

## TEATROS DE NATURALEZA: ESCENARIOS PARA LOS DIOS. ARTIFICIOS Y OTROS INGENIOS EN LOS JARDINES ESPAÑOLES DEL RENACIMIENTO AL BARROCO

Carmen González Román

Montañas, grutas, naves, artificios hidráulicos y otras invenciones son elementos comunes al universo escénico de los jardines y de los teatros cortesanos a partir del Renacimiento. El presente estudio trata de poner de relieve la influencia recíproca entre estos dos espacios, donde dioses y príncipes son protagonistas del gran teatro del mundo.

La dialéctica entre naturaleza y artificio constituye la clave, a partir del Renacimiento, en la concepción de espacios destinados al placer, el juego y la diversión. El jardín, como paraíso artificial, se convierte en el lugar idóneo para lo sorprendente y excepcional, y deviene, en consecuencia, en escenario adecuado para fiestas, torneos y representaciones dramáticas. En sí mismo, el jardín puede ser arquitectura o marco teatral y puede llegar a ser pieza teatral, teatro en sí mismo *por cuanto es forma simbólica -es decir, representación- del Universo o, al menos falaz remedo de la naturaleza, con fuentes, grutas, montes, temples y laberintos representando su papel*<sup>1</sup>.

El interés por los artificios mecánicos, inventados por los sabios de la Escuela de Alejandría y sólo en parte olvidados durante la Edad Media, reaparece a partir del Renacimiento. La fascinación por lo fantástico o lo maravilloso se manifiesta de manera peculiar en los ingenios concebidos para los jardines, donde autómatas y órganos musicales aparecen en este momento con gran profusión. Ingenios de tal naturaleza, en los que el agua se convierte en protagonista imprescindible de la mecánica lúdica, se instalaron en numerosos jardines italianos del Renacimiento, como la Villa d'Este en Tívoli; la Villa Aldobrandini, en Frascati; o la casita de Pío IV en el Vaticano. En la villa Aldobrandini, entre los juegos mecánico-musicales diseñados por Guglielmi destaca un duetto entre Polifemo y el Centauro, tocando respectivamente la siringa y el corno, escena que se representaba en los nichos del llamado Teatro Acuático. Pero la villa que destaca en el empleo de este tipo de recursos es Pratolino. Fundada por Francesco di Medici a pocos kilómetros de Florencia, Pratolino ejercerá una influencia notable en los jardines y villas europeos.

<sup>1</sup> ARACIL, Alfredo: *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Cátedra, 1998, pág. 281.

Los teatros *dell'acqua*, frecuentes en los jardines italianos del Renacimiento, constituían estructuras arquitectónicas realizadas en un jardín en correspondencia con una o varias fuentes de agua. Los teatros *dell'acqua* funcionaban, en ocasiones, a modo de *frons scaenae* y estaban relacionados, por su forma, con los ninfeos de las villas imperiales romanas. Junto al espectáculo ofrecido por la fuente, estos teatros llegaron a utilizar recursos escénicos de origen teatral, como el movimiento de autómatas, el sonido artificial de los pájaros o la música, obtenida a través de ingeniosos órganos hidráulicos (fig. 1). Del mismo modo se podían contemplar toda suerte de caprichos e invenciones, como naves, torres, castillos, pirámides, etc., realizados en arbustos podados, y que también formaban parte del universo escenográfico de los teatros. De forma recíproca, elementos frecuentemente empleados en los teatros *dell'acqua*, como montañas o grutas (fig. 2), fueron incorporados a la escenografía de las representaciones dadas en los teatros cortesanos<sup>2</sup> (figs. 3 y 4).

La moda de instalar órganos y otros artificios hidráulicos en los jardines de palacios y villas se extendió con rapidez por el resto de Europa. Singulares ejercicios de habilidad e ingenio encontramos en las cortes manieristas españolas, francesas y nórdicas; pero el lugar donde las influencias italianas aparecen con mayor claridad es en la Villa de Hellbrunn, en los alrededores de Salzburgo. El llamado *Theatrum*, cuyos juegos de agua eran similares a los de Pratolino, estaba presidido por una estatua de Roma en su trono, por encima de la del Emperador y junto a ellas las estatuas de la Tragedia y la Comedia<sup>3</sup>. El mayor orgullo de Hellbrunn acabó siendo su Teatro de Piedra, al que siglo y medio después se añadió un extraordinariamente complejo teatro hidráulico musical; se trataba en su origen de otro ninfeo tras el cual, excavado en la montaña, había un hueco transformado en sala de teatro, particularmente idóneo para representaciones pastorales, dramas satíricos y escenas mitológicas e infernales. Como ninfeo había sido inaugurado el 15 de febrero de 1618 con *L'Andromeda*, primera ópera italiana representada en territorio alemán, seguida, pocos días después, por *L'Orfeo* y, al año siguiente, un *Perseo*.

Las grutas artificiales constituyen uno de los elementos más peculiares de los jardines y casas de recreo (fig. 5). Grutas y ninfeos que se asemejan, en su concepción plástica, al prototipo de escena satírica vitruviana sistematizada por Serlio, compuesta de *árboles, piedra, colinas, montañas, hierbas, flores y fuentes* (fig. 6).

Otro interesante modelo, posiblemente inspirado en la escena satírica de Serlio, lo hallamos en la *Architectura* de W. Dietterlin (1598) (fig. 7). De este modo, como apunta Fagiolo, *el jardín puede exhibirse como scena trágica (el agua y las plantas imitan arcos, templos, construcciones de una ideal composición áulica y perspectiva)*

<sup>2</sup> Sobre los "teatros de agua", véase FAGIOLO, Marcelo, MADONNA, María Luisa: *Roma delle delizie. I Teatri dell'Acqua, grotte, ninfei, fontane*. Milán, Franco Maria Ricci, 1990.

<sup>3</sup> ARACIL, A.: *Op. cit.*, pág. 266.

## Teatros de naturaleza: escenarios para los dioses. Artificios y otros ingenios...

*o scena cómica (y hasta farsesca, con representaciones rústicas, bromas de agua, escenas de género)*<sup>4</sup>.

### EL JARDÍN COMO TEATRO DE NATURALEZA.

El interés por la creación de lugares destinados a usos lúdicos se aprecia con claridad en España durante el reinado de Felipe II. A través de construcciones como la Casa de Campo, El Pardo, Valsaín o Aranjuez, a las que se dotó de amplios jardines, se trató de desarrollar una ideología antiurbana que se correspondiera con la idea de *otium* de los autores clásicos<sup>5</sup>. La mayoría de estos conjuntos se adornaban con una serie de elementos en los que se hacía patente, de forma clara, la idea manierista de artificio: grutas, montañas artificiales, esculturas de los dioses del Olimpo, fuentes, etc.; todo un complejo que, debido a su carácter antinatural, lúdico y sorprendente, hacía las delicias de la corte de Felipe II<sup>6</sup>. En la Casa de Campo, las plantas y flores se recortaban en forma de esculturas, se insertaba el laberinto y se empleaba la mecánica en una galera desde cuyos cañones se disparaban multitud de chorros de agua que empapaban a los visitantes. En Valsaín se instaló en el suelo de una de las salas una *f fuente de las burlas, unas montañetas... que salga el agua por ellas y para encima de las montañetas se an de hazer unos niños o unos basos que viertan el agua alta con sus tornillos que se puedan quitar y poner*” y una *“fuente de la gruta”*<sup>7</sup>. En La Fresneda se instaló una montañeta rústica en uno de sus estanques; una escultura de Neptuno en otro y en el mayor de todos, un cenador en una isla artificial rodeado por un jardín en forma de laberinto.

Nos interesa aquí señalar, como apunta Javier Blasco, que la presencia de una compleja tramoya y de unos sofisticados ingenios mecánicos se documenta antes en los jardines, que en la escena española<sup>8</sup>. En efecto, los jardines manieristas, con sus fuentes y estatuas, sus juegos de agua y sus ingenios mecánicos son ya, en sí mismos, *loci* teatralizados.

Artificios como las montañas, grutas o cenadores fueron, no obstante, empleados en espectaculares puestas en escena del teatro cortesano del Renacimiento. Algunos de estos elementos escenográficos ya habían sido realizados por Leonardo da Vinci (Códex Arundel, 1490), quien en sus dibujos mostraba una montaña que

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 281.

<sup>5</sup> NIETO, V., MORALES, A. J. y CHECA, F.: *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. Madrid. Cátedra, 1989, pág. 273. Véase también al respecto el análisis de la “villa suburbana” realizado por LLEO CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Diputación de Sevilla. 1979, págs. 69-92.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 282.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Cfr. BLASCO, J.: “El jardín mágico” en BLASCO, J. F., CALDERA, E. y otros (eds.): *La comedia de magia y de santos*. Valladolid, Júcar, 1992, pág. 236. Véase también, CARO BAROJA, J.: “Magia y escenografía” en *La comedia de magia y de santos, op. cit.*, págs. 111-24.

podía abrirse por el movimiento giratorio impulsado por un sistema de poleas y contrapesos, para dejar ver en su interior una gruta (fig. 8).

Durante el siglo XVI, antes incluso de las grandes obras reales de Aranjuez y del Retiro, los jardines del Alcázar de Sevilla constituyen la máxima realización de la jardinería española de su siglo. Como ya indicó Bonet Correa, a diferencia de los jardines de la Alhambra, los del Alcázar sevillano se vieron profundamente remodelados durante el siglo XVI y se introdujeron en ellos novedades italianas que cambiaron su aspecto musulmán<sup>9</sup>. El nuevo concepto arquitectónico del jardín, el empleo de grutas, laberintos, fuentes mitológicas, jardines secretos, etc., confieren a este espacio una significación peculiar. En la Galería del Grutesco (fig. 9) del Alcázar sevillano, situada en el muro que cierra el Jardín del Estanque, apreciamos unas pilastras de rústico almohadillado que forman una fachada de nichos con arcos de medio punto en los que, todavía, quedan restos de las pinturas al temple con representaciones del *río Betis vertiendo la Urna, coronado de olivos, pámpanos, espigas y frutas; y allí junto a muchos navíos y bajeles el dios Neptuno con su tridente gobernando el mar y de este modo van figurados otros dioses y diosas de la gentilidad*<sup>10</sup>. La fachada aparece así como un telón de fondo, decorado según el modelo de la escena satírica serliana, en la que los dioses se convierten en actores de una representación que encuentra su público inmediato en ellos mismos, reflejados en las tranquilas aguas del estanque. Desde este espacio se desciende al denominado Jardín de las Damas donde se conservan aún restos de cuatro fuentes en forma de gruta construidas con piedrecillas de colores, cada una de ellas dedicada a una fábula mitológica<sup>11</sup>. Estas grutas ocultaban en su interior fuentes que aprovechando la fuerza hidráulica ponían en movimiento órganos musicales<sup>12</sup> y autómatas, siguiendo la moda italiana, inspirada, a su vez, por los comentarios de Ctesibio sobre los jardines de la Alejandría antigua<sup>13</sup>.

Un caso concreto de jardín en el que se aprecia, especialmente, el interés por lo artificioso es el Jardín de Abadía de la Casa Ducal de Alba (Cáceres), uno de los más suntuosos jardines del manierismo en España (fig. 10). Según Checa, la construcción de este jardín responde al ambiente cultural poético y artístico del entorno

<sup>9</sup> BONET CORREA, A.: "El Renacimiento y el Barroco en los jardines musulmanes españoles", *Cuadernos de la Alhambra*, nº 4, 1968, págs. 3-20.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Rodrigo Caro menciona dos: una con el Juicio de Paris, donde podían verse a Paris, Eros, Juno, Atenea y Venus y guardando la boca de la gruta a Proteo y Forco; la otra representaba el episodio en que Diana, acompañada de sus ninfas, es sorprendida en su baño por Acteón, lo transforma en ciervo y es destrozado por su jauría. Las dos grutas restantes estaban dedicadas a Atenea y Diana, cfr. LLEÓ CAÑAL, V.: *Op. cit.*, pág. 90

<sup>12</sup> Más adelante volveremos a encontrar un órgano hidráulico en el jardín de Abadía, este tipo de artificio fue empleado en villas y palacios italianos, como en la villa de Este en Tívoli o en el palacio del Quirinal en Roma; en los casos citados aparece siempre en el interior de una gruta. La mecánica de los órganos hidráulicos será descrita por tratadistas del siglo XVII como Robert Flud y Athanasius Kircher.

<sup>13</sup> Cfr. LLEÓ CAÑAL, V.: *Op. cit.*, pág. 91.



de la casa de Alba, donde la cultura adquiere las connotaciones típicas del Renacimiento: hechos guerreros, alusiones humanísticas y bíblicas. Estos temas se reflejan de forma excepcional en la poesía de Garcilaso de la Vega, no exenta, a la vez, de alusiones artísticas<sup>14</sup>. Visitado y descrito el recinto por Pelegrino y por Ponz, y cantado por Lope de Vega en sus *Rimas*, en el llamado Jardín Alto, existían según Lope, un total de tres fuentes monumentales dedicadas al tema del monte Parnaso. Desde este nivel se descendía *por dos suaves escaleras de piedra* a una *espaciosa plaza*, adornada en el frente con *cinco nichos con bustos y estatuas de mármol dentro de ellos* y con una monumental fuente dedicada a Baco en el centro. La abundancia de esculturas mitológicas que poblaban estos jardines lo convierten en un verdadero Olimpo, un compendio de mitológica significación que Lope de Vega calificó de *Ovidio transformado*. En el Jardín Bajo, había entre dos fuentes un cenador *fabricado todo en mármol... cuya figura es la de un templecito octágono, en cuyo interior hubo espejos y juegos de agua*<sup>15</sup>. Este motivo del cenador, cubierto en su interior por espejos que reflejaban las luces, lo veremos también utilizado en el teatro levantado en los jardines de Aranjuez para la representación de *La Gloria de Niquea* (1622).

El Jardín de Abadía estaba rodeado totalmente por un camino rectilíneo y presentaba, en el muro que bordeaba el río Ambroz, un total de seis puertas, concebidas a manera de arcos de triunfo, algunas de las cuales seguían modelos del tratado de Serlio. Unas puertas estaban pensadas como miradores y otras como grutas, con órganos hidráulicos o pequeños escenarios de fábulas mitológicas<sup>16</sup>. La combinación de todos estos elementos nos permite considerar el Jardín de Abadía como un auténtico *teatro acuático* en la línea de los jardines realizados en las villas italianas renacentistas, como el de la villa de Este en Tívoli, la villa Aldobrandini en Frascati o la Villa Pamphili en Roma.

Los versos de Lope describen las puertas *de labor artificioso* que se abrían al jardín, en ellas la sorpresa y la alegoría se combinan en una singular arquitectura:

*De la otra parte, sobre el río undoso,  
hay calles de naranjos guarnecidas,  
y puertas de labor artificioso,  
por iguales espacios divididas;  
en el arco primero más curioso  
dos fuentes, en dos ninfas sostenidas,*

<sup>14</sup> Cfr. CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*. Madrid, Cátedra, 1983, págs. 217-218.

<sup>15</sup> Cfr. HANSMANN, Wilfried: *Jardines del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, Nerea, 1989, págs. 347-349. Véase también, LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>a</sup> del Mar: "El jardín de los duques de Alba en Abadía", *Periferia*, 1984.

<sup>16</sup> Cfr. HANSMANN, W.: *Op. cit.*, pág. 349.

*vierten por dos peñascos agua, y bañan  
dos dioses que la máquina acompañan.*

*Al que entra a ver dos estatuas bellas,  
Adonis una y otra Triptolemo,  
al tiempo de pisar, de piedras dellas,  
salen mil fuentes por curioso extremo;  
porque apenas el pie se pone en ellas,  
cuando importa salir a vela y remo,  
porque el engaño tan sutil se fragua,  
que el suelo es mar y el cielo nubes de agua<sup>17</sup>.*

Tras la descripción de este juego de agua, continúa narrando los detalles de las restantes puertas. Destacamos aquella en la que el ornato y el empleo de la perspectiva parece describir el diseño de escena satírica de Serlio:

*Luego una puerta rústica está abierta,  
con un retrato de Cleopatra encima,  
junto a la cual una romana puerta  
muestra una guerra que a la guerra anima;  
vese luego una calle, que cubierta  
del árbol verde que Castilla estima,  
fatigara el caballo de más brío,  
con una fuente y puerta sobre el río.  
Es el arco grotesco, y todo el techo  
sembrado de racimos, y a los lados  
tiene dos faunos de la frente al pecho  
en dos festones huecos engastados;  
hay dos estatuas en lo más estrecho,  
un sátiro y Plutón, y al lado echados  
un can trifauce y el dragón Lerneo  
y un retrato romano por trofeo<sup>18</sup>.*

Similares características debieron ofrecer los jardines del palacio del Viso del Marqués pues, según se lee en una lápida colocada en dichos jardines, D. Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz y vencedor de Lepanto, en la árida región de La Mancha, *vino a suplir con industria en este lugar la amenidad que le faltó por*

<sup>17</sup> LOPE DE VEGA, Félix de: *Descripción de "la Abadía". Jardín del duque de Alba. Obras Escogidas*. II. Madrid, Aguilar, 1973, págs. 89-93.

<sup>18</sup> VEGA, L. F. de: *Op. cit.*, pág. 90.

## Teatros de naturaleza: escenarios para los dioses. Artificios y otros ingenios...

*naturaleza*. Como acertadamente indicó Bonet, este jardín *acompañado del despliegue de pinturas murales de carácter mitológico que decoran las estancias internas de su palacio, constituye el esclarecido arquetipo de la ornamentación de una mansión-escenario*<sup>19</sup>.

Cabría, en un estudio específico de los jardines de este período<sup>20</sup>, analizar su función como *teatros de la memoria*. La combinación de mito, agua, naturaleza y artificio, podría constituir la clave de la interpretación de una alegoría de la memoria, cuya imagen plástica estaría en la línea de las narraciones hechas por Francesco Colonna, en su *Hypnerotomachia Poliphili*, sobre el *Teatro-Templo* de Venus o de Dante en la descripción de los tres jardines en *La Divina Comedia*<sup>21</sup>. Los inventores de este tipo de espacios, reales o imaginarios, dieron forma a sus proyectos teniendo muy en cuenta las posibilidades retóricas, tanto del diseño en sí mismo, como de las imágenes que habían de habitarlos, y procuraron poner toda su obra *debajo de alguna fábula, metáfora o historia que dé gusto al sentido y doctrina al curioso*<sup>22</sup>. Como ha indicado Rodríguez de la Flor *el jardín con sus divisiones, con la intención significativa que se manifiesta en su disposición y en los contenidos mismos que lo pueblan, es un espacio metafórico por naturaleza, dominio de proyecciones imaginarias y, finalmente "teatro de la memoria"*<sup>23</sup>.

### EL JARDÍN COMO ESCENA PARA LA FIESTA.

El jardín, lo mismo que el escenario teatral, es un espacio ideal para aplicar en él la perspectiva y constituye un marco excepcional para las fiestas cortesanas.

<sup>19</sup> Cfr. BONET CORREA, A. : art. cit., pág. 8.

<sup>20</sup> Este modelo de jardín renacentista se mantendrá en España hasta bien entrado el siglo XVII, así lo vemos en los jardines del Retiro en Málaga, en el que todos los elementos aquí analizados se conjugan en un espectacular escenario, véase CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: "Reflexiones en torno a los Jardines del Retiro en Churriana (Málaga). Fechas y modelos", *Tiempo y Espacio en el Arte*. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa. Madrid. Universidad Complutense, 1994, págs. 247-266. Véase también, CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (ed.): "Los jardines y casa de campo del Retiro en Churriana (Málaga): de reposo monacal a recreo aristocrático. Su imagen en el siglo XIX" en *Descripción de la Casa de Campo del Retiro del Conde de Villalcázar*. Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1996. MORALES FOLGUERA, José Miguel: "El Retiro de Santo Tomás del Monte. Huerto, Arcadia feliz y escenario cortesano" en VV. AA.: *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda El Retiro*. Málaga, Benedito, 1994, págs. 205-248.

<sup>21</sup> Sobre el tema del jardín como teatro de la memoria, véase FAGIOLÒ, Marcelo: "Le paradis de la memoire. Des jardins citadelles de Dante et Ligorio à la 'cité du soleil' de Versailles" en Monique Mosser et Philippe Nys (eds.): *Le jardin, art et lieu de mémoire*. París, Les Éditions de L'Imprimeur, 1995, págs. 54-86. FAGIOLÒ, M. MADONNA, M<sup>a</sup> L.: "La casina di Pio IV in Vaticano como Ninfeo, Museo, teatro della Memoria" en *Roma delle Delizie. I Teatri dell'Acqua...* op. cit., págs. 33- 50. Sobre la simbología del "teatro-templo" de Venus en la obra de Francesco Colonna y la relación con otras descripciones humanistas, véase GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: *Teoría, Arte y Escena en el Renacimiento Europeo*. Málaga, 1999, (Tesis Doctoral en prensa).

<sup>22</sup> Cfr. BLASCO, J.: "El jardín mágico..." , op. cit., págs. 225-243.

<sup>23</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza, 1995, pág. 113, véase también la bibliografía citada por el autor. CONAN, M. "El jardín palatino", *El Paseante*, nº 7, 1988, págs. 70 y ss.

En España, el proceso introductor del nuevo espacio fue paralelo a la renovación de las construcciones palaciegas, según modelos italianos, que ponían un énfasis especial en el arte de la jardinería. Para el logro de las decoraciones de sus jardines, Felipe II recurrió a artífices italianos, que no eran ajenos a los recursos empleados en la escena, y a la importación de obras de Italia. Existió, por tanto, un enlace causal entre ambas manifestaciones artísticas: jardines y escenografías, significado en la presencia de Cosme Lotti al que contrató Felipe IV como diseñador y arquitecto de jardines y teatros. Dixon Hunt afirma que los jardines italianos debieron desempeñar un importantísimo papel en los avances que, a lo largo de todo el siglo XVII, se realizaron para crear un espacio teatral adecuado, autónomo y propio<sup>24</sup>; sin duda, el teatro del Buen Retiro debe mucho, en su configuración, a los jardines. Por otro lado, como ha indicado Lara Garrido, *la artificialista correproducción de un lugar escénico en el límite de realidad y apariencia encuentra en el jardín un medio idóneo de incertidumbre, graduable en un sinfín de variaciones, desde la utilización de tramoya y perspectivas de fondos y lejanía, al aprovechamiento como enlace o adorno complementario de cuadros de verdura, árboles y flores*<sup>25</sup>.

Sin pretender llevar a cabo una relación detallada, queremos destacar algunas ocasiones en las que el jardín se convierte en marco para la representación dramática. Sabemos que, al menos desde el segundo tercio del siglo XVI, se utilizó el jardín cortesano para fiestas y otros saraos, aunque las noticias son más numerosas a partir de comienzos del siglo XVII. Conviene indicar al respecto que en el terreno de la escenografía resulta difícil establecer una división clara entre Manierismo y Barroco, ya que gran parte de los recursos empleados en la escena a partir del siglo XVII constituyen una reelaboración de los utilizados en la centuria anterior, si bien cada vez adquirirán mayores tintes de espectacularidad y sofisticación.

En fechas muy tempranas, tenemos constancia de la organización de fiestas en la corte virreinal valenciana en las que el jardín sirvió de escenario. Nos referimos a la Fiesta de Mayo<sup>26</sup>, organizada en la huerta del Palacio Real por los cantores del duque de Calabria *como la hacen en Italia*. Teresa Ferrer ha señalado cómo esta Fiesta de Mayo (abril-mayo, 1535) descrita por Luis Milán en *El Cortesano, ejemplifica esa continuidad entre vida y representación, característica de los espectáculos cortesanos, puesta de manifiesto por la invasión que los cortesanos hacen*

<sup>24</sup> DIXON HUNT, John: *Garden and Grove*. London/Melbourne, J.M. Dent and Sons Ltd., 1986, cfr. BLASCO, J.: "El jardín mágico..." , *op. cit.*, pág. 233.

<sup>25</sup> LARA GARRIDO, José: "Texto y espacio escénico (el motivo del jardín en el teatro de Calderón)" en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Vol II. Madrid, C.S.I.C., 1983, págs. 939-954.

<sup>26</sup> Esta fiesta guarda relación con la fiesta del *Maggio* italiano que tiene sus orígenes remotos en las festividades de celebración por la llegada de la primavera. La fiesta era presidida por un personaje diferente en cada ciudad, así en Bolonia la presidía la "condesa de Mayo", en Módena y Ferrara, la "reina de Mayo" y en Florencia el "señor del Amor", cfr. FERRER VALS, T.: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Universidad de Valencia, 1993, pág. 118, n. 18.



## Teatros de naturaleza: escenarios para los dioses. Artificios y otros ingenios...

de la escenografía, convirtiéndose ellos mismos en actores de la fiesta y desplazando del protagonismo al resto de los personajes<sup>27</sup>. En efecto, lo que llama especialmente la atención de esta Fiesta de Mayo, sobre todo teniendo presente la fecha, es su elaborada escenografía. La utilización que hace Milán del término edificio para referirse a esta última revela que se trataba de un cuerpo escenográfico -no de un lienzo pintado- que trataba de reproducir elementos de un paisaje idealizado (cipreses, una fuente, paseaderos de caña...) muy a la manera renacentista<sup>28</sup>:

*Dixo el Duque: “Señores, yo les quiero convidar a lo que soy convidado. Bajemos a la huerta que mis cantores quieren hacer la fiesta de Mayo que hacen en Italia y con razón meresce ser tan celebrado este mes”.*

*[...] abaxaron a la huerta del Real, donde hallaron un aparato de la manera que oirán.*

*Estaba un cielo de tela, pintado tan natural que no parecía artificial, con un sol de vidrio como vidriera, que los rayos del otro verdadero davan en él, y le hazían dar luz, no faltando estrellas que por subtil arte resplandescieron a la noche. Debaxo dél havia una bellissima arboleda, con unos passeaderos de obra de cañas, cubiertas de arrayán, y entre ellos unas estancias en cuadro, hechas de lo mesmo; y en medio de este edificio estava una plaça redonda, arbolada al entorno de cipreses con assentaderos, donde estava una fuente de plata, que sobre una columna tenía la figura de Cupido, que la representava un mochacho muy hermoso con el arco sin cuerda, assegurando con este mote que en una guirnalda traía: sin cuerda por no acordar<sup>29</sup>.*

Interesa destacar, también, la utilización de la iluminación para el *cielo*, provisto de un sol *de vidrio* y estrellas, lo cual presupone la ubicación de una fuente de luz artificial tras los vidrios y recuerda las recomendaciones sobre luminotecnia de los escenógrafos italianos del Renacimiento, particularmente de Serlio<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> FERRER VALS, T.: *op. cit.*, pág. 23.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Libro intitulado *El Cortesano, dirigido a la Católica Real Magestad del invictísimo don Phelipe, por la gracia de Dios rey de España, nuestro señor, compuesto por don Luis Milán...* cfr. FERRER VALS, T.: *Op. cit.*, págs. 111 y ss. La obra fue dirigida por Milán a Felipe II, a quien posiblemente trataba de halagar con esta crónica de la refinada corte de su tío el duque de Calabria.

<sup>30</sup> Serlio proponía la utilización de recipientes de vidrio llenos de agua teñida de colores, tras de los cuales se podía ubicar la fuente de luz; véase la traducción del tratado de Serlio *Sobre las escenas* en GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Op. cit.* (en prensa). En España y en Italia el interés por la utilización de técnicas de iluminación artificial tiene, sin embargo, sus raíces en el espectáculo medieval, cfr. FERRER VALS, T.: *Op. cit.*, p. 24, la autora señala al respecto la noticia de que en 1463, para la representación de la *Coloma de Pentecostés*, ya se introducía en el cimborrio de la catedral de Valencia un mecanismo especial que hacía iluminarse y obscurecerse la luna y el sol que aparecían en los lienzos pintados del cielo.

En la gran fiesta teatral que tuvo lugar la noche del 15 de mayo de 1622 en el Jardín de la Isla de Aranjuez, se representó una “comedia de invención” titulada *La Gloria de Niquea*. El autor de la comedia, don Juan de Tassis, Conde de Villamediana, contó con un reparto excepcional, encabezado por la joven reina en el papel de Venus y seguida por todas las damas de la Corte. El motivo de la fiesta era el decimoséptimo cumpleaños de Felipe IV. En este *locus amoenus* se levantó un teatro de madera de estructura rectangular que probablemente seguía un modelo creado por el ingeniero napolitano Julio César Fontana, en Nápoles diez años antes<sup>31</sup>. En aquella ocasión, Fontana y Villamediana, en el teatro que se levantó ante el Palacio Real de Nápoles, se encargaron de elaborar y materializar las representaciones e imágenes simbólicas que adornaban el teatro y componían el aparato y el conjunto del espectáculo: los dos palacios o pabellones de los caballeros mantenedores y aventureros, la montaña que se ocultaba en el de los primeros, el desfile de carros, etc. El mayor prodigio que pudo contemplarse en dicha representación fue la aparición de la montaña y el derrumbamiento del palacio que la cubría, recurso que permanecerá largo tiempo en la memoria<sup>32</sup>.

Según Teresa Ferrer, la puesta en escena de *La Gloria de Niquea* entroncaba con una tradición ya bien establecida antes de la llegada, incluso, de Cosme Lotti y J. C. Fontana. La autora analiza las representaciones de *El premio de la hermosura* de Lope de Vega y la de *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara, ambas producidas en el parque de Lerma en 1614 y 1617, respectivamente, “en teatros efímeros, con tablados para la representación cubiertos e iluminados y con una escenografía muy compleja que cuenta con cambios de escenarios parciales, en un caso, y globales, en el otro”<sup>33</sup>. Estas representaciones no se entienden, añade Ferrer, sin una tradición escenográfica previa que permitió reelaborar elementos escenográficos propios de la práctica cortesana para introducirlos en el espacio escénico de un tablado. En *El premio de la hermosura* encontramos los tradicionales templo, castillo, monte y peñasco, y cuevas; la utilización de mecanismos de tramoya (la nube en que descienden algunos de los personajes, el templo móvil que avanza y retrocede sobre el tablado) y cortinas cuyo descubrimiento produce cambios

<sup>31</sup> Cfr. CHAVES MONTOYA, M<sup>a</sup> Teresa: “La montaña en las fiestas de corte en Nápoles y Madrid durante el siglo XVII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*. VI, nº 11. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, págs. 410-420.

<sup>32</sup> Sobre el empleo en el teatro de artificios y tramoyas como la gruta, la montaña, el palacio, etc. y su repercusión en la pintura española del Siglo de Oro, véase GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1984, págs. 242 y ss. Aurora Egido ha interpretado, en su estudio sobre la puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, el decorado de la cueva como una alegoría que implica una reflexión acerca de lo temporal de la vida y la muerte; su análisis no está exento -cabe destacar- de interesantes conexiones con la pintura velazqueña, cfr. CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *La fiera, el rayo y la piedra*. Aurora Egido (ed.): Madrid, Cátedra, 1989, véase especialmente el apartado titulado “Calderón y Velázquez: la cueva de las Parcas y la fragua de Vulcano”, págs. 37-48.

<sup>33</sup> FERRER VALS, T.: *Op. cit.*, págs. 38-39.

### Teatros de naturaleza: escenarios para los dioses. Artificios y otros ingenios...

parciales de escenario. Montañas, cuevas, bosques, torres y castillos almenados son también mencionados en la representación de *El caballero del Sol*<sup>34</sup>.

Javier Blasco, al analizar la función del jardín como espacio privilegiado para dar acogida a los prodigios de la escenografía en el *teatro de magia*, considera que aquellos temas y motivos cuentan ya, antes de ingresar en el mundo del teatro, con una elaboración literaria previa, *la novedad que el teatro les proporciona tiene que ver con la conversión de tales materiales en productos aptos para esa "retórica de los ojos", que una moderna física (todavía -y no sin razón- denominada magia artificial"- es capaz de proporcionarles, mediante el desarrollo espectacular de la escenografía y de la tramoya*<sup>35</sup>.

Volvamos a 1622, a la gran mole creada por Fontana en Aranjuez que se abría descubriendo el "paraíso de Niquea": edificio de cristales y espejos que multiplicaban los efectos luminotécnicos al igual que en la residencia de la maga Circe<sup>36</sup>. Es posible, según Pedretti, que se utilizaran unas ramas de árboles -procedimiento inventado por Leonardo da Vinci- para sostener un toldo que cubriera un espacio abierto. Dicho procedimiento había sido empleado en el teatro de Nápoles, en donde, tras los palcos, se plantaron veinticinco árboles en cuyas copas se ató un lienzo que se extendía hasta las ventanas del segundo orden del Palacio Regio<sup>37</sup>. La estructura rectangular del teatro levantado por Fontana en Aranjuez encajaba en el trazado geométrico del Jardín de la Isla, encargado por Felipe II al arquitecto Juan Bautista de Toledo en 1560<sup>38</sup> (fig. 11). A la vez, los distintos caminos que se abrían en rigurosa cuadrícula, delimitando los compartimentos rectangulares, y las fuentes que se asentaban en enclaves o plazoletas poligonales, constituirían un espectacular telón de fondo a este paraíso que Fontana trató de reproducir para deleite de sus reyes.

Una variación del espectacular recurso escenográfico de la montaña, empleado en Aranjuez en 1622, será utilizado por Calderón en 1635, en la representación de *El Mayor encanto amor* dada en el estanque del Retiro. En esta fiesta, Calderón, a pesar de todas sus objeciones al memorial que Lotti elaboró repleto de alardes escenotécnicos<sup>39</sup>,

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> BLASCO, J.: *Op. cit.*, págs. 223-224.

<sup>36</sup> Cfr. CHAVES MONTOYA, M<sup>a</sup> T.: art. cit., pág. 416. Hallamos un antecedente de este recurso en "la cámara encantada" que se construyó en la fiesta mitológica organizada en la villa cercana al palacio de Binche, con motivo del viaje del príncipe Felipe II a Bruselas. Calvete nos narra cómo encima de la tapicería de las paredes colgaban muchos espejos de acero como medios globos, cfr. CHECA, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1987, págs. 230-231. Según Checa, nos encontramos ante uno de los más perfectos y consumados "ambientes" cortesanos creados por el manierismo, *estamos ante un verdadero ambiente que nos atreveríamos a llamar, con lenguaje actual, cinético-lumínico*.

<sup>37</sup> CHAVES MONTOYA, M<sup>a</sup> T.: art. cit., pág. 414. Sobre los ingenios creados por Leonardo da Vinci para las representaciones teatrales, véase PEDRETTI, Carlo: "Dessins d'une scène, exécutés par Léonard de Vinci pour Charles D'Amboise (1506-1507)" en *Le Lieu Théâtral a la Renaissance*. París, C.N.R.C., 1986, págs. 25-38.

<sup>38</sup> Sobre las características del Jardín de La Isla, véase HANSMANN, W.: *Op. cit.*, págs. 335-338.

<sup>39</sup> La respuesta de Calderón al memorial redactado por el ingeniero florentino, Cosme Lotti, es reproducida por ROUANET, Leo: "Un autographe inédit de Calderón", *Revue Hispanique*, n<sup>o</sup> 6, 1899, págs. 196-199.

añadió en la última escena el hundimiento del palacio de Circe, para que en su lugar apareciera el Etna arrojando llamas. A propósito del mencionado memorial, la respuesta dada por Calderón es, asimismo, importante, por la relevancia que concede a la mutación escénica en jardín; de este modo, afirma:

*y habiendo yo Señor de escribir esta comedia no es posible guardar el orden que en ella se me da pero haciendo elección de algunas de sus apariencias, las que yo habré menester de aquellas para lo que tengo pensado, [entre tales apariencias se encuentra] el trocarse el monte en palacio con jardines y edificio suntuoso, fuentes y corredores<sup>40</sup>.*

Sin duda, el marco acompañaba los propósitos de la representación, y así los jardines del Retiro constituían una prolongación de lo representado artificialmente en escena (fig. 12). Se trata de un ejemplo de cómo se integran el dominio de la naturaleza por el arte, ejecutado en la compleja jardinería italiana, y la apertura de la escena a los espacios contiguos, *potenciando el jardín como mutación preferida para el sincretismo de lo real y lo fictivo, donde artificio imitante y sensación de naturaleza recreada configurarían la uniformación de una bivalente especialidad<sup>41</sup>.*

Los jardines del Retiro habían servido de marco para fiestas celebradas en ocasiones anteriores; destacamos la construcción en 1631 de un anfiteatro, según nos relata José Pellicer y Tovar:

*levantado para la "fiesta agonal" celebrada en el jardín del Retiro el 12 de octubre, en la que soltaron, dentro de ese circo de madera de 50 pasos de circunferencia, un león, un tigre, un oso, una zorra, un mono, un camello, un caballo, una acémila, un toro, dos gallos y dos gatos monteses... Felipe IV mató al toro, que se desmandaba, desde su palco, de un arcabuzazo, hazaña que mereció los elogios encendidos de todo el Parnaso español<sup>42</sup>.*

La complejidad y polivalencia del jardín como espacio central del drama y ambientación cortesana, con un sentido pleno de teatralidad, no tardó en imponerse en unos módulos realmente extremosos. Un ejemplo de ello fue la fiesta ofrecida por el conde-duque de Olivares a los Reyes la noche de San Juan de 1631, en cuyos preparativos intervino el arquitecto real Juan Bautista de Toledo, de este manera lo describe Pellicer:

<sup>40</sup> Cfr. LARA GARRIDO, J.: *Op. cit.*, pág. 943.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 940.

<sup>42</sup> PELLICER Y TOVAR, José: *Anfiteatro de Felipe el Grande*. Madrid, 1631, cfr. GÁLLEGO, J.: "El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro", *Revista de Occidente*, nº 73, Madrid, 1969, pág. 47, n. 54.



## Teatros de naturaleza: escenarios para los dioses. Artificios y otros ingenios...

*Conocida la inclinación de Felipe IV a las recreaciones y desahogos públicos, se esmeraba el conde-duque en lisonjárselos. Había su mujer la condesa a principios de junio del año de 1631 obsequiado a los Reyes en el jardín o retiro del conde de Monterrey, su hermano (que estaba en el Prado en el sitio que ahora ocupa la iglesia y casa de S. Fermín) con una fiesta no menos repentina que de invención rara; y a su ejemplo dispuso su marido otra para festejar a sus Majestades la noche de San Juan, tan repentina igualmente como varia y agradable.*

*Ordenó que la escena de ella no sólo fuese el mismo jardín de su cuñado, sino que rompiendo tapias tomó la parte conveniente de los otros dos que están contiguos, el uno del duque de Maqueda, y el otro de D. Luis Méndez de Carrión... Encargó las obras que habían de hacerse en ellos al marqués Juan Bautista, hermano del cardenal Crescencio, superintendente de las de palacio, y célebre por la insigne fábrica del panteón del Escorial, en que mostró tanto ingenio. Éste levantó un hermoso cenador, donde se colocaron las sillas para el Rey y sus hermanos los Infantes D. Carlos y D. Fernando de Austria, y los cojines o almohadas para la reina... Levantáronse asimismo a sus lados otros dos cenadores para las damas y señoras de honor... Enfrente del cenador de los reyes se erigió un teatro para los comediantes, coronado de muchas luces en faroles de cristal, y de varias flores y yerbas, artificiosamente dispuestas. Por la parte del Prado se levantaron unos tablados muy capaces, donde habían de colocarse los seis coros de música<sup>43</sup>.*

Este marco de jardín compuesto equivalía, como indica Lara Garrido, a un doble espectáculo, pues los dramas que se representaron y los propios monarcas y su séquito ocupaban simétrico espacio de contemplación ante el *gran número de señores y caballeros* que llenaban los tablados que se levantaron alrededor<sup>44</sup>. La connotación

<sup>43</sup> PELLICER, Casiano: *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid, 1804. José M<sup>a</sup> Díez Borque (ed.). Barcelona, Labor, 1975, págs. 124-128.

<sup>44</sup> LARA GARRIDO, J.: *Op. cit.*, págs. 941-942. El papel de actor-espectador privilegiado desempeñado por el rey y la nobleza en las representaciones dramáticas es evidente desde finales del XV. En la égloga representada por Juan del Encina en 1492 ante los duques de Alba, los miembros de la audiencia -tal y como se deduce de la disposición de la sala- tenían dos focos de interés, de un lado los actores y de otro, en igual importancia a los ojos de los cortesanos, el duque y la duquesa. En la representación de la *Égloga representada en requiesta de unos amores* (1494?), el duque y la duquesa son introducidos en la acción cuando uno de los personajes de la obra se dirige a ellos. Este hecho conlleva la previsión de una representación única y exclusiva para el evento y exige, por tanto, la presencia física del "espectador-motivo". Similar concepción aparece en las obras compuestas por Gil Vicente para ser representadas ante miembros de la realeza. Más tarde, con la aplicación de los avances escenográficos en el teatro cortesano -Salón dorado del Alcázar y Coliseo del Buen Retiro-, la disposición de la audiencia irá, cada vez más, organizada según la posición ocupada por un espectador privilegiado: el Rey. La perspectiva, como recurso escénico, se

política de este espectacular acrecentamiento de la dignidad se encontraba ya en la utópica Sforzinda, creada por Filarete, donde la magnificencia del príncipe se fundaba en haber hecho *de la capital del estado un teatro-jardín para el disfrute y el amor*<sup>45</sup>.

En *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, la acción de la loa empieza en los alrededores de uno de los sitios reales:

*Pues por el Parque aquesta tarde  
solamente le acompaña  
de su vanidad por gloria  
la grandeza de esta Casa.*

Dentro del edificio suena la música y los personajes de la loa discuten la intención de la festividad. Embelesados por la música, fingen penetrar dentro de los recintos de palacio:

*Pues de los Emperadores  
auierto el Jardín se halla,  
entremos todos por él  
destas voces en demanda*

Cuando entran en Palacio, anuncian el título de la comedia y empieza la representación de la obra principal. La referencia al Jardín de los Emperadores permite localizar la acción de la loa y la representación de la zarzuela misma en el antiguo Alcázar de Madrid; siendo *el Parque*, el Campo del Moro<sup>46</sup>. En el plano de la Villa de Madrid de Texeira (1656), aparece la primera reproducción minuciosa del Jardín de los Emperadores, un pequeño jardín cuadrado (situado frente a la fachada meridional y al pie de la Torre dorada), con cuatro parterres cuadrados y, en el centro, una fuente (fig. 13).

En definitiva, el jardín como artificio de una realidad sensible o como espacio real en el que se integra la ficción constituye, pues, uno de los elementos arquitectónico-escenográficos más interesantes de nuestro Siglo de Oro.

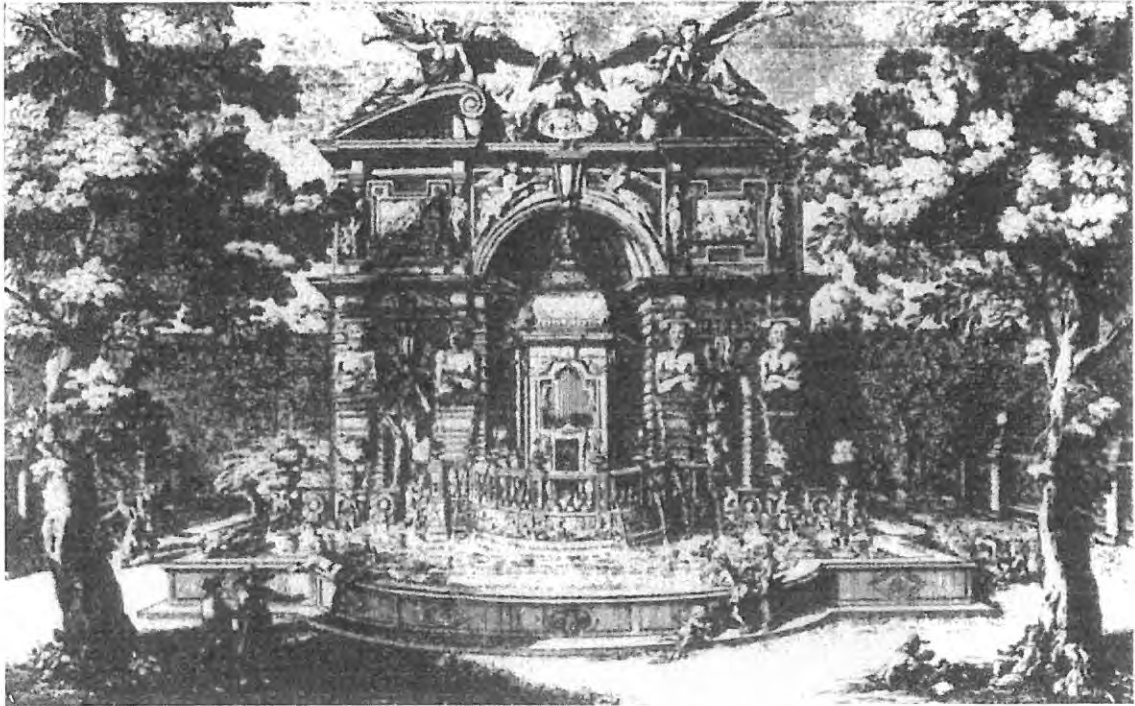
---

convertirá en un instrumento político desde el momento en que su diseño esté determinado por el punto de vista regio. Véase al respecto, VAREY, J. E.: "The Audience and the Play at Court Spectacles: The Role of the King", *Bolletín of Spanish Studies*. LXI, 1984, pp. 399-406. AMADEI-PULICE, María Alicia: "Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano" en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro*. Vol III. Madrid, C.S.I.C., 1983, págs. 1519-1531. NEUMEISTER, Sebastián: "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo" en EGIDO, Aurora (ed.): *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca, U.I.M.P., 1989, págs. 141-159.

<sup>45</sup> Cfr. RAMÍREZ, J. A.: *Arquitectura y Utopía*. Universidad de Málaga, 1981, págs. 184-90. Sobre la importancia concedida por Filarete, en su tratado, a la localización del teatro en la ciudad, así como el contenido simbólico-moral del mismo en su "Casa del Vicio y la Virtud", véase GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Op. cit.* (en prensa).

<sup>46</sup> Cfr. VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D.: *Los celos hacen estrellas, de Juan Vélez de Guevara*. Londres, Támesis Books, 1982, pág. lv.

Teatros de naturaleza: escenarios para los dioses. Artificios y otros ingenios...



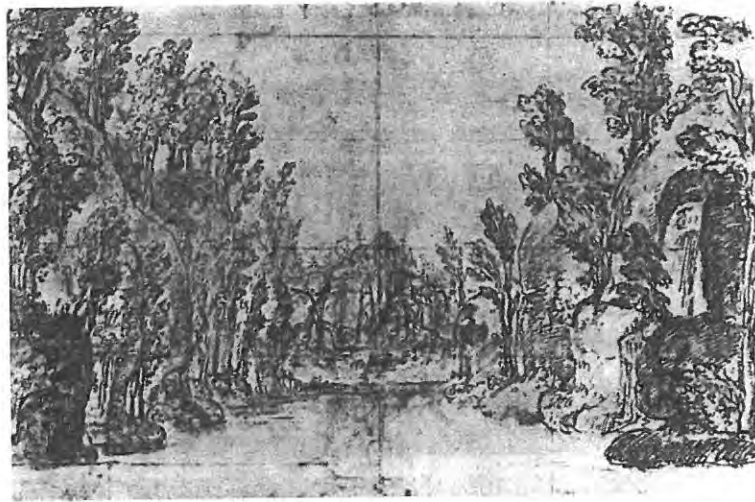
1.- Tivoli, órgano hidráulico en el jardín de la villa de Este. Grabado de G.F. Venturini, 1961.



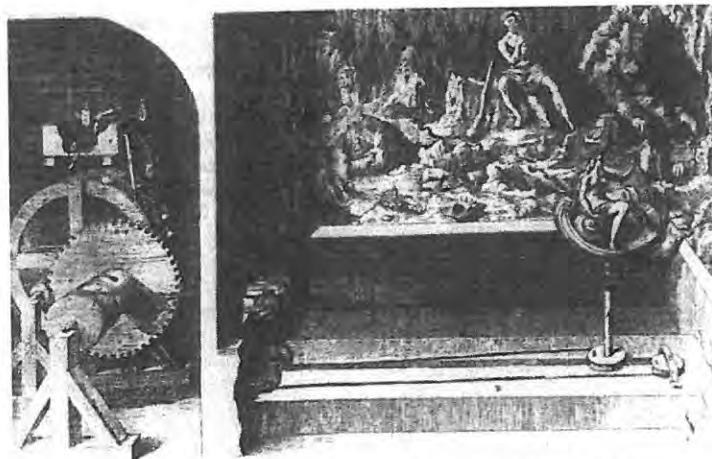
2.- (izquierda). Saint-Germain-en-Laye, gruta de Orfeo. Grabado de Francini.



3.- (derecha). *Le Balet Comique de la Reyne* (París, 1581).



4.- Iñigo Jones. Escena de *Un paseo de primavera* para el ballet *Chloridia*



5.- S. de Caus: Gruta de la Galetea, *qui sera trainee sur l'eau par deux daufins... cependant qu'un cyclope ioüe dessus un flaiolet* (en *Les Raisons des Forces Mouvantes*, Francfort, 1615)



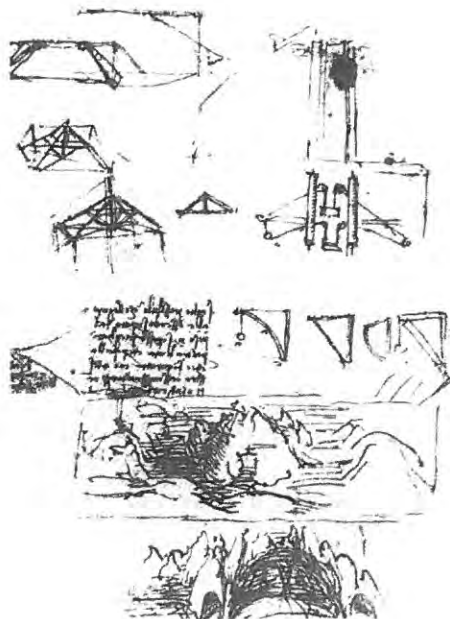
6.- Serlio. Libro II. *Scena satirica*.



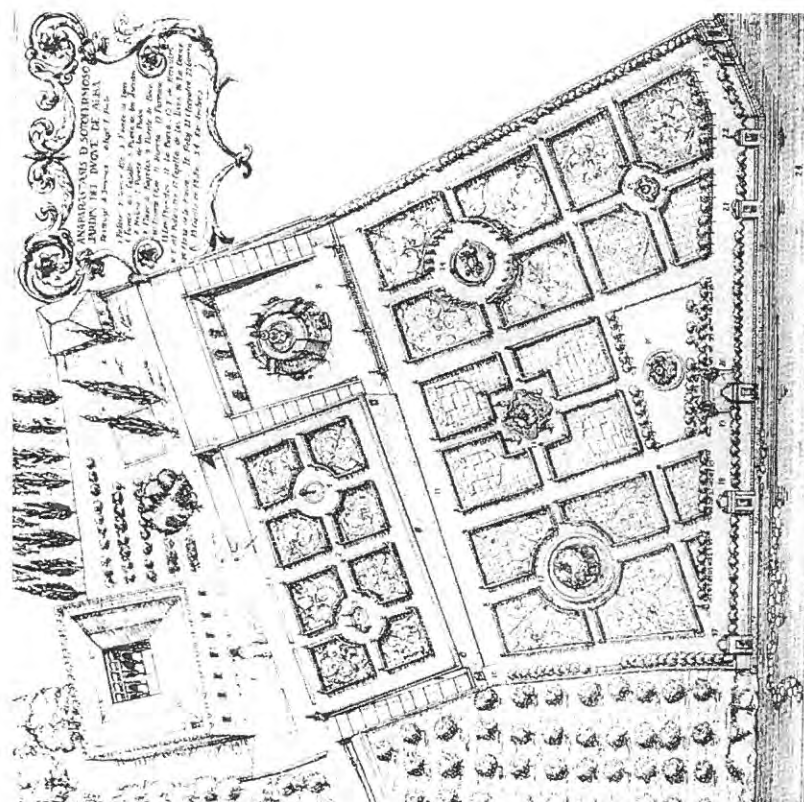
Teatros de naturaleza: escenarios para los dioses. Artificios y otros ingenios...



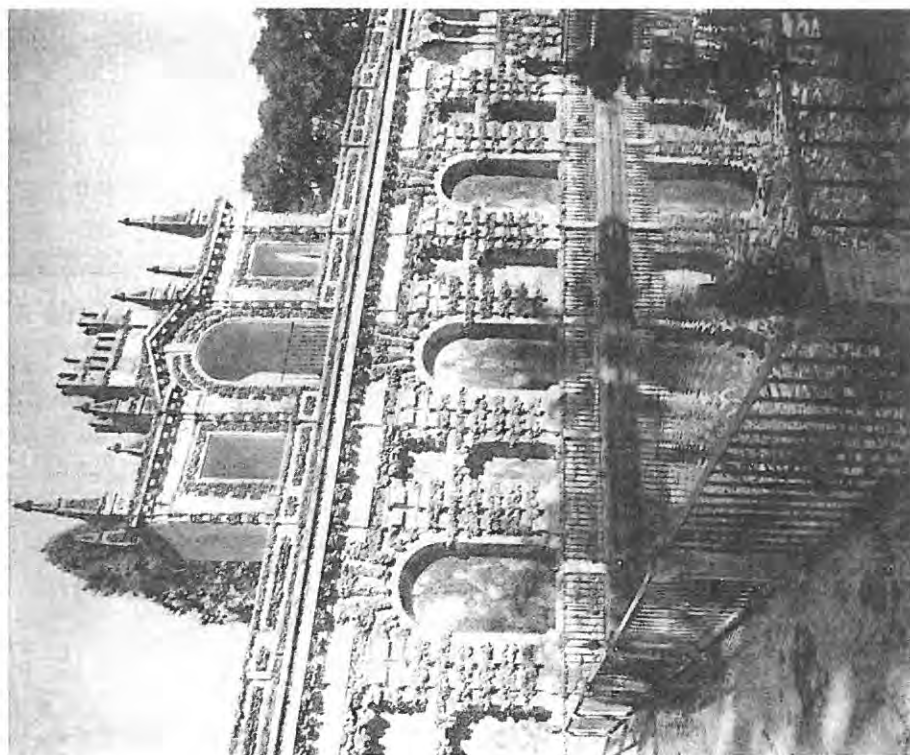
7.- Wendel Dietterlin. *Architectura*. 1598.



8.- Leonardo da Vinci. Diseños mostrando el sistema de apertura de una montaña. Codex Arundel. 1490.



10.- Restitución de los Jardines de Abadía, Cáceres (según A. Jiménez Martín)

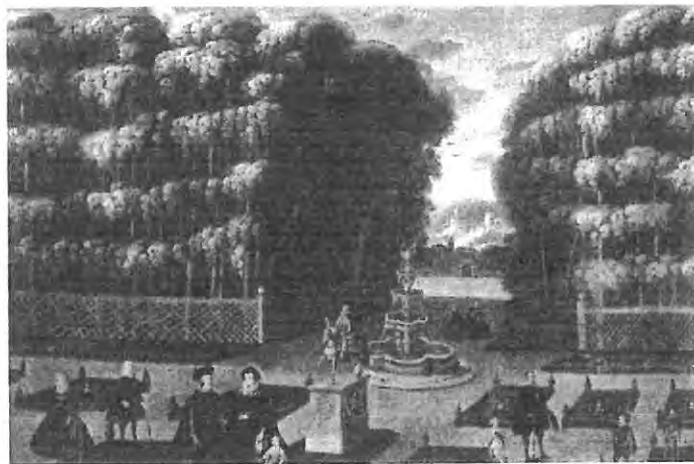


9.- Alcázar de Sevilla. Galería del Grutesco

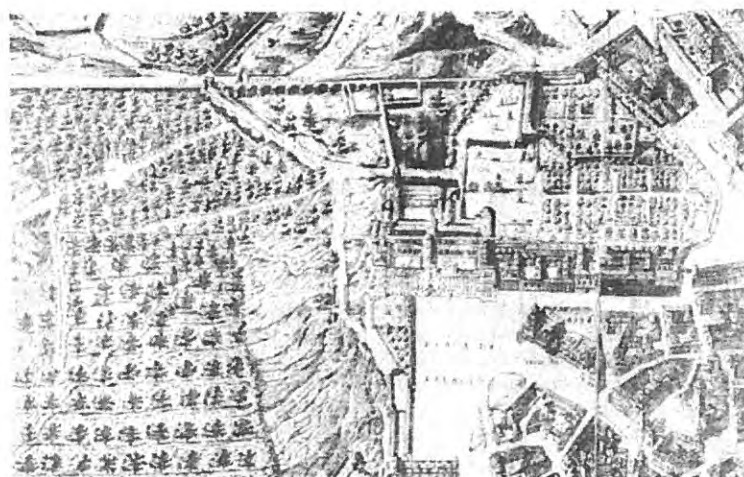
**Teatros de naturaleza: escenarios para los dioses. Artificios y otros ingenios...**



11.- Aranjuez, planta del jardín de la Isla (según Winthuysen)



12.- Los jardines del Retiro en el siglo XVII. Escuela española.



13.- El Alcázar de Madrid y sus jardines, según plano de Texeira, 1656.