

Las Artes Plásticas al servicio de la Dramaturgia Calderoniana. Posibilidades de inversión de los términos anteriores ¹

JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ *

RESUMEN

Cifrado el propósito inicial de este ensayo en indagar acerca de la supuesta servidumbre de las artes plásticas en relación con la dramática barroca en general y con la veta calderoniana en particular, terminamos barajando la posibilidad de invertir los términos del planteamiento de partida: ¿acaso no sería el texto dramático el que acababa plegándose sin remedio a unos requerimientos escenográficos que, resueltos básicamente mediante el concurso de las artes plásticas, llegaron a considerarse prioritarios? Aun viniendo de lejos, el debate no está agotado; de ahí que nos planteemos si todavía existe margen para hablar de primacías.

ABSTRACT

Although the initial idea of this article was to analyze the supposed servitude of the visual arts with respect to baroque theatre in general and the tradition of Calderón in particular, in the end, the possibility of inverting this relationship is raised: Is it not possible that the dramatic text bowed down to expanding scenographic demands which were resolved through the use of the visual arts, and which in the end became the priority? Even though this debate has long been present in the historiography, because it is unresolved, one can still consider whether it is possible to discuss which element in this equation was the primary one.

* Profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de la UEM.

¹ Desde el ámbito de la Historia del Arte, este artículo pretende ser un homenaje a Calderón de la Barca (1600-1681), en conmemoración del cuarto centenario del nacimiento del insigne poeta y dramaturgo.

Partiendo de una afirmación de Aurora Egido según la cual «Calderón utiliza el arte poniéndolo al servicio del drama»², nuestra pretensión pasa por pulsar las relaciones entre dramaturgia y escenografía en tanto en cuanto intervienen en la consecución de lo teatral, sin que ello signifique agotar lo teatral en esos componentes. Del mismo modo, que una pueda contribuir en mayor medida que la otra a verificar ese objetivo, no significa que puedan prescindir la una de la otra, es decir, que sean autosuficientes.

Si hay algo que singulariza al Barroco frente a corrientes culturales de otro signo es el perfecto maridaje que promueve entre el arte y la vida, a *resultas de lo cual los límites entre ficción y realidad se vuelven bastante imprecisos*. De ese anhelo por borrar fronteras participa también el arte en sí mismo: arquitectura, escultura, pintura, música, literatura... sacrifican parte de su *soberanía* en favor de una obra de arte total que, en consecuencia, ve multiplicada su capacidad expresiva y comunicativa. Si hay un género artístico en el Barroco que tiende a aglutinar a las demás artes, presentándose en última instancia como síntesis de todas ellas, ese es sin duda el teatro; precisamente porque, aun no siendo ésta una manifestación artística privativa del Barroco, lo teatral es algo inherente a este estilo. De ahí que, dado que la vida no es sino teatro³, ninguna otra expresión artística logrará reflejar mejor ese anhelo barroco cifrado en la fusión de arte y vida⁴. De hecho, la *tendencia del teatro barroco a invadir el espacio ocupado por los espectadores, incorporándolo al propio ámbito de la representación y logrando con ello un todo espacial continuo, confirma lo ya dicho; es ese «sentido envolvente» el que hace que mundo cotidiano (espectadores) y mundo de la ilusión (actores) sean uno y lo mismo*⁵. Pero no conviene perder de vista que la influencia o el trasvase de recursos es algo recíproco: piénsese, por poner sólo un ejemplo, en la enorme deuda contraída con *todo* lo teatral por el conjunto escultórico que Bernini realizó para la Capilla Cornaro en Santa María della Vittoria (Roma), con el *Éxtasis de Santa Teresa* (1645-1652).

² EGIDO, Aurora: «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, según la edición de 1664», en Egido, Aurora (coord.), *La escenografía del teatro barroco*. Universidad de Salamanca/UIIMP; Salamanca, 1989; pág. 179.

³ Cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio: *El Teatro y la teatralidad del Barroco*; Planeta; Barcelona, 1969; pág. 20.

⁴ Véase a este respecto DIEZ BORQUE, José María (comp.), *Teatro y fiesta en el Barroco*, Ed. del Serbal; Barcelona, 1986. Especial interés para lo que aquí tratamos revisten los artículos del propio Díez Borque («Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español», págs. 11-40), de Antonio Bonet Correa («Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca», págs. 41-70) y de José Antonio Maravall («Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», págs. 71-95).

⁵ Cfr. OROZCO DÍAZ, *opus cit.*, nota 3, págs. 39 y ss.



Fig. 1. Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

Al limitar nuestro campo de actuación a las artes plásticas renunciamos a otras artes como la música, sin cuyo potencial quedaría sensiblemente mermada la capacidad expresiva del universo teatral ⁶. Pero esa renuncia sirve también para empezar a dar respuestas. Como ocurre con el texto dramático, la música remite a una percepción auditiva; las artes plásticas, en cambio, responden a criterios de naturaleza visual. Es decir, partiendo del singular compromiso barroco con lo sensorial, el problema puede plantearse también en términos de predominio o primacía del sentido de la vista o del oído ⁷. Baste recordar que el propio Calderón confesó en alguna ocasión las «ventajas que lleva el sentido de la vista al del oído» ⁸. De ahí que no podamos compartir la tesis de Aurora Egido al respecto, quien, defendiendo la «integración plena de los elementos

⁶ «Sabido es que la representación teatral del XVII es un conjunto de espectáculos dentro del cual la música, el canto, la danza y el baile ocupan un papel central como factores de captación de público, al que se pretende dar un espectáculo total». DIEZ BORQUE, *opus cit.*, nota 4, pág. 26. Cfr. STEIN, Louise Kathrin: «Música existente para comedias de Calderón de la Barca», en AA.VV., *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; vol. II, págs. 1.161-1.172; véase también, en esta misma obra y volumen, QUEROL, Miguel: «La dimensión musical de Calderón», págs. 1.155-1.160, y CARDONA CASTRO, Ángeles: «Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo...*», págs. 1.077-1.090.

⁷ Sin que ello implique prescindir de otros sentidos como el del olfato, sobre todo en lo que respecta al teatro cortesano, donde no era infrecuente servirse de sustancias aromáticas, que liberaban olor al ser quemadas por la llama de las velas de iluminación. Es más, Diez Borque llama la atención incluso sobre el concurso del sentido del gusto, en función de «esa costumbre hispana del espectador del teatro del XVII de estar comiendo y bebiendo, continuamente, a lo largo de la representación». DIEZ BORQUE, *opus cit.*, nota 4, pág. 30. En cuanto a la primacía de la vista o el oído, Lope de Vega, por ejemplo, se muestra renuente a admitir abiertamente la superioridad de los ojos, aun cuando juzgue en ellos «tan principal sentido»; de ahí que opte por una solución de compromiso según la cual es razonable que en el teatro se sirvan «los oyentes de los ojos». Asimismo, en lo que a «agradar los ojos» se refiere, compara el teatro con la fiesta de los toros. Tomado a través de OROZCO DÍAZ, *opus cit.*, nota 3, pág. 80. Sobre la primacía de la vista o el oído véase VAREY, John E.: «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», en *Edad de Oro*, V (1986), Universidad Autónoma de Madrid, págs. 271-297; DIXON, Víctor D.: «La comedia de corral de Lope como género visual», en *Edad de Oro*, V (1986), págs. 35-38; y ASENSIO, Eugenio: «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en *Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*. Institut Español de Cultura; Roma, 1981; págs. 257-270.

⁸ WILSON, Edward M.: «El texto de la *Deposición a favor de los profesores de la pintura*, de don Pedro Calderón de la Barca», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º 77 (1974), pág. 722. Dos años antes de la *Deposición*, en 1675, ya se había manifestado poéticamente en el mismo sentido:

«Quiero, porque más te muevan
los ojos, que los oídos,
que en fantásticas ideas,
ya que estás viendo mis ansias
sus felicidades veas».

Auto *El jardín de Falerina* (1675). Ed. Pando, pág. 173. La cursiva es nuestra.

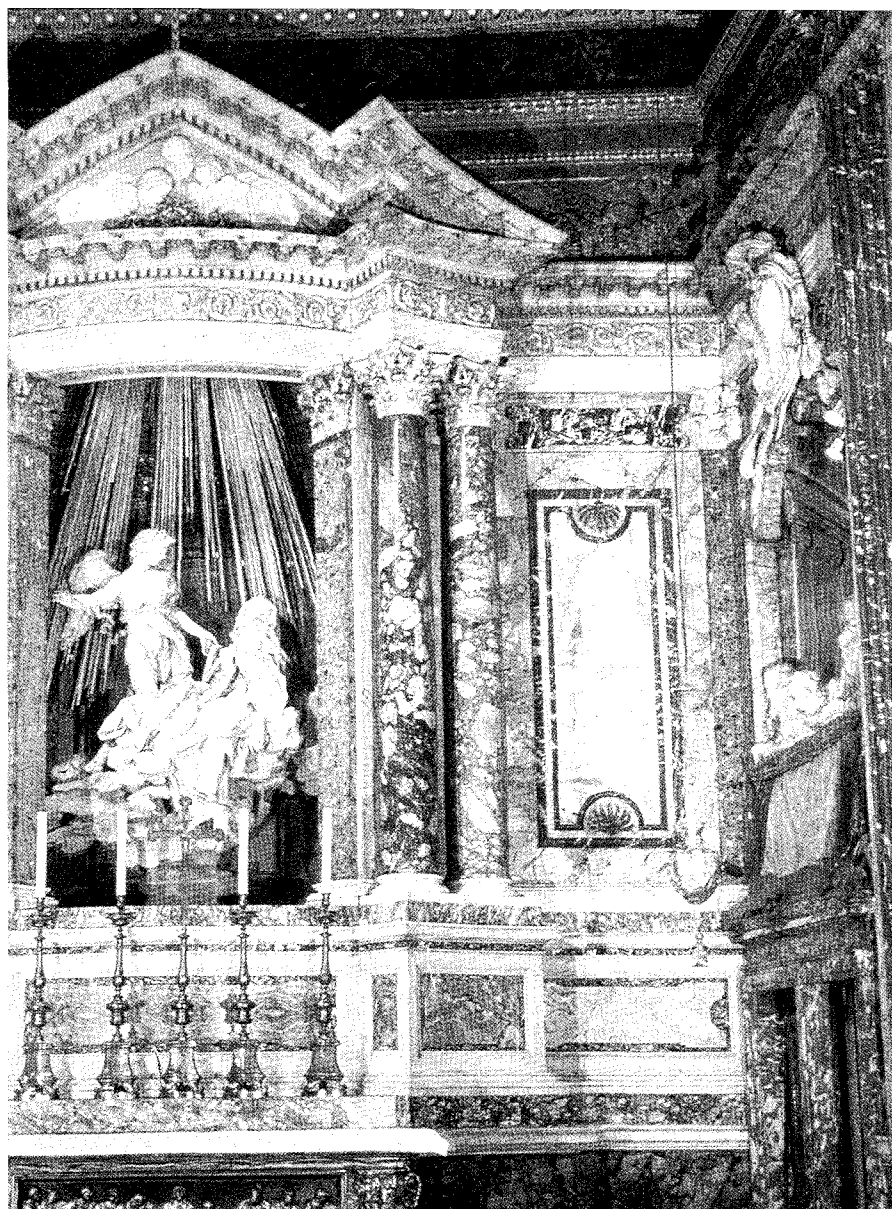


Fig. 2. Detalle del Éxtasis de Santa Teresa (1645-52), de Bernini (Capilla Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma). Varios miembros de la familia Cornaro (derecha) asisten con asombro al éxtasis de la santa de Ávila (izquierda), del mismo modo que si se tratase de espectadores que contemplan desde el palco de un teatro una aparición sobrenatural en el escenario.

visuales y auditivos en el teatro calderoniano», no ve en este tipo de análisis sino un «intento de simplificación teórica»⁹. Y no participamos de este dictamen, máxime cuando entra en contradicción con lo dicho por la autora en este mismo¹⁰ y otros trabajos¹¹.

I. LAS ARTES PLÁSTICAS AL SERVICIO DE LA ESCENOGRAFÍA Y EL ESPACIO TEATRALES

La escenografía¹² lleva el peso de lo plástico-visual en el teatro barroco. Es una y múltiple, esto es, reviste unidad en su diversidad: normalmente engloba distintos ambientes escénicos sucesivos, al margen de que se vuelva sobre alguno de ellos tantas veces como sea preciso. Pero, a diferencia del texto, la escenografía es solidaria de una existencia más bien efímera; de hecho, lo poquísimos que conservamos de ellas es a través de dibujos; además, nuevas representaciones de un mismo texto dramático pueden y deben implicar otras escenografías, distintas de la original, porque, como bien ha dicho Egido, «cada representación escénica es única e irreplicable...»¹³

⁹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La fiera, el rayo y la piedra*. Edición a cargo de Aurora Egido. Cádiz; Madrid, 1989; pág. 36.

¹⁰ «La música (...) destacaba los valores del oído, el sentido más perfecto». Calderón, *opus cit.*, nota 9, pág. 90.

¹¹ Vuélvase sobre la afirmación que motiva la nota 2. Personalmente, saco otra lectura de una cita traída a propósito por la autora: si Angelo Ingegneri «recomendaba al dramaturgo que antes de escribir la obra, se la imaginara en escena» (CALDERÓN, *opus cit.*, nota 9, pág. 36 —n.º 59—), es porque tal vez pensaba que sin lo visual, aun imaginado, soñado o con los ojos cerrados, las ideas, y por tanto las palabras, surgirían con mayor dificultad. En ningún caso negamos que la percepción de lo teatral se verifique tanto auditiva como visualmente, como tampoco tenemos nada que objetar respecto a su esencia, resultado de la síntesis de poesía, artes plásticas, música, aromas...; lo que desde aquí planteamos es la posibilidad de que el espectador, sin cuya participación es indudable que el espectáculo teatral carecería de significado, pueda llegar a sentirse más atraído por lo que ven sus ojos que por lo que escuchan sus oídos. La integración, no lo olvidemos, no excluye la preferencia. La propia autora se hace eco en otro trabajo del parecer de Leonardo al respecto, indicando que «para él [Leonardo] la pintura era superior a la poesía no sólo porque atañe al ojo, de mayor nobleza que el oído, sino por su mayor capacidad de captación y de producir una mayor sensación de realidad». EGIDO, Aurora: «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en ÍDEM, *Fronteras de la Poesía en el Barroco*. Ed. Crítica; Barcelona, 1990; pág. 180 (n.º 54), (la cursiva es nuestra), y véase el comienzo del segundo párrafo de la pág. 187. Ruiz Lagos, por su parte, ha dicho que «a pesar de esta síntesis artística total que quiere hacer predominar en su estética Calderón, sobresale siempre lo visual, el dominio de los ojos...» RUIZ LAGOS, Manuel: «Algunas relaciones pictóricas y literarias en el teatro alegórico de Calderón», en *Cuadernos de Arte y Literatura*. Universidad de Granada, 1 (1967), pág. 35.

¹² Sobre la palabra y su alcance véase EGIDO, *opus cit.*, nota 2, págs. 9 y ss.

¹³ «...y [...] si cambia la forma de representarse, cambia la obra». Egido, *opus cit.*, nota 2, pág. 161.

En principio, su misión estriba fundamentalmente en otorgar apariencia de realidad a la ficción desencadenada por un grupo de actores sobre el escenario; es decir, debe coadyuvar a neutralizar la «adversativa» entre mundo real y ficticio; es más, con ser ficción y apariencia, en sí misma es real y tangible. En esa recreación ilusoria de la realidad entran en juego diversos elementos que, oriundos en su mayor parte de Italia, o más concretamente de Florencia,¹⁴ bien podrían agruparse en torno a dos modalidades de recursos escénicos. Una atiende a todo lo relacionado básicamente con los decorados pintados, a los que ya se refiere Vitruvio en su tratado y de los que en España sólo se tienen noticias a partir del siglo XVI¹⁵; ahora, en el teatro barroco, son decorados pintados sobre bastidores móviles y/o telón de fondo «alzable y enrollable», donde el verdadero protagonismo corresponde a las perspectivas. La otra modalidad tiene que ver con la tramoya.

Aunque en ocasiones se utiliza el concepto de tramoya como sinónimo de recurso escenográfico en general, incluyendo las perspectivas¹⁶, creemos necesario el distingo —que ya recoge el *Diccionario* de la Real Academia Española— puesto que la tramoya se refiere más bien a la maquinaria o conjunto de artilugios mecánicos responsables de las frecuentes ascensiones y bajadas de personajes y objetos en el escenario, así como de desapariciones súbitas, simulacros varios, etc. Es decir, la tramoya alcanzaría a los decorados en perspectiva en tanto en cuanto *dependen* de ella los rieles sobre los que se desplazan los paneles a los que van adheridos los lienzos pintados. Para Baccio del Bianco, escenógrafo italiano al servicio de Felipe IV, la tramoya era lo que hacía que una comedia dejase de ser «simple»; la ausencia de tramoya obligaba al oyente a tener más juicio e imaginación. También se suele identificar tramoya y *mutación*, aun cuando

¹⁴ Esas innovaciones surgen en torno a 1585-89 de la mano de B. Buontalenti, que las pone en práctica al escenificar los intermedios de la corte de los Médicis. La labor de Buontalenti la continuará su discípulo Giulio Parigi. SABIK, Kazimierz: «La escenografía barroca italiana en el teatro de corte en España y en Polonia, 1622-1658», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; vol. III, pág. 1.685.

¹⁵ Aunque son pocos los ejemplos, sabemos que en 1548 tuvo lugar en el Palacio Real de Valladolid una representación que disponía de suntuosa escenografía pintada a la italiana; en Burgos, en 1565, se hizo otra representación que presentó una perspectiva pintada de la ciudad de Londres; en fin, en una pintura de la ciudad de Barcelona sirvió como decorado a otra en 1602. SHERGOLD, N.D.: *A History of the Spanish Stage, from Medieval Times till the End of the Seventeenth Century*. At the Clarendon Press; Oxford, 1967; págs. 238, 241-42 y 250.

¹⁶ Cfr. LARA GARRIDO, José: «Texto y espacio escénico. El motivo del jardín en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; vol. II, págs. 939-954, pág. 944 («...la tramoya utilizó los efectos de perspectiva múltiple...»).

este último término debe entenderse genéricamente como *cambio* o *transformación*. La popularidad alcanzada por esta palabra —tramo-ya— es indicativa de la extraordinaria querencia del público por los cambios escénicos.

Al recabar por sí misma la admiración y el aplauso unánime de los espectadores, la labor del escenógrafo podía aspirar incluso a desbancar, en lo que a aceptación se refiere, a la del comediógrafo, favoreciéndose así una cierta competencia entre ambos. El plato fuerte de la escenografía solía dejarse para los finales de acto, buscando así «el mayor efecto de exaltación expresiva apoteósica»¹⁷. Ahora bien, aun cuando con más o menos medios se hacía uso de ella tanto en los modestos corrales de comedias como en los ricos teatros de corte, fue en estos últimos (Salón Dorado o Salón de Comedias del Alcázar y Coliseo del Retiro) donde la escenografía obtuvo los mayores logros¹⁸.

Al frente de la puesta en escena de las obras de Calderón estuvieron principalmente dos florentinos, bien curtidos ya en el oficio: nos referimos a Cosme Lotti y a Baccio del Bianco¹⁹. El primero, que llegó a España en 1626 contratado por Felipe IV, era discípulo de Giulio Parigi, quien a su vez había sido pupilo de Buontalenti, verdadero impulsor de la moderna escenografía allá en la Florencia medicea. Lotti, de cuyo ferviente deseo de afirmación artística puede dar idea el hecho de que llegó a desfilar al

¹⁷ OROZCO DIAZ, *opus cit.*, nota 3, pág. 82.

¹⁸ Las de corral eran representaciones a plena luz del día, lo cual era un serio obstáculo para el verosímil desarrollo de escenas nocturnas, al tiempo que limitaba los efectos ilusionistas y el lucimiento general. De todos modos, las escenografías del teatro cortesano no quedaron vedadas para el gran público, que podía, previo pago de una entrada, acceder a las representaciones que tenían lugar en el Coliseo del Buen Retiro, inaugurado en 1640. Cfr. VAREY, J.E., y SHERGOLD, N.D.: *Fuentes para la historia del teatro en España. III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. Támesis; Londres, 1971; doc. n.º 2, pág. 48. Véase también VAREY, J.E.: «La dama duende de Calderón: símbolos y escenografía», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; vol. I, págs. 165-183. Hágase lo mismo con ALLEN, John J.: «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias», en Egido, *opus cit.*, nota 2, págs. 13-23.

¹⁹ Sin embargo, no fueron los primeros escenógrafos italianos que trabajaron para la Corte española. Antes que ellos estuvo por aquí Giulio Cesare Fontana, hijo del famoso arquitecto (e ingeniero) Doménico Fontana. Como escenógrafo se le relaciona con *La Gloria de Niquea*, égloga del poeta Juan de Tarsis, representada en los jardines del Palacio Real de Aranjuez, en 1622. Escenografía significativa por ser la primera en España que incorpora las novedades italianas; la segunda, obra ya de Lotti, fue la de la égloga lopesca *La selva sin amor*, representada en 1629. Sabik, *opus cit.*, nota 14, págs. 1.686-16.87. Quienes siguieron a Lotti y Del Bianco en la dirección de los teatros de corte, súbditos italianos y españoles, eran pintores, arquitectos e incluso tracistas de altares y arquitectura efímera antes que escenógrafos; no aportan novedades al respecto, pero no por eso dejan de equipararse a aquéllos en lo que a resultados prácticos se refiere. Hablamos de Francisco Rizzi, Antonio M.^a Antonozzi, Dionisio Mantuano, Herrera el Mozo, José Caudí, Ruiz de la Iglesia, T. Ardemans, etc.

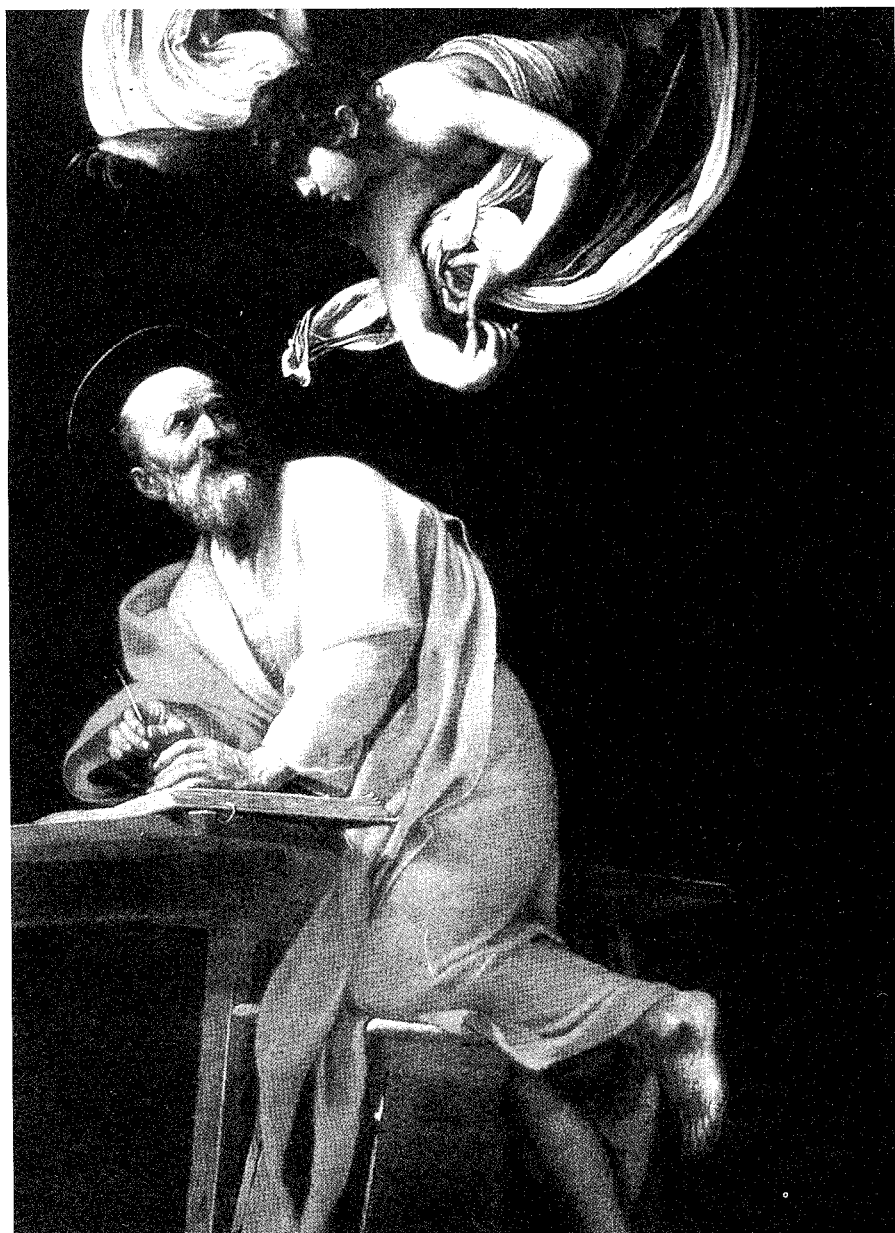


Fig. 3. Caravaggio. San Mateo y el ángel, 1602. Capilla Contarelli, iglesia de San Luis de los Franceses, Roma. Al igual que ocurre en el escenario, la pintura recurre frecuentemente a personajes voladores, dechados de lo sobrenatural.

frente de sus creaciones ²⁰, fue sin duda el escenógrafo que concitó los elogios más entusiastas en España durante el siglo xvii. A su muerte, en 1651, el Rey recurrió de nuevo a Florencia logrando otro importante fichaje, el de Baccio del Bianco, que habría de resultar breve pero igualmente intenso y sobrado de calidad; en efecto, falleció en 1657, pero de su buen hacer aún conservamos algún testimonio gráfico ²¹. Aunque el prestigio alcanzado por ambos se fundamenta en su condición de *metteurs en scène*, evidenciaban una capacidad artística que abarcaba numerosos campos, desde la arquitectura hasta el diseño de vestuario pasando por la ingeniería, la óptica-perspectiva, el grabado, la jardinería, la pintura...; su labor se centraría en el diseño de tramoyas y decorados en perspectiva más que en la materialización de los mismos. De los que vinieron después el que más nos interesa es el valenciano José Caudí ²², responsable de la suntuosa puesta en escena de la última comedia de Calderón, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (1680, Coliseo del Retiro). Y a pesar de que no llegaron a trabajar para la Corte, es obligado referirse a dos discípulos de Caudí, Jusepe Gomar y Bautista Bayuca, aunque sólo sea por los veinticinco dibujos —*rara avis*— que se conservan de la escenografía diseñada y tal vez en parte ejecutada por ellos para la representación valenciana (1690) de *La fiera, el rayo y la piedra*, obra de Calderón de la Barca ²³; al valor propiamente escenográfico-teatral habría que sumarle el interés que revisten desde el punto de vista artístico-arquitectónico ²⁴.

En su condición de máximos responsables del asombro y el estupor que sus ingeniosas creaciones causaban en la gente, tal vez no pudieron

²⁰ BROWN, Jonathan, y ELLIOTT, John H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Revista de Occidente/Alianza Editorial; Madrid, 1981 (1980); pág. 212.

²¹ Concretamente once dibujos suyos de la escenografía que hizo para la comedia de Calderón *Andrómeda y Perseo* (1653, Coliseo del Retiro). Cfr. DEARBORN MASSAR, Phyllis: «Scenes for a Calderón Play by Baccio del Bianco», en *Master Drawings*, 1977; págs. 365-375, láminas 21-31. Véase también BACCI, Mina: «Lettere inedite di Baccio del Bianco», en *Paragone* XIV (1963), págs. 68-77.

²² Caudí llegó a Madrid, según Ceán Bermúdez, para cubrir la plaza de Ayudante de Trazador Mayor de las obras del Alcázar y Casas Reales, conferida por Carlos II en 1687. Murió en 1696. Tomado a través de VALBUENA PRAT, Ángel: «La escenografía de una comedia de Calderón», en *Archivo español de arte y arqueología*; n.º 16 (1930), pág. 5. En el manuscrito sobre la representación valenciana (1690) de *La fiera, el rayo y la piedra* se alude a Caudí como individuo relevante «a quien gloriosamente deben envidiar los maestros de otras naciones». Tomado a través de Valbuena Prat, *opus cit.*, pág. 7. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «José Caudí, arquitecto y decorador», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; págs. 1651-1672. Véase también, del mismo autor, «José Caudí un olvidado artista, decorador de Calderón», en *Goya*, n.º 161-162 (1981), págs. 266-273.

²³ Cfr. VALBUENA PRAT, *opus cit.*, nota 22, págs. 1-16, más láminas.

²⁴ Se ha dicho que en esas láminas «puede verse cómo ya en nuestro xvii se daban las características del arte arquitectónico y la indumentaria del siglo xviii». Valbuena Prat, *opus cit.*, nota 22, pág. 5.

dejar de verse envueltos en una especie de aureola místico-oscurantista, susceptible incluso de provocar cierto temor entre sus conciudadanos; piénsese que Lotti era conocido por el elocuente sobrenombre de «el hechicero»²⁵. De todas formas, al margen de las lecturas o interpretaciones mágicas vinculadas a la superchería popular, lo cierto es que, como señala Maravall, no hacía falta ser físicos cartesianos para intuir que un «poderoso ingenio con impenetrable saber técnico realizaba el portento»²⁶.

La escenografía, o lo que es lo mismo, tramoya y lienzos en perspectiva, es producto de la conjunción operativa de las artes plásticas. Vitruvio ya le prestó atención en su *De Architectura libri decem*. La arquitectura, en efecto, despliega su actividad en varios frentes. En primer lugar se proyecta en el tema de las perspectivas de los decorados; no en vano Vitruvio, como después Serlio y otros, concibe la escenografía como el arte de poner los objetos en perspectiva. A este tema —con mayúsculas— se refirió ex profeso Calderón en alguna ocasión²⁷. Especial importancia reviste la aportación del ingeniero Niccolò Sabbatini a través de la primera parte de su *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri* (Pesaro 1637), sobre todo por lo pedagógico de un planteamiento en el que las ilustraciones juegan un papel esencial²⁸. Pero buena parte de las novedades italianas en este campo, conocidas en España a partir de la llegada de Lotti (1626), habían sido atendidas ya por el matemático Guidobaldo del Monte, maestro de Sabbatini, en el último libro de su *Perspectivae libri sex* (Pesaro, 1600), sin olvidarnos, claro está, del Libro II del tratado de Sebastiano Serlio (París, 1545), ni de *Le Due Regole della Prospettiva Pratica* de Vignola (1581, Ignatio Danti ed.). En cualquier caso, no todo fueron aportaciones foráneas: ahí están sino *Los dos libros de Geometría y Perspectiva Práctica* (1616-1619) de Antonio de Torreblanca²⁹.

²⁵ ARRÓNIZ, Othón: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Gredos; Madrid, 1977; pág. 210.

²⁶ MARAVALL, *opus cit.*, nota 4, pág. 92.

²⁷ Con motivo de la *Deposición en favor de los profesores de la pintura* (1677), decía Calderón de la perspectiva que «tiene a su cargo la proporción de tamaños y medidas, creciendo o abreviando al compás de la estatura las facciones; y no sólo al compás de la estatura, pero [sino también] al compás de la distancia en que ha de colocarse; pues tal vez desplace mirado de cerca, lo que mirado de lejos no desplace. Estos dos contrarios extremos pone en razón la Perspectiva, pues se ve que en un mismo cuadro proporciona cercanías y distancias...» Tomado de Wilson, *opus cit.*, nota 8, pág. 721.

²⁸ Cfr. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en Egado, *opus cit.*, nota 2, págs. 44 y ss.

²⁹ Cfr. NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: *Imágenes de la perspectiva*. Siruela; Madrid, 1996; págs. 341 y 358. El autor dedica el cap. 7 a la «Perspectiva teatral» (págs. 337 y ss.). Torreblanca fue «pionero», según Navarro de Zuvillaga, en servirse «de la sección o perfil del escenario para resolver la perspectiva teatral», siendo su aportación a la escenografía teatral en España «tan importante como la que hiciera Guidobaldo pocos años antes en la escena italiana» (pág. 358). Por lo demás, la tratadística arquitectónica española no prestó atención a estas cuestiones. Diego de Sagredo, por

La perspectiva más socorrida es la cónica o monofocal, heredada directamente del Quattrocento florentino, o más exactamente de Brunelleschi y Masaccio, en virtud de la cual las líneas de fuga convergen en un solo punto y la reducción en el tamaño de figuras y objetos es directamente proporcional a su alejamiento del espectador. Dicha perspectiva puede aplicarse a un solo telón de fondo, superficie bidimensional donde —por tanto— la profundidad se revela forzosamente ilusoria; o a la solución verdaderamente tridimensional resultante de la combinación de aquel telón de fondo y bastidores laterales móviles en yuxtaposición convergente hacia el horizonte del foro, tal como aparece en los dibujos de Gomar y Bayuca sobre la representación de *La fiera, el rayo y la piedra*. A esa tridimensionalidad contribuirían también elementos arquitectónicos en saledizo pintados en relieve, como es el caso de

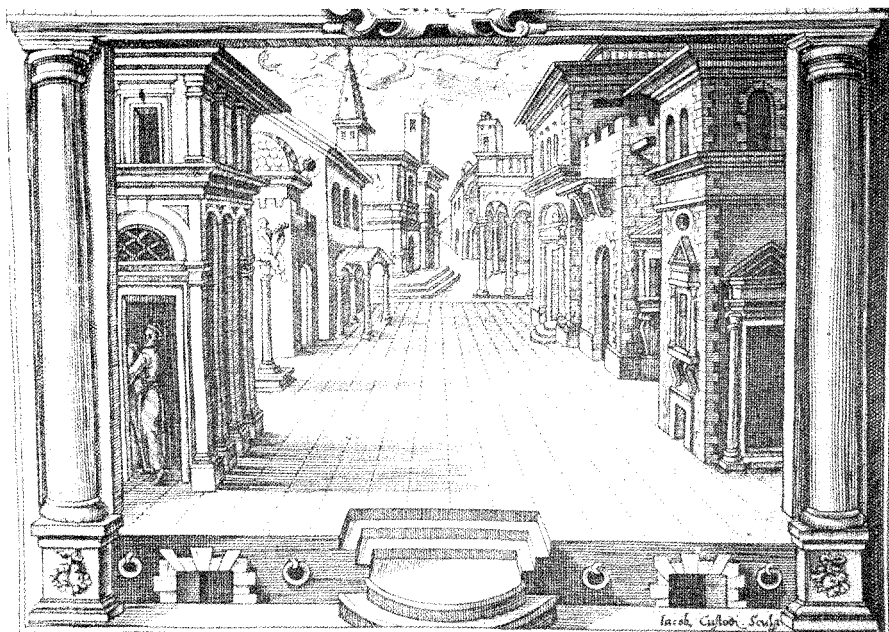


Fig. 4. Joseph Furtenbach. Escena de calle para el teatro mediceo en los Uffizi, 1628 (Houghton Library, Harvard University). El dibujo muestra una tercera dimensión ilusoria, que el escenógrafo transformaría en profundidad real y efectiva.

ejemplo, prescinde por completo del tema teatral en sus *Medidas del Romano* (Toledo, 1526); lo mismo cabe decir del de Juan de Arfe y Villafañe, *De Varia Commensuracion...*(1585). Y cuando se trata de traducir al castellano textos foráneos (Serlio, Palladio...) lo más normal es que se salten los pasajes relativos al teatro.

chimeneas, balcones, aleros, etc. Al dar profundidad a la escena, el movimiento de los actores ya no se limitaba exclusivamente al proscenio, como aún ocurría en la concepción serliana. Normalmente el telón de fondo no era tal, es decir, no solía topar con el muro de cierre del escenario sino que aún dejaría libre tras de sí cerca de la mitad de éste, espacio que podría revestir diferentes usos; sin embargo, el punto de fuga debía determinarse idealmente en relación a la pared y no al telón de fondo. Por lo demás, estos resultados podían verse enfatizados o reforzados mediante leves inclinaciones de techo y suelo, igualmente convergentes con el punto de fuga. Y como culminación apoteósica de toda esta ordenación *prospéctica* del escenario, el Coliseo del Retiro añadía una «perspectiva final» a través de una ventana de fondo que se abría a los jardines anejos del palacio³⁰, permitiendo incorporarlos como elemento real que eran al decorado ficticio del escenario. De este modo la perspectiva contribuía eficazmente al engaño de los sentidos. Otras veces la perspectiva escénica puede ser múltiple, esto es, sujeta a varios puntos de fuga; de ella se ocupa también Sabbatini, lo cual «es una novedad en un tratado de perspectiva»³¹.

Ahora bien, lo inmutable en uno y otro caso es que, respecto a ellas, el punto de vista del espectador, anclado en su *butaca*, siempre es fijo. Ello quiere decir que la contemplación del escenario desde el auditorio será tanto más perfecta cuanto más en línea esté con el centro geométrico del plano de fondo del escenario (el *punto del concorso* de Sabbatini); de donde se deriva que unos puntos de vista serán preferentes o prioritarios, y por tanto privilegiados, respecto a otros, estableciéndose en este sentido una directa correspondencia con el escalafón social. El rey, y en su ausencia los que jerárquicamente le siguen, se reservará ese lugar destacado (el *punto della distanza* de Sabbatini), siendo éste un proceder del que pueden sacarse infinidad de lecturas políticas, dado que, entre otras cosas, no sólo era el mejor sitio para ver sino también para ser visto³². El

³⁰ BROWN-ELLIOTT, *opus cit.*, nota 20, pág. 217.

³¹ NAVARRO DE ZUVILLAGA, *opus cit.*, nota 29, pág. 362. No era una novedad, en cambio, en sí misma, pues ya la contemplaba el Teatro Olímpico de Palladio y Scamozzi (Vicenza, 1585), cuya *scenae frons* dejaba ver tras de sí siete puntos de vista diferentes (siete calles divergentes). Según este autor, la perspectiva múltiple sería susceptible de ofrecer al espectador más posibilidades de disfrute que cuando el punto de vista es único; lo cual no deja de ser una contradicción, puesto que el punto de vista único, «que es (...) el que hace posible la perspectiva con toda su grandeza y todas sus ventajas, es precisamente el que más la condiciona y limita» (pág. 362). Entre otras cosas, Sabbatini ofrece —teórica y gráficamente— la posibilidad de resolver la perspectiva de tres calles con un solo punto de fuga o con tres, uno por cada calle.

³² Cfr. AMADEI-PULICE, M.^a Alicia: «Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; vol. III, págs. 1.519-1.532, especialmente

propio Calderón se hace eco de la determinación de Felipe IV de no ocupar el balcón en forma de media luna que, comunicado directamente con su cuarto en el Palacio del Buen Retiro, se le había construido ex profeso en el Coliseo; y es que, aduciendo razones de mayor goce de la perspectiva, veía las representaciones teatrales desde un pequeño estrado situado abajo, justo en el *punto della distanza*³³. Como revela su famosa *Deposición en favor de los profesores de la pintura*, Calderón valoró en todo momento las aportaciones de la Geometría y la Perspectiva³⁴. Del mismo modo, Lotti diseñó el Coliseo siguiendo los esquemas italianos al uso, que tenían muy en cuenta la cuestión prospectiva.

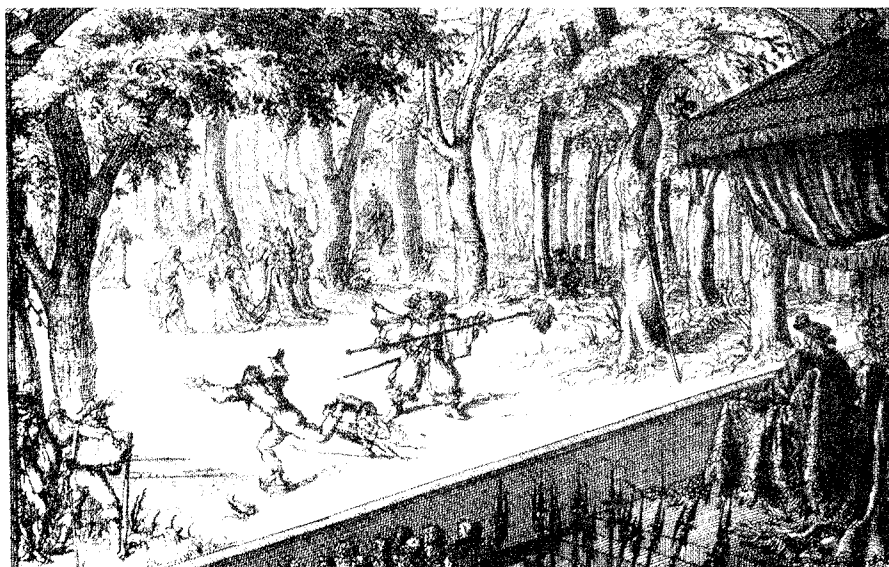


Fig. 5. Escena de teatro y localización del palco real (derecha) en la platea, c. 1680. Desde ese lugar el soberano se reservaba la visión más completa del escenario, el punto de vista preferente.

págs. 1522 y ss. Es de destacar cómo, en ocasiones, la escenografía incluía espejos estratégicamente situados (más o menos a la altura del estrado real) para recoger el reflejo del rey e incluirlo por tanto, a través de su propia efigie, en la propia ficción dramática, cual si de un personaje más de la acción se tratase; de este modo se coadyuvaba una vez más a fundir las dimensiones de lo real y lo fingido. Aunque en otro momento volveremos sobre este punto, nótese que es lo mismo que hace Velázquez en *Las Meninas*. Sobre estos temas (incluyendo los significativamente análogos espejos palaciegos) véase OROZCO DÍAZ, *opus cit.*, nota 3, págs. 89-107.

³³ Tomado a través de AMADEI-PULICE, *opus cit.*, nota 32, pág. 1.521.

³⁴ Cfr. WILSON, *opus cit.*, nota 8, págs. 709-207. Sobre la relación de la Perspectiva con las obras de Calderón, se ha dicho que el dramaturgo «...explora todas las vertientes visuales y filosóficas de lo

Por otro lado, conviene tener presente que a pesar de encontrarse relativamente cercana en el tiempo la solución arqueologista de Palladio para el Teatro Olímpico de Vicenza (1585), cuyo escenario retomaba a partir de Vitruvio el *frons scenae* grecorromano como obra de fábrica, para Lotti y para la mentalidad barroca en general, tan volcada hacia lo dinámico, hubiera sido casi impensable un muro fijo en el escenario. Ello no sería obstáculo, sin embargo, para valorar el vistoso recurso de la perspectiva de cinco calles flanqueadas por suntuosos edificios que se vislumbraba tras el muro; no obstante, el carácter múltiple de esa perspectiva tampoco se avenía con los requerimientos nacionales, puesto que ya no podía aplicársele el significado político inherente a la perspectiva de punto de vista único. Scamozzi, que levantó aquel impresionante *arco triunfal* siguiendo los diseños del maestro, descartará ya esa solución de fábrica cuando, pocos años después, construya el teatro de Sabbioneta (1588-90); allí el *frons scenae* dio paso al sistema de decorados pintados sobre tela (*picturatae scenae facies*)³⁵. Por lo demás, buena parte de la tratadística anterior al XVII retoma la tradición vitruviana del *scenae frons* fijo, arquitectónico³⁶; es el caso, por ejemplo, de Alberti³⁷.

Asimismo, como marco *prospéctico* que es, no podemos olvidarnos de la embocadura del escenario, cuya concreción arquitectónica en piedra o ladrillo estucado siguió a una fase previa con materiales más perecederos. En lo que se refiere a su génesis se ha llegado a especular con la posibilidad de que detrás de ella estuviera una evolucionada Puerta Regia de la *scenae frons* del recién aludido Teatro Olímpico de Palladio³⁸. Resistiéndose a desaparecer por completo, el *frons scenae* de tradición vitruviana es reinterpretado sumariamente, dilatando al máximo lo que era

que se ve, cómo se ve y desde qué punto de vista se ve. Dualidades como "sueño" y "visión", "engaño" y "desengaño", "representación" y "vida", "ficción" y "mundo" se remiten (...) a la conformación dual del teatro, con las líneas prospécticas que van desde la sala, desde *lo real*, hacia *lo apariencial* de la escena, el mundo ilusorio de las perspectivas». Amadei-Pulice, *opus cit.*, nota 32, págs. 1.525-1.526.

³⁵ Cfr. NICOLL, Allardyce: *Lo spazio scenico. Storia dell'Arte Teatrale*. Roma, 1971.

³⁶ Cfr. MARIAS FRANCO, Fernando: «Un tratado inédito de arquitectura de hacia 1550», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIII (1983), págs. 41-57. O, también del mismo autor, «Teatro antiguo y corral de comedias en Toledo: teoría y práctica arquitectónica en el Renacimiento español», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; págs. 1621-1638, especialmente pág. 1631 y ss. No es el caso, por ejemplo, de Serlio, que ya prescindía del muro y trataba el escenario como una vista a la calle.

³⁷ Cfr. ALBERTI, L. Battista: *De Re Aedificatoria*. Akal; Madrid, 1991; págs. 350 y ss. El asunto teatral es tratado en el Libro VIII («La ornamentación de los edificios públicos profanos»), cap. 7.^o

³⁸ Cfr. ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, págs. 121 y ss. Sheldon Cheney parece haber sido el impulsor de esta teoría. Véase también la n.º 18 de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *opus cit.*, nota 28, pág. 42.



Fig. 6. Palladio y Scamozzi. *Frons scenae* del Teatro Olímpico (Venecia, 1585). Solución arqueologista del escenario en clave vitruviana.

su apertura central y apareciendo in extremis como un gigantesco párpado tras el cual se ven reflejados los espectadores, de un modo semejante a como se verá reflejado tiempo después el Teatro de Besançon en el famoso ojo de Ledoux.

La arquitectura también está detrás de la tramoya por doble motivo: uno, porque las tareas ingenieriles aún carecían entonces de autonomía profesional, quedando englobadas en ese amplio sector de la construcción que comprendía la arquitectura³⁹; y dos, porque la tramoya es solidaria igualmente de la arquitectura efímera, que le suministra todo tipo de modelos. De los cambios de decorado (*scena versatil*) posibilitados por los *periaktoi* vitruvianos, artilugios giratorios⁴⁰ que, localizados en las puertas de la *scenae frons*, iban provistos de tres paneles a los que se adherían los lienzos de las

³⁹ Cfr. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «Las máquinas teatrales: Arquitectura y escenografía», en *Arquitectura en España* (Exposición de la Dirección Gral. de Arquitectura y Vivienda); Madrid, 1984. Véase también VAREY, John E.: «Scenes, Machines and the theatrical experience in seventeenth-century Spain», en Antoine Schnapper (coord.), *La scenografía barroca*. CIHA/CLUEB; Bolonia, 1982; págs. 51-63.

⁴⁰ La palabra tramoya «parece haber designado originalmente una máquina giratoria». Allen, *opus cit.*, nota 18, pág. 19.

escenas pintados en perspectiva, se pasa, desde 1637 aproximadamente, al sistema de bambalinas, aun cuando Serlio ya se había ocupado por extenso de él en su *Segundo Libro*, editado en 1545. Pero además de la mecánica propia de los decorados pintados estaba esa otra maquinaria que hacía posible bajar y subir nubes y carrozas, mover grandes montañas, engullir actores bajo el tablado, simular el oleaje del mar surcado por barcos, provocar y controlar endiablados incendios, derrumbar edificios, metamorfosear personajes, fingir el estrepitoso bramido de un trueno ⁴¹, etc., convirtiendo así la *scena versatil* en *scena ductilis*. Y si algo fascinaba de la tramoya era comprobar cómo todo esto se lograba sin apenas esfuerzo; es decir, cómo, por mediación de ella, un solo hombre podía mover con suma facilidad objetos y aparatos de considerable volumen y peso específico en el mundo real. A ello podría añadirse también la *impresión* derivada de su elevado coste ⁴². Vista así, la tramoya llegó a convertirse en una especie de *opio* para el espectador, pues iba destinada a «contentar» al pueblo y a quienes no eran tal; de hecho, su ofrecimiento en grandes dosis llegó a ser determinante para la concurrencia de público a las representaciones. Desde 1638 al

⁴¹ En el caso de Serlio «los truenos se fingirían haciendo deslizar una gruesa bola de piedra sobre el entarimado del escenario». Más sutil, Sabbattini proponía que estas bolas de piedra o hierro corriesen «no simplemente sobre el entarimado (...), sino a lo largo de un canal de madera en pendiente escalonada, con peldaños dispuestos a distancias que iban disminuyendo cada vez más entre sí. Con ello se reproducía con bastante más fidelidad el retumbar discontinuo del trueno». RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *opus cit.*, nota 28, págs. 41 y 57. Conviene recordar que Vitruvio ya emplazaba a servirse de «truenos súbitos» a la hora de modificar los decorados. VITRUVIO POLIÓN, Marco L.: *Los diez libros de Arquitectura*. Alianza; Madrid, 1995; libro V, cap. 6.º, pág. 207.

⁴² Sabemos, por ejemplo, del coste desorbitado (6.000 ducados) de las máquinas diseñadas por Lotti para las representaciones que tuvieron lugar durante el mes de junio de 1637. DELEITO PIÑUELA, José: *El Rey se divierte*. Madrid, 1964; pág. 217. Pensemos por ello en el «brutal desacuerdo entre una nación en ruinas y una ostentación pública encubridora de miserias y digna de más saneadas arcas». DIEZ BORQUE, *opus cit.*, nota 4, pág. 11; Maravall se hace eco también de la apreciación de Barrionuevo según la cual, aun cuando no hay dinero para financiar causas imperiosas, «para festejos no falta», pues no en vano el Consejo de Estado consideraba las fiestas «muy convenientes» y dignas de difusión (Maravall, *opus cit.*, nota 4, pág. 93). En el mismo sentido se ha pronunciado el tándem Brown-Elliott: «...era evidente que seguía existiendo una contradicción fundamental entre el propósito del gobierno de hacer economías y su propósito no menos decidido de impresionar al mundo con el resplandor y la majestad incomparables del Rey de España». Brown/Elliott, *opus cit.*, nota 20, pág. 50. Del mismo modo, Sebastián Neumeister ha llamado la atención sobre el hecho de que mientras los corrales debían «respetar la ley de la economía, o sea de la escasez de fondos», el teatro cortesano «aunque suene increíble, tiene el deber de gastar lo más posible»; y es que «aquí la riqueza no se gana sino que se exhibe». NEUMEISTER, Sebastián: «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», en Egido, *opus cit.*, nota 2, pág. 144. Asimismo, documentos de los años 1679 y 1680, época de fuerte crisis económica, reflejan igualmente los elevados gastos ocasionados por las representaciones teatrales palaciegas; así, por ejemplo, el monto total derivado de la calderoniana *Siquis y Cupido* (1679) ascendió a 109.463 reales. VAREY, John E.: «El teatro palaciego y las crisis económicas del siglo XVII», en AA.VV., *Homenaje a José Antonio Maravall*. CIS; Madrid, 1985; pág. 443.

menos, los escenógrafos tuvieron a su alcance una inagotable cantera de recursos a través de la segunda parte del tratado de Sabbatini, dedicada básicamente a la tramoya⁴³. Así, entre los instrumentos y mecanismos empleados para lograr aquellos efectos encontramos, desde simples cuerdas-maromas, cables, pivotes, pernios, bisagras y pasadores de hierro, hasta complejas grúas articuladas y engranajes varios, pasando por todo tipo de pértigas, poleas o garruchas, pescantes o *sacabuches* (*araceli* medieval, para ascensos y descensos), tornos o cabrestantes, ruedas dentadas, cilindros de enroscamiento, manivelas, pesos y contrapesos (para evitar giros y movimientos bruscos), plataformas rodadizas, rieles o «deslizadores» de suelo y techo, escotillones de entarimado, catapultas o trampolines de propulsión (para, entre otras cosas, vomitar personajes desde el *infierno*), balancines voladores, andamios...; elementos todos que, unos en solitario y otros interactuando entre varios, conformaban ese universo de arcanos que reportaba gloria al escenógrafo y sublime disfrute al espectador. Con todo, no perdamos de vista que, como producto humano que era, la tramoya falló en alguna ocasión, desencadenándose a veces situaciones jocosas como la de aquella joven que, cogida en brazos por su *partenaire* y volando con él hacia lo alto, no pudo evitar que sus cabellos se enredasen en el cable que tiraba de ella y, «sintiéndose mal —relata del Bianco—, dio un grito: ¡Dios mío, que me mata!...»⁴⁴.

La arquitectura se proyecta igualmente sobre el mundo de la jardinería, al ser ésta una *disciplina* ligada a ella tradicionalmente; basta fijarse en el elevado número de menudas arquitecturas que suelen poblar los jardines (fuentes, cenadores, galerías, etc.) o en el hecho de que Cosme Lotti fuera contratado como «diseñador y arquitecto de jardines y teatros»⁴⁵. El jardín será entendido no sólo como ficción pictórica sino también como elemento real y tangible. En tanto concreción real, resultante de la actuación humana sobre la naturaleza, el jardín jugará un papel primordial en este terreno, toda vez que llegará a presentarse como «espacio reversible», susceptible de transformarse cuando así se requiera en verdadero ámbito escénico de la representación teatral, desplazando momentáneamente a la que sería su función primigenia como entorno de solaz o esparcimiento aristocrático y cortesano. Es lo que ocurre, por ejemplo, con motivo de la representación de *El mayor encanto, Amor*, de Calderón, en el estanque

⁴³ Cfr. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *opus cit.*, nota 28, págs. 52 y ss. Sobre la tramoya véase ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, págs. 166 y ss.

⁴⁴ Comentarios de Baccio del Bianco en relación a la representación de *La Circe* (1655, Calderón-Baccio). Tomado a través de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *opus cit.*, nota 28, pág. 56.

⁴⁵ LARA GARRIDO, *opus cit.*, nota 16, pág. 940.

del Retiro. Otras veces el jardín no será sino parte constitutiva de una naturaleza más amplia a la que se abre la propia arquitectura teatral, buscando fundirse con ella y creando así un espacio continuo que pone en comunicación el espacio arquitectónico de la ficción y el espacio natural-real contiguo ⁴⁶; tal vez el caso más elocuente a este respecto sea el favorecido por la ventana del Coliseo del Retiro, que daba entrada en la ficción escénica a los jardines exteriores adyacentes, conformándose así ese espacio fluido que, revistiendo aquí un carácter dialéctico tríplice, pone en contacto los dos ámbitos de realidad (sala de espectadores y jardines) a través del espacio de la ficción (escenario). Así pues, el jardín podía funcionar indistintamente como ámbito cortesano, como espacio escénico total o como parte culminante, real y natural, de un decorado ficticio y artificial. Lara Garrido ha vinculado la aparición de este nuevo espacio escénico del jardín en nuestro país, con la «renovación de las construcciones palaciegas por modelos italianos que ponían un énfasis especial en el arte de la jardinería, de tal manera que se ha podido afirmar el enlazamiento

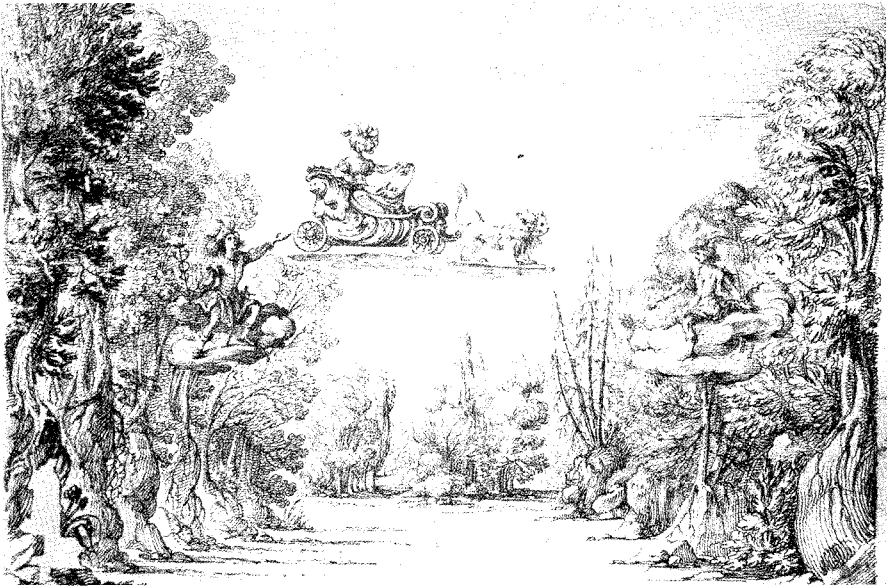


Fig. 7. Baccio del Bianco. Perseo, Palas y Mercurio en un bosque. Dibujo de una escena de la comedia calderoniana *Andrómeda y Perseo* (1635). Cambridge Mass., Houghton Library, Harvard University.

⁴⁶ Cfr. LARA GARRIDO, *opus cit.*, nota 16, págs. 939 y ss.

causal entre ambos fenómenos, significado en la presencia de Cosme Lotti...»⁴⁷. Por otro lado, piénsese que la mano del hombre en tanto domesticadora de la naturaleza sería determinante en la concepción del jardín como ameno espacio de relación, opuesto a ese otro *jardín* salvaje que es la selva, a la que ya sólo se recurre desde el punto de vista de la ficción pictórica; como naturaleza no ordenada que es, la selva escapa al dominio del hombre, siendo por ello reflejo de todos sus demonios, angustias y temores. Finalmente, parece posible intuir ya una idea de jardín vinculada a la categoría estética de lo pintoresco, esto es, un jardín entendido no sólo como mero ornamento sino también como fuente estimuladora de sentimientos y de evasión. En este sentido, Lara Garrido alude a la significación del jardín como «espacio de la pasión», «paraíso de amor», «cómplice de los enamorados», pero también como «lugar ideal para la soledad y el soliloquio desengañado», para la «destrucción del amor y anuncio de la muerte»⁴⁸, siendo perfectamente parangonable en esto a las ruinas que tiempo después dibujará Piranesi.

Aunque en distinto grado, pintura y escultura intervienen y dejan su impronta igualmente en la escenografía teatral; entre otras cosas porque, como han escrito Klein y Zerner, «de Serlio a Guidobaldo la escena en perspectiva se convierte de manera cada vez más explícita en un simple cuadro para el espectador»⁴⁹; *tableau vivant*, eso sí, del mismo modo que la tercera dimensión deja de ser una ilusión para convertirse en realidad. Como ya dije anteriormente, la influencia es recíproca y se remonta muy atrás; piénsese en la decoración pictórica de raigambre escenográfica que ofrecen varias casas pompeyanas, o en las pinturas murales de la iglesia prerrománica de San Julián de los Prados (Oviedo), derivadas precisamente de esos «prototipos» pompeyanos⁵⁰; en fin, a qué remite sino a una perspectiva teatral el famoso lienzo quattrocentista atribuido unas veces a Piero della Francesca y otras a Francesco di Giorgio Martini, que representa una *Piazza di città ideale*. Asimismo, pintura y escultura repercuten tanto en la escenografía que imagina el comediógrafo como en la que finalmente materializa el escenógrafo.

⁴⁷ LARA GARRIDO, *opus cit.*, nota 16, págs. 939-940. Según parece, esa propuesta del jardín como espacio escénico ya la sugiere, en 1627, F. ENRIQUEZ DE GUZMÁN en su *Primera parte de los jardines y campos sabeos* (LARA GARRIDO, *opus cit.*, pág. 941). Cfr. VAREY, J.E.: «La campagne dans le théâtre espagnol au XVIIème siècle», en *Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIème et XVIIème siècles*, I. París, 1968; págs. 53-54.

⁴⁸ LARA GARRIDO, *opus cit.*, nota 16, págs. 946-947.

⁴⁹ Cita tomada a través de Zuvillaga, *opus cit.*, nota 29, pág. 340.

⁵⁰ Cfr. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Arte Prerrománico Asturiano*. Ayalga ed.; Salinas (Asturias), 1989; págs. 89 y ss.

Existe, en efecto, un compromiso escenográfico insoslayable por parte del poeta. Hablamos de su propia concepción mental de la escenografía, al margen de la plasmación visual que de ella haga el *metteur en scène*; hablamos de un ejercicio autónomo desligado de la creación plástica —anterior, paralela o posterior— del escenógrafo; hablamos por tanto de escenografías relatadas, descritas o contadas, en las que Calderón descoló magistralmente. No todas las piezas dramáticas plantean las mismas exigencias escenográficas; las comedias mitológicas, por ejemplo, son más propiciatorias en este sentido. De todos modos, Arróniz y Lara Garrido consideran que algunos elementos escenográficos adquieren para Calderón el carácter de una «constante»; es el caso del jardín, del monte, de la gruta-caverna, del palacio-castillo-edificio suntuoso...⁵¹, elementos que parten ya de la tríada escénica descrita por Vitruvio —cómica, trágica y satírica— y completada gráficamente por Serlio.

Calderón ofrece una escenografía escrita después de pensarla en imágenes. Y esas imágenes mentales proceden en última instancia de una cultura visual que el dramaturgo ha ido forjando gracias a su innata predisposición hacia las artes plásticas, especialmente la pintura. Él mismo confiesa en el texto de la *Deposición...* la «natural inclinación que siempre tuvo a la pintura», al tiempo que refrenda viejos tópicos como el del *Deus Pictor* y, por extensión, el horaciano *ut pictura poesis*, este último puesto al día por López Pinciano a finales del siglo XVI⁵². De hecho, sabemos que era coleccionista de objetos artísticos y que su propia casa estaba «plagada de esculturas»⁵³; a ello hay que añadir la enorme cantidad de obras de arte que albergaban los palacios de la corte —sobre todo el del

⁵¹ Cfr. ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, págs. 239 y ss., y LARA GARRIDO, *opus cit.*, nota 16, págs. 942 y ss.

⁵² Cita tomada a través de WILSON, *opus cit.*, nota 8, págs. 717 y 726-27. Se ha llegado a decir que «Calderón mismo escribió un tratado sobre los colores y la pintura». HESSE, Everett W.: «Calderón y Velázquez», en *Clavileño*, 2 (1951), pág. 9 (n. 15). Sobre el tema de *Dios como pintor* (pintor del universo y pintor-creador del hombre, del mismo modo que se le ha visto como Primer Arquitecto) véase RUIZ LAGOS, *opus cit.*, nota 11, págs. 24 y ss. Según este autor, «la mente de Calderón confiere a Dios el título de pintor (...), motivo suficiente para engrandecer a la pintura sobre las demás artes, sobre todo frente a la escultura» (pág. 24); el mundo, en definitiva, no era sino «la pintura de un gran teatro» (pág. 31). Obviamente, a través del *ut pictura poesis* Calderón hacía partícipe a la poesía del prestigio divino de la pintura. Vicente Carducho destacó las estrechas relaciones entre poesía y pintura en sus *Diálogos de la pintura* (1633), al presentar ambas como artes imitativas. López Pinciano, por su parte, dice de la pintura en *Philosophia Antigua Poética* (1599) que es «poesía muda», del mismo modo que entiende la poesía como «pintura que habla». Cfr. EGIDO, *opus cit.*, nota 11, págs. 165-197.

⁵³ EGIDO, en CALDERÓN, *opus cit.*, nota 9, págs. 15 y 21. Según esta autora, para Calderón «la escultura es arte inferior a la pintura, más imperfecto» (pág. 27). Además se ha dicho que «llega a prepararse a sí mismo una galería [de pinturas]». RUIZ LAGOS, *opus cit.*, nota 11, pág. 39.

Retiro—⁵⁴, muy frecuentados por Calderón. Esta querencia artística calderoniana, que tiene un importante precedente en Lope⁵⁵, se refleja en las acotaciones escenográficas del texto⁵⁶, pero también en los propios títulos de las obras (*La estatua de Prometeo*, *El pintor de su deshonra*), de igual forma que una estatua⁵⁷ o un cuadro⁵⁸ funcionarán en ocasiones como recurso temático y/o escenográfico, total o parcialmente; es más, son profundos conocimientos pictóricos lo que traslucen algunas obras⁵⁹.

Sin embargo, la influencia de la pintura y la escultura en la dramaturgia de Calderón no sólo se deja sentir a través de las obras de arte en sí mismas, sino también por medio de la relación personal del poeta con los artistas que las producen; relaciones probablemente favorecidas por un Felipe IV que siente pasión por la pintura y el teatro. Casi coetáneos estrictos y volcados ambos por distinta vía en el engrandecimiento cultural y artístico de la Corte española, Calderón y Velázquez constituyen el paradigma

⁵⁴ Brown y Elliott hablan de 800 cuadros sólo en el Retiro, indicando que el total de pinturas añadidas por Felipe IV a las colecciones reales podría rondar la cifra de 2.000. BROWN-ELLIOTT, *opus cit.*, nota 20, pág. 121.

⁵⁵ Cfr. VALBUENA PRAT, Ángel: «Algunos temas de arte y arqueología en Lope de Vega», en AA.VV., *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*. Murcia, 1962; págs. 821-835. En *La hermosura de Angélica*, por ejemplo, «aparecen muchos detalles en relación con las artes, principalmente la pintura» (pág. 824). Con todo, las obras de Lope incluyen muchas menos acotaciones escenográficas que las de Calderón.

⁵⁶ Ruiz LAGOS ofrece varios ejemplos de acotaciones calderonianas —relativas principalmente a autos— con sus correspondientes paralelos pictóricos, lienzos de Velázquez, Rizi, etc. Cfr. Ruiz LAGOS, Manuel: «Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico», en *Segismundo*, vol. II, n.º 1 (1966), págs. 98 y ss.

⁵⁷ Prometeo en *La estatua de...*; Medusa en *Andrómeda y Perseo*; las estatuas que adornan las fuentes en *El jardín de Falerina*; la estatua amada por Pigmalión en *La fiera*, etc. Cfr. ROBBEN, F.M.A.: «El motivo de la escultura en *El pintor de su deshonra*», en AA.VV., *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermánico...*; Wiesbaden, 1983; págs. 106-122.

⁵⁸ Cfr. Ruiz LAGOS, *opus cit.*, nota 56, págs. 91-104. El cuadro se utilizaba frecuentemente en los autos como elemento «apoteósico». En el decorado de algunas comedias puede aparecer como centro escénico y punto de fuga de la perspectiva, al margen del significado político, representativo o de «desdoblamiento de personalidad» del retratado, que pueda llevar añadido. En la comedia *Amor, honor y poder* el retrato del Rey se presenta como elemento susceptible de suplantarse al propio monarca, siguiendo así una tradición que se remonta incluso a los emperadores romanos y bizantinos, gustosos siempre de un complejo ceremonial paralitúrgico; de este modo el protagonista de la comedia, Enrico, considera factible —si fuera necesario— dirigir al retrato aquellos reproches o quejas que tuvieran como destinatario al Rey. Análoga importancia reviste el retrato en *Darlo todo y no dar nada*.

⁵⁹ Destaca sobre todo la obra *Darlo todo y no dar nada* (donde se refiere la anécdota de un Alejandro Magno especializado en materia de pintura, que incluso se permite el lujo de dar lecciones a tres famosos pintores de la Antigüedad, Apeles, Zeuxis y Timantes). Y en menor medida, *El veneno y la triaca*, *El mayor monstruo del mundo*, *El escándalo de Grecia*, *La fiera*, *el rayo y la piedra*, *La nave del mercader*, etc. Cfr. Ruiz Lagos, *opus cit.*, nota 11, págs. 41 y ss. Cfr. CURTIUS, E.R.: «La teoría del arte en Calderón y las artes liberales», en *Literatura Europea y Edad Media Latina*, págs. 776 y ss.

de esta relación ⁶⁰. Hesse vio hace ya bastantes años numerosos paralelismos en la vida y la carrera de ambos. En lo que a esta última se refiere señalaba semejanzas temáticas, estilísticas e incluso técnicas, cifrando el punto álgido de esa interconexión profesional en las obras concebidas por uno y otro con motivo de la capitulación de la ciudad holandesa de Breda ante las tropas españolas: la comedia *El sitio de Breda* (1625) y el cuadro *La rendición de Breda* o *Las lanzas* (1635). Sin embargo, las fechas de una y otro evidencian que fue Velázquez quien pudo servirse de Calderón pero no vice-versa ⁶¹. Del mismo modo, se han señalado analogías entre *Las Hilanderas* y ciertas acotaciones y versos de la comedia *La fiera, el rayo y la piedra*, pero una vez más es esta última (1651-52) la que antecede a la pintura (c. 1656-58). Bien es cierto, no obstante, que alguna de esas acotaciones de *La fiera* parece remitir directamente a otras pinturas de idéntica temática: «Ábrese la gruta y vense en lo más lejos della las tres Parcas, como las pintan: la primera con una rueca, cuyo hilo va a dar a la tercera que le devana, dejando en medio a la segunda, con unas tijeras en la mano» ⁶². En cambio, ya debía haber visto Calderón *La fragua de Vulcano* (1629-30), de Velázquez, cuando en otra de las acotaciones de *La fiera* alude a este mismo lugar; de todos modos, a pesar de que en la comedia se anuncia la apertura de la fragua, Aurora Egido considera que «dicha fragua no parece necesitar evidencia escénica real» ⁶³.

Mucho se ha especulado también sobre el tratamiento pictórico e incluso escultórico y arquitectónico de la gruta-cueva, uno de los elementos escenográficos más socorridos en las comedias de Calderón. Con independencia de los caprichos cavernosos de los jardines del Retiro, no conviene descartar la posibilidad de que los escenógrafos florentinos diesen referencias a Calderón de las extravagantes y monstruosas grutas del último manierismo toscano; debidas a Bernardo Buontalenti y Federico Zuccari, poblaban jardines como los del palacio Pitti, la villa Médici de Pratolino y el Sacro Bosco de Bomarzo, todos en Florencia o en sus cercanías. En cuanto

⁶⁰ Son varios los estudios que se han llevado a cabo sobre esta cuestión. Pueden consultarse los siguientes: Hesse, *opus cit.*, nota 52, págs. 1-10. Ruiz LAGOS, *opus cit.*, nota 11, págs. 21-71. Ídem, *opus cit.*, nota 56, págs. 91-104. ÍDEM: *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*. Gráficas del Sur; Granada, 1969. CAMÓN AZNAR, José: «Teorías pictóricas de Calderón y su relación con Velázquez», en AA.VV., *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*. Murcia, 1962; págs. 861-865. Calderón alude brevemente a Velázquez en el texto de la *Deposición...*, indicando la alta estima en que le tenía Felipe IV (Wilson, *opus cit.*, nota 8, pág. 723).

⁶¹ Exactamente igual las fechas son las mismas le ocurrió a Lope de Vega, autor de la comedia *El Brasil restituido* (1625), con respecto al lienzo de Juan Bautista Maino *La recuperación de Bahía* (1635). Cfr. BROWN-ELLIOTT, *opus cit.*, nota 20, págs. 185 y ss.

⁶² CALDERÓN, *opus cit.*, nota 9, pág. 162. El subrayado es nuestro.

⁶³ EGIDO, *opus cit.*, nota 2, pág. 169.

a la pintura, Julián Gállego ha destacado la recurrente apelación a estas «bocas abiertas» por parte de pintores como El Greco, Ribera, Zurbarán, Murillo o Velázquez (v.gr. *Paisaje con San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño*, c. 1633), llegando a plantear incluso el desarrollo de una técnica compositiva cavernosa, al margen de la presencia efectiva de la gruta en el cuadro ⁶⁴; así se refleja en obras como *Las Meninas* (1656) y *Las Hilanderas*, cuya composición dramático-teatral se ha venido recalcando tradicionalmente ⁶⁵.

Dado que Calderón y Velázquez prestaban servicio al Rey, Hesse ha llamado la atención también sobre la necesaria coincidencia de unos mismos personajes cortesanos tanto en las comedias del primero como en los cuadros del segundo; personajes entre los que se encuentran reyes, reinas, príncipes e infantas, pero también, no lo olvidemos, bufones y graciosos ⁶⁶. El malogrado Baltasar Carlos, por ejemplo, protagoniza más de un lienzo velazqueño y, casi de recién nacido, es llevado ingeniosamente por Calderón a las primeras líneas de *La dama duende* (1629), incorporando a la ficción el bautizo efectivo y aún *caliente* del príncipe. Pero las concomitancias entre ambos alcanzan a muchos otros ámbitos: los dos gustan de servirse de los reyes como actores a través de su reflejo en un espejo o de retratos (*Las Meninas*, loa de la comedia *Hado y divisa*...); los dos se complacen en desmitificar la fábula clásica, reinterpretabla en ocasiones de una manera bastante *sui generis*; los dos, en fin, comulgan con una estética barroca de enorme prestancia plástica que definen por igual el pincel y la palabra ⁶⁷, a la que no es ajena tampoco una técnica realista en el tratamiento de los asuntos ⁶⁸.

⁶⁴ GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Cátedra; Madrid, 1984; págs. 240-245.

⁶⁵ Cfr. NEUMEISTER, Sebastián: «La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (*Fieras afemina amor*)», en AA.VV., *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermánico*. Berlín-N. York, 1976; págs. 156-184.

⁶⁶ HESSE, *opus cit.*, nota 52, págs. 3 y 4. Cfr. VAREY, John E.: «Calderón, Cosme Lotti, Velázquez and the Madrid Festivities of 1636-7», en *Renaissance Drama*. Ed. por S. Schoenbaum; Evanston, 1968; págs. 253-282.

⁶⁷ VALBUENA PRAT ha llamado la atención sobre la «plasticidad barroca» de algunas indicaciones escenográficas de Calderón. Cfr. *opus cit.*, nota 22, págs. 4. Aurora Egido se ha referido a la silva como «el gran hallazgo libre y discursivo que mejor conviene a la estética barroca de la descripción» (*opus cit.*, nota 11, pág. 194). Así, no es extraño que los críticos y estudiosos de Calderón, y de la literatura barroca en general, hablen de un lenguaje «suntuoso y colorista», repleto de hipérbolos y alegorías.

⁶⁸ Se ha dicho que el realismo de Calderón va bien con la primera etapa de Velázquez (CAMÓN AZNAR, *opus cit.*, nota 60, pág. 861). En ocasiones, sin embargo, parece apostar por la idoneidad del idealismo para la resolución de determinados asuntos pictóricos, de índole religiosa sobre todo; así, por ejemplo, en la comedia *El escándalo de Grecia* se muestra proclive a esta estética al referirse a la buena (ideal) representación que merece la figura de Cristo, pues dice de los

Muchos otros temas de las comedias calderonianas debían tener igualmente sus equivalentes pictóricos en las colecciones reales. Asuntos como la metamorfosis de Dafne perseguida por Apolo, tratada en *El laurel de Apolo* (1658), alcanzaron enorme fortuna en la pintura ya desde el Quattrocento italiano, y es más que probable que hubiera cuadros en España con ese tema; tal vez alguna de las ciento doce pinturas encargadas al taller de Rubens para decorar la Torre de la Parada, en el bosque de El Pardo, dado que la mayor parte de ellas —entregadas en 1638— se inspiraban en las *Metamorfosis* de Ovidio. A juzgar por la que-rencia calderoniana respecto a metamorfosis varias (v. gr. la estatua-mujer de *La fiera*), debió manejar directamente esta obra; del mismo modo que, como ya apuntó en su día Ruiz Lagos, es muy probable que conociese y utilizase la *Iconología* del italiano C. Ripa⁶⁹. Lógicamente, entre los lienzos requeridos para un pabellón de caza como la Torre de la Parada no podían faltar las escenas cinegéticas, presentes también en las comedias de Calderón. Quién sabe, por otra parte, si la comedia *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) contrajo deudas con alguna de las dos versiones del mismo tema pintadas por Rubens (la del Ermitage, de 1620-21, y la del Prado, que respondía a un encargo personal de Felipe IV, de 1639-40), del mismo modo que se han advertido paralelismos entre pinturas del artista flamenco y autos sacramentales del dramaturgo. Los interrogantes siguen siendo muchos: ¿pudo pensar Calderón en las glorias de El Greco cuando situaba a algunos personajes de sus comedias y autos por los aires? Lo mismo cabría preguntarse respecto de las arrebatadoras glorias barrocas que se prodigaban por cúpulas, pechinas, ábsides y arcos torales de las iglesias. El padre Ceballos ya advirtió en su día notorias concomitancias entre estos frescos ilusionistas y la descripción que ofrece Sabbatini en su tratado sobre los modos y maneras de resolver las apoteosis finales en las representaciones teatrales⁷⁰.

Los escenógrafos pensaban y obraban en clave pictórica a la hora de preparar la puesta en escena. La pintura suministraba encuadres, composiciones, ámbitos..., y hasta recursos lumínicos. Cantidades ingentes de antorchas de cera, candelabros y lamparillas de aceite perfumado se

que le pintan demasiado realista que «aún no hicieron los judíos tanto, como su pincel». RUIZ LAGOS, no obstante, interpreta esto no como una convicción personal de Calderón sino como una «sátira» que dirige un pintor de filiación platónica contra sus colegas *realistas* (*opus cit.*, nota 11, pág. 36). Con todo, no deja de reconocer que en *El pintor de su deshonra* puede advertirse un «oculto sentido platónico» al recomendar la copia de la belleza y no la fealdad (*opus cit.*, nota 11, pág. 42).

⁶⁹ RUIZ LAGOS, *opus cit.*, nota 11, págs. 42 y ss.

⁷⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *opus cit.*, nota 28, págs. 59-60.

repartían por doquier en el escenario del Coliseo del Retiro, aunque la mayor intensidad lumínica —y calorífica— solía concentrarse en los laterales —siguiendo en esto las indicaciones de Sabbatini—, de suerte que los personajes resaltasen plásticamente sobre el tablado gracias al violento claroscuro generado: ¿qué otra sino ésta era la técnica empleada con idénticos fines en la pintura del naturalismo barroco, de la que fue pionero y mentor el conspicuo Caravaggio? El mismo tenebrismo al que se acogió después, no lo olvidemos, nuestro napolitano Ribera, de quien eran «copistas» asiduos algunos de los pintores artesanos que realizaban las perspectivas al temple para los bastidores de la escenografía; pero no sólo copiaban a Ribera sino también a los Carracci, Domenichino o Reni, esto es, a los grandes maestros del severo clasicismo romano-boloñés. Téngase en cuenta además que Velázquez promovió la llegada a España de pintores boloñeses ⁷¹. Por otra parte, es muy probable que artistas de mayor enjundia como el propio Rizi se vieran implicados en estas empresas con algo más que diseños; es decir, aun cuando tales tareas fueron vistas no sin cierto desdén por los de su categoría, todo hace pensar que Rizi llegó a tomar el pincel en ocasiones.

Basándose en los escasos dibujos de escenografía conservados y en la obra pictórica al óleo de los pintores-escenógrafos, Pérez Sánchez ha tratado de reconstruir un proceso en virtud del cual la estética alambicada y desornamentada —enraizada en el último manierismo toscano— que evidencian los dibujos de Baccio del Bianco, y que por extensión avanzarían ya los diseños perdidos de Lotti, daría paso a soluciones más naturales y sensuales, ligadas a eso que se ha dado en llamar «barroco decorativo» y resueltas al amparo de la querencia rubeniana y veneciana de un Rizi que, según Palomino, estuvo al frente de estas tareas en la Corte, una vez desaparecido Baccio ⁷². Los que le sucedieron se encontraban también en la órbita de Rubens, sumando si acaso a la impronta flamenca algún que otro resorte procedente del barroco romano; de todos modos no faltaron «arcaísmos», como evidencia el «uso de grabados del manierismo nórdico» por parte del valenciano Caudí ⁷³, escenógrafo de la última comedia de Calderón, *Hado y divisa...* Aurora Egido nos ayuda a cerrar el proceso abierto por Pérez Sánchez; sitúa esa clausura en torno a 1690, coincidiendo con la representación valenciana de *La fiera*, cuya

⁷¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», en Egido, *opus cit.*, nota 2, págs. 69 y 78.

⁷² PÉREZ SÁNCHEZ, *opus cit.*, nota 71, págs. 63 y, 75 y ss.

⁷³ PÉREZ SÁNCHEZ, *opus cit.*, nota 71, pág. 87. Esta apelación al grabado manierista flamenco era frecuente, según el autor, entre los retablistas y altareros provincianos, con los que Caudí compartía muchas cosas...

escenografía, de la que nos hacemos una idea a través de los dibujos de Gomar y Bayuca, remite ya a un «estilo de línea churrigueresca»⁷⁴. Es decir, al margen de que el producto resultante estuviese más o menos logrado, la pintura escenográfica participaría de unas premisas estilísticas análogas a las que jalonan la evolución de la *gran* pintura a lo largo del siglo xvii; sin que ello sea óbice para sucumbir en ocasiones al influjo puntual, temático más que estilístico, de artistas de otras épocas, caso, por ejemplo, de El Bosco⁷⁵. En cierto sentido el tema podría plantearse en términos de contaminación o contagio; esto es, del mismo modo que Rizi se contamina de Rubens, Tintoretto o Veronés, algún contagio velazqueño acusaría también la manera de hacer del ejecutante italiano Nardi, aunque nada más —y nada menos!— sea por el hecho de haber sido protegido del pintor de *Las Meninas*⁷⁶. Con todo, los resultados obtenidos debieron distar bastante de lo que tendrían que haber sido soluciones plásticas homogéneas; especializados casi siempre en cierto tipo de escenas, e incluso en motivos concretos dentro de una misma escena (arquitecturas, bosques, jardines, etc.), estos pintores-artesanos hacían que cada escenografía fuese el resultado de la intervención de manos distintas y a veces distantes, es decir, del compendio de aportaciones varias y no siempre compatibles técnica y estilísticamente.

Al margen de la escenografía, las artes plásticas dejan su huella en la propia configuración arquitectónica del espacio teatral. Pero entre el corral de comedias castellano, que no deja de ser un típico producto de la arquitectura popular de la época, y el Coliseo del Buen Retiro, la solución culta más acabada dentro de la arquitectura teatral española del momento, media un buen trecho, que acusa sobre todo —como en el caso de la escenografía— la incidencia del influjo italiano. Con todo, piénsese que el Coliseo del Retiro no fue un edificio exento sino que estaba inserto todavía en un complejo arquitectónico más amplio, pudiendo adivinarse en ello cierta afinidad subyacente con los corrales. Y no olvidemos, por otra parte, que la influencia fue mutua: Baltrusaitis ha dicho que «ciertas soluciones de los edificios proceden directamente de las formas teatrales»⁷⁷.

⁷⁴ EGIDO, en CALDERÓN, *opus cit.*, nota 9, pág. 98. Pérez Sánchez ha visto en Bayuca un «hábil copista de composiciones ajenas», entre ellas alguna de Pietro da Cortona. PÉREZ SÁNCHEZ, *opus cit.*, nota 71, pág. 87.

⁷⁵ El padre Ceballos ha visto en el diseño del infierno que ofrece el dibujo quinto de la serie de *Perseo y Andrómeda*, de Baccio del Bianco, una posible inspiración en algún cuadro del mismo tema pintado por El Bosco. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *opus cit.*, nota 28, pág. 59.

⁷⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, *opus cit.*, nota 71, pág. 68.

⁷⁷ Cita tomada a través de MARAVALL, *opus cit.*, nota 4, pág. 74.

Aunque se ha dicho de él que es la aportación española más original a la arquitectura teatral ⁷⁸, el corral de comedias castellano de los siglos xvi y xvii remite mayormente a una arquitectura popular tipológicamente mal definida —cuando no indefinida—, ajena a la tratadística arquitectónica, bastante improvisada, incluso fortuita, rudimentaria, un tanto parasitaria y anárquica ⁷⁹. En efecto, sirviéndose casi siempre de espacios abiertos que articulan arquitecturas preexistentes, prescinde por completo de un plan premeditado y responde por tanto a un desarrollo orgánico sujeto a las limitaciones impuestas por el perímetro pétreo ⁸⁰; es decir, las células espaciales se agregan o se amplían sólo en función de las necesidades que se vayan presentando y sólo cuando no exista ningún obstáculo insalvable que lo impida. Por la misma razón, a ello hay que añadir —de puertas afuera— una total carencia de voluntad urbana, de comunicación con la ciudad y de distinción dentro de ella como lugar público; el corral pasará así desapercibido entre la dominante arquitectura residencial. De los eventuales tablados iniciales se irá pasando paulatinamente a recintos polifuncionales, hasta llegar finalmente a las instalaciones estables; es de suponer que la estabilidad implicase un mayor esmero en cuanto a la adecuación del local a la finalidad teatral, pero poco más. Buena prueba de esa dejadez es la permisividad con respecto a las balconadas que los vecinos abrían en las paredes de sus casas colindantes con el corral ⁸¹ —y más teniendo en cuenta que eran recintos de acceso controlado económicamente—, en las que ya se puede ver el germen de los futuros palcos. Era, en definitiva, una arquitectura sin arquitectos, acaso preparada por los propios comediantes, que apenas experimentó evolución alguna, limitándose a repetir una y otra vez no tanto un modelo cuanto un mero procedimiento inercial. Los elementos *compositivos* quedaron reducidos a lo indispensable: un rudimentario escenario de madera para los actores y un espacio *hípetro* y sin butacas para los espectadores ⁸²; el escenario,

⁷⁸ «...sin aparentes influencias externas». FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. El Avapies; Madrid, 1988; pág. 21. El autor se refiere sobre todo a los ejemplos más acabados, como puedan ser los madrileños Corral del Príncipe y Corral de la Cruz, valorándolos además a partir de planimetrías del siglo xviii. Cfr. *opus cit.*, págs. 21 y ss.

⁷⁹ Cfr. MARIAS, *opus cit.*, nota 36 (b), págs. 1621-1637. Marias habla de «utilización teatral secundaria» en relación a algunos corrales toledanos, locales resultantes de una obra de «albañilería y carpintería» (pág. 1622).

⁸⁰ De ahí que más que un crecimiento hacia afuera, lo que se favorece es un desarrollo hacia arriba. ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, págs. 248-249.

⁸¹ ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, pág. 66.

⁸² O más concretamente para los «mosqueteros», puesto que a las mujeres se las acomodó en la «cazuela», sobre la entrada. No obstante, podían existir también algunas localidades de asiento en el patio. Cfr. FDEZ. MUÑOZ, *opus cit.*, nota 78, págs. 25 y ss.

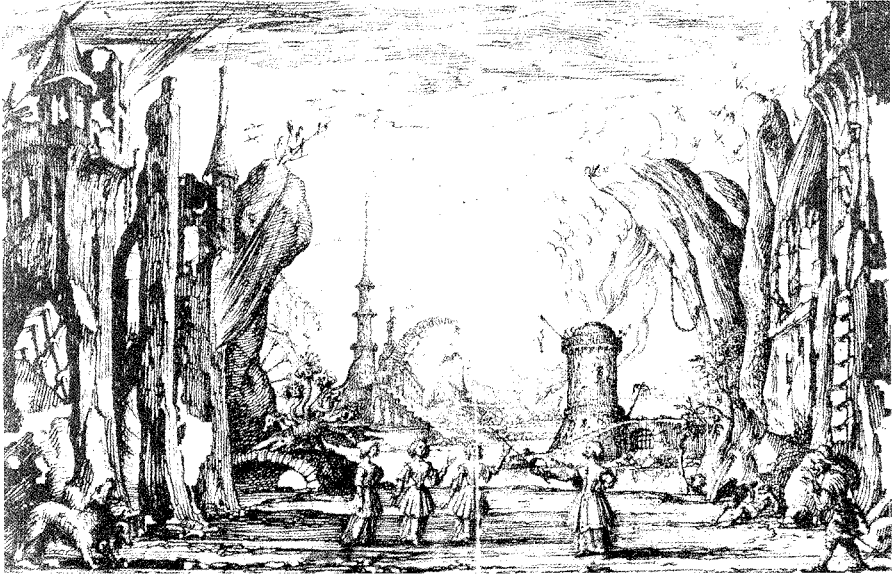


Fig. 8. Baccio del Bianco. El Infierno. Dibujo de una escena de la comedia calderoniana *Andrómeda y Perseo* (1653). Cambridge Mass., Houghton Library, Harvard University.

que solía quedar guarecido bajo un amplio tejadillo, era plano y con frecuencia demasiado elevado, entorpeciendo así la visibilidad de los asistentes. La escenografía, por supuesto, mínima.

Ese carácter tremendamente «conservador» es lo que nos da pie para diferenciar el corral castellano del teatro mediterráneo. Este último, más atento a las novedades que llegaban de una Italia próxima y en parte española, responde a unas pretensiones menos rurales y más urbanas, que suponen ya la incorporación de techumbre y una serie de avances técnicos que habrán de culminar en la construcción de un verdadero coliseo —el «primero» en España— como fue el valenciano de La Olivera. Allí quedó descartada ya toda improvisación en favor de un plan prefijado y cuidado ⁸³. Castilla, no obstante, no debió escapar del todo al influjo italiano: Fernando Marías ha estudiado el caso de una «casa de comedias» toledana de 1633, que es ya un «edificio techado» a cuatro aguas, «en forma de herradura, con patio para asientos, gradas laterales...» ⁸⁴.

⁸³ Cfr. ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, págs. 100 y ss., y 250-251.

⁸⁴ «...un tipo —dice Marías— a medio camino entre el corral y el llamado teatro mediterráneo». El autor se pregunta por ello si la obra responsable del estado del edificio en esas fechas

Pero la influencia italiana, entendida en este caso como recuperación de los modelos clásicos, terminó llegando también a la Corte; y lo hizo a través de quienes, en rigor, no pueden ser tomados por profesionales de la arquitectura sino por allegados a ella a partir de su condición de escenógrafos. Dejando al margen un precedente fallido en época de Felipe II ⁸⁵, algún *corral cortesano* ⁸⁶ y acondicionamientos teatrales de ciertos recintos palaciegos como el Salón Dorado del Alcázar, la impronta italiana se deja sentir por vez primera en un «teatro portátil» diseñado probablemente por Lotti y *construido* en el Alcázar antes de 1629. Este teatro, que según Arróniz ha dejado ya de ser «corral» para convertirse en incipiente «coliseo», es un espacio completamente cubierto y dotado de un «corredor transversal» entre el auditorio y el escenario, estando provisto este último de embocadura, telón, decorado a base de bambalinas y un tablado con la altura imprescindible para no dificultar la visibilidad de los espectadores ⁸⁷; quién sabe si además levemente ascendente hacia el fondo. Sin embargo, ya dijimos que la expresión más vanguardista de la arquitectura teatral de la época, ajustada a los modernos requerimientos escenográficos difundidos también desde Italia, fue el Coliseo del Retiro, diseñado por Lotti y A. Carbonell —Maestro Mayor de las obras de palacio—, y construido entre 1638 y 1640 ⁸⁸. El Palacio de recreo se dotaba de un teatro permanente, del mismo modo que lo venían haciendo desde hacía tiempo muchas villas suburbanas italianas; tales fueron las intenciones de Rafael, por ejemplo, para su Villa Madama (Roma, c. 1517-19). Gracias a la planta de René Carlier (1712) sabemos de su localización periférica dentro del complejo palaciego —ángulo noreste del patio principal— y

«significaba la aceptación del tipo de teatro cortesano de influencia italiana o era meramente una remodelación (...) de los corrales de comedias tradicionales...» MARIAS, *opus cit.*, nota 36 (b), págs. 1627-1628. Según parece, varios «patios de comedias» repartidos por Salamanca, Zamora y Ciudad Rodrigo se encontraban igualmente cubiertos, siendo anteriores incluso a La Olivera de Valencia; cfr. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, Alfonso, y NIETO GONZÁLEZ, José Ramón: «Patios de comedias en Salamanca, Zamora y Ciudad Rodrigo», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; vol. III, págs. 1673-1683.

⁸⁵ Fernando Marías alude al proyecto de construcción de un «teatro a la antigua» en el ámbito cortesano, a fines de la década de los '60 del siglo XVI, cuyo seguimiento de los modelos clásicos se limitaba a la «forma ovalada —sin gradas— y un cóncavo *frons scenae*, fijo, arquitectónico». MARIAS, *opus cit.*, nota 36 (b), pág. 1637 (n. 76 bis).

⁸⁶ Según parece, «la curiosidad de Felipe III por el fenómeno de los corrales le lleva a construir, a comienzos del siglo XVII, una réplica de los existentes en la ciudad, para uso reservado de la Corte». FDEZ. MUÑOZ, *opus cit.*, nota 78, pág. 33.

⁸⁷ ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, págs. 211-212.

⁸⁸ Cfr. BROWN/ELLIOTT, *opus cit.*, nota 20, págs. 214 y ss. Lotti dispuso de varios emplazamientos teatrales en el Retiro; se sirvió de escenarios portátiles tanto al aire libre como en el Salón de Máscaras, sin olvidar que «también el Salón de Reinos se usaba para hacer teatro» (pág. 214).

de la consiguiente renuncia a una formulación arquitectónica exterior distintiva; la piel del teatro no era sino parte de un envoltorio común más o menos homogéneo, enraizado en la severa sobriedad escorialense. Visto en planta, auditorio y escenario con bastidores describen una elipse inscrita en un rectángulo, repartiéndose esos dos ámbitos el espacio del anfiteatro resultante casi a partes iguales. El auditorio incluía un patio con bancos, flanqueado por tres hileras de amplios palcos provistos de celosías, a los que se accedía por escaleras «reservadas», ocupando el palco real la zona central, frente al escenario⁸⁹. Éste, de unos veinte metros de profundidad, experimentaba un estrechamiento en su parte final, que además rompía el plano de fachada y avanzaba ligeramente respecto a él, incorporando una ingeniosa ventana en el centro; el marco del proscenio concentró rica ornamentación y efectista plasticidad. Pero a pesar de las novedades persisten elementos que dan idea «de cuánto el coliseo se apoyaba aún en el esquema de los corrales»⁹⁰.

II. DRAMATURGOS Y/O ESCENÓGRAFOS, PALABRAS E/O IMÁGENES, OÍDOS Y/U OJOS... ¿EXISTE MARGEN PARA HABLAR DE PRIMACÍAS?

Cuando Ángel Valbuena Prat publicó en 1930 el ya clásico artículo sobre la escenografía de la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* (1690, Calderón)⁹¹, no sólo lo hizo porque un buen amigo puso a su alcance un manuscrito inédito de la Biblioteca Nacional de Madrid que trataba sobre el particular. Mucho antes de conocer la existencia de la fuente sabía que la obra de teatro no se agota en el texto que escribe el dramaturgo, sino que aún demanda ser representada; es más, sabía también que la escenografía es algo efímero y que por tanto un mismo texto dramático es susceptible de abrazar tantas escenografías como representaciones se hagan a partir de él. En definitiva, sabía que, aun cuando texto y puesta en escena son inseparables a la hora de la representación, uno y otra gozaban de singularidad y autonomía suficiente como para ser objeto de estudio por separado. Una vez tuvo el manuscrito en sus manos pudo comprobar cómo, efectivamente, existían variaciones con respecto a la escenografía del debut. *La fiera, el rayo y la piedra* se había estrenado en el Coliseo del Buen Retiro

⁸⁹ ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, pág. 214. Cfr. BROWN/ELLIOTT, *opus cit.*, nota 20, págs. 216 y ss.

⁹⁰ FDEZ. MUÑOZ, *opus cit.*, nota 78, pág. 53. En este sentido, Brown y Elliott no dudan en afirmar que «la traza general del teatro (...) se asemejaba a la de los dos corrales de comedias de Madrid» (*opus cit.*, nota 20, pág. 217).

⁹¹ Cfr. VALBUENA PRAT, *opus cit.*, nota 22.

en 1652, cosechando un enorme éxito; al hacerse eco del acontecimiento, Antonio de León Pinelo no sólo responsabilizaba del feliz resultado a Calderón sino también al «ejecutor de las apariencias», el escenógrafo italiano Baccio del Bianco, al tiempo que dejaba constancia clara de aspectos como los siete cambios de escenario realizados a lo largo de la representación, las luces o las perspectivas⁹². A ello habría que añadir los momentos apoteósicos de ascensos y descensos favorecidos por la tramoya. Es decir, se ponía más el acento en las excelencias de la escenografía que en lo acertado o ingenioso de la trama literaria. Y eso era algo que venía ocurriendo en España desde 1622, año en que se realiza la primera escenografía conforme al gusto italiano de la época; ya entonces se dijo 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»⁹³. Bien es cierto que no debió ocurrir lo mismo en los corrales de comedias, donde la escenografía, reducida a la mínima expresión, no tuvo más remedio que delegar en el texto para, por lo menos, sugerir medianamente la ambientación de las obras.

Aun cuando, como manifestación artística, el teatro se presenta como un «proceso» que se inicia con la elaboración del texto por parte del escritor y que sólo culmina con su «teatralización»⁹⁴, conviene no perder de vista que era el dramaturgo, a través de las acotaciones del texto, el que demandaba una determinada recreación de la realidad y el que podía condicionar por tanto el alcance de la escenografía. Es decir, en principio, la labor del escenógrafo sería subsidiaria de los requerimientos de aquél, lo cual habría de limitar seriamente su libertad de acción. Ahora bien, si esto se corresponde con la teoría, la práctica parece haber discurrido por derroteros bien distintos. En efecto, Valbuena Prat infiere de los testimonios antiguos que Cosme Lotti «se distinguió más por los alardes puramente plásticos de su arte, que por la adecuación de la escenografía al drama mismo»⁹⁵. En este sentido, Kazimierz Sabik ha dicho, en relación a la escenografía de *La selva*

⁹² LEÓN PINELO, Antonio de: *Anales de Madrid (desde el año 447 al 1658)*. Edición de Pedro Fdez. Martín. Instituto de Estudios Madrileños; Madrid, 1971; pág. 348.

⁹³ Vuélvase sobre la nota 19. HURTADO DE MENDOZA, A.: *Obras poéticas de...* Madrid, 1947; vol. I, págs. 21-22. Cfr. VAREY, *opus cit.*, nota 7, págs. 271-296.

⁹⁴ LASAGABASTER MADINABEITIA, Jesús M.: «La adaptación de los textos dramáticos a la luz de la 'estética de recepción'. Aplicación a *La hija del aire*, de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; vol. III, pág. 1607. De ahí también que, como señala este autor, «el receptor del teatro no es un mero lector, sino espectador, capaz de 'repcionar' un mensaje donde lo verbal es uno entre otros múltiples sistemas signícos utilizados» (*opus cit.*, pág. 1607). Habría que distinguir por tanto entre lo dramático y lo teatral, puesto que existe una «jerarquizada integración de lo literario en lo dramático, y de esto en lo teatral» (*opus cit.*, pág. 1608).

⁹⁵ VALBUENA PRAT, *opus cit.*, nota 22, pág. 3.

sin amor (Lope, 1629), que Lotti «logra (...) que la atención del público se centre no en la letra ni en la música, sino en la escenografía»; es más, incluso el propio dramaturgo llega a ceder ante la evidencia cuando, aun cifrando en la égloga el «alma» de la representación, señala que la «hermosura» de la parte escenográfica «hacia que los oídos se rindiesen a los ojos»⁹⁶, al tiempo que ve en Lotti un «Nuevo Hierón de Alejandría»⁹⁷. De la importancia conferida por el ingeniero florentino al alarde escenográfico da testimonio también Carducho al referir el caso de una comedia representada en el Alcázar, en la que «se veía una mar con tal movimiento y propiedad que los que la miraban salían mareados, como se vio en más de una señora de las que se hallaron a aquella fiesta...»⁹⁸.

Esta actitud de Lotti terminó por encrespar a Calderón. Efectivamente, la polémica alcanza su punto álgido en abril de 1635, cuando este último conoce que aquél tiene ya trazada (dibujada) la escenografía de una comedia que, prevista para ser representada en junio de ese mismo año, él aún no había escrito (*El mayor encanto, Amor*)⁹⁹. Esto es, obrando de la misma manera que sus colegas italianos, Lotti había prescindido por completo del texto dramático; es más, se había anticipado a él. De hecho, Luis Alberto de Cuenca ha cifrado la importancia de Lotti y de otros escenógrafos precisamente en la circunstancia de que los dramaturgos llegaron a escribir para ellos; según este mismo autor, el propio Calderón escribió églogas mitológicas para el florentino¹⁰⁰. Arróniz, por su parte, señala que el Calderón de los últimos años estuvo muy influido por los recursos escénicos, hasta el punto de que «creó algunas obras pensando en ellos...»¹⁰¹. Pero no fue sólo algo coyuntural; el padre Ceballos sugiere que la introducción de la nueva moda escenográfica italiana obligó a Calderón a escribir de otra manera, al tener

⁹⁶ SABIK, *opus cit.*, nota 14, pág. 1688.

⁹⁷ No siendo Lotti «menos admirable en sus máquinas que aquel insigne griego». Tomado a través de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *opus cit.*, nota 28, pág. 43.

⁹⁸ CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la Pintura (su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias)*. Ed. Turner; Madrid, 1979; págs. 429-430.

⁹⁹ Arróniz sitúa en 1639 la representación, en el Estanque Grande del Retiro, de *El mayor encanto, Amor* (*opus cit.*, nota 25, pág. 224). Brown y Elliott, en cambio, la adelantan a 1635, aludiendo después a otra comedia —sin especificar cuál— representada también el Estanque, en 1639 (*opus cit.*, nota 20, págs. 207 y 216).

¹⁰⁰ CUENCA y PRADO, Luis Alberto de: «El mito clásico en *La estatua de Prometeo*», en Calderón, *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; vol. I, pág. 408.

¹⁰¹ «...como los músicos de su época componían conciertos para los nuevos instrumentos recién inventados o transformados». ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, pág. 245. Además, Brown y Elliott sostienen que este proceder, «escribir comedias cuyos efectos se basaban en el empleo de invenciones mecánicas», venía ya de principios de siglo. BROWN/ELLIOTT, *opus cit.*, nota 20, pág. 49.

que «plegarse» a ese cambio de gusto ¹⁰². De hecho, en función de los recursos escenográficos disponibles —recursos visuales, no lo olvidemos—, no era lo mismo escribir una obra con destino a un corral de comedias que a un teatro de corte. No fue este el caso; de ahí que Calderón, aun reconociendo el mérito y el ingenio de la traza, no dude en considerarla irrerepresentable «por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación» ¹⁰³. Según parece, en tanto libretista al menos, Lope tampoco demostró demasiadas simpatías por la tramoya ¹⁰⁴. Todo lo cual ha llevado a Orozco a hablar incluso de celos por parte del poeta, quien, concedor de que las preferencias de la gente se inclinan hacia el espectáculo escenográfico en detrimento de la audición de sus versos, «se siente dolido»; en suma, los valores visuales son, para este autor, «lo básico y esencial del efecto teatral» ¹⁰⁵.

Piénsese además en el esfuerzo añadido que, de cara a la comprensión del texto dramático, supondría para los espectadores la ausencia de escenografía. Público y crítica valoraron esta última en sí misma, con independencia de la mayor o menor fortuna de la historia contada, del mismo modo que mencionaban con admiración el nombre del escenógrafo y omitían frecuentemente el del comediógrafo; vieron en *la parte* escenográfica un auténtico espectáculo visual, al que hicieron responsable directo en gran medida de la «satisfacción» que fuera susceptible de acaparar *el todo* de la representación teatral. En uno de los entremeses que acompañaron a *El mayor encanto, Amor*, el coro se hacía eco del sentir del público al cantar: «¡Al estanque, al estanque! (...) ¡Qué teatro tan solemne!, ¡Qué tramoyas tan vistosas!, ¿Quién las hizo? Cosmelot [Cosme Lotti], insigne en aquestas obras» ¹⁰⁶. Asimismo, Monanni —cual crítico contemporáneo— informaba de lo acontecido a Florencia en parecidos términos: «...Cosme Lotti, inventor y director de las tramoyas y de los inge-

¹⁰² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *opus cit.*, nota 28, pág. 34.

¹⁰³ VALBUENA PRAT, *opus cit.*, nota 22, pág. 4. Calderón se da cuenta, por tanto, que es a él a quien se le está imponiendo seguir un orden a la hora de componer la obra literaria; por eso, no duda en señalar que «habiendo yo (...) de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da...»; como mucho, se aviene a seleccionar, de entre las apariencias propuestas por Lotti, alguna que coincida con lo que eran sus pretensiones al respecto.

¹⁰⁴ MARAVALL, *opus cit.*, nota 4, pág. 92. Cfr. MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975.

¹⁰⁵ OROZCO DÍAZ, *opus cit.*, nota 3, págs. 80 y 122. Aunque el autor alude concretamente a Lope de Vega, lo dicho podría aplicarse también a Calderón. Para más información sobre la escenografía en Lope y Calderón véase Shergold, *opus cit.*, nota 15. Por otra parte, Ortega también aludió a la primacía de lo visual en el teatro. Y es que, como señala Orozco, «aunque sea importantísimo lo hablado y sonoro musical, todo ello se adhiere o arranca de lo plástico visual, estático y dinámico» (*opus cit.*, nota 3, pág. 122). Véase también VAREY, *opus cit.*, nota 7.

¹⁰⁶ Tomado a través de BROWN-ELLIOTT, *opus cit.*, nota 20, pág. 216.

nios, dio plena satisfacción»¹⁰⁷. Placer promovido por un espectáculo total al que se apela también en nuestros días; síntoma claro del sempiterno atractivo que encierra la integral propuesta artística barroca. Así, impresionado por el testimonio que ofrece Pellicer y Tovar acerca de la representación de *El mayor encanto, Amor*, José Leal Fuertes defendía en fechas relativamente recientes (1981) la permanente actualidad de diversiones públicas como ésta, dirigiendo una «sugerencia a nuestros eminentes directores teatrales y al Ayuntamiento de Madrid: ¿no será posible volver a crear sobre el mismo escenario [estanque del Retiro], con los medios de que ahora se dispone, tan fantástico y bello espectáculo?»¹⁰⁸.

Lotti no debió de incomodarse demasiado por la pataleta de Calderón, a pesar de que fue este último quien salió victorioso del encontronazo, viéndose obligado aquél a recomponer la escenografía, adaptándola a la comedia tradicional de tres jornadas que Calderón escribió poco después; al parecer, el dramaturgo sólo aceptó diez tramoyas de las propuestas por Lotti¹⁰⁹. Y decimos del florentino que sólo debió afligirse lo justo ante ese revés, porque aquella decisión contraria a sus intereses había partido exclusivamente del «responsable de las diversiones reales», es decir, de un *burócrata*, más atento a garantizar ordenadamente el pedido que a valorar sus resultados artísticos. En este sentido, casi podemos imaginarnos a un Lotti convencido de que, si el tribunal hubiese sido de espectadores, su arte habría tenido más posibilidades de salir triunfante. Como él, y frente a ese cierto menosprecio de la maquinaria por parte de los dramaturgos, José Antonio Maravall ha visto en la tramoya «el alma del espectáculo»¹¹⁰, del mismo modo que el padre Ceballos confiesa haberse quedado «atónito» de contemplar —¡no más!— los grabados del tratado de Sabbattini¹¹¹.

Aunque a menor escala, Calderón se vio envuelto, en 1652, en un nuevo embolado a cuenta de otra escenografía que le resultaba incómoda por excesiva y avasalladora. Fue con motivo de los preparativos de la puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra*, y en esta ocasión las críticas recayeron sobre Baccio del Bianco, responsable de aquel aparato. Según parece, el «despliegue y el lujo» de las tramoyas se

¹⁰⁷ Tomado a través de BROWN-ELLIOTT, *opus cit.*, nota 20, pág. 216.

¹⁰⁸ LEAL FUERTES, José: «Madrid, Calderón y el Buen Retiro», en *Villa de Madrid*; año xix, n.º 71 (1981-II), pág. 38.

¹⁰⁹ NEUMEISTER, *opus cit.*, nota 42, pág. 146. De hecho, en la *Segunda Parte de Comedias* (1637) aún subsisten diferencias entre la memoria de Lotti y el texto dramático.

¹¹⁰ MARAVALL, *opus cit.*, nota 4, pág. 92.

¹¹¹ RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, *opus cit.*, nota 28, pág. 45.

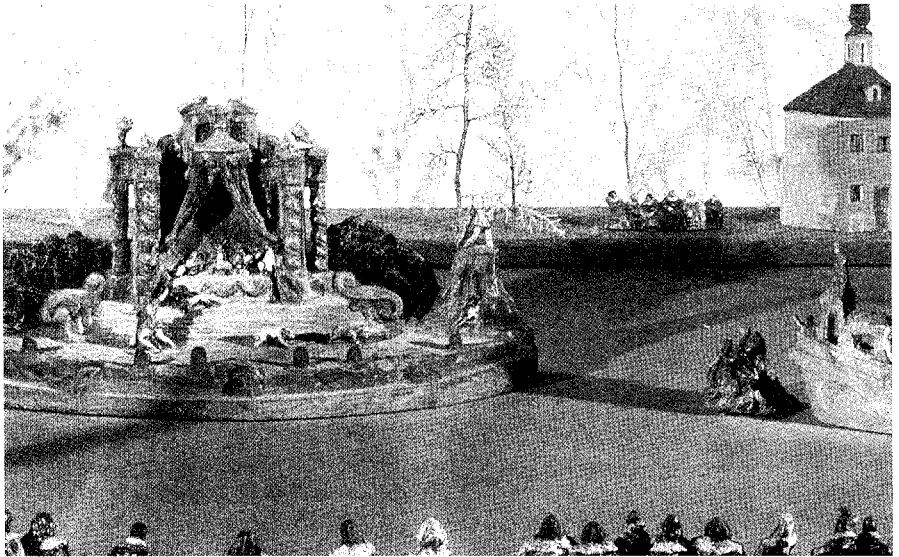


Fig. 9. Maqueta de la representación de la comedia calderoniana *El mayor encanto, amor* (1635), en el estanque del Retiro (detalle). Escenografía de Cosme Lotti. Museo Municipal de Madrid.

había planeado en forma tal, que el dramaturgo no pudo menos que expresar su descontento al Rey: admitía que Baccio había hecho «cosas maravillosas para verse» («cose maravigliose a vedersi»), pero denunciaba —no sin ironía— que de llevarse todo a cabo como estaba previsto, la representación podía resultar interminable («almeno per otto giorni continovi, con quel più») ¹¹²; en consecuencia, sugería implícitamente la necesidad de modificaciones, entendidas sólo a partir de la simplificación o el recorte de lo previsto inicialmente por el florentino. Sin embargo, de las palabras de Filippo Balducci, que es quien relata el episodio, deducimos que en esta ocasión es el escenógrafo quien sale airoso del envite del comediógrafo. A ello no fue ajeno el Rey, que llegó a irritarse seriamente ante tales incertidumbres; no podía permitirse fracasos en este tipo de eventos, pues le iba en ello la «autorrepresentación de la casa real y de la nación entera.» ¹¹³ Felipe IV, que solicitó a Del Bianco

¹¹² Al Rey no le hubiera quedado otro remedio que pedir que le llevarsen al teatro la cama y la comida «al menos durante ocho días consecutivos, y aún más...»

¹¹³ NEUMEISTER, *opus cit.*, nota 42, pág. 147. Tomamos las citas de Balducci en italiano (sacadas de sus *Notizie de' professori del Disegno da Cimabue in qua*, 1728) a través de S. NEUMEISTER, *opus cit.*, nota 42.

privadamente un avance de lo que pensaba ofrecer el día del estreno, no dudó en reconfortar al escenógrafo nada más ver la primera apariencia: «...muy lindo, muy lindo Ingegner Fiorentino», repitió hasta tres veces. El mismo Baldinucci se muestra en todo momento del lado del escenógrafo y en plena sintonía con el refrendo regio, como así revela la mayor atención que se les presta a ambos en el relato. Si, como parece, pudo supeditar habitualmente la música a sus textos ¹¹⁴, lo tuvo bastante más difícil con la escenografía.

Ciertamente, el público (cortesano, popular e incluso eclesiástico ¹¹⁵) había dado sobradas muestras de entusiasmo, admiración y «pasmó general» ante los ingenios y los imperceptibles —por veloces— cambios de escenario de Cosme Lotti. Respecto a los primeros resulta elocuente el caso de aquella famosa cabeza de Sátiro que, según Carducho, «con movimiento feroz mueve los ojos, orejas y cabellos, y abre la boca con tanta fuerza y ronquido que espanta y asombra a cualquiera que no esté sobre aviso, como pasó en mi presencia con un hombre que, sobresaltado deste no pensado alarido, dio, turbado y casi fuera de sí, un brinco de más de cuatro pasos...» ¹¹⁶. En cuanto a los segundos tenemos noticia, a través de Ceán Bermúdez, de la escenografía de una obra de Lope (*La selva sin amor*) que presentó «excelentes perspectivas de mar y selva con puntuales vistas del bosque de la casa de campo y puente de Segovia, por el que pasaban figuras autómatas, representando con mucha gracia y verdad a las que transitan por él ordinariamente. Estas máquinas, pinturas y todo el aparato merecieron la admiración de los espectadores, quienes celebraron el extraordinario talento de su autor y la prontitud con que desaparecían y se cambiaban las escenas» ¹¹⁷.

Pensemos por un momento, pues, en la extraordinaria fortuna del movimiento y de todo lo dinámico, cambiante y veloz (movimiento acelerado) en el arte barroco: a la inicial valoración del teatro como *tableau vivant* se sumará el énfasis puesto en la fruición que provocan las

¹¹⁴ Cfr. STEIN, *opus cit.*, nota 6, págs. 1164.

¹¹⁵ Sabemos de un espectador jesuita que, tras presenciar la representación de *Los encantos de la Circe...* (*El mayor encanto, Amor*, 1639) no dudó en expresar su «admiración por el lujo y la variedad de los efectos escénicos». SABIK, *opus cit.*, nota 14, pág. 1689. Buena prueba de que en esos momentos pesaba más en él la condición de espectador que la de religioso. Por otro lado, se ha querido ver una «relación de parentesco» entre el teatro cortesano y el teatro de los jesuitas; de hecho, Cosme Lotti fue el responsable de aquellas «maravillosas tramoyas» que aderezaron una representación de 1640, con la que los padres del Colegio Imperial festejaron el Centenario de la Compañía. ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, pág. 49 (n. 76).

¹¹⁶ CARDUCHO, *opus cit.*, nota 98, pág. 429.

¹¹⁷ Tomado a través de VALBUENA PRAT, *opus cit.*, nota 22, pág. 3.

vertiginosas mutaciones escénicas; aspecto no exento, por cierto, de relaciones con lo pictórico, como bien testimonia la frenética rueda de *Las Hilanderas* de Velázquez. Pudiendo ocultar tras el telón de la embocadura los entresijos de las mutaciones, el escenógrafo opta por no hacerlo ¹¹⁸; sabe de antemano que todo tendrá lugar a tal velocidad, que el público será incapaz de descifrar el mecanismo que lo sustenta; de este modo buscaba descaradamente hacer ostentación de su propia pericia o virtuosismo. José Antonio Maravall ha llamado la atención sobre el significativo incremento que, por entonces, conoce en su uso la palabra *velocidad*, entendida en sentido positivo y de admiración hacia aquello que velozmente se mueve ¹¹⁹. Buen reflejo de ello es el testimonio ofrecido por Baccio del Bianco en relación al temerario y casi suicida número ejecutado por una actriz en el transcurso de una representación (*Perseo y Andrómeda*, 1653, Calderón-Baccio), y a la no menos despreocupada respuesta del público ante el mismo; la vertiginosa caída libre de la joven desde lo alto no sólo no motivó sentimiento alguno de ansiedad o desasosiego entre los presentes sino que, más bien al contrario, incrementó su regocijo ¹²⁰. Emilio Orozco, por su parte, sostiene que este dinamismo de la ficción barroca no trasluce sino el fluir incesante del paso del tiempo, esto es, «la gran verdad de la fugacidad de la vida» ¹²¹.

Por otra parte, era la ilusión de realidad, cuya búsqueda se torna constante en el Barroco, lo que el público más admiraba. Del mismo modo que para Calderón la propia vida era —en calidad de sueño— ficción, el escenógrafo consagra todos sus esfuerzos al arte del trampantojo, a esa plasmación de lo ilusorio, del engaño, del *trompe l'oeil*, de lo ficticio con apariencia de real, animado por la respuesta entusiasta de las gentes, que gustaban de todo aquello que causara sorpresa y maravilla. Baste recordar

¹¹⁸ No obstante, en ocasiones se ha dicho que a la hora de realizar esos cambios de decorado se distraía al público con ruidos o incluso provocando altercados premeditadamente. De todas formas, tal vez haya que atribuir ese proceder —aun cuando fuera innecesario— a un seguimiento escrupuloso de las indicaciones de Sabbatini, que, según Arróniz, «llega al grado de recomendar el uso de la trompeta». ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, pág. 124.

¹¹⁹ MARAVALL, *opus cit.*, nota 4, pág. 76.

¹²⁰ Relata Del Bianco el episodio como «...una caída [a la] que Dios puso sus manos para que aquella pobre muchacha, una cómica bella como un ángel, no se halla roto el cuello porque caída de lo alto cerca de 18 brazas de las nuestras [unos 13 metros y medio] a toda velocidad, agradó sumamente al público. Se realizó más de treinta veces ante el público, hasta el punto de que he estado en peligro de ponerme malo y me he santiguado otras tantas veces». El suceso se corresponde con «la caída desde el cielo de la *Discordia*, fulminada por Minerva», y en los dibujos de Baccio del Bianco se representa «mediante una raya punteada que atraviesa diagonalmente la escena.» Tomado a través de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *opus cit.*, nota 28, págs. 34 y 57. El subrayado es nuestro.

¹²¹ OROZCO DÍAZ, *opus cit.*, nota 3, pág. 21.

aquellos versos de *La dama duende* (2775-79) en los que Calderón, por boca de sus personajes, se manifestaba en los siguientes términos:

Don Luís Cuando
 yo te he visto esconder ¿quieres
 que mientan mis ojos?

Don Manuel Sí,
 que ellos engaños padecen
 más que otro sentido.

En ocasiones da la impresión de que incluso las supuestas posibilidades ilimitadas del ojo para percibir y conocer ya no son tales, esto es, de que hasta el ojo se ha quedado corto, de que ya no es suficiente con él para disfrutar al máximo. Así se deduce de una observación de Lope de Vega respecto a las mutaciones habidas en la representación de su obra *La selva sin amor* (1629, Lotti), según la cual un decorado dio paso a otro, «sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista»¹²². En este mismo sentido, el texto estudiado por Valbuena Prat sobre la escenografía de la representación valenciana de *La fiera*, nos sorprende con un significativo pasaje: alude a una escena de jardín y pone el acento en una estatua-fuente que, aun siendo en realidad una mujer de carne y hueso, no sólo echaba agua por distintos sitios sino que además asumía la inmovilidad de la piedra con tal propiedad, «que sólo se conoció el *engaño de la vista* cuando llegado el caso lo distinguió el *oído*, debiéndose [...] a la habilidad de la que la ejecutaba, que en el ensayo general y día de la representación padeció dos fuertes desmayos ocasionados del gran rato que se mantuvo inmóvil en la elevación»¹²³. Es decir, el espectador duda de si lo que ve es carne o mármol porque los ojos son incapaces de resolver la disyuntiva, de discernir lo que tiene vida de lo que no es sino materia inerte, de descubrir el embuste en definitiva. Lógicamente, el pasmo y la admiración del contemplador eran reacciones directamente proporcionales al virtuosismo del engaño, o lo que es lo mismo, a la capacidad de éste para dejar al ojo fuera de juego. Así pues, el ojo, valorado en este caso en sentido negativo, esto es, no por lo que ve sino por lo que no ve, desplazaba una vez más al oído en cuanto a capacidad de procurar disfrute al espectador.

¹²² Tomado a través de ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, pág. 212.

¹²³ VALBUENA PRAT, *opus cit.*, nota 22, págs. 11-12. La escena corresponde a la Jornada II y tiene su plasmación gráfica en la lámina que Valbuena distingue con el número 16. Cito con criterios ortográficos y sintácticos actuales. El subrayado es nuestro.

Y es que «lo importante», al decir de Bonet Correa, «era el estupor, la pasión y el vértigo de los sentidos»¹²⁴. Respuestas que, por cierto, atendían tanto a los decorados pintados (incluyendo perspectivas) como a las tramoyas, aunque no en el mismo grado. Los efectos ilusionistas derivados de la tramoya, relacionados la mayor parte de las veces con espectaculares y arriesgados artificios aéreos en los que se combinaban elevaciones, bajadas y vuelos sobre nubes de distintos personajes, fueron los que causaron mayor expectación. Y téngase en cuenta que en la potencial capacidad de asombro alentada por la tramoya, tan importante era el «hecho extraordinario sobrenatural» que acontecía en escena, como su manifestación «con la apariencia de realidad», esto es, plasmándolo como si tuviera lugar en el espacio real de los espectadores¹²⁵. Así pues, ante tanta demanda de alucinógenos, la oferta de la cultura barroca trascendió con creces el ámbito del teatro¹²⁶. Pero es sobre todo dentro de él donde la demanda remite más especialmente al gran público, que era, según Ruiz Ramón, el «verdadero rey del espectáculo teatral»¹²⁷; y, aun a riesgo de caer en reduccionismos, casi podría decirse que *a mayores dosis de fascinación y turbación, mayor número de encargos*; es decir, sin mutaciones ni apariencias, sin estupor, es muy probable que la demanda teatral por parte del público hubiese sido muy otra, mucho menor sin duda. El padre Ceballos se ha referido a este afán desmesurado de mutaciones por parte del público, señalando que éste «no quedaba satisfecho si en el curso de una representación no se realizaba un copioso número de ellas»¹²⁸.

¹²⁴ BONET CORREA, *opus cit.*, nota 4, pág. 49.

¹²⁵ OROZCO DÍAZ, *opus cit.*, nota 3, pág. 84.

¹²⁶ Ahí está, por ejemplo, todo ese mundo de las arquitecturas efímeras y fingidas, que lo mismo servían para engalanar una ciudad a la hora de recibir a un personaje importante (cfr. CHECA, Fdo. y DÍEZ DEL CORRAL, Rosario, «Arquitectura, iconología y simbolismo político: la entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III de España, en Milán el año 1598», en Schnapper, *opus cit.*, nota 39, págs. 73-83), que para ambientar un cortejo procesional religioso o profano, o un ritual celebrativo de carácter funerario, puesto que también la muerte participaba de la *fiesta*. Arcos de Triunfo, obeliscos, columnas, rocas y montañas artificiales, catafalcos, templete, altares, túmulos funerarios, carrozas, edículos, etc., se dan cita en una verdadera orgía plástica de efecto embriagador. Cfr. BONET CORREA, *opus cit.*, nota 4. Véase también TOVAR MARTÍN, Virginia: «Arquitectura escénica del Madrid calderoniano», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; vol. III, págs. 1701-1714. En relación a los autos sacramentales cfr. VAREY, John E.: «La escenografía de los autos sacramentales: el estado de la cuestión», en EGIDO, *opus cit.*, nota 2, págs. 25-32.

¹²⁷ RUIZ RAMÓN: *Historia del Teatro español*. Alianza; Madrid, 1967; pág. 180.

¹²⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *opus cit.*, nota 28, pág. 52. Para hacerse una idea de esta avidez de mutaciones, el padre Ceballos refiere trece cambios de escena en la hora y media que duró una representación de 1637.

Nótese también, por otro lado, que escenografías teatrales y otros productos afines participaban de una intencionalidad subyacente menos confesable: tras la aparente motivación única de la delectación se ocultaba un poderoso «instrumento de persuasión» ligado en última instancia a motivaciones de índole ideológica y propagandística ¹²⁹. Tal vez estas poderosas razones de «ostentación cortesana» puedan servir para mostrarnos otra faceta más de esa primacía del arte escenográfico, pues parece lógico pensar que sea la imagen visual la que, en mayor medida que la captación auditiva, contribuya a canalizar y expresar ese deseo de magnificencia sentido desde arriba; es decir, aunque también la música es susceptible de evocar grandeza, lo cierto es que pompa y boato más que nada se visualizan. Así pues, a la hora de servirse políticamente del espectáculo teatral todo hace suponer que la Corte puso el énfasis en la parte escenográfica. Quizá por eso, como ha indicado Neumeister, se vio en la obligación de recurrir a Italia, pero no para procurarse dramaturgos o simplemente textos sino para hacerse con los servicios de los mejores escenógrafos ¹³⁰. Alguien podrá argüir a este respecto que Calderón ya

¹²⁹ Las *categorías* de lo sorprendente y lo maravilloso no sólo respondían a requerimientos lúdicos, orientados a la diversión, sino también ideológicos. Al embargar el ánimo, es decir, sirviéndose de instrumentos extrarracionales y afectivos, podía captarse mejor la voluntad de la gente. Atendiendo a esa pasión barroca por lo cambiante y lo dinámico, las mutaciones escénicas en el teatro resultaban inocuas; sin embargo, no ocurría lo mismo en lo referente a los cambios político-sociales. Ante todo, había que asegurar, dice Maravall, «la inoculación en los espíritus de una ideología favorable al orden establecido, la cual va desde el dogma de la superioridad del rey (...), hasta la creencia en la felicidad del labrador que en la aldea consigue con su trabajo y su riqueza ser honrado de todos, como equiparado a un noble» (MARAVALL, *opus cit.*, nota 4, pág. 83). En el ámbito político-social, el dinamismo llegaría a lo sumo a favorecer un cierto trasvase de efectivos entre distintos estamentos sociales, pero sin contravenir en ningún momento el orden estatuido. Ahora bien, ¿en qué medida podía contribuir la escenografía teatral a la consecución de esos objetivos de carácter ideológico? José Antonio Maravall destaca la importancia de la «ostentación» como factor clave para «asombrar» al pueblo (MARAVALL, *opus cit.*, nota 4, pág. 85); a partir de ahí sólo cabe esperar, por parte de éste, eterna gratitud (expresada de diversas formas: fidelidad, sumisión, pleitesía...) a quien posibilita ese regocijo de los sentidos, ya se trate del rey, de señores, o de autoridades civiles o eclesiásticas. Téngase en cuenta que, aunque las escenografías aparatosas y efectistas serían privativas del teatro cortesano, el pueblo tuvo acceso a recintos regios como el Coliseo del Buen Retiro, pagando no más que un módico precio por las localidades. Por otra parte, Maravall alude también a la capacidad de poder que emanan tales prohombres (reyes, señores, etc.); pero antes que un poder económico se trataba de un poder «sobre las cosas», el poder de «hacerlas seguir un movimiento contrario al que en términos naturales se podría esperar: por ejemplo, haciendo ascender cuerpos pesados, venciendo la necesaria caída de los graves, realizando (...) demostraciones de fuerza supranaturales...» (MARAVALL, *opus cit.*, nota 4, pág. 86). Por lo demás, éste también es un mundo de apariencias para los que están en la cúspide: a ellos «les crea la ilusión de que aún queda riqueza y poder» (MARAVALL, *opus cit.*, nota 4, pág. 87). Véase, también de J. A. Maravall, el apéndice de su obra *La cultura del Barroco* (Barcelona, 1975), en el que se ocupa de la utilización de medios visuales para objetivos de carácter social. Cfr. igualmente NEUMEISTER, *opus cit.*, nota 42, págs. 141-159.

¹³⁰ NEUMEISTER, *opus cit.*, nota 42, pág. 145. La propaganda no sólo iba dirigida puertas adentro; así, serán «las armas de las artes plásticas y de la pluma», y no las «de la guerra», las que diriman

daba el máximo en su especialidad, pero también lo daba Velázquez en la suya y ello no fue óbice para que la corte se inundara de pintores extranjeros. Neumeister ha visto en el fichaje de Lotti por Felipe IV «un éxito diplomático de primer orden» y señala que, de cara a la ostentación del Rey, «alcanza más (...) que si hubiera ganado una batalla»; pero eso no es todo porque incluso Baccio del Bianco, que aun tomando «gran realce» no llega a conseguir el de Lotti, logra «un prestigio que excede con mucho el de los autores dramáticos»¹³¹. Así se deduce de otro episodio digno de reseñar y con idéntico alcance político-propagandístico: allá por 1653, la Corte solicita a Baccio del Bianco una serie de dibujos que den idea aproximada de su «brillante» puesta en escena de la obra de Calderón *Andrómeda y Perseo* (1653, Coliseo del Retiro), al objeto de remitirlos «orgullosamente» a la corte hermana de Viena como documento gráfico del evento¹³²; es decir, se envía un tímido reflejo de lo que fue la parte escenográfica y no, que sepamos, el texto dramático.

Trasunto de esta polémica que *enfrenta* en el teatro barroco a escenógrafo y dramaturgo, espectáculo visual y texto, ojos y oídos..., es el debate tantas veces suscitado en nuestros días sobre la conveniencia o no de atenerse escrupulosamente a las acotaciones del texto a la hora de poner en escena obras clásicas. Así, mientras unos apuestan por la solución «arqueológica», claramente comprometida con la sujeción al texto, otros defienden la «desliterarización» del teatro, convencidos de que «lo decisivo es el hecho teatral mismo, tal como acontece en el escenario y ante los espectadores»¹³³. En este sentido, tal vez no resulte descabellado trazar una línea de actuación y de pensamiento que, partiendo de Cosme Lotti, entronque con quienes hoy abogan por potenciar y defender ese valor intrínseco del espectáculo teatral. Cuando Jesús Lasagabaster pone por escrito lo que éstos piensan, indicando que, aun cuando surge a partir del texto, el espectáculo teatral «puede y debe desarrollarse con independencia de él e incluso contra él, si es necesario»¹³⁴, no hace sino explicitar el proceder de

«la ardua competencia de las cortes de Europa». Pero entre la pluma y el pincel, Neumeister se queda con este último: considera que «el empuje que dan los medios escenográficos a la cultura de corte, como cultura ostentosa, es lo que explica su papel en la época. El *cómo* es más importante que el *qué*, el efecto es más importante que el motivo».

¹³¹ NEUMEISTER, *opus cit.*, nota 42, p. 146. Dice este investigador que cuando a Calderón se le nombra «director del teatro de la corte en 1635», tras la muerte de Lope, «se le conoce como autor de unas comedias, *nada más*» (el subrayado es nuestro). Luego, lógicamente, se abrirá paso... (sobre todo a partir de *El mayor encanto, Amor*).

¹³² BROWN-ELLIOTT, *opus cit.*, nota 20, pág. 218.

¹³³ LASAGABASTER, *opus cit.*, nota 94, pág. 1603. Cfr. UBERSFELD, A.: *Lire le théâtre*. Ed. Sociales; París, 1978.

¹³⁴ LASAGABASTER, *opus cit.*, nota 94, pág. 1603.

Cosme Lotti en aquel *affaire* de 1635. Arróniz ha señalado que el capítulo de las mutaciones en el teatro barroco acabó por constituir un «atractivo en sí», además de una «tentación a los escritores para crear comedias basadas en el juego mecánico»; es más, ha llegado a presentar la evolución teatral del siglo XVII como un «mero auge de la comedia de tramosyas»¹³⁵. Pero, ¿fue ésta, además, una actitud aislada entre los escenógrafos que trabajaron en España en el siglo XVII? Todo parece indicar que no. Buena prueba de ello la tenemos en las variaciones escenográficas registradas por la representación valenciana, en 1690, de la comedia calderoniana *La fiera, el rayo y la piedra*, en relación a la del estreno (1652, Coliseo del Retiro, escenografía de Baccio del Bianco). Si bien es cierto que la valenciana, cuyos escenógrafos fueron Jusepe Gomar y Bautista Bayuca, «no alteró las mutaciones esenciales», no lo es menos que «aumentó el lujo y cantidad de elementos escenográficos»¹³⁶. Así pues, aun resultando moderadas, no hay duda de que esas variaciones se produjeron. Y lo mismo podría decirse con respecto a las ediciones que de esta obra se hicieron en 1664 y 1687; es más, de la primera indica Aurora Egido que sus acotaciones son tan «limitadas» que apenas permiten formarse una idea «de lo que el escenógrafo debió llevar a cabo con la representación»¹³⁷. En definitiva, siendo lo que reporta pleno sentido al teatro en tanto espectáculo, resulta difícil hablar de servidumbre del aparato escenográfico en relación al texto; entre otras cosas porque creemos que la puesta en escena no se limita, como ha apuntado Varey, a «acentuar los conceptos o imágenes poéticas y transmitir el mensaje del dramaturgo al público»¹³⁸; a nuestro juicio, va mucho más allá.

Maravall nos ofrece, a través de Barrionuevo, otra prueba más, si no de la primacía escenográfica sobre el texto dramático, sí al menos del escaso poder de convocatoria de este último por sí solo. Según parece, no era infrecuente en el siglo XVII que se anunciaran comedias sin indicación alguna respecto al título y el autor de las mismas¹³⁹; bastaba con anunciar el acontecimiento, es decir, con señalar un día, un lugar y una

¹³⁵ ARRÓNIZ, *opus cit.*, nota 25, pág. 253.

¹³⁶ VALBUENA PRAT, *opus cit.*, nota 22, pág. 2.

¹³⁷ EGIDO, *opus cit.*, nota 2, pág. 164. Estas dos ediciones carecen de «la loa y las partes entremesiles que completarían las siete horas» a que alude León Pinelo en relación a la representación de 1652, siendo por tanto fragmentaria de necesidad cualquier puesta en escena a partir de ambas ediciones. Tal vez podamos ver en estas ausencias un reflejo de aquellos *recortes* sugeridos por Calderón en 1652, según consta a través de la narración de F. Balducci que nos ofrece Neumeister, *opus cit.*, nota 42, pág. 147.

¹³⁸ VAREY, John E.: *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Castalia; Madrid, 1987; pág. 13.

¹³⁹ MARAVALL, *opus cit.*, nota 4, pág. 92.

hora. Los potenciales espectadores probablemente asociarían ese es-cueto comunicado con diversión, jolgorio y una nueva y sugerente *caja de sorpresas* a la que no sería ajeno el aparato escenográfico. Pero todavía resulta más curioso comprobar cómo en ocasiones se llegó incluso a incorporar literalmente el reclamo de la tramoya en la propia denominación de la obra; así, aquella pieza de 1635 que enfrentó a Lotti y a Calderón fue representada bajo el título *Los encantos de la Cirse con grandes tramoyas*, siendo publicada después como *El mayor encanto, Amor*¹⁴⁰.

Emilio Orozco es de los que ha indicado también que el espectáculo teatral rebasa con creces lo exclusivamente literario para convertirse en algo «plenamente social»; y recuerda la «escasa consideración» que, desde el punto de vista de los valores literarios, tenía la obra teatral¹⁴¹. Varey tampoco ve en la comedia teatral literatura escrita únicamente, pero, más conciliador, habla de «poesía dramática en constante movimiento, proyectada en tres dimensiones»¹⁴². Otros como Sebastián Neumeister, en cambio, son mucho más contundentes al afirmar que «el escenógrafo es más importante que el poeta»: enlazando con lo que apuntaba Maravall, refiere igualmente el caso de una obra calderoniana (*Fortunas de Andrómeda y Perseo*, 1653) cuyo manuscrito, conservado en la Houghton Library de la Universidad de Harvard, prescinde en la portada del nombre del autor —que no es otro que Calderón—, indicando, eso sí, que la fábula fue representada en el Coliseo del Buen Retiro¹⁴³. Podrá objetarse, no obstante, que tampoco figura el nombre del escenógrafo, al igual que ocurre en la portada de la edición príncipe (1670) de la también calderoniana comedia mitológica *Fieras afemina amor*; representada en el Coliseo del Retiro; en estos casos todo apunta a que el verdadero y casi único significado de la representación teatral se ha cifrado en el hecho de que, a través de ella, se contribuía a la gloria y la magnificencia de quienes en última instancia la habían hecho posible, que no eran poeta ni escenógrafo sino rey y reina, esto es, los máximos detentadores del poder, al menos en teoría. De ahí que Neumeister haya notado que, en el caso concreto de *Fieras afemina amor*, lo único importante son —según reza en la portada— «los siempre

¹⁴⁰ SABIK, *opus cit.*, nota 14, pág. 1688.

¹⁴¹ OROZCO DIAZ, *opus cit.*, nota 3, pág. 238.

¹⁴² VAREY, *opus cit.*, nota 18 (a), págs. 166-167.

¹⁴³ NEUMEISTER, Sebastián: «Calderón y el mito clásico (*Andrómeda y Perseo*, auto sacramental y fiesta de corte)», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. CSIC; Madrid, 1983; vol. II, pág. 719. El texto se completa además con once dibujos de Baccio del Bianco.

felices años de la Serenísima Católica Magestad Doña María-Ana de Austria»¹⁴⁴.

Pero si estamos hablando de relevancia y de prestigio, de primacía del escenógrafo o de preeminencia del dramaturgo, de superioridad de los ojos o de ídem de los oídos, lo primero que debemos hacer es preguntarnos quién otorga esa vitola; porque, entre otros muchos distingos, no es lo mismo que se pronuncien los espectadores que acaban de presenciar una representación teatral, pulsando así la inmediatez del efecto, a que lo haga la superestructura ideológica de un determinado grupo humano, viéndose entonces mediatizados los resultados merced al curso de la tradición y de las costumbres. Nuestro propósito es valorar esas disyuntivas dentro del contexto en que se generan o se sugieren, en este caso la cultura barroca. En función de lo cual no podemos prescindir de la reacción apasionada de los espectadores ante los estímulos recibidos, como tampoco de los testimonios que nos han permitido conocer dichas reacciones; en ellos nos hemos basado. El resultado obtenido responde a lo plasmado hasta aquí, siendo el balance más que *favorable* a los escenógrafos.

Sólo hemos hallado un testimonio en que el dramaturgo parece, en principio, acaparar más gloria que el escenógrafo; y decimos en principio porque, a la postre, ni se explicita el nombre del escritor —aunque todo hace suponer que entre los aludidos está Calderón—, ni mucho menos se denigra al escenógrafo, de quien se dicen cosas tales como que debería ser envidiado por los maestros de otras naciones; eso sin contar con el refuerzo hipérbolico que la muerte reporta a los que, como Calderón, ya fueron famosos en vida. Nos referimos una vez más al manuscrito publicado por Valbuena Prat sobre la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* (1690), en el que se alude a José Caudí como escenógrafo que (simplemente) «*ejecuta las más altas ideas de los mejores ingenios de España*»¹⁴⁵. De hecho, el propio Calderón aplaude el trabajo escenográfico de Caudí en la representación de la que sería su última comedia, *Hado y divisa...* (Coliseo del Retiro, 1680), pero, aun cuando destaca de él la «*idea admirable*», no puede evitar subrayar también la «*ejecución primorosa*»¹⁴⁶. Es decir, al margen de la intención —peyorativa o no— con que

¹⁴⁴ NEUMEISTER, *opus cit.*, nota 42, pág. 143. Como se desprende de lo ya dicho, la obra y su representación habrían sido encargadas expresamente para celebrar el cumpleaños de la Reina. Cfr. la n. 6 de este artículo de Neumeister. Esto no hace sino probar que, antes de servirse una a la otra, escenografía y dramaturgia estaban al servicio del poder.

¹⁴⁵ Tomado a través de VALBUENA PRAT, *opus cit.*, nota 22, pág. 7. El subrayado es nuestro. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, *opus cit.*, nota 22.

¹⁴⁶ Tomado a través de VALBUENA PRAT, *opus cit.*, nota 22, pág. 5 (n. 2). El subrayado es nuestro.

se diga, en ambos casos se pone de manifiesto el carácter práctico, la pericia y la habilidad manual de la condición *profesional* de escenógrafo, y por extensión de la de pintor. No en vano andaban embarcados por entonces los pintores en la difícil tarea de conseguir que su actividad fuese reconocida oficialmente como «liberal» o intelectual, lo cual habría de traducirse ulteriormente en mayor reconocimiento social, prebendas y privilegios. Pérez Sánchez ha venido en auxilio de esta tesis al incluir a Caudí entre esos «singulares artistas de lo efímero, a caballo siempre entre la condición artística (...) y la del simple artesano»¹⁴⁷; tal vez por eso llegó a solicitar al Rey el título de Ingeniero real, que nunca obtuvo, y a marcar distancias con algún que otro gremio que pretendía atraérselo con fines fiscales¹⁴⁸. Es más, Caudí llegó a renegar manifiestamente del oficio manual, dejando claro que en el desempeño de su actividad «sólo traza y pinta», esto es, no ejecuta¹⁴⁹.

Calderón no tenía necesidad alguna de justificar su situación, puesto que, a los ojos de la sociedad, la suya era una ocupación que rebosaba dignidad e implicaba exclusivamente al intelecto y al alma. De ahí que, paradójicamente, haya tenido que ser él quien, en calidad de profesional *liberal* de reconocido prestigio, saliera en defensa de los pintores, y por extensión de los escenógrafos, ansiosos por alcanzar la misma estimación jurídico-social de que gozaba el escritor. Así se recoge en la famosa *Deposición en favor de los profesores de la pintura* (1677)¹⁵⁰, del mismo modo que a través de *La fiera*, o más concretamente de su personaje Pigmaleón, convierte la escultura en oficio «dignísimo». En resumidas cuentas, es el dramaturgo quien sale mejor parado de este lance; y todo ello gracias a la vigencia, en el siglo xvii, de una atávica tradición cultural de raigambre medieval, en virtud de la cual las letras, agrupadas en el *trivium*, hallaban cabida entre las siete artes liberales, mientras que pintura, arquitectura o artes plásticas en general quedaban relegadas a la condición de *artes mecánicas*. Por tanto, Calderón se esforzará en ofrecer una imagen de la pintura que la haga «digna» de figurar entre las artes liberales; para ello no hace sino presentarla como un compendio de todas ellas. De esto, por cierto, podría sacarse otra lectura, puesto que, como escribe Ruiz Lagos parafraseando a Calderón,

¹⁴⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, *opus cit.*, nota 22, pág. 1651. Este autor señala en otro artículo que existía «cierto desdén» hacia los pintores que realizaban escenografías, considerando ese trabajo como «secundario» (*opus cit.*, nota 71, pág. 62).

¹⁴⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, *opus cit.*, nota 22, pág. 1.655-56. La actividad escenográfica estaba ligada a la pintura pero también a la «artesania carpinteril».

¹⁴⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, *opus cit.*, nota 22, pág. 1.657.

¹⁵⁰ Cfr. WILSON, *opus cit.*, nota 8.

«si la pintura no se cuenta entre las artes liberales es porque es el arte de las artes; a todas domina puesto que todas la sirven»¹⁵¹. En cualquier caso, era precisamente esa tradición cultural secular la responsable de que Caudí aborreciese el oficio manual.

En modo alguno estamos negándole a Calderón la ovación del público, aunque todo parece indicar que era el aplauso a la teatralidad (espectáculo visual) el que arrastraba o llevaba implícita la aprobación dispensada a la dramaturgia en virtud de unos textos ingeniosos. Varios son, además, los testimonios que aluden al tributo rendido por algunos dramaturgos a los escenógrafos, como es el caso de Lope respecto a Lotti¹⁵²; ahora bien, no conviene perder de vista que tales alabanzas eran vertidas no por el Lope poeta sino por el Lope espectador, igualado a cualquier otra persona en lo que a respuestas de admiración frente a sugerentes estímulos se refiere. En fin, Alonso Núñez de Castro se refería a las «comedias de tramoyas» haciendo especial hincapié en que «el objeto más delicioso a la vista han sido las *mudanças totales del Teatro*, ya proponiendo un Palacio a los ojos, ya un Jardín, ya un Bosque, ya un Río picando con arrebatado curso sus corrientes, ya un mar inquieto en borrascas, ya sosegado en suspensa calma...»¹⁵³.

¹⁵¹ RUIZ LAGOS, *opus cit.*, nota 11, pág. 23.

¹⁵² En relación a la escenografía de *La selva sin amor* (1629). Según parece, la admiración de Lope se dirigía sobre todo al «arte de la perspectiva» y a las «transformaciones, tramoyas y vuelos». SABIK, *opus cit.*, nota 14, pág. 1688.

¹⁵³ Tomado a través de BROWN/ELLIOTT, *opus cit.*, nota 20, pág. 49. El subrayado es nuestro.

