

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

FACULTAD DE BELLAS ARTES



530832872X

**RECONSTRUCCIÓN ESCENOGRÁFICA DE LA
REPRESENTACIÓN DE
"HADO Y DIVISA DE LEONIDO Y DE MARFISA",
DE CALDERÓN DE LA BARCA,
DADA EN EL COLISEO DEL BUEN RETIRO
EL DÍA 3 DE MARZO DE 1.680.**

TESIS DOCTORAL

NARCISO TARDÓN BOTAS



N.º T 139 (T)

DIRECTOR: Dr. D. Javier Navarro de Zuvillaga

En memoria de mi maestro,
D. Antonio Fornis.

"No ví más viva hermosura
que el alma de la pintura".

Calderón. (1).

(1) Comedia "El mayor monstruo del mundo".
Ed. Hartzenbusch.
Madrid, 1848-50.

I N D I C E

- AGRADECIMIENTOS. (PAG. 2).
- PREAMBULO. (PAG. 3).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 7).

AGRADECIMIENTOS.

Agradezco al Dr.D. JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA, su infatigable ayuda y constante colaboración en la orientación prestada al arduo trabajo de recopilación de datos e investigación que conlleva esta Tesis Doctoral, ya que sin la puesta en juego de sus conocimientos escenográficos y de su eficiente dirección, esta labor nunca se hubiese llevado a la práctica.

Asimismo, muestro mi más sincero agradecimiento al Profesor JOHN E. VAREY, de la Universidad de Londres, que ha sido capaz de descifrarme, de la manera más llana y coherente, los enigmas que encierran las puestas en escena de nuestro teatro cortesano, así como los secretos de su escenografía, a la par de facilitarme las fuentes idóneas donde encontrar los documentos esenciales para poder llevar a cabo esta investigación.

Me complace también expresar mi gratitud al Profesor SEBASTIAN NEUMEISTER, de la Universidad de Berlín, por sus acertados criterios que me han proporcionado un acercamiento al espacio teatral del barroco, bajo un punto de mira de orden estético y de origen simbólico.

Es un placer agradecer igualmente a las muchas Bibliotecas y Archivos, cuya lista sería larga de enumerar aquí, y que ya están referenciados en el texto, por su permiso para investigar y reproducir materias de incalculable valor para la realización de esta Tesis.

El Autor.

PREAMBULO.

Para llegar a una justa valoración del trabajo de investigación en esta Tesis, hemos de considerar dos puntos: uno de ellos ha sido la tarea de recopilación de datos, en una parcela tan inédita como es la escenografía de nuestro teatro cortesano. Por esta razón, son difíciles de encontrar y suelen estar dispersos por diferentes archivos y bibliotecas. En otras ocasiones, hemos contado con la sabia dirección y colaboración de investigadores del tema, casi siempre hispanistas, con los que tuvimos la gran oportunidad de mantener periódicamente entrevistas, que enriquecieron nuestro registro de datos.

El otro punto a considerar, quizá sea el de mayor envergadura, y que hace a esta Tesis única en su género, pues hasta la fecha no se ha realizado un concienzudo estudio escenográfico de la última comedia de Calderón, "Hado y divisa de Leonido y de Marfisa", y mucho menos nadie pensó en su reconstrucción. Por tanto, de este punto depende la originalidad del asunto elegido, y si su realización es satisfactoria habremos conseguido cubrir una laguna importante, hasta ahora vacía, en el vasto campo de la escenografía del teatro calderoniano.

El haber elegido esta comedia de Calderón, ha sido precisamente, porque una vez revisadas las escenografías utilizadas en su obra dramática, hemos encontrado reflejados en ella, como en ninguna otra, los ideales del teatro calderoniano, es decir, hacer del espectáculo teatral una obra de arte total, siendo su escenografía parte integrante de este conjunto. Concretamente, en "Hado y divisa...", nuestro autor cuidó en extremo su puesta en escena, tanto, que será una de sus creaciones teatrales a la que dedicó mayor número de acotaciones y descripciones escenográficas, algunas además, de las más bellas en su género.

Otra razón que nos ha inducido a la elección de esta comedia, ha sido por encontrar en ella reunidos todos los escenarios habituales utilizados por nuestro teatro cortesano, en un momento que en cuanto a técnica escenográfica se había alcanzado una inusitada perfección, tanto en la rapidez de los cambios de decorado, como en la realización de maquinaria y tramoyas.

No se conserva ninguna imagen gráfica de la representación de "Hado y divisa...", de 1.680. Por esta causa, la recopilación de datos, a la hora de elaborar esta Tesis, ha sido esencial, pues a través de ellos, hemos podido impregnarnos del ambiente que animó estas fiestas y de la técnica teatral utilizada en estas representaciones de nuestro teatro cortesano, a la que pertenece nuestra comedia.

Una vez concluída esta labor, nos situamos bajo el prisma de un escenógrafo de la época y procedimos a la reconstrucción de la representación elegida, aunque siempre conscientes de que la empresa a la que nos habíamos comprometido, pertenecía a un arte efímero, es decir, en cierto modo irreplicable, y particularmente difícil en el caso español, donde se conservan tan pocos bocetos, en comparación con otros países.

La atracción por una obra teatral en el siglo XVII no cesó con su representación. Prueba de ello, fue el interés mutuo demostrado entre las familias reales de Austria y España por las fiestas palaciegas, celebradas en uno y otro país, motivado por sus estrechos vínculos, y que dieron como resultado, que se acostumbrara a enviar a la Corte de Viena, manuscritos acompañados de dibujos y acuarelas de las obras representadas. A estas series pertenecen la mayoría de los pocos bocetos escenográficos que todavía se conservan, de nuestro teatro cortesano y que han sido para nuestra tarea fuentes documentales imprescindibles.

Por otra parte, la costumbre entre nuestros pintores de destruir los bocetos de una obra una vez terminada, el incendio del Alcázar en 1.734 y la destrucción de gran parte del Palacio del Buen Retiro en la época napoleónica, son cuestiones que evidencian la escasez iconográfica acerca de estos espectáculos de la corte española. Aunque no se descarta la posibilidad de que existan otros manuscritos con dibujos por encontrar, pertenecientes a estos envíos a la Corte de Viena, como el de la comedia de "Hado y divisa...", pues así lo atestiguan dos partidas de las cuentas tocantes a su representación (1).

La falta de documentación gráfica de la comedia elegida, ha hecho que nos basemos, para una fiel reconstrucción de la misma, en tres principales fuentes: la "Descripción..." del propio Calderón, de la sala del Coliseo, "pórtico del teatro" y "cortina" y de sus acotaciones escenográficas para la puesta en escena de la loa y de la comedia de "Hado y divisa..." (2), y de los documentos números 43, 44, 45, 47 y 61, pertenecientes al Legajo 666 del Archivo de Palacio, "Espectáculos públicos y privados" (3). A través de estas partidas, ocasionadas por los gastos de la representación, hemos podido localizar

ciertos pormenores de su escenografía, indumentaria, iluminación, etc., que nos han ayudado a saber cómo se llevó a la práctica la puesta en escena de "Hado y divisa...". Así como también, nos hemos servido de las series de dibujos escenográficos existentes, cuyos teatros y demás elementos hemos utilizado de modelos para la reconstrucción de nuestra comedia.

Igualmente, han sido de gran utilidad, para esta reconstrucción, las fuentes que nos ofrecen otras descripciones escenográficas de obras de semejante índole a la elegida, tanto del propio Calderón, como de otros autores de la época.

Asimismo, en los tratados italianos de escenografía del siglo XVII, hemos podido observar la enorme influencia que ejerció esta escuela en las puestas en escena de nuestro teatro cortesano, además habernos proporcionado soluciones para saber cómo se llevaron a la práctica en nuestra representación, las mutaciones, cómo funcionó la maquinaria y cómo se realizaron sus tramoyas y demás efectos.

Un sector, también empleado en esta reconstrucción, ha sido el de las artes plásticas de la época y en particular, la pintura, tan integrada a la concepción escénica calderoniana y por otra parte, tan vinculada a las realizaciones de nuestros escenógrafos, la mayoría de ellos grandes pintores.

Otras realizaciones, de carácter efímero, de las que existen dibujos y descripciones han sido utilizadas, bien para establecer ciertas relaciones o para observar un modo semejante de hacer al que nos ocupa.

Para el buen manejo de esta Tesis, informamos al lector, que consta de tres partes, divididas en varios capítulos. Para mayor facilidad en su consulta, las notas bibliográficas e ilustraciones, figuran al final de cada uno de ellos.

Las conclusiones de la primera parte acompañan a su correspondiente capítulo, mientras que las de las otras dos partes, se incluyen al final de cada estudio.

También incluimos en esta Tesis un índice de la bibliografía general utilizada, por orden alfabético de autores, y un lista de las figuras reproducidas, así como un pequeño glosario de los términos más utilizados en la técnica escenográfica barroca y al final formulamos las conclusiones generales de la misma.

La primera parte, consta de tres capítulos, en los que estudiamos la sala y el espacio escénico donde se dió la

representación de "Hado y divisa...", la técnica teatral utilizada en la misma y al "pórtico del teatro" y "cortina". Acompaña a esta parte el Apéndice 1, en el que figura la "Descripción", hecha por Calderón, de los elementos que estudiamos en los mencionados capítulos.

La segunda parte, comprende una introducción y cuatro capítulos destinados a la reconstrucción de la escenografía de la loa y de la comedia de "Hado y divisa..." y de dos Apéndices, en el número 2, transcribimos las acotaciones escenográficas que escribió Calderón para la puesta en escena de dicha representación, en el número 3, hemos realizado una sinopsis argumental de la comedia, dividida en jornadas.

La tercera parte se compone de un examen del variado vestuario y atrezzo que lucieron las personas de la comedia que nos ocupa, ya que el utilizado en la loa lo tratamos en el capítulo dedicado a su escenografía. La indumentaria de cada figura aparece tratada en su correspondientes capítulo. Figuran al final de la presente parte, dos Apéndices, el número 4, comprende un estudio de la figura del "salvaje", personaje del que desde tempranas fechas se sirvió nuestra literatura e iconografía y que Calderón, de una forma más humanizada, llevó a su teatro, en sus personajes de origen selvático, como son en nuestra comedia, Marfisa y su padre Argante. El Apéndice 5, trata de un estudio acerca del significado de la divisa del protagonista de la comedia, Leonido. Estudio que nos conducirá a la posible conclusión de que este personaje encarnaba en la escena al propio Rey, como muestra del protagonismo real que invadió toda la representación.

NOTA: Para un buen uso de los Apéndices 1, 2 y 3, véase lo que decimos en las notas al lector, que figuran en la primera y en la segunda parte de esta Tesis.

Todo lo elaborado e investigado en los diferentes capítulos, que componen esta Tesis, encuentra su forma y diseño en la serie de dibujos que la acompañan, pertenecientes a una reconstrucción de las mutaciones, tramoyas y vestuario de la representación de "Hado y divisa..." de 1.680.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS.

- 1.- "A don Melchor de Leon, por auer escripto la narratiua de la fiesta para embiar a Alemania..... 1.000 Rs."

"A don Joseph Guerra, que la escriuio y encuaderno a su costa..... 1.500 Rs."

SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. "Representaciones Palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books Limited. London. Madrid 1.982. Pág. 132.

- 2.- La comedia de "Hado y divisa...", va precedida e interpolada de una relación en prosa que explica cómo fué su puesta en escena. Nosotros, nos serviremos de la publicación de **HARTZENBUSCH, J.E.** Tomo IV de su colección de las obras de Calderón, de la Biblioteca de Autores Españoles. Ed. Rivadeneyra. Madrid, 1.855. Págs. 355-394.

Podemos deducir por varios detalles, que el mismo Calderón fue el autor no solo del drama y de sus acotaciones, sino también de la loa y de la descripción del Coliseo preparado para el estreno.

Véase las notas de **HARTZENBUSCH, J.E.** de la edición citada. Págs. 355-356.

- 3.- Publicados por **SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** Op. Cit.

PARTE PRIMERA

- NOTA AL LECTOR. (PAG. 9).

CAPITULO I

A) ESTUDIO DE LA SALA DONDE SE REPRESENTO "HADO Y DIVISA..."

- LA SALA DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO. (PAG. 10).
- EL PUNTO DE VISTA REAL. (PAG. 18).
- LA ILUMINACION DE LA SALA. (PAG. 22).

B) EL ESCENARIO DEL COLISEO Y LA TECNICA TEATRAL UTILIZADA EN LA REPRESENTACION DE "HADO Y DIVISA..."

- EL ESCENARIO. (PAG. 26).
- LA TECNICA TEATRAL DE ORIGEN ITALIANO EN NUESTRO TEATRO DE CORTE. (PAG. 29).
- LOS BASTIDORES Y LAS BAMBALINAS. (PAG. 33).
- LAS MUTACIONES Y TRAMOYAS. (PAG. 37).
- LAS LUCES DEL ESCENARIO. (PAG. 43).

- CONCLUSIONES. (PAG. 46).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 48).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 67).

NOTA AL LECTOR

El lector deberá tener en cuenta que en el Apéndice 1, que figura al final de la presente parte, está recogida literalmente, la descripción hecha por Calderón de la sala del Coliseo del Buen Retiro, "fróntis del teatro" y "cortina" que le cubría, tal como aparecieron en la representación de "Hado y divisa..." de 1.680.

Por ser este documento un instrumento de capital importancia para la reconstrucción escenográfica que nos ocupa, a la hora de tratar los citados elementos, en el estudio que iniciamos seguidamente, remitiremos al lector a dicho Apéndice.

Si bien, en las ocasiones que convenga, transcribiremos aquellos puntos de la descripción que proceda.

CAPITULO I

A) ESTUDIO DE LA SALA DONDE SE REPRESENTO "HADO Y DIVISA..."

LA SALA DEL COLISEO DEL BUEN RETIRO.

La primera representación de "Hado y divisa...", se dió en el Coliseo del Buen Retiro, ante sus Majestades Carlos II y M^a Luisa de Orleáns, en conmemoración de su real boda, el domingo de Carnaval, 3 de Marzo de 1.680, es decir un año antes de la muerte de Calderón; se repitió los dos días siguientes y se hizo luego al pueblo veintiún días seguidos (1).

De este espacio escénico, nos dice J. Navarro de Zuvillaga, que fue el escenario más importante del reinado de Felipe IV, y añade el autor, que se inauguró el 4 de Febrero de 1.640 con una representación de "Los bandos de Verona", una versión castellana del "Romeo y Julieta" de la que fue autor Rojas Zorrilla (2).

El Coliseo fue erigido en el Palacio del Buen Retiro y considerado en la época como el teatro más avanzado, en cuanto a técnica teatral se refiere, entre los varios lugares utilizados en la Corte al espectáculo. Simultáneamente funcionaron el teatro portátil anejo al "Juego de Pelota" y el "Salón Dorado o de Comedias" en el Alcázar, reformado precisamente en el año que se inauguró el Coliseo (3); el teatro del Palacio de la Zarzuela; y en el mismo Retiro, además del "Salón de Reinos" (4), existieron otros sitios utilizados con audacia e imaginación por Lotti como escenarios, desde el mismo estanque, hasta un tablado en medio de los árboles (5).

Pero donde el nuevo teatro tuvo su esplendor, fue en el Coliseo del Buen Retiro. Este Palacio fue inaugurado en 1.633, inspirado por el Conde-Duque de Olivares, sobre diseños y bajo la dirección de los arquitectos Crescenzi y Carbonell (6).

Hoy en día sólo quedan el ala norte de la Plaza Principal de dicho Palacio, convertida en el Museo del Ejército, donde todavía se conserva el "Salón de Reinos" y el llamado "Casón", antiguo salón de baile, actualmente anejo del Prado.

Por lo tanto, el Coliseo hoy desaparecido, se edificó junto al ala meridional del Palacio, más allá de la "Sala de Máscaras", según podemos ver en la planta principal del Palacio del Buen Retiro que nos ofrece Carlier (7).

El Coliseo era un teatro a la italiana, no sólo en la utilización de la perspectiva del espacio escénico, sino también en su propia arquitectura, basada precisamente en este uso, como lo había sido la del Teatro Farnesio de Parma, construido por Giovane Battista Aleotti en 1.618, del que es claro descendiente, como la mayoría de los teatros europeos de la época (8).

J. Brown y J.H. Elliott nos dicen, que aunque el Coliseo se dejó de usar al poco tiempo de su inauguración, primero a causa de la guerra y después por la prohibición de representar comedias tras la muerte de la reina en 1.644, con la llegada a España en 1.649 de la segunda esposa de Felipe IV, Mariana de Austria, el edificio fue restaurado cobrando nueva vida (9).

En un plano fechado en 1.655, por lo tanto posterior a dicha reforma, nos muestra que el Coliseo tenía "tres órdenes de balcones" (10), con cuatro palcos por orden. Estos, según N. D. Shergold, estaban reservados para los miembros de la nobleza, ministros y dignatarios de la Corte (11). Enfrente del escenario, estaba situado el palco real y debajo de él la "cazuela", reservada a las mujeres. El público masculino se colocaba de pie, delante de la embocadura (12) (Fig. 1).

En la Introducción a su comedia "Hado y divisa...", Calderón nos hace una descripción de la sala del Coliseo, de la que podemos decir, que es la única que se conserva de un autor dramático, que además representó sus obras en este lugar.

Calderón en dicha descripción nos indica que la planta del Coliseo era "de forma aovada", "la más á propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes" (13). Estas palabras de Calderón, indican el descubrimiento de la perspectiva en el teatro, que había sido ignorada hasta la inauguración de este espacio escénico, con excepción de algunos espectáculos montados por el discípulo de Bountalenti, Cosme Lotti (14).

Observando la planta del Coliseo del Buen Retiro en el plano de Carlier de 1.712, podemos comprobar que el Coliseo, en realidad no era de planta ovoidal, sino que se componía de un rectángulo y de un semicírculo enlazados, es decir en forma de U (Fig. 2).

Todo el semicírculo de la planta del Coliseo, estaba ocupado por el palco real, revestido por un balcón que sobresalía en relación con los de los otros palcos, y que según Calderón adoptaba, debido a la planta, la "forma de media luna" (15). Como así podemos verlo con más precisión en el mencionado plano del Coliseo de 1.665 (Fig. 1).

Este palco, como todos los del Coliseo, estaba cerrado con celosías y se comunicaba con el cuarto de su Majestad, pero como veremos más adelante, Carlos II no vió desde este lugar la representación que nos ocupa (16).

Existen varios relatos de extranjeros que asistieron a las representaciones celebradas en el Coliseo del Buen Retiro, en fechas cercanas al estreno de "Hado y divisa...", que nos aportan más datos sobre cómo era dicha sala y de cómo se llevaban a cabo estas representaciones de nuestro teatro cortesano.

Al diplomático Muret, lo trajo a España el Arzobispo Aubusson, embajador de Luis XIV que venía a nuestro país a gestionar asuntos relacionados con la dote de la futura esposa de Luis XIV, María Teresa, en la Corte de Madrid, en 1.666. De su visita al Buen Retiro y refiriéndose a la sala del Coliseo, escribía Muret:

"Nos detuvimos algún tiempo en la sala de comedias, cuyo teatro no cede al de las Tullerías, ni en belleza ni en máquinas; aunque el lugar no sea tan vasto como el nuestro, no deja de ser tan magnífico. Los palcos están todos con enrejados, y desde lo alto a lo bajo no se ve más que oro y azul." (17)

El noble florentino Cosme III, que visitó España en 1.668-1.669, nos dice que trabajó mucho en su preparación y ornato el pintor e ingeniero florentino Baccio del Bianco. El teatro, continúa, "...está muy bien dispuesto, y por el tamaño y la gracia tiene gran semejanza con el de Florencia, aunque le ceda de gran trecho en los adornos" (18). Lo que nos confirma que la disposición del teatro del Buen Retiro era semejante a la de los teatros italianos de la época.

La viajera francesa Madame d'Aulnoy, novelista (19), estuvo en nuestro país entre 1.679-1.680 y de lo que escribió sobre el Coliseo podemos deducir que la sala era de

bella traza y estaba decorada "con ricos adornos de talla y dorados". Los palcos eran muy amplios, como para doce personas cada uno, y estaban cerrados "con celosías semejantes a los de la Ópera de París". En el ocupado por el Rey eran doradas. El salón, prosigue la autora "...de bastante capacidad está hermo­seado por estatuas y bellas pinturas... No hay localidades de orquesta ni de anfiteatro, y el público se sienta en largos bancos" (20).

Según Calderón, la techumbre del Coliseo, "...estaba pintada de una perfecta perspectiva, que representaba una media naranja rodeada de corredores, y servía de dosel á un escudo en que estaban fielmente unidas las armas de las dos coronas, rodeadas de las dos insignias de los reinos, y festones de flores y cupidos..." (21). Estas pinturas fueron obra de Dionisio Mantuano, así como el pórtico del teatro y la cortina, de los que daremos cuenta más adelante (22).

Las cuentas de los gastos ocasionados con motivo de la representación que merece nuestra atención, incluyen detalles de la pintura y el dorado de los balcones y celosías del Coliseo, así como de su techumbre. Estas cuentas dejan ver que las obras fueron hechas exprofeso para la entrada de la Reina M^a Luisa de Orleáns (23).

En torno a la fecha de dicho acontecimiento está fijada la visita de Madame d'Aulnoy al Coliseo (24), lo cual nos conduce a deducir, que las obras de decoración y pintura debieron estar terminadas o a punto de terminarse, por lo tanto, su descripción de la sala, junto con la de Calderón y las partidas de los gastos todas mencionadas, son documentos valiosísimos que permiten hacernos una idea del aspecto que debió presentar la sala del Coliseo en la representación de "Hado y divisa...".

La arquitectura interior del Coliseo del Buen Retiro, desde su inauguración hasta la fecha del estreno de nuestra comedia, sufrió numerosos cambios. Según comenta Ceán Bermúdez, fueron "...incalculables los daños que sufrió su arquitectura interior con sus trazas caprichosas y con sus ridículos adornos. El teatro del Buen Retiro, colocado en el centro de la Corte, era un ejemplo demasiado autorizado que no podían dejar de imitar la moda, la adulación y la ignorancia, por lo que se difundió en poco tiempo por toda España la corrupción y el mal gusto en la arquitectura" (25).

En un discurso leído por Jovellanos en 1.781, en la Academia de San Fernando, sobre la historia del arte en España, nos dice: "Los artistas, que pintaban las decoraciones para el teatro del Buen Retiro, contribuyeron no poco a autorizar el mal gusto en la arquitectura. Rici dirigió por mucho tiempo estos trabajos..." (26).

Estos comentarios además de hacernos considerar al Coliseo, como muy bien ha observado J. Navarro de Zuñillaga, cátedra de arquitectura de la época (27), resumen la postura neoclásica ante su antecesor el barroco, a lo que estos autores llamaban desmanes y mal gusto, seguro que eran fruto de una intransigencia hacia un estilo que ellos creían superado, pero hoy, a más de dos siglos de distancia, y aunque no poseemos iconografía de los mismos, sí podemos considerar la importancia de estos trabajos que fijaron una forma de buen hacer y de su repercusión en la arquitectura de la época.

Un ejemplo que nos ofrece una muestra de cómo debieron ser los elementos utilizados en la decoración del Coliseo, es un dibujo de Rizzi, que reproduce Shergold (28), y aunque fechado en 1.680, posiblemente se trate de un proyecto decorativo llevado a cabo en el Salón de Comedias del Alcázar, para celebrar el cumpleaños de la reina Doña Mariana de Austria, en 1.649, donde se hicieron máscaras y comedias (29).

En el dibujo de Rizzi, del que más adelante daremos cumplida cuenta (30), se ven efectivamente, rasgos similares a los Churriguera y Ribera, como debieron ser los utilizados en dicha decoración, tan despreciados posteriormente y tan justamente colocados en su momento y valorados en la actualidad.

Si comparamos la riqueza en adornos que nos presenta este dibujo, con la escueta ornamentación que figura en el arco proscenio que dibujó Baccio del Bianco, para la "Introducción" de "Andrómeda y Perseo" de Calderón (1.653), podremos hacernos una idea de las innovaciones decorativas introducidas en la sala del Coliseo por estas fechas (31).

El nuevo Coliseo, a pesar de sus innovaciones escénicas, trató de imitar el ambiente que se respiraba en los corrales de comedias. Al igual que en los corrales, el público previo pago, podía entrar en el Coliseo y procuraba crear el mismo ambiente que era frecuente en estos teatros públicos, provocando escenas que enardecían al auditorio y divertían a los monarcas, a la par de ayudar a que pasaran inadvertidos los diferentes cambios que sufría el escenario (32).

Esto nos hace pensar en lo que dice Orozco Díaz acerca de lo que fue realidad o ficción en estas representaciones de nuestro teatro cortesano (33). El fenómeno que se operaba en estas fiestas barrocas podemos decir que se desbordaba del escenario a la sala como una prolongación del mismo teatro, que teatralizaba a la propia fiesta, convirtiéndola en una escena inanimada.

Realidad o ficción, esta fue la máxima utilizada por nuestros escenógrafos y que pretendieron plasmar, para asombro del público, en sus prodigiosas escenografías montadas en el escenario del Coliseo.

El Coliseo fue el teatro oficial de la Corte, y durante cierto tiempo sólo asistieron a él las personas distinguidas que el Soberano gustaba invitar (34).

Sin embargo, la mayoría de las veces estuvo abierto al público, aunque con entradas de pago, al menos en parte de las localidades. Como así da cuenta Pellicer en un "Aviso" del año 1.640:

"Hase empezado a representar en el teatro de la comedia, fabricado dentro, y concurre la gente lo mismo que a los de la Cruz y del Príncipe, celebrándose para los hospitales y autores de la farsa" (35).

Y aunque al parecer, tal uso se acabó al morir Felipe IV, sin duda por acarrear escándalos y molestias (36), posteriormente continuó, hasta tal punto, que como dicen Shergold y Varey, las actuaciones ante el pueblo en el Coliseo del Buen Retiro amenazaron el monopolio de representaciones teatrales que gozaba el arrendador de los corrales del Príncipe y de la Cruz. Lo que hizo que el Coliseo se convirtiera en un teatro público, a cargo de un arrendador al igual que estaban los corrales, alcanzando sus entradas sumas considerables (37).

No cabe duda que el Coliseo del Buen Retiro, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, vino a ocupar un lugar central en la vida teatral de la época.

Por las fechas del estreno de nuestra comedia, según apuntan el Duque de Maura y González Amezúa, era costumbre en el Coliseo, que las primeras representaciones se reservaran a las clases de etiqueta, después de estas se celebraban las populares, como así ocurrió con nuestra comedia. Pero también nos dicen estos autores, que en representaciones muy aplaudidas, y como caso excepcional, después de las funciones de gala y antes de las populares, se dieron otras a las que no concurría ninguna persona de calidad, no tanto por ser gratuitas, como porque para ellas se cerraban los balcones dejando expedito el patio (38).

En funciones, que impuestas por la moda de la época, alcanzaron un enorme éxito, se llegó a pagar por un primer palco del Coliseo doce doblones y por un segundo, ocho. Consta que Carlos II asistió alguna tarde de "rebozo", es decir cerradas las celosías del palco regio (39).

Según indica **Monreal**, las funciones del Buen Retiro, duraban cinco o seis horas, sirviéndose a los asistentes durante muchas de ellas, manjares y refrescos. En cada una solían invertirse muchos miles de ducados (40).

En todas las funciones celebradas en el Coliseo a las que asistía el Rey, guardábase la más rígida etiqueta de la Corte, como así nos dan cuenta las descripciones (41).

Por ejemplo, **Bertaut** personaje de relevancia política en la Francia del siglo XVII, que asistió a una representación celebrada en el Coliseo en 1.659, ofrecida en honor al mariscal **Grammont** (42), nos manifiesta que el protocolo seguido en la misma ordenó a las infantas junto con algunas personas de Palacio, que se acomodaran en uno de los palcos laterales, así como al mariscal se le destinó el de enfrente (43).

En la representación que merece nuestra atención, sin embargo, como indica **Calderón**, "Los títulos, caballeros y criados de las tres Casas Reales estaban en los lugares que les tocan, aumentando con la multitud la decencia" (44). A través de las palabras de **Calderón**, podemos suponer que estuvieron colocados en algún lugar privilegiado de la platea. Mientras que en los balcones de arriba se acomodaron los embajadores, lugar destinado a estos en las funciones públicas, como alude **Calderón** (45).

Según indica el viajero francés, en la representación de 1.659, las damas se sentaron en alfombras, como así lo hicieron para presenciar la que nos ocupa, las damas de la Reina y de la Reina madre. Acomodadas abajo, una frente a otra sobre "dos líneas cubiertas de riquísimas alfombras" (46). Por al parecer ser uso en la época que las damas no estuviesen sentadas en alto (47).

En ambas representaciones, los caballeros presenciaron la función de pie junto al escenario, mientras que como estudiaremos en el siguiente capítulo, el Rey la vió desde un sitial.

A falta de documentación iconográfica al respecto y para podernos hacer una idea de cómo debía ser el aspecto que ofreció la sala del Coliseo en estas representaciones, recurriremos por analogía a una escena grabada por **Van Lonchon** en el año 1.640 y que muestra una representación del Ballet de la Prosperidad en el Palacio del Cardenal en París, en presencia de Luis XIII, la reina, el futuro Luis XIV y el propio **Richelieu** (Fig. 3).

Como podemos observar, el aspecto que de dicha representación ofrece este grabado, es muy similar al que nos ocupa, aunque echamos en falta algunas celosías y a las

damas sentadas en el suelo sobre almohadas, también nos parece poco protocolaria la actitud conversacional de Luis XIII, en comparación con la distancia y dignidad que nuestros Monarcas mantuvieron siempre en sus apariciones públicas (48). Aunque ambos espacios teatrales poseen un elemento en común, las balconadas. El Coliseo como hemos hecho referencia, adornó y defendió sus palcos con este revestimiento. Los salones de Reinos, de Máscaras y el Casón del Buen Retiro tenían balconadas, al igual que el Salón Dorado del Alcázar (49).

EL PUNTO DE VISTA REAL.-

Para acomodar a las altas jerarquías y demás personas que asistieron a la representación que merece nuestra atención, se siguieron las "bien aprendidas y respetuosas etiquetas de la Casa Real" (50); ocupando todas ellas sus sitios habituales en este tipo de funciones, como ya vimos.

Aunque como indica Calderón, su Majestad no vió esta representación desde el palco real. El Rey no solía utilizar este aposento, pues "por gozar del punto igual de la perspectiva", mandó hacer en el patio "un sitial, levantado una vara del suelo. Este se cubrió de riquísimas alfombras" y se cercó de cancelles de brocado rojo, sus "puertas" fueron construídas con molduras doradas, sus cuatro costados estuvieron rematados por "ramilleteiros de oro", "prosiguiendo la techumbre con disminución de las propias molduras y brocado, y rematando en un bellissimo floron de oro". Su interior estuvo iluminado con gran esplendor (51).

Existen dos grabados, ejecutados por el grabador flamenco Harrewyn, reproducidos por Shergold, de dos funciones distintas de nuestro teatro palaciego, fechadas en 1.680 (52).

Harrewyn, nos presenta en uno de estos grabados, un escenario palaciego en plena representación, en una mutación de bosque (53). Entre los espectadores podemos ver a Carlos II, acompañado de su esposa, observando la escena desde un elevado sitial, que a nuestro entender, tiene un gran parentesco con el utilizado en la representación de "Hado y divisa...".

Este grabado, nos ofrece la imagen de esta especie de tronos portátiles utilizados por el Rey en las funciones públicas y aunque no siempre fueron así de aparatosos, como veremos más adelante (54), sí el presente nos permite localizar los elementos que según Calderón, intervinieron en el que nos ocupa.

Así en esta imagen de trono, podemos ver la tarima cubierta de ricas alfombras, con la altura conveniente, para que el monarca viera desde su butaca, sin distorsión, la escena representada en el escenario. También nos hace saber,

lo que se consideraba en la época como "sitial". Según el "Diccionario de Autoridades...", "sitial" era: "El asiento, o silla con un pequeño banco delante, cubierto de un tapete con una almohada, ó coxín encima, y otra á los pies de la silla, de que usan Reyes, Príncipes y Prelados en las asistencias de las funciones públicas" (55). En esta ocasión, hasta el respaldo del asiento aparece cubierto con una rica tela, como así parece ser la del tapete, bordeado este de un magnífico fleco, al igual que el brocado de los canceles.

Advertimos además, en el sitial elevado que nos presenta este grabado, que su techumbre, a modo de cimborrio, adopta la forma de un chapitel piramidal, rematado en sus cuatro vértices por los "ramilletteros" y en su cúspide por un "florón", elementos decorativos que rematan al conjunto y que parecen ser los mismos a los que alude Calderón (Fig. 4).

El otro grabado de esta serie, al igual que el anterior, nos muestra a los Monarcas en su privilegiada localidad. Según apunta Shergold, ambos grabados indican que algunos espectadores, por estas fechas, se acomodaban en asientos colocados en la platea de cara al escenario. Otros se quedaban de pie a los lados, delante de los alabarderos de la guardia del Rey, como así podemos verlos en este segundo grabado. También se pueden ver alabarderos, cerca del Rey, en el grabado tratado en primer lugar (56).

A diferencia de las representaciones dadas en los corrales de comedias, el Rey en nuestro teatro palatino, es el punto de referencia de la acción dramática que se representa en el escenario. Así las figuras de héroes y de dioses paganos, frecuentes en las comedias cortesanas de Calderón de estos años, representan en el mundo ficticio y eterno del drama, lo que los Reyes son para su reino, cuestiones que como veremos, se dan en la comedia que merece nuestra atención (57). Por esta razón, la presencia del Rey en este tipo de manifestaciones era imprescindible, porque sin él la fiesta hubiera perdido todo su sentido.

El Rey, sentado en el centro de la platea, lugar que ocupaban en los corrales los mosqueteros, huye por tanto, del aposento construido para él, para aislarse en este lugar, que debido a su situación espacial se convierte en la butaca privilegiada de toda la sala, pues le sitúa en el punto de referencia de la perspectiva respecto del escenario, desde donde domina a un mismo tiempo la escenografía y la interpretación teatral (58). De forma que, como apunta Neumeister, los demás presentes no podían ver la fiesta adecuadamente sino por los ojos del Rey (59).

Por otra parte, hemos de considerar, que el uso de este sitio elevado desde donde el monarca pudiera ver perfectamente, sin distorsión, todos los puntos de la perspectiva escénica hace evidente la influencia de la práctica teatral italiana en el teatro cortesano español.

Uno de los tratados de escenografía más frecuentados en la época, el de Nicola Sabbatini, advierte a los escenógrafos que a la hora de diseñar los diferentes decorados, cuiden la orientación de los rayos de la perspectiva con relación al punto de vista del espectador, además de indicar el lugar dónde se debe colocar al príncipe.

Sabbatini coloca al príncipe sobre un estrado, situado en el espacio ocupado por los espectadores pero lo más cerca posible del punto medio y a una altura que se encontrase al nivel del punto de convergencia de las líneas de fuga de la perspectiva del decorado, de forma que éste pudiera ser captado y abarcado mejor que desde ningún otro lugar. A sus lados, manda disponer sillas donde se debían sentar los cortesanos del príncipe y los soldados de su guardia, colocación que, como podemos observar, coincide con la de los grabados de Harrewyn (60).

Según nos dice Rodríguez G. de Ceballos, esta orientación del estrado del príncipe en la sala, propuesta por el mencionado tratadista, era consecuencia de la construcción del decorado según los principios estrictos de la perspectiva unifocal de suerte que los espectadores que se situaban a un lado y a otro del eje de la perspectiva, percibían la escenografía defectuosamente. En el siglo XVIII cambiaron radicalmente las cosas con la introducción de la perspectiva angular por obra especialmente de Ferdinando Galli-Bibierna (61).

Sabbatini denomina a este punto óptimo de visión del escenario y de los decorados, "punto della distanza" y para determinarle el tratadista, con regla y escuadra en la mano, nos dice que primero hemos de situar su correspondiente, el "punto del concorso" que hemos de determinar en el escenario, en el centro del foro y que debe coincidir con el anterior, para proyectarle a la altura conveniente, manda colocar una estaca de un pie y medio de altura en el centro de la sala. Así, hacia ese punto, colocado a su altura conveniente, convergerán todos los puntos de fuga de las perspectivas escénicas, dándonos una visión perfecta del decorado. Por esta razón advierte, que "no debe ser muy alto ni muy bajo porque las casas (representadas en los bastidores) aparecerán elevándose o hundiéndose" (62).

Dedica Palomino en su tratado, un capítulo a la práctica teatral, especialmente en lo que concierne al

diseño de perspectivas, que permite hacernos una idea de la importancia que se daba todavía a principios del siglo XVIII al Sitio del Rey.

Palomino, al tratar del trazado de los "puntos trascendentes" en ciertas perspectivas escénicas, nos dice que se debe tener sumo cuidado en el punto de concurrencia de estos, porque en ocasiones provocan el efecto de "suavizar" la perspectiva hacia los lados. Recomienda el tratadista, que estos no se han de usar en presencia del Rey, porque sería "cosa indigna" (63).

LA ILUMINACION DE LA SALA.-

Existieron en estas fiestas de nuestro teatro cortesano, otros aspectos de carácter ambiental, como fue la iluminación de la parte destinada al espectador en la sala de comedias, que nos pueden ayudar a sentir el clima plástico que envolvió a la representación que merece nuestra atención, para una mejor reconstrucción de la misma.

La iluminación artificial, va a cobrar una gran importancia a partir de 1.622 en nuestros espectáculos palaciegos. Ello fue debido a la influencia que ejerció la puesta en escena del capitán **Fontana** en las Reales Fiestas de Aranjuez, presentada con tal derroche de iluminación que incluso provocó un incendio (64).

Como ha observado O. Arróniz, a partir de este año y debido a la iluminación, se operará un divorcio entre el teatro popular y el teatro de corte (65).

Efectivamente, el espectáculo representado en los corrales de comedias seguirá sujeto al horario de mediodía y a las características peculiares que le impone el sol. Mientras que las funciones de nuestro teatro cortesano, claramente influenciadas por la escenografía italiana, que a diferencia del teatro de corral, se representa en un espacio único y cubierto, hará que se imponga en estas la luz artificial, tanto para iluminar el pórtico y los bastidores, como para dar luz al apuntador y alumbrar los vestuarios, así como ambientación de la sala donde se celebra el espectáculo. Por lo tanto, este sistema artificial de iluminación, va a hacer posible que las representaciones de comedias fuesen nocturnas.

De la representación celebrada en el Coliseo en 1.659, ya tratada anteriormente (66), nos dice Bertaut que "el salón estaba sólo iluminado por seis antorchas, o más bien seis grandes cirios en candelabros de plata, de un tamaño verdaderamente gigantesco" (67).

Comparando la iluminación de la sala del Coliseo en la referida representación de 1.659, con la que merece nuestra atención, podemos observar que esta última fue más esplendorosa, ya que como indica Calderón:

"Vistiéronse las paredes de diferentes colgaduras, á cuya rica variedad asistia gran numero de luces, repartidas en sus sitios y colocadas en bellísimos asientos, cuyas doradas oposiciones enviaban los reflejos tan ardientes, que envidioso el sol trocara por estas luces sus rayos." (68)

La iluminación de la sala en esta ocasión, dependió además de otros puntos de luz colocados a cierta altura, pues según añade el autor:

"De la techumbre pendian dos arañas de extraordinario artificio, desde cuyo dorado centro repartian en desiguales líneas gran copia de luces, tejidas de suerte, que se podia dudar cuál era la antorcha que brillaba, ó cuál el oro que ardía." (69)

Como podemos observar, la escasez de luz en la sala del Coliseo en la representación presenciada por Bertaut fue infrecuente en el Buen Retiro, ya que antes de que el viajero francés visitara España, Baccio había ensayado igualmente las lamparillas de aceite, mezclando algún producto aromático.

Como así lo refiere Barrionuevo en uno de sus "Avisos" en el que da cuenta de una comedia representada a los Reyes en el Buen Retiro, el 12 de Febrero de 1.656, donde menciona que el aparato era soberbio. "Hasta en las luces hay primor, siendo cada una una cazoleta o poma que exhala aromas..." (70).

Otro aviso del mismo cronista, de quince días después a la mencionada representación, nos informa que "se llevó una araña de Nuestra Señora de Atocha para que luciese y adornase más el Coliseo" (71). El propio Barrionuevo se queja en otra crónica del excesivo calor provocado por tan abundante iluminación en una sala con las ventanas cerradas, que hicieron del teatro un horno y propone que se remedie con el uso de "alguna mistura olorosa que morigere lo adusto del fuego para que cada torcida sea un pebete, cada lámpara un perfumador, y cada ardor una pastilla..." (72).

Madame d'Aulnoy, comenta el enorme consumo de cera que se hacía en España con motivo de las representaciones teatrales y demás actos públicos. Apunta la autora, que para los interiores de los teatros, palacios, etc., se utilizaban "gruesas antorchas de cera blanca a las que se les denomina "hachas". Son más largas de las que se usan en París para iluminarse a la caída de la tarde ante las carrozas, pero son también mucho más caras, porque se trae

la cera con grandes gastos de fuera del Reino, y se hace un gran consumo de ella en España" (73).

Como apuntan Shergold y Varey, la cantidad de cera que se empleaba en tales espectáculos era imponente. El documento número 22 del Legajo 666 del Archivo de Palacio, nos da cuenta del gasto en cera para el ensayo de la comedia, "Andrómeda y Perseo", que tuvo lugar el 16 de Mayo de 1.653. Los oficiales de la Cerería tuvieron que poner 695 libras de cera, entre velas, hachas y hachetas, para iluminar las arañas y demás puntos de luz de la sala y otros aposentos del Coliseo. En esta ocasión además, se dió un hacha "para que se visitase el Coliseo de parte de noche" (74).

Para hacernos una idea de los grandes gastos en iluminación que acarrearón otras representaciones palaciegas, baste observar el mencionado legajo, que nos da cuenta de los gastos de iluminación del teatro del Buen Retiro, y donde a través de sus partidas podemos comprobar la importante suma a la que ascendió el gasto de cera consumida en este teatro en arañas, velas, hachas para iluminar la entrada del Coliseo, etc... (75)

Sabbatini, recomienda que las luces que se coloquen en la sala, es decir fuera del escenario, sean antorchas de cera blanca, por ofrecer una magnificencia que no dan las lámparas de aceite, aunque sí aconseja el uso de estas en las arañas, pues evita el goteo de la cera, pero siempre que se queme en ellas un buen aceite mezclado con algún delicado perfume, que evite el mal olor que produce el aceite al quemarse. Procedimiento, como hemos visto, ya utilizado por Baccio y recomendado por Barrionuevo, precisamente para iluminar las arañas.

Aunque Sabbatini en ambos casos se muestra partidario del uso de las antorchas y recomienda para evitar el derramamiento de la cera, que las antorchas colocadas en las arañas sean gruesas y cortas, lo suficiente para que duren el tiempo de la comedia y que a su vez se provea de antemano a las arañas, de pequeños platillos, en donde se ubiquen las antorchas de suerte que reciban el goteo de la cera sin detrimento del que está debajo. También aconseja dar a las arañas diversas formas, como por ejemplo de águila, de flor de lis o de arpa y construirlas de madera con alambre para colgarlas (76).

Según nos da cuenta una partida de los gastos de nuestra representación se utilizaron "32 baras de colonias carmesi para las arañas...", así como otra partida nos informa del pago para su "dorado" (77). Por lo que podemos deducir, que la cinta de color carmesí debió de ser usada para decorar el alambre del que pendían de la techumbre las

arañas, y que estas fueron patinadas en una imitación de oro.

Los pagos efectuados al cerero Juan Ramírez, por las libras de cera consumida en nuestra representación, junto con otras partidas de lo mismo de otras, permiten hacernos una idea de cómo se distribuyeron y de qué tipo de luces iluminaron la sala del Coliseo el día 3 de Marzo de 1.680.

Las "achas de cuatro pabilos", que mencionan ciertas partidas de gastos en cera de nuestra comedia, se trataban de unas velas grandes y gruesas con forma de prisma cuadrangular, compuestas por cuatro velas largas, juntas y cubiertas de cera, por lo tanto, como da cuenta la partida tenían cuatro pabilos, y se diferenciaban de las "antorchas", recomendadas por Sabbatini, en que estas tenían las velas retorcidas (78).

Al parecer estas hachas se instalaban a los dos lados de la sala del Coliseo (79), y es muy posible que en nuestra representación fuesen colocadas de igual manera. Los otros puntos de luz de la sala a los que, como hemos visto, menciona Calderón, así como los que iluminaron el pórtico (80), debieron ser solucionados a base de "achetas" y "belas" de diferentes tipos, de las que nos dan cuenta los gastos de la comedia (81).

Según podemos comprobar en los gastos en cera para "Andrómeda y Perseo", las arañas se iluminaban con "velas de camara", tipo de vela gruesa y corta como la recomendada por Sabbatini para estos menesteres (82). Así como las denominadas "velas de bujía", que también figuran en los gastos de nuestra comedia, se utilizaban en los faroles que iluminaban el Coliseo y sus dependencias (83).

B) EL ESCENARIO DEL COLISEO Y LA TECNICA TEATRAL UTILIZADA EN LA REPRESENTACION DE "HADO Y DIVISA..." DE 1.680.

EL ESCENARIO.

La representación de "Hado y divisa..." de 1.680, debió de gozar de uno de los montajes escénicos más asombrosos y espectaculares de los presentados en el Coliseo del Buen Retiro, bajo el reinado de los Austrias, como ya tendremos ocasión de comprobar a la hora de estudiar su escenografía.

Para saber cómo se llevó a la práctica dicho montaje, es indispensable que realicemos un estudio del escenario donde se efectuó y de la técnica teatral empleada en el mismo.

El escenario del Coliseo del Buen Retiro, incorporaba todas las maquinarias teatrales que habían desarrollado los ingenieros italianos en nuestro país para el montaje de las grandes comedias de espectáculo y que vinieron a formar parte normal y rutinaria de los entretenimientos de la Corte de los Austrias.

Se componía este escenario, de cortinas o bastidores de fondo y de un juego de bastidores en perspectiva sobre guías en el suelo accionadas por cabestrantes desde abajo, de modo que podían ser cambiados por otros a la vista del auditorio. También fue provisto de máquinas de velos y escotillones, todo dentro del acusado marco que le proporcionaba su boca de escena arquitectónica.

Además de todos los dispositivos mencionados, propios para mostrar en la escena una ilusión perspectiva, el escenario del Coliseo estaba dotado para proporcionar al auditorio una nueva perspectiva final, no de árboles y plantas representados en los bastidores, sino de los auténticos jardines del Retiro. Una puerta que poseía en el último foro, permitía incorporar a la escena los mencionados jardines como horizonte (84).

Con esta práctica teatral tomada del modelo italiano: bastidores dispuestos según las leyes de la perspectiva,

maquinaria y tramoya en un espacio cubierto con un escenario único, el teatro representado en el Coliseo, rompió con el tipo de puestas en escena frecuentadas en el corral de comedias: en un escenario múltiple, donde el espectador, la mayoría de las veces, tenía que imaginar el decorado. Y precisamente fue en su planta y escenario, donde el Coliseo se diferenció en extremo con el espacio del corral. Como muy bien dice J. Navarro de Zuñillaga, por lo demás el parentesco de la sala con los corrales estaba muy claro, así el Coliseo era una simbiosis del modelo italiano con el castellano (85).

Existe una carta de Baccio del Bianco dirigida al Duque de Toscana del 3 de Marzo de 1.656, en la que el escenógrafo define los dos tipos de representaciones teatrales que se celebraron en la Corte española durante el siglo XVII y que nos va a ayudar a saber, por su disposición, para qué género de comedia fue construido el escenario del Coliseo.

Baccio en el primer tipo de comedias, distingue dos especies, las "simples" y las "adornadas", pero ambas carentes de una escenografía con un concepto perspectivo, y que coincidían más o menos con las que se representaban en los populares corrales de comedias, eventualmente en el Alcázar y en el Palacio del Buen Retiro.

El otro género de comedias, refiere Baccio, "son con la escena pintada, mutaciones, tramoyas y con luces al uso de las más nobles y reales" (86).

Para este último género, estaba dispuesto el escenario del Coliseo. En él, abundaban las perspectivas pintadas sobre los bastidores, los vertiginosos cambios totales del teatro, el alarde de la tramoya, lo espectacular de las luces artificiales y el colorido y simbolismo del vestuario. En pocas palabras, una escenografía al modo italiano, introducida en la Corte española por el florentino Cosme Lotti, aunque ya había sido ensayada previamente por el también italiano Julio César Fontana en las Reales Fiestas de Aranjuez (87).

Este género de comedia, ya se había escenificado sobre teatros y escenarios portátiles, ubicados en patios, jardines o en lugares cubiertos como el Salón Dorado del Alcázar. Pero donde verdaderamente disfrutaron de estos espectáculos, tanto reyes como cortesanos y público en general, fue en los montados sobre el escenario que merece nuestra atención, como así lo manifestó Baccio en diferentes ocasiones a Fernando II de Toscana. Efectivamente, el escenógrafo italiano, en otra carta que escribió a su protector, fechada el 5 de Febrero de 1.655, le expresa el apasionamiento que sintieron los madrileños por un teatro en

el que se multiplicaban las mutaciones y donde el aparato y los efectos escénicos eran sorprendentes (88).

La puesta en escena a la italiana por lo tanto, se impuso en el primer escenario de la Corte por estos años, introducida en principio por Lotti y alcanzando nuevas cotas de inventiva, con su sucesor Baccio del Bianco, como han estudiado Brown y Elliott (89) y alcanzando un alto grado de sofisticación, en las realizaciones posteriores, como la que nos ocupa.

LA TÉCNICA TEATRAL DE ORIGEN ITALIANO EN NUESTRO TEATRO DE CORTE.

La técnica teatral a la italiana, se ocupaba tanto del lugar desde donde el espectador veía la representación con un punto de vista adecuado según las leyes de la perspectiva, como del escenario y la escenografía. Teóricos de la arquitectura como Vitruvio, sugirieron que el decorado debía corresponder a la acción dramática representada en la escena, es decir, debía ser cambiante, pero sus soluciones prácticas se basaron en sistemas ya utilizados en los teatros griegos y romanos (90).

Serlio sin embargo, se anticipó en cierto modo a la escenografía que vendría después, introduciendo detrás del proscenio, una plataforma inclinada con bastidores en perspectiva. El movimiento escénico se realizaba en el proscenio sobre un tablado sin inclinación, por lo tanto el decorado en perspectiva no se integraba todavía a la escena representada, sino que quedaba a la espalda de los actores (91).

Las prácticas teatrales de los arquitectos-arqueólogos, Andrea Palladio y Daniel Bárbaro, se cifraron en colocar, en lugar de los bastidores propuestos por Serlio, una gran fachada, la "frons-scenae", tomada del teatro latino, reelaborada siguiendo los textos de Vitruvio y el análisis de las ruinas (92). Será un discípulo de Palladio, Vincenzo Scamozzi, quien incorporará a la "frons-scenae" del Teatro Olímpico de Vicenza, construido por su maestro, decorados en perspectiva y tridimensionales, realizados en madera y estuco coloreado (93)(Fig. 7).

Los edificios del escenario creado por Scamozzi aparecían ante los ojos de los espectadores como si fueran los de una ciudad, aunque estuvieron colocados sobre un plano inclinado para ayudar a la ilusión perspectiva, como mandaba Serlio. Este decorado no fue transitable, es decir, entre sus callejuelas no podían moverse los actores, así como tampoco podían salir o entrar a través de ellas, sino que el movimiento escénico se limitaba al estrecho pasillo que formaba el proscenio, con dos entradas exclusivas a un lado y a otro del mismo.

Mientras se operaban estos cambios en la parte esencial de la escenografía, el escenario, apareció uno de los teorizantes escenográficos más renombrados de la época, Nicola Sabbatini, ingeniero de profesión como tantos otros escenógrafos y maquinista, al servicio sucesivamente, del Duque de Urbino, Francisco II, después del Cardenal Gerolamo Grimaldi y del Arzobispo Honorato Visconti. Sabbatini había dado muestras de su talento escenográfico con la construcción de un teatro en su ciudad natal, Pesaro. Por esta razón, según cuenta O. Arróniz, Sabbatini influyó a los constructores de teatros contemporáneos suyos, más por sus propias obras, que por la teoría publicada muy tardíamente en 1.637, cuando ya mucho si no todo lo preconizado en su "Pratica di Fabricar Scene, E Machine Ne'Teatri..." (Pesaro 1.637), había sido llevado al campo de las realizaciones, sobre todo en el teatro cortesano (94).

Podemos decir, que el escenario propuesto por Sabbatini en su "Pratica...", se modificaba en el desarrollo del espectáculo, gracias al apoyo de las máquinas, a diferencia de los de Serlio y Palladio de decorado fijo.

Habrá que esperar a la construcción del Teatro Farnesio de Parma, para que esta puerta hasta entonces detrás de la acción dramática, pase a un primer plano, convirtiéndose en el arco proscenio, elemento escenográfico que estableció en el interior del escenario, unas nuevas leyes perspectivas (95).

Las calles simuladas entre los edificios construídos por Scamozzi en el Teatro Olímpico de Vicenza, no fueron lugares para la acción. Sin embargo, Sabbatini en sus construcciones teatrales, sí contó con dejar entre algunos de los bastidores, cierta separación o calle, lo suficientemente amplia, para la entrada y salida de los comediantes y bailarines (96).

Unas de las modificaciones más importantes que introdujo Sabbatini en su tratado, fue en el tablado del escenario. A diferencia de Serlio y Palladio, recomendaba que este fuese de una pieza y que su parte frontal tuviese una altura respecto al suelo de la sala, de seis pies (cerca de dos metros), y que además, el tablado debía tener una pendiente continua hasta el fondo del escenario, pero muy suave, de una pulgada por cada pie de profundidad.

En cuanto al espacio asignado a escenario, el tratadista no estableció unas medidas determinadas para su longitud y anchura, pero sí recomendaba que fueran lo suficientemente amplias; con la anchura conveniente para que los comediantes pudiesen moverse con soltura y la longitud indispensable para que los decorados cupiesen con holgura. Los seis pies de elevación del entarimado, estaban

calculados para que debajo del mismo, se colocaran parte de las máquinas destinadas a las mutaciones y tramoyas (97).

También aconsejaba, que detrás y a los lados del escenario, se dejase espacio suficiente para albergar las otras máquinas necesarias, de forma que quedasen ocultas a la vista del público (98).

En cuanto a la altura del escenario, **Sabbatini** no menciona ninguna medida, sólo indica que su techo debía ser fabricado con cimbras y arcos de curvas poco acentuadas, pero de materiales resistentes para poder colgar las poleas y garruchas necesarias para el funcionamiento de ciertas máquinas, como así lo vemos en dibujos conservados en la biblioteca palatina de Parma, respecto del Teatro Farnesio (99).

No sabemos cuáles eran las medidas exactas del escenario del Coliseo del Buen Retiro. El plano de **Carlier**, del que ya dimos cuenta, permite hacernos una idea de la longitud aproximada y podemos comprobar, que casi era tanta como la de la sala de espectadores (100). Además, se le podía prolongar abriendo la ventana del fondo, que se comunicaba con los jardines.

A. Palomino daba de profundidad al escenario del Coliseo, "62 pies" (casi unos 20 metros), pero no señalaba su altura total, sólo la de su entarimado de "5 pies", aunque sí dió la medida del desnivel del tablado hasta el segundo foro, que era de "media vara y dos dedos", así como también, la anchura del frontis: "de basa a basa... 39 pies" (101).

No poseemos datos tampoco, de la profundidad del foso de dicho escenario, pero nos imaginamos que todas las medidas de las que no tenemos noción, debieron ser comparables a las de los más modernos teatros italianos contemporáneos, como el ya citado Farnesio de Parma, con una capacidad suficiente para albergar las enormes máquinas que construyeron en un principio **Lotti** y **Baccio del Bianco** y más tarde, el escenógrafo de nuestra comedia **José Caudí**.

Según ha observado **Rodríguez G. de Ceballos**, se ignora si la "Pratica..." de **Sabbatini** fue conocida en España, o si fue manejada y consultada por nuestros escenógrafos (102). Por otra parte, **J. Navarro de Zuvillaga** apunta que la única traducción al español de un tratado italiano que incluya el diseño de escenas perspectivas, es el que realizó el arquitecto y escultor madrileño **Salvador Muñoz del "Vignola"**, pero omite la parte que **Danti** dedicó a la escenografía teatral (103).

Fuera o no utilizado el tratado de Sabbatini por nuestros escenógrafos, lo cierto es que además de ser un manual fácil de manejar y entender, en él aparecen reflejadas, como en ningún otro de su época, las experiencias que en el campo del teatro moderno habían realizado escuelas como la florentina (104), y a ella precisamente pertenecía Cosme Lotti, que a través de sus montajes, sería el encargado de transmitir a los nuestros sus experiencias escenográficas, aprendidas en dicha escuela, en la que Lanci, Bountalenti, Giulio y Alfonso Parigi, de los que fue discípulo, habían desarrollado el arte de la escenografía como en ninguna parte de Italia, en los melodramas y primeras óperas florentinas (105).

Por lo tanto, la técnica teatral utilizada en el Coliseo del Buen Retiro, fue de origen toscano, pues de ella provenía el también florentino Baccio del Bianco, llamado en 1.651 por Felipe IV para sustituir a Lotti (106). Junto a ellos, vinieron otros artistas italianos con una misma línea, tales como Antonozzi Romano y Dionisio Mantuano, que se fusionaron con nuestros pintores-escenógrafos. Estos ya habían captado con enorme rapidez la herencia de Lotti y Bianco, siendo el más significativo Francisco Rizi. Todos ellos fueron grandes artistas y dejaron testimonio de su buen hacer en las escenografías montadas en el escenario que nos ocupa, como fueron Antolinez, Arredondo, González de la Vega, Pérez Sierra, Escalante, Benavides, Valdemira de León, Fernández de Laredo, Bartolomé Pérez, Lorenzo Montero, José Caudí, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Teodoro Ardemans, Antonio Palomino, y otros (107).

Por lo expuesto, hemos de considerar al tratado de Sabbatini, como un documento de gran utilidad, que permite hacernos una idea de cómo se debieron construir los decorados en las representaciones ofrecidas en el Coliseo por estos años (108).

LOS BASTIDORES Y LAS BAMBALINAS.

La mayoría de los capítulos de la primera parte de la "Pratica..." de Sabbatini, están dedicados a la construcción de los decorados y a enseñar cómo dibujarlos, según las leyes de la perspectiva unifocal.

Sabbatini recomendaba que el punto de fuga del conjunto de la perspectiva del decorado, se fijara, no en la "perspectiva mediana", como así denominaba al telón o bastidor de fondo, sino en la pared real del fondo del escenario, en su centro y a medio pie del suelo de la escena. En este punto debía fijarse una cuerda mediante un clavo que, manejada hacia arriba y hacia abajo, a un lado y a otro, permitía al escenógrafo situar los puntos de intersección de los planos del cono visual, gracias a los cuales se conseguía la perfecta perspectiva unifocal de los distintos componentes de los decorados.

Según indicaba el tratadista, los edificios y objetos que se representaran en los primeros bastidores, es decir los inmediatos al proscenio, se debían dibujar paralelos a este, según la tradición de Serlio, mientras que las líneas de todos los elementos representados en los bastidores intermedios, debían converger, en diagonal, hacia el mencionado punto de fuga del conjunto de la perspectiva del decorado.

El telón de fondo o "perspectiva mediana", era plano y paralelo a la pared del fondo del escenario y Sabbatini recomendaba que se colocara hacia el medio del profundo escenario, dejando detrás un espacio muy desahogado entre él y la pared trasera, no sólo para colocar eventualmente algunas máquinas, sino porque dicho telón era practicable, podía abrirse y enrollarse, por lo que este espacio permitía albergar tantos telones como perspectivas medianas se utilizaran en la representación. Por esta razón, recomendaba situar el punto de fuga del conjunto de la perspectiva del decorado, en la pared trasera del muro real del escenario (109).

A. Palomino, considera la disposición y delineación de los teatros como "un empeño de suma dificultad" y lo fundamenta en lo complicado que resulta "hacer una

perspectiva que parezca pintada en un lienzo solo, estando disipada en muchos colocados a diferentes distancias". Otra de las dificultades que acusa en estos menesteres, es la unión de las bambalinas colocadas en lo alto del teatro, con lo representado en los bastidores en situación más baja, ya que debido a los diferentes cambios de los decorados, el efecto perspectivo puede sufrir ciertas distorsiones, no aconsejables en una escenografía basada en este sistema ilusorio (110).

El método utilizado por Palomino para la colocación de los bastidores sobre la planta del escenario, está francamente influenciado por la disposición que de los mismos hizo Andrea Pozzo (111). Nuestro tratadista, coloca todos los bastidores paralelos a la línea del plano, es decir al proscenio. Para colocar los bastidores laterales, recomienda en primer lugar, situar el más cercano a los espectadores a una distancia de 7 pies entre el mismo y el frente del teatro, para poder transitar los actores. Una vez situado el primer bastidor y para colocar los restantes, manda que se "tiren" dos líneas, una a cada extremo de la base del mismo, hacia el "punto principal de la perspectiva o centro del teatro", y dentro del triángulo descrito por ellas, se colocarán los restantes, siguiendo su degradación de altura y proporción. Semejante operación habrá de realizarse en el otro lateral del escenario para colocar la correspondiente pareja de los bastidores ya situados (112) (Fig. 6).

Similar colocación de los bastidores laterales, encontramos en la planta del Coliseo de Carlier de 1.712, paralelos al frente del escenario y también colocados sobre el triángulo formado por las líneas que convergen en el punto de fuga de la perspectiva escénica (113). Lo cual nos hace suponer, que los bastidores laterales en el escenario del Coliseo del Buen Retiro, se debieron colocar en igual situación (Fig. 2).

Palomino, también nos da cuenta del tamaño del primer bastidor utilizado en el Coliseo que, medía de "alto...veinticinco pies" y de "ancho cuatro pies, por estar cerca del frontis". Como hemos acusado, el tamaño de los siguientes, a medida que se acercaban al foro, era inferior, así como también nos informa de la separación entre ambas parejas (114).

Sabbatini, al igual que Palomino, presta una especial atención en el dibujo y el colorido de los bastidores, tanto de los laterales como en el que figuraba en el foro. Sabbatini, da las instrucciones necesarias para poder representar en estos, según las leyes de la perspectiva, logias y corredores, balcones y galerías en saledizo, tejados y chimeneas en relieve, calles y plazas, cielos y

nubes; todo para producir en el ojo del espectador, una ilusión que le remitiera a la realidad. Palomino recomendaba dibujar de antemano el primer bastidor, y después de dibujado, acomodar los demás, cuidando de que sus "líneas concurrentes" coincidieran en el punto medio de la perspectiva (115).

Entre las bambalinas, Palomino distingue dos tipos, las de "celaje" y las de "bóveda o techo". Las primeras como es natural, para decorados de paisaje abierto, y las otras, para mutaciones cerradas. Para ambos casos, recomienda que se hagan sueltas, de lienzo, y a la hora de colocarlas, se claven sobre un listón de la parte más alta de las parejas de bastidores, comenzando su colocación por la más baja, es decir, la más cercana al foro y con relación a ésta, situar las restantes. Las de "celaje", aconseja que se pinten "con algunos lampazos azules en la parte superior; y en la inferior en algunas nubes que se puedan recortar". Mientras que en las de "bóveda", advierte que al proceder a su trazado se tenga sumo cuidado en que su dibujo ensamble con lo representado en los bastidores laterales y que sus "líneas concurrentes", converjan en el mismo punto que estos, es decir, en el punto de fuga de la perspectiva escénica. Una vez trazadas las bambalinas, propone que se pinten, bien en el suelo o estirándolas sobre alguna pared (116) (Fig. 6).

Ambos tipos de bambalinas se utilizaron en los diferentes teatros de nuestra comedia. Entre ellas, según nos da cuenta una partida de los gastos de su representación, se utilizaron algunas "bambalinas viejas" traídas del Alcázar (117).

En cuanto a la pintura de escenarios, Sabbatini dispone que una vez imprimados los diferentes bastidores con una capa de cola, se comience a pintarlos, poniendo sumo cuidado en colorear todos los asuntos representados en los mismos, siguiendo las normas perspectivas con que previamente fueron dibujados. Los motivos representados en los primeros bastidores, recomienda el escenógrafo, que se pinten en colores oscuros y más claros según se acercan al foro. Una misma degradación del color igualmente aconseja a la hora de pintar las bambalinas (118). También, insiste en utilizar un buen aglutinante que haga miscible el pigmento, de manera que no se tenga que utilizar mucha agua a la hora de mezclar el color, para evitar que una vez seca la pintura de la decoración, se descascarille (119).

La técnica recomendada por Palomino, fue la habitual para este tipo de decoraciones y coincide, en cierto modo, con la recomendada por Sabbatini. La tela debía ser previamente clavada al correspondiente bastidor, y tanto esta, como la de las bambalinas, se imprimaba con la ayuda

de una brocha, por lo menos con una mano de yeso y "cernada" (aparejo de ceniza y cola, que daba al soporte un tono grisáceo). Una vez seca esta imprimación, se realizaba el trazado de los mismos, su dibujo se repasaba con tinta, después se pintaba directamente con una técnica pictórica al agua, la del temple (120).

Los gastos de la comedia de "Hado y divisa...", nos dan cuenta del "Lienço que se a sacado para los bastidores, foros y bambalinas y cortinas", que ascendió a un total de 2.060 varas, entre lienzo "guingao", "angosto", "angulema", "lienço del Imperio" y "bocadillo fino", que costaron 16.814 reales, y "millares de tachuelas del número 12", lo que nos confirma que los bastidores laterales y el de foro, fueron clavados de tela, y sobre este soporte convenientemente imprimado, se realizaron las correspondientes decoraciones, (121).

Rizi creó escuela en el Coliseo como "pintor de paramentos", denominación que en tono despectivo daban algunos artistas de la Corte a sus colegas, por otra parte excelsos artistas también, que se ocupaban de pintar las decoraciones para el primer escenario de la misma (122). Entre los numerosos discípulos que ayudaron y colaboraron con Rizi, figuraba Juan Fernández de Laredo, que más tarde se encargaría de pintar ciertos bastidores de las mutaciones de la comedia que merece nuestra atención, como estudiaremos más adelante (123).

LAS MUTACIONES Y TRAMOYAS.

Uno de los atractivos más apasionantes que podía ofrecer, gracias a su maquinaria, el escenario del Coliseo, era el sorprender a sus espectadores con un deslumbrante decorado, que por necesidades de la acción dramática de la obra, era cambiado totalmente por otro con vertiginosa rapidez.

La compleja maquinaria teatral que poseía nuestro escenario, dió origen y sentido a esta nueva fórmula de teatro denominada "comedia de tramoya", es decir, de gran espectáculo. Alonso Núñez de Castro, que escribió a mediados de este siglo, explicó cuál era el atractivo de este género teatral: "En las comedias de tramoyas, que han admirado a la corte, el objeto más delicioso a la vista han sido las mudanças totales del Teatro, ya proponiendo un Palacio a los ojos, ya un Jardín, ya un Bosque, ya un Rio picando con arrebatado curso sus corrientes, ya un mar inquieto en borrascas, ya sosegado en suspensa calma." (124).

Cuestiones que ya Alberti y Vitruvio habían pergeñado, dotando al teatro de una división canónica con tres tipos de escenas: la cómica, la trágica y la satírica. Más tarde Serlio se encargaría de describirlas con minuciosidad, tanto literaria como gráficamente (125) (Fig. 7, 8 y 9).

Los componentes visuales que proponía Serlio para la escena cómica, constaban de un escenario urbano en el que figuraban las casas de personajes privados, ciudadanos de la burguesía y de las clases populares. La escena trágica, estaba formada por un conjunto de casas pertenecientes a grandes personajes de la nobleza. Finalmente, la escena satírica la situaba en una selva agreste, rodeada de cabañas rústicas y adornada con árboles, flores y fuentes.

Aunque hemos de considerar, que los tres prototipos escénicos serlianos, puros o camuflados, nunca dejaron de ser parte esencial de las representaciones teatrales de nuestro teatro cortesano, es decir, los teatros de "calle", "palacio" y "selva-jardín", respectivamente, estuvieron presentes en todas las puestas en escena del tipo de teatro que intentamos reconstruir (126).

Pero esta tipología de teatros distintos, con el tiempo se duplicaría, hasta tal punto que la maquinaria del Coliseo permitió a nuestros escenógrafos presentar en el transcurso de una comedia, seis escenarios distintos. Según apunta Ch. Aubrun, estos fueron los "seis lugares consagrados" por nuestros comediógrafos en este género de teatro, y añade, que cada uno de ellos poseyó un decorado distinto con su correspondiente significado alegórico: el palacio con sus balaustradas, sus galerías, sus espejos y su abundante iluminación, fue el lugar del héroe o semidiós que gobernaba el mundo: el rey o el príncipe; la selva o bosque, representaba el laberinto mental en el que extraviábamos nuestras decisiones y nuestros yerros; el cielo con sus dioses siderales, sólidamente sujetos a nubes deslizantes, fue considerado el lugar donde está inscrito nuestro destino; el jardín con sus termas, sus estanques, sus surtidores, sus macizos floridos trazados a cordel, representaba el cultivo y el lugar de nuestros placeres; el mar con el movimiento de las olas y las grandes naves sacudidas por la tempestad, pretendía ofrecer la imagen de nuestras tribulaciones y nuestra navegación a través de los escollos, la tempestad y la bonanza; el infierno con sus llamas y transformaciones mágicas, representaba los impulsos del ser instintivo (127).

Podemos decir, que todos los decorados teatrales a que hace referencia Aubrun, se dan cita en la comedia de "Hado y divisa...", como tendremos ocasión de comprobar al estudiar su escenografía. Pero hemos de considerar, que el ingenio derrochado en maquinaria y en la diversidad de mutaciones, ya que se ejecutaron diez "mudanzas" totales del teatro, hizo que nuestra representación se valiera también de otros teatros o que cogiera de estos ciertos efectos para adaptarlos a la acción dramática de la obra, pues como opina O. Arróniz, nos encontramos ante una puesta en escena de 1.680, cuando nuestro teatro cortesano se había ido enriqueciendo progresivamente con las experiencias transmitidas por escenógrafos anteriores a Caudí, ya citados (128).

Como documento gráfico de la diversidad de mutaciones en nuestro teatro cortesano, contamos con la serie de dibujos de Baccio del Bianco, ejecutados posteriormente a la representación de "Andrómeda y Perseo" de Calderón (1.653), como testimonio para enviar a la Corte de Viena, que se compone de un total de once dibujos, por lo que si excluimos la cortina y un detalle de uno de los decorados, suponen nueve mutaciones (129). También en las acuarelas de Herrera el Mozo, pertenecientes a una representación en 1.672, de "Los celos hacen estrellas", de J. Vélez de Guevara, realizadas al parecer para un mismo cometido que la anterior, podemos contemplar cinco teatros diferentes, lo que supuso otras tantas mudanzas de la escena (130). Los

dibujos José Gomar y Bautista Bayuca, para la escenificación de la obra calderoniana "La fiera, el rayo y la piedra", representada en Valencia en 1.690 (131), son un total de veinticinco y aunque no todos presentan cambios definitivos de decorado, sino que a veces son parciales o con aparición de nuevos personajes dentro de una misma escena, a veces sobre tramoyas, sí nos ofrecen una muestra de la avidez por estas fechas de ofrecer al auditorio, un escenario cambiante, además de darnos cuenta de otra representación donde se utilizaron seis escenarios distintos y que se corresponden con los seis "lugares consagrados" que refiere Aubrun, como tipología habitual en el decorado de estas comedias de tramoya del teatro calderoniano.

Otro factor muy importante en este tipo de escenografía, era la pasmosa rapidez con que se efectuaban los cambios de decorado, realizados todos con la cortina subida a la vista del público, según era la costumbre (132). El cambio rápido de decorados formó parte esencial de este tipo de escenografía desde sus comienzos y se convirtió en la piedra de toque para calibrar la habilidad y virtuosismo de un escenógrafo. El público no se mostraba nunca cansado de estos cambios escénicos, es más, no quedaba satisfecho si en el curso de una representación en el Coliseo, no se realizaba un abundante número de mutaciones.

La segunda parte de la "Pratica..." de Sabbatini, estudia la forma de realizar estas mutaciones o cambios rápidos de decorados y también propone varios procedimientos, rayanos en la ingenuidad, para distraer la atención del público mientras se efectuaban los mismos: como el dar un toque de trompeta agudo e improvisado o la simulación de una riña entre los espectadores, concertada de antemano. De los tres modos que indica el tratadista para el cambio de los decorados, quizás sea el tercero el que más se adapte a la escenografía de nuestra comedia, aunque hemos de considerar que por las fechas de su estreno, el escenario del Coliseo debió de poseer en su foso, una maquinaria más compleja que la propuesta por Sabbatini para realizar estos cambios.

Sabbatini aconsejaba, que cuando se procediese al cambio de una escena por otra, habría que tener preparados de antemano los nuevos bastidores con sus respectivas decoraciones laterales a un lado del escenario, fuera de la vista del público, y una vez dada la señal, se harían deslizar estos delante de los de la escena anterior, a través de unos raíles o deslizadores enjabonados practicados en el suelo y en el techo del escenario, e indicaba además, que unos hombres apostados a los lados de la escena, fueran los encargados de hacer deslizar en el momento oportuno, los bastidores por dichos raíles (133).

Es de suponer, que en las fechas de la representación que nos ocupa, este "arrastre" de los bastidores para su cambio, al que alude el tratadista, no fuese manual, sino mecánico, tal como lo habían practicado Guitti, Aleotti y Torelli (134), es decir, por debajo de la tarima del escenario mediante cabrestantes que dirigían simultáneamente unos transportines, dotados con ruedas, donde apoyaban los bastidores (135). De esta manera, se podían accionar a la vez hasta más de seis parejas de ellos. Como las utilizadas en las mutaciones de la comedia que merece nuestra atención y que tendremos ocasión de estudiar más adelante.

Como hemos apuntado, las mudanzas de los teatros eran totales, por lo tanto no afectaban solo a los bastidores laterales y bambalinas, sino que de igual manera, el telón o bastidor de fondo, donde se encontraba la perspectiva mediana, también era sustituido por otro.

Sabbatini, proponía cuatro formas para cambiarle. Una de ellas era dividirlo en dos partes, es decir en dos bastidores, que a manera de puertas que se hacían deslizar por raíles practicados para tal efecto sobre el entarimado, bien a mano o mecánicamente, se abrían dejando ver un nuevo telón de fondo pintado. Pero lo más corriente, era que la "perspectiva mediana" se izase, como igualmente se hacía con la cortina que cubría el pórtico, enrollándola en un cilindro pendiente del techo. Dada la profundidad del escenario, podían colgarse holgadamente de él, hasta tres o cuatro de estos cilindros, correspondientes a tantas otras mutaciones (136).

Según Shergold, los dibujos de Gomar y Bayuca para "La fiera, el rayo y la piedra", ya citados, están realizados "en la conocida perspectiva rígida de los teatros europeos de corte del siglo XVII" (137). Estamos de acuerdo con este autor y precisamente esta rigidez perspectiva, nos permite observar con más claridad la colocación sobre el escenario de las parejas de bastidores laterales, en este caso cuatro, el bastidor de foro, situado en el punto medio de la perspectiva, según ordenaban todos los tratadistas y las bambalinas, tanto de bóveda como de techo, ensamblando perfectamente con los correspondientes bastidores y convirgiendo todas las líneas de fuga en el punto medio, como hemos visto que recomendaba Palomino. En cambio, en los dibujos de Baccio del Bianco y en las acuarelas de Herrera el Mozo, ya citados, aunque realizados con más sabiduría y técnica pictórica, son más difíciles de percibir los elementos escenográficos a que hemos hecho referencia, pues se hallan sus contornos fundidos con los planos intermedios y últimos, en realidad las pretensiones de estos artistas, fue la de ofrecer una representación pictórica de la correspondiente escena, más que un boceto escenográfico de las mismas (138).

Tanto los mencionados dibujos escenográficos, como sus textos, según apunta Shergold, nos demuestran igualmente, que los personajes se movían libremente por el escenario, entre los bastidores, y que incluso salían de las puertas que había en el telón de foro. Lo que denota el sumo cuidado que debieron poner nuestros escenógrafos a la hora de diseñar y pintar las diferentes escenas, ya que el efecto de la perspectiva, podía estropearse o distorsionarse si los personajes se acercaban demasiado a los bastidores del fondo (139). Por esta razón, es de suponer, que el movimiento escénico, así como las salidas y entradas de los actores, se centrara principalmente en el proscenio y entre las primeras parejas de bastidores laterales más cercanas al mismo. Como así lo observamos en la mayoría de las escenas de "La fiera, el rayo y la piedra".

Podemos deducir por lo estudiado, que el escenario del Coliseo estaba dotado de una compleja maquinaria teatral, con sus tornos debajo del tablado del escenario que controlaban el cambio de los bastidores laterales, tirando un juego fuera del escenario y al mismo tiempo introduciendo otro juego distinto y que como veremos al tratar de la escenografía de la comedia que merece nuestra atención, se utilizaron seis pares de bastidores laterales más el de foro, y en algunos cambios, también se echó mano de los situados en el denominado por Palomino "segundo foro" (140), como podemos ver en la planta que del escenario del Coliseo nos ofrece Carlier, bien para mostrar ciertas visiones o porque la mutación requería más profundidad de escenario, aunque para esta representación no se abrió la puerta del último respaldo del escenario, que como hemos visto, dejaba ver los propios jardines del Retiro.

Las cuentas de los gastos de nuestra comedia, enumeran los nombres y el pago efectuado a 69 hombres "que se an ocupado en los tornos" y de los 36 que trabajaron "en l o s bastidores" (141).

Shergold y Varey, comparan esta partida de "Hado y divisa...", con la correspondiente a una representación de "La púrpura de la rosa", ofrecida en el Salón Dorado del Alcázar en el mismo año, 1.680, el día 18 de Enero, en la que se incluyen pagos de "diez ombres que corrieron los bastidores y cuydaron de las luces", y de "dos mozos que asistieron a tirar los tornos en la comedia", la diferencia abismal de necesidad de personal de un teatro a otro, fue debida como apuntan estos autores, a que el escenario del Alcázar se trataba de un teatro portátil y su tablado se alzaba poco del suelo, imposibilitando así el uso de tornos debajo del escenario (142). En cambio, el teatro del Coliseo, debido a su elaborada maquinaria, estaba capacitado para ofrecer espectáculos más complicados.

Y aunque tanto la construcción del Coliseo del Buen Retiro, como la renovación del "Salón Dorado" del Alcázar, abrieron una nueva época en los entretenimientos palaciegos, donde verdaderamente la arquitectura teatral alcanzó un alto grado de perfección, fue en el escenario del Coliseo, en el que se pudieron hacer reales "...las mutaciones que idearon los poetas, diseñaron los artistas y ejecutaron los carpinteros y los pintores" (143).

Las tramoyas creadas por Mantuano y Caudí para nuestro teatro cortesano, según apunta Shergold, parece que fueron muy parecidas a las de épocas anteriores. Unas se movían de arriba a abajo, y otras de un lado a otro; había afición por los dragones, monstruos y pájaros que movían las alas cuando volaban. Su movimiento, así como para los cambios de escenas, era controlado por medio de silbatos (144).

La construcción de las tramoyas y demás elementos escenográficos que intervinieron en nuestra comedia, aparecen también reflejados en las partidas de los gastos efectuados para su representación, en el pago de carros que llevaban la madera, y en las partidas tocantes a "maromillas", "garruchas", "tablas", "cuerdas", "cartones" de diferentes tipos, "papel de estraça y harina", "ylo de bramante", "alambres", "goznes", "tachuelas" de diversos tipos, "maromas", "bilortas para bambalinas y cortina", "belillo de plata para el rio de la comedia", "jabon" para untar las tramoyas y bastidores, "algodon", "ruedas", "ruedas de aros", etc... (145).

Del resto de la maquinaria del escenario del Coliseo, como fueron las máquinas de velos, escotillones, y demás elementos que aquí solo hemos mencionado, así como de las tramoyas, hablaremos más detenidamente al tratar de la escenografía de la representación de "Hado y divisa...", ya que a lo largo de sus diversas mutaciones, nos veremos obligados a estudiarlas, la fiesta cuya escenografía tratamos de reconstruir, fue creada pensando en poner en función, haciendo alarde de ello, todos los elementos técnicos para los que estaba dotado el primer escenario de la Corte.

LAS LUCES DEL ESCENARIO.

En cuanto a la iluminación de decorados y demás efectos en el escenario del Coliseo, hemos de recordar lo dicho anteriormente respecto a la iluminación de la sala, es decir, que nuestro teatro cortesano encontró a partir de 1.622 en la luz artificial, uno de sus caracteres más distintivos, siendo esta prodigada con una largueza superior a las necesidades de la escena, ostentación explicable por el deseo de hacer muestra de grandeza.

Según apunta O. Arróniz, nuestro teatro cortesano, desde la segunda mitad del siglo XVII, para iluminar el escenario lo hizo por medio de linternas con lamparillas de aceite (146). Como así lo acusó Madame d'Aulnoy en una representación a la que asistió, hacia 1.680, en el Coliseo de "El Imperio de Alcina", zarzuela de J.B. Diamante, de la que nos dice la autora: "...el sol estaba brillante por medio de una docena de linternas de papel aceitado, en cada una de las cuales había una lámpara." (147).

Por lo cual, no es aventurado pensar que parte del escenario en nuestra representación, se iluminase con semejante procedimiento, dado que ambas funciones se celebraron en el mismo año y escenario.

Otras partidas de los gastos de cera de nuestra comedia, nos confirman el uso de este sistema para la iluminación del escenario y nos dan cuenta de cómo se realizaron. Por ejemplo, existe un pago efectuado al latonero de "1.790 reales de 200 cajoncillos para luces de azeyte, a 5 reales, de adereçar 100...", y otro pago "De algodón para torcidas de las luces", y otro de las "arrobas de aceyte" consumidas (148).

Sistema, que en cierto modo, coincide con el recomendado por Sabbatini para la construcción de las lámparas de aceite, según el tratadista, estas se debían componer de un vaso de hierro estañado, que era la propia lámpara, y otro fijado debajo de este, de modo que el aceite si llegara a desparramarse, no cayera sobre los actores o los decorados; función que en nuestra representación, como podemos observar, debieron efectuar los "cajoncillos" de latón. Este conjunto lumínico, como apunta Sabbatini, debía

ir coronado por un gancho de hierro, para poderse colgar en el lugar conveniente (149).

Un pago efectuado al cerero "...por 625 morteretes que pesaron 232 libras...", y otro peón de munición por "...56 docenas de vidrios..." para los mismos, nos informan de otros puntos de luz en el escenario (150). Según el "Diccionario de Autoridades...", se llamaba "morterete" a una pieza de cera hecha en forma de vaso con su mecha, que se solía usar para iluminar los altares o los "theatros de perspectiva", y se colocaban dentro de un vidrio con agua (151). Ambos datos, por su correspondencia, nos permiten reconstruir otro tipo de iluminación utilizada también en el escenario del Coliseo en la representación que nos ocupa.

Las partidas en cera de los gastos de otras representaciones, nos confirman el uso de "achas" para iluminar foros, bastidores y tramoyas (152), por lo cual no es de extrañar que se utilizaran estos elementos, de los que ya dimos cuenta, para iluminar los mismos en nuestra representación (153).

En cuanto a la distribución de estos puntos de luz en la escena, así como para saber cómo se realizaba su encendido y apagado, hemos de consultar de nuevo a los tratadistas de la época.

Para Serlio, la iluminación debía hacerse mediante candiles y candelabros de antorchas colgados por encima de la escena, en el centro o punto medio del escenario. Se debían alimentar con aceite y para dar mayor brillantez a la luz, aconsejaba añadir un trozo de alcanfor, que a la vez perfumaba el ambiente. Esta iluminación era la principal y para dar una sensación de mayor realismo al decorado, Serlio mandaba colocar luces secundarias salteadas detrás de las galerías, balcones y ventanas de los edificios (154).

Sabbatini, a diferencia de Serlio, recomendaba que la luz para iluminar la escena, debía de provenir de los lados del escenario, "pues así todo el decorado se mostrará mejor y presentará las luces y las sombras justamente repartidas". Con este fin, el escenógrafo aconsejaba colocar postes en agujeros hechos expresamente en el tablado del escenario, entre bastidores, de manera que no fueran vistos por los espectadores; dichos postes deberían estar sujetos sólidamente con escayola al tablado, y en sus extremos superiores, debían fijarse con fuertes tirantes, empotrados en el muro del escenario; sobre estos postes se podían colocar el número de lámparas o hachones que fueran convenientes. Por lo tanto, es de suponer que en nuestra representación se iluminasen las diferentes mutaciones de semejante manera, y que las distintas fuentes de luz, estudiadas, fuesen colocadas entre bastidores y fijadas

firmemente para evitar, como también advierte Sabbatini, "posibles sacudidas dadas al tablado por las danzas y los saltos", y que debido a dicha instalación no entorpecían tampoco, ni al cambio de los decorados, ni a la salida y entrada de personas (155).

Para el encendido de las luces, tanto de la sala como del escenario, Sabbatini aconseja que se realice con gran rapidez, y así evitar la ansiedad en los espectadores. Para ello, considera el método más efectivo, la colocación de dos hombres debajo de cada araña y provistos cada uno de una caña lo suficientemente larga para alcanzar la cima de las antorchas. Una de estas cañas, irá provista de una candela o "cerilla" (156), que sirva de encendedor, mientras que la otra de una esponja bañada en agua para que en el caso de que una antorcha se derrita y arda de un lado más que de otro, poder apagarla, con el fin de que nadie sufra las consecuencias. En cuanto a las luces del escenario, el tratadista opina, que su encendido no ofrece ninguna dificultad por encontrarse muy próximas y contar con el suficiente personal dentro del escenario, pero lo que sí aconseja, es el tener al alcance de la mano, tanto en lo alto del escenario, como abajo, cántaros o vasos con agua para usarla en caso de necesidad (157).

Uno de los efectos más impactantes que se ofrecieron en la representación de "Hado y divisa...", fue el apagarse inesperadamente todas las luces de la escena, también Sabbatini para realizar estos apagones da las correspondientes instrucciones en su "Pratica..." que nosotros transcribimos en el capítulo dedicado a la escenografía de la Jornada I de nuestra comedia (158).

CONCLUSIONES.

Aunque la sala del Coliseo adoptó ciertas peculiaridades del corral de comedias, en algunos elementos de su arquitectura y ambiente del público, hemos de deducir que el teatro del Coliseo se diferenció del espacio del corral por los adelantos técnicos elaborados en su escenario, dependientes de las leyes perspectivas introducidas en nuestras representaciones cortesanas por los escenógrafos italianos. Innovaciones teatrales, que transformaron al espacio escénico múltiple, propio del corral, en un espacio perspectivo único, entrando así, la escena española, en el teatro europeo.

Los montajes escénicos de nuestro teatro palaciego obedecieron a un entorno que se compuso de un espacio totalmente cubierto e iluminado artificialmente, un tablado aislado de la sala por un arco de embocadura, cerrado al iniciarse el espectáculo por una cortina, y detrás de ésta un decorado móvil, compuesto de bambalinas y bastidores organizados en perspectiva. Elementos todos ellos, que posteriormente, recogerá y adoptará el teatro moderno.

Por primera vez en la historia del diseño teatral y gracias a la nueva disposición del escenario, el ojo del espectador coincide con el punto de vista escénico, situado en la línea de horizonte del foro. Si bien, como este punto es único, el único ojo que coincidía con él, era el del Rey.

Otro punto a destacar en este tipo de escenografía fue la sorprendente rapidez con que se efectuaban, gracias a su compleja maquinaria, los cambios totales del decorado. Cuestión que además de entusiasmar a nuestros espectadores de esos años, procuraba al autor distintos escenarios, de acuerdo con la acción dramática de la obra y que fue a su vez la causante de la evolución que se operó en nuestro teatro de mediados del siglo XVII, dando origen y auge a las denominadas "comedias de tramoya".

Y a este nuevo género, en el que se dieron cita las puestas en escena vestidas del mayor aparato, las sorprendentes mutaciones y las espectaculares tramoyas, dedicó Calderón la mitad de su producción literaria y en él pudo dar muestras de su particular ingenio inventivo. Por

esta razón, hemos de considerar al espacio escénico del Coliseo del Buen Retiro como el laboratorio donde nuestro autor encontró la nueva fórmula, con la que elaboró y adornó sus creaciones teatrales de sus últimos años.

Dentro de este concepto escenográfico hemos de situar la representación de la comedia que nos ocupa, por lo tanto sería erróneo tratar de realizar una reconstrucción de la puesta en escena de "Hado y divisa...", de 1.680, si no va acompañada de una escenografía idónea, y para que esta se pueda efectuar, es indispensable contar con un escenario que posea los resortes apuntados, como los tuvo el espacio escénico del Coliseo del Buen Retiro, lugar para el que Calderón concibió dicha comedia.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS.

- 1.- COTARELO Y MORI, EMILIO. "Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca". Cap. XIII. La última comedia de Calderón: su estreno. Págs. 341-344.
- 2.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER. "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro 1.982. Pág. 115.

Según Shergold, esta versión del tema de "Romeo y Julieta" fué escrita expresamente por Rojas Zorrilla para esta ocasión.

SHERGOLD, N.D. "A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century". Oxford 1.967. Págs. 298-299.

Aunque como dicen Brown y Elliott, la obra de Rojas Zorrilla no requería para su montaje de una especial maquinaria escénica, como la que poseía ya, por las fechas de su inauguración, el Coliseo.

BROWN, J. y ELLIOTT, J.H. "Un palacio para el Rey". Alianza Forma. Madrid 1.981. Págs. 216-217.

- 3.- ALONSO CARBONELL se encargó de la redecoración del Salón Dorado, allá por 1.640. Bib. Nac. Ms. 8177, fols. 17-18.
- 4.- También se habilitaron para el espectáculo, otros sitios del Buen Retiro, como fueron el Salón Grande, el Patinejo, el Saloncillo, el Saloncete y los Cuartos del Príncipe, del Rey y de la Reina. Los documentos transcritos por Shergold y Varey pertenecientes al Legajo 666 del Archivo de Palacio, traen referencias sobre actuaciones en estos lugares.

SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. "Representaciones Palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books Limited. London. Madrid 1.982. Pág. 16.

Para un estudio de los teatros regios de los reinados de Felipe IV y Carlos II, véase **SHERGOLD**, N.D. Op. Cit. (1967). Caps. 10-12.

Del "Saloncillo" del Buen Retiro nos dice **Ma Luisa Caturla**, que sirvió de teatro, incluso antes de edificarse el Coliseo. Y para hacernos una idea de los montajes en estos espacios habilitados como escenarios, baste el transcribir una cita que hace esta autora acerca de un pago efectuado, en 1.636, a Juan Garnelo entallador, "a buena cuenta de lo que montase el tablado portátil que hacia para el Saloncillo donde se representan las comedias en la casa Rl de Buen Retiro". Para este Saloncillo, que se hallaba contiguo al "Salón Grande", pintó **Juan Bautista Sánchez** cinco bastidores de arquitectura para "Casa con dos puertas" que se puso allí el día de la Ascensión de 1.635.

CATURLA, Ma LUISA. "Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro". Revista de Occidente. Madrid 1.947. Pág. 34.

- 5.- Véase en la 2ª Parte, Capítulo IV. "El motivo de jardín".
Donde damos cuenta de la participación e incorporación de los jardines del Buen Retiro en los montajes escenográficos de estos años, y de la puesta en escena en medio del estanque del Retiro, que se debió a Lotti, de la obra de Calderón "El mayor encanto Amor" (1.639).
- 6.- Consúltese lo que dicen sobre este Palacio **BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.** Op. Cit. Págs. 59, 71, 238, 240, 241, 242, 248, 249 y 250 y figuras 30, 31, 50 y 51.
Y sobre los arquitectos **Crescenci y Carbonell**. Ibidem. Supra. Págs. 46, 47, 90, 102, 144 y 281 n. 22 y 63, 90 y 94, respectivamente.
- 7.- Véase la mencionada planta de **Carlier** que reproducen Ibidem. Supra. Fig. 55. Pág. 114.
- 8.- Sobre el modelo de teatro a la italiana, véase lo que dice: **ARRONIZ, OTHON**. "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid 1.977. Capítulo III: "El modelo italiano". Págs. 115 y ss. y "La Olivera y G. B. Aleotti". Págs. 124 y ss.
Y sobre el Teatro Farnese: **ADORNI, B.** "L'architettura Farnesiana a Parma". Parma 1.974.
R. CIANCARELLI. "Il proietto di una festa barocca, alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)". Roma 1.987.
- 9.- **BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.** Op. Cit. Pág. 217.

- 10.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 11.- **SHERGOLD, N.D.** Op. Cit. (1967). Pág. 329.
- 12.- **BROWN, J. y ELLIOTT, J.H.** Ibidem. Supra.
- 13.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 14.- **NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.** "Del Corral al Coliseo". El Teatro en Madrid (1583-1925). Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura. Madrid 1.983. Pág. 21.
- 15.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 16.- Véase lo que decimos al respecto en el presente Capítulo. "El punto de vista real".
- 17.- **MURET, JEAN.** "Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667 par Muret...", publicadas por **Morel Fatio**. París A. Picard. 1.879. Pág. 726.
- 18.- "Viaje de **COSME III** por España y Portugal" (1668-1669). ed. y notas por **A. Mariutti de Sánchez Rivero**. Madrid. Fototipia Hauser y Menet, S.A. Pág. 30.
- 19.- **DIEZ BORQUE, JOSE MA.** "La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros". Ed. Del Serbal. Barcelona. 1.990. Introducción. Págs. 24-25.
Según este autor, dentro del tipo de prosa testimonial que no suele destacar por sus valores literarios, sobresale la de la señora **D'Aulnoy**, pues no en vano ejercitó su pluma en diversos géneros literarios: novela larga y corta y especialmente en el cuento de hadas. Se trata de una "profesional de la pluma" que quizás fue también corresponsal en España de la "Gazette de París".
- 20.- **D'AULNOY, MADAME.** "Relation du voyage d'Espagne..." Ed. en castellano: Madrid, tipografía de **M. G. Hernández** 1.891. Pág. 1037.
A pesar de las muchas objeciones que el **Duque de Maura** y **González-Amezúa**, ponen a lo escrito por **Madame d'Aulnoy** en su supuesto viaje por España, llegan a la conclusión que "Mme. d'Aunloy vino positivamente a España y residió en Madrid durante veintitantos meses consecutivos. Superficial e inquieta, no miraba todo lo que veía; pero cuando se fijó, reprodujo con fotográfica fidelidad hasta los más nimios detalles. Oyó mucho más de lo que pudo ver y guardó de todo ello nota o memoria, pero no lo entendió sino a medias, y fantaseó por cuenta propia cuando hubo de transcribirlo diez años después, diciendo haberlo visto y plagiado a

diestro y siniestro (...), pero si es falso todo lo que ella aporta ni auténtico o exacto cuanto copia de los demás.

En cuanto a su descripción del Coliseo del Buen Retiro, apuntan estos autores, que es la única dependencia palaciega reposadamente contemplada en verdad por la escritora francesa.

MAURA, DUQUE DE Y GONZALEZ-AMEZUA. "Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la Condesa D'Aulnoy. Criticado hitóricamente por". Calleja. Madrid. Págs. 341 y 191-193 respectivamente.

- 21.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 22.- Véase los Capítulos II y III de la 1ª Parte. "Los pórticos disfrazados. El pórtico de Hado y divisa..." y "La cortina que cubría el teatro en esta representación", respectivamente.
- 23.- **SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1982) Documento "Núm. 43 1680. Gastos de la comedia Hado y divisa", Pág. 106 y ss.
(Entre otras partidas figuran:
"Gasto en los balcones del Coliseo 14.900 reales de dar de berde a todos los balcones y celosias, dorar el balcon del Rey nuestro Señor y el de las damas, pintar los aposentos, y para dar de verde a la caçuela, 1.300 reales mas, que juntos con los 14.900 hacen.... 16.200 Rs.")
- 24.- La descripción que esta autora hizo de la sala del Coliseo perteneció, al parecer, a la de una representación a la que asistió, de "El Imperio de Alcina", zarzuela de J. Bautista Diamante, presentada en el Buen Retiro allá por 1.680.

ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Pág. 206.

D'AULNOY, MADAME. Op. Cit. Págs. 1.037 y ss.

García Mercadal, hace incapié acerca de que una de las causas que trajo a España a la escritora francesa, se trataba de una turbia visión relacionada, precisamente, con la boda de Carlos II y Mª Luisa de Orleáns.

GARCIA MERCADAL, J. "Viajes de extranjeros por España y Portugal". Tomo II. Siglo XVII. "Recopilación, traducción, prólogo y notas por...." Ed. Aguilar. Madrid 1.959. Págs. 919-920.

- 25.- **BERMUDEZ, CEAN.** "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España".

Real Academia de S. Fernando. Ed. consultada 1.965. Tomo IV. Pág. 207.

26.- Citado por NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER. Op. Cit. (1982). Pág. 114.

27.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Ibidem. Supra.

28.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1967). Fig. 6.

29.- MUÑOZ MORILLEJO, J. "Escenografía Española". Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Madrid 1.923. Págs. 28-29.

Este autor nos dice que existe una libranza del 22 de Marzo de 1.649 que nos da cuenta de la decoración ejecutada por Rizi y Núñez para el Salón de Comedias del Alcázar para esta celebración. Esta libranza enumera minuciosamente todas las partes de dicha decoración, hace mención de columnas salomónicas revestidas de sarmientos y racimos de plata; de frontispicios decorados con genios, serafines, guirnaldas y tarjetones; de un solio para la Infanta (que debía de ser Doña María Teresa) espléndidamente exornado. Como podemos comprobar esta descripción tiene mucho que ver con este dibujo de Rizi, aunque se feche en 1.680.

30.- Véase lo que decimos sobre este dibujo de Rizi en el Capítulo II de la Parte Primera. "Los pórticos disfrazados. El pórtico de Hado y divisa..." y "Función simbólica del arco proscenio en esta representación". Y la Fig. 1 que reproduce este dibujo, ya que por la relación de su diseño con los pórticos del teatro nos ha parecido más ilustrativo que figure en este lugar.

31.- Véase la Fig. 3 del Capítulo III de la presente Parte.

Consúltese lo que dice al respecto:

TOVAR MARTIN, VIRGINIA. "Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII". Madrid 1.975. Págs. 247-249.

32.- En un principio, en el Coliseo hubo peleas y silbidos entre el público y según un "Aviso" de Pellicer, de una de las representaciones inaugurales de febrero de 1.640, se soltaron ratones vivos entre las mujeres sentadas en la "cazuela del teatro", "espectáculo más de gusto que de decencia".

PELLICER Y TOVAR, J. "Avisos históricos", en Antonio Valladares, "Seminario Erudito" 31. Madrid 1790. Pág. 139.

SHERGOLD, N.D. Op. Cit. Pág. 299.

ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Págs. 216-217.

- 33.- OROZCO DIAZ, E. "El teatro y la teatralidad del Barroco". Capítulo: "La vida pública y de la Corte y la Fiesta teatral". Pág. 90 y ss.
- 34.- DELEITO Y PIÑUELA, J. "El Rey se divierte". Alianza Editorial. Madrid 1.988. Pág. 223.
- 35.- PELLICER Y TOVAR, J. "Aviso de 7 de Febrero de 1.640" Citado por Deleito y Piñuela, Ibidem. Supra. Pág. 224.
- 36.- Así **Madame d'Aulnoy**, refiriéndose a la visita que catorce años después hizo al Coliseo, escribía: "Antes dejábase asistir mucha gente a estas representaciones, aun cuando el Rey las presenciara; pero esta costumbre ha cambiado y ya no entran en la sala más que los grandes señores..."
D'AULNOY, MADAME. Op. Cit. Pág. 142.
- 37.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Pág. 38.

Según un "Aviso" de Barrionuevo de 1.656, las entradas del Coliseo alcanzaron altas sumas: "la entrada es a real de a 4 en plata, y el asiento lo mismo; bancos y delanteras a 3 y a 4 de a ocho, que con la gente que acude es una gran suma, de que al arrendador no le pesa nada".

BARRIONUEVO DE, JERONIMO. "Avisos...(1.654-1658)". Madrid 1.982. Vol. II. Pág. 303.

Como apunta **Ma Luisa Caturla**, los 75 balcones o aposentos se alquilaban a 220 reales cada uno, lo que significó un ingreso en 1.640 (3 de Diciembre) de 16.320 reales de vellón.
CATURLA, M.L. Op. Cit. Pág. 35.

- 38.- MAURA, DUQUE DE Y GONZALEZ-AMEZUA, A. Op. Cit. Pág. 194.
- 39.- MAURA, DUQUE DE Y GONZALEZ-AMEZUA, A. Ibidem. Supra.
- 40.- MONREAL, JULIO. "Una comedia en el Buen Retiro". Ilustración Española y Americana. 1.872. Pág. 571.
- 41.- Consúltese PELLICER, CASIANO. "Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y el histrionismo en España". Ed. Labor. Barcelona 1.975.
Según nos dan cuenta SHERGOLD y VAREY, todas las funciones regias se gobernaban según protocolo

estricto, codificado en las denominadas "Etiquetas de Palacio".

Para un estudio de las "Etiquetas de Palacio" desde el punto de vista de la historia del teatro, véase VAREY, J.E. "L'Auditoire du salón dorado de l'Alcázar de Madrid au XVII siède", en Dramaturgie et Societé. Ed. Jean Jacquot (París 1968), I. Págs. 77-91.

Véase también, VAREY, J.E. y SHERGOLD, N.D. "Los celos hacen estrellas". J. Velez de Guevara. Tamesis Books Limited. Madrid 1.970. Introducción. Pág. IV. Donde estos autores transcriben una versión que se archiva en la Biblioteca Nacional de Madrid sobre la disposición del público en las representaciones de nuestro teatro cortesano durante la minoría de Carlos II: "Comedias y otras fiestas que se azen em Palacio y el lugar que a cada uno de los que tienen entrada en ella les toca".

VAREY, J.E. "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII". Anales del Instituto de Estudios Madrileños, IV. (1.969). Págs. 145-168.

En cuanto a la disposición del público en estas fiestas del Coliseo del Buen Retiro, el Documento núm. 14 del Archivo de Palacio, del año 1633, nos da cuenta de ciertas peticiones al Marqués de Santa Cruz, como "Alcayde perpetuo del Buen Retiro" por esos años, de reserva de sitios para presenciar dichas fiestas, para las criadas, mujeres de los criados, criados, caballeros, guardajoyas, mayordomos, y oficiales mayores de la Reina.

SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. 1.982. Pág. 18 y Doc. núm 14. Pág. 49-50.

- 42.- La misión de Grammont en esta embajada, era la de pedir la mano de María Teresa de Austria para Luis XIV.

GARCIA MERCADAL, J. Op. Cit. Pág. 549.

- 43.- BERTAUT, FRANÇOIS. "Journal de Voyage d'Espagne". Revue Hispanique nº 111, Octubre 1.929. Pág. 654.

- 44.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".

- 45.- Ibidem Supra.

- 46.- Ibidem Supra.

- 47.- Véase lo que decimos sobre este modo de sentarse las damas en el Capítulo III, de la Parte Segunda. "Las prodigiosas visiones del "gabinete real" y del "salon regio".

- 48.- BERTAUT, F. Op. Cit. Pág. 654.
Según nos cuenta este autor en la referida

representación ofrecida al Mariscal Grammont, en el Retiro: "El rey durante toda la comedia, a excepción de una sola palabra que habló a la reina, no movió pie, ni mano, ni cabeza; solamente volvía los ojos algunas veces a una y otra parte y cerca de él solo había un enano."

- 49.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Op. Cit. (1982). Pág. 110. Nota 48.
- 50.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 51.- Ibidem Supra.
- 52.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1967). Pág. 347. Figuras 7a y 7b.
Pertenece a ambos grabados, según Shergold a una publicación ilustrada en la que también figura un retrato de la nueva reina, M^a Luisa de Orleáns. El tratado en primer lugar está catalogado en la Bibliothèque Nationale de París en la Serie "Histoire de France", Qb4. El siguiente está reproducido por L. Dubesch "Histoire générale illustrée du théâtre" (París 1.931, 3 vols.) II. 205. La lámina en la que aparece, fue publicada en Antwerp por Philibert Buttats Junior.
- 53.- Tratamos esta mutación en la I Jornada de la comedia al estudiar el "Teatro de bosque". Capítulo II de la Parte Segunda. "De cómo se operó semejante cambio".
- 54.- La persona de nuestra comedia, Arminda también apareció sobre un sitio desde donde despachó al embajador Aurelio, en su palacio de Trinacria. Consúltese el Capítulo III de la Parte Segunda. "Las prodigiosas visiones del "gabinete real" y del "salon regio"".
- 55.- AUTORIDADES. "Diccionario de...". Real Academia Española. (Felipe V, 1.732). Ed. Facsímil. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid. Pág. 122, letra S.
- 56.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1967). Pág. 347.
- 57.- El protagonismo real en la fiesta que merece nuestra atención es evidente, como vamos a observar en los elementos compositivos que figuraron en el "portico del teatro" y "cortina". Véanse los Capítulos II y III de la Parte Primera. "Función simbólica del arco proscenio en esta representación" y "La cortina de "Hado y divisa..." como telón emblemático". Esta participación de la figura del Rey en nuestra representación, se hace patente en la escenografía de la Loa. Consúltese el Capítulo I de la Parte Segunda. "La escenografía de la

loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y también el Apéndice 5. "La divisa de Leonido y su relación con la monarquía hispana en la persona del Rey".

- 58.- Como ha demostrado el Profesor J.E. Varey en repetidas ocasiones, en esta misma situación se colocaba el monarca español para presenciar las comedias que se representaban en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid. VAREY, J.E. Op. cit. (J. Jacquot. París 1.968). Págs. 77-91; "The audience and the Play at Court Spectacles: the role of the King". Bolletin of Spanic Studies. XLI (1984). Págs. 399-406.
- 59.- NEUMEISTER, SEBASTIAN. "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo". "La Escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca, 1.989. Pag. 152.
- 60.- SABBATINI, NICOLA. "Pratique pour fabriquer scènes et machines du théâtre...". Marie y René Canavaggia y Louis Jouvet. Idées et Calendes. Neuchâtel 1.942. Libro I. Capítulo 34.
- 61.- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". "La Escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicados por la Universidad de Salamanca, 1.989. Pag. 49. Nota 42.
- 62.- SABBATINI, NICOLA. Op. Cit. Libro I. Capítulos 7 y 8. Pág. 8 y ss.
- 63.- PALOMINO, A. "Museo Pictórico y Escala Optica". 1.724. Ed. Aguilar. Madrid 1.947. Págs. 626-627.
- 64.- La iluminación de esta fiesta se compuso de sesenta hachas de cera montadas sobre los arcos laterales y de "unas esferas cristalinas que hacían cuatro luces", que colgaban de los mismos arcos.
- HURTADO DE MENDOZA, A. "Descripción del teatro, hecha por...." publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones preliminares" a las "Obras de Lope de Vega". B.A.E. 188. Pág. 247.
- 65.- ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Págs. 202-203.
- 66.- Véase en el presente Capítulo, "La sala del Coliseo del Buen Retiro".
- 67.- BERTAUT, F. Op. Cit. Pág. 654.

- 68.- Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 69.- Ibidem Supra.
- 70.- BARRIONUEVO DE, JERONIMO. Op. Cit. Volumen II. Pág. 300.
- 71.- Ibidem. Pág. 303.
- 72.- Ibidem. I. Pág. 330.
- 73.- D'AULNOY, MADAME. Op. Cit. Pág. 456.
- 74.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Págs. 18-19 y Documentos números 22, 25, 27, 112 y 146. Gastos sobre cera para el ensayo de "Andrómeda y Perseo". 1.653.

"Libras

50	Para dos arañas, 50 velas de camara.
100	Para las luces del Coliseo, 200 velas de camara.
192	Para los dos lados del Coliseo, 12 hachas (1).
128	Para la pieza de los pintores, la de Bacho (se refiere a Baccio del Bianco), el paso que vaja de la puerta al tablado y los guardarropas y en el foso, 8 hachas.
33	Para los atos de 66 representantes y representantas, otras tantas bujias.
96	Para la mascara que se dança en la loa, 12 hachetas.
96	Para poner en el corral del Coliseo, quatro o seis hachas, las que se quisiese, y estos se ha de dar cada vno de quatro dias, los tres de la fiesta que se hace a S.M., Consejos y Villa, y el otro ensayo.

695."

(1) Al margen derecho está escrito: "por la parte de dentro". Se debe referir a la iluminación de la parte más inmediata de la entrada a la sala, ya que a la posterior la denomina corral, es decir la platea. Y siguen las partidas de "los recibos de la cera dada por la cerería, de los quatro dias de comedia del Coliseo" (Consúltese las Págs. 58-59 de la publicación indicada en esta nota).

SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982). Doc. núm. 22. Págs. 58-59.

- 75.- **SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.982). Págs. 18-19 y Documentos nº 22, 25, 27, 112 y 146.
- 76.- **SABBATINI, N.** Op. cit. Libro I. Cap. 38. Págs. 62 y ss.
- 77.- **SHERGOLD, N. D. y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.982). Doc. 43. Pág. 120 y Doc. 47. Pág. 139.
- 78.- Ibidem. Supra. Pág. 113.
AUTORIDADES. Op. cit. Pág. 119. Letra H.
- 79.- Véase la Nota 74. Supra.
- 80.- El documento nº 25 del Archivo de Palacio nos da cuenta del consumo de cera para una comedia en 1.660:
 "78 belas para el frontispicio... 78 Rs."
SHERGOLD, N. D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982). Pág. 60.
 Consúltese, también a Sabbatini para ver como disponía las luces para iluminar el frontispicio.
SABBATINI, N. Op. Cit. Libro I. Capítulo 39. Pág. 66.
- 81.- **SHERGOLD, N. D. y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.982). Doc. nº 43.
- 82.- Véase la Nota 74. Supra.
- 83.- **SHERGOLD, N. D. y VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.982). Doc. nº 94. Pág. 175.
- 84.- Como así se incorporaron los propios del Buen Retiro en la mutación de jardín de "Fieras afemina Amor" (1.675). Véase lo que decimos al respecto en la Parte Segunda, Capítulo IV, "La mutación de jardín".
- 85.- **NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.** Op. Cit. (1.982). Pág. 117.
 Para Othón Arroiz, la sala del Coliseo representaba la imagen rediviva del corral castellano, trasplantada al corazón de las actividades cortesananas. Lo fundamental del dibujo de los corrales se encontraba en ella: el patio, plano y alargado en profundidad; los aposentos a los lados colocados verticalmente, unos sobre los otros (como las celosías de El Príncipe y La Cruz); en frente, "la Cazuela", y arriba, en sustitución de la "Sala de Madrid" de los corrales, el balcón semicircular de los Reyes.

ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Pág. 215.

- 86.- BACCI, MINA. "Lettere inedite di Baccio del Bianco", "Paragone", Revista di arte figurativa e letteratura, XIV-Nº 157. (3 de Marzo de 1.656. A.S.F. Mediceo, f. 5409, c. 216).(1.963). Págs. 74-77.

La diferencia entre los dos tipos de representaciones han sido perfectamente notadas y expresadas por VAREY, J.E. "Scenes, machines and teatrical experience in Seenteenth-Century Spain". Stt del XXIX. Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Bologna 1.985. V. Págs. 51-63.

- 87.- Véase la Parte Primera, Capítulo II, "La adopción del "arco proscenio" en el teatro español. Las reales fiestas de Aranjuez".

- 88.- BACCI, MINA. Ibidem. Supra. Págs. 71-72.

Transcribimos las impresiones de Baccio en dicha carta en la segunda parte, Capítulo II. Págs.

- 89.- BROWN, J. Y ELLIOTT, J.H. Op. Cit. Págs. 217-218.

- 90.- Vitruvio dió una solución muy relativa para los cambios de decorado: las máquinas triangulares giratorias, ya usadas por los griegos ("periakti"), con dibujos en cada lienzo. ("De Architectura Libri Decem, V". Capítulos VII y VIII).

- 91.- SERLIO BOLOGNESE, SEBASTIANO. "I sette libri dell'Architettura" Venecia 1.584. (ed. fac.), Arnaldo Formi Editori, Vol. I, Bologna 1.978. Págs. 41-49.

Véase lo que dice al respecto ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Capítulo: "El modelo italiano". Págs. 115 y ss.

- 92.- Según O. ARRONIZ, la ornamentación arquitectónica de esta gran fachada, aun cuando tiene el gusto típicamente renacentista, ha sido copiada seguramente de ejemplos antiguos como el teatro romano de Orange (Vaucluse) del primer siglo de nuestra era.

ARRONIZ, O. Ibidem. Supra. Págs. 118-119.

- 93.- Véase lo que dice al respecto CHENEY, SHELDON. "Stage Decoration". Pág. 17.

- 94.- ARRONIZ, O. Ibidem. Supra. Pág. 122.

Como apunta Rodríguez G. de Ceballos, en la

"Pratica..." de Sabbatini, se encuentran reunidas las experiencias escenográficas que ya habían realizado otros maestros más creativos como Bountalenti en Florencia, Aleotti en Parma, Guitti en Roma y Torelli en Venecia.

RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Op. Cit. Pág. 44-45.

95.- Consúltese la Parte Primera, Capítulo II. "Introducción".

96.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro I. Capítulo 10.

97.- SABBATINI, N. Ibidem. Supra. Libro I. Capítulos 1, 2 y 3.

98.- Téngase en cuenta que algunas de estas máquinas eran grandes y complicadas; de su tamaño y complejidad nos puede dar idea el hecho de que las que hizo Cosme Lotti en Madrid para las representaciones de Junio de 1.637, costasen sólo ellas la enorme suma de seis mil ducados.

DELEITO Y PIÑUELA, J. Op. Cit. Pág. 220. (Citado por RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Op. Cit. Pág. 47).

99.- Consúltese: RICCI, GIULIANA. "Teatri d'Italia". Milán 1.971. Págs. 104 y ss.

Y también POLOVEDO, E. "Machine e ingegni del Teatro Farnese". Prospettiva, 19. (1.959). Págs. 49-59.

100.- Véase la Figura 2 de este Capítulo.

101.- PALOMINO, A. Op. Cit. "Medidas del Teatro del Coliseo del Buen Retiro". Pág. 627.

102.- Según apunta este autor, cuando llegaron a nuestro país Fontana y Lotti, la "Pratica...", no se había publicado. Con todo, Lotti puede que llegara a conocerla ya que murió en 1.643. No poseemos datos de la biblioteca de Baccio del Bianco, aunque sí de la de Francisco Rizi, pero en su biblioteca no se encontraba el tratado. Como tampoco en la biblioteca regia del Alcázar donde hubieran podido consultarlo los responsables de montar las escenografías de nuestros teatros cortesanos. Si parece que lo poseyó, en cambio, el pintor y escenógrafo Teodoro Ardemans, personaje erudito, que llegó a reunir una librería de casi mil volúmenes. También nos dice este autor que en 1.638, Sabbatini reeditó en Rávena su "Prática...", añadiéndole una segunda parte consagrada a las máquinas necesarias para realizar los trucos y tramoyas.

RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Op. Cit. Págs. 45-46 y Notas 29, 30, 31 y 32.

103.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. "L'application de la perspective a la scène théâtrale dans les traités du XVIIe, XVIIIe siècles". I.R.E.M. Université de Lille 1.993.

104.- Sabbatini fue discípulo de Guido Ubaldo dell Monte, célebre matemático que en 1.600 publicó los "Perspectivae Libri Sex" cuyo último libro trataba de escenografía. Sus teorías fueron utilizadas por la famosa "Academia del Disegno de Florencia". Sabbatini en su "Pratica...", se sirvió de las lecciones de su maestro, aunque éste contemplaba la escenografía desde un punto de vista intelectual y teórico, como fruto de la aplicación ingeniosa de los principios de la perspectiva matemática. Sabbatini supo encaminar las especulaciones de su maestro a un fin práctico, orientado a enseñar a otros escenógrafos la manera de construir con facilidad las más brillantes escenas y trucos teatrales.

Véase: BOURBON DEL MONTE SANTA MARIA, G. "Guidiubaldi e Marchionibus Montis Perspectivae Libri Sex". "De Scenis". Págs. 283-284. Pisauri Apud Hieronymum Concordiam, MDC.

Para un análisis de este tratado, véase MAROTTI, F. "Lo spazio scenico". Roma 1.974.

105.- Sobre Cosme Lotti véase:

SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1.967). Págs. 275 y ss.

CARDUCHO, V. "Diálogos de la Pintura". VII. Fols. 152-153. Madrid 1.633.

Respecto a la escuela de escenografía toscana véase:

RICCI, CORRADO. "La Scenografia italiana". Fratelli Treves. Editori Milano, 1.930. Págs. 14 y ss. e ilustraciones correspondientes.

BLUMENTHAL, ARTHUR R. "Giulio Parigi and baroque stage desing". "La Scenografia Barroca" a cura di Antonie Schnapper. Atti del XXIV. Congresso C.I.H.A. Bologna, 1.979. Págs. 19 y ss.

106.- Acerca de Baccio del Bianco véase:

DEARBORN, MASSAR. "Scenes for a Calderón Play by Baccio del Bianco". Master Drawings. 1.977. Págs. 365-375.

BACCI, MINA. Op. Cit. Págs. 67-77.

AGULLO COBO, M. "Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII". Madrid 1.981. Págs. 28-29.

107.- De la labor realizada por estos artistas en el Coliseo del Buen Retiro, nos dan cuenta:

MUÑOZ MORILLEJO, J. Op. Cit. Págs. 27-45 y de su biografía Págs. 279 y ss.

PALOMINO, A. Op. Cit. Tomo Tercero, "El Parnaso Español Pintoresco Laureado".

BERMUDEZ, CEAN. Op. Cit.

108.- Existen otros tratados también de mediados del siglo XVII, como los de Fabrizio Carini Motta, Giulio Troili y Andrea Pozzo y aunque son más evolutivos, ninguno tan completo y tan diáfano como el de Sabbatini.

ODGEN, DUMBAR H. "The italian Baroque Stage. Documents by Giulio Troili, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli Bibiena, Baldasare Orsini". University of California Press. 1.978.

Louis Jouvét, considera a la "Pratica..." la primera enciclopedia que se haya escrito sobre arquitectura teatral y que sirvió tanto de tratado al maquinista, como de manual al pintor decorador.

JOUVET, LOUIS. Introducción a la traducción de Sabbatini. Op. Cit. Págs. XXX y ss.

109.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro I. Capítulos 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 27.

110.- PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 621.

111.- POZZO, D'ANDREA. "Prospetiva de Pittorie Architetti". Roma 1.700. Parte Seconda. Figuras: XXXVII y XXXVIII. Edición consultada existente en la Biblioteca Nacional de Madrid. (Sig. 2508-9).

112.- PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Pág. 623. Fig. 2.

113.- Véase la Figura 2 del presente Capítulo.

114.- "Luz entre los primeros bastidores..... 30 pies.
De la primera a la segunda canal..... 6 "
De la segunda a la tercera..... 6 " 3/4.
De la tercera a la cuarta..... 5 "
De la cuarta a la quinta..... 8 "

De la quinta a la sexta una vara; y de allí al foro, vara y cuarta."

PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Pág. 627.

115.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro I. Capítulos del 14 al 24.

PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Págs. 624-625.

116.- PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Pág. 626.

117.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982), Pág. 118.

118.- Véase lo que decimos al respecto en la Parte Segunda, Capítulo IV, "Teatro de arboledas y montañas; nubes y la aparición de la Fama".

119.- SABBATINI, N. Ibidem. Supra. Libro I. Capítulo 30.

120.- PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Págs. 625-626.

Palomino da también en su tratado las correspondientes instrucciones para el buen manejo del temple. (Libro VI. Cap. V. Págs. 544-553).

121.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982), Documento 43.

122.- Véase la famosa anécdota que cuenta Muñoz Morillejo entre Rizi y su jactancioso discípulo Antolinez, quien consideraba despectivamente a su maestro como "pintor de paramentos", por ser el responsable de pintar las decoraciones del Buen Retiro.

MUÑOZ MORILLEJO, J. Op. Cit. Pág. 35.

123.- Véase en la Segunda Parte, el Capítulo II, "De cómo se operó semejante cambio" y la Nota 15 del mismo.

124.- NUÑEZ DE CASTRO, ALONSO. "Sólo Madrid es Corte". 1.658. Citado por NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Op. Cit. (1.982). Pág. 106.

125.- ALBERTI, BAPTISTAE LEONIS. "Libri De Re Aedificatoria" VIII. Cap. VII. Fol. CXIX.

SERLIO BOLOGNESE, SERLIO. "Il Secondo Libro de Prospectiva, en Tutte l'Opere d'Architettura di...". Venecia 1.599. Págs. 41-49.

Las ilustraciones de cada una de las escenas de Serlio se hicieron conforme al modelo de las que dibujó su

maestro Baldassare Peruzzi para la representación, al parecer de "La Calandria", del Cardenal Bibiena, en Roma (1.514). También siguieron el modelo expresado, las escenografías dibujadas en 1.548, al margen de una página de la edición de la obra de Vitruvio hecha por Sulpicio de Veroli, por parte de Battista Sangallo.

KLEIN, R. y ZERNER, H. "Vitruve et le théâtre de la Renaissance". Le lieu théâtrale á la Renaissance. París, 1.978. Págs. 87-89.

126.- Sobre la pervivencia de estas tipologías básicas del teatro clásico en el teatro del siglo XVII, véase:

MOLINARI, CESARE. "Le Nozze degli Dei. Un saggio sui grande spettacolo italiano nei Seicento". Roma, 1.968. (Citado por RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. Op. Cit. Pág. 39. Nota 16.

127.- AUBRUN, CHARLES V. "La comedia española (1600-1680)". Trad. Julio Lago Alonso. Taurus. Cap. II. Págs. 64-65. Nota 1.

128.- ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Pág. 219.

129.- Publicados por DEARBON MASSAR, PHYLLYS. Op. Cit. Láms. 21-31.

130.- Publicados por VAREY, J.E. y SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1970). Láms. 1-6.

131.- Publicados por VALBUENA PRAT, ANGEL. "La escenografía de una comedia de Calderón". Archivo Español de Arte y Arqueología, XVI (1930). Págs. 1-16. Láms. 1-23.

132.- Véase lo que decimos al respecto en la Parte Primera, Capítulo III, "La cortina en el teatro cortesano español".

133.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro II. Cap. 7. Págs. 78-81

134.- BJURSTRÖM, P. "Giacomo Torelli and Baroque Stage Desing". Estocolmo 1.962.

135.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Págs. 16 y 34.

136.- SABBATINI, N. Op. Cit. Libro II. Capítulos 13, 14, 15 y 16.

137.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1.967). Cap. 11.

138.- Consúltense las diferentes serie de dibujos cuyas

publicaciones damos cuenta Ibidem. Supra. o también en las ilustraciones que reproducimos en los diferentes capítulos dedicados a estudiar la escenografía de la comedia.

- 139.- SHERGOLD, N.D. Ibidem. Supra. Cap. 12. Pág. 358.
140.- Palomino da de profundidad al escenario del Coliseo 62 pies, repartidos de la siguiente forma:

"Fondo hasta después del segundo foro... ..	41 pies
Desde allí hasta el último respaldo	21 pies

Suman sesenta y dos pies	62 pies.

PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 627.

- 141.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Doc. 43.
142.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Págs. 123-126.
143.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Págs. 34.
144.- SHERGOLD, N.D. Op. Cit. (1967). Cap. 12. Pág. 358. Nota 1.

En una cita que la Shergold de Davila, A. y Heredia, podemos observar como dichos autores mencionan a Baccio en su sátira "Comedia sin música" (Valencia 1.676). Pág. 12: "dio vn silvo el Bacho, y empeço a menearse vna tramoya...".

Este y otros párrafos de la misma obra, apunta Shergold, nos vienen a decir que el movimiento de escenas y tramoyas se hacia por medio de silbatos.

También nos da cuenta Baldimucci que en una demostración que hizo Del Bianco de sus habilidades al Rey de España, le mostró un cambio total de teatro, para lo cual es escenógrafo "...sacándose del bolsillo un pito, y a la señal del silbato, en un momento la escena se vió cambiada por otra..." y la misma señal utilizó para el movimiento de las tramoyas. (Citado por RICCI, CORRADO. "La Scenografía italiana". Fratelli Treves. Editori Milano. 1.930. Pág. 17)

- 145.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Doc. 43.
146.- ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Pág. 206.
147.- D'AULNOY, MADAME. Op. Cit. Pág. 1037.
148.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Ibidem. Supra. Doc. 43.

- 149.- **SABATINI, N.** Ibidem. Supra. Libro I. Cap. 38.
- 150.- **SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** Ibidem. Supra. Pág. 113 y 119.
- 151.- **AUTORIDADES.** Op. Cit. Letra M. Pág. 611.
- 152.- **SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** Ibidem. Supra. Documentos Núm. 25, 27, 94 y 112.
- 153.- Véase lo que decimos respecto a este sistema de iluminación en el presente Capítulo, "La iluminación de la sala".
- 154.- **SERLIO BOLOGNESE, S.** Op. Cit. Pág. 52.

Serlio en las luces secundarias, utilizaba diferentes colores. La coloración de las luces la conseguía situando entre las ventanas simuladas en los bastidores y la candela colocada detrás, unos fanales conteniendo líquidos de distintos colores, obtenidos por la mezcla de sustancias químicas, cuya receta describe en cada caso. Con lo que la escena pasaba a semejarse a un castillo encantado.

MAESTRE, RAFAEL. "Escenotécnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca". Universidad de Murcia 1.989. Págs. 48-49.

- 155.- **SABBATINI, N.** Op. Cit. Libro I. Cap. 39.
- 156.- Véase en los gastos de la comedia el pago efectuado por "cuatro libras de cerilla..."
- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.** Ibidem. Supra. Pág. 113.
- 157.- **SABBATINI, N.** Ibidem. Supra. Libro I. Cap. 41.
- 158.- Véase la Parte Segunda, Capítulo II, "Efectos especiales como parte integral de un mundo mágico llevado al teatro".

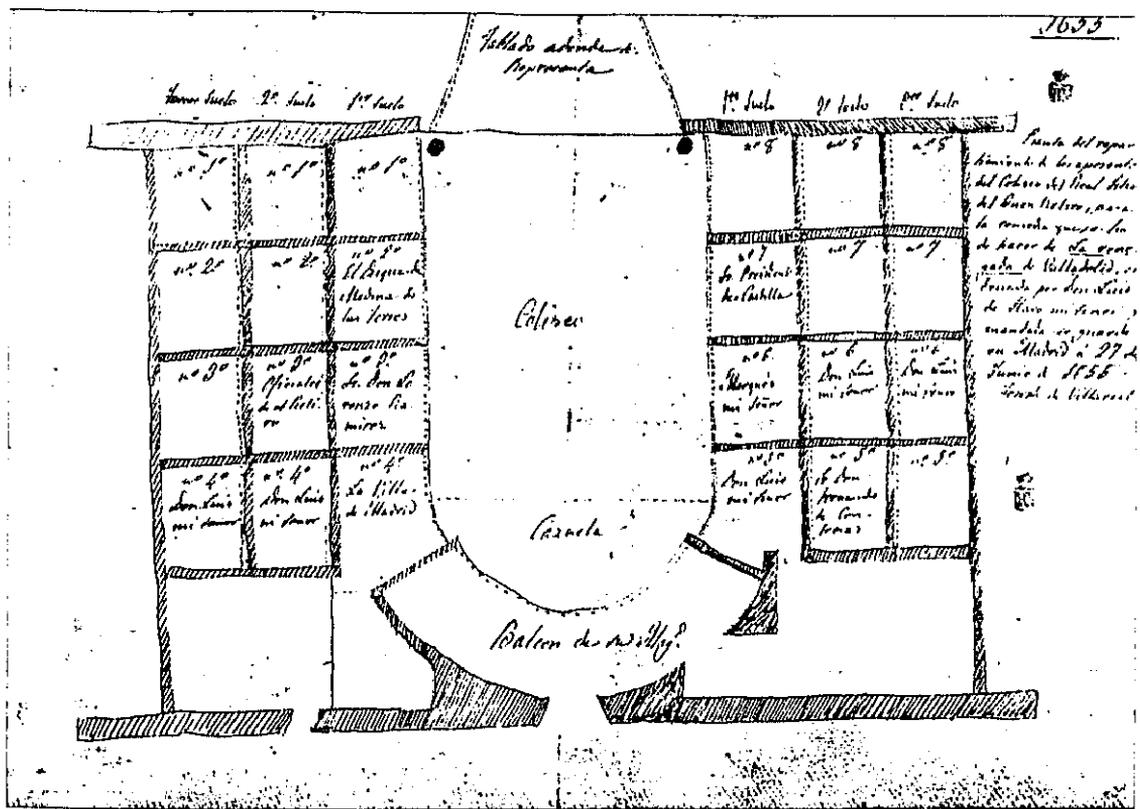


FIG. 1: Plano del Coliseo del Buen Retiro (1.655).

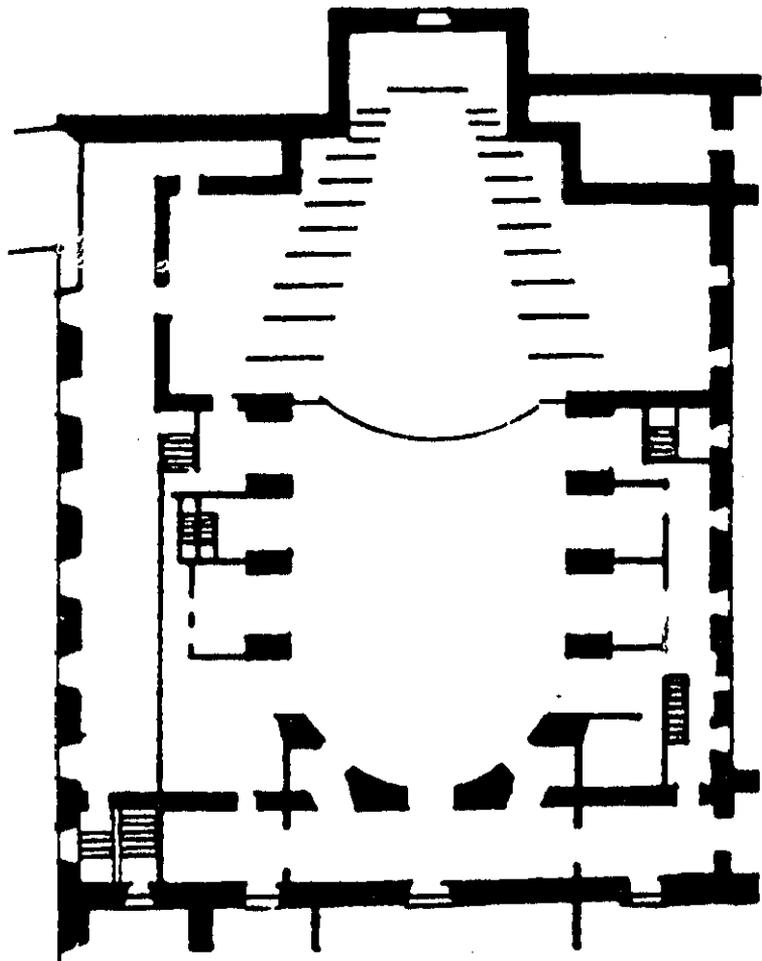


FIG. 2:
CARLIER. Planta del Coliseo del Buen Retiro (1.712).



FIG. 3: VAN LONCHON. Representación del Ballet de la Prosperidad en el Palacio del Cardenal (1.641).



FIG. 4: HARREWYN. Representación para la Corte (1.680).

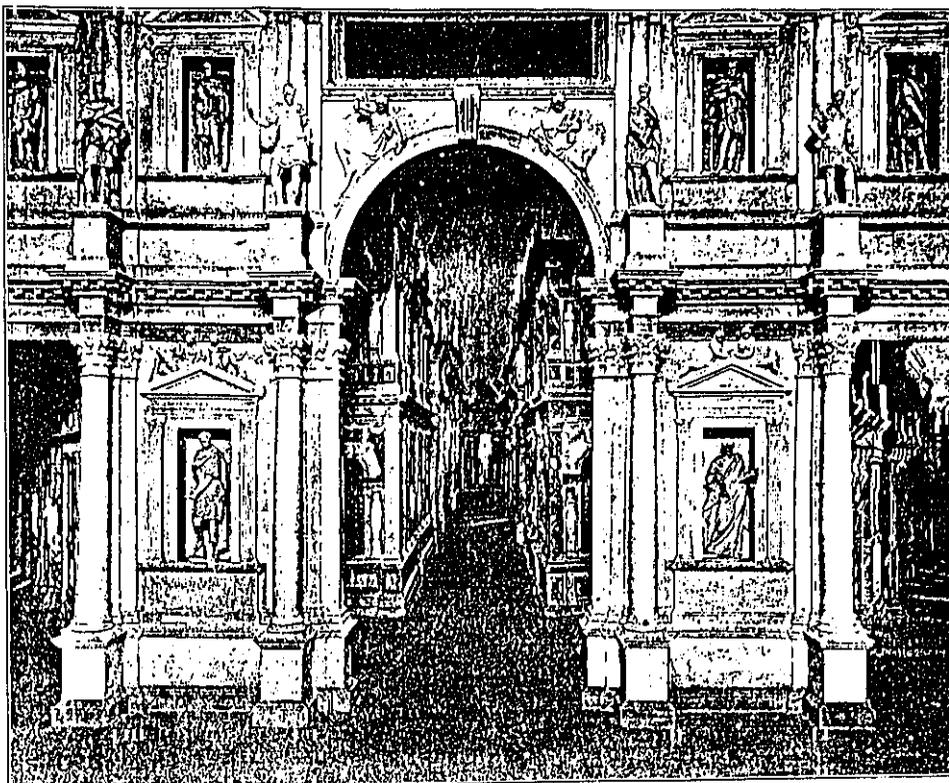


FIG. 5: PALLADIO y SCAMOZZI. Vicenza. Teatro Olímpico.
Frente de la escena (1.580).

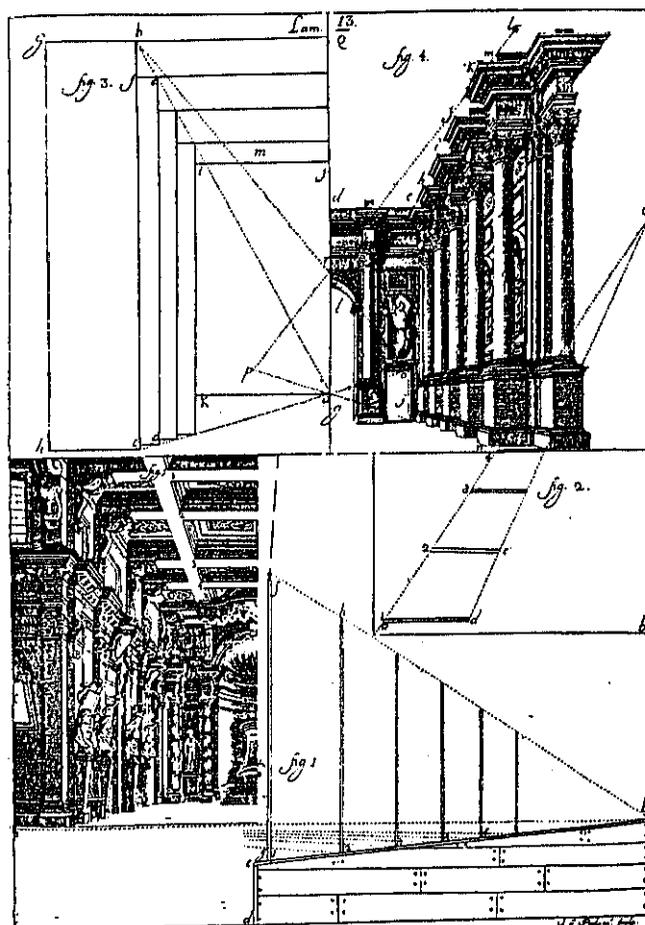


FIG. 6:
A. PALOMINO. "El Museo Pictórico
y Escala Óptica". (1.715).

Ilustración del Capítulo VI:
"De la delineación de teatros...
... de perspectiva".

FIG. 7:
SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA.
"Escena Cómica".
Venecia, 1.599.

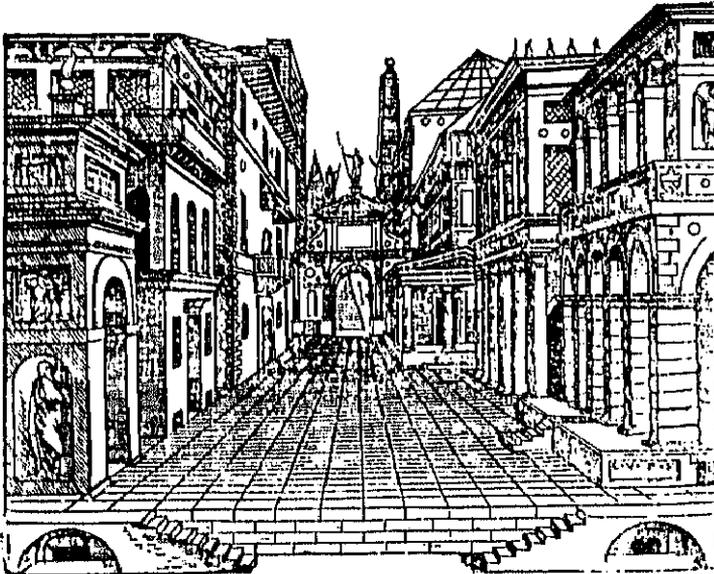
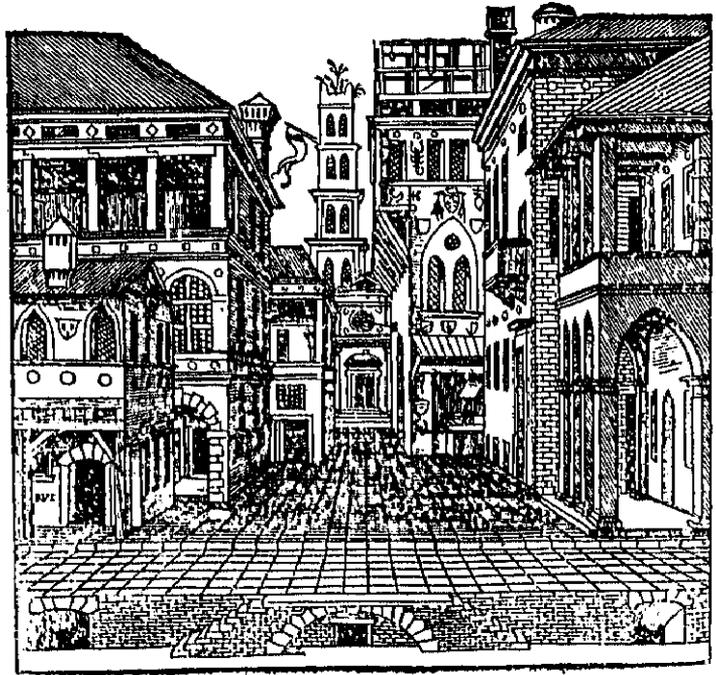


FIG. 8:
SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA.
"Escena Trágica".
Venecia, 1.599.

FIG. 9:
SEBASTIANO SERLIO DI BOLOGNA.
"Escena Satírica".
Venecia, 1.599.



CAPITULO II

"EL PORTICO DEL TEATRO EN "HADO Y DIVISA..."

- INTRODUCCION. (PAG. 72).
- LA ADOPCION DEL "ARCO PROSCENIO" EN EL TEATRO ESPAÑOL. LAS REALES FIESTAS DE ARANJUEZ. (PAG. 75)
- LOS PORTICOS DISFRAZADOS. EL PORTICO DE "HADO Y DIVISA...". (PAG. 77).
- FUNCION SIMBOLICA DEL ARCO PROSCENIO EN ESTA REPRESENTACION. (PAG. 80).

- CONCLUSIONES. (PAG. 84).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 86).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 93).

"EL PORTICO DEL TEATRO" EN "HADO Y DIVISA..."

INTRODUCCION.

Para tratar del arco proscenio y antes de entrar en el encuadre propio de la época a que pertenece esta reconstrucción, nos detendremos en estudiar brevemente de qué manera el teatro se vió en la necesidad de adoptar este elemento escenográfico fundamental, que junto con el telón de boca constituyen los dos elementos que establecieron el encuadre de la escena, ayudando al espectador a un mayor disfrute visual.

Remontándonos al antiguo teatro griego, observamos que su escena estaba constituida por un muro frontal y otro a cada uno de los costados. El de enfrente estaba adornado con columnas superpuestas y estatuas de bronce o mármol, teniendo tres puertas: una grande en medio y otra a cada lado, más pequeñas (1).

Aunque este elemento, por su situación, aún no enmarcaba la escena, como lo haría más adelante el arco proscenio, sin embargo sí poseía características similares, pues este muro llevaba cortina doble o partida, que se descorría hacia los lados y dejaba ver a través de sus huecos las decoraciones situadas detrás de los mismos.

Respecto de los teatros romanos, su forma y distribución es semejante al griego, pero excede en esplendor y dimensiones, transformando el edificio del teatro y construyendo monumentos suntuosos, haciendo así más rica la zona destinada al proscenio. En las dos extremidades del hemiciclo había plataformas o tribunas, semejantes a los palcos proscenio de nuestros teatros, que estaban destinados a las autoridades. Junto al proscenio y a lo largo de la escena, existía una ranura de donde subía el telón de boca (en vez de bajar como en los teatros modernos). Apunta Muñoz Morillejo (2) que la operación de bajada y subida del telón se efectuaba a través de dos mástiles, uno a cada lado del telón.

En las puestas en escena de la época medieval, se produce el mismo concepto que en el teatro antiguo. La acción se desarrolla al aire libre, con lo que se explica la no existencia del arco proscenio. Siendo así, no necesita ningún elemento que enmarque la escena que es una de las principales funciones del mismo.

Aunque los huecos acortinados de los corrales de comedias, cumplieron en cierto modo, parte de la función asignada al arco proscenio y cortina en nuestro teatro cortesano, hemos de considerar que la concepción escenográfica de nuestro teatro de corral no contó con ningún tipo de embocadura (3).

Parece ser que el arco proscenio fue una invención relativamente tardía; las especulaciones de Cheney y Leclerc atribuyen sus orígenes a la ampliación y desarrollo de la "frons scenae" del Teatro Olímpico de Palladio (4).

Rodríguez G. de Ceballos nos dice, que al parecer las primeras embocaduras se hicieron, al igual que los decorados, de bastidores de madera revestidos de tela en los que se simulaban decoraciones arquitectónicas y escultóricas. Su forma fue en un principio rectangular y adintelada, y posteriormente arqueada, a la manera de una arco de triunfo. Más tarde se utilizarían materiales estables para su construcción como el ladrillo revestido de estuco y también la piedra, predominando su forma monumental (5). En este sentido, hemos de considerar que el primer marco de embocadura arquitectónica fija, con un escenario de dimensiones hasta entonces desconocidas, fue el construido por G.B. Aleotti entre 1.618-1.619 en el Teatro Farnesio (Fig. 1).

Sabbatini, en su "Pratica...", recomendaba hacer en la parte delantera del escenario un arco con columnas y estatuas y en su interior fabricar el decorado, de esta manera la escena aparecería a la vista del auditorio magníficamente adornada, y el decorado ganaría en su visión perspectiva. Otra de las funciones que asignaba el tratadista a dicho arco, era la de ocultar de la vista del público la maquinaria teatral utilizada en las mutaciones y las luces que iluminaban los bastidores y bambalinas más cercanos al proscenio, provocando de esta forma una mayor reacción de sorpresa en los espectadores (6).

El papel que jugó en la escenografía de nuestro teatro cortesano el arco proscenio fue la de concentrar la atención óptica sobre la perspectiva de la escena, enmarcándola, estableciendo a la par una barrera entre el espectador y el escenario, que separaba dos espacios, uno perteneciente a la realidad, el otro a la ficción.

La embocadura en nuestro teatro palaciego, también cumplió con otra función, como fue la de servir de espacio teatral, es decir de anteescena, ya que junto a la misma se desarrollaron las escenificaciones de las loas, unas veces a cortina bajada, como en la puesta en escena que nos ocupa y otras a medio bajar, como es el caso de "Andrómeda y Perseo" (7).

La adopción del "arco proscenio" en el teatro español. Las Reales Fiestas de Aranjuez.

Para hablar de lo que **Calderón** entendía por el "pórtico" o "fróntis del teatro" (8), que es lo que hoy llamamos "arco proscenio", hay que estudiar antes la evolución y transformación que sufrió el teatro español, acostumbrado a las representaciones al aire libre y a los corrales, sin una concepción escenográfica perspectivista.

Para un mejor entendimiento de lo que supuso este nuevo elemento escenográfico, nos tenemos que remontar a las Reales Fiestas de Aranjuez, en el año 1622, cuando vino a la Corte con motivo del cumpleaños del Rey y la fiesta consiguiente el capitán **Julio César Fontana**, ingeniero mayor y superintendente de las fortificaciones del Reino de Nápoles, encargándole levantar un teatro portátil en el Real Sitio de Aranjuez. Siendo éste el primer teatro hecho por un italiano en España, realizado de madera y lienzo de 115 pies de largo por 78 de ancho (32,20 por 21,84 mts.).

De esta función se conservan unas acotaciones del **Conde Villamediana** en su obra "Las Glorias de Niquea" representada junto con "El Vellochino de Oro" de **Lope de Vega**. En estas acotaciones hay un fragmento que conviene resaltar para darnos una idea de las innovaciones que se introdujeron en la Real Fiesta del Sitio de Aranjuez:

"... aquí la arquitectura animó su soberbia traza, que si bien no la vió executada en pórfidos y jaspes, ostentó vanaglorias, aunque en materias débiles, viéndose más hermosa y luzida entre bosquejos de madera y lienzo que en grave opulencia de Romanos Coliseos..."(9).

Lope de Vega también la calificó como:

"...la mayor que de aquel género ha visto el mundo." (10).

En la descripción del teatro hecha por **Antonio Hurtado de Mendoza** ya nos anuncia la parte del teatro que más adelante se conocerá por "proscenio". Según nos da cuenta

este autor, el tablado se hallaba limitado por "...dos figuras de gran proporción, la de Mercurio y Marte, que servían de gigantes fantásticos y de correspondencia a la fachada..." (11). Por lo tanto esta fachada cumplió las funciones del elemento escenográfico que nos ocupa.

Así nos encontramos ante el primer proscenio utilizado en la Historia del Teatro Español, donde observamos una barrera arquitectónica, con una parte frontal fija que se interpone entre el escenario y el espectador. Será unos años más tarde, con la llegada de Cosme Lotti, cuando esta parte frontal del proscenio cobrará su sentido, y el tablado, irá progresivamente aumentando su altura hacia el foro, siguiendo lo recomendado por la práctica teatral de origen italiano, que se impondría en nuestro país.

Por lo que podemos deducir, que la técnica teatral utilizada por Lotti, contó con seguridad con el arco proscenio, apenas esbozado unos años antes en las Reales Fiestas de Aranjuez (12).

Los pórticos disfrazados. El pórtico de "Hado y divisa..."

Tanto el pórtico de nuestra comedia, como el de "Fieras afemina amor" (1675), fueron diseñados por Dionisio Mantuano (13). Cotejando las descripciones que hizo de ellos Calderón, acusamos en la estructura de los mismos una gran semejanza. Los dos pórticos estuvieron sustentados sobre cuatro columnas altísimas de orden compuesto y en sus nichos, entre las columnas, figuraron en ambos dos estatuas; sobre sus entablados en arco de círculo, figuró en ambas representaciones, un medallón en relieve que servía de clave (14).

De esta semejanza podemos deducir dos posibilidades, o que para cada representación se construiría un pórtico diferente como parte de la escenografía, o bien existía uno permanente que era disfrazado de acuerdo con la temática de la obra a representar. Ambos casos como ha observado Navarro de Zuñillaga, además de encajar perfectamente con el gusto del barroco, pudieron operarse en el frontis del Coliseo (15).

Hemos de destacar, a nuestro entender, la primera de dichas posibilidades, pues aunque nuestro pórtico hubiese sido ejecutado exprofeso para la representación de "Hado y divisa...", no sería extraño su parentesco con el de "Fieras...", ya que fueron realizados por la misma mano. La existencia de un dibujo escenográfico de Rizi, fechado en 1.680 del que ya dimos cuenta (16), en el que aparece un arco proscenio con un mismo armazón, nos hace pensar en la posibilidad apuntada en segundo lugar, es decir, que estos pórticos fueron transformados encima de una base fija instalada en el Coliseo, y quizás el mencionado dibujo pertenezca a uno de estos disfraces (Fig. 2).

Evidentemente, comparando el dibujo de Rizi, con las dos descripciones de frontis de teatro de Calderón estudiadas, observamos que coincide tanto en su organización compositiva estructural como en ciertos elementos arquitectónicos y decorativos que figuraron en ellos. Lo cual nos puede confirmar que el arco proscenio del Coliseo fue transformado, disfrazado y decorado de una forma parecida para la función del día 3 de Marzo de 1.680.

Al ser éste el único documento gráfico que poseemos, que nos puede proporcionar una fiel visión de cómo pudo ser el frontis de "Hado y divisa...", lo tomaremos como fuente de inspiración para realizar su reconstrucción.

Buscando nuevos puntos en común entre estos disfraces o transformaciones tan propias de este período barroco, que se operaron, a nuestro entender, en el arco proscenio del Coliseo, leemos en la descripción de "Fieras afemina amor", que las columnas aparecieron pintadas imitando a la "piedra lázuli" (17), precisamente en este tono aparecen coloreadas las columnas salomónicas del dibujo del pórtico de Rizzi, mientras en "Hado y divisa...", la materia de éstas, imitaba al jaspe verde. Las estatuas que figuraban en los nichos, al parecer eran de bronce dorado, pues en las dos descripciones coincide, en la de "Fieras..." lo menciona y en "Hado y divisa..." habla del "resplandor del oro que se componían", aunque debieron ser diferentes o disfrazadas, porque en la comedia que nos ocupa, representaban a "Palas" y "Minerva", y en la de "Fieras...", estaban dedicadas al héroe de la fábula "halagando una á un leon y la otra á un tigre" (18), las del dibujo de Rizzi parecen tratarse de unas alegorías del Tiempo (primavera y otoño) a juzgar por las flores y frutos de que son portadoras.

En el pórtico de "Hado y divisa..." según Calderón: sobre sus "...columnas cargaba el arquitrabe, friso y cornisa; y dando la vuelta ella de un extremo en otro en proporcion de círculo, guarnecía un medallon que servia de clave". Todo esto se ve claramente en el dibujo de Rizzi, y así, en la descripción de "Fieras..." se hace también referencia del arco coronado por un medallón (19). En el de nuestra comedia, dice Calderón que en él estaba:

"...de relieve el augustísimo blason de España: un leon coronado, descansando sobre un orbe, al cual asistia una cruz, cetro y espada, jeroglíficos de la religion y el poder. Pendia de su cuello el toison, insignia de nuestros monarcas: todo esto de brillantísimo oro, uniéndose amigablemente la ferocidad con el resplandor. Tremolaba por cima de su cabeza esta letra latina:

"AD NULLIUS PAVET OCCURSUM".

Estaba guarnecido el medallon de una guirnalda de laurel en campo de oro, á la cual seguia una orla de niños en diferentes movimientos, tejiéndose por entre la guirnalda de laurel y la orla de los muchachos una cartela, en que de crecidas letras de oro estaban los nombres de nuestros reyes" (20).

Unas figuras de niños portando guirnaldas de frutos y flores en una disposición semejante, y también en torno al medallón, podemos contemplar en el dibujo del pórtico diseñado por Rizzi.

No debemos olvidar tampoco en esta reconstrucción, un dibujo escenográfico de autor desconocido, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde podemos contemplar, también una embocadura que deja ver un teatro de jardín (21), aunque al parecer por el estilo se trata de una representación posterior al estreno de nuestra comedia, nos puede aportar ciertos datos relativos a la decoración arquitectónica, además de figurar en él igualmente, un medallón rodeado de niños sosteniendo guirnaldas vegetales. (Fig. 3).

Pero en nuestro pórtico, hubo todavía más elementos que en los descritos para el de "Fieras..." y de los que podemos ver en el dibujo de Rizzi, según nos da cuenta Calderón: "En los extremos, perpendiculares á las columnas, estaban dos estatuas de mas que el natural, que significaban a las Famas, con ramos de laurel y oliva, trompas y otros trofeos propios de su asunto, de admirable hermosura y variedad". (22).

Como podemos observar, el pórtico que diseñó Mantuano para "Hado y divisa...", estuvo impregnado de una sensibilidad y de un orden compositivo, típicamente barrocos, en el que como diría Calderón, "Sin perdonar pequeño espacio, que no llenase de hermosa variedad la arquitectura en sus diseños, y la pintura en sus dibujos..." (23).

Las cuentas de los gastos de la comedia nos proporcionan ciertas partidas de los pagos efectuados al numeroso personal que se ocupó de realizar el modelado, los moldes, el dorado y la pintura de dicho frontis (24).

Función simbólica del arco proscenio en la representación de "Hado y divisa...", De 1.680.-

El aspecto que ofreció el pórtico del teatro en la representación que merece nuestra atención, cumplió la función de introducir de antemano al espectador del Coliseo en un simbolismo cuyo significado le sería descifrado en el transcurso de la representación, además de anticiparle una línea estética que después vería desarrollada con igual destreza en decorados, tramoyas y demás deslumbrantes efectos.

El Rey se mostró en la fiesta del día 3 de Marzo de 1680, como centro de máxima atención (25) y esto quedó reflejado, a modo de prólogo, en el simbolismo otorgado al pórtico del teatro.

Muestra del protagonismo real que invadió a todo el pórtico, fue la incursión en el mismo y en el lugar privilegiado de su composición, en el "...medallón que servía de clave...", del "...augustísimo blason de España...", a la imagen que significaba al propio Rey bajo la forma de un león coronado sobre un orbe con cruz, cetro, espada y toisón, como defensor de la herejía y monarca absoluto. La inscripción en latín ensalzaba el valor del monarca, dando a entender que al poseer éste la fiereza del león, no tendría miedo de salir al encuentro de sus adversarios (26). Así como la cartela con los nombres de los reyes en letras de oro, recordaba a quién iba dedicado tal acontecimiento.

Las estatuas de la diosa mitológica en sus dos versiones, griega y romana, "Palas" y "Minerva", respectivamente, contribuyeron como representantes de la inteligencia y protectoras de las artes y de las ciencias, a recordar que dichas virtudes deben estar presentes en todo buen reinado, a la par de mostrarse protectoras de los monarcas, como asimismo hicieron con los héroes que se distinguieron por sus acciones en favor de la humanidad (27).

Debido al tratamiento que dá Calderón a ambas estatuas, es de suponer que existiera alguna diferencia en la representación de las mismas. Nos imaginamos que Palas,

por ejemplo, llevaría el clásico peplo femenino, y sobre él a manera de embozo, la égida, es decir, la mitológica piel de cabra con la cabeza de la Gorgona, como así figura en la estatuaria griega (28). Mientras que en Minerva tal distintivo figuraría como divisa en su escudo, por lo que es de suponer que apareciera armada, como así la representa Alciato en las imágenes gráficas de sus emblemas (29) (Fig. 4). Aunque tanto en el resto de la emblemática, como en la pintura de la época, bajo sus dos estirpes figura armada, sírvanos de ejemplo la imagen de Palas que nos presenta Vaenius en los emblemas de su libro, "Teatro moral de la vida en Cien Emblemas" (30), en ellos la diosa, significando a la Sabiduría, lleva casco, porta lanza y escudo y sobre el peto luce la cabeza de Zeus, de la que según la leyenda nació la diosa completamente armada (Fig. 5). En el cuadro de Maino, "Recuperación de la Bahía del Brasil" (Prado), podemos contemplar una representación de Minerva armada, y que en compañía del Conde-Duque corona de laureles a Felipe IV (31).

Su figura apareció en las pinturas que decoraron el Alcázar, y en las pinturas del Palacio de El Pardo, la diosa griega encarnaba no solamente a la Sabiduría, sino también a la diosa luchadora y vencedora de vicios y tentaciones, significando en esta representación las buenas virtudes de la Reina Margarita de Austria.

Minerva figuró en otras series siempre en relación con la monarquía, nos referimos a la aparición de su imagen en las famosas Entradas reales, representaciones de la diosa que al pertenecer al grupo de las arquitecturas efímeras, están más cercanas de las estatuas que intentamos reconstruir.

R. López Torrijos nos habla de la existencia en los Uffizi de un dibujo, atribuido a Herrera Barnuevo, que podría tratarse de un diseño para una de las decoraciones levantadas para la Entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649 (32).

Efectivamente, según leemos en la descripción de esta Entrada (33), una de las decoraciones, correspondiente a la fuente de San Salvador, "...tenía forma de pirámide y estaba coronada por la estatua de Palas...". El dibujo nos presenta en su base el arranque de una forma piramidal y está coronado por la estatua de Palas que sostiene una corona en cada mano. En la base del monumento y a ambos lados del pedestal que sostiene a la diosa, dos ángeles enarbolan láureas y estandartes. El pedestal de Minerva lleva una inscripción con el siguiente texto: "Quia beneplacitum est/ Domino in generatione hac/ Coronam immortalitatis/ ponam super capita eorum."

El monumento tiene un claro carácter triunfal, pregonando la eterna gloria del linaje de los Austrias, con símbolos tradicionales (láureas, trofeos, etc.), y principalmente con la imagen de la diosa de la Sabiduría, encargada de traspasar la inmortalidad a los reyes y sus descendientes, lo cual para mejor comprensión se explica en la inscripción latina (34) (Fig. 6).

También en la Entrada de María Luisa de Orleáns, apareció la imagen de Minerva en el arco de Santa María. La pintura representaba a "Palas bajando del cielo a un templo mientras los troyanos preguntan a Apolo", el episodio corresponde, por tanto a la guerra de Troya (35).

Nos puede ayudar también para reconstruir a las estatuas que figuraron en el pórtico del teatro, el saber que la representación de la diosa en estas entradas, estuvieron inspiradas generalmente, en las imágenes gráficas de los libros de emblemas (36), donde el personaje de Minerva se asociaba, bien con la sabiduría, o bien con el patronazgo sobre letras y armas. La palabra "Sapientia" lleva escrita su figura en los "Hieroglyphica" de Valeriano (37). Asimismo podemos contemplar a la diosa provista de un escudo y lanza y llevando un libro y una rama de laurel, junto a su animal característico, la lechuza, bajo el mote "Armis et litteris" (38), tanto en los "documentos" del "Príncipe perfecto" de Mendo (39), como en los "Emblemas" de Solórzano (40).

En cuanto al simbolismo de la "Fama", como tal figura alegórica, ya tendremos ocasión al tratar de esta personificación en su intervención en la loa y en la comedia que merece nuestra atención, de trazar su perfil (41). Ahora, hemos de decir que la presencia de su figura en el arco proscenio quiso significar, a nuestro entender, que tanto el Monarca como sus descendientes, serían recordados por toda la eternidad, como así fue Hércules en su encrucijada, al saber elegir el camino de la Virtud (42).

Según hemos observado en la "Descripcion...", las Famas iban acompañadas de "ramos de laurel y oliva, trompas y otros trofeos propios de su asunto...", símbolos tradicionales, que como hemos visto figuraron de igual manera en las entradas de reinas, y que proclamaban la gloria imperecedera de la estirpe de la Casa de Austria.

Para Alciato, el laurel por su relación con el Sol, significa la Virtud, la Verdad, la Perseverancia, la gloria militar y la fama literaria y artística, de ahí que con guirnaldas de laurel se adornen las cabelleras de los vencedores (43). Del olivo nos dice este emblemista, que de él se saca el aceite que facilita la luz para alcanzar las ciencias, de las que Palas es diosa (44).

Con el mismo significado con que Alciato distingue a las guirnaldas de laurel, así figuró este elemento en el pórtico, sobre campo de oro y guarneciendo al medallón que contenía el blasón de España.

Hemos de resaltar, que tanto el motivo del "corazon" en la cortina, como el "blasón de España" en el pórtico, aparecieron rodeados de niños y muchachos, forma de componer por parte de Mantuano que contribuyó a destacar más si cabe, el motivo principal de ambas composiciones, y de hacer evidente a todas luces el protagonismo real, fue el predominante en esta representación.

Otro factor a tener en cuenta, fue la brillante policromía que lució el pórtico en esta función, predominando el jaspe verde salpicado de diferentes colores para las columnas y el oro para estatuas, blasón y letras de los nombres de los monarcas. Calderón nos recuerda en la descripción del pórtico, el derroche de resplandor del brillantísimo oro utilizado en la policromía de los mencionados elementos.

El dibujo de Rizi, ya mencionado, nos puede aportar una visión de un efecto plástico semejante, predominando, también en este diseño de pórtico una entonación en tonos dorados (45).

Según los estudios de Wilson y Sage sobre la simbología del color desde los tiempos de los cancioneros medievales castellanos, el tono dorado denota majestad (46); para Ripa el oro es signo de magnificencia y exaltación de toda virtud (47). Ambas ideas van de acuerdo como podemos observar, con el programa desarrollado en el pórtico de "Hado y divisa...".

CONCLUSIONES.

Este nuevo elemento escenográfico, conocido en la actualidad como arco proscenio, fue pieza indispensable en la concepción escénico-plástica del teatro calderoniano. Como así lo demuestran las numerosas descripciones del mismo que figuran en sus obras.

La producción dramática de los últimos años de Calderón, a diferencia de la de Lope de Vega, posee una gran conformación visual y por ello, el "pórtico del teatro" jugó un gran papel en la puesta en escena de sus obras.

A diferencia del corral de comedias, donde su escenario múltiple pudo mostrar al espectador diferentes escenas, ofreciéndole diversos puntos de vista, nuestro teatro cortesano, influenciado por la práctica teatral italiana, contará con una ventana en el proscenio, que dejará ver y encuadrará una escena ordenada en perspectiva en el interior de su escenario.

Llegamos a la conclusión de que esta nueva aportación a la arquitectura del escenario cumplió con diferentes funciones escenográficas como fueron: proporcionar al auditorio el marco ideal en el que podía contemplar la imagen de la escena representada en el escenario centrada con la apariencia de un gran cuadro. Además de ayudar a la iluminación del espacio escénico y de facilitar la entrada y salida de los actores, así como al cambio de decorados de las diferentes mutaciones.

Con la creación de este "pórtico del teatro", se introdujo un cambio total en las puestas en escena. Con este marco desaparecieron de nuestros escenarios "la puerta" y "el paño", llamadas así a las entradas del vestuario de los actores en el corral, considerados como los elementos escénicos más primitivos del teatro europeo y casi los únicos usados por la "Commedia dell'Arte italiana.

Por estas razones, podemos considerar al "pórtico", junto con la "cortina", y los bastidores en perspectiva como el paso decisivo de lo que dejó de ser corral para convertirse en teatro regio.

A través de lo investigado, podemos deducir, que el pórtico del Coliseo del Buen Retiro constaba de una base arquitectónica fija, cuyos elementos eran transformados y disfrazados por el escenógrafo de turno, de acuerdo con el motivo o la temática de la fiesta u obra a representar.

El cambio que sufrió el pórtico del Coliseo para la representación de "Hado y divisa...", perteneció a una de estas transformaciones, que tanto encajaron con el gusto de la época. Transformación a la que podemos considerar del más puro estilo barroco. Su modelo fue el frecuentado por nuestro teatro cortesano, como así lo indican, tanto su organización compositiva, dependiente de su base arquitectónica, como los demás elementos en él utilizados.

Por el significado a que remitían los asuntos que figuraron en el pórtico que merece nuestra atención, hemos de conceptuarlo, al igual que a la cortina, como un emblema, cuyo programa estuvo dedicado a la monarquía como institución con poder absoluto, y en particular a la figura del Soberano como máximo representante, ensalzando sus virtudes.

Observamos, en dicho pórtico, un intencionado deseo de realizar las funciones de prólogo, es decir de anticiparnos un simbolismo, cifrado en la imagen del Rey, que en el transcurso de la representación se convertiría en el motivo principal de la misma (48). Así como a través de su plástica, pretendió presentar una muestra del buen hacer que de igual manera se vería reflejado en los decorados y tramoyas utilizados en las mutaciones de la comedia.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- MUÑOZ MORILLEJO, JOAQUIN. "Escenografía Española". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1923. Pág. 12.

Según este autor, por la puerta central, entraban los dioses y los héroes, y por las laterales, los huéspedes o personas extrañas.

- 2.- MUÑOZ MORILLEJO, JOAQUIN. Op. Cit. Pág. 15.
- 3.- Véase lo que decimos de los huecos acortinados del corral de comedias en la Parte Primera, Capítulo III. "La cortina que cubría el teatro" en esta representación".
- 4.- CHENEY, SHELDON. "Stage Decoration". Nueva York 1.928.

LECLERC, HELENE. "Les origines italiannes de l'architecture théâtrale moderne". París 1.946.

ARRONIZ, OTHON. "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid 1.979. Págs. 120 y ss.
- 5.- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por Aurora Egido. U.I.M.P. Publicado por la Universidad de Salamanca 1.989.
- 6.- SABBATINI, N. "Pratique pour fabriquer scènes et machines du théâtre...". Marie y René Canavaggia y Louis Jouvet. Idées et Calendes. Neuchatel 1.942. Libro II. Capítulo 3.
- 7.- Consúltese lo que decimos sobre la cortina de "Andrómeda y Perseo" en la Parte Primera, Capítulo III. "La cortina en el teatro cortesano español".
- 8.- Véase el Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón..." y la nota 14 Infra, donde transcribimos la descripción de Calderón del arco proscenio de la

representación de "Fieras afemina amor", donde denomina a este elemento "pórtico", mientras que en la de nuestra comedia lo llama "fróntis".

- 9.- VILLAMEDIANA, CONDE DE. (TARSIS, JUAN DE.) Descripción de la Fiesta Real de Aranjuez. Publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las obras de Lope de Vega. B.A.E. 188. Pág. 245.
- 10.- VEGA CARPIO, LOPE FELIX DE. Publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las obras de Lope de Vega. B.A.E. 188. Pág. 244.
- 11.- HURTADO DE MENDOZA, ANTONIO. Publicada por Menéndez Pelayo en sus "Observaciones Preliminares" a las obras de Lope de Vega. B.A.E. 188. Pág. 249.
- 12.- Véase lo que dice sobre el teatro portátil de Cosme Lotti:

ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Págs. 207-213.
- 13.- MUÑOZ MORILLEJO, J. Op. Cit. Págs. 36-38.

Este autor nos da cuenta que la referida comedia se representó con motivo del cumpleaños de la Reina Mariana de Austria, y que Mantuano realizó el pórtico y pintó la cortina, como asimismo Caudí se ocupó del decorado y tramoyas de esta representación, al igual que en nuestra comedia.

- 14.- "Fundóse el pórtico del teatro de orden compuesta, sobre cuatro columnas de bien imitada piedra lázuli, cuyas cañas estaban adornadas á trechos de resaltados bollos de oro, y en su correspondencia dorados sus capiteles y sus basas, con que siguiendo el orden corría la cornisa enriquecida á partes de los mismos bollos, mascarones y cornucopias. En ellas descansaban unas volutas, de quien pendían varios festones, que dando vuelta á los modillones, recibían el cerramiento del fróntis de quien era clave una medalla de relieve..."
"...A los lados del pórtico entre coluna y coluna, estaban en sus nichos dos estatuas, al parecer de bronce, que haciendo viso al héroe de la fábula, halagando una á un leon y otra á un tigre, significaban el valor y la osadía...."

CALDERON DE LA BARCA, P. "Fieras afemina amor". Loa

para la comedia. Descripción del pórtico del teatro. Tomo II. B.A.E. Pág. 529.

Compárese con la descripción del pórtico de "Hado y divisa..." que hemos transcrito en el Apéndice 1 "Descripción hecha por Calderón...".

- 15.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER. "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro 1982. Págs. 117-118.
- 16.- El dibujo escenográfico de Rizi está realizado a lápiz, pluma y aguadas de color sepia, iluminado con tintas grises, azul y verde, sobre un soporte de papel verjurado amarillento. Lleva al pie la indicación de la escala gráfica utilizada en "pies" (6 "pies" = 37 cm.). En la parte superior, en el centro, aparece la inscripción: "Illustrat et favet". En el margen superior figura una nota manuscrita a lápiz en letra del siglo XIX (de Isidoro Rosell, según Barcia): "Escenografía de Ricci p.ª la sala de Comedias de Felipe IV". "Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII". Cat. M. Cultura. Madrid 1.991.

Véase también lo que decimos acerca de cómo figura fechado este dibujo de Rizi en la Parte Primera, Capítulo I. "La sala del Coliseo del Buen Retiro" y su nota 29.

- 17.- Véase Nota 14 Supra.
- 18.- Cotéjese lo dicho en ambas descripciones. (Nota 14 y Apéndice 1 "Descripción hecha por Calderón...")
- 19.- Véase Nota 14 Supra.
- 20.- Apéndice 1 "Descripción hecha por Calderón...".
- 21.- Este dibujo está catalogado en la Biblioteca Nacional de Madrid: Dibujos 736; sign.: 14-47. Se trata también de una montea como el de Rizi, hecha con escala, sin que al parecer los lados de la embocadura representada sean iguales, una de sus esquinas, la del ángulo superior derecho se encuentra deteriorada, por lo que esta parte de la imagen no es visible, pero por lo existente se puede comprobar que se trata de una embocadura asimétrica, suponemos que sea uno de tantos disfraces de los que sufrió el pórtico del Coliseo. Shergold lo reproduce en su obra: "A History Spanish Stage". Lámina 31. y Trend, J.B. en su: "Escenografía madrileña en el siglo XVII". (Tirada aparte de la Revista Biblioteca y Archivo Museo Ayuntamiento de

Madrid. Imprenta Municipal. Madrid 1926) también nos da cuenta del mismo en la pág. 15.

- 22.- Apéndice 1 "Descripción hecha por Calderón...".
- 23.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Tomo II. B.A.E. Pág. 529.
- 24.- "A Claudio Truchado, que pinto los marmoles y jaspe del frontis, 1.000 reales de ayuda de costa..... 1000 Rs".

"Dorador

18600 reales del dorado en el frontis del Coliseo en los capit(el)es y basias (sic) de las colunas pilastras, el leon con el mundo, cruz y cetro, espada, terrazo en que se afirma el leon, las benas, bolas y campo de la orla, figuras y tributos que tienen en las manos, y de mascarar doradas en el dicho frontis y las arañas..... 18600 Rs."

"Al maestre Pedro de Montinez (sic, por "Martinez"), que es el que bacio hizo los moldes para la pasta del frontis..... 2200 Rs".

"Jente que trauajo en el frontis Pedro el escultor se ajusto en 725 reales lo que haia de hacer de su oficio..... 725 Rs".

El peon del escultor, 21 dias a 6 reales.....
..... 126 Rs".

El Lic. don Domingo Pintor, por 23 dias que se ocupo a 24 reales..... 552 Rs".

Pedro el albañil trauajo 29 dias, 14 reales....
..... 406 Rs".

Además de las partidas pagadas a varios "pasteros" y de material utilizado en la ejecución de este frontis, entre los que figuran "las trompetas para las figuras" de las Famas y "Del cetro" que asistió al león.

SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. "Representaciones Palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España, I. Tamesis Books Limited. London. Madrid, 1.982. Págs. 123, 132, 133 y 129.

- 25.- Véase lo que decimos acerca del protagonismo real en la Parte Segunda, Capítulo I "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso".
- 26.- Consúltese en esta Tesis el Apéndice 5, donde tratamos la relación de la figura simbólica del león con la del monarca. "La divisa de Leonido y su relación con la monarquía hispana en la persona del Rey".

27.- La Diosa Minerva fue desde la Antigüedad uno de los personajes más influyentes en la vida de los mortales y, como ser benéfico para el hombre, protegió a Hércules, Prometeo y a Perseo entre otros héroes.

28.- En una de sus formas más primitivas, era una diosa de la guerra, de ahí sus armas. Perseo le concedió la cabeza de Medusa por haberle ayudado a matar a este monstruo.

Pero por encima de todo, para los griegos y romanos y más tarde en el Renacimiento, fue la diosa de la Sabiduría.

HALL, JAMES. "Diccionario de temas y símbolos artísticos". Alianza Editorial. Madrid, 1974. Pág. 215.

Palas Atenea figura entre las doce diosas olímpicas y la llamaron Palas por estimar que siempre se mantuvo doncella, virtud que la hizo ser, según ha observado R. López Torrijos, una de las figuras mitológicas favoritas a los ojos de la ideología dominante en el siglo XVII.

LOPEZ TORRIJOS, R. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid, 1985. Pág. 314.

29.- **ALCIATO**. "Emblemas". Ed. Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1985. Emblema XXII. Págs. 53-54 y Emblema XXIII. Págs. 54-55.

En el Emblema XXII, **Alciato** nos presenta a la diosa como modelo de virginidad, con un dragón a sus pies, en su cabeza un yelmo y decorando su escudo, la cabeza de Medusa.

30.- La publicación consultada pertenece a un ejemplar existente en nuestra Biblioteca Nacional, publicado en Bruselas en el año 1.672, los grabados son de Francisco Foppens.

31.- Hablamos de esta composición también en el Capítulo I de la Segunda Parte. Pág. 187 y la Fig. 9 del mismo.

32.- **LOPEZ TORRIJOS**, R. Op. Cit. Pág. 317.

33.- "Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nuestra Señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid (1650)". Pág. 82.

34.- Los documentos referentes al contrato de las obras de esta Entrada fueron publicados por **Varey, J.E.** y **Salazar, A.M.** "Calderón and the Royal Entry of 1649". Hispanic Review (1966). Pág. 9. Por ellos sabemos que

se encargó "...a Pedro de la Torre de la fábrica de los arcos, y a Francisco Risi de la pintura y a don Sebastián Herrera de las estatuas..."

Efectivamente, el mencionado dibujo puede corresponder al último de estos artistas. El dibujo como puede verse, está perfectamente terminado, y según apunta R. López Torrijos, quizá estuviese destinado no sólo a preparar el monumento de la Entrada, sino a perpetuar su imagen por el grabado pues como es sabido el Ayuntamiento de Madrid, mandó imprimir un libro con estampas de los arcos y demás ornatos de esta entrada, desgraciadamente surgieron dificultades y lo único que se imprimió fue el libro ya mencionado. Nota Supra.

LOPEZ TORRIJOS, R. Op. Cit. Pág. 318.

35.- "Descripción verdadera... de la Entrada de Doña María Luisa de Borbón". Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, s.p.

36.- Los jeroglíficos incluidos en las Entradas de reinas inspiraron generalmente, y a veces literalmente, en las imágenes gráficas y literarias que aparecían en los libros de emblemas, siempre consultados por los autores del programa de fiestas.

LOPEZ TORRIJOS, R. Op. Cit. Pág. 318.

Véase lo que dice al respecto GALLEGO, J. "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1987. Págs. 131.139.

37.- VALERIANI, IOANNIS PIERII. "Hieroglyphica". Basileae. MDLXVII. Fol. 116.

38.- Cuya traducción se puede interpretar como: "valgase de letras y de armas que conservan unas, lo que ganan otras".

39.- MENDO, ANDRES. "Príncipe Perfecto". León de Francia 1661. Pág. 95. Doc. XVIII.

40.- SOLORZANO PEREIRA, IOANNES. "Emblemata Regio Política". s.l. 1651. Emblema XXV.

41.- Véase la Parte Segunda, Capítulo I "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso" y Parte Tercera Capítulo XI "El figurín de "La Fama" y su correspondencia con los modelos establecidos por la emblemática y la iconología" y Figs. 1, 2, 3 y 4.

42.- En el episodio de "Hércules en la encrucijada", según

J. Hall, la Virtud puede adoptar la forma de la misma Minerva, como diosa de la Sabiduría y protectora de Hércules. Lleva casco y armadura, tiene el escudo en el suelo y cerca puede verse su Lechuza. Señala el camino con gesto serio. Más arriba la Fama hará sonar su trompeta, dando a entender que Hércules será recordado por toda la eternidad.

HALL, JAMES. Op. Cit. Págs. 159-160.

La figura de Hércules fue emparentada como es sabido, con la del monarca. En las alegorías, Hércules personifica la fuerza física y suele aparecer acompañado de Minerva, que representa la virtud complementaria a la suya, es decir la sabiduría o fuerza moral.

Por esta razón se explica la aparición en el pórtico de "Hado y divisa..." de Minerva y la Fama, ya que el programa del mismo estaba dedicado a la figura del Monarca.

- 43.- ALCIATO. "Emblemas". Op. Cit. Emblema CCX. Pág. 251.
- 44.- ALCIATO. "Emblemas". Op. Cit. Emblemas XXIII y XXIV. Págs. 54-55 y Emblema CXXXIII. Pág. 174.
- 45.- Véase lo que decimos en la Nota 16, de la técnica utilizada por Rizi en este dibujo.
- 46.- WILSON, E. y SAGE, J. "Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón". Londres 1964.

KENYON, H. "Color symbolism in early spanish ballads". RRQ. T. VI. (1.915). Págs. 327-40.

Citados por RUIZ LAGOS, M. "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya". Revista de Arte Nº 161-162. Marzo-Junio 1.981. Centenario de Calderón. Págs. 282-289.

- 47.- RIPA, CESARE. "Iconología". Akal/Arte y Estética. Tomo I. Págs. 291 y 410. Tomo II. Pág. 35.
- 48.- Véase lo que decimos acerca del protagonismo del Rey en la comedia de "Hado y divisa...", en el Apéndice 5 de esta Tesis. "La divisa de Leonido y su relación con la monarquía hispana en la persona del Rey".

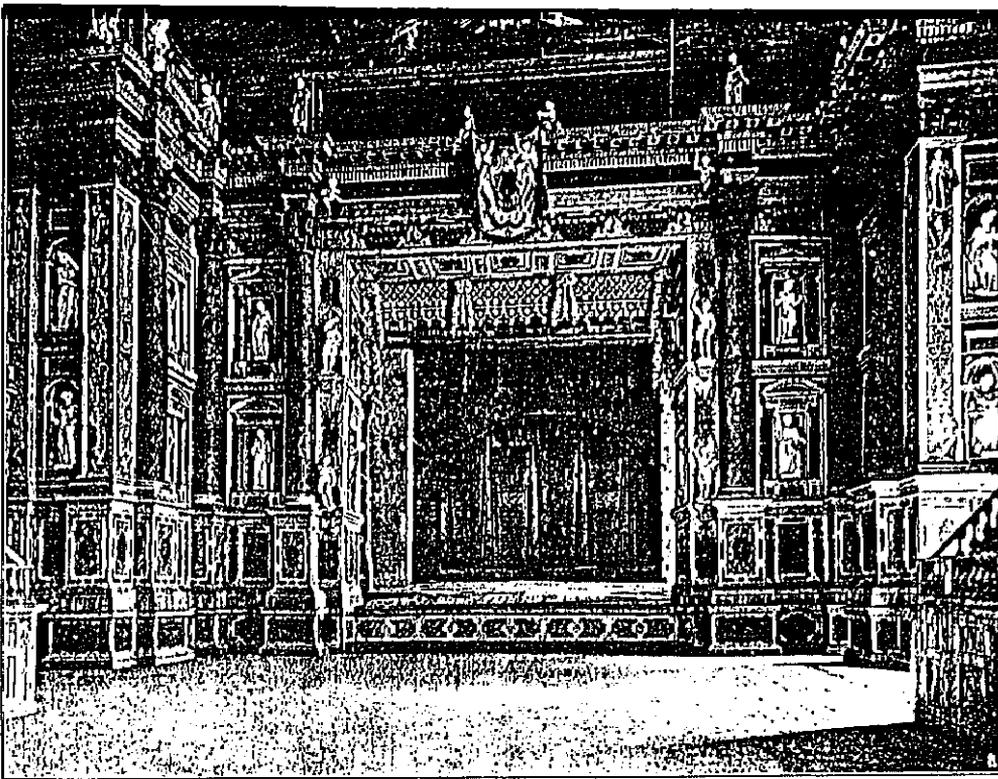


FIG. 1: PARMA. Teatro Farnesio. Arco proscenio construido por G.B. ALEOTTI entre 1.618-1.619.

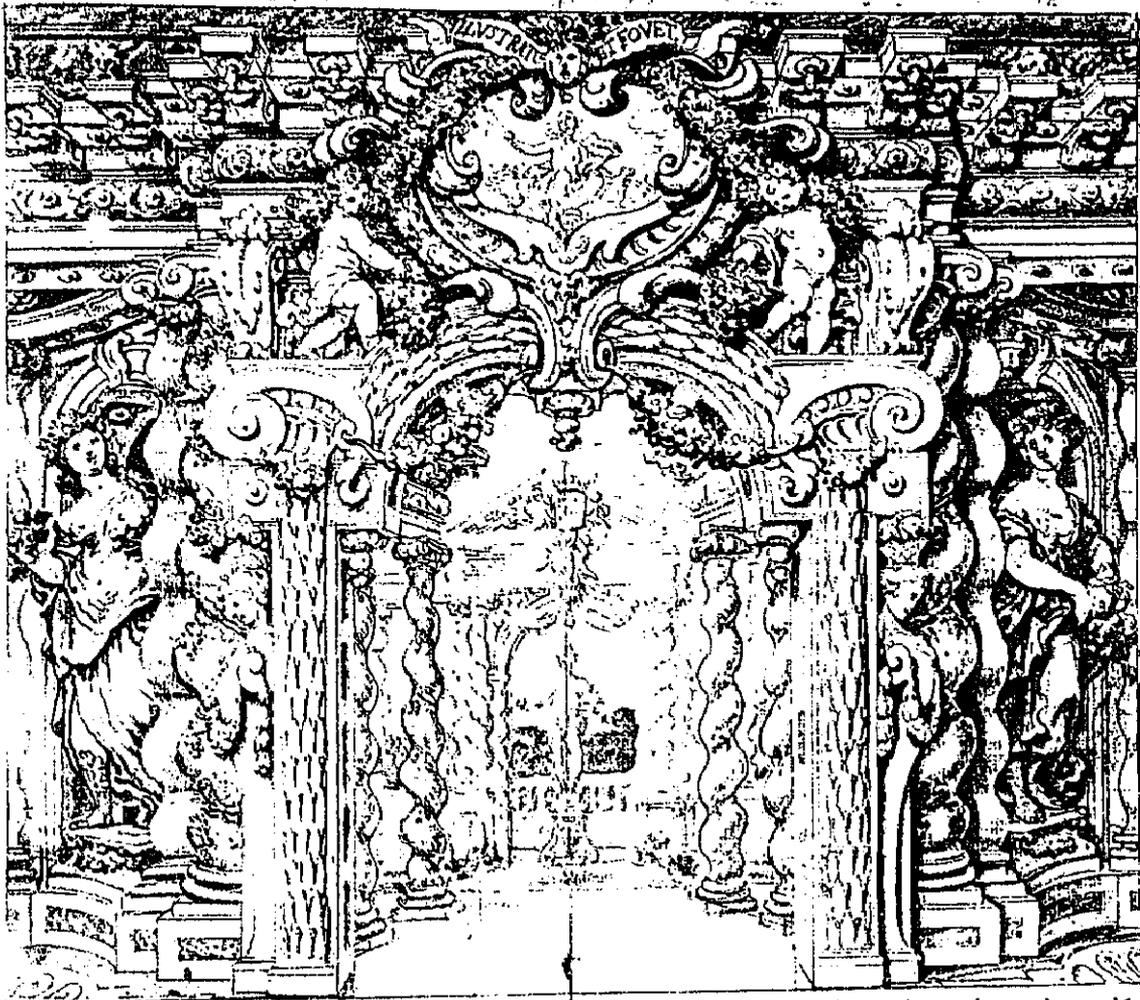


FIG. 2: F. RIZI. "Decoración teatral o efímera para un festejo real". (Segunda mitad del siglo XVII). Biblioteca Nacional. Madrid.



FIG. 3: ANÓNIMO. "Dibujo para una decoración teatral palaciega". Biblioteca Nacional. Madrid.



FIG. 4:
ALCIATO. Imágen gráfica del "Emblema XXII".
Lyon, 1.549.



FIG. 5: VAENIUS. "Teatro moral de la vida en Cien Emblemas". "Emblema 76".
Detalle de Palas. Grabado de F. Foppens.



FIG. 6: S. DE HERRERA Y BARNUEVO. "Alegoría con Minerva".
Florenca, Uffizi.

CAPITULO III

"LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN "HADO Y DIVISA..."

- LA INTERVENCION DE LA CORTINA EN NUESTRAS PRIMERAS REPRESENTACIONES ESCENICAS. (PAG. 97).
- ANTECEDENTES EN ITALIA DEL "TELON-PREFACIO". (PAG. 100).
- LA CORTINA EN EL TEATRO CORTESANO ESPAÑOL. (PAG. 102).
- "LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN ESTA REPRESENTACION. (PAG. 110).
- LA CORTINA DE "HADO Y DIVISA..." COMO TELON EMBLEMATICO. (PAG. 135).
- RELACION DE ESTA CORTINA CON LAS DE OTRAS REPRESENTACIONES. (PAG. 139).

- CONCLUSIONES. (PAG. 142).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 143).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 163).

APENDICE 1

- DESCRIPCION HECHA POR CALDERON DE LA SALA DEL COLISEO, FRONTIS Y CORTINA DEL TEATRO. (PAG. 175).

"LA CORTINA QUE CUBRIA EL TEATRO" EN "HADO Y DIVISA...".

LA INTERVENCION DE LA CORTINA EN NUESTRAS PRIMERAS REPRESENTACIONES ESCENICAS.

Para hacernos una idea de cómo fue adoptado el elemento escenográfico de la cortina en nuestro panorama teatral, hemos de remontarnos a las representaciones de Autos Sacramentales, que fueron celebradas en nuestro país desde principios del siglo XIV, en calles o plazas, durante las fiestas del Corpus.

En estas representaciones hicieron su aparición los llamados "carros triunfales", denominación que como apunta Navarro de Zuvillaga, hace referencia a los "trionfi" italianos que tanto se utilizaban en el Renacimiento (1).

La cortina en estos carros, que no fueron al principio más que una plataforma, es de suponer, que figurase pintada y coloreada como foro.

Más tarde se utilizarían carros más sofisticados, con una caja o casa de dos pisos y de planta cuadrada, en armadura de madera cubierta de lienzo pintado, rematados por torres como las de los edificios de la época. También se usaron dos carros en vez de uno, que se adosaban, enfrentados, a los extremos de un tablado sobre ruedas. El conjunto de las tres piezas se llamó "carro" y a los que portaban casa "medio carro" (2).

De la obra de Lope de Vega "La Margarita Preciosa", escrita precisamente para dos medios carros y tablado fijo, tenemos constancia que en una representación de la misma, celebrada en Segovia en 1.616, se hizo uso del elemento escenográfico de la cortina. Según nos dice J. L. Flekniakoska, en esta función las "casas" estuvieron revestidas de lienzo sólo en tres lados, quedando el frente tapado por cortinas independientes en cada piso, que permitieron descubrir el decorado oportuno en su momento (3).

Pero será a partir de 1.652 y debido a las indicaciones de Calderón, y más tarde a los diseños de Baccio del Bianco, cuando se hará necesaria la utilización de la cortina en los carros. Pudiéndose leer en un contrato perteneciente a 1.654, que "...todas las cosas que por tramoyas hubieren de salir en dichos carros por escotillones o descubiertos por cortinas" (4). Podemos observar, que el uso de la cortina fue similar al utilizado en los corrales de comedias, como veremos más adelante.

El drama litúrgico representado en el interior de nuestras iglesias se sirvió, al igual que los autos, del mencionado sistema de casas o carros, por lo que la cortina tuvo semejante función. Sin embargo, nuestro teatro secular, representado en calles y plazas, rechazó el mencionado sistema para adoptar un espacio unitario, es decir, un tablado con pequeños cambios de cortinas.

De la función de la cortina en estos teatros, nos da cuenta una descripción de Cervantes, de hacia 1560-5, que dice así:

"...me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda...". "El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo." (5).

La experiencia teatral de los autos sacramentales en nuestro país, fue decisiva para la puesta en escena de los corrales de comedias, según afirma J. Navarro de Zuñiga (6).

Aunque en nuestros corrales no figuró la cortina como tal elemento escenográfico, sí debido a su conformación arquitectónica, con su escenario a dos o tres niveles, dió lugar a unos huecos acortinados destinados a los distintos tipos de escena. En cada uno de estos huecos o espacios escénicos se podía montar una pequeña escena, que llegado el momento se abriría a la vista del público al correr la correspondiente cortina (7). La manera de abrir estas cortinas durante una escena, variaba según la intención (8).

Encima del tablado y a todo lo largo del escenario, había un corredor que solía utilizarse para las escenas de balcón, con sus correspondientes huecos acortinados que se abrían en el momento de la aparición de la escena.

La utilización de la cortina en el hueco central, situado al nivel del tablado, estuvo supeditada al movimiento escénico y por requerimiento de la escena, éste



se solía transformar en un interior al correr las cortinas. También se montaban en él algunas apariencias, la cortina se abría por unos minutos y se cerraba de nuevo. A este hueco central se le llamaba a veces "el teatro" y cuando estaba cerrado, solía quedar cubierto por dicha cortina, o también, por puertas desmontables, según las necesidades de la obra (9).

No nos cabe duda de que a pesar de su reducido espacio, este hueco central del escenario del corral, es un anticipo al llamado juego de la ilusión que vendrá después con la adopción en los escenarios españoles del telón de boca y de la escena perspectivista al estilo italiano.

Podemos decir, que en el espacio escénico del corral de comedias, a pesar de no tener una disposición adecuada para el uso del telón de boca, sí se mostraron en él muchas escenas al descubrir las cortinas.

Aunque, como podemos observar, todavía el espacio escénico de nuestras representaciones teatrales es múltiple, y por esta razón necesita de muchas cortinas, tantas como huecos donde se desarrolla la acción, veremos cómo la cortina situada en un principio a espaldas de los actores, va a ir avanzando progresivamente hacia el umbral del espectáculo, para convertirse en su premisa, su transparencia y su obstáculo al mismo tiempo.

ANTECEDENTES EN ITALIA DEL "TELON-PREFACIO".

En la concepción escenográfica de Serlio, el decorado era fijo y la zona de actuación se limitaba exclusivamente al proscenio (10); por esta razón este tipo de escenografía no sintió la necesidad del uso de la cortina, a pesar de haberse utilizado anteriormente (11). Habrá que esperar al año de 1.580 en el que Scamozzi abra una puerta central a la "frons-scenae" creada por su maestro Palladio en el Teatro Olímpico de Vicenza, y la cubra con una cortina. A partir de este momento según apunta O. Arroniz, es cuando aparece como una necesidad el cerrar la puerta convertida en marco con una cortina (12). Pero este elemento escenográfico no jugó la función de embocadura, en los escenarios italianos, hasta la aparición del arco proscenio en el Siglo XVII (13).

En Florencia por estos años, triunfa el melodrama, la vida influenciada por la Corte, se convierte en teatro. El siglo XVII se abre con una representación de "El Rapto de Céfalo" de Chiabrera, en la que según nos cuenta Buonarrotti "Il giovane", el telón cumplió su función de embocadura de la escena y estuvo compuesto de:

"...ricas cortinas de "noble telaje rojo" con incrustaciones bordadas en oro, "cuando se dió la señal", como por arte de magia, "en un momento abrióse por medio el cortinaje", desapareciendo y "con un festivo murmullo de los espectadores" descubrióse la bellísima escena." (14).

Los telones se imponen en los escenarios italianos ya sea para representar una escena heroica o triunfal. Las fiestas para bodas son fábulas cantadas al estilo recitativo, una aventura de intermedios mitológicos que se desarrollaban delante de los telones.

En ciertas representaciones el telón hacía la función de título o frontispicio de la obra, así como también se prestaba al juego de la ilusión escénica.

Un ejemplo en donde se aúnan estas dos peculiaridades, lo encontramos en un diseño para telón de Alfonso Parigi, para "Le Nozze degli Dei", del abate Coppola, representación

con la que el gran Duque Fernando II, festejó su matrimonio (Florencia, 1.637). Con su puesta en escena, se inauguraba la transformación completa del Palacio Pitti, en sala de espectáculo y la metamorfosis se representaba en el telón, que como un espejo, reflejaba la imagen del patio, y del palacio como símbolo del poder.

La pintura de este telón estaba dividida en dos partes. La de arriba transcribe en letras claras el título del melodrama, el acontecimiento y el nombre de los novios, como si se tratase de la portada de un libro. Abajo, nos muestra una visión cósmica. En ambas partes deja ver en sus bordes laterales, la perspectiva del palacio como si fuera una continuación del espacio teatral donde se representó (Fig. 1).

Las dos partes de dicho telón, por tanto, se complementaban y respondían a una misma intención: aludir a las bodas principescas y a la fábula como pretexto para representar la cosmología mitológica en una red de evocaciones que no salía del espacio de la corte, convirtiéndola en emblema, cifra, simulacro.

En otras ocasiones, el telón adquiría valores de prólogo, pues anticipaba lo que más tarde se vería en el escenario en el transcurso de la representación.

Así el telón, como si se tratase de una veladura, dejó entrever el interior del escenario en la obra representada en 1.678, "Monarchia latina trionfante" de Ludovico Burnacini.

En la escenografía montada para la representación de este telón, nos dice Anna Panicali, que se instauró una estrecha continuidad de signos y de movimiento entre la ficción pictórica y la ficción teatral, pues aparecieron en el mismo proscenio, jóvenes armados y héroes con elefantes, el telón medio alzado y sostenido por una figura alegórica, dejaba entrever el interior del escenario, en la tela estaba pintada una escena representando la lucha de Zeus con los Gigantes (15) (Fig. 2).

El telón por estas fechas es icónico y visual y pretende servirnos de introducción a lo que posteriormente se verá representado en el espacio escénico, de la misma manera que un libro refleja en la portada su contenido, no olvidemos los valores otorgados por estos tiempos a la obra impresa. Todas estas características se acrecientan cada vez más hasta alcanzar su plenitud en el siglo XVIII, cuando el clasicismo imperante, transforma las telas en "telones-prefacio".

LA CORTINA EN EL TEATRO CORTESANO ESPAÑOL.

El carácter simbólico y alegórico del teatro de corral, influenciado por las puestas en escena de los autos sacramentales, le impidió contar con un elemento escenográfico como el telón de boca.

En nuestro país, al igual que en Italia, el teatro pasó a los palacios y de esta forma hizo su aparición la perspectiva en los escenarios, estableciéndose entonces, la separación entre el teatro popular, propio del corral, y el teatro cortesano.

Con este nuevo concepto perspectivo que adoptó la escena, nació el telón de boca, dentro de un teatro cubierto, con iluminación artificial y con un espacio único, separado respecto del público, por un corredor transversal, ocupado por los músicos (16).

La primera aparición del telón de boca en nuestros escenarios, fue en 1.629 en la representación de "La Selva sin Amor", de Lope de Vega y de mano de Cosme Lotti, escenógrafo, como hemos visto (17), responsable de todas las innovaciones, al estilo italiano, que sufrió la escena española por estos años, entre las que figuraba el uso de la embocadura. De la utilización del telón de boca en esta representación, nos da cuenta Lope de Vega en las palabras preliminares a la comedia, de esta manera:

"La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubría..." (18).

De esta innovación, que como es sabido se dió en el teatro portátil instalado por Lotti en el Alcázar madrileño, nos dice Othón Arróniz, que no fue sino la necesaria disposición a la que correspondía la nueva estructura del escenario, para convertirle en un espacio más utilizable. Para que esto fuese posible, el tablado debía contar con el marco proscenio y colgando en su parte posterior, como elemento indispensable, la cortina (19).

Aunque el telón de boca no se trataba de una invención reciente, pues Italia ya lo conocía desde fechas anteriores, sí debió de ser novedoso para el público español. Hasta tal

grado que Lope, al describirlo no sabe denominarlo sino "...la tienda que le cubría..." al (escenario). Más tarde Calderón utilizándola con un mismo sentido, la nombrará "cortina".

Mientras se operaban las transformaciones escenográficas que dieron la propia fisonomía al teatro en Italia y que influyeron de una manera definitiva, en las puestas en escena de nuestro país, apareció en el campo de la escenografía el más conocido de los tratadistas de la época Nicola Sabbatini, del que ya dimos cuenta (20). Sabbatini ante la exigencia del teatro de sala de cubrir el marco proscenio con el telón de boca, se preocupó en el final de la primera parte de su "Pratica...", de dar las instrucciones necesarias para el buen manejo del mismo.

Este tipo de telón sólo se manejaba al comienzo de la representación, una vez ascendido, no se volvía a bajar pues aún no era costumbre establecida la de bajar la cortina al finalizar cada jornada de la comedia, ni mucho menos durante el cambio de los decorados. Cuestiones que los escenógrafos de esos años llevaban a rajatabla, ya que daba lugar a demostrar su prestigiosa habilidad, que era precisamente la de efectuar las mutaciones de los decorados a la vista del espectador, pero de una forma tan rápida, que a estos no les daba tiempo a percatarse de ello. Lo mismo ocurría en España, una vez concluida la loa, se subía la cortina para dar comienzo la comedia y ya no se bajaba entre jornadas, ni durante los entremeses; a lo sumo se hacía cuando concluía el baile final (21).

Sabbatini proponía dos maneras para hacer subir la cortina de una forma rítmica y uniforme. La primera, muy sencilla, consistía en enganchar los extremos de la cortina a dos maromas que, pasando por la rosca de dos poleas situadas encima de la boca del escenario, eran tiradas por dos hombres a cada lado del mismo. Pero era difícil que estos hombres realizasen los movimientos coordinada y acompasadamente, de suerte que la cortina se levantase uniformemente por ambos lados, lo que si no sucedía, rompía el maravilloso efecto que producía en el público la subida uniforme y la controlada aparición del decorado. Para corregir este defecto, proponía que el extremo inferior de la cortina, estuviera recogido por una varilla rígida de poco peso, a cuyos extremos se sujetarían las maromas. De éstas penderían dos sacos de arena que actuarían como contrapeso. El segundo procedimiento consistía en un mecanismo más complicado y costoso, pero mucho más seguro y eficaz. Se trataba de un cilindro, cuyo diámetro debía medir una tercera parte de la altura de la cortina, encajado mediante dos pivotes en las paredes por encima de la boca del escenario, cilindro en el que se iría enrollando la cortina de una manera uniforme. El cilindro se accionaba

mediante cuerdas enrolladas en ruedas dentadas colocadas en sus extremos, cuerdas de las que colgarían dos pesos (22).

En España por estos años la cortina, como apunta Rodríguez G. de Ceballos, jugó un importante papel en toda clase de representaciones teatrales, pues servía de fondo a los actores que recitaban la loa con que aquellas se iniciaban. Sus motivos ornamentales e iconográficos, solían estar en relación con la fiesta que las ocasionaban: el santo o cumpleaños del rey o la reina, esponsales reales, el nacimiento del príncipe heredero, etc...(23).

Las tramoyas presentadas por Baccio del Bianco en el escenario del Coliseo del Buen Retiro, necesitaban al igual que las de su antecesor, Lotti, de la función ilusoria de la cortina. En sus puestas en escena, el marco proscenio con cortina incluida, fue elemento indispensable, alcanzando su máximo esplendor en las representaciones dadas en este lugar.

Así como en nuestros espectáculos, sí se utilizó el modelo italiano de telón, denominado "telón-prólogo", ya descrito, no parece que se prefiriese que su subida fuera uniforme, ni que su parte inferior quedase siempre paralela al plano del suelo del escenario, como recomendaba Sabbatini. Por ejemplo, el primer dibujo de la serie de Baccio del Bianco para la escenificación de "Andrómeda y Perseo" de Calderón en 1.653, muestra el momento en que la cortina del Coliseo del Buen Retiro, está a medio levantar, delante y a la misma altura del borde inferior, de dicha cortina, aparecen sobre nubes y suspendidas en el aire, las personificaciones de la "Pintura", la "Música" y la "Poesía". Detrás de la cortina, en el escenario, la figura semioculta de "Atlas", un colosal autómatas, cuyas verdaderas dimensiones sólo se pudieron apreciar cuando se alzó la cortina enteramente (24) (Fig. 3).

La ligera cortina, probablemente de seda bordada, subió de manera desigual, como podemos contemplar en el dibujo, adquiriendo su borde inferior una deliciosa forma ondulada de un aspecto festoneado. Este efecto se conseguía sujetándola por detrás con bramantes unidos a la cortina mediante sortijas, bramantes de diferentes longitudes que se enroscaban a poleas pendientes del techo y se manejaban coordinadamente desde los lados.

De la ornamentación de esta cortina nos da cuenta el manuscrito que acompaña a los dibujos, de esta manera:

"Estaua la Scena en su primera vista cubierta de una tienda carmesi q(ue) en yguales compartimentos sembrauan entre varios florones

coronadas cifras de plata con tres nombres
PHELIPE, MARIANA y MARIA TERESA". (25)

Los florones se ven en el dibujo, pero no el nombre del Rey; hay monogramas "MA" y "TER", que se refieren a la Infanta María Teresa, y "MAR", a la Reina Mariana de Austria. Quizá los monogramas del Rey Felipe IV se veían en la parte inferior de la cortina, ya recogida en el dibujo.

Podemos deducir entonces, que la cortina utilizada para esa representación de 1.653, reunió las características de un frontispicio o portada de libro, en el que aparecían representadas enlazadas las letras iniciales de los nombres de las personas reales a las que iba dedicada la fiesta, como hemos visto que ocurría en la cortina de la representación de 1.637 en Florencia, de "Le Nozze degli Dei". Y que su posición a medio subir, dejando entrever parte de lo que había en el escenario, sirvió para predisponer al público acerca de lo que iba a ver una vez que se alzara en su totalidad, haciendo, por tanto, la función de introducción al espectáculo. Aspecto semejante presentó la cortina utilizada para la representación de "Monarchia latina trionfante", que hemos estudiado anteriormente (26).

Aunque se supone de una estancia de Calderón en Florencia donde pudo ver las puestas en escena de los melodramas, género tan relacionado con las comedias de música, frecuentadas por nuestro autor en sus últimos años, y que existe la posibilidad de que éste tomara nota de ciertos elementos escenográficos como el telón de boca, adaptándolos a su teatro. A nosotros nos parece más probable que la adopción de este elemento en nuestra escena, sin duda se debió a la influencia de este teatro, pero traída a nuestro país de mano de Lotti y que Baccio continuó la brecha abierta por su antecesor. Escribiendo Calderón sus obras de este género, con arreglo a la escenografía establecida en las representaciones de nuestro teatro cortesano, en la que la cortina fue, a partir de 1.626, pieza indispensable (27).

Hemos de considerar, que en nuestras representaciones palaciegas, la cortina no se repetía, sino que para cada nueva comedia, era ideada exprofeso por el escenógrafo de turno. Si la cortina en lugar de seda o lienzo fino con adornos y figuraciones tejidas de brocado, era de tela encolada y pintada, nos imaginamos que sería izada no formando el efecto festoneado, de la cortina estudiada anteriormente, sino de la manera descrita por Sabbatini. Así parece que era la cortina de la zarzuela "Los celos hacen estrellas" de J. Vélez de Guevara, representada en 1.672 en el teatro portátil instalado en el Salón Dorado del Alcázar madrileño (28), cuyo boceto de Herrera el Mozo, según J.E.

Varey se conserva en el Museo de los Uffizi de Florencia (29). En esta cortina podemos ver a la figura de la Aurora que se escapa de una nube (30) (Fig. 4).

Existen dos cortinas ejecutadas para representar en el Coliseo del Buen Retiro dos comedias de Calderón en diferentes fechas, que aunque no se conserva documentación gráfica alguna de las mismas, sí el dramaturgo las describe minuciosamente en las acotaciones escenográficas que hizo de dichas puestas en escena, y que además, ambas fueron diseñadas por Dionisio Mantuano, autor igualmente de los pórticos de dichas representaciones (31).

Una de ellas, es la realizada para la representación que merece nuestra atención, de la que más adelante daremos debida cuenta, y la otra, pertenece a la comedia titulada "Fieras afemina amor", escenificada a finales de 1.675, con motivo del cumpleaños de la Reina. En esta representación, hasta dar comienzo la loa, según nos dice Calderón, el marco proscenio se mantuvo cerrado por una cortina:

"...en cuyo primer término, robustamente airoso, se veía a Hércules, la clava en la mano, la piel al hombro, y á las plantas monstruosas fieras, como despojos de sus ya vencidas luchas; pero no tan vencidas que no volase sobre él en el segundo término Cupido flechando el dardo, que en el asunto de la fiesta había de ser desdoro de sus triunfos. Bien desde luego lo explicaba la inscripcion, cuando en rotulados rasgos que partian entre los dos el aire, decia á un lado el castellano mote: Fieras afemina amor y á otro el latino: Omnia vincit amor. Lo demas del campo que restaba á la cortina, ocupaban pendientes festones de trofeos de guerra, que enlazados los unos de otros orlaban todo el lienzo, sin perdonar pequeño espacio, que no llenase de hermosa variedad la arquitectura en sus diseños, y la pintura en sus dibujos." (32).

Por lo que podemos comprobar en nuestro teatro cortesano, la cortina por estas fechas adquirió valores emblemáticos. Al igual que un emblema, la cortina iba acompañada de su mote, inscripción que encontraba la explicación de su empresa en el simbolismo del asunto representado, función que en el emblema desempeña su imagen gráfica. El resto de la composición de estas cortinas, estaba compuesto por motivos ornamentales, cuya misión era el destacar y acompañar al motivo central.

También a la hora de levantar la cortina por estos años, no se utilizaron los métodos acostumbrados, ya

descritos, sino que se recurrió a efectos artificiosos con apariencia casual, como el ejecutado para dar comienzo a la loa en esta representación de 1.675, del que nos da cuenta Calderón de la manera siguiente:

"...desde lo mas alto del frontis, por detras de una medalla, empezó á descubrirse, hecha una ascua de oro, una Aguila caudal con imperial corona, sobre cuyas batidas alas venia una ninfa, que rompiendo la cortina sin romperla, dió principio á la Loa....." (33).

Otra cortina es la que dispusieron en Valencia J. Gomar y B. Bayuca, para la escenificación de "La fiera, el rayo y la piedra", en 1.690. La representación tuvo lugar en el salón de guardias del palacio virreinal y para ello se tuvo que montar un escenario portátil (34).

Existe un dibujo realizado por los mismos autores del frontis con cortina. Observando dicho dibujo, podemos pensar que al tratarse de un montaje provisional, la boca del escenario debió de estar resuelta con bastidores de madera revestidos de cartón o de tela encolada y pintada y de su parte posterior pendería la cortina, que al igual que la anterior también tuvo un modo muy especial de recogerse. Como así lo describe el manuscrito de la comedia que se conserva con los dibujos, de la siguiente manera:

"Havía bajo las esquinas de la cortina, junto al frontis, a la una parte una águila, y a la otra un león, teniendo entre las garras los extremos de la cortina, y subiendo Alemania sobre el Aguila y España sobre el León, tomaron los extremos de un azafate (35) en el qual fueron recogiendo la cortina hasta esconderse cortina, azafate y tramoyas."

El citado manuscrito, también, nos da cuenta de los diferentes elementos que figuraron en esta cortina y de otros que intervinieron en el frontis en relación con este elemento escenográfico, cuyo texto transcribimos:

"Pintose en la cortina la hermosa beldad de Venus consultando al horroroso oráculo de las Parcas la resulta y destino de su cercano parto, y supliendo el pinzel las elocuencias de la voz señalaba Laquesis q. sería una fiera, guiando el indice azia un tigre que se veía en el mesmo pais; Clotho q. un rayo, demostrado en uno q. abortavan las nubes del proprio hemisferio; y Atropos, q. una piedra, mirando azia una estatua de mármol q. era tambien adorno del mismo terreno; sobre todo lo qual se

vió Cupido en ayre como que él era el monstruo compuesto de aquellas tan distintas materias; todo lo cual se explicó en un verso latino q. se eligió para el frontis, de los muchos y sutiles q. archivó la fama de nuestro gran Poeta Falco, donde dixo:

"Tigrin ait Lachesis; silicem Clotho;
Atropos ignem".

Y apropiando el título de la comedia y la discrecion de la Fábula al Real Assumpto se leía en el óvalo q. coronava la cornisa de la portada, este mote castellano:

"Para más dichosa medra
del feliz Carlos Segundo,
bolverá a nacer al mundo,
la Fiera, el Rayo y la Piedra." (36) (Fig. 5)

Existen dos bocetos de cortinas, descubiertas por el profesor Varey (37), que aunque de fechas posteriores al estreno de nuestra comedia, es conveniente que citemos, pues como veremos más adelante, tienen ciertos esquemas compositivos y elementos que se relacionan con nuestra cortina. Una de ellas es la que pintó Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia en 1.698, para una representación en el Coliseo del Buen Retiro de la comedia de Sebastián Rejón "Ipodamia y Pelope" (38). Destaca en la composición de esta cortina, en el centro, la cuadriga del Sol-Apolo o, quizás mejor, de Pelope que en su veloz carro cabalga para obtener la mano de Ipodamia, asunto sobre el que versó la comedia (Fig. 6).

El otro boceto pertenece a la cortina pintada por Antonio Palomino para la comedia de Antonio Zamora, "Todo lo vence el amor", representada también, en el Coliseo del Buen Retiro, en 1.707, con motivo del nacimiento de Luis I (39). Por ello en el centro, aparece la figura del recién nacido príncipe como la personificación del Sol, rodeado de rayos y en torno a estos varias figuras alegóricas. A un lado y otro, se encuentran las figuras de Lucina, diosa romana del matrimonio y la de la monarquía española. (Fig. 7).

El izado de esta cortina se efectuó por dos personajes que aparecieron en el proscenio volando con rapidez, llevándose cada uno la mitad de la cortina que quedó recogida en forma de pabellón, dejando así descubierto el escenario para dar comienzo a la representación (40).

Como apunta J.E. Varey, esta cortina nos demuestra, que a pesar de la subida de los Borbones al trono de España, la cortina en estos primeros años del Siglo XVIII, al igual que bajo los Austrias, fue ideada exprefeso para el estreno de

comedias palaciegas que celebraban los grandes acontecimientos, como asimismo para representaciones de comedias ya conocidas que se escogían para las importantes fiestas de la Corte española (41).

"LA CORTINA QUE CUBRÍA EL TEATRO" EN ESTA REPRESENTACION.

No se conserva ninguna documentación gráfica de la cortina utilizada en la representación de "Hado y divisa...", por esta razón, para reconstruirla nos vamos a servir de tres fuentes, una la descripción de la misma donde Calderón, nos ofrece una captación plástica bastante clara de los asuntos representados en ella, y que nos va a ayudar a localizar asuntos semejantes en las otras dos fuentes, como son las corrientes artísticas de la época del estreno de nuestra comedia y las relacionadas con la emblemática. También cuando sea conveniente, estableceremos las correspondientes comparaciones con las cortinas estudiadas anteriormente.

La mayoría de los elementos compositivos de nuestra cortina, tanto los figurativos, como los meramente ornamentales, los encontramos dentro del repertorio utilizado por la pintura mural de la escuela barroca madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, la cual tuvo su apogeo en el Madrid de los últimos años del reinado de Felipe IV y todo el de Carlos II.

Las pinturas al fresco realizadas por dicha escuela, estuvieron siempre en relación con la arquitectura, a la que a veces imitaba, creando verdaderos engaños a la vista; así podemos verlo en las decoraciones de capillas, estancias, fachadas y palacios. Lo que nos demuestra, la influencia que ejercieron en nuestro arte fresquista, los artistas italianos Mitelli y Colonna, invitados por Velázquez a venir a España para trabajar en la renovación decorativa del Alcázar madrileño, llegando a Madrid en 1.658 y realizando importantes conjuntos en los palacios de la Corona y en conventos e iglesias (42).

Ambos artistas, representaban la cima de la tradición italiana decorativa de los "quadraturisti" o decoradores de perspectivas fingidas. Sus decoraciones repletas de brillantes efectos perspectivas, llenos de suntuosas guirnaldas, jarrones, rompimientos celestes y juegos de niños, auténticos decorados que enmarcaban a veces, amplias composiciones de carácter religioso o mitológico, según el espacio arquitectónico a que fueran destinadas, era un tipo de pintura que armonizaba con su entorno, con el que a veces

se confundía, provocando verdaderas ilusiones ópticas (Fig. 8).

Como apunta Pérez Sánchez, la presencia de Mitelli y Colonna en Madrid, fue decisiva para la evolución del gusto decorativo y para la enseñanza práctica de la pintura al fresco (43). Carreño y Rizi, trabajaron con ellos, pudiendo considerarles discípulos suyos, y la influencia de su técnica pervivió con Claudio Coello y Palomino, hasta bien entrado el siglo XVIII.

Los modelos decorativos utilizados por los maestros boloñeses, se introdujeron, al igual que en nuestra pintura al fresco, en nuestras decoraciones efímeras y teatrales, a través de sus discípulos y seguidores, como así los encontramos en la decoración de la techumbre del Coliseo y en la fingida del "frontis" y en los propios elementos decorativos y ornamentales de los decorados de las diferentes mutaciones de nuestro teatro cortesano, y de una manera especial, como vamos a ver, en la cortina que merece nuestra atención (44).

Y en este momento, en el que se estaba fraguando esta nueva escuela de pintura, llega a Madrid en 1.656, el autor de nuestra cortina, Dionisio Mantuano, pintor y arquitecto boloñés, para ser director del Teatro del Buen Retiro (45).

Mantuano, formado en la escuela de los Mitelli y Colonna, se encontró en la Corte, con una serie de seguidores de esta escuela con Rizi a la cabeza, que adoptaban en sus composiciones, los mismos motivos en los que el artista se había formado y que significaban la propia esencia de su arte.

Por lo que podemos decir, que Mantuano fue uno de tantos artistas extranjeros que irrumpieron en el panorama artístico madrileño, y que aportando su línea se identificaron y se fusionaron con nuestro modo de hacer. Prueba de ello, fue su colaboración con Herrera el Mozo, Carreño y Rizi en la decoración al fresco de capillas y en la del Alcázar, aunque muerto en 1.683, tuvo la misma técnica y gusto que estos tres puntales de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII (46).

Mantuano tenía ciertas limitaciones artísticas, pues según Palomino, el artista boloñés estaba sólo preparado en "arquitectura, perspectiva y adornos: porque para las figuras, aunque fuese un mascarón o bichuela, necesitaba valerse de otros" (47). Hemos de reconocer, sin embargo, que dentro del plano decorativo, que es el que nos concierne a nosotros, Mantuano fue un excelso artista; prueba de ello es que muerto Mitelli en 1.668, y vuelto a Italia Colonna, la Junta de Obras de Bosques le considera: "el más único que se

conoce en estos reinos en el arte de pintar al fresco y no haber otro que lo haga con tal inteligencia y primor" (48).

Nuestro artista además, contribuyó a difundir el gusto de las decoraciones pintadas en las casas de la nobleza española, pues decoró las fachadas de las casa del Señor Marqués de los Balbeses, cuyas pinturas realizó en colaboración con Vicente Benavides, eminente decorador, especialista también en arquitecturas fingidas y adornos (49).

Pero donde verdaderamente brilló el ingenio de Mantuano, fue en su labor realizada en el Coliseo del Buen Retiro, donde pudo dar muestras de su buen hacer en las tramoyas y mutaciones por el presentadas, y que a juzgar por las descripciones de Calderón de sus escenografías, podemos tener conocimiento de la magnificencia de sus obras (50).

Ejemplo de sus realizaciones, en el campo de la escenografía, es el que nos presenta la cortina de "Hado y divisa..." en la descripción escemnográfica que de ella nos hace Calderón (51).

Mantuano, para el diseño de esta cortina, se sirvió tanto en su ordenación compositiva, como para los asuntos en ella representados, de los modelos tradicionales de la denominada pintura ilusionista, introducida en nuestro país, por los maestros boloñeses, escuela de la que él fue fiel continuador.

La organización compositiva de esta cortina, recuerda a la utilizada por nuestra escuela madrileña en la decoración de bóvedas y techos. En ella, podemos observar una equilibrada ordenación plástica, concebida por el camino de la simetría, un movimiento de masas en forma de orla, que giran en torno al motivo central, el corazón. Quizas la misma ordenación compositiva que el tetramorfos adoptaba en torno al Pantócrator en el arte religioso.

Un mismo esquema compositivo que el de nuestra cortina, así como la utilización de motivos semejantes, tanto figurativos, como decorativos, podemos encontrar en la pintura de la bóveda de San Antonio de los Alemanes de Madrid, realizada por Carreño y Rizi hacia 1.665-1.668, sobre proyecto de Mitelli y Colonna y en las cúpulas del Convento de San Plácido y de la Capilla del Milagro del Convento de las Descalzas Reales, ambas en Madrid, y ejecutadas por Rizi en 1.660 y 1.678 respectivamente. (Fig. 9).

Forma de componer frecuente en el artista boloñés que también utilizó en las citadas pinturas del techo del Coliseo, pues como describe Calderón, en ellas igualmente

que en la cortina de "Hado y divisa...", figuró un motivo central, en esta ocasión se trataba de un escudo en lugar de un corazón, pero dotado de semejante simbolismo, e igualmente en este caso, rodeado "de las dos insignias de los reinos, festones de flores y cupidos" (52).

Hemos de considerar, que nuestro artista con la cortina de "Hado y divisa...", creó escuela en el escenario del Buen Retiro, pues sus predecesores, se sirvieron de un mismo sistema de ordenación de masas en la composición de este elemento escenográfico (53).

Otro factor de gran importancia en nuestra cortina, debió de ser su efecto de color, así como hemos visto que en la utilizada para "Andrómeda y Perseo", el fondo púrpura subido de la propia cortina, se alternaba con los colores plateados de la ornamentación. De la de "Hado y divisa..." no poseemos ningún dato, pero nos la imaginamos todavía más barroca, de una exuberante policromía, una gran fiesta del color, en la que predominaría una entonación cálida a la que contribuiría el color encendido de las rosas y los exquisitos matices de las demás flores representadas en las guirnaldas, armonizándose con las carnaciones de los efebos y las rosáceas de los cupidillos y con los tonos dorados que debieron ser plasmadas las flechas y las letras del mote, y en el centro como una enorme pincelada de un brillante bermellón, aparecería representado el corazón, color, que según Ruiz Lagos simboliza el amor y el poder, cuestión en la que profundizaremos al hablar de este elemento de nuestra cortina y de su relación con la emblemática (54).

Como así nos da cuenta una partida de los gastos de la comedia, nuestra cortina debió de ser controlada por el mismo sistema descrito anteriormente en la de "Andrómeda y Perseo", es decir, por sortijas (55). En cuanto a la materia con la que fue confeccionada, según apunta Navarro de Zuvillaga, "estaba bordada con hilos de diferentes colores" (56). A nuestro entender, es probable que dada la forma en que fue recogida, la de "pabellón", como tendremos ocasión de estudiar más adelante (57), fuese realizada sino en seda bordada, al menos con recortes de tela cosidos a la misma, a modo de un repostero, ya que debido a la citada función, si hubiese sido pintada sobre lienzo imprimado, como era lo frecuente, al izarse en esta forma tan peculiar, hubiese habido posibilidades de resquebrajamientos de la materia.

Esquema compositivo de la cortina de "Hado y divisa..."

Para llevar a cabo la investigación iniciada en el capítulo anterior, es indispensable que realicemos un esquema compositivo de la cortina que merece nuestra atención, éste nos permitirá analizar las fuentes plásticas, simbólicas y emblemáticas de cada elemento que intervino en nuestra cortina, por separado.

El orden que vamos a seguir para la enumeración y análisis de los diferentes elementos de que se compone este esquema compositivo, va a ser según su situación en el plano espacial, del núcleo central a los extremos de dicha cortina:

- "CORAZON ARDIENTE" (Motivo central en el que convergen todas las miradas).

Figuras que "servían de engaste" al motivo central:
(Círculos concéntricos).

- "MOTE". Compuesto por el círculo de letras de oro que componen el "sagrado mote": "Vulnerasti cor meum" (Heriste mi corazón), y las flechas convertidas en "Cetros". (Lo estudiaremos junto con el siguiente motivo).

- "GUIRNALDA DE CUPIDILLOS". Puntis en diferentes movimientos, con arcos y flechas convertidas en cetros, fijos "todos a una propia acción, que era vibrar con la tirante fatiga de sus arcos".

- "ORLA DE CADENA DE FLORES". ("Orlábase de unas bellísimas guirnalda, que, enlazadas una en otra, hacían una cadena de vistosos eslabones: imitadas tan al vivo las rosas que las componían, que casi se percibió su fragancia...").

Hacían en papel de orlar, de engalanar, cerrando a la par la composición con las siguientes figuras:

- "MUCHACHOS". ("Pendían á trechos de los eslabones-
formados por las guirnaldas de rosas- unos muchachos
que, ansiosos se abrazaban a ellos...").
Estas figuras de efebos las estudiaremos junto a las
diversas transformaciones que sufrió el dios del
Amor.

Tanto el MOTE como la GLOSA de esta cortina, los
estudiaremos en el Capítulo: "La cortina de "Hado y
divisa..." como telón emblemático".

El "corazon ardiente" de la cortina de "Hado y divisa...".

Es frecuente que cierto tipo de manifestaciones artísticas, a la que pertenece nuestra cortina, conlleven en esta época motivos simbólicos como este "corazon", que dada su naturaleza poseen un significado que hace necesaria su lectura. Podemos considerar a esta figura por su papel asignado en la cortina, como un signo ideográfico. Efectivamente, en un momento de agudeza visual, el protagonismo y la apariencia de esta imagen en nuestra cortina, conduciría al espectador al primer golpe de vista, al mundo de las ideas.

La fuerte atracción visual que experimentaría el público que asistió a esta función del Coliseo al contemplar el motivo central de nuestra cortina, es de suponer que fuese irresistible. Después del impacto visual, entraría en juego su mente, para interpretar convenientemente su significado. En esta ocasión, el asunto poseía una apariencia familiar reconocible para esta sociedad educada en una cultura simbólica, ya que este motivo era frecuente en la emblemática (58).

Debido al carácter empresarial con que dotó a este elemento del "corazon" el autor de nuestra cortina, vamos a tratar su significado en el capítulo dedicado a estudiar el sentido emblemático de la misma, donde después de establecer una relación entre dicha figura y el resto de los asuntos representados en esta composición, llegaremos a la conclusión de que este "corazon ardiente", pudo significar al del propio Monarca. Por esta razón, ahora vamos a limitarnos a revisar en el campo de la iconología la aparición de esta imagen simbólica, con ejemplos que nos proporcionen una identidad y protagonismo semejante, al que a nuestro parecer debió de poseer este elemento en la cortina que merece nuestra atención (59).

Hemos de considerar, que la Compañía de Jesús desempeñó un importante papel en el fomento de la cultura simbólica en nuestro país y entre sus numerosos emblemas, muestra de su facilidad para la inventiva, figura el "corazón". Según Mario Praz, este símbolo se impone en la Compañía en 1.624, a partir de la aparición del libro "Emblemata Sacra" de Cramer (60). Pero como ha señalado J. Gállego sin pretender

contradecir a la más alta autoridad actual en materia de emblemática, el Corazón ya había aparecido en la iconografía jesuítica mucho antes, en el libro de Honras de la Emperatriz Doña María de Austria, con fecha 1.603, entonces, como afirma este autor, su influencia precedente habría que buscarla si acaso, en la "Emblemata" editada en Lyon en 1.571 de **Georgette de Montenay**, con un centenar de estampas de **Pierre Woeiriot** y que tuvo primero dos versiones en latín, en 1.619 se imprimió una edición políglota que será la que utilizaremos (61).

En el mencionado libro de **Montenay** encontramos una gran profusión de corazones en sus emblemas, y tenemos la seguridad de que es el precedente más antiguo en el uso de esta figura simbólica, por lo menos en un libro de estas características, dedicado en su integridad a emblemas morales.

En esta primera aparición del "corazón" en el campo de los libros de emblemas, podemos observar que no es tratado con un sentido religioso de amor divino, como posteriormente lo utilizará la Compañía de Jesús. Con **Montenay**, el "corazón" cobra un sentido de amor humano y es empleado con fines puramente edificantes y ejemplares, como expresión de una escondida sabiduría repleta de humanidad.

Con un mismo protagonismo del que a nuestro parecer adoptó este símbolo en nuestra cortina, **Montenay** nos presenta en el mencionado libro, en la imagen gráfica del "Emblema XXX", podemos ver un enorme corazón real, coronado. La viscera real aparece en esta ocasión entre nubes y sostenida por la mano del Padre Eterno. La empresa nos la descifra el mote en latín: "Dominus Custiodat Introtum Tuum" (Dios se ocupa de que entres en el Cielo). Debajo, la glosa nos amplía el sentido del emblema, en donde nos da a entender que la misericordia de Dios es infinita, pero no conoce de clases sociales, así los corazones de los Reyes, como los de todos, están en mano del Señor, y de la misma manera, los que obren mal, serán castigados y los buenos gozarán de El.

Otro ejemplo de corazón emparentado con la realeza, lo encontramos ya en nuestro país en el mencionado libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús a la Emperatriz Doña María de Austria, de autor desconocido y publicado en el mismo año de las exequias, 1.603. El Jeroglífico N^o 44 del libro, nos presenta la imagen de este signo con un semejante sentido ideográfico al anterior e igualmente coronado, en su interior lleva grabado el emblema de los jesuitas. La glosa que le acompaña dice así:

"No se puede declarar la devoción que esta Señora tuvo al Santísimo nombre de Jesús, y la

grande estima que a los religiosos de la Compañía de Jesús tenía. Para declarar esto, fue buen pensamiento, el de ir, que teniendo en sus escudos Aguilas Imperiales, Castillos, Granadas, Leones, tenía en su corazón esculpido el nombre de Jesús, de lo cual se le seguía mayor gloria, que de los gloriosos títulos de sus armas". (62) (Fig. 10)

Dentro de la iconografía de los "cardiomorphoseos" en nuestro país por estos años, hemos de dar cuenta de los que aparecen en un hermoso libro de **Pedro Rodríguez de Monforte** en el que además, nos dá cuenta de la impresionante obra que debió de ser el catafalco levantado en el Real Convento de la Encarnación de Madrid, para las exequias reales de Felipe IV, muerto en 1.665, en pleno auge de la realización de arquitecturas efímeras, destinadas a las pompas fúnebres y a otras conmemoraciones.

En este libro, de contraportada, podemos ver un magnífico frontispicio, realizado por **Pedro de Villafranca**. Los fines pretendidos en su composición son, los de relatarnos la vida y conmemorar la muerte y gloria eterna del monarca Felipe IV, además de expresarnos el inmenso dolor y desconsuelo de su viuda Doña Mariana de Austria, por su desaparición de este mundo. En la parte derecha de esta composición, dedicada al recuerdo de la muerte del Monarca, en su ángulo inferior, podemos contemplar al desnudo Corazón del Rey, "tan sujeto a oscilaciones durante su vivir", como apunta **J. Gállego (63)**. Nos encontramos, de nuevo, ante un "corazón" que simboliza al del Rey, pero en este caso con una particularidad que le diferencia de los anteriores, pues aparece sin ningún tipo de atributo, es decir se nos muestra desnudo. La inscripción en latín nos explica el sentido de su desnudez: "Peribit Cor Regis. Hier.4." (Perecerá el Corazón del Rey) (Fig. 11).

En el libro de **Rodríguez de Monforte**, podemos contemplar además del espléndido grabado del frontispicio, el del catafalco de Felipe IV, de una austera grandiosidad, que se levantó debajo de la cúpula de la Iglesia, y además una serie de grabados de los jeroglíficos que cubrieron el mencionado recinto y el compás que le precedió, en los que abundan las calaveras, leones, fénix, cisnes, liras, cirios y coronas, esqueletos y orbes, y donde advertimos la presencia del Corazón Real, con alas y corona, alcanzando la Gloria eterna.

Como podemos advertir en uno de estos grabados, la forma de presentarnos al corazón real, en la mano del Padre Eterno, coincide con la del emblema tratado de **Montenay**, lo que nos demuestra la influencia de este libro en este tipo de representaciones en nuestro país (Fig. 12).

El libro de **Rodríguez de Monforte** nos muestra, por tanto, a la latente víscera real, pero sirviéndose de dos representaciones que nos remiten a ideas diferentes. En una nos presenta a un Corazón real en el momento de su muerte, por lo tanto, despojado de todo aditamento, en las otras imágenes, el signo aparecerá coronado de nuevo, como lo estuvo en la vida terrenal y alado; las alas significan alcanzar la Gloria eterna, como premio a su empresa.

El protagonismo real en forma de corazón en este tipo de representaciones, es evidente, por esta razón no es de extrañar que el "corazon ardiente", que figuraba en nuestra cortina, remitiera a un semejante simbolismo, ya que para el público, era un elemento reconocible como tal a través de las manifestaciones descritas, que como es sabido fueron muy divulgadas en la época.

Aunque no con el protagonismo descrito, el motivo del "corazón" también se utilizó en nuestro país, en otras manifestaciones celebradas en la época, sus representaciones en este caso, nos pueden ser útiles para establecer ciertas conexiones, sino con el significado, sí por su relación con otros elementos de semejante índole, a los que también figuró acompañado en nuestra cortina.

Sobre las fiestas valencianas en honor de **Tomás de Villanueva**, beatificado en 1.620, el presbítero **Gerónimo Martínez de la Vega** escribió un curioso libro en el que nos da cuenta, con toda serie de detalles, de las extraordinarias invenciones realizadas expofeso para tal fin, por los notables, gremios y particulares; donde encontramos un buen número de "Corazones", pues precisamente el emblema del bienaventurado Obispo, se compone de una Cruz y un Corazón flechado (64).

El símbolo del "corazón", aparecería representado en estas invenciones en relieve, es decir, corpóreo, realizado en papel pintado y transparente, con luces dentro, a modo de farol, y en combinación con los mencionados elementos que componían el emblema del Beato.

Según afirma **J. Gállego, Martínez de la Vega** nos presenta en este libro, tanto en la descripción, como en los jeroglíficos, "un mar de Corazones", que lo mismo sirvieron de fuente, que de farol, que de esfera de reloj. De forma que ni el mismo Pona en sus "Cardiomorphoseos" superó tal extravagancia (65).

Entre estos jeroglíficos, en los que se advierte el más puro estilo de **Valeriano** y de los **Horozco-Covarrubias**, hemos seleccionado uno de ellos, el "Geroglyfico 70", pues en él encontramos un "corazón" acompañado de ciertos elementos que también figuraron en nuestra cortina, así como realizando

semejante función. Efectivamente, como en la cortina de "Hado y divisa...", el "corazon" representado en este pasatiempo, también es el sujeto de la composición y de la misma forma, hace el papel de diana, siendo el blanco de las flechas lanzadas por el tirante arco. (Fig. 13).

De las fiestas de la canonización de Santo Tomás de Villanueva, publicó en 1659, el Secretario Marco Antonio Orti, un libro, en el que a través de sus descripciones, podemos comprobar que no fueron menos espectaculares que las de la beatificación. Acompaña a esta publicación, unos interesantes grabados, dentro de un dibujo ingenuo, de los altares levantados en la calle con tal motivo, montajes todos ellos de auténticos escenarios, como muy bien dice J. Gállego (66).

Vamos a detenernos en la representación de los carros triunfales, pues en tres de ellos figuró entre sus elementos, el símbolo del "corazón", que como hemos dicho anteriormente, era parte del emblema del Santo. En dos de estos carros, el signo del corazón emblemático, fue utilizado de una forma ornamental para decorar sus laterales, pero en el realizado por la Cofradía de Albañiles, se trataba de un enorme águila coronada que portaba en el pico, por el que a la vez arrojaba pájaros y flores, un "Corazón flechado".

Como podemos observar, en este carro figuraban tres elementos: "corazón", "Flechas" y "Flores", que aunque con un significado diferente, también intervinieron en la composición de la cortina de "Hado y divisa...".

Los "cupidillos" y los "muchachos" de la cortina de "Hado y divisa...".

Para tratar de sacar ciertas conclusiones acerca de cómo se produjo en el siglo XVII la aparición en nuestra iconografía de la figura del dios pagano, Cupido, hemos de remontarnos a la antigüedad.

En el arte clásico existen innumerables representaciones de la figura del dios del Amor, inspiradas en las leyendas mitológicas. De ellas se sirvieron más tarde los autores renacentistas y posteriormente, los escritores de los libros de emblemas, de los que nuestros pintores barrocos tomaron las imágenes de sus grabados como modelo.

Con esta herencia de la antigüedad, se crea para el arte una imagen-arquetipo, representada por la figura de un niño con alas y con sus atributos, arco, flechas y carcaj.

En el siglo XIII, esta figura sufrió una transformación, convirtiéndose en un bello adolescente con una postura principesca. En el Pre-Renacimiento adoptó un aspecto casi demoníaco, mezclándose su figura con las de los "putti", que invadían por esos años la mayoría de las composiciones de la pintura italiana del Trecento, produciéndose la fusión de estos dos personajes, y con ella, la recreación de la figura clásica de Cupido, que se mantendrá durante todo el Renacimiento, permaneciendo vigente en el período barroco (67)

Pero quizás, la observación que más nos ayude a comprender la invasión de cupidos, pseudocupidos o simplemente niños, que irrumpen en el panorama pictórico español del siglo XVII, es el fenómeno que se produce entre nuestros pintores, en plena Contrarreforma, con la difusión de los libros de emblemas de la segunda generación de emblemistas. El más importante en este tema fue Vaenius a través de cuyos modelos, la figura del dios pagano, adquirirá un sentido piadoso, e incluso en varias representaciones, hará su aparición acompañado de su "doble", cobrando de esta manera sentido un concepto sacado de la antigüedad, Amor Sacro y Amor Profano (Eros y Anteros).

Este concepto emblemático en torno a la figura de Cupido, lo recogerá y absorberá, como tantos otros del mismo género y origen, la pintura española del Siglo de Oro. Siendo primero los grabados de las ediciones del libro de Alciato y después los de Vaenius, los más difundidos en nuestro país, donde sus modelos tuvieron una gran aceptación entre nuestros pintores. Prueba de ello, es que sus estampas figuraron en la mayoría de las bibliotecas de nuestros artistas y pensadores (68).

Alciato nos presenta en sus grabados dos tipos de figuras bien definidas: una es la de un muchacho con alas y provisto de los clásicos atributos del dios pagano, y otra sin ellas y desarmado, aunque realiza con vivaz movimiento empresas similares a las encomendadas a Cupido (69).

A nuestro parecer, ambas figuras, tanto por las empresas que realizan como por su imagen, están en relación, respectivamente con los "cupidillos" y los "muchachos" que intervinieron en la cortina de "Hado y divisa...", aunque todavía se acusa cierta tosquedad e ingenuidad en la forma de representarlos (70).

Montenay, como Alciato, también se sirve de estas figuras de cupidos y pseudocupidos que introduce en los grabados de su "Emblemata Christiana" (Francfort 1.619). Imágenes infantiles que en algunas ocasiones representan a la figura de un Cupido empresarial y divinizado, y en otras, son el símbolo de la Inocencia, pero que en ambas representaciones podemos observar una perfección dibujística no lograda en los grabados de los emblemas de Alciato (71) (Fig. 14).

Figuras de las que podemos decir, que son el anticipo de los que más tarde desarrollaría Vaenius.

Con la aportación de Vaenius a la emblemática, la figura de Cupido, alcanzó un alto grado de perfección, quedando su imagen perfectamente definida y dibujada, de mano del gran grabador Böel.

Los modelos de Vaenius se convertirían en auténticos arquetipos para nuestros pintores, tanto para representar a la eterna figura del dios del Amor, como para otras de la misma índole, que con fines decorativos pueblan la pintura mural madrileña del Siglo XVII, portando cartelas y guirnaldas, en combinación con arquitecturas falsas y demás motivos florales y vegetales. A ellos se deben, también la multitud de representaciones que contemplamos en la pintura de caballete de esta escuela. Tanto de amores paganos, como de amorcillos y angelitos. También se representan estos motivos en otras realizaciones artísticas encomendadas a los

mismos pintores de dicha escuela, como fueron los monumentos efímeros levantados con motivo de Entradas de Reinas y en los montajes escenográficos, a cuyo grupo pertenece la cortina de "Hado y divisa..." como ejemplo modélico.

De las imágenes de Cupido que Vaenius nos presenta en sus publicaciones, las que se encuentran en su "Amorum Emblemata", nos parecen muy próximas a la cortina que nos ocupa. Ciertas escenas de los grabados de los emblemas de este álbum, nos muestran la mítica figura, que bien por su movimiento, actitud o significado de la empresa, está íntimamente relacionada con la representación que de este dios pagano figuró en nuestra cortina (72).

Efectivamente, en varios de estos grabados encontramos a Cupido en la actitud de hacer diana con su tirante arco y dispuesto a lanzar la flecha (73).

Para nosotros el más representativo de todos ellos, es sin duda, en el que podemos contemplar a Cupido volando y concentrado en la acción de hacer puntería con su ardiente saeta a una diana, en este caso, el Universo (Fig. 15)

La flecha que lanza Cupido en esta representación, también al llegar a su diana, el Universo, sufrirá como en nuestra cortina una transformación, pues se convertirá en un mensaje de Paz y Amor ("Sin Amor no hay concordia en lo criado..."). Mientras que en la cortina que nos ocupa, las flechas se convertirían en "Flores" (74).

Vaenius, al igual que Alciato (75), también acompaña al dios del Amor, con el atributo de las flores, en ocasiones se sirve de la rosa y aunque aprovecha su simbolismo como prueba de la pasión y el fuego que encierra el Amor, no deja de recordarnos que esa bella flor tiene en el tallo espigas (76).

Y aunque también, como en nuestra cortina, en los emblemas de Vaenius, Cupido lanza flechas a los corazones, lo hace para provocar un dolor que remite a un fin piadoso (77).

Como podemos observar, Vaenius se sirve de los mismos elementos que intervinieron en la composición de nuestra cortina, Cupido, flechas, rosas y corazón.

Es curioso el observar en esta época barroca, la utilización de los mismos símbolos, aunque a veces nos transmitan diferentes ideas, lo que nos demuestra el enorme poder de captación de esta sociedad hacia el simbolismo de ciertas imágenes, fruto de una formación emblemática, que captó el alma de la misma, dándole su propia razón de ser.

Otra de las facetas del dios del Amor, en los emblemas de la "Amorum Emblemata", es la de aparecer su imagen a modo de figura estatuaria. Vaenius, sirviéndose de una sabia técnica dibujística y de ciertas premisas relacionadas con la proporción del cuerpo humano, utilizadas en la escultura clásica y reafirmadas en el Renacimiento, se adelantó a su época, ofreciéndonos una versión del hijo de Afrodita en la que impera la perfección y el equilibrio de la forma, y que se mantendría en vigencia durante todo el siglo XVIII. Cuestiones que ya se dieron, aunque de forma todavía embrionaria en los grabados de los emblemas de Alciato (78).

Como ha observado J. Gállego, este álbum influenciará de manera notable, todo el arte europeo del seiscientos, siendo el culpable en gran parte, de la multitud de representaciones de estos amores paganos, y de estas imágenes de amorcillos, "que zumban como mosquitos en torno a héroes y santos" (79).

Por lo tanto, llegamos a la conclusión, que una de las fuentes más importantes de que se sirvieron nuestros pintores para la confección de estos temas mitológicos, como es la figura del dios del Amor, fueron los modelos gráficos que les ofrecían los libros de emblemática, importados de Francia y Flandes. Como muy bien ha observado J. Gállego, estas estampas fueron las culpables de la evolución de la pintura española y las causantes de la difusión entre nuestros artistas de cierta iconología (80).

Para saber la importancia del uso que hicieron nuestros pintores de estas imágenes gráficas, no hay más que revisar los datos de los inventarios de los bienes de dichos pintores y en ellos encontraremos registrados una enorme cantidad de dibujos y estampas que utilizaban como modelo. A veces se ofrecen estas estampas como testamento, otras como legado valioso a otros pintores, como es el caso de la herencia de Rizi dejada a su yerno y discípulo predilecto Arredondo (81).

Dentro de la especialidad del dibujo de la escuela madrileña del siglo XVII, se encuentran diferentes estudios de cupidos y pseudocupidos. La mayoría son dibujos previos, es decir bocetos, bien para grandes composiciones, o para pinturas al fresco. En ellos, su fuente de inspiración depende de los modelos de la emblemática ya estudiados, tan relacionados a nuestro parecer, con los que figuraron en nuestra cortina. Por esta razón, hemos hecho una selección de los que creemos que se encuentran más en la línea de las figuras que tratamos de reconstruir.

Entre estos bocetos hemos de distinguir tres grupos, los ejecutados para decoraciones murales, los realizados para la pintura de caballete y los que intervinieron en

nuestras arquitecturas efímeras levantadas con motivo de Entradas de Reinas.

Los pertenecientes al primer grupo, tratan de estudios totales o parciales, bocetos previos para grandes conjuntos realizados posteriormente al fresco, que son el fruto de la adopción de estas figurillas inspiradas en la visión que del dios pagano nos ofrece la emblemática. Como ya hemos dicho, invaden nuestra pintura mural desde la venida a nuestro país de Mitelli y Colonna, alternando la arquitectura verdadera con la fingida, como podemos ver en el ejemplo que nos ofrece un dibujo de autor anónimo madrileño del siglo XVII. Aparecen en él figuras de niños que sujetan recuadros y guirnaldas. Modelos infantiles propios de los artistas boloñeses, que nos demuestran la buena acogida que tuvieron por los decoradores madrileños de su tiempo (Fig. 16).

Del autor de nuestra cortina, encuadrado en este mismo estilo, presentamos un "Proyecto de Bóveda", único ejemplo que se conserva de su enorme actividad decorativa en nuestro país. En él podemos observar dos tipos de figuras infantiles: las que intervienen en el fingido cielo abierto del recuadro central de dicha bóveda, donde nos presenta una imagen del Crucificado sostenida por ángeles niños, que la llevan a manera de aparición celeste. El otro tipo de imagen infantil, interviene en este proyecto con fines meramente decorativos, entre las molduras de las lunetas, sosteniendo medallones y jarrones (82) (Fig. 17).

Otro ejemplo que, además demuestra la extraordinaria inventiva de Rizzi, y su enorme maestría en la composición decorativa, son los estudios parciales, pero bastante concluidos, realizados para la decoración del Convento de San Plácido de Madrid. Uno de estos dibujos, denominados "Cartelas decorativas", se trata de la decoración de una de las pechinas la cual está dentro de los esquemas del estilo tradicional de las arquitecturas fingidas, aunque según Pérez Sánchez, interpretada con cierta originalidad, al incorporar los motivos de hojas carnosas al modo de las de Herrera Barnuevo (83). En ella, hacen su aparición las figuras infantiles con una vivacísima gracia, de un gran naturalismo, al lado de gruesas guirnaldas de frutas (Fig. 18).

El otro dibujo pertenece a uno de los cascos de la cúpula, y nos ofrece una profusa decoración de cartela, motivos vegetales y arquitectónicos, guirnaldas y angelitos de una extraordinaria gracia (Fig. 19).

Posee la Biblioteca Nacional de Madrid un dibujo de la Colección Barcia nº 652, de la escuela madrileña y atribuido al círculo de Carreño, que iconográficamente hablando, no presenta dudas sobre la identificación del personaje que

protagoniza estas figuras en diferentes movimientos, ya que nos muestra la figura clásica de Cupido alado, con los ojos vendados, disparando sus flechas, o preparándose para hacerlo, tal como podemos contemplarlo en este bonito estudio de distintas posiciones del dios del Amor (Fig. 20). El fin de estos estudios de movimiento, sería probablemente para utilizarlos con posterioridad en obras de más envergadura (84).

Una de las imágenes más frecuentadas en las decoraciones de arquitecturas efímeras levantadas con motivo de bodas reales de la Casa de Austria, fue la figura de Cupido, utilizada para simbolizar al amor de los cónyuges.

En la Biblioteca Nacional de Madrid, se conserva un dibujo de **Herrera Barnuevo** (Barcia 399), en el que aparece "Cupido niño abrazado a un águila", que bien pudiera tratarse de un dibujo previo para uno de los jeroglíficos ejecutados con motivo del recibimiento oficial en la Corte de Mariana de Austria (85)(Fig. 21).

Otro dibujo, también existente en la Biblioteca Nacional (Barcia 633) de autor anónimo madrileño, nos ofrece de nuevo la imagen de Cupido, en esta ocasión disparando su flecha a dos serpientes enlazadas. La imagen nos recuerda a los grabados de los tratados de emblemas de **Vaenius**, en donde el pequeño Cupido, simboliza al Amor Divino o Humano y donde realiza empresas relativas a su lucha o triunfo contra el Mal, que en este caso pudiera estar representado por las serpientes (Fig. 22).

Este dibujo, bien pudiera tratarse, como el anterior, de un boceto previo para una semejante decoración, ya que como hemos apuntado, la figura de Cupido fue utilizada frecuentemente en la iconografía de los festejos de bodas reales (86).

De la Entrada en Madrid de la primera esposa de Carlos II, María Luisa de Orleans, se conserva en los Uffizi un bello dibujo de unos "Motivos decorativos y mitológicos encuadrando un soneto", atribuido a **Fernández de Laredo**, discípulo de Rizi. El dibujo está en relación con la forma de hacer de su maestro, y muy próximo al de **Claudio Coello** (87).

La barroca composición, está ocupada por un sinfín de cupidillos, con diferentes movimientos, unos aparecen sosteniendo el soneto, otros una cartela, y los demás portando atributos, uno de ellos, quizá el más característico, se nos presenta en una actitud declamatoria, con una flor en la mano. De nuevo la figura de Cupido, aparece acompañada del atributo de la flor, como símbolo del amor real (Fig. 23).

Se trata por tanto, de un homenaje a la entrada en Madrid el 13 de Enero de 1.680, de la primera esposa de Carlos II; para tal acontecimiento, se exornó la ciudad de un modo fastuoso, participando en el adorno todos los artistas más significativos del momento. Según R. López Torrijos, el mencionado dibujo pudiera tratarse de un boceto a la cuadrícula para la decoración que apareció en el arco del Prado, dedicado en su parte superior, en la cara que miraba a los Capuchinos, a la figura de Júpiter (88).

Como podemos observar, en todos los festejos de esta índole, celebrados por la Casa de Austria, siempre estuvo presente la figura del dios del Amor, pues según nos da cuenta la "Descripción...", en el remate de otro de los monumentos erigidos para esta Entrada, el "Arco de la Puerta de Guadalajara", también figuraron un montón de cupidillos acompañados de trofeos y, cercando a una figura, que subida sobre un mundo, simbolizaba a la "Majestad". En el arco instalado en la Puerta del Sol, en la parte que miraba al Buen Suceso, aparecía, igualmente, "Cupido postrado a los pies del Amor Divino el Arco y flechas y el Divino Amor estaba flechando una saeta de fuego al corazón de Clodobeo..." (89). De esta magna obra de carácter efímero, daremos más detalles, por su relación con el último decorado de la comedia que merece nuestra atención (90).

Para tratar de reconstruir las figuras infantiles que intervinieron en la cortina de "Hado y divisa...", hemos de considerar, que Mantuano se sirvió para esta composición de los dos modelos frecuentados por la pintura madrileña de la segunda mitad del Siglo XVII. Ambas figuras además, jugaron en dicha cortina distintas funciones.

Una de ellas tuvo una intervención empresarial, pues protagonizó al dios del Amor, personificación, que por su simbolismo, tomó parte activa en la empresa representada en esta cortina emblemática.

Por esta razón, de todos los ejemplos revisados en este capítulo, a nuestro parecer quizá sea el más idóneo para su reconstrucción la imagen de Cupido que nos ofrecen los bocetos atribuidos a Entradas de Reinas, que además de remitirnos a un semejante simbolismo, nos muestran una parecida forma de hacer, perteneciente a la misma escuela del autor de nuestra cortina, cuyos modelos estuvieron inspirados en los emblemas de Vaenius.

El otro tipo de imagen infantil que nos presenta Mantuano en dicha cortina, la de los "muchachos", pertenece a esas figuras de niños, que con fines decorativos, pueblan la pintura de esta escuela, portando cartelas y demás atributos o sosteniendo festones y guirnaldas de vegetales o flores, en combinación con arquitecturas fingidas. Figuras

que adoptan diferentes movimientos, con las que nuestro artista tuvo por costumbre de orlar al asunto protagonista de la composición, cerrando a la par la misma. Como así lo hizo también, con el escudo que figuró en la techumbre del Coliseo y con el medallón del pórtico de la representación de "Hado y divisa..." (91).

En el "Proyecto de Bóveda" de **Mantuano**, podemos observar, como en nuestra cortina, la intervención de las dos figuras infantiles. Una de ellas aparece en el asunto central de la composición interviniendo en la escena representada, al igual que Cupido en la cortina que merece nuestra atención, pero con un significado diferente, ya que se trata de unos ángeles niños. La otra imagen de niño que figura en este proyecto, lo mismo que en la composición que nos ocupa, realiza un cometido meramente decorativo.

El elemento floral en la cortina de "Hado y divisa..."

Como nos da cuenta Pacheco, las guirnaldas de flores figuraron en el arte de la Pintura desde la antigüedad (92). Para establecer una relación de este asunto con el que intervino en nuestra cortina, hemos de centrarnos en épocas posteriores.

En la pintura al fresco del siglo XVI intervinieron, en los denominados "grutescos", cenefas, guirnaldas de flores y frutos, orlando y enlazando con la propia arquitectura de las estancias para las que fueron realizadas o bien encuadrando las diferentes escenas, junto a vegetales y animales de rara naturaleza (93).

Pero será en el siglo XVII, donde las flores y frutas, como motivo ornamental, alcancen un importante papel en nuestra pintura mural. En la Corte, fresquistas y templistas, pintarán en los muros de las iglesias, temas religiosos y decoraciones profanas, en los palacios y residencias, en los que abundarán ornamentaciones de este tipo (94).

Por ejemplo, en las pinturas ejecutadas por Mitelli, Colonna, Rizi y Carreño, en el Alcázar madrileño, encontramos un amplio repertorio decorativo en el que según cuenta Palomino, figuraron los festones de hojas con frutas y flores junto a figuras infantiles (95).

Según apunta Cavestany, en 1.648, Rizi y Pedro Núñez adornaron la embocadura del llamado "Salón de Comedias", pintando en ella, columnas salomónicas imitadas, sarmientos y racimos de uvas, guirnaldas de flores y amorcillos, etc... (96).

En los espléndidos frescos de la Escalera Principal del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, obra de Mitelli y Colonna, ayudados por Rizi y Carreño (97), son abundantes las guirnaldas de flores y frutos, acompañadas de amorcillos. J. Gállego advierte en estas pinturas, un trompre-l'oeil, con sus personajes asomados, y observa en sus guirnaldas recordando lo que dice Cavestany, acerca del importante papel que jugaron flores y frutas, pintadas,

artificiales o naturales, en todas las celebraciones de esta época del Barroco (98).

Pero es en la Capilla del Milagro, de este mismo Monasterio, donde podemos encontrar la raíz decorativa no sólo de los elementos compositivos utilizados en la cortina que merece nuestra atención, como son las guirnaldas de flores y los niños, sino todo un compendio del mundo decorativo utilizado por esta escuela madrileña del siglo XVII. Según Bonet Correa, esta Capilla, por su "aspecto de cámara palaciega, es como un cofre en el que se encierran, o un espejo en el que se reflejan todas las preocupaciones decorativas de la época" (99).

El conjunto se debe a Donoso, Rizi, Carreño y Herrera el Mozo. Afirma Bonet Correa, que a Rizi le ayudó en las pinturas de las decoraciones arquitectónicas, en varias ocasiones, el autor de nuestra cortina Dionisio Mantuano, por lo tanto no es de extrañar, puesto que las pinturas de esta Capilla fueron realizadas en 1.678, desaparecidos del panorama pictórico madrileño los boloñeses, Mitelli y Colonna, fuese Mantuano quien colaborara en este conjunto (100). Mantuano fue un gran especialista en la construcción de estos espacios fingidos, en los que abundan los motivos decorativos de la especie que estamos tratando, como son las guirnaldas de flores, jarrones y niños, que podemos apreciar encuadran e invaden, a partir del siglo XVI, composiciones de carácter religioso, histórico o milotógico, según el destino eclesial o palaciego. (Fig. 24).

Advertimos en el tratamiento que se dió al tema floral en esta pinturas murales, realizadas en su mayoría por las figuras más representativas de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, una estrecha relación con el utilizado por Mantuano en la cortina de "Hado y divisa...", pues poseían, a nuestro entender, una función de similares características ya que en ambos casos hicieron el papel de encuadrar y ornamentar, a modo de orla, al asunto protagonista de la composición.

El ornato floral fue muy frecuente en la decoración y adorno de los arcos de triunfo, levantados con motivo de Entradas de Reinas (101). Jugando un importante papel en los arcos, decoraciones y demás efectos erigidos en Madrid, con motivo del recibimiento de la nueva Reina María Luisa de Orleans, en fechas muy próximas al estreno de nuestra comedia (102).

Carreño y Coello, copiaron flores y frutas para los arcos levantados para tan fausto acontecimiento. Coello, además, colaboró en el ornato de la Plaza de la Villa, e hizo pinturas decorativas en el Retiro. En estas últimas, se veían figuras representando los Reinos españoles, en actitud

de ofrecer a la novia -la Reina- coronas y ramos de flores y frutas. De este conjunto se conserva un grabado (103).

Como apunta J. Gállego, el arte de arreglar las flores cortadas estuvo muy en boga en la España del siglo XVII y cada ramo por su colocación, color y clase de flor, poseía su propio significado (104).

Por esta razón, todos los cuadros de este género, pintados por esos años en los obradores públicos madrileños, esos floreros de Arellano y de su yerno Bartolomé Pérez, con una apariencia tan realista, poseían en su transfondo un idealismo figurado y simbolista (105).

Hemos de considerar, que la práctica de la pintura de flores llegó tardía a nuestro país, en comparación con otros lugares. Y para comprenderla, hemos de tener en cuenta un factor importante, es decir la influencia de cuadros que vinieron de Italia a enriquecer nuestras colecciones reales, cuyos modelos influenciaron de manera notable a nuestros pintores, asimilando y adoptando sus elementos compositivos y su técnica, sírvanos de ejemplo el poder ejercido por la obra de Mario Nuzzi en nuestra pintura de género, influencia que se hace palpable al contemplar los floreros de los artistas citados (106).

La obra de Nuzzi aunaba a su estilo propio, italiano, una influencia flamenca, que fue recogida a través de la observación de sus composiciones, por nuestros pintores de flores. De ahí se debe la existencia en nuestra pintura de cuadros de este género, donde figuran las guirnaldas de flores rodeando a santos, prototipo de la pintura flamenca (107).

También hemos de tener en cuenta, que las colecciones de nuestros monarcas fueron abundantes en pinturas de artistas flamencos y holandeses, como todavía hoy podemos admirar (108). Otro punto a considerar fueron las relaciones de la Corona con Rubens, causas que como podemos observar, dieron lugar a la gran repercusión que tuvo la mencionada escuela entre nuestros pintores de género (109).

En la obra de Rubens, precisamente, podemos localizar todos los elementos compositivos y decorativos que introdujo Mantuano en esta cortina de la última comedia de Calderón, tanto en su obra pictórica, como en sus cartones para tapiz, abundan de igual forma las guirnaldas de flores (110).

El idioma floral, por tanto, estuvo muy de moda en el siglo XVII. Su sentido pertenece a esa cultura de empresas y de motes, con todas las interpretaciones a que dá lugar.

Este concepto se amplía, pues además de en el cuadro de género, la flor puede aparecer en los lugares más insólitos de las grandes composiciones pictóricas de este siglo, a veces como atributo, pero siempre dejando entrever un mundo interior que hay que descubrir.

Huyendo de todo simbolismo prefijado, J. Gállego considera el cuadro de Van der Hamen "Ofrenda a Flora" (Prado), como un poema floral, dedicado por el pintor a su amada (111).

En la escena representada en esta composición, podemos ver la figura de un niño, que ofrece a la diosa un canastillo de rosas, como símbolo del Amor. Al fondo se ve un jardín, con estatuas, todo el primer plano está cubierto de flores primorosamente pintadas, entre las que figura un girasol, que simboliza la Fidelidad (Fig. 25).

Lo que nos confirma la estrecha relación que existía en el simbolismo de la época, entre la idea del Amor y el tema floral, de ahí que encontremos con bastante frecuencia en muchas composiciones de estos años, asociadas las flores con el dios del Amor, sin duda fruto de la emblemática, como así se da en la cortina que merece nuestra atención, donde las guirnaldas de flores y los cupidillos se unen en homenaje al amor real, como Van der Hamen intentó hacer realidad su amor a través de las flores, en esta ofrenda que pintó a su amada.

Aunque las guirnaldas de flores de nuestra cortina, a nuestro entender, debieron estar más cerca del contexto compositivo que ofrecía la pintura mural de la escuela madrileña, así como en la línea decorativa del tapiz, hemos de considerar que en cuanto al modo de expresión técnico con que fue representada especialmente la flor elegida, la Rosa, nos hace pensar que Mantuano se debió de valer de un realismo y una objetividad propios de la mencionada escuela flamenca. Para ello basta leer las observaciones que nos hace Calderón a la hora de describirla, a la que considera copia viva de la naturaleza y consigue transmitirnos esa viviente realidad a través de uno de nuestros sentidos, el del olfato, haciéndonos partícipes del olor suave y delicioso que parecieron emanar esas rosas: "...imitadas tan al vivo las rosas que las componían, que casi se percibió su fragancia..."; y sirviéndose después de una idea totalmente barroca, basada en el concepto de realidad o ficción, continúa diciéndonos: "...porque no le pareció al olfato que cumplía con tal prodigio, si no siguiese el engaño de la vista..." (112).

Esta dualidad, como podemos advertir, pertenece a un modo de expresión artística frecuente en esta etapa del Barroco, por una parte el artificio que se ofrece a nuestra

vista con visos de aparente realidad y por otra, la idea a que nos remite dicha expresión.

El transfondo de este idioma floral iba más allá de ofrecer al espectador un motivo de la naturaleza interpretado más o menos realista; los fines perseguidos por Mantuano, a nuestro parecer, de representar en la composición de esta cortina la Rosa, no fueron otros sino significar en esta flor al Amor Real -de Carlos y María Luisa-. Por otra parte, hemos de considerar también, que el motivo floral, fue elemento obligatorio en toda ceremonia de esponsales de los Austrias, no hubo "Entrada" de reina en que no figurase, y precisamente por este motivo fue montada la fiesta para la que fue realizada esta cortina (113).

En cuanto al color con que fueron representadas las rosas en esta cortina de "Hado y divisa...", nada nos comenta Calderón, pero a nosotros, dada la idea por la que figuraron en esta composición, nos hace pensar, que se debieron utilizar dos clases de especies de diferente entonación. Una podría ser las denominadas por Palomino, "rosas de color fuego", de un tono carmín el exterior y con un interior muy encendido de color bermellón. La otra especie, es posible que fuera, a la que también hace referencia el tratadista, de un color dorado en su parte exterior, y de un amarillo muy luminoso en su interior (114).

Para Ruiz Lagos, en la paleta floral del teatro calderoniano, los tonos rojizos significan "Amor-Pasión", mientras que los dorados denotan "Majestad" (115). Con la idea que nos proporciona este autor, podría quedar revelado a través de su color, el enigma que nos presenta la aparición de esta especie de flor en nuestra cortina. Así nos parece posible que nos encontremos ante una ofrenda floral colmada de un apasionado amor (simbolizada en los tonos rojos), ofrecida por su Majestad el Rey Carlos II a su amada esposa M^a Luisa de Orleáns (expresada en los tonos dorados).

Por lo que podemos llegar a la conclusión, que el tema floral fue utilizado por nuestros pintores de la escuela madrileña del siglo XVII, tanto como motivo ornamental en sus pinturas al fresco, así como atributo en su pintura de caballete, y que con un sentido simbólico intervino en las decoraciones ejecutadas para Entradas de Reinas, apareciendo más tarde en el cuadro de género como tema único.

La flor por tanto, poseyó durante todo el siglo XVII su propio idioma, el mismo de una civilización acostumbrada a descifrar los enigmas más insospechados y sabiendo después hacer glosa de ellos.

Dentro de la estética ornamental que nos ofrece el tratamiento dado al tema floral por nuestros fresquistas del siglo XVII, y del simbolismo otorgado a la flor por nuestra sociedad barroca, hemos de encuadrar las guirnaldas de rosas que intervinieron en la cortina diseñada por **Mantuano** para la comedia de "Hado y divisa...", la cual aparece ante nuestros ojos impregnada de estas circunstancias, tanto de origen estético como sobrenatural.

LA CORTINA DE "HADO Y DIVISA..." COMO TELON EMBLEMATICO.

Como hemos apuntado anteriormente al tratar la cortina de "Fieras afemina amor", la cortina en nuestro teatro cortesano adquirió, por esas fechas, un sentido emblemático, y creemos que con esta idea debió de ser concebida la de "Hado y divisa...", ejecutada cinco años después que la de "Fieras...", pero por el mismo autor, Dionisio Mantuano.

A nuestro entender, la cortina de "Hado y divisa...", tanto por su esquema compositivo, como por la idea empresarial a que nos remite el simbolismo de ciertos elementos que aparecen en ella representados, podemos denominarle: "telón-emblema".

Su estructura compositiva, nos hace pensar en las partes de que se compone un emblema:

Todo emblema, va acompañado de una frase sentenciosa, concisa y enigmática que se denomina "mote". Pues bien, aquí esta el mote de nuestro telón-emblema: "Vulnerasti Cor Meun" ("Heriste mi corazón") (116).

El emblema, además encerraba un acto, denominado "empresa", el cual necesitaba de una explicación, y la encontraba en la representación simbólica de su imagen gráfica, en dicho mote y en su glosa, que era la ampliación explicativa del mote, y como es natural ayudaba a la comprensión del emblema.

En nuestra cortina, esa parte gráfica, es decir ese dibujo simbólico que conlleva toda empresa emblemática, la encontramos reflejada en los diferentes asuntos figurativos representados en el núcleo central de su composición, como eran el "corazon", la "guirnalda de cupidillos", sus "arcos", sus "flechas" convertidas en cetros y las "flores" (117).

Nos queda por desentrañar la parte más comprometida de este telón-emblema, la empresarial. Para poder realizarlo hemos de considerar las observaciones que hace J. Gállego acerca de la pintura española del Siglo de Oro, en las que nos dice que no es aventurado buscar en muchos cuadros de esta época de apariencia "realista", una clave intencional,

la cual se puede interpretar como si se tratara de un auténtico jeroglífico (118).

De la misma manera, la plástica que presentaba la cortina diseñada por Mantuano para "Hado y divisa...", estaba más allá de las apariencias, que con visos de realidad nos mostraban sus motivos figurativos. Para poder entender su significado, hay que hacer uso de la imaginación, pues el transfondo alegórico y simbólico a que nos conduce la interpretación de todo emblema, pertenece al mundo de las ideas.

Observamos en esta cortina, tres elementos compositivos circulares concéntricos, como son: la primera orla de la cadena de flores; la guirnalda que mantenía a los cupidillos y el círculo de las letras, que como indica Calderón "servían de engaste" al corazón, que ocupaba el centro de la composición (119), lugar considerado por todo pintor como centro de máxima atención a la hora de componer, por tanto nos revela la intención de protagonismo que Mantuano quiso dar en nuestra cortina a este elemento. Lo que nos conduce a imaginar, que este "corazon" simbolizaba al del propio Rey, colocado en lugar privilegiado y con todos los demás elementos compositivos girando en torno a él, significándole Monarca absoluto.

Este "corazon ardiente", era por tanto, el centro de todas las miradas, además de hacer el papel de diana a donde iban dirigidas las flechas, disfrazadas de cetros, que lanzaban los diecisiete cupidos. En la extremidad de cada flecha la letra de oro que juntas componían el mencionado mote.

Y a esa diana, según nos indica Calderón, "...se encaminaba la dulce tarea de sus arpones, cuya suavidad se declaraba en la letra castellana que habia abajo, que decia así:

FLECHAS QUE TAN DULCE HIEREN
AL LLEGAR AL CORAZON,
FLORES, QUE NO FLECHAS SON." (120).

Y aquí tenemos la glosa explicativa de este telón emblemático, que una vez revelado el enigma del jeroglífico a través del contenido del mote y la imagen, esta glosa nos lo amplía en su lenguaje más universal, haciéndonoslo todavía más comprensible si cabe.

Podemos observar como Calderón, en su descripción de esta cortina, hace que nos percatemos de la existencia de la glosa en la misma, indicándonos. "...cuya suavidad se declaraba en la letra castellana que habia abajo...", es decir en la glosa.

Analizando la intención de Calderón al utilizar la palabra "suavidad", a nuestro entender el dramaturgo pretendía decirnos que el argumento de la empresa, a pesar de su apariencia, no remitía a ningún suceso trágico, sino apacible. Efectivamente, al leer la glosa, advertimos que esas flechas no herirían al corazón real, sino que al llegar a él, se convertirían en flores, ya que eran lanzadas por el dios del Amor, en su representación más juguetona y entrañable, en la de "cupidillo".

Hemos de considerar, que el emblema representado en esta cortina, hizo también su función de prólogo a la loa, como un libro refleja en su portada su interior, así nuestra cortina sirvió de introducción a lo que en el transcurso de esta pieza se representaría en el escenario. Efectivamente, nada más empezar la misma podemos observar como el "Coro de Música" y las personificaciones de la "Historia" y la "Poesía", cantan y recitan los versos que figuran en la glosa de esta cortina: "corazon", "flechas" y "flores", será la temática constante de la loa y utilizada con un mismo sentido empresarial que en nuestra cortina.

No hemos de olvidar, que la fiesta que merece nuestra atención, fue organizada en conmemoración de las Reales Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleáns y en torno a este hecho transcendental, gira toda la simbología utilizada en esta cortina y es la loa, la que nos lo anuncia.

Así la imagen simbólica del "corazon", adquirirá en la loa un mismo sentido que su precedente representada en la cortina. El canto de un personaje del baile de la loa, nos hace imaginar que la víscera latente del Monarca, se encuentra herida de amor, de la siguiente manera:

"Un corazon herido
De amor al golpe
Nadie duda que sean
Las flechas flores". (121).

Como así lo anunciaba el mote latino que figuraba en la cortina ("Heriste mi corazón") y que más tarde la glosa nos daría cuenta de la naturaleza de esta herida.

Es por tanto la empresa representada en esta cortina emblemática de "Hado y divisa...", un canto exaltado al amor del Rey, y las figuras emblemáticas que interviene en ella son el símbolo de este amor y festejan la unión real, motivo por el que fue diseñada, como así lo manifiesta el personaje del Aura en su canto de la loa:

"Por quien Amor, quitada
La cuerda de su arco,
La ha transformado en iris

Que al aire tremolado,
Jeroglífico sea
Que signifique en rasgos
De iluminados visos
Amante yugo..." (122).

La literatura de Calderón, es emblemática y empresarial, basta solamente el revisar alguno de los títulos de sus obras para darnos cuenta de que son similares a los mote y a las glosas de los emblemas (123). Por esta razón, no nos parece aventurado el pensar que, dado el contenido empresarial de la cortina que nos ocupa, fuese Calderón el encargado de confeccionar el mote y la glosa, así como el autor de la idea de la empresa representada en la misma, o al menos dado el concepto que el dramaturgo tenía del suceso teatral, emitiera su sabia opinión.

RELACION DE ESTA CORTINA CON LAS DE OTRAS REPRESENTACIONES.

Hemos de considerar que la cortina de "Fieras afemina amor", también como la de "Hado y divisa...", fue orlada con motivos decorativos enlazados, en este caso, con "...pendientes festones de trofeos de guerra, que enlazados los unos de otros orlaban todo el lienzo..." y en la que nos ocupa, por la "...cadena de vistosos eslabones...", hecha de guirnaldas de rosas. Así como en ambas cortinas, figuraron el mote y la glosa por tratarse de telones emblemáticos (124)

En cuanto a su esquema compositivo, la cortina de "La fiera, el rayo y la piedra", a nuestro parecer, tiene cierta relación con la de "Hado y divisa...". En la cortina de "La fiera..." el motivo central: "La Gruta de las Parcas", tiene un poder de atracción y protagonismo semejante al que en nuestra cortina ejerció el "corazon ardiente". De la misma forma los demás asuntos en una estrecha comunicación con el motivo central, giran en torno a él en ambas representaciones (Fig. 5).

Hemos de considerar que donde encontramos una relación más estrecha con nuestra cortina, es en realizaciones posteriores al estreno de "Hado y divisa...". En ellas advertimos, además de un parecido sistema de ordenación de masas en la composición, el mismo significado en el simbolismo dado a ciertos elementos. Lo que nos demuestra, que Mantuano con estos diseños de telón-emblemático, como fueron los de "Fieras..." y "Hado y divisa..." creó escuela en el Coliseo.

Así podemos observarlo en el mencionado dibujo para cortina de Palomino, para la representación de la comedia de Antonio Zamora "Todo lo vence el amor", de 1.707. Dicha composición para cortina, nos presenta un núcleo central donde aparece sobre un círculo la personificación del "Sol", que expande sus rayos, significando al igual que el "corazon" en nuestra cortina la figura del Rey. En esta ocasión, como así lo anuncia la tarjeta que lleva la figura, se trata del recién nacido príncipe Luis. Girando en torno a esta imagen, en forma circular y agarradas a los extremos de los rayos, de manera alternativa, ciertas figuras alegóricas, cada una mostrando una tarjeta con diferente

signo; es decir, en igual disposición que aparecieron en la composición de la cortina que merece nuestra atención los diecisiete cupidillos, y además con un punto más de semejanza: así como nuestros "cupidillos" en la extremidad de sus flechas, convertidas en "cetros", figuraba una letra de oro, de suerte que unidas componían el mencionado mote (125), con un mismo sentido, en esta cortina de Palomino, los signos que portaban estas alegorías, daban cuenta del número que acompañaría al nombre del futuro rey ("I"), de la hora en que tuvo lugar su nacimiento ("X"), y del día ("25"), así como del mes ("VIII"), el año ("1707") y del siglo en que nació el infante ("XVIII"). Es más, también iba acompañada de un mote latino y de su glosa, compuesta esta última, al igual que en la cortina de "Hado y divisa...", por los mismos versos que una vez izada la cortina se recitarían en la loa (126) (Fig. 7).

Buscando más puntos de concordancia entre ambas cortinas, recordaremos que la utilizada en "Todo lo vence el amor", como la que merece nuestra atención fue recogida también en forma de "pabellón". De esta última, por necesidades del movimiento escénico y puesta en escena de la loa, y por seguir el orden que nuestro dramaturgo dió en sus acotaciones a esta representación, daremos cumplida cuenta del izado de la misma en el correspondiente capítulo (127). Aquí, tratando de establecer las respectivas comparaciones en la subida de ambas cortinas diremos, que así como la perteneciente a la comedia que nos ocupa fue recogida a través de la subida de un elemento escenográfico, que en su arrastre la dejó arrugada "... con tan hermoso desaliño, que quedaron sus extremos en forma de pabellón" (128). En la diseñada por Palomino para la citada representación de 1.707, al igual que la de "Hado y divisa...", al dar comienzo la función la cortina permaneció bajada y su izado fue realizado de semejante forma; en esta ocasión, de la parte superior del teatro descendieron las personificaciones de la "Esperanza" y la "Posesión", que cuando llegaron al escenario, las dos figuras volaron con rapidez llevándose cada una la mitad de la cortina que quedó recogida también, en forma de pabellón (129).

Otro boceto para cortina que ofrece, también gran parentesco con la que merece nuestra atención, es la realizada por Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, para la comedia representada en el Coliseo del Buen Retiro en 1.698, titulada "Ipodamia y Pelope", de Sebastián Rejón, de la que ya dimos cuenta (130).

Observamos en dicha cortina, además de la misma línea compositiva, un detalle simbólico con un significado empresarial común a la de "Hado y divisa...". Precisamente en esta cortina de Francisco Ignacio, como así nos da cuenta la inscripción y el dibujo del atributo del arco que figura

en el ángulo superior izquierdo, también apareció un cupido con una flecha disfrazada, en este caso en una cinta, en la que podemos ver inscritos los versos latinos del mote de la cortina (131).

Figuraron en esta cortina al igual que en la de "Hado y divisa...", otras figuras infantiles, además de la de Cupido. En esta ocasión se trataba de dos figuras de niños, cada una colocada en los extremos de los ángulos inferiores de dicha cortina, con alas de mariposa y sosteniendo su correspondiente cartela en las que figuraba un verso latino (132) (Fig. 6).

El estilo compositivo y la idea empresarial que nos ofrecen estos bocetos, así como su función de prólogo a la representación, están claramente influenciadas por la cortina diseñada por Mantuano para la última comedia de Calderón; y haciendo uso en plural, de las palabras del dramaturgo, podemos decir, que tanto el artista boloñés, como sus predecesores, "supieron dar a las ideas el volumen de las figuras aparentes" (133).

CONCLUSIONES.

Llegamos a la conclusión, que este elemento escenográfico llamado "cortina", "tienda" o "telón", desde la más remota antigüedad se prestó al juego ilusorio de la escena, realizando la función de tapadera.

Desde los primeros tiempos de nuestro teatro, la cortina adquirió un efecto metafórico de separación psicológica entre el actor y el público.

Con la adopción del arco proscenio en los escenarios españoles, la cortina estableció, junto con este, la barrera que se interponía entre la realidad de la sala y el mundo de la ficción, al que introducía con su desaparición.

En pleno siglo XVII la cortina se desarrolló y alcanzó su punto álgido, no sólo como tal elemento escenográfico, sino como complemento pictórico y narrativo de toda obra; así Calderón reflejó en ella los ideales emblemáticos y empresariales de su teatro.

Debemos considerar al conjunto formado por los elementos de "pórtico" y "cortina" de la representación que nos ocupa, de esplendorosa portada, que anunciaba, a modo de prólogo, por el camino de la simbología, lo que más tarde se desarrollaría dentro del escenario en el transcurso de la representación.

Los motivos representados en la cortina de "Hado y divisa...", pertenecen a modelos utilizados con frecuencia por pintores de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, que tuvieron su raíz en las imágenes gráficas de los libros de emblemas, lenguaje suficientemente conocido por el público a quién iba dirigido.

Otra de las funciones desempeñadas por este elemento escenográfico en la representación que merece nuestra atención, fue la de servir de fondo al movimiento escénico del comienzo de la loa, que se desplegó delante de la cortina bajada, en el proscenio.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER. "Espacios escénicos en el Teatro Español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1.982. Pág. 75.
- 2.- Para el estudio de "carros" véase lo que dicen:

MUÑOZ MORILLEJO, J. "Escenografía Española". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1.923. Págs. 20-25.

VAREY, J.E. "La mise en scene de l'Auto Sacramental a Madrid au XVIe y XVIIe siecles", en "Le lieu théâtral a la Renaissance", Centre Nationale de la Recherche Scientifique. Paris 1.968.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Op. Cit. Págs. 74-86.
- 3.- FLEKNIAKOSKA, J.L. "La representation de l'Auto La margarita preciosa" de Lope de Vega a Segovie, en 1616", en "Le lieu théâtral a la Renaissance". Centre National de la Recherche Scientifique. Paris, 1.968. (Citado por Navarro de Zuvillaga, J. Op. cit. Pág. 79)
- 4.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Op. Cit. Pág. 79.
- 5.- Citado por: CASTILLEJO, DAVID. "El Corral de Comedias. Escenarios. Sociedad. Actores". Cat. Ayuntamiento de Madrid. Teatro Español. Madrid, 1.984. Pág. 6.
- 6.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. Op. Cit. Pág. 86.
- 7.- Para un estudio acerca de la escenografía de los corrales de comedias, véase lo que dicen:

SHERGOLD, N.D. "A History of the Spanish Stage..." Oxford, 1.967. Págs. 360 y ss.

ARRONIZ, OTHON. "Teatros y escenarios del Siglo de Oro". Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid, 1.977. Págs. 54 y ss.

CASTILLEJO, D. Op. Cit. Págs. 81 y ss.

- 8.- Cuando se trataba simplemente de una ampliación del espacio físico, el propio actor corría la cortina con la mano para mostrar una cama o una mesa. Cuando se trataba de un sueño, el actor quedaba dormido en una silla, y la cortina se abría sola para revelar alguna escena soñada o alegórica. Cuando se trataba de una visión divina, se abría misteriosamente un hueco alto, acompañado de música, para revelar la figura divina, y se volvía a cerrar.

CASTILLEJO, D. Op. Cit. Pág. 82.

- 9.- Véase lo que dice **CASTILLEJO, D.** Op. Cit. Págs. 85-89, acerca de las escenas que se montaban en el hueco central de los corrales de comedias.
- 10.- Consúltese el Capítulo I de la Presente Parte. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro teatro de corte".
- 11.- Según **O. ARRONIZ**, la cortina era conocida en Italia en fechas tan tempranas como la de 1.492, donde se hace mención de ella en el "Timone de Bojardo" ("come ha passato il monte, le cortine si chiudono, e il primo atto é finito").

ARRONIZ, OTHON. Op. Cit. Pág. 211.

- 12.- **ARRONIZ, O.** Op. Cit. Pág. 121.

- 13.- Véase lo que decimos acerca de la aparición del arco proscenio en los teatros italianos en la Introducción del Capítulo II de la Presente Parte. "Introducción".

- 14.- **BUONARROTI "IL GIOVANE", MICHELANGELO.** "Descrizione delle Felicissime Nozze della Cristianissima Maestá di Madama Maria Medici". Firenze 1.600.

- 15.- **PANICALI, ANNA.** "Il sipario dal mito all'illusione". "L'avventura del Sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale". Ubulibri. Milano, 1.984. Pág. 28.

- 16.- "Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos.". Dice **Lope de Vega** en las palabras preliminares a su comedia "La selva sin Amor", en B.A.E. 188. Pág. 187.

- 17.- Véase lo que decimos de las innovaciones escenográficas aportadas por **Lotti** al teatro cortesano español en la Presente Parte, Capítulo I. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro teatro de corte".

- 18.- DE VEGA, LOPE. Ibidem. Supra.
- 19.- ARRONIZ, O. Op. Cit. Pág. 211.
- 20.- Véase en la Presente Parte. Capítulo I. "La técnica teatral de origen italiano en nuestro teatro de corte".
- 21.- Como así ocurrió en la representación que nos ocupa, de lo que nos da cuenta Calderón:

"Puso el sainete fin á la fiesta, volviendo á desplegarse la cortina y á cubrir tanta máquina de variedades vistosas como mostró el teatro..."

CALDERON DE LA BARCA, P. Tomo IV. B.A.E. Pág. 392.

Y de la misma manera en el final de la comedia de "Fieras afemina amor", la cortina estableció su infranqueable barrera entre los espectadores y el escenario. Y de esta forma lo describe Calderón:

"Con este aparato, majestad y pompa, cantando unos y representando otros, se escondió el carro, se desplegó la cortina, y se dió fin á la comedia".

CALDERON DE LA BARCA, P. Tomo II. B.A.E. Pág. 553.

- 22.- SABBATINI, NICOLA. "Pratique pour fabriquer scénes et machines du théâtre...". MARIA Y RENEE CANAVAGGIA y M. LOUIS JOUVET. Ides et Calendes. Neuchatel. 1.942. Libro I. Capítulo 37. Págs. 59-62.
- 23.- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII". "La escenografía del Teatro Barroco". Estudios coordinados por A. Egido. U.I.M.P. Publicado por la Universidad de Salamanca, 1.989. Pág. 50.
- 24.- Véase una descripción pormenorizada de la puesta en escena de esta comedia mitológica en: VAREY, J.E. "Scenes, machines and the theatrical experience in Seventeenth-Century Spain". Atti del XXIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Bologna 1.985. Págs. 360 y ss.
- 25.- Citado por VAREY, J.E. en "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro". Revista: "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Núm. 71. 1.981-II. Pág. 16 y Nota 1.

La descripción manuscrita de la escenografía de

"Andrómeda y Perseo" de 1.653, se conserva junto a los dibujos en la Houghton Library, de la Universidad de Harvard).

26.- Véase lo que decimos de estos telones en presente Capítulo. "Antecedentes en Italia del "telón-prefacio".

27.- **AMADEI PULICE, A.** "Valor de la perspectiva, sus orígenes y aplicación al teatro barroco". Tesis doctoral. Pág. 222. Nota 64.

Esta autora apunta la posibilidad de la asistencia de Calderón a "La festa della Barriera", invención de **Andrea Salvadori**, ofrecida en honor del Príncipe de Polonia (Ladislao Segismondo), en Florencia el año 1.624; para la que **Giulio Parigi** preparó las perspectivas y **Jacopo Peri** escribió la música.

También **Cotarelo y Mori** acusa una gran influencia en el género de la zarzuela, frecuentado por **Calderón**, con el de los melodramas florentinos, especialmente con el representado en Florencia en 1.637, "Le Noze degli Dei", encontrando en él una misma estructura entre lo hablado y lo cantado, que en "El laurel de Apolo", "El Golfo de las Sirenas" o "El Jardín de Falerina".

COTARELO Y MORI, E. "Ensayo histórico sobre la zarzuela". Madrid, 1.934. Pág. 50.

28.- Véase lo que decimos de este Salón en la Presente Parte. Capítulo I. "El escenario".

29.- **VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.981). Pág. 16.

Según señala **J.E. Varey**, la cortina para "Los celos hacen estrellas", no se conserva en el manuscrito de Viena, sino en el Museo de los Uffizi de Florencia. En efecto, si comparamos el dibujo de **Herrera el Mozo** de "El Salón dorado" del Alcázar de Madrid, "boca de teatro con telón", que se conserva en los Uffizi, con la primera de las acuarelas de la Biblioteca de Viena, que refiere el momento de la loa, podremos advertir que el parentesco de estilo, de asuntos y de detalles es evidente. Como afirma **Varey**, ambos diseños pertenecen a la misma representación. Por lo que podemos deducir, que en el dibujo de los Uffizi la cortina permanecía bajada, mientras que en la de Viena, ya izada nos muestra una escena del comienzo de la loa, en la que los bastidores laterales representan a los árboles del Jardín de Emperadores y el del foro, una perspectiva de la sierra de Guadarrama.

Véase **VAREY, J.E.** y **SHERGOLD.** "Los celos hacen estrellas". Juan Vélez de Guevara. Tamesis Books

Limited London. Madrid 1.970. Introducción. Págs. xxxvii y ss.

Y también A.E. PEREZ SANCHEZ, "El dibujo español de los Siglos de Oro". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.980, Págs. 78-79 e ilustración nº 151.

- 30.- Santarelli, en su catálogo describe al dibujo florentino en los siguientes términos: "L'Aurora che fuga le Nubi, ed intorno varie figure allegoriche. Disegno a malita nera e penna; carta bianca.

SANTARELLI, EMILIO. "Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni". Florencia 1.870. Pág. 701.

Citado por VAREY, J.E. (1.981). Ibidem. Supra.

- 31.- Véase lo que decimos de ambos pórticos en el Capítulo II, de la presente Parte. "Los pórticos disfrazados. El pórtico de "Hado y divisa...".

- 32.- CALDERON DE LA BARCA, P. "Fieras afemina Amor". B.A.E. Tomo II. Pág. 529.

- 33.- CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem. Supra.

- 34.- Consúltese VALBUENA PRAT, A. "La escenografía de una comedia de Calderón". "La fiera, el rayo y la piedra". Descripción y dibujos. Archivo Español de Arte y Arqueología. XVI-1.

- 35.- "Azafate" es un canastillo llano de borde poco alto.

- 36.- VALBUENA PRAT, A. Op. Cit. Págs. 8 y 9.

- 37.- Ambos bocetos para cortina fueron encontrados por el profesor Varey en el Archivo de Palacio y proceden del legajo 667.

VAREY, J.E. Op. Cit. (1.981). Págs. 15-18. Nota 12.

- 38.- Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia es sin duda el artista mencionado por Palomino y Ceán, que hizo algunas decoraciones y cortinas para el Coliseo del Buen Retiro.

PALOMINO, A. "El Museo Pictórico y Escala Óptica", Madrid, 1.724. Ed. Aguilar. Madrid, 1.947. Pág. 1.106.

CEAN BERMUDEZ, J.A. "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España".

Madrid, 1.800. Ed. utilizada; Madrid, 1.965. Tomo IV. Pág. 288.

Véase también, lo que decimos de estas cortinas en el presente Capítulo. "Relación de esta cortina con las de otras representaciones".

39.- Véase lo que dice sobre esta representación: **Zapata Fdez. de la Hoz, Teresa**. "Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I". Revista "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Núm. 100. 1.989-II. Págs. 36-49.

40.- Ibidem. Supra. Pág. 38.

41.- **VAREY, J.E.** Op. Cit. (1.981). Pág. 18.

42.- Véase lo que dice **Palomino** acerca de la llegada de estos artistas italianos a España y de su actividad decorativa.

PALOMINO, A. Op. Cit. "Comunica Velázquez en Bolonia con Mitelli y Colonna". Pág. 911 y para el resto Págs. 922-926.

43.- **PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E.** "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)". Museo del Prado. Cat. M. Cultura. Madrid 1.986. Págs. 332 y 333. Según apunta este autor, **Mitelli** se formó en la tradición figurativa boloñesa, propia de los Carracci; estudió perspectiva con **Girolamo Curti "Il Dentone"**, considerado como el patriarca del género del engaño de la vista, a quién ayudó con frecuencia en las decoraciones teatrales. En el taller de este maestro conoció a **Colonna** entablándose entre ambos artistas una gran amistad y a la muerte de su maestro, decidieron trabajar en colaboración.

De la actividad de estos artistas en nuestro país, no queda ningún testimonio. Lo único que existe que nos pueda ofrecer una muestra de su estilo, es un boceto para techo, pintado al óleo sobre lienzo, descubierto por dicho autor en los almacenes del Prado, que reproducimos en la Fig. 8 del presente Capítulo y que al parecer se observa en él, cierta relación con la loggia del Buen Retiro, para la que debió de ser ejecutado.

44.- Véase lo que decimos respecto a la decoración del techo del Coliseo. En la presente Parte. Capítulo I. "La sala del Coliseo del Buen Retiro".

45.- Véase lo que dicen sobre **Mantuano**:

PALOMINO, A. Op. Cit. Tomo III. "El Parnaso Español Pintoresco Laureado". Págs. 1012-1013.

CEAN BERMUDEZ, J.A. Op. Cit. Tomo III. Págs. 62-63.

MUÑOZ MORILLEJO, J. Op. Cit. Págs. 36-39 y 291.

- 46.- **Mantuano** obtuvo el título de Pintor del Rey en 1.668; además de las decoraciones que hizo para el Coliseo del Buen Retiro, trabajó con Rizi y Carreño en el Monumento de la Catedral de Toledo en 1.668. Pintó también, la arquitectura y ornatos del techo de la Galería de las Damas del Alcázar de Madrid. También los adornos, "de cornisa abajo", de la capilla del Santísimo Cristo en el Colegio Imperial, hoy Catedral de San Isidro de Madrid; y la sobreescalera de las casas del Señor Nuncio. Hoy por desgracia, todo desaparecido.

PEREZ SANCHEZ, A. E. Op. Cit. (1.986). Págs. 77-78.

PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 1.013.

Para la capilla del Colegio Imperial, véase lo que dice:

TORMO, ELIAS. "Las Iglesias del Madrid Antiguo". Instituto de España. Reedición Madrid 1.979. Pág. 114.

- 47.- **PALOMINO, A.** Op. Cit. Pág. 1.012.

- 48.- Citado por **PEREZ SANCHEZ, A.E.** Op. Cit. (1.986). Pág. 74.

- 49.- **CEAN BERMUDEZ, J.A.** Op. Cit. Pág. 63.
"...y también varios adornos en la casa del marques de Heliche...".

- 50.- Consúltense las descripciones escenográficas de Calderón del pórtico y cortina de "Fieras afemina Amor" y de "Hado y divisa...". Tomo II. B.A.E. Pág. 529 y el Apéndice I "Descripción hecha por Calderón...", respectivamente.

Los documentos existentes en el Archivo de Palacio nos dan cuenta de la actividad escenográfica en el Coliseo del Buen Retiro por **Mantuano**. Nos referimos al Documento nº 39, que se refiere a los "Gastos de la comedia "Siquis y Cupido"" (1679). Y también al Documento nº 40, que trata de los gastos de la puesta en escena de "Faetón" (1679) y los documentos correspondientes a los gastos de la comedia que merece nuestra atención, en donde queda reflejada tanto su

labor escenográfica como la decoración de la propia sala del Coliseo.

SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. "Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España, I. Tamesis Books Limited. London. Madrid. 1.982. Págs. 34, 84, 87, 88, 95, 96 n., 97, 120, 126, 130, 132 n., 133 y 139.

- 51.- Véase el Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón...".
- 52.- Véase el Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón...".
- 53.- Consúltese el presente Capítulo. "Relación de esta cortina con las de otras representaciones".
- 54.- **RUIZ LAGOS, MANUEL.** "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya". Revista de Arte. Nos. 161-162. Marzo-Junio 1.981. (Centenario de Calderón). Pág. 286.
- 55.- Recuérdesse lo que hemos dicho en el presente Capítulo acerca del sistema utilizado para controlar la cortina de "Andrómeda y Perseo". "La cortina en el teatro cortesano español".

Los gastos de la comedia de "Hado y divisa..." nos dan cuenta de:

"De seis libras de sortijas para la cortina.... 66 Rs.
"A la mujer que cosio la cortina..... 36 " "

SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. Pág. 117.

- 56.- **NAVARRO DE ZUVILLAGA, J.** Op. Cit. Pág. 116.
- 57.- Véase lo que decimos acerca de la forma en que fue recogida la cortina de la representación que nos ocupa, en el presente Capítulo. "Relación de esta cortina con las de otras representaciones".

Y en Parte Segunda. Capítulo I. "Descripción hecha por Calderón...".

- 58.- **GALLEGO, JULIAN.** "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ensayos Arte Cátedra. Madrid 1.987. Pág. 46.

Como nos recuerda este autor, no hubo persona culta o poeta del siglo XVII, que no contara en su biblioteca con uno o varios libros de emblemas, y como es sabido,

en este siglo pintura y poesía van de la mano.

- 59.- Véase lo que decimos acerca del significado del motivo del "corazon" de la cortina de la comedia que merece nuestra atención en el presente Capítulo. "La cortina de "Hado y divisa..." como telón emblemático".
- 60.- PRAZ, MARIO. "Studies...". I. Cap. III. Págs. 139 y ss.
- 61.- GALLEGO, J. Op. Cit. Pág. 42. Nota 72. y Pág. 142. Nota 64.

Este autor, también nos da cuenta de que en la deliciosa edicioncita romana de los "Jeroglíficos de Horapolo", de Luigi Zanetti, con fecha 1.597, ya aparece el J-H-S de las congregaciones de San Buenaventura, adoptado por los jesuitas, figura en el frontispicio, coronado de una Cruz, con un corazón atravesado por tres Clavos. Lo que reafirma la utilización de este símbolo por esta Compañía ya a finales del siglo XVI, es decir un cuarto de siglo antes de la fecha propuesta por Mario Praz en sus "Studies".

- 62.- Anónimo. "Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesus de Madrid, á la M. C de la Emperatriz doña Maria de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de Abril de 1603". Glosa del Jeroglífico de la Pág. 44. (Editado por Luis Sánchez. Año 1.603. Biblioteca Nacional. Madrid).
- 63.- GALLEGO, J. Op. Cit. Pág. 144.
- 64.- "...que se pintan muchas veces corazones como norte, Geroglyfico, o letra, para significar con ella al Santo (por ser sus armas, como dije, el corazón, cruz y saeta) y no pintale, como algunos ya dando limosna a pobres, ya predicando a muchos que le oyen; ya en la cama expirando, y muchos Angeles, & c. que parecen tablillas de milagros, que otra cosa".

(Nótese que Martínez de la Vega ensalza el sentido emblemático que se daba en la época a los motivos representados en este tipo de conmemoraciones, prefiriéndolo a las escenas representadas en las tablillas milagreras).

MARTINEZ DE LA VEGA, GERONIMO. "Solenes i Grandiosas Fiestas que la noble i leal Ciudad de Valencia a echo por la Beatificación de su Santo Pastor i Padre D. Tomás de Villanueva. Al muy ilustre Cabildo, i Canónigos de su Santa Iglesia Metropolitana". Editado

en Valencia por Felipe Mey (1.620) Pág. 98.

65.- GALLEGO, J. Op. Cit. Pág. 148.

66.- GALLEGO, J. Ibidem. Supra. Págs. 148-149.

En estos altares callejeros encontramos barcos, castillos, jardines, fuentes y personajes humanos, divinos y alegóricos y abundan elementos tan escenográficos como la balaustrada y la escalinata.

67.- Respecto a esta figura véase lo que dice PANOFSKY, E. "Estudios sobre iconología". Alianza Universidad. Madrid 1.985. Cap. 4. "Cupido el ciego". Págs. 139-171 e ilustraciones correspondientes.

68.- LOPEZ TORRIJOS, ROSA. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Ed. Cátedra. Madrid 1.985. Págs. 27-49.

(Véase la relación que da esta autora de las bibliotecas más importantes de la época y de los libros más difundidos, entre los que figuran las ediciones de Alciato y de Vaenius en su mayoría).

Consúltese también a GALLEGO, J. Op. Cit. Págs. 32-49. Este autor examina tres bibliotecas importantes, una del siglo XVI, la de Lázaro Velasco; otra del siglo XVII, la de Diego Velázquez; y otra del siglo XVIII, la de Preciado de la Vega.

69.- Andrés Alciato publica en 1.531 su "Emblemata Liber", fue muy imitado al difundirse esta edición por toda Europa. Este bellissimo libro de Alciato fue traducido al italiano con el título: "Tratatti degli Emblemi" e ilustrado por el artista Jörg Breu. En España muy pronto se difundió gracias a la traducción del italiano, por Bernardino Daza Pinciano, hecha en 1.549. Posteriormente, en 1.615, Diego López Nájera escribe su "Declaración magistral sobre los Emblemas de Alciato". (Esta ha sido la edición que hemos utilizado, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, Sig. R/31175).

70.- En el "Emblema 105", de la edición utilizada (Ibidem supra), Cupido aborda una empresa semejante a la de nuestra cortina, pues sus flechas, clásico atributo en esta figura, también se convierten en "flores", en esta ocasión son el símbolo del Amor que el propio Cupido ejerce en la tierra.

71.- La edición utilizada de la "Emblemata..." de Montenay es la políglota editada en Francfort, 1.619; se

encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, catalogada de autor "Anónimo", Sig: R/7394.

Véase lo que decimos respecto a este libro en el presente Capítulo. "La cortina que cubría el teatro" en esta representación".

- 72.- **VAENIUS, OTHO.** "Amorum Emblemata", F. Foppens. Bruselas, 1.667, ha sido la edición utilizada, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid. Sig: R/8727.
- 73.- Véanse los grabados de esta álbum donde Cupido aparece en la mencionada actitud: **VAENIUS, O. Op. Cit.** Págs. 9, 23, 35, 153 y 215.
- 74.- Consúltese el mencionado emblema: **VAENIUS, O. Op. Cit.** Págs. 34-35 y la descripción escenográfica de Calderón sobre la cortina: Apéndice 1, Pág. 174.
- 75.- Véase supra: Nota 70.
- 76.- **VAENIUS, O. Op. Cit.** Págs. 160-161.
- 77.- Véanse los emblemas en los que Cupido lanza flechas a los corazones. **VAENIUS, O. Op. Cit.** Págs. 152-153 y 214-215.
- 78.- **ALCIATO, A. Op. Cit.** "Emblema 112".

(En este emblema, Alciato sienta ciertas premisas muy importantes en cuanto a la representación del dios del Amor, definiendo su figura, en el grabado que le acompaña de una forma estatuaria y rebatiendo firmemente en su glosa las ideas que sobre este dios pagano tenían los más grandes filósofos de la antigüedad).

- 79.- **GALLEGO, J. Op. Cit.** Pág. 95.
- 80.- **GALLEGO, J. Op. Cit.** Págs. 80-84.

(Para este autor, la estampa y el libro ilustrado desempeñaron, en el siglo XVII el mismo papel para la propagación de la Pintura nueva que hoy asumen las galerías de exposiciones y revistas de arte).

Los artistas más significativos del siglo, fueron unos apasionados de las estampas y los libros. Cuenta Jusepe Martínez que Alonso Cano se pasaba la mayor parte del tiempo discutiendo de arte y comentando y examinando grabados o dibujos, "de tal manera que si acaso sabía

que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista."

MARTINEZ, JUSEPE. "Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura". Ed. Akal. Madrid 1.988. Pág. 193.

Véase también lo que dice acerca de estas fuentes del grabado tan utilizadas por nuestros pintores del siglo XVII, **LOPEZ TORRIJOS, R.** Op. Cit. Págs. 49-54.

81.- **SALTILLO, MARQUES DE.** "Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII". Boletín de la Real Academia de la Historia (1947). Págs. 618 y ss.

82.- Recuérdese lo que dijimos de **Dionisio Mantuano** y de su escuela en el presente Capítulo. Pág. 110.

El dibujo de **Mantuano** está recompuesto, consta de dos hojas pegadas a una telas, es tan sólo la mitad de un proyecto de bóveda para capilla de planta oval, decorada con arquitecturas fingidas en el estilo de **Mitelli** y **Colonna**. Está realizado a la aguada en tinta sepia con toques de azul y carmín ligero, sobre papel verjurado amarillento. Lleva una inscripción, a tinta, en letra del siglo XVII: "del Pintor de castel Rodrigo, Mantuano". Lo reproduce:

PEREZ SANCHEZ, A.E. "Museo del Prado. Catálogo de dibujos I. Dibujos Españoles de los siglos XV-XVI-XVII". Madrid, 1.972. Lámina XLV y Pág. 101.

83.- **PEREZ SANCHEZ, A.E.** Op. Cit. (1.980), Pág. 105.

84.- **LOPEZ TORRIJOS, R.** Op. Cit. Pág. 367.

(Esta autora nos hace la siguiente observación, acerca de uno de los grupos de amorcillos de este dibujo, precisamente el del ángulo superior de la derecha, que aparecen como sentados en un óculo fingido: Piensa la autora, que posiblemente se trate de un estudio para una de las bóvedas pintadas en el Alcázar de Madrid, en tiempos de Carreño. Por otra parte también nos comenta, que desde el célebre ejemplo de Mantegna en la Cámara degli Sposi de Mantua, era usual el representar este tipo de figuras infantiles de este modo en las bóvedas).

85.- Como ha observado **R. López Torrijos**, el dibujo de **Herrera Barnuevo** tiene dos elementos empleados frecuentemente en las decoraciones de las bodas de los Austrias: Cupido, como símbolo del Amor, y el águila como símbolo de los Habsburgo, a cuyo linaje pertenecían tanto Felipe IV, como Mariana en este caso.

LOPEZ TORRIJOS, R. Op. Cit. Pág. 358. Véase el capítulo que dedica esta autora, en esta misma obra, a la Entrada de Mariana de Austria en Madrid, y también:

VAREY, J.E. y SALAZAR, A.M. "Calderón and The Royal Entre of 1.649", Hispanic Review (1966). Págs. 7-9. Por lo tanto no es de extrañar, que el mencionado dibujo fuera un boceto para dicha decoración, ya que como nos dá cuenta Palomino, Herrera intervino en las decoraciones levantadas para tan fausto acontecimiento, y fue famoso, según apunta el tratadista, su "Monte Parnaso", erigido en el Prado y, debida a su intervención las trazas, ornato y distribución de esta impresionante máquina.

PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 969. Sabemos además, a través del libro que nos dá cuenta de tal acontecimiento, que ambos personajes, Cupido y el águila, aparecerían con el valor indicado, en el arco de los "Mercaderes de Sedas". En uno de los jeroglíficos de este Arco, al igual que en la cortina que nos ocupa, Cupido aparecía flechando un corazón. Pues según nos cuenta la mencionada descripción, uno de estos jeroglíficos: "...era de Cupido, que teniendo puesta la mirada en una Corona, qu'estaba en el Cielo, flechaba á un Corazón, que estaba en la Tierra; con esta Letra:

VBI.DESVNT VIR ES. SATIS. EST LAVANDA VOLUNTAS.

Este solo, de verdad
El Arco ha sido el Amor,
Que la Mira d'el Valor,
La puso en la Voluntad."

(Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nuestra Señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid". 1.649. Biblioteca Nacional de Madrid. Sig. R/31757. Págs. 72-75.

- 86.- Como apunta R. López Torrijos, se sabe aunque sin conocer ninguna imagen gráfica, que la figura de Cupido, también apareció en las obras para el recibimiento de Mariana de Neoburg, segunda esposa de Carlos II.

LOPEZ TORRIJOS, R. Op. Cit. Pág. 359.

Véase también, BEDMAR Y BALDIVIA, LUCAS ANTONIO DE. "La Real entrada en esta Corte y magnifico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Mariana Sophia de Babiera y Neoburg". Madrid 1.690. Págs. 50-54.

- 87.- PEREZ SANCHEZ, A.E. Op. Cit. (1980). Pág. 65.
- 88.- LOPEZ TORRIJOS, R. "Grabados y dibujos para la Entrada en Madrid de María Luisa de Orleáns (1680)". Archivo Español de Arte. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Dpto. de Hª del Arte "Diego Velázquez". Centro de Estudios Históricos. Nº 231. Madrid 1.985. Págs. 246-248.
- 89.- "Descripción verdadera y pvntal (sic) de la Real Magestvosa y publica Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Lvisia de Borbon..." (Biblioteca Nacional de Madrid. MAN. 3927 (9), Folio: 129-144. Papeles Varios. Págs. 6 y 9).

En el aguafuerte anónimo del arco de la Puerta del Sol, que se conserva en la Biblioteca Nacional podemos observar que existen algunas discordancias entre lo que dice la "Descripción..." y lo que se representó en la estampa. Así, según esta, en este arco debieron aparecer cuatro lienzos con San Hermenegildo y su esposa, por parte española, y Clodoveo por la francesa, entre los que debió figurar la temática descrita, simbolizando, en la alegoría de Cupido, rindiendo sus armas al amor divino, el enlace de las dos Casas Reales, cuestiones que no vemos representadas en el grabado.

Véase lo que dice: CORDERO DE CIRIA, ENRIQUE. "Huellas de los "falsos cronicones" en la iconografía religiosa madrileña". "Villa de Madrid". Ayuntamiento de Madrid. Año XXVI, 1988-I. NUM. 95. Pág. 78 e ilustración. Pág. 79.

- 90.- Véase la Parte Segunda. Capítulo IV. "El decorado final: El teatro de la Plaza de Palacio", "De una plaza de palacio exornada..." y Notas 187 y 188.
- 91.- Véase en la presente parte: Capítulo I. "La sala del Coliseo del Buen Retiro" y Capítulo II, "Los pórticos disfrazados. El pórtico de "Hado y divisa..."
- 92.- PACHECO, FRANCISCO. "Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas..." Sevilla 1.649. (Nueva Edición, I. Valencia de D. Juan. Madrid 1.956). Lib. III. Cap. VII. Tomo II. Pág. 125.

Pacheco, sirviéndose de una cita de Plinio, (Libro, 35. Cap. 11), nos comenta que en la Antigüedad "el primero en esta especie de pintura fue Pausanias (Pausias) Sicionio el cual en su juventud, aficionado a Glisera, su ciudadana, inventora de las guirnaldas, a su imitación redució (redujo) a la arte una innumerable

variedad de flores; y pintó a su dama sentada componiendo una guirnalda; la cual pintura fue llamada stephanopoli, porque Glisera, sustentaba su vida a vender (fº 442) guirnaldas. Y Lucio Lúculo compró por dos talentos en Atenas una copia de desta tabla".

Consúltese también lo que dice el tratadista, acerca de la "pintura de flores, frutas, países", en el presente Capítulo.

- 93.- En la terminología de la época, se denominaba a esta diversidad de adornos, "grutescos" o "grotescos", de origen italiano; estos diseños decorativos tuvieron entre nuestros fresquistas una enorme aceptación. Como así nos dan cuenta Palomino y Carducho de las pinturas realizadas por Becerra y el Bergamasco, en tiempos de Carlos V, en el Palacio de El Pardo y en el Alcázar.

Según Ceán, dentro de la misma línea, los hermanos Perola pintaron en 1.586, en el palacio del Viso (Ciudad Real), escenas bordeadas o encuadradas con orlas y festones, en los que figuraban, entre otros elementos, guirnaldas de flores y frutos.

PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 780.

CARDUCHO, V. "Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias". Impreso con licencia por Fco. Martínez, 1.633. (Edición utilizada, G. Cruzada Villamil). Diálogo Octavo. Págs. 334-365.

CEAN BERMUDEZ, A. "Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España". Real Academia de San Fernando. Madrid 1.800. Ed. 1.965. Tomo IV. Págs. 85-87.

Para Gombrich, estos diseños enigmáticos debían tener un significado, pues ocultaban en su interior los misterios de la filosofía pitagórica y la profunda sabiduría de los jeroglíficos.

GOMBRICH, E.H. "El sentido del orden". Estudio sobre psicología de las artes decorativas. Ed. G. Gili. Barcelona 1.980. Cap. 7. "El renacimiento de lo grotesco". Págs. 346-351.

- 94.- A principios del siglo XVII, seguirán en vigencia las mismas normas pictóricas utilizadas en el anterior. Diferentes pintores continúan encuadrando con follajes y grutescos los asuntos históricos que pintan en El Pardo. Entre estos pintores figuran Patricio Caxes, noble florentino y pintor de Felipe III, que tradujo al

castellano la Cartilla de Arquitectura de Viñola.

PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 838.

95.- PALOMINO, A. Op. Cit. Págs. 922-926.

96.- CAVESTANY, JULIO. "Floreros y Bodegones en la Pintura Española". Madrid 1.940. Pág. 44. y Nota de la página 73.

Sin duda este autor se refiere al proyecto decorativo llevado a cabo por estos pintores en 1.649 en dicho salón, con motivo del cumpleaños de la reina Doña Mariana de Austria y al que se cree que pertenece el boceto para pórtico de Rizzi.

Véase lo que decimos al respecto en Capítulo I, "La sala del Coliseo del Buen Retiro" y nota 29 y en el Capítulo II. "Los pórticos disfrazados. El pórtico de "Hado y divisa..." y nota 16, ambos pertenecientes a la presente Parte.

97.- JUNQUERA, PAULINA. "Las Descalzas Reales, a la vez Convento y Museo". Goya núm. 42. Madrid 1.961. Esta autora atribuye a Claudio Coello las citadas pinturas.

98.- GALLEGO, J. Op. Cit. Págs. 135-136 y 197-200.

Véase lo que decimos acerca de la intervención del elemento floral en esta época en el Parte Segunda. Capítulo IV. "La mutación de jardín" y Nota 60.

99.- BONET CORREA, A. "Iglesias madrileñas del siglo XVII". Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 1.984. Pág. 42.

100.- BONET CORREA, A. Ibidem. Supra. Pág. 43.

101.- Según apunta Cavestany, el repertorio floral que intervenía en la ornamentación de estos arcos, era el de coronas tejidas con rosas, mosquetas, peonías, nardos, minutisas y tudescas. A veces, según este autor, las flores naturales sustituían a las pintadas, cubriendo armaduras de madera de arcos y diferentes adornos.

CAVESTANY, J. Op. Cit. Pág. 45.

102.- Véase "Descripción verdadera y pvnatal...". Op. Cit. y en la Parte Segunda. Capítulo IV. Pág. 391.

103.- Como podemos observar, la imagen que nos presenta este grabado se corresponde con la que nos ofrece la

"Descripción..." de la galería de Reinos, hecha por Claudio Coello en la calle del Retiro, y una de las que se dieron a la estampa, según Palomino: "donde estaban todos los reinos de esta Monarquía ofreciendo a la Reina nuestra señora sus coronas frutos y riquezas; cosa verdaderamente de extremado gusto, y capricho."

"DESCRIPCION..." Ibidem. Supra. Pág. 2.

PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 1.061.

Véase lo que decimos sobre este grabado en la Parte Segunda. Capítulo IV. "El decorado final: "El teatro de la Plaza de Palacio", "De una plaza de palacio exornada..." y Fig. 26.

104.- GALLEGO, J. Op. cit. Pág. 199.

105.- GALLEGO, J. Ibidem. Supra.

Según este autor, en estos floreros se dan varias valencias, propio en las obras de arte ejecutadas por estas fechas. Por un lado, nos dice, el pintor busca la belleza pura y simple de la flor y de sus relaciones de forma y color con sus vecinas del ramillete; pero no ignora, por otro, el oculto sentido de esa flor que hace de ella una letra, un ideograma, un mensaje dirigido a quien lo sabe leer.

Véase también, las instrucciones de Palomino para la pintura de floreros. El tratadista recomienda, que en los cuadros de este género conviene observar "los preceptos de una historia acordemente pintada". Para lo cual proporciona los conocimientos necesarios para una correcta y estética disposición del ramo, florero o guirnalda, así como para su colocación armónica por especies y colores.

PALOMINO, A. Op. Cit. Págs. 510-511.

106.- Ya Palomino nos dice, que Arellano "se aplicó a copiar algunos floreros de Mario".

PALOMINO, A. Ibidem. Supra. Pág. 964.

107.- Consúltese al respecto lo que dice PEREZ SANCHEZ, A.E. "Pintura española de Bodegones y Floreros de 1.600 a Goya". Madrid 1.984. Ministerio de Cultura. Págs. 99 y 201.

108.- Según Cavestany, los inventarios de los bienes de distintas épocas de la realeza española, dan idea del gusto floral, pues son numerosos los cuadros existentes

sobre el tema que integran las colecciones reales de los Palacios de Madrid, Retiro, Aranjuez y San Ildefonso.

CAVESTANY, J. Op. Cit. Pág. 43.

- 109.- Rubens fue un pintor de la corona de España, fuertemente ligado a la política de los Austrias, hombre de confianza de la anciana Archiduquesa, e incluso sin reservas por nuestro Pacheco en las vidas de los pintores españoles, en capítulo inmediatamente anterior al dedicado a Velázquez.

DIAZ PADRON, MATIAS. "Pintura en la época de Calderón". "El arte en la época de Calderón". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid 1.981-82. Pág. 29.

- 110.- En la ornamentación de las cenefas de estos tapices, especialmente en las telas bruselescas, figuran las guirnaldas con un variado repertorio de frutas, vegetales y flores, entre las que suelen aparecer representados, tulipanes, anémonas, crisantemos, rosas, campanillas, girasoles, dalias, madreselvas, hiedras, etc.. Con el mismo carácter simbólico del que se hizo uso en la pintura de la época, y haciendo vibrar con la matización de sus hilos los diferentes colores a que dá lugar el tema floral.

Recuérdese la intervención del elemento floral en las cenefas de los famosos tapices sobre cartones de Rubens, de las Descalzas Reales de Madrid; regalo de Isabel Clara Eugenia, gobernadora de Flandes a dicho Convento. Su finalidad, la de ser utilizados para adornar los claustros al paso de la procesión del Corpus.

E. Tormo denomina este conjunto como la "Apoteosis Eucarística de Rubens", y añade que este tema tratado hasta entonces en plan intimista, Rubens lo transporta a las regiones triunfales de la alegoría, para conseguirlo se valió de todos los resortes del arte barroco.

TORMO, ELIAS. "La Apoteosis Eucarística de Rubens". Archivo Español de Arte. XV. 1.942. Págs. 1, 26, 117, 131, 291 y 315 y también del mismo autor; "En las Descalzas Reales II". 1.945. Pág. 39.

- 111.- GALLEGO, J. Op. Cit. Pág. 200.

Pacheco eligió como la figura más representativa de su época en este género de pintura a "Juan de Vanderramen, archero del Rey Filipo cuarto".

- PACHECO, F. Op. Cit. Cap. VII. Pág. 125.
- 112.- Véase el Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón...".
- 113.- Consúltese lo que decimos en la Parte Segunda en las Conclusiones del Capítulo I. y Nota 58.
- 114.- PALOMINO, A. Op. Cit. Pág. 511.
- 115.- RUIZ LAGOS, MANUEL. Op. Cit. Pág. 286.
- 116.- Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón...".
- 117.- Véase el Apéndice 1. Ibidem Supra.
- 118.- GALLEGO, J. Op. Cit. Págs. 270-271.
- 119.- Véase el Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 120.- Ibidem Supra.
- 121.- CALDERON DE LA BARCA, P. B.A.E. Comedias. Tomo IV. Pág. 358.
- 122.- CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem Supra. Pág. 357.
- 123.- BRAVO VILLASANTE, CARMEN. Introducción a su edición de los "Emblemas morales" de Covarrubias Orozco 1.610. (Reproducción facsímil). Fundación Universitaria Española. Madrid 1.978. Pág. VIII.
- 124.- Cotéjense ambas descripciones: Para la de "Fieras afemina amor", véase en el presente Capítulo, "La cortina en el teatro cortesano español" y para la de "Hado y divisa...", el Apéndice 1, "Descripción hecha por Calderón...".
- 125.- Véase el Apéndice 1. "Descripción hecha por Calderón...".
- 126.- Véase la relación que existió entre la cortina y la loa en la representación de 1.707 en la descripción que de esta fiesta ha publicado ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ. Op. Cit. Págs 38-39 y compárese con la de "Hado y divisa..." CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. (B.A.E.). Págs. 357 y ss.
- 127.- Véase Parte Segunda. Capítulo I. "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso".

- 128.- Véase el Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas de Calderón...".
- 129.- ZAMORA, ANTONIO. "Comedia Nueva Intitulada Todo lo Vence El Amor. Fiesta que se executó a sus Magestades en el Coliseo...En celebridad del...nacimiento de nuestro...Príncipe Don Luis Fernando de Borbón. Año de 1707". Biblioteca Nacional. Madrid (Sig. T-19651). Pág. 1.
- 130.- Véase en el presente Capítulo, "La cortina en el teatro cortesano español".
- 131.- En el ángulo superior del dibujo de **Francisco Ignacio**, encima del esbozo del arco y la cinta, dice: "En este angulo se pinto el Amor con arco y en lugar de flecha vna cinta que va hasta el Tiempo con estos versos latinos...". Y en el superior derecho se lee: "En este angulo se pinto el Tiempo en figura de un viejo macilento desnudo con alas y en la mano derecha vn reloj de arena y la yzquierda vna guadaña". Ver Figura 6 del presente Capítulo.
- 132.- En el ángulo inferior izquierdo del dibujo de la cortina, podemos leer: "En este angulo se pinto vn niño con alas de mariposa con vna cinta o vanda y en ella este verso latino...". La cartela el pie del dibujo dice:
- "Aunque tan ligero buela
no se pierde por ligero
que no es siempre ligereza
la prisa de los deseos."
- Véase la figura 6.
- 133.- Cita de AUBRUN, CH. V. en "Le Théâtre Lyrique Espagnol depuis 1635". Curso emitido por Radio-Sorbonne. Noviembre de 1.964-Mayo de 1.965.



FIG. 1: A. PARIGI. Telón para "Le Nozze degli Dei" de C. Coppola. Florencia, 1.637. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: L. BURNACINI. "La Monarchia latina trionfante" (1.678). Munich. Deutsches Theatermuseum, früher Clara-Ziegler-Stiftung.

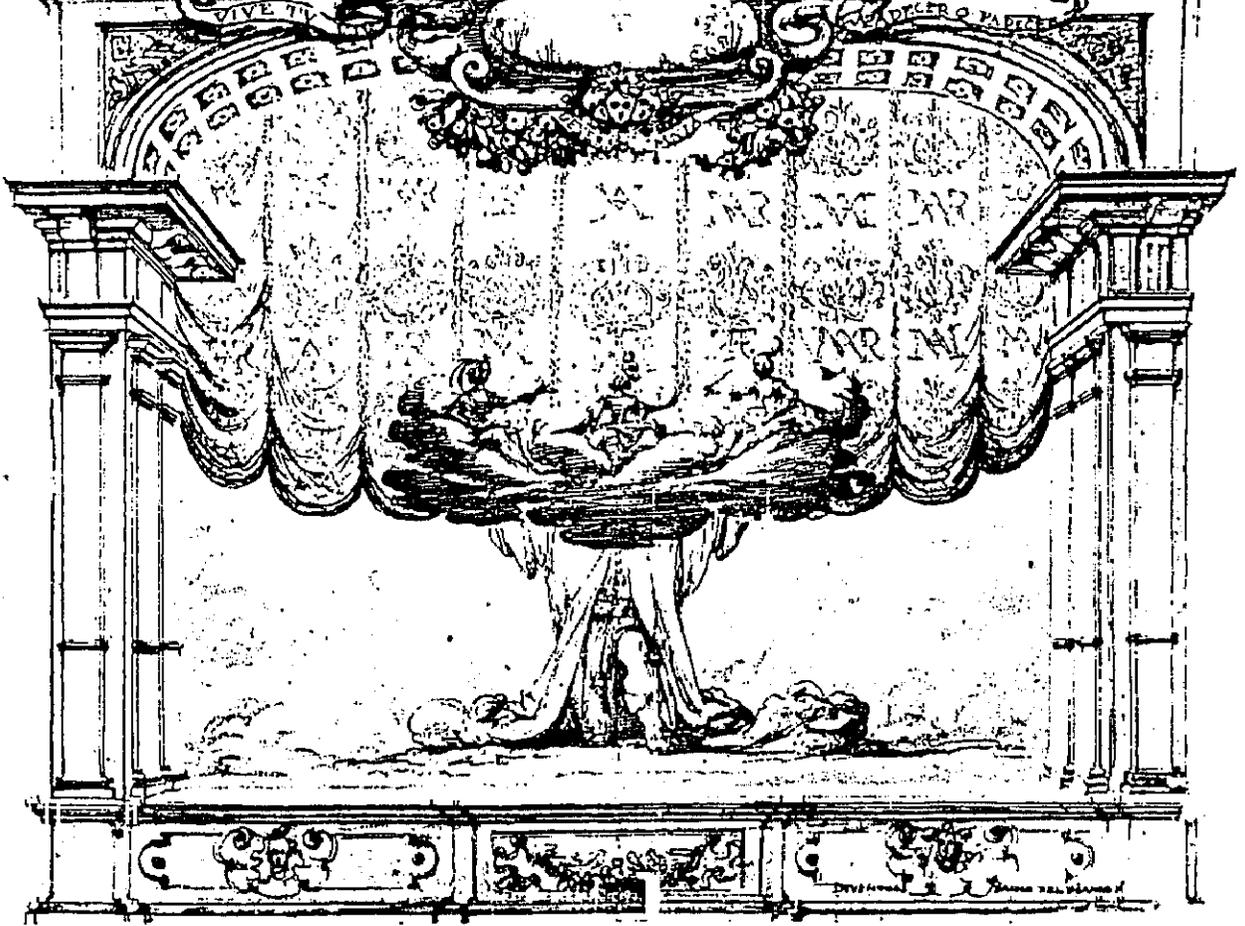


FIG. 3: B. DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". Calderón.
Dedicatoria e Introducción. (1.653).
Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.

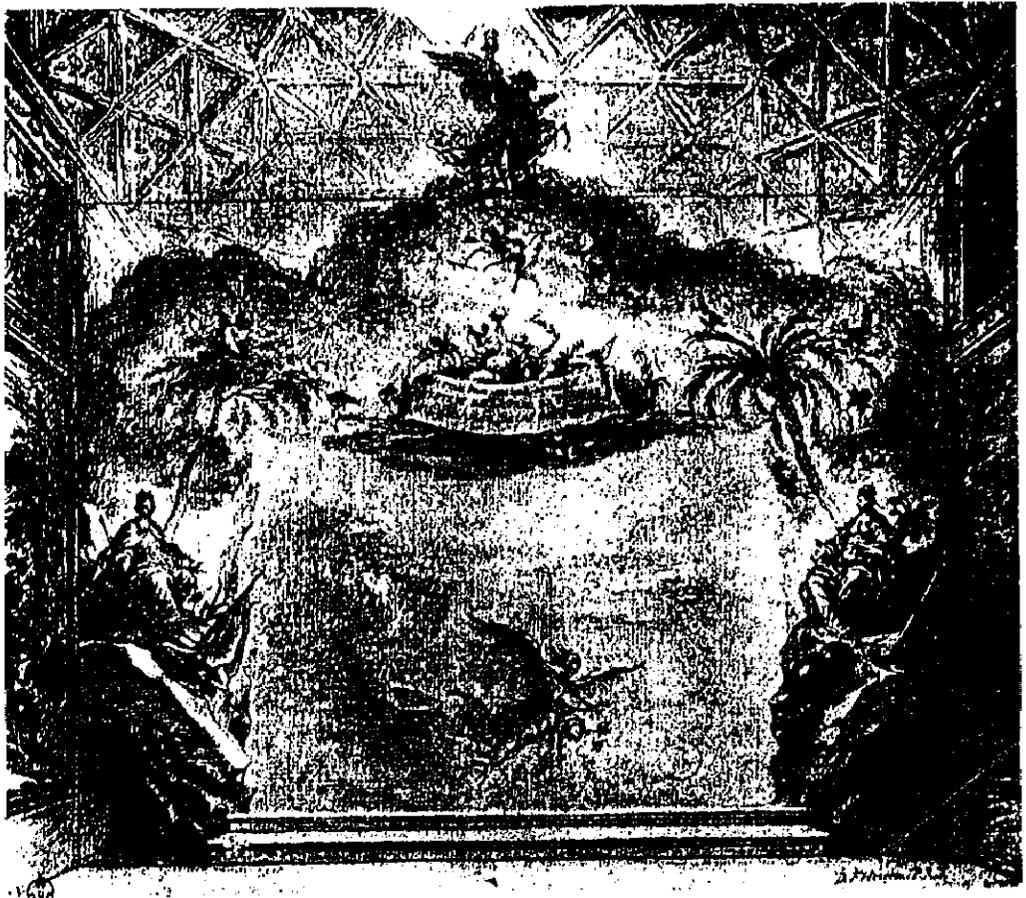
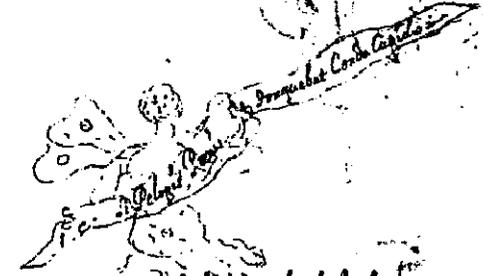


FIG. 4: F. HERRERA EL MOZO. El Salón Dorado del Alcázar de
Madrid, y boca de teatro con cortina. (1.672).
Florence, Uffizi.

En los ángulos de Pinar el tiempo en figura
 de la vida. Naciones formadas con tales
 con la mano derecha de Dios de azcona el cual
 la izquierda ha goberna

En los ángulos de Pinar el tiempo en figura
 de la vida. Naciones formadas con tales
 con la mano derecha de Dios de azcona el cual
 la izquierda ha goberna

Siempre el Debrai Nangang de pora Cidona. Jamat Amra Clavara de moga de moga Caut.



En los ángulos de Pinar el tiempo en figura
 de la vida. Naciones formadas con tales
 con la mano derecha de Dios de azcona el cual
 la izquierda ha goberna

Siempre el Debrai Nangang de pora Cidona. Jamat Amra Clavara de moga de moga Caut.



FIG. 6:
 F.I. RUIZ DE LA IGLESIA
 Dibujo para la cortina
 de "Ipodamia y Pelope"
 de S. Rejón (1.698).
 Archivo Patrimonio
 Nacional.

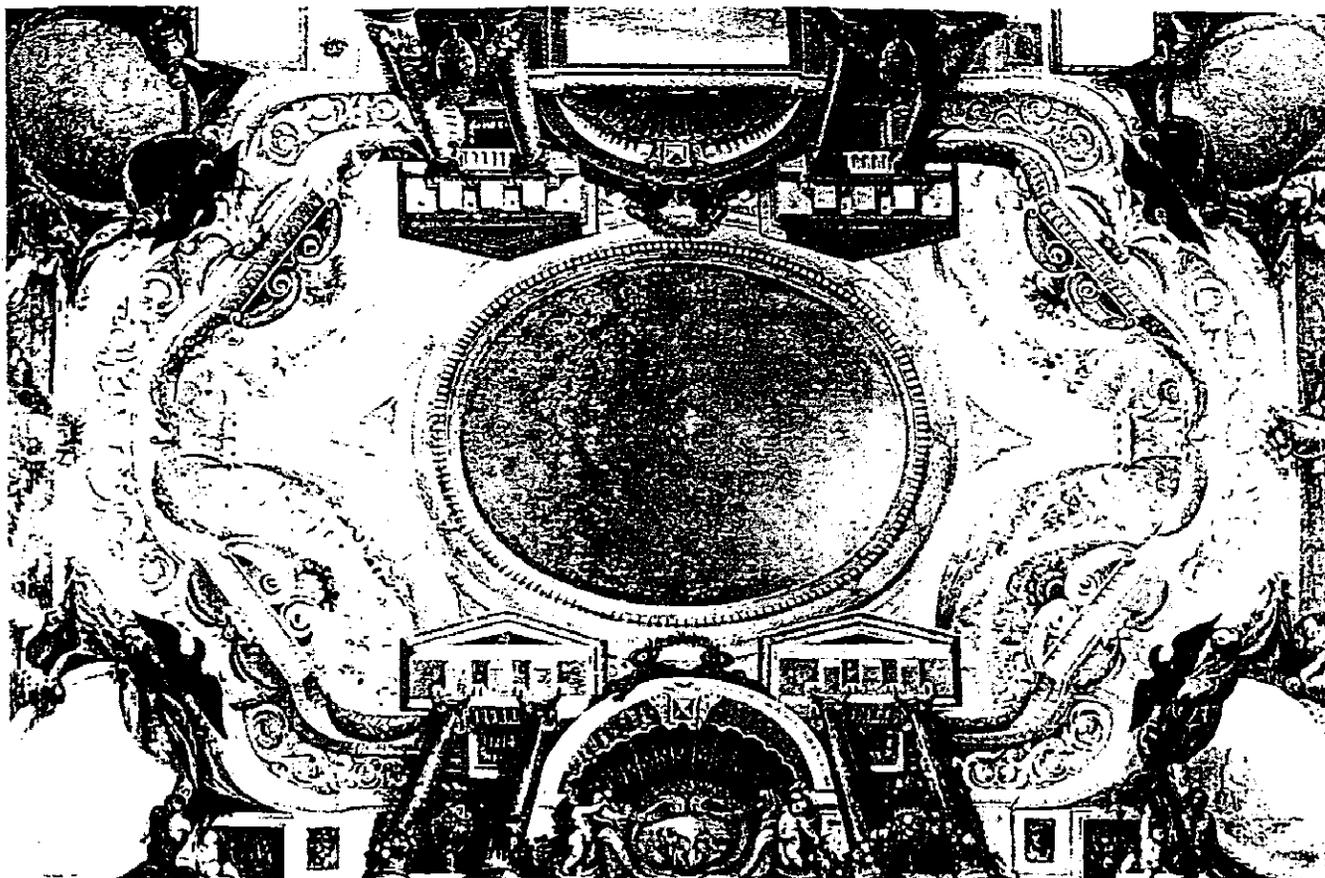


FIG. 8: A. MITELLI y A.M. COLONNA. Boceto para techo.
Madrid. Museo Municipal. (Dpto. del M. Prado).



FIG. 9: CARREÑO y RIZI. Tema central de la decoración de la bóveda de San Antonio de los Alemanes. Madrid.

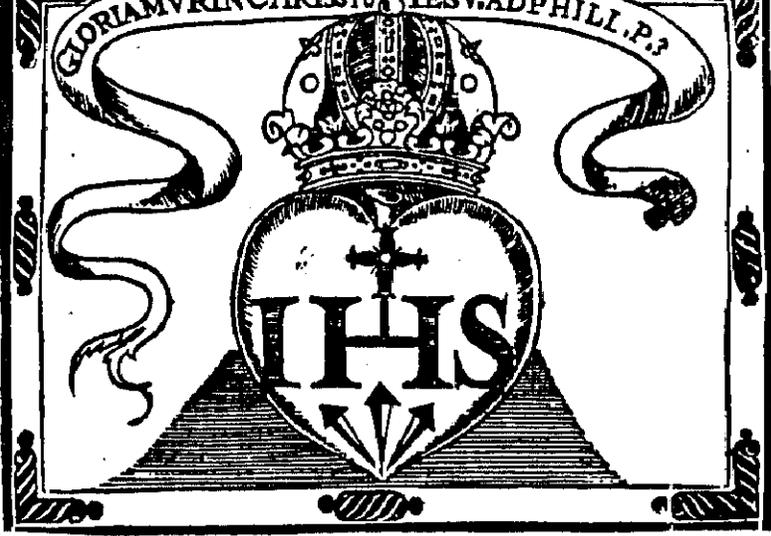


FIG. 10: ANONIMO. Jeroglífico 44 del "Libro de las Honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M.C. de la Emperatriz doña Maria de Austria...". Madrid, por Luis Sánchez, 1.603. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 12: Jeroglífico del libro de P. Rodriguez de Monforte "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelippe quarto...en el Convento de la Encarnación...". Madrid, 1.666. Madrid. Biblioteca Nacional.

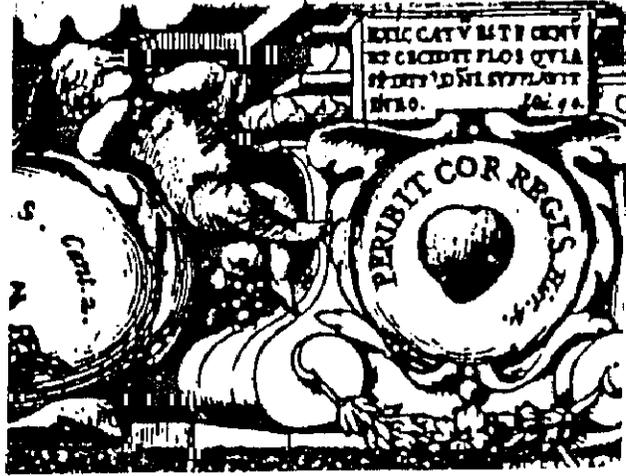


FIG. 11: P. VILLAFRANCA. .Detalle del frontispicio del libro de P. Rodriguez de Monforte "Descripción de las Honras que se hicieron a...D. Phelippe quarto...". Madrid, 1.666. Biblioteca Nacional.

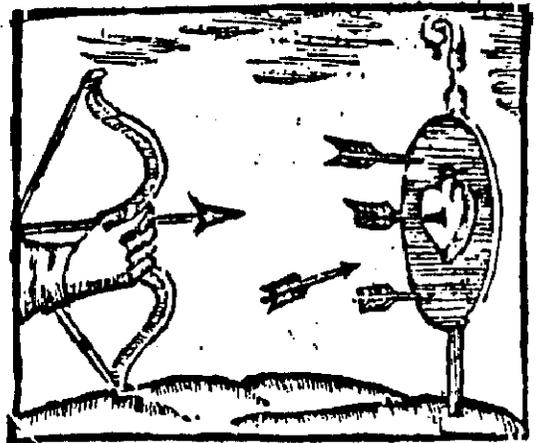


FIG. 13: "Geroglyfico, 70" del libro de Martínez de la Vega. Valencia, 1.620. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 14: G. MONTENAY. Imagen gráfica del "Emblema XLV".
 Francfort, 1.619.
 Madrid. Biblioteca Nacional.

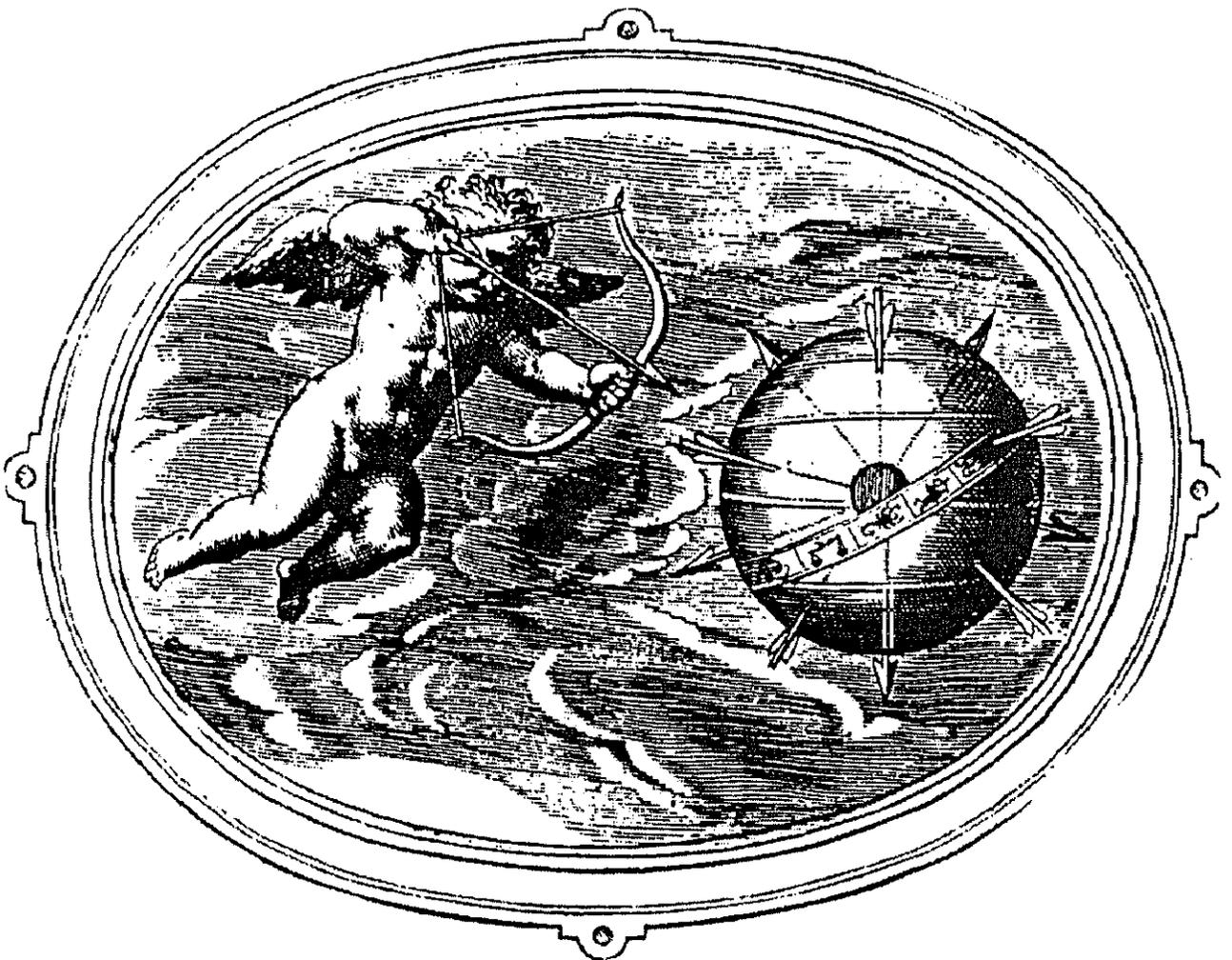


FIG. 15: VAENIUS. Imagen gráfica de un emblema de su
 "Amorum Emblemata", F. Foppens. Bruselas 1.667.
 Madrid. Biblioteca Nacional.

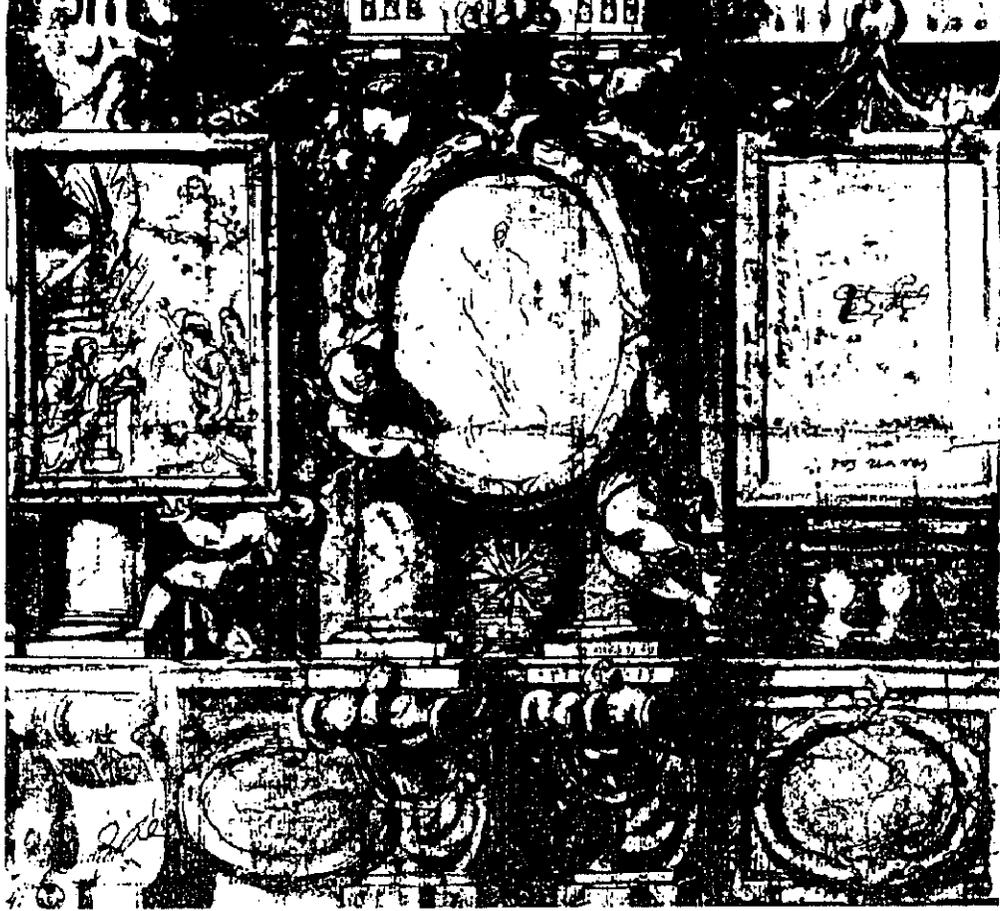


FIG. 16: ANONIMO MADRILEÑO. Mediados del S. XVII.
Decoración mural. Florencia, Uffizi.

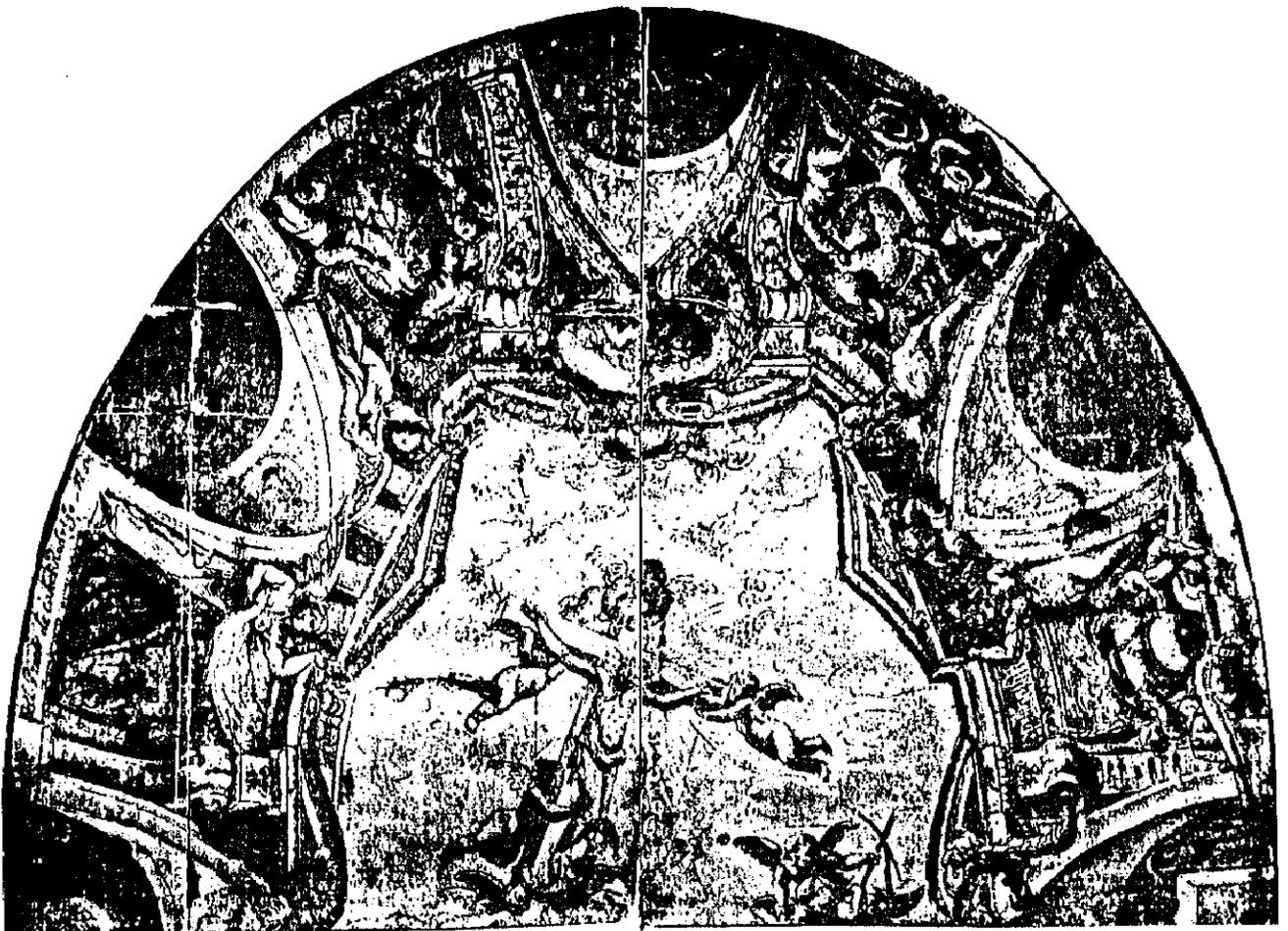


FIG. 17: D. MANTUANO. Proyecto de bóveda. Madrid. Prado.

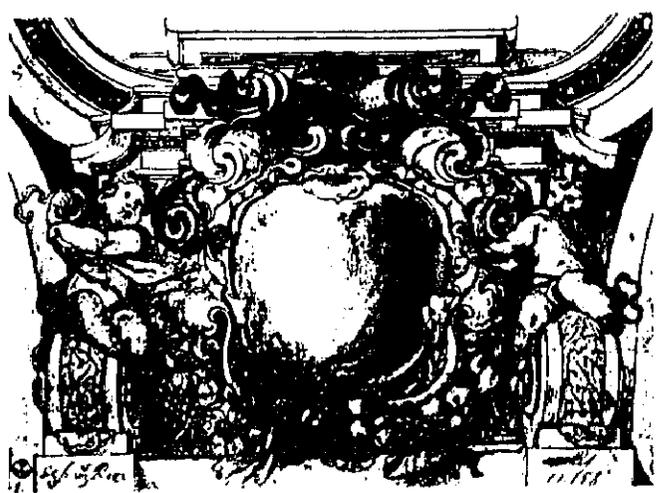


FIG. 18: F. RIZI. Cartela decorativa.
 Florencia. Uffizi.



FIG. 19: F. RIZI. Cartela decorativa.
 Florencia. Uffizi.



FIG. 20: Escuela madrileña, círculo de Carreño.
 "Cupidos jugando y disparando flechas"
 Colección Barcia nº 652.
 Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 21:
S. DE HERRERA BARNUEVO.
"Cupido abrazado a un águila".
Colec. Barcia nº 399.
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 22:
ANONIMO MADRILEÑO.
"Cupido disparando a dos
serpientes". (Barcia 633).
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 23: CLAUDIO COELLO.
"Motivos decorativos y mito-
lógicos, encuadrando un
soneto".
Florenzia. Uffizi.

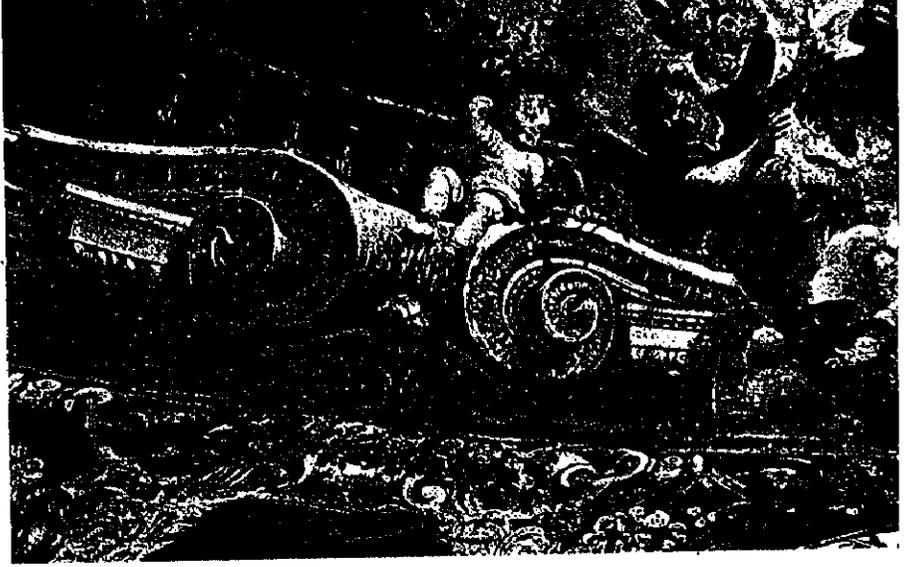


FIG. 24:
Capilla del Milagro (1.678).
Detalles de la cúpula.
Angeles niños portando
guirnaldas de flores .
Madrid. Descalzas Reales.

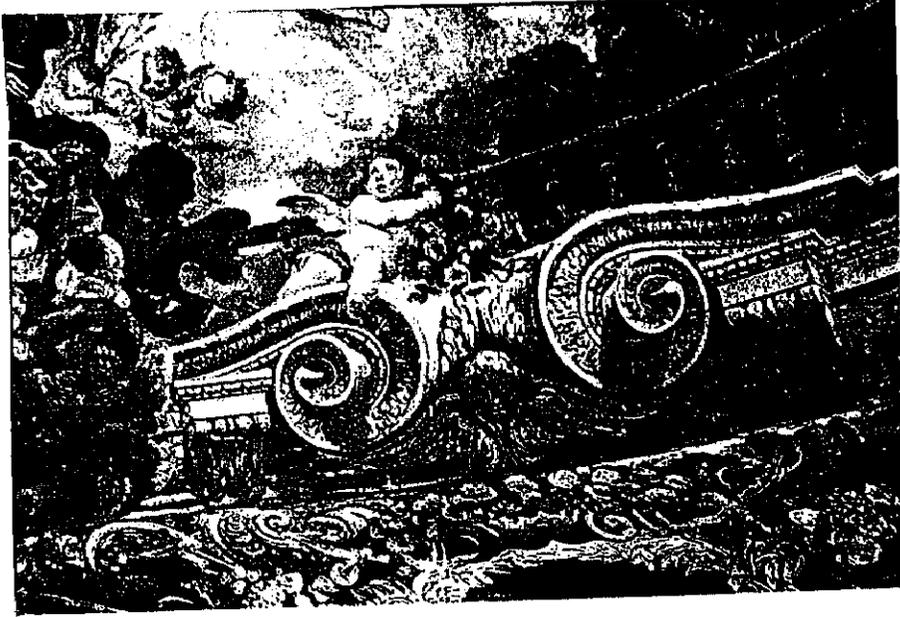


FIG. 25: VAN DER HAMEN.
"Ofrenda a Flora".
Madrid. M. Prado.



APENDICE 1

DESCRIPCION HECHA POR CALDERON DE LA SALA DEL COLISEO, FRONTIS Y CORTINA DEL TEATRO.

"Descripcion de la comedia intitulada Hado y divisa de Leonido y de Marfisa, que se hizo á sus Majestades Don Carlos II y Doña María Luisa en el coliseo del Retiro, el dia 3 de marzo del año de 1680.

Entre los festejos que mandó prevenir la ansiosa fineza de su Majestad para su esposa, fué uno el de una comedia, vestida del mayor aparato de mutaciones y teatros que se pudiese ejecutar, dejando atras otras que en diferentes ocasiones se han hecho, y que, como el motivo para que se prevenia era el mas felice de nuestro siglo, fuese tambien el mas lucido del desempeño.

Escribióla DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA, caballero de la orden de Santiago, y capellan de honor de su Majestad.

Ejecutóse en el sitio del Retiro; pues sobre ser casa real sumptuosa y amena, y tan cerca de la corte que la distancia del camino no puede estorbar el rato de la diversion, tiene dentro de sí un coliseo fabricado para semejantes fiestas, dispuesto de suerte, que cuando el cariño del Rey á sus vasallos dispone hacerles partícipes de sus festejos despues de haberlos logrado, se puede unir el que los asientos del pueblo no impidan la decencia de los cancelos del monarca.

Es el coliseo de forma aovada, que es la mas á propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes. Está vestido de tres órdenes de balcones; y aunque enfrente del teatro, en su primer término, vuela uno que llena el semicírculo del óvalo, quedando en forma de media luna, al que se entra por el cuarto de su Majestad; no ve en él las fiestas, porque por gozar del punto igual de la perspectiva, se forma abajo un sitial, levantado una vara del suelo. Este se cubrió de riquísimas alfombras, que

felices lograron mantener un camon de brocado encarnado, fundadas sus puertas en doradas molduras, cuyos cuatro lados terminaban ramilletteros de oro, prosiguiendo la techumbre con disminucion de las propias molduras y brocado, y rematando en un bellissimo floron de oro. Estaba cubierta esta luciente esfera de una brillante nube; que con razon se puede llamar así á vista de la luz que habia de tener dentro.

Vistiéronse las paredes de diferentes colgaduras, á cuya rica variedad asistia gran número de luces, repartidas en sus sitios y colocadas en bellísimos asientos, cuyas doradas oposiciones enviaban los reflejos tan ardientes, que envidioso el sol trocara por estas luces sus rayos.

La techumbre del coliseo estaba pintada de una perfecta perspectiva, que representaba una media naranja rodeada de corredores, y servia de dosel á un escudo en que estaban fielmente unidas las armas de las dos coronas, rodeadas de las dos insignias de los reinos, y festones de flores y cupidos, obra de Don Dionisio Mantuano, insigne pintor de este siglo.

De la techumbre pendian dos arañas de extraordinario artificio, desde cuyo dorado centro repartian en desiguales líneas gran copia de luces, tejidas de suerte, que se podia dudar cuál era la antorcha que brillaba, ó cuál el oro que ardía.

Manteniáse el fróntis del teatro sobre cuatro columnas altísimas de órden compuesta, cuya robustez ayudaba la imitacion de su materia, que era jaspe verde salpicado de diferentes colores: tenian sus basas cornisas y capiteles entretallados de variedad de hojas, en cuyo follaje se consideraban raros primores del artificio, debidos á máquina tan augusta.

Entre columna y columna habia á cada lado un nicho, que colocaba una estatua de Pálas y otra de Minerva, de elegante forma, cuya valentía ayudaba el resplandor del oro de que se componian.

Sobre estas columnas cargaba el arquitrabe, friso y cornisa; y dando la vuelta ella de un extremo en otro en proporcion de círculo, guarnecia un medallon que servia de clave. En él se miraba de relieve el augustísimo blason de España: un leon coronado descansando sobre un orbe, al cual asistia una cruz, cetro y espada, jeroglíficos de la religion y el poder. Pendia de su cuello el toison, insignia de nuestros monarcas: todo esto de brillantísimo oro, uniéndose amigablemente la ferocidad con el resplandor. Tremolaba por cima de su cabeza esta letra latina:

AD NULLIUS PAVET OCCURSUM.

Estaba guarnecido el medallon de una guirnalda de laurel en campo de oro, á la cual seguia una orla de niños en diferentes movimientos, tejiéndose por entre la guirnalda de laurel y la orla de los muchachos una cartela, en que de crecidas letras de oro estaban los nombres de nuestros reyes.

En los dos extremos, perpendiculares á las columnas, estaban dos estatuas de mas que el natural, que significaban las Famas, con ramos de laurel y oliva, trompas y otros trofeos propios de su asunto, de admirable hermosura y variedad.

En la cortina que cubria el teatro, parece que se cifraron todos los abrils y las primaveras que han gozado los siglos, vertiendo en ella sus flores y sus matices. Orlábase de unas bellísimas guirnaldas, que enlazadas una en otra, hacian una hermosa cadena de vistosos eslabones: imitadas tan al vivo las rosas que las componian, que casi se percibió su fragancia; porque no le pareció al olfato que cumpliera con tal prodigio, si no siguiese al engaño de la vista. Pendian á trechos de los eslabones unos muchachos que ansiosos se abrazaban de ellos, temiendo (y con razon) no se los arrebatasen.

Seguíase á esta otra guirnalda de cupidillos, que colocados en diferentes movimientos se fijaban todos á una propria accion, que era vibrar con la tirante fatiga de sus arcos un cetro por flecha, en cuya extremidad habia una letra de oro en cada uno, de suerte que juntas unian este sagrado mote:

VULNERASTI COR MEUM.

De suerte que la primer orla de la cadena de flores mantenía la guirnalda de los cupidos, y esta al círculo de las letras, y las tres servian de engaste á un corazon ardiente que estaba enmedio, al cual se encaminaba la dulce tarea de sus arpones, cuya suavidad se declaraba en la letra castellana que habia abajo, que decia así:

FLECHAS QUE TAN DULCES HIEREN
AL LLEGAR AL CORAZON,
FLORES, QUE NO FLECHAS SON.

Esta era la forma y disposicion en que estaba el coliseo; y llegada la hora de la comedia, empezó el número de los instrumentos á imitar aquella sonora salva que el dulce murmurio de la aurora hace á la brillante venida del sol. Poblóse de suave armonía la esfera, y empezó á salir tanta copia de resplandor, que entre el alborozo, la

suspension y el respeto, fué milagro del cariño que acertase la vista con tan soberanos objetos.

Salieron las tres Majestades, y despues de aquel cariñoso y galan rendimiento, tomó el Rey nuestro señor el lugar, á quien se le siguió la Reina nuestra señora, y á esta la majestad de la Reina madre, quedando tan unidos en los lugares como lo están en los corazones.

Al lado del Rey nuestro señor, en la propria tarima, habia un taburete en que se sentó el condestable de Castilla y de Leon, mayordomo mayor de su Majestad, y al otro lado, en el mismo género de asientos, el marqués de Astorga y el marqués de Mancera, mayordomos mayores de la Reina nuestra señora y Reina madre: delante de los cuales estaban las dos camareras mayores de sus Majestades, la duquesa de Terranova y la marquesa de Balduesa. Abajo tiraban dos líneas cubiertas de riquísimas alfombras, en que se vió el prodigio de hallarse los astros desprendidos á nuestra esfera; pues á entrambos lados se miraban las damas de la Reina nuestra señora y de la Reina madre, tan bellas, que intentar copiarlas sería aun mas delito que atenderlas, siéndolo este tanto, que solo las acierta á mirar la veneracion y el respeto.

Todos los señores estaban realizando su grandeza con el primor de su rendimiento, asistiendo como luces á la vista del sol de quien la recibian.

Los títulos, caballeros y criados de las tres Casas Reales estaban en los lugares que les tocan, aumentando con la multitud la decencia.

En los balcones de arriba estaban los embajadores que tienen lugar en las funciones públicas, en los sitios que les pertenecen.

Las bien aprendidas y respetuosas etiquetas de la Casa Real redujeron á tanta brevedad el acomodarse todas estas jerarquías de personas, que en un punto se halló el coliseo sin mas voz que la de la muda ansia con que esperaban la comedia."

CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. Publicación de HARTZEMBUSCH, J.E. Tomo IV de su colección de las Obras de Calderón, de la Biblioteca de Autores Españoles. Ed. Rivadeneyra. Madrid, 1.855. Págs. 355-357.

ABRIR SEGUNDA PARTE

