

La primera puesta en escena de *Los tres mayores prodigios* de Calderón¹

Santiago Fernández Mosquera

Universidade de Santiago de Compostela

The first performance of Pedro Calderón de la Barca's *El mayor encanto, amor* in 1635 was extravagant, elaborate, costly, and even dangerous due to the dazzling lighting and other stage effects. Somewhat chastened, the following year the playwright showed a more subdued side as he devised a full evening of theatrical spectacle for the Noche de San Juan (Midsummer Night) in June 1636. This article recreates the performance context of the drama that anchored this theatrical fête: *Los tres mayores prodigios*. An examination of the surviving play text and prologue reveal reduced stage machinery, with the spectacular elements elicited from some changes in the configuration of the stage and within the play's dramatic action. The result was a sophisticated performance that transformed the lush garden of the Palacio del Buen Retiro into a quint-essentially baroque theater, with a new Plaza Grande deployed to fit three different stages that could be seen properly both by the king and the public.

LA PRIMERA REPRESENTACIÓN DE *Los tres mayores prodigios* en la Noche de San Juan de 1636 supuso una variación de estrategia en los estrenos de las fiestas palaciegas de carácter mitológico por parte de Pedro Calderón de la Barca, tal vez provocada por complicadas experiencias anteriores. De hecho, en el estreno de *El mayor encanto, amor*, en 1635, la complicada tramoya, la excesiva duración de la representación, la representación en un estanque con naves y maquinaria compleja y, en fin, el uso de fuegos artificiales generaron problemas de representabilidad y hasta un accidente que costó la vida a algunos hombres. Este cambio implica el abandono momentáneo de las tramoyas más complejas que tuvieron tanto peso en el estreno de *El mayor encanto, amor* el año anterior, 1635, y que suponían arriesgados juegos acuáticos y pirotécnicos, el protagonismo de tramoyas admirables como el terremoto y hundimiento de las tablas en la escena final o la representación de transformaciones de personajes en animales o viceversa, y la situación de la escena en lugares poco convencionales que, entre otras cosas, generaban ciertas incomodidades e indirectamente favorecían un llamativo protagonismo del escenógrafo Cosme Lotti. Es decir, que para que el efecto espectacular concebido y desarrollado por el escenógrafo italiano no empañase el valor del texto del poeta, Calderón, con la intención de marcar una nueva estrategia para las fiestas de San Juan de 1636, propone para el estreno de *Los tres mayores prodigios* la prevalencia de la fábula (la curiosa conjunción de tres héroes clásicos como Hércules, Jasón y Teseo), interpretada por un gran número

de actores, mientras que en el plano escenográfico predominaba el rico y colorido vestuario, la presencia conjunta de tres tabladros y la participación de tres compañías distintas, así como la conversión espectacular de la noche en día por la rica iluminación y la transformación de la así denominada Plaza Grande del Palacio del Buen Retiro —recién finalizada en 1635— en jardín a su vez proyectado como un teatro. Por lo tanto, Calderón abandona la estrategia de la representación de *El mayor encanto, amor* del año anterior para conseguir el mismo efecto espectacular con *Los tres mayores prodigios*, pero sin los peligros de la primera representación (desde los escénicos hasta las maledicentes murmuraciones sobre la situación de Felipe IV en un momento inicial de la guerra con Francia) y evitando la polémica con el escenógrafo italiano (Fernández Mosquera, “El poder y el teatro”, “Espacio experimental”). La intención de este trabajo es explicar cómo tuvo lugar esta primera representación de *Los tres mayores prodigios* y, sobre todo, cómo estaba construida la novedosa triple escena, reconstruyendo documental y gráficamente la situación de las tablas y la situación de los reyes en esa Noche de San Juan de 1636.

Uno de los elementos —y no el menos importante— que marca la diferenciación genérica en el teatro del Siglo de Oro es el lugar de la representación, ya que su localización conllevaba una visión diferente del espectáculo y obligaba a una producción distinta: el lugar afectaba a la elección de medios y al enfoque; en ese sentido, por lo tanto, la ubicación del escenario determinaba en buena parte el tema o, al menos, su tratamiento escénico y dramático. Porque ni el público, ni el poeta, ni siquiera el asunto eran radicalmente diferenciales con respecto a otros géneros dramáticos de la época. Ciertamente algunos temas gozaban de más predicamento en un ambiente cortesano que en uno de corral, pero no eran exclusivos. Y conviene no olvidar que muchos de los temas del teatro representado en la corte eran tratados, desarrollados dramáticamente, de manera idéntica a los asuntos de comedias de corral. En otro momento se explicó que una pieza mitológica de aparato como *Los tres mayores prodigios* se desarrolla dramáticamente en su acción principal como una comedia al uso, muy cercana a las de capa y espada e incluso al estremes en ciertas escenas concretas (Fernández Mosquera, “Capa y espada”).

El lugar de representación entraña también otro elemento diferencial: la escenografía. Si bien la del corral no implicaba directamente la necesidad de un escenógrafo en el sentido contemporáneo del término —ya que sus funciones podían ser asumidas por miembros no estrictamente especializados de la compañía—, la complejidad tramoyística de los autos y de las representaciones palaciegas exigía la presencia de escenógrafos, a ser posible reputados. Los *fontaneros* traídos de Italia para trabajar en la corte (Giulio Cesare Fontana, Cosimo Lotti, Baccio del Bianco y otros más) no solían preparar funciones en los corrales; de hecho, no he podido encontrar ninguna actuación de este tipo, aunque no pueda descartarse totalmente. Sus propuestas eran primordialmente para el teatro cortesano por muchos motivos: en primer lugar, el más obvio, porque habían sido contratados para ello; pero también porque alguno era *fontanero* en su origen, es decir, su especialidad era el arreglo y aderezo de jardines para fiestas, saraos, ballets

y también piezas teatrales. Su destreza estaba destinada principalmente a la escenografía más espectacular, a la creación de las más complejas mutaciones, al desarrollo de robots mecánicos de gran complicación, al uso de fuegos artificiales o, en fin, al empleo del agua como elemento escénico de gran protagonismo. Es decir, elementos muy difíciles o imposibles de conjugarse con las representaciones de corral. Y, además, eran profesionales de muy alto caché que difícilmente podría costear la producción popular —es decir, una comedia financiada generalmente por una cofradía u otra entidad privada— de una compañía teatral en un corral de comedias. Solamente una producción pública como un auto sacramental o una fiesta cortesana podría asumir la participación de estos profesionales.

Cosimo Lotti o Baccio del Bianco fueron contratados para modificar el espacio cortesano, no para trabajar en los corrales². Su espacio natural era la corte; su lugar, los jardines y los espacios transformados. Porque la corte, el palacio y sus múltiples dependencias y espacios eran en sí mismos un escenario preparado para el espectáculo, para la representación. Todo espacio cortesano (salones, habitaciones, patios, jardines, estanques u otros lugares de la corte) era válido para la representación, porque el capricho aristocrático habría de habilitar cualquier lugar para el disfrute. Todos estos espacios eran, naturalmente, lugares frecuentados por los cortesanos, lugares cotidianos que cobraban nuevos significados, paralelamente a lo que sucedía con los corrales de comedias y, en los primeros tiempos, por la gente que vivía en las casas que los albergaban. Las prácticas escénicas y parateatrales también eran innumerables (bailes, saraos, fiestas, torneos, naumaquias y otros espectáculos) aunque aquí abordemos solamente el teatro, aquella representación con base textual que requiere una ejecución determinada, casi siempre encomendada a profesionales de la escena: actores, músicos, escenógrafos, tramoyistas y, por supuesto, poetas.

El estreno de *Los tres mayores prodigos*

Desde su construcción, el Palacio del Buen Retiro acogerá la gran mayoría de las fiestas y representaciones cortesanas, pero no todas en los mismos espacios concretos³. Tenemos rica constancia documental de que, por ejemplo, *El mayor encanto, amor* fue representada en el estanque situado en el jardín porque la historia compuesta por el poeta y, sobre todo, la escenografía propuesta por Lotti, exigían un escenario con agua y diversas tramoyas que se desarrollaban mejor en este espacio⁴.

Sin embargo, Lotti y Calderón, el primero con mayor protagonismo en este asunto, planean una estrategia diferente para la Noche de San Juan de 1636, estrategia cuyo resultado es tan espectacular como único, ya que no se volvió a representar en los términos que aquí se describirán. Frente a la complejidad de las naves, las tramoyas, las figuras mecánicas o las transformaciones animalescas, ambos proponen una representación más simple. Y esta estrategia está explicada desde la introducción de la comedia, su loa⁵. El estreno de *Los tres mayores prodigos* será, en ese sentido, un hito singular en la historia de las representaciones palaciegas y supondrá la recreación de un teatro cerrado en un espacio abierto, la plaza del palacio, y una plaza convertida en jardín. Veamos cómo.

La loa de *Los tres mayores prodigios* resulta clave no solo para entender la obra, sino también para comprender el nuevo planteamiento escénico de la representación. Calderón y Lotti, tal vez escarmentados por las complicaciones de la anterior pieza, *El mayor encanto, amor*, quieren subrayar dos valores diferenciales con respecto a otras representaciones: la sencillez, expresada en el valor de la naturaleza y el argumento, es decir, en la historia que cuenta. Así lo exponen La Noche y las ninfas Flora y Pales en la loa:

PALES. ¿Prevenida hay fiesta?
 NOCHE. Sí.
 FLORA. ¿Y qué fiesta es?
 NOCHE. La que siempre:
 una comedia.
 PALES. ¿Hala escrito
 algún ingenio excelente?
 NOCHE. No, sino pobre y humilde.
 FLORA. Poco importará, si tiene
 algún teatro que haga
 evidencia lo aparente.
 NOCHE. Tampoco tiene apariencias.
 PALES. Pues buena fiesta previenes.
 FLORA. Sin ingenio y sin adorno
 ¿no fuera mejor no hacerse?
 NOCHE. No tan presto antes de vella
 a las dos os desconsuele.
 PALES. Refiérenos de qué trata.
 FLORA. Repítenos qué contiene.
 NOCHE. Escuchad, que el argumento
 os quiero poner presente
 de toda la fiesta, a ver
 lo que la fiesta os parece,
 que esto hizo la Antigüedad
 en sus fiestas muchas veces.
 Escuchad, pues, su argumento
 antes que se represente.

(Calderón, *Loa para Los tres mayores prodigios* 994)

La fiesta es la habitual, es decir, una comedia, pero esta vez será sin apariencias, sin ingenio y sin adorno. Su valor principal, al parecer, estará en el argumento; y su diferencia escénica más llamativa será su sencillez. Sin embargo, estas afirmaciones deberán ser matizadas, porque esconden la falsedad de una modestia impostada por el poeta: (“¿Hala / escrito algún ingenio excelente? / No, sino pobre y humilde”). Y también referida al escenógrafo en los versos ya citados de la loa:

NOCHE. Tampoco tiene apariencias.
 PALES. Pues buena fiesta previenes.
 FLORA. Sin ingenio y sin adorno
 ¿no fuera mejor no hacerse?
 (Calderón, *Loa para Los tres mayores prodigios* 994)

No es el momento de analizar en qué sentido el argumento de esta comedia es más valioso, más dramático o teatral que el de otras piezas representadas en el mismo lugar y ante la Corte. Fijémonos ahora en la falta de apariencias y la ausencia de adorno⁶. Es, desde el primer momento, muy significativa la presencia de La Noche y de las ninfas Pales y Flora como personajes que presentan la pieza. La Noche tiene obligado protagonismo porque la obra se representa de noche para, entre otras cosas, celebrar la Noche de San Juan; al mismo tiempo, también es protagonista Pales, ninfa de los pastos y evocadora del mundo rural, porque evocaba el Buen Retiro; y Flora, diosa del jardín, que centraba toda la atención en la escena de la naturaleza en forma de jardín, claro protagonista en la escenografía del espectáculo.

A diferencia de otras fiestas, Lotti sitúa el marco de la representación no en los jardines del Buen Retiro como podría pensarse inicialmente, sino en la Plaza Grande (véase fig. 1). En primer lugar, porque la Plaza Grande, reservada a los espectáculos más complejos, había sido acabada recientemente y tenía capacidad suficiente para albergar nada menos que tres tabladós simultáneamente:

La construcción estaba ya iniciada en agosto de 1634 y quedó terminada en marzo de 1635, a excepción del pavimento, que no se terminó hasta mediados de 1636. A partir de entonces la plaza Principal se utilizó para las fiestas privadas, más reducidas, mientras que la plaza Grande se reservaba para los grandes festejos públicos. (Brown y Elliott 73)

Lotti necesitaba un lugar despejado y regular⁷ en el que construir los tabladós, el hemisiclo, los canceles, y que le permitiese abarcar su gran aportación de ese año: que el rey disfrutara del mejor punto de vista con la perspectiva de los tres tabladós.

Por otra parte, ya Alejandra Ulla Lorenzo, en su tesis doctoral, se había fijado en que

en la *Tabla de comedias de la Segunda parte* (1637) de Calderón, leemos que la representación se llevó a cabo en el patio del Real Palacio del Buen Retiro; Monanni señala que se realizó en una plaza, aunque dicha indicación podría referirse a este mismo patio. (Ulla Lorenzo, *El mayor encanto* 41)

Esta nota en el índice de la publicación descarta los jardines desde el principio porque, para la primera fiesta *El mayor encanto, amor*, indica que se presentó “en el estanque del Real Palacio del Buen Retiro”. La denominada Plaza Principal se había quedado pequeña, y desde el principio se vio como un error de diseño:

El desacierto en lo relativo al aspecto externo del edificio se vio igualado, si no superado, por el error de hacer la plaza Principal demasiado pequeña para algunas de las funciones a las que estaba destinada ... Para solucionarlo se recurrió a una serie de ampliaciones del conjunto del palacio que se sucedieron a lo largo de los siete años siguientes. La primera de ellas fue una nueva plaza Grande, una sencilla estructura que se cerraba a uno de sus lados por el ala norte del palacio. (Brown y Elliott 72–73)

Por lo tanto, ese “patio” nombrado en la *Segunda Parte* tuvo que ser la Plaza Grande, como indicaba el secretario del Gran Duque de Toscana en Madrid, Bernardo Monanni (Ulla Lorenzo, *El mayor encanto* 41–42; Chaves Montoya 122), porque la Plaza Principal no podría albergar la fastuosidad de la representación:

Et martedì sera essendosi rappresentata una commedia grande vi furono convitati i Consigli, et li Ambasciatori. Il soggetto d’essa fu le fatiche, et furze d’Ercole, con la qual’ occasione s’introdussero molti personaggi di Dei, Re’, Giganti, mostri, et diverse favole antiche, ma senza machine mobile, et solamente dai comici ordinarii co’ lor’ habiti ricchi, de’ quali furon scelte 3 compagnie delle meglio che recitarono un atto per ciascuna; *il teatro era veramente in una piazza* a mezza luna assai grande et vaga alla vista, per la diversità delle prospettive et pitture, frasche verde, et quantità di torce et lumi assai ben disposti da Cosimo Lotti, che per qua furono nuove invenzione. Oltre a questo la tragicomedia non hebbe cosa particolare straordinaria se non il numero di recitanti, che furon più di 40 et spesso si trovaron tutti in scena, ai balli particolarmente che fecero con i soliti gesti et azzioni ... l’opera sarebbe stata tediosa perche il recitar duro più di 3 hore et gli intermedij che qua fanno di materie allegre quasi altre due, siche la gente et lor Maestà medesime sen’ andaron a dormire vicino al far del giorno. (Ulla Lorenzo, *El mayor encanto* 41–42)⁸

La elección de la Plaza Grande no solo resulta más funcional, sino que es aprovechada para recrear —paradójicamente— el jardín iluminado que tan cerca tenía. Lotti crea un espacio cerrado en un lugar abierto, la Plaza Grande, pero imita un jardín abierto que se cierra a modo de coliseo (véase fig. 2). No existía todavía el Coliseo, pero la intención espacial de Lotti para *Los tres mayores prodigios* es crear un lugar cerrado; y ese lugar acotado será un jardín nocturno que se ilumina artificialmente. Nada más barroco se puede considerar, al trastocar los espacios y la hora, la luz en la noche, el jardín en la plaza, el teatro en el Palacio.

Hacer de la noche día y de la plaza jardín y del jardín un mundo abierto a otros espacios lejanos y míticos era el gran desafío al que se enfrentaba Lotti⁹. La base argumental de Calderón le brindaba la oportunidad de recorrer todo el mundo, todos los continentes; y todo ello sin moverse de la plaza de palacio. Para ello, el ingeniero florentino pensó una compleja disposición escénica. Una relación de la época ya citada en otras ocasiones completa el relato del secretario Monanni:

El día de San Juan hubo comedia por la noche, empezose a las diez y acabose a las dos y para verla se ordenó viniesen los Consejos, Grandes y Embajadores y para representalla se hizo un anfiteatro descubierta ...

Era un hemiciclo o semicírculo tan bien fabricado para el intento que por ninguna parte se embarazaba y tan capaz que cupieron en él aún más de los convidados. Estaban los asientos divididos por sus canceles y tan divertido con la multitud de flores y arcos de yedra que parecía una copia de la variedad hermosa de naturaleza. Y las escenas que llaman teatros eran tres, divididos con alguna distancia, con elevación

de tres cuartas donde tres compañías teátricas, detenidas para esto, representaron la comedia cuyos horizontes, no con poco estudio del ingenio, herían de derecho la vista de los Reyes, de manera que sin diversión vieron estos juegos.

El pavimento estuvo lleno de alfombras esmaltadas con variedad de flores. En su giro o circunferencia hubo cuatro pirámides igualmente distantes y en sus sumidades un hacha, y en oposición facial estaban alumbrando doce leones de plata con sus antorchas y por arriba cincuenta faroles. Juzgáronse las luces por más de 1600. Enfrente pues de las escenas estuvieron los reyes sentados y el príncipe que defendido del sereno por su poca edad, estuvo encubierto y los convidados en sus puestos competentes. (*Sumario y compendio de lo sucedido* folios 181v–82r)¹⁰

De esta relación se extraen informaciones muy útiles para obtener una idea aproximada de la puesta en escena total de esta fiesta palaciega. Una de las novedades más atractivas —aunque no absoluta—, y que señalaba la diferencia con fiestas anteriores, era la disposición de tres estrados simultáneos colocados en un anfiteatro:

Era un hemicíclo o semicírculo tan bien fabricado para el intento que por ninguna parte se embarazaba y tan capaz que cupieron en él aún más de los convidados. (*Sumario y compendio de lo sucedido* folio 182r)

En este hemicíclo, se situaban los tres escenarios:

Y las escenas que llaman teatros eran tres, divididos con alguna distancia, con elevación de tres cuartas donde tres compañías teátricas, detenidas para esto, representaron la comedia. (*Sumario y compendio de lo sucedido* folio 182r)

Estos tablados presumiblemente tendrían unas medidas cercanas a los tablados tradicionales, es decir, ocho por cuatro u ocho por seis metros, y se situaban a una altura relativamente baja, a tres cuartas o palmos del suelo, es decir, unos sesenta centímetros en términos actuales (véase fig. 3). No podrían tener unas medidas mayores para que cupiesen en la plaza, ni menores que entorpeciesen el movimiento en el espacio habitual de los actores. Por su parte, la altura obedecía también a varias razones: una de orden práctico será de nuevo la de facilitar a los actores los movimientos y desplazamientos entre un escenario y otro, e incluso la de bajar a la plaza para ejecutar diversas acciones en las escenas no centrales. Pero existe otra razón de carácter técnico, y es la de adecuar el punto de vista del rey para que el juego de la perspectiva sea posible. Si las tablas estuviesen en un plano más alto, habría que situar al rey en un nivel muy superior, lo cual obligaría a una posición poco natural que, además, dificultaría la visión del espectáculo al resto de la audiencia, situada a espaldas del monarca. Una tarima de esa altura para situar al rey, a la reina y al príncipe no embarazaría la vista del espectáculo “semicírculo tan bien fabricado para el intento que por ninguna parte se embarazaba” (*Sumario y compendio de lo sucedido* folio 182r) y facilitaría la visión en perspectiva de los tres escenarios. Es, además, la medida que las informaciones de la época facilitan y que, seguramente por ser tarimas bajas, merecía la atención del relator.

La perspectiva de los tres escenarios para conseguir la perfecta visión del rey de cada uno de ellos se presentaba como uno de los objetivos más logrados de esta representación, como así lo subraya la descripción del relato:

cuyos horizontes, no con poco estudio del ingenio, herían de derecho la vista de los Reyes, de manera que sin diversión vieron estos juegos
(*Sumario y compendio de lo sucedido folio 182r*)

Para que esto fuese posible, las medidas de los escenarios y la distancia en la que debía situarse el punto de vista del rey habrían de estar muy bien calculadas. Estas bien podrían ser las siguientes: la altura, como se ha dicho, sería de tres palmos, sesenta centímetros. La distancia desde el asiento del rey hasta el telón que fija el punto de fuga de la perspectiva en cada escena sería de doce metros, con una distancia desde el lugar real hasta la embocadura de las tablas de ocho metros, dejando cuatro metros de profundidad para las tablas, con un añadido de dos metros tras el telón para mutaciones y vestuarios. El rey, pues, estaría de esta forma equidistante de los tres tablados y con el punto de vista ajustado a cada uno de ellos para disfrutar del efecto.

Sin embargo, la situación de los tres escenarios plantea una duda: ¿estarían los tres tablados alineados (véase fig. 3) o formarían un semicírculo (véanse figs. 4 y 5) con una apertura más o menos equivalente al hemiciclo de los espectadores? Nada se dice sobre esta disposición.

La primera opción, la de los tablados alineados, sería más cómoda de instalar y más fácil para calcular la perspectiva de un punto determinado. Si, por el contrario, situamos los tablados en semicírculo, la visión del rey sería mucho más ajustada, y también tal vez la de toda la audiencia, salvo los lados más extremos. La posición semicircular también facilitaría el movimiento de dos de los escenarios, ya que en la última acotación de la obra se dice:

Aquí se juntan los tres tablados, y pasan marchando al son de trompetas y cajas, y al mismo tiempo cantan. (Calderón, *Los tres mayores prodigios* 1121)

Es decir, mejor visión, movilidad más fácil e incluso una sonoridad mejorada por el recogimiento de los escenarios.

Otra información que merece ser destacada por el cronista es la iluminación, porque la representación tuvo lugar de noche —no olvidemos que se estaba celebrando la Noche de San Juan y, por lo tanto, la efeméride obligaba a este horario—. Por otra parte, la noche ofrecía la oportunidad de jugar con las luces y con la técnica de luminotecnia que Lotti y todos los escenógrafos cortesanos dominaban. Para ello se dispusieron cuatro pirámides con hachas en su cumbre en la circunferencia del hemiciclo, doce leones que iluminaban el escenario, faroles en la parte superior del hemiciclo para un total de más de 1.600 luminarias de distinto tipo:

En su giro o circunferencia hubo cuatro pirámides igualmente distantes y en sus sumidades un hacha, y en oposición facial estaban alumbrando doce leones de plata con sus antorchas y por arriba cincuenta faroles. Juzgáronse las luces por más de 1.600. (*Sumario y compendio de lo sucedido folio 182r*)

Con esta potencia de luz, la noche dejaba de serlo; pero selectivamente, y los valores visuales de la luminotecnia ofrecerían un espectáculo destacable.

Conviene subrayar algunos detalles sobre la disposición de las luces. Las cuatro pirámides habrían de estar situadas en la parte del hemicírculo que ocupaban los espectadores para iluminar la parte central de dicho semicírculo, pero sin obstruir la visión del espectáculo, aunque también sería posible que se situasen repartidas entre los escenarios y detrás del rey. La primera opción se ajusta más a la disposición de los leones, “en oposición facial” a las pirámides. Es de suponer que estos doce leones alumbraban el escenario y parcialmente el centro del círculo, la plaza con sus alfombras y adornos florales. Estos leones parecen ser los mismos que se habían confeccionado para la fiesta del año anterior —donde tuvo lugar la complicada puesta en escena de *El mayor encanto, amor*—, como señala una relación:

La Noche de San Juan la pasaron sus Majestades en el Buen Retiro, cuya admirable fábrica está ya casi acabada, y aumentada de estanques, jardines, con todo el servicio necesario de plata, escritorios, bufetes y demás menaje para el hospicio de su Majestad y oficios, y se están labrando en la Priora 12 leones de plata para hacheros que pesa cada uno 1.500 ducados. (*Relación de lo sucedido en España, Italia folio 71v*)¹¹

Su altura no podría superar los sesenta centímetros de las tarimas, para no estorbar la visión; y su tamaño no podría ser mayor, para tampoco estorbar los movimientos de los actores en las últimas escenas de las obras. Un león de plata de más de medio metro al que se le añade el hacha encendida ya no parece pequeño, sobre todo si son doce los que se distribuyen en los poco más de treinta metros que tendría el frente total de la escena.

Conviene destacar, por último, un elemento esencial que enmarcaba todo este montaje: el jardín. Todo se presentaba como un rico jardín:

Estaban los asientos divididos por sus cancelos y tan divertido con la multitud de flores y arcos de yedra que parecía una copia de la variedad hermosa de naturaleza El pavimento estuvo lleno de alfombras esmaltadas con variedad de flores. (*Sumario y compendio de lo sucedido folio 182r*)

Está claro que Lotti deseaba construir un teatro, pero que evocase directamente el marco natural de un jardín, perfectamente dispuesto, rico en vegetación y verdura en el nivel superior y con alfombras de flores en el inferior. Sin duda, el *tour de force* que ofrecía el escenógrafo italiano era convertir una plaza desnuda en un rico jardín que a su vez albergase un teatro que contenía simultáneamente tres escenarios. Y todo ello vestido de naturaleza exuberante y ordenada.

Semejante desafío no se podía realizar solo con las sabias trazas del escenógrafo, sino que obligaba a la participación de buenos técnicos que diesen cuerpo a las ideas del diseñador. Y a un gasto considerable. De todo ello tenemos documentación. Un párrafo de María Teresa Chaves lo resume a la perfección:

Lotti recibió 2.500 reales por las trazas del teatro, ejecutadas por los carpinteros Francisco Colomo, Juan de Ocaña y Jerónimo de la Cruz, que recibieron por su trabajo 9.250 reales, y al jardinero que se ocupó de adornar con abundante vegetación toda la fábrica se le dieron 200 reales. En la primavera del mismo año se habían entregado 2.000

reales, del dinero administrado por el regidor Sebastián Vicente y el protonotario de Aragón Jerónimo de Villanueva para cubrir los gastos extraordinarios de la Casa Real del Buen Retiro, destinados a la construcción de un tablado para comedias, que bien pudo ser el levantado por Lotti. (Chaves Montoya 61)

Los costes de todo este espectáculo, sin contar con los doce leones de plata, los gastos en cera, telas, compañías, comidas y todos los derivados de la representación, eran considerables y se unían al despilfarro de los acostumbrados y frecuentes fastos del Palacio de Buen Retiro. Sin embargo, tampoco eran pequeños los logros artísticos, tanto escenográficos como teatrales. Porque toda esta infraestructura, toda la complejidad de la disposición de los escenarios, del público y del monarca, elemento esencial del propio espectáculo, estaba destinada a la ostentación de la Monarquía Española, al disfrute particular del rey y la corte; pero también a la propaganda que suponía tanta suntuosidad ante los dignatarios extranjeros y ante los poderosos del reino, muchos de ellos presentes en la representación.

Así dispuesto el espacio escénico en la Plaza Grande, la representación tuvo lugar sin incidencias y duró bastante más de tres horas, porque también se incluyeron, como de costumbre, los entremeses de Luis Quiñones de Benavente. El estreno de *Los tres mayores prodigios* no se vio rodeado de los incidentes de la anterior fiesta *El mayor encanto, amor*¹². Por un lado, la situación política no era tan inestable en esos momentos (el enfrentamiento con Francia ya se había estabilizado), pero lo que contribuyó a que la representación discurriese por unos cauces más serenos fue la nueva estrategia de Calderón: una pieza con poca tramoya, sin fuegos artificiales ni naumaquias, sino con un fuerte protagonismo de la acción dramática, del número de actores y del contexto de la escenografía, que convirtió una plaza en jardín, un jardín en teatro y un teatro que evocaba un jardín. Nada más barroco, nada más calderoniano.

OBRAS CITADAS

- Barbeito, José Manuel. *Alcázar de Madrid*. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.
- Brown, Jonathan y John H. Elliott. *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Traducido por Vicente Lleó y María Luisa Balseiro, edición revisada y ampliada, Taurus, 2003.
- Loa para la comedia y comedia de Los tres mayores prodigios. Comedias. Segunda Parte*. Editada por Santiago Fernández Mosquera, Fundación Castro, 2007, pp. 989–1125.
- Chaves Montoya, María Teresa. *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004.
- Díez del Corral, Rosario. “El Jardín de la Priora”. *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, editado por Fernando Checa Cremades, Comunidad de Madrid / Nerea, 1994, p. 160.
- Fernández Mosquera, Santiago. “Capa y espada en las fiestas mitológicas de Calderón”. *Anuario calderoniano*, vol. 6, 2013, pp. 133–47.
- . “Espacio experimental en la comedia mitológica *Los tres mayores prodigios* de Calderón: Premisas iniciales”. *“Los cielos se agotaron de prodigios”: Essays in Honor of Frederick A. de Armas*, editado por Christopher B. Weimer et al., Juan de la Cuesta, 2018, pp. 53–62.
- . “El poder y el teatro en las comedias mitológicas de Calderón: la estrategia del poeta”. En prensa.
- Relación de lo sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania, y en otras partes desde abril del año pasado de [16]34 hasta abril de presente año de 1635*. Biblioteca Nacional de España, MSS/2366, folios 71r–72v.
- Sánchez Alonso, Cristina. *Impresos de los siglos XVI y XVII de temática madrileña*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- Shergold, Norman D. “The First Performance of Calderón’s *El mayor encanto, amor*”. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 35, 1958, pp. 24–27.
- Simón Díaz, José. *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1544 a 1650*. Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- Sumario y compendio de lo sucedido en España, Italia, Flandes, Borgoña y Alemania, desde febrero de 636 hasta 14 de marzo de 1637*. Biblioteca Nacional de España, MSS/2367, folios 181v–82r.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. Introducción. *El mayor encanto, amor*, por Pedro Calderón de la Barca, editado por Alejandra Ulla Lorenzo, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 11–130.
- . *El mayor encanto, amor de Calderón de la Barca, fiesta cortesana. Estudio y edición*. Tesis doctoral, U de Santiago de Compostela, 2011.

NOTAS

1. Este trabajo se enmarca en las actividades llevadas a cabo por el *Grupo de Investigación Calderón* (GI-1377) de la Universidad de Santiago de Compostela, que coordina Santiago Fernández Mosquera, financiado por el Plan Galego IDT Xunta de Galicia, GRUPO DE REFERENCIA COMPETITIVA, GRC, 2019-2022, ED431C 2019/03. La reconstrucción gráfica presentada en este trabajo con sus correspondientes ilustraciones está calculada rigurosamente a escala a partir de las medidas referidas en los distintos documentos manejados gracias al trabajo de Amabel Míguez de la Sierra, a quien agradezco su generosa dedicación.
2. La bibliografía sobre ambos escenógrafos es muy amplia, pero quien mejor recoge y actualiza la información sobre ellos es Chaves Montoya (*El espectáculo teatral*), que dedica a Cosimo Lotti el capítulo “Un escenógrafo mediceo al servicio de Felipe IV: el pintor-ingeniero y jardinero-fontanero Cosimo Lotti” (1–133) y otro a Baccio del Bianco, “Entre Florencia y Madrid: el polifacético Baccio del Bianco” (159–259).
3. Para una explicación esencial sobre las diferentes actividades llevadas a cabo en el Palacio del Buen Retiro sigue siendo fundamental el trabajo de Brown y Elliott (*Un palacio para el Rey*), de quienes se citará más adelante la figura 1 del plano del Palacio; añádase ahora para aquellos espectáculos teatrales, en particular el libro ya citado de Chaves Montoya (*El espectáculo teatral*).
4. El estreno de *El mayor encanto, amor*, así como su rica y compleja escenografía, han sido objeto de numerosos estudios desde hace años. Señalemos singularmente entre los primeros el de Shergold (“The First Performance”) y por citar los más recientes, Chaves Montoya (*El espectáculo teatral*, 47–60) y especialmente la tesis de Alejandra Ulla Lorenzo (2011), quien dedica el segundo capítulo (“Fortuna escénica de *El mayor encanto, amor*: el estreno de la comedia” 53–126) a recoger y poner al día la cuestión muy pormenorizadamente.
5. Para la explicación de esta estrategia autorial diferente, véase Fernández Mosquera (“El poder y el teatro”; “Espacio experimental”).
6. Lo señala el secretario florentino en el libro ya citado de Chaves Montoya: “Oltre a questo [la disposición de los escenarios] la tragicomedia non hebbe cosa particulare straordinaria se non il numero di recitanti” (60).
7. Sánchez Alonso (232): “Labrose para el intento una plaza ... tan espaciosa y grande que cupo en ella el numeroso concurso de la Corte. Su longitud era de 500 pasos, 380 era su latitud, dividiéronse sus estancias por cancelos, que sin embarazo facilitaron su desahogo”.
8. Cito el texto de la carta original por Ulla Lorenzo en la introducción a *El mayor encanto* (41–42), que también es reproducida en parte por Chaves Montoya (122).
9. Como señala oportunamente Chaves Montoya (60): “Marcello Fagiolo definía el concepto barroco de la relación teatro-jardín que responde al expresado por Lotti en todas sus creaciones en las que conjuga ambos medios ... al afirmar que ya no era el teatro el que imitaba al jardín, sino el jardín el que imitaba al teatro, con el procedimiento típico del barroco de la doble ficción: el jardín imita al teatro, el cual a su vez imita a la naturaleza”.
10. La relación ha sido publicada en una versión abreviada en Sánchez Alonso (231–32). Véase también la transcripción parcial en Simón Díaz (449–50), citado a su vez por Chaves Montoya (60–61).
11. La relación se ha publicado en Sánchez Alonso (217–18), si bien este editor la fecha erróneamente en 1635. Ahora sabemos que no hubo fiesta de la Noche de San Juan, salvo que se refiera al estreno en julio de *El mayor encanto, amor*. En esta relación se menciona el Jardín de La Priora, que era uno de los existentes en el

Alcázar, el cual por esas fechas ya albergaba diferentes dependencias resultantes de obras comenzadas en 1566, entre las que se encontraban la Casa del Tesoro y la de los Oficios, además de servir como huerta que suministraba frutas y verduras para las cocinas del Alcázar, y que toma forma más o menos definitiva hacia 1582: “El [jardín] de mayor extensión y también el más importante fue el jardín nuevo, o Jardín de la Priora. Se extendía tras las cocinas y la Casa del Tesoro hasta llegar a los paredones de la plaza de Balnadú. Organizado en cuarteles, quedaba limitado por fuertes tapias en las que se abrían las puertas de acceso. Estuvo adornado por varias fuentes, alimentadas del agua que venía del de la Priora y que se utilizaba para su riego. Entre 1584 y 1587 se hizo una gran noria y, diez años después, el estanque que construyó Ordóñez, con el que se terminaba de garantizar el suministro de agua” (Barbeito 79–80). La Priora, ya en tiempos de Felipe IV, cobró más relevancia por haberse convertido en lugar de esparcimiento de la Corte; véase de nuevo Barbeito (113 y ss.) y Díaz del Corral (160).

12. El estreno de *El mayor encanto, amor*, muy conocido por los estudios ya citados, es valorado desde la perspectiva en la que se tiene en cuenta la estrategia de Calderón en la Corte en Fernández Mosquera (“El poder y el teatro”; “Espacio experimental”).

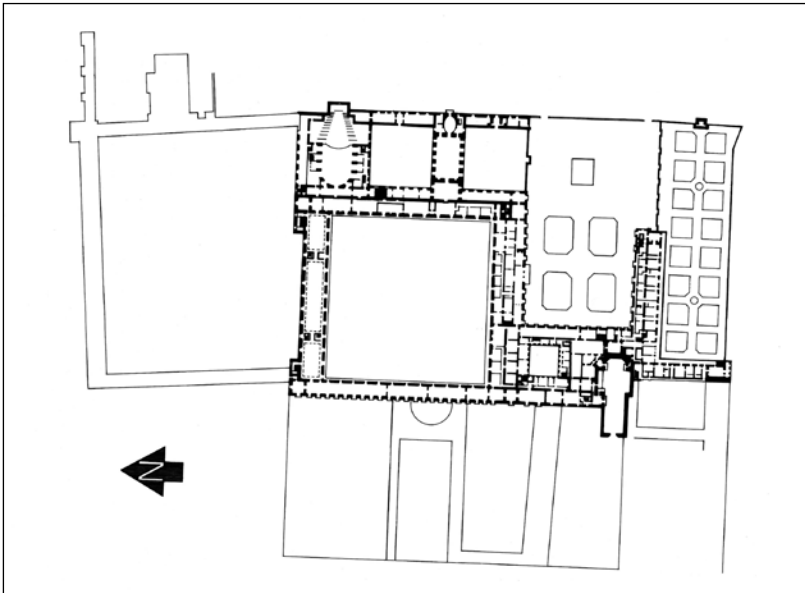


Fig. 1. Palacio del Buen Retiro con la Plaza Grande con las adiciones de 1634-40, según René Carlier (Brown y Elliot 73).

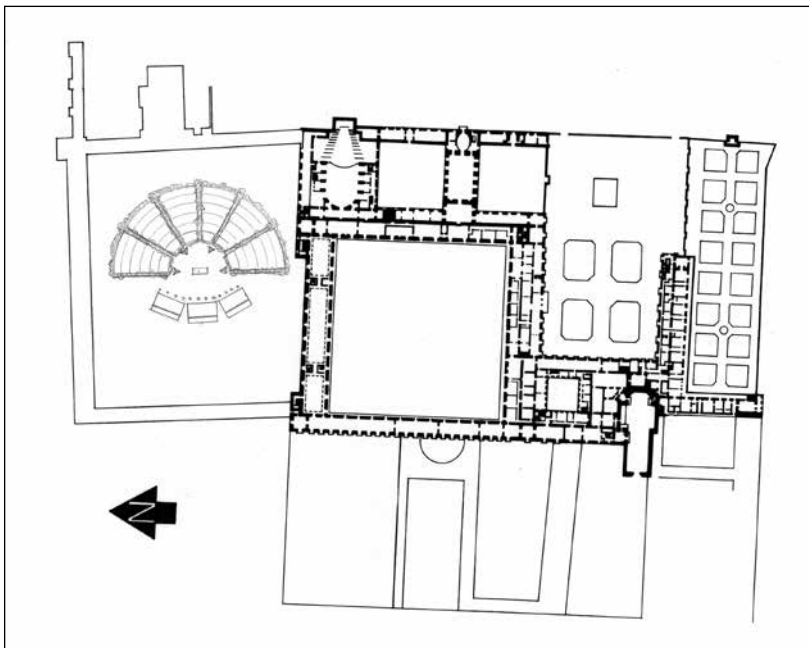


Fig. 2. Propuesta de la Plaza Grande con la distribución y situación de los tres tablados y los cancelos del público para el estreno de la pieza en 1636. Dibujo original de Amabel Míguez de la Sierra; reproducido con permiso de la artista.

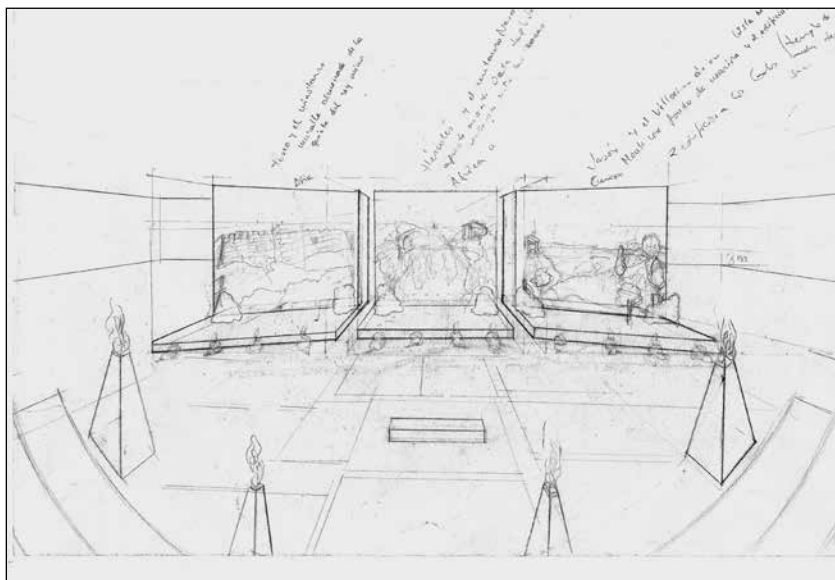


Fig. 3. Propuesta de situación de los tres escenarios en línea, la colocación del rey y las cuatro antorchas sobre pirámides que iluminaban las tablas y el teatro. Dibujo original de Amabel Míguez de la Sierra; reproducido con permiso de la artista.

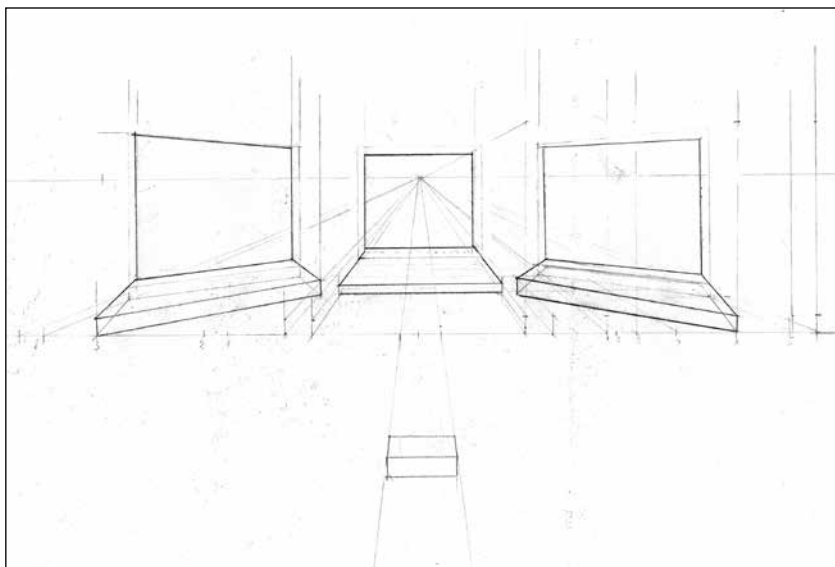


Fig. 4. Alzado de los tres escenarios situados de forma semicircular con la situación del rey y la visión de su perspectiva. Dibujo original de Amabel Míguez de la Sierra; reproducido con permiso de la artista.

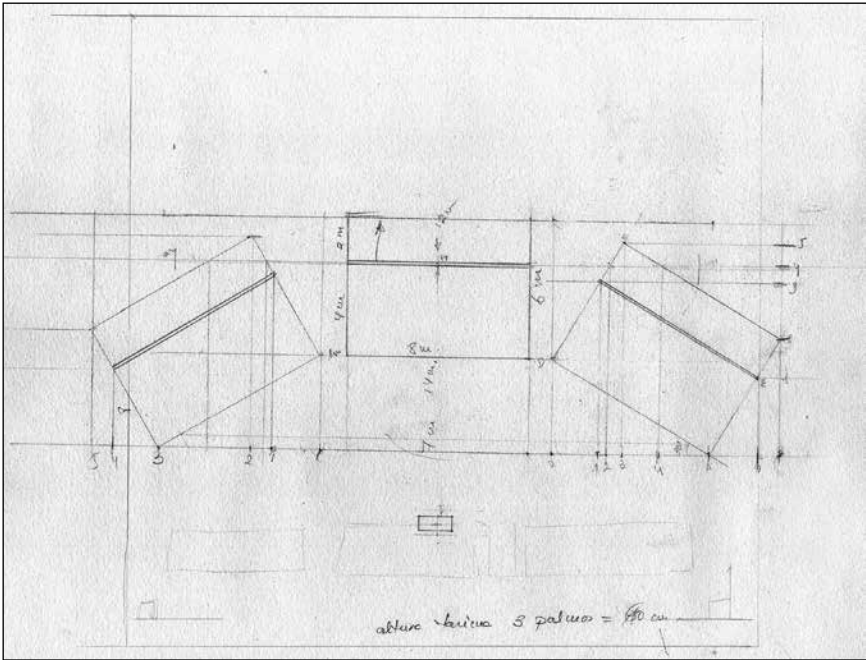


Fig. 5. Planta de los tres escenarios, con medidas de los tablados y situación del rey. Dibujo original de Amabel Míguez de la Sierra; reproducido con permiso de la artista.

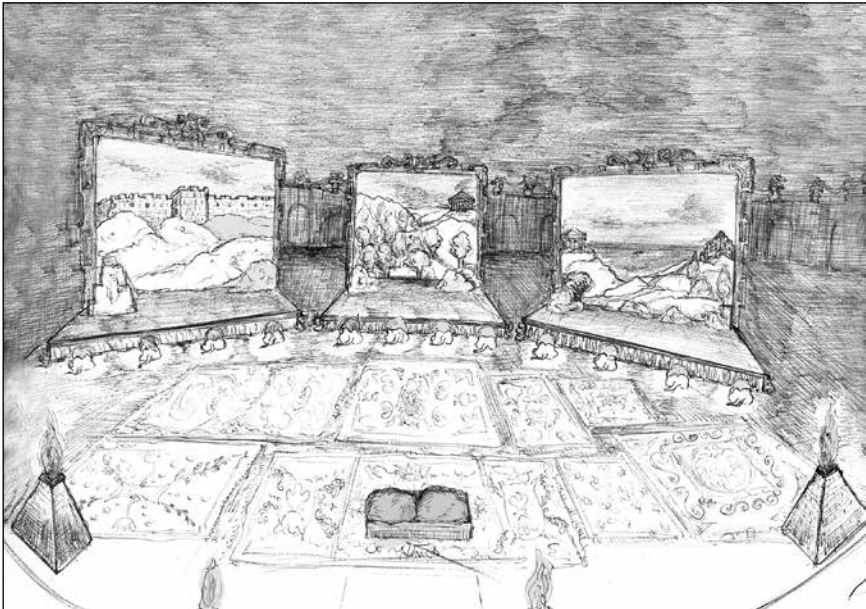


Fig. 6. Reconstrucción de la escena, con los tres tablados, la iluminación y la situación de la familia real. Dibujo original de Amabel Míguez de la Sierra; reproducido con permiso de la artista.

El Coliseo del Buen Retiro y la diplomacia española del Barroco

Ignacio López Alemany

UNC Greensboro

The Count-Duke of Olivares devised the theater of the Palace of Buen Retiro as a stage for displaying the magnificence and power of the Spanish Monarchy. For over a century after its inauguration, the Coliseo became an effective instrument for propaganda that reached beyond the borders of Spain as a natural result of the participation of ambassadors and other foreign dignitaries invited to attend performances alongside the king. This essay presents an overview of some essential elements of the *fiesta teatral barroca* and the role played by this Coliseo del Buen Retiro in Spanish diplomacy from Philip IV through the end of the reign of Philip V. Particular attention is given to the formal theatrical productions construed as a form of statecraft designed to foment favorable narratives about political treaties that were, in reality, far from favorable to the interests of the Monarchy.

DESDE EL INICIO DE LA CONSTRUCCIÓN del Palacio del Buen Retiro en 1630, el conde duque de Olivares, Gaspar de Guzmán y Pimentel (1587–1645), consideró este lugar como un espacio extraordinario para la celebración del poder y la majestad real a través de ceremonias y festejos cuyo contenido y calado político pudiera controlar fácilmente gracias a su condición de favorito de Felipe IV (1605–65). Más adelante, los sucesores del Rey Planeta también supieron apreciar las virtudes de aquel palacio suburbano para la construcción y proyección de la narrativa de exaltación de la Monarquía Hispánica. Inicialmente, y hasta la construcción del Coliseo en 1640, las representaciones teatrales se harían en escenarios más o menos portátiles que podían colocarse tanto en los espacios exteriores que ofrecía el propio complejo palaciego, tales como plazas y jardines e incluso el lago, como también en el interior del palacio, siendo uno de los lugares preferidos el Salón de Reinos. No obstante estas posibilidades, en 1638 se iniciarían las obras del Coliseo del Buen Retiro siguiendo la traza diseñada por Alonso Carbonel (Blanco Mozo 367–68). El afamado escenógrafo Cosme Lotti asesoró al arquitecto a lo largo del proceso con recomendaciones técnicas para la inclusión de las tramoyas, y es casi seguro que su influencia se hiciera notar en otros aspectos como la utilización de una embocadura para enmarcar la representación¹. Las obras terminaron en enero de 1640, con lo que ya el 4 de febrero pudo inaugurarse el nuevo teatro con una representación de la comedia de *Los bandos de Verona* (una versión de *Romeo y Julieta*), escrita por Francisco de Rojas Zorrilla para la ocasión².

La efectividad del Coliseo del Buen Retiro como instrumento de control interno de las distintas facciones cortesanas ha recibido la atención de los

Reproduced with permission of copyright owner.
Further reproduction prohibited without permission.