

LO FINGIDO [PARECE] VERDADERO: SIGNIFICADO Y USO DEL TÉRMINO PERSPECTIVA EN LOS DISCURSOS SOBRE ESCENOGRAFÍA DE LOS SIGLOS DE ORO*

Carmen González Román
Universidad de Málaga

En la obra de Lope de Vega *Lo fingido verdadero* se reflexiona sobre la realidad y su representación, y sobre cómo ésta puede llegar a convertirse en una segunda realidad. Me he permitido modificar el título de la famosa comedia lopesca y alterar, en consecuencia, el topos literario sobre la imposibilidad de distinguir entre realidad y ficción, por otro que de forma más explícita se aproxima al objetivo de este trabajo: el modo en que se emplean y definen los recursos visuales para lograr la apariencia de realidad. El propósito específico de esta comunicación consiste en exponer los distintos valores semánticos que adquiere el término *perspectiva* en los discursos teórico-descriptivos sobre las manifestaciones escenográficas de los Siglos de Oro.

Scenographia: arquitectura e ilusión

Desde el punto de vista general de la teoría de las artes, el término *scenographia* además de designar una de las disposiciones del dibujo de proyecto arquitectónico establecidas por Vitruvio (*De Architectura*, I,2), fue también utilizado por el arquitecto romano en el prefacio a su Libro VII cuando nos hace saber que Agatarco de Samos, a petición de Esquilo, realizó decorados para el teatro que representaban edificios, denominando a este tipo de representación *skenographia*. Se trataba, según la descripción, de cuadros pintados sobre los paneles del escenario que, ajustándose a las leyes de la visión, ofrecían el aspecto de edificios verdaderos.

Como una de las “species dispositions”, el término *scenographia* fue adoptado por G. Sulpizio da Veroli en la edición príncipe de Roma de 1486, así como en las ediciones ilustradas por Fra Giocondo (Venezia, 1511 y Florencia, 1513) y C. Cesariano (Como, 1521). Sin embargo, en la edición realizada por Fra Giocondo en 1522, aparece un término distinto: *sciographia*. Con anterioridad a las citadas ediciones ilustradas, la palabra *prospettiva* había sido empleada en Italia para la descripción de los decorados de una representación de la *Cassaria* de Ariosto (Ferrara, 1508), y del mismo modo

aparecerá en descripciones posteriores, lo cual indica que, en la práctica escénica, resultaba habitual asociar la perspectiva con la decoración teatral (González, 2001: 123-192). Por otro lado, la relación entre los términos *sciographia* y *scenographia* resulta natural si se tiene en cuenta que la raíz de ambas palabras tienen significados similares (la raíz *skia*: sombra, y *skene*: lugar que hace sombra).

En la Antigüedad griega el término *sciographia* se utilizó probablemente para definir una cualidad pictórica que produce ilusión mediante las luces y las sombras. Con dicho sentido podemos verlo en Plutarco (*De Gloria Atheniensium*, 2) y Plinio el Viejo, (*De Naturalis Historia*, 35). Ya entonces, la perspectiva se relacionó con el teatro precisamente por la capacidad de ambos de imitar y reproducir la realidad mediante recursos ilusionistas.

El más conocido empleo del vocablo *sciographia* es el realizado por Daniele Barbaro en su comentario y traducción de la obra de Vitruvio donde utiliza *sciographia* para definir el dibujo de proyecto arquitectónico, y parece manejar el término *scenographia* en un capítulo más específicamente relacionado con lo teatral, si bien, relaciona ambos términos con la perspectiva. El capítulo VIII, dedicado a los tres tipos de escena constituye, además, una primera toma de posición de Barbaro acerca del término *scenographia* en relación con la perspectiva, aspecto que desarrollará años más tarde con la publicación de *La pratica della perspetiva* (1559). Para Barbaro, los tres tipos de escena vitruvianas: trágica, cómica y satírica se han de configurar según las leyes de la perspectiva: “Molti anco letto hanno Scenographia, et hanno inteso lo istesso, cioè l’arte di far le scene; la qual arte ricerca mirabilmente l’uso della prospettiva, imperoché glo alti palaggi, le belle loggie, i magnifichi edifici, gli archi sontuosi, le strade militari che nelle tragedie si dipingono, e le private abitazioni, le strade, gli angiporti che alle comedie si danno, et i lontani de i paesi, il fuggir dell’acque, i tuguri pastorali, che sono propi delle satire e de i giochi rusticali, tutte ricercano il punto della vista nostra regolatore di quanto si vede in quelle facciate” (Marotti, 1974: 159).

En la *Pratica della prospettiva*, inicia Barbaro la Parte Quarta, Nella quale si trata della *Scenographia* cioè delle Scene, con el análisis del término *scenographia* en relación a las escenas definidas por Vitruvio para el teatro. En dicho discurso sobre la perspectiva vuelve Barbaro a ocuparse de la *sciographia*: “& cosi havendo diviso in tre maniere tutto lo apparato delle favole viddero, che la *Perspettiva* era molto necessaria

all'architetto, & cosi hanno interpretato quella parola Sciographia per la Prospettiva, laquale è come una adombratione” (Barbaro, 1579: 129).

De modo semejante, Ignazio Danti, en su comentario a *Le regole della prospettiva pratica* de Vignola, aporta el significado dado por los griegos a *scenographia*, esto es, la descripción de las escenas hechas en las comedias y tragedias en las cuales se empleaban pinturas con paisajes de calles, villas, etc.: *diede occasione a i Greci di chiamarla Scenografia, cioè descrizione delle Scene che nel recitare le Comedie, e Tragedie loro costumavano di fare, la qual usanza è stata ricevuta anco ne i tempi nostri; rappresentando un pittura quei paezzi, contrade, ò ville, dove si pressuppone che sia succesa la favola* (Vignola, 1583: 2).

En el panorama teórico español hallamos interesantes definiciones del término *scenographia* que nos permiten aproximarnos a su significación teatral, como la valoración que introduce el Greco en las anotaciones que hizo al ejemplar de Vitruvio perteneciente a la edición de Barbaro. El Greco comienza deslindando el significado de los dos términos: *sciographia* y *scenographia*, y añade: “*Sciographia* es vocablo griego compuesto por dos voces, de sombra y pintura; y quitanco *sci* y puesto *scen* será pintura de la escena; y bien se entiende que en la escena no se pinta sino que se fabrica en perspectiva” (Marías, 1981: 92). Esta idea de asociar la perspectiva de la escena a la construcción de elementos tridimensionales es una cuestión interesante que introduce aquí el Greco y sobre la que volveremos al tratar en las descripciones que recoge la literatura artística española acerca de monumentos y otras construcciones efímeras. El Greco, posiblemente tenía en mente el tipo de decorado sistematizado por Serlio, con casas situadas a ambos lados del escenario en perspectiva y construidas en relieve, dicha escenografía pensada para la comedia y la tragedia reproducía una perspectiva urbana, tal y como el mismo Greco utilizó en un cuadro realizado durante su estancia en Italia, *la Anunciación* (Museo del Prado).

No obstante, el pensamiento neoplatónico reaparece en el discurso realizado por el cretense en torno a las escenas teatrales, donde ofrece una importante reflexión sobre los decorados en perspectiva y la actividad de los artistas que se ocupan de ellos. Asimismo se manifiesta contrario al uso de los efectos ilusionistas en la arquitectura al considerar que tales apariencias desvirtúan el valor de la misma: “Los hombres con sus ingenios usurpan las facultades ajenas y las desmembran... componiendo nombres y adornándolas de manera que asombran y engañan a los simples...; el pintor simple se precia por saber sólo geometrías, el arquitecto de ser matemático, no por las apariencias

de las que la arquitectura se sirve, como por ser un gran arquitecto de apariencias al estilo de éstos, muy ajenos de lo que es la arquitectura” (Marías, 1991: 146).

El rechazo al ilusionismo pictórico lo expresó Platón con claridad en el siguiente fragmento de la República: “Y las mismas cosas parecen curvas o rectas según se las contemple dentro o fuera del agua, o cóncavas y convexas por el error de la vista en lo relativo a los colores, y es patente que se produce todo este tipo de perturbación en nuestra alma. Y es a esta dolencia de la naturaleza que se dirige la pintura sombreada [skiagraphia] -a la que no le falta nada para el embrujamiento- la prestidigitación y todos los demás artificios de esa índole”. Ejemplo del embrujamiento condenado por Platón sería la obra de Apollodoro de Atenas, llamado por su habilidad ilusionística “skiagràphos”, fue él quien dio un fuerte impulso al interés de los artistas por la representación de las apariencias (Camerota, 2006: 12).

Las ideas del Greco en relación a la pintura ilusionista se insertan igualmente en otro debate iniciado en la España del quinientos, el que refleja el enfrentamiento entre la arquitectura como práctica instrumental cuyas trazas están basadas en la certeza de la geometría, frente a la pintura que se vale de las apariencias engañosas y lo ilusionístico para persuadir al espectador. Resulta de interés, en este sentido, la opinión de Pacheco quien, curiosamente en el espacio que dedica a la perspectiva y con el que cierra el capítulo sobre el dibujo, lleva a cabo una reivindicación del valor de la pintura frente a los arquitectos y constructores: “Porque el que es aventajado debuxador (cosa cierta es) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo de ordinario los que estudian la Arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los cuales aprenden de los libros de medidas; pero no los adornos ni la gala de los recuadros, cartelas, tarjas y ornatos caprichosos, bizarría de remates, festones, grutescos, mascarones y serafines, y otras mil galas que usan los pintores y escultores” (Pacheco, 1649: 394).

El discurso en torno al significado del término scenographia tiene una resonancia importante en España, particularmente en las traducciones castellanas del texto de Vitruvio. Como extensión del debate arquitectónico al ámbito de la tratadística sobre la perspectiva en nuestro país, deseo destacar la aportación de Antonio de Torreblanca, en particular la vinculación que sigue estableciendo entre la perspectiva y los decorados teatrales. En el primer libro sobre perspectiva escrito por este autor, Los siete tratados de la perespectiva pratica, reaparece la cuestión en torno a las dispositio vitruvianas (González, 2006: 33-60). En el preámbulo del tratado segundo establece: “la perespectiva que de los griegos [al margen: Vitrub. Lib. I cap. 2] ffue llamada

scenografía es la apariencia de superficies o cuerpos que en una ogeada sson representados al ojo”(Torreblanca, ca.1600-1615: 32r.). Más adelante, vuelve a la definición de perspectiva y, posiblemente malinterpretando a Barbaro, emplea sciographia para referirse a la perspectiva utilizada en las escenas : “y de aquí tomaron motibo los griegos para llamar sciografía cosa mostrada o vista por mas que por un lado que es de donde le procede el escorço suyo lo qual particularmente sse descubrio en las escenas o casas de comedias que ellos hacian pa reçitar ystorias y otras cossas de placer” (Torreblanca, ca.1600-1615: 32r y v.).

En el tratado escrito años más tarde por el ensamblador levantino, Los dos libros de geometría y perspectiva, encontramos por primera vez en España un capítulo dedicado a la perspectiva de las escenas teatrales. En dicho capítulo nuestro tratadista resuelve eficazmente el problema de acordar la perspectiva plana del telón de fondo con la perspectiva en relieve de las casas laterales, aspecto este que, como él mismo señala, no fue resuelto por ilustres predecesores en el tema como Serlio, Vignola o Barbaro. Aparte de la trascendencia de la creación de un método para la ejecución de los decorados de las escenas en el contexto teórico español de comienzos del seiscientos, es conveniente destacar cómo en otros capítulos del tratado de Torreblanca, los dibujos que acompañan sus definiciones recuerdan los diseños creados por Serlio para las escenas trágica y cómica. Así, cuando en el segundo libro escribe: “también conviene saber como se ordena una historia y se ponen diversas figuras en un plano y en alto y esto sucederá también en la arquitectura como serán ventanas y columnas...” (Torreblanca, 1616-1617: 39), ilustra el tema con un espacio urbano que recuerda, como ya advirtió Navarro de Zuvillaga (1989: 451-488), las mencionadas escenas serlianas. Algo similar comprobamos cuando trata la figura humana en términos arquitectónicos.

“Trazas”, “modelos” y perspectiva para la representación de lo efímero

Aunque en principio los discursos teóricos procedentes de la tratadística sobre arquitectura o perspectiva pudieran resultar lejanos a la práctica escenográfica de la España de los siglos XVI y XVII, comprobaremos a continuación que existen interesantes correspondencias. Es precisamente en las descripciones de los aparatos o escenografías realizados en determinadas festividades donde podemos valorar el significado y uso del término perspectiva en el contexto de lo efímero, en el ámbito de las manifestaciones artísticas que buscaban la apariencia de realidad. Según se

desprende de tales descripciones, fundamentalmente arcos, altares y monumentos de Semana Santa, así como de las referencias a la actividad de los encargados de su diseño y ejecución, se trataba de una actividad más relacionada con los pintores que con los arquitectos. Aunque aquellos aparatos eran estructuras tridimensionales y reproducían modelos arquitectónicos, estaban pintados imitando materiales: mármol, bronce, etc. y decorados con todo tipo de adornos, y ello requería una destreza particular. En ocasiones, aquellas estructuras efímeras inspiraron proyectos de mayor envergadura o incluso sirvieron de “modelo” para la ejecución de obras definitivas (fig. 1).

Dos eran las habilidades que debían poseer los artistas escenógrafos: el dominio del temple y el buen uso de la perspectiva. El temple era una técnica que, tras la difusión del óleo, pasó a ser menos apreciada y se empleó fundamentalmente para pintar los “adornos” de superficies arquitectónicas y los decorados o aparatos efímeros. Con frecuencia, los pintores que se mostraban diestros en el manejo del temple lo eran también en el fresco, y al mismo tiempo destacaban por sus habilidades con la perspectiva, como le sucedía a Dionisio Mantuano que aprendió en Bolonia, su ciudad natal, a pintar al fresco y al temple, “distinguiéndose en Génova en los adornos y perspectivas” (Ceán, 1965: III, 62). Cabría citar la influencia ejercida por los dos maestros italianos Agostino Mitelli y Michael Angelo Colonna, pues aunque sobre ellos no haya noticias de actividad relacionada con la escenografía, la presencia de ambos en la Corte desarrollando su especialidad decorativa en perspectivas fingidas y audaces rompimientos celestiales, hubo de tener su influencia en el desarrollo de la escenografía teatral, como ya advirtió Pérez Sánchez (1989: 77-78).

Otros pintores de renombre como Claudio Coello y José Donoso, que destacaron por las numerosas obras que pintaron juntos al fresco para distintos ámbitos palaciegos, se hicieron cargo en alguna ocasión de proyectos efímeros, como sucedió con ocasión de la entrada en Madrid de la reina M^a Luisa de Orleans: “Claudio trazó entonces el célebre arco del Prado y el adorno de la calle del Retiro, en que se representaban los reinos de España, ofreciendo a la novia coronas, frutos y otras cosas, que todo se grabó: también el ornato de la plazuela de la villa con las fuerzas de Hércules que pintó Francisco de Solís con diligencia” (Ceán, 1965: I, 338). Es posible establecer una interesante relación entre el vocabulario manejado para describir la ejecución de estas arquitecturas efímeras y el empleado en la práctica proyectista de la arquitectura española. Dicha afinidad la podemos considerar a partir de la utilización del término “traza”. En ocasiones, las descripciones de Ceán Bermúdez nos aportan indicaciones

como la referida a Coello y Donoso quienes se ocuparon de las “trazas y pintura para los arcos triunfales y demás ornatos”, o la actividad del pintor Francisco Pérez Sierra que “trazó y pintó” otro “altar de perspectiva”; también Palomino dice que Rizi “Hizo grandes trazas de mutaciones, porque era grandísimo arquitecto y perspectivo”. De este tipo de afirmaciones se desprende que en la elaboración de aparatos efímeros, una cosa era trazar y otra pintar, si bien ambas habilidades eran requeridas en esta práctica artística. En dicha actividad apreciamos por tanto un reflejo del debate español, ya señalado anteriormente, en torno al parangone entre la arquitectura y la pintura. La habilidad necesaria para la ejecución de las trazas, resultado de una práctica secular vinculada a unos saberes geométricos -también adquiridos por canteros y entalladores- (Cabezas, 1992: 225-238), será un argumento utilizado en defensa de la superioridad de la actividad del arquitecto frente a los efectos ilusionistas logrados por los pintores, así lo expuso el cantero y maestro de obras Juan Inglés en 1577: “...y los más notables hombres de España que han sido maestros de obras de cantería su primera y principal habilidad ha sido el ser tracista y a esto an sido alabados y por ello tenidos en gran renombre y opinyon sin que se aya tenydo cuenta ni se deba tener que sean imaginarios ny pintores porque la ymagineria y pintura es cosa distinta de la arquitectura y traça de obras de cantería porque lo otro es ornato y aderencia de las dichas obras y cosa peculiar de por sy” (Marías, 1989: 434).

Para lograr la apariencia de realidad en los aparatos efímeros se requería, no obstante, de los efectos ilusionistas utilizados por los pintores, pero dado el escaso prestigio que este tipo de recursos merecía, se establecía a menudo la distinción entre el “tracista” y el pintor (González, 2003: 207-223). También, en ocasiones, se encargaba a algún pintor afamado la “traza” de algún monumento, como sucedió a Valdés Leal quien “trazó y dirigió el aparato que se puso en la Catedral de Sevilla para las fiestas de la canonización de San Fernando, acompañado del escultor Bernardo Simón de Pineda (Ceán, 1965: V, 107)

Con frecuencia hallamos la denominación de “monumentos en perspectiva” o “altares en perspectiva” para referirse a los monumentos de Semana Santa (fig.2), o a los altares que se levantaban en iglesias y catedrales con motivo de algunas celebraciones. Tales monumentos eran estructuras arquitectónicas desmontables realizadas con un armazón de madera cubierto de pasta y lienzo sobre el que generalmente se pintaba al temple. El monumento se adornaba además con columnas y esculturas que respondían a un programa iconográfico concreto. La diferencia respecto a

otros elementos de carácter bidimensional, como telones, cortinas o colgaduras, queda subrayado por el empleo de la palabra perspectiva. Con motivo de la Semana Santa, en algunas iglesias se colgaban telones como el que pintó un tal Morey, “vecino de la ciudad de Palma para la parroquia de Sta. Eulalia de aquella ciudad y al que llamaban “velum templi”, en el que se representaba el sepulcro de Cristo con mucho acompañamiento de ángeles, con insignias de la pasión y el Agnus Dei” (Ceán, 1965: III, 198). Otro ejemplo de elemento efímero similar al anterior es el que se le encargó pintar a Alonso Sánchez Coello “una cortina de claroscuro que cubriese el retablo en las dos últimas semanas de cuaresma por el precio de 3.300 ducados, en el preciso tiempo de tres años” (Ceán, 1965: IV, 329), en dicha cortina figuraba otro retablo de tres cuerpos con columnas dóricas, jónicas y corintias, un ático en lo alto, y demás adornos. Semejantes decoraciones fueron empleadas en las funciones litúrgicas, convirtiendo a los templos en auténticas salas de espectáculos para solemnizar toda suerte de celebraciones religiosas: canonizaciones de santos, traslados de sus reliquias, fiestas patronales, consagraciones de templos, ejercicios cuaresmales y de las Cuarenta Horas, etc. (Rodríguez, 1991: 105)

A diferencia de los elementos efímeros textiles señalados, el uso de la palabra “perspectiva” para definir una estructura o aparato efímero tridimensional permite establecer una correspondencia con la interpretación de la scenographia llevada a cabo por algunos traductores de la obra de Vitruvio. Como ha demostrado Gentil Baldrich (1983: 15-33), una de las definiciones de la scenographia vitruviana es la que equivale a modelo o maqueta, esto es, sistema capaz de expresar racionalmente el conjunto de una obra mediante la técnica de la escultura. Así lo entendió Guillermo Philandro en sus comentarios a Vitruvio: “... a menudo se ha puesto en duda si el arquitecto construye con madera la forma de la futura obra (llamada módulo); nosotros pensamos que sí. ... Como el escultor da forma a su prototipo con cera y el alfarero a su modelo con arcilla...” (Gentil 1983: 20). La influencia ejercida por esta consideración de Philandro fue importante en España, así en la primera traducción castellana del texto latino de Vitruvio realizada por Lázaro de Velasco (Biblioteca Municipal de Cáceres), al abordar la tercera especie, el autor duda de si el arquitecto ha de hacer modelo de palo, expone la práctica del mismo por los grandes maestros, o ejemplifica con el modelo del escultor en cera, del estucador en barro (Gentil 1983: 20). Otra interesante alusión a la importancia del modelo como metodología proyectual de fuerte arraigo en nuestro país, pero ya entonces en decadencia, está presente en la obra del padre Sigüenza al relatar la

construcción de El Escorial: “Juan Bautista de Toledo, maestro español, como hombre de alto juicio en la Arquitectura... hizo modelo general de madera... a que llaman Genografía y Sgenografía” (Gentil 1983: 21).

Si en la práctica arquitectónica española la scenographia entendida como sistema proyectual basado en el modelo tridimensional fue cayendo en desuso, resulta interesante comprobar que todavía en la literatura artística del siglo XVIII se siga utilizando la palabra “perspectiva” para describir escenografías tridimensionales construidas en madera. De este modo, Palomino, que estaba familiarizado con las técnicas para la elaboración de aparatos efímeros y decoraciones teatrales, incluye en su tratado y dentro de un mismo capítulo la delineación de: Teatros, altares y monumentos de perspectiva: “La disposición, y delineación de los teatros, es un empeño de suma dificultad; porque haber de hacer una perspectiva, que parezca pintada en un lienzo solo, estando disipado en muchos, colocados a diferentes distancias; es verdaderamente arduísimo empeño... y más cuando en los teatros, por la variedad de las mutaciones, suelen estar las bambalinas... muy considerablemente apartadas de los mismos lienzos... Pues en los altares, y monumentos de perspectiva, como no tienen mutación, desde luego se ajustan las piezas de un término, quedando unidas unas con otras... Y así tratando de la perspectiva de los teatros (que es donde hay mayor dificultad) daremos por supuesto lo que pertenece a los altares y monumentos, en los cuales (además de lo inmutable) aún hay la comodidad de mayor altura, que en los teatros nos falta, en grave perjuicio de la esbeltez de la arquitectura, que en ellos se finge...” (Palomino, 1988: II, 337).

La habilidad lograda por determinados artistas en el uso de la perspectiva, entendida ésta en el sentido de aparato tridimensional constituido -como indica Palomino- por “piezas de un término quedando unidas unas con otras”, condujo al teórico a considerar la perspectiva como un arte distinto a la arquitectura o al dibujo. De este modo el tratadista cordobés, al referirse a la actividad de Rizi como diseñador de escenografías expone: “Hizo grandes trazas de mutaciones, porque era grandísimo arquitecto y perspectivo” (Palomino, 1988: III, 391). No es casual que la destreza en el uso de la perspectiva sea relacionada con su actividad de escenógrafo, aunque también, sin duda, la perspectiva resultaba imprescindible en las composiciones murales pintadas por Rizi al fresco. También Ceán establece diferencias entre la perspectiva y el dibujo, por ejemplo cuando habla de la actividad de artistas de segunda fila como el toledano Tomás Pelegret, al que califica de “gran perspectivo, muy dibujante y fecundo en la

invención”, por ser pintor de numerosas fachadas de palacios y templos así como de un monumento de Semana Santa. Similar apreciación es la que proporciona Teodoro Ardemans, quien alude al escasamente conocido Juan de Gandía por su prestigio como “grande perspectivo y arquitecto” (Pérez Sánchez: 1992, 44), y del que consta su dedicación a actividades decorativas.

El discípulo de Rizi, Juan Fernández Laredo, escenógrafo colaborador de Mantuano y Caudí en el teatro del Buen Retiro, fue considerado por el tratadista ilustrado uno de los mejores templistas de su tiempo por cuya habilidad “logró los honores de pintor de cámara de Carlos II en 24 de enero de 1687”; tras la muerte de Rizi, le sustituyó en la dirección de aquel teatro “con gran inteligencia en la perspectiva” (Ceán 1965: II,12). Palomino dice de Fernández Laredo: “...aplicose a la asistencia de los teatros de perspectiva, que se hacían en el Retiro, y sobresalió en el manejo del temple, en todo lo que allí se ofrecía, y en especial para bosques, jardines y cabañas...” (Palomino, 1988: III, 447). Su intervención en obras de carácter efímero está documentada en ocasiones de funerales, bodas reales, etc., así, en 1675, realizó “geroglíficos, escudos, calaveras y otras cosas”, en el catafalco de las exequias de la emperatriz Claudia Margarita, en la capilla de Palacio, trazado por José del Olmo (Tovar, 1983: 363).

Como en otros proyectos de carácter escenográfico, también en los monumentos de Semana Santa intervenían numerosos pintores y escultores ejecutando las trazas de algún artista de mayor prestigio. Así debió suceder con el monumento de Semana Santa para los franciscanos descalzos del madrileño convento de San Gil que diseñó Alonso Cano. Dicho monumento, una de las escasas y extraordinarias aportaciones del genial artista granadino al campo de lo efímero, lo conocemos sólo a través de los ecos de la literatura artística, pero debió ser verdaderamente innovador, según nos cuentan los biógrafos del genial artista granadino, en particular Lázaro del Valle, quien dice que fue “muy visitado por los artífices para su aprovechamiento” (fig. 3) (González, 2002: 591-599).

Pese a que la realización de las esculturas, columnas, etc. que adornaban tales monumentos recaían en artistas de menor relieve, los resultados en muchas ocasiones debieron ser bastante aceptables, como se desprende del comentario sobre la estatua de Abraham que el escultor Marcos de Cabrera ejecutó el año de 1594 para el monumento de Semana Santa de la catedral de Sevilla, “colosal como las demás del primer cuerpo: la cabeza y las manos son de madera, y lo demás de lienzo y pasta: todas tienen nobleza

en los semblantes, buenos partidos de paños y elegantes actitudes”(Ceán, 1965: I, 186). Una completísima y minuciosa descripción de cómo sería un “monumento en perspectiva” nos la ofrece Ceán al tratar del que fue encargado por el cabildo de Sevilla en 1545 a Micer Antonio Florentín. Dicho monumento, que sufrió varias reformas posteriores, llegó a tener cuatro cuerpos adornados con numerosas columnas y esculturas.

Otro aparato efímero que se levantaba en iglesias y calles con motivo de determinadas fiestas religiosas, como el Corpus y las canonizaciones, eran los altares. También hallamos la denominación de “altar de perspectiva”, para designar este tipo de estructura tridimensional. Ceán nos dice que el pintor Francisco Pérez Sierra, que había recibido encargos de consideración de Francisco Rizi y Juan Carreño, pintó “un monumento de perspectiva” para la iglesia de los Ángeles de Madrid y “trazó y pintó” otro “altar de perspectiva” para la función que celebraron los mercaderes de Madrid a San Francisco en la iglesia de su convento. Palomino, que también empleó con frecuencia la misma terminología, expuso en su obra teórica de lo que debió ser, por tanto, una práctica bastante frecuente entre artistas del siglo XVII, práctica en la cual él mismo participó en varias ocasiones pues, además de disponer la traza del ornato de la plazuela y fuente de la villa en la solemne entrada en Madrid de D^a María Ana de Neoburg en 1690, cuando vino a casarse con Carlos II, también pintó los jeroglíficos y adorno del túmulo que se levantó para las honras de la reina D^a María Luisa de Saboya (Ceán, 1965: IV, 32).

La reflexión sobre el origen e utilización del término perspectiva para designar máquinas y artefactos efímeros que representan una realidad física pero, a fin de cuentas, ilusoria dentro de las manifestaciones culturales de los Siglos de Oro, nos aproxima a la teoría y la práctica artística española de aquellos siglos. La distancia, a menudo señalada, entre la teoría artística y la práctica escenográfica española parece desvanecerse al comprobar de qué manera en el vocabulario artístico de entonces subyace una concepción común, un similar valor semántico en la definición de lo real y lo ilusorio.

* Este trabajo se inscribe en el marco del Programa Nacional I+D+I (Ministerio de Ciencia e Innovación), referencia: HAR2008-01636/ARTE: “La teoría sobre la perspectiva en España (siglos XVI-XVII): origen y fuentes conceptuales-terminológicas”, cuya investigadora principal es la Dra. Carmen González Román.



Figura 1: Andrea Pozzo. *Teatro di Quarentore*. Proyecto para renovar el altar mayor del Gesù, basado en un aparato escenográfico para la celebración de las Cuarenta Horas.

De Feo, Vittorio. *Andrea Pozzo. Architettura e illusione*. Officina Edizioni, Roma, 1988.



Figura 2: Monumento de Semana Santa.
Catedral de Barcelona (ca. 1715-1720).
Bravo, Isidre. *L'Escenografia Catalana*.
Diputació de Barcelona, 1986.

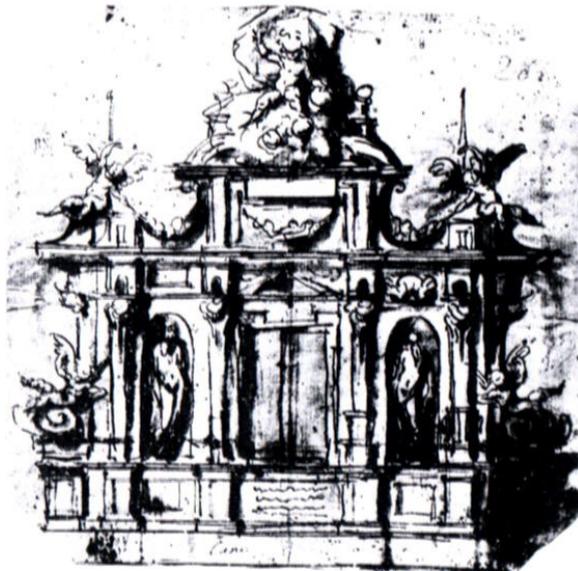


Figura 3: Dibujo atribuido a Alonso Cano.
Monumento de Jueves Santo?
Biblioteca Nacional. Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBARO, D. (1579), *La pratica Della perspectiva di Monsignor Daniel Barbaro electo patriarca d'Aquileia...*, FORNI, A. (ed.), Bolonia. (edición facsímil Arnaldo Forni, Bolonia, p. 129)
- CABEZAS GELABERT, L. (1992), “Trazas” y “dibujos” en el pensamiento gráfico del siglo XVI en España”, *D'Art: Revista del Departament d'Historia del'Arte*, 17-18, pp. 225-240.
- CAMEROTA, F. (2006), *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Milano.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1965), *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España (1800)*, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Madrid.
- GENTIL BALDRICH, J. M^a. (1993), “La interpretación de la ‘scenographia’ vitruviana o una disputa renacentista sobre el dibujo del proyecto”, *Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 1, 15-33.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C. (2001), *Spectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C. (2002), “El eterno efímero. Proyecto y sugerencias escenográficas en la obra de Alonso Cano”, *Alonso Cano y su época*, Granada, pp. 591-599.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C. (2003), “El artista escenógrafo: una especialidad no reconocida en la Edad Moderna” en COLOMA, I. y SÁNCHEZ, J.A. (eds.), *Correspondencia e integración de las artes*, Málaga, I, pp. 207-223.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C. (2006), “Los siete tratados de la perspectiva pratica, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 102-103, pp. 33-60.
- MARÍAS FRANCO, F. (1989), *El largo siglo XVI*, Madrid.
- MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. (1981), *Las ideas artísticas de el Greco*, Madrid.
- MAROTTI, F. (1974), *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocca al settecento*, Roma.
- MONTIJANO GARCÍA, J. M^a (1995), “Significación y designación: traducciones e interpretaciones de los términos *lineamenta* de Leon Battista Alberti y *scaenographia* de Vitruvio: Fundamentos teóricos para el proyecto arquitectónico en el Clasicismo español”, *Boletín de Arte*, 16, 23-32.

- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. (1989), “Los dos libros de Geometría y Perspectiva de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69, pp. 451-488.
- PACHECO, F. (2001), *Arte de la pintura*, BASSEGODA, B. (ed.), Madrid.
- PALOMINO, A. (1988), *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1989), “Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII” en EGIDO, A. (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, pp. 61-90.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1992), “Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII” en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Madrid, pp. 33-52.
- RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, A. (1991), “Teatro y espacio sacro en el barroco” en *Espacios teatrales del barroco español*, Kassel, pp. 101-120.
- RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, A. (1992), “Espacio sacro teatralizado: el influjo e las técnicas escénicas en el retablo barroco” en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, pp. 137-151.
- RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, A. (1999), “Alonso Cano y el retablo”. En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco Español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, pp. 266-269.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1933), *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Madrid.
- TORREBLANCA, A. (ca.1600-1615), “Los siete tratados de la perespectiva pratica”, Biblioteca Nacional Argentina, FD 680(R806).
- TORREBLANCA, A. (1616-1617), “Los dos libros de geometría y perespectiva pratica”, Archivo RABA San Fernando, 364/3.
- TOVAR, V. (1983), *Arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid.
- VIGNOLA, J. B. (1583), *Le due regole della Prospettiva Pratica di M. Jacomo Barozzi da Vignola, con i commentarii del R.P.M. Egnatio Danti, Matematico dello Studio di Bologna*, Roma.
- VITRUVIO, M. (1556), *I dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro, eletto Patriarca d'Aquileggia... in Vinegia*.