

## CALDERON DE LA BARCA-BACCIO DEL BIANCO: UN BINOMIO ESCENICO.

Rafael MAESTRE.

Las comedias mitológicas son obras del período de madurez de Calderón de la Barca (a partir de 1652 en que estrena *La fiera, el rayo y la piedra*), fruto del encuentro de su dramaturgia “clásica”, de una parte, y la gran escenotecnia barroca, de otra; si bien, en obras de diferente temática alcanza su maestría con anterioridad a esa fecha, y, también, excepcionalmente, culmina con éxito piezas míticopaganas precedentes. Es la visión simultánea de las dos partes del encuentro las que hacen posible, aun sobre coordenadas convergentes o divergentes, la reciprocidad vivencial que define su espectáculo. El siguiente título: *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, bien pudiera servir como ejemplo tipológico para reflejar la preceptiva de esa reciprocidad.

El dramaturgo traza sus propias coordenadas espaciales, al tiempo que define la realización de su espectáculo palaciego, siguiendo unas líneas cartesianas entre las que se produce una tensión dialéctica; presión generada por su buen gusto por la representación, condicionamiento de los materiales escenotécnicos de su contexto real y los de la tradición escénica antecedente. Aspecto tenso de esa presión que encuentra el equilibrio en su sentido del espectáculo y visión armónica de la escena.

En Calderón el espectáculo mitológico no es una comedia palaciega que se inscribe en el marco de la fiesta, ya sea onomástica, boda u otra efemérides, sino que es en sí misma una fiesta; puesto que incluso, generalmente, en el ámbito de la fiesta, su escenificación posee, estructuralmente, los diversos elementos que configuran y caracterizan un regocijo lúdico o celebrativo. Es desde esta facultad independiente y autónoma donde se afana para trazar un espectáculo que acabado en sí, se presente abierto. Tarea que templea con su visión equilibrada y armónica en la tensión dialéctica.

La simultaneidad con que la visión trata de compensar, equilibradamente, la trayectoria o proceso de tensión, halla, en la cooperación de todas las artes figurativas: pintura, escultura, etc., los instrumentos posibilitadores del lenguaje icónico con que se grafiza o corporiza la fábula en su entorno mítico y móvil parabólico por

mor de la escenotecnia; y, más concretamente, por la cualidad diletante manierista de la perspectiva o la escenografía perspéctica. Este proceso se acentuará cuando el escenotécnico florentino, Baccio del Bianco, venga a España y trabaje simbióticamente con Calderón, enfatizando las diferentes artes, apoyado en el eclecticismo de esta técnica teatral. La renovación tecnológica del Coliseo, con su carácter de espacio permanente, contribuirá también al incremento de la trayectoria y al nivelado de sus distintas fuerzas.

Con el antecesor de Baccio del Bianco, Cosme Lotti (1), Calderón tiene que imponerse a fin de lograr un espectáculo equilibrado, dada la propensión del “nuevo Hieron alejandrino” (2) a tomar como pretexto la comedia para abuso y lucimiento de la gran maquinaria, como ya hiciera con una pieza de Lope de Vega (3), cuando trabajen juntos en *El mayor encanto Amor*; escrita en colaboración con Antonio de Solís y Francisco de Rojas. Pieza que se representó ante su majestad en el estanque grande del real palacio del Buen Retiro, “en teatro que navegase” (4) y “a imitación de aquellas nau-maquías de los romanos” (5), según reza la crítica decimonónica española, contestada por la moderna hispanística inglesa (6). Sin soslayar el hecho que trasladó su fecha de estreno (7), este drama de espectáculo se presenta dividido en jornadas y apenas hay acotaciones que no sean las del autor para con el actor. El memorial preliminar, que, bajo el nombre de *La Circe* se presenta como “invención de Cosme Lotti” (8) a petición de la condesa de Olivares, preparó para la fiesta el también escenotécnico florentino, queda como una propuesta de escenotecnia aceptada sólo en parte y no como cuaderno de dirección. Calderón, ante el despliegue de todos los “ingegni” que hace el italiano en el argumento del memorial, no solamente no lo respeta porque no puede “guardar el orden que en ella se me da” (9), sino que además desdeña buena parte de la propuesta: “pero haciendo elección de algunas de sus apariencias” (10); y no utiliza algunos episodios, amén de variar el orden de apariciones y modificar transformaciones, ya que “la traza de ella no es representable por mirar más a la invención de las tramo-yas que al gusto de la representación” (11).

La comedia se hace toda bajo las trazas de Calderón. La previsión de Lotti para la loa (carro tirado por dos mostruosos pescados en el estanque portador de la diosa Agua) se trastoca y pasa a usarse transformado en carro triunfal tirado por delfines de Galatea en la escena XX de la jornada tercera; los compañeros de Ulises a los que la maga “les hará ministrar una bebida en copa dorada, que los transforme en cochinos” (12), no se metamorfosean en tales, sino que lo hacen en caballo, tigre, serpiente, puerco espín y cerdo, como dicen los versos 93-99 de la escena III de la jornada primera. Refiriéndose a una de las damas de Circe, “una de ellas se enamorará; a la cual después Circe hará que se transforme en figura de mona” (13), quien así queda convertido es Clarín en la escena XXIII de la jornada segunda; al igual sucede con “vea venir por el aire con hermosos cambiantes y reflejos a Mercurio, el cual como embajador de Júpiter le traerá una flor” (14), será la ninfa Iris, saliendo de un arco y sobre un pavón que bate alas, quien ejecute esta acción pero entregando un ramo; también asimismo se produce acerca de que un hombre transformado en árbol hablará con Ulises y “le referirá que es uno de los compañeros del rey Pico, y las tragedias y sucesos lastimosos

que por ellos y su rey han pasado” (15), mas no existe tal personaje ni relato, y, sí existe Arsidias, príncipe de la isla de Trinacria. Abundar en más variaciones no conduciría a precisar mejor el contraste que se produce en ambos. Calderón procura equilibrar el sentido de las acciones de la fábula por medio de las máquinas con cuyo trastrueque tiende a compensar para conseguir el “gusto de la representación”.

A la muerte de Cosme Lotti (16), en 1643, Felipe IV busca otro escenógrafo italiano. El gran duque de Toscana vuelve a enviarle a uno de sus artistas: el escenotécnico florentino Baccio del Bianco, que viene a España en 1651; este florentino había colaborado con Alfonso Parigi, el Joven, en *La boda de los dioses*, (17), cuya influencia, al igual que la de su padre Giulio y Bernardo Buontalenti (18), eran sensibles.

Cuando Baccio del Bianco llega a la corte de los Austrias (19), en enero de ese año, donde pasará los seis últimos años de su vida, está en plena madurez artística, cuenta cuarenta y siete años, y ha cumplido una dilatada tarea en Toscana, Liguria y Austria; y, siempre en estrecho contacto con los Médicis, principalmente con el gran duque Fernando II, y la nobleza florentina. Es un hombre de su momento y de los más representativos de él. De ese aspecto mundano o pagano y lúdico del Seiscientos, que encuentra en los elementos efímeros los instrumentos más adecuados para su acción creadora. Educado en el taller del pintor G.A. Belivert, quien a su vez había sido discípulo de L. Cardi, el Cigoli, pronto su quehacer se va impregnando del genio versátil que caracterizó a los grandes artistas del Renacimiento. Se nos presenta como: pintor al óleo y al fresco de “historias”, animales y paisajes, marinas, arquitecto civil y militar (había aprendido matemáticas y geometría de Galileo)(20), escenotécnico (inventor de máquinas y escenografías de teatro, de comedia, y autómatas; en 1656, con estos artilugios, monta una *Pasión en el hospital de los Italianos en Madrid*) (21). Es a la par director, escenógrafo, coreógrafo, figurinista, caricaturista, perspectivo, grabador, cartonista de tapices, modelista de vajillas, orfebrería, cristalería, relicarios, mobiliarios, compositor de música, instrumentista de cuerda y viento, cantante, comediógrafo y actor (22).

El fruto de su trabajo con Calderón se localiza en el Coliseo, especializado para montajes de gran escenotecnia, y se inicia con la realización de *La fiera, el rayo y la piedra*, estrenada al año siguiente de su llegada a la corte (23).

El toscano no tardaría mucho en conocer y familiarizarse con el gusto de los espectadores, particularmente el de las representaciones palaciegas, y su acentuada inclinación a toda clase de novedades y efectos: vuelos arriesgados, caídas, ruinas, etc (24). En la pieza, que trata de la dureza de la doncella chipriota Anajarte, “mudábase el tablado siete veces. Representábase con luces para dar la vista que pedían las perspectivas” (25). Va a apelar a la totalidad de sus recursos, cuando en mayo de 1653 se estrene *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (26); obra en la que Calderón trata sobre las aventuras del héroe heleno, cuyo estreno se acercaba con un ambiente enrarecido ante la escasez de tiempo ya que solamente se disponía de quince días y por las dificultades del gran aparato de apariencias y mutaciones. Las envidias y celos cortesanos preocupa-

ron al propio Felipe IV, quien, a pesar de ser tranquilizado por el dramaturgo alabándole las tareas de Baccio, no por ello dejó de asistir a la previa implantación escenotécnica de la fiesta y de cuyo ensayo técnico quedó muy complacido, loando la labor del florentino (27).

Calderón, ante la proximidad del acontecimiento, no ocultaba sus temores a Del Bianco, al tiempo que reafirmaba su confianza en él y en el método de trabajo que seguían, ahora últimado, desde que escenificaran su primer trabajo conjunto, consistente en disponer la comedia y que el toscano adaptase la maquinaria necesaria para la misma, sin desechar ningún elemento, pues, si en alguna instrumentación surgían dudas o discrepancias, la inventiva de Baccio las disipaba, elogiándolas el dramaturgo (28). Fortunas de Andromeda y Perseo llegó perfectamente a su estreno obteniendo un clamoroso éxito, que la condujo a dar más de treinta representaciones (29).

La instrumentación tecnológica con que Calderón pone en escena los distintos textos o lenguajes escénicos que constituyen cualquiera de sus espectáculos mitológicos, guarda siempre amplia coherencia entre estos medios y la naturaleza dramática que conduce. Las contradicciones, imprecisiones o disociaciones, que, a veces consigo mismas puedan presentar sus textos dramático-literarios, obedecen en la casi totalidad de sus producciones a unas acotaciones inadecuadamente trasladadas: Calderón no sólo no imprimió nunca sus comedias sino que las ediciones, en vida, por él consentidas, las que realizaron su hermano José y su amigo Vergara Salcedo, ni siquiera las enmendó, pues tuvieron que ser éstos quienes lo hiciesen. Incluso, el autor deja entreabierta, en el campo del texto literario, una serie de cauces, con respecto a la sincronización y correspondencia en la impropiedad de algunas acotaciones, por donde se puedan deslizar los correctores de la contradicción, disociación o imprecisión. Y ello no solamente lo llevará a cabo en las comedias mitológicas, como veremos al ejemplificar sobre la obra elegida o tipológica, sino también en los autos sacramentales, tal acontece en *Pruebas del segundo Adán* y *El maestrazgo del Tusón* (30).

Es desde esta rigurosa precisión y coherencia, permitida en su mayor parte por su dominio de las técnicas de anticipación y repetición, desde donde Calderón establece una doble dialéctica: la anacrónica y la de liberalización de reglas, que se cierra en la armoniosa conjunción total del espectáculo, el cual se yergue en el presentador de una preceptiva propia y personal, a la vez que sintetizadora y tipológica de todas las demás de su momento histórico. En una aproximación a la mayor fiabilidad de una reconstrucción antropológica y mental de su espectáculo, a lo largo de la misma, de *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo*, encontramos algunos aspectos que se pueden insertar o circunscribir al ámbito del segundo punto que señalamos, a la vez que marcan los signos excepcionales que confirman el dominio de las dos técnicas.

Amén de otras cuestiones menores, se encuentran en esta línea de excepcionalidad dos diseños de posteriores mutaciones que entran en aparente disyunción. El espectáculo sobre el héroe heleno se presenta dividido en tres jornadas y viene constituido por once mutaciones, nueve son para la comedia intrínsecamente dicha y las dos restantes atienden: una al telón de boca, y otra que se imposta para la loa.

Las tres jornadas presentan una escena base o fija de marina, ya sea como ensenada, ya sea como playa. El texto que tratamos, el de quizá mayor fiabilidad, la edición de Vera Tassis (31), no corrobora los dos diseños escenográficos correspondientes a las dos últimas mutaciones que Del Bianco hiciera para enviar a la corte de Viena. Baccio, pocas fechas después del estreno, se había visto implicado en la tarea de repetir o reproducir los once bocetos, "...e quando pensavo riposare mi comandò sua Maestà i disegni delle scene per mandare con la commedia e musiche all'imperatore che son stati 11 pezzi di disegno come di stampa" (32).

Ni la tercera ni la cuarta mutación de la tercera jornada, como hemos apuntado, vienen corroboradas por el texto del autor en relación al trabajo escenográfico de Baccio. Tampoco se afirman y confirman los puntos en donde han de ser instalados los cambios de dichas decoraciones. Es decir, los dos bocetos escenográficos (33) correspondientes a las dos últimas mutaciones no vienen ratificados por el texto; pues el diseño, que debería atender a la tercera mutación de la jornada III, está constituido por bastidores, en su lateral izquierdo, de fachada palaciega en la cortile y los del lateral derecho, de jardín con peanas, estatuas y cenadores, para ejecutarse el foro en una perspectiva de bosque ameno, verdadera novedad para la escena española la de esta armonía por asimetría. En la parte central del tablado Perseo muestra la cabeza cercenada de Medusa, entre otros personajes; Pegaso vuela libre y ¿Bato?, en el lateral derecho del proscenio, reclama la atención del espectador para con la escena (34).

El texto deja en libertad el que la acción pueda discurrir en el mismo paraje en el que Andrómeda fue salvada del monstruo marino por Perseo, o sea, la segunda mutación de esta misma jornada. Aunque no hay acotación ni verbo para el vuelo de abandonar la escena del alado bruto solo, lo hace igualmente a como se ejecuta en *Fieras afemina amor* al abandonarlo Hércules, sin embargo allí sí hay verbo.

Perseo, al apearse, circunvala la roca, después de liberar a la doncella, acompañando de ella (36), quien al ir por detrás del escollo oculta su desnudez. Así permanece (37), aún cuando en el diseño en el que se encuentra a merced del monstruo de Trinacria, figura con ropa interior (38), para aparecer luego engalanada. Aquí donde no existe acotación, los cauces calderonianos invitan a la colocación diseñada por Baccio, que tendrá lugar inmediatamente posterior al verso 864: "manjar blanco de pechugas" (39).

El de la cuarta mutación de esta III jornada figura integrado, en la stampa (40) del florentino, en proyección de la armonía por la simetría, tanto de los bastidores de un lado como del otro, por columnas, capiteles, arquitrabes, intercalados por estatuas y rematados por un foro de alcázar regio de gala donde se ha de llevar a cabo la celebración final. En él, los dioses y deidades presididos por Júpiter nimbaban los aires. Al igual que la anterior el punto de su ubicación no viene marcado y es la propia técnica dramática de su autor, la que inclina hacia ello. De ahí que, en paralelismo referente al realizado en *El Faetonte* (41), se coloque el cambio en posterioridad contigua a los versos: "Y avrá algún bobo después/que piense que es verdad esto?" (42).

Posiblemente este margen de liberalidad para con las acciones obedezca a razones diversas. Una, la presumible ocupación de Calderón, aunque infrecuente, en los últi-

mos días de ensayos en otras actividades ajenas a la escenificación; como pudieran ser, por ejemplo, las relacionadas con su proceso de limpieza de sangre y nombramiento de capellán de la capilla de los reyes nuevos de Toledo (43). Otra, su confianza en Del Bianco, quien también es director de escena (44) y efectúa los ensayos enfrentando contra actitudes anacrónicas de la escena española (45).

Baccio del Bianco, gracias a la plena confianza que Calderón deposita en él, no solamente conseguirá corregir esta deficiencia temporal, sino que eliminará algunas convenciones o usos que por su impropiedad escénica impiden la eficacia de las acciones. No únicamente éstas, en cuanto presuponen viveza, expresividad, dinamicidad fuertemente exteriorizada en la declamación de los versos o la dorsal (aglutinadora de los lenguajes escénicos) de acción, sucesión de ellas, sino la precisión y sincronización de la dinámica del movimiento determinante en las entradas y salidas, con el consiguiente adecuamiento de ritmos la lógico desarrollo del espectáculo. El actor español de este momento se limita a llegar para recitar y partir en declamando sus parlamentos, por lo que, a veces, tropieza, injustificadamente en su venida o ida con su antagonista (46). A más de esa “puntualidad de las calles”, el dentro-fuera se realizará en las zonas reales correspondientes a estos espacios y no a la costumbre, en ocasiones, del volver el histrión la espada al espectador y admitirse que está fuera de la escena y, por tanto, en el desde dentro; presencias innecesarias de tal naturaleza manchan el tablado (47). Con los trabajos blanco-calderonianos el espectáculo mitológico-palaciego por primera vez, en pro de una acción eficaz y una escena estéticamente dimanada, aparece desprovisto de arbitrariedades y revestido de nuevas convenciones escénicas: conjunción espacio-temporal, “puntualità delle strade” y “pulitezza delle scene”.

Si Calderón había tenido que imponerse a Lotti, ante su talante manipulador como había demostrado con la obra de Lope de Vega, y había intentado, el “nuevo Hieron alejandrino”, la misma actitud para con la de nuestro dramaturgo, en *El mayor encanto amor*, (no sólo en lo referente a maquinaria, también en lo incidente al mito elegido), ahora con Baccio la realización de su espectáculo se lleva a cabo en armonica simbiosis. Conjunción en la tarea de ambos, que, como hemos apreciado, no se produce entre Lotti y Calderón y sí entre éste y Del Bianco. Cuando Baccio no faene con don Pedro se verá inmerso en incongruencias escénicas, en convenciones anticuadas a pesar de haberlas renovado, en incorrecciones mitocotemáticas, así como peticiones a su labor, por parte de otros dramaturgos, que no dudará en calificar de “bestialísimas” (48). Aún cuando tales comedias gocen de los plácemes cortesanos y de los de los públicos populares, no dejará de considerarlas menores que las de Calderón (49).

Aunque no vienen expresadas por su título (50), estas dos comedias o fiestas regias: *Triunfos de Amor y Fortuna* y *Pico y Canente*, ofrecen un índice de ello. La primera, de Antonio de Solís, presumiblemente estrenada en el Palacio real ante el monarca en la primera decena de febrero de 1655 (51), y, la segunda, de varios autores: Diego de Silva, Luis de Ulloa, Rodrigo de Avila, Antonio de Solís y fray Juan Rao, escenificada en el Salón Dorado del Buen Retiro, con fecha de estreno de 1656 (52), para continuar después en el Coliseo de dicha área.

En la que trata de Psiquis, Calderón se había ceñido a la fábula, vértebra básica del espectáculo, en su *Ni Amor se libra de Amor* (53), y mantenido en la homogeneidad de ella conducía su quehacer escénico, en el libre deambular sobre el asunto míticopagano, a extraer aquellos elementos que mejor le permitiesen hacer gráfico el mito y alcanzar la funcionalidad dramática; la del segundo secretario del rey, la de Solís (*Triunfos de Amor y Fortuna*), caerá en la irregularidad por incorrección y contradicción de las naturalezas temáticas, pues procura en vano aunar la fábula de Psiquis y Cupido con la “historia” de Endimión (54), en aras de abuso de la maquinaria, lo cual al mismo Del Bianco extrañará semejante incoherencia, al tiempo que inhibirá su corrección. Si para la de Solís había tenido que inventar un intermedio para el prólogo, para la que trata del hijo de Saturno, nuevamente tiene que hacer el prólogo y el segundo secretario los versos (56), así como las varias jornadas, los otros distintos autores. Baccio soportará la ridiculez de la incongruencia, para la complacencia de la reina, en ver a Juan Rana, gracioso favorito de doña Mariana de Austria, como Apolo en una nube dorada durante la Loa (57); de igual manera, dirigirá y creará efectos, inclusive musicales, a pie de escena, en secuencias, ante la incompetencia del quinteto poético, como la de la conversión de Canente (58) en nube de la jornada II.

La obra de Calderón así, gracias a Del Bianco, puesta en representación, llevando los distintos lenguajes de la escena a la acción expresa los diferentes significados que se corresponden con ésta para que sean alcanzados por el espectador; y, a los que el entorno que el contexto dramático atribuye a la puesta en escena, subraya sus enunciados.

Al rehuir espectacularidad y superfluidad (en la medida de no utilizar el texto dramático como pretexto y abuso de efectos) Calderón está limitando a su justa proporción el uso de los elementos visuales, a fin de conseguir dar más relieve a la acción en la praxis de la escenificación; realizando los hechos, los episodios, sin abandono de la vía sensorial, pero proyectándose insistentemente en la vía sensible, racional, donde el nivel sonoro, atrapador del espacio ilusionístico, equilibrado a sus compañeros niveles, invita, mediante su capacidad parabólica, a la reflexión y conmoción. Calderón de la Barca, dramaturgo y director, indeslindables estas dos naturalezas, con su obra abierta no está haciendo un trabajo teatral o escénico, sí un trabajo de arte de la escena.

## NOTAS

1. Discípulo de los Parigi, el Joven y el Viejo, por mediación del duque de Pastrana, a instancias del conde-duque de Olivares, había dejado la corte florentina y entrado a servir a Felipe IV, en 1.626, como realizador de los festejos, así como trabajos en los jardines y fuentes; el ingeniero toscano en lo que destacaba principalmente era en la creación de autómatas, cultivando también la escenotecnia y los fuegos de artificio, “teniendo ya hechas muchas trazas de diferen-

tes máquinas y artificios muy útiles y provechosos” en N. D. Shergold: “Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV” en *Studia Iberica-Festschrift für Hans Flache*, Berna-Munich, 1.973; pág. 599.

2 Lope de Vega: *Colección escogida de obras no dramáticas*, BAE XXXVIII, Madrid, 1950; pág. 300.

3 Cuando Lotti escenifique la obra de Lope de Vega *La selva sin Amor*, el “monstruo de la naturaleza” se lamentará en carta al Almirante de Castilla: “aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos”, “el bajar los dioses y las demás transformaciones requería más discursos que la égloga”, en *Ibidem*.

4 Calderón de la Barca: *Comedia*, BAE VII, Madrid, 1944; pág. 385.

5 *Ibidem*.

6 Acerca de lo señalado en las notas números 4 y 5 y la autoría de la pieza, se debe únicamente a la pluma de Calderón, ya que así figura en la Segunda parte de comedias (Madrid, 1637) que publicara su hermano José: ver P. Calderón de la Barca: *Comedias*, (ed. fac. por D.W. Cruickshank y J.E. Varey), vol. V, London, 1973, fol. 1; y, no como lo atestiguan, según precisamos en las referidas notas, los datos suministrados por José Pellicer y Tovar y recogidos por J. E. Hartzzenbusch; como asimismo acontece con la adaptación de la obra, ya que el polígrafo y editor español, a partir de noticias de Casiano Pellicer y J. Pellicer, propone dos fechas: en (nota núm. 4, BAE VII), la de 1639, y, en (Calderón de la Barca: *Comedias*, BAE XIV, Madrid 1945, pág. 673) la de 1635, pero inclinándose por ésta última. De ahí que la corrección propuesta por N.D. Shergold: *A history of the spanish satage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford 1967, pág. 280, n. 1, con respecto al año 1639 (BAE VII), ya venga dada, no sólo por J. E. Hartzzenbusch (BAE XIV), sino también establecida por el propio José Calderón, a la hora de presentar los títulos de las comedias contenidas en la Segunda parte para las sumas, aprobación y licencias: ver P. Calderón de la Barca: *Comedias*, (ed. fac. por D.W. Cruickshank ...), vol. V, ..., op. cit., s/n. Punto, el del polígrafo español (BAE XIV) al que no alude el hispanista inglés.

7 N.D. Shergold, dentro de esa fecha: 1635, precisa su cronología, al tiempo que identifica la correspondencia del memorial de *La Circe* con otra pieza *Los encantos de Circe* (A history ... op. cit. págs. 283-84); pues, no solamente sitúa la fecha de estreno de *El mayor encanto Amor* en el 29 de julio (pág. 284, n. 1), con el consiguiente retraso en su día previsto de la noche de San Juan (op. cit., BAE VII y XIV, págs. 385 y 673, respectivamente, y op. cit., ed. fac., vol. V, s/p), sino que, además, coloca en la noche del solsticio veraniego la premier de *Los encantos de Circe* (pág. 284, n. 4). Curiosamente los contenidos expresados en sus notas, a pie de página 284, núms. 1 y 4, figuran escasamente signados, al tiempo que su otro trabajo, en colaboración (N.D. Shergold y J. E. Varey: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, 1982), no reproduce ni amplía las notas aquí mencionadas.

8 Calderón de la Barca: *Comedias*, BAE VII ..., op. cit.; pág. 386. El memorial de *La Circe* en *Ibidem*.; págs. 386-90. J. E. Hartzzenbusch recoge este documento que Casiano Pellicer incluyó en el tomo II de su *Tratado histórico sobre la comedia*.

9 Aun admitiendo el criterio, por el que el prof. Shergold sugiere que el memorial cuando lo copió Pellicer estaba incompleto (*A history ...*, op. cit. pág. 282), no invalida ni los planteamientos calderonianos, con respecto a la propuesta de Lotti (*Carta de Calderón (30 Abril 1635)*), publicada por L. Rouanet: “Un autógrafo inédito de Calderón” en “*Revue Hispanique*”, 1899, págs. 196-200. La transcribe Ch. Aubrun: “Les débuts du drame lyrique en Espagne” en *Le lieu théâtral a la Renaissance*, Appendices III, París, 1968; pág. 444), ni su teoría, la del hispanista in-

glés, sobre la identificación de correspondencia entre el dicho memorial y la representación de *Los encantos de Circe*.

10 *Carta de Calderón (30 Abril 1635) ...*, op. cit.; pág. 444.

Tanto, si Lotti lleva a cabo la representación de *Los encantos de Circe*, conjugada fielmente a lo expresado en su memorial, ante la negativa de Calderón de adherirse a sus dictados y su firme y parcial rechazo a la propuesta, como, si acuerda con el dramaturgo (en alusión del hispanista inglés: *A history ...*, op. cit.; pág. 284) la cesión de algunos elementos escenotécnicos para su obra *El mayor encanto Amor*: los mismos que señala, en su carta de 30 de Abril, la fuente de procedencia de éstos no sólo que no merma la facultad calderoniana de su sentido de equilibrio del espectáculo, sino que acentúa el punto de vista por nosotros sostenido: la disociación existente, en el modo de entender y trabajar la escena, entre Lotti y Calderón.

A lo largo de nuestras posteriores notas núms. 12, 13, 14 y 15 precisamos el marcado contraste entre ambos.

11 *Carta de Calderón (30 Abril 1635) ...*, op. cit.; pág. 444. En esta expresión, la conjunción de materiales, propugnada por Calderón se sobrepone a la pretendida por el toscano en el memorial, pues el dramaturgo, a fin de imponerse, ironiza, ante Felipe IV, sobre la valoración artística de Lotti; aspecto éste del último párrafo de la carta, el cual no nos transmite íntegro el hispanista inglés (*A history ...*, op. cit.; pág. 284, n. 2).

12 Calderón de la Barca: *Comedias*, BAE VII ... op. cit.; pág. 388.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 N.D. Shergold: "Documentos sobre Cosme Lotti ..." en

*Studia Iberica ...*, op. cit.; pág. 594.

17 E. Garbero: "Filtri del Buotalenti e dal Parigi" en *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe*. Consiglio d'Europa. Sedicesima Esposizione Europea di Arte, Sciences e Cultura, Firenze, 1980; pág. 384.

18 Ver R. Maestre: "Humanismo, historia y teatro en el Renacimiento: el fenómeno italiano" en "*Revista de Historia Moderna*", nº 5, Alicante, 1985; págs. 207-29.

19 F. Baldenucci: *Notizie de' professori del disegno*, vol. V, Firenze, 1974; pág. 44.

20 A. Matteoli: "Un contributo a Baccio del Bianco" en "*Paradigma*", nº 5, Firenze, 1983; pág. 75.

21 N.D. Shergold: *A history of the Spanish ...*, op. cit.; pág. 305. J. de Barrionuevo: *Avisos*, BAE CCXXXI, vol. I, Madrid, 1968; pág. 267.

22 A. Matteoli: "Un contributo a Baccio ..." en "*Paradigma*" ... op. cit.; págs. 75 y 76.

23 Sobre los trabajos de Baccio y Calderón en el estreno de esta pieza, así como el de los discípulos de Caudí, con respecto a la misma, en la representación dada en Valencia en 1690, a la par que acerca del trabajo del prof. Valbuena Prat, referido a los bocetos escenográficos de estos epílogos, trata el capítulo IV de mi libro: *Escenotecnia del Barroco: El error Gomar y Bayuca*, Universidad de Murcia, Murcia, 1989.

24 *Carta de Baccio del Bianco (Madrid 5 de febrero de 1655)*, publicada por M. Bacci: "Lettere inedite di Baccio del Bianco" en "*Paragone*", N. S., XIV, nº 157, 1963; pág. 73.

25 L. Pinello: *Anales de Madrid*. Lo recoge A. Valbuena Briones: *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, 1965; pág. 339.

26 Cito por P. Calderón de la Barca: *Comedias*, (ed. fac. por D. W. Cruickshank ... op. cit., vol. 15) donde se reproduce de ese modo la edición de J. Vera Tassis, publicada en la Sexta parte de comedias, Madrid, 1683; fols. 1-15.

27 F. Baldinucci: *Notizie de' profesori ...*, vol. V, ..., op. cit.; pág. 47.

28 *Ibidem.*; págs. 45 y 46.

29 *Ibidem.*; pág. 48.

30 En la memoria de apariencias del primer título que señalamos, se lee: "... y si la imagen habiendo de subir en elevación todo lo que se pueda, puede ser una niña viva, será mejor. Esto se mude si a vuestras mercedes parece", y, en la del segundo: "... verse dentro un niño, si pudiese ser vivo, será mejor, y si no, será de pasta. Avisarás con tiempo para que se le puedan poner versos, o suplirlos en otra boca, contentándonos con sola la demostración en la apariencia" en C. Pérez Pastor: *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, tomo I, Madrid, 1905; págs. 295 y 264, respectivamente.

31 Publicada en P. Calderón de la Barca: *Comedias*, (ed. fac. por D. W. Cruickshank ..., vol. XV, ..., op. cit. ; págs. 1-51.

32 *Carta de Baccio del Bianco (Madrid 19 de julio de 1653)*, M. Bacci: "Lettere inedite ..." en "Paragone" ..., op. cit.; pág. 27.

33 Las nueve mutaciones, propiamente dichas para la comedia, Del Bianco no las reproduce en su totalidad para su envío a Viena; únicamente lo hace con ocho, ejecutando, en la restante para completar ese número un diseño de detalle acerca de la presencia aérea de Palas y Mercurio. Si Baccio no diseña la mutación de "El albergue de Medusa", se debe a que ésta es la resultante de dos mutaciones: "El infierno" y "El bosque". Este y otros aspectos se tratan en mi edición de Calderón de la Barca: *Andrómeda y Perseo*, Universidad de Murcia, (en preparación).

Los once diseños realizados por Del Bianco, los publica por primera vez P. D. Massar: "Scenes from Calderón play by Bacio del Bianco" en "Masters Drawings", XV, 4, 1977; págs. 365-75 y láms. 21-31. De los once diseños J. Brown y J. H. Elliott publican diez en su obra: *Un palacio para el rey*, Madrid, 1981; págs. 219-23 y figs. 138-147. Reconstruyo "El albergue de Medusa" en mi edición de *Andrómeda y Perseo*, ..., op. cit.

Los dos diseños nombrados para esta nota son las láms. 29 y 31 en P.D. Massar: "Scenes from Calderón play ... " en "Masters ...", op. cit., y las figs. 145 y 147 en J. Brown J. H. Elliott: *Un palacio para ...*, op. cit.; págs. 222-23.

34 *Ibidem.*; lám. 29. *Ibidem.*; fig. 145, pág. 222.

35 Inmediatamente posterior a los versos: "A tierra, Pegaso, y vea / que a pesar de sus violentos / Besubios, Volcanes, y Etnas" en P. Calderón de la Barca: *Comedias*, (ed. fac. por D. W. Cruickshank ..., vol. XV, ..., op. cit.; pág 455.

36 "Bien podeis, quando os oculta / el miedo, por essas peñas llegar" en P. Calderón de la Barca: *Comedias*, (ed. fac. por D.W. Cruickshank ..., vol XV, ..., op. cit.; pág. 48, aunque errada por la imprenta figura con el número 45.

37 "Manjar blanco de pechugas" en *Ibidem.*

38 P. D. Massar: "Scenes from Calderón play ..." en "Masters ...", op. cit.; lám. 30. J. Brown y J. H. Elliott: *Un palacio para ...*, op. cit.; fig. 146, pág. 223.

39 P. Calderón de la Barca: *Comedias* (ed. fac. por D. W. Cruickshank ..., vol XVI, ..., op. cit.; pág. 48.

40 P. D. Massar: "Scenes from Calderón play ..." en "Masters ...", op. cit.; lám 31. J. Brown y J. H. Elliott: *Un palacio para ...*, op. cit.; fig. 147, pág. 223.

41 "Ba. Con que los bobos / lo creerán, y los discretos / sacarán quan peligroso" en P. Calderón de la Barca: *Comedias*, (ed. fac. por D.W. Cruickshank ..., vol. X, ..., op. cit.; pág. 330).

42 P. Calderón de la Barca: *Comedias*, (ed. fac. por D. W. Cruickshank ..., vol XV, ..., op. cit.; pág 50).

43 C. Pérez Pastor: *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón ...*, op. cit.; docs. núms. 124 y 125. d.) págs. 204-08.

44 M. Bacci: "Lettere inedite de Baccio ..." en "Paragone"... op. cit.; pág. 68.

45 Ver *Carta de Baccio del Bianco (Madrid 19 de julio de 1653)*, en *Ibídem.*; pág. 72.

46 "insomma la puliteza delle scene, la puntualità delle strade, non usa qua né è fatta per questi istrioni" en *Ibídem.*; pág. 72.

47 *Ibídem.*

48 *Carta de Baccio del Bianco (Madrid 3 de marzo de 1656)*, *Ibídem.*; pág. 74.

49 *Ibídem.*; pág 77.

50 Entiendo, amén de otros aspectos, por su contenido, que las cartas de Baccio del Bianco, de fechas 5 de febrero de 1655 y 3 de marzo de 1656, (publicadas por M. Bacci: "Lettere inedite ..." en "Paragone" ..., op. cit.; págs. 72-3 y 74-7), se están refiriendo, respectivamente, a *Triunfos de Amor y Fortuna y Pico y Canente*.

51 Aunque Barrionuevo no nos indica cuáles son las dos comedias que Solís representó ante el rey, en febrero de 1655, y a raíz de ellas le hizo merced de cargos oficiales (J. Barrionuevo: *Avisos ...*, op. cit.; pág. 110), posiblemente una de ambas fuera *Triunfos de Amor y Fortuna*; a pesar de las noticias que nos facilita (J. Barrionuevo: *Avisos ...*, op. cit.; págs. 121, 107, 108, 141, 147) acerca de cómo va aplazándose el estreno de la comedia hasta su representación el día de San Juan, no coincido con sus criterios. Pues se trata de dos comedias diferentes, según el argot teatral de esa década: una, la de tramoyas, la que se escenificaba para Carnaval, la que tratamos; al margen de que por su éxito, u otras razones, la de tramoyas repitiese después de San Blas como "grande" en la noche de San Juan, y, otra, la grande, que en principio se hacía el último domingo de Carnestolendas, pero acostumbró a dejarse para la noche del fuego, que en esta ocasión fue *La restauración de España*, de varios autores; Solís únicamente intervenía en la autoría de la segunda jornada (J. Barrionuevo: *Avisos ...*, op. cit.; pág. 153). Por tanto, la representación que se diera de *Triunfos de Amor y Fortuna*, con escenotecnia del romano Antonio María Antonozzi, según noticia de León Pinelo, el 27 de febrero de 1658, a la corte (Calderón de la Barca: *Comedias*, BAE XIV, ..., op. cit.; pág. 675. También el dato de Pinelo es recogido por N.D. Shergold: *A history ...*, op. cit.; pág. 320), fue una reposición o título mantenido el repertorio.

52 Baccio indica que la fiesta, comedia de tramoyas, está dedicada a la salud de la reina (*Carta de Baccio del Bianco (Madrid 3 de marzo de 1656)*, M. Bacci: "Lettere inedite ..." en "Paragone" ..., op. cit.; págs. 74-5), quien había padecido una erisipela (J. Barrionuevo: *Avisos ...*, op. cit.; pág. 233); tanto él como Barrionuevo coinciden en su estreno durante febrero, pero el último precisa la fecha (J. Barrionuevo: *Avisos ...*, op. cit.; pág. 247). Debido al éxito, "asombro", que alcanzó la misma, después de cuatro esforzados días (*Carta de Baccio ...*, *Madrid 3 de marzo ...*, M. Bacci: "Lettere ...", "Paragone" ..., op. cit.; pág. 77) en los que se trasladó la escenotecnia de la pieza del Salón Coliseo, se mantuvo en cartel para el público, y, se pretendió con ella, más tarde, homenajear la frustrada visita de la reina de Suecia (J. Barrionuevo: *Avisos ...*, op. cit.; pág. 250).

No concuerdo, por consiguiente, con De la Barrera quien al trazar la biografía de Luis de Ulloa, apunta el estreno de *Pico y Canente*, en 1654, relacionado a un accidente que sufrió doña Mariana de Austria estando el rey en las Descalzas (C. A. de la Barrera y Leirado: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (Madrid, 1860), (ed. fac.), Madrid-London, 1968; pág. 410; el mismo yerro se repite sobre R. Dávila (Ibídem.; pág 122).

53 Ver P. Calderón de la Barca: *Comedias*, (ed. fac.) ..., vol. VIII, ..., op. cit.; págs. 166-89.

54 *Carta de Baccio ...*, *Madrid 5 de febrero ...*, M. Bacci: "Lettere ...", "Paragone" ..., op. cit., pág. 73. 55 Ibídem.

56 *Carta de Baccio ...*, *Madrid 3 de marzo ...*, op. cit.; pág. 74.

57 Ibídem. pág. 77

58 Ibídem. pág. 76