

Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII*

JUAN P. ARREGUI
Universidad de Valladolid

Se entiende hoy por escenografía la acción y el efecto de creación y disposición de aquellos agentes que conforman un espacio escénico donde se verifican los componentes de una puesta en escena, identificándolo como un lugar concreto: el medio físico de un evento dramático determinado. Es decir: el conjunto de los elementos, pintados o plásticos, que concurren en la reconstrucción ideal, ilusoria o realista de un ambiente donde se desarrolla una acción dramática¹, para cuya verificación efectiva requiere la colaboración sinérgica de todo un “conjunto de disciplinas técnicas que entran en juego en la puesta en escena”², o lo que es igual: la escenotecnia como soporte instrumental de la realización escenográfica.

Al margen de opciones estéticas, técnicas o plásticas en la elaboración de un entorno material para el texto, la escenografía y la escenotecnia –decorados y tramoyas– cumplen una función significativa. El teatro desarrolla un código específicamente teatral para el decorado que, en cuanto conjunto de signos, sólo tiene vigencia dentro del teatro como sistema creador de significado y en el marco de las convenciones determinadas por el contexto sociohistórico en que se inserta y por la particular esfera cultural en que se desarrolla.

* Parte de los contenidos de este artículo fueron presentados en las Jornadas Internacionales ‘1700: De una dinastía a otra. Artes y letras en las Cortes de España y Austria’ (Valladolid, noviembre de 2001), cuyos textos se encuentran en proceso de publicación.

¹ POVOLEDO, Elena, “Scenografia”, *Enciclopedia dello Spettacolo*, Vol. VIII, Roma, Le Maschere Editrice, 1961, *ad vocem*.

² PORTILLO, Rafael y Jesús CASADO, *Abecedario del teatro*, Sevilla, CAT-Padilla Libros, 1992, *ad vocem*.

El vocablo, tal y como señala Antoine Schnapper³ –discurso recogido por Aurora Egido en su introducción a *La escenografía del teatro barroco*⁴– ha sufrido una evolución a lo largo del tiempo, variando su significado desde la estricta representación perspectiva de objetos tridimensionales hasta el arte de pintar decoraciones escénicas.

De origen griego –*skênê*: tablado (escena⁵) y *graphoo*: describir–, en sentido etimológico, la *skênographia* era el arte de ordenar el teatro y, en particular, la técnica pictórica del lugar escénico correspondiente al arte de realizar las decoraciones⁶. Sin embargo, este concepto detentaba un sentido más general que concernía a la aplicación de las leyes de la óptica en las artes figurativas⁷. Tal acepción es asumida por Vitruvio, quien emplea el término para referirse a la representación pictórica perspectiva⁸, y así pasará al Renacimiento. Las teorías vitruvianas difundidas por el humanismo (estrechamente ligadas a su interés por el teatro como lugar arquitectónico cuanto como práctica escénica), se asientan y continúan a través de tratadistas como Sebastiano Serlio, el cual, en su ampliamente difundido tratado *I sette libri dell'Architettura*, subraya la iden-

³ SCHNAPPER, Antoine (dir.), *La scenografia barocca*, Comité International d'Histoire de l'Art 5, Bologna, Clueb, 1979, 1.

⁴ EGIDO, Aurora (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Univ. de Salamanca-Menédez Pelayo, 1989, 9 y ss.

⁵ El término “scena” aparece en contexto castellano desde finales del s. XV, siendo empleado ya por Alonso Fernández de Palencia en 1490: FERNÁNDEZ DE PALENCIA, Alonso, *Universal Vocabulario en Latin y en Romance*, Sevilla, 1490 (hemos utilizado la reed.: Madrid, R.A.E., 1957). Ochenta años más tarde, Cristóbal de las Casas traducirá el vocablo italiano “scena” como “teatro”, de lo que se infiere no existía todavía “escena” en nuestra lengua (CASAS, Cristóbal de las, *Vocabulario de las dos Lenguas Toscana y Castellana*, Venecia, 1570). De hecho, la palabra “escenario” no será incorporada por la Academia hasta 1843 (*Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, R.A.E., 1843⁹; Cfr.: COROMINAS, Juan y José A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984-).

⁶ GHIRON-BISTAGNE, P., “Scénographie classique (historique)”, en Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopedique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 754.

⁷ Vid.: PANOFKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Cuadernos Marginales 31, Barcelona, Tusquets Editores, 1990, 19 y ss., y especialmente la n. 18 (74).

⁸ Vitruvio coloca la *scenographia* entre las “ideas” o especies de “Disposición” de la arquitectura junto con la *Ichographia* y la *Ortographia*; “La scenografía es el dibuxo sombreado de la frente y lados del edificio, que se alejan, concurriendo todas las líneas a un punto” (*Los Diez Libros de la Arquitectura*: Libro I “De la ciencia de la Arquitectura é instituciones de los architectos”, Cap. II “De qué cosas consta la Arquitectura”). Hemos utilizado la traducción al español realizada por José ORTIZ Y SANZ, José, *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Polión, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz presbítero*, Madrid, Imprenta Real, 1787 (Ed. facs.: pról. de Delfín Rodríguez Ruiz, Madrid, Ediciones Akal, 1987), 9-10.

tificación íntima entre escenografía y perspectiva al afirmar que “(...) *prospettiva è quella cosa che Vitruvio demanda scenografia* (...)”⁹.

En adelante se enfatizará la filiación de la escenografía con la pintura a través de la estereografía como “modo de representar en una superficie los objetos de manera que aparezcan en la forma y disposición en que se muestran a la vista en la realidad”¹⁰. Joseph de Valdivieso, en los *Diálogos de la Pintura* de Carducho (1633), confirma este punto, pues “pondera” la pintura como la más “Arquitectónica” de las Artes Liberales, “con quien tiene estrecho parentesco y dependiente conxion”¹¹. El propio Carducho, a su vez, señalará

Para la perspectiva práctica leí á Guido Baldo, al Viñola, León Bautista Alberro, al Cavalier Sirigati, á Sebastiano Serlio y á otros que puede haber á las manos; enterándome para la teórica del mismo Guido Baldo y del doctísimo y único Euclides, en sus elementos (...). Y porque es inseparable á nuestra facultad (la pintura) la Arquitectura, es bien entenderla para valerse della (...)”¹².

No serán pocos los tratadistas que, en sus obras sobre perspectiva, reserven una parte de su producción a la escenografía, destinada a la obtención de ilusiones arquitectónicas y, por extensión, espaciales¹³. De este modo, la escenografía

⁹ SERLIO, Sebastiano, *I sette libri dell'Architettura*, Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1584 [Ed. facs.: Biblioteca di architettura urbanistica, teoria e storia 3, Bologna, Arnaldo Forni, 1978], 18.

¹⁰ FATÁS, Guillermo y Gonzalo M. BORRÁS, “Perspectiva”, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, *ad vocem*.

¹¹ VALDIVIESO, Joseph de, “En gracia del arte Noble de la Pintura. El Maestro... capellan de Honor del Serenísimo Señor Infante, y Cardenal de España”, en CARDUCHO, Vicente, *Dialogo de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definicion, modos y deferencias. Por Vicencio Carducho, de la Ilustre Academia de Florencia y Pintor de su Magestad Catolica. Siguése a los Dialogos Informaciones y pareceres en favor del Arte, escritas por varones insignes en todas letras*, Madrid, Francisco Martínez, 1633. Hemos utilizado la Ed. facs. realizada por CRUZADA VILLAAMIL, D. G. (ed.), Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865, (403-419): 404.

¹² CARDUCHO, Vicente, *Dialogo...*, *Idem*, (I), 26-27.

¹³ Como ejemplos a este respecto podríamos citar a: BARBARO, Daniele, *La pratica della prospettiva di Monsignor... eletto Patriarca d'Aquileia, opera molto utile a Pittori, Scultori, et Architetti*, Venezia, C&R Borgominieri, 1569 [Ed. facs.: Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1980]; VIGNOLA, Giacomo Barozzi, *Le due regole della prospettiva pratica di M...*, con i commentari del R. P. M. Egnatio Danti dell'Ordine dei Predicatori, *Matematico dello Studio di Bologna*, Bologna, per Gioseffo Longhi, 1582; LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte de la pittura, scultura ed architettura*, Milano, Reprografischer Nachdr. der Ausg., 1584 [Ed. facs.: Hildesheim Olms, 1968]; CHIARAMONTE, Scipione, *Delle scene e teatri, opera postuma del...*, Cesena, Verdoni, 1675; SIRIGATTI, Lorenzo, *La pratica di prospettiva del cavaliere...*, Venetia, Girolamo Franceschi Sanese, 1596; GUIDOBALDO del Monte, *Guidi Ubaldi E' Marchionibus Montis Perspectivae Libri Sex*, Pesauri, Hieronymum Concordiam, 1600; ACCOLTI, Pietro, *Lo inganno degli occhi, prospettiva pratica*, Firenze, Pietro Ceconcelli, 1625; TROILI, Giulio, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*, Bologna, HH. del Peri, 1672; CARINI MOTTA, Fabrizio,

como operación proyectual de orden estrictamente arquitectónico conoce, desde el Humanismo, un campo de operaciones paralelo, de enorme desarrollo, en su aplicabilidad práctica a la decoración teatral. Así, por ejemplo, Daniele Barbaro dedicará la cuarta parte de su tratado a la “escenografía (...), es decir, descripción de las escenas”¹⁴. En contrapartida, la influencia de estas operaciones escénicas tanto en pintura como en arquitectura se fue haciendo particularmente intensa a lo largo del siglo XVII y primera mitad del XVIII, alimentando la obra de numerosos artistas en ambos campos según lo que se ha definido como “influencias recíprocas en sistemas afines”¹⁵.

*Trattato sopra la struttura de'teatri e delle scene che a' nostri Giorni si costumano, e delle Regole per far quelli con proportione secondo l'Insegnamento della pratica Maestra e comune, di... Architetto del Serenissimo di Mantua, consacrato all Merito sublime dell'Altezza Serenissima Isabelle Clara Archiduchessa d'Austria, Duchessa di Mantua, Guastalla, Alessandro Giavazzi Stampator Ducale, 1676 [Reed.: CRAIG, Edward Anthony, Milano, Il Polifilo, 1972]; POZZO, Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 2 vols., Roma, J. J. Komarek, 1693 y 1700; GALLI DA BIBBIENA, Ferdinando, *L'Architettura civile preparata su la Geometria, e ridotta alle Propspettive, considerazioni pratiche di ... Cittadino Bolognese Architetto primario, Capo Mastro Maggiore, e Pittore di Camera, e Feste di Teatro della Maestà di Carlo III. Il Monarca delle Spagne, disegnate, e descritte in cinque parti... Dedicata Alla Sacra Cattolica Real Maestà di Carlo III. Re delle Spagne, D'Ungheria, Boemia, Etc.*, Parma, Paolo Monti, 1711; GALLI DA BIBBIENA, Ferdinando, *Direzioni della prospettiva teorica, corrispondenti a quelle dell'Architettura, raccolte da...*, Bologna, Stamperia di Lelio della Volpe, 1732.*

¹⁴ BARBARO, Daniele, *La pratica della prospettiva...* Ob. cit.

¹⁵ MATTEUCCI, Anna Maria, “Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini”, en *L'Arte del Settecento emiliano: architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, Anna Maria Mateucci, Deana Lenzi, Wanda Bergamini, Gian Carlo Cavalli, Renzo Grandi, Anna Ottani Cavina y Eugenio Riccòmini (coords.), Catalogo della X Biennale d'Arte Antica, Bologna: Museo Civico 8 settembre-25 novembre 1979, Bologna, Edizioni Alfa, 1980, (3-92): 20. Esta autora ha puesto de manifiesto el ascendente de la escenografía teatral en la pintura de frescos, en el *quadraturismo* mural, etc, así como en el campo de la arquitectura: Matteucci, A. M., “L'influenza della veduta per angolo sull'architettura barocca emiliana”, *La scenografia barocca...* Ob. cit., 129-140. Igualmente, su repercusión arquitectónica (e incluso urbanística) ha sido demostrada en la obra de numerosos autores desde Bramante (BRUSCHI, Arnaldo, *Bramante Architetto*, Bari, Laterza, 1968, 635-47) a B. Longhena o L. Vanvitelli (WITTKOWER, Rudolf, *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*, Manuales Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, 1992, 297-298 y 398), quien también trabajó como escenógrafo teatral (Cfr.: MANCINI, Franco, *Scenografia Napoletana dell'età barocca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964). Igualmente, el influjo de la escenografía ha sido identificado en ciertos géneros de caballete como el paisajismo de las *vedutte* encabezado por Canaletto (KEMP, Martin, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, 156 y ss.). Para más información sobre la interdependencia entre las bellas artes y el teatro véase: BOERLIN-BRODBECK, Yvonne, *Antoine Watteau und das Theater*, Basel, s.e., 1973; CORBOZ, André, “Marqueterie, théâtre et urbanisme dans l'Italie du XVe siècle”, *Architecture: formes + fonctions. Revue annuelle suisse d'architecture, d'art et d'urbanisme*, Vol. XI, Lausanne, 1964-65; CZÈRE, Andrea, “The Influence of Stage Scenery on Non-Theatrical Works by European Masters in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”, en *La scenografia barocca...* Ob. cit., 163-168; FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio y Marcello FAGIOLO DELL'ARCO, *Bernini. Una introduzione al “gran teatro del Barocco”*, Roma, M. Bulzoni, 1967; FAGIOLO, Marcello, Maria Adriana GIUSTI, y Vincenzo CAZZATO, *Lo specchio del*

Aunque el *Tesoro* de Covarrubias no la incluye entre sus voces¹⁶, el *Diccionario de Autoridades* continúa definiendo la escenografía como un término de proyección perspectiva “la delineacion del objéto en perspectiva segun su Ichnographia y Ortographia”¹⁷, acepción que se prolongará a lo largo del siglo XVIII como la “total y perfecta delineación en perspectiva de un objeto”¹⁸ o bien, y siguiendo a Palomino¹⁹, “la representación de un edificio ó cuerpo de arquitectura, según le percibe la vista desde un punto”²⁰. Este autor, en *El Museo Pictórico...* considera la perspectiva como “parte integral principalísima de la pintura”, el modo de proyección “mas inseparable” y (parafraseando a Leo-

paradiso. Giardino e Teatro dall'Antico al Novecento, Milano, Silvana Editrice, 1997; KAHAN, Gerald, *Jacques Callot, Artist of the Theatre*, Athens (USA), The University of Georgia Press, 1976; MATTEUCCI, Anna Maria y Anna STANZANI, *Architetture dell'inganno: cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, Catalogo della mostra, Bologna: Palazzo Pepoli Campogrande, 6 dicembre 1991-31 gennaio 1992, Bologna, Arts & Co., 1991; MOLINARI, Cesare, *Le nozze degli Dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma Bulzoni, 1968; STRONG, Roy, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento: 1450-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1987; TINTELOT, Hans, *Barocktheater und Barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater- Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlín, Gebr. Mann, 1939; VV. AA., *Les Arts du théâtre de Watteau à Fragonard*, Catalogue de l'Exposition, Bordeaux: Galerie des Beaux-Arts, 9 mai-1 septembre 1980, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 1980.

¹⁶ Una ausencia a extrañar, puesto que Covarrubias alude a Vitruvio, por ejemplo, en su explicación de la voz “Corral”. Cfr.: COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sanchez, 1611 [Ed. facs.: Barcelona, Horta, 1943], *ad vocem*.

¹⁷ Retomando la significación vitruviana de *Ichnographia* como la representación de un edificio en planta y *Ortographia* como su representación en alzado (ORTIZ y SANZ, José: *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio ... Ob. cit., Ibidem*). “Escenografía”, en *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Imprenta Real Academia Española-Viuda de Francisco del Hierro, 1732, *ad vocem*.

¹⁸ TOSCA, Tomás Vicente, *Compendio Mathematico en que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias que tratan de la cantidad. Que compuso el doctor... 3ª impresion, corregida y enmendada*, Valencia, V. Cabrera, 1757, (VI): 135.

¹⁹ PALOMINO de CASTRO y VELASCO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Tomo I: *Theorica de la pintura en que se describe su origen, Essencia, Especies y Qualidades, con todos los demás Accidentes que la enriquezen è ilustran. Y se prueban, con Demonstraciones Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales Fundamentos*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715. [Hemos utilizado la reed.: pról. de Ceán Bermúdez, Madrid, M. Aguilar Editor, 1947], (L. I):, Cap. VIII, § IV: “perspectiva”, 112.

²⁰ D. D. A. R. D. S., *Diccionario de las Nobles Artes para instruccion de los Aficionados, y uso de los Profesores. Contiene todos los terminos y frases facultativas de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, y los de la Albañileria ó Construcccion, Carpinteria de las obras de fuera, Monte y Canteria, con sus respectivas autoridades sacadas de Autores Castellanos, segun el método del Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española*, Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788. [Ed. facs., Valencia, Librerías París-Valencia, 1995], *ad vocem*.

nardo), “reina y gobernadora” de la misma²¹. Consigna Palomino la existencia – como un término privativo a la pintura– de la “perspectiva de teatros”, “la que sirve para la delineación de los teatros, ó scenas: De que procede el llamarse en latín scenographia”²², precisando en otro punto

Llamáronla los griegos escenografía, por las escenas cómicas, trágicas y satíricas (que en su tiempo se representaban) según lo pedía la calidad de la historia, o fábula. Y el primero que en este género de pintura, de mutaciones o escenas, se señaló entre ellos, parece haber sido Esquilo, y después su discípulo Agatarco, que de esta materia escribió un comentario; a quien siguieron Demócrito y Anaxágoras, que también escribieron, expresando la importancia de elegir punto determinado, adonde concurran las líneas físicas, e imaginarias de toda la obra (...)²³.

Desde las primeras experiencias de humanistas como Leon Battista Alberti²⁴, y fundamentalmente a partir de la enorme difusión de los comentarios de Vitruvio²⁵ y Serlio sobre la decoración escénica²⁶, en la parte de su obra que se ocupa de la perspectiva la mayoría de los tratadistas de esta disciplina dedicaron buena parte de su atención al ámbito del teatro, donde sus propuestas fueron ensayadas y empleadas, al menos, en cierta medida. Esta marcada presencia del teatro en la teoría y en la práctica de la perspectiva resulta determinante para completar el círculo que convertirá a la “escenografía” en un argumento asociado al decorado teatral. Dadas las características que en la realización escénica de la tradición europea se fueron imponiendo como sistema hegemónico desde el Renacimiento y fundamentalmente durante el Barroco, parece natural la deri-

²¹ PALOMINO de CASTRO y VELASCO, A., *El Museo...* Ob. cit., *Ibidem*.

²² *Idem*, 405.

²³ *Idem*, 113. Estas líneas provienen directamente del tratado de Vitruvio.

²⁴ ALBERTI, Leon Battista, *De Re aedificatoria libri X*, Florentiae, opera N. Laurentii Alamanni, 1485 [Ed. cast.: pról. de Javier Rivera, trad. de Javier Fresnillo Núñez, Madrid, Akal D. L., 1991]. Cfr.: Libro VIII, cap. VII.

²⁵ En el proemio al libro VII del tratado vitruviano puede leerse: “Agatarco, pues, fue el primero que, enseñando Éschilo la tragedia en Aténas, dispuso la scena, y escribio un tratado de ella. A exemplo de Agatarco escribieron de lo mismo Demócrito y Anaxágoras, dando la razon de corresponder naturalmente á la vista y extension de sus rayos las lineas desde un centro señalado, de suerte que de una cosa fingida en las scenas pintadas, resultan apariencias de verdaderos edificios, y que las cosas dibuxadas en superficies llanas y rectas, unas parezcan remotas y otras cercanas”; ORTIZ Y SANZ, José, *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Polión...* Ob. cit., 163-164.

²⁶ El mismo Lope de Vega aludirá a la famosa tipologización (según una escenografía ceñida al carácter de la obra representada) de las tres escenas clásicas en su *Arte nuevo de hacer comedias*: “Pues lo que les compete a los tres generos, / Del aparato que Vitruvio dize, / Toca al autor, como Valerio Maximo, / Pedro Crinito, Horacio en sus *Epistolas*, / Y otros lo pintan, con sus lienços y arboles, / Cabañas, casas y fingidos marmoles (...)”; hemos utilizado la edición de MOREL-FATIO, A., “L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo”, *Bulletin Hispanique*, 3, 1901 [Reed.: Amsterdam, Swets&Zitlinger N.V., 1970], vv. 350/355, (364-405): 382.

vación metonímica desde la “escenografía” como aplicación de las leyes de la óptica a la representación de imágenes hasta el arte de la recreación pictórica de realidades fingidas sobre el escenario. Será éste el sentido que la palabra mantenga en el siglo XIX y que se impondrá hasta nuestros días, tal y como queda confirmado en la definición de la Real Academia: “Delineación en perspectiva de un objeto, en la que se representan todas aquellas superficies que se pueden descubrir desde un punto determinado. Arte de proyectar o realizar decoraciones escénicas. Conjunto de decorados en la representación escénica”²⁷.

Como vemos, y aunque hoy la palabra “escenografía” tiende a diferenciarse del término “decorado” (e incluso a sustituirlo), por cuanto éste connota el escenario formado por telones pintados frente a la concepción moderna de aquella como organización global del espectáculo en su presentación a ojos del público²⁸, consuetudinariamente había sido una noción vinculada a la pintura en cuanto disciplina teatral, en cuyas competencias descansaba proverbialmente la dimensión visual del espectáculo.

Sin embargo, el principio del perspectivismo escenográfico como fundamento en la construcción del espacio escénico no resulta tan espontáneo en la tradición hispana.

SOBRE EL ADVENIMIENTO DE LA ESCENOGRAFÍA PERSPECTIVISTA EN ESPAÑA

El empleo y desarrollo del ilusionismo pictórico en la decoración teatral es, en España, un fenómeno ligado a la cultura del barroco áulico. De hecho se trata de un proceso que —y a pesar de haber existido en la corte española de los Habsburgo una actividad dramática previa nada desdeñable²⁹— se establece y toma carta de naturaleza ya entrado el s. XVII, gracias a la comparecencia de ciertos artífices italianos que importan las propuestas teóricas y las soluciones instrumentales perfeccionadas en su país de origen.

A partir de entonces, la evolución de la escenografía derivará tanto en variaciones estéticas como en modificaciones estructurales de la escena y de la maquinaria. Ello supondrá innovaciones substanciales en los modos escénicos cortesanos españoles, que dejan de ser —en líneas generales— una “versión sun-

²⁷ *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, 1992, *ad vocem*.

²⁸ PORTILLO, R. y J. CASADO, “Escenografía”, en *Abecedario...* Ob. cit., *ad vocem*.

²⁹ Tal y como ha demostrado FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana. De la época del Emperador hasta Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991. Véase también SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage (from medieval times until the end of the Seventeenth Century)*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

tuosa y espectacular de la comedia de corral"³⁰ para iniciarse en el empleo de la perspectiva tanto para los decorados como para las tramoyas.

Frente a la tipología teatral autóctona, verificada en los corrales de comedias con sus peculiaridades morfológicas y performativas (único modelo arquitectónico concebido y diseñado en España *ex profeso* para el ejercicio teatral), el s. XVII introduce en la corte hispana un prototipo que conoce su referente inmediato en las experiencias que dieron lugar a la llamada "sala all'italiana"³¹. Tanto la monarquía como la aristocracia –a imitación suya– habían utilizado espacios preexistentes adaptándolos a las necesidades de la representación (patios, jardines o salones) habilitando estructuras escénicas derivadas de los tablados corralescos, aunque potenciando los elementos espectaculares destinados a excitar la fascinación y a promover la maravilla. Pero no hay que olvidar que la misma ausencia de un espacio específicamente dotado al efecto, hasta la inauguración del Coliseo del Buen Retiro, impedía un desarrollo sistemático de las técnicas perspectivo-escenográficas.

Las menciones a "perspectivas" en relación con elementos del decorado en representaciones dramáticas no son infrecuentes antes de la edificación del Coliseo, pudiéndose rastrear este tipo de testimonios desde tiempos de Felipe II³².

³⁰ RUANO DE LA HAZA, José María, "La escenografía del teatro cortesano", en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, José María Díez Borque (ed.), Cuadernos de Teatro Clásico 10, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, (137-167): 141.

³¹ Conviene señalar, a tal respecto, la temprana influencia de la experimentación italiana en materia de arquitectura teatral verificada en ciertos ejemplares de corrales no vinculados directamente con la corte real. Así encontramos en Valencia la Casa de Comedias de la Olivera (1618) cuya morfología, según Jean Mouyen, presentaba notables afinidades con modelos cortesanos de la Italia Cinquecentista, como el palladiano teatro olímpico de Vicenza (MOUYEN, Jean, "Las casas de comedias de Valencia", en *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos*, José María Díez Borque (ed.), Cuadernos de Teatro Clásico 6, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1991, (91-122): 108); en este sentido también Sevilla ostentó un corral, el de la Montería (1626), con una planta de perfil oval a la manera que treinta años más tarde empleará Carlo Fontana (Vid.: FORSYTH, Michael, *Buildings for Music. The Architect, the Musician and the Listener from the Seventeenth Century to the present Day*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985 [Ed. it.: *Edificio per la musica. L'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento a oggi*, Bologna, Zanichelli, 1987] y Sergio ROTONDI, *Il teatro Tordinona. Storia, progetti, architettura*, Roma, Kappa, 1987) y un Coliseo (1614-1620) cubierto –a diferencia del prototipo nacional–, con tres órdenes de aposentos o palcos sustentados por columnas dóricas de mármol. En cualquiera de estos casos se trataba de espacios concebidos por y para la oligarquía local como reflejo de sus propios intereses, mediante los cuales "intentaron dar forma a su propia idea aristocrática de teatro" (SENTAURENS, Jean, "Los corrales de comedias de Sevilla", en *Teatros del Siglo de Oro...* Ob. cit. (69-89): 76).

³² Véase al respecto la *Relación* que describe los fastos celebrados en Burgos con ocasión de las nupcias de Felipe II con Mariana de Austria, entre los que se incluye la representación de una obra basada en *Amadis de Gaula* en cuya escenificación se incluía "(...) vn perfecto edificio, el qual representaua la pintura de vna muy perfecta ciudad, puesta en muy buena perspectiua (...), que aunque era el sitio breue, se remediaua este inconueniente, con la subtileza, traça y buen ingenio del architecto y pintor"; S.A., *Relacion verdadera de las mas notables cosas que se hicie-*

Sin embargo, puede concluirse de la descripción de esos espectáculos que tales perspectivas parecen referirse a dispositivos ilustrados por imágenes pictóricas en cuya reproducción se emplea esta “disposición” arquitectónica, constituyendo, en todo caso un 'adorno' de la representación y no el fundamento de su estructura espacial.

Cabría reparar al respecto en una ilustración atribuida al pintor italiano Giovanni Romolo Cincinnato († Madrid, 1597), quien llegara a la España en 1567 para trabajar en los círculos cortesanos de Felipe II. Se trata de una aguada conservada en la colección de estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, catalogada como “escena teatral”³³, que representa una fachada arquitectónica de carácter palaciego, con dos pisos sobre columnas jónicas y ático. El vano central geminado del primer piso muestra la perspectiva de un exterior urbano según la codificación iconográfica de la *scaena tragica* vitruviana perpetuada a través de las experiencias de G. B. Sangallo, B. Peruzzi y fundamentalmente S. Serlio a partir de 1545³⁴.

A. Bustamante y F. Marías plantean la posibilidad de que el dibujo en su conjunto represente un telón de fondo aunque consideran que “el personaje-actor que surge a la izquierda de la escena urbana podría desmentir tal hipótesis, encontrándonos entonces ante una tramoya”³⁵. Existe una tercera posibilidad refrendada por las evidencias sobre la utilización de las “perspectivas” antes descrita y acreditada por las primeras experiencias renacentistas sobre la introducción de elementos pintados en la escenificación teatral³⁶: el frente arquitectónico de un edificio real actúa como posteriormente lo hará la fachada del teatro corralesca, cuyo principal acceso, de ancho intradós, (la figura esbozada comparecería a través de una de las puertas que se abren las jambas) está afora-

ron, en la ciudad de Burgos, en el recibimiento de la Real Magestad de la muy catholica Reyna nuestra Señora, en 24 dias del mes de octubre, de 1570, Sevilla, s.i., s.f., f° 33; Cit. por SHERGOLD, N. D., *A History...* Ob. cit., 242 (n. 2).

³³ Biblioteca Nacional, Madrid: B-1585.

³⁴ SERLIO, Sebastiano, *Le second liure de perspective de ..., mis en langue francoyse par lehan Martin*, Paris, Barbé, 1545.

³⁵ BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín y MARÍAS FRANCO, Fernando, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, 1991, 95.

³⁶ En este sentido resultan altamente ilustrativos algunos de los primeros ensayos realizados sobre los principios vitruvianos, como los de Antonio da Sangallo “el Joven” conservados en el Museo degli Uffizi de Florencia [n° 1094 A., Gab. Fot. n 114873], publicados por vez primera en *The Mask* XI. Oct. 1925. A este respecto Vid.: KLEIN, Robert y Henry ZERNER, “Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne”, en *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Jean Jacquot, Élie Konigson y Marcel Oddon (Coords.), Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique: Sciences Humaines, 22-27 mars de 1963, Paris, Éd. du CNRS, 1964, (49-64): especialmente 56-57; KRAUTHEIMER, R., “The Tragic and Comis Scene of the Renaissance”, *Gazette des Beaux-Arts*, serie 6ª, n° XXXIII, 1948, 327 y ss.

do por una pieza que contiene la vista fugada de calle. Según esta hipótesis, el dibujo mostraría una fachada rica en ornamentos utilizada a la manera de la *scaenae frons*, en la que un vano (la *porta regia* vitruviana) deja ver a través suyo, enmarcándolo, un elemento bidimensional pintado, un telón (*telaro*) o el frente de un gran periakto (*picturatae scaenae facies*) que reproduce una escena générica —en este caso trágica— ante cuya vista se desarrollaba la representación³⁷.

Tales procedimientos en ningún caso vendrían a proporcionar un espacio escénico ilusorio recreado tridimensionalmente (articulado en profundidad mediante planos sucesivos) en que se produzca una integración funcional de acción dramática, tramoya y decorados, como lo hará la posterior escenografía perspectivista —donde tanto los motivos reproducidos como la acomodación topográfica de sus soportes se ajustan a una concepción sincrética que obtiene como resultado, a decir de Calderón, unas “apariencias que de duchas se pasen a evidencias”³⁸—, sino que únicamente tendería a valerse de dicho sistema convencional de proyección gráfica para aludir o indicar de manera más o menos convincente la realidad.

Mientras el gusto por los efectos de la maquinaria teatral existía ya en España vinculado a ciertos hábitos representativos vernáculos (ascendencia de los artefactos religiosos y de las escenificaciones corralescas “de teatro” o “de tramoya”³⁹), no será hasta la implantación de la escenografía perspectivista en la corte de los Austrias a cargo de los artistas toscanos llamados a trabajar para Felipe IV —hecho que discurre en paralelo a la adopción de la arquitectura teatral *alla italiana* como continente idóneo para su operatividad— cuando se inicie en España el progreso de una concepción escénica fundada en el ilusionismo pictórico y ligada a la habilidad estereométrica como vehículos fundamentales de la visualidad en escena.

Cuando Felipe IV reclama en 1626 a Cosimo Lotti († 1643), ingeniero, arquitecto y escenógrafo florentino, comienza a cobrar verdadera importancia la

³⁷ Cfr. NICOLL, Allardyce, *Lo spazio scenico. Storia dell'Arte teatrale*, Roma, Bulzoni Editrice, 1971, 83 y ss.

³⁸ VALBUENA PRAT, Ángel (ed.), *Calderón de la Barca. Obras completas*, vol. I: Autos sacramentales, Madrid, Aguilar, 1967, 71. Las “apariencias” eran un recurso efectista característico de la escenificación de los corrales de comedias del s. XVII; consistían en revelar al auditorio, mediante la presentación de un lienzo, cuadro estático o *tableau vivant* que se hacía visible al descubrir una o varias cortinas de los huecos de la fachada del teatro, una escena frecuentemente no relacionada con el espacio escénico en que se desarrollaba la acción: visiones celestiales, milagros, personificaciones alegóricas de conceptos, etc.

³⁹ Para un acercamiento preciso a la dimensión espectacular de las representaciones religiosas remitimos al lector al libro de APARICIO MAYDEU, Javier, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en “El José de las mujeres”*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1999. Para la escenificación corralesca véase RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, 2000.

grandiosidad de las manifestaciones teatrales cortesanas como instrumento de autorrepresentación demostrativa en los términos que lo estaba haciendo en otras cortes europeas. Y ello no sólo por la facultad de persuasión, de captación y suspensión del ánimo a través de la fastuosidad exhibitoria —que, a decir de Céspedes y Meneses “solicitaba a los ojos y éstos á la voluntad”⁴⁰—, instrumento perfectamente conocido por su utilidad política, sino también por su compromiso con un sistema de realización “de vanguardia” (evidencia manifiesta del desarrollo de medios y de progreso técnico) que se estaba imponiendo por toda Europa casi como un imperativo cultural. Las fiestas florentinas de los siglos XVI y XVII —afirma Sommer Mathis— eran ejemplares para las demás cortes, por lo que la contratación de escenógrafos italianos (Burnacini o los Bibbiena en Viena; Lotti y del Bianco en Madrid; Torelli o Vigarani en París, etc...) ⁴¹ fue una costumbre largamente extendida. Las representaciones cortesanas se servirán de la escenografía y la tramoya como eficaces recursos doctrinarios en la transmisión de contenidos, arbitrando preceptos ideológicos definidos y determinados logros estéticos que convierten la dimensión escénica de las representaciones en una herramienta más de la razón de estado ⁴².

La construcción del Coliseo del Buen Retiro y su moderno aparataje aceleró los cambios en los procedimientos teatrales cortesanos, propició el desarrollo del juego de las tramoyas y la maquinaria y determinó la afirmación de las técnicas escénicas italianas, una influencia que, según ha señalado Bonet Correa, resulta determinante ⁴³, potenciando al mismo tiempo una separación radical entre el teatro cortesano y el teatro comercial de la época. Como sugiere Mercedes Viale Ferrero, en la raíz de las transformaciones verificadas en la determinación de una tecnología escénica y de una arquitectura teatral preferenciales se encuentra, probablemente, el concepto del espectáculo como privilegio ⁴⁴.

Cabría señalar la relación, apuntada por algunos autores, entre el progreso del perspectivismo escenográfico y el teatro musical. No puede afirmarse en

⁴⁰ CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de, *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo. Primera y segunda parte. Nuevamente corregido y enmendado en esta segunda impresión*, Cuenca, Salvador de Viader, 1621, 193.

⁴¹ SOMMER MATHIS, Andrea, “Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el Barroco”, en *Barroco Español y Austriaco. Fiesta y Teatro en la Corte*, DIEZ BORQUE, José María y Karl F. RUDOLF (coms.), catálogo de la exposición, Madrid: Museo Municipal, abril-junio de 1994, Madrid, Embajada de Austria, 1994, (111-122): 43.

⁴² Cfr.: SABIK, Kazimierz, “El teatro Cortesano en el reinado de Carlos II”, en *Teatro cortesano en la España de los Austrias...* Ob. cit., (105-117): 116-117.

⁴³ BONET CORREA, Antonio, “Il teatro spagnolo nel contesto del teatro barocco europeo”, *Bolletino del Centro Internazionale di studii di Architettura Andrea Palladio*, XVII, Milano, Electa, 1975.

⁴⁴ VIALE FERRERO, Mercedes, “Luogo teatrale e spazio scenico”, en *La spettacolarità, Storia dell'opera italiana*, nº 5, Parte II ‘I Sistemi’, L. Bianconi y G. Pestelli (eds.), Torino, Società Italiana di Musicologia, Edizioni di Torino, 1988, 11.

términos absolutos una reciprocidad causa-efecto entre la fortuna de los géneros lírico dramáticos —es innecesario insistir en la presión a este respecto de la ópera italiana en las cortes europeas— y la difusión de un determinado paradigma acerca de las convenciones del espacio teatral (escenográfico/arquitectónico).

En el caso de Italia, verdadero foco irradiador de innovaciones escénicas, la actividad operística veneciana aparece estrechamente ligada a la construcción de teatros según un modelo que, centrado en la resolución satisfactoria de los obstáculos interpuestos por exigencias técnicas constantes (visibilidad, acústica y operatividad del escenario según los requerimientos de la plantación decorativa y de la maquinaria), acaba por estandarizar un prototipo orgánico que superaba las diferencias estructurales de las variadas soluciones preexistentes⁴⁵. Se configura así la llamada sala *all'italiana*, modelo prevalente y distintivo de la tipología arquitectónica teatral barroca: de planta ultrasemicircular y perfil variado (en 'U', en campana, en elipse truncada, etc.), desarrollado en altura a base de niveles de palcos, con el escenario encuadrado por un arco de embocadura y privilegiado en profundidad para albergar el complejo aparataje del sistema decorativo necesario "alla grandiosità degli spettacoli"⁴⁶. Parece que ya el veneciano Teatro de San Giovanni e Paolo, inaugurado en 1638 y remodelado por Carlo Fontana en 1654 como consecuencia, justamente, del éxito de las representaciones operísticas, detentaba todos los elementos definitorios del prototipo⁴⁷. De cualquier modo, ya para los años '70 del XVII esta definición estructural de los coliseos era común en la práctica edilicia italiana, tal y como lo demuestra el mismo título del tratado de F. Carini Motta, un autor que establece el tránsito del recinto anfiteatral al sistema de palcos en la teoría arquitectónica contemporánea⁴⁸.

⁴⁵ Las variedades de soluciones derivadas de la experimentación humanística y su interés por definir la personalidad del edificio teatral, apoyándose en la preceptiva grecolatina en la medida en se iba conociendo y adaptándola a las nuevas exigencias espectaculares, generó múltiples propuestas arquitectónicas que fundían diversas opciones estructurales. Cfr.: PINELLI, Antonio, *I teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Firenze, Sansoni, 1973.

⁴⁶ LANDRIANI, Paolo, *Osservazioni sulle scene teatrali sì antiche che moderne*, en FERRARIO, Giulio, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni, corredata di tavole col saggio dell'architettura teatrale illustrato con erudite osservazioni del chiarissimo architetto e pittore scenico Paolo Landriani*, Milano, 1830 [Reed.: Biblioteca Musica Bononensis, Sezione III, N. 49, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1977], (315-369): 340.

⁴⁷ ZORZI, Ludovico; María Teresa MURARO; Gianfranco PRATO; et alii (coords.), *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, Mostra documentaria e catalogo della mostra, Venezia, La Biennale, 1971, 85 y ss. Véase también MANGINI, Nicola, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974 y FORSYTH, M., *Buildings for Music...* Ob. cit. En el Museo Sir John Soane's de Londres se conservan los diseños de Carlo Fontana para este teatro (Al. 5B, n.13).

⁴⁸ Cfr.: LECLERC, Hélène, *Les origines italiennes de l'Architecture théâtrale moderne*, Paris, E. Droz, 1946, 178 y ss.

En el caso particular de nuestro teatro cortesano, la introducción parcial de esta tipología coincide con la primera experiencia de la ópera española, *La Selva sin amor*, con texto de Lope de Vega y música de Filippo Piccinini. Merece destacarse, en este sentido, el hecho de que la iniciativa partiese, precisamente, del recién llegado escenógrafo florentino Cosimo Lotti⁴⁹, quien, apoyado por la corte del legado pontificio Francesco Barberini (sobrino del papa Urbano VIII) en la que se encuentra Giulio Rospigliosi y, sobre todo, por el cuerpo diplomático toscano, fraguaron la “confabulación”⁵⁰ italiana de intereses políticos que catalizó en la puesta en escena de la obra⁵¹.

La ópera se representó el 18 de diciembre de 1627 en lo que parece ser la primera tentativa de una estructura de palco escénico, aunque portátil, *all'italiana*⁵². Este “teatro” ha sido identificado verosímelmente por Shergold y Felipe B. Pedraza⁵³ con aquél que consignara Carducho en sus *Diálogos...* al reseñar que se había “(...) dispuesto de tablados un portátil teatro (...) adonde Cosme Loti (famoso ingeniero Florentino, enviado del Gran Duque de Toscana al servicio de su Majestad) ha logrado con pasmo general sus admirables é inauditas transformaciones”⁵⁴. El propio Lope de Vega describe la representación en la dedicatoria al almirante de Castilla en los siguientes términos

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, el faro, con algunas naves (...). 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 (...), con la puente, por quien pasaban en perspectiva

⁴⁹ STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, 191.

⁵⁰ *Idem*, 191-205.

⁵¹ La ópera era un espectáculo cortesano, ofrecido por una familia aristocrática a sus clientes políticos, diplomáticos o dignatarios, situación evidente en la Roma dominada por los Barberini. Como ejemplo baste citar la célebre producción romana del *Sant' Alessio*, con música de Stefano Landi y texto del cardenal Giulio Rospigliosi –más tarde Clemente IX–, que inauguró el teatro construido para Urbano VIII en su palacio familiar (1634).

⁵² Conviene recordar, en este sentido, las afirmaciones contenidas en *Il corago ovvero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* (obra anónima escrita presumiblemente antes de 1637), donde se recomienda como más ventajosa la erección de teatros provisionales: “Oltre la commodità della spesa e facilità dell'opera vi è anche l'uso multiplice della sala o stanza dove si recita, imperoché disfacendosi il palco facilmente la stanza serve ai soliti usi domestici”; [Ed. facs.: Paolo Fabbri y Angelo Pompilio (eds.), Firenze, Olschki, 1983], 32.

⁵³ SHERGOLD, N. D., *A History...* Ob. cit., 276. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, en *Teatro cortesano en la España de los Austrias...* Ob. cit., (75-103): 88.

⁵⁴ CARDUCHO, Vicente, *Dialogo...*, Ob. cit., (VIII), 344.

cuantas cosas pudieran ser imitadas (...). 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 ojos⁵⁵.

De esta relación se desprenden varios extremos significativos. A través de la alusión a la “tienda”, advertimos la utilización del telón de boca y en consecuencia la inclusión del arco de embocadura, por vez primera, en la configuración del escenario. No se trata de una cuestión meramente anecdótica, puesto que la embocadura conlleva el establecimiento de un cuadro visual netamente delimitado, al tiempo que madura ese proceso de concentración óptica sobre un espacio en forma de cajón connatural a la escenografía perspectivista. Además de suponer una concepción fundamental en la definición del espacio escénico moderno, dicha estructura determina las relaciones de ordenación del lugar teatral, enfrentando el palco escénico a la zona reservada para los espectadores, habiéndose identificado, en definitiva, como una de las bases congénitas al desarrollo tipológico del teatro a la italiana⁵⁶.

Asimismo, tales líneas detallan otros aspectos interesantes en cuanto a los procedimientos técnicos empleados en su realización. Éste es el caso de la mención a las transformaciones o, lo que es lo mismo, mutaciones a vista: efectos correspondientes a la escenotecnia propia de la *scaena ductilis*, sobre cuyas incidencias trataremos más adelante.

Once años después de la representación de *La selva sin amor*, la construcción del Coliseo del Buen Retiro marcará la implantación definitiva del modelo arquitectónico propuesto por la experiencia italiana y, en consecuencia, el asentamiento del decorado ilusionista y de la tecnología escénica que desde aquél país se había irradiado a toda Europa. Cósimo Lotti diseñó o dirigió en buena medida las trazas de este primer gran teatro permanente de corte⁵⁷. Iniciado en

⁵⁵ LOPE DE VEGA, Félix, *Laurel de Apolo con otras rimas*, Madrid, Iuan Gonçalez, 1630. Hemos utilizado la edición de SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (ed.), *Obras escogidas de Lope de Vega*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1974, 538-539.

⁵⁶ Véase AUBRUN, Charles V., “Les débuts du drame lyrique en Espagne”, en *Le lieu théâtral à la Renaissance...* Ob. cit., (422-436): 424 y ss.

⁵⁷ Frente a los patios abiertos, localizaciones naturales o estancias palaciegas reaprovechadas, la actividad teatral que comienza a tomar fuerza en tiempos de Felipe III ya había planteado la necesidad de un espacio específico, permanente y estable donde llevarse a cabo, con lo que se ordenó la construcción de un Salón de Comedias en el palacio real (Valladolid, 1605) con ocasión del nacimiento del futuro Felipe IV, diseñado por Francisco de Mora (1546-1610). Hay que destacar que todavía no se hace un teatro, sino que sigue manteniéndose la tipología de salón cortesano, eso sí, con pinturas de Carducho y un profuso sistema de iluminación a base de velas y antorchas, con dos niveles de aposentos o palcos y una galería superior, escaleras y corredores “como había en los antiguos theatros”, según una relación de la época. Una alusión a los antiguos teatros que parece indicar un interés muy en la línea de lo que estaba produciéndose entonces en Italia [Real Academia de la Historia, Madrid, Leg. 9-426, f.º 20].

1638 por Alonso Carbonell (maestro mayor de las obras de Palacio) bajo las trazas del toscano, será inaugurado en 1640⁵⁸ y renovado diez años más tarde, con motivo de la boda de Felipe IV con Mariana de Austria. Aunque en líneas generales se configura como una moderna sala *all'italiana* (con un perfil en forma de 'U', un sistema de accesos integrado y un amplio palco escénico encuadrado por un arco de embocadura⁵⁹), estructuralmente el edificio está muy mediatizado por la tradición corralesca española.

Si bien con el Coliseo aparecen los primeros rasgos "canónicos" de la morfología arquitectónica teatral barroca, éstos no detentaron una definición íntegra y rigurosa. Ello es debido a que el modelo asumido está muy mediatizado por la tradición española y por las circunstancias protocolarias autóctonas de la representación⁶⁰: se habilita una cazuela —espacio exclusivo para las mujeres—, o se traslada el tratamiento de aposentos de ventana⁶¹ al triple orden de palcos, añadiéndoseles incluso celosías⁶².

Su aportación más interesante reside en la habilitación de un escenario de fábrica y la creación de una soberbia infraestructura escénica sobre cuyas posibilidades se apoyarían las representaciones cortesanas más importantes a partir

⁵⁸ El 4 de febrero de 1640 se abre el teatro con *La gran comedia de bandos de Verona*, una obra escrita ex profeso por Rojas Zorrilla que, sorprendentemente, era una comedia ordinaria sin mayores exigencias espectaculares. SHERGOLD, N. D., *A History...* Ob. cit., 298-299.

⁵⁹ Se puede encontrar una descripción de la embocadura del Coliseo en el prólogo de Pedro Calderón de la Barca a su comedia *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (ed.), *Obras de Don Pedro Calderón de la Barca*, B.A.E., tomo XIV, Madrid, 1852, 355-356).

⁶⁰ El Coliseo se explota desde el comienzo como un teatro comercial (con público de pago) y, para mayor diversión de la corte, se intenta reproducir el ambiente de los corrales con el bullicio y la algarabía propia de los locales populares. Según relata José Pellicer de Tovar "(...) para que se viese todo lo que pasa en los corrales en la cazuela de las mugeres, se ha representado bien al vivo, mesandose y arañandose unas, dandose vaya otras; y mofandolas los mosqueteros. Han echado entre ellas ratones en caxas, que abiertas saltaban; y ayudado este alboroto de silvatos, chiflos y castradores, se hace espectáculo mas de gusto que de decencia"; PELLICER DE TOVAR, José, *Avisos históricos, que comprehenden las noticias y sucesos mas particulares, ocurridos en nuestra Monarquía desde el año de 1639*, en *Semanario Erudito que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas y satíricas*, Antonio Valladares de Sotomayor (ed.), tomo 31, Madrid, D. Blas Román, 1790, 139.

⁶¹ Tal y como puede comprobarse en el *Plano del repartimiento de los aposentos del Coliseo del Real del Buen Retiro para la comedia que se ha de hacer de la renegada de Valladolid*, debido a Joseph de Villa Real y datado en 1655: Archivo General de Palacio, Madrid, plano nº 1915.

⁶² Como referirá Madame D'Aulnoy en su viaje por España en 1679; D'AULNOY, Madame (Marie Catherine de Barneville), *Relation du voyage d'Espagne*, Paris, C. Barbin, 1691 [Ed. cast.: *Relación del viaje de España*, G. Mercadal (ed.), Madrid, Ediciones Akal, 1986]. Sobre más aspectos del Coliseo véanse: BROWN, Jonathan; ELLIOT, John. H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente, 1981, 216 y ss.; FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Ed. El Avapies, 1988, 51-57.

de entonces. Lotti era conocedor de los más recientes recursos de la técnica escénica; formado en la escuela toscana⁶³, importante núcleo de desarrollo escenográfico, importó las fórmulas (técnicas y estilísticas) en que se había formado⁶⁴ y dispuso un espacio teatral capaz de afrontar las exigencias instrumentales de los usos italianos. La actividad de Cósimo Lotti introduce en la corte hispana un nuevo concepto en la escenificación dramática, que adquirirá carta de naturaleza con su sucesor, Baccio del Bianco.

Se adoptan y acomodan los conocimientos de la experiencia teatral italiana en uso, cuyo máximo compilador sería Niccolò Sabbatini, quien por estos mismos años codificaba en su *Prattica di fabbricare scene e machine ne' Teatri*⁶⁵ (un tratado eminentemente práctico, sin pretensiones doctrinales) los más útiles recursos y procedimientos en la materia:

Este teatro incorporaba todas las elaboradas máquinas teatrales que habían desarrollado los ingenieros italianos para diversiones palaciegas; el escenario se componía de juegos de bastidores en perspectiva y de cortinas o bastidores de fondo que podían ser cambiados por otros a vista del auditorio, y fue provisto de máquinas de velos y escotillones, todo dentro del acusado marco de una boca de escena arquitectónica⁶⁶.

es decir, todo el bagaje técnico que posibilita la explotación de la *scaena ductilis*, desarrollada sobre los principios de la plantación perspectivista y de la maquinaria correspondiente al decorado sucesivo. Este tipo de escena, característica en la ópera italiana de la época, se explotará sistemáticamente en el barroco por su capacidad de producir, a ojos del público, rápidos y sucesivos cambios del decorado para pasar de una escena a otra y, por tanto, de una a otra localización. Ello era posible gracias a los elementos materiales que la conformaban (telones y bastidores sobre correderas) frente a la *scaena versatilis* favorecida

⁶³ THIEME, Ulrich y Felix BECKER, "Lotti", *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, W. Engelmann, 1907-1950 [Reed. Leipzig, Seemann, 1978], vol 23 (1929), *ad vocem*.

⁶⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura Barroca en España: 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, 62.

⁶⁵ SABBATINI, Niccolò, *Prattica di fabbricare scene e machine ne' teatri di... già architetto del Ser. Duca Francesco Maria Feltrio della Rovere ultimo Sig. di Pesaro. All'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore V. Legato Grimaldi*, Pesaro, Flaminio Concordi, 1637 [Ed. facs.: POVOLEDO, Elena (ed.), *Niccolò Sabbatini: Prattica di fabricar scene e machine ne'teatri. Con aggiunti documenti inediti e disegni originali a cura di Elena Povoledo*, Roma, Bestetti, 1955]. Para más información sobre este autor Vid.: BRAGAGLIA, Anton Giulio, *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli scenotecnici marchigiani*, Pesaro-Urbino, Ente Artist. Cult. di Pesaro, 1952.

⁶⁶ SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982, 16.

por el humanismo, escena fija construida a base de *periaktoi* o *peripetásmata*, mudable también pero mucho más limitada por definición⁶⁷.

Tal y como afirma Mercedes Viale Ferrero en cuanto a la identificación de un espacio escénico distintivo del teatro en música, en los siglos XVII y XVIII se propuso con particular insistencia una distinción de base que supeditaba las mutaciones de escena —y por consiguiente el espacio teatral en que pudiesen realizarse— a los géneros dramático-musicales, diferenciándolos así de otros géneros que, vinculados a las unidades aristotélicas, no podían asumirlas⁶⁸. Estas consideraciones, sin embargo, no son planteables en el caso español, pues la dramaturgia áurea no respetaba las unidades clásicas, especialmente las de tiempo y lugar. Resultan muy reveladoras al respecto las palabras de Francesco Zacconi, autor de un drama representado en el palacio del conde Saponara Sanseverino (Nápoles, 1649), cuando se excusaba “d'avervi presa alcuna licenza per soddisfare alla pompa e varietà delle macchine, et in particolare del tempo, per confermarsi con l'osservanza degli spagnuoli, del celebratissimo Lope de Vega, autore gravissimo in questa professione”⁶⁹.

Las convenciones que animaban la comedia española del s. XVII favorecían la multiplicidad de emplazamientos y ambientes para el desarrollo de escenas diversas, puesto que “en lo que se refiere al espacio —declara Francisco Ruiz Ramón— el dramaturgo opera sobre el supuesto convencional de que el escenario no es un espacio físico, sino dramático, es decir, dinámico”⁷⁰. Las mutacio-

⁶⁷ Tanto la *scaena versatilis* como la *scaena ductilis* habían sido contempladas por Vitruvio, siendo esta última expuesta en los comentarios a la obra vitruviana publicados en 1545 por G. Philandre: por medio de paneles arrastrados lateralmente se revelaba el interior de esta o aquella escena (“quum tractis tabulatis hac atque illac species picturae nudaretur interior” [Cit. por NICOLL, A., *Lo spazio scenico...* Ob. cit., 120]). Más adelante Jean Du Breuil incidirá sobre esta técnica en el tercer volumen de su manual de perspectiva [*Troisième et dernière partie de la Perspective pratique. Ou se voient les beautés & raretés de cette science. Avec les methodes pour les pratiquer sur toutes sortes de plans. Et les effets admirables des trois rayons. Droit, réfléchy, et brisé. Par un religieux de la Compagnie de Jesus*, Paris, Chez la vefve de Francois Langlois, Dict. Chartres, 1649], aunque existe la certeza de que en la práctica estos rudimentarios bastidores de corredera venían siendo utilizados desde mucho tiempo antes a la aparición de dicho tratado: G. B. Aleotti en la dotación del Teatro dell'Accademia degli Intrepidi di Ferrara (1606); Inigo Jones para la representación de masques (*Florimene*, Whitehall Palace, 1635; *Salmacida Spolia*, *ivi.*, 1640). Incluso una disposición más perfeccionada, al mecanizar su accionamiento por medio de carros móviles bajo el palco escénico, coordinados mediante poleas y cabos, parece que había sido ya experimentada por F. Guitti (*Mercurio e Marte*, 1628, Teatro Farnese de Parma), siendo frecuentemente empleada por Giacomo Torelli en sus escenografías (*Bellerofonte*, Teatro Novissimo di Venezia, 1641; *Alcate*, *ivi.*, 1643; *Venere Gelosa*, *ivi.*, 1644...).

⁶⁸ VIALE FERRERO, Mercedes, “Luogo teatrale...”, Ob. cit., 4.

⁶⁹ Cit. por CROCE, Benedetto, *Storia dell'Età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1929, 135.

⁷⁰ RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, 132.

nes favorecidas por la *scaena ductilis*, en este sentido, no transgredían las bases de la preceptiva dramática nacional sino que reinterpretaban la conceptualización antinaturalista de la puesta en escena corralesca tradicional (cuyo principal objetivo era únicamente impartir información a los espectadores) en términos veristas para la recreación de realidades físicas concretas. La importancia de las mutaciones va íntimamente unida a las bases de la cosmovisión barroca: “en un mundo cambiante, vario, reformable, el gusto por los cambios y las metamorfosis se satisface en los juegos escénicos y el interés apasionado por los artificios en los recursos de la tramoya”⁷¹.

Como se ha apuntado anteriormente, los recursos escénicos producidos por los juegos de la mecánica teatral eran una costumbre muy arraigada en los hábitos hispanos. Desde comienzos del XVII la preceptiva artística coincide en recomendar la invención de efectos desconocidos y sorprendentes en las artes y espectáculos, apelando de esta manera a resortes extrarracionales que muevan la voluntad: Carballo pide a los poetas que inventen las cosas “más raras y admirables (...) modos muy diferentes y extraordinarios de lo que imaginarse pudiera, y no milagrosos, que llaman maquinas, que seran contra la doctrina de Aristóteles”⁷².

Sin embargo, y a pesar de que la utilización asidua y reiterada de toda suerte de artilugios para producir golpes de efecto y fenómenos asombrosos se convierte en una constante sumamente eficaz como instrumento para satisfacer el gusto general por lo prodigioso⁷³ y siempre celebrada por el público, este servicio de la carpintería escénica establecido en la tradición autóctona descubre una diferencia de tipo conceptual con las prestaciones propias de la maquinaria al servicio de las recreaciones ilusorias de la plantación perspectivista. Si en ésta las posibilidades motrices del “maravilloso mecánico” se subordinan en igual medida al decorado (transformaciones del escenario) y a los intérpretes (desplazamientos inusitados), en aquélla las posibilidades de la tramoya parecen restringirse al artificio cinético referido a la acción de los personajes.

Las tramoyas peculiares de la práctica hispana no se usaban para mutaciones y cambios de escena, sino para efectuar apariciones y desapariciones, ascensiones, vuelos, cataclismos y otros expedientes similares. Pero en el caso de la escena perspectivo-ilusionista de raíz italiana, la pintura escénica constituye tan

⁷¹ THOMAS, L. P., “Les jeux de scène et l’architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de Estudios lingüísticos, literarios e históricos*, vol. II, Madrid, Hernando, 1925, 501.

⁷² CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo: de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poetica y Versificatoria pertenece*, Medina del Campo, Juan Gonzalez de Millis a costa de Pedro Ossete y Antonio Cuello, 1602. Hemos utilizado la edición de SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1972, (116-120): 117.

⁷³ Cfr. BRUSATIN, Manlio, *Arte della meraviglia*, Torino, Einaudi, 1986.

sólo la reproducción plástica de imágenes, para cuya verificación teatral efectiva requiere la colaboración sinérgica de todo un “conjunto de disciplinas técnicas que entran en juego en la puesta en escena”⁷⁴. Es decir, la escenotécnica como soporte instrumental de la realización escenográfica, apoyada en los recursos de la tramoya, que proporciona al elemento pictórico la operatividad requerida por el suceso dramático, regulando los dispositivos y las operaciones artesanales, técnicas y mecánicas necesarias para la reconstrucción provisional e ilusoria del lugar y del ambiente en que se finge el desarrollo de la acción⁷⁵. José Alcázar, hacia 1690, reseña esta cuestión cuando asegura que

(...) los españoles juzgan por superfluas las mudanzas del teatro, pero los italianos, suponiendo que son necesarias, gastan en la fábrica del teatro algunas veces para una sola comedia gran suma de ducados. Sin embargo, se deben admitir apariencias o tramoyas (...) ⁷⁶

Resultan significativas asimismo, desde otro punto de vista, las observaciones del escenógrafo italiano Baccio del Bianco, llegado a Madrid en 1651 para encargarse de las producciones de la corte, en cuya correspondencia con Ferdinando II de Medici conceptúa severamente la explotación trivial de los recursos técnicos en razón de las preferencias del público español en materia de efectos teatrales (“voli d'ogni sorta, precipizi e quello che voglion qua, fracassi, rovine, tremoti e spaventi”⁷⁷), lo que viene a confirmar el distanciamiento de la experiencia italiana respecto de los usos y exigencias que animaban las convenciones de la praxis espectacular vernácula⁷⁸.

La comedia áurea se alejaba de los cánones de la dramaturgia clásica pero observaba una singular consideración por el principio de la verosimilitud, es decir, la fidelidad a la naturaleza. Naturaleza que, siguiendo de nuevo a Ruiz Ramón, significaba “lo natural como contraposición a lo artificial, pero también la naturaleza de la acción, lo propio de ella”⁷⁹, de tal manera que los recursos de

⁷⁴ PORTILLO, R. y J. CASADO, “Escenotécnica”, en *Abecedario...* Ob. cit., *ad vocem*.

⁷⁵ POVOLEDO, Elena, “Scenotecnica”, en *Enciclopedia dello Spettacolo...* Ob. cit., *ad vocem*.

⁷⁶ ALCÁZAR, P. José, *Ortografía castellana*, ms., s.l., s.f., publicado por SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española...* Ob. cit., (328-340): 337.

⁷⁷ Carta de Baccio del Bianco al gran Duque de Toscana Ferdinando II, escrita en Madrid el 19 de julio de 1653; ubicada en BACCI, Mina, “Lettere inedite di Baccio del Bianco”, *Paragone*, n° 14, 1963, (68-77): 69.

⁷⁸ Cfr.: BORSI, Franco; Cristina ACIDINI; Gabriele MOROLLI y Luigi ZANGHERI, “Pietà, paganesimo e cavalleria nell'effimero del Seicento Mediceo”, en *La scenografia barocca...* Ob. cit., 85-94. Véase asimismo TAMBURINI, Elena, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, 233 y ss.

⁷⁹ RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro...* Ob. cit., 133.

la tramoya debían estar justificados por la articulación interna del discurso dramático, autorizados por su lógica intrínseca.

Al mismo tiempo, tal supuesto encuentra justa correspondencia con el concepto de imitación de la naturaleza que animaba la creación (o recreación, en el ámbito concreto de la puesta en escena) artística; el aparato doctrinal barroco se sirvió del término 'Naturaleza' "casi paradójicamente, como sinónimo de razón y de verdad y del término imitación, a su vez, para indicar el procedimiento destinado a embellecer y a hacer más amena la verdad racional"⁸⁰. Una manipulación de la realidad necesaria a decir de autores como Martínez de Mata, quien consideraba que "Nunca la Naturaleza produce algo en beneficio del hombre que no necesite que el arte y su ingenio lo perfeccione"⁸¹.

Las funciones de la tramoya se veían "regladas" por la preceptiva, sin embargo era la experiencia práctica de los hombres de teatro y de su audiencia lo que estatua la convención. La explotación del 'maravilloso mecánico' adquiría plena validez únicamente al inscribirse en un género no verosímil por definición, fabuloso, o estaba refrendada por lo ultraterreno.

En la primera circunstancia, y restringida de nuevo al círculo de la corona, se halla la experiencia iniciada por el napolitano Fontana a partir de la representación de *La Gloria de Niquea*⁸², que abre las puertas a la magnificación del aparato visual⁸³, impulsando la fortuna de un género caracterizado por la inorganicidad de sus tramas y la heterogeneidad de elementos que lo conforman, "que estrañara el pueblo por comedia, y se llama en Palacio 'invención', no se mide a los preceos comunes de las farsas que es una fábula unida, esta se fabrica con variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye"⁸⁴. Precisamente en

⁸⁰ Vid.: FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, 178.

⁸¹ MARTÍNEZ DE MATA, Francisco., *Memoriales y Discursos*, Gonzalo Anés (ed.), Madrid, Moneda y Crédito, 1971.

⁸² *La gloria de Niquea*, de Juan de Tassis y Peralta Conde de Villamediana. Su autor, al servicio de Felipe III en Italia, entró en contacto con los círculos teatrales más influyentes de ese país, lo que repercutió notablemente en la concepción de la obra, un híbrido de comedia de espectáculo a la italiana con interpolaciones musicales según la tradición española.

⁸³ Algunos autores han considerado la escenificación de este título como "la primera obra representativa de la corriente de influencia toscana en España", aunque más vinculado a la línea manierista ejemplificada por Bernardo Buontalenti y sus *intermedii* florentinos que a los modernos procedimientos barrocos que estamos tratando. Cfr.: MAESTRE, Rafael, *Escenotecnia del Barroco. El error de Gomar y Bayuca*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, 119 y ss. Sobre los procesos escénicos florentinos altobarrocos véase BLUMENTHAL, Arthur R., *Giulio Parigi's stage designs: Florence end the early Baroque spectacle*, New York, Garland Publications, 1986.

⁸⁴ HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro señor D. Felipe III*, Biblioteca Nacional, Madrid, Juan de la Cuesta, 1623, 13. [Ed. facs.: pról. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992].

esta representación se han reconocido los primeros indicios del empleo de bastidores móviles en un escenario cortesano en España⁸⁵.

En cuanto a la exhibición de lo taumatúrgico encontramos la popular comedia de santos, pues el teatro hagiográfico venía animado por el compromiso de “presentar de forma visible lo sobrenatural”⁸⁶. En el precepto nono de su *Idea de la comedia de Castilla*, José Pellicer considera

(...) que las comedias donde introducen apariencias o tramoyas son fábulas y no comedias, porque naturalmente no pueden volar cuerpos humanos, ni montes, ni peñas, que es sacar de su centro los compuestos y están violentos en otro elemento. Excéptase aquí la ficción, cuando las tramoyas son de jardines, casas, castillos y murallas, que son inmuebles apariencias y sólo sirven al adorno del teatro; otras hay movibles, como aves en el aire y rayos, que son para añadir propiedad a lo que se representa. Exclúyense de aquella regla las comedias de materias divinas donde se recurre al milagro sobrenatural (...)⁸⁷.

En tal caso se encontraría, asimismo, la comedia mitológica calderoniana. Importa señalar, en este punto, el hecho de que el desarrollo de este género coincidirá con la restauración del Coliseo del Buen Retiro⁸⁸, con la llegada a España de Baccio del Bianco (1604-1657) –llamado por Felipe IV para dirigir y producir las representaciones áulicas–, y con la dedicación preferencial de Calderón de la Barca como principal autor dramático a las órdenes de la corona, factores determinantes en el nuevo impulso que cobra la escena cortesana. La comedia mitológica (denominada “semi-ópera” por Louise Stein, dadas sus características musicales⁸⁹) constituye un fenómeno teatral de extraordinaria magnitud visual, “(...) una paradójica fusión de fantasía sobrenatural y de la

⁸⁵ JAQUOT, Jean, “Les types de lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle”, en *Le lieu théâtral à la Renaissance* Ob. Cit., (473-510): 502.

⁸⁶ DíEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, 239.

⁸⁷ PELLICER DE TOVAR, José, *Idea de la comedia en Castilla. Preceptos del teatro de España y arte del estilo moderno cómico. Escrito en la Academia de Madrid. dedicada al Excmo. Señor Duque de Hijar, Conde de Salinas y Ribadeo. Por D..., cronista de Castilla y León. En Madrid, año de MDCXXXV*. Biblioteca Nacional, Madrid, Mss.: 2255. Hemos utilizado la edición de SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y A. PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española...* Ob. cit., (263- 272): 268-269.

⁸⁸ El Real Coliseo del Buen Retiro había sido cerrado en repetidas ocasiones: a causa de la crisis de 1640, la muerte de la reina Isabel en 1644 y de nuevo tras el fallecimiento del infante Baltasar Carlos en 1646. Pero ante los nuevos esponsales del monarca con Mariana de Austria, la vida teatral se revitaliza y el Coliseo se restaura para habilitarlo de nuevo al juego escénico. Véase VAREY, J. E. y A. M. SALAZAR, “Calderón and the Royal Entry of 1649”, *Hispanic Review*, nº 34 (1966), 1-26.

⁸⁹ STEIN, Louise K., *Songs of Mortals...* Ob. cit., 126-186.

alta tecnología que era imprescindible para crearla”⁹⁰, lo que pone una vez más de manifiesto el nexo entre la experiencia lírico-dramática y el florecimiento escenográfico, al recrear universos legendarios poblados por dioses y héroes en cuya escenificación decorados y tramoya jugarán un papel determinante. En palabras de Rafael Maestre, la dramaturgia de estas obras

(...) surgida de las connotaciones del espectáculo, vendrá a constituirse en el aspecto más cualificado y significativo del mismo. No se trata (...) de realizar un texto con fines espectaculares, sino de poner en representación, gracias a la acción viva, coordinados y en un todo, los elementos intrínsecos de aquél; de ahí que la retoma y asimilación de los elementos mítico-clásicos, particularmente, paganos, permita, por medio de la forma alegorizada, la caracterización de una comedia en la que el objetivo ilusionístico cabalga entre la idealidad y la abstracción⁹¹.

El énfasis en el decoro, controlado a través de la manipulación —de nuevo— de los niveles del lenguaje, se proyecta en el lenguaje visual que envuelve estas representaciones, quedando preservado el principio de la verosimilitud por la categoría fabulosa del género y refrendado, en cierta medida, por su misma naturaleza musical. Gracias a la noción del “poder de la música”, a sus vinculaciones con las esferas de lo ultraterreno y a la estilización alegórica que del empleo de ciertas fórmulas compositivas se derivaba, el producto quedaba amparado, escénica y dramáticamente, de forma adecuada⁹².

Estas realizaciones establecen el substrato para que nuestra escenografía se integre en lo que será el ejercicio decorativo característico y definitorio del sistema teatral occidental hasta el s. XX; un sistema desarrollado y madurado durante la experiencia barroca que adquiere un altísimo grado de perfección en el siglo XVIII, cuando la práctica totalidad de sus componentes ha alcanzado una definición última a través de la utilización sistemática y prácticamente exclusiva de elementos bidimensionales, mediante distintas piezas de tela pintada (telones de fondo, bastidores, bambalinas y más tarde rompimientos), hábilmente colocadas para la construcción y recreación de localizaciones y ambientes sobre el palco escénico.

⁹⁰ MCKENDRICK, Malveena, *El teatro en España (1498-1700)*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1994, 176.

⁹¹ MAESTRE, R., *Escenotecnia del Barroco...* Ob. cit., 117.

⁹² El lenguaje musical empleado por los personajes de la trama también reflejará estos extremos, pues si bien las intervenciones vocales de los humanos se acogen a los términos estandarizados por la comedia nueva, las deidades se expresarán en el estilo alegórico, idealizado, del recitativo. Cfr. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods...*, Ob. cit.

DEL ESQUEMA CENTRAL A LA VISTA OBLICUA

A lo largo del s. XVII, la pintura escénica había estado sometida a una convencional y más o menos rígida ejecución según los criterios de una perspectiva invariable que emplazaba un único punto de fuga en el eje central de la composición, resolviendo la plantación de los elementos pintados a base de bastidores verticales, simétricos a ambos lados del escenario, convergentes y decrecientes en altura, cuyas líneas de proyección desembocaban en el telón de fondo o “perspectiva mediana” según la terminología de Sabbatini, persiguiendo en muchos casos efectos de profundidad ilimitada. El Coliseo del Buen Retiro, por ejemplo, se edifica sobre estas premisas técnicas que, como ya sabemos, determinan unos procesos operativos que se concretan en la personalidad estructural del palco escénico, tal y como puede comprobarse en la planta del teatro realizada a comienzos del XVIII por René Carlier (1712).

El piso del escenario se dispone como una superficie ligeramente inclinada de manera ascendente hacia su fondo para forzar de esta manera la perspectiva y favorecer la ficción plástica. Se articula en una sucesión de once franjas paralelas al escenario llamadas planos, cuya organización se repite de manera idéntica en el foso, marcando las líneas donde se han de colocar los diferentes bastidores cubiertos de tela pintada, así como su orientación. Dichos bastidores, ensamblados por su base a unos carros móviles que se deslizaban lateralmente debajo del piso del escenario, permitían una ‘ductilidad’ formidable a la hora de consumir las mutaciones o cambios de escena. Es de destacar la apertura posterior que en el muro del escenario parece señalarse, a través de la cual fugaría la perspectiva interior de las decoraciones en esa búsqueda del infinito ilusorio frecuente en la época.

Esta concepción del escenario no sólo manifiesta los fundamentos organizativos sobre los que se asienta la realización espectacular, sino que además refleja, en justa reciprocidad, la dinámica social en que ésta se inserta: el teatro “como autorreflexión y autorrepresentación de una cultura”⁹³. Como veremos, el esquema proyectual del que parte gravita sobre los principios de la perspectiva cónica, cuyo empleo construía la escena en razón de la estructura ideológica⁹⁴.

Dado que los puestos centrales de la sala estaban reservados a los personajes más relevantes, los escenógrafos se preocuparon por emplear en sus diseños la perspectiva geométrica monofocal, considerando la ubicación del punto de vista (y por tanto del eje de fuga) en el centro de la sala. Este tipo de perspectiva

⁹³ FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del Teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999, 201.

⁹⁴ Véase NEUMEISTER, Sebastián, “Escenografía cortesana y orden estético político del mundo”, en *La escenografía del teatro barroco...* Ob. cit, 141-159.

(una forma madura de la *costruzione legittima* que Alberti codificara en *Della Pittura* (1436), tal y como ha indicado Ruano de la Haza⁹⁵) organiza la proyección presumiendo que el ojo del espectador ocupa un lugar fijo en el espacio, a partir del cual se organizan las líneas de fuga. Dicho sistema suponía, por tanto, la existencia de un espectador privilegiado, algo particularmente apropiado para el ceremonioso y preceptuado mundo de la corte del Seiscientos: “la métaphore du théâtre –señala Corboz– devient à son tour la métaphore d'un ordre qui s'identifie avec une idée de la société”⁹⁶.

Tal disposición expresa una evidente contrapartida metafórica en cuanto a la mutua correspondencia organizativa entre sala y escenario, o lo que es lo mismo, entre acción fingida y realidad institucional, estableciéndose una continuidad de espacios⁹⁷ (el llamado espacio coextenso) al compenetrar ambos sectores en esa mágica y engañosa transferencia entre certidumbre y fantasía que era ingrediente constitutivo del teatro barroco, esencial para expresar la equivalencia ideológica y el juego especular verdad-apariencia, teatro-mundo⁹⁸. Se trata del concepto básico del Barroco sobre la unificación del espacio real y artístico, “ese ilusionismo que difumina la demarcación entre la imagen y la realidad”⁹⁹, una línea en que las artes plásticas (principalmente la pintura) y el teatro del barroco discurren en paralelo. Su aplicación escenográfica alimenta la ambición de sistematizar la realidad partiendo de las condiciones ideales de fruición del individuo, en este caso su encarnación paradigmática: el monarca. La objetivación del subjetivismo sugerida por Panofsky¹⁰⁰ se sublima en razón de las jerarquías del poder:

Avec la scène en perspective, il n'y a qu'un endroit d'où l'on puisse vraiment apprécier l'effet total de la pièce, c'est-à-dire, l'endroit où est situé le trône du roi. L'optique opère en deux sens, et à l'un des deux foyers se trouve le roi soleil du monde théâtral de l'illusion¹⁰¹.

En toda representación áulica los monarcas constituían un espectáculo perse, verificándose una representación paralela dentro y fuera del cuadro escénico. El acomodo de los espectadores, normalizado según la recia “Etiqueta de Pala-

⁹⁵ RUANO DE LA HAZA, J. M., “La escenografía del teatro cortesano”... Art. cit., 153.

⁹⁶ CORBOZ, A., “Marqueterie, théâtre et urbanisme...”, Art. cit., 98.

⁹⁷ Cfr. OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, 1993, 35.

⁹⁸ VIALE FERRERO, Mercedes, “Scenografía”, en *Barocco Piemontese*, V. Viale (coord.), Torino, EDT, 1963.

⁹⁹ WITTKOWER, R., *Arte y Arquitectura*... Ob. cit., 366.

¹⁰⁰ PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva*... Ob. cit., 49.

¹⁰¹ VAREY, J. E., “L'auditoire du Salón Dorado de l'Alcázar de Madrid au XVII^e siècle”, en *Dramaturgie et Societé*, Jean Jacquot (ed.), vol. I, Paris, Éd. du CNRS, 1968, (77-91): 91.

cio” y supeditada por la situación central de la familia real, y la indefinición del proscenio como espacio liminar, acentúa la dificultad de establecer una división exacta entre la escena y el auditorio. “La vida cortesana, que incluso en Viena se regía por el ceremonial español, severo y extraño (...), las fiestas en la corte en las que sus miembros actuaban como actores sobre el escenario, el emperador mismo representaba su propio papel (...), todo esto contribuyó a concienciar del carácter teatral de la forma de vida de la corte a los propios miembros de la sociedad y al pueblo que lo observaba tras la tribuna”¹⁰².

Desafortunadamente han llegado hasta nosotros escasas evidencias iconográficas de esta práctica que, en España, se prolongará –con matices– hasta bien entrado el siglo XVIII. Se conservan los diseños realizados por Baccio del Bianco para *Fortunas de Andrómeda y Perseo*¹⁰³, cuya representación tuvo lugar en el Coliseo del Buen Retiro, (18-V-1653), las ilustraciones de Francisco de Herrera "el Mozo" para la escenificación de la zarzuela *Los celos hacen estrellas*¹⁰⁴ (Salón Dorado del Alcázar de Madrid, 1672) de Juan Vélez de Guevara y las imágenes de José Gomar y Juan Bautista Bayuca para la representación valenciana (celebrada en el Salón de Guardas del Palacio del Virrey de Valencia -1690- con motivo de las bodas de Carlos II con Mariana de Baviera y Neoburgo) de *La Fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca¹⁰⁵.

Todas estas puestas en escena remiten al modelo escenográfico antes apuntado, basado en la variedad de imágenes y en la opulencia de las producciones, del que se servirá la corte para reforzar el alarde, la riqueza y la espectacularidad de las expresiones artísticas, implemento fundamental para la monarquía en la exhibición de su potencia y su capacidad ante el pueblo y ante los demás poderes: es decir, arma política de primer orden¹⁰⁶:

¹⁰² RUSTERHOLZ, P., *Theatrum Vitae Humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes*, Berlín, 1970, 9. Cit. por FISCHER-LICHTE, Erika, “Del signo ‘artificial’ al ‘natural’”. Teatro del Barroco y de la Ilustración”, en *Semiótica del Teatro*, Ob. cit., (295-508): 299.

¹⁰³ The Houghton Library, Harvard, MS Typ 258H. Ed. facs.: MAESTRE, Rafael (ed.), *Pedro Calderón de la Barca. Andrómeda y Perseo*, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.

¹⁰⁴ Österreichische Nationalbibliothek, Viena, Cod. Vindob. 13.217. El dibujo correspondiente a la loa se conserva en el Museo degli Uffizi, Florencia, 13.217 (loa). Publicados por primera vez por VAREY, J. E., N. D. SHERGOLD y J. SAGE, (eds.), *Juan Vélez de Guevara. “Los celos hacen estrellas”*, London, Tamesis Books, 1970.

¹⁰⁵ Biblioteca Nacional, Madrid, Mss: 14.614. Publicados por primera vez por VALBUENA PRAT, A., “La escenografía de una comedia de Calderón”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº XVI, Madrid, 1930, 1-16.

¹⁰⁶ Véase MORÁN TURINA, Miguel, “*Gastamos un millón en quince días. La fiesta cortesana*”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Fernando Checa Cremades y José María Díez Borque (coms.), Catálogo de la exposición, Madrid: Biblioteca Nacional 16 junio-15 agosto de 2000, Madrid, Soc. Est. España Nuevo Milenio, 2000, 111-122.

Se emplean medios abundantes y costosos, se realiza un amplio esfuerzo, se hacen largos preparativos, se monta un complicado aparato, para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes. El espectador se pregunta asombrado cuál no será el poder de quien todo eso hace para, aparentemente, alcanzar tan poca cosa¹⁰⁷.

En la naturaleza mirífica de estas realizaciones impulsada por el ilusionismo escenográfico y la vocación al 'maravilloso mecánico' de la escenotecnia implicada, importaba tanto su verificación efímera sobre las tablas como la perpetuación de un recuerdo imperecedero de la misma por medio de reproducciones gráficas que permitieran una eficaz difusión de los logros alcanzados. Así por ejemplo, en lo referente a las ilustraciones de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, sabemos que éstas fueron realizadas por Baccio del Bianco a petición de la reina, Mariana de Austria, para ser enviadas a su padre el emperador austríaco Fernando III¹⁰⁸; o que Herrera "el Mozo" se ocupó de realizar, además de los decorados, "los dibujos (...) de las mutaciones de la comedia de los años de Su Majestad para remitirlos a Alemania"¹⁰⁹. Dentro del sistema de competencias políticas y culturales en que se desenvolvían las cortes europeas este era un factor de no poca importancia, de tal manera que, como en el caso que nos sirve de ejemplo, en numerosas ocasiones las ilustraciones no siempre correspondían a la realidad de las decoraciones ejecutadas tanto como al efecto que aspiraban a producir o, lo que es lo mismo, a la imagen que el comitente pretendía quedarse memorizada. De este ejercicio se derivan importantes conexiones internacionales en el ámbito de la escenificación dramática, con el consiguiente transvase de influencias y soluciones. Sin entrar ahora en el repertorio iconográfico estandarizado bajo el impulso de los nuevos criterios espectaculares (que actualiza los tres espacios fijos del gusto clásico vitrubiano, ampliándolos a cinco tipos base: dos interiores —palacio y antro— y tres exteriores: —ciudad, fronda y marina), la comunicación de propuestas compositivas y de soluciones gracias a la circulación de láminas y estampas es un hecho a resaltar. Así Ludovico Ottavio Burnacini (1636-1707), escenógrafo que desarrolló una actividad ininterrumpida al servicio de los emperadores Leopoldo I y José I, y cuyas elaboradas creaciones

¹⁰⁷ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ed. Ariel, 1975, 483.

¹⁰⁸ VAREY, J. E., "Scenes, Machines and the Theatrical Experience in Seventeenth-Century Spain", en *La scenografía barroca...* Ob. cit., (51-63): 56.

¹⁰⁹ ORSO, Steven N., "Francisco de Herrera the Younger. New Documentation, *Source. Notes in the History of Art*, I, nº 2, 1982 (29-32): 31. Vid. asimismo PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "Los pintores escenógrafos en el Madrid del s. XVII", en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Fernanda Andura Varela (coord.), Catálogo de la exposición, Madrid: Museo Municipal, mayo-junio 1992, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, (33-52): 45 y ss.

quedaron documentadas gracias a series de grabados que conocieron amplísima distribución¹¹⁰, como aquellas realizadas para *Il pomo d'oro*¹¹¹ o *Il fuoco eterno*.

Todo lo anteriormente expuesto plantea el substrato hegemónico sobre el que se desarrolla la experiencia teatral cortesana en España a finales del siglo XVII, sin modificaciones profundas hasta la irrupción de la perspectiva angular introducida por los Bibbiena, que –rápidamente asumida por numerosos escenógrafos contemporáneos y asociada a la nueva ópera seria¹¹²– transformó completamente la topografía escénica conocida hasta el momento.

Alrededor de 1700, la concepción general de la estética escenográfica experimenta una verdadera revolución gracias a la introducción de la *veduta per angolo* (vista oblicua), de cuya invención se considera responsable a Ferdinando Galli da Bibbiena¹¹³.

Este artista boloñés desarrolló una parte significativa de su actividad en España. En plena Guerra de Sucesión española es llamado por el Archiduque Carlos de Austria (entonces rey, bajo el nombre de Carlos III, frente a Felipe V) a su corte barcelonesa para dirigir el aparato escénico de las celebraciones nupciales del Archiduque Carlos de Austria con Isabel Cristina de Braunschweig-Wolfenbüttel (Iglesia de Santa María del Mar, 1 de agosto de 1708). Desde este año de 1708 entró al servicio estable del Archiduque, permaneciendo en España hasta 1711, año en que se trasladó a Viena al devenir éste emperador de Austria (Carlos VI). Precisamente fue en España donde Bibbiena gestó su tratado sobre arquitectura civil¹¹⁴, una obra fundamental en la definición íntegra y rigurosa de la morfología arquitectónica teatral barroca que tendría enorme alcance en toda Europa¹¹⁵.

¹¹⁰ Cfr.: TOVAR MARTÍN, Virginia, *Dibujos de arquitectura y ornamentación...* Ob. cit., 134.

¹¹¹ Ópera de homenaje que debía haberse representado en 1667 con motivo de las bodas entre Leopoldo I y Margarita Teresa de España pero que hubo de posponerse una año debido, precisamente, a que Burnacini no concluyó a tiempo la construcción del teatro donde debía llevarse a cabo. La edición de la obra con las escenografías diseñadas por el italiano se conocería pronto en la corte española dadas las estrechas relaciones que ambas mantenían. Cfr.: SOMMER MATHIS, Andrea, "Las relaciones teatrales...", Art cit, 51. Véase también DE LOS REYES, Mercedes, "Relaciones teatrales españolas y austríacas durante el reinado de Leopoldo I y Margarita de Austria", *Idem*, 59-66.

¹¹² BOETZKES, Manfred, "Galli-Bibbiena", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London, Macmillan Publishers Limited. 1980, *ad vocem*.

¹¹³ LENZI, Deanna, "La *veduta per angolo* nella scenografia", en *L'Arte del Settecento emiliano: architettura, scenografia...* Ob. cit., 147-155.

¹¹⁴ Vid.: *Supra*, n. 13.

¹¹⁵ Cfr.: MANCINI, Franco; Maria Teresa MURARO; Elena POVOLEDO, *Illusione e pratica teatrale*, Venezia, Pozza, 1975; VV.AA., *Meravigliose scene, piacevoli inganni: Galli Bibbiena*, Catalogo della mostra: Bibbiena, Palazzo Comunale, 28 marzo-23 maggio 1992, Bibbiena, Comune di Bibbiena, 1992.

La *prospettiva ad angolo* consistía en un artificio perspectivo que colocaba uno o varios puntos de fuga (*scena a fuochi multipli*) no ya en el centro, sino en uno o varios ángulos no visibles de la composición, lo que dotaba de una riqueza de movimiento y una audacia de soluciones a la ilusión decorativa ignorados hasta entonces¹¹⁶, logrando la ruptura de la definición del espacio cerrado del escenario por medio de imágenes monumentales y laberínticas, sumamente dinámicas y en ocasiones al límite de lo imposible.

Conviene señalar aquí las realizaciones del propio F. Galli da Bibiena en Barcelona para las fastos esponsalicios del príncipe Habsburgo, conservados hoy en la Staatliche Graphische Sammlung de Munich¹¹⁷, cuya impronta dejaría en España seguidores directos como Antonio Viladomat¹¹⁸.

Desde el punto de vista de la mecánica teatral ello suponía, además, una serie de adecuaciones y ajustes en la morfología escénica que, si a primera vista o considerándolas individualmente puede no aparecer particularmente reformada¹¹⁹, desde un punto de vista estructural determina, aparte de la sistematización integral del escenario, una actualización completa en la organización de la planimetría escenográfica que tendrá gran trascendencia, además de modificar el propio espacio útil para la representación (circunscrito por la perspectiva cónica prácticamente al proscenio), permaneciendo sus fundamentos mientras perviva la decoración pintada en el teatro.

El primitivo sistema de cisuras a ambos lados del piso del escenario donde se insertaban los bastidores y por donde se deslizaban lateralmente para realizar las mutaciones, de tan larga tradición, es sustituido ahora por una nueva organización que permite colocar los bastidores en cualquier punto del palco escénico, bien paralelos a la embocadura bien oblicuos a ésta, solos o unidos en libro, hacerlos practicables... proporcionando unas enormes posibilidades de libertad y flexibilidad en la plantación del decorado y, por tanto, en la construcción espacial y en su resolución figurativa.

La importancia de estos espectáculos se concentrará ahora en la propia escenografía, tendiendo a relegarse el interés por los efectos de tramoya (al menos en líneas generales) a un segundo término. En el transcurso de la representación, el perspectivismo exaltado transforma las escenas en una gran máquina óptica que sigue sus propias reglas, más allá del desarrollo de la acción sobre el escenario, a menudo ajena a las exigencias del libreto, pues su finalidad princi-

¹¹⁶ Para una explicación técnica sobre este tipo de proyección perspectiva Vid.: NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, *Imágenes de la perspectiva*, Madrid, Siruela, 1996, 343 y ss.

¹¹⁷ Staatliche Graphische Sammlung, Munich: inv. n° 35331-35334 y 41349.

¹¹⁸ Cfr.: BRAVO, Isidre, *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986, 32.

¹¹⁹ PINELLI, Antonio, *I teatri...* Ob. cit., 34.

pal es capturar la atención del espectador ofreciendo siempre nuevas soluciones perspectivas¹²⁰.

Por otra parte, a nivel signficante, esta innovación de la escenografía dieciochesca coadyuva a romper definitivamente la continuidad espacial entre la sala y el escenario, expresando una nueva relación realidad-ilusión, no ya de reflejo metafórico según la tradición del teatro cortesano del XVII sino de recíproca independencia¹²¹; la propuesta de Bibbiena marcará, según Marotti, “le passage d'une fonction métaphorique de la perspective à une fonction métalinguistique”¹²². La adopción de la *veduta ad angolo* identifica al escenario, a través de la decoración, como un área autónoma, liberada de las incidencias de la sala y formalmente ajena a prerrogativas extraescénicas, al tiempo que la multiplicación o segregación del centro óptico que por su medio se persigue, deviene la vía que permite otorgar legitimidad visual y estereométrica a un elevado número de espectadores en ubicaciones bien diversas:

(...) l'invenzioni dei punti accidentali, ovvero sia, la maniera di veder le scene per angolo, condussero la scienza della illusione al sommo, cui possa arrivare. Come il gran segreto delle belle arti à quello di presentar gli ogetti in maniera, che la fantasia non finisca dove finiscono i sensi, ma che resti pur sempre qualche cosa da immaginare allo spettatore allorchè l'occhio più non vede, (...), così il discostarsi talvolta dalle prospettive che corrono al punto di mezzo, che sono, per così dire, il termine della potenza visiva, e della immaginativa, fu lo stesso che aprire una carriera immensa alla immaginazione industriosa, e inquieta di coloro, che guardano da lontano le scene¹²³.

Precisamente será la relativización del espacio que proporciona la escena vista en ángulo, su ruptura con la identificación entre el orden de la proyección y las categorías de poder, la conquista más valorada por la crítica ilustrada¹²⁴, lo

¹²⁰ POVOLEDO, Elena, “Scenografía”, en *Storia di Venezia*, Temi: L'Arte (2), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1995, 623-671.

¹²¹ Cfr.: ZORZI, L., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, EDT, 1977.

¹²² MAROTTI, Ferruccio, “Structure de l'espace scénique dans les représentations théâtrales d'après les traités italiens du XVIe au XVIIIe siècle”, en *Les Fêtes de la Renaissance III*, Jean Jacquot y Elie Konigson (eds.), XV^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours: 10-22 juillet de 1972, Paris, Éds. du CNRS, 1975, (231-238): 233.

¹²³ ARTEAGA, Stefano, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, Carlo Trenti, 1783, [hemos utilizado la Ed. facs.: VECCHI, Giuseppe (dir.), Bibliotheca Musicale Bononensis, sezione III, n° 6, vol. I, Bologna, Forni Editore, 1969], 332.

¹²⁴ Marmontel, en la *Encyclopédie*, escribirá en sus comentarios a la voz “escenografía teatral”: “En todas las artes es un gran principio dejar libertad a la imaginación: ésta se pierde siempre que se la circunscribe a un espacio definido. En consecuencia, cuando las ideas no tienen límite son las fuentes más fecundas de lo sublime”, Cit. por NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, *Imágenes...* Ob. cit., 346 y ss.

que contribuirá a mantener la vigencia de sus formulaciones técnicas aún cuando se hayan superado sus premisas estéticas.

El advenimiento de la casa de Borbón no cambiará el panorama respecto a los procedimientos de realización escénica en el teatro áulico, y, aunque se afianzan paulatinamente las propuestas *ad angolo*, en el círculo de Felipe V la escenografía prolongará la tradición anterior. La utilización de plantaciones escenográficas simétricas de eje central se mantendrá a lo largo de todo el XVIII, como lo demuestran las instrucciones de Antonio Palomino para la “Delineación de los Teatros, Altares y Monumentos de Perspectiva” que el autor incluye en el capítulo V de su *Museo...*¹²⁵ —dedicado precisamente a Isabel de Farnesio— hasta las quejas de un espectador anónimo que aseguraba, en las postrimerías del siglo, estar acostumbrado “(...) a ver seis pinos en la derecha y otros seis a la izquierda, cuatro pilastras a un lado y otras cuatro al otro lado (...)”¹²⁶.

El Setecientos extenderá, de manera más o menos efectiva, y lentamente, tales prácticas desde el círculo de la corte al teatro comercial, de manera que la estructura del corral de comedias (sin embocadura y con una disposición escénica alejada de los nuevos requerimientos) va siendo remozada en teatro a la italiana como evidente adecuación de los antiguos espacios escénicos a las nuevas preferencias espectaculares¹²⁷, lo que favoreció sin duda el desarrollo de la escenografía y la pintura de nuevos decorados tanto para los locales públicos como cortesanos de Madrid, que sirvieron de modelo para el resto del país¹²⁸.

¹²⁵ PALOMINO DE CASTRO y VELASCO, Antonio, *El Museo...* Ob. cit., 621 y ss.

¹²⁶ S.A., “Carta de un español desapasionado que quiere enseñar a ver y a sentir”, *Diario de Madrid*, II, Madrid, julio de 1788.

¹²⁷ En general se procedió a modernizar los espacios escénicos existentes actualizando los corrales de comedias, cuya consolidada estructura no llega a superarse completamente (accesos diferenciados por extracción social, mantenimiento de las cazuelas para mujeres, supervivencia de las tertulias, etc.), en razón de los nuevos requisitos funcionales y significantes del esquema tipológico desarrollado en otros países. Sirvan como ejemplo las remodelaciones “en moderno coliseo” de los teatros de la Cruz (1743) y del Príncipe (1745) de Madrid, la Casa de Comedias de Oviedo, el Teatro de la Plazuela de Valladolid, o los teatros viejos de Santiago de Compostela, Burgos, Toledo...

¹²⁸ NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, “Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVIII”, en *Actas del V Festival de teatro clásico español*, Almagro: 11-24 septiembre 1982, Madrid, M.C., 1983, 71-131. En este sentido, no será hasta la promulgación de las reformas teatrales promovidas por el Conde de Aranda en 1767 cuando se intenten abolir de manera definitiva las tradiciones de la escenificación corralesca, aún vigentes, en aras de instaurar una rutina escénica adecuada a las demandas intelectuales de la sociedad dieciochesca. Sobre esta cuestión Vid.: AGUIRRE y ORTIZ DE ZÁRATE, J., *El Conde de Aranda y la reforma de Espectáculos en el siglo XVIII*, Discurso leído por el Excmo. Sr... ante la Real Academia Española en su recepción pública el día 11 de Diciembre, Madrid, Imp. Aguirre, 1986; RUBIO JIMÉMEZ, Jesús, *El Conde de Aranda y el Teatro*, Boira 39, Zaragoza, Ibercaja, 1998.

La consolidación progresiva de la ópera como entretenimiento cortesano y su expansión a otros círculos sociales, la influencia de Filippo Juvarra en España¹²⁹, la labor de Farinelli a partir de 1737 (quien, al servicio de Felipe V y sobre todo de Fernando VI, organizaría la actividad teatral del Ben Retiro, “llamada a convertirse en un auténtico mito europeo”¹³⁰), el impulso del marqués de Scotti a la lírica italiana, a la reconstrucción del Teatro de Los Caños del Peral para representaciones operísticas¹³¹ y la reforma de otros coliseos harían el resto...

¹²⁹ Es destacable la presencia de este arquitecto y escenógrafo en nuestro país en 1735, cuya obra se levanta sobre el substrato babilonés y representa en buena medida las propuestas más modernas al respecto. Cfr.: VIALE FERRERO, Mercedes, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1970, 24 y ss.

¹³⁰ TORRIONE, Margarita, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Delfín Rodríguez Ruiz (com.), Catálogo de la exposición, Segovia: La Granja de San Ildefonso, 25 junio-17 septiembre de 2000, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, (220-240): 226.

¹³¹ El edificio se reconstruye a este efecto (1737-38) por Virgilio Rabaglio según el modelo establecido por el canon *alla italiana* aunque manteniendo todavía estructuras de la inveterada tradición nacional, como la cazuela. El célebre Luigi Riccoboni en sus *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, describe la sala tras su reapertura (16-II-1738) como “très grand & très magnifique, dans le goût des Théâtres d'Italie, en conservant cependant quelques-unes des parties de leur ancienne forme” (RICCOBONI, Luigi, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, Guérin, 1738, 63). Anteriormente había sido sede de representaciones italianas: entre 1708-1713 como Corral de trufaldines de la compañía de Francesco Bartoli; a partir de 1716 será explotado por una Compañía de representantes italianos (aunque su propiedad perteneciera a los propios del consistorio madrileño). Cfr.: SAMBRICIO, Carlos, “Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral”, *Archivo Español de Arte*, nº 179, 1972, 321-22.