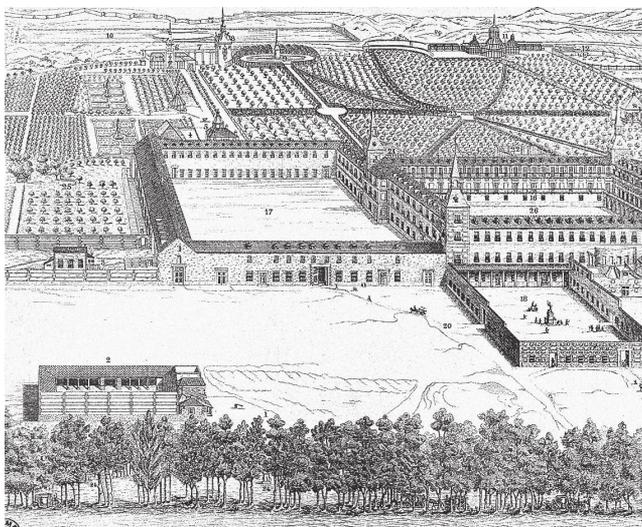


BIBLIOTECA DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

XXXIX

CICLO DE CONFERENCIAS

# EL PARQUE DEL BUEN RETIRO



L. M. APARISI LAPORTA – A. SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA – J. MONTERO  
PADILLA – M.<sup>a</sup> T. FERNÁNDEZ TALAYA – A. DE CARLOS PEÑA – M.<sup>a</sup> P. GONZÁLEZ  
YANCI – J. DEL CORRAL RAYA – J. M. CRUZ VALDOVINOS – C. CAYETANO  
MARTÍN – P. MENA MUÑOZ – F. J. MARÍN PERELLÓN – E. L. HUERTAS  
VÁZQUEZ – C. AÑÓN FELIÚ – E. JORRÍN GARCÍA – F. DE DIEGO CALONGE –  
A. MORA PALAZÓN – E. DE AGUINAGA LÓPEZ – R. GAMAZO RICO

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS  
C. S. I. C.

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales

La responsabilidad del texto y de las ilustraciones insertadas  
corresponde al autor de la conferencia.

Imagen de cubierta: *Vista del Palacio y jardines del Buen Retiro*,  
por Jusepe Leonardo, hacia 1626.

© 2011 Instituto de Estudios Madrileños  
© 2011 Los autores de las conferencias

ISBN: 978-84-935195-4-4  
Depósito Legal: M- 49987-2011  
Impreso en España

## SUMARIO

	<u>Págs.</u>
<i>Presentación</i> , por ALFREDO ALVAR EZQUERRA.....	9
<i>Anotaciones al ciclo de conferencias El Parque del Buen Retiro</i> , por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA.....	11
<i>Esculturas y otros elementos ornamentales</i> , por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA.....	15
<i>Una familia de escultores: los Coullaut-Valera y sus esculturas en El Retiro</i> , por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA.....	51
<i>Apuntes para una guía literaria del Retiro</i> , por JOSÉ MONTERO PADILLA.....	67
<i>Los alcaides del Buen Retiro</i> , por MARÍA TERESA FERNÁNDEZ TALAYA.....	83
<i>El monumento de Alfonso XII en El Retiro</i> , por ALFONSO DE CARLOS PEÑA.....	101
<i>Evolución urbana de Madrid en torno a El Retiro</i> , por M <sup>a</sup> PILAR GONZÁLEZ YANCI.....	117
<i>Toros y otros festejos en el Buen Retiro</i> , por JOSÉ DEL CORRAL RAYA.....	153
<i>Ermitaños en el Buen Retiro en el siglo XVII</i> , por JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS.....	167
<i>El Retiro «municipal» en el siglo XIX</i> , por CARMEN CAYETANO MARTÍN.....	181
<i>Estudio histórico y arqueológico en el Huerto del Francés. La Real Fábrica de porcelanas</i> , por PILAR MENA MUÑOZ y FRANCISCO JOSÉ MARÍN PERELLÓN.....	209
<i>Fiestas teatrales en El Retiro calderoniano</i> , por EDUARDO L. HUERTAS VÁZQUEZ.....	217
<i>El plan rector de uso y gestión del Buen Retiro</i> , por CARMEN AÑÓN FELIU.....	239
<i>El cerrillo de San Blas y su connotación romera</i> , por EMILIO JORRÍN GARCÍA.....	287
<i>Árboles y hongos notables en los Jardines del Buen Retiro</i> , por FRANCISCO DE DIEGO CALONGE.....	309
<i>El Real Observatorio Astronómico de Madrid</i> , por ALFONSO MORA PALAZÓN.....	323
<i>Las puertas del Retiro</i> , por ENRIQUE DE AGUINAGA LÓPEZ.....	345
<i>El barrio de los Jerónimos</i> , por RUFO GAMAZO RICO.....	361
<i>La Casa de Fieras</i> , por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA.....	377

## FIESTAS TEATRALES EN EL RETIRO CALDERONIANO

Por EDUARDO L. HUERTAS VÁZQUEZ

*Instituto de Estudios Madrileños*

Conferencia pronunciada el día 15 de febrero de 2005, en el Museo de los Orígenes (antes Museo de San Isidro)

EL GRAN ESPECTÁCULO: DRAMA, MÚSICA TRAMOYAS Y ESCENOGRAFÍA

Realmente, la presencia de la música en el teatro siempre fue una constante en España, tanto en los géneros mayores como los géneros menores intermedios, introductores y finalizadores de los espectáculos teatrales. Pero esto no indica que hubiere en España verdadero teatro musical. Los intentos más conscientes en esta dirección se produjeron precisamente en el siglo XVII y el autor de ellos fue Calderón de la Barca, quien escribía un tipo de obras para ser musicadas en todo o en parte, generalmente por encargo real, para ocasiones solemnes. Estas obras constituían el núcleo principal de las fiestas reales, las cuales tenían lugar en los Jardines y Palacios de los Reales Sitios, algunos de los cuales tenían teatro propio y en otros se habilitaban salas o espacios para ello. La asistencia habitual de la Corte y el hecho de tener, como objeto, la exaltación de la Monarquía y como protagonista al Rey, dotaban de inusitada grandeza a esas fiestas, cuyas suntuosas funciones de teatro, música y danza se daban, eminentemente en los teatros de los Reales Sitios, esto es, en los teatros palatinos, que eran

aquellos coliseos establecidos en los mismos palacios reales o contiguos a ellos, así como también en otros lugares, pero siempre vinculados a la vida cortesana, organizados por los monarcas y cuyos edificios se reservaban para que asistiesen a ellos las personas de la familia real y otras de categoría social elevadísima.

Respecto a estos teatros, concluye Subirá con una observación muy apropiada de nuestro tema:

palatinos habían de ser aquellos en suelo italiano donde se dieron funciones operísticas durante la primera mitad del siglo XVII, y lo serían también por entonces los reservados a fastuosas galas en la Corte española<sup>1</sup>.

En efecto, esas funciones fastuosas las celebraba la Corte española en los teatros y coliseos de los jardines y palacios de los Sitios Reales del Buen-Retiro, de la Zarzuela, del Pardo, de la Casa de Campo, de Aranjuez o en el Salón Dorado del Alcázar Viejo. Su apogeo tuvo lugar, sobre todo, en el reinado de Felipe IV «el Grande», en el gobierno del Conde Duque de Olivares, y con la asistencia creativa y directiva de Calderón de la Barca. En este contexto fue en el que Calderón intentó conscientemente «competir con los primos» de Italia, haciendo textos para óperas y al mismo tiempo no retar «la cólera española», haciendo textos para zarzuelas. Estos son los dos productos calderonianos destinados al mercado del ocio cortesano, el de las fiestas reales de los Palacios del Buen Retiro y el de la Zarzuela. También produjo Calderón, por supuesto, textos para comedias de música y para dramas con música, así como entremeses, bailes, mojigangas y otros géneros breves, en los que la música, el canto y la danza formaban parte integrante del espectáculo teatral.

La trascendencia de Calderón en este punto ha sido reconocida por los grandes especialistas en su obra, tanto por los que fijan el campo de sus investigaciones en la crítica y en la historia del teatro y de la literatura, como por los que lo hacen desde la vertiente de la musicología. A título de ejemplo, transcribo dos cualificadas opiniones, una de cada perspectiva indicada. La histórico-literaria de Alexander A. Parker pone el acento en la relación entre mitología y la música y en su efecto elevante del teatro dramático.

Calderón desempeña un papel importante en la primera etapa del desarrollo de la ópera en España: muchas de sus obras mitológicas son dramas musicales en su totalidad o en parte. La mitología y la música, cada una a su manera, elevaron el arte dramático muy por encima del ámbito de la realidad prosaica. Este teatro no estaba destinado al público ordinario, sino a una elite aristocrática. Todas las obras mitológicas de Calderón son obras de corte, aunque no todas sus obras de corte son mitológicas<sup>2</sup>.

La musicóloga francesa, profesora de la Universidad de la Sorbona de París, Danielle Becker, en cambio, marca las diferencias de España con respecto de Europa, puntualizando estas peculiaridades del teatro musical español, provenientes de la personalidad creadora del poeta de los dramas:

El caso de España es caso aparte. En cualquier historia de la música operística de los demás países europeos, lo primero es el músico; luego viene, si cabe, el libretista. Hay poetas de comedia, cuyo texto puede prescindir de la música. El poeta, sin embargo, tiene que cumplir con las exigencias del público que reclama la música para amenizar la obra teatral.

---

<sup>1</sup> SUBIRA, José, *Temas musicales madrileños*, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C., Madrid 1971, pág. 169.

<sup>2</sup> PARKER, Alexander A., *La imaginación y arte de Calderón*, Cátedra, Madrid 1991, págs. 399-400.

Las necesidades de las mutaciones también influyen en la escritura, así como las posibilidades musicales de los comediantes<sup>3</sup>.

Pero, el espectáculo teatral, especialmente el destinado a las fiestas reales, no debe circunscribirse solamente a los textos dramáticos, que, en el caso de Calderón, son bastante más explícitos que los demás dramaturgos en lo relativo a la integración de las artes mayores, –la música, la pintura y la arquitectura teatral–, así como de las artes menores o de las técnicas. Varios tratadistas han visto el tema de este punto de vista. Por el momento voy a fijar la atención en unas consideraciones de Julio Caro Baroja sobre aspectos de interés y de significado de este tipo de espectáculos. El investigador fija el estado de la cuestión en estos términos:

El exclusivismo de los críticos literarios ha hecho olvidar –o parece que ha hecho olvidar– que desde la época de Calderón a la de Cañizares, el teatro no es pura materia literaria. Porque es también, siempre prestigio visual y auditivo. Los sentidos jugarán tanto como el intelecto en la creación del espectáculo; y considerando la posición de los espectadores, tanta importancia tendrá los efectos de una buena perspectiva o una mutación escenográfica complicada, como la acción de la fábula en sí y la de las pasiones puestas en escena. A veces, también, los efectos auditivos, musicales<sup>4</sup>.

Realmente, Caro Baroja, para explicar la importancia de la tramoya y de la escenografía en los grandes espectáculos de la Corte de Felipe IV. Parte del supuesto de que en estos espectáculos «lo plástico y lo musical tenían tanta importancia como lo literario». Admite, por supuesto, que el sopote substancial de esos espectáculos eran los textos dramáticos calderonianos, henchidos de mitología y de magia. Estos dos elementos eran los que ofrecían las mayores posibilidades para los espectáculos de las reales fiestas cortesanas. De aquí la necesidad y conveniencia de las grandes tramoyas y escenografías, pues sólo así el elemento plástico se tornaba tan substancial al gran espectáculo como el musical y el literario. Los dramaturgos de la época fueron proclives a este tipo de espectáculo y explicitaron en sus textos esas necesidades y –por qué no– eses servidumbres de los efectos fantásticos y maravillosos de la plástica y de la música para conseguir los sorprendentes efectos que lo mitológico, lo simbólico y lo mágico de los textos requerían y perseguían. Resultando evidente, en conclusión de Caro Baroja, que, en efecto, la mayoría de los dramaturgos de la época con Calderón a la cabeza,

poseyeron unas ideas muy claras sobre el significado, no sólo teatral, de la escenografía y de las tramoyas, sino también de lo que podría llamarse el contenido filosófico o psicológico de la misma<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> BECKER, Daniele, *Lo hispánico y lo italiano en el teatro español del siglo XVII*, en la obra conjunta *España en la música de Occidente*. INAEM, Ministerio de Cultura, Madrid 1987, tomo I, pág. 375.

<sup>4</sup> CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Revista de Occidente, Madrid 1974, pág. 22.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, págs. 39-40.

Además, por estos caminos se encontraron, en el teatro cortesano de gran espectáculo, —sobre todo, el de la etapa de mayor esplendor del Buen Retiro—, el arte literario, el musical y el plástico con la naturaleza. La poesía dramática, la música, la pintura y la arquitectura pretendían imitar a la naturaleza, —tal como lo planteaba los escenarios demandados por Calderón en sus textos—, valiéndose del arte de la magia de las escenografías y tramoyas.

Arte por un lado (el humano): Naturaleza por otro. —dice Caro Baroja— El Arte imita o más que imita a la Naturaleza. Y «usurpa» su imperio. Esta posición humana del artista, que es técnico y científico además, es casi la misma que se atribuye al mago. Uno y otro provocan «ilusiones» pero unas son diabólicas y otras de artificio. La magia blanca está cerca de la escenografía y de la tramoya. El llamado «Ilusionismo» también<sup>6</sup>.

Y en esta actividad creadora de ilusiones de «artificio» tan artistas y magos eran Calderón y el maestro de música Juan Hidalgo como los ingenieros, arquitectos, pintores y perspectivas italianos —Lotti, Fontana, Rizi, Antonozzi, Del Bianco, Mantuano, etc.— que vinieron de la Corte de Felipe IV para dirigir técnicamente sus teatros, idear y hacer tramoyas, las escenografías, las trazas y las mutaciones de las «comedias célebres que en aquel tiempo se hacían en el Retiro». Pues, los valores esenciales y más significativos de las fiestas teatrales cortesanas eran, en síntesis, la confluencia religión-mitología (o sea, paganismo y cristianismo) la monumentalidad y el decorativismo, en suma la espectacularidad visual y auditiva<sup>7</sup>.

Efectivamente, Calderón de la Barca fue nombrado director artístico del teatro de la Corte en 1635, una vez inaugurado el palacio del Buen Retiro y cinco años antes de la inauguración de su Coliseo. Pues Calderón, además de esencial hombre de teatro, fue hombre de Corte. Dicho nombramiento fue un hito mas en la sucesión de mercedes y favores cortesanos: pensiones reales, el hábito de Santiago, capellanía reales, etc. Todo ello encaminado a exaltar la «grandeza de su persona». La vinculación reciproca entre la Corte y Calderón marcará su actividad de dramaturgo quien contribuirá al esplendor del teatro palaciego, en sus distintos escenarios palatinos, con una notable producción de obras, sobre todo mitológicas, ya todas «en música» —las óperas—, ya alternando música y texto dramático —las zarzuelas—. Y desde la citada vinculación «hemos de entender —concluye Diez Borque— sus aportaciones a la vida teatral palaciega y a la del Buen Retiro en particular»<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> *Op. cit.*, pág. 43.

<sup>7</sup> Cfr. DIEZ BORQUE, José María: *Fiestas y teatro en la Corte de los Austrias*, en el Catálogo Barroco Español y Austriaco, Fiestas y Teatro en la Corte, Museo Municipal de Madrid, 1994, pp. 20-21 y *Celos y el teatro de los dioses de la gentilidad*, en el Programa de Celos, aun del aire, matan, Teatro real, Madrid 2000, págs. 66-73.

<sup>8</sup> DIEZ BORQUE, J.M.: *Teatro del siglo XVII: Lope de Vega y Calderón de la Barca*, en MORÁN, Miguel y GARCÍA, Bernardo J. (eds): *El Madrid de Velásquez y Calderón*, Caja Madrid Fundación/Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Madrid 2002, págs. 293-294.

Especialmente entusiasmado por la construcción del palacio del Buen Retiro, Calderón escribió un auto sacramental titulado «El nuevo palacio de Retiro», cuya descripción consagran estos versos:

... este Palacio, esta Casa / y nueva fundación, quien  
quisiera verla ha de ir / a San Jerónimo, pues  
esa estancia de las fieras / que la Tierra empezó a ser,  
esa mansión de las aves / que lo fue el aire también  
ese piélago del mar / para los peces, de quien  
nacén tantas fuentes, todo.

Este lugar, pues, habría de ser el mejor escenario para la puesta en escena de ese manejo de espectaculares piezas mitológicas, en las que Calderón intentaba el gran espectáculo, esto es, la síntesis de las artes: la poesía, la música, la pintura y la arquitectura. Y en el fondo, y con ellas fundida, la Naturaleza del Buen Retiro, utilizada e integrada como escenarios complementarios o alternativos, sintetizados por Calderón en estos versos:

Que aquestos jardines bellos / sean teatros del día  
Y de música y poesía / haya un gran festín en ellos.

Y en efecto, a partir de 1650 Calderón de la Barca, ordenado ya sacerdote, abandonó el cultivo del teatro público para dedicarse fundamentalmente al teatro palaciego y a los autos sacramentales. Y a partir de esa fecha, Calderón se constituye en el principal centro de producción del teatro de las fiestas reales con la aportación de sus obras, con la dirección artística y técnica de las mismas y con su asistencia a la organización integral de esas fiestas.

Hablando el historiador, especialista en el reinado de Felipe IV, José Deleito y Piñuela, del escenario del Coliseo del Buen Retiro, destaca su superior aptitud para las obras de gran espectáculo del gusto y preferencia reales, grueso principal de las fiestas reales, por

su adecuada disposición para efectos de complicada tramoya y de gran aparato escénico, desconocido en los humildes corrales públicos, y por los que tenía singular predilección el rey, como por todo lo vistoso, magnífico e impresionante. (...) Halagando los gustos del Rey, menudeaban obras de puro espectáculo, que recuerdan algo las comedias de magia. (...) y a las brillantes operetas y aún más fabulosas revistas que se ha sucedido hoy en el favor de cierto público, aunque con asuntos distintos, preferentemente religiosos, mitológicos y caballerescos, que entonces el gusto exigía y que daban ocasión a cuadros de gran visualidad y transformaciones sorprendentes. En tales obras, cual en las modernas análogas, la literatura era lo de menos, y lo esencial el arte del maquinista y del decorador...<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José, *El Rey se divierte*, Espasa-Calpe, Madrid 1935, págs. 222-223.

Dejando por el momento la crítica a ciertas generalidades e imprecisiones, relativas a la calificación analógica de los géneros de teatro musical, podemos comprobar que este historiador ya más allá que Julio Caro Baroja, al afirmar que en las obras de puro espectáculo el texto dramático era lo de menos y que lo esencial era el arte de las tra-moyas y de la escenografía.

Prescindiendo del tema de la mayor o menor importancia de las artes intervinientes en los espectáculos teatrales del Buen Retiro, lo cierto fue que, dada la conjunción de las fuerzas artísticas y técnicas en la creación de grandes espectáculos cortesanos, ese Real Sitio del Buen Retiro vivió el mayor periodo de esplendor de su historia en cuanto al sensacional despliegue de grandes fiestas reales. La estela más presuntuosa grandeza –más hueca que consistente– que dejó ese Real Sitio en la historia es innegable. A partir de esta etapa filipesco-calderoniana, el Buen Retiro fue elevado a la categoría de símbolo y de mito, especialmente por posteriores tratadistas, algo excesivos en su admiración por lo imperial austriaco, en su romanticismo o en su fervor madrileñista. Símbolo del poder real y mito de la grandeza de un reino ante la que todos –nobleza y pueblo, poetas, cómicos– tenían solo un papel: alabar al Monarca y exaltar la Monarquía.

Entre el madrileñismo romántico, la mitificación del retiro en sus fiestas reales, alcanza cotas de verdadera hipérbole. José Bordiu, historiador del Buen Retiro, acoge y glosa esta cita del escritor madrileñista Emilio Carrere:

Lo más justo que puede decirse de las fiestas filipenses en el Retiro es que superaban en arte y riqueza a Roma, a Venecia y a Versalles. El gran esplendor de aquella Corte amable, iluminaba las noches del Buen Retiro (...) Felipe IV, a pesar de todas sus leyendas, supo mantener la dignidad real mejor que los Luises franceses. La Calderota es más púdica que la Pompadour. El Buen Retiro, mas decoroso que Versalles.

No eran solo espectáculos teatrales los que se verificaban en el Retiro. Celebrábanse también justas y torneos, danzas, bailes y músicas. Casi diariamente amenizaban los festejos, en sus variadas formas, aquella residencia encantadora<sup>10</sup>.

En términos análogos, –que parecen el precedente de los anteriores– aunque, con ciertas dosis de crítica política y social, se expresa José Deleito y Piñuela. Para este historiador la fundación del Buen Retiro fue «la única gran obra realizada por Felipe IV en Madrid y una de las más trascendentes». En su real designio el Buen retiro fue el Versalles español, ante todo un «signo externo de superioridad como rey». Y, al mismo tiempo que al Buen Retiro se le considera como el centro de producción de grandes espectáculos es también considerado como «una especie de Carnaval perpetuo, como el centro preeminente de la frivolidad y la disipación para el rey y sus cortesanos»<sup>11</sup>.

Para la Corte de un rey «galante y libertino» el Real Sitio del Buen Retiro fue

---

<sup>10</sup> BORDIU, José, *Apuntes para la historia del Buen Retiro*, Vicente Rico Impr., Madrid s/a., p. 34.

<sup>11</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José, *op. cit.*, págs. 196-197.

la apoteosis del placer, de la galantería, del arte decorativo, del lujo, de la magnificencia, de la visualidad. Ni Babilonia, ni Roma, ni Venecia, ni París, disfrutaron tal vez de fiestas más ruidosas y alegres, de pedestal más propicio para cimentar las glorias fáciles de un soberano gozador. Pero hasta aquel paraíso no llegaban los clamores públicos. El rey, encerrado en él por el vértigo del bullicio, pasó los mejores años de su largo reinado, ajeno a los graves problemas de su gobierno<sup>12</sup>.

Así, con esta visión, por muy rara e hiperbólica que pueda parecernos, concluye el catedrático historiador, José Deleito y Piñuela.

Es también este tratadista quien, recogiendo los datos de los cronistas españoles y viajeros extranjeros, sintetiza la dotación urbana del Buen Retiro, cuyo amplio recinto abarcaba.

más de 20 edificios, cinco grandes plazas, un estanque casi cuatro veces como la plaza Mayor de Madrid, y otros más pequeños, ocho ermitas, dos teatros, una construcción especial para saraos y bailes, un juego de pelota y el famoso Gallinero, modesto origen de la suntuosa fundación (...) completaba las obras un número considerable de huertas, bosques, jardines y glorietas (...)<sup>13</sup>.

Realmente el Buen Retiro, con sus lagos, explanadas y grandes salones para espectáculos y fiestas, con sus bosques para la caza; con su mezcla de ermitas católicas y desnudas divinidades paganas, con sus apartados pabellones y rincones floridos y umbrosos, propicios al culto de Eros, era el más adecuado marco para aquel rey galante y libertino y para aquella Corte cabaleresca, sensual y fastuosa (...)<sup>14</sup>.

Pues bien, en este lugar, «esplendido vergel», a lo largo del año, se sucedían mojigangas, zambras moriscas, fines de fiesta, cabalgatas mitológicas, cuadrillas festivas, toros, juegos, banquetes, música, bailes y, sobre todo, esas comedias musicales de gran espectáculo, que duraban entre cinco y siete horas, durante las cuales se servían manjares y bebidas a los asistentes.

Muchas fueron las comedias que se representaron en el coliseo real, especialmente con ocasión de fiestas palatinas, componiéndose, con frecuencia a propósito para tales solemnidades, por los más altos ingenios de la Corte, tales como Rojas, Solís, Mendoza y Calderón. Solían llamarse para el caso a las compañías más prestigiosas de comediantes que actuaban dentro o fuera de Madrid; pero no era cosa desusada que las interpretasen las meninas o damas de la reina, los nobles, los cortesanos y hasta las mismas reales personas<sup>15</sup>.

Hasta estos extremos parece ser llegó la obsesión de Felipe IV y del Conde Duque de Olivares por rivalizar y superar con el Buen Retiro la ostentosa Corte de Versalles

---

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pág. 228.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, págs. 200-201.

<sup>14</sup> *Ibidem.*, págs. 208-209.

<sup>15</sup> *Ibidem.*, pág. 224.

de Luis XIV. Muchos son los tratadistas que lo han puesto de manifiesto. Veámoslo, en una cita de Ángel Laso de la Vega:

Sólo notaremos de paso, que debió influir no poco en que nuestro poeta [Calderón] cultivase este género [comedias mitológicas] el gran desarrollo que tuvo en Francia, en la fastuosa corte de Luís XIX. Los dioses del Olimpo tuvieron entonces su morada en Versalles. En la comedia y las danzas de sus entreactos aparecen tales personajes con sus atributos distintivos... Complaciendo con su galantería cortesana...Así no era mucho que esta afición a la mitología, puesta de moda, traspasase del lado de acá de los Pirineos, y mas cuando llegó a ser tan vehemente en aquella corte extranjera, donde sus nobles de mejor alcurnia, las hermosas palaciegas y hasta el Soberano mismo tomaban parte en las pantomimas mitológicas, esenciales en sus grandes fiestas<sup>16</sup>.

Así pues, en la fastuosa Corte de Versalles, centro de la iconografía histórica, inundada por manifestaciones mitológicas y artísticas en todos sus costados, se celebran grandes fiestas reales. En estas fiestas –en los estanques, islas, jardines y salas de espectáculos– ocupaban un lugar central las representaciones teatrales y en ellas se estrenaban obras de dramaturgos coetáneos, pero, especialmente, óperas mitológicas, como las de Lully, en las famosas fiestas de «amor y Baco». Sobre este entramado iconográfico y artístico se elevaba el pedestal de la «grandeur de la France», encarnada en la persona del rey Luís XIV, que la muestra al mundo, desde Versalles, según el cuadro de Testelín, adornado con los atributos de todas las Artes.

#### EL BUEN RETIRO: JARDINES, PALACIOS Y COLISEO

Nada mejor, pues, que el Buen Retiro con sus estanques, sus jardines, su palacio y su Coliseo, dentro de la ciudad, para celebrar las grandes fiestas de una Corte Imperial y de su Monarca Felipe IV. Este gran jardín suburbano, semi-circular y cerrado, parece, en este reinado, una isla cortesana, un selecto mundo aparte, un jardín de las delicias social y políticamente autista. Aquí la Corte de Madrid y del Imperio celebraba muchas de sus fiestas cortesanas con un esplendor inusitado; fiestas, en principio, solo reservadas para la corte, para las Casas Reales y para la nobleza, y para los miembros de los Consejos Reales, del Concejo madrileño y del Cuerpo diplomático. En algunas ocasiones se permitía la entrada al pueblo, especialmente, para que asistiera a algunos espectáculos teatrales de excepcional brillantez o por cortesía del Conde-Duque de Olivares.

---

<sup>16</sup> LASO DE LA VEGA, Ángel, *Calderón de la Barca. Estudio de las obras de éste insigne poeta, consagrado a su memoria en el segundo centenario de su muerte*, Imprenta y Fundición de M. Tello, Madrid 1881, pág. 285. En el Congreso sobre Calderón de la Barca y la España del Barroco celebrado en el C.S.I.C. en noviembre del 2000, el profesor de la Universidad de Tolouse LeMirail, Jean Pierre Amalric, dio una conferencia titulada *España bajo la sombra de Luís XIV*.

Este hecho –permitir la entrada del pueblo a los espectáculos cortesanos del Buen Retiro– no creo que pasara de ser esporádico y excepcional en principio y al principio. La Corte seguía estando ajena al pueblo de Madrid, y a la nación, aún en sus diversiones. La Corte tenía su teatro, el de los Reales Sitios. El pueblo tenía el suyo, bien distinto, en los Corrales de Comedias, en las plazas o en las calles. No obstante se producía alguna excepción como la apuntada en líneas atrás, que es recogida por el cronista Antonio de León Pinelo en sus Anales de Madrid, correspondiente al año 1652.

en el Palacio del Buen Retiro, en su Coliseo por el mes de Mayo se representó una comedia a los niños de la Reyna nuestra Señora de las mayores i mas vistosas invenciones, adornos y perspectivas que se han puesto en Teatro, siendo autor de la obra D: Pº Calderón de la Barca Cavallero del Abito de Santiago, aunque ya sacerdote i ejecutor de las apariencias el Vaggio italiano. [Parece referirse a Vaggio del Bianco, ingeniero italiano que sustituyo a Cosme Lotti como autor de tramoya y escenografía y director de fiestas y comedias] Fue una comedia de las durezas de Anexarte y el Amor correspondido. Mudavase el tablado siete eces. Representavase con luces para dar la vista que pedían las perspectivas. Duraba siete horas. El primer día lo vieron en público los Reyes. El segundo los consejos. El tercero la Villa Madrid. Y después se representó al Pueblo otros 37 días, con el mayor concurso que se ha visto<sup>17</sup>.

A pesar de ello, la Corte vivía separada de la Villa. La línea de demarcación entre la Villa y la Corte de Madrid estaba en el Prado. En este lado quedaba la ciudad vieja, el pueblo de Madrid, y el teatro de los Corrales de Comedias. Al otro lado del Prado estaba la suntuosa ciudad de la Corte con palacios, jardines, coliseo y salones, fiestas reales y teatro cortesano. Surge el Buen retiro, Corte sin mezcla alguna de Villa, el presuntuoso «palacio nuevo de su Majestad y décima maravilla del orbe» según la estimación del escritor Alonso del Castillo Solorzano<sup>18</sup>.

En un trabajo, hecho sobre crónicas en manuscrito de 1649, Eduardo Blázquez Mateos narra y describe el programa artístico desarrollado en el Jardín del Buen Retiro con motivo de la entrada en Madrid de Mariana de Austria, futura esposa de su tío el rey Felipe IV. En el trabajo el autor hace algunas reflexiones acerca del significado artístico y político del Jardín del Buen Retiro en esos momentos. Una de ellas dice así:

El jardín preside la triada naturaleza, pintura y poesía, como complemento y protagonista de la historia, vinculado a símbolos y emblemas, lugar de utopías políticas, religiosas y amorosas. Madrid y su Real Jardín son el escenario de la unidad y el símil de las Artes.

---

<sup>17</sup> LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C, Madrid 1971, pág. 348.

<sup>18</sup> Cfr. CASTILLO SOLORZANO, Alonso del: *La Garduña de Sevilla*, Ed. Alonso, Madrid 1966, pág. 267.

A esta cita sólo le faltaría, para ser una síntesis completa desde nuestra perspectiva, añadir la música y la arquitectura. Sólo así sería generalizable plenamente este otro párrafo del mismo autor:

La inmensa escenografía viviente, de El Buen Retiro, albergó, en el contexto artístico, a héroes que participan del presente inmediato y la memoria histórica dentro del jardín que es refugio para las Fiestas y Triunfos, como en la Antigüedad, situando en el paisaje ideal –con las mismas características del jardín– el triunfo del escenario bucólico...<sup>19</sup>.

Sin olvidar las reflexiones de Caro Baroja sobre Arte y Naturaleza y sus relaciones con la magia, el significado de los Jardines del Buen Retiro como escenario natural complementario y alternativo al escenario artístico, presenta unas connotaciones que nos permiten comprender mejor algunos aspectos poco usados de las fiestas reales en el Buen Retiro. Respecto al primer ejemplo, quiñones de Benavente, en su entremés cantando Las Dueñas, dice:

El estanque del Retiro  
donde el agua y el fuego  
se han hecho amigos.

En este verso, parece que el autor se refiere a las espectaculares sesiones de fuegos artificiales que se daban, con frecuencia, sobre las aguas del Estanque y también al generoso despliegue de iluminación artificial con que se representaban, por las noches, las grandes comedias, en ese escenario natural del Estanque, en una especie de «teatro acuático o navegable»<sup>20</sup>.

El segundo ejemplo lo refiere Deleito y Piñuela al hablar del Coliseo del Buen Retiro, superior a los Corrales del Príncipe y de la Cruz en su construcción y artificios escénicos. El patio del público era menor que el de los Corrales

pero el escenario los aventajaba en magnitud, y podía abrirse por el fondo hacia el jardín, haciendo que éste formara también parte del edificio destinado a las representaciones cuando se trataba de paisajes con árboles –preludio del novísimo teatro de la Naturaleza–. Además, tal ensanchamiento permitía mayor amplitud escénica a las obras que necesitaban movilidad y abundancia de personajes<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo, *El Jardín del «Buen Retiro» como escenario de un programa artístico de exaltación monárquica* en Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos, Tomo II, Departamento de Historia de Arte Moderno, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, Madrid 1994, págs. 1427 y 1433.

<sup>20</sup> Citado por SALVÁ, Jaime: *La Fragata del Buen Retiro*, Rev. De la Biblioteca, Archivo y Museo, Ayuntamiento de Madrid, Tomo XVIII, n.º 58, pág. 245.

<sup>21</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José, *op. cit.*, pág. 221.

Pues, sucedía que el teatro cortesano, en muchas ocasiones, exigía, aconsejaba o posibilitaba la utilización de otros espacios para desarrollarse adecuadamente y dar solidez y amplitud a sus pretensiones de fabricar espectáculos integrales, para fruición de los diversos sentidos de los espectadores. En esta perspectiva se justifica la utilización de escenarios, en el Buen Retiro, como el estanque, la isla o los jardines, ya que, observa Díez Borque,

El jardín puede ser el lugar ideal para que en una fiesta de teatro en el crepúsculo, hacia la noche, se articulen sensaciones de vista, oído y olfato, en una perfecta simbiosis<sup>22</sup>.

Y, en el caso del Buen Retiro, como se ha apuntado, hay testimonios sobrados de teatro de jardín o teatro de la naturaleza y teatro de marina, acuático o navegable.

Respecto a la utilización del estanque grande del Buen Retiro como escenario de «asombrosas fiestas acuáticas», que los Reyes contemplaban desde unos tablados de la orilla frontal, María Luisa Catarla dice:

He encontrado numerosos documentos referentes a la célebre representación de «Los encantos de Circe» (El mayor encanto, amor) que se hizo la noche de San Juan de 1635. Cosme Lotti se obliga de hazer y que hará todas las apariencias y teatro y lo demás que sea acordado y tratado se haga en el estanque de la Casa del Buen Retiro... conforme las trazas que están dispuestas por Don P<sup>o</sup> Calderón y que firmado de su mano sea entregado a el dicho Cosme Lotti <sup>23</sup>.

Realmente algunas Fiestas Reales, de las celebradas en el Buen Retiro, tuvieron una dotación y un despliegue poético-musical, de tramoyas, escenografías y de medios de representación que alcanzaban una espectacularidad impactante. Especialmente alcanzaron esta categoría algunas fiestas teatro-musicales que tuvieron como escena, especialmente, el Estanque y el Coliseo del Buen Retiro.

#### LAS FIESTAS REALES: GRANDES ESPECTÁCULOS DE TEATRO, MÚSICA Y DANZA

En principio, y durante un buen puñado de años, el teatro –y especialmente el teatro musical– era la parte esencial, y más importante, en calidad y cantidad, de las fiestas reales. Por lo tanto, podría decirse que el teatro musical estaba al servicio de la fiesta barroca, y en concreto, de las fiestas profanas, esto es, de las fiestas oficiales de la Corte. Con el paso del tiempo y el afianzamiento de las tentativas teatro-musicales calderonianas, el teatro llegó a ser casi la única actividad de esas fiestas reales. De esta forma, ciertas obras de teatro musical, al monopolizar las actividades artísticas

<sup>22</sup> DIEZ BORQUE, José María, *Fiestas y teatro en la Corte de los Austrias...* pág. 21.

<sup>23</sup> CATURLA, María Luisa, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Revista de Occidente, Madrid 1974, pág. 44.

que se celebraban solemnemente en los Reales Sitios con motivo de singulares acontecimientos, terminaron llamándose ellas mismas fiestas; «fiesta cantada que se hizo a sus Majestades», «fiesta grande cantada» o «fiesta que se representa a sus majestades». Así aparecen, por ejemplo, en las obras calderonianas *Celos*, aún del aire, *matan* y *El jardín de Falerina*. De una forma u otra estas obras de teatro musical eran fiestas reales, pues el referente definidor de todo este tipo de fiestas era siempre de su Majestad el Rey, el halago a su grandeza y el prestigio a su Monarquía.

Como se ha apuntado, algunas de estas reales fiestas teatro-musicales, celebradas en el Buen Retiro —estanque, patios, salones o Coliseo— se acercaban, por su espectacularidad y grandiosidad a las solemnidades artísticas que históricamente se llamaban «Festivales». Estos se caracterizaban, en principio, por celebrar una festividad con una solemne actividad artística fuera de lo común o de lo ordinario. Generalmente, se aplicaba el término «festivales» a sesiones musicales o teatrales extraordinarias y puntuales que se celebraban con el pretexto o con ocasión de acontecimientos sumamente relevantes o trascendentes. Por ejemplo, está acreditada documentalmente la celebración, en el siglo XVI, de una fiesta musical extraordinaria —con músicos de Italia y de Francia— con motivo de la entrevista, en Bolonia, entre el Papa León X y el rey francés Francisco I. En el siglo XVII se celebró en Bohemia un festival teatro-musical, consistente en la puesta en escena de la ópera *Constanza e Fortezza*, de Fax, con una orquesta de doscientos músicos y un coro de cien voces. El motivo o la ocasión fue la coronación de Carlos IV como rey de Bohemia. En el siglo XVIII y XIX los motivos u ocasiones se fueron diversificando, ampliando y perdiendo en parte, su tradicional naturaleza sacra, real, principesca o noble. A este proceso responden los grandes festivales franceses e italianos celebrados con ocasión de la muerte de Rameau y Jamelli; así como los festivales austriacos y alemanes entre los que emerge más tarde el Festival Wagneriano de Bayreut, cuyo teatro fue construido por mandato del Rey Luís II de Baviera y cuya inauguración tuvo lugar en 16 de agosto de 1876 con el estreno de *El Anillo del Nibelungo*. Posteriormente los Festivales ya responden a otros planteamientos y tiene otra naturaleza y finalidad.

Las obras de Calderón, destinadas a las grandes fiestas reales del Buen Retiro, eran obras que ofrecían muchas posibilidades para el gran espectáculo. Generalmente, eran comedias mitológicas y heroicas. Algunas de ellas eran totalmente cantadas, como las óperas, con música de notables maestros de la Corte o de la Iglesia. Para la puesta en escena de estas obras vinieron de Italia ingenieros, artistas y técnicos, expertos en tramoyas, escenografías y luces, los cuales lograron, con su imaginación y sus conocimientos técnicos, espectáculos realmente espléndidos. Pues, ésta era la mejor forma de celebrar solemnemente acontecimientos tan importantes o excepcionales como una coronación, un nacimiento, un cumpleaños, una boda real, una visita real o principesca, una curación real etc<sup>24</sup>. Tan condicionantes podían llegar a ser estos

---

<sup>24</sup> Cfr. EZQUERRA ABADÍA, Ramón, *Fiestas a personajes extranjeros en tiempo de Felipe IV*, Artes Gráficas Municipales, Madrid 1985.

motivos u ocasiones, en cuanto a la exigencia de la mayor espectacularidad de estas sesiones teatrales que hasta la creatividad de Calderón de la Barca pudo verse afectada y condicionada. De manera que si la poesía dramática seguía siendo lo más importante del espectáculo, no deberían irle a la zaga la música, la pintura, las tramoyas y la escenografía. Pues en la integración de todas estas artes en una totalidad estaban el secreto y el éxito de los espectáculos de las grandes fiestas de la Corte. Desde esta perspectiva intenta explicar las comedias mitológicas de Calderón –las hechas para fiestas reales– el investigador alemán Sebastián Neumeister, para lo cual arbitra una categoría especial, la categoría de la ocasionalidad<sup>25</sup>.

El gran especialista en calderón, Alexander Parker, a pesar de que no comparte los resultados de la interpretación del investigador alemán al inclinarse por el pretexto, como categoría explicativa describe su perspectiva, reconociendo, no obstante su valor.

Este es el único intento hasta ahora de interpretar las comedias mitológicas de Calderón en el contexto de la totalidad de las festividades teatrales de la Corte. Atribuye tanta importancia a todos los aspectos de las producciones que acuña una palabra para denotar la cualidad especial dada a una obra cortesana calderoniana por la naturaleza del festival para que se escribió. Occasinalität<sup>26</sup>.

Indudablemente, las grandes fiestas reales se hacían a la medida de la «ocasión» excepcional que celebraban. Para estas fiestas regias Calderón tenía que escribir obras apropiadas y, estas eran las comedias mitológicas, heroicas, o de magia que, junto a su prestigio poético-dramático, tenían que posibilitar el prestigio visual y el auditivo requeridos por un espectáculo, total y excepcional. Pues, de estos prestigios dependían, en primera instancia el éxito de las grandes fiestas reales, y, en última instancia, la solemnidad de la «ocasión» celebrada y la grandeza y el prestigio del anfitrión y protagonista, el Rey, la Corte, la Monarquía y el Imperio.

En esta vertiente, sintetiza el musicólogo Subirá:

Casi todas las comedias mitológicas de Calderón se escribieron por mandato real, para su representación en la Corte con motivo de algún acontecimiento solemne como bodas, etc. Estas producciones prodigaban lluvias de fuego, terremotos, apariciones de divinidades y otros artificios que permitían el lucimiento de escenógrafos y tramoyistas en el Buen Retiro. Y además ofrecían partes de canto y danza, que les daban semejanza con la ópera. «la música, reducida primero a la guitarra y al canto de jácaras entonadas por ciegos, admitió ya el artificio de armonía –como ha escrito Jovellanos con referencia al teatro que se alzó en el Buen Retiro bajo los auspicios de Felipe IV– cantándose a tres y a cuatro, y el encanto de las modulaciones, aplicada a la representación de algunos dramas que del lugar en que

---

<sup>25</sup> Cfr. NEUMEISTER, Sebastian, *Mitos und repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderons*, Munich 1978.

<sup>26</sup> PARKER, Alexander, *La imaginación y el Arte de Calderón...* pág. 404 nota 6.

más frecuentemente se oían tomaron el nombre de zarzuelas. La danza añadió con sus movimientos, medidos y locuaces, nuevos estímulos a la ilusión y al gusto de los ojos...<sup>27</sup>.

Esta cita es poco más que una trascripción, un tanto disimulada, de las perspectivas del Conde de Schack sobre las comedias mitológicas de Calderón, y la de Jovellanos. Para dar una visión más correcta de ambas perspectivas, hay que completar las citas. Refiriéndose a esas comedias mitológicas de mandato real, cuyo destino era su representación para la Corte, a propósito o con el pretexto de un motivo u ocasión solemne, añade el Conde de Schack:

Bajo este aspecto pueden calificarse de fiestas a cuya clase (...) pertenecen también otras diversas históricas y sacadas de los romances caballerescos. Refiriéndose particularmente a estas fiestas las notables palabras de Jovellanos que dicen así:

Todo se mejoró bajo sus auspicios (de Felipe IV), y el magnífico teatro que hizo levantar en el Buen Retiro, abrió una escena muy gloriosa a los talentos y a las gracias de aquel tiempo<sup>28</sup>.

De la otra perspectiva, la de Jovellanos, Subirá sólo toma lo concerniente a la música y a la danza y deja de lado otras artes –la pintura y la poesía–, que, en interpenetración con estas dos artes, completaban el espectáculo integral, al cual parece ser aspiraba claramente Calderón de la Barca. Esto es, lo que algunos han llamado «producción integrada».

Por otro lado, Jovellanos confiesa haberse valido del manuscrito, de José Antonio de Armona, publicado después con el título «Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (1785)». Lo que falta de la perspectiva de Jovellanos en Subirá es lo siguiente:

La pintura multiplicó los objetos de esta misma ilusión, dando formas significantes y graciosas a las máquinas y tramoyas inventadas por la mecánica y animándolo y vivificándolo todo con la magia de sus colores. Y la poesía, ayudada de sus hermanas, desenvolvió sus fuerzas, desplegó sus alas, y vagando por todos los tiempos y regiones, no hubo ni en la historia ni en la fábula, en la naturaleza ni en la política, acciones y acaecimientos, vicios y virtudes, fortunas o desgracias, que no se atreviese a imitar y presentar sobre la escena...<sup>29</sup>.

La música, la danza, la pintura y la poesía entraban en conjunción en esos complejos espectáculos cortesanos, en los que lo superabundante y excesivo se daban la

---

<sup>27</sup> SUBIRA, José, *La música en la Casa de Alba, Estudios Históricos y Biográficos*, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1927, págs. 60-61.

<sup>28</sup> SCHACK, Conde de, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Imprenta y Fundación de M.Tello, Madrid 1887, tomo IV, pág. 406.

<sup>29</sup> JOVELLANOS, Melchor Gaspar de, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, en Poesía. Teatro. Prosa. Literatura. edición de John H.R. Polt, Taurus, Madrid 1993, págs. 355-356.

mano con lo más atrevido e insólito de las tramoyas y escenografías. Pero todo ello estaba legitimado por el mandato real y justificado por su finalidad. De manera que –apostilla Schack

Con arreglo a su fin de solemnizar fiestas de corte, los dramas de que tratamos ahora descuellan casi todos por su lujo teatral, abundando en apariciones de dioses, terremotos y lluvias de fuego, que el poeta emplea para su objeto, a fin de que los maquinistas y pintores escenógrafos del Buen Retiro hagan alarde de su arte. Con frecuencia nos ofrecen también parte cantables, y estas, juntamente con las demás mudanzas escénicas diversas, les imprimen ciertas semejanza con las óperas; pero, sin embargo, la poesía no se subordina a la música, viniendo esta en ayuda de la primera, para interpretar a su modo el sentido de la poesía...<sup>30</sup>.

Con excepción de algunas obras, como por ejemplo, *La púrpura de la rosa*, el historiador alemán concede que, en otras fiestas, el dramaturgo sigue más el encargo real recibido que su propia inspiración poética, que muchas veces se ve condicionada –cuando no sofocada– por el «predominio de la pompa escénica». Pues ésta era requerida como necesaria para celebrar, con toda solemnidad, el excepcional acontecimiento, generador de la fiesta cortesana.

Vistas así las cosas es plausible que la fiesta real exigiera espectáculos de teatro y música que se saliera de lo ordinario y de lo común. A título de ejemplo, no tendríamos que extrañarnos de datos –posiblemente algo hiperbólicos– como los que siguen:

Una comida de «mil platos» en una fiesta real en el Palacio de la Zarzuela con la consiguiente representación de la obra, de Calderón, *El Golfo de las Sirenas*, cuyo aparato escénico –tramoyas y escenografía texto y música sin duda tuvieron notable relevancia ya que la obra fue trasladada al Buen Retiro para ser representada después en los días de Carnaval.

Una corrida de dieciocho toros, presenciada por la familia real desde las ventanas de la Plaza Principal del Buen Retiro, seguida, por la noche, en el Salón de Reinos, por una disputa literaria entre la astrología y la poesía<sup>31</sup>.

La música de «mil instrumentos» para dar solemnidad al pasaje de la llegada de Ulises al palacio de Circe en la obra, de Calderón, *El mayor encanto, amor*, representada en el Estanque grande del Buen Retiro.

La utilización de tres escenarios y de tres compañías diferentes para la representación de la obra calderoniana *Los tres mayores prodigios*, en el patio del palacio del Buen Retiro.

La aportación de tres mil luces para la apoteosis –el ballet final de los tritones y sirenas– de la obra citada *El mayor encanto, amor*.

---

<sup>30</sup> SCHACK, Conde de, o. cit. págs. 407-408.

<sup>31</sup> Citado por BROWN, J. y ELLIOT, J.H., *Un palacio para el rey, El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza/R. de Occidente, Madrid 1988, pág. 212.

El traslado al Coliseo del Buen Retiro de una gran araña de plata de la Basílica de Nuestra Señora de Atocha, no solo para mitigar el calor de una excesiva iluminación hecha a base de gruesos hachones de cera blanca y de cazoletas de aceite aromatizada, sino también «para que luciese y adornase más el Coliseo», tan «grande y primoroso» era el aparto de la comedia que en él se representaba, según expresiones de Jerónimo de Barrionuevo<sup>32</sup>.

#### LA PRODUCCIÓN CALDERONIANA PARA LAS FIESTAS DE LA CORTE

Calderón De la Barca escribió alrededor de sesenta obras para las fiestas palaciegas o cortesanas; algunas de ellas, por solicitud, encargo o mandato real. Casi todas ellas fueron puestas en escena en el «salón de palacio», esto es, en el salón de comedias y festejos del Alcázar viejo, en el Coliseo del Buen Retiro o en su estanque, patios o salones, y en el Teatro del Palacio de la Zarzuela. Muchas de ellas tienen música, es decir, son comedias de música o con música. Hay dos óperas y algunas zarzuelas.

En lo que atañe al Buen Retiro parece que se habilitaron varios espacios para la puesta en escena de las fiestas teatrales. Aparte del Coliseo del Palacio y del estanque de los Jardines, algunos autores hablan de la «Placa del Retiro» y del Patio. N.D. Shergold y J.E. Varey, cuya fidelidad documental es minuciosa, describen el espacio escénico principal del Coliseo dado referencias, sobre documentos, también de otros espacios:

La fabrica del Coliseo del nuevo Palacio del Buen Retiro fue empezada en 1638, y el teatro se inauguró en 1640. Este teatro incorporaba todas las elaboradas máquinas teatrales que habían desarrollado los ingenieros italianos para diversiones palaciegas; el escenario se componía de juegos de bastidores en perspectiva y de cortinas o bastidores de fondo que podían ser cambiados por otros a la vista del auditorio, y fue provisto de máquinas de velos y escotillones, todo dentro del acusado marco de una boca de escena arquitectónica. La construcción de este teatro data de la misma época que la reforma del Salón dorado, y es a partir de 1640 que las grandes comedias de espectáculo vienen a formar parte normal y rutinaria de los entretenimientos de la Corte de los Austrias. Además de representaciones en el Coliseo, los documentos traen referencia a actuaciones en el salón grande (...) en el Salón de los Reinos (...) el Patinejo (...) el Saloncillo (...) el Saloncete (...) el Cuarto de Príncipes (...) el Cuarto del Rey (...) y el Cuarto de la Reina (...).

... la construcción del Teatro del Buen Retiro y la renovación del Salón Dorado del Alcázar abren otra época en los entretenimientos palaciegos. Los nuevos teatros (el portátil del Alcázar y el más elaborado Coliseo) hacen posibles espectáculos más complicados, y hasta cierto punto los requieren. El influjo de la arquitectura teatral en las obras dramáticas se

---

<sup>32</sup> Las expresiones entrecomilladas son de Jerónimo Barrionuevo en su *Aviso* de 27 de febrero de 1656; Cfr. Su obra: *Avisos* (1654-1658), vol. II, Imprenta y Fundación de M. Tello, Madrid 1892, pág. 303.

ve sobre todo en los documentos de 1679-1680 que detallan los gastos ocasionados por las nuevas representaciones de importantes obras calderonianas, y el estreno de su última comedia, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*<sup>33</sup>.

Precisamente, en las palabras preliminares a la obra *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, Calderón hace una descripción bastante detallada de ciertos aspectos del Coliseo, de su «forma aovada» que permite verse desde todos los lados, del frontis del teatro, recargado de columnas y estatuas, del telón de boca bordado «con hilos de colores imitando guirnaldas de rosas... tan al vivo... que casi se percibía su fragancia». Sin embargo, Calderón apenas entra en la descripción de los elementos técnicos, de las tripas del escenario, derivando su descripción hacia otros aspectos más externos y ornamentales<sup>34</sup>.

Antonio Bonet Correa, que tan bien conoce casi todos los temas referentes a los diversos aspectos artísticos del Buen Retiro, no tiene inconveniente en hacer esta síntesis:

En el Coliseo del Buen Retiro estuvo Calderón presente desde el principio de su inauguración. El escenario de este teatro era el de mayores dimensiones de Madrid. Sus posibilidades teatrales eran enormes. De ellas, sin duda, muy interesante era la posibilidad de agrandar su horizonte casi hasta el infinito. En el fondo de la escena había una gran ventana que se abría al jardín, introduciendo en medio de las bambalinas la propia naturaleza. En el Coliseo del Retiro los decoradores italianos Cósimo Lotti y Baccio del Bianco, que habían revolucionado con sus aparatosas tramoyas la escenografía madrileña, montaron las obras de Calderón...<sup>35</sup>.

Sin embargo, en algunos estudios específicos sobre los Palacios de Buen Retiro, como el de José Manuel Pita Andrade, se afirma:

Sobre el Coliseo hemos de confesar que faltan datos suficientes claros y concretos. Sabemos en que lado estaba e incluso hay referencias a su disposición interior (38); pero distan de ser suficientemente explícitas. No olvidemos que las representaciones teatrales se realizaron también en el Salón de Reinos y en otras partes. Es importante consignar que entre 1636-1637 Alonso Carbonel recibió doce manos de papel imperial «para hacer la traza» seguramente del teatro que hizo el ingeniero Cosme Lotí para la representación de las comedias<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> SHERGOLD, N. D. y VAREY, J. H., *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Tamesis Books Limited, London, 1982, págs. 16 y 37.

<sup>34</sup> Cfr., *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo XVI, Rivadeneyra, Madrid 1850, págs. 355 y 55.

<sup>35</sup> BONET CORREA, Antonio: *Arte Barroco en el Madrid de Calderón de la Barca*, en *Fiesta Barroca*, Madrid 1992, pág. 115.

<sup>36</sup> PITA ANDRADE, J.M.: *Los palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias*, Artes Gráficas Municipales, Madrid 1970, pág. 19. El autor remite a referencias dispersas en las obras de M<sup>a</sup> Luisa Catarla, Agustín Gómez Iglesias, José M<sup>a</sup> Azcarate, J. Domínguez Bordona.

A pesar de no tener datos suficientemente explícitos, no solo sobre su interior, sino incluso sobre su ubicación, salvo la mención de Jerónimo Barrionuevo, lo que si parece es que el Coliseo del Buen Retiro, por su destino al gran teatro cortesano, tenía mejores condiciones técnicas que los Corrales de Comedias. En este aspecto, Diez Borque afirma que el Coliseo

Ofrece mayor comodidad para el espectador, mejores condiciones acústicas y visuales y mayores posibilidades escénicas, de acuerdo a su condición de coliseo. (...) Si la música, canción, danza tuvieron unas destacadas funciones en el teatro de corral, que va mucho más allá de lo meramente ornamental y decorativo, se acrecientan, en todos los sentidos, en el teatro cortesano, hasta llegar a representaciones completamente cantadas, como son las zarzuelas calderonianas. En esa articulación de sensaciones que consigue la fiesta teatral cortesana, la música tenía que jugar, y jugó, un papel decisivo<sup>37</sup>.

#### SINGULARES ESPECTÁCULOS CALDERONIANOS DE TEATRO MUSICAL

Sobre estas consideraciones generales, vamos a fijar una mínima atención en unas singulares fiestas teatro-musicales que tuvieron, por escenario, algunos de los lugares citados de los jardines del Palacio del Buen Retiro.

Dentro del sistema de fiestas de música y luminarias se estrenó, en la noche de S. Juan de 1636, la triple fiesta, integrada por estas tres obras calderonianas Los tres mayores prodigios, El Laberinto de Creta y Hércules y Deyamira (en 1675, Fieras afemina amor). Esta trilogía, espectáculo de gran tramoya, magia y representación, duró cinco horas repartida su puesta en escena entre el estanque y el patio del Palacio del Buen Retiro. Este espectáculo, con abundante música. Estaba compuesto por una loa de apertura, tres entremeses y tres bailes entre cada una de las jornadas, y un ballet final de treinta y ocho bailarines. En el estanque del Buen Retiro parece se representaron estas otras tres piezas calderonianas: El hijo del Sol, Faetón, Certamen de amor y celos, y El mayor encanto, amor, también llamada Circe. De estas tres piezas fue la última la que tuvo mayor éxito por su gran espectacularidad. Su estreno se efectuó el 12 ó 14 de junio de 1639, según los cronistas y analistas de la época José Pellicer y Tovar, Jerónimo de Barrionuevo y Antonio de León Pinelo. Sobre los datos de estos y otros testimonios Julio Monreal hace una descripción-narración, en cierto modo ejemplar y paradigmática, de lo que pudo ser la gran fiesta cortesana ideal de esta época de esplendor del Buen Retiro<sup>38</sup>.

Refiriéndose al espectáculo El mayor encanto, amor el corresponsal italiano Monanni dice que duró cuatro horas y

<sup>37</sup> DIEZ BORQUE, J.M., *Fiesta y teatro en la Corte de los Austria...* págs. 21-22.

<sup>38</sup> Cfr., MONREAL, Julio, *Costumbres del siglo XVII. Las fiestas del Buen Retiro*, La Ilustración Española y Americana, n.º 38, 15/X/1880, págs. 223-226, n.º 39, 22X/1880, págs. 238-243, n.º 41, 8/XI/1880, págs. 274-278, y en n.º 43, 22/XI/1880, págs. 307-310.

hacia largo tiempo que no se veía en España nada tan bueno. Cosme Lotti, inventor y director de tramoyas y de los ingenios, dio plena satisfacción. La gracia de los efecto escénicos empleados por Lotti en esta ocasión se debió en buena medida al entorno, pues para la historia de Ulises y Circe, se escogió como escenario la isla del Estanque Grande, donde el agua y la iluminación artificial contribuían a crear un mágico conjunto de ilusiones (...).

La utilización de la isla del estanque para representaciones nocturnas al aire libre abría, obviamente, nuevas posibilidades para los diseñadores de comedias de tramoya (...). Todo Madrid [el Conde Duque de Olivares permitió la entrada al pueblo] acudió al Retiro esos días de junio de 1639 y pudo contemplar el espectáculo desde la orilla del estanque o desde las barcas...<sup>39</sup>.

Hasta aquí la cita de Jonathan Brown y J.H. Elliot, aportando los datos que el cronista italiano Monanni detalla en su informe a Florencia sobre esas fiestas cortesanas al aire libre; en este caso, sobre la utilización del Estanque grande del Buen Retiro y de su isla, y sobre una fiesta acuática de «teatro navegable», representada por él. Pues en esta obra, como en *Los tres mayores prodigios*, se utilizaron tres escenarios, cada uno con su propia compañía, diferente, para que el público no tuviera que molestarse en cambiar de lugar en los entreactos.

Pero estos espectáculos cortesanos al aire libre fueron relegados a un plano secundario con el desarrollo de la comedia de tramoya, generándose otro tipo de espectáculo más profesionalizado y con medios teatrales más adecuados. Este decalage de la fiesta cortesana tradicional hacia un espectáculo teatral más «teatral» se aceleró con la construcción del Coliseo del Palacio del Buen Retiro, un «teatro perfectamente equipado que se edificó mas allá de la Sala de Máscaras», según el propio Brown o en la antigua ermita se S. Pablo, según Jerónimo de Barrionuevo.

Othon Arroniz, sobre la opinión de Wölffling –cuya obra no cita–, eleva el movimiento teatral del Coliseo hasta umbrales insospechados, al describirle como

figura «inquieta que parece variar a cada instante y no da la impresión de necesidad (Wölffling). La masa de las montañas imitadas en el foro y el movimiento constante de los bastidores, todo eso es significativo. Sumidos en la penumbra, los espectadores contemplan el paso de la oscuridad a la luz con sobrecogimiento no lejano del «stupore». Estamos claros en el barroco.

Pero estamos ya también en el teatro moderno<sup>40</sup>.

El Coliseo del Buen Retiro fue el escenario en el que se estrenaban las grandes obras mitológicas de Calderón con amplia participación de la música y con profusión de tramoyas y escenografías técnicamente mas avanzadas. De todas estas obras parece que, hoy en día, después de mucha discusión, la crítica y la musicología han llegado

---

<sup>39</sup> BROWN, J. y ELLIOT, J.H., *op. cit.*, pág. 216.

<sup>40</sup> ARRONIZ, Othon, *Textos y Escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid 1977, pág. 254.

a la conclusión de que la *Púrpura de la rosa* y *Celos*, aún del aire, matan, son verdaderas óperas, al ser obras cantadas por entero. Los textos dramáticos con acotaciones específicas para música y tramoyas, son de Calderón de la Barca. La música de la primera obra aparece en 1701 como propia de Tomás de Torrejón y Velasco. La partitura musical de la segunda es del compositor madrileño, arpista de la Real capilla, Juan Hidalgo de Polanco, mas que probable autor también de la música de la primera, cuya partitura llevó a América Tomás de Torrejón discípulo suyo. Este la estrenó, con su nombre, en ese mismo año de 1701, en Lima, cuya opulenta corte los virreyes nombrados por Felipe V intentaron convertir en el Versalles del hemisferio sur, en expresión de Luis K. Stein. La *púrpura de la rosa*, como dice esta musicóloga americana especialista en la música de las obras de Calderón, fue la primera obra hispana de origen representada en el Nuevo Mundo.

En la loa de presentación de dicha obra Calderón expresa su intención de introducir el primoroso estilo italiano haciendo una obra que «ha de ser toda música», una comedia toda ella cantada, aunque solo fuere en un acto, para no cansar al espectador español poco condescendiente con lo que no fuera acción rápida, variada y llana. A pesar de aparecer en la primera edición de 1664 como «fiesta de zarzuela», *La púrpura de la rosa* se estrenó, por la compañía de Pedro de la Rosa y de Juan de la Calle, en el Coliseo del Buen Retiro en enero de 1660 para celebrar solemnemente la paz con Francia y el casamiento de la hija de Felipe IV, la infanta María Teresa, con Luís XIV. Calderón con esta obra se arriesgó al desafiar al público español, presentándole una obra «toda música» sin texto hablado alguno.

Parece, pues, que con *La púrpura de la rosa* pretendía Calderón introducir la ópera en España, a imitación de lo que yo estaba haciendo en Italia desde finales del siglo XVI. En esta obra, de tanteo calderoniano, –describe Subirá–,

Abundan ahí los personajes. Son mitológicos unos, como Adonis y Venus. Son alegóricos otros como Temor, el Desengaño, el Rencor, la Envidia, la Ira y la Sospecha. Los coros interpretaron papeles de ninfas, soldados, villanos de uno y otro sexo y «músicos», designación que entonces correspondía a lo que se dijo «coristas» luego. Sucediáanse las escenas llamativas y las decoraciones vistosas. Una de estas asombraría a los espectadores hacia el final de la obra, pues la parte superior del escenario representaba el cielo, en el cual se ponía el sol y salía una estrella, y Amor estaba en las alturas, mientras Venus y Adonis, cada uno por su lado, iban subiendo para encontrarse con Amor. En consecuencia, *La púrpura de la rosa* no dejaría de producir gran asombro<sup>41</sup>.

En efecto, esta sencilla obra, en un acto, a pesar de las dudas y temores del autor, debió de agradar al público. Ello, parece, animó a Calderón a escribir, en ese mismo año, otra obra de análogas características, pero, en esta ocasión, «fiesta grande cantada» en tres actos, más compleja que la anterior, tanto en texto como en música.

---

<sup>41</sup> SUBIRA, José, *Temas musicales...* pág. 175.

Esta obra era *Celos*, aun del aire, matan que fue estrenada en el Coliseo del Buen Retiro en diciembre de ese mismo año de 1660.

Fue el citado musicólogo, José Subirá, quien encontró la música del primer acto de esta obra en el archivo de la Casa del Duque de Alba, con el nombre del autor de la misma. Se trata del citado maestro Juan Hidalgo. El hallazgo da pie al autor para sentar la afirmación de que, hacia la mitad del siglo XVII, se escribieron en Madrid, óperas con letra y música de autores españoles. Lo que sucede es que el término «ópera» no había entrado aún en el idioma castellano; por eso es denominada «fiesta cantada». La obra tiene tres actos y está planteada por el propio Calderón, en sus anotaciones precisas, como un gran espectáculo de tramoyas, luces y música.

Pocos años después, fueron descubiertos, en la Biblioteca Municipal de Evora, los tres actos de la obra, igualmente manuscritos, por el musicólogo portugués Luís Freitas Branco. Conocidos y estudiados por Subira los dos actos restantes se reafirma, con mayor seguridad, en que, a pesar de que en el libreto se la denomina «fiesta cantada», es una «ópera; sencillamente ópera, de cabeza a pies, como lo había sido *La púrpura de la rosa*, a la cual se había denominado «representación música»<sup>42</sup>.

Si con esta obra, *La púrpura de la rosa*, en la que ya se alternan recitativo y aria, «parece introducido el estilo operístico en la escena española» según el musicólogo Adolfo Salazar, Calderón, con *Celos*, aun del aire, matan se propone avanzar y consolidar ese estilo en España, al hacer una obra más compleja, más ambiciosa y mucho más cercana a la estructura operística al uso de la época<sup>43</sup>.

A pesar de algunas deficiencias e insuficiencias, esta obra tiene un especial significado en la historia de la música teatral en España y la existencia de esta época y, aún de la anterior, coloca a nuestro país en un lugar privilegiado en cuanto a la recepción y cultivo de este género teatro-musical, después de Italia y de Alemania.

No parece que la obra tuviera mucha acogida por parte del auditorio. El caso fue que Calderón no volvió a escribir obras destinadas a ser musicadas en su totalidad, ni se tiene noticia de que se estrenara en España obra alguna con el nombre de «fiesta de ópera» hasta finales de siglo.

Por causa del presunto rechazo de la «cólera española a obras de envergadura «toda música» o por otras razones, el hecho fue que Calderón retornó a la escritura de textos de comedias de o con música y de obras para las «fiestas de zarzuela», géneros en los que se alternaban las partes musicadas con las partes habladas. Estas partes

---

<sup>42</sup> *Op. cit.*, pág. 120.

<sup>43</sup> Cfr.: SALAZAR, Adolfo, *La música em Espana*, II, Espasa Calpe, Madrid 1972, págs. 102-3. Modernamente estas obras han sido estudiadas entre otros, con nuevos criterios y materiales, por la musicóloga francesa Danielle Becker en su estudio: *El intento de fiesta cantada «Celos, aun del aire, matan»*, Rev. De Musicología, V, n.º 2 1982, págs. 297-308; y por la musicóloga norteamericana Louise K. Stein en su estudio *Opera hispana de dos mundos*, Programa de *La púrpura de la rosa*, Teatro de la Zarzuela, Madrid 1999, págs. 29-37 y en su gran obra: *Songs of mortals, dialogues of the gods: music and theatre in Seventeenth-century Spain*, Clarendon Press, Oxford 1996. Esta musicóloga dio una conferencia, con audiciones musicales, titulada *En esas músicas bellas... Calderón y afecto musical*, en el citado Congreso sobre Calderón de la Barca y la España del Barroco, el día 20 de noviembre de 2000 en el C.S.I.C.

suponían un descanso para el espectador español y un incentivo que invitaba a seguir con mayor celeridad la trama de la obra, cuya peripecia interesaba grandemente al público.

De la conjunción de los dos astros –el libretista Calderón de la Barca y el compositor Juan Hidalgo–, surgió en el firmamento de la Villa y de la Corte una constelación de obras, cuyos textos se han conservado y de cuya música, desgraciadamente, se ha perdido la mayor parte. Por ello, quizá, no se conozca suficientemente al compositor Juan Hidalgo y no se le haya valorado en su justo valor. Ello también parece haber inducido a algunos tratadistas a colocarle muy por debajo del autor de los textos, atreviéndose, incluso, a insinuar que si Calderón hubiese tenido un Wagner a su lado, las obras habrían alcanzado un nivel mucho más alto y una suma importancia en la historia del teatro musical español y europeo.

Sin embargo, algún prestigio debía tener el maestro Juan Hidalgo, cuando el Duque del Infantado llegó a decir que era «único en la facultad de la música». Este músico madrileño se dedicó, en principio, a la práctica de la música religiosa y a la composición de temas divinos, como arpista de la Real Capilla. Compositor profano, se dedicó a la música escénica llegando a ser el máximo colaborador de Calderón en el empeño de introducir en la Corte de Madrid un teatro musical análogo al italiano y, en concreto, a la ópera de factura florentina. El nuncio de S. Santidad en España, Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX, también contribuyó a ello, ya que era un notable autor de libretos de ópera; algunos de ellos de tema español. La dedicación de Hidalgo a esta actividad, en unión de Calderón, contribuyó al desarrollo del incipiente teatro musical español, especialmente, en la época de mayor apogeo de las fiestas teatrales en los Reales Sitios del Buen Retiro y de la Zarzuela. Sin duda, su contribución fue tan importante en la producción de partituras para óperas, zarzuelas y comedias musicales con textos de Calderón, de Vélez de Guevara (hijo) y de Diamante que ha sido calificado como «el gran músico del teatro barroco español en el momento de su mayor apogeo»<sup>44</sup>. Como Calderón, el maestro Juan Hidalgo fue también un hombre de Corte, ya que esta le hizo responsable de la música cortesana a partir del año 1644.

De no haber sido así, malamente podría explicarse el hecho de haber sido elegido Juan Hidalgo como el colaborador habitual de Calderón de la Barca, el gran dramaturgo del teatro español en el momento de su mayor esplendor.

---

<sup>44</sup> Cfr., RUIS TARAZONA, Andrés, *Juan Hidalgo, el barroco musical calderoniano*, El País 21-III-1985; *III Centenario de Juan Hidalgo*, Rev. De Musicología, VIII, n.º 1, 1985; y *Juan Hidalgo, un gran músico teatral*, Programa de Celos, aun del aire, matan, Teatro Real, Madrid 2000. págs. 74-87