

8. Nicola Sabbattini: *Escena*.

Publicado en: Teatro cortesano en la España de los Austrias,
dirigido por José María Díez Borque,
Cuadernos de Teatro Clásico 10 (Madrid, 1998)

LA ESCENOGRAFÍA DEL TEATRO CORTESANO

José María RUANO DE LA HAZA
(Universidad de Ottawa)

I. REPRESENTACIONES CORTESANAS ANTES DE FELIPE IV

LOS orígenes del teatro cortesano se remontan a las representaciones privadas que tenían lugar por diversos motivos y para celebrar diversos acontecimientos en la segunda mitad del siglo XVI. Tenemos noticias de que, en 1548, se montó en el palacio real de Valladolid una comedia de Ariosto, «con todo aquel aparato de teatro y escenas con que los romanos las solían representar, que fue cosa muy real y suntuosa»¹, y de que, en 1570, se hizo el *Amadís de Gaula*, de Gil Vicente, con iluminación artificial y con un decorado de la ciudad de Londres «puesta en muy buena perspectiva»². En un importante libro, Teresa Ferrer Valls ha demostrado que, antes de la llegada de los escenógrafos italianos a España a comienzos del reinado de Felipe IV, existía en la península una tradición bien arraigada de teatro cortesano, la cual hizo posible, por ejemplo, el montaje de obras espectaculares como *El premio de la hermosura*, de Lope de Vega, en el parque de la villa de Lerma en 1614³. Para su representación se escogió como escenario natural un «amenísimo parque», situado en «el sitio llano que hay entre la bajada del castillo y palacio y el primer brazo del río Arlanza»⁴. Los representantes incluían «el príncipe nuestro señor», que hacía de Cupido, la reina de Francia, el infante don Carlos, la infanta María y otros señores y señoras de la nobleza. El cronista describe con precisión el vestuario: el príncipe, por ejemplo, salió a decir la loa vestido con «baquero, calzones y ferreruelo francés de tabí de

¹ J. Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y poderoso Príncipe Don Felipe* (Antwerp 1552), citado en Norman D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times to the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1967, p. 236.

² Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis / Institució valenciana d'estudis i investigació, 1991, p. 31.

³ *Ibidem*.

⁴ Véase Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València, 1993, p. 246. Las citas que siguen remiten a las páginas de este libro.

oro azul, guarnición de plata, cuello y puños blancos con puntas pequeñas, sombrero negro de fieltro, falda larga, terciada, bordada, y la toquilla con muchas plumas, botas blancas» (p. 250). El tablado medía, excluyendo los vestuarios situados detrás de él, 42 m. de ancho por 22,5 m. de profundidad. Entre el vestuario y el tablado se instalaron los decorados, que incluían una montaña de siete estados de alto (aproximadamente 10 m.), al pie de la cual se levantaba, dentro del mismo río Arlanza, un peñasco, donde se estrecharía en la segunda jornada una nave, la cual fue, según el cronista, «la más agradable y nueva apariencia que pueda imaginarse» (p. 252). El decorado también comprendía un par de cuevas oscuras y pavorosas; varios templos, entre ellos el de Cupido, «con dos puertas grandes cubiertas de ramas y cosas verdes»; palacios; y un castillo encantado. Se utilizaron por lo menos tres tramoyas de nube, «causando admiración el movimiento de tanta máquina y la multitud de estrellas, espejos y adorno de florones de oro» (p. 251).

Otra comedia cortesana temprana es la de *Adonis y Venus*, de Lope de Vega. No se sabe con certeza cuándo ni quién la representó, pero como el mismo dramaturgo afirma, en su dedicatoria a don Rodrigo de Silva, que «tuvo en otra ocasión las mismas calidades» que su *El premio de la hermosura*, podemos suponer que sería montada en un parque, por alusiones a la naturaleza en el diálogo de la comedia corroboran nuestra suposición de que se representó en el espacio natural de un parque: «márgenes hechas de clavellinas y rosas» (p. 553a); «estas rosas» (p. 553b); «estos bosques» (p. 553b); «selvas y bosques sombríos [...] árbol [...] fuente serena» (p. 555a); «Entre estos lirios te sienta» (p. 555b); «este cedro [...] flores del prado [...] hierba» (p. 555b); «aquesta montaña [...] este arroyuelo [...] estas fuentes frías» (p. 567)⁵. Además de este «marco natural», la comedia requiere dos decorados: el templo de Apolo y un alcázar infernal⁷. El templo es mencionado primero en el diálogo y descrito como «suntuoso y rico» (p. 550b); poco después, «descúbrese una cortina y vese en un altar, sobre una basa, el dios Apolo, con su lira y resplandor de sol en la cabeza» (p. 551b). Es probable que la cortina ocultase la entrada principal del templo, del cual, claro, el público sólo pudo

⁵ *Op. cit.* en n. 1, p. 215 n. 2.

⁶ Las citas del texto de esta comedia remiten al tomo III de las *Obras escogidas* de Lope de Vega, ed. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1974, pp. 547-572.

⁷ Según Javier Navarro Zuvillaga, se utilizaban en el teatro cortesano seis escenarios principales, cada uno con un significado alegórico: «el palacio, que es el lugar del héroe o semidiós que gobierna al mundo: el rey o el príncipe; la selva o bosque, que representa el laberinto mental en el que nos extraviábamos, nuestras decisiones y nuestros yerros; el cielo, el lugar donde está descrito nuestro destino; el jardín, el cultivo y el lugar de nuestros placeres; el mar; la imagen de nuestras tribulaciones y nuestra navegación a través de los escollos, la tempestad y la bonanza; y el infierno representa los impulsos del ser instintivo», «La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, dada en Valencia en 1690», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam, Rodopi, 1989, III, p.732.

ver la fachada. El templo era, pues, un decorado fijo, probablemente un frontis con columnas y una entrada en arco en el centro, fácilmente adaptable –mediante la sustitución de la estatua de Apolo por otros elementos signícos adecuados a su nueva personalidad– y reutilizable para el otro decorado escénico que requiere la comedia, el alcázar infernal. Encontramos confirmación de que es precisamente la estatua de Apolo la que convierte al frontis en «templo» en la siguiente acotación: «Ciérrase el templo con música» (p. 552b); es decir, al tapar la estatua de Apolo –que es lo único que se puede cerrar– desaparece también, dramáticamente hablando, el mismo templo. En el tercer acto, el frontis es transformado en «alcázar infernal» corriendo la cortina y dejando ver en el interior a «la furia Tesifonte» (p. 565b). En lugar de la estatua de Apolo, lo que los espectadores ven ahora en el espacio central del frontis es oscuridad: «Ya desde el oscuro centro / salgo a detener tu paso» (p. 566a), declara Tesifonte. Creo que podemos, pues, asumir que el decorado necesario para escenificar *Adonis y Venus* sólo requería el fondo natural de flores y árboles de un parque y la fachada de un edificio con una cortina en el centro que servía de templo en los dos primeros actos y de alcázar infernal en el tercero.

Como toda representación cortesana, *Adonis y Venus* también demanda el uso de tramoyas. Una de ellas, «un carro que se levanta sobre una nube» (p. 556b) llevándose a Venus y a Adonis, comienza su ascenso desde el tablado. A mediados del primer acto, Venus y Cupido salen paseando, como indica el diálogo, «por estas márgenes hechas / de clavellinas y rosas» (p. 553a); Cupido se va enfadado poco después y Camila, observando a Venus, se pregunta, «¿qué pastora es esta / que nuestra ribera mide?», confirmando que Venus sale a escena, no como diosa en su carro, sino andando, como humilde mortal. A continuación, Venus ve a Adonis, se enamora de él, y le pide que le acompañe a Chipre. Cuando él acepta, Venus dice: «Palomas, alzad de suelo»; Adonis comenta: «No querría ser Faetón / y caer por ambición / hecho pedazos del cielo»; y la acotación que cierra esta jornada explica: «Suben los dos en un carro, que se levanta sobre una nube. Música hasta que desaparece» (p. 556b). En el acto segundo, Venus vuelve a aparecer en la misma tramoya de nube, pero esta vez bajando del cielo: «Venus, que baja del cielo en una nube cerrada, de la cual salen muchos pajarillos. Algunos cupidillos en la nube»; tras una corta escena con Hipómenes, «Súbese Venus en la nube al son de música» y desaparece por lo alto (p. 560).

He descrito la utilización de las tramoyas de *Adonis y Venus* con algún detalle para mostrar que se trataba esencialmente del mismo tipo de tramoya con movimiento vertical que se utilizaba en los corrales de comedias contemporáneos⁸. Al comparar la escenificación de *Adonis y Venus* con la de centenares de comedias de corral no hallamos grandes diferencias ni dificultades técnicas. *Adonis y Venus* quizás se representara en un

⁸ Véase mi descripción y análisis de la canal en pp. 471-480 de José M. Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

parque de alguna mansión, pero pudo igualmente haberse montado en un corral de comedias. El templo de Apolo y el alcázar infernal se hubiesen figurado en el corral con algunos lienzos o cartones pintados en los espacios laterales del edificio del vestuario; detrás de la cortina central, se hubiesen «descubierto» al público, primero, la estatua de Apolo, y en el acto tercero la figura de Tesifonte. La tramoya de movimiento vertical tampoco hubiese supuesto gran dificultad, ya que parecidas máquinas —las llamadas «canales» o «pescantes»— eran utilizadas para gran número de comedias de santos. Finalmente, el espacio natural del parque podía haberse representado con las ramas y flores con que se acostumbraba a adornar la fachada del teatro de los corrales⁹.

El premio de la hermosa y Adonis y Venus muestran ya los componentes esenciales de la comedia cortesana, es decir, del espectáculo teatral que se hacía, durante todo el siglo XVII, ante la persona real: 1) asunto exótico o mitológico, generalmente extraído de las *Metamorfosis* ovidianas, pero también, en ocasiones, del legendario mundo histórico medieval, 2) vestuario lujoso, 3) decorados suntuosos, y 4) tramoyas ingeniosas. Sin embargo, dentro de estas características generales, es posible percibir en su evolución a través del siglo XVII tres fases, que no son mutuamente excluyentes, ya que coexisten durante la segunda mitad de la centuria. Las tres fases corresponden a diferentes estilos de escenificación y coinciden con dos acontecimientos fundamentales en la historia del arte escénico español: la llegada de los escenógrafos italianos durante los primeros años del reinado de Felipe IV y la inauguración del Salón del Coliseo del Buen Retiro, el 4 de febrero de 1640¹⁰. Durante las dos primeras fases, el teatro cortesano se representaba en diversos espacios *ad hoc*: la orilla de un río; un jardín; un estanque; o un salón del Alcázar madrileño, de un palacio o de una casa señorial. Después de 1640, el Coliseo no sólo suministró un lugar fijo y permanente para la representación de comedias de aparato, sino que también hizo posible un nuevo estilo y una nueva técnica de representar, en la que texto y espectáculo coadyuvaban en la creación de un teatro que es compendio y fusión armónica de todas las artes: poesía, drama, pintura, escultura, música y danza.

Durante la primera fase, antes del comienzo del reinado de Felipe IV, el punto de referencia de los dramaturgos que escribían para la corte era todavía el espacio escénico del corral. Esta concepción del teatro cambiará radicalmente, primero, con la llegada de Fontana, Lotti y otros escenógrafos italianos y, segundo, con la inauguración del Coliseo del Buen Retiro y el descubrimiento de las posibilidades de un montaje tridimensional. Porque, si hay algo que diferencie la representación de corral de las realizadas en el Coliseo, o en teatros semejantes, es, como tendremos ocasión de comprobar, la utilización de los principios de la perspectiva,

⁹ Para más detalles remito al lector a *Los teatros comerciales del XVII y la escenificación de la Comedia*, citada en la nota anterior.

¹⁰ Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente, 1981, p. 106.

tanto para los decorados como para las tramoyas. Pero este descubrimiento tenía que aguardar la llegada de los «fontaneros» italianos. Hasta entonces, el teatro cortesano es una versión suntuosa y espectacular de la comedia de corral. Los elementos básicos no cambian: las tramoyas tienen, con contadas excepciones, movimiento vertical; los personajes salen al tablado por la parte de atrás; y los decorados son planos y se «descubren» al fondo. La única diferencia es que el espacio horizontal de que disponen dramaturgos y escenógrafos es mucho más amplio que el de los corrales, pudiendo, además, incorporar elementos del escenario natural donde se montaban las comedias. Como bien señala Agustín de la Granja en su minuciosa reconstrucción de la escenificación de una comedia sobre «el descubrimiento y conquista del Oriente por el felecísimo Rey dezimo quarto de Portugal D. Manuel», representada el 21 y 22 de agosto de 1619 por los jesuitas, con motivo de la entrada de Felipe III en Lisboa, «todas las escenas de tramoya [...] eran trasladables a los corrales (quiero decir, cabía desarrollarlas con su infraestructura); otra cosa es que se hicieran del mismo modo, dado el altísimo costo de la producción e incluso el número de personajes, pues una de las cosas que más “espantó” en el caso que nos ocupa es que de “los vestidos, trajes, joyas y más riquezas [...] ninguna cosa que servía en una, aprovechaba a otra figura”, siendo más de trescientas»¹¹.

II LOS ESCENÓGRAFOS ITALIANOS

El primer cambio fundamental en la concepción de la escenificación del teatro cortesano ocurre con la llegada de los ingenieros escenógrafos italianos. El primero en ser llamado es Julio César Fontana, quien, en colaboración con el intrépido y enamorado don Juan de Tarsis, conde de Villamediana, monta en una isla del Tajo, en los jardines de Aranjuez, un soberbio espectáculo en honor del joven Felipe IV y de su bella esposa Isabel de Borbón en la memorable noche del 15 de mayo de 1622. Según la descripción de Antonio Hurtado de Mendoza (*Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor D. Felipe IIII*, Madrid, 1623)

levantóse un teatro de 115 pies [32 m.] de largo por 78 pies [22 m.] de ancho, y siete arcos por cada parte, con pilastras, cornisas y capiteles de orden dórico, y en lo eminente de ellos una galería de balaustres de oro, plata y azul que las ceñía en torno, que sustentaban 70 blandones con hachas blancas y luces innumerables, con unos términos de relieve de 10 pies [2,80 m.] de alto, en que se afirmaba un toldo, imitado de la serenidad de la noche con multitud de estrellas entre sombras claras. En el tablado había dos figuras de gran proporción, las de Mercurio y Marte, que servían de gigantes fantásticos y de correspondencia a la fachada¹².

¹¹ «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana», *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, p. 52.

¹² Luis Rosales, *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid, Real Academia Española, 1964, p. 50.

Como señala Felipe Pedraza en el Prólogo a la edición facsimilar de *La gloria de Niquea*¹³, las dimensiones del teatro eran, según se desprende de las *Cuentas del capitán Fontana*, 115 x 68 pies (32 x 19 m.), pero el tablado, según Pedraza, no ocuparía más de 8 x 8 m., ya que la montaña que tenía que cubrir la fachada del edificio del foro poseía un diámetro que no llegaba a los 8 m. Pedraza, sin embargo, no parece tener en cuenta el espacio que ocuparían esas galerías laterales, sostenidas por siete arcos cada una, que describe Hurtado de Mendoza, ni el hecho de que se necesitaría cierto espacio para abrir y cerrar la montaña articulada que revelaría durante la representación el palacio encantado y el «Infierno de Amor». Pese a esto, las dimensiones del espacio de la representación se acercarían más a las propuestas por Pedraza que a las descritas por Hurtado de Mendoza y aceptadas por Shergold¹⁴.

Montaña y palacio eran, según el cronista de la fiesta, «bosquejos de madera y lienzo [...] para que en su vistoso teatro pareciera verdad lo aparente de sus Fábulas» (p. 4)¹⁵. En su momento, la montaña se abría, revelando en su interior el «encantado palacio». Amadís describe lo que ven sus asombrados ojos: «Trono y pórticos veo / de apócrifas columnas sustentados» (p. 23). El cronista lo pinta con más detalle poco después: «[Amadís] llegó a la puerta, que sustentaban cuatro columnas, habiéndose, con maravilloso artificio, abierto la verde montaña, que cubría la máquina del palacio» (p. 28). Más tarde, se abre la puerta, y se descubre un trono, cuyas gradas ocupaban «bellísimas ninfas», en el cual está sentada «la diosa de la hermosura, que representaba la Reina nuestra señora» (pp. 32-33)¹⁶. En la Segunda Escena volvemos a ver el edificio del palacio, pero ahora transformado en «Infierno de amor». Shergold cree que el Infierno de amor aparece en una ventana «en lo alto del teatro»¹⁷, pero el texto no apoya esta inter-

¹³ Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, pp. vii-x.

¹⁴ *Op. cit.* en n. 1, p. 268.

¹⁵ Todas las referencias al texto y a la descripción del cronista, remiten a la edición facsimilar de Felipe Pedraza, citada anteriormente.

¹⁶ Podemos encontrar un decorado articulado dentro del cual se descubre un palacio y dentro del palacio un trono con gradas en varios autos de Calderón, según sus propias memorias de apariencias. en *El diablo mudo*, de 1660, por ejemplo, se veía en el primer carro «un globo celeste grande pintado por de fuera con imágenes de estrellas, signos y planetas. Éste a su tiempo se ha de abrir en dos mitades, cayendo la una sobre el tablado de la representación y quedando la otra fija, en cuyo cóncavo se ha de ver un trono de arceli, lo más hermosamente adornada de rayos que se pueda, y en él sentada una mujer»; el tercer carro de *No hay instante sin milagro*, representado en 1672, «ha de ser fábrica de palacio enriquecido en sus perspectivas de jaspes y bronce. Ha de tener también en su segundo cuerpo los mismos movimientos que las devanaderas; en la una mitad se ha de ver a su tiempo un trono con sus gradas y dosel y una silla en que ha de aparecer sentado un hombre»; y para el primer carro de *El nuevo hospicio de pobres*, de 1675, se necesitaba «una fábrica hermosa de perspectivas adornadas de mármoles, jaspes y bronce, cuya fachada será una escalera que caiga sobre el tablado de la representación en que ha de verse un trono con las gradas que cupieren en su capacidad para sentarse algunas personas, y en su eminencia una silla en que aparecerá sentada una mujer». Véase Norman D. Shergold y John E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y documentos*, Madrid, Ed. de Historia, Geografía y Arte, 1961.

¹⁷ *Op. cit.* en n. 1, p. 270.

pretación: Anaxtarax y Albida entran y salen caminando por la boca del infierno. Anaxtarax, por ejemplo, menciona que va a pisar «el horror de estos umbrales»; el letrero o «padrón» dice claramente que «deberásete la gloria / de haber pisado el infierno»; el cronista observa que «con invencible osadía se arrojó al infierno»; la misma Albida anuncia que «Estos senos espantosos / penetraré»; y el cronista añade que «Pisó las llamas, como si fueran deshojados jazmines, y al cerrarse el infierno...» (pp. 44-46). Finalmente, el cronista señala que «abrió el infierno su temerosa clausura y salió Anaxtarax [...] y con él salió la libertadora Albida» (p. 51). Es, pues, evidente que ambos caminaron hacia el infierno y se arrojaron en él; que la puerta se cerró tras ellos; y que volvió a abrirse al final; y que esto no podía hacerse, como sugiere Shergold, utilizando una ventana «en lo alto del teatro». La boca del Infierno de amor estaba, pues, situada en el mismo lugar por donde había aparecido el trono en la Escena Primera, es decir, en lo alto de las gradas. Para simular la boca del infierno se retiraría el trono y, con cilindros de latón, se tapanían las luces que lo habían iluminado en la Escena precedente¹⁸. Lo que veían los espectadores ahora en lo alto de las gradas era, como sucedía en la escenificación del *Adonis y Venus* lopiano, una boca oscura por donde desaparecían Anaxtarax y Albida en su descenso infernal.

La representación finaliza con una tercera apariencia, tal como describe el cronista:

Cerróse la montaña y cubrióse el teatro, y en tanto que los músicos cantaron el soneto de la Segunda Escena, se volvió a dividir el monte, y pareció en lo superior del trono un jardín [...] y las gradas con blancos macetones de flores y hierbas diferentes y a los lados fuentecillas. (p. 54).

La transformación es muy rápida; pero en realidad todo lo que había que hacer era volver a abrir la antigua boca del infierno, retirar los cilindros de latón que habían tapado las luces para iluminarla y colocar unas cuantas macetas y arbustos en ella y en las gradas.

La gloria de Niquea también requiere algunas tramoyas. En cierto momento los espectadores ven bajar una ninfa «en una Águila bañada en ascuas de oro que, batiendo las alas, parecía que le servía de alfombra la región del aire» (pp. 10-11); más tarde, según el efusivo cronista, descende «una hermosa nube que, suspensa en los hombros del viento, fue desatando sus dorados senos y, abierta en cuadradas hojas, [...] bajó esparciendo lloviznas de oro [...] Al fin, del seno más oculto, se descubrió la más hermosa Aurora [...] Salió [...] rozagante, sirviendo de pabellón los celajes de la nube» (p. 26); y en la Segunda Escena, sale un dragón volador con una ninfa en su lomo, cuando Florisbella se le acerca, el dragón desaparece volando por lo alto (pp. 46-47). Las tres tramoyas son, pues, de movimiento vertical, más parecidas, sin embargo, al «araceli» utilizado para el *Misteri de Elche* que a la típica canal de corral¹⁹. La diferencia

¹⁸ Véase Nicolò Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, ed. Elena Povoledo, Roma, Carlo Bestetti, 1953, pp. 54-55.

¹⁹ Para el «araceli» de Elche, véase César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 87.

entre las dos máquinas elevadoras consiste en que, mientras el araceli es una plataforma suspendida de cuerdas que desciende sin otro apoyo sobre el tablado, la peana de la canal sube y baja por un pie derecho adosado a una pared. Difícil hubiese sido conseguir montar una figura articulada, como el águila que mueve sus alas, en un artilugio parecido a una canal de corral; por ello, el equipo de Fontana tuvo que erigir a los lados del tablado, tal como explica Hurtado de Mendoza, unas columnas y galerías que soportaban un techo con telar, del cual colgarían las tres tramoyas. El telar se extendía, apoyando sus extremos en las galerías y pies derechos, de un lado a otro del tablado, y permanecía oculto a los ojos del público encima del telón o toldo pintado de cielo estrellado, situado a pocos menos de tres metros del tablado, que menciona Hurtado de Mendoza. Antes de la aparición de cada tramoya, se correría total o parcialmente este toldo para permitir que descendiera la apariencia unos metros. Así pues, antes de la aparición del águila, la Corriente del Tajo observa que «Ya corre la diáfana cortina / el aire» (p. 10). Y, más tarde, el descubrimiento de la segunda tramoya es descrito por el cronista de la siguiente manera: «despertó los aires tan agradable ruido de músicos pajarillos [...] que los del bosque [...] dieran sin duda por pasada la noche, porque la fingida [es decir, el «toldo, imitado de la serenidad de la noche con multitud de estrellas entre sombras claras», que describe Hurtado de Mendoza] [...] dio lugar a una hermosa nube [la tramoya] [...] suspensa en los hombros del viento» (p. 26).

No es éste el lugar de describir los otros efectos escénicos de *La gloria de Niquea*, por ejemplo, el uso de bofetones y carros triunfales —unos, porque ya eran utilizados en los corrales y los otros, porque serán fáciles de visualizar para el lector moderno—, pero lo reseñado hasta ahora basta para llegar a la conclusión de que se trata de un tipo de representación diferente de la de corral. El decorado todavía se muestra al fondo del tablado, como en los corrales, y también, como en los corrales, hay un armazón que encuadra el tablado de la representación y le sirve de techo. La diferencia es que este armazón, que sólo sirve de techo en los corrales, alberga aquí un telar de donde cuelgan las tramoyas, que ya no se deslizan por la fachada del edificio del vestuario, como en los corrales, sino que descienden, como glorias, por encima del tablado. Los decorados tienen también más profundidad que los de los corrales. Éstos apenas podían adentrarse dos metros; los de *La gloria de Niquea* incluían un pórtico con columnas, y unas gradas que ascendían hasta una puerta, detrás de la cual se mostraba un trono y un jardín. Todo esto requería una profundidad muy superior a la que poseía el edificio del vestuario de los corrales de comedias. Además, el hecho de que el tablado estuviese flanqueado por galerías en vez de por espectadores y de que las tramoyas colgasen sobre él crearía la impresión de una profundidad todavía mayor en el escenario. Pese, sin embargo, a que Hurtado de Mendoza afirma que apareció «en perspectiva un trono alto en que estaba sentada la Reina»²⁰, no hallo evi-

dencia de que se intentase seguir las reglas de la perspectiva teatral para la representación de *La gloria de Niquea*. Es posible que las columnas al fondo del tablado fuesen proporcionalmente más pequeñas que las de Mercurio y Marte, ya que, como recordaremos, estaban «de correspondencia a la fachada», pero nada más. El verdadero decorado en perspectiva habría de aguardar en España a la inauguración del Coliseo del Buen Retiro, dieciocho años después.

Antes de ello se realizaron otras representaciones cortesanas que trataron de emular a la del conde de Villamediana. Una de ellas fue *La selva sin amor*, de Lope de Vega, con escenografía de Cosme Lotti, a quien el embajador extraordinario en la corte pontificia, el duque de Pastrana, siguiendo las órdenes del conde-duque de Olivares, había traído a España en 1626²¹. En su dedicatoria al Almirante de Castilla, Lope utiliza el término «perspectiva» varias veces en su descripción de la representación:

La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría, fue un mar en perspectiva, que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se veían la ciudad y el faro con algunas naves que, haciendo salva, disparaban, a quien también de los castillos respondían. Víanse asimismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas [...] todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido día más de trescientas. Aquí Venus, en un carro que tiraban dos cisnes, habló con el Amor, su hijo, que por lo alto de la máquina revolaba. Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos [...]. Para el discurso de los pastores se desapareció el teatro marítimo, sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista, transformándose el mar en una selva, que significaba el soto de Manzanares con la puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas de las que entran y salen en la corte; y asimismo se vían la Casa de Campo y el Palacio, con cuanto desde aquella parte podía determinar la vista. El bajar los dioses y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que, aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos²².

La selva sin amor fue representada probablemente en el Alcázar madrileño entre abril y octubre de 1629²³. Parece claro, sin embargo, que lo que describe Lope son telones o lienzos pintados en perspectiva, no decorados en perspectiva. Es probable que hubiera también al foro, inmediatamente delante del telón que representaba la marina, una máquina para simular las olas del mar. Ceballos cita de los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, Madrid, 1633, VIII, fol. 153, una anécdota sobre Cosme Lotti, que puede que se refiera a esta comedia: «hizo una comedia en Palacio adonde se veía una mar con tal movimiento y propiedad que los que la miraban salían mareados, como se vio en más de una señora que se hallaron en aquella fiesta»²⁴. Varios capítulos de útil libro de Sabbatini tratan

²¹ Brown y Elliot, *op. cit.* en n. 10, p. 49.

²² Edición citada en n. 6, pp. 538-539.

²³ *Ibidem*, p. 537.

²⁴ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 57-58.

²⁰ Shergold, *op. cit.* en n. 1, p. 270.

de cómo se representa el mar en escena y uno de ellos, el Cap. 30, se titula «Come si possa fare chi il mare subito s'inalzi, si gonfi, si conturbi e si muti di colore»²⁵. Pero ninguno de estos efectos especiales requería la utilización de decorados de bastidores en perspectiva.

La apoteosis en este tipo de representación cortesana es, sin duda, *El mayor encanto amor*, de Calderón, montada por Cosme Lotti en la «isilla» del Estanque Grande del Buen Retiro el domingo 29 de julio de 1635²⁶. Antes de que Calderón escribiese el texto de la comedia, Lotti había presentado un papel o memoria de la representación, que, por fortuna, se ha conservado. En él, Lotti va mucho más allá de lo que era de esperar en un mero escenógrafo y no sólo trata de decorados y tramoyas sino que prácticamente traza el argumento de la comedia. Como lo que nos interesa es solamente la escenografía planeada por Lotti, me limitaré a ella²⁷. En primer lugar, Lotti propuso que se construyera.

en medio del estanque una isla fija, levantada de la superficie del agua siete pies [1'96 m.] con una subida culebreante que vaya a parar a la entrada de la isla, la cual ha de tener un parapeto lleno de desgajadas piedras, y adornado de corales y otras curiosidades de la mar, como son perlas y conchas diferentes, con precipicios de aguas y otras cosas semejantes. En medio de esta isla ha de estar situado un monte altísimo de áspera subida, con despeñaderos y cavernas, cercado de un espeso y oscuro bosque de árboles altísimos, en el cual se verán algunos de los dichos árboles con figura humana, cubiertos de una corteza tosca; y de sus cabezas y brazos saldrán entrelazados y verdes ramos, de los cuales han de estar pendientes diversos trofeos de caza y guerra, quedando esta forma de teatro alumbrado de luces ocultas, en poca cantidad.

La representación se iniciaría con una deslumbrante apariencia flotante de la diosa Agua, encargada de recitar la Loa:

se verá venir por el estanque un grande y soberbio carro plateado y argentado, el cual han de tirar dos monstruosos pescados, de cuyas bocas saldrá continuamente gran cantidad de agua, creciendo la luz del teatro como se fuere acercando; y en la superficie de él ha de venir sentada con majestad y bizarría la diosa Agua, de cuya cabeza y curioso vestido saldrán infinita copia de cañitos de ella; y asimismo se verá salir otra gran cantidad de una urna en que la diosa ha de ir inclinada, que caerá mezclada con diversidad de peces, que jugando y saltando en el precipicio de la misma agua, y culebreando por todo el carro, vendrán a caer en el estanque. Esta máquina admirable ha de venir acompañada de un coro de veinte ninfas de ríos y fuentes, las cuales han de ir cantando y tañendo a pie enjuto por encima de la superficie del agua en el estanque.

La comedia misma comenzaría, según los planes de Lotti, de una manera algo convencional: la llegada de Ulises en un barco. Esta escena de desembarco se hacía a menudo en comedias de corral. El efecto se conseguía con las voces de los marinos en *off*, y, en ocasiones, incluso mos-

²⁵ Edición citada en n. 18, p. 91.

²⁶ Brown y Elliot, *op. cit.* en n. 10, pp. 216.

²⁷ El texto es transcrito por Juan Eugenio Hartzenbush en el Prólogo al tomo VII de la Biblioteca de Autores Españoles, *Obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, pp. 385-86, de donde cito.

trando la proa del barco en el primer corredor del teatro²⁸. Lotti requiere un barco real: «una grande, hermosa y dorada nave adornada de flámulas, gallardetes, estandartes y banderolas, que, con hinchadas velas, llegará a tomar puerto, recogiénolas y echando las áncoras y amarras». Tras la llegada de los hombres de Ulises a la isla de Circe en una chalupa, Lotti tenía planeado un efecto espectacular de luz, sonido y movimiento: «se oirá un espantoso terremoto con alteración del aire, que despidiendo relámpagos con un temeroso trueno, arrojará un rayo velocísimo, que herirá en la cumbre y superficie del monte, arruinándole de forma que, desgajado y desunido en muchas piezas, vendrán [éstas] a caer en diferentes partes del teatro».

Destruído el monte, aparecería en su lugar

un riquísimo palacio, adornado de entrelazados de diversos colores y piedras preciosas, con bizarra y bien entendida arquitectura, con columnas de ágatas y cristales, y basas, capiteles y cornisas de oro, con diferentes estatuas de bronce y mármol, colocadas según la obra en sus debidos lugares. Y el espantoso y horrible bosque en el mismo tiempo se ha de transformar en un jardín delicioso y ameno, cercado de una fábrica soberbia en forma esférica, con corredores y lonja; y en medio de los deleitables repartimientos ha de tener fuentes de agua viva, cenadores, calles encubiertas y diversidad de animales domésticos, que por el delicioso jardín se han de ir paseando; y al aparecer de esta nueva maravilla, se verá con prodigio notable alumbrar el teatro con claridad tan grande, como si el sol le ministrase su luz, la cual ha de proceder y resultar de la reverberación que harán las joyas del rico y suntuoso palacio, y por dos grandiosas estrellas que con singular y notable luz han de salir de entre las ondas y aguas del estanque.

Se trata del palacio de Circe, quien aparecerá sentada en un magnífico trono para recibir a sus visitantes. Circe desciende de su trono al tablado y, golpeando con su vara las tablas, hace salir por un escotillón «una espléndida mesa», con la bebida que transformará a los hombres de Ulises en cerdos. Ulises se traslada a la isla en la chalupa para rescatar a sus hombres y nada más llegar verá «venir por el aire con hermosos cambiantes y reflejos a Mercurio», montado en la primera tramoya de la pieza, la cual, después de una corta escena entre Ulises y Mercurio «se volverá al cielo», de donde vino.

Tras una serie de sucesos maravillosos, como la transformación del arco donde apareció el trono de Circe en «una hermosísima portada, por la cual se representarán a la vista unos lejos opacos, que causen notable admiración» y otras de un humor algo dudoso e infantil, Cosme Lotti coloca a Ulises y a sus hombres, acompañados de Circe y sus damas, en «seis barcos o chalupas, gobernados y guiados por seis cupidillos», desde los cuales pescarán, picando los peces siempre que arrojen el sedal, excepto por el gracioso, quien, «en lugar de sacar peces frescos, sacará pescado muerto y salado, como es abadejo y tollo». A continuación, Circe utilizará su magia y «se verá hechir el estanque de diversidad de peces grandes y pequeños, los cuales jugando entre sí, han de arrojar por boca y narices gran cantidad de rocíos de aguas odoríferas, que esparcidas por las cir-

²⁸ Véase Parte II de *Los teatros comerciales*, citado en n. 8, pp. 434-436.

cunstantes les cause fragancia y suavidad al olfato. Y estando en esto, ha de venir y aparecer de repente por el estanque la Virtud en forma y figura de maga, sentada sobre una gran tortuga marina». Para entretener a su amiga, Circe hará que «por el estanque venga un gracioso escuadrón de sirenas y tritones, los cuales harán en el agua un extravagante, admirable y jamás visto ni oído baile».

No termina con esto el papel y la traza de la comedia propuesta por Lotti, quien quiere que haya a continuación un torneo entre Ulises y sus hombres, para lo cual aparecerá de repente «la valla». Más tarde, Circe volverá a obrar «en la isla grandes portentos y vistas maravillosas», apareciendo finalmente un «disforme gigante muy viejo», que representa el Buen Retiro.

Habiendo leído este extraordinario documento, Calderón se opuso al proyecto, ya que Lotti miraba más a «la invención de las tramoyas que al gusto de la representación». Pero, aparte de la escena de la pesca en el estanque, la aparición de peces arrojando aguas odoríferas, la salida de la tortuga con la Virtud encima y el baile de sirenas y tritones, don Pedro decide conservar la mayor parte de las «invenciones» del «fontanero» italiano, como, por ejemplo,

- La primera vista, el bosque oscuro con todo el adorno que él le pinta de formas humanas en vez de árboles con trofeos de armas y caza.
- El carro plateado que ha de venir sobre el agua y la senda para que anden junto a él los que le han de venir acompañando con música.
- La nave de madera que de ella se pueda saltar al tablado.
- La nube en que ha de venir Mercurio o un arco del cielo en que venga como embajador de Júpiter.
- El trocarse todo el monte en palacio con jardines y edificio suntuoso, fuentes y corredores.
- El confundirse todo esto a su tiempo y quedar todo destruido; correr fuego las fuentes y abrasarse todo, volviendo a ser la nave.
- La diversidad de animales vivos o imitados de que se ha de llenar a su ocasión el tablado.
- La mesa que se ha de aparecer cubierta de viandas, saliendo muy suntuosa de debajo de tierra.
- El juguete del cochino en que se ha de transformar el gracioso y la mona para otro gracioso.
- El Gigante.

El texto de la comedia, según fue impreso en la *Segunda parte* de Calderón, publicada en 1637 por los editores de la *Primera parte*, María de Quiñones, y por «don Joseph Calderón de la Barca, su hermano»²⁹, alude a la mayor parte de estas «invenciones», añadiendo otras. Por ejemplo, la Ninfa que aparece en la tramoya del arco iris, donde, según el escenógrafo, debería salir Mercurio, deja caer un ramillete, el cual moja Ulises en un vaso, saliendo de él fuego (fol. A5v). Además del Gigante del Buen Retiro, Calderón requiere un enano (fol. B6r) y una caja de donde sale una

²⁹ Pese a ello los textos de las comedias incluidas en esta *Parte* no son siempre de fiar. Véase, por ejemplo, mi artículo sobre «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», que será publicado próximamente en *Criticón*.

dueña (fol. B5v). En cierto momento de la representación hay lucha sobre el tablado, el cual se oscurece –probablemente tapando las luces con cilindros de latón, como vimos que aconsejaba Sabbatini–, riñendo los hombres a oscuras (fol. C2r). Más tarde, ha de salir fuego de una boca infernal, de donde emerge a continuación «un sepulcro y en él Aquiles cubierto con un velo» (fol. C8v). Calderón utiliza los tritones y las sirenas de Lotti pero para acompañar el carro triunfal en que aparecerá por el estanque Galatea (fol. D2r). La comedia termina espectacularmente con el derribo de los palacios por la furiosa Circe, los cuales son reemplazados por el volcán Mongibelo, vomitando fuego y humo (fol. D2v).

Calderón refrenó un tanto la imaginación de Lotti, pero no por ello dejó de producir una fiesta de luz y sonido y de espectaculares decorados y efectos acuáticos. *El mayor encanto amor* fue una de esas representaciones en que, como dijo Antonio Hurtado de Mendoza en su «Relación» de *La gloria de Niquea* trece años antes, «la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye»³⁰.

Este tipo de comedia cortesana al aire libre –la más ostentosa y espectacular– hubiese pronto degenerado en un espectáculo más parecido al circo que al teatro. Afotunadamente, pocos años después de esta magnífica representación y de las que tuvieron lugar durante el fastuoso período del 15 al 24 de febrero de 1637³¹, se tomó la decisión de construir un edificio techado, permanente, y equipado con los últimos adelantos técnicos, para la representación de las comedias cortesanas. Y en ese recinto privilegiado fue donde Calderón creó un teatro que logra la fusión armoniosa y complementaria de lo que en su respuesta a Cosme Lotti llamaba él mismo «la invención de las tramoyas» y el «gusto de la representación».

III EL COLISEO DEL BUEN RETIRO

1. *Los decorados en perspectiva*

El Coliseo, que abrió sus puertas por primera vez el 4 de febrero de 1640, fue construido entre 1638 y 1640, «y estaba dotado de toda la maquinaria y equipo necesarios para la puesta en escena de los espectáculos ideados por Cosme Lotti»³². Un comerciante inglés, Robert Bargrave, que lo visitó en el invierno de 1654-1655, lo describe como «un teatro bizarramente arreglado al efecto, equipado con diversas máquinas, escenarios y raros decorados»³³. Frente al escenario se encontraba el palco real y, debajo de él, la cazuela. Los hombres veían la función de pie en el patio o sentados en bancos en galerías laterales divididas en aposentos por particiones de madera³⁴. Es decir, la disposición de los espectadores

³⁰ Teresa Ferrer Valls, *op. cit.* en n. 4, p. 293.

³¹ John E. Varey, «Calderón, Cosme Lotti, Velázquez, and the Madrid festivities of 1636-1637», en *Renaissance Drama*, 1, 1968, pp. 253-282.

³² Brown y Elliot, *op. cit.* en n. 10, p. 75.

³³ *Ibidem*, p. 114.

³⁴ *Ibidem*, pp. 215-217.

duplicaba hasta cierto punto la de los corrales de comedias; el lugar del palco real, por ejemplo, correspondía al del aposento reservado a los concejales de Madrid³⁵.

La escenificación de las comedias mitológicas representadas en el Coliseo del Buen Retiro se compone de dos elementos fundamentales, los decorados y las tramoyas. A ellos dedicaremos nuestra atención en lo que resta de este trabajo.

El objetivo principal de los decorados utilizados en las representaciones del Coliseo era la consecución del efecto perspectivístico. Siguiendo fielmente las reglas de la perspectiva, se logran dos resultados importantes: el primero es producir la impresión, no tanto de realismo, sino de *certezze*, es decir, de que se está imitando a la naturaleza científica y puntualmente³⁶; el segundo es la creación de «armonías complejas»³⁷; esto es, la reproducción armoniosa de la realidad, lo cual también engendra la ilusión de control y de dominio. El decorado en perspectiva es, pues, particularmente apropiado para el protocolario y reglamentado mundo de la corte. Según el comerciante inglés Bargrave, en el mismo palacio del Buen Retiro, «las puertas de todas las seis [habitaciones del ala oeste] están dispuestas tan exactamente en el centro que se ve toda la extensión en perspectiva, desde un extremo al otro»³⁸. Para Felipe IV y el conde-duque de Olivares, la perspectiva, como diría Erwin Panofski, satisfacía el deseo de lo exacto y lo predecible³⁹ en un mundo que distaba mucho de serlo.

La nueva escenografía en perspectiva surtiría en los espectadores —acostumbrados a la escenografía plana de los corrales de comedias— un efecto similar al que producían las pinturas renacentistas cuando se las comparaba con las medievales o, quizás más apropiadamente, con las de Giotto. Antes del descubrimiento de la técnica de la perspectiva, y siguiendo su instinto, Giotto di Bondone había logrado crear la impresión de una tercera dimensión limitada: según Crosby, sus frescos de la Capilla Arena de Padua fueron pintados para ser observados por un único individuo situado en medio de la capilla⁴⁰. En las pinturas de Giotto, se observa cierto elemento de profundidad, pero, básicamente, la impresión que crean en el espectador es, no solamente de que los dos planos, perpendicular y óptico, son verticales, sino de que hay cierta desproporción entre, por ejemplo, los edificios del fondo y los personajes. Algo así ocurría con los decorados de corral, los cuales no estaban totalmente desprovistos de una tercera dimensión, pero ésta era limitada, carente de armonía, proporción y profundidad. El decorado de los corrales también parecería a los espectadores desproporcionado con respecto a los actores: por ejemplo, las murallas de una ciudad (es decir, el primer corredor) en una comedia his-



Simeone Martini, *El camino del Calvario* (c. 1340)
Museo del Louvre, París

³⁵ Véase Parte I de *Los teatros comerciales*, citado en n. 8.

³⁶ Daniel J. Boorstin, *The Creators*, New York, Random House, 1992, p. 395.

³⁷ J. H. Plumb, *The Italian Renaissance*, Boston, Houghton Mifflin, 1987, p. 43.

³⁸ Brown y Elliot, *op. cit.* en n. 10, p. 113.

³⁹ Citado en Alfred W. Crosby, *The Measure of Reality: Quantification in Western Society, 1250-1600*, Cambridge, University Press, 1997, p. 97.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 175.

tórica eran disconformemente pequeñas en relación con los soldados que las escalaban, tal como sucede, por ejemplo, con las murallas del cuadro de Martini de la página anterior.

Otras características de la pintura pre-renacentista que nos hacen pensar en los decorados de los corrales son: 1) La representación de varias escenas en un mismo cuadro. La diferencia es que mientras que en las pinturas medievales estas escenas se muestran simultáneamente, los decorados múltiples de corral se revelan al público uno detrás de otro⁴¹. 2) La utilización de sólo dos dimensiones, vertical y horizontal (excepción hecha, en los corrales, de la escalera de monte, que probablemente descendía diagonalmente). 3) La subversión de las relaciones espaciales, ya que lo que interesa no es el realismo sino la transmisión de información. Así pues, lo mismo que en una pintura medieval se pueden mostrar dos o tres lados de un mismo objeto simultáneamente, un espectador de corral ha de aceptar que el tablado puede representar diferentes lugares, adyacentes pero diferentes, en un mismo cuadro (por ejemplo, en el Acto I de *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón). 4) Tal como sucede en la pintura medieval, los escenógrafos de corral podían inclinar un objeto, como una mesa o una cama, para que el espectador pudiese ver mejor lo que hay en ella (por ejemplo, en *El médico de su honra*, de Lope de Vega)⁴².

Con sus decorados en perspectiva, por otro lado, el escenario del Coliseo, como la tabla de una pintura renacentista, se convierte en un espacio tridimensional, en el que incluso las tramoyas, como veremos, bajan y se mueven horizontal y diagonalmente, invadiendo el espacio encima del tablado. Fantásticas como nos pueden parecer a nosotros hoy estas representaciones, para los espectadores del XVII eran mucho más realistas que las de los corrales, pues con la perspectiva creían que habían descubierto el secreto de la verdadera representación y figuración de la realidad. Para León Battista Alberti, el gran teórico renacentista, como para los escenógrafos italianos que trabajaron en el Retiro madrileño, la perspectiva era la ciencia del espacio, ya que, según ellos, permitía una reconstrucción geoméricamente perfecta de la realidad. Y, para los neoplatónicos, la geometría era la mejor manera de llegar a un conocimiento de lo que existe en el mundo perfecto de las ideas. Así, el *Sposalizio*, de Rafael, cuyas líneas terminan en un mismo punto de un edificio al fondo, podía ser considerado como la emanación arquitectónica de la perfección simétrica de un dios perfecto⁴³. Por su parte, Calderón, en su «Deposición [...] en favor de los Profesores de la pintura», observa, en palabras que pueden fácilmente aplicarse a los decorados en perspectiva, que

La Geometría, a quien siguen la Simetría, que es lo mismo, y la Perspectiva, en quien resultan de ambas los efectos, tiene a su cargo la proporción de tamaños

⁴¹ Véase, por ejemplo, mi reconstrucción de «La puesta en escena de *La mujer que manda en casa* de Tirso de Molina», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 1986, pp. 235-46.

⁴² Véase, Crosby, *op. cit.* en n. 39, p. 168, y la Parte II de *Los teatros comerciales*, citado en n. 8, caps. VI-VIII.

⁴³ Crosby, *op. cit.* en n. 39, p. 179.

y medidas, creciendo o abreviando al compás de la estatura las facciones; y no sólo al compás de la estatura, pero al compás de la distancia en que ha de colocarse [...]. Estos dos contrarios extremos pone en razón la Perspectiva, pues se ve que en un mismo cuadro proporcionalmente cercanías y distancias, cuando en el primer término demuestra el real frontispicio de suntuoso alcázar, tan regularmente ejecutadas arquitectura y escultura, que desprendidas del lienzo estatuas y columnas, dan a entender en sus resaltos que por detrás de ellas se pasa al término segundo; en cuyo espacio, ejecutando la Óptica sus grados, se van disminuyendo su fábrica y la vista hasta tocar en el tercero, que, apenas perceptible le ofrece tan cabal como primero⁴⁴.

La técnica perspectivista utilizada en el Coliseo es la de la *costruzione legittima*, que emplea un único punto de fuga y que, por tanto, produce cierta distorsión. Esta técnica, explicada con todo detalle en *Della Pittura* (1436), de León Battista Alberti, presupone que el ojo del espectador ocupa un lugar fijo en el espacio. En el caso de la escenografía palaciega, ese espectador es el Rey. Sin embargo, el palco real del Coliseo no cumplía bien con este objetivo, por lo que, según explica Calderón en 1680, «no ve en él las fiestas Su Majestad, porque para gozar del punto de vista de la perspectiva se forma abajo un sitio, levantado una vara del suelo»⁴⁵.

La teoría de la *costruzione legittima* (influida por Platón y Pitágoras) estaba basada en la errónea suposición de que el acto de «ver» consistía en la adquisición de información por medio de un cono (o pirámide) de luz que se extendía desde el ojo al objeto. Se pensaba que la luz no procedía del objeto, sino que emanaba, como de una linterna, del ojo. Por consiguiente, para obtener una reproducción exacta de una escena era necesario, primero, centrar la cúspide de esa pirámide horizontal en un sólo punto y situar su base a una distancia apropiada. En el Coliseo, la cúspide la pirámide era el ojo del Rey y su base, la embocadura del escenario. Desde la embocadura hasta el foro se trazaba con líneas imaginarias otra pirámide horizontal, reflejo exacto e invertido de la que se suponía que emanaba del ojo real. La cúspide de esta segunda pirámide, situada en el foro, era el punto de fuga, lugar donde parecían convergir todas las líneas y planos que comenaban en la embocadura⁴⁶. El último paso consistía en situar en el armazón o enrejado de esa pirámide bastidores, telones, bambalinas y decorados pintados con objetos o figuras que disminuían gradual y armoniosamente según se alejaban del espectador.

Todas las indicaciones que poseemos sobre el escenario del Coliseo sugieren que así se conseguían los efectos de perspectiva. Por ejemplo, el plano de 1712, según Carlier⁴⁷, muestra un amplio escenario con luneta para la orquesta y diez pares de líneas paralelas que convergen, disminuyendo proporcionalmente, hacia el fondo, el cual es representado por una única línea, que sería el telón o bastidor de foro, donde se situaba el punto de fuga. Los pares de líneas paralelas marcan la posición de los raíles por

⁴⁴ Véase el texto completo en Edward M. Wilson, «El texto de la "Deposición a favor de los Profesores de la Pintura", de don Pedro Calderón de la Barca», *RABM*, 77, 1974, pp. 709-727.

⁴⁵ Biblioteca de Autores Españoles, tomo XIV, p. 365.

⁴⁶ Crosby, *op. cit.* en n. 39, pp. 183-84.

⁴⁷ Brown y Elliott, *op. cit.* en n. 10, p. 217.

los que se deslizaban los bastidores laterales, los cuales estaban provistos de pequeñas ruedas en su parte inferior para su desplazamiento lateral. Los raíles eran dobles par permitir la colocación simultánea de dos decorados diferentes y su rápida mutación: al comienzo de la representación, la mitad de estos raíles, cuatro o cinco por lateral, estarían ocupados por los bastidores utilizados para la primera escena, y en la otra mitad aguardarían, fuera de la vista del público, los de la escena siguiente. En el momento oportuno, los primeros bastidores eran retirados del escenario y sustituidos por los segundos.

Según Brown y Elliott, el Coliseo estaba diseñado, de acuerdo con el modelo italiano, «para recibir telones de fondo y bastidores que corrían por unas guías en el suelo y eran accionados mediante cabestrantes desde abajo»⁴⁸. Este «modelo italiano» es el descrito por Sabbatini, y resumido por Gutiérrez de Ceballos en un útil artículo⁴⁹. Sabbatini recomienda tres métodos para mudar con rapidez los bastidores. El tercero de ellos, según explica Ceballos,

suponía el tener preparados de antemano nuevos chasis de madera, ya completamente armados con sus respectivas decoraciones laterales, los cuales se hacían deslizar delante de los de la escena inmediatamente anterior a través de unos raíles o deslizadores enjabonados practicados en el suelo y en el techo del escenario. Sabbatini indicaba que unos hombres apostados a los lados de la escena los hiciesen deslizar por los raíles. Pero el arrastre manual fue sustituido pronto por otro mecánico [...] por debajo de la tarima del escenario mediante cabestrantes que comandaban simultáneamente unos transportines dotados de ruedas, donde se apoyaban los bastidores⁵⁰.

Es probable que fuera éste último el procedimiento utilizado en el Coliseo, aunque es sorprendente que, si el cambio se hacía mecánicamente, se necesitarán 36 hombres, en 1680, para las mutaciones de *Hado* y *divisa de Leonido y Marfisa*: «Gente que se ocupó en los bastidores»⁵¹. Sin embargo, cuando las representaciones tenían lugar en el «Salón del Buen Retiro», los bastidores eran cambiados manualmente. Por ejemplo, para *Siquis* y *Cupido*, representada en 1679 «en el Salón del Buen Retiro», se abonaron 420 reales «a 13 hombres que asistieron a correr los bastidores»⁵².

Detengámonos un momento a considerar el problema de los bastidores. Si el bastidor se deslizaba únicamente por raíles, se necesitaría otro juego de raíles, paralelo al del tablado en el telar, pues, de no ser así, los bastidores no podrían sostenerse derechos y se combarían o doblarían por su peso. Pero los raíles de bastidores en el telar impedirían el complicado vuelo de las tramoyas, que, como veremos, comenzaban y terminaban a menudo en galerías laterales situadas en los hombros del escenario.

⁴⁸ *Ibidem*.

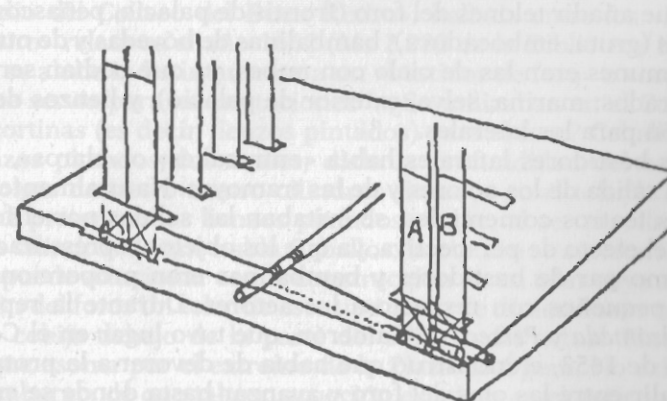
⁴⁹ *Op. cit.* en n. 24, pp. 33-60.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 54.

⁵¹ Norman D. Shergold y John E. Varey, *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1982, pp. 125-26.

⁵² *Ibidem*, pp. 79 y 89.

De ahí que se necesitase un sistema de transportines debajo del tablado, los cuales harían innecesario el soporte por arriba. La parte inferior de los bastidores era introducida por unas ranuras abiertas en el tablado hasta descansar en esos transportines, que estarían a suficiente profundidad para dar estabilidad al bastidor y evitar su doblamiento o vibración, tal como muestra el siguiente dibujo de Southern⁵³:



Southern, *op. cit.*, p. 224

Espigando los datos del legajo 666 de Palacio Real, publicados por Shergold y Varey, podemos concluir que los bastidores estaban recubiertos generalmente de cartón y papel pintado. Para la representación de *La púrpura de la rosa*, en 1680, se utilizaron «dos docenas de cartones de marca mayor sencillos» (p. 101)⁵⁴, y para la de *El Faetón*, poco antes, «papel de marca mayor, papel ordinario y amarillo y de estraza, cartones de todos géneros» (p. 97). Para la fiesta de *Hado* y *divisa* tuvieron que hacerse «bastidores [...] de red de alambre que tienen 60 palmos» (p. 120), quizá porque en esta ocasión, en vez de cartón, se utilizó lienzo para los bastidores. La lista de los gastos del «Lienzo que se ha sacado para los bastidores, foros y bambalinas y cortinas» incluye 29 entradas para un gasto total de más de 14.000 reales (pp. 133-134). También constan entre estos documentos las cantidades abonadas a los Pintores que cubrieron estos lienzos:

A Juan Fernández de Laredo y compañía, por la pintura de la mutación de la plaza de Palacio, arco y frontis de palacio y la de peñascos, gruta y marina, y las pirámides y el globo y 14 bastidores de bosque, y retocar los demás, pintar el monte, el bastidor del fuego, los dos foros y cortina de gruta y otras cosas, como cartones y adornos de las tramoyas, 22.000 reales.

⁵³ Richard Southern, *The Seven Ages of the Theatre*, Londres, Faber & Faber, 1962.

⁵⁴ Esta referencia y las que siguen remiten a Shergold y Varey, *op. cit.* en n. 51.

A Antonio de Castrejón, por la pintura de las mutaciones de escritorios y espejos, tres bambalinas de bóvedas, cuatro lienzos de balcones, seis lienzos de pedrería fingida y el foro con sus bambalinas y cuatro lienzos de pabellón con cuatro niños, 10.200.

A Joseph García, pintor, 20.500 reales por haber pintado el teatro del jardín y el del salón y la cortina. (p. 132).

Estos datos nos permiten reconstruir un típico decorado de teatro cortesano, según se representaba en el Coliseo. A los pares de bastidores laterales, hay que añadir telones del foro (frontis de palacio, peñascos); cortinas pintadas (gruta, embocadura); bambalinas de bóvedas y de otros tipos (las más comunes eran las de cielo con nubes, ya que podían servir para varios decorados: marina, selva, exterior de palacio); y lienzos de balcón y de pabellón para los laterales.

Entre los bastidores laterales había «entrecalles» o «claros», que servían para la salida de los actores y de las tramoyas. Naturalmente, al contrario de los teatros comerciales, se evitaban las salidas por el foro, que destruirían el efecto de perspectiva, ya que los objetos representados en él y en el último par de bastidores y bambalinas eran proporcionalmente demasiado pequeños con respecto a los actores. Durante la representación de *Andrómeda y Perseo*, de Calderón, que tuvo lugar en el Coliseo el 18 de mayo de 1653, el monstruo que había de devorar a la protagonista tenía que salir entre las olas del foro y avanzar hasta donde se encontraba la protagonista atada a un escollo, en «el primer término de los bastidores». Para no destruir el efecto perspectivístico, se tuvieron que hacer para esta escena no uno, sino varios monstruos de diferentes tamaños, los cuales saliendo y entrando entre las olas por los bastidores, parecían aumentar de tamaño según se acercaban a los espectadores, tal como explica el cronista: «se vio en el mar un monstruo que, empezando pequeño en lo último, a cada vuelta que daba atravesando las ondas, parecía mayor [...]. A la última vuelta más cercana que dio el monstruo, salió tan grande y tan horrible que hacía más tremendo el espectáculo de la fábula» (vv. 3338-61)⁵⁵. Se trata de un caso, particularmente ingenioso, de «perspectiva en movimiento».

Se realizaban, sin embargo, algunas entradas, quizás excepcionalmente, por el foro. Así, por ejemplo, en *Fieras afemina amor*, de Calderón, Egle «Éntrase [por el foro], cerrando la puerta, y cubriéndose el palacio con los mismos bastidores del bosque» (v. 1005)⁵⁶. Pero, generalmente, entradas y salidas se hacían por los laterales, los cuales también eran utilizados, como las cortinas de vestuario de los teatros comerciales, para esconderse y hablar aparte: «Sale Argante y quédase entre los bastidores» (*Hado y divisa*, Jornada II)⁵⁷; «Pusiéronse las cuatro a los cuatro bastidores inme-

⁵⁵ Cito aquí y en adelante de la edición preparada por Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.

⁵⁶ Cito aquí y en adelante de la edición crítica de Edward M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984.

⁵⁷ Cito aquí y en adelante del manuscrito 9.373 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

diatos» (*La fiera, el rayo y la piedra*, v. 741)⁵⁸. En los teatros comerciales, las dos puertas al fondo del tablado se podían utilizar, convencionalmente, para indicar un cambio en el lugar de la acción; en los teatros cortesanos se empleaban para esa función las calles laterales: «Éntrase por un bastidor y salen por otro, en cuyo ínterin se descubre el jardín» (*Cómo se curan los celos*, v. 2572)⁵⁹.

Otra cuestión importante que debemos examinar concierne el bastidor del foro. En una «Información por decreto de Felipe IV referente al intento de incendio del Coliseo del Buen Retiro», hallada entre los «Papeles del Buen Retiro» relativos al año 1662 (Ms 2.280 de la Biblioteca Nacional de Madrid), se alude indistintamente a un «bastidor de foro» o «cortina de los foros» que servía para las mutaciones⁶⁰. ¿Se utilizaban en el Coliseo bastidores o cortinas (es decir, lienzos pintados) para el foro? Ceballos cree que eran lienzos pintados, los cuales, dada la profundidad del escenario, se podían colgar de tres o cuatro cilindros situados en el telar⁶¹. El inconveniente que presentan los lienzos pintados es que, al ser enrollados alrededor de los cilindros de que habla Ceballos, la pintura se agrietaría. Este problema se puede solucionar con la construcción de un telar cuya altura doble la del telón del foro. Un telar de este tipo, pero de dimensiones colosales, es el que se cobija debajo de la parte del edificio del actual Teatro Real de Madrid que asoma por el extremo de la Plaza de Ópera. No existe evidencia, sin embargo, de que tal construcción existiera en el antiguo Coliseo.

Según Southern, el cambio del telón de foro se podía realizar de tres maneras diferentes: 1) con dos bastidores grandes, y sin recortar, cuyos raffles se unían en el centro del tablado visible; es decir, en el lugar del punto de fuga de la perspectiva; 2) con un gran bastidor que podía desaparecer por el foso, 3) con telones pintados⁶². Parece ser que, como muestra la raya horizontal que se encuentra al fondo del tablado en el plano de Carlier⁶³, en el Coliseo se empleaba el primer método. La siguiente acotación de *Fieras afemina amor* sugiere que en el fondo había, efectivamente, un bastidor doble que podía abrirse para revelar otro decorado: «Corrióse el foro del bosque y descubrióse la fachada de un palacio ricamente adornado de jaspes y bronces» (v. 526). Una escena posterior de la misma comedia indica que se utilizó también un lienzo o telón pintado detrás de los bastidores dobles: Herodes y Aristeo llegan al muro de la ciudad, y, poco después, «se abrieron las puertas de la muralla y [se vieron] a lo lejos mal divisadas señas de población y templo» (v. 1962); a continuación, «Fíngese dentro de la batalla y, [se cubre] el muro con el teatro del primero bosque» (v. 2173). Es decir, el fondo del tablado estaba cubierto por un lienzo pintado donde se veía algo confusamente la ciudad, probablemente mediante el empleo

⁵⁸ Cito aquí y en adelante de la edición del manuscrito 14.614 de la Biblioteca Nacional de Madrid, preparada por Manuel Sánchez Mariana y Javier Portús, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

⁵⁹ Cito aquí y en adelante de la edición crítica de Ignacio Arellano, Ottawa, Dovehouse, 1991.

⁶⁰ Shergold, *op. cit.* en n. 1, pp. 325-27.

⁶¹ *Op. cit.* en n. 24, p. 55.

⁶² *Op. cit.* en n. 53, pp. 223-224.

⁶³ Brown y Elliott, *op. cit.* en n. 10, p. 217.

de la «perspectiva atmosférica»; delante de él, se encontraban los bastidores dobles del muro, con una puerta que se podía abrir –no necesariamente practicable– en el centro; estos bastidores eran luego reemplazados o tapados por otros dos pares de bastidores dobles que representaban, el primero, un bosque y el segundo, la fachada de un palacio.

Parecida utilización de varios bastidores de foro la encontramos en la comedia de Bances Candamo, *Cómo se curan los celos*: primero, «descúbrese al foro la fachada de una casería de arquitectura rústica, y delante de ella un portal emparrado [...]. Por la puerta de la casería, que estará abierta, se descubren adentro adornos rústicos» (v. 200), más tarde «se cierra el foro de la casería con uno de selva donde estará la boca de una gruta frondosa y amena» (v. 904); luego, «descúbrese la muralla con el de jardín» (v. 1876), pero, poco después, «Ciérrase el foro de muralla con el de jardín» (v. 1936); finalmente, «Córrese el foro de bosque [i.e. jardín] y se descubre un gabinete con todos sus adornos» (v. 2350).

Parece probable, pues, que en el Coliseo se utilizaran, excepto en contadas ocasiones⁶⁴, bastidores de foro que se desplazaban, como los laterales, sobre raíles. La única excepción sería el lienzo pintado que colgaba en la pared del fondo que hemos visto en *Fieras afemina amor*, el cual no necesitaba ser mudado, ya que servía para una sola escena. Parecido lienzo pintado hace su aparición al comienzo de la tercera jornada de *La fiera, el rayo y la piedra*, según la versión de Vera Tassis: «Múdase el teatro en el de monte y en el foro, la puerta del jardín»⁶⁵. A través de esa puerta abierta, se veía el lienzo del foro donde aparecía pintado un jardín en perspectiva.

2. Las tramoyas

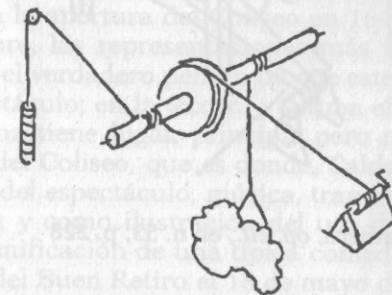
Con escasas excepciones, las tramoyas de los teatros comerciales del siglo XVII eran de movimiento vertical y estaban adosadas al vestuario; es decir, no podían moverse libremente de derecha a izquierda, en bajada o subida diagonal, o por encima del tablado. Este tipo de vuelo se reservaba en el siglo XVII para el Coliseo, donde se realizaba por medio de un complicado sistema de cuerdas y maromas, garruchas, poleas, tornos y raíles. Por ejemplo, para la representación de *Hado y divisa* en 1680, el «cabestrero» tuvo que proveer «3.107 reales de 180 madejas de cordel de azote, 36 cuerdas de reata, 16 maromas de cerro, 124 piezas de cuerdas dobles y piezas de cordel de a tres varas cada una, hilo de cartas y bramante para las tramoyas y bambalinas de esta fiesta» y el «tornero», «966 reales de 95 garruchas, poleas y cubos y otras cosas para las tramoyas de la comedia»⁶⁶.

⁶⁴ Una de ellas es, como veremos, más abajo, el templo que desciende de lo alto al final de *Andrómeda y Perseo*, de Calderón.

⁶⁵ Véase la edición crítica de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989, p. 321.

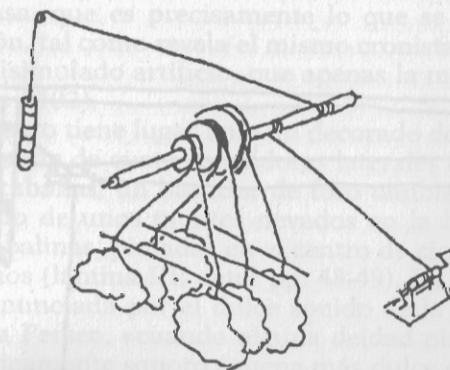
⁶⁶ Stergold y Varey, *op. cit.* en n. 51, p. 131.

Según Southern, las tramoyas eran accionadas por tres tipos de maquinaria: 1) La utilizada para elevaciones o vuelos verticales, que consistía en un cilindro enejado en un árbol o madero redondo, alrededor del cual se enroscaba una maroma. Uno de los extremos de esta maroma se ataba a un torno y del otro se suspendía un peso o plomada. En el mismo árbol se enroscaba una segunda maroma, de la cual colgaba la tramoya:



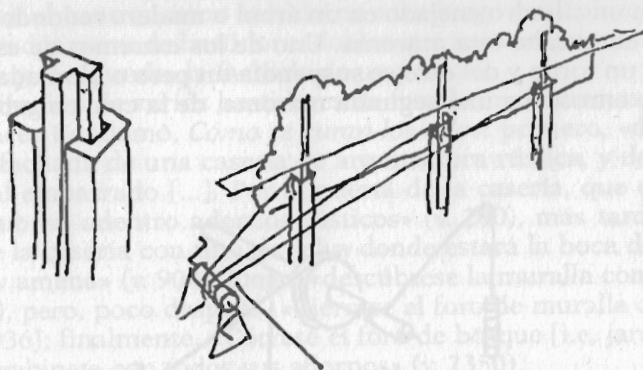
Southern, *op. cit.*, en n. 53, p. 227

Para accionar diferentes tramoyas simultáneamente se enejaban en el árbol varios cilindros de diferentes tamaños y circunferencias, que les permitían moverse de diversas maneras:

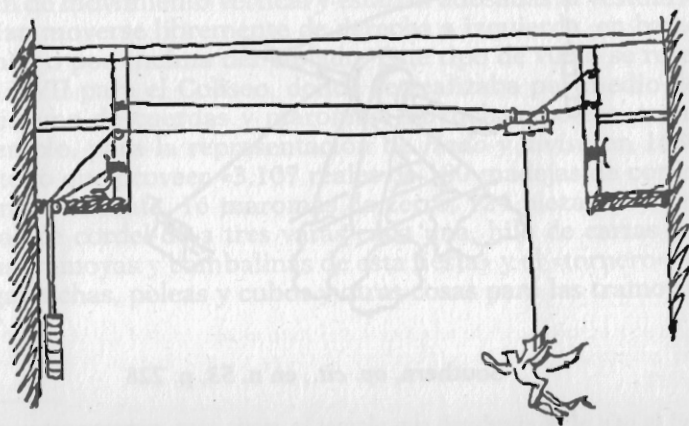


Southern, *op. cit.*, en n. 53, p. 228

2) El elevador o ascensor de escotillón, accionado también por un torno, que servía para hacer surgir tramoyas por el tablado:

Southern, *op. cit.*, en n. 53, p. 228

3) La tramoya para vuelos en diagonal u horizontales, la cual requería un juego de raíles embebidos por ambos extremos en las paredes o que estuviesen apoyados en andamios contruidos al efecto. Estas tramoyas eran movidas por una serie de poleas, garruchas y cuerdas, de las cuales se suspendía, por un extremo, un peso o plomada y, por el otro, la misma tramoya. Aflojando la cuerda, la tramoya podía bajar y subir en diagonal y trasladarse de un lado del escenario al otro; recogiénola, la tramoya recorría el camino inverso. Permutaciones y combinaciones de poleas, cuerdas y contrapesos permitía hacer volar la tramoya en cualquier dirección:

Southern, *op. cit.*, en n. 53, p. 229

Así se realizarían los complicados vuelos que describen, sin dar explicaciones, las prolizas acotaciones de los cronistas de las representaciones cortesanas; pero es que, claro, ellos estaban más interesados en pintar la sorpresa que causaban en los espectadores que en dilucidar su mecanismo y funcionamiento.

En resumen, podemos distinguir en el teatro cortesano durante el siglo XVII, tres períodos bien definidos. En el primero, antes de la llegada de los italianos en 1622, se utilizaron tramoyas y decorados no muy diferentes de los que se veían en los teatros comerciales coevos; en el segundo, desde 1622 hasta la apertura del Coliseo en 1640, se montaron, generalmente al aire libre, las representaciones más fastuosas y complicadas, tanto que existía el verdadero peligro de que este tipo de teatro degenerase en mero espectáculo; en la tercera y última etapa, después de 1640, la comedia cortesana tiene lugar, principal pero no exclusivamente, en el espacio cerrado del Coliseo, que es donde, Calderón al menos, logra una fusión armónica del espectáculo, música, tramoya y texto teatral.

Para terminar, y como ilustración del uso de decorados y tramoyas, describiré la escenificación de una típica comedia palaciega, representada en el Coliseo del Buen Retiro el 18 de mayo de 1653.

3. Decorados y tramoyas en *Andrómeda y Perseo*, de Calderón

Del montaje de *Andrómeda y Perseo*, conservamos, por fortuna, no sólo la relación del espectáculo, compuesta para ser leída por Fernando III, emperador de Austria, sino también una serie de dibujos de su escenificación, firmados por Baccio del Bianco⁶⁷. No se trata de dibujos técnicos, sino más bien de «impresiones artísticas»; su objetivo es, como el de la relación, despertar la admiración del lector mostrando el efecto y ocultando la causa, que es precisamente lo que se quería conseguir en la representación, tal como revela el mismo cronista al describir una tramoya, «de tan disimulado artificio, que apenas la más perspicaz atención le distinguía» (v. 1102).

El primer acto tiene lugar ante un decorado de caserío rústico, consistente en una serie de cuatro bastidores laterales en los que se han pintado chozas y cabañas; un bastidor de foro también de chozas y cabañas, con el añadido de unos montes nevados en la lejana perspectiva; y un juego de bambalinas, pintadas en el centro de cielo y de copas de árboles en los extremos (lámina III; entre pp. 48-49). La aparición de la primera tramoya es anunciada por el dulce sonido de la música, lo cual ocurre, como observa Perseo, «cuando alguna deidad pisa / la tierra, porque su acento / métricamente sonoro / suena más dulce que el nuestro» (vv. 409-412). La deidad en cuestión es la diosa Palas, la cual aparecerá efectivamente en una tramoya de nube poco después. Pero, para crear la impresión de movimiento y, al mismo tiempo, no destruir el efecto

⁶⁷ Todas las referencias a números de versos y láminas de *Andrómeda y Perseo*, remiten a la edición de Rafael Maestre, citada en n. 55.

perspectivístico, primero, «en lo último del horizonte, se vio una nubecilla ir saliendo de la tierra» (v. 439). La nubecilla, un trozo de cartón pintado que colgaba por un hilo del telar, emerge del tablado y asciende inmediatamente delante del bastidor del foro hasta desaparecer por las últimas bambalinas. Poco después, por entre las bambalinas centrales, aparece «un hermoso nubarrón». El cronista declara que «empezó a crecer», con lo cual indica que descendió lentamente, dejándose ver gradualmente. El nubarrón, otro cartón pintado, llega hasta el tablado y vuelve a ascender inmediatamente después, dejando tras él «otro bello nubarrón de oro, coronado de rayos, que a manera de trono sustentaba en la última de sus gradas las dos deidades de Palas y Mercurio» (v. 467; lámina IV, pp. 74-75). El primer nubarrón es necesario para hacer pensar al público que Palas y Mercurio han descendido del cielo —como tradicionalmente hacen los dioses— cuando, en la realidad escénica, han salido por un escotillón del tablado. El problema técnico que suponía hacer bajar en tramoya algo tan pesado como el magnífico trono de Palas y Mercurio se resuelve, pues, sacando ese nubarrón grande primero. Una vez que ha llegado al tablado, el nubarrón actúa de pantalla, permitiendo que el trono salga por el tablado, por medio de un ascensor de escotillón, sin ser visto por los espectadores. El diálogo que sostienen a continuación Palas y Mercurio sirve para mantener la ilusión de que han descendido del cielo. Palas, por ejemplo, menciona que han dejado «el sacro palacio excelso / de Júpiter» (vv. 471-72) y, más tarde, declara que «sobre las alas del viento / otra vez a los umbrales / de nuestro alcázar me vuelvo» (vv. 568-570). A continuación, sin embargo, en vez de utilizar el nubarrón para fingir la subida, «fue arretada Palas en el aire, donde con suave movimiento atravesó la escena cantando» (v. 570). Palas vuela colgada de un «garabato», el cual es definido por Agustín de la Granja como un «instrumento de hierro, cuya punta vuelve hacia arriba en semicírculo», o como unos «bastones finos de hierro invertidos» que se afianzaban a modo de anillas a las «hombrillas» o galones de tela reforzada que se cosían a las hombreras de una vestimenta teatral⁶⁸. El «garabato» se engancha a unas cuerdas, amarradas a un carrito o transportín con ruedas, como el descrito por Southern, que se desplaza sobre unos raíles y que se mueve con rapidez gracias a unas plumadas que, al caer, permiten al actor «volar de repente». No hay indicación en el texto de cómo desaparece a continuación Mercurio (el cronista dice solamente: «fuese Mercurio»), pero, como él mismo afirma que se quedará en la tierra, «hoy en la tierra me quedo / a fingir una hermosura / y a representar un sueño» (vv. 572-574), deducimos que saldría por su propio pie por una de las entrecalles de los bastidores, mientras el trono de nubes desaparecía en el foso por el escotillón.

La segunda tramoya se descubre a finales de la primera jornada y ante el mismo decorado rústico. Según el cronista, «en el primer claro de los

⁶⁸ Véanse sus artículos, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. de José M^a Díez Borque, Londres, Tamesis, 1989, p. 108 y «El actor en las alturas», citado en n. 11, pp. 43-45.

bastidores (desde cuya mayor altura aún no había empezado a declinar la línea de la perspectiva), se vieron en el aire pendientes (de tan disimulado artificio que apenas la más perspicaz atención le distinguía) Palas y la Discordia, luchando abrazadas» (v. 1102). La lámina III de Baccio del Bianco (pp. 48-49) muestra que aparecen, por el lateral izquierdo, colgadas de sendos «garabatos». Una línea de puntos en la lámina indica la dirección de la caída de la Discordia, que desaparece por la entrecalle que hay entre el primer bastidor y el frontis del escenario. El movimiento de caída, ejecutado con un juego de plumadas, raíles y cuerdas similar al que hizo subir a Palas poco antes, es, por tanto, en diagonal, pero siguiendo una línea recta: desde las bambalinas de la primera entrecalle de la izquierda a las patas de los bastidores de la primera entrecalle de la derecha, tal como lo describe el extasiado cronista: «Fue maravilloso el desempeño con que la Discordia cayó desde la más alta punta de la parte del teatro hasta esconderse en lo más inferior de la otra, con tanta velocidad que empezando el verso [«¡Ay infelice de mí!»] al desasirse, no le podía acabar, sino ocultarse» (p. 86).

El segundo acto comienza con el descubrimiento de la gruta de Morfeo: según se deduce de la lámina V de Baccio del Bianco (pp. 86-87), el bastidor del foro representa la gruta; los bastidores laterales simulan peñascos, árboles y arbustos; y las bambalinas son de cielo, como en el acto anterior. Pronto, sin embargo, después de solamente 44 versos, la escena es transformada, tal como lo describe el cronista, «en un rico retrete majestuosamente aderezado de preciosos menajes, colgaduras, camas, espejos, escritorios, sillas y estrados [...]. Estaba, en la fachada de la arquitectura, vano el ventanaje, descubriendo, en los lejos de sus tránsitos y puertas, tan lejanos los espacios que representaban inmensa la distancia» (v. 1201). La lámina VI de Baccio del Bianco (pp. 88-89) no apoya totalmente esta descripción. En ella vemos un frontis muy elevado, de casi cinco metros de altura (suponiendo que la figura de mujer a la izquierda tuviera una altura de 1'50 metros), pero detrás de él no se aprecia ninguna colgadura, cama, silla o estrado. Cada una de las columnas del frontis contiene dentro de sí una inmensa estatua de unos tres metros de altura, especie de cariátide semidesnuda; encima de ellas, hay una cornisa adornada, coronada por un ático de mampostería con barandilla (obviamente, de cartón pintado), a cuyos extremos se encuentran dos bolas y un poco más hacia el centro, dos mace-tones. Detrás de las columnas, en el tablado, se aprecian cinco damas —Dánae y sus meninas— y detrás de ellas, el foro, en cuyo centro se ven cuatro dinteles enmarcados uno dentro del otro, los cuales crean la impresión de perspectiva, de manera similar a la serie de puertas del ala oeste del Palacio del Buen Retiro que el comerciante inglés Bargrave describió como «dispuestas tan exactamente en el centro que se ve toda la extensión en perspectiva, desde un extremo al otro»⁶⁹. Encima y a los lados de los dinteles se observan cinco pinturas, y a la izquierda, un aparador con algunos objetos. Las bambalinas figuran un techo artesonado por donde asoma un águila de plumas doradas, en cuyo lomo va montado Júpiter.

⁶⁹ Brown y Elliott, *op. cit.* en n. 10, p. 113.

Lo que no revela la lámina es que Perseo sigue dormido en el tablado y que lo que he descrito es una representación fabulosa, creada en su imaginación por Morfeo, de la seducción de su madre por Júpiter metamorfoseado en lluvia de oro. Es evidente, pues, que la lámina VI muestra solamente la parte más alejada del escenario. Las dos columnas con cariátides son los dos últimos bastidores laterales y la cornisa, la última bambalina. El resto del tablado está todavía ocupado por los bastidores de peñascos, rocas, maleza y árboles con que empezó la jornada. El efecto que se quiere conseguir es parecido al de *Las hilanderas*, de Velázquez. La maravillosa representación de la fábula de Aracne ocurre en el cuadro velazqueño al fondo, tal como sucede con la fábula de Dánae en la comedia calderoniana.

La tramoya de águila con Júpiter encima –la tercera que requiere la comedia– aparece en el dibujo del escenógrafo italiano proporcionalmente más pequeña que Dánae y sus damas. La razón no es que Baccio esperase conseguir un efecto de perspectiva en un espacio tan reducido, sino más bien que, como sugiere el cronista, el papel de Júpiter lo representa un niño o una joven, ya que el padre de los dioses aparece «en traje de Cupido con alas, arco y flechas» (v. 1293). La tramoya descende verticalmente hasta el tablado, donde desmonta Júpiter-Cupido, y vuelve luego a remontarse. El movimiento es de lo más elemental y puede ser fácilmente realizado con el árbol, contrapeso o plomadas y cuerdas que describe Southern.

La cuarta tramoya ocurre a mediados de este segundo acto. Según el cronista (en esta ocasión no hay dibujo de Baccio del Bianco que apoye o desmienta su explicación), «vióse en el aire la deidad de Juno y, atravesando el tablado, se paró en medio; desde donde, tomando otro movimiento, fue arrebatada hasta esconderse entre las nubes que fingían el cielo de la escena» (v. 1783). El movimiento es, pues, horizontal, de un lado a otro del escenario visible, y doble. Es decir, Juno, suspendida por medio de «garabatos» de unas cuerdas que cuelgan de unos raíles horizontales en el telar sale por las bambalinas de cielo y después de bajar una corta distancia se detiene en el aire encima del tablado. Tras arrojar una vara a la Discordia, que se encuentra de pie sobre las tablas, desaparece en un segundo movimiento ascendente por el otro extremo de las bambalinas.

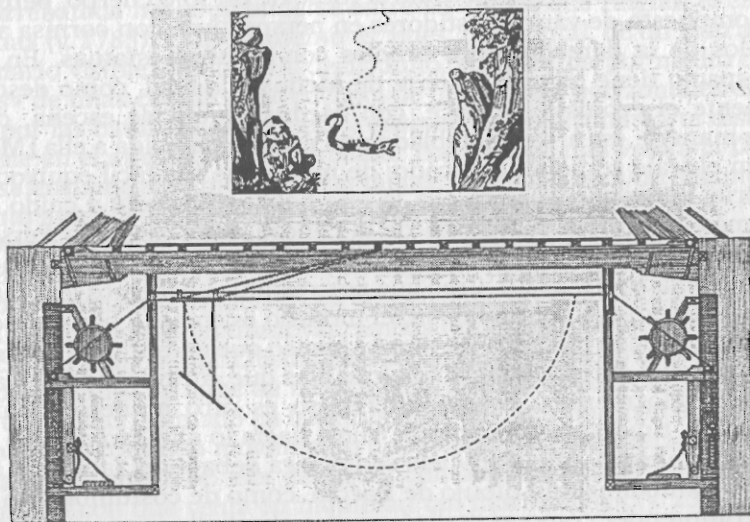
Después de una espectacular escena de «infierno» (lámina VII de Baccio del Bianco, pp. 110-111), un nuevo juego de bambalinas, bastidores y telón de foro transforma el tablado en una «frondosa selva», que sirve de marco para las dos siguientes tramoyas, ambas representadas en la lámina VIII de Baccio del Bianco (pp. 126-127). La primera, y quinta de la comedia, es una simple tramoya de nube de movimiento vertical: «Apareció Mercurio en lo alto del tablado, sentado en la extremidad de una nube, con tal artificio que [...] vino en continuo movimiento [...] y en llegando a tierra, desapareciendo la nube, quedó en ella desasido, con admiración de los que vieron la seguridad con que venía en inquietud tan maravillosa» (v. 2383). Es decir, la nube descende hasta el tablado para permitir que salte de ella Mercurio y luego vuelve a subir, desapareciendo por las bambalinas.

La sexta tramoya aparece poco después y consiste en un carro triunfal tirado por dos leones donde se encuentra sentada Palas. El cronista lo describe admirativamente: «Era su arquitectura hermosa y rica, argenta-

da toda de plata; y en su popa, donde venía la deidad sentada, estaba hecho un trono, guarnecido de vistosos rayos. Las ruedas del carro hoyaban, dando vueltas sobre plateadas nubes» (v. 2428). Se trata de una tramoya doble. La primera, el carro y los leones –pintados en unos cartones que servirían también para tapar el asiento de la diosa–, es una tramoya de movimiento horizontal; la segunda, las «plateadas nubes», es un madero horizontal con un cartón pintado de nubes que, colgando de cuerdas, descende verticalmente. Una vez que el carro de la diosa se ha detenido en el aire, el madero de nubes se desprende del resto de la tramoya, baja hasta el tablado, y recoge a Perseo, quien, encaramándose en él, sube hasta emparejar con la diosa. Perseo sube al carro de Palas y los dos se desplazan hacia el lateral opuesto, mientras que el madero de nubes desaparece por lo alto entre las bambalinas del cielo.

Al comienzo del tercer acto, según el cronista, «se mudó toda la escena en la más extraña de las perspectivas, por la variedad de que constaba. Era de una parte, en un costado de ella, una fábrica hermosa con sus ventanajes y portadas, en tal disposición que daban a entender ser casa de campo noble; y, para que más el sitio lo calificase, eran de la otra, en el otro costado, amenos jardines los que la hermoseaban» (v. 2493). Como muestra la lámina IX de Baccio del Bianco (pp. 132-133), lo que sorprendió al cronista fue que el paisaje figurado en los bastidores de un lado no correspondiese al del otro. Efectivamente, mientras que el bastidor o telón pintado del foro muestra una perspectiva lejana de un parque con montañas al fondo, los bastidores de la izquierda simulan un edificio de dos plantas –que Baccio dibuja como si fuese de un solo cuerpo, pero que estaría compuesto de varios bastidores en perspectiva– con cornisa adornada, y los de la derecha, unos árboles con algunas estatuas. En este ameno espacio tiene lugar la muerte de Medusa, la cual, como describe gráficamente el cronista, se hace, con Medusa fuera de escena, de la siguiente manera: «se arrojó al tablado una estatua parecida a ella [Medusa], así en el traje como en el tocado; de modo que fue fácil equivocarse el auditorio, pensando que era ella la que había tropezado y caído, con que fue más admirable la tropelía de la cabeza, pues llegando Perseo y cortándola, hizo pavor y gusto, y más al ver los miedos de Bato, viéndola saltar en el tablado» (v. 2880). Creo que por «estatua» debemos leer muñeco o pelele de trapo. A continuación, el muñeco es tragado por un escotillón que se abre en el tablado («la tierra / pienso que en bocas se abre», vv. 2919-20), del cual emerge «un caballo con alas que, atravesando el teatro, desapareció velozmente». El caballo Pegaso es otro muñeco o cartón recortado que, tirado por una cuerda, vuela hacia lo alto. No deja de sorprender, sin embargo, que este vuelo se iniciara debajo del tablado y acabara en las bambalinas. El dibujo de Baccio, como de costumbre, no nos ayuda a comprender cómo se realizó, ya que el caballo aparece dibujado en el aire, flotando milagrosamente sin soporte alguno. Es de suponer, sin embargo, que para no ~~alterar~~ a los espectadores, Pegaso colgara de un hilo «invisible», al cual habría sido previamente enganchado. Como Pegaso no sería una figura de mucho peso, un hilo de alambre delgado y, por tanto, invisible al público, bastaría para conseguir el efecto deseado.

La siguiente tramoya hace su aparición en una «marina», descrita de la siguiente manera por el cronista: «Estaba el primer término de los bastidores cubierto de peñas brutas, sembradas de conchas, caracoles y corales, con algunos mariscos y resacas; y el segundo término de escollos sobre las ondas apenas descubiertos. Las ondas de este mar (aunque otras veces se habían visto) fueron nuevas, por la perfección con que estaban ejecutadas. Pasaban por ellas diversos pescados y bajeles» (v. 3052). El dibujo de Baccio del Bianco (lámina X, pp. 150-151) muestra que se utilizaron tres pares de bastidores laterales pintados con acantilados y coronados de maleza, con un fondo de mar. Hay también «un escollo en que estaban puestas unas argollas y cadenas de plata» (v. 3089), que es donde encadenarán a Andrómeda. El mar del fondo estaría construido de una de las tres maneras que explica Sabbatini en los capítulos 27-29 de su libro⁷⁰. Entre sus olas se hace aparecer al monstruo marino de la manera que describimos más arriba; esto es, con varios monstruos de tamaño diferente, tal como explica el cronista (vv. 3337-61). Cuando el monstruo está cerca de la encadenada Andrómeda, aparece volando Perseo sobre Pegaso. La lámina X muestra que este Pegaso, similar al otro en apariencia, es, sin embargo, de mayor tamaño. Se trata de una tramoya de madero, delante de la cual ha sido adosado, con sus alas extendidas, el Pegaso de cartón o madera recortada y pintada. Como indica la raya de puntos en el dibujo de Baccio, la tramoya no desciende verticalmente sino en espiral, para lo cual se requeriría una maquinaria como la ideada por Rafael Maestre:



Maestre, *op. cit.*, lámina II

⁷⁰ Véase Ceballos, *op. cit.* en n. 24, y las láminas de Rafael Maestre en «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca», en *El mito en el teatro clásico español*, ed. Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, Madrid, Taurus, 1988, pp. 55-81.

El trapecio de Maestre cuelga de una viga que se desplaza horizontalmente por cuerdas. Pero el movimiento se podía hacer con más facilidad y seguridad por los raíles que describen Southern y Ceballos⁷¹. El actor iría a horcajadas sobre la viga inferior del trapecio, a la cual se habría pegado el caballo de cartón recortado, que serviría también para ocultar el artilugio a los ojos del público. Durante su batalla con el monstruo, Perseo se mueve sobre su caballo, tal como describe el cronista: «el caballo, que con velocidad acudía a un lado y a otro, ya se abatía, ya se elevaba, sin verse nada de la máquina que lo movía» (v. 3390).

La representación concluye con una apoteosis tramoyística. Primero, y todavía, se supone, con el decorado de marina en su lugar, aparecen dos nubes por entre las bambalinas del primer término, en una de las cuales vienen sentadas Juno y la Discordia y en la otra, Mercurio y Palas. A continuación, según el cronista, «bajó de lo más alto un templo, a cuya fábrica acompañaba la transmutación de un palacio regio, que con lonja suya la guarnecía y adornaba. Venía en la fachada del edificio, sentada, la tropa de la música, y en habiéndose asentado en la tierra, salieron de él Políditas, Dánae, Cardenio, Gilote, Ergasto, Riselo, y otros» (v. 3550). El templo sería un bastidor de foro que, en lugar de ser sacado de los laterales, descendía del telar. Pienso que el cronista no debe ser creído cuando dice que venía sentada en su fachada la tropa de música, a no ser que la tropa fuera pintada. Una vez que llega al tablado, saldrían a escena por puertas practicables los personajes que se mencionan, los cuales estarían aguardando en los laterales. Hay un problema de perspectiva, que Baccio en su lámina XI (pp. 166-167) no soluciona, ya que dibuja a los personajes del fondo de tamaño mucho menor que los que aparecen en primer término. Por su parte, los bastidores de «marina» son sustituidos, según se desprende de la lámina XI, por cinco bastidores de columnas. Finalmente, según lo describe el cronista, «por encima de la cúpula del templo se vio rasgar un cielo y en él Júpiter con un coro de dioses, con instrumentos y voces; de suerte que a un tiempo se vio este teatro (como mejor dirá después su planta) con un templo, un palacio, un cielo y unas deidades en el aire, y la gente del tablado, sin los que después fueron saliendo» (v. 3654). Obviamente, Júpiter y su coro celestial aparecen pintados en un lienzo colgado al fondo del teatro. De esta espectacular manera, dio fin la representación de *Andrómeda y Perseo* en el Coliseo del Buen Retiro.

⁷¹ Véanse Southern, *op. cit.* en n. 53, p. 229 y Ceballos, *op. cit.* en n. 24, p. 57.