

Asimilación y continuidad de la escenografía “a la italiana” en las fiestas teatrales del reinado de Carlos II

M^a TERESA CHAVES MONTOYA

Historiador del arte

El año 1662, reinando Felipe IV, en la corte de Madrid se encontraron con una situación similar, o casi idéntica si no fuera por los diferentes motivos que la provocaron, a otra en la corte de Viena, cuando se quedaron en ambos lugares sin los servicios de un ingeniero y escenógrafo italiano que los había acostumbrado a una estética escénica en los teatros reales e imperiales a la que no tenían intención de renunciar. En España se debió al fallecimiento, el verano de 1662, de Antonio Maria Antonozzi, director de escena del Coliseo del Buen Retiro, procedente de la corte papal, y en Viena al despido temporal por parte de Leopoldo I de Lodovico Ottavio Burnacini -sucesor de su padre Giovanni a la muerte de este en 1655-, motivado por un pequeño escándalo ocurrido ese mismo año de 1662¹. En un caso y otro se dirigieron sendas peticiones a algunas autoridades en Italia para que recomendaran un nuevo artista capaz de seguir deleitando al público nacional con espectaculares montajes escénicos. En Madrid fue el residente toscano, Vieri da Castiglione, quien, en noviembre de 1662, cursó al cardenal Giovan Carlo de Médicis la intención del duque de Medina de las Torres, alcaide del Real Sitio del Buen Retiro, de contratar a un nuevo escenógrafo italiano, preferentemente toscano, obteniendo como respuesta que en ese momento no podían aconsejar ninguno, por lo que proponían que buscara entre los arquitectos e ingenieros activos en Lombardía². En Viena, el emperador en persona escribió a su embajador en Venecia, el conde Czernin, para que le enviara algún sustituto del

¹ Sommer-Mathis (2000), pp. 391-392.

² Archivo de Estado de Florencia (ASF), *Mediceo del Principato*, filza 5.055, fol. I, ver Chaves (2004), pp. 301-302.

Burnacini. El diplomático le envió una nota con una lista de los mejores arquitectos de Venecia, en la que nombra a Gaspar Mauro, arquitecto del teatro de los Santos Giovanni e Paolo de Venecia, Francesco Santurini, que trabajaría luego en la corte de Baviera, Giacomo Torelli, arquitecto y escenógrafo del Teatro Novissimo de Venecia y luego de los montajes para la corte francesa entre 1645 y 1662, y su sucesor en el Petit-Bourbon hasta 1663, Gaspere Vigarani. Leopoldo I conservó esta nota, aunque al final decidió perdonar a Burnacini. Como observaba Andrea Sommer, si lo hubiera sustituido por uno de los nombres propuestos, no habría cambiado mucho el resultado de las nuevas puestas en escena³, vista la procedencia, formación y experiencias comunes de dichos artistas, aparte, lógicamente, de la impronta personal de cada uno de ellos.

En el caso español, es bien sabido que los escenógrafos que tomaron el relevo de los italianos procedían de la cantera nacional, a excepción del boloñés Dionisio Mantuano, presente en Madrid desde 1657 o 1658 y tal vez recomendado por el marqués de los Balbases, a cuyo servicio estuvo trabajando hacia 1656 en Génova⁴. Es más que probable que Mantuano interviniera desde 1662 en las puestas en escena de las representaciones palaciegas, aunque, como ha observado acertadamente Sánchez del Peral⁵, su formación y experiencia mayor como fresquista que como ingeniero no le harían igualar la calidad de los montajes escénicos de sus predecesores. Este aspecto lo acercaba a sus colegas españoles, pertenecientes a la corriente del barroco decorativo, que ya en el campo de lo efímero o de la pintura decorativa habían demostrado la suficiente experiencia para pasar a ser los escenógrafos de las futuras fiestas teatrales. No hay duda de que esta característica tuvo que influenciar y definir la práctica escénica en España de los años siguientes a la muerte de Antonozzi, que, en cualquier caso, y hasta la de Felipe IV, en septiembre de 1665, se distinguieron por una escasa actividad teatral en la corte (y ninguna en el Coliseo del Buen Retiro), paralizada completamente a partir de esta última fecha.

El Coliseo no reabría sus puertas hasta 1670, con la representación de *Fieras afemina Amor*, de Calderón de la Barca, el 18 de enero. Esta comedia de asunto mitológico se preparó para festejar el cumpleaños de la regente Mariana, el 22 de diciembre de 1669, pero se aplazó su estreno a enero del año siguiente en honor de su primera nieta, hija de la infanta Margarita y el emperador Leopoldo I, la archiduquesa María Antonia, que cumplía su primer año de vida. La loa, como era habitual, enlazaba la comedia con el acontecimiento festejado: el Águila, el Ave Fénix y el Pavo alzaban el telón -con la figura de Hércules en él pintado, flan-

³ Sommer-Mathis (2000), pp. 391-392.

⁴ Salort (2002), p. 151 y García Cueto (2005), pp. 251-252.

⁵ Sánchez del Peral (2007), pp. 272-273.

queado por sus dos cualidades “valor” y “osadía” encarnadas en las estatuas del provisional arco de proscenio-, después de haber ofrecido a la reina gobernadora la fiesta en nombre de su hijo, aún menor de edad, Carlos II, y a continuación daba inicio la comedia que tenía como argumento las aventuras de Hércules, personaje vinculado a los monarcas españoles por la tradición heraclea de la Casa de Borgoña. La comedia fue repuesta el 29 de enero de 1672 para celebrar conjuntamente los aniversarios del rey, que había cumplido once años el 6 de noviembre anterior, y su madre, y fue ofrecida por el nuevo alcaide del Buen Retiro, el duque de Medina de las Torres, cargo heredado de su padre que lo había desempeñado desde 1662⁶.

Los emperadores habían ofrecido en 1669 en Viena por el cumpleaños de la reina madre la ópera *Benchè vinto, vince Amore o Il Prometeo*, de la cual envió Leopoldo I a su hermana Mariana, a través de su embajador en Madrid, el conde von Pötting, varias copias del libreto, escrito en español, que tal vez dieron la idea a Calderón para componer *La Estatua de Prometeo*. No sería este el primer caso de un texto escrito y representado en un teatro palaciego fuera de España que influyera en el dramaturgo a la hora de escribir una comedia o un drama, como ya ocurrió en 1653 con *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, que presenta bastantes puntos en común con la *Androméde* de Corneille⁷. Se ha especulado sobre la fecha del estreno de *La Estatua de Prometeo*, probablemente en 1670 o 1671, aunque sólo queda constancia de la representación de 1675 en el Alcázar y sus reposiciones en 1685 y 1693⁸.

De hecho, si hoy es posible obtener una información detallada sobre estos eventos festivos, su desarrollo, los textos que se recitaban e incluso su aspecto visual se lo debemos principalmente al intercambio de manuscritos y ediciones impresas con los libretos, los textos dramáticos, las relaciones de las fiestas, las acotaciones e indicaciones escénicas, la descripción de las mutaciones, de las tramoyas y sus efectos espectaculares. Estos manuscritos e impresos a veces iban acompañados de los dibujos o grabados reproduciendo las escenografías y los aparatos,. Esta correspondencia fue especialmente intensa entre la corte de Madrid y las de Viena y París, por obvios motivos de parentela. En París se encontraban Ana de Austria, primero, y luego su sobrina por partida doble, la infanta María Teresa, mujer de Luis XIV, y en Viena todos los miembros de la Casa de Habsburgo emparentados con los de la rama española, y viceversa. Estas crónicas, además de desempeñar un papel informativo tenían una clara finalidad, más que propagandística, publicitaria, en una especie de competición por ofrecer una ima-

⁶ Calderón de la Barca (1984), p. 17 y Sanz Ayán (2006), pp. 31-37 y 40-41.

⁷ Martin (1926).

⁸ Greer (1986), pp. 94-96, Aszyk (2004), p. 287 y Sanz Ayán (2006), pp. 50-53.

gen de magnificencia, estabilidad y, también, modernidad, demostrando que podían contar con los mejores artistas capaces de tenerlos al corriente de las últimas tendencias del gusto. También las relaciones de las fiestas teatrales dadas en las capitales de los reinos de la corona hispánica, especialmente Nápoles, que solían enviar los representantes de su católica majestad a la metrópolis, buscaban el reconocimiento de la grandiosidad y del clima de serenidad reinante en sus territorios que les permitía celebrar magníficamente las solemnidades que requerían los aniversarios, matrimonios, nacimientos o cualquier otro acontecimiento festivo relacionado con la familia real.

El tono apologético de estas relaciones para describir las mutaciones escénicas y los efectos producidos por las máquinas formaban parte de esta campaña publicitaria, y un recurso frecuente entre los relatores para ensalzar la calidad del espectáculo era el de lamentar las limitaciones de la pluma a la hora de rendir justicia a la perfección del espectáculo visual y sonoro. No era suficiente el poder de la écfrasis ni el elogio de los decorados, sus efectos ilusionistas o las delicias del canto y de la música, y, a veces, pero las menos, del vestuario y la interpretación de los actores, aunque este desprecio del discurso narrativo y descriptivo servía sobre todo para potenciar el elogio de la fiesta. En todos los casos en que era posible, y sobre todo si la ocasión celebrada tenía una especial trascendencia, se incluían los testimonios gráficos de la escenografía, con los decorados y los momentos más significativos de la representación con las apariciones de dioses, vuelos y demás efectos producidos por las máquinas. Estas reproducciones de las escenas, así como la relación escrita, tenían la misión de perpetuar el recuerdo del espectáculo. Las imágenes no quieren ser sólo un testimonio fiel sino que lo que intentan es sustituir la realidad escénica, perfeccionando el efecto ilusionista en la medida de lo posible. Por eso, los autores de los dibujos -que normalmente son los mismos de la escenografía, aunque las estampas, en el caso en que hubiera, solían deberse a las manos de expertos grabadores-, lo que hacían era ofrecer el resultado ideal de una escena ilusionista atenuando la realidad escénica, aunque sin negar su origen, pues normalmente se reconoce la secuencia de bastidores y, a veces, se distinguía parte del arco del proscenio e incluso del frontis del teatro. Obviamente, si estos testimonios, tanto escritos como gráficos, pasaban a la imprenta, se multiplicaba el número de copias que circularon en el espacio y en el tiempo, hasta llegar a proporcionarnos hoy en día un material único para conocer la estética y el desarrollo de estos espectáculos. No ocurre lo mismo con los manuscritos acompañados de dibujos o aguadas, ejemplares únicos que en muchísimos casos han terminado por estropearse con la consiguiente dispersión de su contenido gráfico, que a veces ha aparecido en folios sueltos a los que es difícil relacionar con alguna fiesta en concreto o, aún peor, pero más frecuentemente, se han perdido.

Entre unos de los pocos que han logrado rescatarse se encuentra el manuscrito de la zarzuela *Los celos hacen estrellas*, con el texto dramático de Juan Vélez de Guevara y cinco aguadas con otras tantas escenas de la obra, realizadas por el pintor real, Francisco de Herrera el Mozo, la primera de las cuales coincide con el dibujo conservado en el Gabinete de dibujos y estampas de los Uffizi, en Florencia (**fig. 1**), en el que aparece la boca de escena del Salón Dorado del Alcázar, marco de la representación, con el telón corrido, ocultando el primer decorado⁹. Este salón de comedias, situado en el ala sur de la vieja residencia real de Madrid, sufrió a lo largo del siglo XVII una serie de reformas de las cuales la más importante sería la de 1640, cuando el artesonado del techo fue dorado y sus paredes cubiertas con tapices y pinturas, entre ellos los famosos paños historiados con la campaña de Túnez y los retratos de treinta y dos reyes de Castilla, colgados estos en la parte superior, frente a las ventanas que daban a la galería sur del patio interior del Alcázar¹⁰. Era el marco habitual de las comedias de repertorio ofrecidas a la corte, pero también lo fue de fiestas o espectáculos circunscritos a ocasiones conmemorativas, como es este caso de *Los celos hacen estrellas*, estrenada el 22 de diciembre de 1672, día del cumpleaños de la reina Mariana. El manuscrito se envió a Viena, en cuya Biblioteca Nacional se conserva, y su detallado estudio fue editado en 1970 por Varey y Shergold. También se publicó hace unos años la libranza de pagos que documenta la intervención del pintor sevillano como autor de la escenografía y de las acuarelas que debían mandarse a la corte imperial¹¹. Estas reproducen los decorados de la loa y las dos jornadas con ese sentido de impresión ideal de la realidad escénica mencionado más arriba, no sólo porque era esa la praxis para este tipo de imágenes, que debían reflejar el efecto visual de un espectáculo para perpetuar su memoria, sino también porque su autor era, ante todo, uno de los máximos exponentes de la pintura decorativa madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, que se había formado en Roma durante los años en que trabajaba allí Pietro da Cortona y de donde regresó hacia 1654. Su experiencia romana junto a los fresquistas que decoraban las cúpulas y las bóvedas de las iglesias y los techos de los palacios con figuras y espacios proyectados hacia el infinito, en los que las glorias celestes se abrían en círculos concéntricos y ritmos ascensionales, superando los elementos arquitectónicos (reales y fingidos)-, influyó

⁹ Ver Vélez de Guevara (1970), pp. xxxvii-xxxviii.

¹⁰ Ver Vélez de Guevara (1970), pp. lxi-lxiii y Checa Cremades (1994).

¹¹ Por su trabajo se le pagaron 12.400 reales, “los 8.000 dellos por lo que trabajo en pintar y acomodar los vastidores de las mutaciones del teatro en que se representó la comedia de los años de la reina nuestra señora en el Salón Dorado de Palacio”, 3.300 por dirigir escénicamente las representaciones y “los 1.100 restantes por los dibujos que hizo de las mutaciones de la comedia de los años de Su Majestad para remitirlos a Alemania”. Libranza del 9 de noviembre de 1673, Archivo General de Palacio (AGP.), C^a 9.407, ver Barbeito (1994), p. 172; sobre Herrera el Mozo ver también Orso (1982), Pérez Sánchez (1986), p. 93 y Pérez Sánchez, (1989), pp. 80-82.

en su pintura, la cual adquirió un mayor dinamismo en las composiciones y su pincelada se hizo más suelta, influencia de la que dejó constancia tanto en las decoraciones murales como en sus lienzos y en este único testimonio gráfico hallado hasta ahora de su actividad como escenógrafo.

La primera de las aguadas (**fig. 2**) muestra una sección del artesonado dorado y parte de los tapices y pinturas que adornaban el Salón de Comedias, así como el bajo tablado que se unía al salón por dos peldaños, los dos o tres pares de bastidores laterales, porque el espacio del reducido escenario no consentía un número mayor, y una bambalina que, junto a un primer par de bastidores, hacía las veces de arco de proscenio, lo que posibilitaba el uso de un telón de boca. En el lienzo del foro se extendía una perspectiva de la sierra de Guadarrama como fondo para la loa. En la segunda escena (**fig. 3**), perteneciente a la primera jornada, se ve la mutación parcial que mantiene los mismos bastidores de árboles de la primera y sólo cambia el bastidor del foro, en el que se han pintado la puerta de la casa de Marte con aspecto de fortaleza y a los lados cañones y tiendas de campaña, pintadas en perspectiva como si fueran otros bastidores laterales, lo que ayuda a ampliar virtualmente el espacio escénico. Los personajes son la celosa Juno que encuentra a las figuras alegóricas del Temor, con aspecto de anciano, y la Ira, apenas esbozada a la izquierda, con una lanza. A la primera jornada corresponde también la siguiente escena (**fig. 4**), en la que aparecen la ninfa Isis, causa de los celos de Juno, platicando con su cortejador, Júpiter, y detrás algunos labradores y ninfas, unas esbeltas y elegantes figuras en un decorado de jardín con los bastidores laterales figurando unos rústicos emparrados de yedras y vides y al fondo un cenador en forma de arco que se abre a un lejano paisaje en el que se puede adivinar la silueta de la sierra madrileña. La cuarta acuarela (**fig. 5**) reproduce la escena que da inicio a la segunda jornada, con Mercurio que le canta al pastor Argos, sentado en las rocas sobre las que apoyan unas rústicas chozas, «La noche tenebrosa», el famoso tono de Juan Hidalgo, compositor de la música de la zarzuela, con el que adormece al pastor de los cien ojos antes de matarle para que dejara de vigilar a Isis convertida en vaca por Juno. La zarzuela se cerraba con la apoteosis de la ninfa Isis (**fig. 6**), transformada en deidad bajo la forma de estrella, nuevamente en un decorado de bosque, como el de la loa y la primera jornada, y rodeada por una gloria de deidades en una imagen evocadora de los triunfos de la pintura decorativa que decoraban las iglesias de la época¹².

Herrera, como los demás expertos fresquistas especializados en la pintura decorativa activos en la corte madrileña de Carlos II, desde Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda, Vicente de Benavides, Juan Fernández de Laredo, hasta Claudio Coello, o Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, diseñaron perspectivas y telo-

¹² Ver Vélez de Guevara (1970), pp. lxxiv-lxxxvii.

nes para las fiestas teatrales así como los aparatos efímeros que adornaban las calles de Madrid con ocasión de las entradas reales u otras solemnes celebraciones. En concreto, Rizi ya había participado en algunos proyectos escénicos desde la llegada de Mariana de Austria, en 1648¹³, coincidiendo con los años de ausencia de los toscanos Lotti y Del Bianco, y luego, de forma más continuada, a partir de 1657, año de la muerte del segundo, dirigido por Antonozzi, ingeniero y escenógrafo oficial del Coliseo del Buen Retiro desde ese año, colaborando probablemente con los quadraturistas boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, de los que además consta que fueron autores de “dos teatros pequeños de perspectivas para representar comedias a Sus Majestades” entre el verano de 1659 y marzo de 1660.¹⁴

Estos dos artistas, junto con Dionisio Mantuano, discípulo de Mitelli, influyeron con sus novedades técnicas y ornamentales en los pintores de la escuela madrileña, y con ellos perfeccionaron su técnica de pintura decorativa Rizi y Carreño, gracias a su participación conjunta en distintos proyectos, como las decoraciones del Alcázar, el Buen Retiro y algunas iglesias y monasterios de Madrid. También Dionisio Mantuano colaboró frecuentemente con Juan Carreño y Francisco Rizi pintando perspectivas de arquitecturas fingidas al fresco, estilo del que fueron continuadores estos dos artistas españoles en ausencia de los maestros boloñeses (Mitelli murió en 1660 y Colonna regresó a Bolonia en 1662)¹⁵. Mantuano, al que García Cueto considera el “principal transmisor de la quadratura boloñesa” en España¹⁶, fue nombrado pintor real por la regente Mariana en 1668, por considerársele el mejor “en estos Reynos en el arte de pintar al fresco”¹⁷ y en 1679 intervino en las obras de remodelación del Buen Retiro ordenadas por Carlos II para recibir a la nueva reina, María Luisa de Orleans¹⁸.

Como pintor escenógrafo, fue el coautor con José Caudí de los decorados para *Ni amor se libra de amor* (o *Psiquis y Cupido*, estrenada el 19 de enero de 1662), representada el 3 de diciembre de 1679 en el Salón de Reinos del Buen Retiro, palacio en el que se alojaba la recién llegada María Luisa de Orleans en espera de hacer su entrada pública en la capital del reino en enero del año siguiente como nueva reina y flamante esposa de Carlos II. Bajo la dirección de Mantuano y Caudí trabajaron varios reputados pintores como José Jiménez Donoso, Juan Fernán-

¹³ Chaves (2004), pp. 139-148.

¹⁴ Azcárate (1966), p. 133 y García Cueto (2005), p. 183.

¹⁵ Pérez Sánchez (1986), pp. 25, 77-78 y 107; García Cueto (2005).

¹⁶ García Cueto (2005), p. 248.

¹⁷ García Cueto (2005), pp. 255-256.

¹⁸ Por este encargo el rey le dejó a deber 14.000 reales, que aún no había cobrado Mantuano en el momento de testar. Archivo Histórico de Protocolos, P. 11.467, fols. 217r-220, Testamento de Dionisio Mantuano. Ver Chaves (2004), p. 305, n. 178.

dez de Laredo o Pedro de Villafranca, los cuales ejecutaron “las tres mutaciones de palacio, marina y cielo y el foro de fachada de palacio por no poderle hacer Mantuano”¹⁹. Mantuano también participó en el montaje de una revisión de otra comedia de Calderón de la Barca, realizada por él mismo y para la que escribió una nueva loa, *El hijo del Sol, Faetón*, para el 22 de diciembre de 1679, nuevamente junto con el valenciano José Caudí, un artista experimentado en trazar aparatos efímeros en su ciudad de origen²⁰. Se trató de una colaboración mano a mano entre ambos, pues no aparecen los nombres de otros artistas en la relación de gastos, y puede que el italiano se ocupara más de diseñar la escenografía y el español de la parte de ingeniería, trazando las tramoyas, así como de la ejecución de los decorados bajo la dirección de Mantuano, pues en la relación de gastos de la segunda fiesta consta que se pagó a Caudí “por el trabajo que tuvo en hacer y dibujar todas las apariencias”²¹.

No debieron de traerle muy buenos recuerdos a Dionisio Mantuano estas dos nuevas puestas en escena que se sucedieron en el lapso aproximado de un mes, como ya había ocurrido casi dieciocho años antes, durante los Carnavales de 1662, cuando se produjo el desagradable, y célebre, incidente con el que el marqués de Heliche intentó desprestigiar al nuevo alcaide del Buen Retiro que lo había desplazado de su puesto, el duque de Medinas de las Torres, y en el que se había visto envuelto el pintor boloñés. Recordaré sólo brevemente que se hallaron, bajo un lienzo embreado, restos de pólvora sin prender con una mecha sobre el escenario del Coliseo, todo dispuesto aparentemente para provocar un incendio, mientras se encontraban los oficiales trasladando desde este teatro al Salón de Reinos algunas piezas de las tramoyas y del aparato escénico de *Ni amor se libra de amor* destinadas al *Faetón*²². También ahora, como entonces, parte del material escénico pudo ser reutilizado, ya que se trataba de una práctica frecuente, es decir, conservar decorados y tramoyas en los almacenes de los teatros para que pudieran servir en futuros montajes, hecho que respondía a una política de economía de materiales e incluso de ideas, que se reponían cada vez que la ocasión lo exigiera. Al fin y al cabo, existían unos modelos establecidos de escenas (cortile palaciego, salón regio, atrio, templo, arsenal o sala de armas, marina, bosque o selva [escena satírica], jardín, ciudad o escena urbana [escena trágica, escena cómica], infierno, gruta, cielo) que hacían posible que los mismos decorados, y por supuesto las máquinas, fueran usados en varias producciones, previamente restaurados si se habían estropeado, y con los necesarios retoques para adaptarlos a la nueva obra.

¹⁹ “Gastos de la comedia *Siquis y Cupido*”, en Shergold y Varey (1982), pp. 78-90.

²⁰ Pérez Sánchez (1981), pp. 266-273 y Pérez Sánchez (1983), pp. 1.651-1.663.

²¹ “Gastos de la comedia *Faetón*”, en Shergold y Varey (1982), pp. 90-98.

²² Ver Chaves (2004), pp. 292-295.

Normalmente se dejaba para los grandes acontecimientos la creación de decorados completamente nuevos aunque respetando los mismos patrones.

Psiquis y Cupido y *El Faetón* no fueron las únicas fiestas teatrales, en su mayoría con intervenciones musicales, que alegraron la espera de la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid el 13 de enero de 1680. Ya, antes de llegar al Buen Retiro, donde residiría según las etiquetas de la corte hasta el solemne día, se habían representado varias en el salón del Alcázar, entre ellas una reposición de *La púrpura de la rosa*, zarzuela de Calderón de la Barca, estrenada en 1660 con motivo del matrimonio de la infanta María Teresa con Luis XIV, para festejar el santo de la futura reina, el 25 de agosto de 1679 (el matrimonio por poderes se celebraría el 31 de ese mes en Fontainebleau)²³ y que se repitió el 18 de enero del año siguiente. Para esta y las sucesivas ocasiones, puesto que desde que se instaló María Luisa en Palacio sería aquí donde tendrían lugar las representaciones de los siguientes meses, se trasladaron la madera y los bastidores del Coliseo al Salón Dorado. El autor de los decorados fue Caudí, dirigido por Mantuano, y se necesitaron diez hombres para mover los bastidores y dos mozos para los tornos de las tramoyas²⁴, hecho que estaría justificado por la falta de una amplia área técnica para albergar un sistema más sofisticado de maquinaria escénica, al igual que en el Salón de Reinos del Buen Retiro²⁵ pero no en el Coliseo, a pesar de lo cual también empleaban abundante mano de obra para dicha ocupación.

El broche de oro de los grandes festejos por parte de la corte para celebrar los casamientos de Carlos II con María Luisa de Orleans, aunque luego se prolongara el programa de representaciones teatrales en Palacio, fue el estreno de la última comedia de Pedro Calderón de la Barca, *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*, representada por las compañías de Manuel Vallejo y José de Prado, durante los carnavales, los días 3, 4 y 5 de marzo de 1680, en el Coliseo del Buen Retiro, con música de Juan Hidalgo interpretada por músicos franceses provenientes de la Ópera de París. José Caudí fue el autor de las escenografía y las máquinas²⁶, asistido por Juan Fernández de Laredo, Antonio de Castrejón y José García Hidalgo, que pintaron los decorados. Se encargó al dramaturgo Melchor de León la ‘narrativa’ de la fiesta para que fuera enviada a Viena junto al texto, con la descripción del Coliseo el día del estreno y de las mutaciones de la loa, la comedia, el entre-

²³ Sanz Ayán (2006), p. 88. Sobre las fiestas y los aparatos efímeros por la entrada de María Luisa de Orleans en Madrid, ver Zapata Fernández de la Hoz (1991) y (2000).

²⁴ “Gastos de la comedia *La púrpura de la rosa*” en Shergold y Varey (1982), pp.98-103.

²⁵ En la representación de *Psiquis y Cupido* del 3 de diciembre de 1679 contaron con trece hombres para correr los batidores y seis para mover los tornos de las tramoyas. Shergold y Varey (1982), p. 89.

²⁶ “Las mutaciones y pinturas fueron de José Caudí, valenciano en que concurren una idea admirable y una ejecución primorosa”. Calderón de la Barca (1945), p. 392. Se pagaron once mil reales “a Joseph Caudí ... por aver traçado las tramoyas y teatro de esta fiesta y ejecutadoles”. Shergold y Varey (1982), p. 133.

més, el baile y el fin de fiesta, escrito por el dramaturgo y actor Pablo Polope. El manuscrito con el texto y las descripciones fue publicado por Hartzzenbusch y su contenido, junto con las relaciones de gastos conservadas en el Archivo de Palacio de Madrid²⁷, ofrece una extraordinaria posibilidad de reconstrucción de la fiesta y su aparato, aunque difícilmente podrían suplir la carencia de un testimonio gráfico²⁸. Existen dos grabados de Jacob Harrewyn, muy conocidos, en la Biblioteca Nacional de París, con una visión parcial de un teatro con regios espectadores que fue identificado por Shergold con el Coliseo del Buen Retiro durante dos funciones teatrales, una comedia y una ópera, en presencia de los reyes, acompañados por los miembros de la corte y por un cuerpo de alabarderos en el periodo de las reales bodas²⁹. Los decorados que se reproducen seguían esos patrones que se repetían en cada puesta en escena. Uno de ellos (**fig. 7**), correspondiente a la comedia, es un frondoso bosque en el que se ha evitado la reproducción exacta de los bastidores, dando la impresión de un escenario real de la naturaleza y no el fingido por el artificio. El segundo (**fig. 8**) corresponde a una escena de ópera que parece una apoteosis final, con bastidores laterales de cortile palaciego y una puerta que se abre a otro bosque de altos álamos. El Cupido, que vuela delante de la figura alegórica o divinidad entronizada, dispara una flecha en dirección al auditorio, más concretamente hacia la pareja real³⁰, detalle que lleva a pensar que se trataba de una imagen correspondiente a alguna de las óperas o semi-óperas, ofrecidas a los recién casados, como *La púrpura de la rosa* o *Ni amor se libra de amor*, ambas con números musicales de Juan Hidalgo y Juan de Serqueira³¹ y uno de cuyos protagonistas era Amor-Cupido, si bien no hay constancia de que ninguna de estas dos obras mencionadas fuera representada en el Coliseo. Esta segunda estampa muestra un fragmento de la cortina y del frontis, que se puede relacionar con la descripción que del mismo se lee en el manuscrito de la fiesta: “Manteniase el frontis del teatro sobre cuatro columnas altísimas, de orden compuesta, cuya robustez ayudaba la imitación de su materia, que era jaspe verde salpicado de di-

²⁷ *Descripcion de la Comedia intitulada Ado y Divisa de Leonido y Marfisa que se hizo a sus magestades Don Carlos Segundo y Doña Maria Luysa en el Coliseo del Retiro a dia 3 de Março del año de 1680*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms 9373, fols. 110r-124v y 173. Ver Calderón de la Barca (1945), pp. 355-392. AGP, Secc. *Administraciones patrimoniales (Buen Retiro)*, C^a 11.744, n^o 37, “Gastos de la comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* representada en Carnestolendas en el Retiro”, en Shergold y Varey (1982), pp. 106-135.

²⁸ A las fiestas teatrales de 1679-1680 por los regocijos de los casamientos reales les dedicó un amplio estudio Zapata Fernández de la Hoz (2000): ver sobre todo pp. 228-242. Para un intento de reconstrucción gráfica de la puesta en escena de *Hado y divisa...*, ver la tesis doctoral de Narciso Tardón, dirigida por Navarro de Zuñillaga, *Reconstrucción escenográfica de la representación de “Hado y divisa de Leónido y Marfisa”*, de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680, Madrid, 2001.

²⁹ Shergold (1967), p. 347.

³⁰ Shergold (1967), p. 347.

³¹ Pastor Comín (2002), p. 311.

ferentes colores; tenían sus basas, cornisas y capiteles entretallados de variedad de hojas ... Entre columna y columna había a cada lado un nicho, que colocaba una estatua de Palas y otra de Minerva, de elegante forma, cuya valentía ayudaba el resplandor del oro de que se componían. Sobre estas columnas cargaba el arquitrabe, friso y cornisa y, dando la vuelta ella de un extremo en otro en proporción de círculo, guarnecía un medallón que servía de clave”³². Este nuevo *frons-scaenae* formaba parte de las obras de reformas y decoración del Coliseo acometidas para inaugurar el nuevo período en la vida del rey y la corte con la presencia de la reina consorte. Las estatuas de Palas y Minerva estaban hechas con barro y el material de las pilastras no era noble pero los fustes se pintaron imitando mármol y jaspe verde y los capiteles y las basas se doraron, así como el resto de los objetos y figuras de cartón piedra que componían el frontis³³, de forma que crearan un efecto rutilante al reflejarse en él las luces que iluminaban el teatro. Estas estaban distribuidas entre los laterales, ornados con colgaduras, y las dos arañas que pendían del techo, “de extraordinario artificio, desde cuyo dorado centro repartían en dos líneas gran copia de luces, tejidas de suerte, que se podía dudar cuál era la antorcha que brillaba o cuál el oro que ardía”³⁴.

Dentro de las obras de remodelación del Coliseo se doraron el balcón real y el de las damas, se limpiaron y blanquearon los aposentos y se pintaron de verde los balcones, las celosías y la cazuela³⁵. Mantuano decoró el techo con una cúpula fingida en un lienzo encolado en la techumbre, cuya contraarmadura de madera había sido previamente reparada para que las goteras no estropearan la pintura, “una perfecta perspectiva que representaba una media naranja rodeada de corredores y servía de dosel a 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”³⁶. Este dato sugiere que la cubierta del Coliseo fuera de madera y no de fábrica, lo que imposibilitaba su decoración al fresco. Además, un lienzo era removible y el tema -los escudos de las coronas de Francia y España- aludía a un momento que, aunque se deseara que fuera duradero, era susceptible de variar en el futuro.

El autor de la descripción de la fiesta afirmaba que la forma oval del Coliseo era “la más a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes”. El palco, o balcón real, se encontraba frente al escenario, a la altura del primero de los tres órdenes en que se dividía la sala, y abarcaba el semicírculo

³² Calderón de la Barca (1945), p. 356.

³³ Shergold-Varey (1982), pp. 123-132.

³⁴ Calderón de la Barca (1945), p. 356.

³⁵ Shergold y Varey (1982), pp. 118-131.

³⁶ Calderón de la Barca (1945), p. 356. “Se le pagaron a Mantuano 16.000 reales por lo que a travajado en el dibujo y pintura del techo del Coliseo”. Shergold y Varey (1982), pp. 130-133.

destinado a la familia real, al que se accedía desde el cuarto del rey, aunque el lugar ideal para que el punto de vista del rey coincidiera con el punto de fuga exacto y abrazara el conjunto de la escena gozando de toda la perspectiva y juegos producidos por las máquinas era el que ocupaba un estrado de una vara de altura (menos de un metro) y un poco adelantado hacia el centro de la sala³⁷. El entarimado con los sitios reales estaba cubierto de alfombras, coronado por un dosel con cortinajes y protegido por un cancel, tal como se aprecia en los dos grabados de Harrewyn. Acomodados así el rey y las dos reinas, acompañados por sus mayordomos y camareras con el resto del público, entre títulos, caballeros y criados de las tres Casas Reales, y los embajadores, repartidos en los aposentos de los tres pisos del Coliseo, inició la loa, cuya primera parte se desarrollaba delante de la cortina. Cuando esta era alzada por una enorme flor de lis, aparecía ante los ojos de los espectadores un salón regio de arquitectura corintia con cubierta artesonada y en los bastidores laterales las estatuas de catorce reyes de tamaño natural, siete a cada lado, que era el número de pares de bastidores con los que contaba el escenario del Coliseo. A un lado estaban siete reyes de España y al otro siete de Francia, con mantos color nácar los primeros y blancos los segundos³⁸, con cetros y coronas, y con respaldos en forma de pabellones de púrpura y oro. En el centro de la perspectiva mediana, en un trono bajo dosel, aparecía retratada la pareja real justo enfrente de sus originales, situados estratégicamente en el centro del punto de vista, coincidente con el de fuga, en la que pretendía ser una imagen especular de los reyes como símbolo de la alianza que reunía las dos Casas Reales de España y Francia y como verdaderos protagonistas del espectáculo y no sólo sus espectadores³⁹.

Aunque no se haya conservado ninguna imagen de las mutaciones de la fiesta teatral de 1680, la descripción de la escena de la segunda parte de la loa debía de presentar un aspecto muy cercano al del “Teatro della Gloria Austriaca” (**fig. 9**), escena del prólogo para *Il pomo d’oro*, ópera con texto de Francesco Sbarra y música de Antonio Cesti, representada en 1668 con motivo del enlace entre Leopoldo I y la infanta Margarita Teresa. Aquel año el emperador había enviado a su hermana, la regente Mariana, el libreto de la ópera traducida al español por Juan Silvestre Salvá (o Salvo), residente por aquel entonces en la corte imperial, con el

³⁷ “Es el coliseo de forma aovada, que es la más a 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...”. Calderón de la Barca (1945), p. 356.

³⁸ Shergold y Varey (1982), p. 109.

³⁹ Sobre la simbología del retrato de los reyes en un escenario teatral y sus posibles interpretaciones, ver Neumeister (1979).

título de *La manzana de oro*⁴⁰ e ilustrado con las estampas sin colorear de Melchior Küsel que reproducían las veintitrés escenas diseñadas por Lodovico Ottavio Burnacini. Así que tanto a Mantuano como a Caudí, principal responsable de los decorados de la comedia, con la loa, el entremés y el baile, de *Hado y divisa*...⁴¹ tuvo que impresionarles el aparato de esta perspectiva de pórtico o atrio regio simétricamente compuesto por cinco pares de bastidores con las figuras de los predecesores del emperador como estatuas ecuestres de oro a un lado y otro del escenario y, en el centro, Leopoldo I, también a caballo sobre un trofeo de armas. Estaban acompañados por Amor e Himeneo, la “Gloria Austriaca” sobre el caballo Pegaso y las alegorías del Imperio Romano, la Monarquía española, las Indias occidentales, los países heredados alemanes y los reinos de Hungría, Bohemia, Italia y Cerdeña⁴².

En Viena, como en París, ambas grandes sedes, junto con Madrid, de las monarquías imperantes en Europa, hasta las décadas de los años 40-50 de la decimoséptima centuria no llegó, asombrosamente, la moderna práctica escénica experimentada y aplicada desde finales del siglo XVI en los escenarios italianos, principalmente en la corte de Florencia, en las de Ferrara y Parma y en Venecia, cuyos arquitectos y escenógrafos oficiales durante la primera mitad del siglo XVII fueron, respectivamente, Giulio y Alfonso Parigi, Giovan Battista Aleotti, su discípulo Francesco Guitti, Giacomo Torelli y Giovanni Burnacini. Este último, escenógrafo competidor de Torelli en Venecia, introdujo en Viena, donde llegó en 1651, el sistema de bastidores planos⁴³, dispuestos paralelamente y deslizables, a los que se encolaban los lienzos almidonados para que no se combaran y pintados en perspectiva en una sucesión progresiva hacia el punto de fuga central. Este sistema, utilizado por Aleotti en Parma y Ferrara desde los primeros años del siglo XVII, fue codificado y perfeccionado por Giacomo Torelli en torno a los años 40, consiguiendo además que las mutaciones se efectuaran con una única máquina, un torno vertical situado debajo del escenario que se accionaba con un sencillo sistema de contrapesos ocultos encima del techo, lo que permitía el cambio global de las escenas. Es decir, que, con un solo movimiento, los bastidores de un decorado eran sustituidos por los nuevos, que se desplazaban por las ranuras del tablado y por los rieles del telar, con la intervención de una o pocas personas⁴⁴. A pesar de la difusión de este genial mecanismo, que agilizaba las mutaciones escénicas, to-

⁴⁰ El ejemplar, proveniente de la Biblioteca de Palacio de Madrid, se conserva en la Biblioteca Nacional de España.

⁴¹ Sobre Giovanni y Lodovico Burnacini, el *Theater auf der Cortina* y la representación y escenografía de *Il pomo d'oro*, ver Sommer-Mathis (1992), (2000) y (2006).

⁴² Sommer-Mathis (1992), p. 194 y (2000), p. 399.

⁴³ Sommer-Mathis (2000), p. 393.

⁴⁴ Ver Bianconi (2000), p. 77 y Bolduc (2002), p. 57.

avía siguieron necesitándose, en las puestas en escena españolas de la segunda mitad del siglo, gran cantidad de hombres para manejar los tornos de las tramoyas y mover los bastidores, como documentan las relaciones de gastos de varias fiestas, entre otras, la de *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa* de 1680, en la que se empleó un número ingente de peones para ocuparse de esta tarea⁴⁵.

El hijo de Giovanni Burnacini, Lodovico Ottavio, inició en Viena la construcción de un teatro adaptado a las exigencias de las modernas técnicas escénicas sólo en 1666. El *Theater auf der Cortina* -el segundo teatro exento de Viena después del de madera del *Tummelplatz*, que acogía principalmente a las compañías de los cómicos del arte-, fue completado en 1668, lo que obligó a retrasar la representación de *Il Pomo d'oro* hasta el verano de ese año para el cumpleaños de la emperatriz viuda, Leonor II Gonzaga, aunque hubiera sido programada dentro de los festejos por el matrimonio de Margarita Teresa con Leopoldo I. El *Theater auf der Cortina* (**fig. 10**) era un edificio de madera sin ornamentación exterior, pero en su interior Burnacini lo decoró profusamente⁴⁶. La sala no tenía forma oval o de semicírculo, sino que era rectangular y estaba rodeada por tres pisos de galerías. Después del Teatro Farnese de Parma fue el más grande de su tiempo en Europa y en él, según afirmaba la dedicatoria del libreto de *Il pomo d'oro*, cabían hasta cinco mil espectadores⁴⁷. El primer aguafuerte, realizado por Frans Geffels, muestra el interior del teatro precisamente durante la representación de *Il pomo d'oro*, más concretamente durante su prólogo. La familia imperial estaba sentada en primera fila sobre una tarima elevada, como lo estaría la familia real en el Coliseo para asistir a la representación de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, justo enfrente de la perspectiva central de la simétrica escenografía. Igualmente, detrás y en los palcos estaban los miembros de la corte y los diplomáticos. Geffels también era el autor del fresco ilusionista que decoraba el techo con una perspectiva de arquitecturas fingidas que se abren a un cielo animado por amorcillos⁴⁸.

El tracista del teatro, Lodovico Ottavio Burnacini, había llegado a Viena con su padre Giovanni en 1651, provenientes de Venecia a cuya escuela de escenografía pertenecían, importando a la corte imperial la aplicación de la *quadratura* a la perspectiva escénica que permitía la ampliación ilusionista de los espacios físicamente limitados, que no eran sólo las bóvedas, cúpulas y cubiertas planas, sino

⁴⁵ Shergold y Varey (1982), pp. 123-126.

⁴⁶ Sommer-Mathis (2006), pp. 368-370.

⁴⁷ "... Il Sig. Lodovico Burnacini Ingegnero di S.M.C. che hà inventate, e mirabilmente espresse co' suoi spiritosi disegni le scene, le machine, e gl'habiti, è stato anche l'Autore del famoso Teatro, che a tale effetto con magnificenza non più veduta s'è fabricato di pianta, così ben inteso, e disposto, che non ostante la sua vastità capace di 5000. spettatori, non hà lasciato desiderarsi da i più remoti la perfetta intelligenza delle voci ...". Dedicataria de Francesco Sbarra, ver Sommer-Mathis (2006), p. 370, n. 48.

⁴⁸ Sommer-Mathis (2000), p. 399 y Sommer-Mathis (2006), pp. 368-370.

también los escenarios teatrales. El hijo heredó y perfeccionó la técnica transmitida por el padre⁴⁹ y una de las numerosas pruebas es la compleja puesta en escena de la ópera *Il pomo d'oro*, cuyos decorados presentaban infinitas fugas en sus elaboradas perspectivas, en las que dominaban la arquitectura sobre la naturaleza y los espacios interiores sobre los paisajes abiertos⁵⁰, con una profusión de elementos ornamentales cada vez más abigarrados, una tendencia que se irá imponiendo en las escenografías del último tercio del siglo XVII también en el resto de Europa. Un ejemplo de esta estética predominante en los teatros del último barroco lo encontramos en la grandiosa puesta en escena de *La caduta del Regno dell'Amazzoni*, melodrama estrenado para festejar las bodas de Carlos II con Mariana de Neoburgo, en el teatro del Palacio Colonna de Roma, a pesar de que en la ciudad papal, “teatro del mundo”, el gran espectáculo teatral tuvo poco desarrollo⁵¹. Las celebraciones de Roma, organizadas por el embajador, el marqués de Cogolludo y luego IX duque de Medinaceli, no contaron con la abundancia de medios materiales de los que dispuso el marqués del Carpio diez años antes para los festejos en honor del rey y su primera esposa María Luisa de Orleans, pero don Luis de la Cerda quiso tomarlos como modelo y aun con sus más modestas posibilidades, pudo encargarle la escenografía del citado espectáculo a un arquitecto entonces muy prestigioso, Girolamo Fontana. *La caduta del Regno dell'Amazzoni*, ópera representada en enero de 1690⁵², fue compuesta por Giuseppe Domenico de Totis inspirándose en el drama de Antonio de Solís titulado *Las Amazonas*, estrenado el 7 de febrero de 1655 en el Alcázar Real de Madrid, repuesto, precisamente ese mismo año de 1690 y por la misma ocasión festiva, el 16 de mayo en Nápoles⁵³. Se trataba, además, de un asunto bastante frecuente en las representaciones escénicas en honor de la familia real española, especialmente en Italia. Recordaré sólo como ejemplo el montaje de *Veremonda l'Amazzone de Aragona*, en el Palacio Real de Nápoles en 1652 por el cumpleaños de Mariana de Austria a cargo de Giovanni Battista Balbi, escenógrafo y coreógrafo, colaborador de Giacomo Torelli en Venecia y París durante los años 30 y 40 del siglo XVII⁵⁴.

La versión de De Totis era en realidad una adaptación de la comedia de Solís, de la que redujo al máximo los diálogos para convertirla en una ópera cuya música se debió al estro de Bernardo Pasquini. Se dividía en un prólogo, tres actos y

⁴⁹ Sommer_Mathis (2000), p. 393.

⁵⁰ Molinari (1968), p. 198.

⁵¹ Molinari (1968), p. 110.

⁵² Moli Frigola, (1989), p. 116. Domenico de Totis, en la dedicatoria a Carlos II, fechada el 15 de enero de 1690, de la edición impresa del libreto con las escenas del espectáculo, afirma que el melodrama ya había sido representado; aun así, sigue indicándose como fecha de la puesta en escena el 15, a veces el 16, de enero.

⁵³ Parrino (1690), pp. 9-10, Franchi (1988), pp. 621-623 y Profeti (2009), pp. 187-201.

⁵⁴ Alm,(2000), p. 224.

dos intermedios. El prólogo (**figs. 11 y 12**) consistía en un homenaje de las cuatro partes del mundo a los nuevos esposos en un decorado de marina, con la disposición de los bastidores laterales figurando las rocas que ofrece una imagen repetida desde hacía más de cien años en los teatros europeos a partir del modelo ‘buontaliento’, puesto en circulación por los grabados que reproducían las escenas de los intermedios de *La Pellegrina*, de 1589. La escena se abría con un globo terrestre debajo del cual yace Atlante y, cuando Hércules se disponía a ayudarlo sujetando su peso, el globo se dividía transformándose en los cuatro continentes, que expresan su admiración y acatamiento al Júpiter hispano, Carlos II, el único capaz de sostener varios mundos mientras que Alcides sólo podía con uno, y a Mariana, la doncella proveniente del Rin y descendiente de los héroes palatinos. A continuación se veían avanzar desde el fondo tres grandes carros tirados por animales marinos y cargados de piedras preciosas, oro, plata, cristales y corales, ricos dones ofrecidos por América, África y Europa⁵⁵. Aun tratándose del mismo decorado, se nota la diferencia de trazado entre un grabado y el otro, debido a las distintas manos que trasladaron a la estampa las trece escenas de Fontana que ilustraban la edición conmemorativa de la fiesta enviada a Madrid⁵⁶. Las mutaciones escénicas más espectaculares y el mayor empleo de máquinas se concentraban principalmente en el prólogo y en los dos intermedios⁵⁷. Al inicio del primero, “La Reggia di Venere” (**fig. 13**), después del primer acto, la escenografía cambia poco a poco con la aparición de una nube que se abre para descubrir el jardín del palacio de Venus, con una escalera de lapislázuli y oro cuya parte superior se dividía en dos galerías con balaustres de piedras preciosas y en medio se alzaba el trono de Venus. Aunque la escalera obstaculiza en cierto modo el pronunciado efecto de profundidad –que se prolonga al fondo, a ambos lados de dicha escalera– no llega a forzarla, con lo que Fontana demostró el dominio de la técnica escenográfica, es decir, de la perspectiva, teniendo en cuenta, además, las reducidas dimensiones del teatro de un palacio romano, como era el del condestable Colonna.

En otro limitado escenario palaciego, el de la residencia del virrey en Valencia, se repuso el 4 de junio de 1690 ante la virreina y su corte, y dentro de los programas festivos por las reales nupcias que tuvieron lugar en las principales capitales de los reinos de la monarquía hispánica, la comedia de Calderón de la Barca, estrenada casi cuarenta años atrás en el Coliseo del Buen Retiro, *La fiera, el rayo y la piedra*, con escenas de dos discípulos de José Caudí, los también valencianos José Gomar y Juan Bautista Bayuca. El manuscrito enviado a Madrid, como tes-

⁵⁵ De Totis (1690), pp. 1-6.

⁵⁶ Conservada en la Biblioteca de Palacio y hoy en la Biblioteca Nacional, e idéntica al ejemplar, también editado por la Cámara Apostólica, de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Sobre los distintos ejemplares de *La caduta del Regno dell’Amazzoni*, ver Franchi (1988), pp. 621-623 y Profeti (2009), pp. 427-429.

⁵⁷ Molinari (1968), pp. 110-112.

timonio de la fiesta teatral, iba acompañado por veinticinco dibujos de los mismos autores que, en opinión de Navarro de Zuillaga en su análisis de dichas imágenes, más que de una reproducción de las mutaciones escénicas parciales o totales y de los momentos en los que hacían su aparición los personajes, humanos y divinos, junto a los efectos producidos por las tramoyas, es decir, un resumen visual de lo que fue el espectáculo, se trataría de los bocetos preparatorios que luego reutilizarían para ilustrar el texto dramático de Calderón⁵⁸. La rigidez y escasa calidad técnica de los dibujos no deberían llevar a unas conclusiones precipitadas sobre el conocimiento o desconocimiento, el talento y la habilidad, o la falta de los mismos, en el arte de la escenografía de Gomar y Bayuca. Pero este es el testimonio gráfico del que disponemos y no resulta desde luego muy alentador. El reducido espacio escénico no podía servir de excusa para la perspectiva forzada que encontramos en estas escenas, con un punto de fuga demasiado alto (a mitad de la altura de los bastidores), que no se correspondía con el punto de vista especular del rey o del príncipe, errores subrayados por la disposición de los actores y de los objetos en el escenario⁵⁹, así como por el limitado uso del espacio escénico, el cual, en vez de estar subdividido en tres zonas, una primera con los bastidores laterales, una intermedia donde termina el espacio practicable y una tercera con el telón del foro y las perspectivas en él pintadas prolongando el efecto creado por los primeros pares de bastidores, se encuentra troncado en la perspectiva mediana, que no se aprovecha para producir unos ulteriores efectos de profundidad.

Uno de los dibujos reproduce una escena de la segunda jornada (**fig. 14**), descrita en la écfrosis apologética del manuscrito como un “vistosísimo jardín, cuyo primor debió tanto a la habilidad del pincel y a la perfección del estudio” en el que “entre diferentes flores, árboles, emparrados y corredores se miraban algunas fuentes, siendo la más sobresaliente la de una estatua, que era centro de la perspectiva y asombro de la atención”, la cual, precisamente por estar situada en el eje de la forzada perspectiva, contribuiría a hacer aún más evidente el efecto negativo producido por la desproporción de los volúmenes, aunque este defecto no sea del todo perceptible en la presente imagen. Para mostrar este decorado, sus autores han escogido, siguiendo la praxis de toda ilustración de escenas teatrales, un momento significativo en la acción o un efecto técnico especial, en este caso la aparición de Cupido sobre una nube que se transformaba, “cuando la tramoya llegaba a la mitad” en “un sol, el cual descogió muchísimos dorados rayos que duraron mientras pasando con lentitud cantó lo siguiente en estilo recitativo”⁶⁰. Otro ejemplo de cómo un mayor oficio podía evitar este forzamiento del eje perspectivo

⁵⁸ Navarro de Zuillaga (1989), p. 753.

⁵⁹ Maestre (1989) y Navarro de Zuillaga (1989).

⁶⁰ Calderón de la Barca, (1987), p. 105.

pertenece a la escenografía realizada por Lodovico Ottavio Burnacini en 1674 para *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*, de Nicolò Minato, con música de Antonio Draghi. Este drama musical fue representado en el *Theater auf der Cortina* de Viena el 30 de abril de 1674 para celebrar el nacimiento de la archiduquesa Ana María, hija de Leopoldo I y su segunda mujer, Claudia Felicitas del Tirol. En el “Atrio del Vestuario delle Vestali” (**fig. 15**) una estatua de Vesta sobre un alto pedestal se alza en el centro del escenario, pero en vez de colocarla en la parte anterior, flanqueada por los primeros pares de bastidores, como ocurría en el jardín valenciano, Burnacini la sitúa en la zona de la perspectiva mediana que se abre a la parte trasera o bastidor del foro, pintado también en perspectiva y en sintonía con los bastidores laterales, de los que era su continuación hasta el horizonte.

Luzio Bonomi es uno de los grabadores de los dibujos de Girolamo Fontana con la escenografía de *La caduta del Regno dell’Amazzoni*, y a él se debe la imagen de este otro jardín “con spartimenti di fiori e fontane” (**fig. 16**), marco del encuentro entre Mitilene, comandante de las Amazonas, y Artide, hijo de Alejandro Magno y general de los sármatas, en una escena idílica entre los jefes de los dos bandos enemigos, perteneciente al segundo acto. En el bastidor del foro Fontana dibujó un parterre que limita con una balaustrada como en la terraza superior de los Horti Farnesiani del Palatino romano, con los que se han identificado estos jardines⁶¹. En el clasicista “Cortile Regio con colonne trasforate e fontane” del palacio de Mitilene (**fig. 17**), decorado para la primera escena del tercer acto, el escenógrafo prolongaba al fondo el efecto producido por la perspectiva de las columnas de la galería porticada con la vista -enmarcada por un arco carpanel rematado por volutas y un medallón- de una fuente cuyo aspecto recuerda bastante a un altar de las Cuarenta Horas de los que hacían Bernini o Pietro da Cortona y de tan arraigada tradición en la Roma barroca.

Alessandro Specchi firmaba la estampa de la escena del tercer acto con una “stanza ricamata con quadri e vasi d’alabastro tutta tempestata di gioie” (**fig. 18**), una sala adornada con cuadros, jarrones de alabastro y piedras preciosas en la que se combinan los artesones del techo y los bastidores figurando las paredes divididas por pilastras, en cuya parte superior los atlantes funcionan como elemento de continuidad de estas con las vigas que a su vez marcan las secciones del artesonado, ofreciendo, de esta forma, el conjunto de la escena un aspecto homogéneo y compacto. Efecto que está lejos de conseguirse en la mutación de un palacio (**fig. 19**) “hermosísimo -escribía el siempre entusiasta relator de la fiesta teatral-, donde embebió el arte cuanto pudiera descubrir la vista en el mayor y más rico salón”⁶²

⁶¹ Moli Frigola (1989), p. 119.

⁶² Calderón de la Barca (1987), p. 162.

de la tercera jornada de *La fiera, el rayo y la piedra*. En este “salón regio” del palacio construido por Pigmalión para albergar a su estatua -que aquí es transportada por los villanos en un carro del que van tirando un poco oblicuamente-, los objetos, como los aparadores y espejos del fondo, están distorsionados para adaptarse a las líneas de fuga⁶³. Se distinguen perfectamente los tres niveles superpuestos que forman el artesonado, y las aberturas laterales dejan unos espacios vacíos que interrumpen el ritmo secuencial de las paredes, también aquí divididas por pilastras coronadas por unas réplicas de la estatua de Pigmalión que parecen sustentar la cornisa a modo de cariátides.

Otro ejemplo del rudimentario uso, así como del poco aprovechamiento, del fondo del escenario, en cuyo foro el arte de la perspectiva podía fingir vistas tan lejanas hasta llegar a difuminarse, es una de las mutaciones parciales de la primera jornada de la comedia de Calderón (**fig. 20**), en la que el último par de bastidores se cierra, acortando aún más el espacio escénico, y en el que aparece dibujada una cabaña de cuya chimenea sale el humo de la fragua que encierra en su interior. Para descubrir la fragua de Vulcano (**fig. 21**), en la que los cíclopes están labrando una flecha a golpe de martillo sobre el yunque y a cuyo ritmo cantaban sin otro acompañamiento instrumental (a la manera del ‘martinete’, uno de los palos del cante flamenco), se efectúa una mutación total, abriéndose también ese último par de bastidores de forma que volvían a ser cuatro. La iconografía de esta escena también resulta un tanto arcaizante, con esa bóveda de crucería y los elementos de las armaduras de claro recuerdo medieval. Sí era moderna, en cambio, la incorporación de una sala de armas, uno de los tipos fijos de escena más repetidos, junto con el de arsenal, en los últimos treinta años del siglo XVII. Burnancini, con su exuberante lenguaje decorativo que con los años se fue haciendo cada vez más recargado, compone esta “Sala de Armas” (**fig. 22**) para *Il fuoco eterno* de 1674, completamente revestida, en pilastras y vigas, de armas, piezas de armaduras, trofeos, tambores y escudos que cuelgan de las pilastras y están adosados al techo, en lo que parece una logia contenida dentro de otro ámbito muchos más espacioso, tal vez el arsenal del palacio del dictador Cecilio Metello en Roma, cuya amplitud puede apreciarse detrás de la triple arcada abierta en la perspectiva mediana, enmarcada por los triunfos de armas que a esa distancia adquieren más bien una apariencia de guirnaldas⁶⁴.

Escribía Guarino, en su análisis de la puesta en escena de Torelli para la *Andromède* de Corneille, representada en 1650 en el Petit Bourbon de París, que el escenógrafo de Fano era el intérprete del período en declive del lenguaje de la

⁶³ Navarro de Zuñiga (1989), pp. 758-759.

⁶⁴ Sobre la puesta en escena de *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali*, ver Molinari (1968), pp. 198-199 y Sommer-Mathis (2000), pp. 403-409.

perspectiva en cuanto máximo exponente de las virtudes de su aplicación en los escenarios teatrales⁶⁵. En esta afirmación va implícita la perfección que en los teatros barrocos había alcanzado el uso de la perspectiva unifocal y el virtuosismo del que habían hecho gala tantos escenógrafos en las principales cortes europeas, desde Bernardo Buontalenti, los Parigi, Giovan Battista Aleotti, Francesco Guitti, los Mauro, los Burnancini, Íñigo Jones, Giacomo Torelli, Ferdinando Tacca, Baccio del Bianco, etc., y que su aplicación se había convertido en una práctica no sólo extendida sino asimilada hasta el punto de convertirse casi en una elaboración mecánica, sin quitar, obviamente el mérito de cada uno de los artistas que de ella hacían uso y, por supuesto, reconociendo el talento individual a la hora de crear los decorados con todas las variantes que permitían los espacios en los que debían trabajar. De esta práctica en las numerosísimas fiestas teatrales en forma de grandes comedias de aparato, pero sobre todo “fiestas de zarzuela”, que animaron periódicamente cualquier acontecimiento festivo del reinado de Carlos II a partir de 1670, no ha quedado constancia gráfica, salvo los dos ejemplos ya vistos, *Los celos hacen estrellas* y *La fiera, el rayo y la piedra*, aunque sí contamos con una serie de descripciones detalladas de las mutaciones escénicas, así como de los telones y de los arcos de proscenio ocasionales, que nos permiten conocer no sólo la dinámica de la actividad teatral en este período, sino también hacer una reconstrucción ideal de las puestas en escena, incluso con sus intervenciones musicales, pues se ha conservado un número considerable de partituras o fragmentos de las mismas correspondientes a estos espectáculos⁶⁶, aunque en la mayoría de los casos los musicólogos hayan tenido que identificarlas y ubicarlas en sus correspondientes libretos pues normalmente han aparecido separadas de estos, incluso en fondos distintos⁶⁷. También habría que tener en cuenta los dibujos de maestros españoles de la segunda mitad del siglo XVII que se conservan en la Biblioteca Nacional, en el Museo del Prado, en el Archivo y Biblioteca de Palacio, en Madrid, etc., de evidente origen escénico, aunque no estén identificados con ninguna puesta en escena concreta y cuyo estudio, con investigaciones paralelas de documentos como las relaciones de gastos de las fiestas teatrales, libranzas de pagos o contratos, podrían arrojar alguna luz sobre el argumento. Pero ninguno de estos

⁶⁵ Guarino (1982), p. 161.

⁶⁶ Principalmente en el *Libro de música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, conocido como el *Manuscrito Novena*, y en el fondo Barbieri de la Biblioteca Nacional de Madrid, pero también en otras bibliotecas fuera y dentro del territorio nacional.

⁶⁷ Un ejemplo de la dispersión de estos documentos es el de la ópera *Celos aun del aire matan*, de Calderón de la Barca, estrenada en junio de 1661 en el Coliseo, cuya partitura completa fue hallada por Freitas Branco en la Biblioteca Municipal de Évora en 1945 después de que Subirá hubiera descubierto en 1627 el manuscrito con la música de la primera jornada en la Biblioteca del Palacio de Liria de Madrid. La partitura completa de *Celos, aún del aire matan* fue transcrita y publicada por José García Valdecasas en 1977 (Madrid, Biblioteca Nacional). García Valdecasas (2000).

valiosos datos pueden suplir la falta del resultado visual de los montajes y, por tanto, tampoco dan la posibilidad de juzgar la trayectoria que siguió la escenografía durante el reinado de Carlos II, y muchos menos su calidad y nivel artístico y técnico, a pesar de todo el entusiasmo puesto por lo relatores y cronistas en sus apologéticos testimonios escritos. Luego hay que tener presente la información proporcionada por ilustres visitantes extranjeros, ya fueran de paso o residentes como miembros de las legaciones diplomáticas, pero suelen ser unas noticias bastante someras, con algún comentario que las acompaña y poco más, y sus opiniones a veces son algo críticas, si la capital de la que procedían poseía un nivel muy alto en cuestión de artes escénicas, lo que no significa que no fueran objetivas. Este podría ser el caso de la célebre condesa de Aulnoy cuando presencié la reposición de *El imperio de Alcina* de Juan Bautista Diamante⁶⁸ en torno al 10 de mayo de 1679 en el Coliseo del Buen Retiro, ofrecida por algunos grandes al recién prometido Carlos II con María Luisa de Orleans, si bien quedó agradablemente sorprendida por el teatro, cuyas celosías le recordaron a las de la Ópera de París⁶⁹. La primera vez que asistió al espectáculo no lo había seguido demasiado porque se había interesado más en estudiar las facciones del joven rey allí presente, pero la segunda se llevó una impresión negativa por la pobreza del montaje y la torpeza en la ejecución de los decorados y las tramoyas, con dioses a caballo que se desplazaban por el escenario colgados de una viga y los demonios que salían cómodamente al escenario por el escotillón subiendo una escalera. Asimismo criticaba la escuela de canto de los intérpretes⁷⁰, tal vez porque en los teatros de su corte de origen estaba triunfando la ópera o *tragédie lyrique* del binomio Quinault-Lully, enriquecida con las escenografías del ingeniero, arquitecto y decorador teatral al servicio de Luis XIV, Carlo Vigarani. Pero aun así su opinión contrastaba con la de un representante de la legación toscana, que afirmaba, de forma genérica, que la zarzuela contaba con muchas mutaciones de escena y máquinas teatrales bellísimas que se habían fabricado en el Real Sitio con ese propósito⁷¹.

⁶⁸ Esta zarzuela se había estrenado en junio de 1676 para felicitar a Leopoldo I que cumplía los años el 9 de ese mes. Sanz Ayán (2006), p. 59.

⁶⁹ D'Aulnoy (2000), p. 241.

⁷⁰ “Representaban aquella noche la ópera Alcina y atendí poco al escenario, porque no dejé de mirar al rey deseosa de fijar en la memoria la expresión de sus facciones [...]. Tan poco atendí al espectáculo que, al verlo por segunda vez, me pareció desconocido. Jamás presencié uno tan pobremente presentado. Los dioses iban a caballo y el Sol era de papel pintado con mala pintura, detrás del cual había unas cuantas velas encendidas. Al realizar Alcina sus encantamientos invoca a los demonios, y salen éstos cómodamente de los infiernos por una escalera. El gracioso dice mil impertinencias. Los cantores tienen buena voz, pero no buena escuela de canto”. Carta del 29 de mayo de 1679, D'Aulnoy (2000), pp. 237 y 241.

⁷¹ “Oggi si è dato principio a recitare a S.M. nel Buon Ritiro la gran Commedia nuova in musica, che vi si preveniva, ... intitolata El Reyno de Alcina, con diverse mutazioni di scene, et machine teatrali bellissime, che quivi son state fabricate in questi giorni a tal'effetto, ...”. ASF, *Mediceo del Principato*, filza 4.982, aviso del 10 de mayo de 1679, ver Chaves (2004), p. 307, n. 186.

A lo largo del reinado de Carlos II el número de los espectáculos teatrales para la corte se multiplicaron respecto al periodo anterior y aunque fueron numerosos los estrenos de poetas y dramaturgos como Juan Bautista Diamante, Agustín de Salazar y Torres, Melchor Fernández de León, Marcos de Lanuza, Pablo Polope o Francisco Antonio de Bances Candamo, fueron también tiempos de reposiciones, sobre todo de las comedias de aparato de Calderón de la Barca, muchas de las cuales reescribió o adaptó él mismo. Los años posteriores a su muerte, en 1681, se caracterizaron por la proliferación de las zarzuelas, significativa de la falta de asimilación o aceptación de la ópera a la italiana por parte de dramaturgos, músicos y público españoles, aunque la música estaba presente prácticamente en todas las representaciones, sobre todo a partir de la presencia en la corte de la melómana Mariana de Neoburgo. Sus autores fueron una serie de escritores cuya producción dramática estuvo destinada casi en su totalidad a los escenarios reales, tomando de esta forma el relevo, como dramaturgos al servicio de la corte, de don Pedro, con quien querría concluir recordando que, en alguna que otra ocasión, expresó su pesar por no poder rendir justicia con las palabras al resultado visual, sonoro e interpretativo de las obras representadas sobre un tablado y al que el lector de un texto dramático debía llegar recurriendo a la imaginación para hacer su “composición de lugares”, porque “el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas”, como escribía en la presentación de la edición de 1677 de sus autos sacramentales⁷². Y en términos casi idénticos se había dirigido a Francisco de Avellaneda dos años antes en una carta del 30 de julio de 1675, en la que le suplicaba que le enviara un borrador de su zarzuela *El templo de Palas*, estrenada en Palacio el 26 de julio por el santo de la reina Mariana y a cuya representación no pudo asistir por hallarse enfermo, con objeto de “restaurar en parte la pérdida del todo: que, aunque es verdad que el papel no puede dar de sí lo vivo de la representación, lo adornado de los trajes, lo sonoro de la música, ni lo aparatoso del teatro, con todo eso, a los que tenemos alguna experiencia de cuanto desmerece fuera de su lugar este (nada dichoso) género de estudios, nos es más fácil que a otros suplir con la imaginación la falta de la vista y del oído”⁷³.

⁷² Preliminares de los *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, Madrid, 1677, ver Vélez de Guevara (1972), p. cx.

⁷³ “Papel que escribió D. Pedro Calderón de la Barca a D. Francisco de Avellaneda tocante a esta Comedia”, incluido en la edición (única conocida) de 1675 de *El templo de Palas*, de Francisco de Avellaneda, en la imprenta de Geronimo Fasulo, Nápoles.

BIBLIOGRAFÍA

Alm (2000)

ALM, Irene, “G. B. Balbi: ‘Veneziano Ballarino celebre’”, en F. Milesi (coord.), *Giacomo Torelli. L’invenzione scenica nell’Europa barocca*, Fano, 2000, pp. 214-226.

Aszyk (2004)

ASZYK, Ursula, “Notas sobre el texto y el espacio escénico en *La estatua de Prometeo*: el escultor y su obra en el escenario”, en M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (coord.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro I*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 287-294.

Azcárate (1966)

AZCÁRATE, José María, “Anales de la construcción del Buen Retiro”, *Anales Instituto Estudios Madrileños*, Madrid, 1966, pp. 99-135.

Barbeito (1994)

BARBEITO, José Manuel, “Francisco de Herrera el Mozo y la comedia *Los celos hacen estrellas*”, en F. Checa Cremades (coord.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 171-173.

Bianconi (2000)

BIANCONI, Lorenzo, “Illusione e simulazione: *La Finta Pazza*”, en F. Milesi (coord.), *Giacomo Torelli. L’invenzione scenica nell’Europa barocca*, Fano, 2000, pp. 77-87.

Bolduc (2002)

BOLDUC, Benoît, *Andromède au rocher. Fortune théâtrale d’une image en France et in Italie (1587-1712)*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2002.

Calderón de la Barca (1945)

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, en *Obras IV* (ed. J. E. Hartzenbusch), *Biblioteca de Autores Españoles 14*, Madrid, 1945, pp. 335-394.

Calderón de la Barca (1984)

- : *Fieras afemina Amor*, edición crítica de E. M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984.

Calderón de la Barca (1986)

- : *La estatua de Prometeo*, edición crítica de M. R. Greer, Kassel, Reichenberger, 1986.

Calderón de la Barca (1987)

- : *La fiera, el rayo y la piedra. Comedia según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de Junio de 1690*, edición de M. Sánchez Mariana y J. Portús Pérez, Madrid, Turner-Ministerio de Cultura, 1987.

CALDERÓN DE LA BARCA (1996)

- : *El Faetonte. Fábula escénica*, edición de R. Maestre, Comunidad de Madrid, 1996.

Chaves Montoya (2004)

CHAVES MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Área de Gobierno de las Artes, 2004.

Checa Cremades (1994)

CHECA CREMADES, Fernando, "El Salón Dorado o de Comedias", en F. Checa Cremades (coord.), *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Nerea, Madrid, 1994, pp. 395-398.

D'Aulnoy (2000)

D'AULNOY, Condesa de, *Relación del viaje por España en 1679*, Madrid, Círculo de Lectores, 2000.

De Totis (1690)

DE TOTIS, Giuseppe Domenico, *La caduta del regno dell'amazzoni; festa teatrale fatta rappresentare in Roma dall'eccellentissimo signor marchese di Coccogliudo, ambasciatore della Maestà del re cattolico per le augustissime nozze dalla Sacra Real Maestà di Carlo II, re delle Spagne e della principessa Marianna, contessa palatina del Reno*, Roma, Stamperia della Reverenda Cam Apost., 1690.

Franchi (1988)

FRANCHI, Saverio, *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1988.

García Cueto (2005)

GARCÍA CUETO, David, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Miteilli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Universidad de Granada, 2005.

García Valdecasas (2000)

GARCÍA VALDECASAS, José Guillermo, "La gran ópera de Calderón: origen, olvido y retorno", en *Celos, aun del aire matan*, libretto de la ópera de Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, Teatro Real de Madrid, 2000, pp. 120-127.

Greer (1991)

GREER, Margaret R., *The Play of Power. Mythological court dramas of Calderón de la Barca*, New Jersey, Princeton University Press, 1991.

Greer y Varey (1997)

GREER, Margaret R. y VAREY, John E., *Fuentes para la historia del teatro en España, XXIX. El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos.*, Madrid, Tàmesis, 1997.

Guarino (1982)

GUARINO, Raimondo, *La tragedia e le machine. “Andromède” di Corneille e Torelli*, Roma, Bulzoni, 1982.

Lobato (2007)

LOBATO, María Luisa, “Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1680)”, en J. Farré Vidal (coord.), *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 13-44.

Maestre (1989)

MAESTRE, Rafael, *Escenotecnia del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, Universidad de Murcia, 1989.

Martin (1926)

MARTIN, H. M., “Corneille's ‘Andromede’ and Calderon's ‘Las Fortunas De Perseo’”, *Modern Philology*, 4, 1926, pp. 407-415.

Minato (1674)

MINATO, Niccoló, *Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali: Drama musicale per la felicissima Nascita della serenissima Archiduchessa Anna Maria, Figlia ... Dell’Imperatore Leopoldo e della Imperatrice Claudia felice et alle medesime Maestà Consacrato. Posto in musica dal Sig. Antonio Draghi ... con l’arie per li Balletti de Sr. Gio Enrico Smelzer...* Viena, Christofer Cosmesorio, 1674.

Moli Frigola (1989)

MOLI FRIGOLA, Montserrat, “Fiesta pública e himeneo. La boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo en las cortes españolas de Italia”, *Norba - arte*, 9 (1989), pp. 111-144.

Molinari (1968)

MOLINARI, Cesare, *Le nozze degli dèi*, Roma, Bulzoni, 1968.

Navarro de Zuvillaga (1989)

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, “La escenografía realizada por Gomar y Bayuca

para la representación de *La Fiera, el Rayo y La Piedra* de Calderón, dada en Valencia en 1690”, *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 8/III, 1989, pp. 731-762.

Neumeister (1979)

NEUMEISTER, Sebastian, “Los retratos de los reyes en la última comedia de Calderón (*Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, Loa)”, en *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermano*, Berlín, 1979, pp. 83-91.

Orso (1982)

ORSO, Steven N., “Francisco de Herrera the Younger. New documentation”, *Source. Notes in the History of Art*, nº 2, 1982, pp. 29-32.

Parrino (1690)

PARRINO, Domenico Antonio, *L'ossequio tributario della fedelissima Città di Napoli per le dimostrate giulive nei Regii Sponsali del Cattolico e Invittimo Monarca Carlo Secondo*, Nápoles, Parrino, 1690.

Pastor Comín (2002)

PASTOR COMÍN, Juan José, “Ni amor se libra de amor: articulación musical del texto dramático”, en F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (coord.), *Calderón: sistema escénico y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, 2002, pp. 309-334.

Pérez Sánchez (1981)

PÉREZSÁNCHEZ, Alfonso E., “José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón”, *Goya*, 161-162, 1981, pp. 266-273.

Pérez Sánchez (1983)

- : “José Caudí, arquitecto y decorador”, en *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. III, pp. 1.651-1.663.

Pérez Sánchez (1986)

- : *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Cat. exposición, Madrid, Museo del Prado, 1986.

Pérez Sánchez (1989)

- : “Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII”, en A. Egido (coord.), *La escenografía del teatro barroco*, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 61-90.

Profeti (2009)

PROFETI, Maria Grazia, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Florencia, Alinea Editrice, 2009.

Salort Pons (2002)

SALORT PONS, Salvador, *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Sánchez del Peral (2004)

SÁNCHEZ DEL PERAL, Juan Ramón, “Antonio María Antonozzi, ingeniero de las Comedias del Buen Retiro (1657-1662). Nuevos datos para la biografía de un inventor de ‘maravillosas apariencias’”, *Archivo Español de Arte*, tomo LXXX, nº 319, Madrid, 2007, pp. 261-273.

Sanz Ayán (2006)

SANZ AYÁN, Carmen, *Pedagogía de Reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

Sbarra (1668)

SBARRA, Francesco, *Il pomo d'oro. Festa Teatrale rappresentata in Vienna per l'Augustissime Nozze delle Sacre Cesaree Reali Maestà di Leopoldo, e Margherita. Componimento di Francesco Sbarra, Consigliero di S.M.C. In Vienna d'Austria, appresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte, l'Anno 1668.*

Shergold y Varey (1982)

SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John E., *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books Ltd., 1982.

Sommer-Mathis (1992)

SOMMER-MATHIS, Andrea, “América en el teatro y en la fiesta”, en *El teatro descubre América (Fiestas y teatro en la Casa de Austria)*, Madrid, MAPFRE, 1992, pp. 15-165.

Sommer-Mathis (2000)

- : “Lodovico Ottavio Burnacini. Scenografo e costumista di Antonio Draghi”, en E. Sala y D. Daolmi (coord.), *“Quel nuovo Cario, quel divin Orfeo”. Antonio Draghi da Rimini a Vienna*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2000, pp. 387-410.

Sommer-Mathis (2006)

- : “Lieux de représentation théâtrâl à la cour impériale de Vienne au XVII^e siècle: de la salle à l'édifice”, en Ch. Mazouer (coord.), *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, 2006, pp. 355-375.

Varey y Shergold (1989)

VAREY, John E. y SHERGOLD, Norman D., con la colaboración de DAVIS, Ch., *Fuentes para la historia del teatro en España, IX. Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Londres, Tamesis Books Ltd., 1989.

Vega García-Luengos (2007)

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, “Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones”, en J. Farré Vidal (coord.), *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 69-100.

Vélez de Guevara (1970)

VÉLEZ DE GUEVARA, Juan, *Los celos hacen estrellas*, edición de John E. Varey, Norman D. Shergold y Jack Sage, Londres, Tamesis Books Ltd., 1970.

Zapata Fernández de la Hoz (1991)

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, “El teatro y las fiestas públicas en la Corte durante el reinado de Carlos II”, en L. García Lorenzo y J.E. Varey (coord.), *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books Ltd., 1991, pp. 217-236.

Zapata Fernández de la Hoz (2000)

- : *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico - Aranjuez, Doce Calles, 2000.

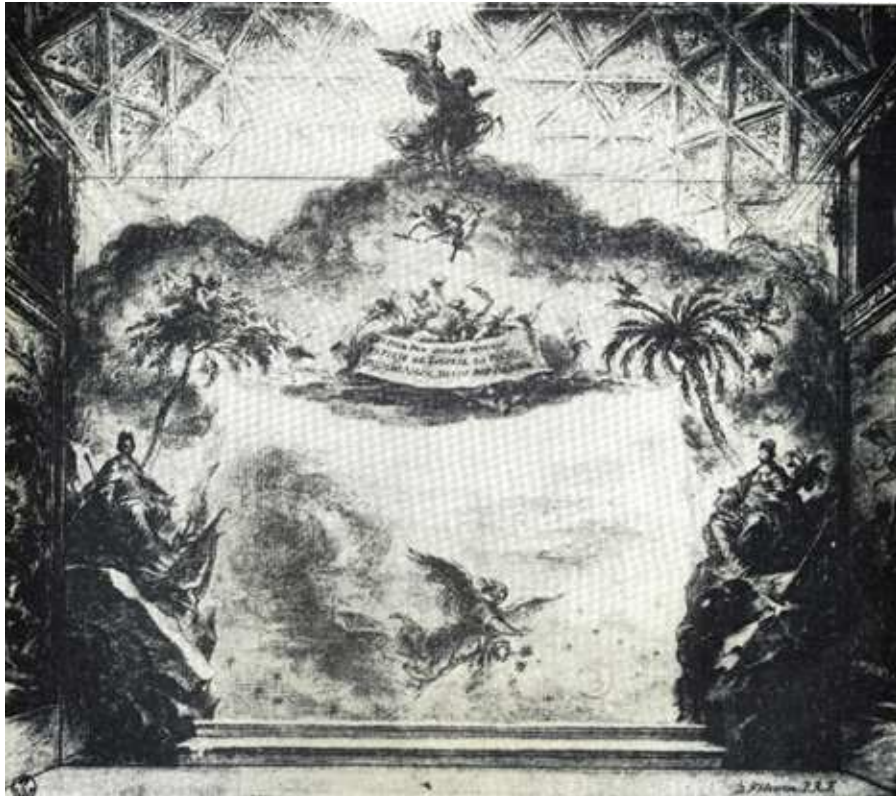


Fig. 1 Francisco Herrera *el Mozo*, Boca del escenario con telón del Salón Dorado del Alcázar de Madrid, dibujo, Florencia, Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi.



Fig. 2 Francisco Herrera *el Mozo*, Loa de *Los celos hacen estrellas* (1672) de Juan Vélez de Guevara, aguada, Viena, Biblioteca Nacional de Austria, Cod. Vindob. 13.217.



Fig. 3 Francisco Herrera *el Mozo*, La casa de Marte, Jornada I de *Los celos hacen estrellas* (1672) de Juan Vélez de Guevara, aguada, Viena, Biblioteca Nacional de Austria, Cod. Vindob. 13.217.



Fig. 4 Francisco Herrera *el Mozo*, Jardín, Jornada I de *Los celos hacen estrellas* (1672) de Juan Vélez de Guevara, aguada, Viena, Biblioteca Nacional de Austria, Cod. Vindob. 13.217.



Fig. 5 Francisco Herrera *el Mozo*, Mercurio y Argos, Jornada II de *Los celos hacen estrellas* (1672) de Juan Vélez de Guevara, aguada, Viena, Biblioteca Nacional de Austria, Cod. Vindob. 13.217.



Fig. 6 Francisco Herrera *el Mozo*, Apoteosis de Isis, Jornada II de *Los celos hacen estrellas* (1672) de Juan Vélez de Guevara, aguada, Viena, Biblioteca Nacional de Austria, Cod. Vindob. 13.217.



Fig. 7 Jacob Harrewyn, Escena de comedia, grabado, París, Biblioteca Nacional de Francia.

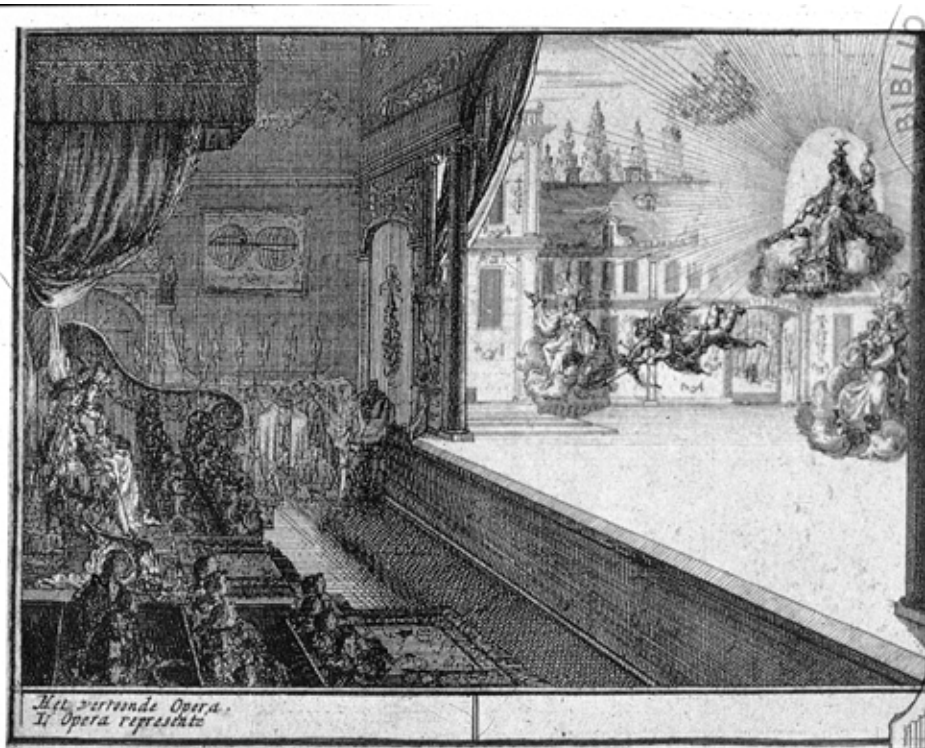


Fig. 8 Jacob Harrewyn, Escena de ópera, grabado, París, Biblioteca Nacional de Francia.



Fig. 9 Lodovico Ottavio Burnacini, *Teatro della Gloria Austriaca*, Prólogo de *Il pomo d'oro* (1668) de F. Sbarra y A. Cesti, grabado de Melchior Küsel.

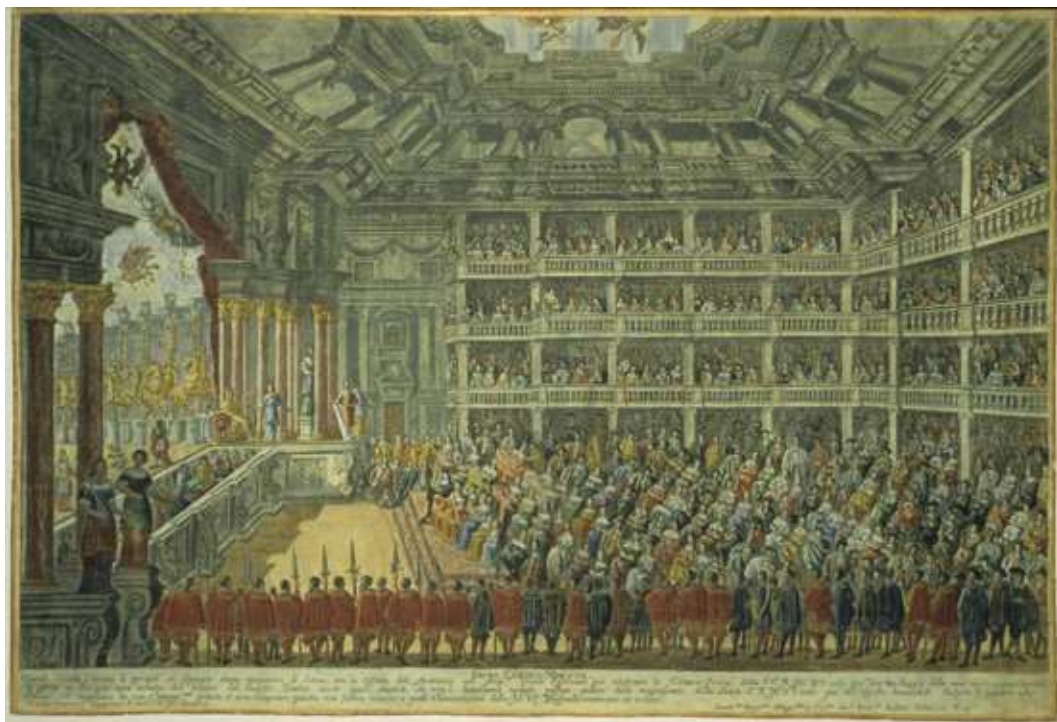


Fig. 10 Frans Geffels, Interior del *Theater auf der Cortina* durante la representación de *Il pomo d'oro* (1668) de F. Sbarra y A. Cesti, grabado.



Fig. 11 Girolamo Fontana, Primera parte del Prólogo de *La caduta del Regno dell'Amazzoni* (1690) de G. D. de Totis y B. Pasquino, grabado.



Fig. 12 Girolamo Fontana, Segunda parte del Prólogo de *La caduta del Regno dell'Amazzoni* (1690) de G. D. de Totis y B. Pasquini, grabado de Alessandro Specchi.



Fig. 13 Girolamo Fontana, *La reggia di Venere*, Primer Intermedio de *La caduta del regno dell'Amazzoni* (1690) de G. D. Totis y B. Pasquini, grabado.

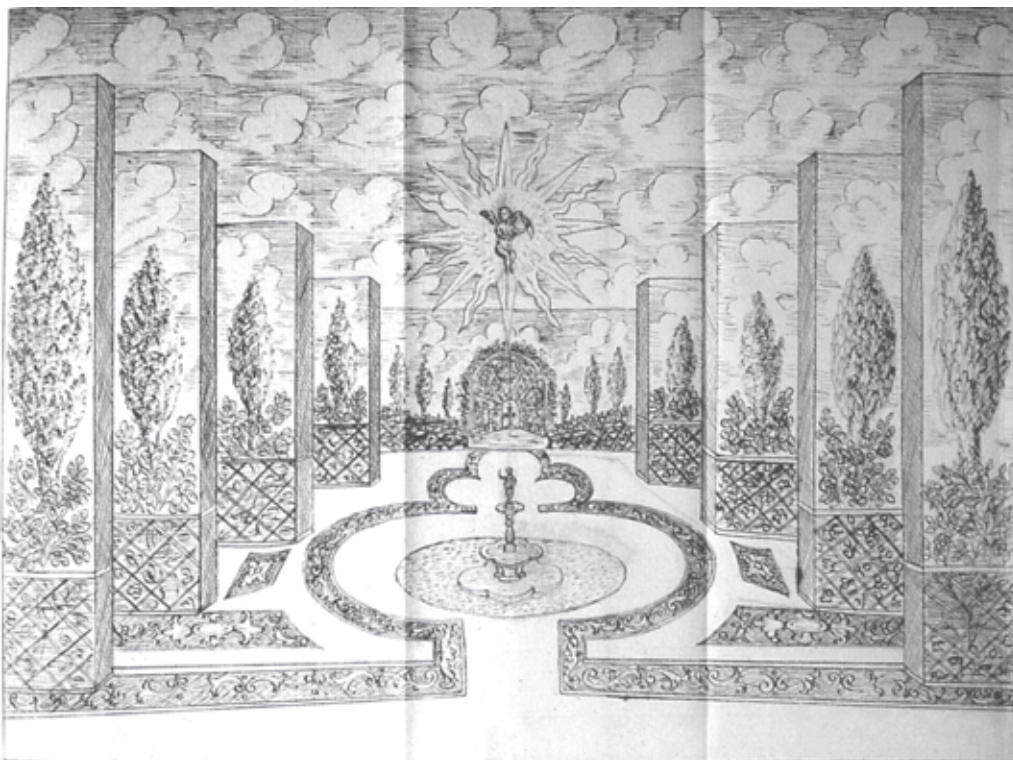


Fig. 14 José Gomar y Juan Bautista Bayuca, Jardín, lámina XVI, Jornada II de *La fiera, el rayo y la piedra* (1690), dibujo a pluma, Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 14.614.



Fig. 15 Lodovico Ottavio Burnacini, Atrio del vestuario de las vestales, Escena V del primer Acto de *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (1674) de N. Minato y A. Draghi, grabado de Mattias Küsel.



Fig. 16 Girolamo Fontana, Jardín, Escena VI del segundo Acto de *La caduta del regno dell'Amazzoni* (1690) de G. D. Totis y B. Pasquini, grabado de Luzio Bonomi.



Fig. 17. Girolamo Fontana, «Cortile regio», Escena I del tercer Acto de *La caduta del regno dell'Amazzoni* (1690) de G. D. Totis y B. Pasquini, grabado de Francesco Bufalini.



Fig. 18 Girolamo Fontana, Sala palaciega, Escena VI del tercer Acto de *La caduta del regno dell'Amazzoni* (1690) de G. D. Totis y B. Pasquini, grabado de Alessandro Specchi.

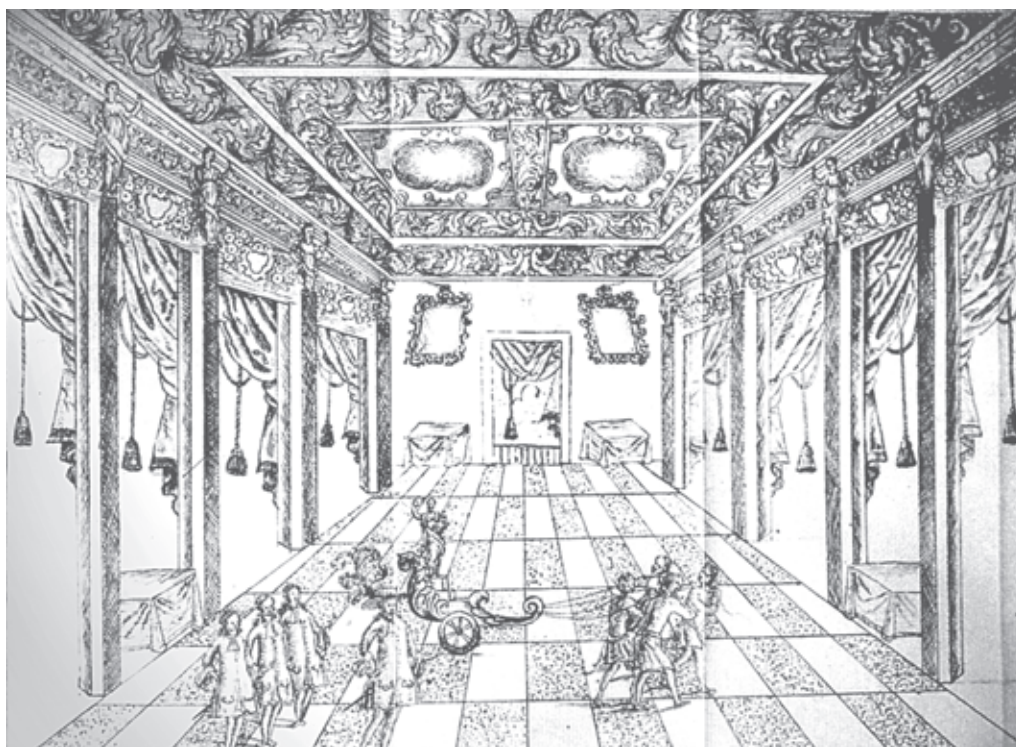


Fig. 19 José Gomar y Juan Bautista Bayuca, Salón Regio, lámina XXIII, Jornada III de *La fiera, el rayo y la piedra* (1690), dibujo a pluma, Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 14.614.

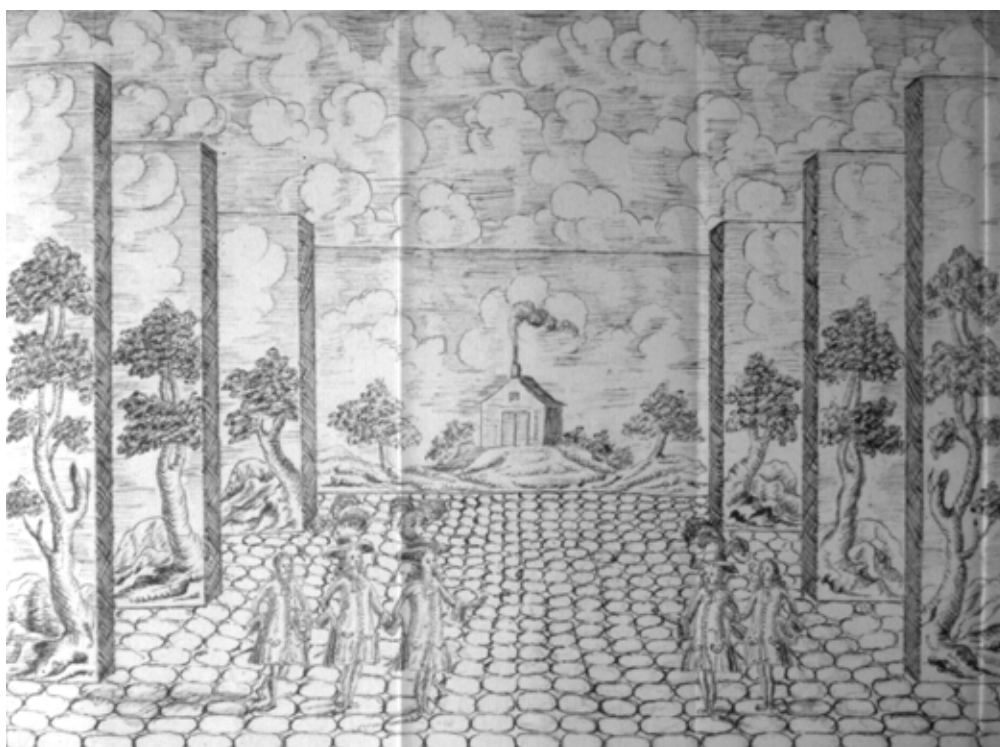


Fig. 20 José Gomar y Juan Bautista Bayuca, Bosque, lámina X, Jornada I de *La fiera, el rayo y la piedra* (1690), dibujo a pluma, Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 14.614.

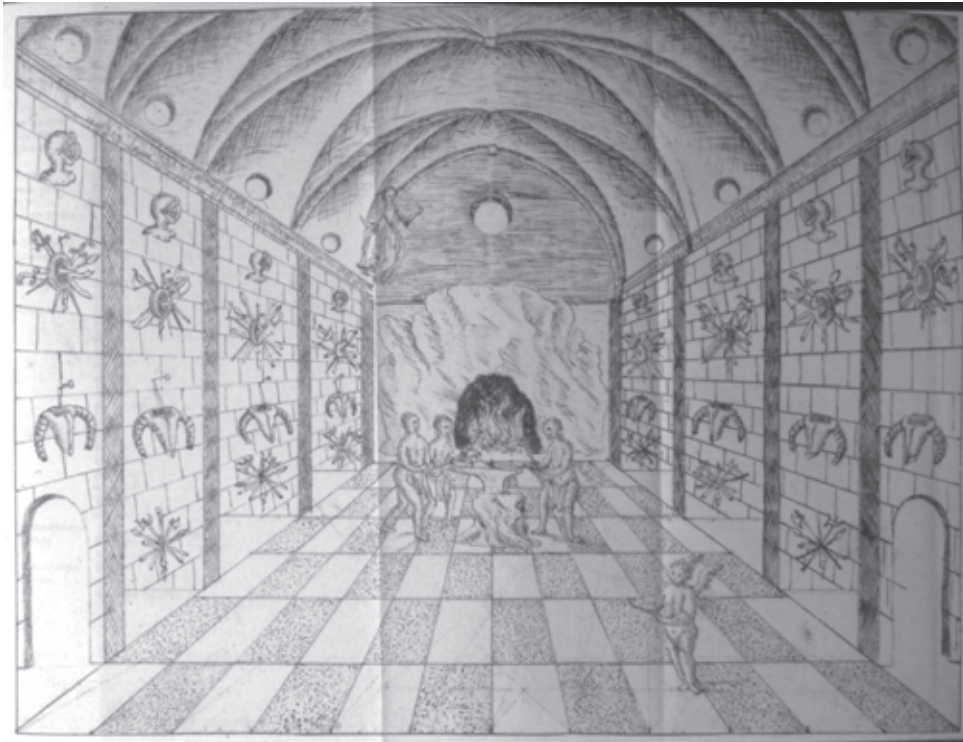


Fig. 21 José Gomar y Juan Bautista Bayuca, Fragua e Vulcano, lámina XI, Jornada I de *La fiera, el rayo y la piedra* (1690), dibujo a pluma, Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 14.614.



Fig. 22 Lodovico Ottavio Burnacini, Sala de Armas, Escena I del segundo Acto de *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (1674) de N. Minato y A. Draghi, grabado de Mattias Küsel.