

# LA PERSPECTIVA EN EL TEATRO DE CALDERÓN

JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA  
*Universidad Complutense*

«un espacio imaginario que los ingenios confunde»  
Calderón

Vasari nos cuenta de Paolo Uccello, pintor florentino, que «se complació en investigar los complicados mecanismos y las extrañas obras del arte de la perspectiva; y a esta tarea tanto tiempo le consagró, que si hubiera dedicado el mismo esfuerzo a las figuras (pese a que las ejecutaba bien) habría conseguido ser aún más único y admirable»<sup>1</sup>. La cita de Vasari nos hace ver que en 1550, fecha de la publicación del libro, se consideraba que en un cuadro había dos aspectos en los que un pintor debía estar versado: la perspectiva y las figuras<sup>2</sup>. Este planteamiento, llevado al extremo en que la perspectiva es el fondo de las figuras –cosa que ocurría con frecuencia en los cuadros de la época– nos lleva al escenario teatral renacentista en el que las figuras de los actores destacan sobre un fondo realizado en perspectiva acelerada, es decir, un espacio que aparenta ser más grande de lo que es mediante unas arquitecturas de relieve en los primeros términos que se complementan con una perspectiva pintada en el plano del fondo. Así es el teatro que publica Serlio con sus tres escenas clásicas (1545) (fig. 1)<sup>3</sup>. Una excepción a esta generalidad es el Teatro Olímpico de Vicenza (1584), obra de Palladio y Scamozzi (fig. 2), en el que toda la escenografía está hecha en perspectiva acelerada.

El origen común de la pintura y la escenografía teatral mantiene a ambas artes muy relacionadas y su desarrollo es paralelo, adentrándose en el barroco.

Por otro lado, el teatro es un arte que es suma de poesía y pintura, con lo que el tópico horaciano (*ut pictura poesis*) llega a su cima en el teatro barroco, dado el gusto por la dualidad de sus dramaturgos.

---

<sup>1</sup>Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, Tecnos, Madrid 1998, pp. 181-182.

<sup>2</sup>Esto no quita para que este mismo autor coincida con los grandes tratadistas de la pintura (Alberti y Leonardo) en que ésta está formada por dibujo y colorido.

<sup>3</sup>Sebastiano Serlio, *Il Secondo Libro di Prospettiva*, París 1545.

Julián Gállego termina su magnífico libro sobre nuestra pintura del siglo XVII con las siguientes palabras: «...hay algo común en las tres generaciones que hicieron del Seiscientos el Siglo de Oro de la pintura española: una necesidad de figurar, por diversos medios, la idea de lo trascendente que existe más allá de las apariencias, pero que no cabe expresar sino por las apariencias mismas. De aquí el supuesto *realismo* de una pintura que en el fondo no es más que una referencia al más hondo y secreto de los idealismos»<sup>4</sup>. Me pregunto si estas palabras no se podrían aplicar al teatro de la misma época, aunque en este caso habría que hablar sólo de dos generaciones, la de Lope y la de Calderón, y habría que hacer la excepción, claro está, de los autos sacramentales, sólo comparables a la pintura alegórica. Esta traslación estaría quizá más justificada en el caso de Calderón que en el de ningún otro, debido a su enorme interés por la pintura que, de alguna forma, impregnó su obra dramática.

Calderón fue un ingenio barroco, como lo fueron Kircher y Caramuel. Tenía parte de humanista como herencia del Renacimiento, un gran afán de conocimiento y, en consecuencia, un gran conocimiento sobre muchas cosas, que eran precursores del enciclopedismo que había de venir. Todo ello marcado por el espíritu contrarreformista de la España de su tiempo y por su condición de sacerdote (Kircher y Caramuel también lo fueron).

Es bien conocido el interés de Calderón por la pintura, que queda bien patente en la famosa *Deposición*...<sup>5</sup>. Pero ese interés está presente en la extensa obra dramática del poeta barroco en numerosas muestras, ya sea en las alusiones a los aspectos plásticos de las cosas, al uso del retrato como elemento dramático o, más señaladamente aún, el hecho de que algunos personajes sean pintores, como en *Darlo todo y no dar nada* y en *El médico de su honra*. En esta última, además, se utiliza la pintura como metáfora del propio drama que se relata.

Si hacemos caso a los tratadistas de la pintura barroca, ésta se compone de dibujo y colorido<sup>6</sup>, siendo la perspectiva una de las partes de este último<sup>7</sup>. Por tanto, la perspectiva era, para los tratadistas barrocos, parte integrante de la pintura y también para Calderón, como lo proclama en el texto citado, en el que considera a la pintura como «arte de las artes, que a todas domina, sirviéndose de todas»<sup>8</sup>. Nuestro dramaturgo compartía esta globalizadora visión de la pintura con el pintor y tratadista Palomino, quien la considera: «Compendio, cifra, epílogo de todas las artes y ciencias»<sup>9</sup>.

Calderón experimentó tres tipos de teatro que eran muy diferentes en sus concepciones espaciales: el auto sacramental, el corral de comedias y el teatro de corte. De los tres es el último el más relacionado con la perspectiva, pero veremos que también hay algunas relaciones en los otros dos.

La perspectiva en el teatro de Calderón tiene dos vertientes. Por una parte está su lado más evidente, que es el uso de la escena de acuerdo con las reglas de la perspectiva y de esto hay

<sup>4</sup>Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid 1972, pp. 326-326.

<sup>5</sup>Pedro Calderón de la Barca, *Deposición a favor de los profesores de la pintura*, reproducido por Edward M. Wilson en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77 (1974), pp. 709-727.

<sup>6</sup>Como ya vimos en la nota 2 esta división proviene de los tratadistas del Renacimiento y es adoptada por los del período barroco. Véase: Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Aguilar, Madrid 1988, t. I, libro I, cap. IV, p. 111.

<sup>7</sup>*Ibidem*, p. 118.

<sup>8</sup>Véase nota 5.

<sup>9</sup>Libro citado en nota 6, cap. VI, p. 298.

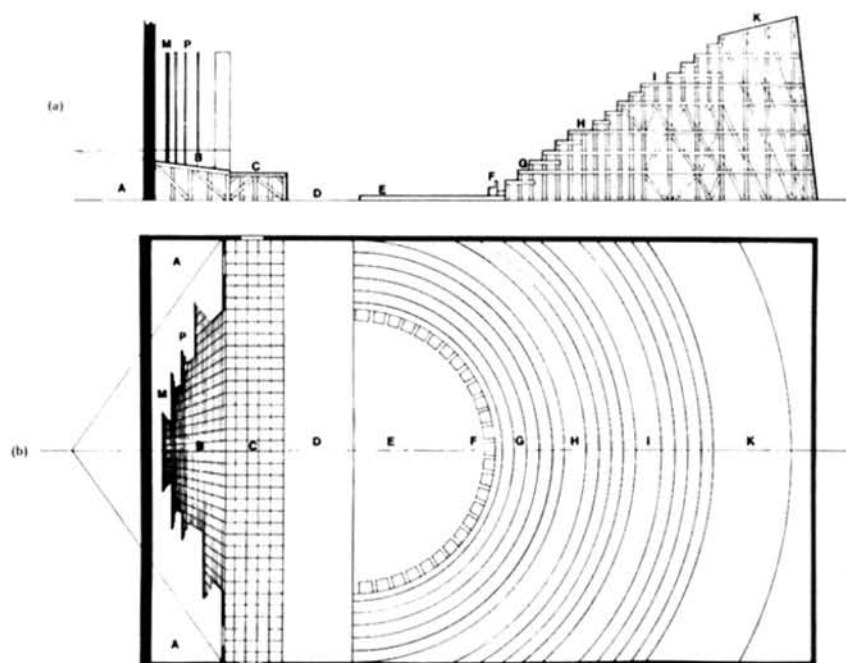


Fig. 1. Teatro realizado por Serlio y publicado junto con las tres escenas clásicas en su tratado de perspectiva (1545).

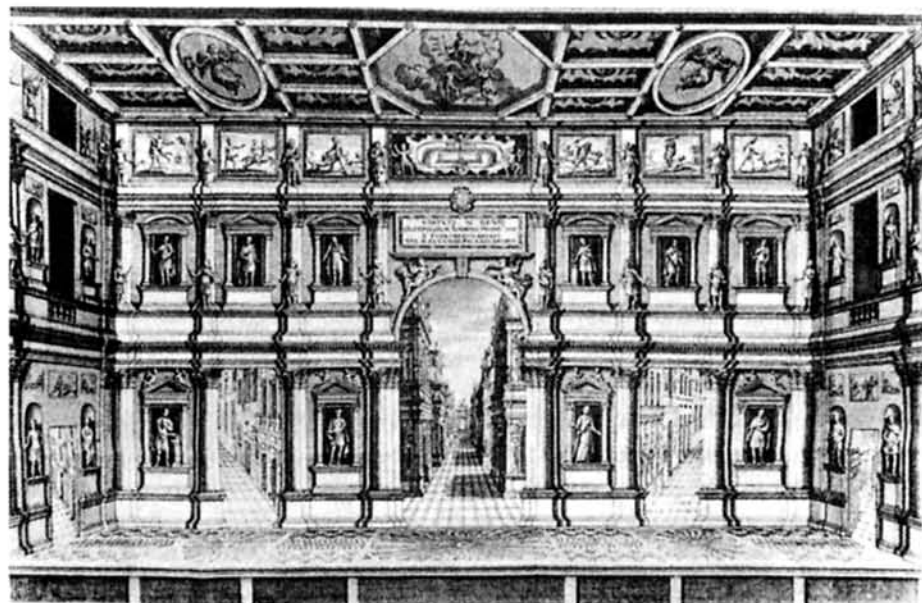


Fig. 2. Teatro Olímpico de Vicenza, obra de Palladio y Scamozzi (1584).

abundantes ejemplos en el teatro de corte, de los que me referiré a algunos de los más significativos. Estas referencias están en las acotaciones o didascalias de las obras dramáticas y también disponemos, felizmente, de algunos dibujos de los escenógrafos que pusieron en escena algunas de sus obras. Pero hay también múltiples referencias a la perspectiva en los propios textos dramáticos, de las que también analizaremos algunas relativas a los tres tipos de teatro a que me he referido.

Así dividiré esta intervención en dos partes, correspondientes a las dos vertientes citadas.

## LA PERSPECTIVA COMO SOLUCIÓN ESCENOGRÁFICA

Son numerosas las comedias que Calderón escribió para ser representadas en los palacios reales que disponían de teatros habilitados para utilizar escenas en perspectiva (Alcázar y Buen Retiro) o para escenarios al aire libre o cubiertos construidos al efecto con esas o parecidas posibilidades.

Antes de entrar a ver algunos de estos casos conviene centrar el problema de la perspectiva escénica y lo haremos, primero, con palabras de un autor anónimo quien, al referirse a la escenografía realizada en 1653 por Baccio del Bianco para *Andrómeda y Perseo* de Calderón, dice: «unas hermosas perspectivas de unos majestuosos palacios, que en distancia poca por beneficio del arte parecieron muy grandes»<sup>10</sup>. Ésta es, en efecto, una de las características más importantes y obvias a la vez de la perspectiva escénica: simular en poco espacio un espacio mucho más grande. También es muy interesante la referencia a la perspectiva escénica que hace el mismo Calderón en su descripción del coliseo del Buen Retiro: «Está vestido de tres órdenes de balcones; y aunque enfrente del teatro (se refiere al escenario) (...) vuela uno que llena el semicírculo del óvalo (...), no ve en él las fiestas (se refiere al rey), porque por gozar del punto igual de la perspectiva, se forma abajo un sitio, levantado una vara del suelo»<sup>11</sup>. Este es otro de los fundamentos de la perspectiva escénica, el estar hecha a partir de un punto, llamado de vista o de proyección, desde el cual únicamente se ve la escena con toda propiedad, ya que al apartarse de él, aparecen las deformaciones de la imagen, tanto mayores cuanto más nos apartemos del dicho punto. Precisamente esta es la razón de que se investigaran otros procedimientos, como el uso de más de un punto de vista, los bastidores oblicuos y el uso de más de un punto de fuga, pero en España y en vida de Calderón parece que como mucho, se usaría este último procedimiento<sup>12</sup>.

Hay constancia de que Calderón intervenía muy activamente en la concepción escenográfica del espectáculo, tanto es así que llegó a tener importantes diferencias con el escenógrafo italiano Lotti por este motivo<sup>13</sup>.

Esta manera de presentar los escenarios fue traída a España por los escenógrafos italianos mandados llamar a la corte. Primero fue Fontana, que puso visualmente en pie la comedia de

<sup>10</sup> *Escríbense los sucesos de la Europa y otras partes desde el abril de 1652 hasta el marzo de 1653.*

<sup>11</sup> En la introducción a su comedia *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, en Biblioteca de Autores Españoles, t. XIV, p. 356, Ediciones Atlas, Madrid 1945.

<sup>12</sup> Véase el capítulo 7 de mi libro *Imágenes de la perspectiva*, Siruela, Madrid 1996, capítulo dedicado a la perspectiva teatral.

<sup>13</sup> Véase L. Rouanet, «Un autographe inédit de Calderón», en *Revue Hispanique*, 1899, pp. 196-200.

Villamediana *La gloria de Niquea* en Aranjuez en 1622, al aire libre, en los jardines de la isla. Luego vino Cosime Loti, que realizó numerosos montajes, entre los que cabe destacar el de *La selva sin amor* de Lope de Vega, estrenada en 1629 en el Alcázar de Madrid. El propio Lope nos describe los escenarios de Loti para su comedia.

Primero: «un Mar en perspectiva, que descubría a los ojos (tanto puede el Arte) muchas leguas de agua hasta la Ribera opuesta, en cuyo puerto se veían la ciudad y el Faro con algunas Naves» y luego el cambio de este escenario al siguiente: «Para el discurso de los Pastores se desapareció el Teatro marítimo, sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista, transformándose el Mar en Selva, que representaba el soto del Mançanares. con la puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas de las que entran y salen de la Corte: y asimismo se veían la Casa de Campo y el Palacio, con quanto desde aquella parte podía determinar la vista»<sup>14</sup>. Las descripciones de Lope, que emplea ya el término perspectiva aplicado a la escena teatral, dejan entrever la admiración despertada por la nueva manera de presentar los escenarios.

El mismo Lotti proyecta el nuevo teatro real, el coliseo del Buen Retiro, provisto de los avances técnicos necesarios para la escenografía perspectiva, que se inaugura en 1640. Este teatro pronto cerraría sus puertas: primero la guerra en Cataluña y luego el fallecimiento de Lotti en 1643 paralizaron su actividad. Al morir la reina Isabel de Borbón en 1644 el rey prohíbe las representaciones teatrales hasta la llegada en 1649 de la nueva reina, su sobrina Mariana de Austria. El rey solicita un nuevo escenógrafo italiano y en respuesta a su demanda Baccio del Bianco viene a Madrid en 1651.

En 1652 se estrena en el coliseo del Buen Retiro *Andrómeda y Perseo* y Baccio del Bianco realiza la escenografía, desplegando la técnica de la perspectiva con gran arte y en unos dibujos de mucha calidad. Aparte de responder a las tipologías escenográficas que, como la propia escena perspectiva, venían de Italia<sup>15</sup>, Bianco creó unos escenarios de gran profundidad y, aquellos en los que interviene la arquitectura, de gran calidad arquitectónica. Viendo estas láminas (figs. 3 a 5) uno se sorprende de que tan diferentes escenas pudieran tener lugar una detrás de otra en un mismo escenario. Naturalmente se entiende mejor el prodigio viendo esta otra lámina de Palomino en la que explica precisamente cómo se realizaban estas escenas, lo que él llama «la delineación de los teatros»<sup>16</sup> (fig. 6). Es decir, cómo la imagen total de la escena se reparte en las dos series de bastidores laterales y el techo o cielo (según fuera un interior o un exterior) en la serie de bambalinas en la parte superior. Se ve claramente cómo el suelo, las paredes y el techo de la «caja escénica» convergen en el punto de fuga, aunque precisamente en esta lámina Palomino utiliza puntos distintos para la fuga de los bastidores de un lado y de otro, así como para las bambalinas y el suelo (sólo el del suelo coincide con el auténtico punto de fuga de la perspectiva). Este método se utilizaba para suavizar «la aceleración perspectiva», es decir, el decrecimiento de las formas pintadas en los bastidores y bambalinas, que es lo que produce el efecto perspectivo de fuga espacial. En Italia se utilizaron mucho los bastidores situados en posición

<sup>14</sup>Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Madrid 1630, pp. 103-104.

<sup>15</sup>Véase mi capítulo «Pintura y teatro en la España barroca», en *Summa Pictórica*, t. VII (El Siglo de Oro de la Pintura Española), Plawerg, Barcelona, 2000, pp. 243-267.

<sup>16</sup>Libro citado en nota 6, t. II, cap. VI, p. 337.

oblicua, es decir, no paralelos al plano de la boca del escenario para atenuar el efecto perspectivo, pero su trazado es mucho más complicado<sup>17</sup>. Ambos métodos favorecen sobre todo a los espectadores situados en posiciones más laterales, que son los que, de utilizar un único punto de fuga «sufrirían» más las deformaciones de la imagen escénica por su lejanía del punto de vista.

Pero en los dibujos de Bianco no se ha usado más que un solo punto para todas las fugas, con excepción de las vigas del techo de la única escena que representa un interior (fig. 3), que tienen puntos de fuga distintos entre sí y del correspondiente a las puertas, quizá también con la misma intención de suavizar las deformaciones laterales.

Los cambios de una escena a otra se hacían corriendo los bastidores sobre unos carriles y sustituyéndolos por otros. A esto hay que añadir efectos especiales como el colosal autómatata que representaba a Atlas y que se erguía sobre el escenario con el gran globo del mundo encima, la caída de la Discordia, la aparición de los personajes alegóricos y los que encarnaban a los dioses sobre nubes, el descenso de Júpiter montado en el águila y la lluvia de oro, el movimiento del mar, el vuelo de Pegaso (con o sin Perseo encima), la decapitación de Medusa y la lucha de



Fig. 3. Boceto para «la cámara de Danae», realizado por Baccio del Bianco para *Andrómeda y Perseo* (1653).

<sup>17</sup>Para el trazado de bastidores oblicuos, véase Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1693.

aquél con el monstruo. El resultado debió ser deslumbrante, teniendo en cuenta que se trataba prácticamente de la primera vez que se utilizaban con gran despliegue las posibilidades del coliseo. Quizá las escenas que más idea dan de cómo se conformaba el escenario según las reglas de la perspectiva sean la de «marina» (fig. 4), en la que Perseo vence al monstruo que tiene presa a Andrómeda y la gran arquitectura de la celebración final (fig. 5).

La comedia de Calderón *Fieras afemina amor* fue estrenada en enero de 1670 en el coliseo del Buen Retiro y fue Dionisio Mantuano quien pintó el telón de boca y diseñó el frontis y, muy probablemente, las mutaciones. Las acotaciones que describen éstas nos dan idea de su magnificencia y su funcionamiento.

La Jornada Segunda empieza con el siguiente cambio:

«...transmutándose la escena en populosa ciudad murada, se vió en el pequeño recinto de un teatro tan gran fortificación, que a merced del arte cupo en ella la inmensa fábrica de altos muros, dilatadas cortinas, irregulares baluartes...»<sup>18</sup>.

En la última jornada leemos:

«Para empezar la tercera jornada, no sólo se contuvo el coliseo, como hasta aquí, en limitados foros; pero abriéndose el seno, se dilató hasta dar con el último centro de su muro; y con ser tan grande la distancia, aún la hizo mayor la perspectiva...»<sup>19</sup>.

De aquí se deduce que la mutación citada anteriormente no ocupaba toda la profundidad del escenario y quizá por ello la acotación se refiere al «pequeño recinto de un teatro».

La comedia termina con esta mutación:

«...trasmutado el pasado jardín en real salón, volvió a desabrochar todo su fondo el coliseo, de suerte que, repetidas las verdaderas elegancias del pincel en los mentidos lejos del noble engaño de sus perspectivas, se vió en igual distancia lo deleitable de un vergel, convertido en lo majestuoso de un palacio»<sup>20</sup>.

La referencia al fingimiento de la perspectiva de representar espacios grandes en el reducido del escenario es, como vemos, constante.

En 1680 se representa la comedia intitulada *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, también de Calderón, esta vez con mutaciones y pinturas de Josef Caudí. Desgraciadamente no se conservan dibujos de esta representación, pero sí tenemos las descripciones de las escenas, muy

<sup>18</sup>Biblioteca de Autores Españoles, t. IX, Ediciones Atlas, Madrid 1945, p. 538.

<sup>19</sup>*Ibidem*, p. 545.

<sup>20</sup>*Ibidem*, p. 551.



Fig. 4. Boceto para escena de «marina», realizado por Baccio del Bianco para *Andrómeda y Perseo* (1653)



Fig. 5. Boceto para la escena de la celebración final, realizado por Baccio del Bianco para *Andrómeda y Perseo* (1653).



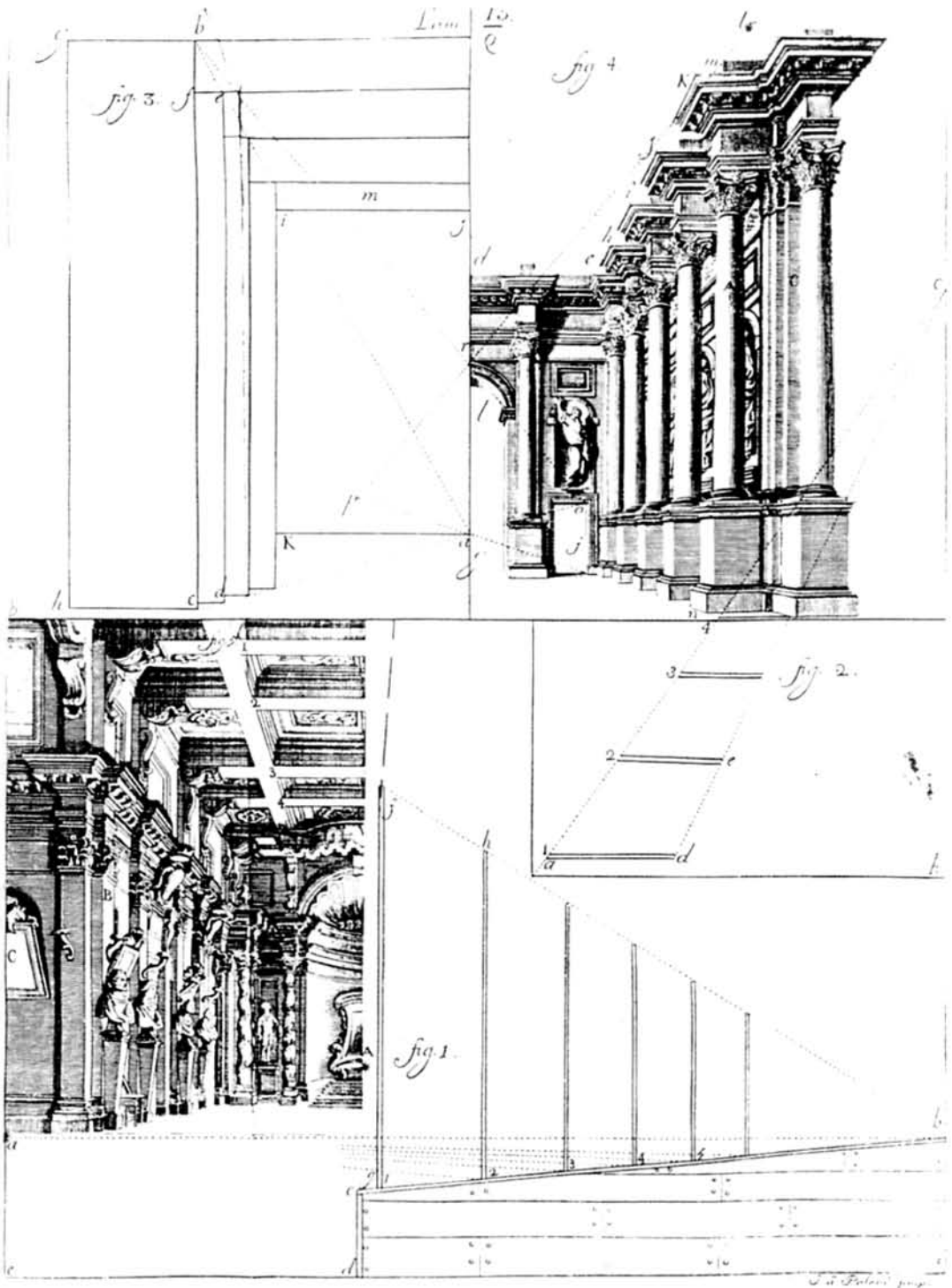


Fig. 6. Lámina del tratado de Palomino en la que explica cómo se realizaban las escenas en perspectiva.

probablemente realizadas por el mismo Calderón. Disponemos también de la moderna reconstrucción de esta escenografía realizada por Narciso Tardón<sup>21</sup>.

Calderón dice que la comedia estuvo «vestida del mayor aparato de mutaciones y teatro que se pudiese ejecutar, dejando atrás otras que en diferentes ocasiones se han hecho»<sup>22</sup>. Si Calderón dice esto, habiendo él presenciado los primores que Bianco dedicó a su comedia *Andrómeda y Perseo*, cuyos dibujos hemos visto, habrá que creerle. Pero las acotaciones nos convencerán. Citaré sólo dos, correspondientes a la jornada tercera. La primera dice así: «...se mudó el teatro, representando todo, desde su primero hasta su último término, un jardín, donde parece que envió la naturaleza todos sus primores, sin que en ellos tuviese mérito el arte. Los primeros bastidores eran, fiando la entrada, dos pedestales de bronce en que estaban colocados dos caballos, que mantenían dos figuras mucho mayores que el natural, todo de la propia materia (...) En el foro había otro caballo con su figura encima, que respecto del punto de la perspectiva en que se miraba, tenía la propia majestad que los dos primeros»<sup>23</sup>.

El derroche de imaginación es evidente. Obsérvese la referencia a los «términos», del primero al último, que se correspondían con los pares de bastidores acompañados de su correspondiente bambalina que, en este caso, sería de celaje, por representar la escena un exterior. Queda muy claro que la relación entre las dos estatuas ecuestres de primer término, pintadas sobre los dos primeros bastidores, y la de último término, pintada sobre el telón del foro, estaba regida por las leyes de la perspectiva, como el resto de los elementos. En la fig. 7 se muestra la reconstrucción de esta mutación realizada por Narciso Tardón<sup>24</sup>.

La otra acotación dice: «Mudóse el teatro de jardín en uno que representaba la plaza de palacio de su Majestad, imitando la forma en que ha quedado con los adornos que en ella se hicieron para la entrada de la Reina nuestra señora, que la han añadido grave variedad a la perfección con que antes se hallaba. Estaba la imitación dispuesta de suerte, que empezaba por el arco que da entrada a la plaza, siguiendo los bastidores la imitación de dos corredores que tiene de arcos, adornados de estatuas que significan los ríos y fuentes más celebrados de España, en que había diferentes tarjetas, en que se colocaron cifras, motes y versos a tan feliz asunto. En el foro estaba el frontispicio del palacio, todo imitado con gran propiedad y hermosura»<sup>25</sup>.

En ambas acotaciones vemos cómo el término «mutación» deriva claramente del hecho de mudar o mutar la escena. Podemos también imaginar el asombro que produciría esta mutación efectuada convenientemente: del jardín a la plaza del palacio.

La segunda acotación tiene además el enorme interés de describirnos fielmente lo que fue el adorno de dicha plaza para la entrada de la nueva reina. Narciso Tardón también ha recreado

<sup>21</sup>Tesis de título *Reconstrucción escenográfica de la representación de «Hado y divisa de Leonido y de Marfisa», de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680*, realizada bajo mi dirección y publicada por la Universidad Complutense de Madrid, en cd-rom: *Tesis doctorales, Bellas Artes 1993, CD 1 de 3*.

<sup>22</sup>Biblioteca de Autores Españoles, t. XIV, Ediciones Atlas, Madrid 1945, p. 355.

<sup>23</sup>*Ibidem*, p. 381.

<sup>24</sup>Para profundizar en el conocimiento de éstas y las demás mutaciones de esta comedia, ilustradas por Narciso Tardón, véase, aparte de la propia tesis (reseñada en la nota 21), mi prólogo a la edición de la comedia que realizó Rafael Macstre, publicada por la Comunidad de Madrid en 2000.

<sup>25</sup>*Ibidem*, p. 391.

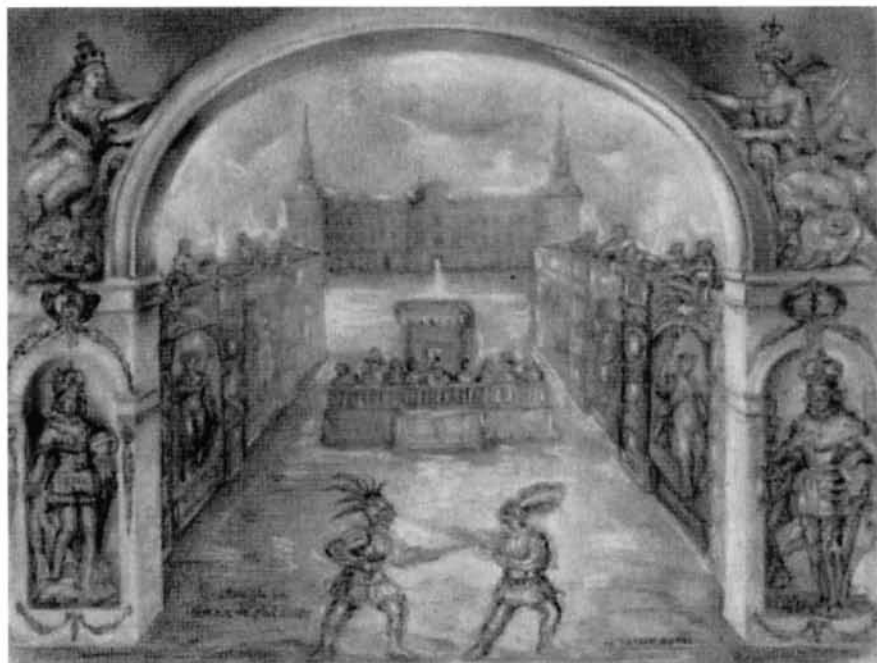


Fig. 7. Reconstrucción realizada por Narciso Tardón de la mutación de «jardín» de Josef Caudí para *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* (1680).



Fig. 8. Reconstrucción realizada por Narciso Tardón de la mutación de «la plaza de palacio» de Josef Caudí para *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* (1680).

esta escena (fig. 8). El arco de entrada estaría compuesto por el primer término de bastidores con su bambalina, mientras que el resto de términos componían los corredores de arcos con bambalinas de celaje, pues es también un exterior. El foro completaba el fondo de la plaza con la fachada del Alcázar. Es de señalar que la perspectiva plana que regía esta última concordaría con la perspectiva acelerada que regía la composición de los corredores laterales y el arco de entrada a la plaza, todo ello siguiendo el trazado que posteriormente recogió Palomino en su libro, publicado en 1715<sup>26</sup>.

La comedia de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra* ya había sido puesta en escena en 1652 en el coliseo del Buen Retiro con escenografía de Baccio del Bianco, que fue «de las mayores, y mas vistosas invenciones, adornos y perspectiuas que se han puesto en el teatro» y debió ser un gran éxito, pues se representó treinta y siete días al pueblo<sup>27</sup>. Esta misma comedia fue nuevamente presentada en 1690 en el Salón de Guardias del Palacio Real de Valencia, salón que se convirtió en teatro a la italiana para la ocasión. En el manuscrito que describe el evento se dice: «formóse el tablado de la representación con la declinación que pide el arte»<sup>28</sup>, en referencia a que el suelo del escenario se hacía inclinado según las reglas de la perspectiva escénica.

En los bocetos de la escenografía realizados por Gomar y Bayuca<sup>29</sup> se señalaban con toda claridad los pares de bastidores y el telón del foro, no tanto las bambalinas, y en este sentido son los dibujos de la época en los que más claramente se muestra el tinglado de la escena perspectiva. Cito a continuación las acotaciones que corresponden a las dos escenas que reproduzco:

«Múdase el teatro en perspectiva de bosque, muy lóbrego; y por foro o últimos bastidores, unos peñascos, donde se abrió después la gruta de las Parcas» (fig. 9).

En esta escena se ven perfectamente los tres pares de bastidores con un árbol pintado en cada uno que, situados convenientemente y coordinados con los árboles pintados en el telón del foro y las bambalinas de celaje, todo ello según las reglas de la perspectiva escénica (no olvidemos la inclinación del tablado), componían la imagen descrita.

<sup>26</sup>Véanse nota 6 y figura 6.

<sup>27</sup>León Pinelo. *Anales de Madrid hasta el año 1658*.

<sup>28</sup>Manuscrito nº 14614 de la Biblioteca Nacional de Madrid, al que acompañan los dibujos aquí reproducidos, publicados por Ángel Valbuena Prat en su artículo «La escenografía de una comedia de Calderón», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. XVI-1 (1930).

<sup>29</sup>Véase mi artículo «La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, dada en Valencia en 1690», en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/III*, Rodopi, Ámsterdam 1989, pp. 731-762.

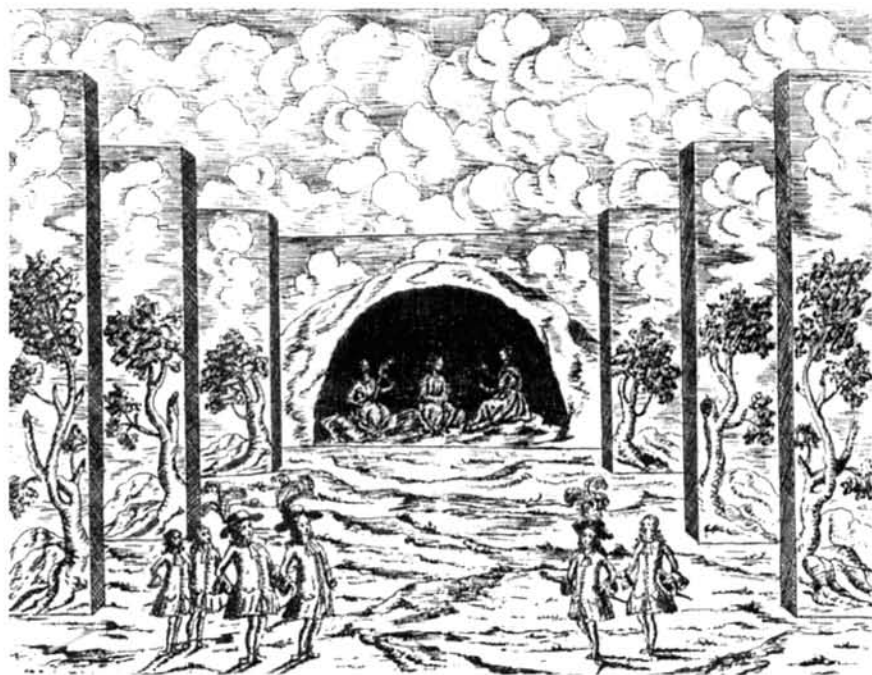


Fig. 9. Boceto realizado por Gomar y Bayuca para la escena de «bosque con gruta» de *La fiera, el rayo y la piedra*, representada en el Salón de Guardías del Palacio Real de Valencia (1690).

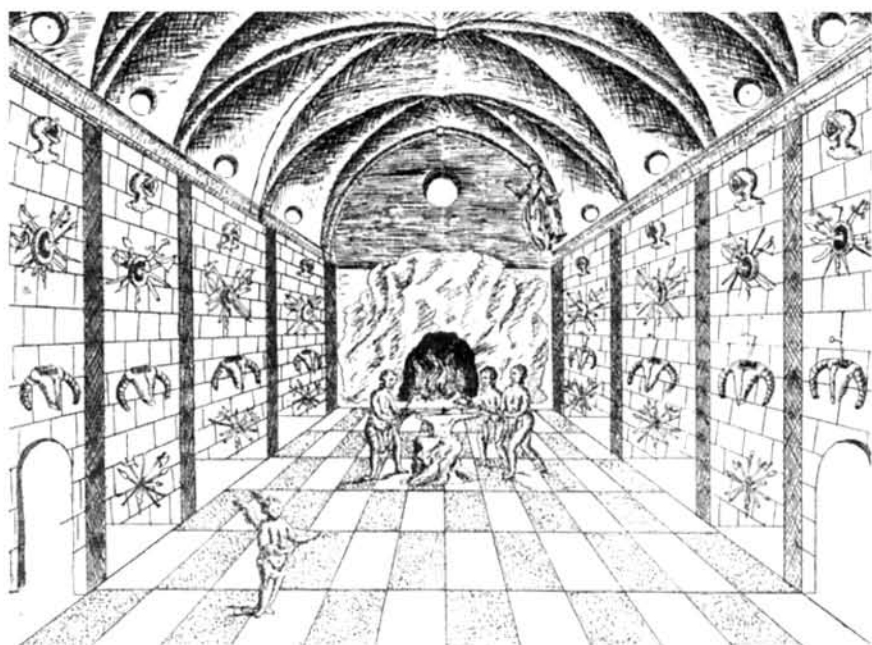


Fig. 10. Boceto realizado por Gomar y Bayuca para la escena de «la fragua de Vulcano» de *La fiera, el rayo y la piedra*, representada en el Salón de Guardías del Palacio Real de Valencia (1690).

La otra acotación dice:

«...se mudó el teatro en perspectiva de armas, todas como en proporción de armería, espacio que se formaba en un salón como labrado en robustas piedras; cuyo remate en los foros era una roca inculta donde por una quiebra franqueando la fragua y por otra superior respirando el fuego era todo (tan bien) imitado que sobre ser de gran acierto quanto concurrió en lo ideal de la fiesta excedió este asombro a todos los demás...»<sup>30</sup> (fig. 10).

En esta escena, que representa la fragua de Vulcano y está compuesta con un par de bastidores más que la anterior, es en la que más evidente se hace el «truco» de la perspectiva escénica, ya que el dibujante ha señalado sendas puertas en arco de medio punto en los bastidores del primer término, con lo que rompe la fingida posición de lo en ellos pintado: la fábrica en sillería de las paredes. Es obvio que estas puertas servirían para entrada y salida de algunos personajes.

Los ejemplos que hemos visto nos dan una idea general de cómo funcionaba el arte de la perspectiva escénica para responder a las exigencias escenográficas de las comedias de Calderón.

Veamos ahora algunas referencias directas que Calderón hace a la perspectiva en boca de sus personajes.

## LA PERSPECTIVA EN EL TEXTO

En el auto sacramental alegórico *El gran teatro del mundo* el Autor, que, como es sabido, es figura alegórica del Creador, inicia la obra con estos versos:

Hermosa compostura  
De esa varía inferior arquitectura,  
Que entre sombras y lejos  
*A esta celeste usurpas los reflejos*

Las sombras en pintura ayudan a que las distintas partes de los objetos y estos mismos se sitúen en sus términos correspondientes y el término *lejos* designa las partes más alejadas en una pintura. Sombras y lejos forman parte de la perspectiva.

Un poco más adelante el Mundo dirá:

En la primera jornada,  
Sencillo y cándido nudo  
De la gran ley natural,  
Allá en los primeros lustros  
Aparecerá un jardín

<sup>30</sup>Del manuscrito citado en la nota 27.

Con bellísimos dibujos,  
 Ingeniosas perspectivas,  
 Que se dude cómo supo  
 La Naturaleza hacer  
*Tan gran lienzo sin estudio.*

La referencia no puede ser más explícita. Es interesante constatar que en un tipo ambulante de teatro como era el de los autos también se planteaba Calderón la perspectiva, si bien solamente sería perspectiva plana pintada en telones o bastidores.

En *Andrómeda y Perseo*, ya comentada, hay una referencia también muy explícita, cuando en el prólogo de la comedia, el personaje alegórico de la Pintura, en diálogo con la Poesía y la Música, que lo flanquean, dice cantando:

El arte de la Pintura  
*Soy, que te vengo a ofrecer,*  
 En vistosas perspectiuas,  
 Oy quantos primores sé.  
 Pues en los visos y lexos  
 De mi dibuxo has de ver,  
 Al parecer de los ojos,  
*Desmentido el parecer*

Quizá sea este prólogo uno de los pasajes de la obra de Calderón en que más claramente se ve su concepción del teatro como una conjunción de las artes, a imitación de lo que los tratadistas de la pintura y él mismo pensaban de ésta, como vimos al principio. Pero quizá Calderón soñaba con un teatro que fuese más que la pintura, ya que ésta, inevitablemente, forma parte de aquél; sin embargo, él sabía que lo que algunos de sus contemporáneos conseguían en el lienzo (Velázquez, por ejemplo), no se conseguía sobre el escenario. Y aún así, seguía haciendo teatro.

En esta misma obra hay una acotación en el acto segundo que dice: «desapareció el retrete con todos sus adornos, quedando como primero la perspectiva de la nieue». No se trata solamente de una referencia directa a nuestro tema, sino que además nos hace ver con claridad que por esas fechas en la jerga del teatro el término «perspectiva» era ya sinónimo de escena o mutación<sup>31</sup>.

En *El príncipe constante* Calderón pone en boca del general Muley esta hermosísima y muy significativa descripción:

Yo lo sé porque en el mar  
 Una mañana ví (...),  
 Que a largo trecho del agua

<sup>31</sup>El término «mutación» proviene precisamente del hecho de que el escenario se mudaba por completo de una escena a otra, como el actor se mudaba de ropa.