



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 19 (2013)

### ENTRE DOS LUCES: LA EVOLUCIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

Javier NAVARRO DE ZUVILLAGA  
(Universidad Complutense)

*Recibido: 03-04-2013 / Revisado: 09-04-2013  
Aceptado: 07-05-2013 / Publicado: 25-07-2013*

**RESUMEN:** Entre la luz de la razón y la luz de la fe la escenografía teatral en la España del siglo XVIII se debate y evoluciona desde la perspectiva frontal a la perspectiva oblicua, más acorde esta última con la idea ilustrada del teatro. El punto de fuga único de la perspectiva frontal representa el infinito y el punto de vista se identifica con el ojo del rey en el teatro cortesano. La perspectiva oblicua, con dos puntos de fuga, diluye esta identificación al dejar fuera del arco proscenio al infinito poniendo la escenografía más al alcance de todos, incluidos los actores. La altura del punto de vista también varía, bajando del palco real para que los espectadores del patio de butacas puedan ver mejor la perspectiva escenográfica (Bails). Por otra parte la escenografía se debate también entre la luz del sol en los corrales y la luz artificial de los teatros cubiertos y en éstos también lo hace entre la luz de las candilejas y la de los faroles de reverbero. Pero sobre todo la escenografía se mueve entre la luz de la razón y la de la ilusión que provoca el escenario teatral.

**PALABRAS CLAVE:** Razón, fe, perspectivas frontal y oblicua, infinito, punto de vista, ojo del rey, luz del sol, luz artificial, candilejas, reflectores, luz de la razón, luz del escenario.

## BETWEEN TWO KINDS OF LIGHT: THE EVOLUTION OF SCENOGRAPHY

**ABSTRACT:** Spanish XVIIIth century scenography struggles between the light of reason and the light of faith and evolves from frontal perspective to oblique perspective, being the later more in accordance with the Enlightenment idea of theater. The unique vanishing point of frontal perspective represents infinity and the view point is identified with the king's eye in courtly theater performances. The two vanishing points in oblique perspective blurs the identification of power with perspective as it places infinity out of the limits of the scene and makes scenography more available for everyone including actors. Also the height of the view point changes being lowered from the position of the king's eye so that spectators in the stalls were able to appreciate better the perspective scene (Bails). On the other hand scenography also struggles between sun light in the «corrales» and artificial light in the roofed theaters. Even in these ones the struggle is between footlights and reflectors. But above all scenography moves between the light of reason and the light that the illusion of theater stage radiates.

**KEYWORDS:** Reason, faith, one point perspective, two points perspective, infinity, view point, king's eye, sunlight, artificial light, footlights, reflectors, light of reason, light of stage.

D'Alembert deja claro en sus escritos el profundo cambio que en las ideas se produjo a lo largo del siglo que le tocó vivir:

En cuanto observemos atentamente el siglo en que vivimos, en cuanto nos hagamos presentes los acontecimientos que se desarrollan ante nuestros ojos, las costumbres que perseguimos, las obras que producimos y hasta las conversaciones que mantenemos, no será difícil que nos demos cuenta que ha tenido lugar un cambio notable en todas nuestras ideas, cambio que, debido a su rapidez, promete todavía otro mayor para el futuro (D'Alembert, 1758: 1 y sig.).

Continúa D'Alembert enumerando los avances de la filosofía y de la ciencia en relación con la naturaleza y prosigue:

Fruto de esta efervescencia general de los espíritus, una nueva luz se vierte sobre muchos objetos y nuevas oscuridades los cubren, como el flujo y el reflujo de la marea depositan en la orilla cosas inesperadas y arrastran consigo otras (1758: 1 y sig.).

Esta cita avala la expresión «el Siglo de las Luces» con que se ha denominado al siglo XVIII. En efecto, los ilustrados quisieron iluminarlo todo con la luz de la razón, intentando ahuyentar las sombras de la magia, de la superstición y del oscurantismo. Así, en Madrid el corregidor Armona creó escuelas públicas gratuitas en cada barrio de la ciudad. No fue ésta la única iniciativa en este sentido, pero la cito aquí por ser Armona personaje relevante en el tema que nos ocupa por sus *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785).<sup>1</sup> Pero tanto en la educación como en el teatro, muy relacionados entre

<sup>1</sup> José Antonio de Armona y Murga terminó este manuscrito en 1785, en 1988 fue publicado en edición crítica de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García por la Diputación Foral de Álava.

sí, por cierto, los ilustrados encontraron una gran resistencia. Por así decirlo, la luz de la razón hubo de luchar contra la luz de la fe, que es la que, con su oposición a la instrucción pública, dio origen al término «oscurantismo». Viendo lo que hoy pasa en España con la asignatura denominada «Educación para la ciudadanía» —nombre bien «ilustrado», por cierto— parece que estuviésemos reviviendo aquellas pugnas dieciochescas. Pero vamos a lo nuestro, es decir, a la evolución de la escenografía entre esas dos luces.

Desde el siglo XVI los corrales de comedias habían sido los centros vivos del teatro público, en los que los grandes dramaturgos habían estrenado sus comedias. En estos laboratorios del teatro todas las personas implicadas en la realización de las representaciones habían experimentado fórmulas para resolver los problemas que planteaba la puesta en escena de aquellas comedias en estos patios descubiertos.

Otras manifestaciones del teatro popular eran los autos sacramentales que, desde antes que existieran los corrales, recorrían las calles de las ciudades sobre carros que, en ocasiones, disponían de una escenografía y una maquinaria sofisticadas. También se montaban tablados en las calles para representaciones de teatro, como en el caso de la visita del Príncipe de Gales a Madrid en 1623.

Hay noticias de que en muchas ocasiones se representaron los autos sacramentales en los corrales de comedias (Shergold, 1989: 92) por lo que se establecería una influencia mutua entre ambas maneras de representación.

Todas estas representaciones, incluidas las de los corrales, se hacían con luz de día y sólo en casos muy puntuales se utilizaba una iluminación artificial, ya fuese con lámparas de aceite, ya con cirios o velas.



fig. 1

Aparte de otros tablados provisionales existía en el palacio real, el viejo Alcázar de Madrid, un salón para las comedias que más tarde se denominó Salón Dorado, pero no era un teatro permanente, ya que el salón se utilizaba para otros menesteres, como las comidas públicas del rey y otros saraos. Así el teatro dorado era de quita y pon y en ocasiones se montaba en otras piezas del palacio. Como podemos ver en esta imagen del boceto de Francisco Herrera el Mozo para la loa de *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara (fig. 1), representada en 1672 ante los reyes, se trata de un escenario a la italiana

con bastidores y bambalinas, pero elevado sólo un par de escalones sobre el suelo del salón, por lo que no había foso, mientras que tampoco parece que utilizaran tramoyas desde lo alto del teatro, ya que no iban a estropear la bóveda dorada que cubría el salón. Sólo a partir de 1640, con la inauguración del Coliseo del Buen Retiro en el palacio nuevo, se contó con un auténtico escenario a la italiana con todos sus avances tecnológicos.

En estos dos teatros sí se utilizó en todo momento la iluminación artificial, ya que eran salas cubiertas. Así el teatro en el siglo XVII se movía entre dos luces: la del sol y la de las velas.

El escenario a la italiana había sido creado en el Renacimiento por los artistas italianos basándose en las leyes de la perspectiva, de forma que las paredes y el techo de la habitación representada se distribuían en bastidores a ambos lados del escenario, que podían entrar y salir desde los laterales, y bambalinas colgadas, respectivamente. El tamaño de los bastidores disminuía y cada dos de ellos se encontraban más cercanos entre sí según



de ese privilegio. La perspectiva escénica fue, pues, como no podía ser de otra manera y como tantas cosas, un instrumento al servicio del poder.

Al igual que entre las distintas manifestaciones del teatro popular, también entre el teatro público y el teatro cortesano se daba un interesante trasvase ya que, por un lado, el rey Felipe IV acudía al Corral de la Cruz cuando quería ver alguna comedia allí estrenada (Shergold, 1989: 32) y, por otro, el propio rey hacía que se abrieran al público las puertas del Coliseo del Buen Retiro en algunas ocasiones, ya desde el mismo año de su inauguración<sup>3</sup> cosa que en el reinado de Carlos II se hizo mucho más frecuente, funcionando entonces el teatro como un corral cualquiera, ocupándose de todo el empresario de compañía al que se le hubiere arrendado. A finales del siglo XVII el coliseo funcionaba prácticamente como un teatro público más, turnándose las compañías (Flórez Asensio, 1998). De esta manera, el rey estaba al tanto de lo que se hacía en el teatro público y el pueblo al tanto de lo que se hacía en el teatro cortesano. Este trasvase propició que se empezaran a realizar escenografías de bastidores, es decir, a la italiana o con perspectiva, en los corrales madrileños.

El tratado de Palomino recoge lo que había sido la práctica teatral durante el siglo XVII en el escenario a la italiana del teatro cortesano. Por lo tanto, durante los dos reinados de Felipe V (1700-1724 y 1724-1746) es de suponer que los escenarios del teatro cortesano seguirían siendo diseñados en su mayor parte en perspectiva frontal y simétrica, tal como nos muestra Palomino en su lámina. Precisamente en 1697 se representó en el Real Coliseo del Buen Retiro el drama mitológico con música titulado *Todo lo vence el amor* de Zamora para celebrar el nacimiento de Luis I, hijo de Felipe V y de María Luisa de Saboya (Zapata, 1989). Para esta representación Palomino pintó el telón para la loa, también escrita por Zamora, y supervisó las mutaciones. Las mutaciones correspondientes a la escena segunda de la primera jornada y a la primera escena de la jornada segunda representaban sendos Salones Reales. Cabe pensar que estas mutaciones no diferirían demasiado, en lo que a la perspectiva se refiere, del Salón Regio que presenta Palomino en la parte inferior de la lámina de su tratado que acabamos de ver.

Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V a partir de 1714, trajo a España al *castrato* Carlo Broschi Farinelli para intentar que su maravilloso canto, cuya fama había trascendido de Roma a Viena y Londres, aliviara la melancolía en que su esposo el rey se hallaba sumido. Felipe V le escuchó por primera vez en La Granja en el verano de 1737:

...y el efecto de su canto fue tal que le hizo volver a la razón, pues se hallaba entonces en uno de sus momentos de semilocura (Morales Borrero, 1987: 8).

Los reyes lo tomaron a su servicio como músico de cámara, con lo que ya no volvió a pisar los escenarios. En la última parte del reinado de Felipe V se hicieron algunas representaciones de ópera italiana con los actores del Teatro de los Caños del Peral, que había sido cerrado en 1739, y otros venidos expresamente, todo ello, sin duda, por influencia de Farinelli.

A la muerte de Felipe V, su hijo Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza continuaron con Farinelli a su servicio, pese a la voluntad de la reina viuda, que lo quería al suyo en La Granja, y nombraron al italiano director de los entretenimientos reales:

<sup>3</sup> Así lo informa Pellicer y Tobar en una carta de 7 de febrero de ese año, sólo tres días después de la inauguración del teatro. Cit. por Varey y Shergold (1987: 37).

Como consecuencia de esto puso en ejecución un gran plan de representaciones en el Real Coliseo del Buen Retiro y otro no menos grandioso de festejos para los reyes en el Real Sitio de Aranjuez durante las jornadas de primavera (Morales Borrero, 1987: 11).



fig. 3

Farinelli estuvo en este cargo desde 1746 hasta 1759, cuando Carlos III sucede a su hermanastro Fernando a la muerte de éste. El nuevo rey, más interesado por la cinemática que por el teatro y la música, priva a Farinelli de su cargo, aunque no de su sueldo, y le hace salir del país. De su labor como director de los festejos reales nos ha dejado constancia Farinelli en un espléndido manuscrito que va acompañado de magníficas ilustraciones realizadas por Battaglioli. Este artista italiano estuvo en España desde 1746 hasta 1750 y en ese tiempo realizó decoraciones teatrales para el Buen Retiro, Aranjuez y el palacio real de Madrid y en 1758 entregó las aguadas para el manuscrito de Farinelli. De todas ellas nos interesan especialmente cuatro.

La primera (fig. 3) muestra la representación de una ópera en un escenario en perspectiva y delante de él los músicos en el foso de orquesta. Son varios los

comentarios que me suscita esta imagen. El primero de todos es que la perspectiva del escenario es una perspectiva frontal, pero con el punto de vista desplazado hacia la derecha, tanto que queda fuera de los límites del dibujo. Para que se comprenda mejor lo que estoy diciendo he tomado esta imagen, la he rotado de izquierda a derecha y la he añadido a la derecha de aquélla (fig.4). De esta manera tendríamos un escenario en

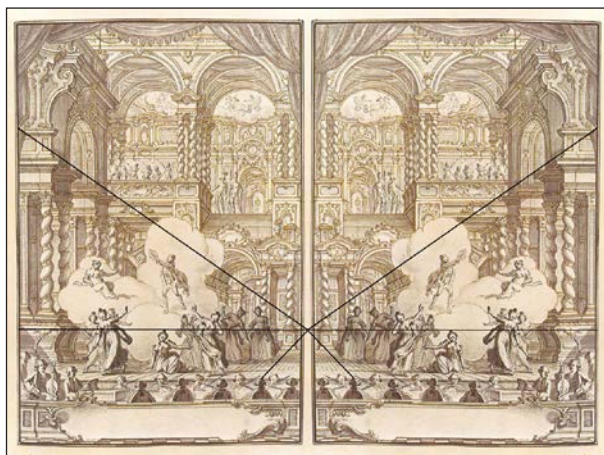


fig. 4

perspectiva frontal simétrica, a falta del trozo del medio, pero el escenógrafo italiano ha hecho que en el escenario sólo aparezca la mitad de la arquitectura representada —obsérvese la cortina que enmarca el dibujo en la parte superior—, pero manteniendo el punto de vista en el centro de la misma, con lo que resulta una representación del espacio que presenta cierta aparente oblicuidad.<sup>4</sup> Comparemos ahora esta imagen con esta otra que es un boceto para la escenografía de *La fábula de Andrómeda y Perseo* de Calderón, realizada por Baccio del Bianco en el



fig. 5

Coliseo del Buen Retiro en 1653, es decir, un siglo antes de los dibujos de Battaglioli (fig. 5) y, por tanto, lo podemos considerar paradigma de la escenografía barroca. Se trata de una perspectiva frontal y simétrica en la que hay una completa simetría bilateral y una gran sensación de profundidad hacia el fondo. Evidentemente para realizar su dibujo Battaglioli no tuvo que hacerlo como si fuera completo y tomar luego sólo su mitad izquierda, sino que lo realizó tal cual lo vemos; eso sí, señalando el punto de fuga fuera del margen derecho.

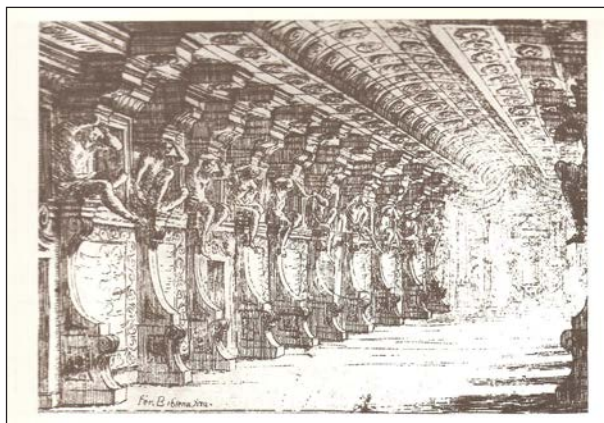


fig. 6

Este gusto por la oblicuidad de la escena había sido ensayado ya mucho antes por Ferdinando Galli Bibiena<sup>5</sup> en diversas producciones teatrales, como en esta escena palaciega (fig. 6), en la que el punto de fuga está situado en el margen derecho del dibujo. Antes que él Marcantonio Chiarini ya había utilizado un trazado similar en una de las escenas del *Nerone fatto Cesare*, representada en Bolonia en 1675. Esta oblicuidad alcanza su cenit cuando deja de ser aparente para ser una auténtica oblicuidad. Esto sucede cuando Galli Bibiena publica en 1712 su tratado de perspectiva (Galli Bibiena, 1732) en el que incluye la «escena en ángulo» (fig. 7). Como podemos ver en esta lámina se trata de un espacio

<sup>4</sup> Al realizar este dibujo he comprobado que Battaglioli se tomó cierta licencia en cuanto al trazado perspectivo: algunas líneas que deberían ir al punto de fuga no lo hacen, sin duda para evitar una sensación fozada. A veces, en perspectiva, en ocasiones y en zonas muy concretas, lo que está bien trazado parece mal y viceversa. Era frecuente entre los artistas desviarse de las reglas para evitar que lo representado pareciera mal a la vista.

<sup>5</sup> En 1708, Ferdinando Galli Bibiena fue llamado a Barcelona para organizar los decorados de las festividades del futuro Sacro Emperador Romano Carlos VI.

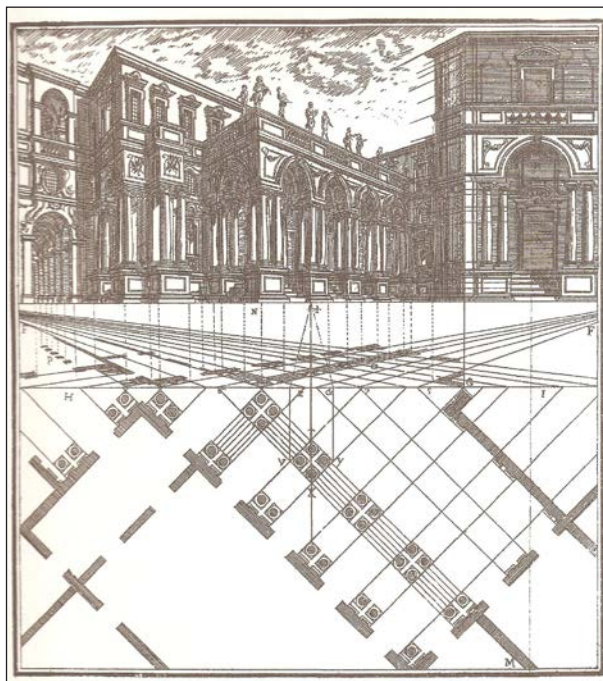


fig. 7

arquitectónico cuyos ejes ya no se corresponden con los del escenario ni, por tanto con

los de la sala, sino que se sitúan en posición completamente oblicua con respecto a aquéllos. Esto produce como consecuencia que la perspectiva tenga dos puntos de fuga. Este tipo de escena se enseñoreó de los teatros europeos, incluidos los españoles, como podemos ver en este boceto de Alejandro González Velázquez (fig. 8). Este dibujo es muy interesante, ya que en él podemos ver la disposición de los bastidores en planta. Este artista trabajó frecuentemente realizando las decoraciones para el Coliseo del Buen Retiro, con la ayuda de su hermano Luis (Péas Serrano, 1989: 554).

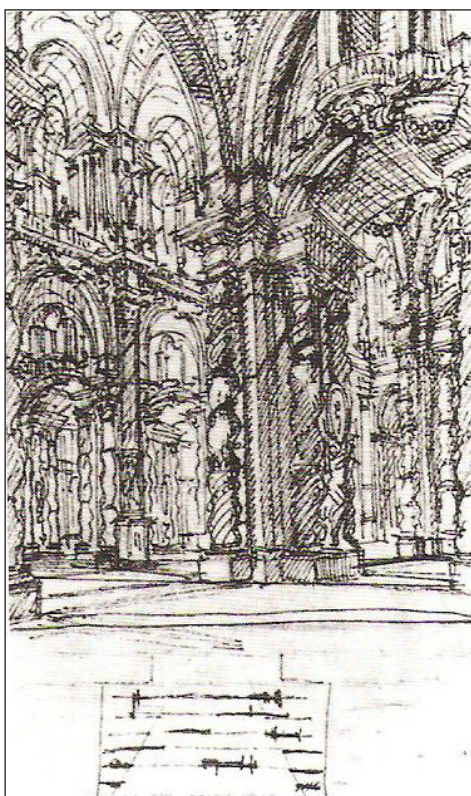


fig. 8

Otras dos ilustraciones nos harán ver cómo se evolucionó a lo largo del siglo XVIII de la perspectiva frontal a la perspectiva oblicua. La primera de ellas es un plano del Coliseo de los Caños del Peral, según el proyecto del arquitecto Virgilio Rabaglio, colaborador de Santiago Bonavía, para la reforma de dicho teatro, promovida por el Marqués de Scotti y terminada en 1738 (fig. 9). Es una sección transversal del edificio, mirando hacia el escenario, que nos muestra una escenografía en perspectiva



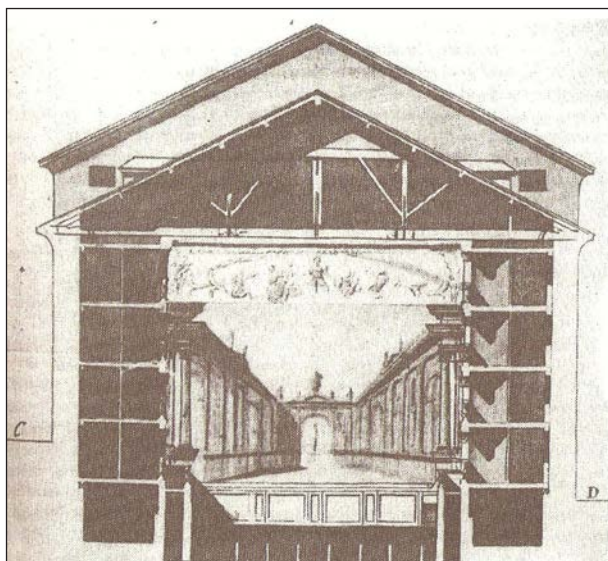


fig. 9

frontal. La otra ilustración es también una sección transversal mirando hacia el escenario, en este caso del Coliseo de la Cruz, levantado en 1743 en el mismo terreno en que estaba el corral del mismo nombre, según proyecto del arquitecto Felipe de Juvara, si bien este dibujo está firmado por Manuel Rodríguez en 1785 (fig. 10). La escenografía que se muestra en este plano está realizada en perspectiva oblicua o angular, con dos puntos de fuga. Ambas escenografías no tienen por qué corresponder a ninguna obra o representación en concreto, incluso podrían ser exclusivamente las pinturas propuestas para los telones de boca de ambos teatros. Sin embargo, nos hablan claro de cómo al menos desde 1738 hasta 1745 la perspectiva oblicua fue habitual en los teatros públicos de Madrid. Algo que se puede deducir de la comparación de ambos dibujos es que la verisimilitud a la que aspiraban los ilustrados es más factible en el caso de la perspectiva angular.

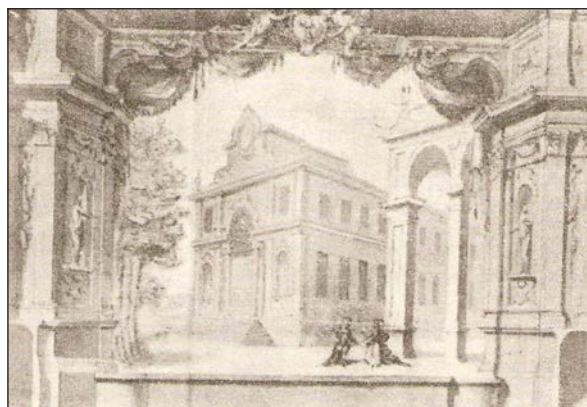


fig. 10

La perspectiva oblicua también tuvo su reflejo en la pintura, de lo que hay numerosos ejemplos, como este óleo de Luis Paret y Alcázar: *La comida de Carlos III* (1768-1773) (fig. 11) o este otro de William Hogarth titulado *Marriage a la mode: El contrato matrimonial* de 1743-45 (fig. 12). Traigo aquí a Hogarth no sólo por este ejemplo de perspectiva oblicua, sino por la identificación entre su obra y el teatro, dentro del espíritu ilustrado, que se desprende de sus propias palabras:

...yo... deseaba pintar cuadros sobre tela parecidos a las representaciones escénicas; además, esperaba que serían juzgados y criticados de la misma forma. Debo señalar que me refiero sólo a aquellas escenas en que la especie humana es el actor, y creo que no se han descrito muy a menudo de un modo digno y a la vez hábil. En estas composiciones, los temas que tanto divierten como mejoran el espíritu, prometen ser de la mayor utilidad pública y, por tanto, tienen que colocárseles entre los de las clases más elevadas.



fig. 11



fig. 12

Además, en este cuadro Hogarth presenta un tema muy próximo a los que Leandro Fernández Moratín desarrolló en alguna de sus obras: el matrimonio de conveniencia. Si bien Moratín plantea otro tipo de conveniencia, tanto él como Hogarth expresan una crítica a las costumbres y los personajes de su época.

Como ya se ha señalado en otro lugar (Navarro de Zuñillaga, 2000: 191-193) en las escenas realizadas con perspectiva oblicua la degradación de los términos es más suave que en aquellas hechas con perspectiva frontal y, al estar los ejes del espacio representado en posición diferente a los del espacio real del escenario y de la sala, no existe una sensación de continuidad entre ambos espacios; por así decirlo, el espacio se quiebra al traspasar el arco proscenio. También sucede que la disposición oblicua de las rectas en escorzo produce una dinamización del espacio. Esto va a facilitar, curiosamente, las propuestas que realizarán Diderot y d'Alembert, ya que la escena en ángulo hace al espacio representado más distante y más vital, con lo que se refuerza la idea de ilusión tal como la entendían los ilustrados. Esta idea era totalmente diferente de la idea que sustentaba la ilusión barroca. Para los ilustrados lo que se veía en el escenario era una porción de la realidad que se mostraba allí para que el espectador pudiera sacar algún provecho de su contemplación y en este sentido debía estar perfectamente simulada para tener verosimilitud y crear la ilusión de ser realidad, pero nunca pretendiendo hacer creer al espectador que se trata de la realidad misma como sí lo pretendía el trampantojo barroco. Quizá así se entiendan mejor las tres unidades que pretendían los ilustrados de nuestro país, especialmente Luzán y Montiano y Luyando y que analizaré más adelante.

Pero todavía hay algo más en relación con el gusto ilustrado por la escena en ángulo y que, a mi parecer, no es lo menos importante. Se trata de que los dos puntos de fuga quedan fuera de los límites del cuadro. Teniendo en cuenta que el punto de fuga representa el punto del infinito de todas las rectas que en él concurren esto significa que el infinito deja de estar representado en el cuadro, dentro de sus límites, al contrario de lo que ocurría en el caso de la perspectiva frontal.

Así podemos considerar que las perspectivas frontales con el punto de fuga fuera del cuadro, como es el caso de la escenografía representada en la aguada de Battaglioli que hemos visto antes (fig. 3) no es sino un paso intermedio entre la perspectiva frontal y simétrica y la perspectiva en ángulo en la que tampoco aparece en el cuadro la representación del infinito. Me atrevería a decir que incluso los «puntos trascendentales» de Palomino (fig. 2) de alguna manera quitan hierro a la representación del infinito en la escena, al transformar ese punto en tres puntos distintos. En definitiva, la carga de simbolismo trascendente que inevitablemente conlleva representar el infinito en la escena desaparece al no estar éste incluido en ella. Se podría decir que la hace más humana o menos divina, lo que se compadece perfectamente con el espíritu de la Ilustración. Por otra parte termina con la posible identificación del ojo del rey con el punto de vista, pues, aunque sigue existiendo el punto de vista, ya no es tan fácilmente localizable, aparte de que la menor degradación de los términos, su decrecimiento más suave que en la perspectiva frontal, hace que las deformaciones que resultan al mirar la escena desde lugares apartados del centro sean también menores. Se produce, por lo tanto, una relativización espacial al tiempo que una relativización de la jerarquía social. Este proceso continuará a lo largo del siglo, culminando en 1776, año en que Benito Bails publica en Madrid sus *Principios de Matemáticas* (1776).

Bails es el prototipo del hombre ilustrado español del siglo XVIII, educado en Francia y relacionado con D'Alambert; tradujo al castellano obras francesas que contribuyeron a la difusión en España de las ideas de la Ilustración. Dentro de esta corriente, Bails se ocupó de las matemáticas, la arquitectura, la música y el periodismo. Llegó a ser Director de Matemáticas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1768. Publicó muchas obras y, naturalmente, topó con la Inquisición, que amargó el final de su existencia.

En el tercer tomo del libro citado, dentro de los Principios de Perspectiva, dedica ocho páginas a la perspectiva de teatros en la que hace una síntesis de los planteamientos y métodos conocidos hasta el momento. Pero en nuestra historia su texto plantea una novedad en relación con la situación del punto de vista, pues al respecto dice Bails:

La perspectiva del teatro no se traza por lo común con todo el rigor de las reglas del arte, porque como son tantos los puntos de vista, no sólo se tira a que haga buen efecto desde todos ellos, sino también a que quede en buena disposición para servir en las representaciones teatrales.

Y más adelante continúa así:

La razón natural, los principios del arte, todo está pidiendo que se ponga el punto de vista al nivel de los palcos o sitios que ocupan los principales personajes, o los que presiden.

Hasta aquí coincide con Galli Bibiena; pero luego prosigue:

...y por ningún motivo podría dejar de hacerlo así el perspectivo, si no hubiera el inconveniente de que la mutación no hace buen efecto a los que la miran desde el patio, porque el punto está entonces demasiado alto para ellos y así ha de ser uno de los principales cuidados del perspectivo hacer que su decoración parezca bien, tanto a los que están en los palcos, como a los que se quedan en la platea.

Aquí hace Bails exactamente el razonamiento contrario al que hacía Bibiena. No en vano median sesenta y cinco años entre los dos tratados.

Ya en 1762 Arnaldi, había comenzado la batalla en contra de los abusos barrocos con la publicación de un libro del que traigo aquí este párrafo:

... es un gran abuso de nuestro tiempo el ver las escenas pintadas con tantos puntos horizontales como quiere la fantasía del pintor, lo cual genera confusión (Veronese, 1762).

Similares argumentos emplearán Algarotti y Milizia en sus respectivos tratados (1762 y 1794, respectivamente). Se trata de una clara referencia a la escuela bibienesa y así Bails, enfrentando el tema con este nuevo espíritu, termina diciendo:

En consecuencia de ésto [el perspectivo] ha de poner el punto de vista (...) en el fondo de la platea, a una altura media entre los palcos principales y la platea.<sup>6</sup>

Este párrafo es muy interesante, pues en él se muestra de manera sencilla y concreta la transformación política y sociológica que se venía produciendo en Europa, especialmente en Francia, desde hacía décadas y que tendría su culminación en la Revolución Francesa. En efecto, esta cita de Bails habla claramente de prestar la misma atención a los personajes principales y al espectador normal. Bails emplea bastidores paralelos a la boca del escenario, pero advierte: «Otros hay que ponen oblicuamente los bastidores con el fin de que la perspectiva haga mayor efecto».

Éste es un dato más que abona el conocimiento de los tratados de Pozzo y Bibiena por parte de Bails. Lo de que «la perspectiva haga mayor efecto» quiere decir que la disposición oblicua de los bastidores hace que los espectadores laterales la puedan contemplar con menor deformación. En realidad los «puntos trascendentales» de Palomino, a los que he aludido antes, buscan exactamente lo mismo con un trazado más sencillo, lo que debieron agradecer mucho a Palomino los escenógrafos españoles de la época.<sup>7</sup>

La escena en ángulo que pone Bails en su tratado (fig. 13) está claramente inspirada

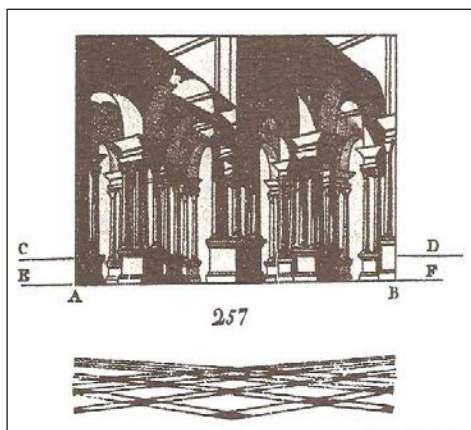


fig. 13

<sup>6</sup> Bails llama punto de distancia, a lo que nosotros conocemos como punto de vista, por lo que me he permitido modificar la cita para que se entienda mejor el discurso.

<sup>7</sup> Aunque los «puntos trascendentales» los tomó Palomino de Colonia y Mitelli, la aplicación de los mismos a las escenas teatrales es totalmente suya. Desgraciadamente, aparte de Palomino, no conozco ningún comentario de un escenógrafo del siglo XVIII que haga alusión a los puntos trascendentales o que los haya utilizado en sus dibujos.

en un grabado de Piranesi (fig. 14), si bien éste no es en realidad una escena en ángulo (Navarro de Zuñillaga, 1996: 259-260, nota 5). Compárense ambos prestando atención a los juegos de luz y sombra, si bien éstos están contrapuestos de izquierda a derecha en los dos dibujos.

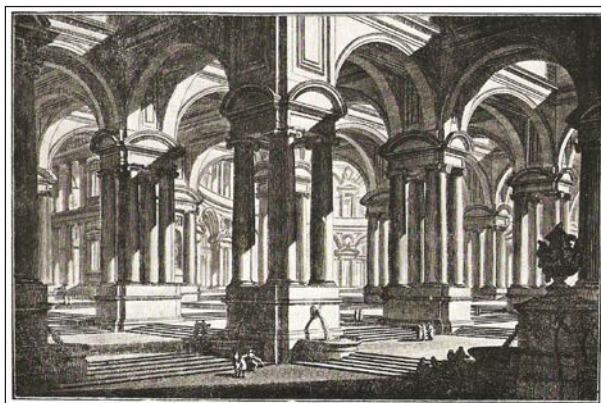


fig. 14

Finalmente habla Bails de las ventajas de la perspectiva en ángulo en los siguientes términos:

Las mutaciones vistas por ángulo, además de la mucha gracia y del grande efecto que hacen, por razón del movimiento contrapuesto de su planta, tienen una ventaja que no concurre en las que se ven de fachada. Como estas tienen el punto en medio, cerca de él la altura de las columnas y de las puertas, suele degradar demasiado, particularmente quando se quieren fingir con mucho fondo; por lo qual hacen disformes a la vista, quando los actores se arriman al telón, porque entonces dichas columnas y puertas quedan sin aquella proporción que siempre deberían tener en el tamaño de los actores.

Es interesante darse cuenta de que la perspectiva en ángulo no solamente modificó la percepción por parte del espectador del espacio escénico en sí, sino que también modificó la utilización de ese mismo espacio por parte de los actores, ya que les permitió desenvolverse más hacia el fondo del escenario, al no ser la degradación tan rápida como en la perspectiva de eje central, rompiendo así el confinamiento en el proscenio al que ésta perspectiva de eje central les tenía sometidos por haber imperado sobre los escenarios.

Aún así, el propio Bails en su *Tratado de Arquitectura* (1783) en el que sigue a Pierre Patte en lo relativo al edificio teatral, define el proscenio como «...el parage donde los Cómicos representan», ya que la perspectiva en ángulo, aunque no sea tan forzada como la del eje central, tampoco permite que los actores se acerquen demasiado a las paredes figuradas para no romper la ilusión y así el principal lugar de representación sigue siendo el proscenio. Por otra parte, las exigencias de verisimilitud del teatro neoclásico chocaban con cualquier actuación que fuera en detrimento de romper esa ilusión de realidad tan viva que pretendían.

En cualquier caso, podemos afirmar que la perspectiva en ángulo supuso un cambio sustancial en todos los aspectos de la puesta en escena, incluida la iluminación, como veremos más adelante.

De la aceptación de la perspectiva en ángulo dan fe estas palabras de un espectador anónimo, escritas en 1788:

¡Cuán admirable es aquel arte de representarnos, en un limitado sitio, edificios inmensos! (...) Pero, me dira Vmd., ¿cómo puede ser que se comprenda una enorme mole, por ejemplo, cien veces mayor que el foro del teatro? Pintando tan sólo una esquina, un ángulo, o un trozo en aquella grandiosa forma y dimensión, dejando que la imaginación de los espectadores tire sus líneas y acabe la fábrica que el pintor no pudo cerrar entera en tan corto espacio. Esta es la verdadera magnificencia teatral, sin necesidad de presentar todas las partes del edificio. En efecto: cuando contemplamos un gran edificio de cerca (como se nos representa en las nuevas escenas de la ópera actual), nunca lo vemos sino por partes; de la vista sacamos la grandeza de las otras que se ocultan.

Y aún para dar más campo y ejercicio a la imaginación, es mejor presentar los edificios por un ángulo: y si puede ser, oblicuo; para que esta misma imaginación nuestra no acabe de correr tan prestamente las caras y dimensiones ocultas de aquella fábrica (cit. en Muñoz Morillejo, 1923 : 70-71).

Más adelante habla Bails del tablado en los siguientes términos:

El tablado de un coliseo donde se representan óperas, debe ser mayor que el de un corral de comedias, por las razones que ocurrirán a qualquiera que haya visto óperas y comedias. Su distribución ha de ser tal, que facilite todas las mutaciones, bien para que baxen desde arriba, bien para que suban desde debaxo de las tablas.

Es interesante la distinción que hace entre coliseo y corral, destinado el primero a óperas y el segundo a comedias. Así fue en realidad, ya que el primer coliseo que se construyó a principios del siglo fue el de Los Caños del Peral y su destino era la ópera, mientras que los corrales seguían funcionando con la representación de comedias. También es de notar en esta cita de Bails la alusión que hace a las dos formas de aparición de las mutaciones, lo cual es un dato sobre la práctica teatral de aquel siglo en el que las mutaciones se hacían caer desde el telar o se elevaban desde el foso, según los casos.

Luego hace Bails algunas reflexiones sobre cómo ven la perspectiva escénica los espectadores desde sus distintas posiciones, en las que vuelve sobre lo ya dicho y finalmente hace algunas interesantes observaciones sobre la iluminación del escenario, que Bails llama alumbrado, en los siguientes términos:

Las luces que se ponen en los varales entre los bastidores ocasionan incendios, y suelen manchar los vestidos de los Cómicos. Estos dos daños podrían precaverse con faroles de reverbero, cuya luz es mucha y puede dirigirse adonde se quiera. Estarían muy bien (...) a derecha, e izquierda, en las paredes que hay detrás de los bastidores, clavados en un varal a manera de bastidor vertical que moviéndose sobre un exe dirigiese la luz a las mutaciones sin riesgo del fuego, lo qual las daría una alma de que carecen muchas veces, por más que estén arregladas a las leyes de la perspectiva.

También con reverberos podrían escusarse las candilejas que hay delante del tablado para alumbrar el proscenio. Estas incomodan, encandilan a los cómicos y a los espectadores de los palcos, llenan el corral de humo, ennegrecen las pinturas y

adornos, formando una como niebla entre los cómicos y los espectadores. Nada de esto sucedería poniendo reverberos en cada lado del ancho del corral cerca del proscenio al extremo de los antepechos del segundo, tercero y cuarto pisos de palcos; la luz de estos reverberos alumbraría todo el alto y ancho del proscenio, y los objetos teatrales no estarían alumbrados desde abaxo arriba, que es cosa ridícula, sino desde arriba abaxo como alumbraba el sol, lo que por lo mismo es más natural.

Como se puede comprobar, continuamos entre dos luces: las que sería conveniente tener y las que realmente se utilizaban.

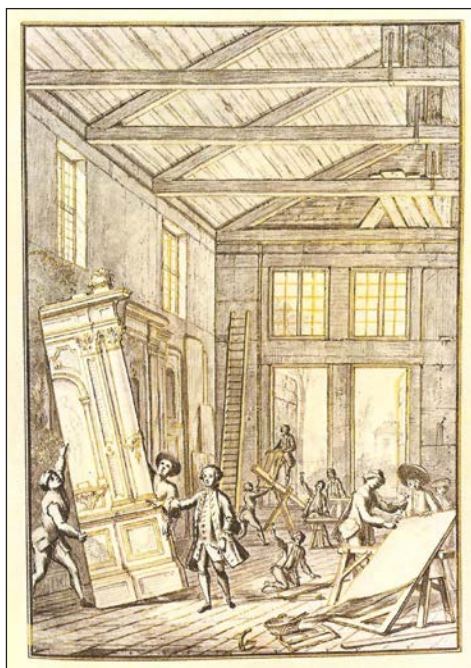


fig. 15

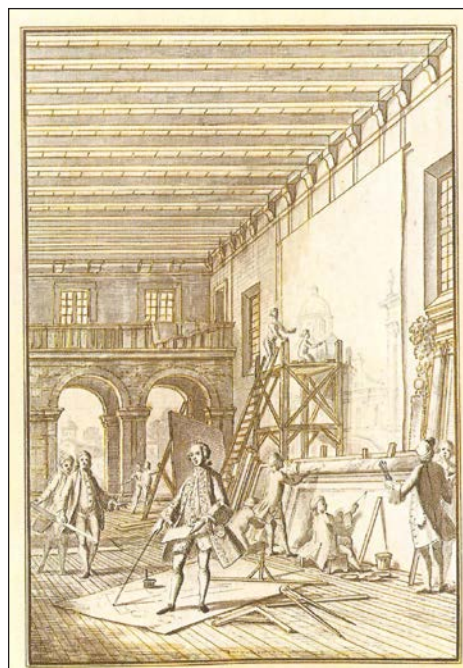


fig. 16

Pero volvamos al manuscrito de Farinelli y a las restantes aguadas de Battaglioli. Dos de ellas representan los trabajos habituales en un taller de decorados, en concreto el del Coliseo del Buen Retiro. No sabría decir hasta qué punto Battaglioli representa el aspecto real de aquellas dependencias, pero en cualquier caso nos da una idea muy clara de cómo debía ser un taller semejante. Las dos aguadas representan locales diferentes en perspectiva frontal con el punto de fuga fuera de los límites del dibujo, a la derecha en el primero y a la izquierda en el segundo. En una (fig. 15) se ve a un caballero en primer término, que bien podría ser el escenógrafo,<sup>8</sup> controlando los trabajos de los operarios. Dos de éstos, a la izquierda, mueven un bastidor que representa un fragmento de arquitectura—bastidor que corresponde al lateral izquierdo del escenario, visto desde el espectador, otros dos a la derecha están forrando de lienzo otro bastidor; otros, detrás, está clavando o aserrando o realizando otro tipo de acciones propias del taller. Contra la pared de la izquierda hay apoyados otros bastidores y, a lo que parece, un telón pintado con paisaje. El local representado en la otra aguada es donde se pintan los bastidores y los telones (fig. 16).

<sup>8</sup> No parece que sea el propio Farinelli si lo comparamos con la primera aguada del manuscrito que representa al cantante entregando el manuscrito a los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza.

Vemos en primer término al pintor trazando sobre una tela la delineación de un bastidor a partir del dibujo que lleva en la mano. Detrás de él y a la derecha vemos a unos operarios pintando una arquitectura en un bastidor apoyado en la pared, tras el cual hay apoyado otro, y detrás de éstos, otros operarios, subidos a un andamio, pintan un gran telón que representa una arquitectura. Otros operarios realizan otras acciones. En mi experiencia como escenógrafo he trabajado con talleres que no diferían demasiado del que representa Battaglioli, si bien hoy en día la pintura escénica se está viendo desplazada por otras técnicas, como la serigrafía o todo tipo de proyecciones.

Como se puede comprobar por la diferencia de la estructura en el techo, se trata de dos salas diferentes las representadas en las aguadas ahora analizadas. Farinelli nos habla de tres atarazanas en las que se guardaban los decorados y el vestuario de todas las representaciones realizadas desde 1747 hasta 1758, lo que permitía su reutilización. Esto le hace decir a Farinelli:

Sin exageración alguna se puede muy bien asegurar que en Europa no hay teatro que iguale al de la corte de España (Morales Borrero, 1987: 19).

La duda que nos cabe es si esas mismas atarazanas se utilizaban como talleres de escenografía.

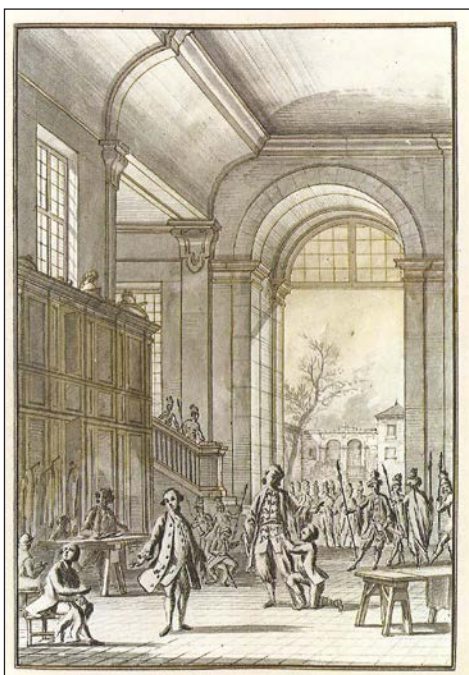


fig. 17

La última aguada de Battaglioli que nos interesa analizar creo que no ha sido bien interpretada hasta ahora, pues se ha considerado como una escena de ópera (Morales Borrero, 1987: 91) (fig. 17). Sin embargo, para mí está claro que se trata de una prueba general de vestuario en el taller dedicado a estos menesteres. Parece lógico que, dada la importancia del vestuario en la ópera, se incluyese también una lámina dedicada a este oficio. Otra cosa es que el artista haya dispuesto el espacio y los personajes como si de una escena teatral se tratase. En ella vemos al «maestro de ceremonias», como lo eran el escenógrafo y el pintor en las dos aguadas anteriormente analizadas y que en este caso debe ser el sastre o el figurinista, es decir, Juan Antonio Guijarro o José Quadra, respectivamente, aunque probablemente se trate del segundo, ya que Farinelli nos dice que éste era el sastre principal (Morales Borrero, 1987: 58). Vemos también un poco más atrás y en el centro a un actor al que

un ayudante con una rodilla en tierra le está probando un traje. Vemos también a tres operarios sentados en banquetas cosiendo, a la izquierda a otro cortando una tela sobre una mesa, de la que cae por un borde ya sea la misma tela, ya el papel con el patrón y vemos asimismo varios trajes colgados de la pared que hay detrás de la mesa. El resto de personajes que aparecen al fondo, dos de ellos descendiendo por la escalera, son, sin duda, actores ya vestidos con el traje de la obra que van a representar y que muy probablemente sea una ópera de ambiente turco (obsérvense los turbantes y las cimitarras que llevan los



cuatro soldados situados al fondo derecha).<sup>9</sup> Para terminar, la representación está nuevamente realizada en perspectiva frontal con el punto de fuga más allá del límite derecho del dibujo.

La sala representada en esta aguada como taller de vestuario es distinta de las representadas en las dos aguadas anteriormente analizadas como talleres de escenografía. ¿Serán estas tres salas las atarazanas a que alude Farinelli?

En cuanto a los escenógrafos que trabajaron en el Coliseo —o Real Teatro, como lo denomina Farinelli— del Buen Retiro, en el periodo en que el italiano fue director del mismo (1746-1759), fue el primero Santiago Pavía, a cuyo fallecimiento le sustituyó Antonio Jolli y a éste Francesco Battaglioli, autor de las aguadas que acompañan al manuscrito de Farinelli (Morales Borrero, 1987: 57). Con anterioridad otro italiano, Santiago Bonavía, había realizado mutaciones para la representación de la ópera *Alejandro en las Indias*, dada en 1738 (Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid, leg. 2-70-4, cit. Verdú Ruiz, 1989: 807, n. 16).

Sabemos que el coliseo del Buen Retiro sufrió dos importantes transformaciones a lo largo del Siglo de las Luces, la primera en 1738 y la segunda en 1747. En ambas actuaciones se mejoraron las condiciones técnicas del escenario y otras dependencias. En la primera se abrió una puerta grande en la pared del foro que daba al jardín, con lo que se permitía incorporar a voluntad una vista de éste a la escenografía, así como fingir incendios en el mismo, sin que el teatro se viera afectado por el fuego. En la segunda reforma se hizo un salón nuevo para los pintores, con los demás aditamentos anexos (Verdú Ruiz, 1989: 803-810.). Cabe pensar que una de las dos salas representadas como taller de escenografía por Battaglioli sea este nuevo salón para los pintores realizado en la reforma de 1747.

En el teatrillo del Real Sitio de Aranjuez también se representaron algunas óperas y de estas representaciones se guardaban todos los decorados. Según Farinelli:

tampoco se encuentra paraje en que colocar las muchas mutaciones de las serenatas que se han hecho en él (Morales Borrero, 1987: 19).

En cuanto a la iluminación, se empleó fundamentalmente la cera en lugar del sebo y el aceite que se usaban antes y que resultaban más caros y para poder alojar los cabos de vela

se hicieron millares de cañones de hojalata con resortes (18-19).

Estos cañones tenían la ventaja de consumir

... únicamente lo preciso (y) ...tener siempre la luz en un mismo ser (18-19).

Además la luz producida por el sebo y el aceite era de llama más inestable. Aún así se siguió utilizando el sebo en parte, si bien de la mejor calidad (55-56).

Pero ¿qué ocurría en los otros teatros que no eran de corte?

Cuando la compañía de cómicos italianos, llamada de los *trufaldines*, llegó en 1703 a Madrid con Felipe V y su esposa María Luisa Gabriela de Saboya instalaron en la casa de la calle de Alcalá donde algunos de ellos residían un corral con tablado, vestuario, gradas y aposentos, aunque no debía ser muy grande (Doménech Rico, 2007: 35). Esto

<sup>9</sup> Dado que Battaglioli no tenía por qué aludir en estas ilustraciones a una ópera que realmente se hubiera representado en el Coliseo del Buen Retiro, no tiene mucho sentido para nuestros fines el bucear en los archivos para ver a qué ópera de las allí representadas en fechas anteriores a la realización de estas aguadas podría corresponder.

originó las protestas del arrendador de los corrales de Madrid, cuyo contrato prohibía expresamente que representaran al público otras compañías que las que actuaban en los corrales del Príncipe y de la Cruz. Pero el rey salió en su defensa y los italianos pudieron seguir actuando en su corral. Lo más curioso es que, además, sus funciones se hacían por la noche:

lo que contravenía de nuevo todas las disposiciones legales establecidas para el teatro público en Madrid durante siglos (36).

Nuevamente el teatro y la escenografía españoles del siglo XVIII se halla entre dos luces: la de las tres de la tarde, que es cuando se iniciaban las representaciones en los corrales del Príncipe y de la Cruz, y la de las seis de la tarde, cuando daban comienzo las de los italianos.

A la vista del éxito de sus representaciones y de las perspectivas de paz en el conflicto sucesorio en 1708 los italianos arrendaron el lavadero de los Caños del Peral, donde construyeron un corral de una envergadura similar al del Príncipe. Este teatro sólo duró cinco años, ya que la compañía se disolvió en 1713, año en que abandonaron el edificio.

En este teatro se venía utilizando la escena perspectiva, pues en la liquidación del alquiler de dicho teatro que hace Francesco Neri en 1714 se citan, entre otras cosas,

los bastidores y mutaciones y cortinas, que se componen de 28 bastidores de jardines, bosques y palacios, ocho bambalinas (181)

La reina María Luisa falleció en enero de 1714 y en septiembre del mismo año Felipe V contrae matrimonio por poderes con Isabel de Farnesio, lo que propició que la compañía de cómicos italianos se rehiciera y el rey les otorgó de nuevo, sin alquiler alguno, el uso del corral de los Caños del Peral (Doménech Rico, 2007: 65).

La abdicación del rey en su hijo Luis en enero de 1724 y el súbito fallecimiento de éste pocos meses después de haber tomado posesión del trono, con el consiguiente luto que obligó al cierre de los teatros durante casi un año, propiciaron una nueva disolución de la compañía italiana y un nuevo abandono del corral.

En 1737 Felipe V, nuevamente en el trono, manda demoler el corral de los Caños del Peral y construir un teatro más grande (Doménech Rico, 2007: 107). Como ya queda dicho, el autor de este nuevo teatro fue Virgilio Rabaglio (fig. 9), arquitecto italiano colaborador de Santiago Bonavía, traído de Italia por el marqués de Scotti para construir el nuevo coliseo que, si bien en su traza general, tanto de la sala como del escenario, es un teatro a la italiana,

el hecho de conservar la cazuela para las mujeres, el aposento de Madrid y los palcos de tertulia, implican un cierto compromiso entre las nuevas formas italianas y las costumbres teatrales españolas (Fernández Muñoz, 1988: 58-62).

La denominación de «coliseo» indica que se trata de un teatro cubierto, como era el Buen Retiro. Así parecería que los corrales no estuvieron cubiertos hasta su transformación en coliseos en la década de los 40. Sin embargo, un documento de 1707 nos dice que

y importara mucho que en dicho Corral del Príncipe se haga vna linterna como la del Corral de la Cruz para el resguardo de las aguas y combenienzia de toda la jente (Shergold, 1989: 233).

Esto podría significar que en esas fechas el Corral de la Cruz ya estaba cubierto y que poco después lo estaría el del Príncipe, pero cubiertos ambos con un linternón, es decir, un cuerpo elevado con ventanas para dar luz al interior. Si esto fue así o no y si, de ser así, seguirían utilizando la luz natural para las representaciones es algo que no está todavía suficientemente claro. Lo que sí sabemos es que, como ya queda dicho, a partir de 1743 el de la Cruz y de 1745 el del Príncipe se transformaron en los coliseos del mismo nombre y, ya como teatros totalmente cubiertos, debieron utilizar la iluminación artificial.

Un documento de 1723 nos informa de que en los dos corrales de Madrid se hacían representaciones de ópera (Shergold, 1989: 279). Naturalmente para estos espectáculos se pondrían escenarios a la italiana con sus bastidores en perspectiva, cosa que ya se venía haciendo desde mucho antes, pues en ocasiones se habían trasladado a los corrales la escenografía de algunas obras representadas en el Coliseo del Buen Retiro, para lo que habían tenido que acondicionar los escenarios para una escenografía de bastidores en perspectiva (Shergold, 1989: 212). Pero no sólo se debió utilizar el escenario a la italiana en las representaciones de ópera, sino también en las de comedia, ya que hay evidencias de ello, por ejemplo en la puesta en escena en el Corral de la Cruz en 1714, repuesta en 1718, de la comedia de Cañizares *El Trufaldino español* (Doménech Rico, 2007: 184-185). Sabemos también por Jean Sentaurens que

Las comedias ordinarias y las obras de gran espectáculo han ... cohabitado sobre los escenarios sevillanos a todo lo largo del siglo xvii...

y además que:

Cuando se colocan en su sitio todos los decorados necesarios a la representación de una «comedia de apariencias» el aspecto del teatro se modifica profundamente. En la Montería los arlequines y los bastidores que se fijan sobre los dos lados del tablado reducen la visibilidad lateral en una proporción tal que se han de condenar los doce palcos que quedan sobre el escenario en los dos extremos del hemiciclo. Los espectadores del parterre ya no se pueden distribuir en los tres lados abiertos de la escena. Deben agruparse en torno al eje central del teatro, de forma que puedan disfrutar totalmente de la perspectiva que componen el tablado, los bastidores y el teatro (...) (Sentaurens, 1984 : 89).

Existen evidencias de que ya en la última década del siglo xvii se hacían comedias de mutaciones en el Corral de la Cruz. Un documento de 1693 se refiere a que:

es necesario echar en el armadura que cubre dicho teatro una biga..., la qual a de cojer los pares de dicha armadura de medio a medio y aze a dos efecto(s), que sirue de resguardo a dicha armadura y sirue tambien para que aten las garruchas y bientos de las mutaciones, con lo qual dejen libre dicha armadura y durara triplicando tiempo (Shergold, 1989, doc. nº 42).

Parece bastante probable que si se decidieron a hacer esta «biga» es porque hacía tiempo que estaban atirantando las «mutaciones» a la armadura, deteriorándola, y de esa manera, con la nueva «biga» la «dejaran libre», con lo que durará tres veces más.

Una evidencia similar con respecto al Corral del Príncipe no está documentada hasta 1702. El documento se refiere en esta ocasión a «las mutaciones que se suelen desarmar» (Shergold, 1989, doc. n° 50).

A partir de aquí las mutaciones perspectivas se debieron montar con relativa frecuencia en los corrales. Así sabemos por Leandro Fernández Moratín que en los corrales

La escena se componía de cortinas de indiana o de damascos antiguos, única decoración de las comedias de capa y espada. (...) En las comedias que llamaban de teatro ponían bastidores, bambalinas y telones pintados, según la pieza lo requiera, y entonces se pagaba más a la puerta. Como las comedias empezaban a las tres de la tarde, en el invierno, y a las cuatro en el verano, ni había iluminación ni se necesitaba (Fernández Moratín, 1838, iv).

Es obvio que Moratín se refiere a los corrales antes de ser transformados en coliseos. Ya en su nueva traza estos teatros estaban equipados, como lo estaba el de los Caños del Peral, para utilizar la escena perspectiva de bastidores. Cuando en 1767 el conde de Aranda realiza su reforma teatral comisiona a Diego Villanueva y Alejandro González Velázquez para hacer las decoraciones para los coliseos madrileños. A partir de ese momento se generalizará la escena en ángulo a la que antes se ha hecho mención.

Quiero ahora prestar atención a lo que los preceptistas ilustrados dijeron acerca de la escenografía. Si leemos los párrafos que Ignacio de Luzán dedica en su *Poética* (1737, libro III, cap. v) a la unidad de lugar no podemos por menos de conmovernos ante la ingenuidad a la vez que la rotundidad de sus argumentos, así como las contradicciones en que él mismo incurre y que admite con esa misma ingenuidad.

Después de extenderse sobre las unidades de acción y de tiempo, dice Luzán: «Pase-mos ahora a la unidad de lugar, punto difícil y escabroso, no menos que los antecedentes». Y luego excusa a Aristóteles por omitirla, ya que: «fue porque juzgó superfluo el advertir lo que ya de suyo era claro y evidente»,<sup>10</sup> y prosigue:

De la misma razón y de la misma verisimilitud de donde dimana la regla de la unidad de tiempo, se origina también la unidad de lugar, y como es absurdo, inverisímil y contra la naturaleza de la buena imitación que mientras por los oyentes pasan sólo tres o cuatro horas,<sup>11</sup> pasen por los actores meses y años, asimismo es absurdo, inverisímil y contra la buena imitación, que mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejen de él y vayan a representar a otros parajes distantes, y no obstante sean vistos y oídos por el auditorio. Consiste, pues, esta unidad en que el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin; y cuando poco o mucho no fuere uno y estable el lugar, será faltar poco o mucho a la unidad. Supongamos que en una comedia el teatro, al principio, se finge ser una calle de Zaragoza; digo que el teatro ha de ser la misma calle por toda la comedia. Supongamos ahora que lo que al principio fue, por ejemplo, el Coso, se finge después ser el mercado o

<sup>10</sup> Resultan conmovedores los esfuerzos de Luzán para *disculpar a Aristóteles*.

<sup>11</sup> Este dato es importante ya que, sin duda, se trata de la duración normal de un espectáculo allá por la década de los 30 del siglo XVIII.

la plaza del Pilar; este será un yerro contra la unidad de lugar, aunque muy ligero y perdonable. Pero si se finge después que lo que era calle del Coso es el Arenal de Sevilla o un palacio en la isla de Chipre o el monte Atlante en África, no habrá quien pueda sufrir tal absurdo. Remito a mejor ocasión innumerables ejemplos que pudiera alegar de nuestros cómicos españoles, que han contravenido a la unidad de lugar con mucha culpa de su descuido y no poco desdoro del parnaso español.

Más adelante admite que «no todos determinan tan rigurosamente la unidad de lugar», pero él continúa inflexible:

Ha de hacer gran fuerza la imaginación de los oyentes para figurarse que aquel mismo lugar, que poco antes se suponía ser una antesala de un palacio, sea poco después, sin haber habido mutación alguna en el tal palacio, campaña abierta al derredor de la ciudad, y de campaña pase, por pura imaginación, a ser estrado de damas. Tal vez por evitar este inconveniente se introdujo, y hoy día se observa en las óperas de Italia y en las comedias que llaman de teatro u de bastidores en España, el mudar las escenas, haciendo, como por vía de encanto, que desaparezca lo que era sala y aparezca en su lugar un jardín, y luego el jardín se transforme en un gabinete, y éste después en una playa con vista de mar y armada naval. Todas las cuales son metamorfosis un poco extravagantes y que hacen mucha violencia al entendimiento y a la imaginación.

A partir de aquí empieza a reconocer las dificultades de poner en práctica la unidad de lugar, ya que le parece

inverosímil, incompatible y contra toda razón que en un mismo lugar invariable sucedan cosas muy diferentes y entre personajes de diversa índole, por lo que propone una curiosa solución en los siguientes términos: me ha parecido muy justo y muy digno de abrazarse el expediente que propone un moderno erudito italiano, el doctor Jerónimo Baruffaldi, autor de una tragedia titulada *Giocasta la giovane*. Es de parecer este autor que para evitar los inverosímiles e inconvenientes de escenas mudadas improvisamente, o que se deben imaginar mudadas, y para facilitar la verosimilitud y la unidad de lugar, se podían hacer en el teatro ciertas divisiones horizontales, unas sobre otras, o perpendiculares contiguas, según la diversidad de los lugares que necesitase la representación de la tragedia o comedia; por ejemplo, si fuese necesario un aposento, una calle y un jardín, sería menester hacer tres divisiones, de las cuales una figurase el aposento, otra la calle y otra el jardín. De esta manera podrían los personados, sin mudar nada del teatro y sin que la imaginación del auditorio padeciese violencia alguna, representar ya en la división del aposento, ya en la de la calle, ya en la del jardín, conforme a lo que requiriese el mismo enredo del drama.

Aquí Luzán, siguiendo siempre a Baruffaldi, dice que es probable que los antiguos usasen estas divisiones de teatro en sus dramas, pues sin ellas, no resultarían verosímiles. Pone como ejemplos el *Ajax* de Sófocles y el *Miles gloriosus* de Plauto, aunque admite que los antiguos también mudaban la escena, «como al presente se usa», dice, y como comprobación cita los versos de las *Geórgicas* de Virgilio en que hace alusión a la escena versátil y a la escena dúctil. Sabemos por G. Philandre en los comentarios a su edición

del tratado de Vitruvio<sup>12</sup> que la escena versátil era la que utilizaba los *periaktoi*, prismas triangulares que giraban sobre un eje, ofreciendo al espectador una u otra cara en las que estaban pintadas las partes de la escenografía correspondientes a las tres escenas clásicas: trágica, cómica y satírica. Esta escena fue retomada por los humanistas. La escena dúctil estaba formada por paneles corredizos desde los laterales en los que estaban pintadas las partes correspondientes de la escena, que quedaba definida por el conjunto de ellos. Jean Dubreuil ofrece en su tratado de perspectiva ilustraciones de ambos tipos de escena. Aquí muestro la segunda (fig. 18), por haber sido el fundamento de la escena a la italiana o escena perspectiva, también llamada escena de bastidores, que predominó en el periodo barroco.

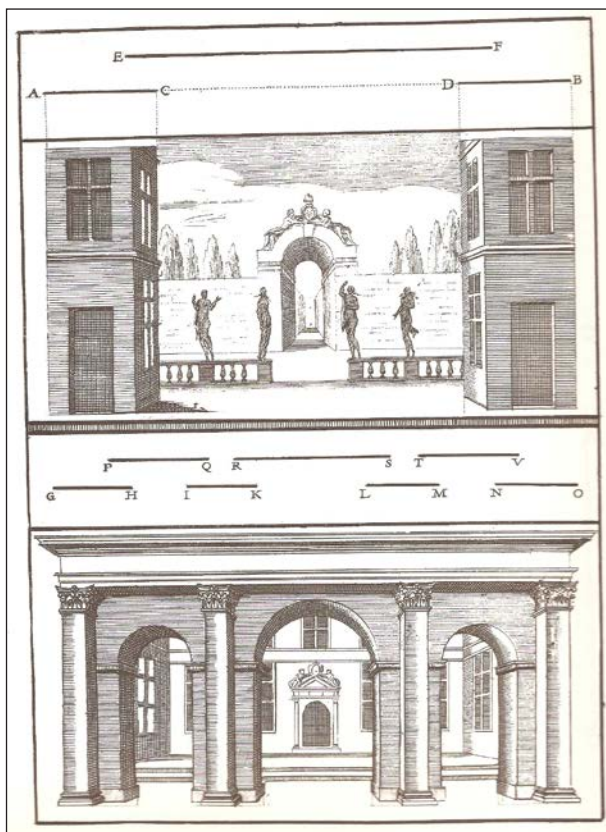


fig. 18

Luego se extiende Luzán en cantar las alabanzas de esta nueva invención, aunque admite que

sería menester hacer primero experiencia de esta nueva disposición de teatro, y ver cómo sale puesta en práctica; si hay algún grave inconveniente, si el auditorio puede ver y oír bien y otras cosas de este género, que con la misma práctica se advertirían y podrían remediar. Asimismo sería menester que, quien dispusiese la escena, hubiese leído la comedia o tragedia que se quisiese representar y héchose

<sup>12</sup> Se refiere a la obra de G. Philander, *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*, publicado en Roma en 1544.

cargo de todo el enredo de ella, y examinado bien qué lugares requiere para arreglarse y guiarse por ellos en el número, calidad y disposición de las divisiones. Y por lo que toca al hacerlas horizontales o perpendiculares, la misma experiencia enseñaría cuáles fuesen mejores. Por lo que yo puedo conjeturar, me parece que las perpendiculares serían más practicables y más acomodadas a la vista. Pero en caso de no practicarse esta nueva disposición de teatro, siempre tengo por mejor la de mutaciones y bastidores que no la que comúnmente se usa en España, donde cuatro paños o cortinas inmóviles representan todo género de lugares, cosa sumamente violenta para la imaginación del auditorio.

Aquí se está refiriendo Luzán primero a los cambios que se producían en las representaciones dadas en el Coliseo del Buen Retiro y en segundo lugar a lo que se usaba en los tablados de calle y en los corrales.

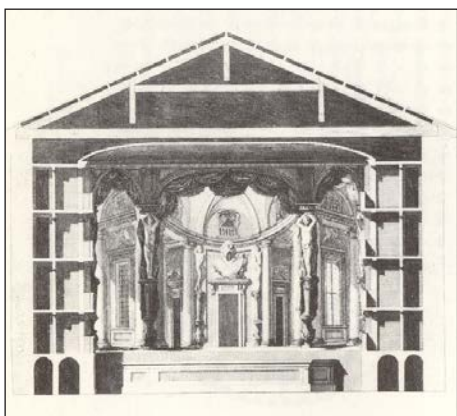


fig. 19



fig. 20

En cuanto a las divisiones perpendiculares del escenario planteadas por Baruffaldi y Luzán a mí me parece que no son gran novedad, aunque sin duda lo sería para ellos que sólo conocían el teatro barroco de su época. Digo que para mí no son gran novedad ya que es lo mismo que se hacía en el teatro medieval: poner mansiones una al lado de otra sobre el tablado y, en ocasiones, se ponía una escena encima de otra, como los pisos de un edificio.

Sea como fuere, ni Luzán ni sus contemporáneos llegaron a ver un escenario así dispuesto. El primer ejemplo que conozco de algo similar es el teatro de Ímola, proyectado en 1779 por Cosimo Morelli (fig. 19), que disponía ya de esa división, pues tenía un arco proscenio tripartito, lo que permitía utilizar tres espacios distintos en un mismo escenario. Este arquitecto volvió a diseñar un arco proscenio tripartito para el teatro que construyó en Fermo en 1780. Pero esta idea de Morelli creo yo que provenía más bien de las escenografías de Ferdinando Galli Bibiena y sus parientes, en las que presentaban en un mismo escenario perspectivas con distintos puntos de fuga (fig. 20), que recogen el legado de Palladio en su Teatro Olimpico en Vicenza.

Ya sean horizontales o perpendiculares las divisiones de Luzán plantean una simultaneidad de espacios, lo que podríamos llamar decorados múltiples, que comenzaron a aparecer en Francia, Inglaterra y Alemania a principios del siglo XIX y que también han llegado hasta el siglo XX. Por ejemplo, en la puesta en escena de *Las tres hermanas* de Chejov por el Teatro de Arte de Moscú en 1901 (fig. 21) o en el montaje de Piscator y Traugott Müller de *¡Hurra, qué bien vivimos!* en Berlín en 1927 (fig. 22). Si bien en esta última escenografía hay tanto divisiones horizontales como perpendiculares. Este tipo de decorado múltiple se ha utilizado en muchas ocasiones a lo largo del siglo XX.

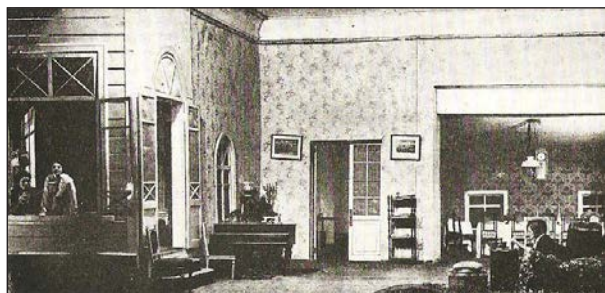


fig. 21



fig. 22

Volviendo a los teatros del siglo XVIII una de las quejas más frecuentes se hacía en relación con la maquinaria. Así Samaniego escribía:

Así si tienen que volar un burro, verá Vm. un cuarto de hora antes, la enorme maroma en que ha de ser enganchado, y otro tanto tiempo está abierto el boquerón que ha de vomitar algún encantador o algún diablo. El crujir de las cuerdas, el golpeo de los contrapesos, el ruido de las ruedas y poleas, y toda la faena de los diestros maquinistas, se perciben por lo menos desde las cuatro calles (Díez Borque, 1988: 340).

Curiosamente, Piscator se quejaba también del ruido de la maquinaria en sus montajes berlineses unos ciento cuarenta años después de que Samaniego publicara este comentario.

Leandro Fernández Moratín sigue en sus comedias las tres unidades marcadas por Luzán, pero no parece que al público en general, acostumbrado a más movimiento tanto temporal como espacial, le hiciese demasiada gracia al principio, a juzgar por la letrilla publicada por el coplero Álvaro María Guerrero a raíz del poco alentador estreno de *El viejo y la niña* en 1790 en el Coliseo del Príncipe. Una estrofa de la tal letrilla dice así:

Como se está en Cádiz  
 quieto medio día  
 Don Juan, y pudieran  
 irse a Palestina  
 a comer y luego



dormir en Manila,  
mil cosas se dicen  
de *El viejo y la niña* (Andioc, 1988: 92).

Desconozco la fecha exacta, pero a principios del siglo XIX se comienza a usar el decorado cerrado, de paredes continuas que cierran el espacio con bastidores que van de la embocadura al foro. Goethe se quejaba en su autobiografía de los escenarios franceses por «...cerrar los lados del escenario y formar habitaciones con paredes reales».

Ésta sería posiblemente la mejor solución escenográfica para las comedias de Moratín que transcurrían siempre en un mismo aposento.

Para terminar quiero mostrar la imagen que realizó el arquitecto francés Ledoux en la década de 1780 para su proyecto de teatro en Besançon (fig. 23). En el iris del ojo se refleja la cávea de un teatro clásico rematado por una columnata. Desde arriba surge un haz de luz que parece venir a iluminar el escenario. Si esta imagen se refleja en este ojo es que éste pertenece al actor que está sobre el escenario. Pero podemos observar que el haz de luz desborda el párpado inferior y sale fuera. Es como si el actor contribuyera a expandir esa luz.<sup>13</sup> ¿No será una metáfora de la capacidad del teatro para iluminar a los espectadores?

A mí me parece que este dibujo es como un emblema de la Ilustración, emblema al que sólo falta el mote, que bien podría ser *Illustrat et fovet*. He tomado este lema, con toda intención, de un pórtico diseñado por Francisco Rizi para el salón de comedias de Felipe IV (Muñoz Morillejo, 1923, nota 25, lám. xxvii) pórtico que era como un emblema de la monarquía. El lema significa «ilumina y calienta» y en el caso del pórtico de Rizi se refería al dios Apolo, o sea, al sol, es decir, al rey. De esta manera, la Ilustración habría desplazado al rey en esa función y realmente ese fue su principal cometido: iluminar al ciudadano con la luz de la razón. Pero también ilustrarle mediante el teatro.

Así termina el siglo, tal como empezó, entre dos luces: por un lado, la luz de la razón y por otro, la iluminación del escenario teatral, que no es ajena a aquélla, teniendo en cuenta el importantísimo papel que el teatro jugó en ese periodo.

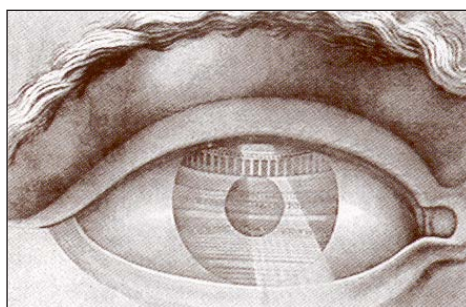


fig. 23

<sup>13</sup> Justamente los reflectores de teatro, provistos de lente y espejo, que producen un haz concentrado como el de la imagen fueron posibles gracias a la lámpara Argand que proveía una potencia luminosa unas diez veces mayor que las de las lámparas normales y esta lámpara fue patentada en 1784.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALGAROTTI, F. (1762), *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno.
- ANDIOC, René (1988), «La novedad de Moratín», en *Semana del Teatro Español. El teatro del siglo XVIII*, Madrid, Festival de Otoño, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid.
- ARMONA Y MURGA, José Antonio (1988), *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, eds. Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García, Vitoria, Publicaciones de la Diputación Foral de Álava.
- BAILS, Benito (1776), *Principios de Matemáticas*, Madrid.
- BAILS, Benito (1783), *Arquitectura Civil*, en el tomo IX de *Elementos de Matemáticas*, Madrid.
- D'ALEMBERT (1758), *Elements de Philosophie I*, en *Mélanges de Littérature, d'Histoire et de Philosophie*, Amsterdam.
- FLÓREZ ASENSIO, M<sup>a</sup> Asunción (1998), «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8, pp. 187-190.
- BIBIENA, Ferdinando (1732), *Direzioni della prospettiva teorica corrispondente a quelle dell'Architettura. Istruzioni a' giovani studenti... nella Accademia Clementina...*, Bolonia.
- DÍEZ BORQUE, José María et al. (1988), *Historia del teatro en España. Siglo XVIII. Siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2007), *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Fundamentos.
- FERNÁNDEZ MORATIN, Leandro (1838), *Comedias*, París, Librería Europea de Baudry.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis (1988), *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Editorial El Avapiés.
- LUZÁN, Ignacio de (1737), *Poética*, Zaragoza, Francisco Revilla.
- MILIZIA, F. (1794), *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Pasquali, Venecia (traducción al español por D.J.F.O. con el nombre de «El Teatro», Madrid, 1789).
- MORALES BORRERO, Consolación (1987), *Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional.
- MUÑOZ MORILLEJO, J. (1923), *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier (1996), *Imágenes de la perspectiva*, Madrid, Siruela.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier (2000), *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona, Serbal.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo (1715-1724), *El Museo Pictórico y Escala Optica*, Madrid.
- PEÁS SERRANO, Pablo (1989), «Luis González Velásquez; pintor de la Corte de Madrid», en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- SENTAURENS, J. (1984), *Seville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle*, Tálense, Presses Universitaires de Bourdeaux.
- SHERGOLD, N. D. (1989), *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745*, Londres, Tamesis Books.
- VAREY, J. E. Y SHERGOLD, N. D. (1987), *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books.
- VERDÚ RUIZ, Matilde (1989), «Transformaciones dieciochescas del Teatro del Buen Retiro», en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, Publicaciones de la Comunidad de Madrid.
- VERONESE, A. (1762), *Idea di un teatro*, Vicenza.
- ZAPATA, Teresa (1989), *Villa de Madrid*, año XXVII, II, n<sup>o</sup> 100.

## PIES DE LAS ILUSTRACIONES

- fig. 1. Francisco Herrera «el mozo», boceto para la loa de *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara. Salón Dorado del Alcázar, 1672.
- fig. 2. Antonio Palomino, Salón regio, escena teatral de *El Museo Pictórico y Escala óptica*, Madrid 1715-25.
- fig. 3. Battaglioli, Escena de ópera.
- fig. 4. Duplicación simétrica del dibujo de la figura anterior.
- fig. 5. Baccio del Bianco, boceto para la celebración final de *La fábula de Andrómeda y Perseo* de Calderón, realizada en el Coliseo del Buen Retiro en 1653.
- fig. 6. Ferdinando Galli Bibiena, boceto para la escena primera del Acto I de *Didio Giuliano*, de Loto Lotti, Piacenza 1687.
- fig. 7. Ferdinando Galli Bibiena, «escena en ángulo», de su tratado de perspectiva *Direzioni della prospettiva teorica*, Roma 1732.
- fig. 8. Alejandro González Velázquez, boceto de «escena en ángulo». Segunda mitad del s. XVIII.
- fig. 9. Sección transversal, mirando hacia el escenario, del Coliseo de los Caños del Peral, según el proyecto del arquitecto Virgilio Rabaglio, colaborador de Santiago Bonavía, 1738.
- fig. 10. Sección transversal, mirando hacia el escenario, del Coliseo de la Cruz, levantado en 1743, según proyecto del arquitecto Felipe de Juvara.
- fig. 11. Luis Paret y Alcázar: *La comida de Carlos III* (1768-1773).
- fig. 12. William Hogarth, *Marriage a la mode: El contrato matrimonial* (1743-45)
- fig. 13. Benito Bails, «escena en ángulo» inspirada en Piranesi, de *Principios de Matemáticas*, 1776.
- fig. 14. G. B. Piranesi, grabado de escena «teatral» en ángulo, de *Prima parte di Architettura e prospettive*, 1743.
- fig. 15. Battaglioli, Taller de escenografía del Coliseo del Buen Retiro.
- fig. 16. Battaglioli, Taller de pintura del Coliseo del Buen Retiro.
- fig. 17. Battaglioli, prueba de vestuario en el taller de sastrería del Coliseo del Buen Retiro.
- fig. 18. Jean Dubreuil escena dúctil, de *La perspective pratique*, 1642.
- fig. 19. Teatro de Ímola, proyectado en 1779 por Cosimo Morelli.
- fig. 20. Giuseppe Galli Bibiena, perspectiva teatral mixta para las nupcias del Príncipe de Polonia, 1740.
- fig. 21. *Las tres hermanas* de Chejov por el Teatro de Arte de Moscú en 1901.
- fig. 22. Traugott Müller. escenografía de para *¡Hurra, qué bien vivimos!* en Berlín en 1927, dirigida por Erwin Piscator.
- fig. 23. Claude-Nicolas Ledoux, dibujo para su proyecto de teatro en Besançon (década de 1780).