

La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación

Ana M.^a ARIAS DE COSSÍO

Entendemos por escenografía «todo el conjunto de elementos pintados o plásticos que en el teatro concurren a reconstruir idealmente el ambiente de la acción representada...»¹.

Sin embargo, la palabra escenografía apenas encerrada en el teatro y, probablemente por influencia de éste, se escapa para caracterizar bajo la pluma de los historiadores formas artísticas muy diversas. Así podemos hablar de escenografía urbana, cuando el tratado de una ciudad incluye una red de ejes visuales que producen espacios ilusorios. O bien decimos que los fondos arquitectónicos de tal o cual cuadro están organizados escenográficamente. Incluso antes de que los teatros existieran como tales edificios específicos, la palabra escenografía se aliaba con el mundo de la fiesta y con el de la celebración cortesana. Es decir, que la palabra escenografía admite en su definición un sentido amplio y un sentido estricto, y en ambos subyacen, a manera de común denominador, las dos características más significativas del arte escenográfico: la provisionalidad y el ilusionismo.

Mi propósito a lo largo de estas líneas es hablar de escenografía en sentido estricto, es decir, de esa compleja asociación de la que habla Shannapper, que en el espacio concreto de un escenario teatral, sirve de fondo plástico a la palabra, ya sea ésta recitada o cantada,² y hacerlo acotando como

¹ MARABOTTINI, A.: *Scenografia*. EUA. Milán, 1964.

² SHANNAPPER, A.: La escenografía barroca... *Atti del XXIV Congresso del CIHA*. Bologna, 1979.

período el reinado de Carlos III, por entender que es en este momento y al calor de las ideas de la Ilustración, cuando también en este campo de la actividad humana se producen cambios significativos. Efectivamente, desde que Vitruvio escribiera el texto más antiguo y preciso sobre escenografía, ésta iniciaba un largo y complejísimo camino, en el que, desde el primer momento, el arte de pintar la escena iba a ir inevitablemente unido a la evolución de la acción dramática por un lado y las vicisitudes de la evolución de la arquitectura y de la pintura, por otro.

Por su proximidad geográfica, España parecía estar inmejorablemente situada para recibir la influencia de la Enciclopedia francesa con todo el peso de su laicismo racionalista. Sin embargo, las diferencias históricas eran, a pesar de la proximidad, bastante grandes y a ellas se debe que, entre nosotros, la asimilación de las ideas enciclopedistas fuera un proceso lento y difícil, que generó el consabido enfrentamiento entre los partidarios de la tradición y los de la modernidad, y que casi inmediatamente el enfrentamiento se convirtiera en un conflicto entre conservadores y progresistas.

Como señala R. Herr, aunque Francia no tenía un rey de la talla de los mejores déspotas ilustrados, sí tenía, en cambio, una clase media poderosa, dispuesta a que las «luces» del siglo alumbraran en toda Europa. España, por el contrario, era una nación que había mantenido con tesón la religión católica en su suelo y fuera de él. Además era un país donde los comerciantes y los industriales habían ido perdiendo importancia desde el siglo XVI, mientras que la nobleza había conservado la totalidad de sus tierras. Todo parecía indicar, pues, que las «luces», a pesar de estar tan próximas no llegarían a iluminar la corte española. Quedaba sólo la posibilidad de que un rey ilustrado ocupara su trono y facilitara el camino hacia las nuevas ideas y en realidad, eso fue lo que ocurrió al iniciarse el siglo XVIII ³.

Con la llegada de Felipe V al trono, y aunque es cierto «que en el siglo XVIII español no pueden percibirse alteraciones básicas que produzcan grandes efectos en el campo espiritual...» ⁴, no es menos cierto que a partir de este momento es perceptible una conciencia clara de la necesidad de regenerar una sociedad que se juzga en decadencia.

Es natural que así sucediera; la nueva monarquía, en cuanto tal, no tenía por qué sentirse vinculada prácticamente a ninguna de nuestras tradiciones, en las cuales y casi sin excepción los espíritus más ilustrados del siglo encontraban sistemáticamente síntomas de regresión y decadencia.

El reformismo de nuestro siglo XVIII implicó, desde el primer momento, una actitud crítica en todos los campos de la cultura, como tarea previa para la renovación de esa sociedad que se juzgaba decadente. Sin embargo, esta actitud crítica es patrimonio de una minoría, los ilustrados, parti-

³ HERR, R.: *España y la revolución del siglo XVIII*. Ediciones Aguilar. Madrid, 1964.

⁴ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Ed. Ariel. Barcelona, 1984, p. 478.

darios decididos de las ideas racionalistas y desde luego de colocar el reino a la altura de las circunstancias. Frente a esta minoría, empeñada en tan generoso esfuerzo, la masa de la población estática e inmóvil, en unos casos por el peso de la costumbre y la ignorancia y en otros por la defensa interesada de sus privilegios, adopta una actitud defensiva, guarda silencio cuando esa minoría reformista cuenta con el apoyo del rey Carlos III y pasa a una actitud defensiva cuando el estallido de la revolución francesa convierte a nuestros ilustrados en peligrosos revolucionarios afrancesados.

Poco a poco, el criticismo de Feijóo, el abandono del escolasticismo en las cátedras, la Poética de Luzán tratando de podar el frondoso árbol del culteranismo, los escritos de Ponz criticando la arquitectura barroca, los esfuerzos de Mengs por imponer la majestad heroica y congelada de la pintura clásica o la reforma del teatro, se perfilan como los signos externos de una cultura dirigida desde el poder hacia el clasicismo, que unas veces se presiente y otras se promulga abiertamente desde las esferas oficiales y, sobre todo, desde las Academias, que son la creación genérica de este siglo XVIII.

Para los ilustrados españoles la cultura es ante todo una fuente de fidelidad ya que crea y desarrolla el bienestar del pueblo, y éste, agradecido a quien se la proporciona, le guardará fidelidad. «... Ya Felipe V conociendo que no puede hacer feliz al pueblo si no le instruye, funda Academias, erige Seminarios, establece y crea Bibliotecas, protege las letras y los literatos y en un reinado casi de medio siglo le enseña a conocer lo que vale la instrucción. Fernando VI continúa esa política y a Carlos III le es dado hacerla triunfar, por que este gran monarca ha comprendido que había que crear en su pueblo un espíritu general de ilustración y dar entrada definitivamente en sus dominios a la luz con el fin de hacer más feliz a España...»⁵.

La fe en la eficacia de la instrucción es, pues, absoluta y como uno de sus instrumentos más poderosos, nuestros ilustrados descubren el teatro, en el que ven un incipiente medio de comunicación de masas de indudable fuerza. «... El teatro es el primero y más recomendado de todos los espectáculos; el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa y por lo mismo, el más digno de la atención y desvelos del gobierno. Los demás espectáculos divierten hiriendo frecuentemente la imaginación con lo maravilloso o relegando blandamente los sentidos con lo agradable de los objetos que presentan. El teatro, a estas mismas ventajas que reúne en grado supremo, junta la de introducir el placer en lo más íntimo del alma, excitando por medio de la imitación todas las ideas que puedan abrazar el espíritu y todos los sentimientos que puede mover el corazón humano...»⁶.

⁵ JOVELLANOS, M. G. de: *Elogio de Carlos III*. BAE.

⁶ JOVELLANOS, M. G. de: *Espectáculos y diversiones públicas*. Ed. de J. Lage, ed. Cátedra. Madrid, 1983.

Hasta bien entrado el siglo XVIII, la verdad es que el teatro, tanto en su aspecto arquitectónico como en su aspecto literario, era una prolongación del siglo XVII, incluso en el círculo cortesano donde las posibilidades de innovación habían sido mucho mayores. Por tanto, el primer paso de esa reforma que se desea, consiste en la transformación de los viejos corrales del Príncipe y de la calle de la Cruz, en teatros cubiertos a la italiana con palco y balconada. Se inaugura además un nuevo coliseo, el de los Caños del Peral, con la puesta en escena de un melodrama de Metastasio ⁷.

Es decir, se trataba de convertir los corrales en locales que sirvieran dignamente a las representaciones teatrales que debían empezar a ajustarse en todos los aspectos a las reglas del incipiente arte neoclásico: «... porque poco se necesita para persuadir a los sensatos quan laudable sea la reforma de nuestros teatros, pues ellos nos presentan a los ojos de los extranjeros como una nación inculta y nos ponían en ridículo, porque generalmente los teatros en otros Reynos son la escuela de las costumbres y el molde para enmendar los vicios...» ⁸.

A pesar de los descos expresados, la reforma no debió de ser excesivamente visible en mucho tiempo a juzgar por las opiniones de algunos viajeros o las del Marqués de la Villa de San Andrés: «... a los teatros de Madrid les conviene el nombre de corrales pues como cabras los hombres envueltos en capotes pardos van en chupa y sin cabellera a ver las comedias... El patio está siempre lleno de aprendices y cocheros. Y siendo este género de gente los mantenedores, sólo para lisonjear a éstos, hay elección de comedias. Las comediantas son viejas y feas y no saben su oficio. Quiembran los versos, afectan demasiado, faltan mil veces al sentido. La escenografía y la tramoya son pobrísimas.

... Opera italiana suele haber algun invierno; no es mala para ser vista una sola vez. No saben solpha las más de ellos y cantan de memoria. Sólo son cuatro los operistas y los instrumentos trece, cuando yo noventa he vis-

⁷ Para los aspectos de reforma arquitectónica de estos teatros pueden verse los siguientes autores:

BONET CORREA, A.: El teatro español en el contexto del teatro barroco europeo. *Bol. del CI di S. di Architettura. A. Palladio*, tomo XVII. Vicenza, 1975.

BONET CORREA, A.: Utopía y realidad en la Arquitectura (*Cat. de la Exp. Domenico Scarlatti en España*. Madrid, 1985).

KAUFFMAN, E.: *La arquitectura en la época de la Ilustración*. Ed. G. Gili, Biblioteca de Arquitectura. Barcelona, 1974. (Es versión castellana de J. G. Bernamendi del título original: *Architecture in the age of reason*. Londres, 1955).

Para detalles sobre teatros madrileños, aunque desde un punto de vista mucho más descriptivo, véase:

SAINZ DE ROBLES, F. C.: Los antiguos teatros de Madrid, *I. de E. Madrileños*. 1952.

SIMÓN PALMER, M. C.: Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX. *Ins. de E. Madrileños*. 1975.

⁸ Archivo de Villa. Sección Corregimiento: Legajo 1-253-1. Memoria de la Junta de Teatros.

to en París, la opera siempre y las operistas treinta. No hacen juguetes, perspectivas ni espantosas mutaciones...»⁹.

«... Un día Clarke acudió en busca de diversión al teatro... le asombró ver que la cabeza del apuntador asomaba por un escotillón a nivel más elevado que el escenario y comenzaba a recitar la obra en voz tan alta que le entendían no sólo los actores, sino también el público... la acción transcurría de noche en una posada española. En escena, tres colchones de pluma y tres mantas, la dueña de la posada y sus sirvientas arreglaban las camas. Acto seguido entraban seis hombres para acostarse... y procedían a desvestirse a la vista de las damas, despojándose sucesivamente de seis pares de calzones y otras tantas chaquetas y chalecos y se acostaban a dos por camastro. La sorprendente bufonada se producía entonces, al concluir de desvestirse unos a otros a puntapiés y enzarzarse en una pelea colectiva a oscuras. Esta era toda la decoración. El espectáculo de los colchones de plumas, los hombres dándose patadas y revolcones y las oleadas de aplausos en toda aquella incongruencia me hizo reír a mandíbula batiente, tengo para mí que nuestros vecinos de palco creyeron que reíamos el humor e ingenio del escritor. Era un cuadro realmente indescriptible y desafía a cualquier teatro europeo, salvo el de Madrid, a que produzca cosa semejante. Era el teatro de la Cruz y sólo existía otro que se llamaba del Príncipe, además del anfiteatro para fiestas de toros...»¹⁰.

La reforma que, a juzgar por estos testimonios elegidos entre varios y separados por casi veinte años, era bastante tímida, provocó sin embargo, desde el primer momento, una vivísima polémica entre los reformadores y los partidarios de la tradición. Polémica que, gracias a recientes estudios sobre el arte escénico y sobre las distintas corrientes ideológico-culturales del Setecientos, hoy podemos entender libre de los mitos que durante muchos años falsearon la visión de la actividad teatral durante el siglo XVIII. Efectivamente, «... aquella polémica se fundaba en una oposición de tipo maniqueísta entre aficionados a la dramaturgia del siglo de oro, considerada como paradigma de lo nacional» y unos seguidores más o menos felices de una estética «extranjerezante». Esta visión deformadora, que procede de las mismas polémicas del XVIII, se mantuvo prácticamente hasta mediados de nuestro siglo, debido en particular a la larga preponderancia cultural del conservadurismo, poco favorable al reformismo de ciertos sectores de la sociedad dieciochesca y menos a su radicalización en las dos centurias siguientes. Este misoneísmo, mejor dicho, esta añoranza del orden po-

⁹ HOYO SOTOMAYOR, C.: Carta del Marqués de la Villa de San Andrés y Vizconde de Buen Passo respondiendo a un amigo suyo lo que siente de la Corte de Madrid. Dada a luz por el muy reverendo padre fray Gonzalo González de la Gonzalera. (Dominguez Ortiz supone que este manuscrito sin fecha está redactado en torno a 1746. Vs. para ello.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Hechos y figuras del XVIII español*. Siglo XXI de España editores. Madrid, 1973, pp. 89 a 119.

¹⁰ CLARKE, E.: «Letters concerning the Spanish Nation 1763», en ROBERTSON, J.: *Los curiosos impertinentes, viajeros ingleses por España 1760-1855*. Ed. Nacional. Madrid, 1975.

lítico-cultural-social y de los valores dominantes del siglo XVII, llegó a intemporalizar y universalizar un arte dramático que reflejaba dichos valores en la esfera de la estética. De manera que prevaleció durante varias generaciones el cuadro tópico de una actividad teatral caracterizada ante todo por la atención entusiástica del «pueblo español», o sea la inmensa mayoría a las obras del barroco, y por el fracaso de una minoría descarriada adicta a un galo-clasicismo frío y lánguido, opuesto a un romanticismo congénito y propio de nuestro pueblo...»¹¹.

Está claro, pues, que el enfrentamiento no se libraba en el campo de la estética, entre los partidarios del teatro barroco o los del teatro neoclásico, sino que tan acerba polémica se suscitó entre los que defendían el teatro como medio de educación del pueblo y los que consideraban el teatro, el de cualquier época, como una abominación desde el punto de vista moral¹².

Efectivamente, la batalla del teatro en el siglo XVIII, rebasa, por haber sido tan embravecida, los márgenes tanto de la historia literaria, como los de la historia artística, porque lo que se dilucida en ella es la posibilidad de acceder a la contemporaneidad, ya que quienes proyectan un teatro más digno y más a la altura del de otros reinos, se empeñan con intensidad y convencimiento en reformas escénicas con el propósito de educar al pueblo.

Fue Don Pedro Pablo de Abarca y Bolea, Conde de Aranda, quien al acceder al puesto de presidente del Consejo de Castilla, puso en marcha la reforma en lo que a escenografía se refiere. El y sus colaboradores, la llamada generación arandina, querían imponer al pueblo de Madrid el teatro francés, tal y como el Conde lo había impuesto ya en los Sitios Reales, porque no les satisfacía el mantener un teatro especial para sus representaciones, sino que deseaban llevar éstas a todos los estratos y niveles sociales.

Son muchos los textos que, al referirse al Conde de Aranda, hablan apasionadamente de su amistad con algunos filósofos y enciclopedistas franceses, Voltaire sobre todo, pero curiosamente quienes esto exponen no aportan documentación que certifique tan directa relación, y sobre todo que demuestre que Aranda era un «impío», que es el calificativo que más reiteradamente se aplica a los enciclopedistas. Más bien lo que ocurrió es que el Conde, que desde luego era partidario de los enciclopedistas, tomó parte en la expulsión de los jesuitas y esto fue lo que extendió su fama más allá de los Pirineos y lo que provocó el tan repetido elogio volteriano.

Me importa señalar que Aranda fue, como buen ilustrado, amigo del tipismo popular —aquel mismo tipismo que otro aragonés, como él, empe-

¹¹ Para todo este aspecto del teatro y su reforma, véase:

ANDIOC, R.: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. F. Juan March. Madrid, 1976.

ANDIOC, R.: *El teatro de la Ilustración. Historia 16*, n.º Extraordinario. Diciembre de 1978.

CAMPOS, J.: *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*. Ed. Moneda y Crédito. Madrid, 1969.

¹² COTARELO y MORI, F.: *Bibliografía de controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904.

zaba a esbozar en los cartones para la Real Fábrica de Tapices— y por ello y a pesar de la austeridad del rey estableció fiestas y costumbres, como la del carnaval que se conmemoró con el famosísimo baile de los Caños del Peral que tanto se celebró. De entre los muchos textos que a este acontecimiento se refieren elijo el del Sr. Larrey, embajador danés en Madrid, porque en él se alude a la reforma de los teatros que es el tema que aquí nos interesa: «... Su fin —decía Larrey hablando de Aranda— es civilizar a la nación e inspirarle el gusto por los placeres honestos, y los medios que emplea el Conde de Aranda para triunfar son los únicos razonables e infalibles. Sin embargo, el clero, que se mezcla en todo, ya sea por interés propio, o por un celo desmesurado, clama en vano contra la firmeza y la prudencia del Conde que ha sabido imponer el orden hasta el final y esto le ha valido el aplauso y el reconocimiento de todo el mundo. El Conde de Aranda no piensa detenerse en esto: desea purificar el teatro español, establecer una ópera y otras diversiones públicas...»¹³.

Y así fue; al año siguiente de ser nombrado presidente del Consejo de Castilla, Aranda se dirige a la Junta de Teatros ordenando que: «... se retiren los paños o cortinas de la escena y se sustituyan por decoraciones pintadas, sugiriendo además que se adelante hacia el público la orquesta que antes se disimulaba entre los paños...»¹⁴.

La orden contenida en este documento marca, sin duda, el nacimiento de la escenografía en el teatro de la Ilustración. Como antes señalaban las palabras de Larrey, el Conde iba a purificar el teatro español y con él y como su propia naturaleza requiere, purificaría, o intentaría purificar, la pintura de la escena ya unida a la evolución del edificio teatral y a los vaivenes del gusto literario y artístico.

Para nuestra escenografía se inicia también con este documento un lento y difícil camino, que teórica y prácticamente la llevará hacia el clasicismo. Para este fin el Conde de Aranda elige a dos artistas ligados, como es de suponer, a la Institución académica y por tanto partidarios de las reglas del buen gusto. En comunicación a Don Alonso Pérez Delgado, de la Junta de Teatros, el Conde, con fecha 2 de febrero de 1767, dice lo que sigue: «... Paso a manos de V. S. la adjunta notificación de las decoraciones que se deben hacer para el uso diario de los teatros, sobre cuyo asunto tengo ablado ya con Diego de Villanueva para un coliseo y con Alexandro Velázquez para otro, con quienes se entenderá V. S. para estas obras, y le advierto que desde luego puede disponer se dé principio a ellas; a fin de

¹³ OLAECHEA, R.; y FERRER BENIMELLI, J. A.: *El Conde de Aranda (Mito y realidad de un político aragonés)*. 2 vols. Zaragoza, 1978, vol. I, p. 88 y ss. Para el periodo de Aranda. Presidente del Consejo, vol. II, p. 45 y ss.

AGUIRRE Y ORTIZ DE ZÁRATE, J.: *El Conde de Aranda y la Reforma de Espectáculos en el siglo XVIII*. (Discurso leído en la solemne recepción como Académico de la Real Academia de la Lengua). Madrid, 1986.

¹⁴ Archivo de Villa. Sección Corregimiento: Legajo 1-76-21.

que queden concluidas o al menos lo más urgente al principio de la próxima temporada...»¹⁵.

La reforma se inicia, pues, al mismo tiempo en el edificio teatral, en la pintura de la escena y en el teatro como género literario; refiriéndose a este último aspecto, Valbuena considera que «... éste es el momento en que triunfa en el teatro el nuevo estilo... con el definitivo arrinconamiento de las formas barrocas de la cultura tradicional, de la misma manera cuando en la arquitectura se introduce el estilo neoclásico, en literatura se favorece la tragedia clásica y académica a la que Aranda dispensó su ayuda con verdadero tesón...»¹⁶.

Me parece interesante destacar que, cuando el Conde de Aranda ordena que las decoraciones de la escena se hagan pintadas, había sido ya Consiliario de la Academia de San Fernando y por tanto era persona que estaba al corriente de «... ese debate arquitectónico que entablado entre las figuras de los académicos más importantes, marcaba desde hacía años los nuevos rumbos del diseño y la concepción del edificio y, entre otras cosas, mantenía viva la ya vieja querrela entre los antiguos y los modernos sobre la autoridad de la tradición o las posibilidades creadoras del momento...»¹⁷. Por ello, la elección de Diego de Villanueva y Alejandro Velázquez como responsables de las nuevas decoraciones indica que también en el campo de la pintura escenográfica Aranda apoyaba una renovación encaminada a criterios racionalistas de cuño francés. Sin duda, era una tarea difícil porque «... para la escenografía —del Setecientos— como ha señalado Bonet, la influencia italiana fue determinante. Decisiva en tal sentido fue la figura de Carlo Broschi, llamado el Farinelli...»¹⁸.

Diego de Villanueva, arquitecto de obra muy escasa, representaba en ese momento y frente a Ventura Rodríguez, la posibilidad de una renovación en la que el pensamiento francés tenía mucho peso. Por su formación nada hubiera hecho pensar así. Villanueva tuvo unos comienzos artísticos muy similares a los de otros arquitectos de su época, es decir, al lado de los arquitectos italianos y franceses en las obras de los Sitios Reales; a ello habría que unir las enseñanzas recibidas en la propia Academia, que se movían fundamentalmente sobre modelos italianos aunque sin perder de vista nunca las experiencias de París. En tal sentido hay que hacer notar, como señala Navascués, que el influjo francés fue notable en el arte del grabado y particularmente en el campo de la teoría arquitectónica¹⁹. Pre-

¹⁵ Idem, nota 14.

¹⁶ VALBUENA PRAT, A.: *Historia de la literatura española*. G. Gili, Barcelona, 1933, vol. II, p. 530 (señala, para el abandono definitivo de las fórmulas barrocas, dos fechas que resultan claves: la prohibición de los Autos Sacramentales y la expulsión de los jesuitas).

¹⁷ Utopía y realidad en la Arquitectura. *Cat. de la Exp. D. Scarlatti en España*. Madrid, 1985, p. 72.

¹⁸ BONET CORREA, A.: Il teatro spagnolo nel contesto del Teatro Barocco europeo. *B. del CI di Studi di Architettura Andrea Palladio*, vol. XVII, 1975.

¹⁹ NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Estudio crítico de Arquitectura Civil de B. Bails*. Murcia, 1983, tomo I.

cisamente. Diego de Villanueva se distinguió muy pronto de sus contemporáneos por una faceta crítica, poco habitual en el medio académico, y que le define como el típico arquitecto erudito tan en consonancia con esta primera generación del neoclasicismo. Como es bien sabido, la mayoría de sus obras quedaron inéditas, pero a través de ellas puede verse que conocía los autores más discutidos del momento: Algarotti, Frézier y Blondel, entre otros «... todo lo cual indica que su nivel de información era muy superior al de sus contemporáneos...»²⁰.

Efectivamente, aunque el nombre de Blondel había sido invocado muy pronto en la Academia de San Fernando, fue Diego de Villanueva quien en 1762 presentó a la Academia unas traducciones y algunas obras originales como las Reflexiones sobre la utilidad del estudio de las partes de los edificios sobre las que hizo Mr. Blondel, y es a partir de este momento cuando este arquitecto fue particularmente tenido en cuenta como representante del clasicismo francés, con quien el propio Bails (profesor de perspectiva y matemáticas) en la Academia quiso establecer un puente a través de su Arquitectura civil²¹.

Puede decirse, pues, que Villanueva aparecía como uno de los arquitectos más puesto al día, ya que señalaba continuamente la necesidad en profesores y alumnos de esquemas teóricos, del conocimiento de los diferentes textos escritos sobre la materia y el análisis de las ideas que se estaban fraguando fuera de España²².

Para Villanueva, el arquitecto debe ser ante todo un hombre culto y enterado de las corrientes de opinión que se debatían en torno al «buen gusto» fuera de España.

No cabe duda que en el ánimo de Aranda, Villanueva era considerado como uno de los académicos más al día del gusto francés y supongo que ésta fue la causa de que se le responsabilizara de las decoraciones para el teatro de la Cruz. Inmediatamente de recibir el encargo, Villanueva dirige al Conde de Aranda una larga exposición de sus impresiones y opiniones al respecto, que dan muy bien la medida de ese temperamento erudito y crítico al que antes he eludido.

Del documento entresaco algunos párrafos porque me parecen muy ilustrativos del arranque de las incipientes ideas neoclásicas, aplicadas al campo de la escenografía que, todavía en estos momentos y a la vista del documento, es considerablemente precaria: «... Habiendo reconocido el tablado para el planteo de las decoraciones —dice Villanueva— y su perfecta colocación, he hallado que en el estado en que está, es imposible colocar las nuevas según *reglas de perspectiva que debemos enseñar*. No sería temeri-

²⁰ SAMBRICIO y R. DE ECHEGARAY, C.: Diego de Villanueva y los papeles críticos de Arquitectura. *Rev. de Ideas estéticas*, n.º122, 1973, pp. 159 a 174. Puede verse del mismo autor: *Arquitectura española de la Ilustración*.

²¹ Idem nota 19.

²² Idem nota 17.

dad decir que asta el presente no se ha echo mutación con el *rigor* que pide el arte... dispongo que es menester absolutamente levantar todas sus madeiras, y dar las distancias de los tirantes correspondientes a la colocación de su situación verdadera segun *reglas del arte*; ademas de lo echo tiene el defecto de no tener aun el pendiente que piden las mismas, defecto que causa a la decoración uno bien notable a ojos inteligentes y se halla en estado muy lastimoso... atendiendo a que las decoraciones que se deban hazer se procura una enseñanza decente propia para el público español hecho en que de orden de V. E. corresponde determinar en este particular, como asimismo si se debe hazer, como yo estimo, una cortina decente para cerrar la boca de el teatro, antes de empezar la representación como es costumbre en todos los teatros bien regulados...»²³.

No he encontrado ninguna decoración de las pintadas por Villanueva, en cuya realización supongo que tuvieron mucha parte Andrade y Nogués, dos tramoyistas a los que luego me referiré. Pero, sin embargo, estoy convencida de que en esta exposición, que Villanueva dirige al Conde de Aranda antes de ponerse a pintar, aparecen ya unas ideas que constituyen toda una declaración de intenciones neoclásicas. En primer lugar, se habla reiteradamente de la intención de enseñar nuevas reglas de perspectiva y la palabra *rigor* aplicada al arte con que deben pintarse, nos señala sin ningún género de dudas, la severidad que Villanueva piensa que debe imponerse en la pintura de escena cargada de ornamentación ligera y risueña característica del último barroco. El deseo de hacerlo todo conforme a las «reglas del arte» indica igualmente el deseo de encaminarnos hacia la ponderación compositiva que las todavía tímidas motivaciones neoclásicas imponían. La verdad es que todo el texto rezuma gravedad enciclopedista. Pero, sobre todo, lo que me parece más indicativo del cambio escenográfico que ahora se inicia, es la recomendación de una cortina pintada «para cerrar la boca de el teatro antes de que empiece la representación». Es decir, se trata de un telón de boca que, siendo como era un elemento fundamental de la estructura de los teatros a la italiana desde el siglo XVI, asume ahora, al calor de las ideas de la Ilustración, una pronunciada dimensión educativa ya que, como veremos, es casi constante el recurso de pintarlos con escenas y paisajes de la mitología griega que significa, casi podría decirse, una invitación a entender el espacio de la representación como una caja de Pandora cargada de dones y valores morales reflejo del mundo perfecto e ideal de los dioses, y con lo cual se insistía inconscientemente en la utilización del teatro como escuela de costumbres y medio de instrucción. Por último se adivina en el hecho de utilizar el telón como invitación a penetrar en el ámbito de la escena el considerar a ésta ya como un cuadro y no como un espacio de múltiples referencias visuales.

De Alejandro Velázquez, en realidad, González Velázquez, ya Ceán señala que «... a los diez y nueve años pintaba en las decoraciones del

²³ Archivo de Villa. Sección Corregimiento: Legajo I-76-55.

Buen Retiro...»²⁴. Ello quiere decir que desde sus años juveniles su formación se alimentó del peso de la escenografía italiana, cuya importancia en España ya ha quedado señalada.

Sin embargo, en esta extensa dinastía de artistas que constituye la familia González Velázquez, Luis y Alejandro trabajaron muy a menudo juntos por lo que en muchos casos es muy difícil separar la labor de uno y de otro. La opinión más generalizada es la de que «... Luis se distinguió como escenógrafo y Alejandro, que era también arquitecto, dominó la perspectiva como ningún otro en su tiempo y utilizó esta ciencia en decoraciones teatrales que fueron muy celebradas...»²⁵.

Como es fácil suponer, son muy pocas las decoraciones pintadas por Alejandro González Velázquez que han llegado hasta nosotros. De esa escasez ya se quejaba Muñoz Morillejo que es quien reproduce dos de ellas²⁶. Analizándolas, entiendo que esos pórticos y esos átrios monumentales que el Conde de Aranda le había solicitado, en su desnudez ornamental y en su presencia sobria se encuentran ya dentro de las reglas «del buen gusto» clásico. La composición pictórica, en cambio, remite a fuentes italianas, como no podía por menos de suceder en la España del XVIII, en la que los ecos de Farinelli o los ecos de las decoraciones bibienescas eran todavía sólidas apoyaturas. En el caso de Alejandro González Velázquez además los ecos italianos encontraban un terreno abonado por su cercanía a Giaquinto, en cuya influencia directa Alejandro González Velázquez había hecho además decoraciones al fresco en iglesias madrileñas en las que un espectacular cortejo de apoteosis sacras con actitudes religiosas mal sentidas, señalan que su habilidad como pintor de caballete era superior. Volviendo a sus decoraciones teatrales, que es lo que aquí importa, me parece muy evidente su dependencia no de Bibiena o Farinelli, sino de los modelos pintados por Juvara, pero dependencia que no está en relación con las propuestas que Filippo Juvara hizo, durante su corta estancia en Madrid, como proyecto para un teatro en Madrid y que ha sido analizado por A. Luis Fernández Muñoz²⁷, sino en relación con los espléndidos decorados que Juvara dibujó para el teatro del cardenal Ottoboni y que, en tomo manuscrito de interés único, se guarda en la Biblioteca del Museo Victoria Alberto de Londres²⁸. Encuentro por ejemplo una extraordinaria similitud entre el salón regio dibujado por Juvara y la sala de un Palacio dibujada por Alejandro González Velázquez. Los dos utilizan aquí todavía la perspectiva por ángulo; en ambos se manifiesta con extraordinaria

²⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800.

²⁵ LOZOYA, Marqués de: *H.ª del Arte Hispánico*. vol. IV. Salvat. Barcelona, 1945, pp. 514 y 515.

²⁶ MUÑOZ MORILLEJO, J.: *Escenografía española*. Madrid, 1923.

²⁷ FERNÁNDEZ MUÑOZ, A. Luis.: Proyecto de Filippo Juvarra para un teatro en Madrid. *Rev. «Villa de Madrid»*, n.º 83, 1985.

²⁸ Manuscrito n.º 8426 I-127. Biblioteca del Museo Victoria y Alberto. Londres.

presencia plástica la majestad de una arquitectura despojada de todo ornamento que pudiera restar sobriedad al conjunto. En los dos, un punto de vista relativamente bajo se encarga de subrayar la potencia volumétrica de sus muros. Sin duda lentamente avanzamos hacia un neoclasicismo más deseado que abiertamente promulgado. Me parece importante señalar esta relación con los decorados de Juvara porque indica otra de las fuentes italianas que se deben tener en cuenta al hablar de escenografía. Incluso el decorado firmado por Luis G. Velázquez que figura reproducido por V. Tovar en el artículo publicado en el Catálogo de la Exposición «El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII»²⁹, puede entrar también en esta misma órbita de influencia, con lo cual no hacemos más que abundar en esa colaboración entre los dos hermanos constatada ya de antiguo.

El Conde de Aranda eligió, pues, a dos artistas que en cierta manera representaban, ambos dentro del círculo académico, las dos propuestas que caracterizan el arte de la época de la Ilustración. Diego de Villanueva cultivaba la corriente de influencia francesa, teñida ya de visos racionalistas y que significaba la novedad que a toda costa quería imponerse. González Velázquez señalaba la importancia, entre nosotros, de la influencia italiana, cuya larga permanencia podía hacer pensar casi en una tradición. Quiso seguramente, en el clima de optimismo cultural que el Siglo de Las Luces ofrecía, conciliar ambas tendencias con el marco académico como garantía, y en ello no hizo más que comportarse como un ilustrado más: también Feijóo y Jovellanos, por no citar nada más que dos nombres, conciliaron siempre su fe en la razón y la crítica, con la tradición cristiana.

Tanto Diego de Villanueva como Alejandro González Velázquez pintaron inmediatamente las decoraciones pedidas por el Conde, según demuestran los inventarios fechados en abril de 1767. Documentos que me parecen de sumo interés por la cantidad de datos que de ellos puede extraerse. Especifican qué decoraciones se han hecho, para qué obras han sido pintadas y qué precio se ha pagado por ellas³⁰.

En primer lugar, se impone el telón de boca tal como proponía Villanueva en su larga exposición, en los dos coliseos, por lo tanto cabe suponer que la dimensión didáctica de la representación adquiere carta de naturaleza. De cada decoración se hace una minuciosísima descripción; por ella es posible constatar que en las decoraciones de los dos teatros están presentes ya todos los elementos que van a caracterizar la escena neoclásica. Así vemos descrito el gran salón regio, el atrio y el templo en los que los artistas buscan la síntesis entre monumentalidad y diafanidad y donde estos dibujos se transfigurarán con una transparencia y un orden que les convertirán en espacios de un mundo ideal que se quiere enseñar. Junto a

²⁹ TOVAR MARTÍN, V.: Teatro y espectáculo en la Corte de España en el siglo XVIII. *Catálogo de la Expo. El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del XVIII*. Aranjuez, 1987.

³⁰ Archivo de Villa. Sección Corregimiento: Legajo I-76-54.

ellos, el gabinete que se presenta a los ojos del espectador como un plano de gravedad enciclopedista y que en este caso se caracteriza por la ausencia de motivos ornamentales que puedan distraer la atención, contribuyendo así a convertir el escenario en un lugar de seria concentración.

El interés que la Ilustración tenía por las ciencias biológicas y naturales convierte el mundo rural —espacio privilegiado por la naturaleza— en foco de atención de los artistas y en ese contexto hay que apoyar las decoraciones, que como alternativa cotidiana a los palacios, representan casas de labrador, casas pobres, chozas, bosques, selvas, interiores de mesones. Sin duda, hay que contar también para esta alternativa cotidiana con el incremento del costumbrismo tanto en la narrativa como en la dramaturgia.

Se ha dicho muchas veces que en el propio arranque del neoclasicismo hay ya notas que constituyen síntomas de romanticismo aumentando así la siempre difícil tarea de definición del estilo. Pues bien, también en estos inventarios redactados por los dos artistas al servicio de Aranda, constan decoraciones que pueden entenderse casi como prerrománticas. Me refiero a la cárcel y a la gruta, solicitadas para más de una obra.

Por lo que a la cárcel se refiere, es casi inevitable pensar en Piranesi para explicar su presencia en el mundo teatral de la ilustración, el neoclasicismo y el pre-romanticismo; sin embargo, en la escena neoclásica la cárcel no es como en Piranesi un mundo de formas caprichosas y fantásticas, sino un instrumento ejemplificador, un espacio de aplicación de la Ley al que se ha desviado de ella en un mundo presidido por el orden y la razón y preocupado, en consecuencia, por la dinámica del desorden y la irracionalidad.

Por lo que a la gruta se refiere, puede decirse que al calor del entusiasmo por las historias del mundo clásico, va a adquirir durante el neoclasicismo una connotación hasta ahora inédita: va a considerarse como un espacio heroico al abrigo de vicisitudes de la vida diaria. Inevitablemente, también hay en ese mundo subterráneo algunas notas románticas, incluso la explicación que hace González Velázquez de una pintada por él sugiere casi evocaciones poéticas «... en el lado izquierdo había una gruta misteriosa porque aparece casi tapada por yedra, tendrá una entrada... y sobre ella aparecerá poderoso el dios Neptuno...»³¹.

Y, por último, estos inventarios revelan asimismo que a estas alturas del siglo XVIII, si reparamos en los títulos de las obras que con esas decoraciones van a llevarse a escena, ha desaparecido de la literatura la expresión viva que caracteriza el teatro del siglo XVII y esa expresión de viveza se ha reemplazado por un formulismo de imágenes poéticas ciertamente estereotipadas sobre unos tipos calcados de obras anteriores que sólo admiten la presencia del nuevo estilo en la pintura de la escena. Era así como la escenografía prestaba su colaboración al movimiento de renovación que

³¹ Idem, nota 30.

entre nosotros tiene lugar con el reformismo de los ministros de Carlos III y en general, con la crisis del Antiguo Régimen.

Todavía me gustaría señalar un último aspecto de este documento dirigido a Aranda por Villanueva y González Velázquez. Abundando en esas imágenes apoyadas en unos tipos de obras anteriores, escojo como ejemplo el *Delincuente sin culpa*, que, naturalmente, se apoya en el *Delincuente honrado*. A continuación del título —y esto es lo que ahora quiero señalar— González Velázquez pone unas detalladísimas acotaciones; sin duda, son estas ingenuas acotaciones las que hicieron sonreír a Forner o a Moratín, con quien nuestro teatro acabó por ajustarse a las pautas neoclásicas para culminar en 1792 con la *Comedia Nueva*. Sin embargo, a mi juicio, las ya nombradas acotaciones tienen el interés histórico de documentar que de todo el fondo ideológico y poético de las comedias del siglo XVII que servían de modelo, no quedaba ya nada y en cambio las normas o mejor las pautas escenográficas que ahora rigen, quieren ajustarse al nuevo estilo. En este momento ocurre con ellas un fenómeno paralelo al que acabamos de enunciar en el campo literario; así nuestra pintura escenográfica pierde la embriaguez plástica del barroco (aunque en algunos aspectos de la composición todavía se apoye en esa tradición italiana) y en cambio la claridad compositiva y la monumentalidad de sus formas subordinadas a la razón, características del neoclasicismo, no son, al menos en este momento y de una manera decidida, una alternativa de peso.

La documentación consultada permite comprobar que también en 1767 se redactó un sucinto reglamento para las personas que forman la servidumbre de los dos teatros; en el de la Cruz figura como director tramoyista con el sueldo diario de 10 reales, Don José de Andrade y en el del Príncipe, Jerónimo Aveçilla con la misma cantidad ³². De la embocadura, es decir, del marco del telón en el Teatro de la Cruz y «... por orden del Sr. D. Diego Billanueva he echo dorados de oro, molduras talladas y la guarnición y las fajas de blanco de alabastro bale 3500r^s... firmado por Manuel Lorenzo...» ³³.

Ni Diego de Villanueva ni Alejandro González Velázquez debieron pintar más decoraciones. Villanueva murió en 1774 y González Velázquez en el 72 y todo parece indicar que el referido José de Andrade se responsabilizó del cuidado de las decoraciones ya hechas hasta su muerte en 1778 en que se nombra en sustitución suya a Juan Nogués, que queda designado «tramoyista del Coliseo de la Cruz en los términos que lo tubo Andrade»; la orden está firmada por el corregidor Armona en 11 de enero de 1778 ³⁴. Hasta 1791 en que murió, Nogués fue director tramoyista de las decoraciones del Teatro de la Cruz, pero entre la documentación a él referida, sólo se encuentran datos que abrirían en este trabajo una pesquisa sociológica

³² Archivo de Villa. Sección Corregimiento: Legajo I-I-73.

³³ Archivo de Villa. Sección Corregimiento: Legajo I-76-54.

³⁴ Archivo de Villa. Sección Corregimiento: Legajo I-I-88.

alejada en este momento de mi intención, aunque a la vista de los documentos sea realmente atractivo meterse de lleno en las querellas y disgustos de unas personas en plena vida desordenada que avalan bien la mala fama que, en ciertos sectores, se ha tenido y se tiene por las gentes del mundo del teatro. No consta, en cambio, ninguna descripción de las decoraciones pintadas por Nogués, lo cual unido a lo que acabo de exponer me hace pensar que no realizó ninguna ³⁵.

Con Alejandro González Velázquez trabajó en el Teatro del Príncipe su discípulo Agustín Navarro, que a la muerte de González Velázquez en 1772, repintó las decoraciones que había hecho en el Teatro del Príncipe «por lo muy deterioradas que estaban, y lo hizo en homenaje al maestro...» ³⁶. Debió de ser su única labor ya que en 1778 obtuvo por oposición la plaza de pensionado en Roma, donde estuvo seis años; allí copió a Rafael e hizo varios diseños de perspectiva, fue nombrado individuo de mérito y en diciembre del 84 director de la clase de perspectiva, según revelan las actas de la Academia. Sucede a Navarro, cuando éste se va a Roma, un pintor valenciano, Melchor Sánchez, del que no he encontrado referencia documental por el momento pero que en el memorial literario, se le cita por una magnífica decoración que representaba «la destrucción de un templo magnífico, una cárcel y dos salones regios...» ³⁷. Pero, aparte de estos detalles anecdóticos, no he encontrado por el momento, nada de su trabajo en el Teatro del Príncipe, y como se ve por la única mención de sus decoraciones, la tipología no ha cambiado nada.

Sin embargo, y a pesar de estas escasas referencias, la reforma del teatro estaba en marcha, aunque encontraba serias dificultades para imponerse porque, según las palabras de Antonio Alcalá Galiano: «asi acabó, señores, para España el siglo XVIII, y hasta algo entrado el siguiente poco pudo alterarse su estado en punto a literatura...» ³⁸. Efectivamente, junto a esos intentos de renovación impulsados por el Conde de Aranda, abundaban muchos datos del teatro antiguo español que obtenía el aplauso del público que prefería los sainetes. Nunca insistiremos bastante en el antagonismo entre este teatro que se continúa representando y los esfuerzos de lo que pudiéramos considerar crítica o elementos directores del pensamiento para imponer una dramática distinta de acuerdo con las Poéticas dieciochescas y el sentimiento estético que se ha convenido en llamar neoclasicismo. Cuando Alcalá Galiano habla de ello se expresa así: «... notábase una diferencia entre la crítica científica y el juicio del vulgo en cosas que este último tiene alguno y no liviano peso. Sirva de prueba de lo que acaba de decirse el teatro. Cuando, según los dogmas dominantes eran

³⁵ Archivo de Villa. Sección Corregimiento: Legajos I-59-33, I-I-84, I-I-77 y I-I-85.

³⁶ MUÑOZ MORILLEJO, J.: *op. cit.*, p. 80.

³⁷ Memorial Literario, abril 1793.

³⁸ ALCALÁ GALIANO, A.: *Historia de la Literatura Española, Francesa, Inglesa e Italiana...* Madrid, 1845.

nuestras comedias antiguas composiciones monstruosas donde tal ó cual acierto mal redimía ó apenas compensaba el capital defecto de la forma dada a la composición entera, acudía numerosa concurrencia a ver y celebrar las mismas piezas representadas, cosa que hoy no sucede a pesar de haber recobrado Calderón y aun los dramáticos sus secuaces, un altísimo grado de estima, en el concepto de los críticos de más valimiento. Así discordaban el voto del público y el de los doctos en el ramo más popular de la poesía...»³⁹.

Baste lo hasta aquí dicho para probar que la idea renovadora de «purificar el teatro» eliminando su conformación barroca y adoptar los esquemas clasicistas, que se centraban en las famosas tres unidades, no llegaban al público, todavía no preparado para acoger el «gusto» que se le inculcaba desde las clases dirigentes colocadas en lugar más elevado de la estructura social y desde luego a un gran desnivel en cuanto a su formación artística y literaria. Aun así, nuestros reformadores continúan en su empeño, incluso redoblan sus esfuerzos... Va a iniciarse el reinado de Carlos IV y en la gran «escena histórica» van a entrar de lleno Jovellanos, Fernández de Moratín y con ellos una segunda generación de escenógrafos: Carnicer, los hermanos Tadey y también el pintor Rivelles; en su compañía desciende el telón del siglo XVIII poniendo la pintura de escena en el camino del neoclasicismo.

³⁹ ALCALÁ GALIANO, A.: Del estado de las doctrinas críticas en España en lo relativo a la composición poética. *Rev. Científica y Literaria*, I, p. 244. Madrid, 1847.