiento, la pintura llega a ser una especie de ciencia, como la considera Leonardo, porque permite representar de un modo universal y unívoco las formas de todos los objetos»,¹⁵ siendo este avance técnico y científico para la primera fase de “fiscalización” de la imaginación literaria y/o teatral, es decir, llevar a escena números espectaculares de escenografía que antes solamente se podían realizar mediante la imaginación del espectador. Precisamente ahora los actores podían moverse en un espacio aparentemente mucho más grande y profundo gracias a la perspectiva: podía ocultarse el galán tras el árbol que estaba justo detrás de la puerta por donde había entrado su enamorada cantando un lamento, con el profundo mar y el cielo aterciopelado fundiéndose en el fondo. Fue en

12 «El método de proyectar propio del Renacimiento tiene un nombre famoso: perspectiva. Esta palabra tiene un primer significado limitado: designa una operación gráfica para representar sobre una superficie plana los objetos en tres dimensiones. [...] Para dibujar una perspectiva es necesario, ante todo, definir la posición del observador y del cuadro de proyección» (Leonardo Benevolo, *Introducción a la Arquitectura*, Madrid: Celeste Ediciones, 1992, pp. 165-166).

13 Ramón Andrés, *El luthier de Delf*, Barcelona: Acantilado, 2013, p. 25.

14 En cuanto a este punto, Margaret Rich Greer destacó que: «los pintores españoles conocían desde hacía ya mucho tiempo la perspectiva científica, que aplicaron a la creación de decorados para las comedias cortesanas desde fecha tan temprana como 1570, cuando hubo una representación del *Amadís* en Burgos, de la que se dijo que tenía una escenografía “puesta en muy buena perspectiva”. Sin embargo, lo más probable es que se tratara de una perspectiva correcta en una lona de dos dimensiones utilizada como telón de fondo» (Margaret Rich Greer, «Introducción al teatro cortesano de Calderón», en: Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid: Ítmo, 2000, vol. II, p. 533).

15 Leonardo Benevolo, *Op. cit.*, p. 166.

este momento cuando la escenografía no solo abrazó y envolvió completamente a la poesía y a la música, sino que se había fundido a ellos completamente y se había convertido en parte de una dimensión artística superior. Y todo ello con temas fantásticos, acordes con el ambiente general que el espectáculo creaba.

Llegó un momento en que la perspectiva, su aplicación y su evolución escénica habían dejado de sorprender. A pesar de la caracterización fantástica, se había llegado a un punto de realismo que no podía superarse, solo a nivel pictórico. Es entonces cuando se precisó que ya no solo la ambientación sugiriera una expresión plástica irreal, sino que se rompiera literalmente también el realismo físico plano. Como ocurrió con la música para los dramas italianos, no se inventó ni descubrió nada que la antigüedad clásica no hubiera ya hecho, así que quisieron resurgir el arte clásico adaptándolo al presente. Así fue cómo los humanistas, pintores, arquitectos e ingenieros italianos,

inspirados por la lectura de ciertos pasajes de *De architectura*, del arquitecto e ingeniero Vitrubio, sobre la construcción de los teatros griegos, de los decorados y la tramoya, desarrollaron el *proscenium* en forma de arco, un decorado en perspectiva, y la tramoya para realizar efectos cada vez más elaborados sobre el escenario.¹⁶

De esa idea se imbuyó, entre otros, el arquitecto Andrea Palladio en 1580 para trazar el Teatro Olímpico de Vicenza. Esto fue posible gracias al descubrimiento de nuevos materiales y de una prodigiosa evolución de la ingeniería, precisamente inspirada en la romana, con lo que no solamente se habían descubierto funciones nuevas, sino que se permitía el cambio de una visión y decorado por otro con bastante rapidez. Son las denominadas “mutaciones”.¹⁷ Este desarrollo técnico después se adaptó—aunque bastante tiempo después, ya muy entrado el siglo XVII, y sin tanta complejidad— a los corrales de comedias. De su aplicación junto a la ilusión de la perspectiva surgieron las máquinas de toda clase de efectos, tanto visuales como sonoros y tramoyas. Las primeras recreaban elementos realistas como el mar y su oleaje, una cascada o la formación de las nubes, como pudo verse con lo que preparó Baccio del Bianco para *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (figura 1), y que Calderón de la Barca describió de la siguiente manera:

Se mudó el teatro, en que se vio segunda vez toda la escena descubierta, pero con tal novedad que si antes fue de fuego, agora de agua [...]. Estaba el primer término de los bastidores cubierto de peñas brutas, sembradas de conchas, caracoles y corales, con algunos mariscos y resacas; y el segundo término, de escollos sobre ondas apenas descubiertos. Las

16 Margaret Rich Greer, *Op. cit.*, p. 525.

17 «Another important feature of the staging of court plays at his period is the transformation by mechanical means of the scene into another [...] There is also the similarity between court and public theatre in their use of features of staging such as the “discovery”, the upper gallery, and the two entrances, one at either side of the stage» (Norman D. Shergold, *Op. cit.*, p. 296-297). Por otro lado, «Vitruvio menciona el uso de unos prismas giratorios, conocidos como *periaktes*, y que Vasari introdujo en 1569 en una representación de los Medici» (Margaret Rich Greer, *Op. cit.*, p. 530).

ondas de este mar (aunque otras veces se habían visto) fueron nuevas, por la perfección con que estaban ejecutadas. Pasaban por ellas diversos pescados y bajeles,¹⁸

que sumados a la belleza, a la versatilidad de lo plasmado por la pintura y la escultura, producían ambientes para aquella época rotundamente revolucionarios: «Sucedió al pasado teatro otro, si no tan maravilloso, no menos apacible [...] haciendo que sustituyese el asombro a la hermosura. Esta se esmeró en los dibujos de una frondosa selva».¹⁹ Las tramoyas eran las encargadas de hacer volar a los personajes, a Apolo, Júpiter, Venus o Diana, sin necesitar las alas que los dioses no tenían y, lo que es más importante, sin necesidad de imaginarlo. Las tramoyas constituían la principal aplicación de la ingeniería en la fiesta real, transportando al espectador al mar: «a menudo se montaban escenas marítimas con monstruos marinos, barcos apareciendo y desapareciendo, y peces meciéndose arriba y abajo con el movimiento del agua ficticia, produciendo un efecto tan realista que se contaba que una ocasión había provocado mareos entre las damas de la corte».²⁰ Otras veces, mediante un sistema de cuerdas, maromas, poleas, engranajes y anclajes en unas muy complejas estructuras de madera invisibles para el público tras los decorados y bastidores, la tramoya permitía el vuelo horizontal, vertical y/o diagonal de los actores o de elementos considerablemente pesados con los actores dentro para producir verdaderos números de funambulismo y casi heréticos, como esta escena con Mercurio y Palas en la primera jornada de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (figura 2):

Apareció Mercurio en lo alto del tablado, sentado en la extremidad de una nube [...]. Traía en la mano el caduceo [...] Palas, en la otra parte del teatro, apareció también en lo más alto dél, en un carro triunfal que, como a diosa de la guerra, tiraban dos leones [...]. Las ruedas del carro hollaban, dando vueltas, sobre plateadas nubes. Traía en la mano un escudo y en él un cristalino espejo [...] Un poco más adelante “se desprendió la nube en que pisaba el carro y, cayendo al tablado, su puso Perseo en ella, y empezó a subir hasta emparejar con Palas”.²¹

El nivel de tensión dramática, musical y escénica en estos momentos roza lo apoteósico. Los efectos visuales y especiales de estos espectáculos matan al momento la lógica racionalista y los ojos se convierten ahora en los sentidos de la imaginación. Estos efectos escénicos y visuales serán utilizados también para la representación de autos sacramentales y para el exitoso desarrollo de la comedia de magia del siglo XVIII. La poesía cantada y la música vuelan subidas a ese carro o se desplazan cual estrella fugaz por el aire de la escena, logrando una unión total. Y el gesto de los actores—confiado y poderoso, pero delicado—une

¹⁸ Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo. Fábula representada en el Coliseo del Real Palacio del Buen Retiro*, Rafael Mestre (ed.), Almagro: Museo Nacional del Teatro, 1994, p. 159.

¹⁹ *Ibidem*, p. 119.

²⁰ Margaret Rich Greer, *Op. cit.*, p. 534.

²¹ Pedro Calderón de la Barca, *Op. cit.*, pp. 127, 128, 130 y 131.

aún más los diferentes elementos que giran en torno a la trama, hundiendo más al espectador en la fantasía a la vez que lo eleva a cotas astrológicas. Así pues, no es extraño que ante semejantes espectáculos de desafío a la gravedad y a la física las palabras de Lope vuelvan a la mente: «Lo menos que en ella hubo fueron mis versos [...] la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos».

La perspectiva y los efectos visuales hicieron que la escenografía de las fiestas reales se hiciera física; hicieron que la imaginación se hiciera materia dinámica. Es, precisamente, la maquinaria de la trama lo que le suma a la poesía y a la música en el momento mismo de la representación un dinamismo no propio de las realidades de la palabra y del mismo nivel —aunque paralelamente distinto— al de la música. El contraste entre varias escenas de contrarias ambientaciones no solamente era notificado por la palabra y sugerido por la música, sino que la vista no engañaba, era realidad la fantasía que se estaba viendo:

PINTURA El arte de la pintura soy
que te vengo a ofrecer
en vistosas perspectivas
hoy cuantos primores sé,
pues en los visos y lejos
de mi dibujo has de ver
al parecer de los ojos
desmentir el parecer.²²

Estas palabras del personaje alegórico de la Pintura —en diálogo con la Música y la Poesía (figura 3)— en el prólogo de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón exponen claramente no solamente la función del arte de la pintura, sino su espíritu, su gracia y su efecto de que «al parecer de los ojos/desmentir el parecer». Se ha considerado este prólogo, junto con la loa de *El laurel de Apolo* (1658) y la de *La púrpura de la rosa* (1660),²³ como la poética de la idea de fiesta real de Calderón de la Barca. La ilusión visual debe embelesar y cautivar los sentidos, muy especialmente la vista, que debe ser provocado al éxtasis sensorial, llevándolo por una senda totalmente nueva y maravillosa. Esto se consigue cuando una mente racional y lógica —y barroca— debe cuestionarse la veracidad del parecer de lo que ve, tal y como promueve el personaje de la Pintura. Después, la Música continuará:

²² *Ibidem*, p. 44.

²³ De esta manera, el personaje alegórico de la Zarzuela define el espectáculo palaciego del mismo nombre: «No es comedia, sino solo/ una fábula pequeña/ en que, a imitación de Italia./ se canta y se representa» (Pedro Calderón de la Barca, *El laurel de Apolo*, ed. de Don Cruickshank, en: *Comedias*, III, Madrid: Biblioteca Castro, 2007, pp. 928). Véase la voluntad imitativa de las óperas italianas del siglo XVII, el espectáculo cortesano y palaciego por excelencia en Europa y su naturaleza poético-musical, aunque, en realidad, Calderón lo que hará es adaptar ese espectáculo poético-musical a la esencia y genio español mixto (recitación y canto), ya que no se considera oportuno que la «cólera española/ sufra toda una comedia/ cantada» (Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, Ángeles Cardona, Don Cruickshank, y Martín Cunningham (eds.), Kassel: Reichenberger, 1990, p. 161), tal y como le recuerda el personaje alegórico de la Tristeza al Vulgo en la loa de *El laurel de Apolo*, ya que este último pretende justificar la naturaleza toda cantada de la pieza diciendo que es «solo una pequeña/ representación» (*Ibidem*, p. 161).

MÚSICA Yo recibo de las dos
el favor que me ofrecéis
y porque de las tres conste
la fiesta que se ha de hacer
advierte pintura, tú que siempre
tan varia estés,
que lo que una vez se ha visto
no vuelva a verse otra vez.²⁴

La conversación recitada entre Música, Pintura y Poesía que Calderón brillantemente crea expone de una forma clara y concisa, más allá de una simplificación que atendiera a la función de cada una, la razón de ser en el conjunto de la supradimensión artística que es la fiesta. Debe subrayarse la importancia que tiene este concepto de la naturaleza de cada una de las disciplinas por, precisamente, el nivel de interconexión e imbricación de una en las otras. Error es entender la fiesta de manera atomizada, separando entre sí de forma excesivamente taxonómica la poesía, la música y la pintura.²⁵ Si la relación y suma de “poderes” entre música y palabra es ejemplo de la simbiosis artística, no lo es menos la de la pintura con la poesía. Esta debe trascender y superar la mera representación plástica para generar sentimiento mediante una sensibilidad determinada y única. En otras palabras, la pintura debe poseer su propia retórica. Esta idea, de que Música arguye indirectamente ante el movimiento genuino de la pintura, fue bien sintetizada por el poeta griego Simónides de Ceos (h. 556 a. C.- h. 468 a. C.)—y no de Francesco Patrizi—, en la máxima «*Pictura est poesis tacens. Poesis pictura loquens*»²⁶, origen del tópico horaciano del *ut pictura poesis*. La pintura como una poesía callada, la poesía como una pintura que habla y que dice «el arte de la pintura soy»; son expresiones distintas pero equivalentes de una misma cosa: la realidad artística como mimesis. Tanto los dramaturgos como los escenógrafos de las fiestas reales, como individuos con la sensibilidad del *homo universalis*, tenían muy presente la naturaleza artística unitaria del género. Muestra de ello son los versos que Antonio de Zamora dedicó al pintor Antonio de Palomino en la segunda parte de *El museo pictórico y escala óptica* del segundo, publicada en 1724:

Si es Pintura con voz la Poesía,
si es Poesía sin voces la Pintura,
con razón a un sutil pincel, que canta,
métrico aplaude un plectro, que dibuja.²⁷

24 Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo. Fábula representada en el Coliseo del Real Palacio del Buen Retiro*, Rafael Mestre (ed.), Almagro: Museo Nacional del Teatro, 1994, p. 45.

25 Jordi Bermejo Gregorio, *Op. cit.*, pp. 376-392.

26 Julio Caro Baroja afirma que esta máxima latina proviene «de un texto de Francesco Patrizi» (Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 22), filósofo italiano neoplatónico, pero lo cierto es que el origen de esta cláusula es del griego Simónides de Ceos, del que, muy posiblemente, Patrizi leyó y del que se inspiró. Caro Baroja atribuye la autoría de esta máxima al italiano, porque así lo indica el mismo subtítulo del romance de Zamora dedicado a su amigo pintor (Antonio Palomino Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1724, II, p. 420), pero es Plutarco quien refrenda la autoría de la idea, en: *De gloria Atheniensium*, 3,346f: «Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν».

27 Pedro Calderón de la Barca, *Op. Cit.*, p. 45.

Zamora, «ingenio bien conocido, por laureado hijo del Parnaso, y amigo del autor»—tal y como reza el subtítulo del romance que el madrileño dedica al pintor cordobés—,²⁸ a partir de la máxima de Simónides de Ceos, expone de un modo claro el concepto que tanto poesía como pintura tenían en la dimensión artística. Estos versos de Zamora van más allá del cordial halago, debido a que ambos fueron habituales colaboradores en la creación de fiestas reales bajo el reinado de Felipe V, por lo que conocían perfectamente el cometido del otro como creador de lo mismo en su respectiva disciplina artística. Así que cada uno en su dimensión artística buscaba la sublimidad y espectacularidad de aquello que cada arte hace a su manera, del común, es decir, de la supradimensión artística unitaria que es la fiesta real.

Retomando el análisis de la pintura en las fiestas reales, esta ilusión visual que creaba debía ser lo más sublime y elevada que pudiera ser. Y, precisamente, en esa ilusión e impacto es muy importante el rasgo de la novedad y de la complejidad. Se deben ir superando fiesta tras fiesta las barreras de la imaginación que se han ido mostrando con anterioridad. Estas palabras denotan que en el funcionamiento y en el éxito de la fiesta es muy importante el nivel de impresión y maravilla visual a que ascienda el espectáculo. Ahí reside la importancia de la espectacularidad y ostentación pragmática propias de las fiestas como autorrepresentación de la personalidad a la que se dedica la producción y también como arma propagandística ante rivales o como medida de legitimación. La superación de la fascinación anterior es una característica fundamental para el género: solo la fascinación y la perfección de las tres artes hará posible «la fiesta que se ha de hacer». Realidad y sueño, naturaleza e ilusión interactuaban de una forma potente, dinámica, violenta y veloz, visual, sonora, profunda y total, siempre de una forma dinámica. Son testimonio de esa preocupación y constante evolución del arte escenográfico de las fiestas reales a nivel europeo tratados como *De architettura* (1537) de Sebastiano Serlio (1475-1554), primero, y *Pratica de fabricar scene e machine ne'teatri* (1638) de Nicola Sabbatini (1574-1654), así como el tardío pero igual de válido *Museo pictórico y escala óptica* (dos partes, 1715 y 1724 respectivamente) de Antonio de Palomino (1655-1726), ya citado. En ellos, los autores, escenógrafos, pintores, ingenieros y arquitectos experimentados y de renombre guardan y condensan todas las técnicas y proporciones que deben seguirse para la realización óptima y a la altura de un espectáculo como son las fiestas reales.

En cierto modo, el concepto escenográfico general de las fiestas reales barrocas es la evolución del jardín barroco,²⁹ partiendo de él y superándolo. La

28 “En aplauso del autor y la obra, escribió don Antonio de Zamora (ingenio bien conocido, por laureado hijo del Parnaso, y amigo del autor) este romance de arte mayor, siguiendo la antilogía de Francisco Patricio, quien en su *República*, en el capítulo 10 del libro I, dijo: *Pictura est poesis tacens: poesis pictura loquens*” (Antonio Palomino Velasco, *Op. cit.*, pp. 420-422).

29 El jardín en el Barroco tenía gran significación y era la representación y/o síntesis de la posición del hombre barroco frente al mundo y al tiempo. En el jardín, además, se funde lo natural y lo artificial, creando una impresión de realidad a la vez que fantasía. Por lo tanto, y tras pasado el jardín y su significación al teatro, en él siempre se desarrollarán escenas de una gran carga pasional y sentimental, donde la idea de lo real y lo ficticio u onírico se confunden. Y, además, no es de extrañar que gran parte de las escenas de las fiestas que son cantadas transcurran en el jardín, pues la música forma parte esencial del concepto del jardín barroco en el teatro áureo y

singularidad del jardín en la cosmología y naturaleza barroca también se pondrá de relieve en la expresión del elemento fantástico, rasgo este definitorio de las fiestas teatrales cuyo ambiente es siempre mitológico. De ahí que en toda fiesta real aparezcan escenas situadas en preciosos y fantásticos jardines de palacios, habitualmente de noche. Este era el momento en el que se representaban las fiestas reales barrocas. La realidad creada, «el parecer de los ojos», debía superar la imaginación, debía superar la naturaleza, pues «lo que una vez se ha visto/ no vuelva a verse otra vez». Por supuesto, la superación continua de la espectacularidad supone un alto nivel de efímero, ya que cada fiesta es relativamente única a su predecesora y a su siguiente. Además, en estas escenas de jardín palaciego la música aparecía con enorme frecuencia.³⁰ Noche, jardín, poesía y música.³¹

Este aspecto de desaparición de los límites es lo que, precisamente, da la escenografía a la dimensión común de la fiesta real. Este hecho otorgaba a la simple visualización de la escenografía un grado de ostentación mediante lo fantástico y sobrenatural que le aportaba a la fiesta real la función de arma propagandística y de muestra de poder político. La fascinación sensorial era una importante arma política. Este grado de boato y vanagloria se acrecentaba y se completaba cuando al espectáculo artístico unitario se le sumaban los efectos de la música y de la poesía. El resultado es increíble y nunca visto en España.³²

potenciador de la fantasía del mismo, el desafío a la naturaleza de hablar cantando como la de doblegar el hombre la vegetación a su antojo. Para un conocimiento más profundo del tema, remito a Wilfried Hausmann, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Donostia: Nerea, 1989; *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Carmen Anón Feliú (dir.), Madrid: Editorial Complutense, 1996; José Lara Garrido, «Texto y espacio escénico. (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en: Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*. Volumen 1, Madrid: Itsmo, 2000, pp. 114-134; Sónsoles Nieto Caldeiro «El jardín barroco español y su expansión a Nueva España», en: *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 1297-1326; Francesco Fariello, «IV. El Renacimiento y el jardín italiano», pp. 125-176, y «V. El jardín francés», pp. 177-208, en: *La arquitectura de los jardines: De la antigüedad al siglo XX*, Barcelona: Reverté, 2004; José Jaime García, Bernal, *Fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, pp. 452-524; Mónica Luengo Anón «El jardín barroco o la *terza natura*. Jardines barrocos privados en España», en: Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempo de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico-Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, pp. 89-112, y Miguel Zugasti, «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en: Francisco Sáez Raposo (ed.), *Monstruos de apariencias llenos: Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Bellaterra: Prolope, 2011, pp. 73-101.

30 Anajarate, en *La fiera, el rayo y la piedra*, subraya este ambiente plenamente enriquecedor, fantástico y sensitivo: «Letra y tono repetid/ que hacen lindo maridaje/ noche, música y jardín.» (Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, Aurora Egido (ed.), Madrid: Cátedra, 1989, p. 300, vv. 2409-2411).

31 El arte por encima de la naturaleza y la belleza sobre la realidad, algo tan barroco, como bien muestran los famosos versos 12-14 del soneto “A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa”, atribuido a uno de los hermanos Argensola (Lupercio Leonardo de Argensola, 1559-1613, y Bartolomé Leonardo de Argensola, 1561-1634): «Porque ese cielo azul que todos vemos/ ni es cielo, ni es azul. Lástima grande/ que no sea verdad tanta belleza».

32 Sebastian Neumeister define la fiesta real como anticomedia por, precisamente, todos estos rasgos de fantasía y complejidad escénica, de relevancia musical, de pérdida de hegemonía de la palabra, del altísimo nivel de ostentación y propaganda y mensaje políticos y, en general, una naturaleza casi completamente opuesta. Véase Neumeister, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel: Edition Reinchenberger, 2000, pp. 104-114.

De ahí que, por ejemplo, al escenógrafo italiano Cosme Lotti se le apodara el “quimérico ingeniero”.³³

Como en el caso de la poesía y de la música, los ingenios que participaban en la creación de la fiesta real debían tener el perfil de *homo universalis*, anteriormente comentado. Este hecho es capital. Así como la música crea en la dimensión musical y de sonido lo que la poesía transmite, todo aquello que el espectador veía debía plasmarse y debía concebirse físicamente aquello que las otras dos disciplinas decían. Para ello, el responsable no solamente debía entender, interiorizar y sentir la esencia de la pieza —hasta tal punto que, si tuviera los conocimientos técnicos para ello, ser capaz de crear él la poesía y/o la música cual Richard Wagner, quien, por cierto, debe mucho más a Calderón de lo que comúnmente se reconoce—,³⁴ sino que debía controlar a la perfección la técnica y el estilo de todo aquello a lo que se le llamase escenografía para operar en armonía con las otras dimensiones artísticas. Por lo tanto, no se está hablando de pintor solamente, sino de una especie de maestro-ingeniero artístico. Por eso no es extraño que los nombres que han ido apareciendo en este epígrafe sobre la historia y evolución de la escenografía en la fiesta real estén relacionados también con otras disciplinas. Tal y como resume maravillosamente Julio Caro Baroja, el bagaje cultural y profesional de ese *homo universalis* de la pintura, en relación con Antonio de Palomino (1653-1726):

el pintor «práctico» [...] tiene que ser también un estudioso diligente de los principios más complicados de la perspectiva barroca para llegar a la «práctica». El pintor de fines del XVII y comienzos del XVIII, según el ideal expuesto en esta «escala óptica», ha de ser erudito y además ingeniero y arquitecto en potencia. ¡Qué cantidad de obras pueden encomendársele en teoría, y cuántos problemas ha de resolver! Desde retratos, países, bodegones a grandes frescos religiosos y decoraciones de monumentos.³⁵

33 «[...] aquel portento italiano, quimérico ingeniero que por su rara inventiva y bien fingidas tramoyas hace a la vista arbitro del objeto» (citado por John E. Varey, «Calderón, Cosme Lotti, Velázquez and the Madrid Festivities of 1636-1637», en: S. Schoenbaum (ed.), *Renaissance Drama*, Illinois: Evanston, 1968, p. 281).

34 Las producciones españolas de este género «son sobre todo espectáculos plurimediales y totales, *Gesamtkunstwerke* [obra de arte total] en el sentido wagneriano» (Sebastian Neumeister, *Op. cit.*, p. 114). El compositor alemán lo dedujo a partir del elemento musical para la creación de óperas de cuyos límites entre artes, con el tiempo, se vieron rebasados en pro de un mayor papel de la música. Y en eso Calderón tuvo mucho que ver: «Mi buena estrella me ha hecho encontrar un amigo más. Me ha sido posible experimentar cuán reconfortante es, en plena madurez de la vida, tomar conciencia de un poeta como Calderón... No me equivoco mucho al colocar a Calderón por encima de otros autores semejantes [...] La grandeza de un poeta la aprendo mucho más de sus silencios que de lo que dicen y por ello es Calderón para mí tan querido» (Richard Wagner citado por Aurora Egido, «Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca», *Castilla. Estudios de literatura*, n.º 0, 2009, p. 165). Como se ve, si bien la denominación sí, Richard Wagner no inventó el concepto en sí. En relación con esta influencia, Egido subraya que: «No es por ello extraño que quien concibió la ópera como suma de todas las artes, tuviera tanta admiración por quien había concebido el teatro mucho antes en términos prácticamente idénticos, inventando la zarzuela y la ópera española desde una perspectiva global y unificadora que también cabe extender al auto sacramenta. [...] Calderón además prestó a Wagner la idea de un teatro que unía mito, literatura y majestuosidad cortesana desde una perspectiva cargada de nacionalismo en la que todas las artes se ponían al servicio de una idea» (*Ibidem*, p. 165). Para la influencia de Calderón y del género poético-musical barroco sobre la obra de Richard Wagner véase Sebastian Neumeister, «Wagner und Calderón», en: M. Rössner y B. Wagner (eds.), *Aufstieg und Krise der Vernunft*, Viena-Colonia-Graz, 1984, pp. 253-267.

35 Julio Caro Baroja, *Op. cit.*, p. 24.

Así como en la música y en la poesía hay un determinado lenguaje que relaciona directamente con los diferentes niveles de significación de la fiesta, este ingenio escenográfico debía manejarse bien en el ámbito de la emblemática y la representación simbólica, especialmente en aquellos instantes que aparecen en las acotaciones, inscripciones y máximas:

En lo que a los emblemas se refiere, estos condensan, en su conceptuosa arquitectura, el sentido interrelacionado que por entonces se pretende dar a una realidad que enlaza Cultura, Naturaleza y Sobrenaturaleza. Y aún podemos decir que, más allá de ello, enlaza, en una imagen infinita e inconmensurable el uno para con la otra, el texto y la imagen.³⁶

En realidad, todo aquello visual y plástico en las fiestas reales podía tratarse —que no sintetizarse— del mismo modo que Rodríguez de la Flor sobre los emblemas. La explicación reside en la significación de cada elemento —una gruta, un palacio, un jardín, el vuelo de un dios, de un águila o de un ave fénix con la irrupción de la música— por sí mismo y en alineación y combinación con otros; es decir, un agrupamiento de significados emblemáticos y/o simbólicos que en determinado orden nunca arbitrario ni caprichoso crearán otro significado global. Estamos ante un proceso alegórico de por sí dinámico y aglutinante. Esta repartición estará “regulada”, precisamente, por el numen y la cosmología barrocos de aquel que siente de igual o muy semejante forma la música y la poesía que la artificial realidad visual ha creado. Como sus otros dos colegas, el conocimiento del escenógrafo-pintor debía ir más allá de la simple aptitud técnica; su erudición debía ser vivamente sensible e intencional, ya que el elemento plástico era, como la palabra y la música, el resultado de la intencionalidad del ingeniero-pintor.³⁷

Para ese despliegue de espectacularidad multiartística, nueva en España, fue necesario la construcción del Coliseo del Buen Retiro en 1640, a petición de uno de esos homines universalum, el escenógrafo Cosimo Lotti.³⁸ Este hecho será capital para la transición de la fiesta cortesana anterior y la fiesta real barroca: «este deslizamiento de la fiesta cortesana al espectáculo teatral se vio acelerado por la construcción, iniciada en 1638, del Coliseo, un teatro perfectamente equipado que se edificó más allá de la Sala de Máscaras».³⁹ El que será el

36 Fernando Rodríguez de la Flor, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid: Akal, 2012, p. 103.

37 Jordi Bermejo Gregorio, *Op. cit.*, pp. 507-521.

38 El Coliseo del Buen Retiro en un principio (1638) tuvo un presupuesto de 23.500 ducados (Jonathan Brown y John H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Alianza, 1981, p. 107). El escenario del Coliseo, según dejó testimonio Antonio Palomino en el segundo tomo de *El museo pictórico y a escala*, publicado en 1724, estaba elevado 5 pies castellanos (1,39 metros) del pavimento de la sala; la embocadura tenía 39 pies de ancho (10,86 metros), 30 pies (8,35 metros) entre los primeros bastidores, 26 pies (7,24 metros) entre los segundos bastidores; 62 pies (17,27 metros) de profundidad desde el proscenio hasta el fondo, con un desnivel positivo desde «la frente del tablado» (proscenio) hasta el final del segundo foro de media vara y dos dedos (0,435 metros); la altura de los primeros bastidores era de 25 pies (6,96 metros) y 4 pies (1,11 metros) de ancho. El resto de las medidas las expone Antonio Palomino Velasco, *Op. cit.*, p. 194, y las analiza y pone en comunión para dar una visión del espacio María Teresa Chaves Montoya, *Op. cit.*, p. 83.

39 *Ibidem*, p. 216. Si bien espectáculos palaciegos semejantes se habían representado con anterioridad en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid o en salones de los reales sitios de Aranjuez o la Zarzuela, estos lugares no estaban

primer teatro *alla italiana* de España, donde la estructuración arquitectónica y espacial estaba motivada por la posición y el simbolismo sobre el público más importante, aquel al que se le dedicaba y por la que se había hecho la obra (el monarca, la familia real, el noble que pagaba la fiesta), había sido creado también para no solo un mayor aprovechamiento del sonido, sino para una mayor y más compleja escenografía. Esto lo hacía posible porque «estaba dotado con toda la maquinaria y equipo necesario para la puesta en escena de los espectáculos ideados por Cosme de Lotti». ⁴⁰ Sin olvidar, claro está, la significación ostentosa a nivel pragmático que la construcción del primer teatro *alla italiana* de España tenía como elemento de propaganda y reflejo de la corte y el monarca, tal y como lo describió en su relación sobre el palacio el comerciante Robert Bargrave en 1655: «y después vi un teatro bizarramente arreglado al efecto, equipado con diversas máquinas, escenarios y raros decorados». ⁴¹ El Coliseo del Buen Retiro potenció el desarrollo del género poético-musical por significar la creación de un espacio estable para estas complejas representaciones, capaz de albergar los decorados y las fantasiosas máquinas de las tramoyas que creaban los efectos especiales y que permitía el desarrollo y el perfeccionamiento tanto de uno como del otro. El Coliseo del Buen Retiro significaba, en la España de los años cuarenta del siglo XVII, la vanguardia artística y la plataforma adecuada a la importancia representativa de aquellas fiestas que en él se iban a representar.

En definitiva, la escenografía de telones y foros de un detallismo y colorismo delicioso, desarrollados a raíz de temas y ambientes fantásticos que se ven hechos realidad mediante los efectos visuales y espaciales de las tramoyas, las apariencias de los bastidores y la perspectiva que otorgan tuvieron un efecto hipnótico y siempre admirable. A inicios de siglo XVII, a finales o en el siguiente. Francisco Bances Candamo (1662-1704), en la segunda versión de su preceptiva *Teatro de los teatros* (1692-1694), dirá que esta combinación de arte plástica e ingeniería:

ha llegado a tal punto que la vista se pasma en los teatros, usurpando el arte todo el imperio a la naturaleza, porque las luces hacen convexas las líneas paralelas y el pincel sabe dar concavidad a la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamás ha estado tan adelantado el aparato de la escena, ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo. ⁴²

La interpretación y teatralidad de los actores también afecta la escenografía, pues, como la música, se ha pasado de una utilización meramente decorativa, ornamental y secundaria a ser un elemento en el que la interacción de poesía y música es total. Y, como ellos, participa también en el desarrollo de la evolución y de la estructura dramática. El episodio de usurpación de competen-

ni pensados ni acondicionados para acoger de forma permanente desarrolladas tramoyas ni contaban con una caja escénica en perspectiva como en los coliseos italianos.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 75.

⁴¹ *Ibidem*, p. 114. La relación al completo lleva por título original *A Relation of Sundry Voyages and Journeys made by Mr. Robert Bargrave*, Bodleian Library, Ms. Rawlinson C799, invierno de 1654-1655, pp. 138-139.

⁴² Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan W. Moir (ed.), London: Tamesis Books, 1970, p. 29.

cias entre Cosme Lotti y Calderón de la Barca lo demuestran en 1635 para la producción de *El mayor encanto, amor*,⁴³ entre ejemplos de otras cortes.⁴⁴ Así pues, puede afirmarse perfectamente que la compleja y revolucionaria escenografía está en unión artística en el común del espectáculo poético-musical, lo que obligaba a los artistas a coordinarse y a crear conjuntamente, cosa, también, nueva en España.⁴⁵

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Ramón, *El luthier de Delf*, Barcelona: Acantilado, 2013.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan W. Moir (ed.), London: Tamesis Books, 1970.
- BENEVOLO, Leonardo, *Introducción a la Arquitectura*, Madrid: Celeste Ediciones, 1992.

43 Esta fiesta real fue programada para estrenarse la Noche de San Juan en un escenario en la isla del medio del lago grande del Real Sitio del Buen Retiro, representando ser Trinacria o Sicilia (María Teresa Chaves Montoya, *Op. cit.*, p. 49.). En esta ocasión, el ingeniero-pintor, el ya reputado e insigne Cosimo Lotti, había enviado a Calderón «un memorándum en el que describía la pieza desde el punto de vista del ingeniero de escena, no sin indicar al mismo tiempo detalles de la acción y bosquejar algunos pasajes del texto» (Sebastian Neumeister, *Op. cit.*, p. 55). El ingeniero había creado la fiesta en sí, haciendo de la evolución de las escenas y los cambios escenográficos la trama de la fiesta (Norman D. Shergold, *Op. cit.*, p. 280). Calderón contestó rebelándose al veterano ingeniero mediante el reclamo de su importancia como dramaturgo de “esta comedia”: «[...] aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación. Habiendo yo señor de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da, pero haciendo elección de algunas de sus apariencias las que yo habré menester de aquellas para lo que tengo pensado» (carta del 30 de abril de 1635, en: Krzysztof Silwa, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*, València: Publicacions de la Universitat de València, 2008, p. 73). Y aunque el responsable de la escenografía y de las mutaciones era Cosimo Lotti, según el mismo Calderón confiesa (Ibidem, p. 73-74), el dramaturgo era el que, además de escribir la poesía dramática, era el director escénico, tal como se recoge en los documentos del Archivo de Protocolos: «hacer y que se hará todas las apariencias y teatro y lo demás que sea acordado y tratado se haga en el Estanque de la Casa de Buen Retiro conforme a las trazas que están dispuestas por don Pedro Calderón» (María Luisa Caturla, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid: Revista de Occidente, 1947, p. 44-45). Así pues, al final, el espectáculo que el público pudo observar en el Estanque del Buen Retiro «se aleja bastante del propósito inicial del escenógrafo, aunque es más lógico pensar que en la realidad los dos autores alcanzaron un compromiso para no restarle espectacularidad a la comedia [...] sin sacrificar demasiado la estructura dramática y los versos del poeta. [Eso sí,] en lo referente a la disposición del escenario, Lotti tenía la última palabra» (María Teresa Chaves Montoya, *Op. cit.*, p. 51).

44 Es notoriamente clarificador el caso de cómo el arquitecto inglés Iñigo Jones monopolizó toda creación artística real a su alrededor, desprestigiando al poeta Townshend, como informa Sebastian Neumeister: «*Albion's Triumph* puede considerarse un ejemplo típico de esta situación, porque es la primera *masque* que Iñigo Jones escenifica sin el poeta Ben Jonson, con quien había llegado a una definitiva ruptura debido a la reivindicación de prioridades por ambas partes. En el momento en que Iñigo Jones, arquitecto general del rey desde 1625, se subordina a la voluntad real, vence sobre los demás rivales. La acción y la presentación del ballet festivo corresponde por completo a la idea del rey (quien también toma el papel del emperador romano Albenactus), mientras que al autor del texto, Townshend, solo le cae en suerte la tarea de expresar en palabras el concepto de la pareja desigual» (en: Sebastian Neumeister, *Op. cit.*, p. 51).

45 «Lo cierto es que este todo de trabajar creó siempre situaciones incómodas entre los dramaturgos españoles, que no admitían fácilmente que se les dijera qué tenían o cómo tenían que escribir, y entre los artistas italianos, que no podían entender la poca flexibilidad y apertura a los nuevos métodos escénicos» (María Teresa Chaves Montoya, *Op. cit.*, p. 50).

- BERMEJO GREGORIO, Jordi, *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.
- BIANCO, Baccio del, y CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo. Fábula representada en el Coliseo del Real Palacio del Buen Retiro a obediencia de la Serenísima señora María Teresa de Austria, infanta de Castilla, en festivo parabién que felices años goce la siempre augusta majestad de la reina nuestra señora, doña Mariana de Austria*, [Madrid]: [1653] (Houghton Library, Harvard University: MS Typ 258).
- BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid: Alianza, 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La fiera, el rayo y la piedra*, Aurora Egido (ed.), Madrid: Cátedra, 1989.
- _____, *La púrpura de la rosa*, Ángeles Cardona, Don Cruickshank, y Martín Cunningham (eds.), Kassel: Edition Reichenberger, 1990.
- _____, *Andrómeda y Perseo. Fábula representada en el Coliseo del Real Palacio del Buen Retiro*, Rafael Mestre (ed.), Almagro: Museo Nacional del Teatro, 1994.
- _____, *El laurel de Apolo*, ed. de Don Cruickshank, en *Comedias*, III, Madrid: Biblioteca Castro, 2007, pp. 915-995.
- CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid: Revista de Occidente, 1974.
- CATURLA, María Luisa, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid: Revista de Occidente, 1947.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, *La Gloria de Niquea*, Aranjuez: 12 Calles, 1991.
- _____, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobernación de las Artes, 2004.
- EGIDO, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Madrid: Cátedra, 1990.
- _____, «Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca», *Castilla. Estudios de literatura*, n.º 0, 2009, pp. 134-165.
- FERRER VALLS, Teresa *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudios y documentos*, Madrid – Sevilla – Valencia: UNED – Universidad de Sevilla – Universitat de València, 1993.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel: Edition Reichenberger, 2000.
- PALOMINO VELASCO, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica. Tomo segundo. Práctica de la pintura, en que se trata del modo de pintar a el óleo, temple y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir, y de la perspectiva común, la de techos, ángulos, teatros y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección y documentos para las ideas o asuntos de las obras, de que se ponen algunos ejemplares*, Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1724, tomo II.

- RICH GREER, Margaret, «Introducción al teatro cortesano de Calderón», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid: Istmo, 2000, vol. II, pp. 513-575.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid: Akal, 2012.
- SHERGOLD, Norman. D., *A history of the Spanish stage from medieval time until the end of seventeenth century*, Oxford: Clarendon, 1967.
- SILWA, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*, València: Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- VAREY, John E., «Calderón, Cosme Lotti, Velázquez and the Madrid Festivities of 1636-1637», en: S. Schoenbaum (ed.), *Renaissance Drama*, Illinois: Evanston, 1968, pp. 253-282.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope, *La selva sin amor*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze: Alinea, 1999.

LISTA DE ILUSTRACIONES



Baccio del Bianco, «Andrómeda y el monstruo Ceto», en Baccio del Bianco y Pedro Calderón de la Barca, *op. cit.*, f. 88 (Houghton Library, Harvard University: MS Typ 258).



Baccio del Bianco, «Mercurio y Palas», en Baccio del Bianco y Pedro Calderón de la Barca, *op. cit.*, f. 29 (Houghton Library, Harvard University: MS Typ 258).



Baccio del Bianco, «La Poesía, la Música y la Pintura», en Baccio del Bianco y Calderón de la Barca, *op. cit.*, f. 3 (Houghton Library, Harvard University: MS Typ 258).